

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>

james monaco

yeni dalga

truffaut • godard • chabrol • rohmer • rivette



james monaco



yenidalg



kitap



kitap

yaşamın toplamı



Sinema Kitapları Editörü
Ertekin Akpınar

+1 Kitap 2006 / 27

Sinema Kitaplığı/ Yönetmenler/02

Yeni Dalga/James Monaco

© 1976, 2001, 2004 The New Wave, James Monaco

© Türkçe Yayın Hakları

PMP Basım Yayın Matbaacılık San. Tic. A.Ş.'ye aittir.

1. ve 2. Baskı +1 Kitap, Kasım 2006 (2 000 adet)

Yayın Yönetmeni

Eyüphan Erkul

Kapak Tasarım

Süleyman Perol

Grafik Uygulama

Meryem Yardımcı

Düzeltili

Senem Kale

Kapak Fotoğrafları

Serseri Aşıklar filminde, Jean Seberg ve Jean-Paul Belmondo (1960)

Jean-Luc Godard

Baskı ve Cilt

Euromat Entegre Matbaacılık A.Ş.

Sanayi Cad. No.17 Çobançeşme

Yenibosna/İstanbul

Tlf: 0212 451 70 70

ISBN 975-6063-30-0

PMP Basım Yayın Matbaacılık San. Tic. A.Ş.

Esentepe Mahallesi Kardeşler Sokak No: 42/1

Esentepe 34 394 İstanbul

Tlf: 0212 283 98 98 Faks: 0212 283 00 55

kitap@pmpyayincilik.com

james monaco

yeni dalga

truffaut ● godard ● chabrol ● rohmer ● rivette

Çeviri: Ertan Yılmaz



James Monaco

New York Times, *The Village Voice*, *American Film*, *The Christian Science Monitor* gibi gazete ve dergilerde gazetecilik yaptı ve eleştiri yazıları yazdı. 1970'lerde *More* ve *Cineaste*'in katkıda bulunan editörü ve *Take One*'in yardımcı editörüyü. New York'taki 'The New School for Social Research'ın kurucu üyesi olan Monaco Columbia Üniversitesi, New York Kent Üniversitesi, New York Üniversitesi ve başka yerlerde dersler verdi. Evli ve üç çocuk babası olan James Monaco New York'ta yaşamaktadır.

Eserleri: *The How to Read A Film: Movies, Media, Multimedia* (Oxford University Press, 1977, 1981, dördüncü baskı 2000) (*Bir Film Nasıl Okunur?*, Çev. Ertan Yılmaz, İstanbul, Oğlak Yayınları, 2001), *Celebrity* (Dell, 1978), *Media Culture* (Dell, 1978), *Alain Resnais: The Role of Imagination* (Oxford University Press, 1978), *American Film Now: The People, The Power, The Money, The Movies* (Oxford University Press, 1979), *Who's Who in American Film Now* (New York Zoetrope, 1981, güncellenmiş baskı 1987), *The French Revolutionary Calendar* (New York Zoetrope, 1982) *The Connoisseur's Guide to the Movies* (Facts on File Publication, 1985), *The International Encyclopedia of Film* (Putnam and Virgin, 1991), *The Movie Guide* (Putnam and Virgin, 1992, 1994), *The Dictionary of New Media* (Harbor Electronic Publishing, 1999)

Prof. Dr. Ertan Yılmaz

1963 yılında Samsun'da doğdu. 1982 yılında Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Sinema-TV Bölümü'ne girdi. Aynı bölümde 1990'da Yüksek Lisans programını, 1996 yılında da Doktora programını tamamladı. 1997 yılında Yrd. Doç. Dr., 1988 yılında Doç. Dr., 2004 yılında da Prof. Dr. ünvanlarını aldı. Halen D.E.Ü., G.S.F., Sinema-TV Bölümü'nde öğretim üyesi olarak çalışmaktadır.

Yayınları:

Amerikan Sinemasında Savaş ve Vietnam Filmleri, (İstanbul, Antrakt Sinema Kitapları, Eylül 1997)
1968 ve Sinema, (Ankara, Kitle Yay., Ekim 1997)

Ortak Kitap

Avrupalı Yönetmenler, (Kitle Yay., Ekim 1997)

Çeviri eserler:

Jean-Luc Godard, Konvansiyonele Karşı Modernist Sinema, (Ankara, Gece Yay., 1993)
Yalnızlık Sineması, Robert Phillip Kolker, (Ankara, Öteki Kitabevi, Kasım 1999)
Bir Film Nasıl Okunur?, James Monaco, (İstanbul, Oğlak Yay., 2001)
Hitchcock Sineması, Robin Wood, (İstanbul, Kabalıcı Yay., 2003)
Sinema ve Devrim, James Roy Mac Bean, (İstanbul, Kabalıcı Yay., 2006)

ÇEVİRENİN ÖNSÖZÜ

James Monaco'nun bu kitabıyla 1990'lı yılların başında tanışmış ve bu kitaptaki 9. ve 10. Bölüm'leri 1993 yılında Gece Yayınları'ndan çıkan *Jean-Luc Godard, Konvansiyonele Karşı Modernist Sinema* adlı çeviri-derleme kitaba dahil etmiştim. Okuduğum diğer kitapların yazarlarının çoğunun bu kitaba gönderme yaptığını, hatta bazılarının bu kitabı kendi incelemeleri için model aldıklarını belirttiklerini gördüm. Kitabın bütününe çevirmeyi hep istedim, ama araya Monaco'nun başka bir kitabı da (*Bir Film Nasıl Okunur?*) dahil birçok proje girdi. Bu dönem boyunca telif ya da çeviri birçok sinema kitabı yayımlandı, ama sinema tarihinin belki de en önemli estetik kopuşu olan Yeni Dalga da dahil olmak üzere önemli akımlar, dönemler, yönetmen ya da ülke sinemaları üzerine tatmin edici, boşlukları dolduran çalışmalar hâlâ yapılmayı ya da yapılmış olanlar da çevrilmeyi bekliyor.

Sinema bir yaratım alanı olduğu kadar bir bilgi alanıdır da. Ülkemizde sadece Güzel Sanatlar Fakülteleri'nde yirmi yedi Sinema-TV Bölümü var. Her yıl onlarca mezun veriyoruz. Ancak buna tekabül eden bir entelektüel üretimden söz etmek mümkün değil. Bunun en büyük nedenlerinden biri de izleyiciden, yönetmene, setteki ışıkçıdan üniversitedeki öğrenciler ile ders veren hocalara kadar çok geniş bir alana yayılan bir etkinlikle ilgili yeterli literatürün olmayışıdır. Yeterli bir yabancı dil bilgisinin de bulunmaması eklenince sinema ile ilgili olarak bilgilenmek sadece Türkçede zaten yeterli olmaktan çok uzak olan bu literatürle sınırlı kalıyor. Bu çevirinin sinema alanında bütün dünyayı etkileyen bir akım konusundaki bilgi boşluğunun dolmasına katkıda bulunmasını umut ediyorum.

Kitabın çevirisi birçok insanın yardımını gerektirdi. James Monaco incelediği konu gereği birçok Fransızca sözcük ve deyim kullanmış. Bunların çevirisini Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Sinema-TV Bölümü başkanı, hocamız Prof. Dr. Oğuz Adanır başta olmak üzere ve bölümümüzün şimdilik Araştırma Görevlisi olan Kerim Çapçı ile eşi Funda Çapçı yaptılar. Kitabın dizinini eşim Nuray Yılmaz hazırladı. Akademik kariyerlerinin henüz başında olan ve gelecekte önemli çalışmalara imza atacaklarına emin olduğum Araştırma Görevlisi Burak Bakır ile her zaman ve her metinde olduğu gibi Araştırma Görevlisi Yörükhan Ünal bu çeviri çalışmasında da metni okuyarak gerekli düzeltme önerilerinde bulundular. Bu kitabın, Araştırma Görevlisi arkadaşlarının akademik kariyerlerine katkıda bulunmasını diliyorum ve metnin çevirisine yardım eden herkese teşekkür ediyorum.

Ertan Yılmaz
Eylül 2006, İzmir

ÖNSÖZ

“Yeni Dalga” nedir? Buna benzer çoğu eleştirel etiket gibi bu da kolayca tanımlanmaya direnir. İlk kez *L'Express*'in sayfalarında François Giroud tarafından kullanılan terim orijinal olarak kendisini o dönemin Fransız sinemasında hissettiren yeni bir gençlik ruhuna göndermede bulunuyordu. Terim hızla geçerlilik kazandı ve yalnızca sinemaya değil, aynı zamanda yeni ya da isyankâr veya zamana uygun olarak görülen her kültürel olguya uyarlanan çok yönlü ve dikkat çeken bir ifade haline geldi. Konuşma dilinde “Yeni Dalga,” her ne kadar anlaşılması daha kolay bir çağrışıma sahip olsa da, “Avangard”ın eş anlamlısına dönüştürülerek kısa sürede dejenere edildi.

Ancak bu kitabın amaçları açısından “Yeni Dalga” sadece “Truffaut, Godard, Chabrol, Rohmer ve Rivette”tir. Son yirmi yılda yapmış oldukları yüzden fazla filmde görünen açık farklılıklara rağmen yine de bu beş yönetmenin onları bir grup olarak birleştiren ve kendi öncellerinin çoğundan ayıran sinema sanatına yönelik temel bir tutumu paylaştıklarına inanıyorum. Eleştirmen olarak ortak bir çıraklık deneyimi yaşayan bu beş yönetmen filmi temel olarak zihinsel bir olgu olarak görürler. Bu, onların filmlerinin duygulardan kaçındığını öne sürmek değildir; tam tersine bu filmlere çoğu zaman derin duygusal anlamlar yüklenir. Ama her zaman temel bir idealar yapısına geri döneriz. Ne kadar tutkuyla geliştirilse geliştirilsin, her zaman temel bir mantık vardır. Onlara göre film dünyayı keşfetmenin ve onun politikası, psikolojisi, yapısı, diline dair bir anlayış geliştirmenin büyülü bir aracıdır.

Sonuç olarak Yeni Dalga 1960'larda ve 1970'lerde Fransız yaşamının entelektüel yapısının ayrılmaz bir parçası haline geldi. Bu beş sanatçının sergilediği ısrarcı merakın sinemaya çok önemli katkıları olduğunu düşünüyorum ve bunu izleyen sayfaların bu tutumu sadakatle yansıtaacağını umuyorum. Amacım Yeni Dalga sinemasını yargılamak değil, ama o filmlerin davet ettiği hayati diyaloga katılmaktır. Bu girişimin Yeni Dalga'nın (Godard'ın “Yöntem ve Duygu” dediği) mantığı ve tutkusuna dair bir anlayışı ileteceğini ve bu önemli diyalogun gelişimine dair bir fikir vereceğini ümit ediyorum.

Her ne kadar Alain Resnais *Cahiers du Cinéma* deneyimini Truffaut, Godard, Chabrol, Rohmer ve Rivette ile paylaşmadıysa da, onun aynı kavramların çoğuna sahip olup, bağımsız fakat paralel bir gelişim çizgisinde yer aldığını anlamak önemlidir ve gerçekten de o bir Yeni Dalga yönetmeni olarak görülür. Resnais'nin filmlerinin bir incelemesi –*Alain Resnais, Alain Resnais*– Secker & Warburg ve Oxford University Press (New York) tarafından 1978 yılında yayımlanmış olacak. Diğer yandan bir başka yayınevi de Yeni Dalga'nın ayrıntılı bir filmografisini sunacak.

Bu filmlerin İngilizce adları Britanya ve ABD'de çoğunlukla farklıdır. Bir film adı ilk kez geçtiğinde ilk olarak parantez içinde Amerika'daki adı, daha sonra Britanya'daki adı ve diğer varyantlar verilecektir. (Bu farklı İngilizce film adlarının her zaman doğrudan Fransızca'dan çevrilmediği unutulmamalıdır.)^{*} Bütün İngilizce film adları dizinde yer alacaktır. Bütün diyalog alıntıları filmlerin ses kuşaklarından ve bütün çeviriler aksi belirtilmedikçe bana aittir. Art arda yapılan alıntıların aynı kaynaktan olduğunun açık olduğu durumlarda yalnızca ilk alıntıya dipnot konmuştur. Fotoğraflar çoğunlukla tanıtım fotoğraflarıdır. Her ne kadar filmin gerçek çekimine çok yakın olan fotoğrafları tercih ettiysem de, açının ya da çerçevenin aslından biraz uzak olduğu birkaç vaka vardır. Birkaç örnekte fotoğraflar gerçek büyütülmüş çerçevelerdir ve bu durum her zaman resim altı yazılarında belirtilmiştir.

Farklı biçimlerde yardımını gördüğüm çok sayıda insana teşekkür borçluyum. Bu kitap kesinlikle bir işbirliği çalışmasıdır. İlk olarak New School for Social Research'teki öğrencilerime teşekkür etmek istiyorum. Onlarla Yeni Dalga filmlerine adanmış seminerlerdeki konuşmalarım paha biçilmez değerdedir. Aynı zamanda bu derslerde hocalık yapma fırsatını sunduğu için Dean Allen Austill'e ve özellikle de Dean's Office'den güçlü teşviki ve çok önemli desteği için Wallis Osterholz'a teşekkür etmek istiyorum.

Audio-Brandon Films'den Bea Hermann, Grove Press Films'den Kent Carroll, Libra Films'den Ben Barenholtz ve New Yorker Films'den Dan Talbot ile Jose Lopez nazik bir biçimde filmlerin kopyalarını bana verdiler ve film gösterimleri düzenlediler. Marion Billings, Fransız Film Bürosu, Grove Press Films, *L'avant-Scène du Cinéma*, Janus Films'den Kent Paul, Modern Sanatlar Müzesi/Film Fotoğrafları Arşivi, New Line Cinema'dan Sarah Risher, New Yorker Films'den Sandra Kohlenberg ve New York Film Festivali kullanılan fotoğrafları sağlamaya yardım ettiler. Modern Sanatlar Müzesi Araştırma Merkezi'nden Charles Silver film karelerinin seçiminde ve Harvey Zucker de çerçevelerin büyütülmesinde kolaylıklar sağladılar.

Sreekumar Menon, Catherine Plumb, Paul Hillery, Chuck Kleinhans ve Edward Perry elyazmalarının bölümlerini okudular. Onların önerileri ve düzeltmeleri hem geçerli hem de değerliydi. Philip Rosenberg'e de yalnızca elyazmaları üzerine yorumlar için değil, aynı zamanda on iki yıldan bu yana yaptığımız değerli sohbetler için de minnet borçluyum.

Pamela Cleveland, Fransız Kültür Hizmetleri'nden Nelly Dosogne, Penelope Huston, Tom Milne, David Newman, Carol Platt, Richard Roud ve

* Biz ise film adları konusunda farklı bir yöntem kullandık. Bir filmin adı ilk kez geçtiğinde varsa Türkçe adını, parantez içinde de orijinal adını ve yapın yılını verdik. Birkaç yerde yazar metin içinde filmin yapın yılını verdiğinde de parantez içinde sadece orijinalini yazdık. Birden fazla geçtiğinde de filmin Türkçe adını kullandık. Bazı filmler Türkçe adı olmasına rağmen daha çok orijinal adlarıyla bilindikleri için orijinalini kullanmayı tercih ettik. Örneğin *Fahrenheit 451* yerine *Başka Dünyanın İnsanları* ya da *Alphaville* yerine *Alfa Şehri* demedik. Truffaut'un *La Nuit Americaine* filmi Türkiye'de *Güneşte Gece* adıyla gösterildi. Filmin adı ayrı zamanda sinemada teknik bir terim olduğu için aslına sadık kaldık ve *Amerikan Gecesi* olarak çevirdik. (C.N.)
Ücretsiz PDF Kitap Arşivi - <https://irantey.org>

Deborah Vandermar kendi başıma keşfedemeyeceğim temel gerçeklere ulaşmamı sağladılar. Fransız Film Bürosu'ndan Catherine Verret de bu açıdan olağanüstü yardımcı oldu. Cesaretlendirdiği için ona içten bir teşekkür borçluyum.

Oxford University Press'te özellikle şanslıyım. James Raimes bu kitabın uygun bir yapıya kavuşmasına yardım etti, projeye başından sonuna destek oldu ve hiç düşünmeden zamanını ve enerjisini verdi. Onun müthiş yorumları *Yeni Dalga*'nın olabileceğinden daha iyi bir kitap olmasına yardım etti. Stephanie Golden karmaşık bir el yazısını okunabilir düz yazıya dönüştürdü. Zekice önerileri rahatlatıcıydı. Dana Kasarsky bu kitabı dikkatle tasarladı. Temsilcim Virginia Barber'a da teşekkür etmeliyim, çünkü onun çabaları olmasa bu proje asla gerçekleşmezdi.

Son olarak elyazmalarını okuyan ve eleştiren, benimle zorluklar hakkında konuşan, ilk sözcükten itibaren destekleyen ve *Yeni Dalga*'nın yayımlanmasındaki payı düşündüğünden de fazla olan Susan Schenker'e teşekkür etmekten daha fazlasını borçluyum.

Bu kitap ünlü tasarımcı Hermann Zapf tarafından 1948 yılında yaratılan ve ilk olarak 1950 yılında *Gutenberg Jahrbuch*'da kullanılan Palatino (10/13) puntosu ile yazıldı. Bir Venedik / Roma yazısı olarak sınıflanan Palatino, birçok Zapf tasarımı gibi, dengesi ve okunabilirliğiyle ünlüdür. Palatino adını etkili *Libro nel qual s'insegna a scrivere*'nin (Roma, 1540) yazarı olan ünlü 16. yüzyıl hattatı Johannes Baptista Palatinus'tan alır. Palatino 16. yüzyıl boyunca İtalyan kopya kitaplarda yaygın olarak kullanılmıştır. Bu yazı türü 30 pt. Optima'dır. Kompozisyon ve kamera çalışması: University Graphics, Inc. Baskı ve cilt: Halliday Lithograph Corp tarafından yapılmıştır.

New York
James Monaco
Aralık 1975

İÇİNDEKİLER

GİRİŞ

Kamera Yazar	11

TRUFFAUT

Antoine Doinel Serisi	20
Kısa Filmler, <i>400 Darbe</i> , “Antoine ve Colette,” <i>Çalınmış Buseler</i> , <i>Aile Yuvası</i>	
Türlerin İfadesi	42
<i>Piyanisti Vurun</i> , <i>Jules ve Jim</i>	
Türlerin İnfilakı	57
<i>Yumuşak Ten</i> , <i>Fahrenheit 451</i> , <i>Siyah Gelinlik</i> , <i>Evlenmekten Korkuyorum</i>	
İçten Politikalar	75
<i>Vahşi Çocuk</i> , <i>Les Deux Anglaises et le Continent</i> , <i>Une Belle Fille comme moi</i> , <i>Amerikan Gecesi</i>	

GODARD

Kadınlar ve Dışlanmış	99
<i>Serseri Aşıklar</i> , <i>Küçük Asker</i> , <i>Kadın Kadındır</i> , <i>Hayatını Yaşamak</i>	
Söylev Tarzları	125
<i>Skeçler</i> , <i>Jandarmalar</i> , <i>Hor Görme</i> , <i>Çete Dışında</i> , <i>Evli Kadın</i>	
Cehennemde Bir Mevsim: Buz Gibi Şiir	150
<i>Alphaville</i> , <i>Çılgın Pierrot</i> , <i>Erkek-Dişi</i> , <i>Amerikan Malı</i> , <i>Ona Dair Bildiğim İki Üç Şey</i>	
Sıfıra Dönüş (Film ve Eylem)	182
<i>Çinli Kız</i> , “ <i>Kamera-Göz</i> ” (<i>Vietnam’dan Uzakta</i>), <i>Hafta Sonu</i> , <i>Bilmenin Tadı</i>	
Teori ve Pratik:	207
<i>Dziga-Vertov Dönemi</i> <i>Diğerleri Gibi Bir Film</i> , <i>Bir Artı Bir</i> , <i>İngiliz Sesleri</i> , <i>Gerçek</i> , <i>Doğu Rüzgârı</i> , <i>Vladimir ve Rosa</i> , <i>Her Şey Yolunda</i> , <i>Jane’e Mektup</i>	

CHABROL

Renkli Kara Filmler	244
İlk Filmler, Orta Dönem, 1960’ların Sonu ile 1970’lerin Başındaki “On Film”	

ROHMER

Ahlaki Öyküler: Saray Aşkı Sanatı	273
<i>Kısa Filmler, Aslan Burcu, Monceau Fırıncısı,</i> <i>Suzanne'in Mesleği, Koleksiyoncu Kız, Maud'un Evindeki</i> <i>Gecem, Claire'in Dizi, Öğleden Sonra Aşk</i>	

RIVETTE

Anlatı Süreci	291
<i>Paris Bizimdir, Rahibe, Çılgın Aşk, Out One / Spectre,</i> <i>Céline ve Julie Vapur Gezisinde</i>	

SON SÖZ	318

KAYNAKÇA	323

DİZİN	343

GİRİŞ

Kamera Yazar

Eğer Yeni Dalga'nın ilk günleri üzerine bir film yapılsaydı,* ilk sahne kesinlikle 1940'lı yılların sonlarında Fransız Sinemateki'nin (Cinémaèque Française) bulunduğu Avenue de Messine'deki küçük gösterim odasında geçerdi. Görüntü iri grenli siyah-beyaz olurdu. Standart Hollywood çerçeve oranı 1930'lu yılların sonundaki Warner Brothers'ın biyografik filmlerini hatırlatırdı. Ekim ayının bu soğuk gününde bir avuç insanın katıldığı gösterimde muhtemelen ya Louis Feuillade seri filmleri ya da Prag'dan ödünç alınmış ve İngilizce'ye tercüme edilecek Çekçe yazıların olduğu beş-altı makaralık bir Monogram Pictures filmi yer alırdı. İzleyiciler küçük salondaki elli koltuğa dikkatli bir şekilde dağılırlardı. İlk iki sırada üç genç olur ve bunlar üç ya da dört koltuk aralıklarla otururlardı. Filmin başlaması için sabırsızlanırlardı.

En solda oturan gencin yakın çekimine kesme. Bu genç diğerlerine göre daha iyi giyimli, güneş gözlükleri var ve program başlamadan önceki boş zamanını, daha sonra takım elbisesinin cebine yerleştireceği küçük bir deftere bir şeyler yazarak geçirmektedir. Bir çanta dolusu kitap taşır (etnoloji ders kitapları, modern şiir, muhtemelen sanat tarihi üzerine ağır bir cilt) ve yazı yazmadığında da okumaktadır.

İkinci sıranın ortasında oturan ikinci gence kesme. O biraz daha gençtir, en fazla on yedisinde; solgun, hareketlerinde hantal ve sakardır, ancak gözlerinde yaşının üzerinde bir olgunluk vardır. Kulakları kepçe gibidir; fırça gibi saçlara sahiptir; biraz Jean-Pierre Léaud'a benzer. Kendisine biraz büyük gelen giysiler giymektedir ve üzerinde deri bir ceket vardır. Sanki bakışına yanıt bekliyormuş gibi, doğrudan boş perdeye dik dik bakmaktadır.

Onun önünde ve biraz sağına doğru üçüncü genç oturmaktadır; pek göstermese de diğer iki gençten biraz daha büyüktür. İkinci genç gibi sokaktadır ve birinci genç gibi eğitilmiş değildir. Yüzünde güç fark edilen oldukça garip bir gülümseme vardır ve bizim hemen onun Parisli olmadığını anlamamızı sağlayan bir taşralı gibi bakmaktadır. Zamanını Henri James'in birkaç İngilizce sözcüğünü anlamaya çalışarak geçirir, ancak bu mümkün görünmez. Diğerlerine göre biraz daha zayıf ve küçüktür.

İşıklar söner, film başlar ve tam bu anda iki genç daha koşarak salona girer. Bir tanesi yirmisine yakın, iyi giyimli, güzel görünümlüdür, ama yüzü oldukça şişkindir. Bu nedenle onun iyi yemek ve şarap kültürünü edinmeye

* Olası adlar şunlar olurdu: *Sinemanın 400 Darbesi* (Les Quatre cents coups de cinéma); *Hollywood'dan Uzakta* (Loin de Hollywood); Jacques, Jean-Luc ve François Vapur Gezisinde (Jacques, Jean-Luc et François vont en bateau). (Yazar burada Truffaut'un 400 Darbe adlı filmine, Godard'ın bir bölümle katıldığı *Vietnam'dan Uzakta* ve Rivette'in *Celine ve Julie Vapur Gezisinde* adlı filmlerine gönderme yapıyor. (Ç.N.)

başladığını söyleyebiliriz. O çok net bir biçimde eşek şakaları yapan, okulu asan, ama yine de başarılı olan kendinden emin bir orta sınıf yumurcağıdır. Geç gelen ikinci genç ise biraz karanlık biridir. Koltuğa oturmaz, merdivenlerde durmayı tercih eder. Onun hakkında tek söyleyebileceğimiz, onun diğerlerinden farklı olarak yirmili yaşlarının sonunda olduğudur.

Bir dizi uzun, yavaş zincirlemelerle altı, yedi ya da sekiz saat geçer. Işıklar yanar. Geç gelen iki genç çoktan gitmiştir. Salonda yalnızca ön sıralardaki üç genç bulunmaktadır. Dalgın gözlerle, birer birer ve birbirleriyle konuşmadan salondan çıkarlar. Ertesi gün yeniden aynı koltuklara otururlar. Yine konuşmazlar, her biri diğerinden daha ürpektir. Sonunda muhtemelen Renoir'ın *Bay Lange'in Cinayetinin* (*Le Crime de M. Lange*, 1935) gösteriminden sonra biri diğerlerine bir laf etmeye cesaret edene dek, bu durum birkaç hafta sürer. Deri ceketli gencin evine giderler. Bu genç çay yapar ve konuşmaları sırasında hepsinin de film yapmak istediği ortaya çıkar.

Jacques Rivette'e göre, 1949 ya da 1950 yılında onun Jean-Luc Godard ve François Truffaut ile tanışması gerçekten tam da böyle olmuştur. Kısa süre sonra geç gelenlerin de Claude Chabrol ve Eric Rohmer olduğunu öğrendiler. Onları bir araya getiren sinemaya yönelik ortak tutkuydu, ancak Rivette'in açıkladığı gibi, "Herkesin kendi özel sebebi vardı: Jean-Luc kederliydi, François yazıyordu vb..."¹ Bir daha asla 1950'li yılların başlarındaki kadar yakın olmayacaklardı, ancak yine de Sinematek'te birlikte aldıkları eğitim beşine de şunu öğretti: Bir öykünün film ortamında nasıl anlatılacağı sorunundan büyülenmeyi gösteren filmler yapmak. Kendilerinden önceki yönetmenlerin çoğundan farklı olarak onlar kendi sanatlarının tarihine daldılar ve Sinematek'in ilk günlerinden başlayarak yaptıkları bütün filmler şu ya da bu biçimde o ortak ilgiyi göstermiştir.

Ancak onlar geçmişe olduğu kadar geleceğe de baktılar. 1948 yılında genç romancı, eleştirmen ve yönetmen Alexandre Astruc çok önemli bir makale yazmış ve bu yazısında yönetmenlerden sanatlarının "yazılı dil kadar esnek ve ustaca bir yazı aracı" haline gelebilsin diye tüm gücünü yaşama geçirmelerini istemiş, filme bu yaklaşıma da "Kamera-Kalem" (Caméra-Stylo) adını vermişti. Astruc yazılı dilin 7000 yıllık üstünlüğüne gerçekten meydan okuyabilecek böylesine güçlü ve esnek bir sanatı düşünen ilk sinema kuramcısı değildi. 1920'li yılların eleştirmenleri Louis Delluc ve Ricciotto Canudo bu yeni aracın (film) potansiyeli üzerine yazmışlar ve Astruc'un manifestosundan on yıl önce Centro Sperimentale'den Barbaro da benzer terimlerle bu konudan bahsetmişti, ancak Astruc'un makalesi hedefi on ikiden vurmuş ve sinemada bir "Yeni Dalga" için bağımsızlık deklarasyonu haline gelmişti.

"Sadede gelirsek (diye yazdı): sinema tıpkı kendinden önceki sanatlarda, özellikle de resim ve romanda olduğu gibi, tam bir dışavurum aracı haline geliyor.

¹ James Monaco, röportaj, Ekim 1974.

Bir panayır alarının cazibesine sahip, bulvar tiyatrosuna benzeyen bir eğlence ya da bir dönemin imgelerini korumanın aracı olduktan sonra sinema giderek bir dil oluyor. Dil derken, bir sanatçının ne kadar soyut olursa olsun düşüncelerini ifade edebileceği ya da tutkularını tıpkı bir makalede ya da romanda yaptığı gibi tercüme edebileceği bir biçimi kastediyorum. Bu nedenle sinemanın bu yeni dönemine *Kamera-Kalem* dönemi demek istiyorum.”²

Bu yazı Yeni Dalga yönetmenlerinin Astruc’un düşünüyü yaşama ve kuramı da uygulamaya geçirmelerinden on yıl önce yazıldı. 1950’li yıllar boyunca onlar Sinematek’teki ve sinema klüplerindeki eğitimlerine devam ettiler, yönetmen yardımcılığı ve reklamcılık gibi işler yaptılar ve belki de en önemlisi, Truffaut, Godard, Chabrol, Rohmer ve Rivette, André Bazin’in 1950 yılında çıkarmaya başladığı ve 1958 yılında kırk yaşında ölene kadar başında bulunduğu, sinemada yeni bir hareketin militan dergisi *Cahiers du Cinéma*’da yazılar yazdılar.

Yeni Dalga’nın “manevi babası,” Fransız Sinematek’inin kurucusu olan ve Cocteau’nun “hazinelerimizi koruyan ejder” dediği³ Henri Langlois’ydı. *Cahiers du Cinéma* eleştirmenlerine yeni bir estetiği oluşturmaları için malzemeleri sağlayan oydu. Ancak Yeni Dalga’nın gerçek babası André Bazin’di. *Cahiers*’nin editörü olarak Bazin kendi yazılarından ayrı olarak bir tür ahlaki güç kullandı. Özellikle Truffaut için ikinci bir baba haline geldi. Truffaut “Sinemada ilk işimi alıp onun yanında çalışmaya başladığım 1948 yılındaki o günden itibaren onun evlatlığı oldum,” diye yazdı. “Daha sonra yaşamumdaki keyifli olan her şeyi ona borçluyum.”⁴

Amaçlarımız açısından belki de daha önemlisi Bazin’in bu sinemacı/eleştirmenler üzerindeki kuramsal etkisiydi. Herhangi bir alandaki her eleştirmen gibi Bazin de kendi konusunu (sinema) çok geniş bağlamlar içinde inceledi. Ona göre sinema ne kadar güzel ya da esnek olursa olsun, hiçbir zaman sadece görkemli bir tecrit içindeki bir sanat ya da dil değil, ama her zaman politik, felsefi, hatta dini denklemlerde aktif olan bir faktördü. Onun yaklaşımının genişliği ve tutarlılığı daha sonra Yeni Dalga’nın filmlerine yansyacaktı. Bazin’in bu aracın özel doğası, yani sinema *dili* üzerine yorumları, aracın teknolojisi ve ondan çıkan psikolojinin daha derinlemesine anlaşılması açısından eşsizdi ve gerçekten de daha sonra Christian Metz gibi göstergebilimcilerin film olgusunu daha güçlü bir biçimde felsefi incelemesine giden yolu açtı.

Astruc şunları yazmıştı: “Sinemanın temel problemi, düşüncenin nasıl ifade edileceğidir. Bu dilin yaratılması sinema tarihindeki bütün kuramcılarının ve yazarların zihnini meşgul etmiştir.”⁵ Bazin de bir istisna değildi. Ona göre sinema dilinin evrimi dışavurumculuk ve kurgunun hilelerinden uzaklaşarak

² “The Birth of a New Avant-Garde: La Caméra-Style”, *The New Wave* içinde, derleyen ve Ecran François 144, 30 Mart 1948’den çeviren Peter Graham.

³ Bak. Penelope Gilliatt, “The Decoy Fanatic”, *New Yorker*, 24 Mart, 1975.

⁴ Aktaran C. G. Crisp, François Truffaut, s. 57.

⁵ “The Birth of a New Avant-Garde: La Caméra-Style.”

(kurgunun karşıtı olarak gördüğü) gerçekçilik, mizansen ve derin odak yönünde bir ilerlemeydi. O halde Bazin bir gerçekçiydi, ama bu “gerçekçi” sözcüğünü onun kastettiği özel anlamda (estetikten çok etik ve psikoloji konusu olarak) anlamalıyız. Eleştirisinin bütünü gibi, mizansen kuramı da sanatçı ile izleyici arasındaki insani ilişkiye yoğun ilgisine dayalıydı. Ona göre mizansen ve derin odak saf biçem konuları değil, ama “sinema dilinin tarihinde ileri doğru diyalektik bir adımdı,” çünkü:

- 1 ... alan derinliği izleyiciyi görüntüyle daha yakın bir ilişki içine sokar... (ve bu da şunu akla getirir)
- 2 ... alan derinliği izleyicinin hem daha aktif zihinsel tutumunu hem de ilerleyen aksiyona daha olumlu katkısını sağlar...⁶

Bazin’i ilgilendiren belirsiz, soyut bir estetik hüküm değil, sanatçı ile izleyici arasındaki bağlantının canlılığı ve dürüstlüğüdür. Onun gerçekçiliği, kökleri film aygıtının psikolojisinin derinliklerinde olan ahlaki ve etik bir kuraldır. O Jean Renoir ve Roberto Rossellini’de mizansen ve derin odağın bu ahlaki gerçekçiliği için modeller buldu ve “Sinema Dilinin Evrimi,” “Fotoğrafik İmgenin Ontolojisi” ve “Arı Olmayan Bir Sinemanın Savunusu” gibi yazılarında sinemanın (bugün de var olan) doğasını diyalektik ve psikolojik açılardan tanımlamaya başladı.

Astruc bu çağrını dile getirdi. Langlois malzemeyi temin etti. Bazin temel yapıyı sağladı. 1950’li yıllarda Truffaut, Godard, Chabrol, Rohmer ve Rivette *Cahiers du Cinéma*’nın sayfalarında yeni bir sinema kuramını tartıştılar. Bu soğuk ve mantıksal değil, daha ziyade tutkulu, organik ve bazen de şiddetli bir çalışmaydı. Merkezine de *yaratıcı yönetmenler politikası* (*politique des auteurs*) ile film türleri anlayışlarını aldı ve auteur kuramı ifadesinin yazılması genellikle Truffaut’ya atfedilmesine rağmen, bu eleştirel sistem yine de gerçekten kolektif bir çalışmanın ürünüydü. Bu sinemacı/eleştirmenlerin her biri farklı bir dizi öncüden yola çıktı –1960’lı yıllarda kariyerleri birbirlerinden radikal bir şekilde ayrılacaktı– ancak paylaştıkları deneyimden (Sinematek) şaşırtıcı bir biçimde benzer sonuçlar çıkardılar.

Yaratıcı yönetmenler politikası ve ona eşlik eden tür kuramı basit ilkelerdir, ama karmaşık yansımaları vardır. 1957 yılında Bazin auteur kuramının geniş hedeflerini şu şekilde yeniden ifade etti.

“(Bu kuram) kısaca sanatsal yaratımda bir referans standardı olarak kişisel faktörü tercih etmekten ve daha sonra da bunun bir filmde diğerine sürdüğünü, hatta geliştiğini varsaymaktan oluşur.”⁷

⁶ “The Evolution of the Language of Cinema”, *What is Cinema?* içinde, cilt 1, çev. ve der. Hugh Gray, s. 35.

⁷ “La Politique des auteurs”, *The New Wave* içinde, der. Peter Graham, *Cahiers du Cinéma* 70, 1957’den çeviri.

Bu basit bir düşüncedir. Edebiyat kuramında bu su götürmez bir gerçek olurdu. Ancak bir sinema kuramı olarak bunun özel bir değeri vardır, çünkü bu sanat –edebiyattan farklı olarak– hâlâ çocukluk döneminde ve bu nedenle mit ile çok daha doğrudan bir ilişki içindedir. Çoğu kez kişisel dışavurumdan çok sosyal dışavurum olarak görülür. 1930'lu ve 1940'lı yılların önemli Hollywood filmleri ne de olsa stüdyo fabrikalarında yapılmıştı. Bazın'ın ve *Cahiers*'deki meslektaşlarının zihinleri Amerikan sinemasıyla meşguldü ve bu bağlamda bir filmin her zaman bir baş yaratıcısının olduğu (ve bunun da yönetmen olması gerektiği) kuramı tamamen ters göründü. Sesli sinemanın ilk on yıllarındaki Avrupa filmlerinin yaratıcıları bilinebiliyorlardı (şair Cocteau ve ressam Renoir'ın oğlu Jean Renoir gibi önemli sanatçılar dışavurumun doğal bir aracı olarak filmi seçmişlerdi), ama Amerikan filmleri genellikle onları üreten fabrikalarla (Warners, Paramount, MGM) tanınıyorlardı.

O halde “kişisel faktörü” değerlendirmek için auteur'un yaptığı bir bağlam içinde tartışmak gerekliydi ve bu da filmin türüydü: Filmin kendi türünden –Western, gangster, *kara film* (*film noir*)– filmlerle paylaştığı uyulaşmalar ve beklentiler dizisi. “Referans standardı” olan auteur filmin planlanması karşısında dikey eksen, tür de yatay eksendi.⁸

Bu genç eleştirmenlerin ileride yapacakları filmler için önemli sonuçları olan auteur kuramının iki doğal sonucu vardır. Birincisi, bu kuram yönetmen ile filmin izleyicisi arasındaki kişisel ilişkide ısrar eder. Filmler artık çok sayıda izleyici tarafından tüketilen yabancılaşmış ürünler olmamalıdır. Onlar artık kameranın ardındaki insanlar ile beyaz perdenin karşısındaki insanlar arasındaki içten konuşmalardır. Yaratıcı yönetmenler politikası'nı Bazinci ahlaki gerçekçiliğe çok şey borçlu olduğu açıktır. İkincisi, auteurism doğal olarak film sürecine dair diyalektik bir görüşe varır. Bir film auteur ile tür, yönetmen ile izleyici, eleştirmen ile film, kuram ile uygulama ya da Godard'ın sözleriyle “Yöntem ile Duygu” arasındaki bir dizi karşıtlığın bir özeti haline gelir. Artık film tüketilecek bir ürün değil, içine girilecek bir süreçtir. Büyük bir içtenlikle yönetmen (*film m ker*) olmak isteyen bir grup izleyiciden (*filmgoer*) başka ne beklenebilirdi? Bu iki yönü birleştirmek onlar için doğaldı.

Auteur kuramının bu önemli sonuçları, bu eleştirmenler film yapmaya yöneldiklerinde kontrol edici öğeler haline geldiler. Ancak bunlar kaçınılmaz olarak onların gençken yazdıkları yazılarda net bir biçimde ifade edilmemişlerdi. Çoğu kez kuramın hayata geçmesi aceleye geldi ve becerilemedi. Auteur kuramına başka önemli itirazlar da yöneltilmeliyiz. Çoğu kez ilelebet önemsiz kalacak yönetmenler lehine absürd sonuçlara varıldı. Dürüst bir kuramdı. Aynı zamanda da çok sınırlı yararları vardı. Sinema sanatı denkleminde yalnızca bir faktöre önem verdi, eşit derecede önemli olan diğer

⁸ Alain Resnais ve onun için senaryolar yazan (en önemlileri, kendileri de daha sonra yönetmen olan Alain Robbe-Grillet ve Marguerite Duras olan) romancıların *yeni roman* (*nouveau roman*) sinemasuu geliştirmeleri, *Cahiers* eleştirmenlerinin tür ve auteur ile ilgili düşüncelerine paralellik gösterir, hatta bazen örtüşürler.

faktörleri dışladı. Buna rağmen auteur kuramı bu sinemacıların düşüncelerinin gelişiminde gerekli bir aşamaydı.

Kuram Yeni Dalga eleştirmenleri/yönetmenleri için hissedilen bir gereklilikti. Eğer tek bir karakteristik bu farklı yönetmenleri birleştirdiyse, o da onların filmin (ve diğer sanatların) kendi “ham malzemesi” olan yaşamla nasıl ilişki kurduğunu, filmi nasıl kullandığımızı, onun bizi nasıl değiştirdiğini, varlığımızı açıklamaya nasıl yardım ettiğini ve bir dil olarak nasıl işlev gördüğünü anlayarak sinema tarihinden anlam çıkarmaya yönelik ilgileriydi. İlk dönem eleştiri yazılarında bu soruları ortaya atıldılar ve bu sorulara filmlerinde kısmen yanıt verdiler.

Alexandre Astruc’un Kamera–Kalem üzerine yazısını yazdığı yaklaşık aynı dönemde, birçokları tarafından Fransa’nın en parlak modern edebiyat eleştirmeni olarak görülen Roland Barthes Yeni Dalga’nın sinemaya bakışından farklı olmayan bir edebiyat kuramı geliştirmeye başlıyordu. Barthes edebiyatın (onun “dili” dediği) tarihsel boyutuna ve kişisel boyutuna (“biçem”) değil, bu ikisinin ürünü olan üçüncü bir boyuta (Barthes buna *yazı* [*écriture*] der) önem veren bir edebiyat kuramı öne sürdü.

“Dil ve biçem kör güçlerdir; yazı tarihsel bir dayanışma edimidir. Dil ile biçem birer nesnedir; yazı bir işlemdir: yaratım ile toplum arasında bağıntıdır, toplumsal amacıyla dönüşmüş yazınsal dildir, insansal amacı içinde kavranan ve böylece Tarih’in büyük bunalımlarına bağlanan dildir.”⁹

Barthes’in genellikle şiirsel olan düz yazısında zor bir yoğunluk vardır, ama bu alıntıdaki, Bazin ve *Cahiers* eleştirmenleri için çok önemli olan iki düşüncenin varlığına dikkat edin. Birincisi, sanat tarihi ile sanatçının kişisel eylemi (anıldıkları sıra ile Barthes için “dil” ile “biçem,” Bazin için ise “tür” ile auteur kuramı) arasındaki diyalektik ilişkidir. İkincisi, bu iki gücün üçüncü güç olan “yazı”yı yaratmak için birbirlerini etkilemeleridir.

“Dil” ile “biçemi” birleştiren sinemasal bir *écriture* olan ve Kamera–Kalem ile yazılan, Astruc’un isteklerini yerine getiren ve Barthes’in teoremini çözen Yeni Dalga sinemasına yaklaşmak için bunun yararlı bir yol olduğunu düşünüyorum. Yeni Dalga yönetmenlerinin tümü tarihsel boyut ile kişisel boyut arasındaki ilişkiyi çözmekle ilgilendiler. Film adlı aracın biçimlerinden ve yapılarından büyülenmeleri, onların filmlerini daha öncekilerden farklı kılar ve sinema tarihinde bir dönüm noktasına işaret eder. Bu kısmen eleştirmen olarak ortak miraslarının sonucudur. Ancak daha da önemlisi, bu genel olarak 1950’li ve 1960’lı yıllardaki Fransız entelektüelleri olarak yaşadıkları ortak bir deneyim meselesidir. Barthes 1940’lı yılların sonu ile 1950’li yılların başında bir edebiyat göstergebilimi geliştirirken, solgun yüzlü bir genç olan Jean–Luc

⁹ *Writing Degree Zero*, çev. Annette Lavers, Colin Smith, s. 14.

Bu alıntının Türkçesi *Yazının Sıfır Derecesi*, çev. Tahsin Yücel, İstanbul, Metis Yayınları, 1989, s. 23’ten aynen alınmıştır. (Ç.N.)

Godard Sorbonne'da etnoloji okuyor ve Saussure ile Parain gibi dilbilimcilerin düşüncelerinden büyüleniyordu. Birkaç yıl sonra bu beş *Cahiers* eleştirmeni yoğun bir biçimde sinemanın “yapısal antropolojisi” diyebileceğimiz şeyi geliştirmeye dalmışlardı. Kendilerini bir araya getiren “derindeki yapıyı” görmek için sayısız miti karşılaştıran ve çözümleyen yapısal etnograflar gibi *Cahiers du Cinéma* eleştirmenleri de Sinematek'te sinema tarihinin verimli ormanına akınlar düzenlediler ve buradan sinemanın “derin yapısını” anlayarak çıktılar. Onlar bunu auteur'ler ve türler yoluyla ifade ettiler. 20. Yüzyıl (*Twentieth Century*, 1934) gibi bir komedi ile *Büyük Uyku* (*The Big Sleep*, 1946) gibi bir *kara film* ya da *Hatari* (1962) gibi bir Western arasında ilişki kurmak nasıl mümkün olabiliirdi? Bu filmlerin paylaştıkları tek derin yapı, onların yaratıcısı olan Howard Hawks'tı. Her örnekte türün uylaşımlarını çıkarıp atın, tamamen ve yalnızca bu yönetmene ait olan bir anlam yapısını göreceksiniz. Bu sadece biçime ait bir refleks konusu değildir. Burada göz önünde tutulan auteur ile tür, Barthes'ın terimleriyle “biçem” ile “dil” arasındaki diyalektik ilişkidir.

Cahiers eleştirmenleri 1950'li yıllarda kendilerini asla bu terimlerle ifade etmediler. Ancak bu doğrultuda düşünüyor oldukları açıktır. İronik bir biçimde onların en önemli özelliği aşırı film meraklısı olmaları değil, kendi dönemlerinin edebiyat ve felsefe kültürüne iyice dalmış olmalarıydı. Bu durum, filmleri Fransa'nın üç yüz yıldan bu yana oluşan entelektüel geleneklerini iyi bildiğini gösteren Rohmer'de çok açıktır. Bu aynı zamanda sineması paradoksal bir biçimde tiyatroya tutkulu bir ilgiyi gösteren Rivette için de geçerlidir. Bu arada hem film “denemecisi” Godard hem de film “romancısı” Truffaut, Astruc'un edebiyat kadar esnek ve etkili bir sinema umudunu gerçekleştirmişlerdir. Eğer Jean Renoir, Truffaut için ana kaynaksa, Balzac da öyledir. Godard da basılı malzemeye yönelik olarak sinema tutkusuna denk olan ve bazen bu tutkuyu aşan bir büyülenme yaşar. Beş yönetmen de görsel sanatların geleneklerini iyi bilirler. Godard filmlerinde filozoflar kadar ressamlardan da alıntı yapar. Chabrol'un muazzam manzara duygusu, Truffaut'nun kentin zamanları ve mekânlarının ışık değişimlerinden aldığı izlenimci haz ve Rohmer'in dikkatle seçilmiş mekânlarının niteliklerini ve çağrıştırmacı doğasını titizlikle gözlemesi de görsel sanatların mecazlarına kendilerinden emin hâkimiyetini gösterir.

Bu nedenle Yeni Dalga yönetmenleri kendi sanatlarına sofistike sinema kuramlarının yanı sıra farklı bir kültürel arkaplan getirmişlerdir. Ancak Yeni Dalga olgusu, eğer sinema teknolojisindeki eşzamanlı bir devrim olmasaydı, ortaya çıkamazdı. Sanatlarının aracı olan “Kamera-Kalem”li teknik olanakları onların 1950'li yıllardaki kuramın uygulamasından 1960'lı ve 1970'li yıllarda uygulama halindeki kurama geçmelerini olanaklı kılmıştır. Hızlı ham filmler, hafif kameralar, yeni ışık teçhizatı, bunların akla getirdiği Hollywood setinden kurtulma “Kamera-Kalem”i 1950'li yılların sonu ile 1960'lı yılların başında yalnızca Fransa'da değil, başka yerlerde de bir gerçeklik haline getirmiştir.

İsveç'te (Bergman), İtalya'da (Fellini ve Antonioni), İngiltere'de (tiyatronun Ofkeli Gençler'i sinemaya yöneliyor ve Özgür Sinema hareketi ortaya çıkıyordu) ve bugünden geriye bakmanın avantajıyla, Hollywood-sonrası sinemanın ilk cılız adımlarını görebildiğimiz ABD'de bile daha özgür bir sinemaya yönelik hareket oluşuyordu.

Milat yılı (annus mirabilis) Chabrol'un, Truffaut'nun, Godard'ın, Rivette'in, Rohmer'in, Resnais'nin, Lelouch'un, Hanoun'un ve Demy'nin ilk filmlerini çektikleri (artı-eksi altı ayla) 1959 yılıydı. Aynı yıl Antonioni *Serüveni* (*L'Avventura*), Fellini *Tatlı Hayat'ı* (*La Dolce Vita*), Bergman *Virgin Spring'i* ve John Cassavetes de *Gölgeler'i* (*Shadows*) çekti ve bu filmler yeni yönelimleri gösterdiler. Bundan kısa bir süre sonra İngiltere'de Woodfall filmleri yapıldı ve birkaç yıl sonra da Çek Rönesans'ı yaşandı. Bu gerçekten olağanüstü bir yaratıcılık dönemi idi. Fransız sinemacılar yalnız değillerdi, ama yolu gösteren onlardı. Genç sinemacıların –özellikle Üçüncü Dünya'dakilerin– 1960'larda yöneldikleri ülke Fransa'ydı. Yeni Dalga'nın ardından birçok ülkede yeni sinemalar ortaya çıktı: Quebec'te *le cinéma nouveau* (yeni sinema), Brezilya'da *Cinema novo* (yeni sinema), Batı Almanya'da *das Neue Kino* (Yeni Sinema ya da Genç Alman Sineması). Bütün bu sinemalar Fransız rehberlerine, özellikle de Jean-Luc Godard'a saygılarını sundular.

O halde Yeni Dalga metaforu şaşırtıcı bir biçimde yerindeydi. Bu dalga sinemanın sahillerine vurmadan uzun süre önce oluşmuştu. Çeşitli dalgacıkların –teknolojik, kuramsal, felsefi, eleştirel– birbirlerini güçlendirmesinin bir sonucu idi ve onun yankıları hâlâ hissediliyor. Yeni Dalga bize ebediyen değişmiş, genişlemiş, daha güçlü, daha etkili ve daha duyarlı bir sinema bıraktı.

Yaklaşık kırk yıl önce ilk kez Avenue de Messine'deki Sinematek'in karanlık gösterim salonunda karşılaşmış tanışan bu beş gencin kafasında şu ya da bu biçimde olsun bir öykü film ortamında nasıl anlatılır meselesi vardı. Onlar yalnızca filmler yapmak istemediler, aynı zamanda filmlerin nasıl yapıldığını anlamak istediler. Godard'a göre bu mesele sonunda farklı politik içerimleri olan şiddetli bir etik sorun haline geldi. Diğerlerine göre daha pratik, belki de sinik olan ve kendi çocukluğunun acılı deneyimlerini hiç unutmayan Truffaut kendisini neredeyse yalnızca zaten var olan sinema biçimleri olan türlere verdi. Rohmer sinemayı edebiyatla; Rivette ise tiyatroyla karşılaştırmaya yöneldi. Chabrol biraz ters bir biçimde, bir önceki kuşaktan idollerinin yaptığı gibi kasıtlı bir şekilde paletini tek bir türle sınırladı. Eminim onların hiçbirisi o dönemde yalnızca kendi kişisel hedeflerine ulaştıklarından değil, sanatın yaşamın içindeki sınırlarının ötesine ulaştıklarından da kuşku duymadı.

1968 yılının kışında De Gaulle yönetiminin Kültür Bakanı André Malraux, Henri Langlois'nun Fransız Sinematek'i'nin yöneticisi olarak görevini tatmin edici bir biçimde yerine getirmediğine karar verdi. Onu görevinden aldı. Godard, Truffaut ve diğer meslektaşlarının öncülüğünde Fransız film

topluluğu ona destek olmak için sokaklara çıktı. Birçok tarihçi Şubat ayındaki bu gösterileri aynı yılın Mayıs ve Haziran aylarında çiçek açacak olan ruhun ilk tezahürü olarak değerlendirdi. Politik bir devrim sinemayla ilgili bir tartışmayla başlamıştı.

Yeni Dalga'nın önemli oluşunun bir diğer nedeni de budur.

Antoine Doinel Serisi

François Truffaut yirmi altı yaşındayken uzlaşmaz, kılı kırk yaran ve bazen hırçın bir film eleştirmeni olarak hak ettiği bir ün kazanmıştı. *L'Express*'de “dayanılmaz bir kendini beğenmişlikle gaf yapan nefret dolu *korkunç bir çocuk* (*enfant terrible*)” olarak tanımlanmıştı. Claude Autant-Lara onun için “basının genç kabadayısı” demişti. (Truffaut da şöyle yanıt vermişti: “ ‘Genç Kabadayı’ doğrudan Legion of Honor ve taşrada bir ev kazandıran modası geçmiş bir ifadedir.”)¹⁰ Film festivali düşüncesine yıllarca sövüp saymasından sonra nihayet 1958 yılında Truffaut’ya Cannes Film Festivali yasaklandı.

Bir yıl sonra bir eleştirmen olarak değil, bir yönetmen olarak geri döndü. İlk uzun metrajlı filmi *400 Darbe* (*Les Quatre Cents Coups*, 1959) Cannes Film Festivali’ne katıldı ve Truffaut En İyi Yönetmen ödülünü aldı. *400 Darbe* ilk Yeni Dalga filmi olmadığı halde, hemen kazandığı eleştirel ve ticari başarı Truffaut’ya yalnızca kariyerinin daha en başından itibaren sanatsal bağımsızlık sağlamakla kalmadı, aynı zamanda yönetmenliğe geçen diğer *Cahiers* eleştirmenlerinin kendi projelerine para bulmalarını da önemli ölçüde kolaylaştırdı; en azından sinemada yeni bir akımın başarısı bir miktar garantilendi. *Hiroşima Sevgilim* (*Hiroshima mon amour*, Alain Resnais, 1959) aynı yıl gösterime girdi (ve tesadüf eseri, 1959 yılının Temmuz ayında *Cahiers du Cinéma*’nın on yazarının değerlendirmesinde *400 Darbe*’yi bir oyla geçti). Truffaut’nun desteği sayesinde Godard kısa bir süre sonra ilk uzun metrajlı filmi *Serseri Aşıklar*’ı (*A Bout de souffle*, 1960) tamamlayabildi. Chabrol ikinci uzun metrajlı filmi *Kuzenleri* (*Les Cousins*, 1959) bitirmiş ve Rohmer’in ilk uzun metrajlı filmi *Aslan Burcu*’nda (*Le Signe du lion*, 1959) yapımcılık yapıyordu. Bu arada Jacques Rivette hâlâ *Paris Bize Aittir*’in (*Paris nous appartient*, 1961) üzerinde çalışıyor, ne zaman fırsat bulsa artan ham film parçalarıyla çekim yapıyordu. Filmı tamamlaması iki yılını alacaktı.

Truffaut için eleştirmenlikten yönetmenliğe geçiş meselesi neredeyse mitseldi. 1957 yılında ünlü bir film dağıtımcısının kızı olan Madeleine Morgenstern ile evlendi. Truffaut evlendikten sonra bile bu dağıtımcının filmlerini çok sert bir biçimde eleştiriyordu. Sonunda kayınpeder Morgenstern küstah damadına açıkça şunları söyledi: “Madem çok biliyorsun, neden sen de bir film yapmıyorsun?” Sonuçta ortaya üçte biri Morgenstern’den alınan, üçte biri Truffaut’nun çektiği kısa filmler için hükümetin verdiği, geri kalanı da

¹⁰ Michèle Manceaux, röportaj, *L'Express*, 23 Nisan 1959.

arkadaşlardan toplanan paralardan oluşan bir bütçeyle yüz bin dolardan daha aza mal olan *400 Darbe* çıktı.

400 Darbe her şeyden önce çocukluk üzerine bir filmidir. Bu konu Truffaut'yu etkilemeyi sürdürmüştür ve Jean Vigo'nun 1930'lu yıllardaki sinemasından başlayıp Melville ve Cocteau'nun *Müthiş Çocuklar (Les Enfants terribles)*, 1949) ve *400 Darbe*'den geçerek Maurice Pialat'ın güzel *Çıplak Çocukluk (L'Enfance nue)*, 1968) ve Truffaut'nun kendi filmi *Vahşi Çocuk'a (L'Enfant sauvage)*, 1969) kadar uzanan değerli bir Fransız geleneğinin parçasıdır. Bu aynı zamanda Truffaut'nun uzun süre ve sıkı bir biçimde düşündüğü bir konudur.

400 Darbe ve sonraki Doinel filmlerine yönelik ilginiz temel olarak bu filmlerin hayali özyaşamöyküsü olarak değerleriyle ilgili olsa da, bunlar en azından *Çalınmış Buseler (Baisers volés)*, 1968) filminin yarısına kadar Truffaut'nun yaşamıyla önemli benzerlikler taşırlar. 6 Ocak 1932'de Paris'te doğan Truffaut hemen bir süt anneye teslim edildi ve daha sonra sekiz yaşına kadar birlikte yaşaması için büyükannesinin yanına gönderildi. Büyükanne öldüğünde anne ve babası onu gönülsüzce geri aldılar. Truffaut anne-babası için "Onlar kötü değil, yalnızca sinirli ve meşgul insanlardı" der. Okuldaki deneyimleri Antoine Doinel'inkilerle çok benzerlik gösterdi. Daha sonra bir film eleştirmeni olacak olan Robert Lachenay ile birlikte bir çok kez okuldan kaçtı ve Antoine'inkiler kadar garip mazeretler sundu. On bir yaşındayken bu kez evden kaçtı, sığınaklarda uyudu, yaşamak için pirinç kapı tokmaklarını çaldı ve sattı.

"Babam beni buldu, okula geri götürdü ve yaptığım her şeyi okul yetkililerine anlattı. Ben bir yüz karasıydım. Yaptığım her şey küçümseniyordu ve bu yüzden geri dönmedim. Belediye kütüphanesine gider ve deli gibi Balzac okurdum."¹¹

On dört yaşındayken Truffaut kendi başının çaresine bakıyor, farklı zamanlarda kurye, mağazada yardımcılık, dükkâncılık, katip, bir fabrikada kaynakçılık gibi işler yapıyordu. Lachenay ile birlikte yaşadı. Birlikte elde etmeyi başardıkları *Metropolis*'in (Fritz Lang, 1927) 16mm bir kopyasıyla "Film Tiryakileri" adını verdikleri bir sinema kulübü kurdular.

Ancak Film Tiryakileri'nin gösterimleri başka bir sinema kulübününkilerle çakışınca kulübe kimse gelmedi. Truffaut diğer kulübün yöneticisini ziyaret etti ve ondan gösterim günlerini değiştirmesini istedi. Bu sayede André Bazin ile tanıştı. Bir hafta sonra babası Film Tiryakileri'nin duyuruları sayesinde onun izini buldu ve onu polise teslim etti. Truffaut "yarı tımarhane, yarı ıslahevi" diye tanımladığı Villejuif'e gönderildi. Bazin onu oradan çıkarmak için çok uğraştı ve Truffaut'nun anne-babası onun üzerideki yasal haklarından kolaylıkla vazgeçti.¹²

¹¹ Manceaux.

¹² Manceaux.

Bir dizi işte çalışan Truffaut ne zaman filmler üzerine konferanslar olsa bir kavgayı kışkırttığı Club de Faubourg'un müdavimi oldu. "İnsanlar benim öfkelenişime gülerlerdi." Daha sonra bir dükkânda annesiyle kumaş satan bir kıza âşık oldu. Dükkânın karşısındaki bir otele taşındı ve her akşam onu gözetlemeye başladı, ancak "bir süre sonra onun diğer gençlerle sinemaya gidişini izlemekten yoruldum ve askere gittim."¹³

Orduda sivil yaşamda olduğundan daha da mutsuz oldu ve birliğinin Güneydoğu Asya'ya gönderilmesinden kısa bir süre önce ordudan firar etti. Bazin'e nerede olduğunu söylemeye utandı, ama:

"Bir gece bir kafede Chris Marker ile karşılaştım. Çok şaşırды ve şöyle dedi: 'Senin Güneydoğu Asya'da olduğunu sanıyordum.' Ben de ona bütün öyküyü anlattım. Resnais'ye telefon etti ve ikisi beni Bazin'in Bry-sur-Marne'deki yerine götürdüler. Bazin beni geri dönüp askerliğe devam etmeye ikna etti."

Başka bir kaçma girişiminin ardından Truffaut "kişiliğinin istikrarsız oluşu" nedeniyle serbest bırakıldı.¹⁴ Doinel filmlerine benzerlik burada sona erer. Antoine'ın Bazin'i yoktu ve kendi başının çaresine bakmak zorundaydı, oysa Bazin o dönemde yirmi yaşında olan Truffaut'ya *Cahiers du Cinéma*'da yazı yazma fırsatı vermişti. Truffaut önemli bir çalışma yaptı ve bu da onun *Arts*'ta yazı yazmasını sağladı. 400 Darbe'nin gösterime girmesinden kısa bir süre sonrasına dek sürekli ve başarılı bir biçimde bu iki dergi için yazılar yazdı.

Kariyerinin başındaki bir sanatçının özyaşamöyküsel kaynaklara dönmeye yönelik doğal eğilimini önemsemesek bile, 400 Darbe filmindeki çocukluk dünyası şaşırtıcı değildir. Truffaut bu konuyu çok sık ve uzun uzadıya anlatmıştır:

"Daha bir çocukken, çocukları seviyordum. Onların içinde yaşadıkları dünya hakkında güçlü fikirlerim vardı. Ahlaki olarak çocuk (*Vahşi Çocuk*'tan uzun yıllar önce) bir kurt gibidir, toplumun dışındadır. Bir çocuğun yaşamının ilk döneminde tesadüf anlayışı yoktur, yalnızca suçlar vardır, oysa yetişkinlerin dünyasında her şeye izin verilir."¹⁵

Truffaut için çocukluk dünyasını böylesine büyüleyici yapan ve 400 Darbe'ye özel gerilimini kazandıran da, kökleri derinlerde olan bu varoluşsal sorumluluk duygusudur ve tesadüflerin olmadığı düşüncesidir. Bu gerilim kendisinden sonra yapılan filmlerin çoğunda ortaya çıkar, ama en net ve güçlü biçimde Truffaut'nun sanatsal olarak dört yüz darbe yaptığı (ortalığı birbirine kattığı) dönemi zirvesine çıkaran bu birinci filmde vardır.

1956 yılında James Dean üzerine yazan Truffaut ergenliği şu şekilde tanımlamıştı:

¹³ Manceaux.

¹⁴ Manceaux.

¹⁵ *New Yorker*, 20 Şubat 1960.

“Temiz hisler, sürekli fantezi yaşarın, gündelik ahlakla ilişkisiz, ama daha özenli ahlaki aralık, testler ve sınavlara dair ebedi ergen sevgisi, sarhoşluk, gurur, kendini toplumdaki ‘dışlanmış,’ reddedilmiş hissetmenin kederi, onunla bütünleşme arzusu ve nihayet olduğu haliyle dünyanın kabulü veya reddi.”¹⁶

Truffaut’nun sürmüş olduğu hayat ile benzerlikler çok açıktır. Bu pasaj Truffaut’nun 1958 yılında yaptığı ve bir yıl sonra *400 Darbe*’de daha kusursuz bir şekilde tanımlayacağı dünyanın bir taslağı olan en önemli kısa filmi “Yumurcıklar”ı (“Les Mistons”) hoş bir biçimde tanımlar.

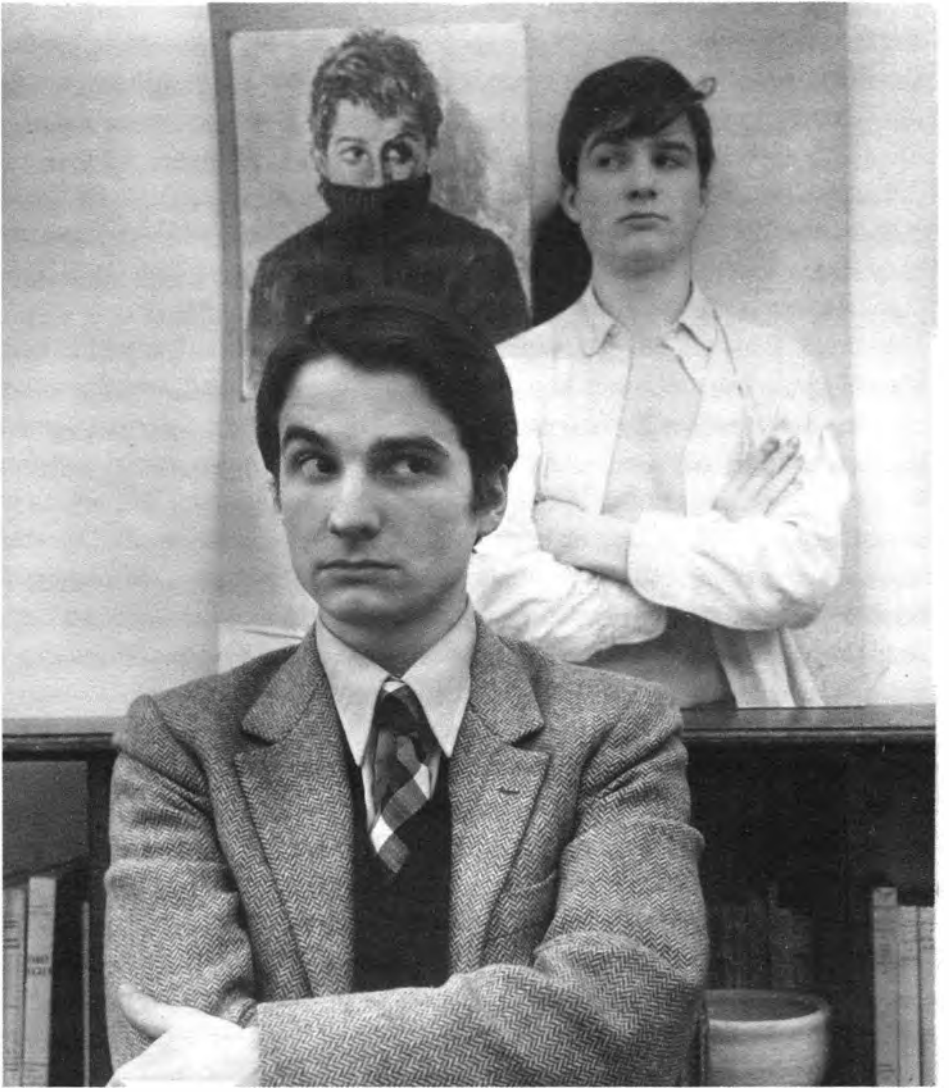
Maurice Pons’un bir öyküsüne dayanan “Yumurcıklar” ergenlik aşkı üzerine yirmi beş dakikalık bir denemedir. Bir grup genç erkeğin bakış açısından izlenen film Bernadette (Bernadette Lafont) ile Gérard (Gérard Blain) arasındaki rüya gibi görülen bir ilişkiden kısa anlar sunar. Anlatıcı “bakire bir yüreğin çocuksu bir mantığa itaat etmesini” açıklar. “Bernadette’yi sevmek için fazla küçük olan bizler ondan nefret etmeye karar verdik.” Bir dizi kaba şakanın ardından Gérard ayrılırken görülür. Daha sonra çocuklar onun dağa tırmanırken yaşanan bir kazada öldüğünü öğrenirler. Kıskançlıkları kaba bir biçimde tatmin olmuştur, ancak aylar sonra onlar sokakta oynarlarken Bernadette onları görmeden geçip gider. Epizot sona erer. Öykü basit ve zariftir, Truffaut’nun öyküden yola çıkarak yaptıkları neredeyse öyküden daha önemlidir. “Yumurcıklar”daki çocuklardaki ilginç yön soğuklukları, nesnellikleridir. Bu film duygusal bellek kategorisinin üzerine çıkar, çünkü Truffaut’nun çocukları düşman bir dünyada Darwinci bir yaşama yeteneğine sahiptirler. Onlar sevimli değildir, “kerata,” “kötü” ve özellikle de “Yumurcıklar”da kasıtsız olsa da oldukça zalimdirler. Bu uzaklaştırıcılık Truffaut’nun çocukları ve ergenleri –bu filmde ve başka yerlerde– çok az tenezzül göstererek işlenmesini sağlar. Onları insan olarak görür ve öyle kabul eder. “Çocuklarla ilgili çoğu film” diye belirtmiştir, “yetişkinleri ciddiye alır, çocukları ise önemsemez. Oysa tam tersi olmalı.”¹⁷

Sinemasal olarak “Yumurcıklar” çok ilginç ve ustaca bir denemedir. Çocukların Bernadette ve Gérard’da gıpta ettikleri özgürlük çocukların tökezlemelerine ters yönde kızın ve erkek arkadaşının bisikletleri üzerindeki lirik, çok hızlı kaydirmalı çekimleriyle aktarılır. Burada Truffaut’nun özdeşleştiği bir tür kıskançlık vardır, çünkü Truffaut gibi oğlanlar da aksiyondan kopmuş gözlemcilerdir. Onlar zaman içinde büyüyerek Truffaut’nun sonraki filmlerinin sakin, görece edilgin erkekleri haline geleceklerdir.

Truffaut başlangıçta “Yumurcıklar”ı *400 Darbe* ve asla filme alınmamış başka bir senaryoyla birlikte çocukluk teması üzerine bir üçlemenin parçası olarak tasarlamıştı. Bu üçleme asla tamamlanmadı (ancak biz yine de bu iki

¹⁶ Arts, 26 Eylül 1956.

¹⁷ New Yorker.



 alınmış *Buseler* filminden alınmış bir tanıtım fotoğrafında Jean-Pierre L aud'un    hali: En arkada *400 Darbe*'de resmi çizilmiş halde. "Antoine et Colette"de de bu resmin   n nde duruyor.

filme *Vahşi  ocuk*'u ekleyebiliriz), ama *400 Darbe* yeni bir şema için başlangıç noktası haline geldi ve bu kez üçleme tematik olmaktan ziyade zamandizinsel olarak organize edildi. 1956 ya da 1957 gibi erken bir tarihte Truffaut iki yılı ıslahevi ve orduda geçirdiği süre olmak üzere birkaç yıl sonra Antoine Doinel'i gösterecek bir filmin kısa tretmanını tamamlamıştı. Birkaç kez bu senaryoyu (ilkinde Jean-Claude Brialy ile daha sonra da G rard Blain ile)  ekmeye çalışmış, ama proje hayata geçmemişti. Bu senaryo daha sonra Godard'ın *Serseri Aşıklar*'ı için taslak haline geldi. Antoine Doinel'in   k s n n gelişimi tamamen başka bir yönde olacaktı.

400 Darbe'nin başarisından sonra Truffaut, izleyicisi onun bu konuyu istismar ettiğini düşünmesin diye filmin devamını çekmekten çekindi. Ancak

1962 yılında Truffaut'ya "gençlik aşkı" konusunda bir derleme filmin 30 dakikalık bölümünü yapması teklif edildi. Bu teklif ona Antoine'ın öyküsünü sürdürme fırsatı sundu. Bu bölümün adı *Yirmisinde Aşk'tan (L'Amour à vingt ans)* alınan "Antoine ve Colette"ti. Doinel dörtlemesi *Çalınmış Buseler ve Aile Yuvası (Domicile conjugal, 1970)** ile tamamlandı. Bu dört film birlikte önemli bir çalışmayı; on iki yıl boyunca aralıklarla yapılan çekimler sırasında fiziksel olduğu kadar duygusal ve entelektüel olarak da büyüyen bir oyuncunun canlandığı bir gencin *duygusal eğitiminin (éducation sentimentale)* uzun süren bir anlatımını oluşturdu.¹⁸ 400 Darbe'nin çekimleri sırasında Truffaut, Jean-Pierre Léaud'un kişiliğini tanıdıkça Antoine Doinel'e dair düşüncesinin önemli ölçüde değiştiğini söyler. Seri ilerledikçe Léaud onun için işbirliği yaptığı önemli bir kişi haline geldi ve Antoine Doinel'e dair sahip olduğumuz nihai portre görünüşteki yaratıcısı Truffaut kadar Léaud'a da borçludur. Yönetmenin oyuncusundan öğrenmesi gibi, öğretmen de öğrencisinden öğrenir. Truffaut *Vahşi Çocuk*'u Jean-Pierre Léaud'a adadı.

Truffaut ve Léaud, hiçbir zaman açıkça dile getirilmemişse de, Doinel karakterinin temelini oluşturan sinema saplantısını paylaşırlar. Antoine ve Colette'te Truffaut, Antoine'a kendi sinemaya gitme tutkusunun yerine müzik sevgisini verir. *Aile Yuvası*'nda Doinel bir yönetmen değil, yetişmekte olan bir roman yazarıdır ve her zaman Antoine'ın Truffaut ve Léaud ile sanatın gerçekliğinin nedense sokağın gerçekliğinden daha geçerli, daha baştan çıkarıcı olduğu inancını paylaştığı duygusu vardır. Antoine'ın ilk filmde Balzac'a tutku düzeyinde hayranlığından *Aile Yuvası*'nda Kyoko'yu delice sevmesine kadar yazınsal gerçeklik her zaman önce gelir. Bir öğrenci olarak bir kompozisyonda *La Recherche de l'absolu*'yu (*Mutlak Peşinde, 1834*) farklı sözcüklerle açıklayarak Balzac'a saygılarını sunduğunda, bizden öğretmen onun edebi yeteneğini intihal/aşırma olarak değerlendirmeyi tercih ettiği sırada yaşadığı derin acıyı paylaşmamız istenir. *Çalınmış Buseler*'de Fabienne Tabard'a âşık olduğunda, onları bir araya getiren Balzac'ın *Vadideki Zambak (Le Lys dans la vallée, 1835)* adlı eseridir. Bu serinin başından sonuna Antoine aşklarını şahsen ifade etmek yerine mektuplar yazmayı tercih eder. Kuşkusuz bu kısmen çekingen olması, ama aynı zamanda da yazılı ifade etmenin aşk ilanını daha gerçek, daha kalıcı kılması nedeniyledir. Onun başyapıtı şüphesiz Fabienne Tabard'ın kravat hediye etmesine yanıt olarak yazdığı mektuptur. Truffaut'nun kamerası mektubu Paris'in tünellerinde gideceği hat boyunca çok saygılı bir şekilde takip ederek, pnömatis sistemine saygılarını sunma fırsatını değerlendirir. Sanata yönelik bu ilgi Truffaut filmlerinin (ve Yeni Dalga yönetmenlerinin çoğunun) önemli bir *konusudur*, ama bu aynı zamanda, daha sonra göreceğimiz gibi, Truffaut'nun estetik diyalektiğinin belki de en göze çarpan özelliğidir.

* Filmin İngilizce adı *Bed and Board*'dır (*Yatak ve Masa*). (Ç.N.)

¹⁸ Bu dört filmde Doinel karakteri anıldıkları sıra ile 12, 18, 20 ve 22 yaşlarında; bu karakteri calandıran Léaud ise çekimler sırasında sırasıyla 14, 18, 24 ve 26 yaşlarındaydı.

Bu seri görece apaçık iki gerçekçi filmle başlar (400 Darbe ve “Antoine ve Colette”), ama *Çalınmış Buseler*’in yapıldığı dönemden itibaren Truffaut’nun bütün filmlerinde bu filmlere nasıl yaklaşmamız gerektiğine karar verdiğimizde hesaba katmak zorunda olduğumuz önemli bir ironi boyutu vardır. Bu ironi nesnel ve maddidir; başka bir deyişle ironi bu filmlere, titiz anlatı aygıtlarından ziyade maddi yapı –filmin nesneleri, çekimleri ve kurgusu– aracılığıyla aktarılan özenli bir estetik mesafe sağlar. Bu uzaklaştırıcı ironi Truffaut’nun tür filmlerinin incelenmesi için daha önemlidir, çünkü bu karmaşık ve ustaca filmlerin hedefine ulaşabilmesi çok anlamlı bir şekilde bu ironiyi anlamamıza bağlıdır, ama şunun da belirtilmesi gerekir ki, bu yabancılaştırma efektinin ihmal edilmesi hem *Çalınmış Buseler*’i hem de *Aile Yuvası*’nı gerçekte olduklarından daha aldatıcı ve yüzeysel gösterir. Gerçekten de Truffaut’nun filmlerinin neredeyse tamamı iki paralel anlam düzeyinde işler: Açık bir *anlatı* düzeyi vardır –karakterler, öykünün gelişmesi, atmosfer- ama aynı zamanda da çok kolayca fark edilmese de, anlatıyla uyumlu, ancak tamamen sinemasal estetik konularla ilgili olan ayrı, çok gerçek bir maddi düzey vardır. Bu ustaca ironiyi Truffaut filmlerinin anlatısı ile maddi yapısı arasındaki diyalektik yaratır.

Çalınmış Buseler Henri Langlois’ya adanmıştır. Filmin ilk çekimi kapalı durumdaki Sinematek’i gösterir. Böylece Truffaut bu filmin yalnızca tanıdığı insanlar ve girdiği işlerle değil, aynı zamanda izlediği ve âşık olduğu filmlerle de belirlenen kendi gençliği hakkında olduğunu ilan eder: Kendi ifadesiyle *Hayatının Filmleri* (*Les Films de ma vie*, kitap, New York, 1978), ses kuşağında yinelenen 1930’ların Charles Trenet adlı *şarkısı* (*chanson*), Doinel’in kendi çağdaşlarından romantik tecridi, hem Christine’in hem de Fabianne’ın burjuva kadın tipi olarak idealleştirilmesi, Doinel’in çalıştığı çeşitli işlerin komik abartılışı –bütün bu öğeler Truffaut’nun büyümekte olduğu 1930’lu ve 1940’lı yılların filmlerini dolduran değerler sistemi üzerine ironik yorumlar olarak görülmelidir.

Bu maddi ironi *Aile Yuvası*’nda daha da nettir. Truffaut’nun önceki filmlerine göndermelerin ağırlığından başka, Doinel destanının son bölümü göndermeleri ve çağrışımları hatırlatır. Antoine’ın dünyasını artık sınırlayan Renoir tarzı avlu, sanatın yoğun katmanlara ayırma özelliğinin bu filmin düşüncesi için esas olduğunu anlamamıza kadar tamamen boğucu hale gelir. Antoine kendisi ile Christine’in arasına girenin kendi romanı olduğunu söyler; sanat artık yaşamın karşıtıdır. Göndermeler ve çağrışımların üzerimizde ağırlığı olsa da, bu ağırlık ilk bakışta görüldüğü kadar değerli değil, ama gereklidir. Genç bir yönetmenin sinema tarihinden aşırı heyecan duyması ve bundan motive olması esprisi ilk olarak 400 Darbe’de kullanıldıktan sonra, on iki yıl boyunca kullanılan bir yöntem haline geldi. *Amerikan Gecesinde* (*La Nuit amercaine*, 1973) Léaud, Doinel’in öteki beni (alter ego) genç bir sinemasever olan Alphonse (Antoine’ın *Aile Yuvası*’nda oğluna verdiği isim) rolünü oynar. Doinel filmlerinde bir nakarat gibi tekrar tekrar ortaya çıkan

sorunun –“Film yaşamdan daha mı önemlidir?”– Truffaut (ve tabii Léaud) için özel bir dokunaklılığı vardır. Bereket versin ki onlar bu ikilemden çağrıştırmacı bir sinemayı çıkarmaya yetecek kadar uzun süre kendi aralarında bir denge kurmayı başarmışlardır.

Truffaut'nun sinemasının canlılığı Doinel filmlerinde, 1960'lı yıllar boyunca bu filmlerin arasına serpişmiş olan tür filmlerinde olduğundan daha açıktır. Bunlar sinemasal söylev tarzlarında karmaşık denemelerden daha basit ve daha somutturlar. Truffaut'nun sinemayla ilgili en sevdiği şey, sinemanın *gündelik yaşamın* (*la vie quotidienne*) şuurini yakalama yeteneğidir; bu açıdan Doinel filmlerinde kendisine geniş bir özgürlük tanır.

- Bir jimnastik öğretmeni sınıfını Paris sokaklarında gezintiye çıkarır. Öğretmen ritmik olarak ısıklık çalarak yürürken önce bir oğlan kaçar, daha sonra başka biri, sonra iki, sonra da üç oğlan. Üst açıdan grubun hızla küçülüşünü izleriz.

- Antoine bir şişe süt çalar ve yakalanma korkusuyla sütü hızla içer, daha sonra boş şişeyi yakındaki kanalizasyona atar, keyifle şişenin kırılış sesini dinler.

- Antoine bir sinema salonunun fuayesinden Harriet Andersson'un bir fotoğrafını çalar.

- Ferrand düşünce Orson Welles'in fotoğraflarını çaldığını görür.
- Antoine, Christine'e kızarmış ekmeğin üzerine ekmeği parçalamadan tereyağı sürmeyi öğretir.

- Antoine'ın çok uzun boylu bir kızla randevusu vardır. (*Dehşet verici!*)
- Çocuklar güzel yazı dersi alırlar, düşen sayfaları peş peşe yırtarlar.
- Bir kadın caddede köpeğini kaybeder ve bir adam ona yardım etmeye çalışır. Kuşkusuz adamın gizli niyetleri vardır.

- Fabienne kahve servisi yapar ve Antoine'a müziği sevip sevmediğini sorar. Korkan Antoine “Evet, bayım” diye ağzından geçirir ve çok utanır.

- Colette şöyle yazar: “Sevgili Antoine, aşk mektubunuz çok güzel yazılmış; deneyimli bir erkeği yansıtıyor... Kitaplar için teşekkürler... Az kalsın, annemin muhtemelen uzun saçınız nedeniyle romantik bir görünüşünüz olduğunu düşündüğünü söylemeyi unuttuyordum.”

- Antoine Phillips fabrikasında plak basmayı öğrenir.
- Antoine ayakkabı mağazasında berbat bir ambalajlama işinde çalışır.
- Antoine geçinmek için çiçekleri boyar. Çiçeklerden biri renklenmeyi hep reddeder.

- Bir konserde orkestraya bakarken neredeyse bayılacak olan Christine bir masaya dayanır.

- Antoine şarap mahzeninde Christine'den bir buse çalar. Yıllar sonra bu kez Christine, Antoine'dan bir buse çalar.

- Antoine banyoya gider. Yanına bir el feneri, bir kitap, bir gazete ve sayfaları kesmek için bir bıçak alır.



Antoine ve René (Patrick Auffay) Harriet Andersson'un bir fotoğrafını çarlarlar. *Amerikan Gecesi*'nde Truffaut, Orson Welles filmlerinden fotoğraflar çaldığını hayal eder.

Truffaut buna benzer parçalardan canlı bir mozaik oluşturur. Doinel filmleri için tuttuğu prodüksiyon notları bu tip maddelerden oluşan uzun bir listeyi gösterir. Bunların çoğu araştırma ve röportajların ürünüdür. Doinel filmlerinin hiçbirisi tam bir öykü anlatmaz (sonuncusu bile); her biri mozaik bir çerçevedir. Doinel öyküsü ilerledikçe, mozaığın karmaşası da artar. *400 Darbe* ile "Antoine ve Colette"de bu mozaikten *Çalınmış Buseler* veya –özellikle de– *Aile Yuvası*'na göre çok az vardır. Gerçekten de bu son filmde Truffaut sanki öyküden neredeyse tamamen vazgeçmeyi tercih etmiş gibi görünür, çünkü Antoine ve Christine acı verici biçimde birbirlerini ve kendilerini keşfederlerken, Truffaut filmin atmosferini zaten etkili bir şekilde yaratan kısa ve izole çekimlerin karmaşık mozaik modellerinden daha fazlası için uzam ve zamanı kullanmayı ister.

İlk izleyişte basitlik ve doğrudanlık izlenimi veren Doinel filmlerinde anlatı yapısının bu yoğunluğunu bulmak biraz şaşırtıcı olmaktan daha fazlasını ifade eder. Büyümekte olan bir gençle ilgili bir film serisinden daha apaçık ne olabilirdi? Ancak Truffaut'nun gerçek amacı yaşamın *niteliğini*, *duygusal eğitimin mahiyetini* yakalamaktır, yoksa onun tarihsel ayrıntılarını değil.

Hem mozaik tekniğinin hem de ironik yorum boyutunun, *Cahiers* eleştirmenlerinin geliştirdiği neredeyse bütün yenilikçi yöntem ve tekniklerle paylaştığı ortak bir kaynağı vardır: Bazinci gerçekçilik. Godard'ın "sıfıra dönüşü," Rohmer'in yarı-edebi denemeleri ve Rivette'in "uzatılmış zamanı"

gibi Truffaut'nun mozaikleri ve maddi ironisi de, kökleri derinlerde olan, filmde dürüstlük ve açıklık oranını artırma ve böylece yaratıcı ile izleyici arasındaki mesafeyi azaltma arzusuyla motive olurlar. Çoğunlukla Bazin tarzı gerçekçiliğin estetiği ve etiğinin karşıtı olan Amerikan aksiyon filmlerinin genel işleyişine alışkın olanlar için Truffaut'nun filmleri belirsiz bir biçimde hayal kırıklığı yaratabilir. Görünüşte biçimleriyle tanınabilir olan onun tür filmleri aşırı yavaştır; Doinel filmleri karışık ve dağınık görünür.

Zorluk, her ne kadar Truffaut'nun filmlerinin ortak yanı karmaşık ve ironik söylev tarzları olsa da, bu filmlerin bunu (Godard'ın ya da Rivette'in filmlerinin yaptığı gibi tersine) açıkça ilan etmemeleridir. Antoine Doinel'in *duygusal eğitimi* yalnızca bir kadına ya da bir işe nasıl sahip olunacağını öğrenme meselesi değildir; bu aynı zamanda sanatın işlevinin incelenmesidir. *Amerikan Geces'i*ndeki "filmler yaşamdan daha mı önemlidir?" sorusu temeldir. Buna iki farklı perspektiften olumlu yanıt verilebilir. Sinematek'in hayaletleri olan film kurtları Truffaut ve Léaud'un bakış açısından yanıt açık bir biçimde –ve maalesef– evettir. Ancak medya kuramcısı ile filmin sosyolojik ve psikolojik etkilerini inceleyen öğrenci için yanıt şartlı bir evet olabilir ve bu "evet" daha sonra medyanın varoluşlarımızı nasıl değiştirmiş olduğuna dair önemli tartışma için önemli bir öncül haline gelir. Godard bu düşünüş çizgisini kovaladığı için büyük bir itibarı hak eder. O bu konuda diğer herkesten daha etkili konuşmuştur. Ancak Truffaut da bir miktar itibarı hak eder.

Doinel serisinde daha açık (ve uğraştırıcı) olan mesele Alphonse'un *Amerikan Geces'i*ndeki ikinci sorusuna yanıt arayışıdır: "Kadınlar büyülmü müdür?" Gerçekten bu, cevabı beklenmeyen bir sorudur. Léaud'un canlandırdığı Doinel'in kadınların büyüünün ta kendisi olduğuna inandığından bir an bile şüphe duymayız. Bu seri boyunca onun işle ilişkisi baştan savmadır ve bu işler yalnızca komedi malzemesinin kaynağıdır. Filmin sonunda bile Antoine'in bir sanatçı olduğu netleştğinde, onun romanı hakkında, "ne davulları var ne de trompetleri" ifadesi dışında hiçbir şey öğrenemeyiz. Yine de *400 Darbe*'de Antoine'in annesinin bacaklarına baktığı ilk andan itibaren onun kadınlarla ilgili çekingenliğinin bu serinin başlıca kaygısı olacağının farkına varırız. O aynı anda hem saldırgan hem de pasiftir. Kendisini kadınların bulunduğu ortamlara dahil eder, ama bir ilişki başladığında çoğu kez felç olmuşa benzer. Sacré-Coeur yakınlarında bulunan çatı katındaki dairesinde ona gelmesi gereken Fabienne'dir; sonunda onu baştan çıkarma kararı alan Christine'dir; fantezilerinde çok önemli yeri olan, ama gerçekleşmesi için çok az şey yaptığı bir duruma onu bilinçli olarak çeken Matmazel Kyoko'dur.

Saldırganlık ve edilginliğin bu bileşimi Doinel'in kişiliğinin özelliğidir ve bu özellik kendisini yalnızca kadınlarla ilişkide değil, aynı zamanda hayatının işine ilgisinde de gösterir. Bu, işinin büyük bölümü edilgin gözlemden oluşan etkin sanatçının garip ikilemidir. Bir roman yazma *edimi* diyelim bir depo katibi olmakla karşılaştırıldığında göreceli bir kısıtlılığa ve sınırlılığa sahiptir.

Bu erkek çocuğun doğrusu, filmlerin de doğrusudur, çünkü Antoine Doinel serisi bir dizi edilginlik-saldırganlık karşıtlığıyla ifade edilir: kadınlara karşı erkekler, çocuklara karşı yetişkinler, yaşama karşı filmler. Bunlar koordineli yapıyı oluşturlar. Bir anekdot Truffaut'nun diyalektik yaklaşımını gösterir. *400 Darbe*'yi çektiği sırada aklında tam bir Doinel filmleri serisi olmadığı halde yine de o en azından bir devam filmi olacağını düşünmüş olmalıdır, çünkü laboratuvara ilk filmin kullanılmamış parçalarını imha etme iznini vermeyi reddetmiştir (normal uygulama izin vermesini gerektirirdi). Daha sonra Doinel öyküsüne geri döndüğünde, gerçekten hem Léaud'un hem de (René'yi oynayan) Patrick Auffay'ın hâlâ çocuk oldukları dört yıl önce çekilmiş bu kullanılmamış çekimleri bir geriye dönüşe (flashback) dahil etmek için kullanabildi. Oni dört yaşındaki Léaud ile on sekiz yaşındaki Léaud arasındaki fark çarpıcıdır. *400 Darbe*'nin çekimleri tamamlandığında, Léaud'un "kendi kuşağının en iyi Fransız oyuncusu" olduğunu düşünen¹⁹ Truffaut bu oyuncu ile neredeyse diyalektik bir ilişki gelişmişti.

Başlangıçta Truffaut'nun kafasındaki Doinel, sonunda ortaya çıkan karaktere göre daha sakın ve ketumdur. Truffaut'nun açıklamasına göre Doinel gibi "Jean-Pierre de yalnızlığı seven ve isyanın eşiğindeki bir anti-sosyal, ancak o çok daha erdemli bir ergen ve çoğu kez kibirli bir gençti." Truffaut'nun düşündüğü yalnızlık yanlısı, nesnel, düz tanımlama ile Léaud'un kibirli, canlı ve biraz saldırgan kişiliği arasındaki gerilim yalnızca *400 Darbe*'de değil, bu filmin ardından yapılan ve çok açık bir biçimde işbirliğinin ürünü olan diğer filmlerde de Doinel'in imgesine derinlik ve boyut kazandırdı.

Truffaut oyunculara bu paradoksal bağımlılıkta meslektaşları arasında yalnız değildi. Bütün auteurist eleştirmenler film çektiklerinde aktör ve aktrislerle eşit derecede güçlü ilişkiler geliştirdiler (çoğu kez onlarla evlendiler). Ancak Truffaut'nun Léaud ile ilişkisi en uzun işbirliği oldu ve her ne kadar tartışmaya açık olsa da, en zengin sanatsal sonuçları doğurdu. İlk bakışta yönetmenin merkezde yer aldığını savunan eleştirmenlerin sinemasal süreçte oyuncunun önemine dair çok sayıda onay sunması çelişkili görünebilir. Her ne kadar Bazin kendi gerçekçilik versiyonunu hiçbir zaman belgesel olarak sunmamış olsa da, ileride Godard bahsinde göreceğimiz gibi, oyunculuğun gerçekçiliği lehine yapılan sofistike bir tartışma vardır.

400 Darbe'nin canlılığının büyük bölümü Truffaut'nun tasarladığı gevşek yapıdan ve onun Léaud'a doğaçlama yapması için verdiği çok sayıda fırsattan gelmektedir: "O içgüdüsel olarak doğru jestleri buldu, yaptığı düzeltmeler diyaloga hakikilik kazandırdı ve ben kendi sözlüğünden kelimeleri kullanması için onu cesaretlendirdim... Çekimler boyunca kendi yaptıklarına gülmüş olan Jean-Pierre son kurguyu gördüğünde ağlamaya başladı; bana dair bu özyaşamöyküsel tarihin arkasında kendi yaşamının öyküsünü gördü."²⁰

¹⁹ Truffaut, "Introduction: Who Is Antoine Doinel?", *Adventures of Antoine Doinel*, çev. Helen G. Scott.

²⁰ Truffaut.

Léaud'un filme kazandırdığı bu özgün durum, fazlasıyla Truffaut'nun niyeti olan ve filmin başarısı için eşit derece önem taşıyan zıt, genel bir durumla birleşir. Truffaut *400 Darbe*'nin temeli olduğunu düşündüğü bu klinik sendromu birkaç kez açıklamıştır:

“Filmimi ergenlik çağı atağı, ebeveynlerden duygusal kopuş, bağımsızlık arzusu ve aşağılık kompleksi olarak adlandırılan dört belirgin karmaşadan oluşan ve uzmanların ‘gençliğin kimlik krizi’ diye hoş bir şekilde isim verdikleri dönemin üzerine kurdum. Bu dört faktörün her biri kesin bir adaletsizlik türünün var olduğunun keşfedilmesine ve isyana yol açar.”²¹

Truffaut film üzerinde çalışırken, film giderek yalnızca bir ergenin tarihi değil, ama on üç yaşında olmanın güçlüklerinin özel bir anlatımı haline geldi. Truffaut için çocukluk bir dizi “suç ögesi taşıyan kötülüktür” ve yetişkinlerin kendi çocukluklarına dair nostaljik hatırlamalarına hiçbir zaman güvenmemiştir. Kesin bir adaletsizlik türünün var olduğunun keşfedilmesiyle başa çıkmanın tek yolu “dört yüz darbe yapmak/ortalığı birbirine katmaktır.” Film tamamen bu deneyimi tanımlar.

Antoine bu krizi bir kez atlattığında, onun kişiliği ve filmlerin yapısı daha sakin bir hal alır. *400 Darbe* ile “Antoine ve Colette” arasında çocukluk ve yetişkinlik arasında gerekli köprüyü özlü bir biçimde sağlayan kesin bir ton farkı vardır. İlk filmin öfkesi kaybolur ve Antoine kendisini görece umut verici bir dönemde bulur. Onun acı veren çekingenliği kalır, ama filmin sonunda, kızı kazanamamışsa da, en azından onun anne-babasını kazanmıştır ve dört yıl önce reddedilmiş bir genç için bu daha önemli olabilir. Model yetişkin kişiliğine uygun olarak kurulmuştur. Truffaut'nun erkek karakterlerinin çoğu gibi Antoine da her zaman kadınlarla uyumsuzluk yaşar. Kadınlar kendilerine romantik nesneler olarak davranılmasını istediklerinde, o gerçekçi ve insanca ilişki kurmakta ısrar eder. Kadınlar maskelerinden vazgeçmeyi tercih ettiklerinde, Antoine ters bir biçimde onları romantikleştirir. Truffaut'nun Antoine'ı çekingen ve hantal, ama Léaud'un Antoine'ı atak ve esprilidir. Bunlar yetişkin Antoine'ın özellikleridir.

Çalınmış Buseler de krizler arasındaki görece sakin bir dönemde geçer. (Bir bakıma “Antoine ve Colette” kendisinden sonra yapılacak bu film için bir taslaktır.) Bir kez daha Antoine anne-babayı kazanır, ama bu kez kızı da elde eder. Ayrıca araya giren altı yılda hem Truffaut hem de Léaud'un sanatsal kişiliklerinde önemli değişimler olmuştur. 1968 nedeniyle her ikisi de daha özgüvenlidir. Truffaut, Hitchcock'a ve tür filmlerine borcunu ödemiştir. Léaud, Doinel karakterinin dışında bir oyuncu olarak değerini kanıtlamıştır. Ortaya çıkan ürün, Truffaut'nun en baştan çıkarıcı filmidir. *Çalınmış Buseler* büyüleyici, nükteli, temiz bir şekilde yapılmış, genel olarak olumlu bir filmidir ve sonuç olarak çok popüler olmuştur.

²¹ Aktaran André Parinaud, röportaj, *Arts*, 29 Nisan-5 Mayıs 1959.

Bu cazibeye karşı eleştirel tepkinin olması şaşırtıcı değildir. Örneğin Pauline Kael bu filmi “kesinlikle büyüleyici ve hoşlanılabilir, ama fazlasıyla hoşlanılabilir, fazla kolayca hoşlanılabilir” buldu.²² Godard’ın bir keresinde Truffaut’nun filmlerini “sert ve şefkat dolu” olarak tanımladığını unutmayan Kael *Çalınmış Buseler*’in sert olmadığını ve “sertlik olmaksızın şefkat doluluğun bir miktar zayıf olduğunu” öne sürdü. Buradaki sorun, Truffaut’nun, Doinel’in *duygusal eğitiminin* sakin merkezini tarihsel olarak “Antoine ve Colette”te zaten korumuş olduğu için, *Çalınmış Buseler*’de 1968 baharındaki çekim programının ayrıntılarından dolayı ayrıca önem kazanan yorumlayıcı, ironik boyuta konsantre olarak istediklerini yapmakta özgür olmasıydı. Truffaut 5 Şubat’ta çekimlere başladı. Dört gün sonra Sinematek’in önemli yönetim kurulu toplantısına katıldı ve bu toplantıda Sinematek’in kurucusu Henri Langlois’nun işine son verildi. “O andan itibaren” diye açıklar, “yönetmen ve militan ajitator olarak ikili bir yaşam sürdürdüm, para desteğini artırmak için telefon görüşmeleri yapıyor, kamuoyunu uyarıyor, Savunma Komitesi’ni kuruyor, çoğu kez gösterilere katılmak için koşturuyordum. Çekimler boyunca sloganımız şuydu: Eğer *Çalınmış Buseler* başarılı olursa, bu Langlois sayesinde olacaktır.”²³

Truffaut’nun herhangi bir olayda güçlü olabilecek filmsel boyut bilinci, büyük ölçüde bu ikili yaşam sayesinde gelişmiş olmalıdır. Tıpkı dokuz buçuk yıl önce anne-babalar ve çocuklar üzerine bir film olan *400 Darbe*’nin öneminin, çekimlerin başlamasını izleyen gün Truffaut’nun ikinci babası André Bazin’in ölümüyle artması ve keskinleşmesi gibi, Truffaut’nun *Çalınmış Buseler*’in, izleyerek büyüdüğü filmler hakkında olduğu kadar bu karakter (Langlois) hakkında da olacağı düşüncesi de Langlois’nun olmasından-korkulan “ölümüyle” keskinleşmişti.* Truffaut “l’affaire Langlois”da (Langlois olayı) başarılı oldu, aynı zamanda filmiyle de başarı kazandı. *Çalınmış Buseler* sorumlulukların kaçınılmaz hale gelmesinden önce gençlikten yetişkinliğe geçişin o son dönemi hakkında bir “gününü gün et” filmidir.

Bu nedenle filmün dramatik odağı, Antoine Doinel’e değil (ancak o duygusal odak ve örgütleyici ilkedir), daha ziyade Antoine’ın kısa süreli ilişkiler kurduğu sömürülen, istismar ve alay edilen erkekler galerisine dayanır: büyücünün arkadaşı Georges Tabard, Bay Henri, aldatılan koca Julien, Christine’in muhasebecisi ve Colette’in bıkkın kocası Albert. Neredeyse hepsi kadınlarla ilişkilerinden yara almışlardır ve yaşamları hâlâ masum olan Antoine için birer ibrettir. Otelde rahat bir şekilde battaniyeye sarılmış, sallanan sandalyesinde oturan Antoine, Truffaut’nun sonraki filmi *Evlenmekten Korkuyorum*’un (*La Sirène du Mississippi*, 1969) bir kopyasını okur. Bu film o dönemin cinsel ilişkilerinde kadınlar ile erkekler arasında yaşanan acı ve kederi çok daha ayrıntılı tanımlayacaktır. Antoine, Christine’e “seni sevdiğimi düşündüğümde bile sana hayran degildim” der.

²² *New Yorker*, 8 Mart 1969.

²³ Truffaut.

* Langlois’nun ölüm tarihi 13 Ocak 1977 dir. Langlois’nun 13 Kasım 1914’te İzmir’de doğduğunu da belirtelim. (Ç.N.)

Paul, Antoine'a "ölümün ardından sevişmek, sanki hâlâ var olduğunu kanıtlama gereksinimi duyuyormuşsun gibi, bir telafi yoluna benziyor" diye açıklama yapar. Henri çerçevenin dışında, büro hayatının orta yerinde öldüğünde, Antoine bir fahişeyi aramaya başlar. Yalnızca aşk ve ölüm arasındaki ilişkiyi anladıktan sonradır ki, Christine ile ilişkisinde her şey iyi gider. Film bu tema üzerine bir dizi çeşitlemedir. Bunlardan yalnızca birkaçı doğrudan Antoine'ı içerir. Çoğunda o bir gözlemcidir. 400 Darbe'nin sonunda Antoine'ın görece özgürlüğüyle başlayan süreç *Çalınmış Buseler* ile sona erer; bağımsızlık arzusunu tatmin etmiştir; Fabienne Tabard ve daha sonra da Christine ile başarılı ilişkileri yeni bir olgunluğu göstermiştir; adaletsizliğin bir şekilde kesinlikle var olduğu keşfedilmiş ve Antoine bununla nasıl başa çıkılacağını öğrenmeye başlamıştır. Truffaut "kesinlikle anakronizm ve romantizmi nedeniyle Jean-Pierre'i böylesine çekici buldum" demiştir.²⁴ *Çalınmış Buseler*'in romantik idealizmi filmin sonunda aşk ve ölümün ayrılmaz bir biçimde iç içe geçtiği duygusal bilgisiyle yumuşatılır.²⁵

Açıkçası bu türden bir metafizik, duygusalılık (sentimentality) suçlamasına açıktır; Truffaut'nun filminin ahlakına kolayca tepki verilebilir: "Ah! Yaşamın tatlı gizemi!" Ancak ben bu filmin duygusal olarak suçlanışının yanlış olduğunu düşünüyorum. Doğrudur, bir nostalji boyutu vardır, ama Truffaut'nun bu nostaljiye yönelik tutumu karmaşıktır; o kendi gençliğini bazen aptalca ve duygusuzca resmeder. (*Aile Yuvası*'nda bunu yine yapacaktır.) Ayrıca bizi uzaklaştıran ince bir ironi tabakası vardır. Bununla birlikte İngilizce "sentiment"e (duygu) karşıt olarak Fransızca *sentiment* şimdiye kadarki Truffaut filmlerinin her birinin güçlü bir öğesi olmuştur. Fransızca *sentiment* sözcüğü İngilizce sözcüğün sevgi (affection) ve hissediş (feeling) anlamlarını taşıdığı gibi, ayrıca algılama, duyu, bilinç ve duyarlılık yananamlarına da sahiptir. Truffaut'nun kılavuzu olan Jean Renoir da yıllar boyunca benzer duygusalılık suçlamalarına katlanmak zorunda kaldı. Belki de 20. yüzyılın ikinci yarısında bu, olumlu ifadeler tasarlayan bir sanat yapmak için garip bir ahlaki cesareti içeriyor. (Fabienne'nin babasının ölüm öyküsünü anlatışını bir Anglo-Saxon filmünde hayal edin: "Ölmeden önce babam doktora yaklaşmasını işaret etti. Kulağına 'ne müthiş şey şu insanlar' diye fısıldadı ve birkaç dakika sonra öldü.") Truffaut'nun dünya görüşünün işte bu yanı çok değerlidir. Eğer bu olumlamalar bazen bazılarımıza yanlış gibi gelse de, bu belki de Truffaut'dan çok bizim sorunumuzdur, çünkü ileride göreceğimiz gibi, Truffaut tarzı olumlama jesti temelsiz değil, farklı ve görece sofistike politikalara dayalıdır.

²⁴ Truffaut.

²⁵ Bir yönetmen olarak Truffaut'nun kendi deneyiminin Doinel'in yeni bilgisine koşut olması şaşırtıcı değildir: "Bir filmi tamamladığımda, onun olmasını istediğimden daha keder verici olduğunu anlıyorum. Bu her filmde oluyor. *Çalınmış Buseler*'in çok eğlenceli bir film olmasını beklemiştim. Film çekmeye başladığımda, komik olan şeyler ile keder verici şeylerin olacağı düşüncesine sahiptim, bu nedenle filmlerime eğlendirici ve kederli şeyler koydum. Daha sonra birden üzücü bir şeyden komik bir şeye geçmeye çalıştım. *Çalınmış Buseler*'in yapını sırasında, komik ve keder verici olanın ayrı anda olduğu durumların en iyisi olduğunu düşünme noktasına geldim." (Truffaut, "Introduction", *The Adventures of Antoine Doinel*, çev. Helen G. Scott, New York: Simon & Schuster, 1971.)

Çalınmış Buseler duygu açısından genelde diğer filmlerin hepsinden daha zengindir. Bu Truffaut'nun en kişisel filmidir, *400 Darbe*'den bile daha içtendir. Antoine, Fabienne Tabard (Delphine Seyrig) ile ilk kez karşılaştığında, merakla dolar. Kadınlar kesinlikle büyülüdür! Blady Dedektiflik Bürosu'ndaki Ida'ya rapor vermek için telefon eder:

IDA Yüzü nasıl?

ANTOINE (Yoğun biçimde lirik): Mükemmel biçimde oval... Biraz üçgen ovali kastediyorum ve teni parlak... sanki içerden aydınlatılıyormuş gibi.

IDA Bak Antoine. İstedığımız sadece bir rapor, bir aşk ilanı değil!²⁶

Çalınmış Buseler'e özel zarafetini kazandıran, rapor verme tarzı ile ilan-ı aşk tarzı arasındaki bu gerilimdir. Ancak rapor verme ve yorumlama sonunda galip gelir. Fabienne Sacré-Coeur'a yukardan bakan çatı katı dairesindeki Antoine'ı ziyarete gittiğinde ona *Vadideki Zambak*'ın güzel bir aşk romanı olmadığını söyler, bu "acıkl bir hikâyedir... Dahası" diye ısrar eder, "ben bir hayalet değilim, tam tersine bir kadınum."²⁷ *Son Doinel* filminde Delphine Seyrig'in "parlak, biraz üçgen oval yüzü"nün gizemli bir televizyon komedyeni tarafından gülünç taklidi yapılacak ve gizeme son verme tamamlanacaktır. Kadınlar artık erkeklerden daha büyülü değildir.

Aile Yuvası, *Çalınmış Buseler*'in zorunlu bir devamıdır. Kadınların büyülü olmadığı korkunç bilgisinin hazmedilmesi gerekmektedir. Antoine ve Christine'in evliliklerinin ilk beş yılının anlatısı, Antoine'ın istemeyerek de olsa bu gerçeği kabul edişinin öyküsüdür. Açıklama, eğer böyle bir şey varsa, filmin sondan bir önceki sahnesinde gelir. Antoine en güvenilir içgüdülerine rağmen, Kyoko ile ilişkisini sürdürür ve onunla romantik bir akşam yemeği yemesini gerektiren bir durumla karşı karşıya kalır. Ancak işkence görürcesine sıkılır ve akşam boyunca kendisine dönmesi için onu affedeceğini umduğu Christine'e periyodik olarak telefon eder. Christine ile asla sıkılmamıştır. Bu alışılmış anlamda bir üçlü aşk değildir. O sadece Japon kadının büyüsüyle (son bir kez) baştan çıkarılmıştır. Yatakta *Les Femmes japonaises*'i (*Japon Kadınlar*) okur, karısı yanında yatar ve kadın kendini Nureyev ile ilgili fantezilerine verir. Doinel bu son filmde o ana kadar olduğundan önemli ölçüde daha az çekici bir karakterdir. Gençliğin cazibesi kaybolmuştur ve sağlıklı bir yetişkinin özelliklerine sahip değildir. Hâlâ çok çekingendir ve karısının önünde soyunamamaktadır. Artık ebeveyn olmanın sorumluluklarıyla yüzleşmek zorundadır, ama dikkate değer bir kariyeri yoktur. Kadınlar büyülü olmasa bile, o hâlâ onların ne olduğunu bilmez. Çocuğunun doğumunu kaçırma noktasına varana kadar kendini düşünür ve başarısızlıklarıyla ilgili şakalar artık komik değildir. Önceki filmlerde Doinel kaybedebilir, ama asla yenilmezdi. Artık gerçeklik tehdit edicidir. Truffaut'nun bütün erkek karakterleri

²⁶ *Stolen Kisses, The Adventures of Antoine Doinel*, s. 177.

²⁷ *Stolen Kisses*, s. 198.



Antoine ve Christine (Claude Jade), kahvaltı masasında kalp biçimindeki şişe açacağıyla kapatılan yazılı not kağıtlarının damgasını vurduğu, kızarmış ekmeğe förensel tereyağı sürerek kutsallaştırılan evlilik seremonisi.

gibi, artık reşit olan Antoine dramatik bir şekilde incinebilir, açıkta ve zedelenebilir durumdadır.

400 Darbe'de olduğu gibi *Aile Yuvası*'nda da ona dair temel duygumuz onun tecrit olmuşluğuyla yoğun bir biçimde renklenir. Bu film yalnız haldeki Doinel'in gece vakti oğlunun doğumuyla ilgili konuşmak için birilerini bulmaya çalıştığı bir telefon kulübesinde; oyuncak kayıklarla oynarken suni bir gölün yanında; o ve Christine'in içinde birbirlerini kaybettikleri çok geniş bir dairede tek başına yatakta el yazmaları üzerinde çalışırken; tecridin kalesi olan banyoya giderken kitabını, el fenerini, sigaralarını ve gazetesini (sanki evden kaçan bir çocuk gibi) toplarlarkenki görüntülerinin bir koleksiyonudur. Bir telefonların olmayışı onların tecrit olmuşluğuna dikkat çeker. Çiftin yatakta mavi çarşaf üzerindeki çekimleri ile banyoyu hava boşluğuna bakacak şekilde yerleştiren ve onların birkaç kez bu boşluğa bakan pencerelerden konuşmalarına neden olan apartman mimarisinin çoğu çekimi de aynı işlevi görür.

Doinel serisinde ilk kez *Aile Yuvası*'nda bir Truffaut filmünün kökeninin politik olduğunu açıkça görebiliriz. Aile en küçük politik birimdir ve ev/aile içi (domestic) politikalar bize küçük bir evren sağlar. Filmün sonunda Antoine ve Christine burjuva komşuları olan tenor ve karısının oluşturduğu stereotipik komik modeli taklit ederler. Antoine işgüzarlık ederek Christine'i beklerken koridoru adımlar. Kadınlar! Asla zamanında gelmezler. Ancak bu son şakaya aşırı önem vermemeliyiz. Daha önce Antoine ve Christine kendi durumları hakkında birbirleriyle –neredeyse dokunaklı bir biçimde– açıkça konuşmuşlardı. Christine'i ve bebeği ziyaret eden Antoine kadının o gece bir

randevusunun olduğunu öğrenir. Sokakta biraz hüzünlü bir şekilde kadının peşinden gider. Christine ilk kez öfkeyle söyler der:

- CHRISTINE Sen sorumsuzun birisin. Tek bildiğin, kendi istediklerin. Benden sen istediğinde seni öpmemi... Sen istediğinde seni yalnız bırakmamı bekliyorsun. Ben senin emrinde değilim.
- ANTOINE Doğru.
- CHRISTINE Artık değil.
- ANTOINE Bu kadar yeter... Bak, üzgünüm. Ne hissettiğini anlıyorum.
- CHRISTINE Oh, ben bu diyalogu biliyorum: "Seni anlıyorum... Ben piçin tekiyim... Sense benim için fazla iyisin!"
- ANTOINE Bunu yapmam.
- CHRISTINE Yüz kere yaptın. Bütün bunları romanına koyabildin.²⁸

Christine'in burjuva modeli kabul etmeyeceği açıktır. Daha önce Antoine'ın bir müzisyenle evli olduğunu öğrenen eski bir arkadaşı, "Bir müzisyen mi? Hep hoş küçük burjuva kızları sevdin zaten!" yorumunu yapmıştı. Antoine'ın "hoş, küçük burjuva kızları" şiddetle arzuladığı inkâr edilemez. Bu Colette'ten bu yana açıktır. Fabienne ve Christine bu tipin klasik modelleridir. Ancak bu değişimdeki gerçek vurgu Antoine'ın karısının mesleğinden açıkça iftihar etmesidir. *Aile Yuvası*'nın kaçınılamaz bir yanı filmin adının (*Domicile conjugal*) alaycı bir şekilde akla getirdiği gibi Christine'in açık bağımsızlığıdır. Antoine bir romancı olma düşleri görebilir, ama Christine bir kemancı olarak zaten başarılı olmuştur. O, en az Antoine kadar para kazanır ve asla hiç de ev kadını gibi görünmez. Onun kocasından bağımsız olarak bebeği vardır ve evcimen bir anneye dönüşmez. Kocasını onu terk ettiğinde, çocuğunu büyütür, işini yapar ve sosyal yaşam için zaman ayırır. Durumları hakkında kocasından daha fazlasını bilir.

Sokaktaki harareti konuşımanın ardından Christine bir taksiye biner. Biraz yumuşamıştır. Antoine ise biraz üzgündür o kadar. Kadını kibarca öper ve (Truffaut'nun filmlerinde sürekli tekrarlanan) en romantik sözlerle onu selamlar:

Sen benim kız kardeşim, kızım, annemsin...

Christine basit bir cevap verir:

Ben senin karın olduğumu sanıyordum.²⁹

Kadınlara atfettiğimiz romantik roller ile onların gereksindikleri ve istedikleri gerçekçi roller arasındaki karşıtlık kısa ve uygun bir anlatımla ifade edilir. Taksi hareket eder ve Antoine sokakta yavaşça yürür. Christine amacına ulaşmıştır; kadınlar artık Antoine için büyülmeye değerdir.

²⁸ *Bed and Board, The Adventures of Antoine Doinel*, s.308.

²⁹ *Bed and Board*, 311.

Çalınmış Buseler Antoine'ın ordudan arkadaşlarıyla nezarethanede bize takdim edilmesiyle başlar ve evlendirilmesi ile biter; *Aile Yuvası* bu daireyi tamamlar; filmün daha sonraki sahnesi Antoine'ı Place Pigalle'deki bir genelevde gösterir. Ulaşılabilecek bir hedef daha vardır ve bunu tercih ettiği uzun boylu fahişe yerine getirecektir. Kadının özel politik görüşleri vardır ve onları dile getirir: "Bir parça idare işi! Televizyonda onların neye benzediğini gördüğümde, yönetimi bizim de ele alabileceğimizi anladım. Politikayla ilgilenmiyor musun?" diye sorar. Bu artık hepimizin Doniel'e (ve Truffaut'ya) sormayı isteyeceğimiz bir sorudur. Antoine bir cevap verir ve Marie devam eder: "...unutma: eğer politikayı izlemezsən, sonunda politika seni halledecektir!"³⁰ Bu fazladan ilave edilen bir sahnedir, bize Truffaut'nun bu filmün politik içerimlerinin farkında olduğunu hatırlatması hariç çok önemli değildir. Bu, filmün arkaplanına daha yakından bakmamız gerektiğinin önplandaki sinyalidir. *Aile Yuvası*'nın anlatısı politik sorunlardan kaçınıyor görünür, ama filmün malzemesi güçlü bir biçimde bu sorunları akla getirir.

Akla Renoir geliyor. Tıpkı avlu yaşamının cana yakınlığı gibi, insan *Bay Lange'in Cinayeti*'deki avluyu ve iyi niyetlerle bu avlunun içinde ve çevresinde birlikte yaşayan ve çalışan insanları hatırlıyor. (Truffaut *Evlenmekten Korkuyorum*'da *Bay Lange'in Cinayeti*'nden alıntı yapmıştı.) Renoir'ın o filmde peşinde olduğu ve Truffaut'nun *Aile Yuvası*'nda yapmayı istediği şey ideal bir topluluğun anlatımıdır. Renoir çok daha özgüldür: *Bay Lange'in Cinayeti* işbirliğine dayalı örgütlenmenin ve bunun sonuçlarının yararlarını tanımlamak için her yolu dener. Ancak Truffaut aynı enformasyonun büyük bölümünü aktarmak için yalnızca Renoir'ın filmünü anıştırmak zorundadır.

Çalınmış Buseler gibi *Aile Yuvası* da her biri filmün felsefi aurasını güçlendiren bir karakterler galerisini içerir. Ancak önceki filmde karakterler birbirlerinden tecrit olmuş haldelerken –koşut olsalar da, ayrı ve yalnız–serinin son filmünde odak noktaları olarak avluda bir araya gelmişlerdir. Saymak gerekirse bu karakterler şunlardır: kafenin sahibi Césarın; tenor ve karısı; "boğazlayan" (komedyen olduğu anlaşıp kulübe dahil edilene kadar, grubun tek uyumsuz üyesi); aşka aç hizmetçi Ginette (Truffaut, Renoir'ın sekreterinin adının Ginette Doynel olduğu hatırlatılınca şaşırmıştı); kapıcı Bayan Martin; küçük Christophe; park görevlisi; sağlık bölümü sorumlusu; ve son olarak bir kontrpuan olarak, gruba yalnızca başını pencereden çıkararak katılan gönüllü münzevi Bay Desbois.

Doinel avlunun dışında görece kısa zaman geçirir. Dışarı çıktığında hiç değişmez bir biçimde, Paris sokaklarında sinsice dolaşan güvenilmez hırsız Jacques Robiolles'in yanına koşar. Truffaut aslında başlangıçta avlunun komünal atmosferini yansıtmak için hidrolik teçhizatla ilgilenen çalışma grubu istemişti, ama filmün çekimlerinin sonunda sempatik Monique figürü hariç onlardan çok azı kalmıştı.

³⁰ *Bed and Board*, 312.

Bu edinilmiş avlu ailesi Antoine ve Christine'in ilişkilerini geliştirmek için ortam sağlar. Antoine'ın açıklanmış olduğu gibi, ona göre aile burjuva yaşamının önemli bir cazibe merkezidir. Truffaut da şöyle der: "Antoine bir yetim gibi yaşam sürer ve kendine bakacak aileler arar, ama onları bulduğunda kaçma eğilimi taşır, çünkü o yapısı gereği gerçeklerden kaçan birisidir."³¹ Onun meslek olarak katı bir tecridi akla getiren roman yazarlığını seçtiğini hatırlayın. Roman kolektif bir sanat değildir ve bundan dolayı hem Antoine ile Christine'in ev/aile içi politikalarına hem de avlunun daha büyük politikalarına zıtlık oluşturmaya hizmet eder.

Her ne kadar başka nedenlerin olduğunu bilsek de, Antoine, Christine'e kendilerini ayıranın bu roman olduğu açıklamasını yapar:

"Şu anda düşünebildiğim tek şey roman. Her şeyi karman çorman etmemin nedeni bu. Bitirdiğimde, bizim ilişkimizin de yoluna gireceğine eminim."

Ancak Christine hep biraz daha akıllıdır, şöyle yanıt verir:

"Bana bir kopyasını gönderme. Okumam. Gençliğin hakkında her şeyi anlatma düşüncesinden, anne-babandan utanışından, alenen kirli çamaşırlarını temizlemenden hoşlanmıyorum... Ben bir entelektüel değilim, ama şunu biliyorum: eski hesapları halletmek için bir kitap yazmak sanat değildir!"³²

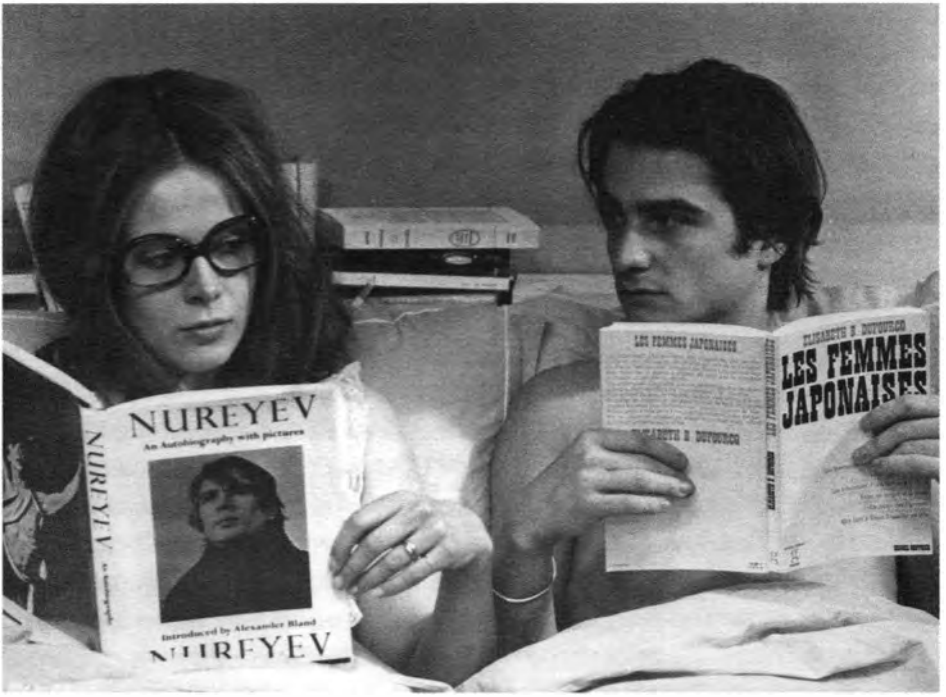
Sanki Truffaut bize (ve kendisine) Doinel serisiyle ilişkisi hakkında bir şeyler anlatmaya çalışıyor gibidir. Antoine romanı ve Truffaut da filmi için görünüşte önemli bir şeylerden vazgeçmişlerdir. Antoine, Truffaut'nun başarısız evliliğini canlandırır ve her ne kadar Truffaut'nun boşanmayla ilgili duygularını hiçbir biçimde bilmesek de, öyle görünüyor ki, *Aile Hayatı*'ndaki Antoine kısmen Truffaut'nun filmlerin bütün açıklığıyla insanlardan daha önemli olduğu bir hayat hakkındaki endişelerinden kurtulma girişimidir.

Burada işleyen çapraşık bir mantık vardır ve Truffaut'nun dünyasının ironik ikilemine işaret eder: Ona göre filmler pekâlâ insanlardan daha önemli olabilirler, ama insanlar inkâr edilemez bir biçimde filmlerin en önemli öğesidirler. Onun sinemasında odak sürekli olarak bir yanda insanlar ile diğer yanda film aygıtının kendisi arasında ileri geri değişir. Sonuç sanat ve gerçekliğin görkemli bir biçimde sakince ve çağrışımsal tarzda ustaca bir aradalığıdır. Örneğin, ayrılık imgeleri, Truffaut'nun insanın durumu hakkındaki hislerini özetleyen görsel mecazlar onun filmlerinin çoğunu noktalar:

- Jules, Jim ve Catherine ortak kır evlerinin ayrı pencerelerinden dışarı bakarlar, hem ayrı hem bir aradadırlar;
- *Aile Yuvası*'nda bir havalandırma boşluğu Antoine ve Christine'i ayırır;

³¹ Truffaut.

³² *Bed and Table*, s. 309.



Aynı yatağı paylaşmak, ama farklı fantezileri yaşamak: *Aile Yuvası*. Sayfa 180'deki *Ona Dair Bildiğim İki Üç Şeyden* çekimle karşılaşırın.

- “Antoine ve Colette”te Antoine çoğu kez Colette’e pencereden seslenir, bu arada katıldıkları konserlerde farklı sıralara oturarak ayrılırlar;
- *Çalınmış Buseler*’de Blady bürosunda altı farklı dram oynanır, her biri duvarlar, sıralar, boş alanlarla diğerlerinden ayırdır;
- son olarak, Antoine bir sekreterin bir lagünün kıyısında yürürken açtığı bir dergiye ve dikkatli bir şekilde bir resimdeki erkek çocuğu işaret edişine teleobjektifle odaklanarak oğlunun doğumunu öğrenir.

Bu son görüntü açık bir biçimde Truffaut’nun etkileyici görsel yaratıcılığının klasik bir örneğidir. Antoine yalnızca doğum yaptığı sırada karısından ayrı değildir, o aynı zamanda kendisine doğum haberini veren kadından da ayırdır. Dahası o bu bilgiyi yalnızca sanatsal bir araca gönderme yaparak alır ve bu göndermeyi yalnızca bir sanatçının aracını, bir kamera objektifini –üstüne üstük gerçekliği çarpıttığı söylenen bir aracı– kullanarak anlayabilir. Bu ayrılık imgelerinin her birinde –en kesin biçimde sonuncusunda– maddi yapı, bizi filmlerin çelişkili bir biçimde bize yaşam hakkında çok şey anlattıkları için yaşamdan daha değerli olduğu biçimindeki dolaylı, ama geçerli sonuçlara vardırıran anlatının hizmetindedir. Unutulmamalıdır ki, Truffaut kendi çocuklarına Laura ve Eva adını verecek denli yaşam ile filmi iç içe geçirir, ancak onun Preminger ve Losey’in filmlerinin kadın kahramanlarını mı yoksa filmlerin kendilerini mi onurlandırdığı açık değildir.*

* Laura (*Karlı Gölge*) Preminger’in 1944, Eva (*Aldatan Kadın*) ise Losey’in 1962 yılında yaptığı filmlerdir. (Ç.N.)

Truffaut'nun filmlerini karakterize eden ve bu filmlerin en merak uyandırıcı niteliklerinden biri olan bu anlaması güç tarz, bir Truffaut çekiminin yalnızca içeriğini değil, onun tam anlamına ulaşmak için çekimin yapısını da okumamız gerektiği (çünkü bu ikisi çoğu kez diyalektik olarak zıttır) gerçeği tarafından daha da karmaşık hale gelir. Yukarda bahsedilen tecrit ve ayrılık imgelerinin oldukça basit anlamları varmış gibi görünür, ama onları yapısal bir bağlam içine yerleştirdiğimizde başka bir boyut ortaya çıkar. (Burada da “doğum haberi” sekansı en öğretici örnektir.)

Bazinci derin odak kuramlarına ve bunun akla getirdiği insancıl yoruma bağlanmaya dayanan Truffaut incelikli bir sabit kamera efekti geliştirdi. Kamerasının yorum yapmasını, üstelik bunu sürekli, ama sakın bir şekilde yapmasını istedi. Truffaut için derin odak, bizim “yorumlayıcı pan” diyebileceğimiz hareketin kaynağıdır. *400 Darbe*'nin son çekimi diğer birçok çekim kadar iyi bir örnektir. Antoine geniş sahilde denize doğru umutsuzca koşarken Truffaut kamerası onun yanında kayar, sadece yol gösterir. Denize vardığında kamera hızlı bir biçimde belirsiz engeli göstermek için pan yapar. Daha sonra görüntü donar, tabii Antoine'ın alternatifleri de. *Aile Yuvası*'ndaki havalandırma boşluğu çekimleri de, kökleri Truffaut'nun kahramanı ve görsel öykü anlatımının ustası ve aynı zamanda Truffaut'nun kahramanı olan Hitchcock'a ait görsel bir mecazın yararlı örnekleridir, ancak daha sonraki avlu sahnesi daha da öğreticidir. Antoine kırmızı karanfilleri elde etmenin sırrına sahip olduğunu düşünür. Onu çiçek kovalasına yeni boya dökerken görürüz. Daha sonra kamera yukarıya ve Antoine onunla konuştuğu sırada penceredeki Bay Desbois'in üzerine doğru yükselir ve Bay Desbois'in düşürdüğü (“Sanıyorum küçük ilanları siz daha iyi okursunuz” der) gazeteyi izleyerek aşağıya iner, en sonunda da sadece birkaç solmuş ve solmakta olan çiçeğin olduğu kovanın üzerine doğru pan yapar. Bu Truffaut'nun Hitchcock filmlerinde büyülediği türden bir biçem ekonomisidir.

Yorumlayıcı pan çok sakın bir biçimde aksiyon üzerine yorum yapar, ama Truffaut için tek cazip olan bu değildir. Onun yalın ekonomisi *400 Darbe*'nin ilk çekiminden itibaren barizdir. Bu film 1959 yılında, Yeni Dalga yeniliklerinin çoğunun özümsemiş olduğu bugün görüldüğünün aksine teknik açıdan çok çarpıcı biçimde gelişkin bir filmidir. Filmin canlılığı –kurgusunun basitliği ve Truffaut'nun doğal sese izin verip, doğal seste aralara (pause) olanak sağlayarak karakterlerine kazandırdığı özgürlük– ona güç kazandırmıştır. Truffaut çoğu kez bir çekimi çok uzun tutmaktan neredeyse sıkıntı duymuş gibi görünür ve bu sakın, hızlı, gösterişsiz ritim onun filmlerinin öne çıkan özelliğidir. Truffaut'nun kurgusunun sanıyorum onun izleyicisini eğlendirmek için oyuncularını asla sömürmeme kaygısından kaynaklanan gerçek bir mütevazılığı vardır. Filmlerindeki insanların onun için gerçek yaşamları vardır. Örneğin *Çalınmış Buseler*'in sonunda Antoine ve Christine kahvaltı masasında birbirlerine küçük kağıtlara yazılmış notlar vererek ilişkilerini onaylarlar.

Yazıları asla görmeyiz. Truffaut senaryoya “Bizim için kötü şans” diye notunu düşer. Kamera ve mikrofonun bile saygı göstermek zorunda olduğu bazı mahremiyetler vardır.

Truffaut’nun meslektaşları onun neyin peşinde olduğunu kesinlikle biliyorlardı. Daha sonra göreceğimiz gibi, Yeni Dalga yönetmenleri filmlerin plastik uzamı kadar onların zaman yapısında da devrim yapmaya yönelik bir ilgiyi paylaştılar. Aşağıdaki alıntıda Jacques Rivette, Truffaut’nun *400 Darbe*’de neyi başardığını tanınıyor:

“... Truffaut’yu rahatsız eden uzunluk-kısalık düşüncesinin onun durumunda bir anlamı yokmuş gibi görünüyor; ya da belki de tersine uzunlukla ilgili, en sonunda eski saat zamanından kurtulabildiği ve gerçek zamanı, Mozart tarzı coşkunun zamanını keşfedebildiği, bol miktarda kesmenin, sıçramanın, aranının olduğu *ölü zamanlarla* ilgili bir takıntı gerekiyordu.”³⁹

Zamanı gerçek zaman içinde parçalara ayırma arzusu, derin odak efektini artırmaya yönelik eşit derecede güçlü istekle ikiye katlandı. Bu nedenle Truffaut ilk uzun metrajlı filmini Sinemaskop çekti, böylece dekorun kasvetinin üstesinden gelebileceğini düşündü. Onun (“Antoine ve Colette” de dahil) bundan sonraki üç filmi de Sinemaskop çekildi, ama 1960’lı yıllarda bundan sakındı ve 1970’lerde bu tekniğe yalnızca ara sıra geri döndü. İlk iki Doinel filmi geniş ekran iken son ikisinin normal genişlikte olması bana her zaman önemli görünmüştür. Doinel’in öyküsü geniş ekranın özgürlüğünden klasik çerçeve oranının sıırlamalarına geçiş ayını gibi görünür. Benzer biçimde Truffaut kendisini de neredeyse bir iman testi gibi daha “olgun” çerçeve oranının sıırlamalarına zorlamıştır.

Truffaut’nun üslubunun etkisi sahip olduğumuzdan daha kusursuz, soğuk ve nesnel bir sinemayı beklememize neden olabilir. Somut mozaik ile geniş ekran, gerçek zaman kurgusu ve yorumlayıcı pan bileşimi daha sonraki Doinel filmlerinin ilk başta görüldüğü gibi romantik lirik denemeler için en etkili dil olmayabilir. Ancak aslında Truffaut kendi duygularının aşırılıklarının üstesinden üslubunu kontrol ederek gelir. Antoine Doinel’in aşkları ve işleri hakkında popüler bir film yaparken aynı anda sinema dili üzerine özel bir film yapmasına olanak sağlayan, onun ne dediği ile bunu nasıl dediği arasındaki bu diyalektiktir.

Çalınmış Buseler’deki Ida gibi, bir rapor isteriz. Bunu alırız. Ama çoğu kez elimize geçen acılı bir aşk ilanındır da aynı zamanda:

“Ne müthiş şey şu insanlar!”

³⁹ *Cahiers du Cinéma*, Mayıs, 1959.
Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - <https://rantey.org>

Türlerin İfadesi

Truffaut'nun kariyerine düzenli bir biçimde dağılmış olan Doinel filmleri bir yönetmen olarak onun gelişiminin bir modelini verir. Bu filmlerde, on beş yıllık dönem boyunca yaptığı diğer filmlerde daha kesin ve daha büyük güçlüklerle geliştirdiği düşüncelerin ve duyguların damıtılışını ve yansımaları görürüz. Örneğin *Çalınmış Buseler*'in karmaşıklığı, duyarlılığı ve ustalığı 1960'lı yılların ortalarındaki bir dizi tür filmindeki sayısız küçük denemenin doğrudan sonucuydu. *Jules ve Jim* (*Jules et Jim*, 1962) ya da *Amerikan Gecesi* gibi istisnalara rağmen son on beş yıldır Truffaut filmlerinin çoğu, anlayışlarında ve organizasyonlarında hem daha sempatik hem de daha basit olan Doinel filmlerinden daha az kabul görmüştür.

Daha sonra göreceğimiz gibi bu eleştirel çekingenliğin yerinde nedenleri vardır, ama bu nedenler, filmleri biraz hayal kırıklığı yaratan, fazlasıyla özel, çok ihtiyatlı ya da –diğer aşırı uçta– yüzeysel bir şekilde fazlasıyla popüler olan bir yönetmen olarak Truffaut'ya dair kabul edilmiş düşünceyi tamamen haklılaştırmaz. Sözelimi Pauline Kael onu “Hitchcock'un ticari tahtında hak iddia eden bir piç” olarak kınamıştır, ama Truffaut'nun son dönem filmlerine dair birçok gazete yazısının ortak noktası, ticari eğlence açısından bu filmlerin fazlasıyla kişisel ve içe dönük olmaları olmuştur.

Bana öyle geliyor ki, Truffaut sürekli kusur bulan bu iki eleştirel konum arasındaki diyalektik karşıtlıktan belirgin bir entelektüel haz almaktadır. Truffaut'nun filmleriyle ilgili güçlük kesinlikle bu filmlerin genel olma, iletişim kurma ve eğlendirme amacı kadar özel ve entelektüel bir boyuta da sahip olmalarıdır. Ayrıca Truffaut'nun hemen ve anıtsal eleştirel ve popüler başarı kazanan iki filmle –*400 Darbe* ile *Jules ve Jim*– kariyerine başlama gibi ikili bir talihi vardı. Bu filmler içten ve doğrudan olarak izleyicisinin duygularını ifade ettiler ve teknik virtüözlüklerinde coşkulu ve heyecan vericiydiler. Hemen “klasik” haline geldiler, ama bu filmler popüler izleyicisi için değil, kendisi için çok açık olan sinema dili ve mantığının sorunlarını dikkatle çözmeye çalıştığı on, on iki yıl boyunca Truffaut'nun aklından hiç çıkmalıdır. Bu süreçte Truffaut, Bazin tarzı bir ahlaki cesaret sergilemiş, tür filmleri olgusu ile popüler sinemanın kabuk bağlamış anlatı geleneklerinin ortaya koyduğu sorunlarla açıkça yüzleşmiştir. Bu anlamda onun bütün filmleri, her ne kadar denemeler açıkça ilan edilmese de, deneysel olmuştur ve bu filmler kendilerini başta türlerin eleştirisi olmaktan ziyade (aynı zamanda öyledirler de) farklı türlerin *örnekleri* olarak sunmuşlardır.

Truffaut 1960'lı yıllar boyunca peşinden gideceği bir araştırma tarzını oluşturan ve onları gördüğü haliyle türler olgusunun diyalektiğinin temellerini atan ikinci filmi *Piyanisti Vurun*'da (*Tirez sur le pianiste*, 1960) bu estetik ve ahlaki ikilemlerin doğrudan incelenmesine yöneldi. 1960'ların ortasındaki dört filmde –*Yumuşak Ten*'den (*La Peau douce*, 1964) *Evlenmekten Korkuyorum*'a– o ağırlıklı olarak bu diyalektiklerin ortaya çıkardığı sorunlar üzerinde çalışmakla ilgilendi ve bu filmlerin görece olarak daha az ünlü olmalarının ana nedeni budur. Bunlar tamamen hırslı ve zor filmlerdir ve kesinlikle tamamen başarılı değillerdir (çünkü ideal olarak bu filmlerin başarılı bulunması için, deneysel niyetlerin anlaşılmış olması zorunlu olmamalıdır).

1959 yılının sonbaharında hem Godard hem de Truffaut ilk filmlerini tamamlamışlardı ve ikinci filmlerine hazırlanıyorlardı. O dönemde Truffaut açıkça daha “politik” bir yönetmen olarak değerlendirilirdi. *400 Darbe* o günün koşullarında çocuklara yapılan muameleyle ilgili küçük, ama etkili bir politik dokundurma yapmış görünürken, *Serseri Aşıklar* özellikle erkek kahramanının canlılığıyla, kendine güveniyle ilgiliydi ve bu film bugün bile toplumsal veya politik yorumundan çok stilistik yenilikleriyle bilinir. Truffaut'nun 1950'li yılların ortalarında bir dönem Roberto Rossellini'ye asistanlık yaptığı, Godard'ın ise duygusal olarak daha duyarlı ve daha estetik eğilimli bir yorumcu ününe sahip olduğu bilgisi, sadece Godard'ın Truffaut'ya göre daha az politik olduğu düşüncesini güçlendirirdi.

Bu dönemde onlar ikinci filmlerini tamamladılar, ancak onlara dair bu genel kanı tersine döndü, çünkü Godard kendine (*Küçük Asker – Le Petit Soldat*, 1963– için) konu olarak o dönemde Fransa'nın karşı karşıya olduğu önemli bir sorun olan Cezayir'deki savaşı seçerken, Truffaut *Piyanisti Vurun* ile Amerikan tür filmlerinin apolitik dünyasına çekilmiş göründü. Godard'ın politik duruşu, *Küçük Asker*'de açıkça görüldüğü gibi net değildi, ancak o dönemde bu film Fransa'nın sonunda Cezayir'den çekilene dek yasaklanma ve gösterilmeme gibi bir şansa sahip olduğu için kimse bu belirsizliğin farkında değildi. Birkaç yıl sonra Godard'ın sineması daha açık bir biçimde politikleştiğinde, klişe onaylandı ve o dönemden beri Godard'ın Yeni Dalga'nın tek politik aklı olduğu genel kabul gördü.

Ancak askerden kaçtığı için askeri cezaevinde kalan Godard değil, Truffaut'ydu. Truffaut 1960 yılında Sartre'ın örgütlediği ve Fransız askerlerini Cezayir halkıyla savaşmak yerine ordudan firar etmeye teşvik eden “121'ler Manifestosu”nu imzaladı. Mayıs 1968 olaylarının habercisi olan Langlois'nun görevine son verilmesine karşı muhalefeti örgütledi. Truffaut'nun, filmlerinde açıkça göstermese de, politik duyarlılıkları vardı. O yavaş ve dikkatli bir biçimde Fransızların 1960'ların sonunda iki ya da üç kişiden oluşan “grupçuk” demeyi öğrendiği en küçük politik birimle başladığı ve oradan itibaren inşa ettiği (Doinel filmlerinde çok açık olan) bir içtenlik politikası oluşturuyordu. Bu nedenle *Piyanisti Vurun* ve özellikle de *Jules ve Jim* Truffaut'nun kendisini

yoğun bir biçimde incelemeye verdiği estetik sorunlara giriş olarak değer taşımalarından başka, onun politik diyalektiğinin gelişiminde ilk önemli adımlardı. Gerçekten de Godard'da olduğu gibi estetik ve politika birleşiyordu.

Truffaut'nun *400 Darbe*'nin başarısına tepkisi değişti. İlk filmi yetişkinler yerine çocuklar üzerine yapmıştı ve oldukça çekingen bir yönetmen için aşırı övgü almak bir şekilde rahatsız edici olmalıydı.

Birkaç yıl sonra gördüklerini şöyle açıkladı:

“Mütevazı girişimimiz birdenbire her türlü kuruluş, gruplar ve festival organizatörleri tarafından aranan uluslararası bir film haline geldi. Bunu nasıl bilebilirdim?

Bu film ellerimden kaçtı ve artık tanıyamaz olduğum akademik bir şey haline geldi.

Filmleri sevmeyen bir halkın, yılda iki kere sinemaya giden insanların malı oldu. İkinci filmimle birlikte izlendiğimi, bu halk tarafından beklendiğimi hissettim ve gerçekten onlara bir şeyler vermek istedim... Bu kez *400 Darbe*'yi sevmiş olanların büyük bölümünü kaybederken gerçek sinemaseverleri, yalnız onları hoşnut etmeyi istedim.

İlk başarının mahkumu olmayı reddettim. ‘Büyük bir konuyu’ tercih ederek başarıyı yineleme ayarısına kapılmadım. Herkesin beklediğine sırtımı döndüm ve tek davranış kuralı olarak *kendi hazzımı* aldım.”³⁴

Burada Truffaut, başka bir yerde ikinci filmi konusunu tercih etmesine yol açan “çelişme arzusu” dediği çok temel bir düzeyi tanımlamaktadır. Ona göre estetik diyalektiğin çelişkilerinden ikisi zaten açıktı: yönetmen ile izleyici ve iki başarılı film arasındaki karşıtlık.

Truffaut bu tercihle kendine vermiş olduğu özgürlüğün etkilerini dengeleme ihtiyacını hemen gördü.

“Rüzgâr gibi özgürdüm. Bu nedenle, iyice yoldan çıkmayayım diye bir sınırı tercih ettim. Kendimi kendisine dayatılmış emirleri olan bir yönetmenin konumuna yerleştirdim: Amerikan olan ve Fransa'ya aktarılmış bir dedektif romanı.”³⁵

Bu nedenle *Piyanisti Vurun* Truffaut'nun bir eleştirmen olarak yaptığı işin doğrudan devamı oldu. *400 Darbe* konudan sapma gibi bir şey, bir eleştiri yazısından çok kişisel bir deneme olmuştu, ancak o andan itibaren Truffaut'nun filmleri tür filmleri modeline ve onlara uygulanan önemli kurallara karşı var olacaktı. Kısmen bu seçim kişisel bir tercih meselesiydi. Truffaut, David Goodis'in romanlarını ve bunlardan yapılmış filmleri her zaman sevmişti. Ancak bu aynı zamanda bir sanatsal gereklilik meselesiydi. Truffaut meslektaş Godard'ın en sonunda “sıfıra dönme” takıntısıyla kendine

³⁴ “Questions à l'auteur”, *Cinema* 61, Ocak 1961.

³⁵ “Questions à l'auteur.”

dayatacağı türden mutlak özgürlükle ilişkili olduğunu bildiği Sartreci bulantıdan kendisini bilinçli olarak korumaya çalışıyordu. Gangster türünün yasaları Truffaut'ya yeniden canlandıracağı (react) bir şeyler verecekti ve karakterlerinin çoğu gibi o da her zaman canlandırmaktan (act) çok yeniden canlandırmayı tercih etmiştir.

Hawks ya da Hitchcock veya Walsh gibi Truffaut da artık filme dönüştürmek zorunda olduğu başka bir ortamdan alınmış ve aynı zamanda bir türe de ait olan bir öyküyle karşı karşıyaydı ve bu nedenle de az ya da çok nedensiz kurallar dizisine tabi idi. Ayrıca bunlara ek olarak o, öyküyü Amerika'dan Fransa'ya aktarma ve Charles Aznavour'un filme uygun olup olmadığı sorunlarıyla karşı karşıyaydı. Orijinal Goodis kahramanı fiziksel olarak daha heybetli ve aktiftir. Truffaut, Aznavour'u kullanmaya karar verdiğinde, filmin bütün anlayışı değişmek zorundaydı. *400 Darbe* Truffaut'nun başlangıçtaki edilgin Doinel anlayışı ile Léaud'un daha agresif kişiliği arasındaki karşılıklı etkileşimin bir ürünü olmuşken, *Piyanisti Vurun* Goodis'in Eddie karakteri ile Aznavour'un canlandığı Edouard arasındaki mücadelede bir güç kaynağı bulacaktı. Son olarak yararlanılması gereken başka bir karşıtlık daha vardı: filmin konusuna karşı biçimi. Bu son karşıtlık kuşkusuz diyalektik film eleştirisinin neredeyse tamamı için temeldir ve 1950'li yıllarda *Cahiers* eleştirisinde önemli bir faktör olmuştu. Tür eleştirisi ve auteur kuramının bütünü en azından dolaylı biçimde sinema sanatına diyalektik olarak bakmaya dayanır. *Yaratıcı sinemacılar kuramı* (*politique des auteurs*) diyalektik bir yapıyı varsayar. Tür ile bir filmin yaratıcısı, geçmişin filmleri ile şimdinin filmleri, Hollywood ile Paris, oyuncular ile yönetmenler arasında doğal bir karşıtlık vardır. Bunlar 1950'li yıllarda *Cahiers*'in eleştirmenleri için ortak konulardı.

Truffaut türlerin içindeki yolculuğunu “kendilerinden çok şey öğrendiğim Hollywood B-filmlerinin *hürmetkâr bir pastişi* diyebileceğim bir şey” biçiminde tanımladı. *Piyanisti Vurun*'un bir parodi olması kesinlikle amaçlanmamıştı. (“Orijinalinin güzelliğine rakip olmaya başlaması hariç parodiden iğrenirim.”) Gösterime girmesinden kısa bir süre sonra filmin Sine-Kulüpler Federasyonu'nda gösterilmesinin ardından düzenlenen bir tartışmada aşağıda cümleleri kurdu:

“Filmin iyi tasnif edilmemiş ve dört ya da beş ayrı filmi içeriyor görüldüğünü biliyorum, ama benim istediğim de buydu. Her şeyden çok *bir türün* (dedektif filmi), *türleri* (komedi, dram, melodram, psikolojik film, heyecan, aşk filmi vb.) *kariştirilerek infilak etmesinin* arayışındaydım. İnsanların filmin atmosferinde meydana gelen değişikliklerden, başka hiçbir şeyden olmadığı kadar nefret ettiklerini biliyorum, ama bu benim için her zaman bir tutku olmuştur.[İtalikler bana ait – J. M.]”³⁶

³⁶ “Questions à l'auteur.”

Bu Truffaut'nun *Piyanisti Vurun* ile ilgili kafasındaki en kesin ifadedir: türleri karıştırarak, atmosferdeki birliği bozarak türleri infilak ettirmek. Onun bunu başardığına hiç kuşku yoktu. Büyüleyici 400 Darbe'yi yapan sevimli bir genç adamın neden bunu yaptığını anlayamasalar da herkes bu atmosferler uyumsuzluğunun farkındaydı. Bosley Crowther bunu şöyle ifade eder:

“Bay Truffaut bu filmde delirmiş gibiydi... Sanki bir film için kafasından taşan çok sayıda fikre, komedi ve dram üzerine ifade etmeyi istediği çok sayıda tuhaf görüşe sahipmiş de, malzemesini kontrol edemiyormuş gibiydi... İnsan Bay Truffaut'nun ne hakkında düşündüğünü hayal etmekte zorlanıyor.”³⁷

Crowther kuşkusuz haklıdır. Filmin amacı da buydu zaten. Peki, Truffaut'yu bu konuma getiren neydi? Tür kuramı ve *yaratıcı sinemacılar politikası* bir eleştirmen olarak onun için o kadar önemliydi ki, pratikteki çelişkileri çözümlmeye çalışmamak, türlerin kendileriyle yüzleşmemek imkânsızdı. Godard da böyle bir zorlanmayı hissetmişti, ama Godard sonunda “sıfıra dönmeye” başlamanın mümkün olduğunu hissetti, Truffaut ise hissetmedi.

Piyanisti Vurun'un temel yapısı David Goodis'in standart “gangster” romanı olan *Down There*'den (1956) gelir. Bu Truffaut'nun söylediklerinin ima ettiği gibi bir dedektif öyküsü değil, daha ziyade Güney Philadelphia'da bir barda piyano çalan eski bir konser piyanisti üzerine apaçık bir anlatıdır.

Truffaut, Charlie ile Léna'nın (Marie Dubois) aşk öyküsünü, Edouard (Charlie) ile Thérésa'nın (Nicole Berger) geriye dönüşle verilen aşk öyküsünü, Plyne ve Charlie'nin düşmanlığını ve Charlie ile (Richard Kanayoun'a bir rol sağlamak için) erkek kardeşi Fido arasındaki ilişkiyi temel gangster yapısı üzerine yerleştirdi. Bu öğelerin çoğu romanda embriyo halinde vardır, ama Truffaut bunları öylesine geliştirir ve incelik kazandırır ki, filmde bunlar daha büyük bir önem kazanırlar ve romanın sahip olduğu atmosferin birliğini bozarlar. Roman soğuk, apaçık ve doğrusalken, film soğuk ve ılık tonların bir karışımıdır ve bazen çapraşık bir şekilde ayrıntılıdır.

İlk sahneyi düşünün. Filmin ilk çekimlerinin aksiyonu romanın ilk paragraflarına koşuttur: Chico (Albert Rémy) bir elektrik direğine çarparak yere düşer. Ancak bu retorik keskin bir şekilde Goodis'inkiyle çelişkilidir. Truffaut'nun Chico'suna bir yabancı yardım eder ve ikisi evlilik üzerine hoş bir felsefi tartışmaya başlarlar. Truffaut hemen ardından erkekler ile kadınlar arasındaki ilişkiler üzerine bazı düşüncelerin geleceği bir topluluk ögesini eklemiştir ve bu iki tema daha sonra yapılacak filmlerde de yerlerini alacaklardır. Goodis'in boş, soğuk, sert ortamı daha insani bir atmosfere dönüştürülmüştür.

Truffaut'nun Charlie Kohler'i Goodis'in Edward Webster Lynn'i kadar tecrit içindedir, ama Lynn kendi yalnızlığını seçmiş görece güçlü, kendine güvenli biri olarak betimlenirken, Truffaut'nun Charlie Kohler karakteri kendi tecrit

³⁷ *New York Times*, 24 Temmuz 1962.

olmuşluğunu neredeyse kaçınılmaz bulan biridir: Her zaman çekingen, içine kapanık ve izoledir. “Benim karakterlerim toplumun kenarında yaşarlar,” diye açıklamıştır Truffaut birçok defa, “onlardan insanın kırılğanlığını test etmelerini isterim, çünkü katılıktan hoşlanmam, çok güçlü insanları ya da zayıflıklarını göstermeyen insanları sevmem.”³⁸

Charlie'nin Léna ile ilişkisi, kısa sürse de, kararsızlıklarla doludur. Léna'nın evine doğru yürüdüğü ve ilişkide ilerleme sağlayıp sağlayamayacağı ve bunun nasıl olacağı konusunda acı çektiği sahneden bildiğimiz kadarıyla onu çok arzular. Sonunda gereken cesarete sahip olduğunda Léna ortadan kaybolmuştur. Bu andan itibaren ilişki Léna'nın kontrolündedir. Gerçekten de Charlie'nin önceki yaşamında konser piyanisti Edouard Saroyan olduğunu ve karısı Thérésa'nın (Truffaut onun Nicholas Ray ve Samuel Fuller'e duyduğu kendi saygısı olduğunu not düşer) melodramatik ölümünü öğrendiğimiz geriye dönüşü anlatan odur. Charlie'nin kendi geçmişinden bahsetmesinden asla fazla bir şey anlayamayacağımız için pratik olarak geriye dönüşü Léna'nın anlatması gerekir, ama yine de bizim için sonuç Edouard Saroyan'ın yaşamından daha da uzaklaşmamızdır. Léna'nın bize anlattıkları (ve muhtemelen bize bilebileceğinden daha fazlasını anlatır), duvarlara astığı posterlerin kanıtladığı kadarıyla bir süreliğine özel bir sabitlemeyle incelemiş olduğu biri olan kendi Edouard Saroyan versiyonudur. Charlie başarılı Edouard Saroyan'ın yaşamını herhangi özel bir varoluşsal tereddüt nedeniyle değil, ama bu yaşamın ya da en azından onu renklendiren o başarının gerçekten de bir kadının, Thérésa'nın yaratımı olması nedeniyle reddetmeye zorlanmıştır. Eğer Thérésa, Lars Schmeel ile yatmasaydı, ünlü konser piyanisti Edouard Saroyan olmazdı ve mükemmel bir çelişkiyle, bu şekilde onun kariyerinden kendisinin sorumlu olduğunu Edouard Saroyan'a söylemeseydi, intihara sürüklenmez ve Charlie Kohler ortaya çıkmazdı.

Başka bir bakış açısından, Edouard'ın Thérésa ile evliliğini zora sokan şey mesleğinin önemidir. Bu nedenle tek uygun durum bu kariyerin bir anı olarak kurban edilmesidir. Léna bu öyküde ayrıca Charlie'nin (yalnız Léna için değil, monoton bir biçimde hiç çabalamadan piyano çaldığı kafedeki müdavimleri için de) temsil ettiği romantik ideal kanıtını da görür. Ancak Léna aynı zamanda Thérésa'nın Edouard ile nasıl ilişkisi varsa, kendisini de Charlie ile aynı ilişki içinde görür. Bununla birlikte aynı sonuçla karşılaşacağını bilmez. Bu ikili aşk öykülerinin büyüleyici yanı ilişkilerin alışılmamış derecede dengesiz oluşudur. Charlie / Edouard iki ilişkide de gerçekten edilgin rol oynar ve bu nedenle de her iki kadının da romantik fantezilerinin somutlaşması haline gelirler. Bu ikili üçgen, tıpkı çekingen, izole kahraman tipinde olduğu gibi, Truffaut'nun bundan sonraki filmlerinin çoğunda karşımıza çıkacak olan bir modeldir.

³⁸ Aktaran Sanche de Gramont, “Life Style of Homo Sinematicus – François Truffaut”, *New York Times Magazine*, 15 Haziran 1969.

Charlie'nin tamamen yabancılaşmış bir birey olmadığının unutulmaması gerekir. Babalık yaptığı erkek kardeşi Fido'ya gerçekten ilgi gösterir. Bu onu Goodis'in romanının görece ruhsuz kahramanından ya da Camus'nün (*Yabancı*'daki ana karakteri) Mersault'u gibi klasik varoluşçu kahramanından daha ilginç hale getirir. Charlie'yi kaçmaya teşvik eden, nihayetinde asıl neden onun kazaen Plyne'yi öldürmesi olsa da, Fido'nun kaçırılmasıdır. İç içe geçen sorumluluklar zincirinde Léna'nın da oynayacak bir rolü vardır: Charlie ile Plyne arasındaki kavgayı bitiren odur. Truffaut'nun filmlerinde çok sık olduğu gibi ilişkiyi ve bu nedenle de öyküyü kontrol eden kadındır.

Yine de kadınlar *Piyanisti Vurun*'da diğer filmlerde olduğu kadar odakta değillerdir. Bu film Charlie Kohler'in bir portresidir. Onun yüzü, beyaz perdeyi kaplar, çünkü Truffaut, Aznavour'da mükemmel olduğunu düşündüğü yorgun, düşünceli, içe dönük, korkmuş, azimli karakteri yakalamaya çalışır. Bir kez daha bir oyuncu filme hâkim olur ve onun yapısını değiştirir. Truffaut "Aznavour atmosferi sağlar" diye açıklar. "Onda beni etkileyen nedir? Onun kırılganlığı ve incinebilirliği, bana Assisi'li Aziz Francis'i düşündüren mütevâzı ve zarif yapısıdır."³⁹

Tıpkı Léaud ile olduğu gibi Truffaut, Aznavour ile çalıştığı için de olağanüstü şanslıydı. Yeni Dalga'nın büyük çelişkisi/paradoksu, bir filmin yaratıcısının yönetmen olduğunu savunmuş olan eleştirmenlerin kendileri film yapmaya başladıklarında en büyük yardımı geniş bir yetenekli oyuncular galerisinden almış olmalarıydı. Charles Aznavour, Jean-Pierre Léaud, Jean-Paul Belmondo, Jean-Claude Brialy, Jeanne Moreau, Catherine Deneuve, Françoise Dorléac, Anna Karina, Gérard Blain önemli yetenekler listesinin başında yer alırlar. Garip bir biçimde Truffaut *Piyanisti Vurun*'dan sonra bir daha asla Aznavour'u kullanmadı ve onun sonraki filmlerinin erkek kahramanları hiçbir zaman Aznavour'un "kırılganlığı, incinebilirliği ve zarafetinin" ruhunu tam olarak yakalayamadılar. Öyle görünüyor ki, filmler niyet açısından daraldıkça kahramanların çapı da daraldı ve Truffaut (o dönemde bir şarkıcı olan ve şarkıcı kalan) Aznavour'dan daha profesyonel, ama daha az çarpıcı ve daha az hassas oyuncuları tercih etti.

Aslında daha sonra çekilen filmlerden yalnızca *Vahşi Çocuk* ve *Amerikan Gecesi* erkek kahramanlara (dönem itibarıyla Doinel filmlerinden beklediğimiz) bu kadar geniş alan vermiştir ve Truffaut'nun bu iki önemli filmde de başrolü kendisine ayırması çok önemlidir. *Jules ve Jim*'den *Adèle H'nin Öyküsü*'ne (*L'Histoire d'Adèle H*, 1975) kadar geri kalan filmlerde odak çoğunlukla kadın karakterler üzerindedir. İlk iki filmde (özellikle de *Piyanisti Vurun*'da) büyülendiği özel türden erkek karakterlerin özünü yakalayan Truffaut dikkatini bugün bile gizemli kalmış olan kadınlara yöneltmiş görünüyor. ("Kadınlar büyülü müdür?")

Piyanisti Vurun'un gösterime girmesinden on dört yıl önce yayımlanan

³⁹ "Aznavour donne le 'la'", *Cinéma*, 5 Mayıs 1960.



Kafenin kapalı, rahat dünyasında çalışan Charlie.

Egzistansiyalizm Bir Hümanizma mıdır? (L'Existentialisme est un humanisme, 1946) adlı küçük kitabında Jean-Paul Sartre karamsarlık ve çoğu kez buna karşı denge oluşturan dingincilik (quietism) suçlamalarına karşı o belirsiz felsefeyi savundu. Bu kitap eylem olanağının daha çekici hale geldiği o dönemde varoluşçu düşüncede ortaya çıkan yönelimi ve ruh halindeki değişimleri ilan eder. Truffaut'un Charlie Kohler'i 1950'li yılların görece edilgin felsefesi ile 1960'ların daha aktif ruh hali arasında dikkatle dengelenmiş görünen varoluşçu bir kahramandır. Hâlâ yaşamının kontrolünü eline alamaz, ama yaşamının boyutlarını anlama konusunda geçmişteki varoluşçu karakterlerin çok ilerisindedir. Onunla tanıştığımızda o Camuscü tercihini zaten yapmıştır: Edouard Saroyan kendi varlığını reddetmiş ve önemli ölçüde daha izole başka bir varlığı oluşturmuştur. Artık o gündelik gerçekliğin neredeyse dışında yaşar ve sadece kardeşi Fido ile güçlü bir ilişkisi vardır. Yaşamı tıpkı kendisiyle özdeş olan şarkısı gibi kapalı ve daireseldir. Ancak tıpkı bu şarkının melodisinin kendisini yinelemesi gibi, yaşamının örüntüsü de kendisini yineleyecektir. Yeni bir kadın bir kez daha tahammül edilmez duygulara neden olur ve trajik son benzerdir. Onun basit öyküsünün her zaman kendisinin değil, ama başka birinin ölmesiyle sonuçlanması Charlie'nin korkunç sorumluluğudur. Model, Sisyphe tarzındadır. Charlie'nin ikilemi için çözüm yoktur, ama onun sanatında biraz teselli vardır. Filmin sonunda o bir kez daha piyanonun rahatlığına geri döner, bu arada yeni bayan barmenle tanıştırılır ve öykü bir kez daha başlar.

Bir bakıma Charlie, kariyerinin o aşamasındaki Truffaut'nun bir vekilidir, çünkü her ikisi de tür (genre) sanatı yapmak için "ciddi" burjuva sanatının dünyasını reddetmiştir: Charlie kafedeki insanlar için, Truffaut sinema düşkünleri için. Bilinçli her tür filmi yönetmeni Charlie'ninkine benzer şekilde popüler sanata bir bağlanım yaşamıştır ve Truffaut'nun kendisini tür filmlerine adama kararının arkasında, Charlie'nin kendi tercihini destekliyor görünen duyarlılıklar gibi, bazı belirsiz, ifade edilmemiş politik duyarlılıkların yattığını tahmin edebiliriz.

Bununla birlikte *Piyanisti Vurun*'da Truffaut'nun politik dünya görüşüyle ilgili olarak gördüğümüz çok sayıda imaya rağmen, filmün karmaşık anlatı yapısı bu konuda sonuçlar çıkarmayı zorlaştırmaktadır. Filminden ayrı bir Charlie geliştirilen bu görüşlere çok iyi uyabilir. Ancak bu filmün içindeki Charlie kendi kadınlarının bir yaratımıdır. Bizim bakış açımız kesinlikle Léna'nunkidir (ve Thérésa'nunkidir) ve bu filmi hâlâ ilgi çekici kılan şey, izleyicinin Charlie'yi analiziyle bu kadınların analizi arasındaki gizli anlatı gerilimidir. Charlie'ninki cesurca sunulan değil, kulak misafiri olunan bir hayattır ve bu hayat bize istemeye istemeye parçalanmış birimler halinde verilir. Aynalar anlatıda önemli bir rol oynar: Charlie ile bir ayna aracılığıyla tanışırız; onun çoğu kez duvardaki aynadan piyano başında görürüz; filmün finalinde dağlardaki küçük evde kendine kırık bir aynada bakar. Onun yaşamından parçaları neredeyse nadiren düzenli olarak alırız ve onları birleştirmek zorunda kalırız. Burada da bir mozaik yaklaşımı söz konusudur.

Bu filmde uzun ve kapsamlı panlar önemli ölçüde az sayıdadır. *400 Darbe*'de (ve diğer Doinel filmlerinde) bu tür panların aktardığı bütünlük, *Piyanisti Vurun*'un (ve diğer tür filmlerinin çoğunun) biçiminin parçası değildir. Truffaut'nun ikinci filmünde yaygın olan teknik metafora "kurgulanmış zoom" diyebiliriz. Burada her çekimin art arda bir ayrıntının görüntüsünü büyüttüğü üç ya da dört çekimlik bir dizi çekim vardır. Bu aygıt sarsıcı, belirgin ve iç gözlemseldir ve bu da Charlie'nin parçalı öyküsüne çok iyi uyar.

Kurgu üzerine herkesin kabul ettiği bir standart hale gelmiş metinlerinde Karel Reisz ve Gavin Millar bu aygıtın klasik bir örneğini tanımlarlar. Charlie yetenek denemesi için Schmeel'in işyerine gider, ama hemen içeri girmez. Birisinin keman çaldığını duyar ve kesmek istemez (ya da çok çekingen olduğu için içeri girmez), koridorda durarak bekler, gündelik yaşamın bir anda dayanılmaz hale gelen minicik ikilemlerinden birinin ortasında kalır. Bu noktada Truffaut araya Charlie'nin kapının zili üzerinde duran parmağının bir dizi hızlı çekimini sokar; her çekimde parmağı daha da büyür. Reisz ve Millar'a göre,

"Bu çekimler tam bir reaksiyonlar serisini akla getirir: (1) Gariptirler. (2) Aksiyonun yavaşladığı ya da kurgu ayrıntının daha büyük ayrıntısını vermeye başladığı bütün anlar gibi tehdit edicidirler... (3) Onun çekingenliğini gösterdikleri için psikolojik olarak doğrudurlar. (4) Adı çıkmış *ölü zamanlara*, hepimizin

açılmayacak kapıların dışında harcadığımız zamana dikkat çekerler... (5) Charlie devamsızlığın felsefesini cisimleştiren bir kahramandır.”⁴⁰

Böylesine basit bir metafora bu kadar yoğun anlam yüklenebilir mi? Belki. Ancak sekans bir Truffaut klasiğidir. Somuttur, çağrıştıncıdır, mütevazı bir biçimde kurgulanmıştır ve kitapları doldurur. Charlie sonunda zili çalar ve içeri girer. Ancak Truffaut yetenek testi için onunla birlikte içeri girmeyi tercih etmeyecektir. Bunun yerine biraz önce keman çalmış olan kadının Schmeel'in işyerinden çıkışını, uzun koridorda yürüyüşünü ve binadan çıkışını izleriz, bu arada da ses kuşağında Charlie'nin melodramatik yetenek denemesinin heyecan verici üslubunu dinleriz. Bu sekans onu hiç tanımadığı, ama en azından bir anı ve bir yaşam tarzını paylaştığı bir kadın olan o kemancıyla bir araya getiren bir zaman diliminde Charlie'nin mahremiyetini öne çıkarır ve ona saygı duyar.

Bu sekans bütün filmün simgesidir. Bu, diyalektiktir (bu kez karakterleri, duyguları ve çekimleri çarpıştıran kurgu nedeniyle özgül olarak Eisenstein anlamında). Sekans bize tek başına ve izole –aslında yabancı– olan iki karakteri verir ve onların arasında sinemasal olarak bir bağ kurar ve son olarak da Truffaut'nun her zaman filmlerine dahil ettiği sanat üzerine düşüncelerinden bazılarını aktarır, çünkü bu sahnede konuşan insanlar değil, müziktir: ilk olarak keman, daha sonra da piyano. (*Müzik yaşamdan daha önemli midir?*)

Jules ve Jim şüphesiz Truffaut'nun en popüler filmidir. Bu popülerlik filmün gösterime girmesinden kısa bir süre sonra gerçekleşti ve yıllar boyunca da sürdü. *400 Darbe* masumiyetin; *Piyanisti Vurun* deneyimin filmiydi; *Jules ve Jim* bu ikisini birleştirdi. Truffaut bu diyalektiği şöyle açıklar:

“*400 Darbe*'de konu o kadar önemliydi ki, film biraz arka planda kaldı; o kadar çok tereddüdüm vardı ki, filmi sanki bir belgesel çekiyormuşum gibi mütevazı bir biçimde çektim. *Piyanisti Vurun*'da tatmin ettiğim bir arzu olan bazı biçimsel keşifler yapmayı istedim. *Jules ve Jim* bu anlamda diğer filmlerin bir sentezidir; aynı zamanda da film yapımının başından sonuna tercih etmekten hiçbir zaman pişman olmayacağınız sizi heyecanlandıran önemli bir konudur ve aynı anda hem biçimsel ve ahlaki hem de görsel ve entelektüel olan düşünceleri esinleyen yaratıcı bir girişimdir.”⁴¹

Her zaman bir eleştirmen olan Truffaut kendi filmünün boyutlarını iyi tanımlamıştır. İlk iki filmünde kendi sinemasal evreninin merkezine erkek kahramanını yerleştiren Truffaut o erkek kahramanı çevreleyen ortamın çevresini genişletmekte (yalnızca bir süreliğine de olsa) artık özgürdü. Truffaut'nun filmdeki vekillerinin edilgin ve dikkatli yapılarını göz önüne alırsak daha kesin bir biçimde şu cümleyi kurabiliriz: *Gözlemcinin* çevresi daha büyük ve farklı bir panoramayı içine alacak şekilde genişlemiştir. Açık bir

⁴⁰ Karel Reisz, Gavin Millar, *The Technique of Film Editing*, Gözden Geçirilmiş 2. Baskı, s. 333.

⁴¹ Dan A. Cukier, Jo Gryn, “Entretien avec François Truffaut”, *Script* 5, Nisan 1962.



Üç arkadaş: Charlot (Şarlo) rolündeki Catherine (Jeanne Moreau), Jim (Henri Serre) ve Jules (Oskar Werner).

biçimde bu filmi odağı Jules ya da Jim değil, Catherine'dir; yine de filmi adı doğrudur, çünkü iki arkadaşın karakterleri kapsamlı ve açığa vurucu olan geniş, kavisli bir eğriyi oluşturur. Catherine'in yeri bu eğrinin içindedir. (Kadınlar büyü müdür?) Onu her zaman erkek bakış açısından gözleriz. O halde sonuçta *Jules ve Jim* kadının özgürlüğü üzerine olmaktan çok erkeklerin bu özgürlüğe tepkileri üzerinedir.

Her türlü daire –eğriler, daire parçaları, spiraller– bu filmi imgelemi ve mimarisi için çok önemlidir. Bunlar filme izleyicilerinin tutkulu tepkilerinden başka her şeyden çok sorumlu olan coşkun gücünü ve bir bütünlük duygusunu kazandırır. Truffaut, Henri-Pierre Roché'un romanında "aşka yapılmış mükemmel bir ilahiyi, belki de yaşama bir ilahiyi" görmüş ve bu ruhu yakalayacak bir film versiyonunu oluşturmak için Roché ile yazışarak sekiz yıldan fazla süre bu konunun üzerinde çalışmıştı. İlk olarak 1953 yılında yayımlanan romanın o kadar üst düzeyde olduğunu düşünmüştü ki, yıllar sonra şunları yazabilecekti:

"*Jules ve Jim*'i okudum... 73 yaşındaki bir adamın ilk romanını; bir sinemasever olarak beni mesleki açıdan çok etkiledi. 21 yaşındaydım ve bir film eleştirmeniydim. Beni şaşkına çevirdi ve şunları yazdım: Eğer bir gün film çekmeyi başarabilirsem, *Jules ve Jim*'i yapacağım."⁴²

Bir kez daha burada da onu etkileyen şey karakter ya da yapının ayrıntılarından ziyade yapının atmosferi ve ruhuydu: "*Jules ve Jim*'de hayran olduğum şey," dedi romanı filme aktarmasından kısa bir süre sonra yaptığı bir röportajda, "olgular değil, kitabın biçimi, karakterlerin niteliği, onlar arasındaki ilişkilerin güzelliği ve kitabın ahlakıdır."⁴³

⁴² Henri-Pierre Roché'un İngilizce'ye çevrilen *Jules ve Jim*' adlı romanına Önsöz.

⁴³ Marshall Lewis, R. M. Franchi, "Conversation with François Truffaut", *N. Y. Film Bulletin*, 1962.

İzleyicileri büyük ölçüde filmün olumlu ruhu etkilerken, eleştirmenlerin dikkatini çeken daha çok filmün stilistik karmaşıklığı ve yoğunluğu. Truffaut'nun filmi üzerine yazılmış en iyi yazılardan ikisi *Jules ve Jim*'in bu yönüyle ilgilenmiştir: Michael Delahaye'nin "On *Jules et Jim*"⁴⁴ ve Roger Greenspun'un "Elective Affinities: Aspects of *Jules et Jim*" adlı yazıları. Delahaye'nin çoğu eleştirmenin hep ihmal etmiş olduğu görülen Truffaut sinemasının önemli bir gerçeği olan biçimsel karmaşıklığa vurgu yapması özel olarak yararlıdır. Greenspun'un yazısı Truffaut'nun bu aracın (film) teknik grameri konusundaki ustalığının eşit derecede farkındadır. Greenspun bu filmün dairesel motifleri konusunda özellikle bilgilendiricidir ve uzun bir alıntı yapmayı hak etmektedir:

"François Truffaut'nun *Jules ve Jim*'inin koruyucu daireleri içinde yaşam biçimleri gelişir. Jules'ün yuvarlak bir su kabı içinde hareket eden kurbağa yavruları gibi yuvarlağa benzeyen gözlerinde bol miktarda mizah ve sevecenlik yansır. Bir odada yavaş, duyarlı daireler çizen eldeki kamera düşünceli ve dikkatli bir adamın hoş çabalarının envanterini çıkarır –daireler bu filmün dünyasının ve onun içinde yaşayanların canlılığını desteklemek ve artırmak için onları kuşatır. Domino taşlarının labirenti yuvarlak masalar boyunca uzanır. Ağzında tersine çevrilmiş bir sigarayla Jules'ün odasına giderken muzafferane bir şekilde duman çıkaran bir lokomotif taklit eden bir kadın hızla daire çizen kamera tarafından yakın-planda izlenir. Thérèse adlı genç kadın başka bir erkek için Jules'ü bıraktığında kamera daha da hızlı daireler çizerek adeta yarışır. Ama kameranın baş döndürücü 360'lık panlarından sonra Jules oturur ve üzerinde âşık olacağı başka bir kadının yüzünün yansımalarının olduğu yuvarlak bir masayı kendisine çeker. Kamera Almanya'daki krevinde bir gözden diğerine gülümseyen bakışları takip ettiğinde bir mecaz olan 'aile çemberi' imge haline gelir. Filmün yaşama bakışı açısından, Catherine'in Alman otoritesine uygun olarak evren tersine dönmüş büyük bir kase haline gelir ve genişleyen ailenin şu olasılığı besler ve güçlendirir: Aile çemberi zamanı bile düzenleyebilir, soyut bir mükemmellik simgesi ile bütün kaçınılmaz dağılma göstergeleri arasında bir denge oluşturabilir. Sonunda, Catherine'in kendisini ve Jim'i dairenin kırılan eğrisi olan yıkık kavisli köprüden arabayla ölüme gönderdiğinde koruyucu cazibe kaybolur."⁴⁵

Greenspun şimdiye kadar varsaydığımız Truffaut sinemasının dikkat çeken bir özelliğini, anlamla desteklenen olağanüstü sesleri ve görüntüleri oluşturma yeteneğini yakalamıştır. *Jules ve Jim*'in alt metni dil konusudur. Çok fazla çeviriden konuşulur; Jules'ün Alman aksanı onu sonunda ölecek olan diğerlerinden ayırır; Thérèse, Jules, Jim ve Catherine'in öykülerinin film açısından birbiriyle somut ilişkileri vardır; her yerde kitaplar ve resimler görülür ve kuşkusuz Jules ve Jim, Truffaut'nun karakterlerinin çoğu gibi yazardır.

⁴⁴ *Cahiers du Cinéma*, Mart 1962.

⁴⁵ *Sight and Sound*, İlkbahar 1963.

Catherine onların hepsini (Jules, Jim ve Truffaut) büyüler, çünkü o doğrudandır. Anlatıcı bize “Catherine istediği şeyleri yalnızca eline geçirdiğinde gösterir” der. Jim ona “Seni anlıyorum Catherine” der. Catherine hemen ona “Anlaşılmak istemiyorum” yanıtını verir. Filmin estetik gerilimi sanıldığı gibi Jules ile Jim arasında değil, daha ziyade onların edilgin, itaatkar doğaları ile Catherine’in aktif iradesi ve somut sempatileri arasındadır. Jules, Jim’e “Catherine kendisinden uzak olan insanlardan hoşlanmaz. En ufak bir şüphe duyduğunda diğer insanlardan daha da uzaklaşır” diye açıklama yapar.

Eğer Catherine sadece gerçek köleleri cezbeden ve ele geçiren gamsız bir ruh olsaydı, bu film o zaman büyük bir klişe olurdu. Ancak *Jules ve Jim* Catherine’in böylesi basit bir portresi değildir. Daha ziyade onun ile aşkıları arasındaki uzam üzerine bir denemedir. Jim’in bakış açısını paylaşıyoruz: Jim “Catherine’e yalnızca açıkça hayran olabilir. Grup içinde o akraba gibi bir şey haline gelir.”

Charlie ilk olarak Thérèse için, daha sonra da Léna için romantik kahraman tipiye, Catherine de roman yazarı ile böcekbilimci için böylesi bir tiptir. Ancak Charlie’nin yalnızca iki maskesi olmasına izin verilmişken, Catherine bir dizi rolü oynamaya zorlanır. Bir bakış açısından o Jules ve Jim’in romantik fantezilerine hizmet etmek zorundadır. (Filmin çeşitli yerlerinde coşkulu oyunlar vardır.) Ancak başka bir bakış açısından da Catherine’i o rolleri oynamaya kendi toplumu zorlar. Her ne kadar film dikkatle üç ana karakterin öyküsüne odaklanıyorsa da, toplumsal boyut fazlasıyla ön plandadır. *Jules ve Jim* iki dünya savaşı arası dönemle ilgili, I. Dünya Savaşı’nın göstermiş olduğu kültürel masumiyetinin sona ermesi ve filmin sonunda Hitler yanlısı etkinliklerin haber verdiği endişe çağırın başlaması üzerine bir filmidir. Tek tek karakterlerin etkinliklerinde yansıyan toplumsal gerçeklikler vardır ve bunların en göze çarpanı bugün kadınların “özgürlüğü” dediğimiz olgudur. Catherine’in özgürlüğü ölümle sonuçlanır, çünkü



Başka bir kafe: “biçimsel ve ahlaki, görsel ve entelektüel,” her şeyden önemlisi hayati olan koruyucu bir daire.

bu ona gerçeklik olarak değil, ideal olarak sunulmuştur. Kısmen filmin erkek bakış açısı nedeniyle ve kısmen de zaten öyle olduğu için, Catherine kendi özgürlüğünü erkekleri taklit ederek yaşama geçirir. Bu motif onun Charlie Chaplin kostümüyle başlar; yıkık köprüye yönelmiş otomobili kullanırken ceketli ve kravatlı, çok sade tel çerçeveli gözlüğü takmış ve çok kısa saçlı haliyle biter. Bir sanat nesnesi (Albert'in görüntülenmiş heykelinin imgesi) olarak keşfedilen Catherine sonunda bir teknisyen olur. İkisi arasında ona çekirge olarak göndermede bulunulur. Bu rollerin arkasında bütün bir kişiliğin olduğunu duyumsarız, ancak bunu hiçbir zaman görmeyiz. Bunu ne de Jules ve Jim yapabilir. Bunlar seçici yakınlıklardır, romantik, ideal ve gerçek dışı. Bu nedenle öyküyü ölüm bitirmek zorundadır.

Bu iki arkadaş Catherine ile ilk karşılaştığında ve onu Charlot (Şarlo) rolünde izlediklerinde, anlatıcı dikkatli bir biçimde şu açıklamayı yapar: "Jules ve Jim sanki anlamadıkları bir simgeden etkilendiler." Catherine hiçbir zaman simge olma sorumluluğundan kaçmaz. Varoluşsal olarak onun için mevcut tek somut tercih arabayı yıkık köprüden suya uçurmaktır. O filmin başından sonuna ana karakterdir; ara sıra öfkelenme eğilimindedir ve onun son kısa yolculuğundan çok önce sıkıca ve ölümcül bir şekilde suyla özdeşleştirilmiştir. O asla anlaşılmaz. Filmin ilk sözleri bile bunu vurgular:

CATHERINE Bana beni sevdiğini söyledin. Sana bekle dedim. Sana beni götür diyordum. Bana git dedin.⁴⁶

Filmin dramatik gerilimi Jules ve Jim'in sahip olduğu Catherine imgesi ile Catherine'in sahip olmuş olabileceği varoluşsal gerçeklik arasındaki dengesizlikten ortaya çıkar. Bu diyalektik geometriktir, filmin tanımladığı yaşam dairesiyle ve en sonundaki trajik üçlü aşk arasında gider gelir, ikisi asla uyuşmaz. Greenspun'un tanımladığı "aile çemberi" istikrarlı değildir; üçlü aşk istikrarı yok eder. Filmin politikasının bulunduğu yer burasıdır. Jules bize "Savaşla ilgili isyan ettirici olan şey, insanı kendi bireysel mücadelesinden yoksun bırakmasıdır" der. Daha geniş bir anlamda burjuva toplumunun modelleri bu üçlüyü kendi bireysel mücadelelerinde başarılı sonuçlardan yoksun bırakır. Filmin başından sonuna "ötekilere" sürekli göndermeler vardır. Anarşist Merlin duvara "ÖTEKİLERE ÖLÜM" diye yazar. Savaştan sonra Jules, Jim'e "Ötekiler nasıl?" diye sorar. Kısa bir süre sonra Jim'e "ötekilere" saygı göstermeyi öğretir. Üçü de kendilerini ötekilere karşı tanımlamaya çalışır. Mücadeleyi ötekiler kazanır. Jim şu sonuca varır:

"İnsanlığın yasalarını yeniden keşfetmek soylu bir şeydir, ancak var olan kurallara nasıl uygun bir biçimde uyum sağlamak gerekir? Yaşamın gerçek kaynaklarıyla oyun oynadık ve başarısız olduk."⁴⁷

⁴⁶ *Jules and Jim*, çev. Nicholas Fry, s. 11.

⁴⁷ *Jules and Jim*, s. 92.

Ölümde bile başarısız olurlar: “Catherine her zaman küllerinin bir tepenin üzerinden rüzgârla savrulmasını istemişti... ama buna izin verilmedi.”

Truffaut her zaman bizler ile ötekiler arasındaki mücadeleyle ilgilendi ve bundan sonraki filmlerinin çoğuna bu mücadele hâkim oldu. *400 Darbe* bu diyalektiği bir masumiyet şarkısı olarak ortaya koymuştu; *Piyanisti Vurun* bir deneyim şarkısıydı; *Jules ve Jim* bu ikisi arasında bir geçiş epiğidir. Bir değil, birçok türü inceler. Truffaut’nun tür filmlerinin çoğunun sahip olmadığı bir bütünlüğe sahiptir. Özel bir film olmaktan çok genele açık bir filmidir. Böylesine tam, bitmiş ve tatmin edici bir yapıtı yapabileceğini keşfeden Truffaut daha kişisel, entelektüel ilgi alanlarına geri döndü. Jim gibi o da “serüven, risk ihtiyacını” hissetti ve bir mutluluk dönemi gibi sentetik bir filmin “ilişkilendirilebilecek çok az şeye sahip olduğunu... kendisini kimsenin ilgisini çekmeden tedrici olarak tüketeceğini” biliyordu.⁴⁸

⁴⁸ *Jules and Jim*, s. 74.

Türlerin İnfilakı

Truffaut'nun kısa kariyerinde geriye doğru bakınca, 1963 yılında eleştirmenlerin çoğu *Piyanisti Vurun*'u yanlış yönde bir hareket olarak değerlendirilirdi. Daha başarılı olan diğer iki film potansiyel olarak böylesine verimli bir alana açıldığı halde, neden o yöne gidildi? Truffaut *Jules ve Jim* gibi popüler romanların yıldız oyuncularla dolu ve profesyonel bir özgüvenle yapılmış film versiyonları ile *400 Darbe* tarzında daha kişisel filmler arasında değişen çok hoş ve verimli bir kariyer oluşturabildi. Ancak Truffaut çok garip bir biçimde popüler olma ve eleştirel başarı modellerinden sakınmayı ve bunun yerine ilk olarak *Piyanisti Vurun*'da planlanan yoldan gitmeyi, yani türleri bir araya getirerek onları infilak ettirmeyi tercih etti. 1968 yılında *Çalınmış Buseler* ile Antoine Doinel serisine geri dönmesi için altı yıl; 1970 yılında *Vahşi Çocuk*'ta yeniden kişisel deneme biçimini kullanması için sekiz yıl ya da 1971 yılında *Les Deux Anglaises et le Continent* gibi eleştirel olarak saygın bir romanı filme uyarlaması için dokuz yıl; 1962 yılından bu yana en popüler filmi olan *Amerikan Gecesinde Jules ve Jim*'in kapsamlı insancılığını ve duyarlılığını yakalamaya çalışması için de on yıldan fazla süre geçti.

Bunun yerine o dikkatli bir biçimde bir dizi tür filmi üzerinde çalıştı. Bunlar az çok hayal kırıklığına uğramış eleştirilerle karşılaştılar ve hiçbir ticari açıdan çok başarı kazanmadı. Dört tür denemesinin –*Yumuşak Ten*, *Fahrenheit 451* (1966), *Siyah Gelinlik* (*La Mariée était en noir*, 1967) ve *Evlenmekten Korkuyorum*– *400 Darbe*, *Jules ve Jim* ve hatta *Piyanisti Vurun*'dan daha soğuk, kapalı ve içe dönük olduğuna fazla şüphe yoktur. Bu filmler daha önce yapılan filmlere nüfuz eden şefkat ve özgürlük ruhunu bekleyenleri hayal kırıklığına uğrattır. Ancak Truffaut bu filmlerde tamamen farklı bir şeyin; kendisiyle birlikte gelişen ve onun sinemaya yönelik tutumu kadar insani ilişkilere bakışını da oluşturmuş olan sinemanın biçimsel öğelerinin sistematik bir şekilde yeniden gözden geçirilmesinin peşindedir.

Truffaut sinema sanatının (ve diğer sanat dallarının da) başlıca itici gücünün bir sanatın geleneksel biçimleri ile sanatçının onlarla mücadelesi arasında ortaya çıkan gerilimin ürünü olduğu konusunda Renoir ile hemfikir. Burada devreye giren belirgin bir güvenlik duygusu da vardı. Ebeveynlerinin kurallarından etkilenererek ve onlarla mücadele ederek kendi kişiliğini oluşturan bir çocuk gibi, yönetmen de kendi sanatının yerleşik biçimleriyle –türlerle– diyalektik olarak yüzleşerek büyümeli ve gelişmeliydi: Türe karşı auteur yeni bir türü yaratır. (Godard'ın görüşü de diyalektikti, ama Godard kendini bu özel diyalektiğin içine yerleştirmek yerine dışına yerleştirmeyi tercih etti.)

Jules ve Jim'i bitirmesinden kısa bir süre sonra Louis Marcoelles ile yaptığı bir röportajda Truffaut geçen üç yıl boyunca film-yapımına yönelik tutumunda olan değişimleri oldukça ayrıntılı olarak açıkladı. Artık kendi aracının (film) yönlendirici gücünün daha çok farkındaydı ve izleyicileriyle olan ilişkilerine daha fazla kafa yoruyordu. Bu açıdan *Jules ve Jim*'in başarısı karma bir onaydı. Truffaut üzerinde çalıştığı ham malzemenin değerini biliyordu (Roché'nin romanı "gerçekten yaşama bir ilahiydi... Kitapta kırk filme yetecek kadar kırk kadın vardı")⁴⁹ ve bu romandan etkileyici ve hayran olunan bir film yapmanın onun için görece ne kadar kolay olduğunu anlamıştı. Şu açıklamayı da yaptı: "Filmlerimden herhangi biriyle ilgili büyük bir heyecan duymuyorum, çünkü her zaman yanlış giden bir şeyler vardır" dedi ve şu sonuca vardı:

"Beni şimdilerde gerçekten ilgilendiren sorun budur. Kontrol edilen ve güvenilir olan, yönetmen ve izleyici için aynı anlam ve ilginçliğe sahip bir öyküyü anlatıyor iddiasında bulunmaya devam edilmeli midir? Yoksa tersine insana korkunç biçimde zor olan bu sanatı gerçekleştirmesinde ilerlemesine yardım edeceği umuduyla o insanın ideal filminin bir tür taslağını pazara sürmesini kabul etmek mi gerekir?"⁵⁰

Godard da açık bir biçimde aynı dönemde benzer şeyleri düşünüyordu ve hemen kaba bir taslağı pazara sürmenin en iyisi olduğu kararını verdi. Ancak Truffaut bu yaklaşımın pervasızlığından çekinmiş görünür. Yine de bu noktadan itibaren yaptığı filmlerin tümünün bu cümlelerin bağlamında görülmesi gerekir. Truffaut daha az savunulabilir bir konuma geri çekildi; paradoksal olarak artık yapmayı tercih ettiği tür filmleri, bir film yönetmeni olarak geleceğini garantilemiş olan daha kişisel filmlerden daha az popülerdi. Bununla beraber bütün tür filmleri, kişisel filmlere damgasını vurmuş olan aynı kaygılardan ortaya çıktı. Truffaut biçimsel özellikleri nedeniyle değil de kendi geliştirdiği temalara uygun olan özel türleri tercih etti. Hepsi aşk hikâyesi, çoğu da üçlü aşklardır. *Yumuşak Ten* basitliği ve ekonomisiyle klasik, en eski etkili türlerden biri olan bir intikâm trajedisine bu seriyi başlatır. *Fahrenheit 451* çok sayıda arzuyu tatmin etme şansını sundu. Bir bilim-kurgu olarak bu film çok sıkı biçimde stilize edilmiş bir türe aittir. Filmin kahramanının kişiliği Truffaut'ya her zaman yapmayı istediği bir motif olan bayılan bir adamı filme alma fırsatını verdi ve filmin teması onun kitaplara olan sevgisini somut olarak gösterme şansını sundu. (Günlüğüne "*Fahrenheit 451*'de Jean-Luc'un on bir filminde olduğu kadar çok edebi gönderme olacak" diye yazdı.) *Siyah Gelinlik* Hitchcock'a çok gecikmiş bir saygıydı (Truffaut Hitchcock'la röportajlar kitabını henüz tamamlamıştı) ve *Yumuşak Ten*'in tamamlayıcısıydı. *Yumuşak Ten* bize intikâmın insani ve duygusal boyutlarını verirken, Hitchcock'a övgü olan *Siyah Gelinlik* dar bir biçimde intikâm meselesine odaklanır. Bu film intikâmın trajedisinden ziyade intikâmın gerilimidir.

⁴⁹ *New Yorker*, 31 Ekim 1964.

⁵⁰ Louis Marcoelles, "Interview with Truffaut", *Sight and Sound*, Kış 1962.

Bu noktada kronolojide bir kopuş ortaya çıktı. 1968 yılının baharı ve yazı boyunca Truffaut altı yıl sonra ilk kez Antoine Doinel'e geri döndü. Aynı zamanda da Sinematek ile o yılın Mayıs ayındaki Cannes Film Festivali'nin durdurulması kavgasına derinden dahil olmuştu. Bir sonraki kış tür serisine geri döndüğünde, William Irish'in ikinci romanını filme çekti (*Siyah Gelinlik* birincisiydi). *Evlenmekten Korkuyorum*'da daha önceki filmlerde olmayan bir bütünlük ve kesinlik duygusu vardır. Bu film Truffaut için bir adımı, gelişimin bir aşamasının tamamlanışını gösterir. Kuşkusuz o yeniden tür filmlerine (en dikkate değeri *Une Belle Fille comme moi*'de[1972]) geri döndü, ama "Antoine ve Colette"ten bu yana ilk geniş ekran filmi olan *Evlenmekten Korkuyorum* 1960'ların ortasındaki tür denemelerinden öğrendiklerinin bir özetiydi.

Piyanisti Vurun'u bir tür 400 Darbe'nin antitezi olarak yaptığını belirten Truffaut 1964 yılındaki bir röportajda şunları söyledi:

"*Yumuşak Ten*'i *Jules ve Jim*'e şiddetli bir yanıt olarak yaptım. Sanki *Jules ve Jim*'i başka biri yapmış gibi –sanki şimdi *Jules ve Jim*'in bir yalan olduğunu söylüyormuşum gibi. *Yumuşak Ten* bazı insanlara sefilce görünebilir, ama bana göre *Jules ve Jim*'deki gibi kırdı aşk yerine kentte aşk üzerinedir ve aşk kentte ister istemez daha az güzeldir. *Yumuşak Ten* gerçekten modern aşktır. Uçaklarda, asansörlerde yaşanır. Modern yaşamın bütün sıkıntılarına sahiptir."⁶¹

Yumuşak Ten, *Jules ve Jim*'in hoş mizahi pastoral ortamına diyalektik bir tepki olmanın yanı sıra, aynı zamanda da Truffaut'nun ilk klasik tür filmidir. Bir zina melodramı olan bu filmde *Piyanisti Vurun*'a damgasını vuran öğeler karışımından hiçbir şey yoktur. Öyküsünü doğrudan anlatır ve üçlü grubunun üç üyesine de dikkatle odaklanır: küçük bir edebiyat dergisi çıkaran ve konferanslar vererek belirli bir ün kazanmış olan Balzac araştırmacısı Pierre Lachenay (Jean Dessailly), kıskanç karısı Franca (Nelly Benedetti) ve bir hostes olan uysal metresi Nicole (Françoise Dorléac). Ancak Gilles Jacob'un da belirttiği gibi filmin daha yakından incelenişi, zina öyküsünün standart öğelerinin ustaca değiştirilmiş olduğunu gösterir.⁶² Pierre'in tipik güveni aslında zayıflık ve kararsızlık için yalnızca bir maskedir. Karısı alışılmış biçimde durumu kabullenmiş, sessizce acı çeken biri değil, tersine öfkesi –filmin sonunda kendini gösterdiğinde– aklını kaybetmiş gibi basit olan şehvetli, çekici ve arzulanır bir kadındır. Mantosunun altında bir silah vardır, kocasının olacağını bildiği kafeye gider, silahı kaldırır ve hemen tetiği çeker. Ne büyük bir karşılıklı yakınma, ne de zorlama bir dramatik sahne vardır, yalnızca intikâmın matematik mantığı söz konusudur. Daha sonra kadın yere yığılır, sonunda rahatlar ve dudaklarında belirsiz bir gülümseme vardır. "Öteki kadın" da erkeği yiyip bitiren klasik vamp kadın tipi değil, paradan çok ailesi hakkında konuşmakla ilgilenen çekici, akıllı ve oldukça zeki genç bir kadındır.

⁶¹ *New Yorker*.

⁶² Röportaj, *Sight and Sound*, Sonbahar 1964.

Türün öğelerindeki bu yeni değişiklikler öylesine ustaca ve kusursuzduk ki, filmün yarattığı bütün izlenim başlangıçta belli belirsiz bir biçimde rahatsız edici görünür, çünkü Truffaut bu tür öyküsünü, türe ait olmayan bir film-yapımı tarzında çekmekte ısrar etmiştir. Pazara kaba bir taslağı değil, açıklamalı ikinci bir taslak gibi bir şeyi sürmüştür. Bu film onun türle etkileşiminin bir kayıdır.

Eğer Truffaut'nun daha önceki filmleri kamera ve objektif için doğan bir adamın henüz ham haldeki yeteneğini gösterdiyse, *Yumuşak Ten* de biçim olarak artan bir olgunluğun ilk filmidir. Geniş ekran, yorumlayıcı panlar, bol miktarda hile ve heyecan verici öğeler bu filmde yoktur. *Yumuşak Ten* görsel olarak önceki filmlerden daha basittir. Mizah ve olumlu duygu açısından eksik olanın nesnel ayrıntıların bilimsel koleksiyonu içinde kazanıldığını düşünüyorum. Godard'ın yaklaşık olarak aynı dönemde yaptığı *Evli Bir Kadın*'ı (*Une Femme mariée*, 1964) gibi, *Yumuşak Ten* de somut bir imgeler koleksiyonudur; "öyküyü" bunlar anlatırlar. Filmde zamanlaması iyi yapılmış kolajlarla coşan karmaşık, Resnais tarzında bir ayrıntı çekimler ve yakın planlar kurgusu vardır (Gilles Jacob, Truffaut'nun Resnais'nin *Murie*'inden etkilendiğini öne sürer). Film tenin hazlarının pekâlâ farkındadır ve filmün teknik grameri de tamamlayıcı niteliktedir. Her zaman derinlikten çok yüzeyin farkındayızdır ve yüzey parçalanmaya başlar. Işıklar aritmetik olarak yanıp söner; dişliler düzensiz bir biçimde hareket ederek dönerler; kameranın örtücüsü (obtüratör) zamanı dilimlere ayırır. Öykü de sanki bir parıldayan yüzeyler düşündeymiş gibi ilerler. Ne Pierre ile Franca ne de Pierre ile Nicole bir arada fazla huzurludurlar. Kent ortamından uzakta taşrada geçen bir hafta sonu bile acı verici bir biçimde zor geçer; örüntüler zaten çok iyi oluşturulmuştur, kolayca parçalanamaz görünürler. Bir bakıma Franca, Pierre ile yaşadığı hayatın çok sıkı bir biçimde organize olduğunu ve bunun da Pierre'in kaçmasını olanaksızlaştırmasa da, zorlaştıracığını bilir. Finaldeki eylemini böylesine ürkütücü yapan da budur, çünkü onun yaptığından gerçekten zorunlu olmadığını (yoğun bir telefon trafiği nedeniyle o bilmese bile) biz biliriz. Pierre ile Nicole'ün ilişkisi bir gerçeklikten çok bir düşüncedir. Pierre için bu ilişki filmün dilinin ona çok güçlü bir biçimde dayattığı bu yapının potansiyel çelişkisinin bir simgesidir.

Pierre bir aptal, Nicole de çok açık cazibesine rağmen bir vamp değildir. Alain Tanner'ın on yıl sonra yaptığı *Dünyanın Ortası* (*Au milieu du monde*, 1974) gibi, *Yumuşak Ten* de bize zinayı varoluşsal bir eylem –özgürlüğün onaylanışı– olarak verir. Bu dünyada sadece Balzac çok iyi anlaşılır. Lachenay'ın (Nicole ile tanışmasını sağlayan) Lizbon'daki konferansının adı "Balzac ve Para"dır. Onun edebiyatını yaşamından tamamen ayrı tutmadığı sürece Lachenay'ın girdiği ilişkinin Balzacvari sonuçlarını anladığını varsaymamız gerekir. Eğer onun bilincinden şüphe duyarsak, Truffaut, Lachenay'ın başka bir konferansa Pascal'dan yerinde bir alıntıyla başladığı



Odaktaki Nicole, aynada odak dışındaki Pierre (ve ilişkileri).

Reims'de bize bunu yeniden hatırlatır: “Bütün mutsuzluklar evde oturamamaktan kaynaklanır”

Truffaut'nun Jean-Louis Richard ile birlikte yazdığı öykü, filmin Truffaut'nun kendisi için sunduğu meseleyi hoş bir biçimde yansıtır. Hem Truffaut hem de Lachenay (bu ad Truffaut'nun çocukluk arkadaşı ve sinemasever dostu Robert Lachenay'dan gelir) kendi türlerine dair belirli bir biçimsel bilgiye sahiptirler. Her biri kendisini türün yapısına karşı test etmek için türe (Lachenay için zina, Truffaut içinse zinanın dramı) el atar. Bunlar özgür iradenin nesnel edimleridir. Truffaut, Lachenay'dan daha şanslıdır. Kıskançlık dramasının yapısal öğelerini analiz eden Truffaut onların her birini ne olacağını görmek için gizli, ama anlamlı biçimlerde değiştirmiştir. Anlatıyı “dramatik olmaktan çıkarmış,” belirli duygusal sonuçları beklememiz öğretilen belli noktalarda anlatıyı zayıflatmıştır. Romansın tutkusu soğuktur ve karakterlerin yaşadığı kentsel yapılar tarafından parçalanır. Franca'nun intikâmı bu türün uzmanları için olduğu kadar onun için de “zorunlu bir sahnedir.” *Siyah Gelinlik*'teki Julie Kohler gibi, Franca da işini melodramatik olarak değil, etkili ve işlevsel olarak yapar.

Dahası bütün Truffaut filmleri gibi, *Yumuşak Ten* de gündelik yaşamın somut gerçekliği üzerine bir deneme, sıradan fiziksel gerçeklikle başa çıkmanın ayrıntıları üzerine çok iyi biçimde gözlenmiş yorumlar dizisidir. Filmin ortaya çıkardığı karma tepkiden, başka her şeyden çok filmin bu yönü sorumludur. Görünüşte melodramatik bir öykü çok sıradan şeyler yapan

sıradan insanların diliyle ifade edilir. Ara sıra şaşırtıcı enerji patlamalarına rağmen, bu insanlar gündelik yaşamın maddi yapılarının onların üst düzeyde melodrama yönelik girişimlerine karşı güçlü bir engel olduğunu anlarlar.

Yumuşak Ten özgün bir senaryoydu. Bir sonraki tür denemesi için Truffaut, Ray Bradbury'nin uzun süredir hayran olduğu bir kitabına yöneldi. Daha sonraki birkaç filminin temeli olarak romanları kullanması şöyle açıkladı:

“Eğer her yıl özgün senaryodan bir film yapsaydım, filmlerim fazlasıyla Fransız, nüanslarla dolu, fazlasıyla küçük şeyler koleksiyonu olur, yeterli aksiyon olmazdı.”⁶³

Bir kez daha Truffaut planlanan bir filmi, henüz tamamlamış olduğu filmin karşıtı olarak gördü. Eğer *Yumuşak Ten* “fazlasıyla Fransız, nüanslarla dolu” ise, o zaman bu Amerikan romanı hatayı düzeltecekti. İtfaiye arabaları, yanan kitaplar (*Jules ve Jim*'deki sinema salonundaki sahneyi hatırlayın) ve kırsal alanda bellerindeki roketler sayesinde uçan ve filmin kahramanı Montag'ı arayan adamlarla dolu heyecan verici bir aksiyon filmi gibi olması gerekiyordu. Ancak kuşkusuz Truffaut'nun en sonunda yaptığı *Fahrenheit 451* bu Amerikan aksiyonunu tamamen değiştirdi.

Fahrenheit 451 bilimkurgu türü fazlasıyla oluşturulmuş olduğu için Truffaut'ya özellikle çekici gelmiş olmalıdır. Auteur ile tür arasındaki karşıtlıklar ve gerilimler çok açık olacaktı. “Fahrenheit 451'in Günce”sinde açıkça tanımladığı gibi amacı en eklektik ve en az klişe bilimkurgu filmi yapmaktı. Bu amaç için “kurmacanın bilime” çok daha ağır bastığı bir film tasarladı. Muazzam ahlaki ifadelerle dolu *Yasak Gezegen* (*Forbidden Planet*, Fred Wilcox, 1956), *The Incredible Shrinking Man* (Jack Arnold, 1957) ya da *2001: Uzay Macerası* (*2001: A Space Odyssey*, Stanley Kubrick, 1968) gibi klasiklerin büyük teknik metaforları Truffaut için söz konusu değildi. Onun ana odak noktası her zaman olduğu gibi insanlardı. “Bu filmi yapmayı istedim, çünkü zor durumdaki kitapları zor durumdaki insanlarmış gibi göstermeyi, izleyicinin sanki yanan hayvanları ya da insanları izliyormuş gibi acı çekmesini istedim.”⁶⁴

Bazı önemli açılardan *Fahrenheit 451* onun en az başarılı filmidir. Kendisinin de “Günce”de belirttiği gibi,

“Film parçalar halinde ya da bir defada üç makara olarak izlediğimde çok seviyorum, ama başta sona izlediğimde çok sıkıcı görünüyor.”⁶⁵

Bir kez daha Truffaut, “Günce”nin de gösterdiği gibi, türden klişeleri çıkarıp attı, ancak klişeler geçmişte ve bugün hâlâ dramın kaynağı olduğu için, ortaya çıkan sonuç, dramatik olmaktan çıkmış bir filmi. (Bu açıdan roman ile

⁶³ Aktaran C. G. Crisp, *François Truffaut*, s. 46.

⁶⁴ Aktaran Sanche de Gramont, “Life Style of Homo Cinematicus – François Truffaut”, *New York Times Magazine*, 15 Haziran 1969.

⁶⁵ *Journal of Fahrenheit 451*.

film arasındaki en önemli fark Truffaut'nun Bradbury'nin romanının sonundaki nükleer patlamayı filme dahil etmemesidir.) Ayrıca Truffaut ilk kez İngilizce ve renkli filmle çalışıyordu ve bu iki faktör filmi daha da uzaklaştırıcı hale getiriyordu. Karakterlerin “çok gerçek ya da çok güçlü” olmadıklarını, ama “durumların istisnai yapılarıyla” ilişkili olduklarını biliyordu.

“Bilimkurgu öykülerindeki başlıca tehlike, her şeyin benimsenmiş olana kurban edilmesidir.”

Truffaut filmin odağını zaten “bilim”den karakterlere değiştirmiş olduğu için riske giriyordu. Ayrıca kasıtlı olarak karakterleri daha da değiştirmeye çalıştı. Oscar Werner ile ünlü kavgasının nederi buydu.

“Oscar'ın performansı istediğim kadar 'soğuk' değil (diye not düştü). Açık bir biçimde, Clarisse'den daha az akıllı görünmek istemiyordu, oysa durum böyleydi.”

Ancak Clarisse'e (Julie Christie) gelince,

“Ne Clarisse ne de Montag bilimkurguda yeri olmayan bir zina durumuna girmesinler diye Clarisse'i cinsel cazibeden uzak tuttum. Ne metres, izci kız ne de 'kız arkadaş' olan Clarisse sadece Montag'ın yoluna çıkan ve onu bulunduğu durumdan uzaklaştıran, düşünen, sorgulayan genç bir kadındır.”

Son olarak,

“*Fahrenheit 451*'in bir Yugoslav filmi ya da solcu bir Amerikan filmi gibi görünmesini istemedim. 'Büyük' temasına rağmen mütevazı, basit bir film olmasını istedim.”

Ancak zinanın dramasına ya da intikâm oyununa karşıt olan bir tür olarak bilimkurgunun gerçek yapısı, romancıya ya da yönetmene büyük temalardan ikna edici bir biçimde konuşabilsin diye mesel ve fabla benzeyen bir yapı sağlar. *Fahrenheit 451*'in bu yönünü suskunlaştırarak Truffaut izleyicilerin filmi beğenmelerini imkânsız hale getirdi.

Fahrenheit 451 Jean-Luc Godard'ın bir yıl önce bilimkurgu türündeki riski olan *Alphaville* (1965) ile karşılaştırıldığında, Truffaut'nun bu tür içindeki denemesinde eksik olanın, anlattığı kederli, boğulmakta olan varoluşa bir aktif direniş duygusu kazandırmak olduğu daha da açık hale gelir. Bradbury'nin romanının kökleri, Godard'ın *Alphaville*'i gibi, politikadadır. Truffaut'nun filmi bunlara önem vermez. Gösterdiği gerçeklik acı verici bir biçimde edildir; insanlar kelimenin tam anlamıyla kendilerini kitaplara feda ederler. Kitap-yakanlar'ın edimleri kitap-insanlar arasında her hangi bir türden

ayaklanmaya esin kaynağı olmaz, bunun yerine bu insanlar ormanın içindeki güzel açık alanlara kaçarlar ve kaplumbağalar gibi kabuklarına çekilirler. Bizler de ümitsizce Truffaut'nun gerçekten kitap seven insanların bu büyüğü yerinin Montag ile Clarisse için bir tür zaferi temsil ettiğini düşündüğü şüphesiyle baş başa kalırız.

Eğer filmin alt-metinde birazcık politik bilinç, izleyiciyi ve yönetmeni karakterlerden ayıran, böylece karakterleri perspektif içine yerleştirebilecek bir şeyler olsaydı, hiçbir sorun kalmazdı. Temel malzemeler oradadır; *Fahrenheit 451*'deki insanlar parlak bir McLuhancı akılla hareket eder. Duvar-ekranı Montag, Linda ve Linda'nın arkadaşlarını her türlü düşünme ya da yaşama sorumluluğundan muaf tutan birleşik bir deneyim alanı sağlar. Basit uyarılar ve kitapları arayan ve yakan itfaiyecilerin yardımını alan bu soğuk araç tamamen kontrol altındadır. Örneğin otoritelerin okumayı öğrenmiş olmasından sonra Montag'ı bulmaları hiçbir biçimde zorunlu değildir. Ondan ya da kitap-insanlardan gelen ciddi bir tehdit yoktur. Tek gereken Montag'ın ölümünü televizyonda sahnelemektir, çünkü *gerçek* gerçeklik duvar-ekranıdır. Sonuç, kitap-insanların yüce ama liberal tiranlığın bilinçsiz kurbanları olarak görülmesi gerektirir. Edilgin oldukları sürece var olmalarına *izin verilmelidir*. Bernard Herrmann'ın bu film için bestelediği müziğin özellikle de *Roma'da ki Sevgilim* (*The Man in the Gray Flannel Suit*, Nunnally Johnson, 1956) için bestelediği müziği hatırlatması tesadüf değildir.

Truffaut'nun bu bilimkurgu eserinin yalnızca "bilim" yanına değil, aynı zamanda politikasına da ilgi göstermediği net görünüyor. Bilimkurguda tutkulu insan ilişkilerinin yerinin olmadığına karar vermiş olduğundan Truffaut geriye ana işlevi kitaplara methiye olan bir film bırakmıştır. Kitaplara bu kadar yabancı olan bir araçta kitapların özel büyüğü yeniden nasıl yakalanabilir? Bradbury, Truffaut'ya oldukça yapay bir çözümü miras bırakır: kitap-insanlar. Ancak ben bunun çok abes olduğunu düşünüyorum. En kısa romanı dahi ezberlemek gibi zor bir işin boyutlarıyla meşgul ediliriz, ama o zaman da hem Bradbury hem de Truffaut'nun akla getirmeyi istedikleri kitaplara duygusal bağlarımızı oluşturmamız. Kısacası Montag ve Clarisse kitap-insanlar olabilirler, ama filmin sonunda yeni adlarına rağmen ("Edgar Allan Poe'dan Gizem ve İmgelem Öyküleri" ile "Saint-Simon'un Anıları") hâlâ kaçıklarını sandıkları TV'nin taşılaştırdığı kuşağın uyuşturulmuş, edilgin çocuklarıdır. Narsisizmden putperestliğe ilerlemişlerdir, daha ileri değil.

Ancak Truffaut'nun dikkatle görüntülediği kitapların imgeleri, kitap-insanların başarısız olduğu yerde başarılıdır. Gerçekten bu film görsel olarak Truffaut'nun en etkileyici başarılarından biridir. Görüntü yönetmeni Nicholas Roeg ile çalışan Truffaut mizansenini *Yumuşak Ten*'de olduğundan daha da basitleştirmiştir. Bu derece idareli, titiz ve dikkatle yapılmış organizasyon bir daha asla olmayacaktı. *Fahrenheit 451*'in imgeleri karakterlere ve olay örgüsüne hükmeder ve Truffaut'nun istediği de budur:



Montag (Oskar Werner) "gazete" -yazısız çizgi roman- okur. Laura ise kulağında kulaklık TV izlemeyi tercih eder.

"Filmin yarısı kesinlikle görseldir ve bu da beni gerçekten mutlu ediyor. Neredeyse bütün filmlerde diyalog sahnelerinin uzunluğu çekimler sırasında artma eğilimi taşır, oysa sessiz kısımlar (aksiyon sahneleri, şiddet sahneleri, aşk sahneleri, sessiz tepkiler) kısılır, çünkü istenilen sahnelerin tümünü çekmeye yeterli zaman asla yoktur. Son iki yıldır tekrar tekrar seyrettiğim 1920'li yılların sessiz filmlerinden cesaret alarak, azalmasını diye 'ayrıcalıklı anlarıma' sıkıca sarıldım."⁶⁶

Bu ayrıcalıklı anlar, olay örgüsünün bellekten silinmesinden sonra bile uzun süre akıldan çıkmazlar: ağaçların, ateşlerin ve kitapların arkaplanına karşı kasvetli kırmızı itfaiye arabaları; antik eşyaların da olduğu basit odalar; duvar-ekranın tarama çizgileri; jenerik sekansındaki ayarlı antenler; jeneriğin yazılar olarak akmayıp ses kuşağında okunması; tek ray üzerinde giden trende zaman geçiren narsistler; konuşma balonsuz çizgi romanların Godard tarzı şoku; içinde arkadan çekilmiş 12 fotoğrafın da olması gerektiği personel dosyaları; alet çantasının parlak yüzeyinde saç biçimine gizlice bir bakış atan bir ambulans görevlisi ("yirmi dakika içinde kanını değiştirmiş oluruz" der Montag'a, "işimiz bittiğinde sizi çağırırız"); duvar-ekranının ışığında *David Copperfield*'in künye bilgilerinin yer aldığı sayfayı ve romanın ilk paragrafını okuyan Montag; sokakların Antonioni tarzı boşluğu; ezber yapan kitap-insanların üzerine keder verici kar yağışı; ve -Truffaut'nun en ayrıcalıklı anı- Montag'ın Yüzbaşı'nın bürosunda bayılma nöbeti. Net, yeni ve çağrışımlar yapan bu görüntüler ve sesler Herrmann'ın müziğinin yaptığı gibi film için güçlü bir atmosfer yaratırlar, ama bu atmosfer dramatik olmaktan çıkarılmış ve de-politize edilmiş bilimkurgunun bütün ağırlığını taşıyamaz.

Truffaut bu filmle ilgili olarak haklıdır: Film parçalar halinde gayet hoştur,

⁶⁶ *Journal of Fahrenheit 451*.

ama baştan sona izlendiğinde sıkıcıdır. Güncesinin sonuna doğru yoğun olarak şunları düşünür:

“... Hâlâ daha denenecek çok sayıda karışımın, yapacak yeni birçok şeyimin olduğunu düşünüyorum. Belki de gelecek yıllarla birlikte otuz film yapması gereken bir Fransız yönetmeniyim. Bazıları başarılı olacak, bazıları olmayacak ve ben o filmleri yaptığım sürece gerçekten bu konuyu önemsemiyorum.”

Sanki *Fahrenheit 451*'in edilginliğine tepkiymiş gibi, Truffaut daha sonra merkezinde çok saldırgan bir karakterin yer aldığı bir öyküye yöneldi. *Siyah Gelinlik* ona Hitchcock'tan öğrendiklerini (öyküyü aktaran bir filmin imgelerinin nasıl oluşturulacağını, bir filmin diyaloga bağımlılıktan nasıl kurtarılacağını) uygulama fırsatını verdi. Hitchcock'tan öğrenmedikleri, (öğrenmeyi arzulamadığını da düşünebiliriz) endişe ve kabusun koordinatlarının Hitchcock filmlerine aykırı çizilmesi. Sonunda bir kez daha yönetmen ile malzemeleri arasındaki gerilimin ana ilgi kaynağı olduğu bir film ortaya çıktı. Paradoksal bir şekilde, filmin üzerine temellendiği Amerikan cinayet gizemi zaten doğasında çok Hitchcockyen olduğu için Truffaut, Hitchcock'un öne çıkarmış olduğu anlatı öğelerine karşı çalışmanın alışılmamış konumu içindeydi. Hitchcock'a saygısını sunmak için gerilim ve gizemi öne çıkarmaktan çok, uyarılmanın diyalektiğini sürdürmek daha önemliydi ve onu daha fazla ilgilendiriyordu. Sonuçta ortaya olay örgüsü çok basit ve doğrudan olduğu için sadece daha fazla kafa karıştırıcı olan karmaşık ve kolayca yanlış anlaşılacak bir film çıktı.

Truffaut, William Irish'in *The Bride Wore Black*'ini (annesinin talimatlarına uymayarak) ilk kez on üç yaşındayken okumuştur. Jeanne Moreau ile ikinci bir film yapmayı istediğine karar veren Truffaut bu karanlık gizem anlatısının film haklarını almak için girişimde bulundu. Bu süreç Truffaut ile Jean-Louis Richard'ın boş zamanlarında öyküyü uyarlamalarına yeterli zamanı sağladı. Onların senaryosunun tonu ve yönü romanınkinden çok farklıdır ve yaptıkları değişiklikler oldukça öğreticidir. Irish'in romanı gizemli bir cinayetin geleneksel yapısına sahipti. Julie'nin işlediği cinayetlerin amacının ne olduğunu kitabın sonuna dek öğrenmeyiz; beşinci cinayeti işleyemeden tutuklanır; yanlış insanları öldürmüş olduğu ortaya çıkar; dikkatin büyük bölümü kitabın başından sonuna onu izleyen dedektife verilir. Truffaut ile Richard dedektifi odak dışına iterler ve böylece bizi filmi Julie'nin bakış açısından görmeye zorlarlar. Onlar bizi filmin daha başında onun davranışlarının nedenleri konusunda bilgilendirirler ve sonuç olarak da onunla özdeşleşmemizi güçlendirirler. Aynı zamanda da Julie'nin (temiz bir biçimde intikâm edimini tamamlasın diye) beşinci cinayeti işlemesine izin verirler ve Julie'nin kocasının öldürülmesi suçunu onun kurbanlarının üzerine yıkarlar ve bu da öyküye yazgı bir boyut kazandırır. Bu değişikliklerin etkileri önemlidir.

Dikkatimiz bu cinayetlerin neden işlendiğini öğrenmekten bu cinayetlerin nasıl işlendiğine kaydırılır. Irish'in oldukça komplike (yanlış ipuçları ve basit belirsizliklerle dolu) öyküsü, Julie'nin misyonunun kaçınılmaz yapısını vurgulamak için düzenlenir. Böylece dikkatimiz gizeme dair meraktan öykünün insani boyutlarına (Julie ile erkekler arasındaki kişisel ilişkilere) yöneltilir. Daha sonra Truffaut ile Richard önemli ölçüde insanileştirilmiş, romandakilerden çok daha sempatik bir erkek tipler galerisini oluştururlar.

Truffaut romandaki malzemeleri kendi şeması içinde yeniden düzenlerken, kendi özel ilgileri de serbest kaldı. Sonuç, kendinden önce yapılanlardan daha da parçalı bir filmidir. Anlatının malzemesi tümüyle Amerikandır (hatta Amerikan adlarının çoğu korunmuştur), ama bu malzeme tamamen Fransız tarzında işlenir. (Bu ulusal diyalektik aynı dönemde *Amerikan Mali'nü* [*Made in U.S.A.*, 1966] yapan Godard için de önemliydi.) *Piyanisti Vurun* aksiyonun Fransa'da geçtiği Fransız tarzında anlatılan bir Amerikan öyküsü olmuştur. Keza *Fahrenheit 451* de soyut bir ortamda geçen ve İngilizce filme alınmış bir Amerikan öyküsüydü. Truffaut her iki filmin de bu yer değiştirmelerden zarar gördüğünü düşündü. *Siyah Gelinlik*'in geçtiği mekânı bilerek belirsiz bıraktı. C. G. Crisp'in belirttiği gibi, filmin görsel yanı Amerikalı iken işitsel yanı Fransızdır. Görüntüde cinayetler işlenir, ama ses kuşağı bunlara önem vermez. Diyalog karakterler arasındaki ilişkilere adanmıştır. Truffaut'nun ifade ettiği gibi:

"Eğer ses kuşağı radyoda dinlenseydi, insanlar tümüyle şaşırırlardı. Onların cinayetlerin işleniyor oluşunu hayal etmeleri için bir nedenleri olmazdı... Karakterlerin aksiyonla ilgisiz konularda konuşması kararını Hitchcock asla kabul etmezdi. Ona göre bu, yapının zayıflaması olurdu."⁶⁷

Ancak Truffaut için bu hesaba katılan bir çelişki, girilen bir riskti.

Bu çelişkiler bileşiminin merkezinde Julie Kohler vardır (soyadından Charlie [*Piyanisti Vurun*] ile akraba olduğu sonucunu çıkarabiliriz). Filmin başından sonuna yalnızca siyah ve beyaz giyinen Julie neredeyse dini bir şekilde kendi misyonunun kendinden geçirici görünümüne sahip bir kadındır. Hareket ettiğinde, bir rahibe gibi ya da daha doğrusu ve uygunu Hitchcock'un *Rebecca* filmindeki Bayan Danvers karakteri gibi kayıyormuş gibi gider (Julie, Bayan Danvers ile şeytanca ve yok edici bir saplantıyı paylaşır). O filmin odağıdır, ama durgun ve renksiz bir merkezdir. Onun hakkında, her biri ona karşıtlık içinde tanımlanan her erkek kurban hakkında olduğundan çok daha az şey öğreniriz. O her erkeğin ideali haline gelir; onu onların yaratımı, kendilerinin değişik suçlarının ve arzularının kişileşmesi olarak hayal etmek yalnızca eksik bir mantık sıçramasıdır. Bliss (Claude Rich) bir kadın avcısıdır, onun antitezi olan Coral'sa (Michel Bouquet) ürkek bir adamdır. Morane (Michael Lonsdale) kendini beğenmiş, kendine hayran bir politikacıdır. Diğer

⁶⁷ Aktaran Crisp, s. 98.



Jeanne Moreau: *Siyah Gelinlik*.

yandan sanatçı olan Fergus duyarlı ve dürüsttür; aşk olasılığını bir tek o sunar. Onların tümü, hatta üçkağıtçı (ve son kurban) Delvaux (Daniel Boulanger) için bile Julie bir tür objektif ortak bağıdır. Truffaut, Jeanne Moreau'ya "Trajik olma; yapacak bir işi olan özenli, dik kafalı ve yetenekli bir işçi gibi oyna" dedi. Onun mekânîk kişiliğinde her erkek kendi faniliğinin bir yansımasını bulur. *Siyah Gelinlik* Truffaut'nun türleri inceleyişinde çok büyük bir ilerleme değildir, ama bize bir Truffaut filmünün temel dramatik anlatımı açısından dikkatlice kazanmış bir amblemi verir.

1967 yılının sonbaharında *Siyah Gelinlik* üzerinde çalışmayı büyük ölçüde tamamlayan Truffaut tür filmleri serisinde çıkmaz bir sokağa girmişti. Onların her biri öğreticiydi, ama hiçbirinin onun önemli olduğunu düşündüğü popüler başarıya ulaşmamıştı. Başka bir tür filmine yönelmeden önce Truffaut altı yıl sonra ilk kez Antoine Doinel serisine geri döndü ve 1968 yılının Şubat ve Mart ayları boyunca *Çalınmış Buseler*'i çekti. Aynı dönemde Sinematek'in savunulması ve daha sonra da o yılki Cannes Film Festivali'nin iptal edilmesi için yoğun bir mücadele içindeydi. Hayatında ilk kez aktif politikaya girmişti ve bu deneyim onu yenilemiş ve canlandırmış olmalıydı. Belirgin bir şüpheliği hâlâ koruyordu ve kendini hâlâ bir dışlanmış gibi hissediyordu. Ne kısa süre yaşayan sinemanın Genel Kurmayına ne de bunu kuran Yönetmenler Birliği'ne katıldı. İster Doinel serisine geri dönüş ister Langlois olayı ister Mayıs olayları isterse sadece zamanın akışı meselesi olsun, 1968 yılının Aralık ayında yeni bir güven duygusuyla türlerle mücadelesine geri döndü. *Evlenmekten Korkuyorum* bu grubun en başarılı filmi ve Truffaut'nun önceki deneyimlerinden öğrendiklerinin bir özeti.

Belki de son cümleyi değiştirmeliyiz. Truffaut'nun o zamana kadarki en pahalı (800 milyon eski franka – yaklaşık 2 milyon dolara mal oldu) ve ilk

heyecan verici “star” filmi (Deneuve ve Belmondo o dönemde en yüksek ücret alan Fransız oyuncular) girişimi olan film Paris’te gösterime girdiğinde hep aynı şekilde kafa karıştırıcı değerlendirmelerle karşılandı ve ticari olarak başarılı olmadı. Daha önceki tür denemelerinde olduğu gibi, “karşım” bir sorundu. Ne izleyiciler ne de eleştirmenler genelde buna hazırды. Ancak Truffaut’nun niyetleri açısından ve 1960’ların ortalarındaki çalışmalarının arka planına karşı yargılanırsa *Evlenmekten Korkuyorum* onun görüşlerinin bu filme enerji dolu bir parlaklık kazandıran bir tür kritik kütle içinde bir araya geldiği noktaya işaret eder. Uygun bir şekilde, türün bu başyapıtı (bu sözcüğün orijinal anlamını kastediyorum: “ustaca” mertebesine kabulü önerilmiş yapıt) Amerikalı eleştirmenler, özellikle de Vincent Canby ve Pauline Kael tarafından beğenildi. Truffaut sonunda Amerikalıların anladığı ve beğendiği bir Amerikan tür filmi yapmıştı. Truffaut’nun filmleri üzerine her zaman iyi şeyler yazmış olan Canby bu durumu şöyle ifade eder:

“François Truffaut’nun “Evlenmekten Korkuyorum”unun akıl almaz bir romantik melodram biçimi var, ama film hoş, karmaşık şeylerle, açığa vurulmamış duygularla, düşüncelerle, başka filmlerden (kendi filmlerinden olduğu kadar kendi baba figürlerinden ikisi olan Renoir ve Hitchcock’un filmlerinden de) anılarla dolu. Kolayca tanımlarınayı ve başlangıçta yapısal şizofreni olarak görülen üzerinde pür neşe zaferleri reddediyor. Alışılmamış bir biçimde klasik gelenek içinde çalışan üstün nitelikli bir yönetmenin yaratımı.”⁶⁸

Başlangıçta yapısal şizofreni olarak görülen, hiç kuşkusuz Truffaut’nun türleri, onları bir araya getirerek infilak ettirme kuramının somut sonucudur. Bu düşünce ilk kez en azından genelde halkın bir bölümü ve onların temsilcisi eleştirmenler tarafından anlaşıldı.

Evlenmekten Korkuyorum bir kez daha (“Cornell Woolrich” olarak da bilinen) William Irish’in 1947 yılında yayımlanan *Waltz into Darkness* adlı eserine dayanıyordu. Burada da Truffaut romanın temel yapısı hariç her şeyi attı ve kendi onu önceliklerine uygun olarak yeniden oluşturdu. Mekânı New Orleans’dan Hint Okyanusu’ndaki Réunion adasına ve Fransa’ya, zamanı da 19. yüzyıldan kendi dönemine değiştirdi ve hem vamp kadın Julie’yi hem de “kurbanı” Louis’yi yumuşattı ve insanileştirdi. Truffaut’nun Julie’si Irish’in romanındaki karşılığı kadar acımasız ve kurnaz değildir. Keza Louis karakteri de filmde daha az naiftir ve daha akıllıdır. Sonuç, stilize edilmiş bir melodram çevrevesi içinde kabul edilebilir ve anlaşılabilir insani duyguları aktaran bir filmidir. Bu çerçeve saf *kara film* malzemesidir, ama içerdiği duygular filmin adandığı Jean Renoir sinemasına uyar.

Truffaut bu romanın tür filmiyle açık bağı olduğu için özellikle değerli olduğunu kabul etmişti.

⁶⁸ *New York Times*, 11 Nisan 1970.

“La Sirène du Mississippi’yi okuduğumda beni baştan çıkaran şey, William Irish’in romanda savaş-öncesi sinemasındaki geleneksel bir konuyu işlemesiydi: *Şeytan Bir Kadındır* (*Devil is a Woman*, Josef von Sternberg, 1935), *Mavi Melek* (*Der blaue Engel*, Josef von Sternberg, 1931), *Dişi Köpek* (*La Chienne*, Renoir, 1931), *Nana* (Renoir, 1926). Dürüst bir adamı bez bir bebek haline getirme noktasına kadar kontrolü altına alan vamp kadın teması hayran olduğum bütün sinemacılar tarafından işlenmişti. Kendi kendime bunu ben de yapmalıyım dedim.”⁶⁰

Ama aynı zamanda da melodramatik geleneğin belli başlı dramatik klişelerini yeniden üretmeyeceğini de anlamıştı. Aksiyonu kendi zamanına aktarması gerektiğini düşünmesinin nedenlerinden biri de buydu. *Nana*’da Baron’un kestane şekeri için bir köpek gibi elleri ve dizleri üzerine çöktüğü, *Mavi Melek*’te Emil Jannings’in bir horoz gibi öttüğü sahneler hayrandı, ama bunlar onun çekebileceğini hissettiği sahneler değildi.

“O tür kadın artık bir orospu değildir, çok daha anlaşılır bir insandır ve kurbanı da artık tümüyle kurban değildir. Siyah ile beyaz grinin tonları haline gelmiştir. Bu nedenle kendime rağmen, konuyu biraz dramatik olmaktan çıkarma riskine girerek karakterler arasındaki karşıtlığı yumuşattım.”⁶⁰

Dramatik olmaktan çıkarma her zaman olduğu gibi filme gişede zarar verdi, ama bu kez en azından bütün öğeler özlü bir biçimde bir araya geldi.

Evlenmekten Korkuyorum bir gizem olarak başlar, Hitchcockyen bir takip gerilimi içinde gelişir ve Truffaut tarzı bir aşk öyküsüyle biter –bütün bunlar o zamana kadarki en tutkulu türler karışımıdır. Yalnızca *Nana* ve *Dişi Köpek*’e benzediği için değil, daha da önemlisi bütün bir insani ilişkiler alanının arka planı önünde bir erkek ile bir kadın arasındaki ilişkiyi araştırdığı için Renoir’ın ruhu filme yayılır. (Kendinden önceki filmlerin arasına Hitchcock’un *Ölüm Korkusu* [*Vertigo*, 1957] ile *Hırsız Kız* [*Marnie*, 1964] da dahil edilmelidir.) Son olarak, *Evlenmekten Korkuyorum* aynı zamanda star sistemini kullanır (bu tamamen yeni bir öğedir). Yani film Belmondo ve Deneuve’ün filmin kendi yapısı dışında yaratmış oldukları imgelere (persona) bağlıdır. Bir Truffaut filmiyle ilgili her zamanki eğilimimiz, filmin kahramanının kişiliği ile bir biçimde Antoine Doinel arasında ilişki kurmaktır. Genellikle bu yaklaşım verimlidir. Ancak *Evlenmekten Korkuyorum* söz konusu olduğunda Jean Paul Belmondo imgesinin kaynağı için Doinel’e değil, Godard’ın filmleri olan *Serseri Aşıklar* ve *Çılgın Pierrot*’ya (*Pierrot le fou*, 1965) bakmanız gerekir. Üç filmin de yapısı kesinlikle aynıdır: *l’amour fou* (çılgın aşk) bir erkek ile bir kadın ve çiftin toplum dışında sığınak bulduğu bir dönem –isterseniz uzun “ayrıcalıklı an” deyin– arasında karşılıklı olarak yıkıcı ilişkilere yol açar. Sonunda erkek

⁶⁰ Aktaran Crisp, s. 120.

⁶⁰ Aktaran Crisp, s. 120.

ölür, kadının (ve kendisinin) ihanetinin kurbanı olur, ancak *Evlenmekten Korkuyorum*'un sonunda kahramanın güç bela da olsa yaşamasına izin verilir.

Tıpkı Léaud'un Godard ile çalışması onun Doinel imgesi için yararlı bir düzeltici olması gibi, Belmondo'nun da bir filmde Truffaut ile çalışması Godard ile çalışırken geliştirmiş olduğu imgeyi dengelemeye hizmet eder. Bu nedenle Truffaut *Evlenmekten Korkuyorum*'da Renoir ve 1940'lı yılların romans türüne olduğu kadar Godard'a da saygılarını sunar. Filmin havası –suç, takıntı ve *l'amour fou* arasındaki denge– Chabrol'ün (özellikle de tam da bu dönemde yapmaya başladığı filmlerdeki) takıntılarına benzerlik taşıdığından, *Evlenmekten Korkuyorum* bir tür çok sayıda yolun kesiştiği sinemasal bir meydandır; önce Yeni Dalga'nın on yılının, daha sonra da sona erişinin bir amblemidir.

Bu özel filmün bağlamı dışında gelişmiş olan star imgeleri için bir aygıt olarak bu filmün işlevinin daha genel bir önemi vardır. Irish'in oldukça sert öyküsünü Truffaut'nun insanileştirmesi filme 1940'ların Amerikan romantik filmlerinin lezzetinden bir şeyler katar ve Belmondo'nun rolünde Bogart'ı görmeyi hayal etmek aşırıya kaçmak olmaz. Kuşkusuz önemli farklılıklar vardır, ama Godard'ın on yıl önce *Serseri Aşıklar*'da Belmondo'yu Bogart ile özdeşleştirmesi hâlâ akıllardadır. Bu Truffaut'nun bir eleştirmen olarak kendisini büyülemiş olan, ama bir yönetmen olarak henüz ilgilenmemiş olduğu “film starı” olgusuyla ilgilenmesi için ilk şansıydı.⁶¹ (“*Evlenmekten Korkuyorum*'u sinemaskop çektim” dedi, “bu sayede zamanın büyük bölümünde onları çerçevede bir arada tutabildim.”)⁶² Truffaut'nun daha önceki tür denemelerinin izleyicilerin büyük bölümü için anlaması zor olmasının temel nedeni bu filmlerin açık bir biçimde türsel biçimleri ile gerçekçi anlatılarının sinemasal biçimi arasında kasıtlı olarak birliğin olmamasıydı. Sonuçta birisi gazete yazısı tarzında ya da daha doğrusu oldukça kişisel mektup dilinde bir fabl ya da peri masalı anlatıyordu. Artık *Evlenmekten Korkuyorum* ile birlikte biçim ile biçim paraleldi ve izleyicilerin bu ikisinin bileşiminden uzak durma şansı fazla yoktu. Truffaut birçok kez yapımından söz ettiği “yetişkinler için peri masalını” sonunda yaratmıştı. “Peri masalı” lafıyla aktarmayı istediği şey soyut biçimciliğin, ahlaki amacın ve bir eleştirmen olarak tür filmlerinde bulduğu ortak kültürel değerlerin birleşimi idi. Bunlar o dönemin gerçek peri masallarıydı; aynı mitsel derinliğe sahiptiler. Aynı öyküler tekrar tekrar anlatıldılar, çünkü bu öykülerin *yapılarının* derin psikolojik kökleri vardı. Truffaut'nun ilgisini çeken budur; bu nedenle o eski melodramları kendi dönemine uygun olarak yeniden ele alma sürecine girmek zorundaydı. *Evlenmekten Korkuyorum* onun geçen yedi, sekiz yıl boyunca yapıyor olduğu çalışmanın bir sentezi, içinde Renoir, Hitchcock, Bogart,

⁶¹ *Evlenmekten Korkuyorum*'da kendi hakimiyetinin büyük bölümünü bir oyuncuya (ve o oyuncunun imgesine) bırakan Truffaut'nun hemen başrolünde kendisinin oynadığı bir film (*Vahşi Çocuk*) yapması tesadüf müdür? Star olarak auteur, bir kez daha bu diyalektiği tamamlamak zorundaydı.

⁶² Aktaran Gramont.



Louis (Jean-Paul Belmondo) ve Julie/Marion (Catherine Deneuve): "Evlendikten Korkuyorum"u sinemaskop çektim, bu sayede filmin büyük bölümünde onları perdede bir arada tutabildim."

Doinel, *Çılgın Pierrot*, *Piyanisti Vurun*, Nicholas Ray, Belmondo, Audiberti ("monoray" oteli Jacques Audiberti'ye göndermede bulunur), Balzac (Louis *Tılsımlı Der'i*yi [*La Peau de chagrin*] okur), Cocteau (Clinique Heurtebise bize *Orphée*'deki meleği hatırlatır) ve daha birçok şeyin yer aldığı büyük bir bouillabaisse'dir (Akdeniz mutfağına özgü bir balık türüsü – ç.n.). Truffaut filmdeki dedektife, *Cahiers du Cinéma*'nın editörü Comolli'nin adını verdi, çünkü filmin *derindeki* gizemi (yüzeydeki gizemine karşıt olarak) sinemasaldır; bu önemli sinemasal mirasın bütün o farklı öğeleri yeni bir sinema içinde nasıl bir araya getirilebilir? Godard için mesele analiz meselesiyken, Truffaut için sentez meselesiydi. Bir sonraki filminde Truffaut –Godard gibi– dilin esas doğasını ve onunla ilişkimizi araştırmak için sıfıra döner (ama kendi tarzında).

Truffaut'nun tür filmlerinin gizemine yönelik takıntısı bu dönemdeki çalışmalarına egemen oldu; ancak estetik meseleler ve biçimsel ikilemler kendi içlerinde onun filmleri için mazeretler olarak yeterli değildi. Kendi film biçiminin yapısı ile filmlerinin temaları arasında yakın ilişki olduğunu kabul etmesi de önemlidir; o sinema sanatına karakterlerinin yaşam sanatına yaklaşmaları tarzında yaklaştı. Biçimsel yapıları belirli bir özgürlüğe olanak sağladığı için tür filmlerini yapmak tercih edilir. Çoğu insanın daha önceden duyduğu bir öykü anlatıldığında, önemli olan anlatma yöntemidir, oysa büyük tema ya da "gerçekçi" dram (yani türe ait olmayan filmler) söz konusu olduğunda öykünün açıkça ilginçliği, öykünün dolaylı olarak anlaşılan özünü maskeler. Tür filmi yönetmenin daha "gerçekçi" tarzların doğrusal melodik gelişimi yerine bir tema üzerine uyumlu çeşitlemeler yapmayı cesaretlendiren mitsel özelliklere sahip bir yapının içinde ya da o yapının karşısında çalışmasına olanak sağlar. Truffaut için ikincil kaynaklardan çalışmanın benzer bir değeri vardı:

“Kendiminkinden farklı bir ortamı tanımlayan kitapları uyarlarken, özgün senaryolarımda söylemeye cesaret edemediğim şeyleri söylerim. Sözelimi *Çalınmış Buseler*’de fazla tanınmayayım diye sürekli olarak izlerimi örtmek, kendimi gizlemek ve yer değiştirmek zorundaydım. Kısacası bir maske taktım. *Siyah Gelinlik* ya da *Evlenmekten Korkuyorum*’da ise tersine maske *a priori* olarak vardı ve ödünç alınan karakterlerin arkasında kişiliğimi ifade etmede kendimi daha özgür hissettim.”⁶³

400 Darbe ve Vahşi Çocuk hariç, Truffaut’nun o tarihe kadarki her filmi erkekler ile kadınların ilişkisiyle ilgili olmuştur; gerçekten de bu filmler yoğun bir biçimde ve neredeyse sadece bu olguya yoğunlaşmışlardır. Bütün bu filmler, her birinde kadının ana karakter olduğu *Siyah Gelinlik*, *Evlenmekten Korkuyorum* ve *Jules ve Jim* bile erkeğin bakış açısından izlenir. (Truffaut bir zamanlar Antonioni hakkında şunları demişti: “Onun kadınlarla ilgilenme tarzını sevmiyorum, çünkü bir erkek olarak onlar hakkında konuşmak yerine, General De Gaulle’ün Cezayirlilere “sizi anlıyorum” demesi gibi, sanki onların sırlarını anlatıyormuş gibi onlar hakkında konuşuyor. O, kadınları över, ama bu bana samimi gelmiyor.”)⁶⁴ Truffaut’nun erkekleri psikolojik olarak ürkek ve çekingendir; sosyolojik olarak da her zaman dışlanmışlardır. Sonuç olarak onlar sürekli olarak kendi egolarını yeniden onaylatmak için varoluşsal bir mücadeleye girerler. Bu, Truffaut’nun güncelleştirdiği 1940’lar ve 1950’ler Fransız edebiyatının bir temasıdır. En iyi yönleriyle bu karakterler Léaud’un Doinel filmlerinde takip ettiği bir asimptot* yönünde ilerlerler: “O yüreğinde hâlâ bir ergen” diye açıklar Truffaut “ve kuşkusuz Léaud bir kişi olarak iyi niyetli ve sakardır; şiddetli acı çekiş ile sıhhatli olmanın bir kombinasyonudur.”⁶⁵

Bu arada kadınlar, erkeğin bakış açısından görüldükleri için, nadiren bu kadar ustaca tanımlanırlar. Genellikle erkekler sanatçı –müzisyen, yazar, ressam– olduğundan, kadınlar gizemli ve kafa karıştırıcı, değişken ve biraz korkutucu sanat yapıtları olarak ortaya çıkarlar. Bu gerçekleştiğinde, *Amerikan Gecesi*’nin iki sorusu (“Kadınlar büyü müdür?” ve “Filmler yaşamdan daha önemli midir?”) birleşir: Kadınlar ve sanat birbirlerinden ayrılamaz hale gelir ve Truffaut için asıl sorunun daha iyi ifade edilebileceği nettir: Sanatın idealleştirilmesi ile diğer insanlarla somut ilişkilerimiz arasında nasıl ayırım yapabiliriz? Eğer Truffaut için erkeğin durumunun nihai belirtisel (iconic) temsili Montag’ın bayıldığı sahne ise, o zaman kadınlardan –temsil ettikleri gerçeklikten– nihai korku da, beş erkeği soğukkanlı bir biçimde öldüren Julie Kohler’in layıkıyla tanımladığından daha da fazlasıdır. Julie Kohler, Charlie Kohler’in (*Piyanisti Vurun*) manevi kız kardeşidir.

⁶³ Aktaran Crisp, s. 118.

⁶⁴ Aktaran Gramont.

* Sonsuza doğru giden bir eğrinin çeşitli noktalarının gittikçe yaklaştığı ama asla birleşmediği başka bir eğri ya da doğru. (Ç.N.)

⁶⁵ Aktaran Gramont.

Evlenmekten Korkuyorum'daki "Marion" ile ilk adı ortaktır ve *Fahrenheit 451*'de ikili bir rol oynayan aktristtir. O Truffaut'da yalnızca bir kadın katil değildir. Kadınlar aşırı derecede tehlikelidirler. Tür filmlerinde onlar cinayet işlerler. Tür dışı filmlerde onlar sadece huysuzdurlar. Charlie Kohler, Louis Mahé, Fergus, Morane ve arkadaşı, Pierre Lachenay, Clovis, Prévine ve Arthur, Montag ve Jim bu tehlikeyi doğrularlar.

Ancak unutulmamalıdır ki, erkeklerin korktuğu gerçek kadınlar değil, bizim kadınlara dair çarpıtılmış ingemizdir. Truffaut'nun 1960'ların ortasında yaptığı tür filmleri bu nedenle Gelin (*Siyah Gelinlik*) ve Siren'den (*Evlenmekten Korkuyorum – La Siréne du Mississippi*) şeytan kovma, Yumuşak Ten'in kafa karıştırıcı cazibesini altetme ve *Fahrenheit 451*'deki kadınların uyuşmuş, televizyonda görülen imgelerini nötralize etme girişimleridir.

Bütün Truffaut filmleri gibi *Evlenmekten Korkuyorum* da şu ya da bu şekilde tecrit, yalnızlık ve yabancılaşma üzerinedir. Film gazetenin "kişisel" ilanların bulunduğu arka sayfanın üzerine jenerik yazılarıyla başlar, bu arada ses kuşağında artan bir anksiyete içinde arkadaşlık için özel gazete reklamı tarzı ricalar duyulur. Film karlı dağlardaki bir evde biter. Julie/Marion'un belirttiği gibi –anlaşılan *Piyanisti Vurun*'u izlemiştir, çünkü bu ev gerçekten o filmdeki evdir– "burası bir gangster filmi bitirmek için hoş bir yerdir." Truffaut tam bir daireye sahiptir. *Evlenmekten Korkuyorum* yalnızca Truffaut'nun kendi filmlerinin değil, onun (ve bizim) alış(tırıl)mış olduğu(muz) bütün romantik, standart tür filmlerinin bir sentezidir. Bu film onu bir sonraki filmünde yeniden başlasın diye özgür bırakır.

İçten Politikalar

1969 yazı ile 1972 sonbaharı arasında geçen üç buçuk yıllık dönemde Truffaut aralarında en iyi filmlerinden ikisinin de olduğu beş film çekti. *Jules ve Jim*'den bu yana popüler olarak en beğenilen filmi olan *Amerikan Gecesi*'nin zaferinin ardından Truffaut iki yıl film yapmayı bıraktı ve 1975 yılı başlarında *Adèle H'nin Öyküsü*'nü çekmek için sete geri döndü. Pratik olarak konuşursak 1970'lerin başındaki yoğun etkinliğin nedeni basitçe birkaç senaryonun tam ve çekilmeye hazır olması ve prodüksiyon için paranın bulunmasıydı. 1962 yılında Truffaut ilk olarak *Karanlığın İçinden*'in (*The Miracle Worker*, Arthur Penn, 1962) sahne uyarlamasından etkilenmesinden itibaren sekiz yıl boyunca *Vahşi Çocuk*'un üzerinde çalışmıştı. (Oyunun film haklarını satın almayı denemişti, ama Arthur Penn zaten oyunun film versiyonu üzerinde çalışıyordu.) *Les Deux Anglaises et le Continent* (filmin İngilizce adı *Two English Girls*, Anne and Murie'dir) Roché'un daha önceki romanından *Jules ve Jim*'i yaptığından bu yana hep aklında olmuştu. Film yapımı üzerine bir film yapma fikri –her zaman kafasında olmasa da– kesinlikle kitaplar hakkında film olan *Fahrenheit 451*'e kadar geri gider.

1972'den 1974'e kadar süren dinlenme dönemi de basitçe açıklanabilir. En başarılı olduğu dönemde neden film yapmaya ara verdiği sorulduğunda Truffaut şöyle yanıt vermiştir:

“Çok basit bir nedenle, çünkü senaryo yoktu. Genellikle önümde bitmemiş, ama 40, 50 sayfa civarı, diyalogun olmadığı, aksiyonu tanımlayan üç ya da dört senaryo olur. Bu nedenle ara vermek zorunda kaldım, çünkü stoğumda dört ya da beş tane olmasını ve daha sonra da onları filme çekmeyi tercih ederim. Bu benim için ahlaki ya da zihinsel bir tampondur, çünkü eğer bir film çok kederliyse, bir sonraki filme eğlenceli şeyler koyabileceğimi bilirim.”⁶⁶

Geçen altı yıl boyunca Truffaut'nun kariyerinin ilerleyişi böyle basitçe açıklanabilir. Ancak bu eleştirmenin bakış açısından bunun bir de maddi olmayan mantığı vardır.

Truffaut'nun sinemasına yaşam veren bütün farklı çelişkileri belirleyen şey, esasen eleştirinin çelişkisidir: Onun kariyerinin sıradan tarihinin bir şey, bu kariyere dair *duyumumuzun* ise tamamen başka bir şey olmasıdır. Rastlantısal güçler eskiden beri Truffaut'nun yaptığı filmleri belirlemek için bir araya

⁶⁶ Victor Bockris, Andrew Wyle, “Conversation with François Truffaut”, *Oui*, Eylül 1974.

geldiyse de, filmler arasındaki ilişkiler tesadüfî değildir. Truffaut bir keresinde bir sonraki filmi tercih etme konusunda neden artık kaygılanmadığını açıklamak için “Hangi filmi yapmayı tercih etsem, kaçınılmaz olarak daha önce yaptığım filmle çelişeceğini biliyorum”⁶⁷ diye açıklama yapmıştı. Kendi sinemasının kafası karışmış bir gözlemcisi haline gelmiş, filmleri arasındaki plansız, ama geçerli ilişkilerle ilgilenir olmuş ve çelişkilerin kaçınılmaz olarak aydınlatıcı olduğunun farkına varmıştı.

Filmleri her zaman insanlarmış gibi gören biri, yönetmen olmuş bir eleştirmen olarak onun gelişen kariyerinin başlıca hazlarından biri, yaratımlarının yaşama kavuşmaları ve kendi sinemasal kardeşleriyle anlamlı ilişkilerini kurmalarını izliyor olmalı. “Bir yönetmen olmak için çelişkilerle kuşatılmaya neredeyse zorlanırsınız”⁶⁸ sonucuna vardı.

Vahşi Çocuk 1969 yılının yaz aylarında çekildi (böylece Truffaut’nun bu rolü oynaması için Fransa’nın güneyinde keşfettiği Roman oğlan Jean-Pierre Cargol’un eğitimi kesintiye uğramadı). Truffaut *Evlenmekten Korkuyorum* üzerindeki çalışmasını daha yeni bitirmişti ve bir kez daha filmlerinden biri kendinden öncekiyle çelişiyordu. Altı yılını tür filmlerinin üst düzeydeki melodramunu dramatik olmaktan çıkarmakla geçiren Truffaut artık kendisi için yeni olan bir anlatı yapısı tipine dönmüştü. *Vahşi Çocuk* tür filmlerinin stilize edilmiş dramına ve hatta Doinel filmlerinin kişisel anıların kolaajlarına sert karşıtlık içinde olan mitsel bir kökene ve tasarıma sahiptir. Kendisine en yakın film kuşkusuz Truffaut’nun ilk filmi olan *400 Darbe*’dir. Araya giren yıllar boyunca o cinsel ilişkiler –aile ilişkilerinin yatay eksen– üzerine yoğunlaşmış, ama kuşaklar arası ilişkilere de –dikey eksen– eşit derecede ilgi duymuştu. Gerçekten arada yapılan filmlerin çoğunda bu çok kişisel temanın bir hatırlatıcısı olarak işlev gören bir çocuk vardır. (“Fido,” “Sabine” ve “Christophe” iki filinde de görünürler.) Yalnızca *Evlenmekten Korkuyorum* ve *Çalınmış Buseler*’de çocuklar için önemli roller yoktur.

400 Darbe gibi *Vahşi Çocuk* da anlatı yapısının neredeyse belgesel niteliği nedeniyle kendisini Truffaut’nun filmlerinin çoğundan ayırır. Bu Truffaut için (şiddetle saldırmış olduğu “büyük tema” değilse de) ciddi bir konudur ve onun çocukluğu ele alış tarzına her zaman kendisini her iki film için de tercih ettiği tonda gösteren bir dürüstlük ve doğrudanlık damgasını vurmuştur. Bu filmler öykülerini doğrudan anlatırlar; diğer filmlerde çok önemli olan tür ve biyografi biçimlerinden ironik uzaklaşmaya dair hiçbir şey yoktur. Aslında Truffaut *Vahşi Çocuk*’ta türlere dair anlayışını tamamen terk edemezdi. Sonuçta 1930’lu yıllardan hatırladığı bilimle ilgili biyografik filmlerle bir dayanışma duygusunu ifade etmek için filmi siyah-beyaz ve standart “akademi açıklık oranında” çekti. Ancak bu efekt bir yüzeye renk veren eski bir sulu boya tabakası gibi yumuşatılır ve onun *Vahşi Çocuk*’un içinde yer alabileceği türe ilgisi hiçbir yerde bu filmin özündeki gibi açık değildir. O anlatının en katı

⁶⁷ *New Yorker*, 31 Ekim 1964.

⁶⁸ *New Yorker*.

kurallarına öylesine bağlı kalmıştır ki, film kurmaca/öykülü bir filminden çok bir “eğitim” filmi gibi görünür. Tıpkı melodramlarını dramatik olmaktan çıkarması gibi, *Vahşi Çocuk*’un çok iyi bildiği mitsel yanlarını da mitolojik olmaktan çıkarmıştır. Filmin reklam metninde alıntılanan bir pasajda şunları yazdı:

“Romüs ve Romülüs’ten Mowgli ve Tarzan’a kadar insanlar vahşi çocuk öykülerinden sürekli olarak büyülenmişlerdir. Belki de terk edilmiş ve kurtlar, ayılar ya da maymunlar tarafından büyütülmüş çocukların öykülerinde insanlar ırkımızın olağanüstü kaderini görüyorlar. Ya da sadece içlerinde gizli bir doğal varoluş arzusu barındırıyor olabilirler.”⁶⁸

Mitsel yankılamalar çok büyüktür, ama onun her zamanki gibi az konuşması sonucu Truffaut kendi filmine bu yankılamaları yapay olarak güçlendirecek hiçbir şey yapmayan sakın bir ton kazandırmıştır. Bu ise o yankılamaları daha anlamlı hale getirir, çünkü Truffaut’nun gösterişli ve bilinçli bir şekilde mit oluşturmadağı, ama sadece içinden *bizim* mitsel malzeme çıkardığımız ilginç, küçük bir öykü anlattığı duygusuna kapılırız. Truffaut film gösterime girdikten sonra bir röportajda “mesajını ayrıntılı olarak açıklamak istemediğini” söyledi. Daha sonra yumuşayarak şunları ekledi: “Sadece şu: İnsan başka insanlar olmadan hiçbir şeydir.”⁶⁹ Jean Itard ile “kurt çocuk” Victor’un öyküsünde onu etkileyen şey, bu öykünün “büyük teması” değil, kendi yaşamıyla olan duygusal paralelliklerdir. Bu tarih diliminin ona kendi duyarlılıklarından bazılarını film üzerinde yakalaması için sunduğu fırsatlardan büyüldü. 400 *Darbe*’de Truffaut’nun karakteri bir yetişkinle anlamlı bir ilişkisi olmayan bir oğlandı. On iki yıl sonra ise Truffaut’nun karakteri bir yetişkindir (Truffaut bu rolü kendisi oynadı) ve yetişkin bakış açısının önemli ölçüde daha fazla kavranışı söz konusudur.

Truffaut’nun belirttiğı gibi, vahşi çocuk mitinin çelişkili bir cazibesi vardır: Bir yandan uygarlığın ve çocuğun sosyalleşmesinin gerekliliğini öne sürer; diğer yandan “gizli bir doğal varoluş arzusunu” gerçekleştirme şansını sunar. John Dryden 1667 yılında *The Conquest of Granada*’da bu “gizli arzuyu” ifade etti:

İlk insanı yaratan Doğa kadar özgürüm,
Önce köleliğin temel yasaları ortaya çıktı,
Ağaçlardaki vahşi, soylu vahşi olduğunda.

Bu tutum Dryden’den çok öncesine uzanır, ama onun “soylu vahşi” ifadesi bütün 18. yüzyıl boyunca ve 19. yüzyılın büyük bölümünde rasyonel insana karşı olan Romantiklerin özgür, doğal kahramanını simgeledi. Doktor Jean-Marc Gaspard Itard 1806 yılında yayımlanan *Rapports et memories sur le sauvage de l’Aveyron*’da Aveyron’da bulunan vahşi çocuk Victor ile

⁶⁸ United Artist basın bildirisi.

⁶⁹ Guy Flatley, “So Truffaut Decided To Work His Own Miracle”, *New York Times*, Section 2, 27 Eylül 1970.

yaşadıklarını anlattı. Bu dönemde bu mitin rasyonalist ve romantik yanları kültürel olarak oldukça denge içindeydi. Itard'ın bu kurt-çocuğu eğitme çabası en azından iki yüzyıl öncesinin tarihini taşıyan belgelenmiş örneklerinin olduğu bir olgunun belki de ilk sistematik incelemesidir. Itard ile Victor'un öyküsü bu nedenle bir çeşit dönüm noktasına işaret eder, çünkü Romantik soylu vahşi mitine ilk kez bilimsel mantık uygulanır. Bu, iki değer dizisi –Rasyonalist bilim ve Romantik doğa– arasındaki çarpışmadır ve hem tarihsel olayların hem de bu filmin mitsel diyalektiğinin kaynağıdır. Truffaut'nun bu filmi yaptığı yıl olan 1969'da bu mitin Romantik yanı (her ne kadar 1960'ların çiçek-çocukları hızla kurt-çocuklar kadar az bulunur hale gelseler de) yeniden canlanmıştı. Sonuç olarak özel bir izleyici grubunun bu filmle ilgili bir sorunu vardı. Genelde eğitilmiş uyanık izleyicilerin hemen içten gelen tepkisi olumluydu. Ancak filmi analiz etmeye başladıklarında, filmde dolaylı yoldan “soylu savaşı” anlayışının bir eleştirisinin olduğunu anladılar. Bu da *Whole Earth Catalogue* ve Alicia Bay Laurel için Romantik ideale tersti. Ancak Truffaut için Aveyron'lu Victor'un “peri masalı” kendi doğal durumu içinde aşırı basitleştirilmiş ve yanıltıcıydı (o dönemin yaygın olan doğaya geri dönüş düşlerinin uzantısıydı). Victor bulunduğu sırada ormanın diğer daha güçlü hayvanlarıyla karşılaştığını gösteren yara izleri taşıyordu. Truffaut için esasen düşmanca gördüğü bir ortamda Victor'un “soylu savaşı” olarak uzun süre yaşayamayacağı açıktır. (Finans güçlükleri Truffaut'nun, Itard'ın öne çıkardığı bir konu olan Victor'un acımasız kış şartlarına karşı savaşı yitirini göstermeyi planladığı sahneleri çekmesine engel oldu.) Bu nedenle film önemli bir uzlaşmayla başlar: Yaşamak toplum içinde yaşamak demektir.

Truffaut vahşi çocuğu aslında mahrum ve bu nedenle de diğer filmlerinden bazılarındaki karakterlerle ilişkili olarak gördü:

“*Vahşi Çocuk*'un hem *400 Darbe* hem de *Fahrenheit 451* ile ilişkili olduğunu anladım. *400 Darbe*'de şefkat görmeyen büyümüş, sevginin yokluğunu hisseden bir çocuğu anlattım; *Fahrenheit 451*'de bu, kitapları, yani kültürü özleyen bir adamdı. Aveyron'lu Victor'da eksik olan daha temel bir şeydi dil.”⁷¹

Dışlanmış, Truffaut'nun sinemasında sürekli yeniden ortaya çıkan bir temadır. Çoğu kez (örneğin tür filmlerinde) dışlanmış toplumun geri kalanından ayıran sevgidir. Ancak Truffaut'nun yukarda adını verdiği üç filmde yabancılaşmanın niteliği daha duyarlı bir biçimde tanımlanır ve bu da bu filmlere, özellikle de bu diyalektiğin en ayrıntılı biçimde geliştirildiği *Vahşi Çocuk*'a özel bir önem kazandırır. Truffaut bu temayı meslektaşlarıyla, özellikle de bize belki de bunun en özlü ifadesini veren Godard ile paylaşır. Bir bilimkurgu fantezisi olan kısa filmi “Öngörü veya 2000 Yılında Aşk”ta (“*L'Anticipation, ou l'an 2000,*” 1966) Godard “aynı anda seven, konuşan ve

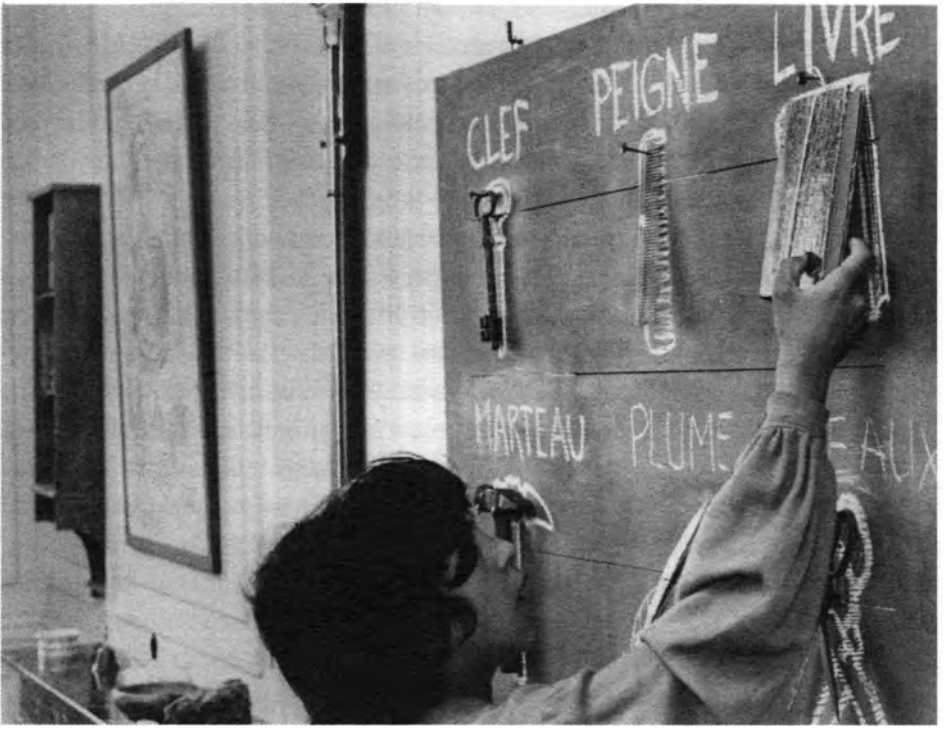
⁷¹ “How I Made The Wild Child”, Introduction to *The Wild Child*, çev. Linda Lewis, Christine Lémerly.

ilerleyen” iki insanın yabancılaşmış toplum üzerindeki zaferini gösterdiğinde bu ikilemi özetleyen bir denklem yaratır. Belki de bu formülün üçüncü ögesi (ilerleme) pratik politikadan hiç haz etmeyen Truffaut için çok önemli değildir; ancak sevgi ve konuşmanın eşitliği kesinlikle onun filmlerinin gerçeğidir. Antoine’ın ertesi sabah aşk ilanı sırasında Christine’e açıkladığı gibi, “bana bildiğin her şeyi öğret ve ben de bildiğim her şeyi sana öğreteceğim.” Bilgiyi paylaşmak –konuşmak– sevginin en iyi kanıtıdır.

O halde *Vahşi Çocuk* bir sevgi öyküsüdür; Victor ile Itard konuşma yapmayı başardıkça –ve ilerledikçe– bir tür sevişirler. Freud bir zamanlar “yaşamın sırrı nedir?” diye sorulduğunda, basit bir yanıt vermişti: “Lieben und arbeiten” –sevgi ve çalışma. *Vahşi Çocuk*’ta Truffaut bu ikisini birleştirmeyi başarmıştır. Itard’ın sevgisi ve işi, bunların bütün olası dünyaların en iyisinde olması gerektiği gibi özdeştir. Bütün Doinel filmlerinde (hepsi de özgün senaryodur ve bu nedenle de en iyi kanıttır) kesinlikle ya sevgiye ya da işe odaklanmayan sahne yoktur ve bunların en iyileri bu ikisini birleştirmeyi başarır: ayakkabı mağazasındaki Antoine ve Fabienne; Antoine ve Christine ile televizyon; model limandaki Antoine ve Kyoko. *Vahşi Çocuk*’ta sevgi ve çalışma birleşir; her sahne bu ikisini birleştirir. Victor’un masum inadı nedeniyle Itard anladığını *sandığı* dünyaya yeni gözlerle bakmaya, temel varsayımlarını yeniden değerlendirmeye ve sonunda da Jean Piaget’nin uygun bulacağından emin olduğum bir tarzda yeni bir öğrenme süreci anlayışına varmaya zorlanır. Bu nedenle Victor’un eğitimi (ona yol gösterme) aynı zamanda Itard’ın eğitimidir. Bu filmde eğilip bükülebilir olan toy bir öğrenciyi biçimlendiren ve (Bayan Jean Brodie tipi) “boş bir damarı dolduran” liberal öğretmen imgesinden kaçınılır. Bunun yerine Itard ve Victor diyalektik bir ilişkinin karşılıklı özverisi içine sokulurlar. Bilgi başka birinin görme biçimiyle mücadeleden ve aynı zamanda da maddi dünyayla mücadeleden ortaya çıkar.

Filmin eğitim motifi doğal olarak dil hakkında bazı ilgi çekici keşiflere neden olur. Çünkü Victor’u diğer insanlardan ayıran temel olarak dilinin olmamasıdır. Yine de o duygularını ve kendi orman dünyası hakkındaki bilgilerini çok iyi ifade eder. Ancak o duygularını ve düşüncelerini başkalarının anlayabileceği bir biçimde ifade etmez. Ateşi merak eder, güneşi ve gökyüzünü özler, sınırlanmaya karşı çıkar, Itard ve Bayan Guérin’in sevgisiyle canlanır, meraklı turistler tarafından aşağılanır, kendi başarılarından gurur duyar, ama bu duygularını filmin en ustaca yanlarından biri olan çeşitlilik içinde kendi ilkel diliyle ifade eder. Victor’un sözcükler olmaksızın etkili bir şekilde konuşmasına olanak sağlayan ve aynı zamanda onu güçlü bir biçimde sinemasal karakter haline getiren bir jest ve bakış tarzı Truffaut’nun içine doğmuştur.

Victor ile Itard’ın dil ve dilin bilgiyle ilişkisi hakkında keşfettiklerinin garip biçimde modern bir hazzı vardır. Çağdaş göstergebilimin kategorilerini düşünmeksizin Victor’un nesneler (makas, tarak, çekiç, kalem, kitap, anahtar) ile onların görüntülerini ve o nesnelerin basılı ve sözlü sözcüklerini eşlemesini



Dil: nesne, imge ve gösterge.

görmek zordur. Benzer biçimde Itard uygarlaşmış deneyimin yapısının temelini Victor için analiz eder. Bu iş yavaşça başlar. İlk olarak Victor temasın en temel ayrımı olan vücut ısısına duyarlı hale gelmelidir. Giderek çatalı, mumu, aynayı ve diğer nesneleri tutmayı öğrenmesi Victor'un sesleri ve görüntüleri ayırt etmesini sağlar. Bununla birlikte duyuusal ve dilsel eğitimi çevreleyen ve hâlâ çok önemli olan ahlaki eğitim vardır. Filmin dramatik yapısına (gerçek yaşam deneyimi gibi) Victor ile Itard'ın ilişkisinin ıstırap veren diyalektiği içinde konsantre olunur. Bu mücadele Victor'un içinde olabilir, ama bu yalnızca ona ek bir silah kazandırır. Victor birkaç kez Itard'ın temel derslerinde "hile yapmanın" yollarını tasarlar, ama Itard bunun önemli olduğunu kabul eder. Victor'un, öğretmesi beklenen dersi kısa devre yaptıracak bir şey yapmanın yöntemini tasarladığı bir noktada Itard şöyle tepki verir:

"Bu çok iyi Victor. Yine bir hatırlama, karşılaştırma ve ayırt etme gerektirmeyen bir yöntem keşfetmişsin. Ama beni ilgilendirmiyor. Bu küçük keşif senin aklına bir övgüdür."⁷²

Itard'ın Victor tarafından adım-adım eğitilmesi filmin mantığının temel hazlarından biridir. Victor'un doğal aklı giderek Itard'a sofistike (ve bilimsel olmayan) çıkarımlar yapmadan bir problemin tam olarak nasıl analiz edileceğini gösterir.

⁷² *The Wild Child*, s.131.

Duygusal bir düzeyde ikisi arasındaki mücadele daha da etkileyicidir. Itard soylu vahşi anlayışına yabancı değildir. Victor çoğu kez tutsak edilip keyfi olarak sınırlanmasına büyük öfke duyar ve düzenli olarak kaçır. Itard'ın buna izin vermesi kendisini Sağır ve Dilsizler Enstitüsü'nün muhafızı yerine daha makul biri haline getirir. Ancak Itard sık sık üzüntü yaşar:

“Diğer birçok anda olduğu gibi kendi kendime dayattığım bu işten vazgeçmeye hazır olduğum şu anda da bu çocuğu tarumaktan nasıl da derinden üzüntü duydum, ilk olarak onu masum ve mutlu yaşamından koparan insanların yararsız merakını kınadım.”⁷³

Bu ilişkinin ıstırap vericiliği filmin sonundaki “karanlık küçük oda” sekansında zirveye çıkar. Itard bu sekansta biliminin çocuğa olan sevgisine üstün gelmesine izin verir. “İsyan edip etmeyeceğini görmek için haksız ve iğrenç bir cezaya” tabi tutulmadıkça Victor'un “ahlaki düzene dair umursamaz bir bilince” sahip olup olmadığını hiçbir zaman bilmeyeceğini anlar. Victor isyan eder ve Itard derinden etkilenir. Uzun süren bir çekim, dış-sesle açıklama yaptığı sırada Itard'ı Victor'un saçını okşarken gösterir.

“Bu anda öğrencimin beni anlamasını sağlamak, ona ısıngırının gerçek acısının yüreğimi mutlulukla doldurduğunu söylemek ne kadar hoş olurdu. Çabalamadan nasıl sevinebilirdim?”⁷⁴

İkisi acı ve sevgi içinde birleşirler ve dil nedeniyle ayrılırlar. Antoine ile annesinden, Louis ile Marion'a ve röportajcısı Camille Blise ile kurbanlarına kadar bütün Truffaut karakterleri için simgesel bir imgedir bu. “İnsan diğer insanlar olmadan bir hiçtir.” Ancak bu ilişki hiçbir zaman ideal değildir; her zaman dengesiz ve bu nedenle de dramatiktir –ve diyalektik.

Bu Truffaut'nun politikasının da bir imgesidir, çünkü onun karakterleri aynı anda ıstırap verici aşk yaşar ve konuşmaya son verirlerken ilerleme de kaydederler. Bu Godard'ı büyüleyen makro-politika değil, mikro-politikadır, temel politik birimin –iki insanın– analizidir. Çoğu kez cinsel açılardan ifade edilen Truffaut'nun politikası *Vahşi Çocuk*'ta dramatik olmaktan çıkarıldığı kadar cinsellikten de arındırılır ve bu da o politikanın temel özelliklerini daha açık hale getirir. Topluluk fikri çok önemlidir ve topluluk baba ile oğul, kadın ile erkek –bu vakada her ikisi de vekil olan Itard ile Bayan Guérin ve adı son derece simgesel olan Victor– arasında evde başlar. Itard'ın öyküsü yalnızca bilim insanları ve öğretmenler için değil, uzmanın en değerli şey olduğu aksiyomuna dayalı liberal toplumdaki bütün “profesyoneller” için bir ibret dersidir. Itard ile Victor'un ilişkisi doktor ile hastanın, avukat ile müvekkilin, güce sahip olanlar ile olmayanların politikasını yansıtır.

⁷³ *The Wild Child*, s.154.

⁷⁴ *The Wild Child*, s.170.

Truffaut'nun bu filmdeki varlığı, filmin Jean-Pierre Léaud'a adanmasının gösterdiği gibi, bu politik noktayı vurgular. Filmin belgesel niteliğini korumak isteyen Truffaut, Itard rolü için profesyonel olmayan birini arıyordu. "Çocuğun imge içinde yönetilmesi gerektiği" için sonunda "bu rolü kendisinin oynamaya çalışması gerektiğini" anladı. Bu deneyim onda "bir rolü oynama değil, ama sadece filmi alşıldığı gibi kameranın *arkasında* değil, *önünde* yönetme izlenimi bıraktı."⁷⁶ Onun varlığı, gerçek etik sorunları sunan bir sanatla (çünkü bu sanat insanları "kullanır") uğraşan bir yönetmen olarak kendi "profesyonel" rolüyle paralelliği vurgular. Bir doktora ya da avukata hastaları ya da müvekkilleri "kullanma" hakkını ne verir? Bir yönetmene oyuncular ve profesyonel olmayanları "kullanma" hakkını ne verir? Truffaut kendisini asla bir film "yönetmeni" olarak düşünmemiş ("ben oyuncular *yönetmem*" demiştir, "onları öteye beriye *yönlendiririm*"), oldukça mütevazı bir biçimde "sahneye koyan" (metteur en scène) olarak görmüştür. "Yönetmenin" mikro-politik gücüne dair ihtiyatlı bir korkusu vardır ve en iyi film yapımının, diğer birçok meslekteki en iyi çalışmanın olduğu gibi, ortaklaşa olduğunu –ya da olması gerektiğini– Godard kadar anlamış görünür. Film Léaud'a adanması bu oyuncuya borcunu yeniden öne çıkarır ve bu film ile Doinel serisi ve bu nedenle de Truffaut'nun kendi hayatı arasındaki ilişkiye dair duygumuzu güçlendirir. *Vahşi Çocuk* o döneme kadar sadece soyut olarak kalmış kimi kavramları somutlaştırır: öğretmen olarak yönetmen, bilim insanı–raportör olarak yönetmen.

Truffaut'nun önceki filmlerinin sakin tonu çoğu kez zayıflık diye yanlış yorumlandı; onun filme çektiği öyküleri dramatik olmaktan çıkarma çabası sık sık kendini aşağılama olarak görüldü. O gerçekten de izleyicisiyle daha insani bir ilişkinin peşindeydi. O bize içinde hareket edeceğimiz bir alan bıraktı; bizi katkıda bulunmaya davet etti. Çağdaş sinemanın "Amerikan tarzının" baskıcı gücüne alıştırılmış olan bizler genellikle bu daveti görmezden gelmeyi tercih ederiz. Ancak Victor ile Itard (ve Truffaut ile Jean-Pierre Cargol ya da Jean-Pierre Léaud) arasındaki ilişki bize, bizim ile bir film arasındaki ilişkinin nasıl olması gerektiğini gösterir: karşılıklı bir saygı yapısı. Lenin'in dediği gibi, "Etik geleceğin estetiğidir." Truffaut yayımlanan senaryonun girişine gurur duyarak Roman oğlan Jean-Pierre Cargol'un film yapma deneyiminden çok yararlandığını düşündüğünü yazdı:

"Sinemanın onun gelişimine yardım ettiğini gördük. Bence filmden *önceki* ve *sonraki* Jean-Pierre Cargol arasındaki fark hayret vericidir."⁷⁶

O halde film yaşamdan daha önemli midir?

1970 yılındaki bir röportajda geçen on yılın onun istediği gibi geçip geçmediği sorulduğunda Truffaut uzun süre düşündü ve şöyle yanıt verdi:

⁷⁶ *The Wild Child*, s.15.

⁷⁶ *The Wild Child*, s.17.

“Sanıyorum istediğim gibi geçti. Tabii üzülerek söylüyorum ki, birkaç kişinin ölümü hariç. Oyuncular: *Yumuşak Ten*’in starı Françoise Dorléac, *Piyanisti Vurun*’da piyanistin karısını oynayan Nicole Berger, *400 Darbe*’de babayı oynayan Albert Rémy, yine *400 Darbe*’de öğretmeni oynayan Guy Decombe ve *Çalınmış Buseler*’de kadın dedektifi oynayan Catherine Lutz. Yazarlar da var: *Siyah Gelinlik*’i yazan William Irish ve *Piyanisti Vurun*’u yazan David Goodis... ve tanışmadığım, ama çok sevdiğim yönetmenler: Jacques Becker, Jean Cocteau.”⁷⁷

Bu beklenmedik kayıplar duygusu bir sonraki ilkbaharda yaptığı *Les Deux Anglaises et le Continent*’i biçimlendirir. Bu onun *Adèle H’nin Öyküsü*’ne kadarki en karanlık filmidir. *Vahşi Çocuk*’un François Truffaut için bir geçit törenine işaret etmiş olması gibi, *Les Deux Anglaises et le Continent*’in de onun sinemasal ikizi Jean-Pierre Léaud için aynısını yapması istendi:

“Léaud’un 13 yaşından bu yana büyümesini izledim ve onun hem ergenliğe hem Antoine Doinel’e vedasını hem de onun yetişkinliğe ve popüler filmlere girişini gösterecek bir film yapmak istedim. İnsanların onu bir karakter olarak görmeyi bırakmalarını ve ona bir oyuncu olarak hayran olmaya başlamalarını istedim.”⁷⁸

Truffaut daha *Jules ve Jim*’i çekimlerinin öncesinden başlayarak uzun yıllar boyunca Henri-Pierre Roché’un ikinci romanı olan *Les Deux Anglaises et le Continent*’in bir senaryosunun üzerinde çalışıyordu. Roché ölmeden önce *Jules ve Jim*’i çekmediği için kendisine çok kızmıştı ve bu özel kaybın da *Les Deux Anglaises et le Continent*’i motive ettiği düşünülebilir. Geçen zaman duygusunu (ve buna maruz kalan kayıpları) yakalayacak bir film yapma konusunda endişeliydi. Truffaut’nun “İncil” dediği Orson Welles’in *Muhteşem Ambersonlar*’ı (*The Magnificent Ambersons*, 1942) bunu başarmıştı ve bu film *Les Deux Anglaises et le Continent*’in esin kaynağı oldu.

Bu nedenle filmin atmosferi sonbahardır; orta yaşa geçiştir. Truffaut yalnızca çekimler ilerledikçe kaybolan kötü bir ruh haliyle filme başladı:

“Claude’un ilk romanı bitirirken söyledikleri beni güldürdü: ‘Şimdi daha iyi hissediyorum. Benim yerime acı çekeceklerin kitaptaki karakterler olduğunu duyumsuyorum.’”⁷⁹

Böylece Truffaut’nun yerine filmin karakterleri acı çekerler. “Fiziksel aşk üzerine bir filmde ziyade aşkla ilgili ve bayılma nöbetleri, mide bulantısı, kan ve göz yaşı üzerine yapılan vurguyu açıklayan ‘fiziksel’ bir film yapmak” istediğini söyledi. “Film çekilirken oyuncular ağladı,” diye devam etti ve

⁷⁷ *New Yorker*, 17 Ekim 1970.

⁷⁸ Aktaran Yvonne Baby, “A Physical Film About Love”, *Atlas*, Şubat 1971. *Le Monde*’da yeniden yayımlandı.

⁷⁹ Baby.

izleyiciler de filmi izlerken ağlamalıydı. Bu film neredeyse bir acı imgesi dizisidir. “Karakterler kendi aralarında ve kendileri için kara sevdada olma noktasına kadar açığa vurdukları aşırı derecede güçlü duyguların pençesindedirler.” Truffaut için onlar tutkuları nedeniyle doğal olmayan bir biçimde çarpıtılmış “romanesk” karakterlerdir. Filmin her imgesi zaman, kaybetme, acı, yalnızlık ve aşk hastalığı tuvaline bir ayrıntı ekler. Hazlarına dair yalnızca birkaç belirti vardır, çünkü film, karakterleri gibi, püritendir. Olay örgüsü açısından öykünün hedefi olan Claude ile Muriel’in bir araya gelmesi bizim için kan bulaşmış çarşaf ile simgelenir. Filmin sonunda (bu aşk öyküsünün sonunda) cesetlerle ve şarapnellerle dolu on beş yıl geçmiştir. Aşkların soğuk taşa donduğu Rodin’in *Öpüşme* adlı eserinin bir görüntüsü vardır ve film bir takside tek başına olan Claude ile biter. “Yaşlı görünüyorum” der ve imge donar. Bu imge 400 *Darbe*’nin sonundaki Léaud’un donmuş görüntüsüyle karşılaştırılmalıdır.

Truffaut’nun filmi oluşturduğu malzemeler olan bütün bu karanlık ve soğukluk, yanlış anlaşılan bu amaçlar, yanlış yönlendirilen tutkular, kasma, kan ve körlüğe karşı yine de bir sakinleştirici söz konusudur. Bu da Claude’un belirttiği gibi sanat sürecinde, sanatçı için katarsiste yatar. Tür filmlerinde olduğu gibi, bir kez daha filmi anlaşılır kılan mantığı bulmak için filmin alt metnine ve yapısına bakmamız gerekir.

Henri-Pierre Roché 20. yüzyılın ilk yılları boyunca tuttuğu günlüklere dayanan, her ikisi de yaşamının son döneminde geçen ve özyaşamöyküsel olan yalnızca iki roman yayımladı. Truffaut daha öykünün haklarını satın almadan önce, Roché kendi gerçek deneyimini kurmaca içinde biçimlendirirken öykü zaten bir dönüşüm işlemi geçirmişti. Filmin büyük bir bölümünü oluşturan günlükler ve mektuplar sanata aktarılan yaşam duygumuzu artırır (ve aynı zamanda da kitabı filme aktarmayı da çok daha zorlaştırır). Truffaut *Jules ve Jim*’de iyi sonuç elde etmek için kullandığı prosedürün ardından yıllar boyunca bir uyarlama üzerine çalışmış, bu kitabı sürekli olarak okumuş ve yeniden okumuş, pasajları ezberlemiş, görece önemlerine bağlı olarak pasajlara bir, iki ya da üç x işareti koymuştu. O bu notları Jean Gruault’a verdi. Gruault da 500 sayfalık bir senaryo yazdı ve Truffaut birkaç yıl geçtikten sonra bu senaryoyu ele aldı. Truffaut, Roché’un romanları kadar günlüklerini de kullandı. Böylece film için, deneyimin kaydı ile o deneyimden oluşturulan sanat arasında kitapta olmayan estetik bir diyalektik yaratmıştı.

Uyarlama üzerine çalışırken Truffaut ve Gruault aynı zamanda Charlotte ve Emily Brontë kardeşlerin yaşamöykülerini okudular ve bu romancı-kız kardeşler ve Anne ile Muriel arasında benzerlikler gördüler. Truffaut “onlar da İngiliz, romanesk, püriten ve saygındılar” diye yazdı.⁸⁰ Biz de onların kendi romanlarını kendi-terapileri olarak kullanmış sanatçılar olduğunu ekleyebiliriz. Onların romanlarının psikolojik sonuçları *Les Deux Anglaises et le*

⁸⁰ “Why *Les Deux Anglaises*?” Janus Film basın bildirisi, çev. Danielle Gardner.



Anne (Kika Markham) ve Muriel (Stacy Tendeter), *Les Deux Anglaises...*

Continent'in biçimsel katarsisiyle karşılaştırılabilir. Truffaut aynı zamanda materyalizm, bellek ve psikolojinin yüksek sanatla karışımını ortaya çıkaran Marcel Proust'un gençlik anılarını okudu. Truffaut bize "*Les Deux Anglaises et le Continent*'in erkek kahramanı bir anlamda Charlotte ve Emily Brontë'ye âşık olmuş, onlar arasında bir tercih yapmaksızın on yıldan fazla bir süre her ikisini de sevmiş genç Proust olabilir" bilgisini verir.

Filmin erkek kahramanı Claude Roc da genç biri olarak açık bir şekilde Henri-Pierre Roché'tur. Soyadı, Roché'un kullandığı bir takma addır ve *Jérôme et Julien* adlı romanı açık bir araştırmadır. O halde *Les Deux Anglaises et le Continent*'in alt-metni diğer sanatçıların yapıtlarına âşık olan bir sanatçının öyküsüdür: Truffaut ve Roché, Roché ve kendisi, Proust ve Brontë kardeşler. Bunlar izleyicilerden ziyade sanatçılar için daha önemli olan son derece güzel araştırmalar ve çapraz-referanslardır. Eğer bu karışımın bizi açık bir biçimde olumlu etkileyen bir ögesi varsa, o da sadece *sürece* dahil olma gerekliliğidir. Bizi rahatlatan budur. "Şimdi daha iyi hissediyorum. Benim yerime acı çekeceklerin kitaptaki karakterler olduğunu duyumsuyorum." İzleyici için mevcut olan *ürün* o kadar da önemli değildir.

Bu bizi nereye götürür? Truffaut'nun en sımsıkı kapalı filmi olan *Les Deux Anglaises et le Continent*'in hazzının ve anlarının çoğundan uzak tutulmuş gibiyizdir. Yine de maddi imgeler ile Truffaut'nun alt-metinde işlediği dönüştürmeler açıktır. Truffaut'nun çok iyi taklit ettiği 1930'lu ve 40'lı yılların eski iki renkli işlemi filme nasıl yaklaşmamız gerektiği konusunda bir ipucu işlevi görür. Bu filmi haber veren yalnızca *Muhteşem Ambersonlar* değil, o dönemin bütün eski tarihsel romanslarıdır da. Truffaut'nun Henri-Pierre Roché ve romanlarıyla olan geçmişteki sanatsal ilişkilerini bilmemiz filmi anlamamıza

yardımcı olur. Maddi ipuçları vardır: Filmin başlarında Brontë kardeşlerin portreleri görünür, Muriel'in saç stili Charlotte'unkine benzer, Brontë kardeşlerin yaşamundan ufak tefek şeyler, olay örgüsünün bazı öğelerini sağlar. (Bu ayrıntıların mükemmel bir kataloğu için Joseph Kestner'in makalesine bakın.)⁸¹ Karakterlerin ilişkilerinin yapısı bile *Les Deux Anglaises et le Continent*'i sanatçının benliğinin kendisiyle mücadelesi üzerine bir yorum olarak okuduğumuzu akla getirir. Truffaut'nun daha önceki karakterlerinin çoğu –Charlie Kohler ve Edouard Saroyan, Jules ve Jim, Clarissa ve Linda, Claude Roc ve Antoine Doinel– gibi onlar da biri gerçek, diğeri ise daha çok türetme olmak üzere iki kişiliktirler. Truffaut'nun daha önceki tür filmleri gibi *Les Deux Anglaises et le Continent* de oyunun kurallarını bozar: Burada mutlu son yoktur. Yalnızca sanatın belirsiz vaadi vardır: deneyimi anlayışa dönüştürmemize yardım eden romanlar, günlükler, heykel ve –en sonunda da– film.

Karşıtlıklar devam eder: Truffaut'nun bir sonraki filmi *Une Belle Fille comme moi* (*Such a Gorgeous Kid Like Me, A Gorgeous Bird Like Me*, 1972) onun ilk “slapstick” komedi denemesiydi. Onun filmlerinde –*Les Deux Anglaises et le Continent*’te bile– her zaman komik öğeler olmuştur, ama Truffaut daha önce asla katıksız farsa kalkışmamıştır. Bu film pop posterleri, ucuz dedektif ve seks dergileri, çizgi romanlar, kaç üstü düşmeler ve bu türden başka şakalarla tıka basa doludur. Yine de film alışıldığı gibi karma ve belli belirsiz bir biçimde hayal kınklığına uğramış yorumlarla karşılaştı. Sorun her zaman olduğu gibi Truffaut'nun yalnızca bir fars yapması değil, fars üzerine film yapmasıdır. Temel yapı klasik Truffaut yapısıdır: melodram olarak değil, fars olarak *Siyah Gelinlik*. Kadın çekici ve mahvedicidir; erkekler ise kurban. Beşinci kez kaynak bir Amerikan tür romanı, bu kez Henry Farrell'in *Such a Gorgeous Kid Like Me*'sidir (Fransızca çevirisinden daha çağrıştırmacı başlık). Eğer yeni fars ögesi garip ve zorlama görünüyorsa, bu tümüyle Truffaut'nun hatası değildir. Fars Keaton'dan Tati'ye kadar sinemanın bu alandaki en büyük ustalarının göstermiş olduğu gibi yönetmenlerden çok daha fazla olarak oyunculara bağımlıdır. Jean-Pierre Léaud gibi bir oyuncu sayesinde Truffaut, Tati'nin olağanüstü güzel entelektüel biçimine yaklaşabilmiştir. Aslında *Aile Yuvası*'nda Antoine Doinel'i bir Metro platformu üzerinde Tati'ye doğru koşturup, onun kısa rutinini izlettirip, taklidini yaptırarak Truffaut çok hayran olduğu Tati'ye saygısını sunmuştu. Ancak *Une Belle Fille comme moi*'deki karakterlerin hiçbirisi bu türden bir şey için donarumlı değildir ve bu da filmin oldukça aldatıcı bir merkeze sahip olmasına neden olur.

Eğer filminden fars tarzında çok şey istemeye karar vermemişsek, filmde hâlâ ilginç öğelerin olduğunu görürüz. *Siyah Gelinlik* ile karşılaştırma bilgi vericidir. Camille Bliss (Bernadette Lafont) Julie Kohler'in beş cinayetlik rekoruyla karşılaştırılınca yalnızca dört cinayet işlemeyi başarır, ama onun kurbanlarının

⁸¹ “Truffaut: Tale of Two Brontës?”, *Village Voice*, 14 Aralık 1972.

her biri sadece –bu kez komik– bir tipin temsilcisidir. Eski kocası Clovis (Philippe Leotard) kırsal kesim komedisinin son sarhoş hödüğü iken, annesi Isabel cimri, katı-iradeli kayınvalide tipidir (isterseniz Marjorie Main deyin). Camille’in ilk “yazgıyla kumar oynaması” (buna “öldürücü oyunlarım” der) babasıyladır. Bu, sosyolojik sorgulayıcısından kaçmayan ve *Siyah Gelinlik*’in temel temasını komik bir biçimde duygusuzlaştıran psikolojik bir olgudur. Bir de Charles Denner’in canlandığı ve *farelerin imhasında* (*dératisation* – bu sözcüğü dramatizasyonun imhası [de-dramatization] ile karşılaştırmalı mıyız?) uzman olan yok edici Arthur vardır. Arthur, Camille’e körü körüne aşkıtır, diğer karakterlerden çok Camille tarafından kullanılır ve seksle ilgili ciddi tutucu takıntıları vardır. Arthur, Truffaut kahramanının komik tipidir. Antoine Doinel gibi onun da kadınlara dair romantik idealleştirmeleri vardır (Camille için sürekli olarak “benim zavallı minik kuşum” der), fare zehiri nedeniyle ölümle yakın teması onu (tıpkı Camille’e takıntısının yaptığı gibi) Louis Mahé ile ilişkilendirir ve en önemlisi, kendini tümüyle işine vermesi, mükemmel bir biçimde Truffaut tarzı olarak değerlendirdiğimiz bir niteliktir.

Ölmeyen karakterler tipler olarak eşit derecede önemlidirler: Amerikan müziğini taklit eden ve absürd Amerika meraklısı olan, Vic Damone’nin bir posterinin altında uyuyan ve arka planda Indianapolis otoyolunun gürültüsü olmadan sevişemeyen Sam Golden; müvekkillerine ihanet eden üç kağıtçı profesyoneller olan avukatlar Murène ve Marchal; Prévine’e “hâlâ çekiliyor” diye filmi göstermeyen, ama daha sonra yumuşayan ve teknik üzerine keyifle yorum yapan (“Zoom’a dikkat et” diye bağırان) genç (Jerôme Zucca).

Bir de son olarak Camille’in yaşam öyküsünü banda kaydederek, yeteneği sayesinde onun yaşamına girdiği için suçlarına karışan genç sosyolog Prévine (André Dussollier) karakteri vardır. Prévine orta sınıf çekingenliğiyle Camille’e âşık olur ve özellikle de her zaman Truffaut’yu büyümüş olan yüksek ateşli hasta gibi bayıldığı için Truffaut, Camille’in ona ihanet etmesine izin verir. (Camille sanki ikna edici bir mazeretmiş gibi “Ben de varım” der.) Büyük bölümünün Camille tarafından Prévine’e ve teybine anlatılan öykünün çerçevesi ilgi çekicidir. Birincisi, Camille’in kendi öyküsünü anlatmasına izin verilir. Truffaut’nun filmlerinde ilk kez kadına böyle bir olanak sağlarur. Yine Truffaut sinemasında ilk kez kadının bakış açısından kadının gücünü ve özgürlüğünü izleriz, eğer öykü komik tarzda kurulmasaydı, bu çok daha ilginç olurdu. Camille’in anlatımı aynı zamanda Truffaut’nun anlatıcının kişiliğinin yabancılaştırıcı etkisine yakın dönemde artan ilgisini gösterir. Film bize nesnelleşmiş bir öykü sunmaz, bunun yerine dikkatimizi anlatıcı karakterin malzemeyi nasıl analiz ettiğine odaklar. Bu da Truffaut’nun filmdeki tek çok ilginç (ve verimli) estetik mesele olarak neye dikkat etmesi gerektiğini ele almanın başka bir yoludur. Mesele öykü değil, nasıl anlatıldığıdır; yani mesele malzeme değil, bize hitap eden yapıdır.

Her ne kadar Camille filmi’nin merkezini işgal etse ve Truffaut onun bakış

açısına önemli bir alan sağladıysa da, Camille, bakış açısı filmin başlangıcına ve sonuna hâkim olan Prévine ile dengelenir. Kuramsal olarak anlatının bir meselesi olarak gördüğümüz şey Truffaut için kişisel olarak sanatçının durumunu gösterir. Prévine onun sanatçı-kahramanının komik tipidir: ötekilere şöyle ya da böyle kendilerini kadınlardan ve ölümden korumalarına olanak sağlayan yabancılaştırıcı ironiden yoksun bir sosyolog. Başkalarının ona anlattığı ve onun da (Prévine gibi) analiz ettiği öyküler olan *Les Deux Anglaises et le Continent* ve *Vahşi Çocuk*'u Truffaut'nun kendisi anlatmıştı. Teyp kasetinin dönüşü *Une Belle Fille comme moi*'de önemli noktalama işaretleridir, çünkü bunlar Truffaut'nun filmlerinin çoğunun, önce ima düzeyinde ve daha sonra da açıkça işlenen konusu olmuş olan deneyimin sanat aracılığıyla ifade edilmesi girişimini temsil ederler. Bu özel deneyimin her iki filmde de katharsisle sonuçlanmaması, katarsisin komediye uymadığı ya da *Une Belle Fille comme moi*'nin sonuçta *Les Deux Anglaises et le Continent*'e göre altta farsın bulunduğu, daha karanlık bir film olduğu anlamına gelir. Film ihanete uğramış ve bir cezaevinin avlusunu süpüren Prévine ile sona erer. Kamera yavaşça pan yapar, yükselir ve daha sonra da sakın, mizahtan yoksun ve Camille'e hep engel olmuş ve bir balkonda gözü dönmüşçesine daktilo yazan sekreteri Hélène'e (Anne Kreis) zoom ile yaklaşır. Daktilo tuşlarının sesi giderek yükselir: "Seni bekleyeceğim!" Kadınlar hâlâ kontrol altındadır: Camille onun yaşamını değiştirir, Hélène de onun öyküsünü değiştirecektir. Kendisine ait hiçbir şey kalmamıştır.

"Yaşam" ile "öykü" arasındaki bu bağlantı Truffaut için giderek daha önemli hale geliyordu. Teyp film için hayati bir öğedir; Prévine'in Camille'in yaşamını banda kaydedememesi ve yayımlayamaması önemlidir. *Une Belle Fille comme moi*, ilk sahnenin bize gösterdiği gibi, yapılmamış bir belgeseldir: Bir kitapçada birisi "sizde Stanislav Prévine'in *A Criminal Woman*'ı var mı?" diye sorar. Satıcı hayır der, çünkü asla basılmadı. Bu bizim filmle ve zayıf, güçsüz 19. yüzyıl kadınının, *kamelyalı kadının* (*dame aux camélias*) gerçek antitezi olan Camille Bliss ile tanışmamızdır.

Cinsel politika açısından Camille radikal bir kadın kahramandır. O sadece öldürmez –Julie Kohler ise öldürür– Camille cinayeti cezadan muaf bir iyi niyetle işler. Julie geleneksel nederler olan aşk ve intikâm için öldürür, ama Camille'in "yazgıyla kumar oynamasını" ("paris de la fatalité") açıklamak daha zordur. Bu nederle o istismar ettiği erkekler için sinsi bir tehdittir: O, erkekleri kadınlar üzerinde güce sahip hale getiren kategorilerin hiçbirine uymaz. En önemlisi, suç ortağı Hélène ile birlikte Camille'in öyküye de hâkim olmasıdır. Onun "yazgıyla kumar oynaması" diğerleri için de tehlikelidir, çünkü bunun mükemmel bir varoluşsal mantığı vardır: "Ben de varım" ("Moi, assui, j'existe!").

Amerikan Gecesi Truffaut'nun en baştan çıkarıcı, en entelektüel ve en derinden hissedilen filmi olmayabilir, ama geçen on dört yıl boyunca

sinemasının bir özeti ve sentezi, ilgi alanlarının bir kataloğu ve en eksiksiz filmidir. Jean-Pierre Léaud'un varlığı *Amerikan Gecesi* ile Antoine Doinel serisi arasında ilişki kurar. Truffaut 1930'lu ve 40'lı yılların Amerikan filmlerinin karakteristiği olan bir işin yapılma tarzından nefesi kesilecek kadar büyülenmeyi yeniden yakalama niyetini ilan ettiği için, filmin Hawks tarzı atmosferi ve akışı, filmi 1960'ların tür filmlerine oldukça benzer bir hale getirir. Truffaut'nun filmde yönetmen Ferrand olarak varlığı bizi bu film ile *Vahşi Çocuk*'u karşılaştırmaya sevk eder, çocukluğa geriye dönüşler bize sürekli olarak *400 Darbe*'yi arımsatır ve karmaşık cinsel ilişkiler hem *Jules ve Jim*'in hem de *Les Deux Anglaises et le Continent*'in hatırlatıcısıdır.

Kitaplara bir övgü olan *Fahrenheit 451*'i yapan Truffaut "sinema üzerine bir film yapmamanın garip" olacağını söylemiştir. *Amerikan Gecesi* olumlu ayrıntıların olduğu patlamalarla doludur ve film-yapımına bir övgüdür. Parodiyi sever ve 1960'ların filmlerine damga vuran ve onların çekiciliklerini sınırlandıran kuramlaştırmadan görece özgürdür. *Fahrenheit 451* gibi gerçek bir fiziksel film; hem görsel hem de işitsel olarak sinemanın malzemelerini kucaklayan bir veri kolajıdır. Diğer film üzerine filmlerden farklı olarak *Amerikan Gecesi* yönetmenin kendi yeteneğinden ve onun somut gerçekliğinden aldığı *pratik* hazzın bir bölümünü aktarmayı ister. Film sola doğru beyaza basılmış oldukça büyütülmüş bir ses kuşağının olduğu siyah bir ekran üzerindeki jenerik yazılarıyla başlar. Ses kuşağı bize hem gürültüyü hem de filmin müziğinin provasının müziğini veren gerçek ses kuşağına optik olarak koşuttur. Bu ses kuşağı gerçek ses kodunda soyut bir temsildir; onun kendi içinde sahip olduğu özel güzelliği gözlemleyebilelim diye Truffaut onu somutlaştırmıştır.



Amerikan Gecesi filminin açılış çekimi: Kırmızı kamera vinci (sağda) La Victorine Stüdyoları'ndaki seti yukardan görüyor.

Jenerik sonrası bütün film boyunca, karakterler Truffaut'nun önceki filmlerine göre daha sinirli, meşgul ve çenebaz olsalar da, bize sürekli olarak ve sakin bir biçimde filmin fiziksel gerçeği hatırlatılır. Birkaç kez geçen filmi hesaplayan kameranın üzerindeki çerçeve sayacını görürüz; her yerde kamera vardır, şömine havagazıyla yanar ve mum aslında elektrikli; yağmur makinelerden gelir ve –filmin adının da bize söylediği gibi– gece bir filtreler konusudur. Bunlar izleyiciyi doğrudan ilgilendiren teknik ayrıntılardır, çünkü “ışın hilelerini,” ışın nasıl yapıldığını gösterirler. Bunların aynı zamanda nesnel bağlantılar olarak daha derin bir anlamı vardır ve bunlar Truffaut ve diğer yönetmenler için dokunaklı yananamları olan nesnelerdir. Moviola adıyla bilinen dikey kurgu aygıtı üzerinde filmin ileri geri gidişini, yavaşlamasını ve durmasını izlediğimiz birkaç sahneden biri sırasında bir noktada Truffaut cihazın altında olan ve filmin hem siyahımsı, erimeye müsait görüntü filmi hem de parlak sarımsı kahverengi ses filmi olan parlak bobinler halinde içine yığıldığı kutuya doğru tilt yapar. Gerekli görüldüğünden daha uzun ikinci bir kez kutu içindeki karmakarışık haldeki makarasız film bobinlerine bakarız: yitirmenin acılığına uygun (filmin) film(in)deki bir imge ve Truffaut için nefes kesici bir “ayrıcalıklı an”: Yaşamdan keyif al, sinemadan keyif al.

Bu yitirme hissi ve bununla ilişkili duygular filmde maddi imgeler aracılığıyla olduğu kadar yapısal olarak da yansıtılırlar. Filmin ilk sahnesi bize “gerçek” olarak kabul etmemiz beklenerek izlemiş olduğumuz binlerce sahneden –“kes” emri verilene kadar– ayırt edilemez olan “oynanan” bir sahneyi verir. Bu sahne daha sonra yeniden çekilir, ama bu kez çekimde yönetmen yardımcısının komutlarını duyarız: “Şimdi beyaz arabayı getirin,” “Otobüs hareket etsin,” “Alphonse daha hızlı,” “gazetecinin tezgahında daha fazla aksiyon!” Sekansın üçüncü bölümü yalnızca bu kuşatıcı gerçekliği duymamıza değil, aynı zamanda görmemize de olanak sağlar. Truffaut La Victorine Stüdyoları'nın meydanındaki sette bulunan büyük kırmızı kamera vincini gösteren çekime kesme yapar. Çekimi müzik biraz yükselene kadar sürdürür. Bir biçimde sahne hem fazlasıyla film-yapıtının bir parçası olan güç duygusunu hem de sanatı böylesine zor hale getiren idaresi güç, sınırlayıcı yapısını aktarır. Çekim bir zürafa gibi sallanan yukarıdaki kırmızı vinçle bittiğinde, bu hüznü demistifikasyon uygulaması tamamlanır. Bu filmin Fransızca adı *La Nuit américaine* yakın zamanlara kadar yaygın bir uygulama olan gece sahnelerinin tamamen gün ışığında çekilmesine olanak sağlayan filtre işlemine işaret eder (ve “gece etkisi” anlamına gelir – ç.n.). Aynı zamanda Amerikan sinemasıyla çok yakından ilişkili olan stüdyo filmlerinin sonunu akla getirir. İngilizce adı *Day for Night* (bu da “gece etkisi” anlamına gelir – ç.n.) ise Truffaut'un Paris kaldırımlarında ilk filmi çekmesinden bu yana geçen on beş yıl boyunca eski Amerikan sistemini etkili bir şekilde imha etmiş olan gerçekçiliğin yeni şafağını ima eder.

Amerikan Gecesi'nin zengin ve incelikle işlenmiş bir dokusu vardır.

Çerçeveler her zaman yararlı ayrıntılarla doludur. Bir yerde Julie (Jacqueline Bisset) ön planda Alexandre (Jean-Pierre Aumont) ile sohbet ederken, arka planda Alphonse (Léaud) anlaşılmaz bir biçimde Liliane (Dani) ile tartışır. Bu kontrpuan çok güçlüdür, çünkü gerçekten kısa olan bu sahnenin ardından film-içinde-filmde anne ve babasına “Pamela”yı (Julie) tanıştıran karakter rolündeki Alphonse’u; Lajoie ile karısını; Joelle’nin Lajoie ile karısını *Keder ve Acıma*^{*} olarak tanımlamasını; tam da Liliane fotoğrafçı ile öpüştüğü sırada Julie’ye “sahne korkun var mı” diye soran karakter rolündeki Alphonse’u içeren ara çekimler sekansı gelir. Truffaut filmin göstereceği küçük dramların çoğunu filmin bir ya da iki dakikalık uzamı içine sıkıştırmuştur.

Daha önceki başka bir noktada Truffaut yapımcı ile yönetmen arasındaki bir sahneyi araya tek tek beyaz çerçeveler sokarak bitirir. Havaalanına gelen Julie’nin son çekimine kadar ritim artar. Julie önünde flaşları patlatan fotoğrafçılar olduğu halde geniş bir koridorda kararlı adımlarla yürür. Bu oldukça alışılmamış önceden haber verici bir aygıttır ve gerilimli ortamı mükemmel bir şekilde aktarır. Bu gerilim aynı zamanda Julie’nin sinirli hali prodüksiyon bürosundaki jaluziden süzülen güneş ışınlarıyla örtüştüğü o anda Julie’nin karakteri için büyük önem taşır. Bir kez daha konuşan içerik değil, filmin yapısıdır.

Filmin ritmi, Hawks’ın ve Walsh’un nefes kesici hızlı ritmini taklit etmediğinde, *Amerikan Gecesi*’nin aşırı konuşkanlığını daha önceki Truffaut’dan bildiğimiz daha sessiz ve içe dönük duygusal uzamla ilişkilendireceğimiz şekilde ortadan kesilir. Bu en net biçimde Alphonse ile olan sahnede vardır. Alphonse ile Liliane biraz uğraşarak yataklarının yerini değiştirdikten sonra, Alphonse akşam sinemaya gitmeyi önerir. Liliane’ın elinde ise gitmeyi istediği bir restoranlar listesi vardır. Alphonse ona filmde önce sandviç yemeye zamanları olursa şanslı olacaklarını söyler. Liliane dayanamayıp patlar: acelesiz ve keyifli bir akşam yemeği istemektedir. Bu hızlı mübadele ritmini sürdüren Alphonse bir an “tek koşulla” diye yanıt verir. Sessizlik olur. Alphonse odadaki bir çiçek buketine yönelir ve tipik bir jestle buketten hayali bir çiçek çeker, onu Liliane’a götürür ve ilan eder: “Benimle evlen!” Liliane biraz kaşlarını çatar. Kesme. Hawks tarzı gevezeliğin ortasındaki bu sağırlaştırıcı sessiz an, Truffaut’nun imzasıdır. Yine, Séverine’in (Valentina Cortese) suflesini dört kez yanlış söylediği sekansı Truffaut çerçevenin sol tarafında Séverine’in Alexandre’in kollarında olduğu bir çekimle bitirir ve sekansı sağa doğru büyük bölümünde siyah boşluğun olduğu ekranda Séverine ile Alexandre’i tecrit eden bir silinmeli kararına ile noktalar.

Bu noktalama Truffaut’nun bütün filmlerine nüfuz eden bir tür mütevazılığın temsilcisidir. Daha önceki sinemanın noktalamalarını –silinmeler, zincirlemeler ve noktalı açılma–kararmalar– yeniden canlandırırken Truffaut filmlerinin gücünden, sanki onların önemlerini

^{*} *Keder ve Acıma (Le Chagrin et la pitié)* Marcel Ophüls’ün 1971 yılında çektiği filmin adıdır. (Ç.N.)

azaltıyormuş gibi, bizi yumuşak bir şekilde uzaklaştırma efektini elde eder. Çok sık yaptığı gibi, özel bir silinmeyle ekranın bir bölümünü karartarak Truffaut karakterlerini hem tecrit eder hem de korur. Kurgusu, yukarıdaki iki sekansın da gösterdiği gibi mütevazı ve biraz çekingendir. Genellikle sahnenin formalite olduğu izlenimini aktarıyormuş gibi biraz erken kesme yapar. Kamera düşüncelere dalmış gibi bakarken o “ayrıcılık anları” daha anlamlı hale getirir. Bu sinemasal biçim Truffaut’nun öteki benî Léaud’un sakar, etkileyici jestlerinin bir aynasıdır.

Amerikan Gecesi’nde bu sakarlık ve çekingenlik fiziksel olarak ve doğrudan ifade edilir. Truffaut’nun oynadığı yönetmen Ferrand iştirme cihazı taşır, ama cihaz çoğu insan gibi gömleğinin cebinde değil, herkesin bildiği kalp gibi gömleğinin sol koluna takılıdır. Sonuç olarak telefonda konuşurken karşı tarafı duymak için kolunu kaldırması ve başını dikmesi gerekir –Truffaut’nun etkili mütevazılığının nefis bir imgesi.

8^{1/2}’ta Fellini kendi çocukluğu, ebeveynleri ve ailesine dair özenle hazırlanmış düşler gördü. Bu düşler ardında kendini gizlediği Guido karakteri hakkında çok şey açıklıyordu. Ferrand olarak Truffaut ise tersine hep küçük bir çocuğun Orson Welles’in *Yurttaş Kane*’inin fotoğraflarını çaldığı, onları dikkatli bir şekilde panodan aldığı tek bir rüyayı gördü. O bir toplayıcıdır, filmin ayrıntılarını düzenler. Başkalarının çalışmasının editörü gibi davranır; onun ilgisini çeken diyalektik budur. Tahmin edeceğimiz gibi onunki mütevazı bir düştür. Ferrand çok hayran olunabilir bir karakter değildir. Başlarda Stacey’den (Alexandra Stewart) hoşlanmaz; ancak Stacey tamamen hoşlanılabilir biri olduğunu kanıtlanmış ve Julie’yi rahatlatmada herkes başarısızken o başarılı olmuştur. Ferrand ise Julie’nin çaresiz sıkıntısı için, filmdeki bir sahneyi kurmak amacıyla gerçek yaşamdan onun acı dolu sözlerini aşırır. Yine, Alexandre öldürüldüğünde ve herkes bu insanın kaybıyla şok olduğunda Ferrand şu sonuca varır: “Her zaman korktuğum şey başıma geldi. Bir film bir oyuncunun ölümü nedeniyle durdu.” Bu cümlede en önde Ferrand vardır, daha sonra film, en sonunda da “bir oyuncu.”

Ferrand filmde çalışan diğer insanlarla yalnızca bir kez yüzeysel olmayan ilişki kurar. Alphonse ayrılmaya karar verdiğinde Ferrand tipik olmayan bir empati jestiyle kolunu onun omzuna dolar, hiç de az olmağını gördüğümüz bir çaba gösterip onu yeniden odasına götürerek ikisi için de işin (film çekmenin) kişisel yaşamlarından daha önemli olduğunu açıklar. Bulacakları mutluluk işlerinde olmalıdır. Bunlar *homo cinematicus*’un duygularıdır. Aynı empati Truffaut ile Léaud arasında da vardır.

Ferrand genellikle insani ilişkileriyle değil, filmler ve yönetmenlerle kurduğu ilişkilerle tanınlanır. Değişik zamanlarda Welles, Vigo ve Cocteau’nun isimleri görünür ve Truffaut’nun kendi sinemasına birçok gönderme vardır: örneğin karakterlerin adları (Julie, Stacey, Alphonse), oyuncular, durumlar, iki İngiliz kadın, bir –genç olarak– yönetmen, kostümler, bazı setler. Zorlayıcı

bir sahnenin daha sonradan Truffaut'yu bir yönetmen yapma komposunu kuran güçlere (kendinden önceki yönetmenlere) bir tür saygılarını sunma olacağını duyumsarız. Prodüksiyon bürosunda sipariş ettiği kitapları ve dergileri getiren kargocu, Ferrand ile yapımcının konuşmasını böler. İpi keser ve paketi açar, kitapları ve dergileri neredeyse çekingen bir biçimde masanın üzerine yayar. İsimlerle karşılaşırız: Buñuel, Dreyer, Lubitsch, Bergman, Godard, Hitchcock, Hawks, Rossellini. Bu özellik Godard'a ait olabilir, ama saygının tonu tamamen Truffaut'ya özgüdür. Truffaut'nun kendi mesleğinin tarihine nasıl bağlanmış olduğunu bilenler bu sahnenin özel dokunaklılığını anlayabilirler. Kendi filminin çekimlerinin hareketli ortamında bile Ferrand kendine başkalarının çalışmaları üzerine kitaplar okumak için zaman yaratır. Ancak kuşkusuz o zaten bu kitapları bilmelidir. Bir yazarın daktiloya yakın bir rafta Joyce bulundurması gibi, o da çalıştığı sırada yakınında bulunmaları için bunları getirtmelidir. Bu sahne aynı zamanda bu filmin unutulmaz tonunu gösterir. Alexandre öldüğünde Ferrand bize bir film-yapım tarzının, Hollywood'un zirveye çıkardığı stüdyo sisteminin onurla birlikte öldüğü bilgisini verir.

400 Darbe'den *Une Belle Fille comme moi*'ye kadar Truffaut istisnasız çiftlerin, üçlü ilişkilerin, aile gruplarının ve yoğun, içgözlemsel ilişkilerin yalın, duygusal geometrisine yoğunlaşmıştı. Oysa şimdi ilk kez önemli rolleri olan en az on beş karaktere sahiptir. Sonuçta film yaşam deneyiminin bütünlüğünü Renoir'ın geniş görüşlülüğüyle anlatır. Tahmin edebileceğimiz gibi Alphonse bir eksen rolü oynar. Alphonse, suskun fotoğrafçı Pierrot ile flört eden ve daha sonra da dublör Mark ile kaçan deneyimsiz devamlılık yazmanı Liliane'a kararlı bir şekilde âşıktır. Bu arada Alphonse kendisini Julie ve kocası Michael ile başka bir üçlüye dahil eder. Bu altı kişilik oluşumun yanında Joelle, Bernard ve Odile'den oluşan daha basit bir üçlü vardır. Bu üçlü hiç de dramatik değildir, çünkü üçü de makul düşünen meslek sahibi profesyonellerdir; onlar için seks çekimler arası bir eğlencedir.

Daha sade günlerin bir hatırlatıcısı olan Séverine ile Alexandre ve Alexandre'in yeni ve sessiz takıntısı Christian arasındaki (Truffaut'nun karakteristik olarak babaca sevgi açısından ifade ettiği eşcinsel bir ilişki: Alexandre, Christian'ı evlat edinmeye karar verir) belirsiz olan ilişki bu karmaşık geometrinin üzerinde kemer oluşturur. Stacey ve Ferrand görece tecrit içinde var olurlar. Bir yanda hamile ve bütün oyuncular için anne gibi bir şey olan Stacey; diğer yanda da yalnız, neredeyse hep tek başına ve diğer herkesten ayrı olan Ferrand vardır. Arka planda Gaston ile sinirli bir şekilde örgü ören karısı sessiz bir yorum sağlarlar. Joelle onlara *keder ve acıma* der, onlar evlilik yaşamının karanlığının simgeleridir.

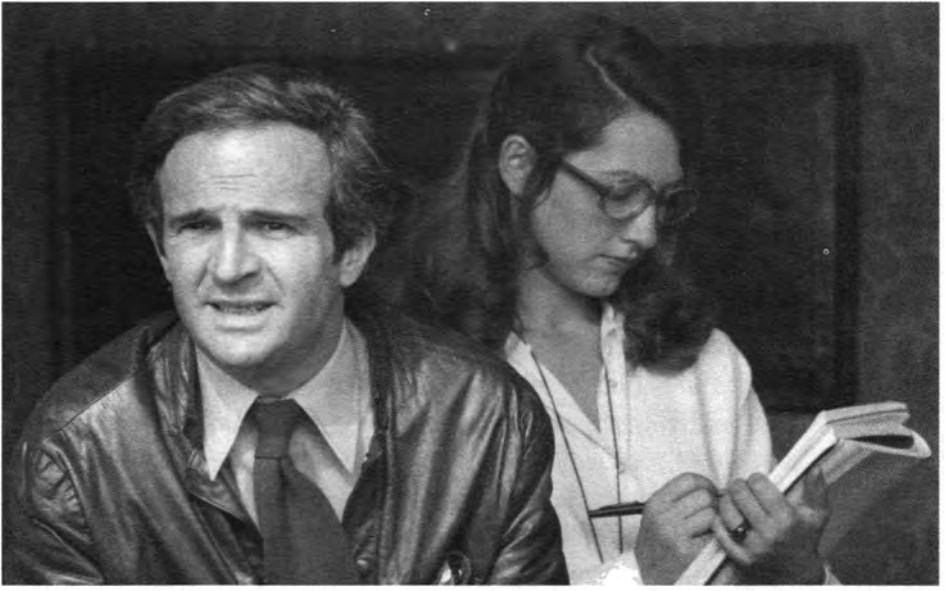
Bu Truffaut sinemasında alışmış olduğumuzdan çok daha geniş bir bakış açısidir, ama bütün bu insanlar tanındıktır. Erkekler göreceli olarak edilgindir. Yarı sağır ve yönetmen olarak izole durumdaki Ferrand cinsel denklemde

neredeyse hiç değer taşımaz; şamatacı ve öfke dolu Alphonse, Antoine kadar absürd bir biçimde romantiktir; Alexandre her zaman gözlemci ve yorumcudur; Gaston'un klasik olarak başının eti yenir; Christian (anlamalı bir biçimde gülümsese de) neredeyse hiçbir şey söylemez; Michael sanki Julie için renksiz bir koca olmanın ipucuymuş gibi ara sıra ortaya çıkar; yalnızca Bernard bir şekilde dışa dönük görünür, ama sevişme isteğinin bile Bernard'dan değil Joelle'den gelmesi gerekir; fotoğrafçı Pierrot tamamen suskundur; her zaman arka planda sinsice gezinir ve kamerasıyla istenmeyeni araştırır; bu filmde "kötülüğü sezen varlık" odur, tıpkı *Aile Yuvası*'ndaki televizyon oyuncusu gibi.

Truffaut'nun filmlerinde her zaman olduğu gibi kadınlar aktif kaynaklar ve motive edici güçlerdir. (Yalnızca *400 Darbe* ve *Vahşi Çocuk* bu kurala istisna oluştururlar.) Ancak *Amerikan Gecesi*'nden önce onları hep siyah gözlüklü olarak ve erkeklerin bakış açısından gördük. *Une Belle Fille comme moi*'ye kadar onlar her zaman romantik stereotiplere uymuşlardı.

Liliane bu filmde "Camille" rolünü oynar: sert, uzlaşmaz, küstah ve bencildir. Ender karşılaşılın ve çekici olan belirgin bir *kötü* niteliği vardır. Eğer oyuncuların geri kalanı ve ekip ondan özel olarak hoşlanmıyorsa, bu onun "çevresindekilerle cinsel ilişkiler kurmaması" nedeniyle değil, diğerleri kadar kendini işine vermemesi yüzündendir. Her ne kadar bir stereotip rolü oynasa da, Truffaut'nun filmlerindeki birkaç "yaşlı kadından" biri olan Séverine yine de hâlâ bağımsızdır ve başarılı bir sinemasever olarak o daha genç kadınlar için önemli bir antitezdir. Filmdeki muhtemelen en az aktif kadın olan Julie yine de imgesinin gücüyle bizi etkiler. Truffaut, Jacqueline Bisset'nin yüzünün güçlü hatlarından ve anlamlı ifadesinden açıkça büyülenir.

Ancak bizi en çok etkileyen teknisyenlerdir, çünkü onlar kadın oyuncular olarak rolleriyle sınırlı değildir. Truffaut'nun, kişisel sorunları setten uzak kalmasına neden olmasaydı, rolü önemli ölçüde daha büyük olurdu dediği Odile (Nike Arrighi) sakın bir kadındır, ama etkili bir çalışandır ve kimi yönlerden ekibin en bağımsız kişisidir; diğerlerinden daha fazla filmde ayrı bir yaşam sürer ve diğerlerinin başarısız olduğu bir alan olan kişisel ilişkide başarılıdır. Stacey her ne kadar filmin kıyısında görünse de, açık bir biçimde kadınlığına sahip çıkan biridir. Ancak beni en çok ilgilendiren Joelle'dir. Onda bir kendilik duygusu vardır ve yaşamı sağlama bağlanmıştır. Bu Truffaut için yenidir; o gerçekten de herhangi birinin filmde alışılmamış bir biçimde özgür bir kadın olurdu, ama Liliane'ın Mark ile kaçtığını duyduğunda Joelle "Bir film için bir erkeğin terk edilebileceğini anlayabiliyorum, ama ben bir erkek için bir filmi asla terk edemezdim!" der. O bunu düşünür. Sabırsız bir şekilde Bernard'a çalılıklarda sevişmeyi önerebilir ve kısa bir süre sonra da Bernard ile Odile'i yatakta rahatsız ettiğinde komuk bir aldırılmazlıkla tepki verebilir. Ferrand hariç filmin kontrolü herkesten daha fazla Joelle'dedir. Truffaut'nun onu devamlılık yazmanı yapması tesadüf değildir, çünkü filmin yapımında kadınların baskın olmasına izin verilen rol budur. Joelle'in Truffaut'nun çok



Ferrand rolündeki Truffaut gözlüyor; Joelle (Nathalie Baye) not alıyor.

uzun süre devamlılık asistanlığını yapmış ve *Amerikan Geces'i*nin senaryosuna büyük katkılarda bulunmuş olduğuna inanmamız gereken Suzanne Schiffman'a bir saygı sunumu olduğunu da düşünebiliriz.

Bir anlamda filmler ve filmlerde çalışan insanlar hakkında olan bu film, yedi hafta süren çekimler boyunca dünyanın geri kalanından izole, geçici i şkiler kurmada  zg r ve gündelik yaşam ile için sınırlayıcı faktörlerinin çoğunun sıkıntısını yaşamayan on beş insanın olduğu bir film olarak düşünüldüğünde biraz yüzeyseldir. Ancak Truffaut, filmin ana teması i şkilerin sürekli olmayışı olduğu için bu kli eyi iyi bir avantaja çevirmiştir. Bir sette gelişen yoğun arkada lıklar ve i şkiler i e dönük Truffaut için her zaman bir miktar acı verici olmalıdır, çünkü bunlar çok çabuk bitme eğilimindedirler. O bu duyguların ifadesini veda partisinde S verine'e verir.[ ] Bu sahnenin hemen ardından Alphonse'un ruhsal   k    gelir –gelmesinin nedeni olay örgüsünün mantığı değil, filmin duygusal geli imidir. Film setinin soyut özgürlüğü böylece Truffaut'nun bizimle paylaşmak istediği yitirme duygusuyla birleşir. Alphonse karakteri gibi (tıpkı Jean-Pierre'i gibi) Truffaut da sarsılmaz romantizmin çoğunlukla gereksiz acıya neden olduğunu artık anlamıştır.

Filmin ba ından sonuna dik ba lı, mantıklı ve romantik Alphonse bir araştırmayı y r tm   t r: "Size sormayı istiyordum" der birlikte  alı tıklarına, "kadınlar büyülü müdür?" Aldığı yanıtlar tabii ki çeşitlidir: "Evet, bazıları..." "Evet, ama erkekler de..." "Hayır, yalnızca bacakları b y l d r; bu nedenle etek giyerler."  nemli olan yanıtlar değil, sorudur. Daha  nceki rollerinde L aud asla bu soruyu formüle etmeyi d   nmemi ti; yanıtın hep "evet"

[ ] Hemen sonrasında bize S verine'in, ona sözcük oyunu yapılarak, onun ile Truffaut arasındaki i  kiyi güçlendiren "Duse et Demi" denecek denli büyük bir oyuncu olduğu söylenir. Truffaut on iki (douze) film ile bir filmin bir bölümünü (yarı-demi)  ekmi ti.

olduğunu varsayıyordu. Şüphe duyabileceği aşamaya vardığı bu anda ise kadınları önemli ölçüde daha fazla anlar: Onları insan olarak görmeye başlar. Ben-merkezci Liliane, Christine'in Antoine'dan çekinmesine benzer nedenlerle Alphonse'u reddetse de (Liliane "onun bir anneye, bir eşe, bir sütanneye, bir kız kardeşe ihtiyacı var, ama bütün bu rolleri oynayamam ki" der), gelecek sefere Antoine/Alphonse/Jean-Pierre'in başaracağını tahmin edebiliriz.

Alphonse'un ikinci sorusu şudur: "Filmler yaşamdan daha önemli midir?" Yine yanıt önemsiz görünür. Yaşamı, ondan sanatı üretmek için büyük iştahla tüketen bir Rimbaud, Hawks ya da Hemingway'in konumundan değil de, asıl gerçekleri çoğunlukla "ikincil kaynaklardan" hisseden bir kitapsever ve sinemaseverin konumundan çalışarak son on beş yılın en etkili ve başarılı hümanist belgelerinden bazılarını oluşturmuş olan Truffaut'nun sinemasının en büyük paradoksu budur. *Amerikan Gecesi* film-yapımına sunulan bir saygıdır, ama aynı zamanda da sanatın süre giden savunusunda sadece on üçüncü bölüm/filmdir. Truffaut'nun filmlerinin her biri ustalığı, düşünce doluluğu ve dokundurmalı biçimiyle yaşam ile filmin birliğini güçlendirir.

Jean Renoir, Truffaut'nun filmleriyle ilgili olarak şunları söylemiştir.

"Bu filmler tek başına bir insanın ve oyunculara, ses sistemine, kamera sorunlarına eşit gözlerle bakan bir sinemacının ürünüdür. Küçük ya da büyük sorun yoktur. Sadece film vardır. Hindular için dünya birdir; Truffaut için de film birdir."⁸³

Ve ikisinin de aynı olduğu sonucuna varabiliriz.

Film-yapımı üzerine başka bir önemli film olan Fellini'nin 8^{1/2}'u sinemadaki en çarpıcı biçimde olumlu sahnelerden biriyle biter. Film yapmamaya karar veren yönetmen Guido bunun yerine yaşamındaki insanları bir araya getirir. Akşam karanlığında terk edilmiş bir sette (yarı inşa edilmiş savaş gemisi) yaşamındaki bütün karakterler sirk dairesi halinde ona katılırlar; anne-babası, karısı, metresi, yapımcısı, oyuncular ve ekibi, arkadaşları ve tanıdıkları. Bu gerçeküstü bir topluluktur, ama yine de bir topluluktur ve dairenin gücü ve umuduna sahiptir. *Amerikan Gecesi* ise tersine daha gerçekçi bir biçimde siyah bir notla biter. Bir "gerçek yaşam" kazası olan Alexandre'in ölümü filmin kapalı dünyasına zorla girmiştir. Film-içinde-film olan *Size Pamela'yı Takdim Ederim* (*Je vous présente Pamela*) buna uymak için değişmek zorunda kalacaktır. Alphonse hâlâ (Alexandre'in oynadığı) babasını öldürebilir, ama onu arkadan vurmak zorunda kalacaktır. Yeniden kendimizi Truffaut için bir daire değil, bir kare olan sette buluruz, çünkü filmin başından itibaren buranın topluluğun hayati ve canlı merkezi olduğunu unutmayız. Fellini'de zaman akşam karanlığıdır, ama bu kez set Alphonse ve vekili Alexandre hariç gerçekçi bir şekilde boştur. Alphonse onu arkadan vurur. Daha sonra bunu ikinci bir çekim için yeniden yapar. "Babanın sinemasını" (cinéma du papa) temsil eden babanın (Alexandre) öldürülmesi

⁸³ Warner Bros. basın bildirisi, "Day For Night", 15 Ağustos 1973.

“Amerikan gecesi” (La Nuit américaine) için uygun bir zirvedir.

Ancak her zaman filminin öğelerini diyalektik olarak dengeleyen Truffaut öyle basitçe bir notla filmi bitiremez. *Amerikan Gecesi*’nin “olay örgüsünün” bitmesinden sonra iki finali vardır ve *Size Pamela’ya Takdim Ederim* karanlık karlı meydana bitmiştir. Oyuncular ve ekipten oluşan topluluk dağılır ve hem yönetmen hem de bizim için son gizemi ortadan kaldırma girişimi içinde insanlar kendi yollarına giderler –sanki oyunun sonunda perde kapanmamış ve biz hâlâ oyuncuların makyajlarını silmelerini, bir süre sohbet etmelerini, daha sonra da evlerine gitmelerini izlemek için koltuklarımızda oturuyormuşuz gibidir. Sonunda gerçeklik film –içinde– filme yaptığı gibi *Amerikan Gecesi*’ne de zorla girer. Bir muhabir Alexandre hakkında sorular sormak ister. Kimse konuşmak istemez; daha sonra Bernard gönüllü olur. Muhabirle olduğu kadar bizimle de konuşarak şunları söyler:

“Umarız filmi izleyen herkes, bizim filmi yaparken aldığımız haz kadar haz alır.”

Alexandre’in ölümünün seti kasvet verici bir örtüyle kapladığı düşünüldüğünde bu hayli ironik bir ifadedir. Bu aynı zamanda eski bir klişedir. Ancak gerçektir de. Bize Truffaut için en önemli olan şeyin izleyiciyle ilişki olduğunu hatırlatır. Cümledeki “film yaparken aldığımız haz” ifadesi bize filmdeki asıl ilginin bitmiş üründe değil, süreçte yattığını anımsatır. Truffaut’nun filmlerinde yaşadığımız başlıca güçlük ayrı zamanda onların çok çekici nitelikleridir: İzleyicilerine içinde hareket edebilecekleri alan bırakmalarıdır.

Truffaut’nun filmlerinin konusu –çalışma ve sevgi– bu ilgiyi yansıtır. Onu ilgilendiren ürün değil, çalışma sürecidir (örneğin Antoine’ın işi). O filmlerinin tüketim ürünleri olarak nihai değerlerini değil, süreçlerini ilgi çekici bulur. İzleyicisine pazara sürülen en kaba saba taslaklardan başka bir şey vermeyeceği kurmacadan vazgeçmeye karar vermesinin nedeni budur; o hem filmleriyle hem de izleyicileriyle diyalektik bir ilişki ister. Bu diyalektik yapı insan ilişkileriyle de ilgilidir; cinsel politika Truffaut’nun filmlerinin muhtemelen en hafife alınan yanıdır. *Jules ve Jim*’deki Catherine, *Une Belle Fille comme moi*’deki Camille ve *Amerikan Gecesi*’ndeki kadınlar karakter olarak daha tam ve kültürel olarak geliştindirler ve 1960’ların ve 70’lerin filmlerindeki kadınların büyük çoğunluğundan kadın olarak daha zeki, güçlü ve insandır. Truffaut kadınları anlıyormuş gibi yapmaz; ancak kadınlar ile erkekler arasındaki ilişkileri fazlasıyla anlar.

Truffaut’nun mikro-politikası 1960’ların fırtınalı yılları boyunca daha çok politik olarak düşünen insanlar için fazla etkileyici değildi. Ancak temel politik birim olan ailenin, iki ya da üç kişiden oluşan “topluluğun” incelenmesinin son derece önemli olduğunun artık daha açık hale geldiğini düşünüyorum. Politika evde başlar. Bu nedenle aşk hikâyeleri politiktir. *Amerikan Gecesi* ile Truffaut perspektifini daha büyük bir topluluğu içine alacak kadar genişletti ve biz gelecekte onun bu çizgiyi

sürdürmeye yetecek güveni duyumsayacağını umut edebiliriz.

Godard gibi o da “biçemin içerik olduğunu,” Hollywood ile mücadele etmenin politik bir eylem olduğunu ve filmlerinin yapısının içerikleri kadar güçlü olduğunu bilir. Godard bu fikirleri daha net, somut ve daha açık bir şekilde ifade edebilir, ama Truffaut’nun filmleri de bize o filmlerde hakikatin olduğuna dair en iyi kanıtların bazılarını sunar. Renoir’dan gündelik yaşamın görsel şiirine yönelik bir tutkuyu, Hitchcock’tan imgenin gücüne dair bir duyguyu alıp geliştiren Truffaut güçlü bir biçimde materyalist bir sinema yaratmıştır. (Birkaç vakada –*Vahşi Çocuk* ve *Amerikan Gecesi*– Rossellini ile karşılaştırma yapmak haksız olmazdı.) Onun tür filmlerine ve onların stilize biçimleri aracılığıyla taşıdıkları mitlere yönelik takıntısı çoğunlukla izleyicileri için bir kafa karışıklığının kaynağı olmuştur, ama bu aynı zamanda da hayli yararlı ve arındırıcı bir analizdir. “Sıfıra dönmeyi” ne kadar arzulasak da türler ortadan kaybolmayacaklardır. Truffaut onların nasıl işlediğini anlamada bize çok yardım etmiştir.

Gizli ve mütevazı da olsa sinema “dilinin” bu analizi Truffaut’nun filmlerinin politik yapısının çok önemli bir ögesidir. Bu düzenlemelerle nasıl birlikte yaşayacağımızı ve onları nasıl değiştirebileceğimizi bilmek için, bu düzenlemeleri tanımlayan ortak mitleri ifade ettiğimiz medya (sinema) hakkında daha çok şey bilmemiz gerekiyor. Gangster filmlerinin gerçekten ne hakkında olduğunu bilmek zorundayız. Siyah gelinlik giymiş intikâm peşindeki gelinin ve “Mississippi mermaid”in (Evlenmekten Korkuyorum) neden hem çekici hem de itici bulduğumuz imgeler olduğunu bilmeliyiz. Kitapların medyanın (sinema) yapısına nasıl uyduğunu bilmek zorundayız. Filmlerin bize ne yaptığını ve bizim de filmlere ne yaptığımızı bilmemiz gerekiyor. Truffaut bir denemeci değildir; o bazen ticari pazarda çok başarılı olan kurmaca filmler yapar. Ancak o filmlerde bize alan bırakır. André Bazin gibi o da durağan değerlendirmeler ya da donmuş estetiklerden çok yaratıcı (auteur) ile film ya da film ile izleyici arasındaki ilişkilerle ilgilenen bir “ahlaki gerçekçi”dir. Truffaut’nun filmlerinin kalbinin yattığı yer burasıdır. Truffaut nihayetinde bir sinemasever, sinema izleyicisi –*homo cinematicus*– olduğu için, biz de nihayetinde sürece katılanlar, *yönetmenler*, neredeyse eşit partnerler olmalıyız.

- “Kadınlar büyü müdür?”
- “Filmler yaşamdan daha önemli midir?”
- “Umarız filmi izleyen herkes, bizim filmi yaparken aldığımız haz kadar haz alır.”

Kadınlar Ve Dışlanmış

Konu Jean-Luc Godard olursa, nereden başlanır? Onun sineması çok geniş çaplıdır, talep edicidir ve içine kolayca girilmez. *Serseri Aşıklar*'ın kültürel şokundan bu yana geçen on beş senede o bir yönetmen olduğu kadar bir fenomen haline de gelmiştir. Belki de ilk olarak bu fenomeni tartışmak en iyisidir, böylece daha sonra yönetmeni tartışmak için özgür kalabiliriz. Godard'ın kendisi de bu yaklaşıma destek verirdi, çünkü son dokuz, on yıldır enerjisini 1960'ların başında kendisini neredeyse boğan sanat "kahramanı" rolünden kurtarmaya adanmıştır. O halde bundan sonra burada yazılacaklar Jean-Luc Godard'ın gizemini çözmeyi amaçlayan bazı notlardır.

İlk uzun metrajlı filmi olan *Serseri Aşıklar* 1960 yılının Mart ayında gösterime girdiğinde bir dönüm noktası olarak değerlendirildi. Bir eleştirmen olarak hırçınlığıyla ünlenen Truffaut bir yıl önce daha geniş bir sinema izleyicisi grubu için hemen anlaşılabilir bir filmle sinema kariyerine başlamıştı. *400 Darbe* taze ve yeniydi, ama aynı zamanda da temel olarak belirli, belli başlı gelenekler içinde yer alan bir film olarak görüldü. Öte yandan *Serseri Aşıklar* kesinlikle devrimciydi. Öykü, tonunda döneminin ürünü olsa da, kesinlikle beklenmedikti. Jean-Pierre Melville önceki on yılda herhangi bir zamanda bu öyküyü filme çekebilirdi; gerçekten de senaryoyu Truffaut tasarlamıştı, ama eğer o çekseydi film asla devrimci olarak görülmezdi. Bu nedenle *Serseri Aşıklar*'a eşsiz damgasını veren özü değil, daha ziyade filmin sinema tarihinin genel geleneklerine sert bir karşıtlık içinde oluşturulan alt-metni, yönetmenin tutumları ve duyarlılığıydı. Godard sinemasal bir darbeye sinema sanatının kapalı dünyasında kendisini bir ikon kırıcı (iconoclast – yerleşik geleneklere karşı gelen) olarak kabul ettirdi. Onun filmleri –bazıları için– anlaşılmaz olma noktasına kadar özgün olmayı sürdürecekti.

İronik bir biçimde *Serseri Aşıklar*'ın en iyi bilinen yeniliği yalnızca bir filmsel noktalamaya olan atlamanın (jump-cut) kullanılmasıdır. Sanki bir roman yazarı ya da şair noktalı virgülü "devrimci" kullanımı nedeniyle övülüyordu. *Serseri Aşıklar*'da kullanılan atlamalar üzerine yazılmış olan tonla yazıda Godard'ın bu aygıtı bir daha kullanmadığı nadiren belirtilir. Akıllı izleyiciler neden ilk olarak Godard'ın filmlerinin biçimine bakar, çoğunlukla içeriği ihmal ederler? Bu soru sürekli olarak Godard ile birlikte olmuştur. Bana öyle geliyor ki, bu yanlış yorumlamanın, biri basit, diğeri karmaşık olan iki temel nedeni vardır. Birincisi öyle yapmaya eğitildiğimiz ve içeriğe göre tartışması daha kolay olduğu için biçime bakarız.

İkincisi yaklaşık iki yüz yıldır sanat, diğer insani etkinlikler gibi, ilerleme kuramlarına tabi olmuştur. Bu endüstri devriminin mirasıdır. Makinelerde olduğu gibi sanatta da “ilerleme en önemli ürünümüzdür” ve bu, ilerlemeci sanatın keskin kenarı olan avangard anlayışın kaynağıdır. Romanların ya da şiirlerin, resimlerin ya da müziğin, heykellerin ya da filmlerin bir şekilde öncellerinden “daha ileri” olması gerektiği düşüncesi, onların kapitalist uygarlık içindeki ticari nesneler olarak işlevleriyle yakından ilişkilidir. Farklı sanat dallarının tarihlerinde ilerleme anlayışı genel olarak soyutlamanın devam eden gelişiminde apaçık ortadadır. Estetik odak insan ögesine yoğunlaşmaktan daha entelektüel bir düzeye ve sonunda da başka şeyleri dışlayarak yalnızca estetiğe özel bir ilgiye kaymıştır. Bu sürecin örneğin tiyatrodaki işleyişini Ibsen ve Strindberg’in temel hümanizminden, Shaw ve Pirandello’nun düşüncelere dair oyunlarından geçerek Beckett’in ve “Beni düşünceler değil, onların biçimleri ilgilendiriyor” diyen Genet’in hayli stilize oyunlarına doğru yönelište görebiliriz. Resimde soyutlama daha da saf hale gelmiştir: Kavramsal sanat artık boya ve tuvale bile gereksinim duymamaktadır.

Bu soyutlama süreci 19. yüzyıl boyunca yavaş bir şekilde gelişti ve Joyce, Schoenberg ve Picasso’nun kendi sanatlarının temellerine saldırdıkları 20. yüzyılın başlarında bir çok sanat dalında bir kriz noktasına ulaştı. Ancak onların üretimde bulunduğu bu dönemde sinema sanatı daha ergen bile değildi. Her ne kadar sinemada 1920’li yıllardan itibaren bir avangard hareket olduysa da, önemli bir konuma gelmesi 1950’lerin sonuna kadar gerçekleşmedi. Bu dönemin öncesinde anaakım sinemadan koptu; sonrasında ise egemen sinemaya kendi tarzında meydan okuyabildi. Godard’ın ilan ettiği “sıfıra dönme” arzusu bu modele uyar. Sonuç olarak eleştirmenlerin onu Joyce’la, Schoenberg’le ve Picasso’yla karşılaştırmak için her türlü hakkı vardır. En iyi iki Godard eleştirmeni olan Susan Sontag ve Richard Roud onun avangardın ilerlemesine yaptığı katkıları tam ve dikkatli bir şekilde tanımlamışlardır. Sontag bağlantıyı şöyle kurar:

“Godard yalnızca akıllı bir ikon kırıcı değildir. O sinemanın kasıtlı bir ‘yıkıcısıdır.’

Onun görünmez kurgu, bakış açısının tutarlılığı ve açık öykü gelişimi gibi yerleşik film tekniği kurallarına yaklaşımı Schoenberg’in 1910’lu yıllarda müzikte yaygın olan tonal dili reddedip atonal müzik dönemine girmesiyle ya da Kübistlerin gerçekçi figürasyon ve üç boyutlu resimsel uzam olarak resmin kutsal kurallarına karşı çıkmalarıyla karşılaştırılabilir.”⁸⁴

Bu Godard’ın soyutlama ve avangardcılığın yakın tarihi içindeki konumunun kısa ve özlü bir özetidir. Ancak aynı zamanda onun politik bağlam içinde görülmesi de gerekmektedir. Konuya nasıl yaklaşıldığına bağlı olarak Godard sinemanın Joyce’u, Schoenberg’i, Picasso’sudur; ancak aynı zamanda

⁸⁴ “Godard”, *Styles of Radical Will*.

daha da fazlasıdır. Daha önceki kahramanlardan farklı olarak o kendi rolüne karşı isyan etmiştir. Modası geçmiş soyutlama ve avangard anlayışlarını tamamen yeni bir alana taşımıştır. Kapitalist ilerleme, soyutlama ve avangardcılığın ötesine geçen bir sinemayı (bunu henüz açıkça ifade etmediyse de) önceden görmüştür.

Bütün bunlar kulağa aşırı derecede soyut gelebilir, ama Godard'ın mücadelesinin kökleri somuttur. Truffaut gibi Godard da eleştirel bir diyalektik tarafından biçimlendirildi. Truffaut'da bu diyalektik filmin alt metnine gömülüyken, Godard'da bu diyalektik her karede çarpıcı bir biçimde apaçıktır. Aralık 1962'de *Cahiers du Cinéma*'da yayımlanan ve çok alıntılanan bir röportajında Godard çalışmasını şöyle tanımladı:

“Bugün kendimi hâlâ bir eleştirmen olarak düşünüyorum ve bir anlamda öncekinden daha da fazla. Eleştiri yazmak yerine, eleştirel boyutu içeren bir film yapıyorum. Kendimi roman biçiminde denemeler yazan deneme yazarı ya da deneme biçiminde romanlar yazan roman yazarı olarak düşünüyorum. Ancak yazmak yerine, onları filme alıyorum. Sinema olmasaydı basitçe kaçınılmaz olanı kabul eder ve televizyona (gerçekten de on yıl sonra bunu yaptı), televizyon olmasaydı kağıda ve kaleme yönelirdim. Çünkü ifadenin bütün biçimleri arasında açık bir devamlılık vardır. Hepsi bir.”⁶⁶

Bundan dolayı bu yönetmen –olarak– eleştirmenin diğer eleştirmenler için başlıca inceleme nesnesi haline gelmiş olduğunu öğrenmek şaşırtıcı değildir. Godard'ın filmleri üzerine Bergman hariç çağdaşı diğer yönetmenlerin filmlerinden daha fazla yazı yazılmıştır. Bu da onun gizemine katkıda bulunmuştur; ancak bu onun filmlerinin değerini zorunlu olarak kanıtlayan bir gösterge değildir. Eleştirmenler diyelim Truffaut ya da Renoir'nın daha hümanist zekâsı yerine, onun özel türden zekâsıyla ilgilenmeyi daha çok tercih ediyorlar.

Godard'ın sinemasının Roud ile Sontag gibi eleştirmenlerin kavradıkları ve tanımladıkları *derinliğe* sahip olduğuna kuşku yoktur. Ancak bu sinemanın, film dünyasının katı sınırlarının dışında değerlendirilmesi gerekiyorsa da, şimdiye kadar kaçınılmış olduğu bir *genişliği* –popülerliği– sergilemesi gerekecektir. Truffaut'nun filmleriyle ilgili zorluk, onlarda “yöntemin” bulunduğunu ve bu yöntemin de özenli olduğunu göstermektir. “Duygu” apaçıktır. Godard filmleriyle ilgili sorun ise tersidir. Kimse bu filmlerin yöntemini inkâr edemez, ancak duygu, insani ilginin genişliği çok daha az açıktır. Eğer bu gösterilebilirse, Godard'ın sanatsal konumu açık bir biçimde daha güçlü olacaktır. Ancak bu iş kolay değildir. Örneğin hem Roud hem de Sontag şaşırtıcı bir biçimde Godard üzerine yazılarının birbirine benzeyen girişlerine bir uyarıyı dahil ederler. Roud için “Godard'ın karşıtlarını ikna

⁶⁶ *Godard on Godard*, der. Jean Narboni, Tom Milne, çev. Tom Milne, b. 171. (Bundan sonra “Milne içinde” olarak yazılacaktır.)

etmek beklenemez: tersine Godard'ın hedeflerini ve yöntemlerini açıklamaya çalışan bir kitap, onların itiraz nedenlerini yalnızca güçlendirebilir; böylece onlar tam olarak itiraz ettikleri şeyin ne olduğunu öğreneceklerdir.”⁸⁶ Yeterince doğru, ama bu bölünmenin nedeni nedir?

Birincisi, Richard Roud'un dediği gibi, onu “bir çok insan için kuşağının en önemli sinemacısı” yapan çok katmanlı sinema dili başkaları için can sıkıcıdır. Bu reaksiyon en iyi yönüyle yoz estetikçilik ve apolitik avangardcılığa sağlıklı bir saygısızlığı gösterir. En kötü yönüyle de sadece sanatı bir dizi değişmez yasaya tabi, eleştirmenin işini de temelde yargısal olarak gören dar görüşlü, katı klasisizmin bir kanıtıdır. “Godard and Godardians: A Study in the New Sensibility” adlı yazısında John Simon, Godard'ın Western filminin öğeleri ile Apollinaire'in bir şiirinden bazı dizeleri birleştirdiği *Serseri Aşıklar*'daki bir sahnede “yeni bir duyarlılık olan bu felaketin” doğum anını saptar. “Şimdi bu açıkça saçmalaktır” diye yazar. “Fransa'nın 20. yüzyıldaki en iyi şiirlerinden birini, sanki doğaçlama yaptıkları diyalogmuş gibi karşılıklı olarak okuma biçiminde ezberden söyleyen kaba bir Western filmi karakterlerinin burada ne işi var?”⁸⁷ “Yüksek sanat” ile “kaba sanat” arasında yapılan kesin (ve keyfi) bir ayrım yapan bir estetik (anlayış – ç.n.) tarafından yargılanan Godard'ın filmleri her zaman eksik bulunacaktır; çünkü bu onun sinema sanatının temel mirası olarak gördüğü iki öğenin birleşimidir. Benzer biçimde sanatın tek bir anda tek bir şey yapması gerektiğini düşünen herkes Godard'ın çok katmanlı filmleri nedeniyle kafa karışıklığı yaşayacak ve hayal kırıklığına uğrayacaktır.

İkincisi ve daha önemlisi, Godard'ın filmleri katılımı gerektirir. Ticari sinema ürünlerimizden hemen haz vermesini beklemek için eğitilmiş olan bizler Godard'ın filmlerini biçimleyen açık diyalektiği değerlendirmeye çok az hazırızdır. Onlar etkili ritimlerle eğlence miktarını ölçmek için tasarlanan makineler değil, kendisinin de birçok kez söylediği gibi, denemelerdir. Bu filmler soruları oluştururlar; sonuçlar çıkarmazlar. İzleyicisini “aldatmadığını” filmlerin ara yazılarında gösterir: *Evli Bir Kadın*'da: “1964'te çekilmiş bir filmin parçaları”; *Erkek-Dişi*'de (*Masculine-féminin*, 1966): “15 tam sahne”; *Hafta Sonu*'nda (*Weekend*, 1967): “Kozmosta başıboş dolanan bir film”; ve çok basit bir şekilde, *Ona Dair Bildiğim İki, Üç Şey* (*Deux ou trois choses que je sais d'elle*, 1967). Onlar hoş bir biçimde yapılmış, bitmiş, rahatlatıcı tüketim için oluşturulmuş estetik nesneler değildirler; bu filmler dolambaçlı, mücadele eden, garip, bitmemiş, gergin ve talepkar denemelerdir. Onlar edilgin değil, etkin izleyiciler için yapılmıştır.

Katılım düşüncesi Godard filmlerinin ayrılmaz parçasıdır. Bu her düzeyde karşımıza çıkar. *Bilmenin Tadı*'ndan (*Le Gai Savoir*, 1968) yola çıkarsak, bunlar yapılması *zorunlu* filmler değildirler, ama birileri bu filmleri yaptığında, onların bu filmlerin çizmiş olduğu çizgilerin bazılarını takip etmeleri gerekecektir. 1952 yılında sinema üzerine yazmaya başladığından beri Godard'ın enerjisinin ana

⁸⁶ Jean-Luc Godard, s. 7.

⁸⁷ *Private Screening*, s. 307.

odağı sürekli olarak (diğer sanatlara uzanarak) film olgusunu anlama yönünde olmuştur: Film bizi nasıl etkiliyor? Daha özel olarak da, bizim gerçekliği algılayarak tarzımızı nasıl değiştiriyor? Bunun politik değeri nedir? Kurmaca ile belgeselin farklı tarzları arasındaki ilişkiler nedir? Sinemanın anlatı dili nasıl yeniden oluşturulabilir ki, bu dil daha yararlı (ve dürüst) bir araç olsun? Sinema dili ile basılı (print) dil arasındaki farklar nelerdir? Yönetmen ile film arasındaki ilişki nedir? Ya film ile izleyici arasındaki? Bütün bunlar eleştirmenin sorularıdır. Ancak bunlar soyut bir şekilde estetik değillerdir. Bunlar özel olarak “güzel” olan ile olmayanın değerlendirmesine yöneltmezler. Bunlar aslında politiktir ve yaşam tarzımız üzerinde büyük bir etkisi vardır.

Godard'ın filmlerini değerlendirmek için her şeyden önce onunla bu meseleleri anlama ve onları analiz etme tutkusunu paylaşmak gerekir. Bu anlamda onun bir eleştirmenlerin yönetmeni (ya da bir “yönetmenlerin yönetmeni”) olduğunu düşünüyorum. Ancak o bundan daha fazlasıdır, çünkü o asla bu kuramlar ile bunların işleyişini etkileyen insanlar arasındaki hayati ilişkiye dair görüşü yitirmez. Godard'ın filmleri şüphesiz düşüncelerin filmleridir, ama bu düşünceler çoğunlukla kederli, kişisel ve hayatidir. Bu hayatiliğin vurgulanması zorunludur. Bazen zor konulardan bahsedildiğinde, zor bir dil kullanmak mecburidir. Godard'ın üslubunun karmaşıklığı kafa karıştırmayı değil, netleştirmeyi amaçlar, ama yoğun bir dikkati gerektirir. Godard'ın filmleri kendi anlamlarını asla ilk izleyişte vermezler; onlar kendilerini onlarla uğraşıp onları sorguladıkça diyalektik bir süreç aracılığıyla açığa vururlar. Onların kolayca anlaşılan kurmacalar olması istenmez; sinema-gerçek (gerçekliğin donmuş imgeleri) olmaları da arzulanmaz. İkisi arasında bir yerlerdedirler. Godard'ın söylediği gibi,

“Genel olarak konuşursak, röportaj yalnızca kurmaca bir bağlama yerleştirildiğinde ilginçtir, ama kurmaca yalnızca bir belgesel bağlamla geçerli hale geldiğinde ilginçtir. Yeni Dalga aslında kısmen artık var olmayan bir sinema için nostaljik bir keder aracılığıyla olduğu kadar kurmaca ile gerçeklik arasındaki bu yeni ilişkiyle de tanımlanabilir.”⁸⁸

Kurmaca ile gerçeklik arasındaki yeni bir ilişki ve artık var olmayan bir sinema için nostaljik bir keder: Bunlar genelde Yeni Dalga'nın ve özelde de Godard'ın diyalektiğinin iki lokomotifidir.

Jean-Luc Godard 1930 yılının Aralık ayında Paris'te doğdu. Babası başarılı bir doktordu ve annesi önemli bir banker ailesinden geliyordu. Savaş sırasında Godard İsviçre vatandaşlığına kabul edildi, ama 1940'ların sonunda Paris'e döndü ve Sorbonne'da okuyarak etnoloji diploması aldı. Üniversitede öğrenciyken Latin Quarter'deki sinema kulübüne ve André Bazin, François

⁸⁸ Cahiers du Cinéma, Aralık 1962, Milne içinde, s. 192.

Truffaut, Eric Rohmer ve Jacques Rivette ile tanıştığı Sinematek'e düzenli olarak gitti. Rohmer ve Rivette ile 1950 yılının Mayıs ile Kasım ayları arasında birkaç sayı yayımlanan *Gazette du Cinéma*'yı çıkardı. Bu dönemde Rohmer ve Rivette ilk kısa filmlerini çekiyorlardı ve Godard onların birkaçında oynadı.

1952 ile 1954 yılları arasında *Cahiers du Cinéma* (ve küçük bir dergi olan *Les Amis du Cinéma*) için yazdı ve çoğunlukla takma ad olarak Alman adı Hans Lucas'ı kullandı. Bu dönem boyunca babasıyla birlikte Kuzey ve Güney Amerika'ya uzun yolculuklar yaptı ve bunlar on yıl sonra filmleri için imgeler deposu içinde yolunu bulacağı anıları oluşturdu. Kısa süreliğine Paris'e gittikten sonra İsviçre'ye geri döndü ve burada Grand Dixence barajında bir iş buldu. Kazandığı parayla "Beton Operasyonu" ("Opération Beton," 1954) adlı, barajın inşası hakkındaki 35 mm bir belgesel olan ilk filmi finanse etti. 1955 yılında Cenevre'de ikinci kısa filmi "Süslü Bir Kadın"ı ("Une Femme coquette") yaptı ve daha sonra Paris'e geri döndü. Burada 1956'dan 1959'a kadar Truffaut gibi hem *Cahiers du Cinéma* hem de *Arts* için yazı yazdı ve Artistes Associés için basın görevlisi olarak geçimini sağladı. Bu dönem boyunca üç kısa film daha yaptı: Eric Rohmer'in senaryosundan "Bütün Erkeklerin Adı Patrick" ("Tous les garçons s'appellent Patrick," 1957), Jean-Paul Belmondo'nun ilk ortaya çıkışı olan "Charlotte ile Sevgilisi" ("Charlotte et son Jules," 1958) ve Truffaut'nun çektiği ama tamamlamadığı filmin kurtarılmış hali olan "Bir Su Öyküsü" ("Une Histoire d'eau," 1958).

Godard'ın bir eleştirmen olarak çalışması 1950'li yıllar boyunca Truffaut'nun çalışmasının gölgesinde kaldı. Godard daha eksiltili (elliptical), kişisel ve tamamen daha az sertti. Ancak o genellikle daha makul ve mantıklıydı. Onun *Cahiers du Cinéma*, *Arts* ve *Les Amis du Cinéma*'da yazdıkları 1968 yılında *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*'da antoloji haline getirilerek yayımlandı ve bu koleksiyonun sağladığı ayrıntılı malzeme bizleri Godard'ın filmlerinin hem kuramının hem de uygulamasının köklerinin onun ilk dönem eleştiri etkinliğinde olduğuna daha fazla ikna eder. Onun düzyazısı sinemasından daha yoğun ve anlaşılmazdır, ama her ikisi de sürekli bir dokunun parçasıdır. ("Çünkü ifadenin bütün biçimleri arasında açık bir devamlılık vardır .")

Onun yazıları çok geniş bir konular alanını; *Cahiers*'deki ilk manifestosu olan, anlaşılmaz derecede muğlak ve dağınık kaynaklardan oluşturduğu "Défense et illustration du découpage classique"ten (Klasik Kurgunun İllüstrasyonu ve Savunusu) Hitchcock üzerine uzun uzadıya, kapsamlı, ama zarif bir yalnılgıya sahip iki önemli yazısına –"Strange on a Train"⁸⁹ ve "The Wrong Man"⁹⁰– kadar eşit derecede geniş stilistik tayfı kapsar. Beklenen kahramanlara –Renoir, Rossellini, Nicholas Ray, Bergman, Ophüls ve (inanmayacaksınız ama) Frank Tashlin– övgüler ve saygı sunumları içeren yazılar ile Godard'ın kendisini etkilemiş olan ve daha sonra da dönüp kendi

⁸⁹ *Cahiers du Cinéma*, Mart 1952, Milne içinde.

⁹⁰ *Cahiers du Cinéma*, Haziran 1957, Milne içinde.

filmlerinde değiştirdiği ve yeniden dzenlediği imgeleri ve metaforları analiz ettiği birkaç inceleme yazısı vardır; ancak Godard'ın daha önemli yazıları, sinemaya kendi yaklaşımını tanımlamaya çabaladığı bir dizi manifestodur. Bunlardan dört tanesi altı yıllık bir döneme yayılır ve adları şunlardır: "Toward a Political Cinema" (Politik Bir Sinemaya Doğru – *Gazette du Cinéma* 3: Eylül 1950); "Défense et illustration du découpage classique" (*Cahiers du Cinéma* 15: Eylül 1952); "What is Cinema?" (Sinema Nedir? – *Les Amis du Cinéma* 1: Ekim 1952); "Montage, mon beau souci" (Kurgu, Benim Güzel Kaygım – *Cahiers du Cinéma* 65: Aralık 1956).

Truffaut'nun eleştirel tutumunun taslağı tek bir yazıdan (la politique des auteurs – yaratıcı sinemacılar kuramı) açık ve güçlü bir şekilde çıkarılabilirken, Godard'ın sinemanın özüyle uğraşmasının kavranması zor dört yazıya bölünmesinin öğretici olduğunu düşünüyorum. 19 yaşındayken yazdığı "Toward a Political Cinema" bir grup Rus filminin beceriksizce değerlendirilmesidir, ama Godard'ın etnoloji eğitiminin büyük yararını görmüş ve kariyeri boyunca kendisine yardımcı olacak birkaç bilgi kuramını öğrenmiş olduğunun bir kanıtı olması açısından önemlidir. Bu yazı yönetmen Godard için çok önemli hale gelecek iki düşünce tarzı olan diyalektiğe ve göstergebilime referanslarla doludur. Daha o dönemde izlediği filmleri göstergebilimsel ve diyalektik olarak bağlantı kurduğu izleyicilerle dinamik bir biçimde ilişkili olarak analiz ediyor ve (daha sonra filmlerinden birinde yer alacak olan) Brice Parain'den alıntı yapıyordu:

"Gösterge bizi bir nesneyi onun anlamı aracılığıyla görmeye zorlar."

Bu ifade on yıl sonra bir yönetmen olarak Godard'ın ilkesi olacaktır: tipik olarak sımsıkı kapalı, neredeyse mistiktir; modern şiirden bir dize gibi birden fazla anlamlı, yine de temel bir aksiyomu ifade etmeyi isteyen bir ifadedir: ilk olarak gösterge sistemlerimizin –hem sözlü hem de sözlü– olmayan dillerimizin– nasıl "anlamladığını," nasıl anlam verdiğini ve böylelikle algılamalarımızı nasıl değerliğtirdiğini anlamaksızın nesnel dünyayı anlayabilmemizin yolu yoktur. Godard'ın kariyeri Parain'in aldatıcı bir biçimde basit cümlesinin olası birçok anlamını keşfetme mücadelesi olarak görülebilir. O bu çalışmaya eleştiri yazılarıyla başladı.

Bugün onun filmlerindeki pratik kanıtlardan anlıyoruz ki, önce "Défense et illustration du découpage classique"te beceriksiz bir biçimde ve daha sonra da "Montage, mon beau souci"de daha büyük bir netlikle Godard Bazinci mizansen kuramlarının bir eleştirisini geliştirdi ve bu eleştiri Bazinci gerçeķçilik kuramını önemli bir sıçramayla ileri götürecekti. Bazin kurgu ile mizansenin doğrudan karşıtlık içinde olduğu bir diyalektik kurmuştu. Kurgunun bir olayın imgesini yaratmakla ilgilenen yönetmenlere, mizansenin ise olayın kendisini yakalamayı isteyen yönetmenlere hizmet ettiğini düşünüyordu. Bazin bunu kesinlikle ahlaki

açılardan gördü; sinema yalnızca estetik değil, aynı zamanda etik bir girişimdi de. Gerçekliğin pahasına imge yaratanlar kınanmalıydı. Bazinci gerçekçilik –ahlaki bir tercih– kurgunun aleyhine mizansenin olumlanmasına dayanıyordu. Bazin kurguyu yönetmen açısından gücün etik dışı kötüye kullanımı olarak görüyordu. Açık bir biçimde Bazin’in kuramları Eisenstein’in kurgu kuramlarına diyalektik karşıtlık içindeydi.

Godard, Bazin’in kuramının aksini iddia etmez. Sadece onu ileri taşır. Mizansen tezi ile kurgu antitezinden bir senteze doğru ilerler. “Défense et illustration du découpage classique”te bu sentezi, découpage classique’i (klasik kurgu ya da inşa) kurgu ile mizansenin bir sentezi olarak oluşturarak başarmaya çalışır. Ona ciddi bir biçimde engel olunur, çünkü adının da ilan ettiği gibi Joachim du Bellay’ın ünlü 16. yüzyıl dilbilimsel manifestosu “Défense et illustration de la langue française”in dürüst bir parodisidir. Bunu yapmak Godard için açıkça çok önemlidir, çünkü “gösterge bizi bir nesneyi onun anlamı aracılığıyla görmeye zorlar.” (Filmlerinin çoğu konu ile biçim arasındaki aynı ilişkiyi gösterir.) Ancak eğer o yazıyı dikkatle okur ve onun daha sonraki sinemasına dair bilgimizle açıklama yaparsak, bazı sonuçlar çıkarabiliriz.

Bazin’in kuramındaki mizansen ile gerçeklik arasındaki ilişki kolayca anlaşılır: Bu, yönetmen ile izleyici arasındaki etik bir ilişkiyle bağıntılıdır. Ancak Godard’ın découpage classique ile gerçeklik arasındaki ilişkiye dair yeni anlayışı ne olacaktır? Özgül psikolojik boyutlara sahip olan kurguyu içerdiği için “ ‘découpage classique’ psikolojik gerçekliğe daha da yaklaşır; bununla duyguların gerçekliğini kastediyorum.” Açık bir şekilde Godard, her ne kadar sözcüklere dökemese de, plastik gerçeklik ile psikolojik gerçeklik arasında bir birlik için uğraşır.

Dört yıl sonra yazılan “Montage, mon beau souci” aynı kuramların bu kez daha fazla netlik ve özgüvenle yeniden ele alınışdır. Kısa ve özlü bir biçimde “Kurgu her şeyden fazla mizansenin ayrılmaz bir parçasıdır” diye ilan eder. (“Découpage classique” ifadesi işe yaramayacağından, sadece kurguyu dahil etmek için “mizansen”i yeniden tanımlar. Hoş bir hile.) Godard için kurgu zamanda, mizansen de uzamda iş görür. Bunu iki sonuç izler: Birincisi, mizansen yönetmen onu gerçekliği –yani psikolojik gerçekliği– çarpıtmak için kullandığında kurgu kadar baskıcı ve etik dışı olabilir. Godard alışılmış şiirselliğiyle “Eğer yönetmek bir bakırsa, kurgu bir yürek vuruşudur. İleriyi görmek her ikisinin de karakteristiğidir; biri uzamda, diğeri zamanda ileriye görmeye çalışır.”

İkincisi bu yönden bakınca, kurgu yönetmenin kötü niyetinin zorunlu delili değildir. Kuşkusuz plastik gerçeklik mizansen ile daha iyi sunulur, en sofu Bazinci anlamda mizansen hâlâ kurgudan daha dürüsttür. Ancak psikolojik gerçeklik kurgu ile de pekâlâ daha iyi sunulabilir. Zaten Godard’ın sisteminde kurgu sadece mizansenin bir parçası olduğundan, kurgu yapmak mizansen

yapmaktır. Godard'ın kendi alışılmış dolambaçlı tarzı içinde yapmış olduğu, Bazin'in basit, plastik ve maddi evreninin yerine, algılayanın algılanan nesne kadar önemli olduğu daha karmaşık bir sistemi geçirmektir. Bazin'in mantığı yalnızca nesneyle ilgilidir. Godard'ınki algılayıcıyı da içerir.

"Bir bakışa kesme hemen her zaman kurgu tanımlamasıdır, kurgunun mizansene boyun eğişi kadar ona üstün gelme tutkusudur" diyerek iki kutbu pratik olarak (kuramsal olarak da) birleştirir. Başka bir deyişle mizansene dönmeden kurguyu tanımlamanın yolu yoktur:

"Kurgu sonuçta alttaki ruhu, merakın arkasındaki tutkuyu ortaya çıkarmak, zaman lehine uzam anlayışını imha ederek yüreği aklı üstün kılmaktır."

Bu Godard'ın yakalamaya çalıştığı psikolojik gerçekliktir. O bu güçlü kuramları zekice yeryüzüne indirmiştir.

Bu mesele Godard için neden bu kadar önemlidir? Basitçe bu, sinemada sanatçının kurgu ile mizansen arasında tercih yapma gücüne sahip olması nedeniyledir; roman yazarı, şair, oyun yazarı, müzisyenin böyle bir gücü yoktur. Teknik meseleler gibi görünen bütün bu tartışmalar yavan kuramlar gibi görünebilir. Oysa tam tersidir. İleride göreceğimiz gibi bu teknik tartışmanın etik doğasını anlamış olan Godard sonunda bu mantığı ters yönde uygulayacaktır: Teknolojinin etik hakkında söylemesi gereken bir şeyler vardır. Yönetmen izleyicinin gerçekliği ile izlenilenin gerçekliği arasında bir aracıdır. Bu belirli ahlaki tercihleri gerektiren bir sorumluluktur. Godard'ın eleştirilerinde "tutkunun mantığı" gibi ifadeler sürekli yeniden ortaya çıkarlar. Mantık ve tutku Godard için tıpkı kurgu ve mizansen gibi ayrılmaz bir biçimde iç içe geçerler. İlk bahsedilen tekniğin mantığı ile ikincinin tutkusu hep birlikte –yürek ile tutkunun buluştuğu yer olan– psikolojik gerçekliğin hissedilmesi, anlaşılması ve tanımlanması gerektiği hedefine yöneltilirler. Bundan dolayı bu, sinemanın analizinden ziyade *sentezidir*, bu da Godard'ın en büyük katkısıdır ve deneyimin analizi değil de sentezi onu güçlü bir sanatçı yapar.

Godard'ın eleştirisi daha sonra yapılacak olan filmler kadar sıkıştırılmış, yoğun, alışılmış ve eksiltilidir (elliptical). Ancak onun sinemasının mantığı, eğer arayıp bulmaya yeterli dikkati gösterirsek oradadır. Filmlerinin (diyaletiklerine zıt olan) özünün bir habercisi için, 1950'li yıllar boyunca yaptığı beş kısa metrajlı filme dönmemiz gerekir. Onların hepsi de çok basittir, hiçbir yapıldıkları dönemde olağanüstü olarak görülmemiştir, ama hepsi de şu ya da bu biçimde daha sonraki filmlerin malzemelerini önceden haber verirler.

İlk filmi "Beton Operasyonu" esasen basitliği nedeniyle önemlidir. Doğrudan Grand Dixence barajının yapılması üzerine ciddi bir belgeseldir, ama adının da belirttiği gibi, somut bir şeye (beton) odaklandığı için, filmi Godard'ın daha sonraki sinemasının yapısı için örnek bir kitabe olarak kullanabiliriz: Kullandığı malzemeler olağanüstü bir biçimde somut (beton

değilse de somut) olacaktır. Diğer dört kısa film bize önemli ölçüde daha fazlasını anlatır. Eğer bu filmler olay örgüleri, durumları ya da ortamlarıyla kısa ve özlü bir şekilde tanımlanurlarsa kendilerinden sonra yapılacak filmlerin büyük çoğunluğundan onları ayırt edecek bir şey yoktur (en azından *Çinli Kız'a* [La Chinoise, 1967] kadar). Godard bize “kızları sevdiğimiz halleriyle,” “oğlanları da her gün gördüğümüz halleriyle” verir ve arkaplan Paris’in geniş ve canlı ortamıdır. “Süslü Bir Kadın” Godard’ın ileride çok sık kullanacağı fahişelik metaforunu sunar. Bu film Maupassant’ın *Le Signe* adlı eserine dayanır, tıpkı *Erkek-Dişi*’deki film içinde film gibi (“Süslü Bir Kadın”ın durduğu yerde *Erkek-Dişi* başlar). Eric Rohmer’in yazdığı “Bütün Erkeklerin Adı Patrick” Godard’dan çok Rohmer tarzı görünen basit bir mizahi üçlü aşkı sunar. İki kadın ayrı ayrı aynı erkekle tanışır ve randevulaşırlar. Film onların randevularının aynı saat ve yerde olduğunu öğrenmesiyle biter. “Charlotte ile Sevgilisi” Godard’ın dikkatini filme çektiği konudan anlatının tekniğine yönelttiğini gördüğümüz ilk filmidir. Charlotte (bu isim Rohmer’in “Charlotte et son steak”inden ve “Bütün Erkeklerin Adı Patrick” için yazdığı senaryodan gelir) eski aşğını (Jean-Paul Belmondo) görmeye gelmiştir. Filmin odağı erkeğin onu azarladığı ve ona yalvardığı uzun bir monologdur. Ancak kadın sadece diş fırçasını almak için geri dönmüştür. Öykünün yapısı önceki filmlerden daha karmaşık değildir, ancak burada ilk kez Godard anlatının bakış açısıyla deneme yapmıştır. Bu film onu giderek daha fazla cezbedecek bir aygıt olan monolog için bir bahanedir.

1950’li yılların son kısa filmi olan “Bir Su Öyküsü” de Godard’ın biçemindeki artan karmaşıklığı gösterir. Her zaman su hakkında bir film yapmayı istemiş olan Truffaut fırsatını bulduğunda biraz ham malzeme sağlamayı başarmıştı. Filmin çoğunu çektikten sonra Truffaut ne yaptığıyla ilgili bir fikrinin olmadığını anladı. Godard filmi kurtardı, diyalog ekledi ve dikkatimizin özenli bir biçimde filmin öyküsü ile anlatının biçimi arasında bölündüğü kelime oyunları ve nükteli sözlerle dolu ilk gerçek Godardyan filmi yaptı (filmin adı o dönemde kötü bir üne sahip olan erotik roman *Histoire d'O-O'nun Hikâyesi*’ni arımsatır). Godard çoğunlukla filmin konusu olan suyu görmezden gelir ve onu diyalog kolajını başlatmak için bir basamak olarak kullanır. Filmin anahtarı genç bir kadının Sorbonne’da Petrarca konusunda bir konferans veren Louis Aragon hakkında anlattığı öyküdedir. (Başlarken, bir arabanın kapısını açar ve şöyle der: “Burada bir parantez açıyorum: Herkes Aragon’dan nefret eder, ama ben onu severim ve parantezi kapatıyorum.” Bunun üzerine arabanın kapısını kapatır.) Kadın bize Aragon’un kırk beş dakika süren Matisse övgüsüyle konferansa başladığını anlatır. Sonunda bir öğrenci salonun arkasından bağırır: “Sadede gel!” Bu araya girişten önce başladığı konusunu tamamlayan Aragon bunun üzerine sadece şunları söyler: “Petrarca’nın bütün orijinalliği kesinlikle konudan sapma sanatından gelir.” “Bir Su Öyküsü” Godard’ın Aragon tarzında, ilk Petrarcavari üretimidir. Filmin ilgi alanı konudan sapmadır.

Godard'ın filmleri üzerine yazı yazan kişi onları taklit etmeyi ister. Örneğin Godardyen evreni tanımlamanın bir liste yapmaktan daha iyi yolu yoktur. İlk uzun metrajlı filmi *Serseri Aşıklar* bir öğeler kataloğu sağlar:

“Düşünmeye karşı eylem, gri kent, kadınların kararsızlığı, kadınlara yönelik kararsızlık, sevgisizlik, sözcüklerin ikonografisi, popüler kültürün gücü, kapitalizmin grotesk çarpıtmaları, geçicilik (kimsenin bir evi yoktur), kafeler, sonu gelmeyen konuşmalar, biçimsel mizansen, görüntüye karşı sesin sözdizimi, Amerikan kültürü, B-film, *kara film*, ölümle ürpertici romans, anlamanın güçlüğü, ölümün sıradanlığı, dışlanmışın durumu, politik eylem, göstergenin önemi, göstergenin (göstergebilimsel açıdan) ‘anlamı,’ basıma karşı film, hem benliğin hem de otomobilin otomanisi, auteurizm, konudan sapmalar, sosyolojik inceleme, sözcük oyunları, endişe, Sartreci bulantı.”

Godard'ın filmleriyle ilgili olarak bizi etkileyen şey kültürel verilerin ve yapay olayların kolajlarıdır. Godard'ın karakterleri –Michel Poiccard ile Patricia'dan *Her Şey Yolunda*'daki (*Tout va Bien*, 1972) kadın (she) ile erkeğe (he) kadar karakterlerin tümü– görüntüler ile seslerin, metaforlar ile mantıksal kıyasların, politik yarı gerçekler ile kültürel klişelerin öfkeli denizinde yüzerler. Eğer farklı filmleri ilişkilendiren ve birleştiren bir ana aksiyonun olduğu söylenebilirse, o da yaşamı soyutlamadan kurtarma, somut olanın rahatlığına geri dönme mücadelesidir. Eğer bu dünya görüşüne bir isim vermemiz gerekseydi, buna “varoluşçu göstergebilim” derdik, çünkü bu dünya görüşünün (daha sonraki politik filmlerde bile) ana hedefi benliğin yeniden onaylanmasıdır ve bu işi de kafamızı karıştıran çok sayıda dille yüzleşerek ve onları analiz etmeye çalışarak yapar. Sartre ve Camus'de olduğu gibi bu, kavramlarla ve kuramlarla bir mücadele değil, daha çok bunların içinde ifade edildikleri dillerle –yazı, film, popüler sanat, reklam panosu, reklam vd.– bir karşı karşıya gelmedir.

Bunların hiçbiri *Serseri Aşıklar*'ın gösterime girdiği 1960 yılında (yirmi beş Godard filminden sonra) şimdi olduğu kadar net değildi. Godard, Truffaut'nun yazmış olduğu on beş sayfalık senaryoya bağlı kaldı ve sonuçta ortaya karakter ve öykü açısından uzun metrajlı anlatı filmi için hâlâ geçerli olarak kabul ettiğimiz standarda, kendinden sonra yapılan bütün filmlerden daha yakın bir film çıktı. *Serseri Aşıklar*'ın açık bir şekilde bir girişi (Michel bir polisi vurur), bir gelişmesi (Michel kaçır) ve bir sonu (Patricia ona ihanet eder ve Michel vurulur) vardır.⁹¹ Film aynı zamanda Poiccard ile Patricia arasındaki ilişkiyi geliştirmek için büyük çaba harcar ve olay açısından Godard'ın filmlerinin çoğundan daha zengindir. Truffaut'nun senaryosuna böylesine bağlı kalmasının öğretici olduğunu düşünüyorum. Godard ve Truffaut gelecekte

⁹¹ Godard'a bir keresinde öfkeli bir eski moda yönetmen tarafından filmlerin en azından bir girişi, bir gelişmesi ve bir sonunun olduğunu kabul edip etmediği sorulmuştu. “Evet, kabul ediyorum” diye yanıt verdi, “ama bunların ille de arandıkları sıra ile olması gerekmiyor.”



Gauloise marka sigara içen, *Paris-Flirt*'in fantezilerine dalmış, bir Bogart şapkasının altında gizlenen delikanlı Michel (Jean-Paul Belmondo); *Serseri Aşıklar*'ın ilk sahnesinde basılı malzeme ile görüntü birleşir.

birbirlerinden çok farklı tutumlar alsalar da, *Serseri Aşıklar* onların ortak bir zeminden yola çıktıklarının güçlü bir kanıtıdır. Eğer (Truffaut'nun belirsiz bir biçimde Jean-Pierre Léaud ile tanışmasından önce kafasındaki *400 Darbe*'nin genel anlamda bir devamı olarak düşünmüş olduğu) bu filmi Truffaut yapmış olsaydı, *Serseri Aşıklar*'da karaktere çok daha fazla önem verileceğini; filmin tümüyle daha sessiz, daha yumuşak ve daha sempatik bir ruh haliyle yapılacağını tahmin edebiliriz. Yine de ortaya çıkan filmde çok açık olan kavramsal yapı Truffaut'nun senaryosunda da net bir biçimde vardır.

Serseri Aşıklar, *Cahiers* eleştirmenleri arasında bir miktar saygınlığı olan bir B-filmi stüdyosu olan Monogram Pictures'a adanmıştır. 1950'li yıllar boyunca Amerikan *kara film*'ine saygısını sunmuş olan Jean-Pierre Melville filmde *Cahiers*'in politikasını bize daha da hatırlatmaya hizmet eden bir rolde –Patricia'nun röportaj yaptığı yazar rolünde– görünür. *Serseri Aşıklar* bir *kara film*'dir, ama aydınlık bir kentte, yaz ortasında geçer. Daha kesin bir şekilde söylersek bu *kara film*'ler üzerine bir filmidir. Bu türün kurallarını tersine çevirerek bu tür hakkında bir şeyleri açıklamayı umar. Filmin odak noktası kovalayan ile kovalanan arasındaki mücadele değil, durumun *görüntüsü* üzerinedir.

Filmin ilk çekimi *Paris-Flirt* gazetesinin son sayfasını gösterir: bir kadın resmi. Poiccard gazeteyi okur ve film ilerledikçe genellikle yapacağı gibi gazetenin ardında gizlenir. Alt olay örgüsü olan takip neredeyse tamamen



1950'li yılların sonunda Paris'te mükemmel bir Amerikalı kız olan Patricia (Jean Seberg) bir Uegas baskısını paranteze alıyor. gazete öyküleriyle anlatılır. Poiccard'ın kendisi takibe dahil olmaz: Kendisi hakkında yazılanları okur. "Laszlo Kovacs" olarak (bu takma adıdır) polisin aradığı kişi olan Poiccard'dan ayrıdır. Poiccard bir popüler gazetecilik karakteri, Michel'in türetmiş olduğu bir karakterdir. Onun Humphrey Bogart imgesini delicesine sevmesi ve Bogart'ı taklit etmesi bu dolayımınmış gerçeklik temasını daha da destekler. Godard için önemli olan bizim ne olduğumuz değil, ne olduğumuzu düşündüğümüzdür; nesne değil, içinde onun düzenlendiği ve ifade edildiği araçtır. Bu ise bir eleştirmen olarak bahsetmiş olduğu "psikolojik gerçekliktir."

Patricia Franchini Paris'te İngilizce yayınlanan *New York Herald-Tribune* satar ve *Herald-Tribune* tişörtü giyer, bu nedenle gazete ve akla getirdiği dil farklılığı için görsel bir metafordur. Bir yazar olmayı ister. Filmin sonunda bunu başarır: Poiccard efsanesini onu polise ihbar ederek yeniden yazar. Filmin başından bu yana Poiccard ilk kez kendi öyküsünde "oynamak" zorundadır. Poiccard'ın caddede sendeleyerek melodramatik yürüyüşü ve fevkalade kötü uzun ölümü biraz abartılıdır, ama bu öyküye bir nokta koyar. (Truffaut senaryoyu Patricia'nun ihaneti ve Poiccard'ın sövüp saymasıyla bitirmişti.) Onun son sözleri şöyledir: "Bu gerçekten iğrenç!" Bunun Patricia'ya mı, yoksa Poiccard'ın henüz son verdiği öykünün aşırı yapay sonuna mı yönelik olduğu net değildir. Her halükarda Patricia onu anlamamıştır. Patricia yavaşça bize doğru döner, Michel'in Bogart'tan öğrendiği hareketi yaparak başparmağını dudaklarına sürter ve sorar: "Bu ne iğrenç bir şey." Patricia anlamaz, ama yine de rolünü öğrenmiştir ve amaç da budur.

Serseri Aşıklar roller, imgeler ve modellerin –dışavurum araçlarının– bir montajıdır (aynı zamanda ulaşım araçlarının da– Patricia filmdeki tek “Belle Américaine” [güzel Amerikalı] değildir; klasik Cadillac’lar, Oldsmobile’ler ve Thunderbird’ler de vardır). Ancak anlatılan öykülerin türüne bakmak da önemlidir. Godard, Truffaut ve Bogart ile iki karakteristik temayı paylaşır: erkek kahramanın tecridi ve kadınların ihaneti. Godard bu iki temayı uç noktaya taşımıştır. Godard’ın filmlerindeki insanlar nadiren herhangi bir türden insani ilişki kurarlar. Ortada *Serseri Aşıklar*, *Küçük Asker*, *Çılgın Pierrot* ve daha birçok filmin aşırı yabancılaşmışlığını dengeleyecek ne “Doinel” filmleri ne de *Vahşi Çocuk* vardır. Bogart çoğu kez kadınların ihanetine uğramıştı, ama Bogart biraz da olsa karşılık vermişti. Bogart’ı Hollywood star sisteminin en önemli kahramanı olarak görülme noktasına getiren, imgesinin bu güçlü ahlaki tonuydu. Sam Spade *Malta Şahini*’nin (*The Maltese Falcon*, John Huston, 1941) sonunda Brigid O’Shaughnessy’ye fırça çektiğinde, kadın anlar ve incinir. O Bogart’a ihanet edebilir, ama onlar yine de bir dizi etik ilkeyi paylaşırlar. Poiccard *Serseri Aşıklar*’ın sonunda Patricia’ya ondan nefret ettiğini söylediğinde, Patricia bunu anlamaz bile. Poiccard, Bogart’ın imgesinden etkilenmiştir, ama artık o imgenin ahlaki temelini anlaması olanaksızdır. Godard’ın filmlerindeki insanlar (birkaç istisnaıyla) başından itibaren felç olurlar. Onlar aşktan, politikadan konuşabilirler, ama bunları nadiren gerçekleştirirler. Olsa olsa düşünmenin felç ediciliği ile eylem arzusu arasındaki korkunç içsel mücadeleye dair bir şeyleri açığa vururlar.

Bu felcin nedeni nedir? Godard sonraki on yılını bu soruya yanıtlar bulmakla geçirecektir. *A Bout de souffle*’un “Nefesi Kesilmiş”ten (Breathless) ziyade “Nefes Nefese” (Out of Breath) olarak tercüme edilmesi daha iyi olabilir. Godard daha kariyerinin başında bitkin, nefes nefesidir. *Serseri Aşıklar*’dan sonraki on iki yıl sükuneti yeniden kazanma mücadelesidir.

Serseri Aşıklar’ın 1960 yılındaki izleyicileri için bu durum çok net değildi. Ancak *Serseri Aşıklar*’ın o dönemin ahlaki ortamını yakaladığı açıktı. Bogart’ın varoluşçu imgesinin cazibesini hisseden genç insanlar Godard’ın filmde ilk kez bu fenomenin analizini buldular. Truffaut’nun ilk filmi çok kişisel olduğu için, *Serseri Aşıklar* da bir anlamda ilk “Yeni Dalga” filmidir, çünkü açık bir biçimde yaşam kadar filmlerle de ilgilenir. Eleştirmenler bu filmi “anında klasik olan bir film” olarak değerlendirdiler, çünkü film teknik olarak canlı ve yenilikçiydi ve elde taşınan Arriflex kamera, atlamalı kurgu, dış mekânda çekim ve gerçekçi aydınlatma sinema dilinin yeniliklerini güçlendiriyordu. Ancak genel izleyici filmi daha basit nedenlerle çekici buldu. Film hepimizin kendi öykülerimizi yazma ve daha sonra da onların medya aracılığıyla yayılmasını sağlama düşlerini gören birer Michel Poiccard olduğumuz 1950’li yılları karakterize eden varoluşsal can sıkıntısını –mizahla– yansıttı. Ancak Godard 1960’ların yönetmeni olmalıydı ve hızlı bir biçimde varoluşsal ikilemlerden, izleyen on yılı karakterize edecek olan politik tartışmaya yöneldi.

Küçük Asker 1960 yılının Nisan ve Mayıs aylarında, *Serseri Aşıklar*'ın gösterime girmesinden hemen sonra çekildi, ama Ocak 1963'e kadar gösterilmesi hükümet tarafından yasaklandı. Politikası ne kadar belirsiz ve bizim için şimdi ne kadar özellihsiz olursa olsun, filmün Cezayir sorunuyla ilgilenmesi yeterliydi. İronik bir biçimde, bu filmün hiçbir şekilde politik bir çizgisi olmasa da, film kesinlikle Fransız hükümetinin sempatik bulması gereken bir filmidir. *Küçük Asker*'in erkek kahramanı Bruno Forestier (Michel Subor) FLN (Ulusal Kurtuluş Cephesi) karşıtı bir örgüt için çalışır ve filmün orta bölümü FLN'nin Bruno'ya işkence yapmasını içerir. Ancak Godard aslında vicdan sahibi bir apolitik olmuştur. Biraz daha soğuk, sert ve kendini beğenmiş olsa da tam bir bencil olan Michel Poiccard gibi Forestier de kendi tarzında âşık olduğu ve Sol örgüt için çalışan Veronica Dreyer'in zıttıdır. Dreyer aslında "gizli ajan" rolünü oynamayı sevdiği için politik bir suikastçı olan Forestier'den yalnızca biraz daha fazla idealistçe motive olmuş görünür. Filmün malzemeleri yüzeysel olarak politik olabilir, ama tonu hâlâ varoluşçudur ve bu kez oldukça dejeneredir. Godard'ın açıkladığı gibi:

"İnsanlar filmde politikadan bahsederler, ama film özel bir yöne yönelmez. Filme yaklaşımıma kendime şöyle ifade ettim: İnsanlar Yeni Dalga'dan yalnızca yataktaki insanları gösterdiği için şikayet ediyorlar, politikanın içinde olan ve birbirleriyle sevişmeye vakti olmayan insanları göstereceğim."⁸²

Bu nedenle filmün ardındaki saik işlevsel değil, tepkiseldi.

Godard'ın otuz yaşında olduğu halde Cezayir meselesi hakkında özel bir görüşünün olmaması gerçekten rahatsız edicidir. Kuşkusuz o, filmün politik tutumunu neredeyse kendisinin affedilebileceği bir şekilde açıklar:

"Karışık bir durum içinde bulunan karışık bir aklı göstermek istedim. Evet bu yanlış değerlendirilebilirdi, çünkü belki de insanın kafasının karışık olmaması gerekir. Ama böyleydi."⁸³

Filmü için "her halükarda bir tür özeleştiriydi" der. Nasıl?

"Unutmamalısınız ki, oyuncularınla her zaman aynı mesafeyi korumam. Çok yakın ve çok uzak olunan anları duyumsamanız gerekir. Filmün ilk cümleleri şöyledir: 'Aksiyonun zamanı geçmiştir, yansınarunki ise yeni başlıyor.' Bu nedenle kritik bir açı vardır. Bütün film bir geriye dönüştür: Kimse şimdiyi görmez."⁸⁴

O halde *Küçük Asker* sadece anlatı kuramında sofistike bir deneyim olabilir mi? Kuşkusuz bunlar Godard için var olan kaygılardır; ancak konu deneysel

⁸² *Le Petit Soldat* (senaryo) içinde, der. ve çev. Nicholas Garnham, s. 9.

⁸³ Aktaran Richard Roud, *Jean-Luc Godard*, s. 39.

⁸⁴ *Cahiers du Cinéma*, Aralık 1962, Milne içinde, s. 178.

tona ağır basar. Cezayir, FLN ve OAS* tarafsız malzemeler olarak işlenecek kadar gerçektir. (Diğer yandan Alain Resnais'nin eşit derecede deneysel olan *Murie*'inde de kötü niyetle iş yapan karakterler vardır, ama yine de Cezayir'deki haksızlığa dair yoğun bir duyguyu aktarmayı başarır, çünkü Resnais kendi sesini karakterlerinininkinden ayrı olarak duyurmayı başarır.)

Godard kendi filmi savunmasını, kafa karışıklığı hakkındaki bir filmin zorunlu olarak kafa karışıklığını göstermesi gerektiğini ve bu nedenle de "izleyicinin özgür" olduğunu (tabii, eğer gerçek Cezayir'e dair bilgisini geçici olarak bir kenara bırakırsa) ileri sürerek tamamlar. Tema kendisinin de belirttiği gibi "gerçek değil, ama haber filmi temasıydı."⁹⁶ Bu da filmi *Serseri Aşıklar* ile ilişkilendirir. İlk filmde gazetelerin yaptığını ikinci filmde radyo yapar. *Küçük Asker*'de araba radyolarından OAS ile FLN'nin eylemleriyle ilgili sürekli bir haber akışı vardır ve bu da bilinçli olarak melodramatik bir öykü anlatmanın tersine filme haber filmi gerçekliği arkaplanı sağlar. (Hükümetin radyo haberlerindeki bazı sözcükleri ve ifadeleri sansürlemesi ve siyah boşluklar bırakması sadece onların etkilerini artırır.)

Eğer *Küçük Asker*'in politik malzemesine aldırırmazsak, çok daha anlaşılır (ve sevebilir) bir filme sahip oluruz. *Serseri Aşıklar*'da olduğu gibi karakterler mutluluğun özgürlüğün mü yoksa başka bir şeyin mi amacı olduğu konusunda emin değildirler. Michel için olduğu gibi Bruno için de varoluşsal özgürlük namlunun ucundadır. Ancak Forestier etik ilkelere sahip olmasa da (Godard, Lenin'in "etik geleceğin estetiğidir" özdeyişine hayrandır) en azından öldürmeden önce tereddüt eder ve bu da onun daha karmaşık bir karakter haline getirir. Bruno filmi anlatır (bu bir geriye dönüştür) ve onun yorumlama tarzı bir kez daha tam bir *kara film*'dir. Melodram basitleştiricidir, çünkü bu, hayli renkli ve romantik olayların Bruno versiyonudur. Bu da filmde yabancılaştırma işlevi görür ve filmin içerik açısından önceki filminden daha ciddi görünmesini sağlar. Godard "*Serseri Aşıklar*'da kaçırmış olduğum gerçekçiliği, somutluğu keşfetmeyi istedim" diye açıklar.⁹⁸ Yine de bu bastırılmış tonun filmin politikasını ciddiye almamızı sağlaması sonucu da vardır –bu da film için büyük bir sorundur.

Bruno bir muhabir ve fotoğrafçıdır (sürekli olarak fotoğraf çeker: "Bir yüzün fotoğrafını çektiğinizde... onun ardındaki ruhun fotoğrafını çekersiniz... Fotoğraf gerçektir... ve sinema da saniye de yirmi dört kere gerçektir")⁹⁷ ve bu nedenle Michel Poiccard gibi sezgisel bir sanatçıdan ziyade o sürekli bir sanatçıdır. O uzunca süredir hepimizin kendi öykülerimizi yazdığımızı bilir; sorun, Bruno'nun tatsız bir öykü türünü yazmayı seçmiş olmasıdır. Poiccard'dan farklı olarak onunki kişisel bir öyküdür. "Önemli olan

* "Silahlı Gizli Ordu" anlamında Fransızca Organisation Armée Secrète sözcüklerinin kısaltması.

1961 yılından itibaren Cezayir'in kendi geleceğini belirlemesine bütün olanaklarıyla karşı koymuş olan gizli örgüt. (Ç.N.)

⁹⁶ *Cahiers du Cinéma*, Temmuz 1960, Milne içinde, s. 164.

⁹⁷ *Cahiers du Cinéma*, Aralık 1962, Milne içinde, s. 177.

⁹⁸ *Le Petit Soldat*, s. 38-39.



Ölü doğa, Veronica (Anna Karina), bir sigara, bir gül: "Bir yüzün fotoğrafını çektiğinizde, onun ardındaki ruhun fotoğrafını çekersiniz."

başkalarının sizi nasıl gördüğü değildir" der, "kendi kendinizi nasıl gördüğünüzdür." Ancak onun kendisi için oluşturduğu karakter temel olarak aksiyonun özünden ziyade *görünüşiyle* ilgilenen, maço bir maske takan, olgunlaşmamış bir şekilde hazmedilmemiş kültürel enformasyon parçalarıyla dolu ve şüphesiz politik olarak hiç biçimlenmemiş bir ergendir.

Bruno'nun ergenliği en açık biçimde Veronica ile ilişkisinde görülür. Onunla nasıl konuşacağını bilmez (ya da herhangi bir kadınla, sonucunu çıkarırız). Ona aptalca sorular sorar. Fotoğraf makinesiyle onu baştan çıkarmaya çalışır ("Saçlarını söyle sallla" [klasik Godard'ın jest]. "Bir sigara yak, duş al...") Poiccard gibi o da bir kadını yalnızca onu sanat nesneleriyle karşılaştırarak anlayabilir. Patricia bir Picasso'ydu. Forestier, Veronica'nın gözlerinin Renoir grisi mi yoksa Velasquez grisi mi olduğuna karar veremez. Patricia gibi Veronica da Fransızca'yı büyüleyici, gizemli ve estetik olarak çekici bir yabancı aksanla konuşur.

Kabul edilmelidir ki, kadınlara yönelik bu tutum Michel'e ya da Bruno'ya olduğu kadar Godard'a da aittir. Godard için yaşamının bu noktasında kadınların büyüğü *olması gerektiği* açıktır: onlar onun anlayamadığı olağanüstü sanat yapıtlarıdır. *Küçük Askeri*'i çekmeye başlamadan hemen önce Anna Karina ile evlenmişti ve biz bu filmi onun Karina'nın gizemini incelemesi olarak okuyabiliriz. Onun bunu izleyen iki filmde Karina baş rolü oynayacak ve Godard da en azından malzemeleri bir kadının bakış açısından görmeye çalışacaktır. Ancak Godard bu dönemdeki politik naifliğiyle birlikte, kadınlara dair acınası cehaletini de açığa vurur. Onun çekingенliği kadın karakterleri hakkındaki büyük bir

belirsizlik olarak kendini ortaya koyar. Kadınlar onun filmlerinde genellikle erkeklere ihanet ederler ve etmediklerinde de erkekler tarafından öldürülürler. *Küçük Asker*'de Bruno ve fotoğraf makinesi, erkeğin başarısız olduğu yerde umutsuz bir şekilde Veronica/Anna'nın ruhunu fotoğraf makinesinin açığa çıkaracağı umuduyla Godard'ın ve kamerasının yerine geçer. Bruno, Veronica'nın bir oyuncu olmayı istediğini öğrendiğinde öfkeyle patlar:

“Oyuncular! Bana çok aptalca geliyor. Onlardan nefret ediyorum. Doğrudur, onlara gülmelerini söylüyorsun, gülüyorlar... Ağla diyorsun, ağlıyorlar. Sürün diyorsun, sürünüyorlar. Bence bu çok saçma... Özgür değiller.”⁹⁸

Küçük Asker'de Bruno özgür olabilir (“Şimdiye kadar öyküm basitti. Fikirleri olmayan biri hakkındaydı. Ama ya yarın?”), Godard özgür olabilir (“Karışık bir durum içindeki karışık bir aklı göstermeyi istedim”), hatta izleyiciler de özgür olabilir (eğer Michel Subor [Bruno] için kendisine bu soruları sorması önemli ise, izleyicilerin bunları kendilerine sormaları daha az önemli değildir)⁹⁹, ama Veronica kesinlikle özgür değildir. Ele geçirilir, işkence görür ve öldürülür. Veronica'nın özgürlüğü bir sonraki filmle başlar.

Godard Kasım 1960'ta *Kadın Kadındır* (*Une Femme est une femme*) çekmeye başladı. Bu onun on dört ayda üçüncü filmiydi ve mükemmel bir başlangıçtı. *Küçük Asker* sansürlendiğinden, *Kadın Kadındır* Godard'ın izleyicilerin gördüğü ikinci filmiydi ve Truffaut'nun (bu filmle bazı ortak özellikleri olan) *Piyanisti Vurun*'u gibi genel olarak yanlış anlaşıldı. Bu ikinci filmlerin her ikisi de, Godard'ın açıklamasına göre “olayların birbirine bağlanmasının çok daha başarılı olması nedeniyle”¹⁰⁰ Godard'ın ve Truffaut'nun ilk filmlerine göre daha kişisel ve eklektik olarak daha hırslı oldular. Truffaut da benzer düşünceler ifade etmişti. Öyle görünüyor ki, her ikisi de ilk filmlerinin başarısına yalnızca şaşırmadılar, aynı zamanda bu başarıdan biraz da korktular. On yıl boyunca dışardan yaptıkları film eleştirmenliğinin ardından başarı baskısı onları rahatsız ediyordu. Bu ilk filmlerin açık yararlarını kimsel inkâr edemez, ama Truffaut gibi Godard da gerçek kariyerine ikinci ve üçüncü filmiyle başladı ve *Piyanisti Vurun* gibi *Kadın Kadındır* da bugüne kadar çektiğinden çok daha fazla dikkat çekmeyi hak eder.

Piyanisti Vurun gibi *Kadın Kadındır* da bir türler incelemesidir. Truffaut'nun filmi daha büyük bir şok olabilir, çünkü *400 Darbe*'de onun türlerle ilgilendiğini gösteren bir kanıt yoktur, ama Godard'ın Müzikal içindeki denemesi de beklenmedikti –*Serseri Aşıklar*'ı şimdi *kara film* içinde bir inceleme olarak görebiliriz, ama o dönemde oldukça düz anlaşılmıştı. Hiç kimse *Serseri Aşıklar*'ın yaratıcısından kesinlikle *Kadın Kadındır*'ın cazibesini, müziğini, lirik niteliğini beklemiyordu. Godard bunu şöyle açıklar:

⁹⁸ *Le Petit Soldat*, s. 46.

⁹⁹ *Cahiers du Cinéma*, Aralık 1962, Milne içinde, s. 179.

¹⁰⁰ *Cahiers du Cinéma*, Aralık 1962, Milne içinde, s. 185.

“Filmün bütün anlayışı Chaplin’in söylemiş olduklarından ortaya çıktı: Trajedi yakın –çekimdeki yaşamdır ve komedi de genel– çekimdeki yaşamdır. Yakın–çekimde bir komedi yapacağım; film trajikomik olacak.”¹⁰¹

Sonuç gerçekten trajikomik olmasa da, en azından komik konulara yalnızca Fransızların getirdiği görülen bir dokunaklılık olmuştur. Ancak *Kadın Kadındır*’ın temel atmosferi ne trajik ne de komiktir. Bu 1960’lı yılların birkaç başarılı aşk hikâyesinden biridir. Bu temayla yakından ilişkili Müzikal türünün çerçevesi içinde geçer ve her şeyi perspektif içine yerleştiren bu türden yumuşak ama yine de net bir eleştirel uzaklaşmayı içerir. Filmin başlarında Angéla ve Alfred (Karina ve Belmondo) “koreografisini Bob Fosse’un yaptığı Gene Kelly’li bir müzikalde” olmayı istediklerini söylerler, ama Godard o günlerin geçmişte kaldığını bilir. *Singin in the Rain* (Gene Kelly ve Stanley Donen, 1952) bir daha asla yeniden üretilmeyecektir ve bu nedenle *Kadın Kadındır*’a bir nostalji havası yayılır. Bu nostalji filmün gösterime girmesinden sonraki yalnızca birkaç yıl içinde katlanarak arttı, çünkü yalnızca müzikal komediye bir şükran şarkısı olmadı, aynı zamanda 1950’lerin kültürel kirlenmesinin artmasından sonra ama bizim 1960’ların gerçekliklerine yakalanmamızdan önceki o kısa zaman diliminin son ve en büyüleyici işaretlerinden biri oldu. Bu Godard’ın yaşam gücünü öven otuz altı filmünden yalnızca biri, bir masumiyet şarkısıdır. (Senaryo, Godard *Serseri Aşıklar*’a başlamadan önce yazılmıştı.)

Bununla birlikte *Kadın Kadındır*’ın romansı görüldüğü kadar dönemine aykırı değildir. Kendisini 1960’lardaki Fransız sinemasının içinde dokuyan iplik tellerinden biri olan bu film sadece 1930’ların Amerikan filmlerindeki romansın aurasını yeniden yakalama girişimidir. Godard, Alfred’e (Ernest) Lubitsch soyadını verip o döneme bilinçli bir şekilde saygısını sunarak bunu netleştirir. (Design for Living [1933] ile benzerlik kasıtlıdır.) *Kadın Kadındır*’ı başarılı yapan şey, olumlama atmosferinin birçok farklı düzeyde ifade edilmesidir. Eğer bu film sıcak bir aşk hikâyesiyse, bu yalnızca Godard’ın romantik müzikallere hayran olması nedeniyle değil, aynı zamanda aşktan; yeni karısı Anna Karina’dan; 1930’ların klasik Amerikan komedisi türünden; yeni bulduğu “oyuncak” olan renkten; doğrudan sesi keşfetmesinden ve geniş ekran kompozisyonun özgürlüğünden de etkilermesi nedeniyle.

O halde motivasyonlar çeşitlidir. *Kadın Kadındır*’ın geniş alanı ile 1960’ların çok

¹⁰¹ Cahiers du Cinéma, Aralık 1962, Milne içinde, s. 182.

* Göndermeler bununla sınırlı değildir: Emile, Jean-Jacques Rousseau’nun bir yapıtının adıdır. Alfred (Belmondo) filmin bir yerinde “acelesi olduğunu, çünkü” Belmondo’yu yıldız oyuncu statüsüne çıkaran Godard’ın “Serseri Aşıklar filmünü kaçırmak istemediğini” söyler. Başka bir yerde Alfred kısacık rolündeki Jeanne Moreau’ya “Jules ve Jim nasıl gidiyor” diye sorar. Moreau’da “Moderato” diye yanıt verir. Jules ve Jim o sırada çekilmekte olan ve Moreau’un başrolünde oynadığı Truffaut’un filmidir. Moderato ise Peter Brook’un 1960 yılında çektiği ve Moreau ile Belmondo’nun başrolleri oynadığı Moderato Cantabile filmine göndermedir. (Ç.N.)

bilinen iki Fransız aşk filminin –Jacques Demy'nin *Cherbourg Şemsiyeleri* (*Les Parapluies de Cherbourg*, 1964) ile Claude Lelouch'un *Bir Kadın Bir Erkek*i (*Un Homme et une femme*, 1966) –dar odağını karşılaştırm. Müzik (Godard'ın filmi için olduğu gibi) her iki film için de esastır, ancak Demy bu konuyu opera tarzı bir peri masalı içinde aşırı noktaya kadar zorlar, Lelouch'un filmi ise Brezilya sambasından otomobillere, film-yapımına ve hatta çocuklara kadar 1960'ların romantik kültürünün, neredeyse her ögesini içeren bir katalog olmayı başarmasına rağmen sonuca varmayan ve inandırıcı olmayan bir filmidir.

Godard'ın romans içindeki serüveninin bir savunmaya gereksinimi var mıdır? Sanmıyorum. *Kadın Kadındır* Godard'ın kriterleri açısından kesinlikle gerekli birkaç filminden biridir. Daha sonra onun siyasal görüşlerini belirleyecek (ve yönetime karşıtlık oluşturacak olan) duyguların lirik bir anlatımıdır. Che Guevara'nun dediği gibi: "Gülünç görünme riskine karşın bir devrimciye –gerçek bir devrimciye– yol gösterenin büyük aşk duyguları olduğunu söylememe izin verin." Gülünç görünme riskine rağmen Godard bir müzikal yaptı.

Kadın Kadındır'ın çelişkileri filmi çekici olduğu kadar ilginç de yapar. Söylemesi bile gereksiz, Godard'ın aşk hikâyesi kuramla desteklenir. Bu, müzik için fazla zamanı olmayan bir müzikaldir. Filmin (asla dağıtımına girmeyen) ses kuşağının kaydında, kendi alışılmış eksilteli tarzıyla kuramsal niyetlerini tanırlar:

"Sinemanın keşfi çok büyük bir hataya dayanır: bir insanın imgesini kaydetme ve sonra da sonsuza dek onu yansıtarak yeniden üretme hatası. Başka deyişle bir selüloit kuşağının bir taş bloktan, hatta bellekten bile daha dayanıklı olduğuna inanma hatası. Bu garip inanış Griffith'ten Bresson'a kadar sinema tarihi ile onun hatalarının tarihinin bir olduğu anlamına gelir: düşünceleri müzikten daha iyi ifade etmeye, aksiyonları bir romandan daha iyi göstermeye, duyguları resimden daha iyi tanımlamaya çalışma hatası. Kısaca buna *errare cinematographicum est* (*sinematografi denen hata*) de denebilir. Ancak bu hata bir heyecan filmünde büyüleyici, bir Western'de heyecan verici, bir savaş filmünde göz kamaştırıcı, normal olarak müzikal denen türde de cezbedici hale gelir."¹⁰²

Türleri böylesine ayartıcı yapan, bu ortamın karmaşık niteliği ve olasılıklar bolluğudur. Bu çarpışma onlara yaşam verir: "Film yapmak hata yapmaktır." Godard bu filmin kökeni hakkında daha kesin bir şekilde konuştu:

"... Ben bu temayı Yeni-Gerçekçi bir müzikalin çerçevesi içinde tasarladım. Tam bir çelişki, ama filmde beni ilgilendiren tam da budur. Bu bir hata olabilir, ama çekici bir hatadır ve bu da dünyadaki en doğal şey olduğu halde absürd bir tarzda bir bebek isteyen bir kadınla ilgili olan temaya uyar. Ancak bu film bir müzikal değildir. Bir müzikal düşüncesidir."¹⁰³

¹⁰² Milne, s. 166-67.

¹⁰³ *Cahiers du Cinéma*, Aralık 1962, Milne içinde, s. 182.

Bir müzikal *düşüncesi* olan *Kadın Kadındır* bu nedenle bir örneğin analizidir. Bir müzikalin en açık yönü onun müziği ise, Godard bu öğeyi diğerlerinden ayıracak ve bunun yerine doğrudan ses kaydına konsantre olacaktır. Renk (onun aklındaki 1940'ların ve 50'lerin filmlerinde olduğu gibi) bir müzikalin ayrılmaz parçasıysa, o zaman Godard'ın rengi kontrollü, iyice düşünülmüş ve diyalektik olacaktır. Onun paleti ana renklere ve beyaza yoğunlaşır ("Mavi ceket, beyaz kürk, kırmızı bere, Angela için zafer gününün gelişidir"). Dikkatimizi filmdeki aksiyondan çok filmün kendisine odaklamak için Godard bazen oyuncular izleyiciye konuşabilsinler diye öyküyü durdurur. Bir tür filmi üst düzeyde stilize olduğu için ilginç genellikle filmün içeriğine değil, ama tekniğine yöneliktir; bu nedenle en önemli olan Godard'ın anlatıyor olduğu fablın yapısıdır. *Kadın Kadındır* anlatıda bir serüvendir ve Godard'ın bundan sonra gideceği ana yönü gösterir. İlk kez olarak ekranda görülen basılı sözcükler dikkati öyküye değil öykücüye çeker. Film aksiyonu özetleyen nükteli ifadelerle bölünür: "Emile, Angéla'yı sevdiği için onun sözüne inanır ve Angéla da Emile'i sevdiği için kendisinin tuzağa düşmesine izin verir." Ya da,

Bir-birlerini-sev-dikleri-i-çin,

E-mile-ve-An-gela-i-çin-her-şey-ters-gide-cek.

Daha-önce-söyle-diğimiz-gibi-aşkları-hem-karşılıklı-hem-de-edebi-oldu-ğu-için,

ne-reye-ka-dar-gide-bilecek-lerini-düş-ünme-hat-asırı-yap-tılar.

Bu sözcükler, ses kuşağında duyulmalarına ek olarak geniş ekran boyunca da yayılırlar. Adları çok uygun olan Angéla, Emile Récamier ve Alfred Lubitsch kendi öykülerinin karşı konulamaz mantığına yakalanmışlardır.

Angéla ile Emile'in yasal olarak evli olmadıkları birlikte yaşamlarının daha ilk yılında Angéla'nın şüpheleri vardır, Emile'in ise yoktur. Angéla bir bebek



Ölü doğa: Çiçekler, şarap, Jean-Claude Brialy (Emile) ve Anna Karina (Angéla): "Gerçekçi bir Müzikal Komedi."

ister; bir baba bulmak için üçgenin uzak köşesinden kendisine âşık olan Alfred'e (Jean-Paul Belmondo) yönelebilecektir. Godard 1960'larda biraz cesurca, 1970'lerde ise yaygın olan bir yaşam tarzını önceden haber verir ve bazı yönlerden geleneksel evliliklerden daha yoğun olan buna benzer iletişim sorunlarını önceden tahmin eder. Bu duyguları da biliriz; haz onun önceden hazırladığı yükseklikte ve uzaklıktadır. Filmin dünyası bizim için Müzikal Komedi fantezilerinin çok gerçek ve mevcut bir sığınak olduğu bir atmosferi; romantik aşkın paletteki kırmızılar ve maviler kadar sade olduğu, bisiklet yarışlarının, ekose eteklerin ve beyaz bulüzlerin gerçekliğinin sınırlarını belirlediği, Méliès'nin altmış yıl önce keşfetmiş olduğu filmin büyüğü güçlerinin -ters yüz etmek için havaya atılan omlet Angéla telefona yanıt verirken ve anında giysi değiştirirken havada bekler- gündelik yaşamın dokusunun bir parçası olduğu bir dünyayı yakalar. Başka bir deyişle bu, film hakkında bir film, filmde öyküler anlatma üzerine bir film ve bir zamanlar anlatılmış inanılmaz türden öyküler hakkında bir filmidir.

Bu renkler, pozlar, ortamlar, şarkılar, şakalar, rutinler, jestler, nesneler, oyunlar ve anılar kolajının merkezinde filmin adındaki kadın olan Angéla vardır. Godard'ın dikkati ilk iki filminin merkezinde yer alan dışlanmış on bir filminden dokuzunun odağını sağlayacak olan temsili kadına çevrilmiştir. O hâlâ kadınlar hakkında acınacak denli az şey bilir, ama bu filmde takıntılı bir şekilde bir kadını film üzerinde kültürel olarak üçgenlere bölerek ("İki mavi göz: Giraudoux. Kırmızı bir şemsiye: Aragon. Bu daha çok... Renoir'ın olağanüstü filmindeki [*Altın Araba-La Carosse d'or*, 1952] Camilla gibi olan Angéla'dır... Eğer Angéla'ya Marianne denseydi, bu sefer Musset olurdu...")¹⁰⁴ özelliklerini yitirmeden korumaya çalışması sorun değildir. Bu da teknik müzikalin tarzına uyar. Karina ile Godard'ın birlikteliği Godard'ın en etkileyici filmlerinden bazılarını (izleyen yedi yılda altı filmi) ortaya çıkaracak ve tıpkı Fellini'nin Masina ile, Antonioni'nin Vitti ile ve Bergman'ın bütün kadınlarla ilişkileri gibi Godard için de öğretici olacaktır. Angéla gibi, Renoir'ın Camilla'sı gibi, biz de "tiyatronun bittiği ve yaşamın başladığı yeri" merak edebiliriz.

Bebeğin babasının kim olacağı sorununun çözümünden, kitap adlarıyla yapılan konuşmadan ve Aznavour'un ciddi şarkısı "Tu te laisse aller"ın dinlenmesinden, müzikal ayırının tamamlanmasından sonra filmin finalinde Emile yataktaki Angéla'ya döner ve şöyle der:

"Angéla sen iğrenç birisin!"

Ancak Angéla'nın söyleyecek son bir sözü vardır. "Hayır," diye yanıt verir, "ben iğrenç biri değilim"

"Ben bir kadınum!"

¹⁰⁴ Mille, s. 166.

Zafer küçüktür, ama Karina ve Godard zaferi bunun üzerinde oluşturacaklardır. Jean-Claude Brialy'nin daha önce içinde rol aldığı film hakkında bize doğru haykırırken söylediği gibi:

"Bunun bir komedi mi yoksa trajedi mi olduğunu bilmiyorum, ama kesinlikle bir başyapıt olduğunu biliyorum!"

Bu filmin ardından yapılan *Hayatını Yaşamak* (*Vivre sa vie*, 1962), *Kadın Kadındır* ne kadar aydınlıksa o kadar karanlık, *Kadın Kadındır* ne kadar açık, rahat ve neşeli ise o kadar kapalı, yönlendirici ve sınırlıdır. *Serseri Aşıklar*'ın kara film yanı ile *Küçük Asker*'in politik yanı komedi içine yerleştirilmiş kadın odağıyla bir araya gelirler. Sonuç Godard için bir özet ve bir ileri adımdır. *Kadın Kadındır*'ın rahat anlatısı ve deneyliliği önemli, yeni bir güç kaynağını gösterir ve *Hayatını Yaşamak* Godard'ın bunun avantajını ciddiye aldığı ilk filmidir. Onun ilk filme alınmış deneme yazısıdır.

1961 yılı başlarında *Kadın Kadındır*'ın post-produksiyonu (çekim sonrası aşama) üzerinde çalışmayı bitirdikten sonra Godard son yirmi yıldır bağımsız yönetmenlerin başına bela olan türden zorunlu bir hareketsizlik dönemiyle karşı karşıya kaldı. 1961 yılı boyunca her ikisi de başarısız olan iki proje –J. H. Chase'in romanından "Eva" ile sağcı bir kadın ile solcu bir erkeğin öyküsü olarak tanımladığı "France la douce" (Tatlı Fransa)– üzerinde çalıştı. O yılın sonbaharında derleme bir film olan *Yedi Ana Günah* (*Les Septs Péchés capitaux*) için "Tembellik" ("La Paresse") adlı bir taslak hazırladı ve Anna Karina ile birlikte Agnes Varda'nın *5'ten 7'ye Cléo*'sundaki (*Cléo de 5 à 7*, 1961) bir parodi sekansında rol aldı. 1962 yılında *Hayatını Yaşamak*'ı dört haftadan kısa sürede çekti. Şunları söyler:

"Ne yapacağımı tam olarak bilmiyordum... Gerçekten de bir hamlede yazılan bir makale gibi, filmi apar topar tamamladım. *Hayatını Yaşamak* birden bir saat, bir gün ya da bir hafta için yaşam hakkında iyi duygulara sahip olmanızın amaçlandığı bir dengeye sahiptir."¹⁰⁶

Hem dinlenerek geçirilen bir önceki yılın hem de (Godard için bile) telaşlı çekim programının yararlı sonuçlarının olduğu görülüyor. *Hayatını Yaşamak* onun sinemasal sesinin net ve güçlü olduğu ilk filmidir; o, türlerin gölgelerinden doğmuştur.

Kurmaca ve belgesel tarzları birleştirmek için Godard mantıksal kaynağa, yani Brecht'e başvurdu ve filmin anlatısı için Brecht'in yabancılaştırma aygıtlarından bazılarını uyguladı; anlatıdan dramı çıkardı, aksiyonu olgulara dayalı yorum eşliğinde sundu, (çoğunlukla hem diyalogu hem de arkaplan

¹⁰⁶ *Cahiers du Cinéma*, Aralık 1962, Milne içinde, s. 186.

sesini alan yalnızca tek bir mikrofonla) sadece doğrudan sesi kullandı, acımasız bir şekilde yakın –çekimden fazla genel– çekimi tercih etti, daha önceki filmlerinin daha içten ve canlı kurgusuna zıt olarak uzatılmış mizansen (uzun-çekimler ve yavaş panlar) kullandı. 1960'ların başında ve ortasında Godard ile hem siyah-beyaz hem de renkli çalışmış ve o dönemde aşılammış standartlar oluşturmuş olan Raoul Coutard, gücü Godard'ı bile etkileyen keskin siyah-beyaz görüntüler sağladı. ("Beni hayrete düşüren," dedi Godard, "bu filmin bütün filmlerimin arasında en dikkatle oluşturulmuş olanı gibi görünmüyordu, oysa öyle değildi... Coutard en iyi kamera çalışmasını yapmıştı.")¹⁰⁸ Kasvetli ortamlar, uzun uzadıya anlatılan çekimler, istatistikleri okuyan anlatıcının (Godard) uzaktan gelen sesi ve karakterlerin kameranın varlığına tümenden ilgisiz olması (bazen kameraya arkalarını dönerek konuşurlar), bütün bunlar kontrollü bir yabancılaştırmaya katkıda bulunurlar. *Hayatını Yaşamak* talep edici bir filmidir ve bu anlamda klasik Godard'dır. Ancak ayrı zamanda, Richard Roud'un belirttiği gibi, zarif bir biçimde dengeli oluşuyla da klasiktir. Film on iki bölüme ayrılır ("neden 12, bilmiyorum; ama teatral, Brechtyen yanı vurgulamak için tablolar halinde") ve klasik bir trajedi gibi, net olarak bunların her biri değişmez bir biçimde ilerleyen serimleme, gelişme, kriz ve sonuç şeklinde oluşturulur. Basit başlıklar epik bir şiirdeki



Hayatını Yaşamak'ın ilk çekimi: Zorunlu yabancılaştırma. Bütün sahne aynada oynanır. Nana (Anna Karina), Paul (André S. Labarthe).

¹⁰⁸ *Cahiers du Cinéma*, Aralık 1962, Milne içinde, s. 187.

“argümanlar” gibi sekansları ilan eder ve özetler:

1. Bir kafe –Nana, Paul’den ayrılmayı istediğini hisseder– tilt makinesi.
2. Plak dükkânı –200 frank– Nana gününü geçirir.
3. Kapıcı – Paul –*Jeanne d’Arc’ın Çilesi* (*La Passion de Jeanne d’Arc*, Carl Theodor Dreyer, 1928)– bir basın sözcüsü.
4. Karakolda – Nana sorgulanır.
5. Caddede –ilk müşteri– oda.
6. Yvette’le karşılaşma –banliyöde bir kafe – Raoul – caddede makineli tüfek ateşi.
7. Mektup –yine Raoul– Champ Elysées’de.
8. Öğleden sonraları –oteller – para– müşteriye tatmin etme.
9. Genç bir adam –Luigi– Nana mutlu olabileceğini düşünür.
10. Cadde –bir müşteri– haz vermeyen tatmin.
11. Öğleden sonra –kafe – bir yabancı– Nana onun bir filozof olduğunu bilmez.
12. Yine genç adam –oval portre– Raoul, Nana’yı satar.

Klasik trajedide olduğu gibi, en dramatik olayların çoğu görüntü dışı (off-screen) tutulur ve filmin daha büyük bölümü olayların –başka deyişle konuşmanın– sonuçlarının gelişmesine adanır.

Ancak *Hayatını Yaşamak* bir sahne oyunundan çok bir deneme yazısıdır. “Marcel Sacotte’nin “‘Bugün Fahişeliğin Ulaştığı Nokta Nedir’inden Belge” ile film Godard’ın ilk olarak kısa filmi “Süslü Bir Kadın”da tereddütlü bir şekilde incelediği fahişelik temasını yeniden işler; bu filmde bu tema “gerçekçidir” ve fahişelik gelecekte politik düşüncelerinin çoğunu geliştireceği büyük Godardyen metafor haline gelecektir. Nana’nın adı bize filmin Renoir’dan Zola’ya doğru geriye uzanan bir gelenek içinde yer aldığını anımsatır. Kendinden önceki roman ve film gibi *Hayatını Yaşamak*’a da doğalcı bir kader duygusu yayılır. Truffaut’nun bu filmi tanımladığı gibi: “Bir kız vardır, değişmez bir durum içindedir, başından itibaren çaresiz zorluklar yaşar. Yolun sonunda ölüm vardır.”¹⁰⁷ Çıkış yoktur.

Godard’ın filmlerinin çoğu benzer örüntüler içinde oluşturulur. Truffaut’nun Godard’ın “kederli” filmleri dediği bu filmlerin her birinde “özyaşamöyküsünün rolü keşfin rolünden daha büyüktür.” *Hayatını Yaşamak* estetik olarak yabancılaştırıcı olabilir, konusunda olgulara dayalı bir deneme olabilir, ama nihayetinde onu böylesine etkileyici bir film haline getiren bu kişisel (ve kederli) atmosferdir. Aslında filmde kendi başına fahişelik hakkında fazla şey yoktur. Örneğin “ilk müşteri” bölümünde Nana ve müşteri odaya girerler; ceketinden para çıkardığı sırada adamın leğen kemiğinin yakın çekimi; adam onu dudağından öpmeye çalışır; Nana direnir; yavaşça kararır. Ancak Nana’nın içinde bulunduğu durumun dehşetiyle ilgili çok şey vardır:

¹⁰⁷ Aktaran Jean Collet, *Jean-Luc Godard: An Investigation into His Films and Philosophy*, s. 175.

Filmin başında Paul'u kaybetmiştir; modellik yapmaya çalışmıştır; filmleri denemiştir; tezgahtar olarak iş bulmuştur (günde 200 eski frank); pezevengi Raoul tek seçenektir. Kız kardeşleri Patricia, Veronica ve Angéla gibi o da (bazen saygı duyulan, bazen de hor görülen) birer nesnedir. O, Dreyer'in (son derece güzel) *Jeanne d'Arc'ın Çilesi*'ndeki (muhteşem) (Maria) Falconetti'ye ve (gülünç) Elizabeth Taylor'a benzer. Son sahnede kadının yeni tanıştığı genç, Poe'nun tam da portresini tamamladığı sırada karısı ölen bir sanatçı hakkındaki eseri "The Oval Portrait"den bir şeyler okur. Nana artık yalnızca bir nesne değil, aynı zamanda da bir ticari nesnedir. Raoul onu ölümle karşılaşacağı pazara sürüklerken, *Jules ve Jim*'in gösterildiği bir sinema salonunun önünden geçerler. İçeri girmek için bekleyen çok sayıda insan kuyruktadır. *Jules ve Jim*'deki Catherine özgürdür, Nana ise hapsedilmiştir, ama her ikisi de aynı kaderle karşılaşır. Nana, Brice Parain ile iletişim ve özgürlük hakkında konuşmuştur, ama özgürlüğü sona ermiştir. Kız kardeşlerinden farklı olarak o yaşamının mantığını çözmeye, bu konuda sorular sormaya başlamıştır, ama bu sorular onun özgürlüğünü garantilemeye yeterli değildir.

Çinli Kız'dan önceki (ve sonraki) karakterlerinin çoğu aynı tuzakla karşılaşıyorlar. Bu filmler genellikle ölümle biter. Bunun nedeni yalnızca bu zaman diliminin hâlâ çok etkili bir dramatik dönem olması değil, aynı zamanda Godard'ın kendi romantik, varoluşçu sinemasal kişiliğinin önemli bir yarının Keats tarzı rahat ölüme kısmen âşık oluşudur. Siyaset onu bu engelden kurtaracaktır, ama siyaset hâlâ ironik bir biçimde *Hayatını Yaşamak* adlı filmin döneminden çok uzaktır. Eğer bizler sanat yapıtlarıysak, ebedi olabiliriz, ama Pirandello'nun söylediği gibi ebedi bir zamanda donarız. Eğer ticari nesneler isek o zaman satılmamız gerekir. O halde açık bir biçimde bu arayış bir tüketim, hatta bir sanat nesnesi olmanın ötesindeki bir varoluş konumu arayışıdır. Kurmaca ile gerçekliği birleştiren *Hayatını Yaşamak* bu araştırmayı başlatır.

Söylev Tarzları

Godard'ın (soyut eleştiriye özel bir keyifle) “ikinci” (olduğuna karar verdiğimiz) “döneminde” filmlerin söylev tarzları önemli bir dikkat odağıdır. Godard yöntem ve duyguya dair ikili kaygıyı Truffaut ile paylaşır. Onların ortak mirasları aynı yöndeki (film denen aracın ve onun gündelik yaşamla ilişkisinin incelenişi yönündeki) bu farklı kişilikleri göstermiştir. Truffaut'nun sorduğu iki temel soru –“Filmler yaşamdan daha önemli midir?” ve “Kadınlar büyülü müdür?”– Godard için de, şayet onun diline tercüme edersek, geçerli olurdu. İlk soru politiktir ve Godard'da Truffaut'da olduğundan daha fazla ıstıraba neden olmuş gibidir. İkinci soruyu da Godard daha fazla ciddiye almış görünür –en azından filmlerinin çoğu kadınlar ve rolleri konusunda ıstırap verici biçimde kafa karıştırıcı olmuştur.

Truffaut'nun sineması materyalist, yapısal ve diyalektiktir. Godard'ın sineması kesinlikle bu özellikleri paylaşır; ancak Truffaut'nun sinemasından farklı olarak genellikle kendine gönderme yaptığı için bu özellikleri gösterir. Godard ve Truffaut bu sanatın biçimsel niteliğini ve sonuçlarını sezip üzerinde düşündüler; André Bazin'in gözetiminde ve onunla birlikte çalışarak, Bazin'in “gerçekçiliğin sinemanın temeli olduğu” ve “gerçekçiliğin” estetik olduğu kadar etik bir sistem de olduğu görüşünü paylaştılar.

Aşırı yüklenilmiş bir terim olan “gerçekçiliğe” çok bağlı olan Godard, “Gerçekçilik gerçekliği yeniden üretmeye değil, şeylerin *gerçekten* nasıl olduklarını göstermeye dayanır” diyen Brecht'ten alıntı yapmayı çok sever. Sinema olgusunu göstergebilimsel terimlerle açıklamaya çalışanların öncüsü olan Christian Metz bir filmin özünün gerçekliği ile bu özün içinde ifade edildiği dilin gerçekliği arasında önemli bir ayrım yapar. “Bir yanda” diye yazar, “gerçekliğin *izlenimi*, diğer yanda ise gerçekliğin *algılanışı* vardır...”¹⁰⁸ “Gerçekçiliğin” en basit tanımı bu ilk alanla sınırlıdır –*temsil edilenle* (araba kazası “çok gerçek” görünüyor ya da “bu, işçi sınıfının gerçekçi bir betimlenişi” deriz). Ancak Brecht'in, Bazin'in, Godard'ın ve Truffaut'nun gerçekçiliği yalnızca öz ile değil, dil ile de ilgilidir. Başka bir deyişle bu sanatçıların her biri izleyicileriyle olan ilişkilerinde belirgin bir dürüstlüğü isterler. Godard'ın ilk dönem yazılarında “psikolojik gerçekçilik”ten bahsederken söylemeye çalıştığı budur. Gerçekçi öz için olduğu kadar gerçekçi dil için de mücadele başından beri Godard'ın başlıca motivasyonu olmuştur. Anlatıcı olarak sesinin filmlerinde giderek daha önemli hale gelmesinin; Dziga-Vertov döneminin

¹⁰⁸ “On the Impression of Reality in the Cinema”, *Film Language: A Semiotics of the Cinema*, s. 13.

politik filmlerinin bile politikadan çok film üzerine olmasırın; çoğu insanın onun filmlerini –bu filmler görünüşteki konuları kadar kendileri hakkında da konuştukları, bu ikili sese sahip oldukları için– zor bulmalarının nedeni budur.

Film zorunlu olarak materyalisttir. Nesneleri gösterdiği ve gerçekçiliğin maksimum gücüne sahip olduğu için film tehlikeli bir biçimde nesneleri yeniden üretmeye –ya da kopyalamaya– yakınlaşır. Aslında bunu yapmaz –bize yalnızca onların imgelerini verir. Bunların nesnelerin kendileri değil, imgeleri olduğunu biliriz. Dürüst olursak o halde nesnelerden kaçınamayız, ama imgelerden de kaçınamayız. Bu nedenle film materyalist olduğu kadar yapısalcı da olmak zorundadır, çünkü imgeler nesnelerin özetleri, simgeleri, göstergeleri, belirtileridir. Bu gerçek bizi bir yandan yapısalcılığın etnografik yarına (çünkü imgeler özetirler ve bu nedenle mitseldirler) ve diğer yandan da dilbilimsel yanına, göstergebilime (çünkü imgeler bir göstergeler sistemini oluşturur) götürür. Godard'ın daha yirmi yaşında bile değilken Brice Parain'den yaptığı alıntıyı hatırlayın: *Gösterge bizi bir nesneyi kendi anlamı aracılığıyla görmeye zorlar*. Bu cümle etik bir sorunu akla getirir. Eğer imge bizi bir nesneyi kendisi aracılığıyla görmeye zorluyorsa, o zaman imgeleri kullanan herkes onların kullanımlarıyla ilgili bir dizi etik ya da ahlaki ilkeyle iş görmelidir. Politika filmidir.

Son olarak şunu da eklemeliyiz: Filmin gerçekçi gücü toplanabilecek görüntü ve seslerin çok sayıda oluşuyla ve diğer birçok sanat dalından kullanılabilecek mecazların mevcudiyetiyle sağlandığı için, bütün bu öğelerin düzenlenişi (kurgu ve mizansen) sinema sanatını doğal olarak diyalektik yapar. Bir görüntü ile başka bir görüntü, bir ses ile başka bir ses yan yana getirildiğinde, bir görüntü ile bir ses birleştirildiğinde diyalektik olarak düşünmemek olanaksızdır. Bu tarzda iş gören her zaman sanatçı değildir; bu bazen yalnızca izleyicidir.

Truffaut söz konusu olduğunda bu kuramsal üstyapıdan kaçınabildiğimiz halde Godard söz konusu olduğunda kaçınamayız. 1960'ların ortalarından itibaren bu onun filmlerinin fazlasıyla bir parçasıdır. Materyalizm, yapısalcılık, göstergebilim ve diyalektik yalnızca Godard'ın filmlerini tartışmak için kullandığımız aygıtlar değil, yalnızca onun o filmleri yapmak için kullandığı aygıtlar değil, aynı zamanda onun filmlerinin *konularıdır*. Bunlar aracın (ve filmi) kendisinin yapısından organik olarak doğmuşlardır. Film yaşamdan daha mı önemlidir? Açıkçası Godard'ın son yıllardaki aksiyonlarını değerlendirince, hayır. Eğer filmin sistemini anlayabilirsek, muhtemelen yaşamın sistemini de daha iyi anlayabileceğimizi öne sürer. Film politikadır.

Materyalizm, yapısalcılık ve diyalektik dünyayı (ve filmi) incelemenin yararlı ve önemli yöntemleridir –ancak bunların hepsini göstergebilim altında sınıflayabiliriz. Bir filmin diyalektiğini anlamadan, materyalizmini düşünmeden, yapısı hakkında bir şeyler öğrenmeden önce ilk olarak göstergeler bariyerini aşmamız gerekir. “Gösterge bizi bir nesneyi kendi anlamı

aracılığıyla görmeye zorlar.” O halde filmin “dili” için bir sistem var mıdır? Nesne, gösterge ve anlam arasındaki ilişkileri bir sisteme bağlamanın bir yolu var mıdır? Eğer olsaydı Godard’ın işi (ve bizimki) önemli ölçüde kolaylaşırdı. Eğer işlemekte olan yasaları keşfetmek için bir “film gramerimiz” olsaydı, filmin hem kameranın önündeki gerçekliği hem de perdenin önündeki izleyiciyi nasıl yönlendirdiğini anlamak çok daha kolay olurdu.

Christian Metz doğrudan bu sorunla karşı karşıya geldi. Eğer film İngilizce ya da Fransızca gibi kodlanabilecek bir dil sistemi olsaydı, sinema göstergebilimcileri gerekli değişimleri yaparak basitçe dilbilimi filmin “diline” uygularlardı. Ancak Metz sinemanın bir dil sistemi olmadığını fark etti ve bunun kabul edilmesini cesaretlendirdi. Sinemanın tanımladığı gerçeklikle çok yakın bir ilişkisi vardı. Metz “sinematografik imge her şeyden önce sözdür (parole)” sonucuna vardı; yani sinema bir *dildir*, çünkü onu anlayabiliriz, ama bir *dil sistemi* değildir, çünkü onun nasıl işlediğini kodlayamayız. “Dilin (sistemlerinin) birimi olan söz kayıptır; konuşmanın birimi olan cümle daha önemlidir. Sinema yalnızca yeni ifadelerle konuşabilir.”¹⁰⁸ Bu nedenle her ne kadar herkes sinemanın dilinden bahsedebilirse de, kimse sinemanın dilini gerçekten öğrenemez. Bunun ardından da herkesin bu dili anlayabileceği gelir. Metz’in terimleriyle, sinema “kısa-devre yapmış” göstergelerden oluşur; yani gösteren gösterilenin *eşitidir*, yani gösteren yalnızca gösterilenin temsilcisi olmaktan çok gösterilenle özdeştir.

Metz film üzerine yazmış ya da konuşmuş herkesi etkilemesi gereken bir cümlede bu sorunu kısa ve özlü bir biçimde özetler.

“Bir filmi açıklamak zordur, çünkü onu anlamak kolaydır.”¹¹⁰

Gerçekliği çok yakın bir biçimde taklit ettiği için, bir film gerçekliği anlayabilen herkes tarafından anlaşılabilir. Ancak bu yine de *gerçeklik* değildir. Oldukça ayartıcı ve yanıltıcı “gerçek” olduğu için, bunun daha fazla açıklanması gerekir.

Metz gibi Godard da aynı ikilemle karşı karşıya gelir. Metz eğer bir dil sistemi yoksa, sinema göstergebilimini çok iyi inceleyemez, böylece tartışmasının düzeyini başka bir düzleme çıkararak bu ikilemden kaçınır: Eğer bir dil sistemi olmadığı için bir sinema göstergebilimine sahip olamıyorsak, o zaman belki de bir *anlatı yapısı* göstergebilimini tanımlayabiliriz. Godard bu kaçıştan oldukça çekinir. Doğrudur, anlatı teknikleri fenomenolojisine büyük ilgi gösterir, ama “kısa-devre yapmış göstergenin” etik içerimleriyle daha fazla ilgilenir. Eğer film hem anlaması kolay hem de açıklaması zor ise, o zaman *yönetmen* olarak eleştirmen aynı ikilemle karşı karşıya gelmek zorundadır; bunun üzerinden atlayamaz. Gerçekçiliğin temel Bazinci etik sorununa geri

¹⁰⁸ “The Cinema: Language or Language System?” *Film Language*, s. 31.

¹¹⁰ “The Cinema: Language or Language System?” s. 69.

döneriz: “Anlam görüntüde değildir” der Bazin, “kurgu (ve mizansen) tarafından izleyicinin bilinç alanının üzerine yansıtılan görüntünün gölgesindedir.”¹¹¹ Bu ise “gösterge bizi bir nesneyi kendi anlamı aracılığıyla görmeye zorlar” demenin başka bir yoludur.

Dürüst olmak için, bir yönetmen kendi dilini onun içeriği kadar açıklamak zorundadır. Bu, yazarların karşılaşmadıkları bir angaryadır. Gösterenin gösterilenden ayrı olduğu yerde, anlamının güçlüğü “izleyicinin” (okur) dilin farkına varmasını sağlar; gösterenin gösterilenle özdeş olduğu yerde, filmde olduğu gibi, sanatçının üzerine binen ekstra bir ayrılık (ve özdeşlik) sorumluluğu vardır. Bu sorumluluk özellikle önemlidir, çünkü film sadece heykel ya da resim gibi bir başka sanat dalı değil, ama yazılı ve sözlü dillere doğrudan meydan okuyan tamamen *yeni bir araçtır*. Bu nedenle film olgusunun analizi Godard için politik olarak önemlidir.

Bu sorunun benzeriyle Bertolt Brecht’in de karşı karşıya geldiği açıktır. Godard gibi Brecht de izleyicinin “aracın” (bu durumda sahnenin) bilincinde olmasında ısrar etti. Bu amaca ulaşmak için *Verfremdungseffekt* (“yabancılaştırma efekti”) kuramını geliştirdi. “Bu efektin amacı” diye yazdı, “izleyicinin toplumsal bir bakış açısından yapıcı bir biçimde eleştirmesine olanak sağlamaktır.”¹¹² Aracın farkında olmak yalnızca olanak sağlamaz, aynı zamanda izleyicinin imgelerin, seslerin ve karşı karşıya geldiği diğer olguların sürekli analiz işlemine katılmasını da talep eder. Çok mu şey isteniyor? Belki, ama Brecht ve Godard’ın izleyicilerine karşı dürüst olma olarak görebildikleri tek yol budur.

Godard’ın Brecht’inki gibi özel, sistemli bir kuramı yoktu. Bir dizi filmde bu sorunları pratik olarak çözdü; “söylev tarzlarının” test edilmesi gerekiyordu. Bu tarzlardan bazılarını incelemeye devam etmeden önce, “söylevi” tanımlamalıyız; bu bir tür anlatıdır. Metz’in mizahi bir şekilde tanımladığı gibi:

“Bir söylevi dünyanın geri kalanından ayıran ve aynı nedenle onu ‘gerçek’ dünyayla karşı karşıya getiren ‘özellikli,’ bir söylevin (söylev dil olmadığı için) zorunlu olarak birileri tarafından söylenmiş olması gerçeğidir, oysa dünyanın özelliklerinden biri, kimse tarafından ifade edilmemiş oluşudur.”¹¹³

Bu, film ile edebiyat arasındaki ayrıma bakmanın başka bir yoludur. Edebiyatta okuyucu her zaman bir anlatıcının farkındadır. Sayfanın üzerindeki sözcükleri biri söyler ya da yazar. Ancak filmde izleyici (ses kuşağında ses duymadığı sürece) bir anlatıcı olduğu fikrini düşünmeme ve görüntüler ile sesleri *gerçekliğin eşiti* olarak kabul etme eğilimindedir. Bundan dolayı ahlaki sorumluluk söz konusudur. Bu nedenle Yeni Dalga daha en başından dikkati *auteur*’lere vermiştir. Yine dürüst olmak için, izleyiciye her an filmin bir söylev

¹¹¹ *What Is Cinema?*, s.26.

¹¹² *Brecht on Theatre*, der. John Willet, s. 125.

¹¹³ “Notes Toward a Phenomenology of the Narrative”, *Film Language*, s. 20.

olduğu, bir anlatıcısının ya da yaratıcısının *olduğunun* hatırlatılması gereklidir. Metz daha sonra *gerçek olmayana dönüştürmenin* (*irréalisation*) anlatı eyleminin yüreğinde yer aldığını öne sürer. *Gerçek olmayana dönüştürme* daha geniş ve daha geneldir, ama Brecht'in *yabancılaştırma efekti*ne paraleldir.

Şimdi soru şudur: Godard hangi söylev tarzlarını incelemiş, hangileriyle denemeler yapmış ve bunların hangileri anlatıyı “gerçek olmayana dönüştürmeye” yaramıştır? *Jandarmalar* (*Les Carabiniers*, 1963) açıkça Brecht'yendir; *Hor Görme* (*Le Mépris*, 1963) Godard'ın bir Hollywood filmi olması yönündeki tek gerçek girişimidir; *Çete Dışında* (*Bande à part*, 1964) bizi *Serseri Aşıklar*'ın ve *Küçük Asker*'in fabllarına geri götürür ve *Evli Kadın* (*La Femme mariée*, 1964)* tamamen yeni bir zemine yönelir –bu film Godard için bir dönüm noktası, büyük bir başarıdır.

Jandarmalar Godard, Jean Gruault ve Roberto Rossellini'nin Benjamino Joppolo'nun *I Carabinieri* adlı tiyatro oyunundan yola çıkarak yazdıkları bir senaryodan 1962-63 kışında bir ay civarında süren bir dönem boyunca Paris'te ve çevresinde çekildi. Bu oyunun teatral basitliği Godard'ın amaçlarına da uydu. Godard'ın bütün ilk dönem filmleri onun kendisi için tespit ettiği mantıksal meselelere dayanmıştı, ancak şimdiye kadar asla bir Godard filmi bu kadar sıkı bir biçimde mantığın etrafında organize olmamıştı. Sonuçta ortaya onun o zamana kadarki en soğuk filmi çıktı ve gösterime girdiğinde önemli bir muhalefetle karşılaştı. Yeni Dalga ile balayı sona erdi.

Jandarmalar'ın konusu (savaş) yabancılaştırma ve “gerçek-dışlaştırma” kuramlarının mükemmel bir test zeminidir. Saçmalık ve bu olgunun mutlaklığı başka nasıl işlenebilir? İlk olarak “savaş” Truffaut ve Chabrol'ün “büyük” tema dedikleri, sanatın içine sıkıştırılması için aşırı geniş olan durumdur. Savaşı filme almak, onun resmini yapmak ya da onun hakkında gerçekçi bir biçimde yazmak, 20. yüzyılda belirgin özelliği anlaşılmaz olan savaşı anlaşılır kılmaktır. Sözgelimi II. Dünya Savaşı'nın boyutları nasıl anlaşılabilir? Bir gerçeği ifade edebiliriz: “Alman ölüm kamplarında altı milyon insan imha edildi.” Ancak bu ifade nasıl gerçek hale getirilebilir? Günde sekiz saat çalışarak altı milyonu saymak bile aşırı uzun bir süre alırdı. Savaşın gerçekliğini anlamanın gerçekten yolu yoktur. Mantığın gücü bir biçimde harekete geçirilmelidir. Örneğin Alain Resnais II. Dünya Savaşı ile ilgili filmlerinde belleğe odaklanır. Anılar aklın sınırlarıyla oluşturulur; onların büyüklüğü ve etkisini değerlendirdiğimiz bir ölçü vardır. Denklem oluşturulur: Bellek bize bu anlaşılmaz olgunun anlaşılabilir bir kataloğunu verir. *Dr. Strangelove*'da Stanley Kubrick saçmayı savunan taşlamanın eşit derecede etkili yabancılaştırıcılığından yararlanır: Eğer savaşın saçmalığını anlayabilirsek, o zaman tatmin edici bir kataloğa sahip oluruz. 1950'lerin sonu

* Bu filmün adı daha önce iki kez *Evli Bir Kadın* olarak geçti. Ancak bundan sonra James Monaco metin boyunca sürekli olarak bu filmün adını *Evli Kadın* (*La Femme mariée*) olarak veriyor. Biz de hem Godard'ın orijinal niyetine saygı duyarak hem de Monaco'nun metnini dikkate alarak, karışıklığa neden olma pahasına *Evli Bir Kadın*'ı kullanmamayı tercih ettik. (Ç.N.)

ile 1960'lardaki savaş-karşıtı filmler bu estetik-politik probleme bir yanıtlar yelpazesi sağladılar. Godard'ın *Jandarmalar*'ı bu konudaki en net açıklamalardan biridir.

Godard bu olguyu bireye indirgeyerek işe başlar. Bu film savaş hakkında değil, Ulysse ve Michel-Ange'in tepkileri ve savaşa katılmaları üzerine bir film olacaktır. Ancak bireye indirgeme insan üzerine ve bundan dolayı da anlaşılabilir drama üzerine yoğunlaşmamıza ve politikadan uzak durmamıza yol açar. Godard karakterleri, onları nahoş hale getirerek uzaklaştırır. Görsel organizasyon bu aynılığı daha da artırır. Film Kodak XX negatif ile çekildi ve daha sonra greni zorlamak ve eski ortokromatik ham filmin dramatik yüksek kontrastının eşini yapmak için özel yüksek kontrastlı ham filme basıldı. Ara yazılar Godard'ın el yazısıyla yazıldı. Filmin temellendiği stilize oyunculuk birbirine paralel işleyen anlatı malzemesi sağladı: gereksiz ölümler, nedensiz şiddet, yok olan sempati. Geleneksel (ve bu nedenle göreceli olarak etkisiz) bir "insan dramı" gibi görünen film sonuçta savaş filmleri estetiğiyle ilgili politik sorunlar üzerine bir deneme oldu. Godard'a göre sonuç almak için gerekli güç bellek, taşlama ya da ironi değil, ama filmin kendisinin dilidir. Savaş deneyimi bir şeydir, filminden ve edebiyattan edindiğimiz savaşın bilgisi tamamen başka bir şeydir. Eğer genel olarak "film" ile "gerçek yaşam" arasındaki farkı bilirsek, filmsel imgeden bir gerçeklik duygusu çıkarabilmemiz gerekir.

Jandarmalar'ın büyük bölümü bir belgesel olarak görülebilir; gerçekten de bunu akla getirmek için araya sokulan birkaç haber filmi çekimi vardır. Godard bu filmi, haber filmlerinin çekimlerine anlam kazandırdığını öne sürdüğü yakın tarihli başarılı belgesel *Mourir à Madrid* ile karşılaştırır:

"Niyet saf olsa bile, aldatma dediğim şey budur, çünkü belgesel bir derleme yapmak arşivlerin mahzenlerinde uyumakta olan yaşamdan çalmak anlamına değil, kendi içinde yeterli olan ham gerçekliği restore etmek için gerçekliği görünüşlerinden soyup anlamına gelir... Bu nedenle film çekmek basitçe bir olayı gösterge olarak yakalamaktır; hem de anlamın kendisini koşullayan ve önceleyen göstergeden özgürce fırladığı tam o anda yakalamaktır."¹⁴

Başka bir deyişle, Godard "gerçek" filme –yani haber filmine– dair herhangi bir karmaşıklığın hemen kendisini dağıttığını ve ortadan kaldırdığını öne sürer. Haber filmi bize filmin ardındaki gerçekliği değil, haber filminin kurmacasını verir. Bize deneyimi (hiç yaşamamış olsak bile) "bütünleştirme" olanağı sağlar –"arşivlerin mahzenlerinde uyuklamakta olan yaşamdan çalar." Yapılması gereken, kendileri açık olan film parçaları hakkında bir belgesel yapmaktır (daha iyisi bir deneme yazmaktır). Bu filmler gerçeklikle nasıl ilişki kurarlar? Gerçekliğe dair anılarımızla nasıl ilişki kurarlar? Ya filme dair? Onları şimdi burada nasıl kullanabiliriz? "O halde film çekmek bir olayı gösterge olarak yakalamaktır." İhtiyacımız olan, savaş üzerine filmlerden çok savaş filmleri

¹⁴ *Cahiers du Cinéma*, Ağustos 1963, Milne içinde.

üzerine filmlerdir. Gerçekliği anlayabilmemizden önce, onu temsil eden göstergeleri anlamalıyız. Çok sonraları *Jane'e Mektup'ta* (*Letter to Jane*, 1972) Godard filmi'nin kırk beş dakikasını tek bir imgeyi analiz ederek geçirecektir (bak. 10. Bölüm). Bu göstergebilimsel analiz zor iştir, ama *Jandarmalar* basitçe kendi analizini kuramdan çok uygulamada yaptığı için iyi bir başlangıç yapar.

“Her çekim, her sekans özel bir düşünceye tekabül eder: İşgal, Rus seferberliği, düzenli ordu, partizanlar vs. ya da özel bir duyguya: şiddet, şaşkınlık, kayıtsızlık, hor görme, rahatsızlık, şaşırma, yalnızlık. Ya da özel bir olaya, özel bir olguya: gürültü, sessizlik vs.”¹¹⁶

Açık bir biçimde Godard'ın ilgi alanı bir miktar, ama anlamlı bir şekilde anlatıdan, yani insanın öyküsünden imge ve onun bir gösterge olarak işlevine doğru değişmiştir.

Michel-Ange ve Ulysse bu göstergebilimsel dünyada yaşarlar, ama bu dünyanın sadece nesneleri değildirler; onlar Godard'ın göstergelerin karmaşıklığı karşısında yaşadığı şaşkınlığı paylaşırlar. Yağmalama vaatleriyle (“ne istiyorsan alabilirsin, Hawaii gitarları, filler...”) orduya alınırlar, ama bu vaatlerin gerçek olmadığı ortaya çıkar, filmin sonunda eşleri Vénus ve Cléopâtre'ya geri dönerler, ama yanlarında yalnızca kartpostallarla dolu bir sandık vardır. Onlar nesneleri değil, görüntüleri ele geçirmişlerdir. Uzun ve çok ilginç bir sekansta onlar sandıktan resimleri çıkarır ve neredeyse bunları eşlerine sunuyormuş gibi masanın üzerine gelişigüzel koyarlar: bir dizi yapı –Eiffel Kulesi, Empire State; bir dizi görünüş; piramitler, Büyük Kanyon; bir dizi resim; tümü de tüketim nesnesi olan bir dizi kadın. Bu büyük Godard kataloglarının ilkidir ve gücü büyüleyicidir. Ne Michel-Ange ne de Ulysse gösterge ile nesne (ya da daha kesin bir biçimde gösteren ile gösterilen) arasında tam bir ayrım yapabilir. Filmin ortasında Michel-Ange hayatında ilk kez bir film izlemeye gider. Onlar da aynı zamanda Lumière'lerin filmlerine saygı sunan *bizim* ilk filmimizdir. Beyaz perdede kuvvet içinde bir kadın görüldüğünde, Michel-Ange perdenin önüne gelir ve kadını daha fazla görmek için kuvvetin kenarından içeri bakmaya çalışır, göremez ve perdeye saldırır. Bir Maserati satıcısında Ulysse Kral'dan aldığı mektubu göstererek bir araba satın almaya çalışır. Mektup işe yaramaz. (Kraldan alınan bir mektubun, araba için üzerinde kralın resminin olduğu bir banknottan daha fazla değerli olacağını düşünmek daha mı az mantıklıdır?) Michel-Ange ve Ulysse arabaların ve kızların gerçekliklerini isterler, ama gerçeklik ile imge arasındaki farkı tam olarak söyleyemezler. Bu nedenle onlar sakın bir şekilde öldürür, yağmalar ve saldırırlar. Eşlerine yazdıkları gibi: “bir sürü *cesetle* baş başa kaldık... yine de güzel bir yaz” ve “bol miktarda kan ve çok sayıda ceset. Sizi şefkatle öpüyoruz.”

Bu nedenle gösterge ile nesne, gösterilen ile gösteren arasında ayrım yapmak politik bir meseledir. Eğer bir kadının imgesi ile yaşayan ve soluk alan bir kadın

¹¹⁶ Milne, s. 197.



"Biçimlerin gizemi": Godard'ın göstergebilimsel söylenleri *Jandarmalar* ile başlar.

arasındaki farkı bilirsek, ikincisini öldürmemiz daha az muhtemeldir. Eğer vahşi, fantastik, ırkçı ve politik mitlerden oluşturulmuş Vietnam gibi bir ülkeye dair imgemizi, o ülke ve halkın gerçekliğinden ayırabilirsek, bu ülkenin her yerine II. Dünya Savaşı'nın tümünde atılmış bomba miktarının iki katını atmamız daha az mümkün olur. Gösterenler bizi ele verir: "anti-personel bombalar" akla uygundur, bir rahme gömülen şarapnel değil; "beden hesapları" kabul edilebilirdir, oysa tek bir parçalanmış ölünün kanı ve bağırsakları değil. Soyutlayabilmek, savaşla ve cinayet işlemekle mücadeleye devam etmektir. Godard için mücadele yaşamı soyutlamadan kurtarmaktır. Ona göre yalnızlık imgeleriyle "ilgili gerçekten korkunç olan, onların dehşet verici olmaları değil, ama sıradan, gündelik oluşlarıdır. *C.Q.F.D.* [yani QED] *Les Carabiniers Quel Film Dangereux.*" (*Jandarmalar Ne Kadar Tehlikeli Film*).

Jandarmalar'da incelediği sahne sanatı metaforlarının olanakları, daha çekimler tamamlamadan önce Godard'ın öylesine ilgisini çekti ki, daha o dönemde Alfred Jarry'nin absürdist klasiği *Übü* (*Ubu Roi*, 1896) ve Jean Giraudoux'un ("sadece bir metni kaydetmeyi istediğim için kayıt sesleri metni söyleyecek") *Lucrèce İçin* (*Pour Lucrèce*, 1953, oynanma yılı – ç.n.) adlı eserlerini ("tamamen aynı tarzda") filme çekmeyi planlıyordu.¹¹⁶ Tipik sabırsızlığıyla bir daha asla tiyatroya dönmedi ve tiyatro incelemesini eski meslektaşı Jacques Rivette'e bıraktı ve bunun yerine karşı kutuptaki canlandırılan (acted) gerçekliğin devamlılığına (sinema) yöneldi. *Jandarmalar* sahne metaforu içinde bir deneme olduğu için, *Hor Görme* de sinemasal metafor –özellikle de Hollywood metaforu– içinde bir uygulamadır. Kuşkusuz Godard'ın

¹¹⁶ *Cahiers du Cinéma*, Aralık 1962, Milne içinde, s. 190.

bütün filmleri şu ya da bu düzeyde sinemadaki denemelerdir, ama *Hor Görme* ticari film –yapım dünyasını kendi alt– metni kadar kendi konusu olarak da işler.

Bu aynı zamanda Godard'ın ölmekte olan bir Hollywood'un yörüngesine en fazla yaklaştığı filmidir. *Hor Görme* onun ticari bir yönetmen olarak “olgunlaşmasının” bütün kanıtlarını gösterir: Senaryosu çok tanınan bir romandan yazıldı, uluslararası çapta yapımcıları (Carlo Ponti ve ilk çıkışını ucuz İtalyan Herkül filmiyle yapan Joseph E. Levine) vardı ve filmde aralarında Brigitte Bardot, Jack Palance ve Michel Piccoli'nin de olduğu uluslararası oyuncular rol aldılar. Bu filmde fahişelik teması yeni boyutlar kazanır: Godard çok üst düzeydeki bir yapımcıyla anlaşma imzaladı ve benzer ortamlarda bir yazarın fahişelik yapması hakkında olan bir filmde Godard'a birlikte çalışması için 1950'lerin sonunun önemli bir seks yıldızı verildi. Sonuç, Godard'ın kiralanmış biri olarak hassas konumu üzerine mizahi bir yorum oldu. (Michel Piccoli bir röportajda Godard'ın kendisinden Godard'ın kravatını, şapkasını ve ayakkabılarını giymesini istediğini söyledi. Raoul Coutard ise şunları dedi: “Godard'ın karısına bir şeyleri açıklamaya çalıştığından eminim... Bu, yapımcı Beauregard'a bir milyon dolara mal olan bir mektuptu.”)¹⁷ Godard'ın tek teatral filmi olan *Jandarmalar* anlaşılır bir biçimde kendi türünü, bu tür içinde çok önemli estetik bir ilerleme olan Brechtien yabancılaştırmaya konsantre olarak inceledi. Sinema hakkında olan *Hor Görme* daha kusursuz ve ustaca olabilir. Filmin odağı estetikten ziyade Hollywood filmlerinin ekonomik altyapısıdır: yapımcı (Jeremiah Prokosch) ile yönetmen (Fritz Lang), yapımcı ile oyuncu (Camille), yapımcı ile senaryo yazarı (Paul) arasındaki ilişkiler.

Jenerik yazıları biterken, açık bir avlu boyunca kayışını izlemiş olduğumuz kamera (sanki filmin konusu bizmişiz gibi) bize döner ve Godard bize André Bazin'den bir alıntı olan filmin nükteli sözünü verir:

“Sinema bize arzularımıza uyan ikame edilmiş bir dünya verir.”

Filmin ilk sahnesi bu teoremi gösteriyormuş gibi bize yataкта uzanmış durumdaki yazar Paul Javal (Piccoli) ile karısı Camille'i (Bardot) gösterir. Bardot tamamen çıplaktır. Bu sahneyi Joe Levine talep etmiştir. Godard, Levine'in talebini yerine getirir, ama Levine'in istediği sahnenin ruhunu mahveder. Paul ve Camille birbirlerine dokunmazlar; diyalogları ıstırap verici düzeyde erotik dışıdır; sahne kırmızı ve mavi filtrelerle çekilir. Görüntüler güzeldir, ama erotik değildir. Filmin diyalektiği hemen başlamıştır. Levine ve Prokosch'un istediği arzularımıza uyan ikame edilmiş bir dünyadır. Godard ve Lang'ın (Godard, Lang'ın asistanı olarak filmin içindedir) bize verdiği ise tamamen başka bir şeydir: İkame edilmiş bir dünya değil, ama gerçek bir sinema, arzularımızın bir yansıması değil, ama akıllarımıza bir meydan okuyuştur. Bu 1950'li yıllarda *Cahiers du Cinéma*'ya katkıda bulunanları büyüleyen tür filmlerinin temel diyalektiğidir. Lang ve Hitchcock'tan, Ford ve

¹⁷ Aktaran Herbert Lottman, “Cinéma Vérité: Jean-Luc Godard”, *Columbia University Forum*, ilkbahar 1968.

Walsh'tan, Nicholas Ray ve Frank Tashlin'den çok şey öğrenen Godard'ın bu geçit töreniyle karşılaşması önceden belirlenmişti.

Godard "Moravia'nın romanı durumların modernliğine rağmen klasik, eski moda ifadelerle dolu hoş, kaba bir tren yolculuğu romanıdır" diye açıklar, "ama çoğu kez en iyi filmlerin yapılabildiği roman türü de budur."¹¹⁸ Onun planı bu romanı burjuva anlatısının sattığı temel tüketim nesnesi olan tatminden mahrum etmek ve *Il Disprezzo*'nun (*Hor Görme*, 1954) malzemesini görünüşlerden soyulmuş, "gizemsiz, Aristotelesçi olmayan, basit bir film" içinde yeniden işlemektir.¹¹⁹ Roman burjuva psikolojik melodramının iyi bir örneğiydi. Film bunun tam tersi –psikolojiden uzak durulduğu ve kişisel çatışmaların dramatik olmaktan çıkarıldığı, klasik olarak sınırlanmış bir epik– olacaktır. Fritz Lang'ın filmi içinde çektiği film *Odyssey*'in bir versiyonudur. Prokosch böyle bir filmi yapmayı neden düşünür? Eğer Levine Herkül filmiyle para kazanabilirdiye, neden Ulysses eşit derecede kârlı olmasın? Ancak Lang'ın başka düşünceleri vardır. Onun Ulysses'i dramatik değil epiktir ve "film içinde film" çekimleri karakter ve olay örgüsü yansımalarından ziyade dipnotlar –temanın durağan yeniden ifadeleri– olarak vardır. Lang'ın filmi Godard'ın filmi için kontrpuan işlevi görür.¹²⁰

Bu noktaya kadar bir filmi karakterlerine, her ne kadar karakter ile oyuncu arasında çok az fark olsa da, rolleri oynayan oyuncuların adlarından ziyade Godard'ın onlara verdiği adlarla göndermede bulunduk. Bu, gerçeklik ile kurmacaya dair özel sinemasal karmaşanın bir sonucudur, öylesine ki, film eleştirisinde karakterlerin adları oyuncuların adları lehine görmezden gelinir. Oyuncuların adları karakterlerden daha fazla bilinir. Godard'ın filmlerinde –ve Avrupa sinemasının büyük bölümünde– önemli olan karakterlerdir. Ancak *Hor Görme* ile birlikte karakterlere yapışıp oyunculardan sakınmak giderek daha zor hale gelir. Unutulmamalıdır ki, bu bir Hollywood filmidir ve (o dönemde ölüyor olan ve *Hor Görme*'nin bir tür övgüsü olduğu) bu özel söylev tarzı oyuncunun teşhis edilebilir imgesine daha fazla bağlıdır. Burası, önceki filmi Brechtien teatral tarzlı ile bu filmi Hollywood tarzı arasındaki tek garip birleşme noktasıdır. Her birinde oyuncunun kişiliği karakterinkine üstün gelir. İki filmde de karakterden çok oyuncululuğa bakmamız daha önemlidir; bu anlamda her iki tarz da anti-gerçekçidir. Örneğin *Hor Görme*'nin ilk çekimlerini görünüşte Brigitte Bardot'nun canlandırıyor olduğu Camille karakterinin değil, Bardot'nun görüntüleri olarak teşhis ederiz. Burada gelecek yıllarda Godard için giderek daha önemli hale gelecek olan etkili bir diyalektik vardır. Godard'ın ilk iki filmde Belmondo ve Karina'nın rollerinde önceden haber verilen oyuncu ile rol arasındaki mücadele *Hor Görme*'de çok daha özeldir, çünkü Godard daha önceden güçlü imgeler oluşturmuş olan oyuncularla ilk kez çalışıyordu. Her ne kadar *Alphaville*, *Hafta Sonu* ve *Bir Artı Bir* (*One Plus*

¹¹⁸ *Cahiers du Cinéma*, Ağustos 1963, Milne içinde, s. 200.

¹¹⁹ Milne, s. 201.

¹²⁰ Godard burada hoş bir değişiklik yapar: Lang kendisini oynar. Gerçek, *Odyssey*'den sahneleri Fritz Lang'ın değil, Jean-Luc Godard'ın çektiğidir. Godard, Lang'a bu sahneleri ikinci takımın çektiğini söyler; Godard, Lang'ın ikinci takımdan sorumlu yönetmen yardımcısını oynar.

One, 1968) bu yönde zorunlu boyun eğmeler olsa da, *Her Şey Yolunda*'ya kadar yeniden bu şekilde çalışmayı tercih etmedi.

Ayrıntılandırırsak, "Jack Palance" Walter Palunuik adlı bir adamın 1950'li yıllardaki *kara film*'lerde ve melodramlardaki rolleriyle tanınan bir kişiliktir. Eskiden beri tanıdığımız Jack Palance ile Jeremiah Prokosch arasında algılanabilir bir fark yoktur. Prokosch aslında basitçe Palance'ın en iyi rollerinden biridir, çünkü Godard ve Palance onu bireyselleştirmeye çalışmazlar. Palance, Palance'ı "sapına kadar" oynayabilir. Bu çerçeve içersinde Palance bir oyuncu (daha doğru bir biçimde Prokosch) olarak daha fazla tanınabilir. Onu ilk olarak yüksek bir rampada kasılarak yürürken görürüz. Bu sırada her zaman yanında taşıdığı küçük "İncil"den cümleler okur ve diğer karakterler onu takip ederler. Daha fazla açıklamaya gerek duyarsak diye arkasında "Teatro" yazar. Filmde çoğu yerde Palance/Prokosch dramatik olarak tereddüt eder, gerçekliğin düzeylerini değiştirir, filmün (her iki filmün) öğelerini taklit eder ya da canlandırır. Gösterim odasında onu sanki tartışıyorlarmış gibi perdenin önünde film kutularını fırlatırken görürüz. Prokosch kendisi ile filmler arasındaki ilişkiyi anlar ve "gerçek yaşamda" bu ilişkinin nasıl yararlı bir biçimde canlandırılabilceğini bilir.

Bu arada "Paul"ün (Michel Piccoli) daha az hareket alanı vardır. Piccoli'nin bu dönemde 1960'ların sonunda ve 1970'lerde kendisine yardım edecek dekadan kişiliği yerleşmemiştir. Bu film açısından o bir bilinmeyendir. Bu nedenle onun kişiliği ilişkili olduğu bir dizi karakterle sağlanır. Godard'ın "*Kahramanlar Şehri*"nde (*Rio Bravo*, Howard Hawks, 1959) bir karakter rolü oynamayı isteyen *Geçen Yıl Marienbad*'da'dan (*L'Année dernière à Marienbad*, Alain Resnais, 1961) bir karakter" olarak tanımladığı Michel her defasında şapkasını *Aşk Uğruna*'daki (*Some Came Running*, Vincente Minnelli, 1958) Dean Martin gibi giyer. Ayrıca bir de bedeni *Hor Görme*'nin başlıca ticari nesnesi olan Brigitte Bardot vardır. Fritz Lang ve Godard kendilerini oynarlar.

O halde film neredeyse portre çizme, rol yapma ve oyunculuk üzerine bir denemedir. Bu grubun merkezinde Prokosch'un yardımcısı olan ve dört ayrı dilde konuşan karakterlerin çevirmenliğini yapması gereken Francesca (Giorgia Moll) vardır. O diğer karakterlerin birbirinden ayrı ve izole oluşunun bir simgesidir, ama aynı zamanda da bundan daha fazlasıdır. O, Godard'ın diyalogları tekrarlamasına, Moravia'nın romanındaki malzemeyi daha da dramatik olmaktan çıkarmasına olanak sağlar ve dublaja karşı Godard'ın savunmasıdır. *Hayatını Yaşamak*'ı yapmasından bu yana geçen on dört ayda Godard doğrudan ses kaydına daha da fazla önem vermişti. O şimdi, sonradan diyalog eklenmesiyle adı kötüye çıkmış İtalya'ya film çekmeye gidiyordu ve buna karşı bir sigortaya gereksinimi vardı. Filmde zamanın büyük bölümünde tek işlevi tercüme yapmak olan bir karakteri ortalarda dolaştırmak, eğer film tek bir dilde sonradan seslendirilseydi, zor olurdu.¹²¹

¹²¹ Yine de İtalyanlar Francesca'ya tümüyle yeni bir rol türeterek bunu yapmayı başardılar. Godard bu versiyondan adını çekti.



Kişilikler. Boş perdenin altında Lumière'den bir alıntı şöyle der: "Sinema geleceği olmayan bir icattır." Sert açılar ve boş kareler Prokosh, Paul ve Fritz Lang'ı birbirinden ayırmaya hizmet eder.

Hor Görme'nin hazzı büyük ölçüde bu aygıtı bağlıdır. Bu aygıt yalnızca filmi yavaşlatmaz, aynı zamanda dikkati Godard'ın kendi durumuna ve bundan dolayı da onun asıl konusu olan filmin altyapısına çeker. Bu film onun (Vincente Minnelli'nin Roma'da film çekmek üzerine bir filmi olan) *Roma'da İki Hafta*'sıdır (*Two Weeks in Another Town*, 1962), ama karşılaştırma Minnelli'nin filmünün konusundan çok Godard'ın o filmi deneyimlemesiyle ilgilidir. *Hor Görme*'nin karakterlerinin mantıksal olarak kendilerini gördükleri Rossellini'nin *İtalya'da Yolculuk*'u (*Viaggio Italia*, 1953), biçimi Godard'ınkine çok daha yakın olduğu (Godard'ın yakın dönemde *Jandarmalar*'ın senaryosu üzerinde Rossellini ile birlikte çalıştığını hatırlayın) ve Anglo-Saxon'ların İtalya ortamıyla karşılaşmaları temasına çok benzediği için *Hor Görme*'nin çok daha yakın bir atasıdır. Godard'ın 1960'lardaki renkli filmlerinin çoğundan farklı olarak *Hor Görme*'yi doğal ışık ve yeryüzü renkleri kaplar. Fransa ile İtalya'nın, Godard'ın film-yapım tarzı ile Levine'in ve Ponti'ninkinin diyalektiği kahverengi, kehribar ve yeşillerle dolu dış mekân çekimleri ile iç mekânda geçen sahnelerin daha soyut kırmızıları, mavileri ve beyazları arasındaki bilinçli değişimde yansır. Ana renkler Godard'a aittir; yeryüzü renkleri ise garip bir çevrenin renkleridir.

Hor Görme'nin aynı zamanda insani boyutu da vardır. Godard için bu "Batı dünyasının denizdeki kazazedelerinin, Verne ve Stevenson'un kahramanları gibi, modernitenin deniz kazasından bir gün gizemli, ıssız bir adaya vararak kurtulacak olan insanların öyküsüdür." Burası hakikatin ıssız ve gizemli (gizemi, gizemden tamamen yoksun oluşundan kaynaklanır) adasıdır.¹²² Tahmin edebileceğimiz gibi filmin tutkusu bile sinemasal metaforlarla ifade edilir. José Luis Garner'in ifade etmiş olduğu gibi, *Hor Görme*'de ne zaman film

¹²² Milne, s. 201.

çekimi etkinliği görünse törensel bir anlam üstlenir. Godard bunu şu sözlerle ifade etti: “Homeros’u arayan bu karakterlere bakan kameranın gözünün yerini Ulysses ve yoldaşlarını gözleyen tanrıların gözleri alır.” Filmin sonunda, Palance ve Bardot’nun oynadığı Prokosch ve Camille’in karakterlerinin *deus ex machina** (bu vakada kırmızı bir spor model olan “la macchina”) tarafından yok edilmesinden sonra filmin normal gidişatının huzur ve güvenine geri döneriz. Lang ve asistanı yeniden harekete geçerek şarap karası denizin yüzeyindeki Ulysses’i çekerler. Böylece sonunda yaşamın kaynağına, yani denize, filmin kaynağına, yani Ulysses’e döneriz. Godard sessizlik ister. Kamera denize doğru pan yapar. *Hor Görme*’nin son görüntüsü deniz, gökyüzü ve güneştir. Bu çok uygundur ve aynı zamanda da bize İtalyan sinemasının, Rossellini’nin ve Fellini’nin temel bir mecazını anımsatır. Godard biraz basmakalıp bir biçimde şu sonuca varır:

“*Hor Görme* 149 çekimde sinemada yaşamda olduğu gibi gizli, açıklanacak bir şeyin olmadığını, yalnızca yaşamak ve filmler çekme ihtiyacının olduğunu kanıtlar.”¹²³

Aralık 1963’te Godard *Yönetmenlerin Gözüyle Paris (Paris vue par)* adlı derleme bir film için “Montparnasse et Levallois” adında bir skeç çekti. (Bu Barbet Schroeder’in Films du Losange’nin ilk yapıımıydı; Rouch, Rohmer, Chabrol ve diğerleri tarafından çekilen epizotların her biri Paris’in, şehri özetlediği düşünülen özel bir bölgesinde geçer.) 16 mm renkli çekilen (bu yapımın amaçlarından biri de pahalı olmayan 16 mm’nin uzun metrajlı filmlere geçerli bir seçenek sağlayacağını kanıtlamaktı) bu 12 dakikalık skeç Godard için söylev tarzlarının daha yakından incelenişidir.

“Montparnasse et Levallois”in ilişkili olduğu anekdot, *Kadın Kadındır*’da Belmondo’nun kafede Karina’ya okuduğu “gazete haberiyle” özdeşir. (“Aslında” diye not düştü Godard, “değiştirdiğim öykü Giraudoux’un bir kısa öyküsünden alındı.”)¹²⁴ Bir kadın (Johanna Shimkus) iki aşığına yazdığı iki mektubu karıştırdığını düşünür ve özür dilemek için onları ziyaret eder. Yanıldığı ortaya çıkar: Mektuplar doğru zarflarla gönderilmiştir ve açıklamaları yalnızca her aşığın diğerinin varlığını öğrenmesine yol açar. Godard hepsi de deneyimsiz olan oyuncularını büyük ölçüde özgür bıraktı ve kamerayı bir araştırmacı gibi aksiyona dahil eden bir haber filmi kameramanını canlandırması için tanınmış Amerikalı belgeselci Albert Maysles’i filmde oynattı.

“İlginç olan şey, bu tür bir akıcılık (diye yazdı), varoluşu fiziksel bir konu gibi hissedebilmektir: Önemli olan insanlar değil, onların arasındaki atmosferdir. Onlar yakın-çekimde olsalar bile, yaşam onların etrafında var olur. Kamera onların

* Kurmaca ya da dramada aniden ve beklenmedik şekilde ortaya çıkan ve bir güçlüğü dramatik gelişme kurallarına uymaksızın zorlama bir çözüm yaratan gelişme. (Ç.N.)

¹²³ Milne, s. 201.

¹²⁴ *Cahiers du Cinéma*, Ekim 1965; Milne içinde, s. 211.

üzerindedir, ama film onları merkeze almaz. Film ayrı, özel bir zamandır. Bu, Montparnasse'dır."¹²⁶

Eğer *Hor Görme* Godard'ın *Altı Kişi Yazarını* (ya da Yaratıcısını) *Arıyor* uysa (Pirandello), o zaman "Montparnasse et Levallois" de onun *Herkes Kendi Havasında*'sıdır (Pirandello). *Hor Görme*'de Godard, kendisinden önce Pirandello'nun yaptığı gibi, karakter ile oyuncu arasındaki karşıtlığı deneyimlemiştir. Bu kısa filmde ise kameraman, yönetmen, oyuncu ve set arasındaki daha karmaşık ilişkilere yönelir:

"Senaryoyu yazdım ve dedim ki: 'İşte olan biten bu. İşte kastedilen bu.' Bende anlam vardı, oyuncular göstergeyi getirdi ve Maysles de anlamlandırmayı gerçekleştirdi. Semantik'in üç aşaması."¹²⁶

Godard'ın bütün kısa metrajlı filmleri gibi, "Montparnasse et Levallois" de tek bir düşüncenin titiz gelişimiyle sınırlıdır: "skeç" uygun bir biçimde onların işlevini tanımlar. *Vietnam'dan Uzakta'yı* (*Loin du Vietnam*, 1967) saymazsak, bunlardan altı tane yapmıştır.

"Tembellik" Eddie Constantine ile yapılan bir denemedir: onun karakteri öylesine tembel ve yorgundur ki, seks bile onu heyecanlandırmaz. "Yeni Dünya" ("Le Nouveau Monde" –*RoGoPaG*'dan bölüm, 1962) Godard'ın uzun süreden beri ilgisini çeken alegorik bir öyküyü anlatır: "Bir adam sokağa çıkar; her şey normal görünür, ancak iki üç küçük ayrıntı ona kendi nişanlısı da dahil herkesin artık normal bir biçimde düşünmediğini ya da akıl yürütmediğini gösterir." Örneğin kafelerin adı artık kafe değildir. Nükleer patlamanın etkilerinden kaçmış dünyadaki tek insanın kendisi olduğunu keşfeder. "Her şey aynı, ama yine de farklı. Bütün olan biten neden-sonuç nosyonunun ortadan kalkmış olması."¹²⁷ "Yeni Dünya" *Alphaville* için bir hazırlıktır.

Yedi yıl sonra Godard en güzel skeçlerinden biri – "Öngörü ya da 2000 yılında Aşk" ("Anticipation, ou l'an 2000" – *Dünyanın En Eski Mesleği*'nde [*Le Plus Vieux Métier du monde*] bölüm, 1967) – için bilimkurgu tarzına geri döndü. Film renkli, ama monokromatik olarak çekti; bazı sahneler hafifçe kırmızıya, sarıya, maviye ve siyaha boyandı. Sovyetoamerikan ordusundan bir askerin (Jean-Pierre Léaud) cinsel olarak sorunlu olduğu keşfedilir ve tedavi olmaya gönderilir. "Fiziksel aşkı" temsil eden birinci fahişe onu heyecanlandırmaz. "Tinsel aşkı" temsil eden ikinci fahişe Anna Karina ise heyecanlandırır. Birlikte öpüşmeyi, hem konuşarak hem de sevişerek bedeninin bir parçasını kullanmayı keşfederler. Ekranda renk patlaması olur ve her an her yerde mevcut "p. a." sistemi aynı anda seviştikleri, ilerledikleri ve konuştukları için bu çiftin tehlikeli olduğunu ilan eder. Godard'ın kendinden geçme hiç bu kadar özlü bir biçimde ifade edilmedi.

¹²⁶ Milne, s. 211.

¹²⁸ Milne, s. 212.

¹²⁷ *Cahiers du Cinéma*, Aralık 1962; Milne içinde, s. 188.

“Büyük Dolandırıcı” (“Le Grand Escroc” – *Dünyanın En Güzel Dolandırıcıları*’nda [Les Plus Belles Escroqueries du monde] bölüm, 1963) bize yoksul insanları sahte para vererek aldatan Marakeş’teki bir adam (Charles Dener) ile onu keşfeden *sinema-gerçek* muhabiri Patricia Leacock’u (Jean Seberg) anlatır. Ancak adam ona kendisinin de taklit mallar sattığını hatırlatır: Onun sineması güvenilmezdir, çünkü gerçeklik olduğu iddiasını taşır. Öznelliğin hakikati yoktur.

Godard’ın son skeci “L’Aller retour des enfants prodigues” (“L’Amour” da denir) farklı zamanlarda *Vangelo ‘70*, *La Contestation* ve *Amore e rabbia* adları verilen derleme bir filme dahil edilmek üzere 1967 yılında İtalyan bir yapımcı için yapıldı. İki ana karakter Fransız bir burjuva kadın ile Üçüncü Dünya’dan bir erkektir. Kadın Fransızca, erkek ise İtalyanca konuşur ve iki gözlemci diyalogun büyük bölümünü tercüme eder. Filmin *Hor Görme* ile (asla yapılmamış olan “Tatlı Fransa” projesiyle) açık bağlantıları vardır, ama aynı zamanda da 1960’ların sonundaki politikaya işaret eder.

Godard’ın beş yıl içindeki yedinci filmi *Çete Dışında* 1964 yılının Şubat ve Mart ayları boyunca çekildi. Pauline Kael’in belirtmiş olduğu gibi, bu film “bir kız ile bir silah üzerinedir”. Bu film aynı zamanda Godard için görece olarak basit ve rahat bir projeydi. Godard’a bir nefes alma alanı ve 1964 yazı ile (altı filmi tamamladığı süre olan) 1966 yazı arasındaki iki yıla damga vuran hararetli etkinlik öncesini özetleme fırsatı verdi. *Çete Dışında*, kendisinden hemen önce yapılanlar gibi, Godard’ın ilk filmlerinin bir özeti olarak görmeye karar vermezsek, anlatı tarzları içinde bir deneme değildir. Film *Serseri Aşıklar*’ın ve *Kadın Kadındır*’ın esprili, yumuşacık canlılığını paylaşır. *Serseri Aşıklar* gibi gangster türünün duyarlılıklarından haz alır; *Kadın Kadındır* gibi Anna Karina’yı üçgenin zirvesine yerleştirir ve filme öncelikle Godard’ı gençliğinde motive etmiş olan Amerikan filmlerinin zarif, lirik niteliği ve nostaljisi yayılır. (Filmleri çekebildiğiniz anda, artık sizi film çekmeye özendiren filmler gibi filmler yapamazsınız.)

Bütün bilinen Godardyen aygıtlar bu filmde de vardır. İlk kez Godard geçen beş yıl boyunca oluşturduğu film dünyasını özetliyor, kendini tekrar ediyor gibi görünür. Bu nedenle bir kereliğine Godard’ın görüntüler, sesler, jestler ve art arda gelişler koleksiyonundan sadece haz almada özgürdür. Jenerik yazıları bunun bir “Jean-Luc / Sinema / Godard” filmi olduğunu ilan eder. Sinema onun ikinci adıdır. Eğer *Çete Dışında*’yı ayıran bir şey varsa o da *filmin keyfidir* (*joie de film*): Karakterler bu keyfi filmin içinde yaşarlar; Godard ise onu filmin yapısının dışında gösterir.

Üç eski öğrenci olan Arthur, Franz ve Odile bir soygun yapmaya karar verirler, ama onları motive eden, para kazanma düşüncesinden çok Godard’ın karakterlerinin çoğunu yaşamlarını sinemasal kurmaca açısından yeniden formüle etme çabasına yönelten özel can sıkıntısıdır. Amaç, anlatacak bir öyküye sahip olmaktır. Sinema bilinen söylev tarzlarının güvenliğini sunar ve

film karakterlerinin ısrarla “gerçek yaşam” diye adlandırdıkları şeyin anlamsızlığından ve saçmalığından korunma sağlar. Godard’ın karakterlerinin çoğu gibi onlar da filmin metaforu açısından dünyayı görmenin, onun dilinde konuşmanın ve formüle edilmiş jestler aracılığıyla oynamanın rahatlığını yaşarlar. Bu nedenle Godard’ın söylev tarzlarına ilgisi sadece estetikten ibaret değildir: Eğer öykülerimizi anlatmanın yeni yollarını bulabilirsek, hayatlarımızı yaşamının yeni yollarını bulabiliriz. Burada bir tehlike vardır: Anlatıcı Godard bize “Franz dünyanın düş mü, yoksa düşün dünya mı olduğunu bilmez” der. Gerçeklik ile sinema arasındaki karmaşa baş döndürücü olabilir. *Çete Dışında* çoğu yönden bu olgunun illüstrasyonlarının coşkulu bir koleksiyonunu kataloglamayı gerçekleştirir.

Sözgelimi Arthur iki kez ölür. Onun sahte olan ilk ölümü çok etkileyicidir. Sinemasal olarak ölümü nasıl canlandıracağını bilir. Daha sonra amcasıyla yaptığı düelloda “gerçekten” ölür ve geri dönüşü olmayan bu son ölüm hayli melodramatiktir ve ilk ölümden daha az ikna edicidir. Kendilerini gerçekten soygun yaparken bulduklarında, üçü de bu duruma tahammül edemez. Gençler kırılan pencere konusunda sessizdir. Odile bir köpeği sevmek için ortada durur. Franz iyi bir kitabı çalmak için durur. Filmlerde bu böyle olmaz. Daha sonraki bütün Godard filmleri gibi *Çete Dışında* da belirgin biçimde kendinin farkındadır. Godard anlatır ve ilk kez onun kişiliği filmin dokusunun bir parçası haline gelir. O halde dikkatimiz karakterler arasındaki ilişkilere değil, karakterler, anlatıcı-yönetmen ve biz izleyiciler arasındaki bağlantıya odaklanır. Filmin ilk birkaç dakikasından sonra Godard açıklamayı keser: “Geç kalanlar için birkaç ipucu: bir kız, para, bir sayfiye evi...” Daha sonra “ikinci sınıf heyecan öykülerine saygılarından işi gece yarısına kadar yapmayacaklar” der. Arthur’un finaldeki ölümünden sonra, Odile ve Franz sinemasal günbatımında arabayla gider ve Buenos Aires’e giden bir gemiye binerlerken Godard “Öykümüzü burada bitireceğiz” der. Uzayda hızla dönen bir dünyanın çekimini izleriz ve Godard “Sinemaskop ve technicolor ile devam!” diye bitirir. Son jenerik yazıları bile bu yarı müzikal gangster filminin müziğini besteleyen Michel Legrand hakkında şaka yollu göndermelerde bulunur.

Fikirler, karakterler ve duygular hakkında “konuşmanın” çeşitli yolları vardır ve *Çete Dışında* bunların çoğunu kullanır. Arthur, Franz ve Odile İngilizce sınıfında tanışır –dil bu filmin ana dayanağıdır. Kapının üzerindeki yazı önceden haber vericesine ilan eder: “Loui’s Cours” (Loui’nin Kursu). “Günümüzde” der öğretmen, “Thomas Hardy ya da Shakespeare’in nasıl okumamız gerektiğini bilmeliyiz.” Sınıfın İngilizce’ye tercüme edileceğini umduğu *Romeo ile Juliet*’ten uzun bir pasaj okur. (Shakespeareyen İngilizce mi? Modern İngilizce mi? Loui’s Cours’un İngilizcesi mi?) Bu arada Arthur, Odile’e bir aşk notu yazar: “Tou bi or not tou bi contre votre poitrine, zat iz zi question.” (“Olmak ya da olmamak, başımı göğsüne yaslamak ya da yaslamamak, işte bütün mesele bu”). Onun yazısı kendi Fransız aksanı ile

bizim yazıyı komik şekilde harflere dökmemizin bileşimidir. Öğretmen çok daha hızlı bir şekilde Shakespeare'den okumaya devam eder.

Ya diğer kültürel diller? Daha sonra bu üçlü Louvre'u soymaya karar verir, dokuz dakika kırk beş saniyelik Amerikan rekorunu iki saniyeyle kırarlar. Metroda Arthur, Odile'e kendisiyle ilgili neyi merak ettiğini sorar. Odile "evlilik" diye yanıt verir ve daha sonra yarı-murıldanarak yarı-ezberden kederli insanlarla ilgili bir şarkı söyler. Trendeki insanların birkaç görüntüsünü görürüz. Tren bir istasyonda durur. Kapılar açılır: Büyük bir panoda LIBERTE (ÖZGÜRLÜK) yazar. Franz yapacakları işin ardından kuzeye, "Jack London'ın bölgesine" gitmeyi planlar. Doğrudan kameraya konuşarak Jack London'dan uzun bir öykü anlatır. Daha sonra arabayla giderlerken Arthur içinden konuşur. Odile, Bayan Victoria'ya "Sinemadan nefret ediyorum... Ben doğayı seviyorum" der. Bu bir gerçekten ziyade bir istektir. Sanki bunu kanıtlıyormuş gibi bir sonraki sahne bize Odile'in ses kuşağındaki caz eşliğinde evden ayrılışını ve özgürlüğe kaçışını gösterirken Arthur ile Franz bir ırmağın kenarındaki ağaçların arasında gazetelerdeki cinayet haberlerini okuyarak Odile'i beklerler. Kafede birisi bir dakikalık sessizlik önerisinde bulunur. Ses kuşağı susar (ama yalnızca kırk saniye: sinemasal zaman gerçek zaman değildir!) ve daha sonra Arthur, Franz ve Odile kendi Bob Fosse danslarını yaparlar. Daha önceden Odile mesajı bulmak için kadınlar tuvaletine gitmiştir: "Güzellik için rimel – mutluluk için de!" Bu Godard'ın özellikle de "güzellik" ürünleriyle ilgili olacak bir sonraki filmünün bir reklamıdır.

Çete Dışında'da Godard bir tür denge kurmuştur: Önceki filmlerinin her biri, filmün verili malzemesine karşıtlık içinde, diyalektik olarak çalışmaya zorlanacak denli özel bir tarzda motive olmuştu. *Serseri Aşıklar*'da bu



Arthur (Claude Brasseur), Odile (Karina) ve Franz (Sami Frey) kafede "madison"u gösteriyor.

mücadele Truffaut'nun senaryosuyla; *Küçük Asker* ve *Jandarmalar*'da politik malzemeye; *Kadın Kadındır* ve *Hayatını Yaşamakta* kendi önyargıları ve Karina'nın bilmecemsi kişiliğiyle ve *Jandarmalar* ile *Hor Görme*'de söylev tarzlarıydı. Şimdi ise *Çete Dışında*'da o bu baskılardan kurtulmuştur. Sonuç daha az gergin, daha az uyarıcı, ama daha açık ve kavraması daha kolay bir filmidir. Godard'ın sinemanın temel unsurlarının izlerini sürmek için bu filmi masaya yatırabiliriz. Bu film üzerine özenli ve dikkatli yazısında Robin Wood "(Godard'ın) filmlerin(in) metinsel dengesizliği" dediği olguyla, yani "büyük bir karmaşıklığa ve yoğunluğa sahip pasajların, önemleri ve ilginçlikleri insanı aşırı derecede sudan oluşlarıyla çarpan pasajlarla yan yana bulunma tarzıyla" boğuşmaya çalışır.¹²⁸ Wood bunun neden böyle olduğu (Godard'ın "çalışma yöntemi," onun "Brecht'ye eğilimi," kazanılmış özgürlüğü) konusunda birçok zekice öneride bulunur, ama o kesinlikle izleyicinin bakış açısından analiz yapar. Yönetmenin bakış açısından bakınca *Çete Dışında*'nın öğelerinin her birinin (yukarıda belirtilenlerin çoğunun) kendilerine ait bir geçerliliği vardır. O halde bu filmi "okuyan" kişi tümevarımsaldan çok tümdengelimli çalışmak zorundadır. Wood "eğer artık geleneksel organizasyon ilkelerinden herhangi biriyle sınırlanmış değilseniz, o zaman filminizi kaosa sürüklenmekten korumanın bir aracı olarak onların yerini ne alır?" diye sorar. Yanıt basitçe filmin malzemesini yerleşmiş ilkelerle değerlendirmekten ziyade eldeki filmin malzemesiyle deneysel olarak çalışmakta –potansiyel organizasyon ilkeleri yönünde çalışmakta yatar. Godard'a (bütün sanatçılara yaptığımız gibi) şüphenin avantajını vererek başlarız: Anlamın bu çekime, o kesmeye, bu jest, şu diyaloga bağlı olduğunu varsayalım. Daha sonra her zaman "gösterge bizi bir nesneyi kendi anıyı aracılığıyla görmeye zorlar" ifadesini hatırlayarak anlamın ne olabileceğini keşfetmeye çalışırız.

Bu Godard filmlerinin tümüne en iyi yaklaşımdır. Onlar çoğunlukla incelenmeyi gerektirirler; onlar her zaman ilk seyredeşte kendilerini açığa vurmazlar. Ancak bir kereliğine karakterin, olay örgüsünün, temanın ve kuramın sustuğu ve bize filmin planını, temel yapısını incelemek için nadir bir fırsat sunduğu *Çete Dışında*'yı bu yönde düşünmek özellikle önemlidir. Filmin başında, tam da geleneksel bir yönetmenin karakterleri tanımlamaya konsantre olduğu sırada Franz, Arthur ve Odile sınıfı asmaya ve kış ortasında üstü açık bir arabayla gezinti yapmaya karar verirler. Karakterleri tanımlamak için bir parantez açmaktan ziyade Godard bize "İmgelerin konuşmasına izin vereceğiz" der. Eğer onlara bu izni verirse, onlar da bunu yapar. Onlar "olay örgüsünü iletmezler" ya da "karakteri açıklamazlar" (bunlar geleneksel organizasyon ilkeleridir), ama filmin evrenini ve bu dışlanmışlar çetesinin acı varlığını anlamana yardım ederler. Birkaç saniye sonra kendimizi boş banliyö sokaklarında buluruz. Genel çekimde Odile bisiklet sürer, dikkatle el işaretlerini verir, ama kimse bunları görmeyecektir. Çekim kendi içinde dokunaklıdır.

¹²⁸ *The Films of Jean-Luc Godard*, der. Ian Cameron, s. 62.

Kendisinden önceki ya da sonraki çekimle bağlantısı olmayabilir, ama buna benzer çekimler bu filme dair deneyimimizin bir bölümüdür. Buna isterseniz bir kolaj, deneyimin hâlâ anlaşılabilir olan Kübist parçalara ayrılışı da diyebilirsiniz. Bu kurmaca söylev tarzında ustalaşmış olan Godard artık söylevin özüne daha fazla dikkat edebilir. Öyküler biter, denemeler başlamak üzeredir. Franz'ın filmin sonunda söylediği gibi, “Herkes kendi yoluna, güvensiz ve trajik.”

Evli Kadın (La Femme Mariée) Hayatını Yaşamak'tan Ona Dair Bildiğim İki, Üç Şey'e uzanan yolda orta noktadır. Bir fahişenin özel bir portresi olan *Hayatını Yaşamak* ile fahişelik metaforu üzerine göstergebilimsel bir deneme olan *Ona Dair Bildiğim İki, Üç Şey* arasında Godard'ın orijinal olarak koyduğu adla *Evli Kadın (La Femme Mariée)* vardır. Filmin dört dakikası kesilene ve adı, hiçbir şeyden şüphelenmeyen izleyici genelleme yapar diye *Evli Kadın'dan Evli Bir Kadın'a* (yani “La” artikelinden “Une” artikeline) değiştirilinceye kadar film sansürden geçmedi. Filmin kayıp bölümünü yerine koyamayız, ama orijinal adını (“La”) kullanabiliriz. “1964'te çekilen bir filmde parçalar” alt başlığıyla film kadınlar, erkekler ve seks kültürü üzerine tutkulu bir denemedir. Bu film görünüşte bir kadın kahramanın portresidir, ama film konusunu karmaşık bir semantik ekrandan görür. Filmin merkezinde *evli bir kadın* olan Charlotte'u buluruz, ama onu *evli kadın* olarak karanlık bir gözlükten görürüz –insandan ziyade bir kavramdır, çünkü o kendisini kuşatan iletişim araçlarının (film, dergiler, edebiyat, plaklar, reklamlar, ilan panoları, televizyon, radyo) dilleri tarafından biçimlendirilmiştir. *Evli bir kadın* ile *evli kadın* arasındaki ilişki; genel kültür içindeki özel ve varoluşsal hal ile onun yansıması arasındaki bağlantı Godard'ı büyüler. *Evli Kadın* anlamın birkaç düzeyi arasında parıldayan bir müdahaleler ağıdır: evli kadın (kavram), evli bir kadın (kişi) ve bu kişiyi o kavram aracılığıyla ve aynı zamanda da (filmin kendisinin özgül örneğinden ayrı olarak) bu özneye dair bizim kavramlarımızı biçimlendiren medya. Filmin teması için objektif bir tamamlayıcı olan Charlotte'un göğüsleri (1950'lerin reklamlarının üzerine “Charlotte et sa poitrine” [“Charlotte ve Göğüsleri”] yazılabilirdi) bu düzeyleri göstermeye hizmet edecektir.

Birincisi, bu rolü oynayan aktris Macha Meril'in gerçek göğüslerine sahibizdir. Sansürün kesmelerinin ilgiyi biraz göğüslerden başka yere yönelttiği varsayabilirse de, onlar hâlâ Godard'ın kamerasının ilgi odağıdır; somut, estetik gerçekliktir. Ancak bu göğüslerin özel bir anlamı da vardır. Charlotte filmin başlarında sevgilisi Robert'in çatı katı dairesinde yalnızca pantolonla koşarak meydan okuduğunda göğüslere dikkat çeker. Göğüslerin kadın bedeninin diğer herhangi bir bölümünden daha özel ve güçlü kültürel bir anlamı vardır. Onlar cinsel silahlardır. Onların işlevlerini uygun bir biçimde Triumph (Zafer) adlı sutyen reklamından öğrenmiş olan Charlotte kendi kapasitesini geliştirme niyetindedir. Filmin ortasında bir dergiden absürd bir göğüs hesaplamasını okur:



Evli Kadın ölçüm yapıyor.

“Ölçülerinizi alın ve onları ideal silüet ile karşılaştırın. İdeal bir göğüs boyutu vardır. Ufki bir hat üzerinde Venus de Milo’nun göğsünün, kolunun ortasının bir santimetre altındaki ucuyla karşılaştırın. Mezurayı koltuk altından dirseğin iç kısmına uzatın. Bir santimetre çıkarın ve ikiye bölün, boyunuza uygun göğüs ölçülerinizi bulacaksınız. Boynunuzun altından sağ göğsünüzün ucuna ölçüm yapın. Bunun yirmi santim olması gerekir. Boynunuzun altından sol göğsünüzün ucuna doğru başka bir hayali hat çizin. Göğüs uçlarınız arasındaki mesafeyi ölçün. Bu üç ölçü eşkenar üçgeni oluşturur.”¹²⁹

Benzer biçimde bu dergilerin ideal evli kadınları, Charlotte ve bu rolün saçmalığına dair Godard’ın anlayışı arasındaki çizgiler de eşkenar bir üçgeni oluşturur. Bu üçü arasında medya aracılığıyla ilişki kurulur. Temelde göğsün matematiği, Charlotte’un ardındaki reklam panosundaki heybetli göğüsler, bir yanda Charlotte’un tasarım olarak daha gelişkin yeni sutyeni, diğer yanda ise ona yeni, gelişkin silahlarını nasıl kullanacağını öğreten (“Kocanızın üzerindeki nasıl çıkarırsınız”) erotik plaklar vardır. *Hayatını Yaşamak* ile başlayan ve *Ona Dair Bildiğim İki, Üç Şey* ile zirvesine çıkan tüketim nesnesi haline gelme temasının gelişimini görmeye başlıyoruz.

Godard bu temayı buna benzer şeyleri düşünen bir karakteri aynı sonuçlara varmasını sağlayacak bir olay örgüsünün içine yerleştirerek alışılmış tarzda tartışmayı tercih edebilirdi. Bunun yerine Godard’ın tarınladığı tarzda bir film izleriz:

“Öznelerin nesneler olarak görüldüğü, taksiyle takiplerin yerini etnolojik röportajların aldığı, yaşamın seyirlik yanı ile analizinin iç içe geçtiği sinemanın keyifle eğlendiği: Kısacası bir film, neyse yalnızca o olmaktan keyif alan bir film.”¹³⁰

¹²⁹ *Une Femme mariée*, L’Avant-Scène du Cinéma, Mart 1965, s. 15.

¹³⁰ *Cahiers du Cinéma*, Ekim 1964, Milne içinde, s. 208.

Evli Kadın'ın tarzını tanımlamanın daha iyi bir yolu yoktur: "Yaşamın seyirlik yanı sonunda onun analiziyle birleşir." Söylev düzeyinin –kurmacadan deneme yazısına, şiire, müziğe, portreye ve tekrar geriye doğru– bu ani değişimleri, ilk kez olarak filme bir kurmacadan ziyade bir deneme olarak yaklaştığımızdan bizim için bir zamanlar olduğu gibi artık sorun olmamalıdır. *Evli Kadın*'ı böylesine doğrudan, ilginç ve tutkulu yapan şey biçimin özgürlüğüdür. Sonunda genelde kurmacanın, özelde de türlerin geleneklerinin sorumluluklarından kurtarılırız ve artık her imgeyi, her sesi, her art arda gelişti oldukları haliyle kabul edebiliriz. Karakter ile izleyici arasındaki ilişki artık odakta değildir; onun yerini yönetmen ile izleyici arasındaki ilişki almıştır. En sonunda Godard kendi sesiyle konuşabilir.

Evli Kadın Godard üzerine yorum yapan neredeyse herkes tarafından övülmüştür ve genel olarak tam da bu nedenle. Tom Milne mükemmel yazısı "Jean-Luc Godard ou la raison ardente"de filmin özel cazibesini tanımlamak için filmdeki Roger Leenhardt'ın monoloğundan bir ifadeyi ödünç alır.¹³¹ Leenhardt, Guillaume Apollinaire'den alıntı yapar:

"Güneş, işte tutkulu aklın zamanı..."

Filmi (ve Godard'ı) karşı konulamaz biçimde çekici bulmamızı sağlayan bu *raison ardente*, bu tutkulu akıldır.¹³² Aslında Leenhardt'ın monoloğu kariyerinin bu noktasında Godard için bir bilinç deklarasyonu olarak işlev gördü. Buna "Akıl" adı verilir:

"... Sanıyorum aklın en iyi tanımı şudur: 'eyleme geçmeden önce anla.' Daha fazla aramak, derinlere, yükseklerle ulaşmak, başkalarını anlamak, ben ile öteki, leh ile aleyh arasında küçük bir köprü kurmak için... Bu entelektüel yaklaşıma herkes dikkat etmez. Özellikle de her şeyin siyah ve beyaz olduğu ve aranan gölgelerin aramanın biraz gri görüldüğü bugünlerde. Ancak bence can sıkıcı olanlar fanatiklerdir. Her zaman ne diyeceklerini bilirsiniz... Ama paradoksu seven insanlar eğlencelidir. Paradoks apaçık olana alternatif sunar. O zaman bir uzlaşma, entelektüel davranışların en iyisi ve cesaretlisi vardır... Bu ikna eksikliği anlamına gelir. Hâlâ uygun bir sentez aramaya devam ediyorum ve dünyanın tamamen saçma olmadığına ısrar ediyorum. Akıl kesinlikle bu saçmalığa birazcık mantık enjekte etme girişimidir."¹³³

Tutkulu akıl gibi Leenhardt'ın da bu filmde bir ziyaretçi olması ve Pierre ile Charlotte'un ondan (ve filminden) biraz rahatsızlık duyması önemlidir. İtaatkar tüketiciler olarak onların ahlaki evreni *Tutkulu akılla* daha iyi tanımlanır.

¹³¹ *Sight and Sound*, Yaz 1965.

¹³² Bu ifadenin önemine ilk dikkat çeken Milne'yi onurlandırmak için doğrudan senaryo yerine Milne'den alıntı yaptım.

¹³³ *Une Femme mariée*, s. 17.

Godard'ın akli kesirlikle bu saçmalığa birazcık akli enjektde etme girişimidir.

Leenhardt'ın monoloğu filmin mantığını noktalayan yedi monologluk dizide üçüncüdür. Bu dizi Pierre ile Charlotte'un Leenhardt için verdiği akşam yemeği partisinde başlar ve evli çiftin (Pierre'in "Bellek," Charlotte'un "Şimdiki zaman" üzerine) denemeleri onun sözlerinden önce gelir. Bu iki parçalık dizi evliliklerinin gerilimini tanımlar. Charlotte'un açıkladığı gibi:

"Bellek... ona ihtiyacımız yok. Ben şimdiki zamanı tercih ederim! Şimdiki zaman daha heyecan verici. Müziği severim. Her şey ölür –çiçekler – aşk– kuşkusuz aşk. Aşk yaşatılmalıdır. Şüphesiz şimdiki zamanda yaşamak zorundasınız, çünkü şimdiki zaman olmazsa, o zaman yaşanmaz, ölünür. Bence en önemli şey bana neler olduğunu... ve önceden gördüğüm, bildiğim şeylerle karşılaştırmaya çalıştığım olan biteni anlamaktır... Bu şimdiki zamanda zordur, o nedenle şimdiki zamanı seviyorum, çünkü 'şimdiki zamanda' düşünmek için zamanım yok... Hayır, anlamıyorum... şimdiki zamanı anlayamıyorum, çünkü beni aşıyor. Kuşkusuz sevdiğim şey benden kaçan – şimdiki zamanda kontrol edemediğim bu şeydir..."¹³⁴

Charlotte'un dolambaçlı, paradoksal mantığı ona başka yönlerden Godard'ın evli kadın portresinde olmayacak olan insani bir boyut kazandırır. Biz artık onun Leenhardt'ın savunduğu "uygun senteze" asla ulaşamasa da, en azından kendi üzerinde işleyen güçleri anlamaya çalıştığını biliyoruz. Yine de Leenhardt'ın daha sonra Charlotte ile Apollinaire'in *tutkulu akli* arasında bağlantı kurmasına yetecek kadar neden vardır.

Leenhardt'ın konuşmasından hemen sonra çiftin oğlu Nicolas "Çocukluk" üzerine alışılmamış biçimde büyüleyici (ve Godard için çocukların dünyası içinde ender bir risk alış anı olan) bir tez ortaya atar:

Bunu yapmak için:

1. Dikkat edeceksin
2. Anlayacaksın
3. Herkese söyleyeceksin
4. Yapacaksın
5. Boya satın alacaksın
6. Her şeyi kontrol edeceksin
7. Boyayacaksın
8. Yeniden kontrol edeceksin
9. Her şeyi bir daha yapacaksın
10. Yapıp gideceksin¹³⁵

Çocuğun neyi tanımladığını söylemenin yolu yoktur, ama Godard'ın kendi

¹³⁴ *Une Femme mariée*, s. 17.

¹³⁵ *Une Femme mariée*, s. 18.

filmine yönelik tutumu için pekâlâ yardımcı olabilir.

Beşinci denemede Charlotte'un adı uygun bir biçimde Bayan Céline olan kapıcısı bize filmdeki seks imgelerinde bulunmayan bir dünyeviliği sözcüklerle veren *Taksitle Ölüm*'den (*Mort à credit*, Céline, 1936) bir pasaj okur. Dizinin altıncı parçası olan "Haz ve Bilim" Charlotte'un doğum kontrolü ve cinsel özgürlük yönünde biraz ilkel (neanderthal) görüşlere sahip bir jinekologla röportajından oluşur. Son deneme olan "Aşk ve Tiyatro," Charlotte ile Robert kendi ilişkilerinin sonu ile filmin sonunu birbirine benzetecek diyalog sağlamak için Racine'in *Bérénice*'ini yeniden kurgularlarken filmi sona erdirir.

Sıralanan bu sekanslar filmin *découpage*'ının temelini oluşturur. Bu sekansların arasına seksin tüketim nesnesi haline getirilmesinin eşit derecede bağımsız illüstrasyonları sokulur. Kafedeki iki kızın sahnesi belki de bunların en önemlisidir; anlatı yapısının karmaşıklığı bütün film için bir model işlevi görür. Sahne başlamadan hemen önce, Godard'ın filmi noktalamak için kullandığı bilinç-akışı şiirlerinden birini dinleriz. Charlotte evden ayrılır, Jean Cocteau'nun bir freskinin önünden geçer. Bunu "AMERI..." harflerinin üzerinde bir pan ve havuzun kenarına yerleştirilmiş mankenlerin negatif çekimleri izler. Charlotte düşünür:

Ah! l'harmonie, trouver l'harmonie	Ah! mutluluğu, uyumu bulmak
Comme au cinéma.	Filmlerdeki gibi.
Le ciel est bleu.	Gökyüzü mavi.
Abolir le passé.	Geçmişi yok etmek.
Metre du rouge à lèvres.	Ruj sürmek.
A quoi tu penses?	Ne düşünüyorsun?
J'hésite.	Emin değilim.
Le lendemain matin.	Bir sonraki sabah.
Il ne savait pas.	Bilmiyordu.
Dans les nuages.	Bulutlarda.
Se déshabiller.	Soyunmak.
A ta place, je n'irais pas.	Yerinde olsam, gitmezdim.
Le lendemain soir.	Bir sonraki akşam.
Mardi après-midi.	Salı öğleden sonra.
Très rapidement.	Çok hızlıca.
Pendant plusieurs jours.	Pek çok gün boyunca.
En janvier 64.	Ocak 1964'te.
Et puis, ça m'amuse.	Hem de eğlenceli olabilir.
C'est nerveux.	Canlı.
Délivré de cet espoir.	Bu umuttan muaf.
Il n'y avait rien de changé.	Değiştirecek bir şey yoktu.
Une dernière fois.	Son bir defa.
Le nouvel appartement.	Yeni bir daire.

Le téléphone sone.
Il fait très beau.
Ni à lui, ni à personne.
Pour quoi faire?
On ira ou tu voudras.
Il ne pleuvait pas.
On n'entendait rien.
Il faut choisir.
D'abord, je n'ai rien dit.
Qu'est-ce que tu as?
La Tendresse.
Evidemment.
Tout le mal possible.
Un visage noyé de larmes.
Caresser mes cheveux.
Je restais silencieuse.
Regarder autour de soi.¹³⁶

Telefon çalıyır.
Hava çok güzel.
Ne ona ne de başka birine.
Ne için?
Nereye istersen oraya gideriz.
Yağmur yağmıyordu.
Hiçbir şey duyulmuyordu.
Seçmek gerek.
Önce hiçbir şey söylemedim.
Sorun nedir?
Şefkat.
Kesinlikle.
En kötüsü.
Göz yaşına boğulmuş bir yüz.
Saçlarımı okşamak.
Hiçbir şey söylemiyordum.
Etrafına bakmak.

Sözlü imgelerin bu şifreli, bağlantısız kolajı Godard'ın birçok düzeyde sinemasal olarak yaptığını basılı malzemede kopyalamaya mümkün olduğunca yaklaşır.

Sanki bu konuyu daha somut bir biçimde gösteriyormuş gibi Charlotte kafede, iki genç kız yukarda şiirsel olarak sahip olduklarımızın dramatik temsilini sundukları sırada arkaplandan gözlem yapar. Kızlar yıldız fallarından, monokinilerden¹³⁷ ve oğlanlarla neler yapılacağından konuşurlar. Ara yazı şöyledir: HER KADININ BİLMESİ GEREKEN, daha sonra O (KADIN) BİLİYOR ve YAPMIYOR. *Elle* dergisinin ani bir çekimi bize kızların sekse dair bilgilerinin kaynağını anımsatır. Daha sonra barın arkaplandaki gürültüsü artar ve kızların konuşması için alt yazılara başvururuz: “Bir oğlanla yatacağım.” “Ne yapılacağını bilmiyorum.” “Seni öpecek, sen de ona sarılacaksın ve ışığı söndüreceksin.” “Giyisilerimi çıkarmam gerekecek. O da, ben de çırlıçıplak olacağız.” “Karanlıkta. Zaman yok. Daha fazla düşünme. Ruh hali.” “Hâlâ korkuyorum. Göğüslerimi görecek.”¹³⁸

Başladığımız yere geri geldik. Ancak Godard'ın medya kataloğu henüz bitmedi; ilk olarak jukebox'ta Sylvia Vartan'ın bir yé-yé şarkısı, sonra fazla miktarda reklam, daha sonra bir resimli roman ve en sonunda da bu konudaki son söz, sutyenlere saygı olarak bir “şiir” vardır: “Kıskanç olma. Senin de gıpta edeceğin –genç, modern, dinamik– bir dizen olabilir.”¹³⁹

¹³⁶ *Une Femme mariée*, s. 22.

¹³⁷ Filmin şimdi kayıp olan bir bölümü Jacques Rozier'in Riviera'da o yılın modası olan “monokini”nin cazibesini belgelediği bir sekansı içeriyordu. Godard bu belge filmi filme dahil etmişti. Sansür bu sekansı çıkardı.

¹³⁸ *Une Femme mariée*, s. 27.

¹³⁹ *Une Femme mariée*, s. 27.

Bir yetenek gösterisi mi? Evet, ama daha da önemlisi, evli kadının gösterisi (tour de la femme mariée), tek işlevi cinsel becerilerini geliştirmek ve onları sermayeye çevirmek olan kadın olgusuna her açıdan bir yaklaşımdır. Godard'ın dediği gibi bu, “öznelere nesneler olarak görüldüğü” bir filmidir. Sözcükler bile göstergeler gibi konuşurlar. Ekranda EVE (HAVVA) sözcüğü görünür. Kamera geri çekilerek sözcüğün tamamı olan REVES'i (DÜŞLER) gösterir. Daha sonra “DANGER” (TEHLİKE) sözcüğü Charlotte'u uyarır ve kamera “DANGER”ın ortasındaki “ANGE”yi göstermek için kayar. Havva (Eve) düşlerde (reves) kaybolur ve melek (angel) tehlikededir.

Tom Milne'in belirttiği gibi:

“Görünüşteki bu konudan ayrılmaların hiçbiri gerçekten konudan sapma ya da görünebildikleri kadar basit ya da konuyla ilgisiz sözcük oyunları değildir. Joyce'un dilbilimsel altüst etmelerinde olduğu gibi, bunlar her yöne kanca fırlatarak, bir anlam ağı (Charlotte'un ağı mı?) oluştururlar... Godard'da imge bir ve aynı anda özel bir şaka, genel bir gag, imgelemsel bir bağlantı ya da ciddi bir ifade olabilir.”¹⁴⁰

Dikkatimizi çeken bu çok sayıda anlamlar dizisidir. İmgelerin kendileri çoğunlukla olağanüstü bir biçimde net, kusursuz ve neredeyse klasiktir. Film beyaz bir çarşafın üzerindeki bir el ile başlar ve yine bir el geri çekilir ve beyaz çarşafı boş bırakırken biter. Yakın-çekimler, profiller ve dosdoğru önden çekimler daha çoktur. Bedenler çoğunlukla parçalar halinde görülür. Godard yananlamsal malzemeye alan bırakmak için her imgenin “öyküsünü” (ya da anlatı içeriğini) sınırlamıştır. İmgelerin basitliği, anlamlarının karmaşıklığı müziğin birleşik duygusal ve entelektüel etkisiyle rekabet eder. *Evli Kadın*'ın birçok kez “izlenmesi” (hem özen gösterilmesi hem de üzerinde düşünülmesi) gerekir:

Charlotte “ ‘Bakmak’ tam olarak ne anlama geliyor?” diye sorar.¹⁴¹ Pierre “ ‘Bakmak’... Bilmiyorum... İki kere korumak anlamına geliyor” diye yanıt verir.

Charlotte: “Eğer iki kere ise... o halde değerlidir.”

¹⁴⁰ *Sight and Sound*, Yaz 1965.

¹⁴¹ *Une Femme mariée*, s. 20.

Cehennemde Bir Mevsim:

Buz Gibi Şiir

Çılgın Pierrot'da tekrarlanan bir nakarat vardır:

“Bölüm Sekiz: Cehennemde Bir Mevsim.”

Rimbaud'nun bu ifadesi 1965 ve 1966 yılları boyunca yoğun üretkenlik dönemine verebileceğimiz başka her adlandırma kadar yararlı olacaktır. Eleştiri yapılarının yıkıldığı ve bu yıkıma Godard ile ulaştığımız bir dönem vardır. Bu dönem boyunca yaptığı beş film, her biri kendi tarzında *cris de coeur*'du (içten gelen bir haykırış) ve her ne kadar eleştirisinin dili *tutkulu aklın* bakış açısından Godard'ın ne yapmak üzere olduğunu tanımlamaya yeterince hizmet etse de, onun kendini kolayca kategorilerin ve karşılaştırmaların hizmetine vermeyen sinemasını anlatmak için, *buz gibi şiir* dediğimiz başka bir metafor vardır. Göstergebilim yoluyla ve türler ile mantık açısından tanımlamış olduklarımızı şimdi de şiir yolu ile tanımlamamız gerekiyor. Bunu en iyi, Godard'ın diğer şairlerden çok daha fazla alıntılıdığı Cocteau yapar. Cocteau *Le Secret professionnel*'de (1922) şiiri, Godard'ın sinemasına da eşit derecede uyan şu sözcüklerle tanımlamıştı:

“Uzun süren bir yakınlığın neden olduğu körlük ve sağırılık alışkanlığı olmaksızın kendinizi birden bire adınızla sanki başka birine aitmiş gibi karşılaşmış bulmanın, onun biçimini görmenin ve hecelerinin seslerini duymanın şaşkınlığını bilir misiniz?”

Ayrı durum bir nesne ya da bir hayvan için de olabilir. Yıldırım hızıyla *ilk kez* bir köpeği, bir taksiyi, bir evi *görebiliriz*. Onlardaki özel, delice, gülünç, güzel olan karşı konulamazdır. Ancak hemen ardından alışkanlık bir silgiyle bu güçlü imgeyi siler. O köpeği okşar, taksiyi çağırır, o evde yaşarız.

İşte şiirin rolü budur. Şiir kelimenin tam anlamıyla örtüyü kaldırır. Çevremizde bulunan ve duyularımızın otomatik olarak kaydettiği şeyleri, *aldırmazlığımızı* paramparça eden bir ışıkla göz önüne serer.”¹⁴²

Bu yaklaşım Christian Metz'in bize verdiği anlatının işlevine yani *gerçek olmayana dönüştürme*'ye oldukça yakındır: *aldırmazlığımızı* paramparça eden bir ışıkla göz önüne serme. Bu Godard'ın kendisine verdiği bir görevdir. Cocteau önemli bir ayrım daha yapar:

¹⁴² *Mid-Century French Poets*, der. ve çev. Wallace Fowlie, s. 121.

“Gündüz düşü göreni ürkütmek amacıyla garip nesneler ve duygular için çok uzaklara bakmak gerekmez. Bu kötü şairin yöntemidir ve şiirine egzotizm verir.

Ona yüreğinin ve gözlerinin her gün gördükleri gösterilmeli, ama bu öylesine hızlı olmalıdır ki o, onlardan ilk kez görmüş gibi etkilenmelidir.

Sıradan olanı öylesine bir yere koyun, temizleyin, ovun ve aydınlatın ki, size ilk başta sahip olmuş olduğu gençliği, tazeliği ve saflığı versin ve siz de bir şairin işini yapıyor olun.”¹⁴³

Yönetmen olmuş yaşlı bir şair (doğrudan kendi gençliğinden) neredeyse sanki bu genç yönetmen-şaire konuşuyor gibidir. Çünkü kariyerinin bu dönemi boyunca Godard'ın sıradan olanın şairi olduğu netleşmiştir. O bize yüreklerimizin ve gözlerimizin her gün gördüklerini gösterir, ama bu öylesine bir hızla görülür ki, onları sanki ilk kez görüyormuşuz gibi etkileniriz. İlk olarak *Alphaville* ve *Çılgın Pierrot* fabllarında, daha sonra da *Erkek-Dişi*, *Amerikan Malı* ve *Ona Dair Bildiğim İki*, *Üç Şey*'in daha doğrudan denemelerinde bize gündelik yaşamın nesneleri, duyguları ve olaylarının zengin bir koleksiyonu sunulur. Bu soğuk, buz gibi bir şiirdir ve tutkulu aklı dengeler; bunlar Godard sinemasının iki kutbudur.

Bunların her ikisi de tamamen kişisel mücadelelerdir ve bu beş filmin paylaştığı başlıca niteliğin onları motive eden gerçek varoluşsal acı olduğunun söylenmesi gerekir. (Cocteau *La Difficulté d'être*'de [1942] sanatçının çalışmasının bu yönüyle de ilgilenir: “Bir yapıt yalnızlığımızı öylesine ifade etmelidir ki, hangi garip ilişkiler gereksiniminin sanatçıyı o yapıtı insanlara göstermeye zorladığını merak edebilelim.”¹⁴⁴) Godard çok sık olarak baştan savma biçimde “modern yaşam” olarak göndermede bulunduğu olgunun öğelerini yakalamaya, açıklamaya ve analiz etmeye zorlanır. Bu orta dönemde Godard dikkatle bu işe yoğunlaşır. (“Düşünmek” demişti *Küçük Asker*'de, “yenilgiden sonra ve eylemden önce gelir.”) Bu analiz bir şairden ziyade bir denemecinin işi gibi görünüyor ve gerçekten de öyledir; Godard ne de olsa etnolojiden mezundur –isterseniz ona daha iblis Jean Rouch da diyebilirsiniz. Ancak bu aynı zamanda bir şairin işidir; ikisi arasındaki ayrım, şairin sözlerin (ve görüntüler ile seslerin) gücünü (sözcüğün her iki anlamında da), onların dış dünyaya gönderme yapmaksızın kendilerini ve kendi içlerindeki geçerliliğini kabul etmesidir. Bir kez daha, gösterge bizi bir nesneyi kendi anları aracılığıyla görmeye zorlar. Çağdaş birçok şair gibi Godard da ilk olarak dili anlamamıza yardım etmeyi amaçlar, böylece daha sonra bizler onun temsil ettiği dünyayı anlayabiliriz.

Evli Kadın'ın üç önemli monoloğu Godard'ın oluşturma sürecinde olduğu zemini sağlar.

- Bellek. Pierre'in açıkladığı gibi, bellek (Cocteau için “egzotik” olan) geçmişin donmuş imgesiyle değil, ama gerçekleşmiş olan değişimleri anlamakla ilgili olmalıdır.

¹⁴³ *Mid-Century French Poets*, s. 121.

¹⁴⁴ *Mid-Century French Poets*, s. 123.

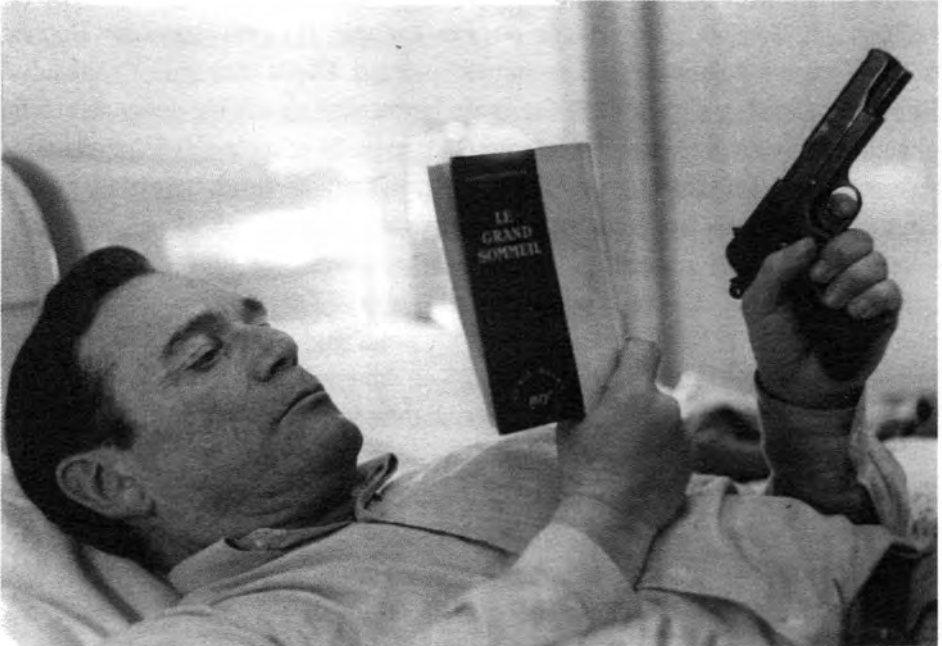
• Şimdiki zaman. Charlotte, Godard'ın şimdiki zamandan duyduğu dehşet duygusunu yarı-tutarlı bir biçimde ifade eder: "Bence en önemli şey neler olduğunu anlamaktır... ve neler olduğunu anlamak için onu bildiğim şeylerle karşılaştırmaya çalışırım."

• Akıl. Leenhardt için "akıl kesinlikle bu saçmalığa birazcık akıl enjekte etme girişimidir."

1965 ve 1966'nun filmleri Godard'ın bu saçmalığa akıl enjekte etme yönündeki tutku dolu filmleridir ve bunu *tutkulu akıl (la raison ardente)* ile *buz gibi şiiri (la poésie glacée)* birleştirerek yapar. Onun deyişiyle bu filmler *peri masallarıdır (contes de fée)*... ama onlar aynı zamanda *olgulara dayalı masallardır (contes des faits)*.

Alphaville 1965 yılının Ocak ve Şubat aylarında Paris'in gri, soğuk sokaklarında siyah-beyaz çekildi. *Çılgın Pierrot* ise beş ay sonra yaz başında Côte d'Azur'da renkli ve geniş ekran çekildi. Her iki film de Godard'ın ahlaki evreninin ayrıntılı, kapsamlı özetidir. İkisi de aşk öyküsüdür; biri yaşamla ve aşkın yeniden keşfedilmesiyle; diğeri ise ölüm ve olumsuzlama ile biter. Her iki film de hayli şiirseldir –genel, soyut ve ahlakidir ve sonuç olarak yorumlayıcı anlatılardan daha liriktir.

Alphaville köklerinin şiir literatüründe olduğunu özellikle gösterir. Bu filmin metnini 1920'lerin başlarında yazılmış ve çorak ülke metaforunun yepyeni bir şekilde gösterilen hakikatini yakalamış olan Eluard'ın *La Capitale de la douleur'u* (Acının Başkenti, 1926) sağlar. *Alphaville* aynı zamanda görünüşüne göre "Korkutucu Gecenin Kenti"dir ("City of Dreadful Night"). Son olarak da temel olay örgüsü hattı (ve imgelerin bazıları) Cocteau'nun sinemasal şiiri *Orphée*'yi



Büyük Uyku (The Big Sleep): özel dedektif, kitap ve silah.

(1950) yansıtır: *Lemmy Caution*, Natasha von Braun'u tıpkı Orpheus'un Eurydice'i çıkardığı gibi karanlık kentin dışına çıkarır. *Alphaville* "bilim-kurgudur," ama çok iyi bilim-kurguların çoğu gibi o da bilimin matematiksel mantığından çok şiirini, kurmacanın fantezisinden ziyade onun yaşanan güne uygunluğunu görmeyi tercih eder. Bir ay sonra çekimine başlanacak olan Truffaut'nun *Fahrenheit 451*'i gibi, *Alphaville* de bizden korkutucu olanın gelecek değil şimdiki zaman olduğunu anlamamızı ister. Mefisto'nun bilim-kurgunun temel mitsel yapılarının çoğu için prototip olan oyunda Faust'a söylediği gibi: "Neden, burası cehennem, ben de onun içindeyim!" Godard, Lemmy Caution'ı gelecekteki bir yolcudan çok geçmişten gelip korkunç şimdiki zamanı ziyaret eden biri olarak görür. Alt-başlığı "Lemmy Caution'ın Garip Bir Serüveni" olan *Alphaville* bu kişiliği başrolünde Eddie Constantine'in oynadığı Amerikan dedektif kurmacasının Fransız parodi dizisinden alır. Bu noktayı kaçırmayalım diye, Lemmy filmin başlarında *The Big Sleep*'i (*Büyük Uyku*, 1939) okurken gösterilir ve Harry Dickson (Amerikan özel dedektifinin başka bir Fransız versiyonu) ile Dick Tracy Alphaville'den önce var olmuşlardır. *Büyük Uyku* gibi, *Alphaville* de bir "whodonit"ten (kim yaptı) çok ahlaki bir gizemdir ve Lemmy Caution, Bogart'ın canlandığı Philip Marlowe karakteriyle, onu etik ya da sevginin tümünden yokluğunun damgasının vurduğu bir kentin sakinlerinden ayıran varoluşsal bir ahlaki özelliği paylaşır.

Alphaville belki de *bilim-kurgudan* ziyade *kültürel* fütürist kurmaca olarak görülebilir. Bütün Orpheus ve Eurydice mitleri gibi bu film de karanlık ve aydınlıkla, birinden diğerine ulaşma mücadelesi ile ilgilidir. Bu kez yeraltı dünyası 1965 yılının Paris'idir; burası öylesine karanlık bir yerdir ki, gün ışığında fotoğraf çekmek için flaş kullanmak gerekir. Alphaville insanlardan çok (her ne kadar Roland Barthes, Godard'ın filmde oynaması isteğini kabul etmediyse de) bir göstergeler kentidir. Göstergeler her yeredir: daire ve ok, (hep kafa karıştırırsa da) yön duyuruları, bilgisayar Alpha-60'tan hoparlör talimatları, konuşmaları noktlayan neonlardaki Einsteinci formüller. Bu yeraltı dünyası göstergebilimseldir; Lemmy onu fethetmeyi başarır, çünkü aklının şüurselliği ve edebiyat bilgisiyle basit göstergelerin mantığına meydan okur. Bize "insanlar olasılığa köle olmuşlardır" denir; Caution *mümkün olanı* savunur. *Cahiers du Cinéma*'dan eleştirmenler Fièsch ve Comolli, Alpha-60'ın yaratıcısı Dr. von Braun'un yardımcıları Heckel ve Jeckel'i (çizgi kuzgunları hatırlayın) oynarlar. Ancak Caution eleştirmenlerin değil, karakterlerin, analizin değil, deneyimin tarafındadır.

Alphaville'in (hem kentin hem de filmin) politikası da analiz karşıtıdır. Natasha *Capitale de la douleur*'dan okur:

"Nous vivons dans l'oubli de nos métamorphoses... (Başkalaşımlarınızın unutulduğu içinde yaşıyoruz, 'Notre Mouvement'den.')

* Raymond Chandler'in yazdığı bu romanı William Faulkner, Leigh Brackett ve Jules Furthman senaryolaştırdılar ve Howard Hawks da bu senaryoyu 1946 yılında filme çekti. (Ç.N.)

Alpha-60 bize der ki,

“Ne sözde kapitalist dünyada ne de komünist dünyada ideolojinin veya maddeciliğin gücüyle insanları baskılamaya yönelik kötü niyet vardır, ama yalnızca bütün organizasyonların kendi rasyonel yapılarını geliştirmeye yönelik doğal hedefleri söz konusudur.”¹⁴⁵

Capitale de la douleur’dan alıntı bize asıl mücadelenin imgelerle –başkalaşım- olduğunu, yoksa temsil ettikleri gerçeklikle olmadığını hatırlatır. Alpha-60’ın analizi onun büyümesinin karşısında hissettiğimiz dehşete ve dizginsiz mantığın organik hainliğine dikkat çeker. Lemmy, Alpha-60’ı kendi kendisiyle çatıştırarak yok eder. Lemmy makineye kendi sırtının şu olduğunu söyler:

“Geçmiş düz bir hat boyunca ilerleyecek, ama sonunda kendini bir daireye kapatmış olacak geleceği temsil ettiği sürece gündüz ya da gece asla değişmeyen bir şey.”¹⁴⁶

Alpha-60 diğerlerini olduğu gibi bu metaforu da anlayamaz. Eğer bir yanıt bulursa, Caution onu uyarır: “Süreç içinde kendini yok edeceksin... çünkü sen benim eşitim, kardeşim olacaksın.”

Alpha-60 tohumlarını yapısından beri taşıdığı sinir krizinden sonunda ölür. Son sözleri şöyledir:

“Şimdiki zaman korkunç, çünkü tersine çevrilemez... çünkü çelik gibi, zincirlenmiş, sabittir... Benim yaptığım madde Zaman’dır... Zaman beni taşıyan bir ırmaktır... ama Zaman benim... zaman beni parçalayan bir Kaplandır... ama ben de kaplanım... talihsizliğimiz yüzünden, dünya bir gerçekliktir... ve ben... talihsizliğim yüzünden... ben, benim –Alpha-60.”¹⁴⁷

Bilgisayar metafor içinde kontrolünü kaybetmiştir. Bu konuşma Charlotte’un şimdiki zamanın dehşetini yenme mücadelesini hatırlatır. O dönemin bilim-kurgusundaki kuzenleri gibi (aklıma yalnızca 2001: *Uzay Macerası*’daki HAL-2000 değil, *Yasak Gezegen*’deki şehvet düşkününü canavar da geliyor) Alpha-60 da onun yaratanların suretinde doğmuştur. Onun kendisi ruhlarımız için yalnızca son bir metafordur; mükemmel Rorschach: korkularımızın ve yetersizliklerimizin bir yansıması. “Çok iyiyim, teşekkür ederim, bir şey değil” ifadesi filmin sürekli çelişkili nakaratıdır.

Şimdiki zamana, mantığa, mantığın göstergelerine yakalanmış olan Lemmy bizi nasıl kurtaracaktır? Yine, kurtuluş göstergelerle ifade edilir. Lemmy,

¹⁴⁵ Alphaville, der. ve çev. Peter Whitehead, s. 39.

¹⁴⁶ Alphaville, s. 70.

¹⁴⁷ Alphaville, s. 74.

Natasha'ya aşkı değil, "Aşk" sözcüğünü armağan eder. Bu, Alphaville'e karşı en güçlü silahtır. "Yeni Dünya"daki öncelleri gibi, onlar da insanı olmayan, yabancı (alien) bir mantığın dünyasına saplanmışlardır. "Öngörü ya da 2000 yılında Aşk"taki ardılları gibi "sevişerek, konuşarak ve ilerleyerek (hepsi aynı anda)" kendilerini özgürleştirirler. Sevişmek ve ilerlemek Godard'ın bu kozmik şakası içindeki terimler olarak kolayca anlaşılır, ama ikinci öge olan konuşmaya dikkat edin. Bu eşit derecede önemlidir: Bu, *tutkulu aklın* yaşamın içinde titrestiği yerdir. Aşk kendi başına fazlasıyla basittir.

Lemmy'nin Natasha'ya ilk hediyesi, Harry Dickson'ın kutsal kitabı olan bir Eluard cildidir. Natasha'ya altını çizdiği pasajları okumasını söyler ve Natasha'nın mantığının zırhındaki ilk çatlak bunları okuduğunda ortaya çıkar:

Başkalaşımımızın unutulduğu içinde yaşıyoruz...

Ama gün boyu tekrarlanan o yankı...

Zamanın, umutsuzluğun ve okşamanın ötesindeki o yankı...

Vicdanımızın yakınında mıyız, yoksa uzağında mıyız...

Natasha "burada anlamadığım sözcükler var" der. Anahtar sözcük Fransızca'da İngilizce hem "vicdan" (conscience) hem de "bilinç" (consciousness) anlamlarını taşıyan "*conscience*"dir. Godard için bu iki anlam semantik olarak özdeştir: Varoluşsal varlıklar olarak kendimizin bilincinde olmak (conscious), içinde yaşadığımız çevrenin farkında olmak, ilişkilerin ve eylemlerin etik bir anlamı olan vicdan sahibi olmaktır. Alphaville'de insanlar yalnızca "Çünkü" derler; Lemmy "Neden?" diye sorar. Yanıtlar yoktur, yalnızca



Natasha elinde *Capitale de la douleur*, pencerede.

sorular vardır. *Alphaville* hiç de *bilim-kurgu* (*science-fiction*) değil, ama yeni, daha coşkulu bir çaba; *con-science* kurmacadır: “birlikte bilmek” eğer sözcüğün kökenine iner, ondan daha derin bir anlam çıkarırsak, bu aşktır.

Belli belirsiz aşına gelen “*conscience*” sözcüğünden Natasha “Neden?”e ve oradan da aşk ile şehvet arasındaki farkı anlamaya doğru ilerler. Natasha soruyu sorar ve Godard bize bunu yanıtlamak için en derinden hissedilen sekanslardan birini verir:

“İşğa karşı, sırayla aydınlatılan, birbirine sarılan, belki de dans eden Lemmy ile Natasha’nın yakın-çekimlerinin kurgusu. Beyaz bir duvarın önünde Natasha’nın önden orta planında Lemmy onu kibarca öper... Işık, sahne acı dolu hale gelip, yeniden silinip gidinceye kadar yoğunlaşır. İkisi bir jukebox’ın önündedir, Lemmy onun elini öper, Natasha ise onun elini yanağına koyar, parmaklarını onun saçlarında dolaştırır ve ışıklar yanıp sönerken onlar törensel bir şekilde dans ederler... Mors benzeri sinyal sesleri duyulurken, araya arabayla otele, onlara doğru gelen polislerin görüntüleri girer.”¹⁴⁸

Natasha’nın sesini duyarız:

Sesin... gözlerin... sessizliklerimiz, sözcüklerimiz...
Sönen ışıklar... yeniden yanan ışıklar... ikimiz arasında tek bir gülüş...
Bilmeyi isteyerek, gecenin görünüşlerimizi değiştirmeksizin...
gündüzü yaratmasını izledim.
Bütün sevgililerin sevgilisi, sadece sen...
Sessizlikte ağzın mutlu olmayı vaat etti...
Uzaklaştıkça nefret konuşuyor... yakınlaştıkça sevgi...
Tek bir okşamayla çocukluğumuzdan ayrılırız...
İnsanın içinde bulunduğu çıkmazı giderek daha fazla âşıklar arası diyalog olarak görüyorum.

Daha sonra, filmin simgesi haline gelmiş olan göğsünde sıkıca tuttuğu kitapla penceredeki Natasha’nın çarpıcı imgesini görürüz.

Natasha sonunda kekeleyerek “Seni... Seviyorum” demeyi öğrendiğinde film biter. “Ben”i “Sen”den ayırmayı öğrenmiştir. Godard insanın içinde bulunduğu çıkmazı giderek daha fazla âşıklar arası bir tartışma olarak görür.

Alphaville’den birkaç ay sonra çekilen *Çılgın Pierrot* o filmde başlayan süreci sürdürür ve tamamlar. Godard’ın daha önceki karakterlerinin çoğu güneye gitmekten, Paris’in hüznünden kaçmaktan bahsetmişti. Ferdinand ve Marianne bunu onlar adına gerçekleştirirler. *Çılgın Pierrot*’da daha önceki filmlerden yankılar da vardır: Marianne, Ferdinand’a tanışmalarından bu yana beş buçuk yıl geçtiğini hatırlatır. “Ekim ayıydı” der ve bu tarih *Serseri*

¹⁴⁸ *Alphaville*, s. 66.

Aşıklar'ın zamanıdır. Belmondo ve Karina en son *Kadın Kadındır*'da oynadı ve kırmızı ile mavi olan bu filmin renk şeması da *Çılgın Pierrot*'da yansır. Veronica ile Bruno gibi Marianne ile Ferdinand da kendilerini bir dizi belirsiz politik serüvene bulaşmış bulurlar ve politik dünya asla çok uzak değildir: önceki filmde Cezayir, bu filmde Vietnam. Ferdinand, Bruno'nun çektiği tarzda ıstırap çeker. Michael Walker'ın belirttiği gibi, Marianne'nin adı hem Nana'yı (*Hayatını Yaşamak*) hem (la) Mariée'yi (evli kadın) yankılar ve çiftin kaçtığı Paris *Evlü Kadın*'ın diliyle ifade edilir. Ferdinand'ın karısı onun ikizidir. Marianne "göremeyeceğin yeni görünmez korsemi giyiyorum" der ve Ferdinand'a bir dergi uzatır: "Yeni külotumun altında... SKANDAL." Ferdinand'ı sonunda kaçmaya iten parti otomobiller, çorba ve kolonya reklamlarının bir kolajıdır. Partinin büyük bölümü ana renklerle çekilir ve bu da bize *Hor Görme*'nin başını hatırlatır. Makul düşünüşün sesi olarak bir yönetmen vardır ve bu kez yönetmen Samuel Fuller'dir. Önceki filmde yönetmen Fritz Lang'dı. *Hor Görme* gibi, *Çılgın Pierrot* da güney güneşinin sıcağında bir ilişkinin bozulmasını anlatır ve simgesel bir deniz çekimiyle biter; ancak bu kez pan hareketi gökyüzüne doğru devam eder. *Çılgın Pierrot*, *Çete Dışında* gibi bize gerçeklikten kaçıp ucuz romanların olay örgülerinde sığınak bulan karakterler verir ve *Alphaville* gibi bize içinde filmin temalarının çözüme ulaştığı bir edebi ve şiirsel göndermeler dokusu sunar.

Bu nedenle *Çılgın Pierrot* Godard için açıkça bir özetdir, ama yine de bilinçli bir katalog değildir. Ekim 1965'te bir röportajda belirttiği gibi:

"... bu tamamen spontane bir filmidir. Çekimler başlamadan önceki iki günde asla bu kadar kaygılanmamıştım. Elimde hiçbir şey yoktu, hiçbir şey. Ah evet bir kitabım (Lionel White'in *Obsession* adlı romanı [1962]) vardı ve belirli sayıda mekân. Filmin deniz kıyısında geçeceğini biliyordum."¹⁴⁹

Filmin spontane yapısı onun için çok önemliydi, çünkü *Çılgın Pierrot* bir dizi çok kişisel duygudan ortaya çıktı. Godard bütün sinema kariyerini sorgulamaya başladığı bir noktaya ulaşmıştı. Onun sanatının temeli tehdit altındaydı. Yayımlanan röportaja önsöz niteliğindeki yazısında ("Arkadaşım Pierrot / Pierrot mon ami") bu tutumuyla ilgili detaylara girdi. Yazısına bu filmin motivasyonunun, panoramik doğa çekimleriyle, sabit ölüm çekimleriyle, kısa ve uzun çekimlerle, gürültülü ve sakın seslerle, daha başka, Anna ve Jean-Paul'un, özgür ve köle aktris ve aktörün devinimleriyle, adamın ve kadının olduğu dizelerle "yaşamın kendisini" yakalamak olduğunu ("Önemli fikirlerim var") söyleyerek başlar.¹⁵⁰ Daha sonra bu girişimde karşı karşıya olduğu tehdit edici felci tanımlar:

"... bu arada filmde sanki şans eseri, her filmle birlikte giderek artan oranda bir

¹⁴⁹ *Cahiers du Cinéma* Ekim 1965; Milne içinde, s. 218.

¹⁵⁰ Milne, s. 214.

çekimin ne zaman, nerede ve niçin başladığına ve ne zaman, nerede ve niçin bittiğine karar vermenin sinemayla ilgili tek önemli sorun olarak görüldüğünü size söyleme fırsatını değerlendiriyorum.”*

Söylemesi bile gereksiz, bu bir tür deliliktir. Burada Richard Roud’un 1960’lı yılların sonlarındaki filmlerde karşı çıktığı afazi” başlangıcı vardır. Godard bunu bilir ve devam eder:

“İnsan şunu deneyebilir de... çünkü her şey, dedikleri gibi, uyup uymadığını bilmesek de yaşama uyar; çünkü bu yaşamdır ya da tersidir; çünkü sözcükleri kullanıyorum ve sözcükler tersine çevrilebilir ve birbirinin yerini alabilirler, oysa onların temsil ettikleri yaşam tersine çevrilebilir mi? Bu şaşırtıcı olduğu kadar tehlikeli de olan bir soru ve düşüncelerin yolun nereye çıkacağı konusunda kaygılandığı bir kavşaktır... bu nedenle benim için bu, gerçek bir sinema imgesini, onun gerçek simgesini, daha fazlasını değil sadece simgesini filme almaktı, çünkü Marianne ile Pierrot’nun gerçeği öncelikle soru sormak değildi, benim için de değildi, çünkü ben tam da bunu istiyordum, başka bir deyişle tam da yaşamı ele geçirdiğim anda yaşam bu nedenle benden kaçtı...”

Bu iki uzun cümleden parçaları kurguladım, ama gramer olarak bu biçimsizlik kurgunun sonucu değildir. Sözcükler Godard’a ihanet ederler, tam onlara gereksinim duyduğu anda onu güçsüzleştirirler. Sinemanın sorunlarını tanımlamaya devam eder:

“Düşsel olan ile gerçek olan kesinlikle birbirinden ayrıdır, ama aynı zamanda da ikisi birdir, tıpkı aynı anda hem iki yana hem de bir yana sahip Moebius eğrisi gibi, tıpkı aynı zamanda bir yalan söyleme tekniği olan sinema-gerçek gibi. Kısacası bu oldukça endişelendiricidir.”

Kabul. Ancak ilk bakışta bu sanki yalnızca yönetmenlerin maruz kaldığı bir tür korku gibi görünüyor. Ama Godard için değil. O, izleyiciler ve onların perdede olup bitenlerle özdeşleşmesi açısından da bu korkunç kafa karışıklığını ifade etmeye devam eder. “Bizi başkalarına yansıtırken, bizleri içerden kavrayan bu çifte hareket fiziksel olarak sinemayı tanımlar.”¹⁵¹ Bu

* Bu alıntıya biraz müdahale etmemiz ve bu açıklamayı yapmamız gerekti. *Cahiers*’den alınan bu sözleri Monaco ile Monaco’nun en iyi iki Godard eleştirmeninden biri dediği Richard Roud farklı şekilde aktarıyor. Monaco “ne zaman”, Roud ise “nerede” diyor. Biz ikisini de kullanmayı uygun gördük. (Bak. Richard Roud, *Godard*, Bloomington, Indiana University Press, 1970, s. 92.) (Roud’un kitabının Giriş dahil yedi bölümünden ilk altı bölümü *Jean-Luc Godard – Konvansiyonele Karşı Modernist* [der. ve çev. Ertan Yılmaz, Ankara, Gece Yayınları, Nisan 1993] adlı derleme kitapta bulunmaktadır. Bu alıntının çevirisi künyesi verilen bu kitabın 92. sayfasındadır.) (Ç.N.)

” İnsanların birbirleri ile anlaşmalarına yarayan yazılı veya sözlü işaret ve sesleri (alıcı ve verici organların sağlanmasına, zekânın yerinde olmasına rağmen) anlama ve kullanma melekesinin kaybolması. (Meydan Larousse – Ç.N.)

¹⁵¹ Milne, s. 215.

nedenle bir estetik sorunu olarak görünen şey aslında daha çok önemli bir etik meseledir. Godard *Çılgın Pierrot*'nun sorununa estetik düzeyinde yaklaşır, ama biz onun etik açısından ortaya attığı sorunları görürüz.

"Bu anlamda *Çılgın Pierrot*'nun gerçekten bir film olmadığı söylenebilir. O daha çok sinemada bir girişimdir. Ve sinema, gerçekliği teslim alarak bize insanın yaşamak için girişimde bulunmak zorunda olduğunu anımsatır."

Sinemada girişim yaşamda girişimi zorlar. Her ikisi de deneme niteliğindedir.

Bu ahlaki-psikolojik ikilem filme yaklaşımın olduğu kadar filmin malzemesinin de bir parçasıdır. Daha önceki filmlerde ya anlatıcı ya da ara yazılar veya Brechtyen yabancılaştırma aygıtı aracılığıyla yönetmenin kişiliğini doğrudan filme sokmaya yönelik çeşitli girişimler vardı. Ancak *Alphaville*'de Godard sonunda kendisine uyan bir aygıtı tesadüfen buldu: not defteri ya da günce. *Çılgın Pierrot*'dan itibaren Godard'ın el yazısı, sesinin işitsel bir akıl defteri olması gibi, onun varlığının görsel bir hatırlatıcısıdır. Genellikle işitsel temsil yetersizdir. Kendi diyagramlarını ve resimlerini çizmek, kendi el yazısını da kullanmak zorundadır: Bütün göstergebilimsel alanlar kapsanmalıdır.

Ferdinand/Pierrot'nun yazdığı ne tür bir güncedir? Güncenin yalnızca hızla geçen görüntülerini görürüz, ama birkaç açıklama onu tanımlamaya yardım edebilir.¹⁶²

"Bir günce tutmaya karar verdim. Böylesi, inanması olanaksız, doğayla yüz yüze olan, var olmanın özüdür. *Onu dil ile tanımlamanın kaçınılmazlığı* (vurgu benim. J. M.). Avlayarak ve balık tutarak yaşıyoruz. Salı: hiçbir şey. Cuma: (İngilizce) my girl Friday.* Bedenin deneyimlenmesi. Gözler; insanın görüşü. Ağız; dil haline gelerek yok olan yankı-kelimeler. Şiirin dili yıkımlardan doğar. Cuma: yazar karar verdi ki, ... (gerisi anlaşılıyor)." ¹⁶³

"Dil ile tanımlamanın kaçınılmazlığı" *Çılgın Pierrot* için uygun bir alt başlıktır. Ferdinand bir roman için fikir de bulmuştur:

"Artık insanların yaşamları hakkında yazmak yok... sadece yaşam, yaşamın kendisi üzerine, uzamda insanlar arasında olup bitenlerle ilgili... sesler ve renkler gibi. Buna değerd. Joyce denedi, ama daha iyisi yapılabilir, yapılmalı." ¹⁶⁴

¹⁶² Godard'ın dili bu dönemde filmlerinin öylesine önemli bir odağıdır ki, bu şiiri – görsel "şiir" değil, işitsel "şiir" değil, şiirsel duyarlılıklar değil, ama gerçek, eski tarz, sayfaya basılı şiiri – tam olarak değerlendirmek için neredeyse basılı senaryolarına sahip olmak gerekir. Bana öyle geliyor ki, (burası kanıtlama yeri olmasa da) Godard bugün üreten en önemli Fransız şairlerinden biridir. Ne mutlu ki, senaryolarının çoğu (özellikle de bu döneme ait olanlar) ulaşılabilir durumda.

* Söz konusu Godard olunca bu ifadenin bir gönderme olup olmadığını düşünmemek olanaksız. Godard burada Howard Hawks'ın 1940 yılında çektiği *Cuma Kızı* (*His Girl Friday*) filmine gönderme yapıyor olabilir. (Ç.N.)

¹⁶³ *Alphaville*, s. 59.

¹⁶⁴ *Alphaville*, s. 63.

Bu *Çılgın Pierrot*'nun ve bu noktadan itibaren bütün Godard filmlerinin hedefidir. Godard'ın dediği gibi,

“Önemli olan var olanın farkında olmaktır. Gün boyu zamanın dörtte üçünde bu gerçek unutulur, siz evlere ya da kırmızı bir ışığa bakarken yeniden belirir ve o anda varoluşun duygusuna sahip olursunuz.”¹⁶⁶

Bu bölümün başında Cocteau'dan aldığımız pasajın ruhuna ne kadar da yakın. Bu halet-i ruhiyeye bir ad verirsek, açıkça bu ad “anksiyete” ya da “iç bulantısı”dır –varoluşçu düşüncenin genel korkusu (ve ben de bu ifadenin belirsizliğini kastediyorum). Bu daha önce ifade edilmiştir, ama yaşandığında insan onu yeniden ifade etmekten başka bir şey yapamaz. Godard bunu sinemada ifade eder.

Ölüme yönelik bu korku ve hastalık matrisinden Godard “*La Nouvelle Héloïse*, *Werther* ve *Hermann und Dorothea*’nın son torunları, son romantik çiftin öyküsü” olarak gördüğünü yarattı. *Çılgın Pierrot* sözcüğün daha eski anlamında olduğu kadar en modern anlamında da bir romanstır. Godard'ın *Hor Görme*’si ve Truffaut'nun *Yumuşak Ten* ve (büyük benzerlikler taşıyan) *Siyah Gelinlik*’i gibi bu film de takıntı ve cinsel ihanet üzerine bir filmidir. Ancak bu film aynı zamanda Ortaçağ romansı tarzındadır, çünkü öncelleri gibi bir keşfediş yolculuğuyla ilgilidir. *Çılgın Pierrot*’nun birçok Ortaçağ romansı gibi aynı genel mekânda geçmesi tesadüf değildir. Godard'ın bu filme yönelik duygusal motivasyonları nedeniyle onun karakterleri olayların kendilerine rehberlik etmesine izin verirler. Godard “onlar kendi hallerine bırakılırlar” diye ayrıntılandırır. “Hem serüvenlerinin hem de kendilerinin içindedirler.” Başka bir deyişle onlar Lemmy Caution'ın Natasha'ya öğrettiği öz-bilince sahiptirler. *Hayatını Yaşamak*’ta Brice Parain, Nana'ya bir ayağını diğer ayağının önüne koymasının nasıl olanaklı olduğunu ilk kez düşünüp sonra buna hemen son veren, ama az önce ayarladığı bombanın patlaması sonucu hayatını kaybeden silahşor Porthos'un öyküsünü anlatır. Porthos gibi Marianne ve Ferdinand da kendilerinin ve serüvenlerinin mantığına yakalanırlar ve öz-bilinçleri onları karşı konulamaz biçimde ölüme sürükler.

Başka bir yönden bakılırsa Godard'ın birçok filmi gibi *Çılgın Pierrot* da Marianne'in etkin ilkesi ile Ferdinand'ın edilgin ilkesi arasındaki gerilimle ilerler. Eğer Ferdinand kendi gerçek adını söylemesini sağlamak için sevdiği bu kadınla dahi yeterli iletişim kuramıyorsa, o zaman Marianne'in ona dediği gibi şu da eşit derecede doğrudur: “Sen benimle sözcüklerle konuşuyorsun, ben ise sana duygularla bakıyorum.” *Çılgın Pierrot* Marianne'in etkin aklı ile Ferdinand'ın edilgin aklı hiçbir zaman birleşemeyeceği ve L'Allegro ile Il Penseroso'nunkine karşıt olarak her zaman ayrı kalmaları zorunlu olduğu için bir trajedidir. Akıl açısından (bu kesinlikle Godard'ın konumudur) bundan

¹⁶⁶ Milne, s. 221.

daha dokunaklı ve korkutucu bir trajedi yoktur. Marianne hiçbir zaman Ferdinand'ın varlığını kabul etmeyecek –onun kendisinin olmasını istediği gibi olmasında, kendi olduğu gibi değil *commedia dell'arte*'nin soytarısı Pierrot olmasında ısrar edecektir. Onun tek rolü kendi imhasının fitilini ateşlemektir. Tipik bir biçimde Ferdinand son anda vazgeçer, ama artık çok geçtir. Ferdinand'ın dediği gibi “aşk her defasında keşfedilmelidir.” Eylem ile düşünce arasındaki dengenin sağlanmasından önce sıfıra dönmek zorunlu olacaktır.

Romantik aşk ile serüven, gangsterler ile kan, dram ile acı öğelerinin bolluğuna rağmen *Çılgın Pierrot* Godard'ın diğer filmleri gibi anlatısal bir deneydir. Bu hâlâ bir deneme yazısıdır; ancak bu kez filmin motivasyonu ve bunun gerektirdiği kendiliğindenlik yeni bir öğeyi ekler: zamanla mücadele. Bazı hoşgörüsüz Godard taraftarları (örneğin Richard Roud) için bile *Çılgın Pierrot* ya bir öyküye çok fazla gelecek şekilde ya da yetmeyecek biçimde darmadağınk görünür. *Çılgın Pierrot*'da Godard çekimlerin kendilerinin en uygun uzunluklarını bulmalarına izin verir ve bu da yeni, şansa bağlı bir ritmi yaratır. Kimi zaman imgelerin kabul edilmesi olanaksız hızlı akışını, bazen de çekingenlikleriyle bizi etkileyen uzun çekimleri izleriz. Bu Godard'ın izleyen birkaç yıl boyunca kullanacağı sanatsal biçemdir ve bunun talep edici olduğuna şüphe yoktur.

Benzer biçimde *Çılgın Pierrot* kendisinden sonra yapılan ve yoğun bir biçimde kültürel göndermelerle dolu bir grup filmi önceden haber verir. Bu dönemde bunlar T. S. Eliot tarafından yapıldığı gibi tematik malzemeyi güçlendirmek için kullanılırlar. *Çılgın Pierrot*'dan sonraki filmlerde bunlar Godard'ın kültür eleştirisinin temelini oluşturacaklardır. Picasso her zaman olduğu gibi önemlidir, ama bu filmin Romantik eğilimine uyum sağlamak için August Renoir'ın resimleri en yüksek konumu elde ederler. Ne de olsa Marianne'nin soyadı Renoir'dır ve o çok sık olarak büyük babasının kadınlarıyla karşılaştırılır. Kuşkusuz burası Matisse'in memleketidir. Ancak edebi göndermeler de bize filmin atmosferine dair daha iyi bir duygu verir. Céline'nin birkaç romanından alıntı yapılır (Ferdinand'ın adı da bir göndermedir). Marianne, Pavese'in intiharını aktarır. Karşılaştırma yapmak için Bernardin de Saint-Pierre'in *Paul et Virginie*'ni (1887) önerilir ve Garcia Lorca'nın *Llanto por Ignacio Sanchez Mejias*'i (*Ignacio Sanchez Mejias İçin Ağıt*, 1935) Ferdinand'a en etkili yakınmalarından birini sağlar: “Ah, saat öğleden sonra ne kadar korkunç beş!” Bu film için düsturu sağlayan Rimbaud'dur: “Bölüm Sekiz: Cehennemde Bir Mevsim”; ve Joyce; ve Proust.

Alıntılar ve anıştırmalar Godard'a sanatsal güç kadar rahatlık da sağlar. “S.O.S” yazar bir tabelanın önünde Ferdinand bir sigara yakar ve kameraya ani bir bakış atar. Ses kuşağında onun (ve Godard'ın) sözlerini duyarız:

“Gölgelerin ortasındaki sözcükler aydınlanmanın garip bir gücüdür.”

Marianne ekler:

“Anlamladıkları şeylerin,”

ve daha sonra ironik bir biçimde niteler,

“sonuçta.”¹⁶⁶

Hemen sonra bir felaket gibi Rimbaud’un yüzünü renkli harflerin doldurduğu bir çizimi yakın-çekimde görürüz. Marianne’ın sesi: “Dil çoğu kez yalnızca saflığını korur.” Sanki yanıtmuş gibi Ferdinand güncesine kırmızıyla yazarken görülür. Marianne’ın adını parçalara böler:

MER, AME, AMER, ARME, ARIANE.

Deniz, ruh, acı, kollar ve Racine’in ünlü dizelerine bir anıştırma:

“Ariadne, kız kardeşim! Hangi aşktan incinip,
Yalnız bırakıldığımız kıyıda öldünüz!”

Eğer Marianne, Ariadne ise, o zaman Pierrot, Theseus’tur. Ariadne ona Labirentten kaçması için yardım etmiştir. Theseus ise onu terk etmek üzeredir. Ferdinand’ın Vietnam’dan haber filmleri izlemeye gittiği bir sonraki sahnede Godard ne olduğunu açıklamak için kendisinden alıntı yapar. Elinde bir kamera olan Jean Seberg (“Büyük Dolandırıcı”dan bir sahnede) şöyle der:

“Dikkatle bakıyoruz... bir karakterin gerçek bir karakteri bulmak için kurnaca karakteri terk ettiği o ana... sanki böyle bir şey varmış gibi.”¹⁶⁷

Ferdinand ekrana bakar. Seberg’in objektifi küstahça yılların unutulmuşluğunun içinden onu gösterir. Bize yalnızca geçmişte sözcüklerini zaten kağıda ve filme yazmış, “ölme yeteneğine” sahip olan onlar yardım edebilir. Ferdinand alıntı yaptığı yazarların övdüğü yaşamdan özgürleşmenin özlemini yaşar. Filmin sonuna doğru Marianne’a şöyle der:

“İstediğim tek şey zamanı durdurmak. Görüyorsun, elimi kendiliğinden harika olan dizinin üzerine koyuyorum... yaşam budur. Uzam... duygular... ama buna rağmen senin peşinden geleceğim ve kan ile gök gürültüsüne dair öykümüze devam edeceğim. Benim için her ikisi de aynı.
Haydi gidelim.”¹⁶⁸

¹⁶⁶ *Pierrot le fou*, der. ve çev. Peter Whitehead, s. 82.

¹⁶⁷ *Pierrot le fou*, s. 83.

¹⁶⁸ *Pierrot le fou*, s. 90.

Çılgın Pierrot Ferdinand'ın banyoda kızına Elie Faure'nin *Histoire de l'art*'ından (*Sanat Tarihi*) Velasquez'in yaşamının sonu üzerine uzun bir pasaj okumasıyla başlar. Bu uzun alıntı Godard için çok önemlidir, çünkü filmin temasını tam olarak ortaya koyar:

“Elli yaşına varduktan sonra Velasquez somut ve kesin olan bir şeyin resmini yapmadı. Maddi dünya boyunca sürüklendi, ona hava ve karanlık gibi nüfuz etti. Gölgelemin titreşiminde kendi sessizlik senfonisinin görünmez yüreğine dönüştürdüğü rengin farkında olunmayan nüanslarını yakaladı... Uzam egemen oldu.”¹⁵⁹

Eğer *Çılgın Pierrot* korkutucuysa (çok sık olarak böyle olduğunu düşünürüm) bu, filmin boşlukla dolu olması nedeniyledir. Uzam bu iki insanın arasına egemen olur. Onlar zamanda ve uzamda filmin tam kenarları üzerinde yer alırlar ve asla yarığı kapatmazlar.

Velasquez'in varkalmayı başardığı dünyanın perişanlığını tanımlayan iki paragraf okuduktan sonra Ferdinand, Faure'nin “açıkça gün ışığını resmettiğinde bile” onu “gecenin, ovaların, sessizliğin ressamı olarak” tanımlamasına gelir. “... İspanyol ressamlar gün içinde havanın parlak olduğu, her şeyin güneş altında parladığı anlar hariç asla dışarı çıkmadılar. Onlar yalnızca geceden bahsettiler.” Ferdinand bunun güzel olduğunu düşünür. Godard'ın da bu tarzda olmasını isteyeceğini sanıyorum. *Çılgın Pierrot* filmin ilk karelerinden itibaren bir uğur olarak yanında Pieds-Nickelès çizgi romanı taşıyan, kendini maviye boyayan, üzerine kırmızı ve sarı dinamitler bağlayan –ana renkler, birincil anlamlar– bir tepenin üzerinde füyeyi ateşleyen arkadaşım (son ami) Pierrot ile sona erer. Bizden uzakta sakın bir şekilde dinamitleri patlatır. Kamera yavaşça sakın açık denizde pan yapar ve daha sonra gökyüzüne döner. Marianne ve Ferdinand ses kuşağında duyulurlar. İçten bir biçimde Rimbaud'dan dizeler fısıldarlar.

Yeniden bulundu.

Ne? – Sonsuzluk.

Kaybolmuş deniz

Güneşle birlikte.

Sonunda her şey güneşle aydınlanır ve söylev yalnızca geceyedir.

Çılgın Pierrot'yu tamamladıktan kısa bir süre sonra ve *Erkek-Dış'ı*yi çekmeye başlamadan hemen önce Godard haleti ruhiyesini şöyle tanımladı:

“İki ya da üç yıl önce her şeyin yapılmış olduğunu, bugün yapacak bir şeyin kalmadığını hissediyordum. Yapmak için henüz yapılmamış olan bir şey

¹⁵⁹ *Pierrot le fou*, s. 23.

göremiyordum... Tek kelimeyle karamsardım. *Çılgın Pierrot*'dan sonra artık böyle hissetmiyorum. Her şey hakkında konuşulmalı, film yapılmalı. Her şey yapılmayı bekliyor."¹⁶⁰

Alphaville ve *Çılgın Pierrot*'da ifade edilen şiddetli ıstırapın –sevme ve iletişim kurma olasılıklarıyla ilgili endişenin– derin bir şekilde kişisel olduğuna şüphe yoktur. Godard bunu Ferdinand ile söyleyebildi: “Yıprandım. Görmek için gözler, duymak için kulaklar, konuşmak için ağız denen mekânizmalara sahibim. Her birinin ayrı şekilde çalıştıklarını hissediyorum... Bir eşgüdüm yok. Oysa insan onların uyumlu olduğunu hissedebilmeli. Ben ise dağılmış olduklarını hissediyorum.” Yine de Ferdinand'ın uzun yolculuğu ve ölümü ve bunun filme alınışı en azından bazı yönlerden arındırıcı olarak görülmelidir, çünkü Godard izleyen yıllarda yeni bir enerjiyle yoluna devam etti.

Peki bu endişesinin tedavisi var mı? Otuz beş yaşındaki Godard en sonunda politikayı keşfetti. Hâlâ inanılabilecek bir sistem vardı. Politikanın verdiği yanıtlar fazla değildi, ama içinde iş görebilecek geçerli bir çerçeve sunuyordu. *Erkek-Dişi*'nin başında Paul karakteristik ironiyle “zaman değişti” diye açıklama yapar.

“Bu dönem James Bond ve Vietnam dönemi idi. Aralık 1965 seçimlerinin yaklaşmasıyla Fransız solunda büyük bir umut dalgası yükselmisti.”¹⁶¹

Godard'ın siyasetin içine dalışı (hepimiz için olduğu gibi) bir tür Pascali bahisti. Başarı ihtimaliniz hâlâ çok azdı, ama kaybetmek hiçbir şey kaybetmemektir, oysa kazanmak çok şey kazanmaktır. Göstergibilim Godard'ı daha önce tümünden bir ümitsizliğe ve afaziye götürmüştü. Diyalektik materyalizm onu en azından bir miktar geri getirdi. Godard'ın politikasını, filmlerinin bir konusu olmaktan çok filmlerini yapmasının bir yolu, gerçekten bir yaşam tarzı olarak görmemiz önemlidir. Her zaman olduğu gibi yöntem ve konu ayrılmaz biçimde ilişkilidir ve yapması gerekenin “politik filmler yapmak değil, ama politik olarak filmler yapmak olduğunu” keşfetti.

Godard'ın ne yapıyor olduğu ile nasıl yapıyor olduğunu yoğun bir biçimde özdeşlemesi onun sanatını anlamak için temeldir. Sürece yönelik bu ilgi onunla François Truffaut arasındaki önemli bir koşutluktur. Onların filmleri ilk izleyişte çok farklı görünse de, onlar yine de güçlü bir ortak mirası paylaşırlar. Dünya görüşleri aynı değil, ama benzerdir; ürünler ayrı dünyalar olarak görünebilirler, ama süreçler belirli benzerlikleri paylaşırlar. Birinin filmlerini diğeriyle bağlantılı olarak açıklamaktan özellikle kaçındım, çünkü bunun her biri üzerine bakış açımızı çarpıtacağını düşünüyorum. Yine de bana ortak zeminlere ve hedeflere sahipmiş görünen film çiftlerini sadece bir an için hatırlamaya değer olabilir: *Serseri Aşklar* ile *Piyanisti Vurun*; *Jules ve Jim* ile

¹⁶⁰ Milne, s. 234.

¹⁶¹ *Masculine Feminine*, der. Robert Hughes, Pierre Billard, s. 44.

Kadın Kadındır (ve *Çete Dışında*); *Evlü Kadın* ile *Yumuşak Ten*; *Alphaville* ile *Fahrenheit 451*; *Çılgın Pierrot* ile *Evlenmekten Korkuyorum*; *Amerikan Gecesi* ile *Hor Görme*; *Bilmenin Tadı* ile *Vahşi Çocuk*; *Erkek-Dişi* ile Doinel serisi. Şüphesiz iki yönetmenin biçimleri radikal bir şekilde farklıdır; bu durum başka hiçbir yerde Godard'ın daha karanlık, daha öz-bilinçli tarzında olduğundan daha açık değildir. Yine de hâlâ konu, miras ve ham malzeme açısından karşılaştırmayı yararlı kılabilecek kadar ortak öge bulmak mümkündür.

Godard ile Truffaut arasındaki en açık fark politik olarak görünür ancak yaygın karının aksine yarı çok büyük değildir. Godard'ın politikası kesinlikle daha açıktır, ama Truffaut'nun filmlerinde de dolaylı politikaların zengin damarının olduğunu gösterdiğini umuyorum. Godard'ın 1960'ların ikinci yarısında siyasete yönelişini gösteren *Erkek-Dişi*'nin, genellikle Yeni Dalga'nın çok etkili ve egemen karakterlerinden birini yaratma süreci içinde olan Jean-Pierre Léaud'u kullanmanın bir sonucu olarak Antoine Doinel'in yaşamındaki beşinci epizoda yakın olması öğreticidir. Jean-Pierre Léaud'un bir oyuncu olarak iş bulmakta zorlandığı 1962 ile 1965 yılları arasında Godard onu yeteneğini kaybetmesin diye ilk olarak *Evlü Kadın*'da çırak, daha sonra da *Alphaville* ve *Çılgın Pierrot*'da yönetmen yardımcısı olarak kameranın arkasında kullandı. Godard "Marx ve Coca Cola'nın çocukları" üzerine bir film yapmaya karar verdiğinde Léaud öncelikli bir tercihti. Bunun nedeni yalnızca uygun yaşta olması değildi. Godard'ın onun filme kişisel bir boyut ekleyecek bazen absürd, bazen etkileyici romantik kişiliğini bilmiş olması gerektir. Léaud sadece yirmi bir yaşındaydı, ama onda Godard'ın daha önceki filmlerinin neredeyse bir kuşak eski kahramanlarına kazandırmış olduğu romantik niteliklerden bazıları vardı. 1960'ların ikinci yarısı boyunca Léaud hem Godard hem de Truffaut için çalıştı. Léaud "Eğer Truffaut babamsa, o zaman Godard da amcamdır" demiştir.

Godard siyasetin içinde yavaşça sıkıntılarından kurtuldu. 1968 öncesinde siyaset hâlâ dışardan yaklaştığı bir konuydu. 1965 yılının sonunda "Politik bir konuyu yalnız bir biçimde çekmek zor" demişti. "Politika için dört, beş insanın bakış açısının içine girmeniz ve aynı zamanda da her şeyi kapsayan bir görüşünüz olması gerek. Politika hem geçmişini hem de şimdiki zamanı içerir."¹⁶² Kuşkusuz o, *Erkek-Dişi* için tali önem taşıyan politikayı sınırlı anlamda düşünüyordu: Vietnam konusunda yükümlülüğümüz var ve bazıları işlerine yabancılaşmış işçilerden bahsediyorlar, ama bir yere varmıyorlar. Godard hâlâ bu meseleleri pratik olarak anlamamıştır ve henüz kendisine güvenmemektedir. Ama 1960'ların Hareketi düşünce ile eylemin Godard'ın daha donanımlı olarak ilgileneceği görece yeni iki alanında (cinsel politika ve medya) daha önceki sol siyasete göre büyük bir ilerleme sağlamıştı. Bunlar *Erkek-Dişi*'nin temalarıdır. Godard eski politikanın diliyle asla açıklayamayacağı politik gerçekleri sezdi.

¹⁶² Milne, s. 225.

Erkek-Dişi romantik *Çılgın Pierrot*'nun gerçekçi bir ayna imgesidir. Ferdinand gibi Paul'un de bir kadın takıntısı vardır, ama o kaçmayı düşünmez. Bu film başka bir ihanet öyküsüdür, ama bu filmde etkin ilke dişi ile edilgin ilke erkek ve düşünme ilkesi arasındaki argümanın diyalektik doğası daha keskindir. Her zaman olduğu gibi etkin güç kazanır; erkeğe ihanet edilir ve yok edilir. Ancak bu mantığın olay örgüsü içinde kendisini gerçekleştirmesinden önce Godard'ın erkekler ile kadınların etkileşim tarzı hakkında bir dizi kesin gerçeği yakalama şansı vardır. Paul ile Madeleine ve Robert ile Catherine arasında geçen uzun, kararsız, çekinik konuşmalar (ilk çift arasındaki dokuz buçuk, ikinci çift arasındaki ise sekiz dakika sürer) acılı bir biçimde zorlayıcı olan cinsel ilişkilerin bir sinema-gerçek analizini verir. Paul ile Madeleine dergi bürosunun banyosunda alışılmış kısa konuşmalarını yaparlar. Paul bir şeyleri başlatmaya, Madeleine ise onu isteyip istemediğine karar vermeye çalışır. Konuşma tipik bir açılış manevrasından –“Ya yirmi üçüncüye ne dersin? Bana birlikte yirmi üçüncüye gidebileceğimizi söyledin”– sakın bir karşı çıkışa yönelir –“ve sen ‘çıkmaktan’ söz ettiğinde yatmayı mı kastediyorsun? Hadi bana dürüstçe söyle. Yanıt ver.”¹⁶³ Ancak sahnenin gerçek bilgisi yüzlerdedir. Léaud önceden prova edilmiş bir umursamazlıkla ağzında sigarayla oynar; Chantal Goya (Madeleine) küçük pudra kutusuyla vakit geçirir ve saçlarıyla oynar; Léaud birden sırtır, başını eğer, gülmeyi keser, şaşkınlıkla bakar, dudaklarını ısırır; Léaud'un yanıtıyla (“Evet, seninle yatmayı isterdim”) ve eklediği sorudan (“Ya sen”) şaşkınlıkla Goya birden gülmeye başlar; ilk kez maske düşmüştür.

Ancak böylesine geleneksel ön konuşmayla başlayan bu ilişki özellikle bir yere varmaz. Madeleine'i (Chantal Goya bir aktris değil, gerçek bir Yé-Yé şarkıcısıydı) çalışmak için kullandığı gençliğin kült magazin dergisi çok iyi tanımlar:

“... arkadaş canlısı ve şefkatli, neşeli bir küçük yaratık olan o tamamen kendisine ait bir evren yaratmaya çalışıyor... Bedeninin hassasiyeti gülüşünün parlaklığıyla, bakışındaki o haylaz parıltılarla, yüzünün hareketliliğiyle, hareketlerinin zarif rahatlığıyla altüst oluyor. Büyük bir sanatsal duyarlılığa sahip olan o başkalarından olduğu kadar kendinden de güvenilir olmayı talep ediyor. Ruhun tembelliğinden değil, ama içten ve açık olmayabilecek her şeye içgüdüsel bir güvensizlik nedeniyle, olup bitenler onu sıkıyor.”¹⁶⁴

Basın ajansından gelen satırları okurken karşınızda, Paul'un içinde kendini kaybettiği bir boşluğa sahip olan Pepsi kuşağının gerçek çocuğu Madeleine vardır. Madeleine yalnızca tamamen kendisine ait bir evreni yaratmaya çalışmaz, Paul'un yeterince olgun olmasa da şiir ve politika için alan yaratan evrenini de reddeder.

Madeleine yakın zamanda güçlenmiş gençlik kültürünün oluşturduğu bir

¹⁶³ *Masculine Feminine*, s. 30.

¹⁶⁴ *Masculine Feminine*, ss., 90-91.

ticari malıdır. Godard bu olguyu ortaya çıkışına çok yakın yakaladı ve bunun budalalığını o zamandan beri herkes kadar tanımladı. Madeleine magazin dergilerinin ve plakların bir ürünü, Charlotte'un (*Evli Kadın*) yakın bir kuzenidir. Bu kültürün boşluğu filmin ortasında Paul'un Elsa ile altı dakikalık röportajıyla tekrarlanır. "Bir Tüketim Ürünüyle Diyalog" adlı röportaj "Matmazel 19 yaş"ın (Godard'ın kadınlarının çoğu gibi) parlak pencere ışığının önünde şiddetli kontrast içinde görüldüğü tek bir uzun çekimden oluşur. Elsa birçok kez güler, saçlarıyla oynar, ama Paul'un siyasetle ilgili sorularını yanıtlamada başarılı değildir. Neredeyse yapabileceği en iyi şey "reaksiyoner"i (reactionary) yalnızca kabul edilen değil, iyi bir şey olduğuna karar verdiği birçok şeye tepki gösterme (reacting), karşı çıkma olarak tanımlamasıdır.

Bu filmdeki diyalogun temel tarzı röportajdır. Birçok soru sorulur, ama çok azı yanıtlanır. Medya kültürü sürekli olarak karakterleri birbirinden ayırma işlevi görür ve bir süre sonra bir kamuoyu araştırmaları şirketinde iş bulan Paul'un, akıl hocası Godard kadar dışlanmış biri haline gelmiş olduğunu hissederiz. Filmin sondan bir önceki sahnesinde Paul açıklar:

"Bu üç ay boyunca kolektif bir zihniyeti yansıtmaktan çok uzak olan bu soruların çoğunlukla o zihniyete ihanet ettiğini ve çarpıttığını yavaş yavaş fark ettim. Bunu bilmeden (soru sorduğum insanları) aldatıyor, onlar tarafından aldatılıyordum. Neden? Şüphesiz anketler ve örneklemeler gerçek amaçlarını (davranışın gözlemlenmesi) unuttukları ve değer yargıları araştırmanın sinsice yerini aldığı için. Sorduğum bütün soruların güncel değil, dünün, geçmişin alışkanlıklarına tekabül eden bir ideolojiyi aktardığını keşfettim. Bu nedenle tedbirli olmalıydım. Birkaç rasgele gözlem şans eseri bana geldi ve bana kılavuz hizmeti verdiler:

Bir filozof vicdanını düşünceyle kapıştıran insandır: vicdan sahibi olmak dünyaya açık olmaktır.

Sadık olmak sanki zaman yokmuş gibi davranmaktır. Akıl eğer insan yaşamı görebilseydi, gerçekten görebilseydi, bilgelik olurdu."¹⁶⁵

Bu nedenle Paul kendisinden önce gelen kahramanlarla dayanışma içine girer ve ayrı zamanda da geleceğe giden yöne işaret eder.

Onun aşk serüveni mekânîk olarak yapılan, heyecandan uzak bir şiddetle dolu bir kentte sonuna kadar yaşanmıştır. Filmde özel olarak tepki duyulmayan beş anlamsız ölüm vardır. Bu film için çok önemli bir miti yaratmış bir oyun olan Leroi Jones'un *Dutchman*'ından (1964) alıntı yapılır: bir adam bir bıçakla Paul'e doğru gelir ve daha sonra kendisini midesinden bıçaklar; bir adam Paul'e kibritin var mı diye sorar, kibrit kutusunu alır, köşeyi döner ve kendini yakar. Bir not bırakır: "Vietnam'a Barış." Bir kadın kocasını vurur; kimse umursamış görünmez. Bu erkek ile dışının, önünde yaşamsal diyalektiklerini tamamladıkları arkaplandır. Ancak iki kadınla birlikte yatakta

¹⁶⁵ *Masculine Feminine*, ss. 174-77.

olduğunda bile Paul kendisinden yaşça büyük kardeşi Ferdinand kadar tek başınadır. Onun gibi Paul de “insan sevgisiz yaşayamaz” görüşüne inanır. Madeleine yeni dairelerine Elizabeth’in de taşınmasını önerdiğinde Paul arkaya, kenara ve boşluğa doğru ölümcül bir geri adım atar. Bunu görmeyiz; bunu bize kızlar anlatır. Onun ölümü/intiharı Ferdinand’inki kadar belirsizdir, çünkü bize onun “birkaç fotoğraf çekmek istediği” ve doğru açıyı bulmak için fazlasıyla geriye gittiği söylenir. Nesnellik arzusu da öldürür.

Bununla birlikte *Erkek-Dişi*’nin nesnelliği filmin en büyük başarılarından biridir. Film 1965 kışındaki Paris’in hazzını ve kokusunu öylesine zengin detaylarla yakalar ki, bu da filmi sinema-gerçek’in yapıtlarından biri haline getirir. (Jean Rouch ve Chris Marker, anıldıkları sıra ile *Bir Yaz Kroniği*’ni [*Chronique d’un été*, 1961] ve *Güzel Mayıs*’ı [*Le Joli Mai*, 1963] bahar ve yaz aylarında Paris’te çektikleri için Godard bu filmi kışın çekmeyi istediğini söylemişti.) Ve bu da 1960’lı yıllarda genç olmanın ikilemini büyük bir sempati ve zekâyla açıklar. Filmin tanımladığı ilişkiler karakteristik olarak boş (ve öldürücü) olabilir, ama *Erkek-Dişi* hâlâ iyimser bir filmidir. Öncellerinden daha soğuk ve daha az ıstıraplıdır ve Paul sorular sorar. Politik manzara bir an için ufukta görünebilir. Eğer Paul/Godard romantik aşk takıntısını aşabilirse, yapılacak iyi işler ve bunu yapacak bir çalışanlar topluluğu vardır. Eski filmlerin ve tanımladıkları hayatın öldüğü ve bunların yerini yeni bir gerçekliğe dair yeni filmlerin alacağı duygusu söz konusudur. Bir film seyrettikten (ve çerçeve oranıyla ilgili olarak gösterimciden [makinist] şikayet ettikten) sonra Léaud şöyle der:

“Sık sık sinemaya gittik... Film başladı ve biz ürperdik... Ama genellikle Madeleine ve ben hayal kırıklığına uğradık. (*Yakın-çekim. Paul gözlerini kapatır.*) Görüntüler eskidir ve titreşirler. (*Gözlerini yeniden açar.*) Marilyn Monroe korkunç bir biçimde yaşlanmıştı. Bu bizi üzdü. (*Paul soluna ve daha sonra da yeniden kameraya bakar.*) Bu düşlediğimiz film değildi. Bu her birimizi kendi içinde taşıyan... (*gözlerini yeniden kapatır; göz kapakları hareket eder*) yapmayı istediğimiz ya da daha gizli bir biçimde şüphesiz... (*gözlerini yeniden açar*) yaşamayı istediğimiz eksiksiz film değildi.”¹⁶⁶

Erkek-Dişi de tam o film değildir; Godard hâlâ Marx ve Coca Cola kuşağı arasında bir yabancıdır, ama o artık yeni bir yaşam ve yeni bir sinema mücadelesine dalmaya kesinlikle hazırdır.

İzleyen yıllar boyunca Godard (ve bizim) için güçlük yaşam ve sinemanın bu eşsiz kombinasyonudur. Godard filmlerinde daha geniş anlamda bir politik mücadele verdikçe, sinemanın onu hapseden mantığının içine daha fazla girecektir. Eğer o daha önce yanlış bilinç ve budalaca bir politik çizgi nedeniyle eleştirildiyse, belki de bu daha çok politik eleştirmenlerinin onun politik yaklaşımını filmlerinin içeriklerinde aramak gibi anlaşılabilir bir hata yapmaları

¹⁶⁶ *Masculine Feminine*, ss. 138-43.

nedeniyledir, oysa onun gerçek politik katkıları filmlerinin biçemi ve inşasında açığa çıkarlar. Godard asla sinemasal kavramsallaştırmadan uzaklaşmaz: Filmlerinde (örneğin *Serseri Aşıklar* ya da *Çılgın Pierrot*'da olduğu gibi) duygusal bir insani öge bulduğumuzda bile, neredeyse o duygusal içeriği filmin biçimini "okuyarak" anlamamız istenir. Sözgelimi Michel Poiccard ile özdeşleşmemiz onu Bogard ve *kara film*'e dair sinemasal gelenekler içinde var olan bir karakter olarak anlamamıza bağlıdır. Ferdinand Griffon'da olduğu gibi, asıl olan sanatın çözgü (warp), yaşamın ise atkı (woof) olduğu kumaşın dokusuna yakından bakmaktır.*

Yaşam ve sanata dair bu karmaşanın yoğunluğu hiçbir yerde Godard'ın bir sonraki filmi *Amerikan Malı*'ndaki kadar açık ya da zor değildir. Godard'ın ilk altı filminden beşinin yapımcısı olmuş ve Godard'a çok yakın olan Georges de Beauregard bir istekle ona geldiğinde Godard *Ona Dair Bildiğim İki, Üç Şey* üzerinde çalışmaya başlamıştı bile. Beauregard *Rahibe*'nin (*La Religieuse* [*Suzanne Simonin, la religieuse de Denis Diderot*], Jacques Rivette, 1966) yasaklanması nedeniyle mali güçlük içindeydi ve Godard'a kendisi için çok çabuk bir film yapmasının mümkün olup olmadığını sordu. Godard "Onun için krizden çıkmanın tek yolu buydu" diye yazdı. "Devam etmesi buna bağlıydı. Bana 'böyle şeyleri hızla bir tek sen yaparsın' dedi. Ben de 'doğru' diye yanıt verdim."¹⁶⁷ Godard kabul etti. Aynı anda iki film yapmanın meydan okuyuculuğu onun ilgisini çekti. (Daha sonra Faulkner'ın *Wild Palms*'da [*Yaban Palmiyeleri*, 1939] yaptığına benzer biçimde muhtemelen bir filmin makarasından sonra diğer filmin makarasının gösterilmesiyle iki filmin birlikte gösterilebileceğini ileri sürdü.)¹⁶⁸ Böylece 1966 yılı yazında yaklaşık bir ay boyunca Godard kendini sabahları *Ona Dair Bildiğim İki, Üç Şey*'in, öğleden sonraları da *Amerikan Malı*'nın setinde çalışırken buldu. Anna Karina'nın Jean-Luc Godard'sız en başarılı filmi olan Rivette'in *Rahibe*'sinin simgesel olarak yerine yapılan *Amerikan Malı* ironik bir biçimde Karina ile Godard'ın birlikte yaptıkları son film oldu. Hem sinemadaki hem de "gerçek yaşamdaki" evlilik sona eriyordu ve bir yıl içinde Godard, Anne Wiazemsky ile evlenerek 1960'lar kuşağına bağlandığını gösterecekti. *Alphaville* ve *Çılgın Pierrot* gibi *Amerikan Malı* da Godard'ın beş yıldan fazla takıntısı olmuş Anna Karina'nın imgesine bir ilahidir. Bu yalnızca bir aşk ya da delicesine sevdâ meselesi değil, meşru bir sinemasal araştırmaydı. On yıl önce Roland Barthes başka bir İskandinav'ın imgesi üzerine yazdığı "Garbo'nun Yüzü" adlı ünlü makalesinde "tam maskenin... insan yüzünün ana-örneğinin (arketip)" önemini tanımlamıştı. Barthes için,

* Burada yazar tekstile dair teknik bir metafor kullanıyor. Tekstilde çözgüler dikey, atkılar ise çözgüleri dik olarak kesen yatay iplikler anlamına gelir. (Ç.N.)

¹⁶⁷ "Modern Life", *Take One*, Şubat 1967. (*Le Nouvel Observateur*.)

¹⁶⁸ *Amerikan Malı* Beauregard ile güya filmin uyarlandığı Amerikan romanının yazarı Donald Westlake ("Richard Stark") arasındaki yasal bir anlaşmazlık nedeniyle A.B.D.'de asla dağıtılmadı. Mükemmel bir Godardyen ironi. Daha fazla ayrıntı için bak. Albert Nussbaum, "An Inside Look at Donald Westlake", *Take One*, 4:9 (Mayıs 1975).

“Garbo’nun yüzü sinemanın özsel bir güzellikten varoluşsal bir güzellik çıkaracağı, ana-örneklerin ölümlü yüzlerin çekimine kapılacağı, tensel özlerin yerlerini kadının bir “şüurselliğine” bırakacağı, geçici dönemi yansıtır.”¹⁶⁹

Godard’ın da Karina’nın eş olarak özsel güzelliğinden aktris olarak varoluşsal bir güzelliği çıkardığı söylenebilir. Karakteristik olarak Godard basit tutkuyu bile entelektüel, sinemasal terimler içinde ifade edebilmiştir.

Karina’nın yüzünün imgesi *Amerikan Malı*’nın merkezindedir. “Paula” filmin büyük bölümünde perdededir ve diğer karakterler sadece belirsiz bir biçimde vardır ve sadece küçük destekleyici rolleri oynarlar. Paula aynı zamanda yaşamda sinema oyunu oynamasına izin verilen ilk Godard kadınıdır, çünkü o Godard’ın bize söylediğine göre yakın zamanda görmüş olduğu *Büyük Uyku*’daki Humphrey Bogart model alınarak yaratılmıştır. Bu nedenle Paula, Michel Poiccard’ın yerini alır. Böylece *Amerikan Malı*’nın merkezindeki imge bir kez daha sinema ve yaşamın bir “üst üste gelişidir.”

Bu kombinasyon filmin tematik malzemesinde de görülebilir ve burada daha da kafa karıştırıcıdır. Godard şunları yazdı:

“Başlangıçta basit bir film yapmaya ve ilk kez bir öykü anlatmaya çalıştım. Ancak bu benim yapıma uygun değil. Öykülerin nasıl anlatılacağını bilmiyorum. Her şeyi karıştırmayı, her şeyi eski haline getirmeyi, her şeyi aynı anda anlatmayı istiyorum. Eğer kendimi tanımlamak zorunda olsaydım, başkaları kendileri için ‘harflerin insanları’ derken ben kendime ‘harflerin ressamı’ derdim.”¹⁷⁰

Godard aynı zamanda Fransa’nın Amerikanlaşması üzerine de bir şeyler söylemek istedi ve bu tema ile Fransa’nın o dönemki politik skandallarından Ben Barka olayı gibi marjinal bir konu arasında ilişki kurabileceğini düşündü.

“Figon’un (olaya karışan ve iki yöne birden çalışan ajan) ölmediğini, kırsal kesimde saklandığını, kız arkadaşına mektup yazdığını, yanına gelmesini istediğini hayal ettim. Kız buluşmaya geldi ve onu ölü buldu... Kimse neden öldüğünü bilmiyor... Kız polisler ile dolandırıcılar ağına yakalandı ve sonunda bu olayın bütünü üzerine bir makale yazmayı istedi (o bir gazetecidir).”¹⁷¹

Bu nedenle Bogart olarak Karina’ya, Fransa’nın “coca-kolonileştirilmesi” üzerine bir makaleye ve Ben Barka olayı aracılığıyla görüldüğü haliyle Fransız politikasının görünmeyen yanı üzerine bir yorum denemesine sahibiz. Bu farklı motivasyonlar kendi içlerinde, eğer Godard bir kez daha “insanlar arasındaki

¹⁶⁹ *Mythologies*, s. 56. (Çağdaş Söylenler, çev. Tahsin Yücel, İstanbul, Hürriyet Vakfı Yayınları, 1990, s. 53’ten aynen alınmıştır. Ç.N.)

¹⁷⁰ “Modern Life.”

¹⁷¹ “Modern Life.”

uzamların" filmini çekmeye karar vermemiş olsaydı, *Amerikan Malı*'nın karanlık derinliğiyle sonuçlanmazdı. Godard'ın yukarda anlattığı anekdottan çok az şey görürüz; film çoğunlukla anlaşılma- z olan epizotlar ve imgeler üzerine yoğunlaşır. İçindeki olayların Raymond Chandler'in bile kafasını karıştırdığı *Büyük Uyku*'nun geleneğinin doğrudan takip edilmesi amaçlanmıştır. Chandler'in dünyası karanlık, nüfuz edilemez ve paranoiddi; filme yayılan endişe ilk olarak 1950'lerde Yeni Dalga eleştirmenlerini cezbetmişti. Godard sadece Philip Marlowe'u korkutan mantık ve etiğin çöküşünü Özel Dedektif metaforundan daha özel bir ruh haline aktarır. Film için bu temele bakmamız gerekirse, başlardaki dördüncü sekans açıkça Alice Harikalar Diyarı (ve Ionesco'nun absürd tiyatrosu) olan küçük bir kafede geçer. Garson, Paula ve bir işçi içinde bulundukları ortamı tanımlamaya çalışırlar.

GARSON Evet, evet bir bar... bir yer, bir oda demek istiyorum... yani birkaç insan bir barmenin gözetimi altında bir araya gelmiş ve burası içki de içilen bir yer. Yani aslında aynı anda birkaç insan bir barmenin gözetimi altında bir araya geliyor ve burası aynı zamanda bir oda.¹⁷²

Konuşma hızlı bir şekilde Hegelci anlamsızlık içinde yozlaşır:

GARSON Bu olacak. Sadece eskimiş sözcüklerin bir listesini yapıyorsun. Bu iyi değil, onlarla bir şeyler yapmak zorundasın.

İŞÇİ Eğer isterseniz, cümlelerle bir gösteri yapmaya çalışayım. Ama bunu yapmayı istemem.

GARSON Neden yapmayı istemiyorsun?

İŞÇİ Çünkü cümleler anlamsızlık yaratan sözcüklerin toplamıdır. Sözlükte böyle diyor.¹⁷³

Ama işçi yine de dener:

"Bardak şarabımda değil. Barmen kalemin ceketinin cebinde. Tezgah bayanı tekmeliyor. Sigaranın üzerinde zemin söndürülüyor. Masalar bardakların üzerinde... ben benim. O biz değil. Onlar sizsiniz. O onların sahip olduğuna sahip. Onlar bizim sahip olmadığımıza sahip."¹⁷⁴

Godard'ın filmi de benzer biçimde kaynağı anlam çıkarma değil yapının mantığı olan bir dizi kesin olmayan ifadedir.

Paula filmin kabusundan çıkan karakterlerle kuşatılmış durumdadır. David Goodis (Yves Alfonso) en sonunda Paula'nın güvenebileceği tek arkadaşı haline

¹⁷² *Made in U.S.A.*, der. ve çev. Lorrimer Publishing, Ltd., s. 36.

¹⁷³ *Made in U.S.A.*, s. 37.

¹⁷⁴ *Made in U.S.A.*, s. 38.

gelen bir şair olarak ortaya çıkar ("Bu aynaya canlı canlı kapatıldım / Ve melekleri düşünmemiz gibi gerçek / Ve yansımalar gibi değil"). Donald Siegel'in (Jean-Pierre Léaud) üzerinde "Öp Beni, Ben İtalyarım" yazar büyük bir rozeti vardır. Müfettiş Aldrich, Doris Mizoguchi adlı bir kız, Widmark adlı kindar bir muhalif (Laszlo Szabo), Richard Nixon ve Robert MacNamara da vardır. Paula'nın sevgilisi Richard Politzer'i kimin öldürdüğünü asla öğrenemeyeceğini söylemek bile gereksizdir ve *bizler* bir karakter ne zaman adını söylese o sırada bir jet geçtiği ya da çan çaldığı için sevgilisinin soyadını bile öğrenemeyiz (tabii Godard ile yapılan röportajlara başvurmadığımız takdirde). Bir yerde paralel monologlar (ki birbirlerini iyice anlaşılmaz yaparlar) diğer yerde (Ionesco tarzında) kontrpuan oluşturan diyaloglar vardır. Filmin görsel alanı eşit derecede kafa karıştırıcıdır: ısrarı ıstıraba neden olan bir kurguyla gösterilen karmakarışık haldeki posterler, cansız mankenler, göstergeler, zorlayıcı renkler ve biçimler. Eğer *Amerikan Malı*'nın anlatısı anlaşılabilirse, o zaman film başarısız olmuştur. Paula bunu bilir. Filmin en başında bize şunları söyler:

"Kurmaca zaten gerçekliği sürükler. Zaten bu havada kan ve gizem var ve zaten bana öyle geliyor ki, bir Walt Disney filmünün içine daldık, ama başrolde Humphrey Bogart oynuyor –işte bu nedenle siyasi bir film."¹⁷⁶

Godard bu filmi ona görüntülere ve seslere saygı duymayı öğreten Nicholas Ray ve Samuel'e [Fuller] adadı. *Çılgın Pierrot*'da Fuller sinemayı şöyle tanımlamıştı: "Aşk... Nefret... Aksiyon... Şiddet... Ölüm... Tek kelimeyle... Duygu"¹⁷⁸ İşte A.B.D.'de değil, ama onun gibi korkutucu olan bir ülkede çekilen *Amerikan Malı*'nın özeti budur.

Ancak hiçbir şeyi anlamlamadığı görülen görüntüler ve seslerin bu şiddetli çarpışması karşısında tepkilerimizi kontrol eden bir alt-metin vardır. Roland Barthes birkaç yıl sonra "son tahlilde *semioclasım*" olarak kabul edilemeyecek gösterebilim yoktur" diye yazdı.¹⁷⁷ Göstergeleri ve dilleri daha güçlü temeller üzerinde inşa etmek için onların baştan sona parçalanmasını bekleriz: Bu *Amerikan Malı* için güzel bir tanımlamadır. Marianne Faithful "As Tears Go By" adlı şarkıyı söylemiştir. Paula'yı karanlık arkaplana karşı sol profilden görürüz. Şunları söyler:

"Ne yaparsam yapayım başka birine karşı olan sorumluluğumdan kaçamıyorum. Sessizliğim, tıpkı sözlerim gibi onu etkiliyor. Uzaklaşmam, yanında olmam kadar onu kaygılandırıyor. Aldırmazlığım onun için ona yakın olmam kadar öldürücü olabilir. Bazen düşüncesizce ilgim onun için ölümcüldür. (*Karşı açı. Gözleri*)

¹⁷⁶ *Made in U.S.A.*, s. 26.

¹⁷⁸ *Made in U.S.A.*, s. 33.

* Roland Barthes'ın türettiği bu sözcük kültürel dillerin temelanımlarının ve yanarımlarının, bu dillerin yeniden inşası için gerekli olan imhası anlamına geliyor. (Ç.N.)

¹⁷⁷ *Mythologies*, s. 9.

gözyaşlarıyla doludur.) Ya bu yaşam hiçbir şey ya da başka her şey olmalı. Yaşama boyun eğmek yerine onu yitirme olasılığını düşünerek, göreceli varlığımın merkezine tam bir referans noktasını yerleştiriyorum: ahlaklı olmak.¹⁷⁸

Bu konuşma *Amerikan Malı* olan imgelerin düzensizliği içinde yersiz görünebilir, ama Karina'nın ilk olarak *Hayatını Yaşamak*'ta ifade ettiği ahlaki sorumluluk, "semioclastic" görüntü ve seslerle örtülü bu filmin merkezinde yer alır. Richard Politzer filmde yalnızca ses bandı aracılığıyla vardır. (Bu Godard'ın sesidir.) Ölümünden hemen önce bir manifestoyu kaydediyordur. Sesi ısrarcıdır. Bant ıstırap verici düzeyde yüksek sesle çalır, biraz rahatsız edicidir. Böylesine önemli olan, Politzer'in manifestosunun içeriği değil (biraz önemi olsa da), tonudur. Robespierre ve St. Just'ten bahseder ve eğer biz onu bilinçsiz bir biçimde Danton'un (ya da Marat'ın) rolüne yerleştirirsek, çok yanılmayız. Aynı ısrarcılık sürekli olarak aynı yeniden başlama gerekliliği duygusuyla ilişkilidir. Filmde birkaç kez bir kitabın kapağını görürüz: *Gauche, année zero* (*Solun Sıfır Yıl*). Diğer insanlar bir *série noire* (kara dizi) suç kitabı olan *Adieu la vie, adieu l'amour*'u (*Elveda Yaşam, Elveda Aşk*) okur. *Amerikan Malı* bu başlıkların birleşmesi üzerinedir, onların ifade ettikleri duygular ve temsil ettikleri türlerden henüz biçimlenmemiş olsa da bir umut doğar.

Filmin sonunda, Paula gerçekten Paris'in banliyösü olan Fransız Atlantic City'ye giden yolda tek başınadır. Bir trafik lambasının yanında durur. Henüz görmüş olduğu film üzerine yorum yapar:

"Bilincimin dramı kendimi yeniden bulmaya çalıştığım dünyayı kaybetmiş olmasıdır ve şu anda ben de kayıbm.¹⁷⁹

Sarı bir araba yaklaşır –bir kez daha bir *ex machina* finali. Kısa süre içinde kendisini siyasal filmler yapmaya başlamış olarak bulacak olan gazeteci Philippe Labro, Paula'yu arabasına alır, kurmacadan çıkarır, yeniden gerçekliğe götürür. Paula ona neler olduğunu anlatır. *Gauche, année zero*'nun yakın-çekimi. Ses kuşağında Schumann'ın dördüncü senfonisinin bir bölümü başlar. Faşizm, Ben Barka ve kişisel sorumluluklar hakkında konuşurlar. Philippe şöyle der:

"Korkunç Çocuklar'daki (*Les Enfants terribles*, Cocteau, 1929) Elisabeth'i hatırlarsın... Sağ ile sol aynıdır, asla değişmeyeceklerdir. Sağ aptal ve saldırgan olduğu için. Sol duygusal olduğu için. Ayrıca sağ ve sol tamamen demode bir eşitlemedir, mesele böyle konamaz."¹⁸⁰

Paula daha sonra filmi motive etmiş olan son soruyu sorar:

¹⁷⁸ *Made in U.S.A.*, s. 39-40.

¹⁷⁹ *Made in U.S.A.*, s. 75.

¹⁸⁰ *Made in U.S.A.*, s. 76.

Peki nasıl konur?

Ellerini kaldırır, döner, saçlarını düzeltir, koltukta durmadan hareket eder. Film kırmızı, beyaz ve mavi bir yazıyla biter: FIN (SON).

Godard *Amerikan Mahı* için bir nükte olarak *Une Saison en enfer*'den (*Cehennemde Bir Mevsim*) kolayca bazı satırları alabilir:

“Başlangıçta bu bir denemeydi. Sessizlikleri yazdım, geceyi yazdım, ifade edilemez oları kaydettim. Baş dönmelerini tespit ettim.”¹⁸¹

Ancak *Amerikan Mahı* geriye doğru, hızlı bir biçimde geçmişin içine çekilen filmlere ve kurmacaya bir bakıştı. 1966 yazında *Amerikan Mahı* ile birlikte çekilen *Ona Dair Bildiğim İki, Üç Şey* ise geleceğe doğru bakar. *Hayatını Yaşamak* ile başlayan, *Evli Kadın* ve *Erkek-Dişi* ile süren doğrudan bir gelişim hattı içinde yer alan bu film baş dönmelerini değil, ama olguları saptamak için kurmacadan –hatta kurmacanın gerçekliğinden– uzak durur. Godard için bu film çok daha tutkulu bir girişimdi.

Catherine Vimenet'in *Le Nouvel Observateur*'de yayımlanan Paris'in yeni banliyölerindeki fahişelik üzerine bir makalesinden yola çıkılarak yapılan *Ona Dair Bildiğim İki, Üç Şey* dikkatle düşünülmüş bir projedir. Godard bu projeyi “Resnais'nin *Murie*'de başlattığı hareketin bir devamı; matematik ve toplumbilimde bir “kompleks” olarak bilinen bir olguyu tanımlamaya yönelik bir girişim” olarak düşündü.¹⁸² Filmin kötü adamı, De Gaulle'ün Paris bölgesi Planlama Bakanı Paul Delouvrier'dir. Resnais'nin büyüleyici filmi gibi *Ona Dair Bildiğim İki, Üç Şey* de bakış açılarının iç içe geçip kaynaşmasını zorlayarak genel içinde özeli ve özel içinde geneli bulmaya çalışır. Filmin adındaki “ona dair” Juliette ya da onun canlandıran Marina Vlady'den çok Paris kentiyle ilgilidir. Juliette bu kenti simgelemez, ama ikisinin ayrı, paralel düzeylerdeki öyküsü benzerdir. Juliette ve ailesinin içinde yaşadığı “kompleks” yeni, yabancılaşmış Paris'in bir mikrokozmosudur ve yeni türden yerleşim ortamına verilen bu ad Godard'ın filmin anlam düzeyini toplumbilimsel olan ile psiko-politik olan kompleksler arasında ileri geri kaydırmasına olanak sağlar. Bu nedenle filmin malzemesinin farklı boyutları vardır: kişisel, mimari (ya da daha iyisi, yapısal) ve politik.

Filmin anlatısının da bir dizi farklı boyutu vardır. Godard bir yazıda bunu açıkladı:

“Temel olarak, yaptığım şey, izleyicinin tercihlerimin nedensiz doğasını paylaşmasını ve özel bir tercihi haklılaştırabilecek genel kuralları sorgulamasını sağlamaktır.”¹⁸³

¹⁸¹ “Délire II: Alchimie du verbe”, *Une Saison en enfer/A Season in Hell*, İngilizce'ye çev: Louise Varèse.

¹⁸² Aktaran Richard Roud, *Jean-Luc Godard*, 118.

¹⁸³ *L'Avant-Scène du Cinéma*, Mayıs 1967; Milne içinde, s. 239.

Godard için temeldeki mücadelenin her zaman, özellikle de bu kendisini sanatsal yaratıcılık alanında gösterdiğinde, tercih ve sorumluluk meselesi olduğu bir kez daha hatırlatılır. Açıklamasına devam eder:

“Kendimi film çekerken izliyorum ve siz beni sesli düşünürken duyuyorsunuz. Başka bir deyişle, bu bir film değil, bir film girişimidir ve öyle sunulur.”

Godard bazı yönlerden “gerçek” ya da “hakiki” olmadığı için kurmacadan uzaklaşmaz. Godard buna inanmaz. Ancak kurmaca sanatçının kişiliğine ve sesine yeterince alan bırakmaz; bundan dolayı da kusurlu, neredeyse sahtekardır. Yalnızca deneysel tecrübe, “bir film girişimi” Godard’ın giderek artan ölçüde gereksinim duyduğu o özgürlüğe ve dürüstlüğe olanak sağlar. Kişisel boyut kendisini çok net bir şekilde anlatının yapısında, yaratıcının sesinde gösterir; Godard’ın sinemasının bu yönünü ihmal edenler çok şey kaçırmışlardır. İnsan *Ona Dair Bildiğim İki, Üç Şey*’in sosyolojisini saçma ya da ölü doğmuş diye bir kenara bırakmayı göreceli olarak kolay bulabilir. Ancak Godard’ın kendi malzemesiyle ilişkisini hesaba kattığımızda film hemen canlanır. Bu filmde görüntüleri, sesleri ve sözcükleri kavrayışımızın hizmetine sokma tutkusu ile genellikle bunların nasıl hizmet etmediklerine dair bir bilgi vardır. “Filmin akışı (course) boyunca filmin söylevine (discourse), yani süreksiz olan söylevine (discontinuous discourse)¹⁸⁴ her şeyi, sporu, politikayı, hatta bakkal dükkânlarını bile dahil etmeyi istedim.” Yalnızca kültürümüzün bu öğelerinin çarpışmasının içinde kültürümüzle ilgili gerçeklerden bir anlam çıkabilir.

İkinci yazısında Godard bu söylevi daha kesin bir şekilde tanımlar: Dört temel “hareket” vardır.

Birincisi,

- Nesnelerin (“evler, arabalar, sigaralar, evler, dükkânlar, yataklar, televizyonlar, kitaplar, giysiler, vb.”)

- Öznelerin (“karakterler, Juliette, Amerikalı, Robert, kuaför, yoldan geçenler, Marianne, yaşlı adam, çocuklar, vb.”)

“Nesnel Tanımlaması”dır (Ponge en azından tanımlama girişimi derdi).

İkincisi,

- Öznelerin (“özellikle duygular yoluyla, yani az ya da çok yazılan ve oynanan sahneler aracılığıyla”)

- Nesnelerin (“dünyanın dışarıda, pencerelerin arkasında ya da duvarların öbür tarafında olduğu yerde içerden görülen ortamlar”)

“Öznel Tanımlaması”dır (en azından girişimi).

Şimdiden tam bir ilgi gerektiren modeller analizine sahibiz. Ancak daha fazlası vardır: kombinasyonlar. Üçüncü hareket ilk ikisinin toplamından oluşur. Godard buna “Yapıların Arayışı (ya da en azından girişimi)” der.

¹⁸⁴ Her zamanki gibi Godard bir kelime oyunu yaparak (*cours – discourse – cours discontinue*) etimolojinin mantığı gösteriyor: “süreksiz söylev” Christian Metz’in anlatı tanımlamasında önemli olan bir ifadedir.

“Nesnel tanımlama ile öznel tanımlamanın toplamı belirli daha genel biçimlerin keşfine götürmelidir; genelleşmiş bir gerçeği değil, belirli bir ‘karmaşık duyguyu,’ toplum içinde yaşamak için öğrenilmek ve uygulanmak zorunda olan yasalara tekabül eden bir şeylerin fark edilebilmesini sağlamalıdır.”¹⁸⁶

Godard burada iki şiirsel yaklaşımdan ortaya çıkan yapısal bir etnolojiyi savunuyor: nesnel (somut ile ilgili – Ponge iyi bir örnektir) ve öznel (itirafla ilgili – Rimbaud buraya cuk oturur). Wittgenstein “düşünme, ama bak” diye tavsiyede bulundu. Husserl “şeylerin kendilerine” diye haykırdı. Ponge, “şeyleri konuşturarak şiir yazdım” önerisinde bulundu.

Birinci, ikinci ve üçüncü hareketin toplamı dördüncü harekettir: “Yaşam”:

Özel olayları ve duyguları tanımlamaya devam ederken belirli bir karmaşık olguyu tanımlayabilmiş olan bu durum, sonunda bizi yaşama başlangıçta olduğundan daha fazla yaklaştıracak.. o zaman belki de Merleau-Ponty’nin bir kişinin ‘eşsiz varlığı’ dediği şeyi gösterecektir...”

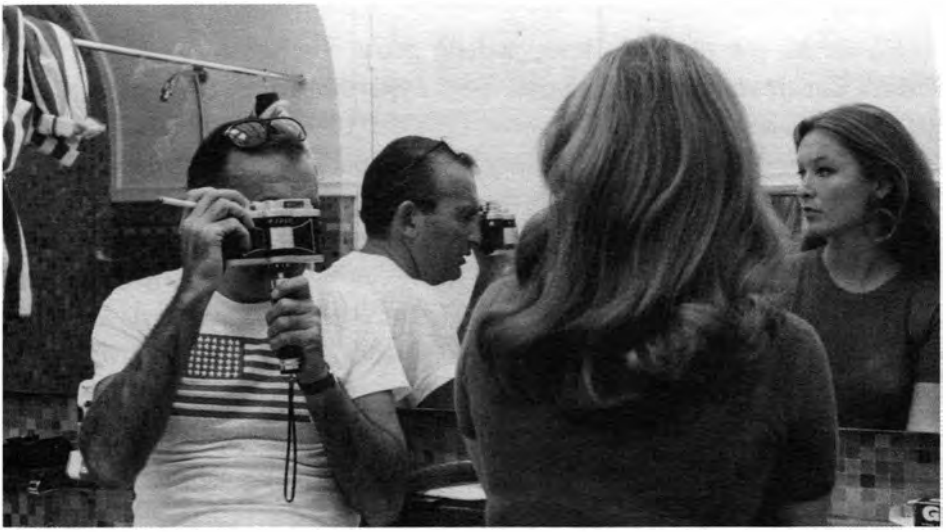
Kuram açısından çok iyi. Peki ya uygulama?

Genellikle olduğu gibi Godard tarafından tasarlanan afiş filmin “ona dair bildiğim iki, üç şey” hakkında bir film olduğunu duyurur:

ONA, yeni-kapitalizmin acımasızlığı
ONA, fahişelik
ONA, Paris bölgesi
ONA, Fransa’nın %70’inin sahip olmadığı banyo
ONA, devasa bina komplekslerinin korkunç yasası
ONA, aşkın fiziksel yanı
ONA, gündelik yaşam
ONA, Vietnam’da savaş
ONA, modern tele-kız
ONA, modern güzelliğin ölümü
ONA, düşüncelerin dolaşımı
ONA, yapıların gestaposu.

Bütün bu konular filmin özü içinde kendi yollarını bulurlar. Godard Gallimard’ın yayımladığı “*Idées*” adlı denemeler dizisinden başlıkları onların amaçlarına dikkat çekmek ve sekansları noktalamak için kullanır. Raymond Aron’un *Sanayi Toplumu Üzerine On Sekiz Ders*’i bunların ilki ve en önemlisidir ve film için de bir modeldir. (Diğerleri: *Yeni Sınıflar Üzerine, Biçimin Psikolojisi, Etnolojiye Giriş, Yirminci Yüzyılın Büyük Umudu, Romanın*

¹⁸⁶ Milne, s. 242.



Soldan sağa: objektifsiz kamerasıyla saldırgan Amerikalı fotoğrafçı / Raoul Lévy (kendisi bir yönetmendir) / Juliette (Marina Vlady) / Juliette iş başında.

Toplumbilimi.) Ayrıca bu sahnelerin her biri Juliette Janson'ın yaşamındaki yirmi dört saatin genel planına uyar. Filme bir akşam onunla birlikte başlarız, ertesi gün onu Paris'e doğru izleriz; filmün sonunda o evine geri döner. Olaylar minimal olay örgüsü açısından anlaşılabilir, ama kitap başlıkları (ve diğer ara yazılar) daha derin anlamlara dikkat çekerler.

Filmün her sekansı Juliette'in dünyasının bir mikrokozmosudur ve her sekans Godard'ın tezinin ispatı için yeni bir saldırı açısını gösterir. Söylevin düzeyi sekanslar arasında olduğu kadar çoğu kez sekansların içinde de değişir. Sözgelimi ilk sahnede Robert (Roger Montroret) ve arkadaşı radyoda kısa dalga üzerinden "Lyndon Johnson"ı dinlerler. Robert'in diğerleri için tercüme ettiği sözcükler Johnson'ın konuşmasından değil, Jules Feiffer'ın çok bilinen çizgi romanından alınır. Bu sahnenin sonunda sigara dumanıyla kaplanmış radyonun büyük bir yakın-çekimi vardır. Ses-kuşağında ise bir uçağın motorunun gürültüsü ve bombaların düşme sesi duyulur. Perdeyi kaplayan göz alıcı bir kırmızı ve mavi bir tabelaya kesme: MADE IN U.S.A. PRISUNIC A PARTIR DU 16 AVRIL. (AMERİKAN MALI 16 NİSAN'DAN İTİBAREN PRISUNIC'TE.) Yeniden "saldırının olduğu" radyoya geri döneriz. Ses kuşağında Godard vardır: "Ey sevgili George Washington, hangi çılgınlık sizi William Pitt'in acımasız rolünü oynamaya itti?" Daha sonra yeni bir çekim: beyaz bir alanın üzerindeki kırmızı harfler: PAX. Godard'ın sesi: "Pax Americana (Amerikan Barışı)... Süper ucuz beyin-yıkama." Hemen ardından mutfakta sabun tozlarıyla kuşatılmış haldeki Juliette'in (Marina Vlady) çekimi. Burada olay örgüsünün değil, ama şiirsel mantığın mükemmel bir devamlılığı vardır. Sabun tozları ile Vietnam arasında bir ilişki söz konusudur. 1967 yılında bu birçok insan için takip etmesi zor bir düşünce zinciri olabilmiştir; bugün ise böyle bir şey söz konusu değildir.

Filmin iki çok önemli sahnesi kafede geçer. Godard'ın karakterleri her zaman zamanlarının çoğunu orada geçirmişlerdir. Ya evleri yoktur ya da göreceli olarak mobilyaların ve kişisel eşyaların olmadığı dairelerde yaşarlar. Kafe ya da bistro onların buluşma yerleridir; buluşmalar çoğu kez yalnızca daha fazla yabancılaşma karutıdır. *Ona Dair Bildiğim İki, Üç Şey*'deki iki kafe sahnesinden birincisi Juliette'in kendisini tanımlamasıyla başlar. Kameraya döner, duyulmayan sorulara yanıt verir ve şöyle der: "Kendimi mi tanımlayayım?.. tek kelimeyle mi? 'Kayıtsızlık!'" Bir süre arkadaşıyla konuşur. Bir paket Winstons sipariş eder. Bu sırada takım elbisesi ve kravatıyla yetkili bir reklamcı gibi görünen bir pezevenk arka tarafta kızlarından biriyle konuşmaktadır. Juliette bir kola söyler. Genç bir kız dalmış, sigara içmektedir. Bir adam *France-Soir* okur. Juliette not defterine birkaç sözcük yazar. Tilt makinesinin sesi aşırı gürültülüdür. Genç kadın *Lui* adlı magazin dergisini karıştırırken Juliette ona bakar; dudakları İngiliz bayrağı biçiminde boyanmış bir kadının ve çizgi roman gibi açık ağzından çıkan boş balonun olduğu başka bir kadının resimlerini görürüz. Kadın "şık," sırtı açık bir giysi giyer. Göğüsleri net bir biçimde görünür. Ses kuşağında konuşan Godard'dır. İzliyor olduğumuz sahneyi tanımlar. Ardından bir dizi hızlı çekim gelir; her bir çekim kahve fincanı biraz daha büyük gösterir ve sonunda fincan geniş ekran görüntünün merkezini doldurur. Godard:

"Belki de bunun gibi bir nesne... bir konudan diğerine geçmeyi, toplum içinde yaşamaktan birlikte olmaya yönelmeyi, ilişki kurmayı olanaklı hale getirecektir. Ancak o zaman, toplumsal ilişkiler her zaman muğlak olduğu için, benim düşüncem yalnızca bir birim olduğu için... çok büyük bir hendek kendim için sahip olduğum öznel kesinliği, başkaları için ifade ettiğim nesnel gerçeklikten ayırdığı için, masum hissettiğim bile kendimi suçlu bulmaya bir türlü son veremediğim için, her olay gündelik yaşamı dönüştürdüğü için, her zaman iletişim kurmada başarısız görüldüğüm için... için... için... beni ezen nesnellikten de ve beni tecrit eden öznellikten de kendimi koparamadığım için, benim için kendimi Varlığa yükseltmek ya da Hiçliğe indirmek olanaklı olmadığı için... her zamankinden daha fazla etrafımdaki dünyayı... dostlarımı... kardeşlerimi... dinlemem, onlara bakmam gerekiyor."

Konuşan bir film değil, bir insandır. Bu Godard'ın bütün filmlerindeki en kişisel –en acılı– andır. Şairler bazen bize özel olarak ve doğrudan hitap ederler; yönetmenler bunu nadiren yaparlar. Etkileyici ve güzel koyu kahve titrek bir ışıqla parıldayarak fincan içinde suya karışarak döner. Kaşık şekeri karıştırır, sert ışık yüzeyi oluşturan ve yavaşça dönen, daha sonra yok olan kabarcıklarda kırılır, dönüşler yavaşlar ve karmaşa sona erer. Profilden sigara içen bir adama kesme. Juliette odak dışından ve arkadan ona bakar. Sokaktan sesler gelir. Tilt makinesi. Daha sonra sessizlik. Kahve fincanı içindeki

kabarcıkların aşırı yakın-çekimi. Godard devam eder:

“Yalnızca devrimlerin olanaksız olduğu, kanlı savaşların aklımdan çıkmadığı, kapitalizmin kendi doğrularından bile emin olmadığı... ve işçi sınıfının geri çekildiği... ilerlemenin... bilimin müthiş ilerlemesinin gelecek yüzyıllara takıntılı, usandırıcı bir varlık kazandırdığı... geleceğin şimdiden daha fazla şimdi olduğu, uzak galaksilerin kapımızda olduğu (kahve galaksiler gibi görünür) günümüz dünyasına. “Dostlarım... kardeşlerim.””

Adam Juliette’e bakar. Aşırı bir yakın-çekim kahveye atılan bir şeker parçasını ve onun erimesini gösterir. Fincanın etrafı kabarcıklarla ışıldar. Godard şu sonuca varır:

“Ama nereden başlamalı ve nereden neyle başlamalı? Dilin sınırlarının dünyanın sınırları olduğunu... dilimin sınırlarının dünyamın sınırları olduğunu söyleyebilirdik. Ve bu açıdan dünyayı sınırlıyorum, sınırlara karar veriyorum. Ve mantıklı, gizemli ölüm sonunda bu sınırları kaldırdığında... ve o zaman ne sorular ne de yanıtlar olduğunda... her şey bulanık kalacak. Ancak eğer şans eseri şeyler yeniden netleşseydi, bu yalnızca vicdanın hayaleti aracılığıyla olurdu. O zaman her şey birbiriyle ilişkili olurdu.”¹⁸⁶

Kahve yavaşça durulmuştur. İmgenin birkaç saniye daha sakın görüntüsü. Kesme. Godard’ın betimlemesi neredeyse olanaksız olan kahve fincanı “bir konudan diğerine geçmeyi, ilişki kurmayı” olanaklı kılar. Bu politika ile şiir sanatı arasındaki köprüdür. Ona dair bildiği iki, üç şeyi anlattıktan sonra Godard daha çok dinlemeye, daha çok etrafına bakmaya karar verir. Başlı başına bir amaç olarak o da film ile birlikte biter. O başka, daha büyük bir amaç için, “insanların ve şeylerin kendi aralarında uyumu buldukları yeni bir dünya” amacıyla film çekmeye devam eder.

Godard filmde biraz sonra bu “her zaman canlı olan ölü nesneler” ile “genellikle zaten ölü olan canlı insanlar” karmaşasını ifade edebileceği mecazı bulur. Öğleden sonra geç bir saatte Juliette kocasını çalıştığı benzin istasyonunda ziyaret etmiştir. Ücret göstergesi hızla 13.20 franktan 16.45 franka çıktığı sırada pompanın aşırı yakın-çekimi. Godard:

“Saat 16.45 (öğleden sonra 4.45). Juliette’ten mi yoksa bu yapraklardan mı söz edeyim? Her halükarda her ikisinin de hakkını gözetmek imkânsız olduğundan... bir Ekim öğleden sonrasının sonunda her ikisinin de zarifçe titrediğini söylemeliyim.”¹⁸⁷

Kamera yavaşça ağaç yapraklarının içinde pan yapar. Kesme. Şeylerin dünyası, insanların dünyası. Godard insanları da çözebileceğimiz umuduyla

¹⁸⁶ 2 ou 3 Choses que je sais d’elle, Editions du Seuil, ss. 49-51.

¹⁸⁷ 2 ou 3 Choses que je sais d’elle, s. 69.

bize Ponge'un şeylerin kendilerini vermiştir.

İkinci kafe sahnesini filmün üçte ikisine geldiğimizde izleriz. O felç anından çıkarız. Film hızlanmaya başlar. Kafe daha hareketlidir. Robert henüz tanıştığı genç bir kadınla konuşmaktadır. (Juliet Berto ilk kez ortaya çıkar ve Anna Karina'yı hatırlatır.) Berto not defterine yazdığı sırada Robert'e birkaç soru sorar. Robert terslikle yanıtlar verir. Berto ona aldırmmamaya karar verir. Robert'in ona ilgisi artar. "Bana söyleyecek başka bir şeyin yok mu?" "Hayır... özel olarak bir şey yok... ya senin?" Hava hakkında konuşurlar. Hava hakkında konuşmak hakkında konuşurlar. Robert'in konuşmanın yönelimine dair açıklaması şudur: "Ben, filmlerde asla gerçeği söylemediğinizi sanıyorum. Sizinle yapmayı istediğim de bu."¹⁸⁸ Başa döneriz: iki insan arasındaki ilk yakınlaşmanın önem taşımayan diyalogu. Seks hakkında konuşurlar. Seks hakkında konuşmak hakkında konuşurlar.

Bu arada başka bir genç kadın bir yazarla birlikte oturup ona kendisine Komünizmi açıklamasını isterken, Bouvard ve Pécuchet (bütün bilgileri öğrenmek isteyen Flaubert karakterleri) olarak bilinen iki adam kitap yağurunun arkasında köşede oturur, kitaplardan rasgele ifadeler seçer, onları ilişkilendirir, şansa bağlı olarak "bir konu ile diğeri arasında bağlantı kurarlar." Godard iletişim meselelerini üçgene dönüştürür: Üçgenin cinsel, politik ve sanatsal üç kenarı vardır. Filmin temposu iyice hızlanır. Siyah bir erkek ile kadın hızlı bir şekilde sevişirler. Juliette ile Robert kırmızı Austin'leriyle benzin istasyonundan ayrılırlar. Prisunic'teki bir kasiyerin çekimi. Gelişen büyük bir yerleşim yeri. Birkaç çocukla yapılan bir röportaj. Juliette ve Robert eve dönerler. Christophe annesine neden bazı kızlarla arkadaş olma olasılığı varken diğerkleriyle olmadığını açıklayan kompozisyonunu okur (Bazı kızlar çok



Yeni Paris'te aile ortamı: Vance Packard moda dergileriyle bir arada: Resimdeki el Robert ile Juliette'i bir araya getirmeye çalışıyor.

¹⁸⁸ 2 ou 3 Choses que je sais d'elle, s. 86.

hoş, çok dürüsttür.). Robert ile Juliet çocuklarını yatırırlar. Godard'da ilk kez bütün bir aileyi görürüz. Evet, aralarında açık bir sevgi olmadığı doğrudur, ama onlar yine de bir ailedir. Son sahne: Juliette ve Robert iki soyut profilin kenarlarını yakalayan (ya da onlar arasındaki uzamı sıkıştıran) elin filmi mükemmel bir biçimde özetleyen resmin altında yataktadır –kadın mavi, erkek beyaz giyer, battaniye kırmızıdır. Juliette sigara içer. Godard konuşur. Sönmek üzereyken ve daha sonra da Juliette nefes çektiğinde ateşi yeniden canlanan sigarının aşırı yakın-çekimini izleriz. Godard:

“Radyomda reklamları dinliyorum... Esso sayesinde hayatımda, düşlerimin rotasında çok mutluyum ve gerisini unutuyorum. Hiroşima'yı unutuyorum... Auschwitz'i unutuyorum... Budapeşte'yi unutuyorum... Vietnam'ı unutuyorum... Konut edindirme krizini unutuyorum.”¹⁸⁸

Godard filmün dünyasını oluşturan izole haldeki aptalca apartmanlara ve iş hanlarına benzeyen, çimler üzerindeki bir grup ev ürününe kesme yapar: Lava, Omo, Dash, Ajax, Schick, Lucky Strike. Godard:

“Sıfıra geri döndüğüm için yeniden oradan başlamak gerektiği dışında her şeyi unuttum.”

Juliette, apartman kompleksi, bir yaşam tarzı olarak fahişelik, magazin dergileri, radyo, kafeler, benzin istasyonu, yol, inşaat gürültüsü, tilt makinesinin gürültüsü, çocuklar, posterler, resim, Robert, Marianne, konserveler, deterjanlar, kahve fincanları, izmaritler –nesnelerin, öznel tanınılanı; öznel tanınılanı, nesnelerin öznel tanınılanı. Yapıların aranı. Yaşam. İş tamamdır. La Capitale de la douleur (Acının Başkenti) Le Capitale des choses (Şeylerin Başkenti) olmuştur. Ponge şunları yazmıştı:

“Ne şeylerin ötesine ne de ruha doğru götüren yolda, bir şiiri oluşturan tipografik ağaçlıklardan, bir mürekkep damlasının dolduracağı küreler yığınınından yeni meyveler ortaya çıkar.”¹⁹⁰

Sanattan politikaya Godard'inkine benzer bir yol izlemiş olan Aragon onun için şunları yazdı:

“Dünyamızın düzensizliği onun ham malzemesidir –içinde yaşamaksızın edemediğimiz, ama görmeyi de başaramadığımız bütün o yoksul bölgeler. Ve bunlardan o, kazalardan ve cinayetlerden olduğu gibi güzelliği yaratır.”¹⁹¹

¹⁸⁸ 2 ou 3 Choses que je sais d'elle, ss. 100-11.

¹⁹⁰ Le Partie pris des choses.

¹⁹¹ Aktaran Herbert R. Lottman, “Cinéma-Vérité: Jean-Luc Godard”, *Columbia University Forum*, İlkbahar 1968.

Sıfıra Dönüş (Film ve Eylem)

Godard'ın 1965 ve 1966 yılında yaptığı filmler, kendi varoluşsal durumunun asap bozucu görünümüyle biçimlendi. Giderek anlamsız ve yıkıcı görünen hem politik hem de estetik yapılarla kuşatıldı. Bunlar Godard'a gerçekten baskı yaptı. Fenomenolojik bir kâbus içinde şaşkına dönmüştü: İnsanlar canlılıktan yoksunlaşıp, geçicileşip, kişiliksizleşirken nesneler varlıklarının bütün ağırlığıyla Godard'ın üzerine çöktü. Bir fincan kahve, bir sigara bir insanın yüzünden çok daha dokunaklı, çok daha etkileyici bir hale geldi. Örneğin *Ona Dair Bildiğim İki, Üç Şey*, karakterlerin tüketim ürünleri olduğu ironik bir *Déjeuner sur l'herbe* (Kırda Öğle Yemeği, Manet, 1862) ile biter. Godard aynı zamanda yönetmenin sorumluluğunun baskısını da hissetmişti. Görüntüler ve seslerle ilgili daha fazlası şey öğrendikçe, onların nasıl yanlış olduklarını daha iyi anladı. Duygularını ve düşüncelerini tanımlamanın mecazlarının doğru kombinasyonunu bulmak için daha çok çalıştıkça, mücadelesini verdiği mükemmelliğin asla ulaşılamaz olduğu giderek daha da netleşti: Onun sanatı çığırından çıkmıştı. Bu, sadece sanat yapmanın hazzını değil, ama her zaman ne yaptığının analizini yapan sanatçı olarak, eleştirmenin açmazıydı: Pratik hiçbir zaman teoriye yetişemez.

En içine girilebilir filmlerinde Godard, bu özel endişenin yapısını aktarmaya çalışmak için geleneksel biçimleri kullanmaya razıydı. Ancak bunlar asla yeterli değildi. Ruh halinin durağan ve romantik aktarımından ziyade Godard içinde bulunulan durumun dinamik ve mantıksal analizini yapmayı, tıpkı Brecht gibi sanatının aktif olmasını istedi. Aşk ve karşılıklı konuşma kendi içlerinde değerli olabilirlerdi, ama “Öngörü ya da 2000 yılında Aşk”ta açıkladığı teoremdaki gibi, bunlar dikkate değer gelişmelere de yol açmalıydılar. Bu nedenle *Evli Kadın*, *Erkek-Dişi* ve nihayet *Ona Dair Bildiğim İki, Üç Şey* deneme yazısının incelikli ve çok daha aktif biçimine sahip denemelerdi.

Ancak her zaman, hangi tarzda olursa olsun, filmlerin ortaya attığı sorular, verdiği yanıtlardan daha fazla olmuştur. Godard için bu filmlerin sinemada yalnızca girişimler olduğu, tamamlanmış ya da bitmiş ürünler olmadığı giderek daha açık bir hale geldi ve bu nedenle *girişim* düşüncesi bu andan itibaren sinemasında her zamankinden daha büyük bir önem kazandı (özellikle bak. *Jane'e Mektup*). Pratik terimlerle bunun anlamı, her filmin kendi özeleştirisini içereceği, kendisiyle açık bir diyalektik ilişkiye gireceği ve bundan dolayı “tamamlanmış filmin,” “bitmiş ürünün” tarifi zor hayalinden uzak durulacağıydı. Sonraki filmlerinin savunusu bazen gereksiz görünür –bunlar

çoğunlukla yeni izleyiciler için sinir bozucudur– ama bunlar bu şema içinde gereklidirler. Sonradan yaptığı filmlerin amacını tam olarak kavrayabilmek için Godard'ın önceki filmlerine yönelik kendi tepkisini anlamak gerekir. Godard'ın 1966 sonrası yaptığı filmlerde yalnızca iki temel yönelim vardır: Birincisi yaşamı yaşanabilir kılabacak bir politikaya ulaşma mücadelesi; ikincisi ise Godard'ın film aygıtıyla olan kendi kişisel göstergebilimsel mücadelesidir.

Ona Dair Bildiğim İki, Üç Şey Godard'ın, tıpkı *Amerikan Malı*'nın Godard'ın kurmaca içindeki son riskli girişimi olması gibi, bu konuların kapsamlı bir özetini yapma konusundaki son girişimiydi. *Ona Dair Bildiğim İki, Üç Şey* Godard'ın olası bulduğu bütün bağlantıları kurmuştu: Politika insanlardı, kültür mimariydi, duygular objelerdi, estetik etikti. Çoğu günümüzün örgüsünü oluşturan *temps morts'un* (ölü zamanlar) saf ritmini yakalamış ve insanlar ile çevre –binalar, makineler, odalar, ürünler, anayollar, elbiseler, göstergeler, ölçüler– arasında oldukça etkili bir denklem kurmuştu. Bu “şeylerin” yaşamı ele geçirilmiş ve insanlar arasındaki ilişki negatif uzam açısından uygun bir biçimde tanımlanmıştı.

Peki *Ona Dair Bildiğim İki, Üç Şey* sonrasında ne oldu? Godard kapıyı saf kurmacaya kapattı. Politik alanda çalışmak için sinemayı tamamen terk edebilirdi, ancak sonradan açıkladığı gibi, edinmiş olduğu yeteneklerini ve bilgisini kullanması yönünde kesin bir ahlâki zorunluluk vardı. Ve zaten ya sanatçı, düşünür ya da militan olarak sinemasız yaşayamayacağına dair gizli bir şüphe mevcuttu. Bunun açık çözümü, film aracılığıyla politikayı araştırmaktı. Kuşkusuz o da bunu yaptı, ama kendi özel tarzında. Godard belgeseller ya da sinema-gerçek yapmadı, son birkaç yıl boyunca birçok Fransız, Alman ve İtalyan yönetmen için yaygın bir dışavurum tarzı olan ve Costa Gavras'ın yaklaşık bu dönemde yeniden keşiflerde bulunduğu türden politik melodramlara da dönmedi. Bunun yerine Godard, politika –ya da politika ile ilişkisi– üzerine öz-bilinçli “Godardyen” denemeler yapmaya yöneldi.

Her zaman olduğu gibi Godard, döneminin kültürel ve politik eğilimlerinin biraz ilerisindeydi, bu nedenle 1967 yılı boyunca yaptığı dört film kendilerini diğerlerinden ayırır.*

Bu filmlere (Richard Roud'un yaptığı gibi) kendilerinden önce yapılan üçlemeyi yansıtan bir üçleme olarak bakmak yerindedir. *Erkek-Dişi* gibi *Çinli Kız* da Godard'ın halefi olan kuşağın kültürü üzerinedir ve bir gruba odaklanır. *Amerikan Malı* gibi *Hafta Sonu* da kurmaca yananamlara sahiptir ve etkisi açısından büyük ölçüde fanteziye dayanır. Filmlerin İngilizce adlarının da gösterdiği gibi bu filmler aynı zamanda Fransız yaşamının hem Amerikanlaşması hem de burjuvalaşması üzerinedir. Nihayet *Bilmenin Tadı* kolayca *Ona Dair Bildiğim İki, Üç Şey* adını alabilirdi; her ikisi de tamamen kişisel ve yoğun biçimde epistemolojiktir.

* James Monaco, Godard için “1967 yılı boyunca yaptığı dört film” diyor. Godard gerçekten de 1967 yılı boyunca dört film yaptı, ama bunların bir tanesi uzun metrajlı değildi. “Öngörü” adında kısa bir filmi. (Ç.N.)

Filmin tam adı *Çinli Kız ya da Çinli Bir Kız ya da Daha Çok Çin Tarzı Üzerine: Kendinin Yapım Sürecindeki Bir Film*'dir (*La Chinoise ou plutôt à la chinoise, un film en train de se faire*). Deneme kabilinden bir film: muğlak bir deneme, bir "girişim." "Muğlak düşünceleri açık imgelerle karşılaştırmalıyız." Bu, duvara yazılmış sloganlardan biridir ve *Çinli Kız* için iyi bir vecizedir. Düşünceler başlangıç için öyle fazla muğlak değildir. Godard *Erkek-Dış*'de olduğu gibi gençliğin şehrinde artık bir turist değildir; o şimdi onlardan biriyle, Anna Wiazemsky ile yani, Çinli kızın kendisiyle evlenmek üzere olan çağrılı bir göçmendir (Anna Karina ilk filminde Veronica'yı oynadığı için Wiazemsky de Godard ile ilk çalışmasında Veronique'i oynar). Ancak film gösterime girdiğinde hem Fransız Komünist Partisi hem de Maoocular tarafından eşit şiddette kınanmasına yol açan filmin politikasında bir muğlaklık vardır. Açıkçası film, (Paul Nizan'ın bir makalesinden sonra kendi topluluklarına verdikleri ad olan) "*cellule Aden-Arable*"nın (*Aden-Arabistan hücresi ya da kolektifi*) hedeflerine sempatiyle bakar. Ancak beş kişiden oluşan gruptan bir tanesi revizyonisttir, bir diğeri romantik bir intihar taraftarıdır ve grubun tek somut eylemi tek bir kişi tarafından yapılır ve ele yüze bulaştırılır. Grubun lideri Véronique apartman dairesi numaralarından 23'ü 32 ile karıştırır ve yanlış adamı öldürür. Sonuçta bu eylemci komünün yalnızca bir tatil bungalovu olduğunu ve dairenin, bir arkadaşlardan anne-babasının bilgisi dışında ödünç alınan bir burjuva apartman dairesi olduğunu öğreniriz. Aden-Arabistan kolektifinin yalnızca devrimi oynadığı ve bunda bile çok başarılı olmadıkları görülür.

Bu muğlaklığı açıklamanın birkaç yolu vardır:

- Birincisi: Sağın, solun ve merkezin (Fransız Komünist Partisi'ni merkeze koyacağız) eleştirmenlerinin hepsi tarafından suçlanır: Godard'ın kendisi sadece devrimcilik oynuyordu; bu grupçuğun (groupuscule) politikalarına aslında inanmayan bir sanatçıydı;
- İkincisi: Godard filmde Francis Jeanson ve revizyonist Henri'nin temsil ettiği Fransız Komünist Partisi'nin perspektifinden Çinlileri eleştiriyordu;
- Üçüncüsü: Godard Maoocular lehinde bir film yaptığını sandı ancak bilinçdışı olarak kendini (devrime) adama korkusunu açığa vurdu;
- Dördüncüsü: Godard Brechtien yabancılaştırma mekânizmasını oluşturuyordu, bu sayede ortaya attığı soruların izleyiciler tarafından tartışılması ve yanıtlanması zorunlu olacaktı.

İlk üç açıklama bir miktar yararlı olabilir, ancak eğer dördüncü açıklamada hiçbir doğruluk payı yoksa, sanıyorum ilk üç açıklamanın üzerinde durmaya değmez. Bunlar, filmin içinde yer alan öğeler için, filmin dışından nedenleri bulmaya çalışan "kasıtlı" eleştirinin alanına girerler. Dördüncü "açıklama" daha çok bizi film ile bir diyalog kurmaya çağırır. Filmde Godard'ın tam da bununla ilgilendiğine bizi ikna eden çeşitli ipuçları vardır. Bir tanesi Veronique'in iki şeyi bir arada yapmanın nasıl olanaklı olduğu tezidir (aşağıya bakınız). Diğeri

ise Brecht'ın düşünceci göze çarpmasıdır. İlk uzun sekansta Guillaume filmdeki işlevi üzerine konuşur (Godard'ın yönelttiği bir soruya yanıt verir):

“... bir filmin yapım süreci içinde yer aldığım ya da çevremde teknisyenler bulunduğu için (kameranın ardındaki Coutard'ın kısa bir çekimi) benim bir soytarıyı oynadığımı inanıyorsunuz, ama hiç de öyle değil. Önümde bir kamera olduğu için samimiyim.”

Daha sonra Guillaume “Brecht'in oyunlarından biri üzerine Althusser'den çok güzel bir pasaj” dediği alıntıyı kendi üslubuyla açıklar:

“Etrafımda dönerim ve birden –karşı konulmaz biçimde– şu sorun karşıma çıkar: beceriksiz ve duygusuz tarzımla henüz okuduğum bu birkaç sözcük, içimde sahnelenen muazzam ve bilinmeyen bir oyunun parçalarından başka bir şey olmasa da –ben dünya tiyatrosunun bir emekçisiyim– onların anlamı hâlâ bilinmemektedir. ... İşte bu nedenle konuşuyorum. (*Sesçi René Levert'in bir çekimi, görüntü yönetmeni Coutard'ın bir çekimi.*)”

GODARD'IN SESİ: Kes. Çok iyi.¹⁸²

Bizim de aynı soruyu sormamız gerekir. Kendi yapım sürecindeki bu film bize “gerçekliği” göstermez, ama keşfetmenin bir aracı olarak onu kullanmamızda ısrar eder. Godard, Brecht'ten “gerçekçilik şeylerin nasıl gerçek oldukları üzerine değil, ama gerçekten nasıl oldukları üzerinedir” cümlesini aktarır. *Çinli Kız'ın kullanılması* amaçlanmıştır: O gerçeği sunmaz, gerçeğe götürür.

Onu nasıl kullanabiliriz? Film çözmek zorunda olduğumuz bir dizi karşıtlık verir. Mao der ki:

“Toplumsal karşıtlıkların iki türüyle karşılaşırız: bizim ile düşman arasındakiler ve insanların kendi arasındakiler. İkisi de kendi doğaları içinde tamamen farklıdır.”¹⁸³

Filmin yanlış anlaşılmasının temel nedeni, insanların Godard'dan, o gerçekten yalnızca ikinci karşıtlık ile ilgiliyken, ilk karşıtlık türüyle ilgilenmesini beklemeleridir. (Aslında bu, aşağıda işlenecek olan *Hafta Sonu* ve *Her Şey Yolunda* potansiyel olarak istisna olmak üzere, yaklaşık bütün filmlerinin özelliğidir.) Başka bir deyişle o propaganda yapmaz, mücadeleye zaten bağlanmış olanlar için Brecht tarzında *Lehrstücke* (öğretici parçalar) oluşturur.

Çinli Kız iki kesin karşıtlık üzerine odaklanır: Birincisi, eski Fransız solunu o dönemde Yeni Sol'dan ayıran çok önemli bir tartışma konusu olan şiddet

¹⁸² *La Chinoise, l'Avant-Scène du Cinéma*, Mayıs 1971, s. 14.

¹⁸³ *Quotations from Chairman Mao Tse-Tung*, s. 89.

sorunudur. İkincisi, grupçuk içindeki dayanışma ve sağlamlığın nasıl başarılacağıdır. Bu sorun 1968 başkaldırısını izleyen yıllarda solun en temel sorunsallarından biri olacaktı. Bu film bir amatörün analizi değildir. Film, aynı zamanda dikkatlerimizi tarihsel olarak filmin yapılmasından tam bir yıl sonrasında, kendilerini 1968 Mayıs olaylarının öncülüğünde bulan Nanterre Üniversitesi öğrencileri üzerine odaklar. Film, Columbia Üniversitesi'nde aynı yıl simgesel önem taşıyacak olan ayaklanmadan yalnızca birkaç hafta önce gösterildi ve Godard, Columbia Üniversitesi'nden birçok öğrencinin filmi görmüş olduğunu duyduğunda çok sevindi. Rastlantı mı? Belki de, ama böylesi rastlantılar kesinlikle Godard'ın keskin politik zekâsını gösterir.

Aden-Arabistan hücresi beş üyeden oluşur ve bunlardan yalnızca birisi –Çinli kız, Véronique (Anna Wiazemsky)– Yeni Sol'un arketipi olduğunu umabileceğimiz, kendini devrime tam adanmışlığın, duygularına yenilmemenin örneğini sergiler. Diğerleri –bir aktör (ve hâlâ romantik) olan Guillaume (Léaud); Institute for Economics'de çalışan ve revizyonist olan Henri (Michel Semeniako); ressam olan ve intihar eden Kirilov (Lex de Bruijn); ve bir süre için fahişe olmuş, taşradan gelen köylü Yvonne (Juliet Berto)– geniş ve insani bir yelpazeyi oluştururlar. Grubun yüz yüze geldiği temel sorun ortak bir bağ bulmak ve buna eşlik eden istikrarı sağlamaktır. Bunu asla tam olarak başaramazlar. Sonunda Véronique üniversiteye geri dönmek üzere tek başına kalır. Guillaume ve Yvonne (bu karakterleri oynayan Jean-Pierre Léaud ve Juliet Berto'nun gerçek yaşamlarına benzer biçimde) politik tiyatro yapmak üzere ayrılmışlardır, Henri kovulur ve Kirilov ölür.

Bir taktik olarak şiddetin yararlılığı sorunu, çok daha kesin bir dikkati gerektirir. Henri karşıtlığın bir kutbunu temsil eder: O, şiddet kullanımuna



İmge parçalara ayırır: Bu, balkonda Aden-Arabistan kolektifinin egzersizlerini gerçek dünyaya veren pencereleri geçen kaydırmalı çekimden bir çerçevedir. Sola doğru çok politikleşmiş üyeler Véronique (Anna Wiazemsky) ve Henri (Michel Semeniako); sağa doğru daha az bağlı solcular Guillaume (Jean-Pierre Léaud) ve Yvonne (Juliet Berto).

hümanist açılardan karşı çıkar. Kirilov ise karşıtlığın diğer kutbunu temsil eder: Onun kendini yok etmeye yönelik Dostoyevskivari bir takıntısı vardır. Véronique ise ortada, soğukkanlı ve mantıklıdır. Tartışma bizim için Anna Wiazemsky'nin Francis Jeanson ile konuyu tartıştığı uzun sekanstaki neredeyse sinema-gerçek içinde canlandırılır. Jeanson, Henri'nin aksine teoriye saplanıp kalan biri değildir. Jeanson kimi kusursuz saptamalarda bulunur ve gerçekten de filmin sınırları içinde, tartışmayı kazandığı söylenebilir. Veronique'in teorik kavrayışı zayıftır. Ancak o, kendi kuşağıyla, şiddetin gerekliliğinin sezgisel kavrayışını paylaşır. Bununla birlikte Mayıs 68'in başarısızlığa uğradığı için Jeanson teoride olduğu gibi pratikte de haklı olabilir. Önemli olan, bu tartışmanın hâlâ tartışmayı ve analizi teşvik etmesidir. Yinelerseniz, film bir bakış açısını dayatmaz, daha iyi gözden geçirebilmemiz için karşıtlıkları önümüze serer. Başlarda Véronique "şeylere ve olgulara" içkin karşıtlıkların analizinden bahsetmiştir. Grubun politik olarak en düşük düzeydeki üyesi Yvonne, analizin niçin gerekli olduğunu sorar. Henri sakince yanıt verir: "Çünkü bu dünyada, şeyler karmaşıktır ve onların belirlenmesinde birçok öge rol oynar." Bu, *Çinli Kız*'ın görüldüğü kadar basit olmadığına dair anahtar bir cümledir.

Filmde tiyatro, sinema, sanat ve onların politikayla ilişkilerini kuran birçok materyal vardır. *Çinli Kız* Godard için görece dar bir inceleme alanına sahiptir –filmün üçte ikisinden daha fazlası duvarların devamlı olarak alıntılarla doldurulduğu bir apartman dairesinde geçer– ama film ve tiyatro metaforu, önceye göre daha az ısrarlı olsa da, burada fazlasıyla mevcuttur. Godard filmün bu özelliğini 1967'deki bir röportajda açıkladı. Godard ile röportajı yapan kişi yapısalcılığın ve göstergebilimin film eleştirisine etkileri konusunda ne düşündüğünü sorduğunda Godard –her ne kadar Christian Metz'i gerçekten sinemaya gittiği ve gerçekten filmlerden hoşlandığı için, içlerinden en sevilecek kişi olarak değerlendirse de– bunların etkilerinin çoğunlukla çok kuru ve cansız, özellikle de çok fazla teorik olduğu yanıtını vermişti. Bu onu, *Çinli Kız*'ı değerlendiren farklı insanlarla, özellikle de "örneklerle konuştuğu" için kendisini kınamış olan Philippe Sollers ile bir tartışmaya çekti. Philippe Sollers için,

"benim 'ayrı biçimde,' '... gibi' tarzında konuştuğumu söyledi. Ama ben 'örneklerle' konuşmam, bir sinemacı gibi çekimlerle konuşurum. Bu yüzden onun beni anlamasını sağlayacak yolum yoktu. Benim bir film yapmam, sonra da oturup o film üzerine tartışmamız gerekiyordu. Ona göre perdedeki gösteren bana göre gösterilen olabilir."¹⁰⁴

Başka bir deyişle, *gösterenin* (signifier) değeri ile *gösterilenin* (signified) değeri arasında –Sollers ile Godard'ın izleyicilerinin çoğunda– temel bir

¹⁰⁴ Jacques Bontemps vd., "Lutter sur deux fronts", *Cahiers du Cinéma*, Ekim 1967, çeviri, *Film Quarterly*, Kış 1968-69.

karmaşa vardır. Godard'dan önce hiç kimse film aracını böylesine karmaşık anlam gruplarına hizmet ettirmeye çalışmamıştı; bu anlamın büyük bölümü, söylevin nesnesiyle değil, biçimiyle sınırlandırılır. Godard'ın özellikle bu noktadan itibaren filmlerinin (*Çinli Kız*'da birkaç kez alıntı yaptığı) Louis Althusser'in kendi kitabı *Kapitali Okumak*'ta Marx'ı "okumaktan" bahsettiği tarzla okunması gerekir. Özellikle Marx (ve Godard) "yüzeysel okumaya" karşı olarak, metnin bilinçdışını keşfeden ve metni onun sorunsalı (teorik sorunsal ya da ideolojik çerçevesi) açısından gören "semptomatik okuma" (*lecture symptomale*) yoluyla anlaşılmalıdır. Semptomatik okuma bize orada olan kadar orada olmayan metni de (söylevin biçimi) gösterir ve "metin" ile "anti-metin" diye adlandırabildiklerimiz arasındaki yarığı üreten mekânizmayı analiz eder. *Çinli Kız* kendi yapım sürecindeki bir filmidir ve bu da bizim bu sürece katılmayı istememizin daha iyi olacağı anlamına gelir. *Çinli Kız* bir amaç değil, bir araçtır.

Aktörlerin aktör olarak varlığı ve sinema ile filme dair malzeme bu gerçeği yeniden onaylar. Kirilov, Paul Klee'den bir alıntı yapar: "Sanat görüleni yeniden üretmez, görülmeyeni görünür kılar." Véronique, Guillaume'a (yeri gelmişken onun soyadı üstat anlamına gelen Meister'dır) onu artık sevmediğini söylerken, aynı anda iki şeyi birden yapmanın nasıl mümkün olduğunu açıklar: "Artık yüzünü sevmiyorum, gözlerini sevmiyorum, ağzını sevmiyorum, süveterinin rengini sevmiyorum" der, bu arada pikaba da romantik bir müzik koyar. Amaç Guillaume'un sözcükleri değil, müziği dinlemesidir: "Müzik ve sözcükler" der Véronique, "*iki cephede birden mücadele gereklidir.*"¹⁹⁶ (Bu deyim Godard için bir nakarat olacaktır.) Ya müzik? Jack Demy'nin *Amerikan Malı*'ndan hoşlanmış olduğunu duymak Godard'ın ilgisini çekmişti. "*Made in USA.* filmi büyük ölçüde *Cherbourg Şemsiyeleri*'ne benzer" diye yorum yapmıştı. "Oyuncular şarkı söylemez, ama film söyler."¹⁹⁶

Çinli Kız bir grup şarkısıdır. Melodik bir çizgisi vardır. Başlıklar bile bize yol gösterir: Bazıları yavaşça oluşur. Birincisi "Emperyalistler hâlâ yaşıyor" ifadesinin olduğu bir ara başlıktır. Biraz sonra "Emperyalistler hâlâ yaşıyor, güç kullanmayı sürdürüyorlar." Beş başlık sonra "Emperyalistler hâlâ yaşıyorlar. Asya, Afrika ve Latin Amerika'daki keyfi egemenlikleri için güç kullanmayı sürdürüyorlar. Doğu'da hâlâ ayrı ayrı ülkelerin halk kitlelerini baskı altında tutuyorlar. Bu durum..." Dört başlık daha bu son cümleyi yavaşça oluşturur. Bunun etkisi, doğrusal gelişen mantık düşüncesini zorlamaktır. Teknik olarak Godard dikkatimizi ne gördüğümüze değil, ama gördüğümüzün ne anlama geldiğine vermeye zorlayan apartman balkonundaki uzun yanıl kaydırmalı çekimle bizi bu yöne çeker. Onları biz inşa etmeliyiz. Benzer biçimde Godard'ın kamerası ara sıra aksiyonu izlemeyi reddeder –oyuncular çerçeveden çıkar, tekrar girer, öbür taraftan çıkar. Kamera onları bekler. Bu hem dikkati oyuncuların çok ortama yöneltir hem de aktörler çerçeve

¹⁹⁶ *La Chinoise*, s. 24.

¹⁹⁸ Bontemps vd.



Guillaume isimleri silmeye başlar: "Kendinin yapım sürecindeki bir film." Ve de bir sanat politikası.

dışındayken düşünmemiz için mekânı bize bırakır. Ses kuşağındaki Godard'ın boğuk sesi ile çekim tahtasının çekiminin sesi gibi efektler yabancılaştırmaya yöneliktir. Katılmalı, boşlukları bizler doldurmalıyız. Yabancılaştırma teknikleri izleyiciyi yabancılaştırma işlevi görürken çoğu kez yanlış anlaşılır; ancak Brecht'in kafasında bu hiç de öyle değildi.

Son olarak Godard, bu sinemasal ses tonuna uyan çarpıcı metaforlar üretir. *Çinli Kız*'da bunlardan en çarpıcı olanı isimlerle dolu olan karatahtadır; Guillaume kendi düzenine göre isimlerin her birini yavaşça siler, yalnızca Brecht kalır. Goethe, Voltaire, Feydeau, Duras, Cocteau, Sophocles, Adamov, Dumas, Kleist, Montherlant, Giraudoux, Labiche, Genet, Racine, Williams, Sartre, Lorca, Beaumarchais – hepsi silinir, Guillaume dikkatle sıfıra geri dönerken, onların varlıkları olumsuzlanır. Etki olağanüstüdür. *Jandarmalar*'ın büyük katalogu tersine döner.

O halde politik bir eylem olarak *Çinli Kız* nasıl değerlendirilebilir? Birincisi filmin o dönemin en önemli konularıyla kesinlikle ilgili olmadığını Godard bile kabul eder. *Cahiers du Cinéma*'da "tekrar tekrar söyledim, bu yıl Fransa'da gerçekten yapılmış olması gereken tek film Rhodiecéta'daki grevler üzerine bir filmidir" diye yazar. Ancak Godard o dünyayı tanımaz; o dünyadan tamamen izoledir. İşçiler kendi kendilerine film yapabilmeliydiler. Toplumun bu tarzda kompartımanlaşması *Çinli Kız*'ın başlıca konularından biridir. Véronique karşıtlıkları tanımlar: "Bir, kol ile kafa emeği arasındaki; iki, kent ile kırsal arasındaki; ve üç, tarım ile sanayi arasındaki farklılık."¹⁹⁷ Ancak Godard bu karşıtlıklarla somut olarak ilgilenemez. Godard bir entelektüelin gerçek görevinin "herkese ulaşmak" olduğunu yüreğinde bilen, ama best-seller olacak bir kitap da yazamayacağını farkında olan bir aydın konumundadır. Aşırı

¹⁹⁷ La Chinoise, s. 19.

düşürme ve aşırı ayrıntıyla kendini izole etmiştir ve yalnızca daha önce hiç tartışılmamış bir fenomenle ilgili olarak türetmek zorunda olduğu dili öğrenmiş olan profesyonellerle konuşabilir. Godard, “Sendika militanları, insanların aynı ücreti kazanmadıkları takdirde eşit olmadıklarını kavradılar; ama aynı dili konuşmadığımız takdirde eşit olamayacağımızı da kavramalılar” demişti.¹⁹⁸ Godard’ın bütün politik filmlerinin ikilemi budur. Ancak bu, onun olduğu kadar bizim için de bir sorundur. Eğer o, mücadeleye aktif olarak katılan insanların anlayabileceği (örneğin Ken Loach’ın yaptığı gibi) filmler yapmıyorsa; filmleri doğrudan politik eyleme götürmüyorsa da, bu filmler yeni yeni özümsemeye başladığımız politik yapılar (ve bunların sanat ve iletişim yapılarıyla ilişkisi) üzerine zengin bir bilgi sağlamaktadırlar.

Vrenouille filmin sonunda sakince konuşur:

“Yaz bittiğinde ve okul tekrar açıldığında benim ve birçok yoldaşım için mücadele de yeniden başlayacak. Ancak diğer yandan kendimi kandırđımı hissediyorum. Büyük bir sıçrama gerçekleştireceğime inanmıştım, ama şimdi çok uzun bir yürüyüşün yalnızca ilk çekingen adımını attığımı anladım.”¹⁹⁹

Filmin son başlığı: BİR BAŞLANGICIN SONU

1967 yazında yapılan kolektif film *Vietnam’dan Uzakta’ya* (*Loin du Vietnam*) Godard’ın katkısı olan “Kamera-göz” (Caméra-oeil) adlı epizot bize, bir sinemacı olarak kendisini aktif, doğrudan sinema yapmaktan alıkoyan “kültürel hapishanelerden” söz ederken Godard’ın ne demek istediğinin çok ayrıntılı bir analizini sunar. Vietnam üzerine nasıl bir film yapılır? Chris Marker’ın organize ettiği ve Alain Resnais, William Klein, Joris Ivens, Agnes Varda ve Claude Lelouch’un da (Fransız sinemasının en ünlü teknisyenleriyle birlikte) katkıda bulunduğu *Vietnam’dan Uzakta* siyasal sinemaya yaklaşımların bir derlemesidir. Bize gerekli istatistiği verir: kaçınılmaz katliam ve acı çekiş sahneleri; mücadele eden insanların sahneleri; tarihsel durumu tanımlayan bir “geriye dönüş”; Paris’te yaşayan Vietnamlı bir kadınla röportaj; Tom Paxton’un bir şarkısı; 15 Nisan 1967’de New York’taki barış yürüyüşü ve Paris’teki gösteriler; uçak gemilerinden Amerikan bombardıman uçaklarının kalkışlarının çekimleri; ve savaşa karşı protestoda kendisini ilk kurban eden Amerikalılardan biri olan Norman Morrison’un dul eşiyle röportaj.

Filmin en karmaşık ve filmin adını en iyi ifade eden sekanslar Godard ve Resnais’ye aittir. Önceden birbirlerine danıştıklarına dair bir belirti yoktur, ama sekansları arasında şaşırtıcı benzerlikler vardır. Resnais bize yalnızca oyunculuğa dayalı sekans sunar (Godard’ınkinin de oyunculuğa dayalı olduğu düşünülebilir): Bir yazar olan Claude Ridder, Herman Kahn’ın adı kötüye çıkmış *On Escalation* (1965) kitabını yorumlamakla görevlendirilmiştir. Bir

¹⁹⁸ Bontemps vd.

¹⁹⁹ *La Chinoise*, s. 38.

monologda bu kitabı neden yorumlamayacağını açıklar. “Son derece karmaşık” der. Anlatıcı bize Ridder’in “Kötü Vicdanın, yani Kötü Niyetin dürüst sesi” olduğunu söyler. Ve epizot, entelektüellerin eylemsizliklerinin özrü olarak kullandıkları o garip tutumu net bir şekilde gözler önüne serer. Claude Ridder’a kızarız ve onun felsefi anlamsızlığına olan nefretimiz, (hakkında ne düşünürsek düşünelim) kendini kurban etmenin en üst boyutu ve kendini tamamen adanmışlığın örneği olan Norman Morrison’un eylemini bir Vietnamlırın bakış açısından ve Morrison’un dul eşinin perspektifinden değerlendiren daha sonraki epizotlarda sadece daha da artar.

Ancak Godard’ın bölümü de Resnais’nin doğrudanlığını izler. Godard üzerine iki lamba yerleştirilmiş dev bir Mitchell kameranın yanında dururken görülür. Bunlar çekimin başlaması ve bitmesi, ışıkların yanması ve sönməsi sırasındaki kameranın işleyişinin çekimleridir; Godard panları ve tiltleri kontrol eder (kamera sanki bir uçaksavar topu gibidir), *Çinli Kız*’dan birkaç sahne, Kuzey Vietnam’dan birkaç sahne ve görünüşte özel olarak “Kamera-göz” için çekilmiş bir çekim (Vietnamlı bir askerin etrafında 360°’lik bir kaydırma). Yine de çekimlerin çoğu, kameranın üzerinde bizimle profilden konuşan Godard’ı gösterir. Bazı savaş deneyimlerini anlatarak başlar.

“Ne korkunç patlamalar (*ses efektleri*). New York ya da San Francisco’da ABC için çalışan bir kameraman olsaydım, bunları filme alırdım... ama ben Paris’te yaşıyorum... Geçen yıl Kuzey Vietnam’a gitmeyi denedim (*Vietnam’lı çocukların çekimleri*)... onların beni reddetmeleri sekiz ay sürdü... [düşünmek zorundaydılar] ideolojisi biraz belirsiz olan bir insandım... bana güvenemezlerdi. Haklı olduklarını düşünüyorum... Fransa’da film yapmak zordur. Küba ya da Cezayir’e gidiyordum, ama gitmemeye karar verdim (*Çinli Kız’dan sahneler: kukla tiyatrosu*)... Eğer yaşamadıysanız bombalardan bahsetmeniz zordur. Bir Parisli olarak Fransa’da film yapmam gerektiğini anladım... Bir kadının çıplak vücudunu kullanmayı ve sonra da bombaların yol açtığı parçalanmayı Robbe-Grillet tarzında (ya da Flaubert tarzında, çünkü Robbe-Grillet’den gerçekten hoşlanmıyorum) göstermeyi düşündüm... ama bu özel efektler gerektirdi... doğal değildi... Her şeyi –ağaç yapraklarının dökülüşünü vs.– göstermek istedim... Ama biz çok uzaktayız, bu nedenle yapabileceğimiz en iyi şey, kendi duyarlılıklarımızla Vietnam’ı istila etmek yerine, Vietnam’ın bizi istila etmesini sağlayacak, Vietnam’ı günlük yaşantımıza sokacak filmler yapmaktır. Onları istila etmek yerine onların bizi istila etmesine olanak sağlamalı ve neler olduğunu görmeliyiz.”

Godard açıkça Claude Ridder’inkine benzer bir konumdadır. Siyasal konularda onu amatör bulanlar, analizlerinin kanıtı olarak bu günah çıkarma episoduna tutunacaklardır. Yine de Godard’ın gerçekleştireceği geçerli bir politik bir hedefi hedefi vardır. Onun üst düzeydeki (politik) bağlanmışlığı şüphe götürmez; amaçlarını göstermeye yetecek kadar yıllarını vermiştir. Etkili

olduğundan şüphe edilebilir ve kendisini eleştirenler kadar kendisi de bundan şüphe edebilir. Daha sonra Che'den alıntı yapar: "2, 3 daha fazla Vietnam" sloganı Fransız sinemacıların gerçekten neyle ilgilenmeleri gerektiğinin bir örneği olarak Rhodiacéta'daki grevlerle ilişkilidir ve kederli bir şekilde şu sonuca varır:

"İşçi sınıfından ayırım, ama Amerikan sinemasına karşı olan mücadelem bu sınıf adınadır, ancak buna rağmen işçiler filmlerimi görmeye gelmiyorlar. Bu, Vietnam ile aramızdaki kopukluğa benzer bir kopukluktur. Hepimiz kültürel hapishaneler içindeyiz."

Godard'ın sonraki en azından altı yıl için endişesi, bu kültürel hapishaneler arasındaki iletişimi artırmanın bir yolunu bulamamak olacaktır. Kendi dolambaçlı ve şaşırtıcı tarzı içinde, somut mücadeleler içinde savaşılan insanlarla –Vietnamlılarla, Fransız işçi sınıfıyla, solcu öğrencilerle, Chicago Sekizleri ile, siyah militanlarla, radikal sinemacılarla ve hatta rock and roll şarkıcılarıyla– dayanışmasını gösterebilir, ancak derin düşüncelere dayanan değil, bütünüyle aktif olabilecek bir sinema yapmanın, kendini tamamen onların hizmetine vermenin açık ve net yöntemlerini bulamaz. "Kamera-göz"den beş yıl sonraki (benzer bir modeli olan) *Letter to Jane'e* uzayan hüznü bir izolasyon çizgisi vardır.

1967 yılının Eylül ve Ekim aylarında çekilen *Hafta Sonu* "Kozmosta Kaybolmuş Bir Film" ile "Hurdalıkta Bulunmuş Bir Film" alt başlıklarına sahiptir. *Amerikan Malı* ve *Alphaville*'in geleneğinde yer alan film, absürd ve Amerikanlaşmış bir toplumun statik ve yabancılaştırıcı bir portresidir. Aynı zamanda da garip bir biçimde neredeyse bir komedidir. *Çinli Kız*'da gelişmeye başlayan politik teoriyi önemli ölçüde geliştirmez. Corinne ve Roland'ın taklidi mümkün olmayan seks ve tüketim kapitalizmi karışımına sahip absürd burjuva evreni, *Çılgın Pierrot*'daki kokteyl partisi ile *Evli Kadın*'ın genel ortamını hatırlatır. (Godard'ın burjuva karakterlerle, kendi toplumlarına isyan etmedikleri ve onun dışına çıkmadıkları sürece nadiren ilgilendiğini unutmayalım.)

Hafta Sonu her şeyden çok bize Claude Chabrol'un kapalı evrenini arımsatır. Sinemadaki ilk rollerinden birini oynayan Jean Yanne (filme Roland) sonraki birkaç yıl Chabrol'un bazı önemli filmlerinde oynamayı sürdürdü ve *Hafta Sonu* Chabrol'un dünyasının –uygarlaşmış burjuva tarzların parıldayan yapmacıklığını gözümüzden gizleyemediği vahşi, şeytani ve yıkıcı güçlerin olduğu– tam yüreğini bizim için açığa vurduğundan, Chabrol'un daimi senaristi Paul Gégauff'un bu filmde rol almasının tesadüfi olmadığını düşünüyorum. Bu örüntüye uyan birçok filmde Chabrol dipte gizlenen şiddetin kabalığı ve cıvıllı üsluplar arasındaki diyalektik ilişkiyle eğlenir.

Birçok film, hicveder gibi görüldüğü sınıfı hoşla gidecek bir biçimde şaşırtarak iyi bir gelir sağlamıştır. *Burjuvaları şaşırtmak* eski bir gelenektir. Bu

yüzden Godard'ın *Hafta Sonu* ile olan sorunu bundan nasıl kaçınacağıydı. Onun taktikleri iki yönlüdür. Birincisi, Godard filmin ilk yarısında gördüğümüz Corinne (Mireille Darc) ve Roland'un (Jean Yanne) burjuva dünyasını, filmin ikinci yarısındaki devrimcilerle dengeler. Kalfon'un dediği gibi, "burjuvazinin terörünün üstesinden ancak daha fazla terörle gelebiliriz." Burjuvazinin son derece satirik tanımlanışının yine bu sınıf tarafından kolayca ve haz alınarak tüketilmesinin nedeni, bu filmlerin *-Hafta Sonu'nun aksine-* problematiği tamamen statik terimlerle ortaya koymasındır. Doğal olarak hakir gördüğümüz perdedeki bu karakterler bu nedenle kolayca "bizler" değil "ötekiler" olarak görülürler. *Hafta Sonu*'nda devrimcilerin varlığı, burjuva izleyiciyi filmi Corinne ve Roland'ın bakış açısından görmeye zorlar. İkincisi, Godard görüntülerinin şiddetini abartarak filmin *etkisini* artırmaya çalışmıştır. Devrimcilerin yamyamlığı, pornografi (bir balık vajinayı dürtür, Corinne'in filmin başındaki anlatımı), duygusuz bir dil, kan, hayvanların kurban edilmesi (derisi yüzülmüş bir tavşan, bir domuzun boğazının yarılması), filmin yukarıda bahsedilen tuzağa düşmemesi için bariyer işlevi görürler. Bu ikinci taktik fazla etkili değildir. Godard büyük bir ironiyle kabul etmelidir ki, filmin tam da bu öğeleri 1968'den bu yana burjuva sinemasının sıradanlaşmış öğeleri haline gelmiştir. Godard bu sınıfın kendini-değiştirme kapasitesini yeterince değerlendirememiştir ve sonuç olarak *Hafta Sonu* şimdi çağdaş büyük kukla tiyatrosu tarihinde kasıtsızca varılan bir dönüm noktasıdır. Hayvanların katliamı, cinsel bakımdan kendini alçaltma, kan ve yamyamlık pazarda değerli metalar haline gelmiştir.

Ayrıca Godard her şeyden önce insancıl ve ahlaki kaygılarla motive olduğu için, filmin ruhsal şiddetini gerçekten istismar etmez. Kan, açıkça sahtedir (bunun teorik estetik nedenleri vardır, ama etik geleceğin estetiğidir); pornografinin bir amacı vardır: filme karanlık ve tehdit edici bir görünüm vermek. Kalfon'un filmin sonunda ve sanıyorum Godard'ın adına açıkladığı gibi,

"İnsanın, türünün diğer üyeleri için hissettiği sınırsız bir şiddet vardır. Belki de bunu söylerken yanılıyorum. Ama belki de haklıyım... İnsan doğasının tuhaflığı üzerine düşünmekten kaynaklanan şişmiş gözlerden çok daha korkunç bir derdin var olması gerektiğini biliyorum, ama bunu henüz keşfetmiş değilim."²⁰⁰

Roland ve Corinne'in yolculukları sırasında karşılaştıkları düşsel karakterlerden biri olan Gros Poucet, Godard'ın film projesine karşı tutumuna daha da açıklık getirir: Roland'ın Gros Poucet'ninkine benzer kostüm giymiş Emily Bronte'nin boğazına sarılmasından sonra Poucet düşüncelere dalar:

"Kendi kendime şöyle dedim: onlarla konuşmanın yararı ne? Onlar yalnızca bilgiyi satın alır, sonra da tekrar satarlar. Bütün aradıkları, daha yüksek fiyata satabilecekleri ucuz bilgidir. Kazanmaya şartlanmışlardır ve zafer yolunda başka hiçbir şeyle

²⁰⁰ *Weekend/Wind from the East*, derleme ve çeviri, Lorrimer Publishing, Ltd., ss. 104-5.

ilgilenmezler. Baskıya uğramayı değil, baskı yapmayı isterler... ilerlemeyi değil, en önde olmayı isterler. Kanunları onların yapabilecekleri sözünü vaat ettiği sürece herhangi birine boyun eğeceklerdir. Onlara ne denebilir? Merak ediyorum.”²⁰¹

Godard'ın göndermede bulunduğu Brecht'in "Vom Armen B.B." (Yoksul B.B.'ye Dair) şiirinden farksız olarak *Hafta Sonu*'nda ironik bir teslimiyet durumu vardır. Brecht gibi Godard da umut eder:

"Umarım ki, bir deprem olunca yakında,
Söndürmem puromu üzüntüyle."

Hafta Sonu Godard'ın en kederli filmidir. Filmde gerçek bir politik analiz yoktur: Sözcüğün kendisi bile hor görülür. Bir ara yazıda Godard sözcüğün kökünü sözcüğü parçalayarak keşfeder:

ANAL YSIS (İZ)

Ve bu ara yazı, Corinne'nin filmün başındaki anlatımının ortasında silinir. Ve F. L. S. O. (Seine ve Oise Özgürlük Cephesi) kesinlikle gerçek bir alternatif sunmaz. Onlar yalnızca burjuva müstehcenliğinin ayna imgesi olarak vardır (kendileri de bunu biliyor görünürler); bu karakterler Godard için, *Çinli Kız*'daki öncelleri gibi, ondan öğrenebilelim diye somut bir problematiği tanımlayan politik karakterler değil, yalnızca araçtırlar. Gerçekten de ciddi politika filmde yalnız bir kez ortaya çıkar, o da iki çöpçünün Siyah ve Arap özgürlüğü üzerine konuştuğu sahnede. Ancak burada bile mantıktan çok retorik vardır. *Hafta Sonu* bir veda ağıtıdır. Corinne ve Kalfon kaynatılmış İngiliz turistlerin Roland'ın artıklarıyla tatlandırılmış parçalarını hapur hupur yedikleri sırada üzerlerine yazılan son yazı şöyledir:

ÖYKÜNÜN SONU SİNEMANIN SONU

Yine de kirli bir hava gibi *Hafta Sonu*'nun üzerinde asılı duran burjuva sinemasının can sıkıntısı büyük bir komik enerjiyle telafi edilir. F.L.S.O.'nun baş döndürücü diyarına geri dönmemizden önce, Godard kendisini, sanki bir daha asla şansı olmayacağını bilirmişçesine, sinemasal bir şenliğe verir. *Hafta Sonu*'nun ilk yarısı kapitalist uygarlığın aşırı otomobil düşkünlüğü ve kıyırunun yüceltilmiş saçmalığının merasimini anlatan kara mizah bir şiirdir.

Film Paris'te bir çatı katında başlar. Birtakım havadan sudan konuşmalar vardır. O anda ağızdan bir cümle çıkar –"eğer Roland babasını arabasıyla eve

²⁰¹ *Weekend / Wind from the East*, s. 61.

* Bu dizelerin çevirisi B. Brecht'in *Halkın Ekmeği*'nden (Türkçesi: A. Kadir – A. Bezirci, İstanbul, Yazko Yayınları, 1980) aynen alınmıştır. (Ç.N.)

götürürken, her ikisi de bir kazada öleydi iyi olmaz mıydı” diye sorar Corinne’nin arkadaşı.²⁰² Filmin adının yazmasından sonra caddenin aşağısında kırmızı bir Matra’nın mavi beyaz bir Mini ile çarpıştığını görürüz. Şiddetli bir klakson sesi duyulur. Bir sürücü arabadan atlar, koşarak diğer arabanın kapısını açar ve sürücüsüne yumruk atar. Kavga şiddetli ve vahşidir. Ama biz kavgayı üst açıdan bakarız ve filmin geri kalanını kapsayacak olan yabancılaştırmayı hissederiz. Bir sonraki sekans Corinne’in anlatımıdır. Külöt ve sutyen giymiş Corinne bir masada oturur, pencereye karşı çerçevelenmiştir. Corinne, Paul ile, Monique ile, süt ve yumurtalarla (ama tereyağı yoktur –tereyağı Bertolucci’ye bırakılır, [*Paris’te Son Tango – Last Tango in Paris*, 1972]) olan erotik serüvenlerini sakince anlatır; bunlar anlatılır, ama gösterilmez. Bu anlatım Roland’ın, lâstikleri cayırdatarak uzaklaşması ile sonuçlanan, bir başka şiddetli, gürültülü araba episoduyla parantez içine alınır. Serüven başlamıştır.

Filmin orta bölümüne yakın bir sekans Godard’ın bütün filmlerindeki en coşturucu sekanslardan biridir. Yedi dakikadan fazla sürer ve kamera duran arabalarla tıkanmış sayfiye yolu boyunca yapılan ağır ve telaşsız bir biçimde kayar. Biz arabalarının motor kapakları üzerinde kağıt oynayan adamları; bir arabanın tavan penceresinden dışarı bakan bir oğlanla şarkı mırıldanan bir adamı; ötede bir yerde çarpışmış bir arabayı; etrafta koşuşan kalabalık yumurcak grubunu; seyahat halindeki bir sirki (maymunlar, aslanlar, bir lama); boş bir otobüsü; bir at arabasını; birkaç öğrenciyi; arabadan arabaya top atarak oyun oynayan insanları; ağaca çarpmış bir Dauphine’i; dev bir sarı kırmızı tankeri; beyaz bir Fiat coupe’yi; satranç oynayan insanları; kağıt oynayan başka insanları; bir yelkenlinin yüklü olduğu römorkun üzerinde yelkenleri toplayan yağmurluklu bir adamı; işeyen bir sürücüyü; ve nihayet trafik sıkışıklığına yol açan muhteşem bir zincirleme kazayı, bir renk kolajını, eğri büğrü olan çeliği, kazaya uğrayan bedenleri ve kanı geçerek ilerlerken, klaksonların sağır edici senfonisi bu plan-sekansa eşlik eder.

Bu canlı tablonun muhteşem mizahı, sekansı nasıl okuduğumuza bağlıdır. Bu kaydırmanın kasten yavaş yapılışının, zamanını iyi cilalanmış uzun ve soğuk bir öyküyü uzun uzun anlatmakla geçiren bir masalcının sinemasal eşitlemesi olduğunun farkına varmak, sekansı anlamamızın temelidir. Çekim ileri doğru devinir (yolun öteki şeridinde tıkanıklıktan kurtulmaya çalışan Roland’ın arabasını izler), ama aksiyon yoktur. *Çinli Kız*’da Godard’ın uzun çekimle olan ilk deneyimi sonuçta pencereler ve çerçevelerle “düzenlenmişti” (edit). Ama şimdi o, çekimin kendisini kurgulamasının bir yolunu bulmuştur; her araba yeni bir ‘çerçeve’, yeni bir ilgi odağıdır. Aksiyon (ya da aksiyonun yokluğu) ile kameranın hareketi arasındaki gerilim, sinemasal olduğu kadar kozmik de olan bu mizahın kaynağıdır.

Bunu izleyen diğer birkaç araba kazası çekimi daha vardır, ama hiçbirisi bu yedi dakikadan fazla süren kaydırma gibi coşturucu değildir. Bütün film, filmin

²⁰² *Weekend/Wind from the East*, s. 17.

dikkatle göz gezdirdiği hasara yönelik bu tuhaf merak duygusuyla yüklüdür; Godard bütün bunlarla arasında bir mesafe bırakır. Chaplin şöyle demişti: “Trajedi yakın-çekim, komedi genel-çekimdir.” Yakın-çekimler Godard’ın önceki hemen her filminde son derece önemli olmuşlardı. Ancak *Hafta Sonu* neredeyse yalnızca genel ve uzun-çekimlere dayanır. Bunlar katastrofun imgeleridir: Sinema kırmızı, mavi ve sarı günbatımına doğru gitmektedir.

Cehennemi atmosferine rağmen *Hafta Sonu* yolun kıyısındaki cam kulübeden telefon mesajını şarkı biçiminde okuyan Jean-Pierre Leaud’u dinlemek üzere bir süre için duraklayabilen (bu arada Roland onun arabasını çalmaya kalkışır, ama Leaud, Honda marka küçük arabasının çalınma girişimine, bir yedek lastiği kalkan gibi kullanmak üzere kaparak ve bir İngiliz anahtarını pala gibi sallayarak karşılık verir) ya da filmin finansına ortak olan İtalyan lirectine duygusuzca ve formalite icabı sadakatini sunabilen türden bir filmidir: Corinne ve Roland “*Siagmo gli attori italiani della coproduzione!*”yi (biz ortak yapımın İtalyan aktörleriyiz) söyleyen üç İtalyanın yanından geçerler. “Bu adamlar ne yapıyor?” diye sorar Corinne. “Onlar ortak yapımda yer alan İtalyan oyuncular” diye tercüme eder Roland.²⁰³ Siyaha kesme-komedyenin “çekiminin” sinemasal karşılığı. Godard’ın altmışların ortalarındaki filmlerinin çoğundan farklı olarak *Hafta Sonu* sinemasal referanslarla ve Yeni Dalga’nın ilk günlerindeki şakalarla tıka basa doludur.

Hafta Sonu tartışmasını acıklı sonuyla değil, ama daha çok Godard’ın MÜZİKAL AKSİYON adını verdiği ve filmin tam ortasında yer alan sekansa bitirmek belki de daha uygun olur. Corinne yolun ortasına yatıp bacaklarını açarak, durması için bir kamyon sürücüsünü “ayartır.” Sürücü kendisinin ilk konserine yardım etme sözü vermeleri halinde onları Oinville’ye götürmeyi kabul eder. Daha sonra Paul Gègauff bir çiftlik avlusunun ortasında Mozart’ın 576 Köchel sayılı piyano sonatını çalmak için ilerler, bu arada kamera yavaşça onun etrafında daire çizerek kayar. Bir kez daha, önceki doğrusal çekimlerde olduğu gibi, kamera aksiyonu izlemez; bir sahneyi gözden geçirir, Gègauff u, piyanosunu ve müziğini çevreleyen gerçekliğin dokusunu inceler. Gègauff piyano çalarken bir sigar içer. Neredeyse Victor Borge üslubuyla, birkaç kez izleyiciyle konuşmak için ara verir:

“Temel olarak iki tür müzik vardır: dinlediğiniz türden ve dinlemediğiniz türden. Çok açıktır ki Mozart dinlediğiniz kategoriye aittir... insanların dinlemediği müzik türü sözde ciddi modern müziktir.”²⁰⁴

Tek bir uzun çekim avluda üç tam daire çizer; daire modeli önceki doğrusal plan-sekansa doğrudan karşıtlık oluşturur ve bu plan-sekansı filmin geri kalanından izole eder. Robin Wood’un belirttiği gibi, bu sekans aynı zamanda, “*dışarıdaki* araba yığınları ve genel dağılmanın dünyasıyla tamamen ilgisiz olan

²⁰³ *Weekend/Wind from the East*, s. 66.

²⁰⁴ *Weekend/Wind from the East*, s. 63.

Mozart icrasında –ve Mozartyen duyarlılıkta– ısrar eder.”²⁰⁶ Buradaki, cehennemin ortasındaki çelişkili bir barış anıdır; bu aynı zamanda uyumlu, insancıl armonileri bestelemek için sanatçının dünyadan kaçma özgürlüğünün olduğu ölü bir geçmişe övgüdür.

Godard *Hafta Sonu*’nda bize dünyanın sonunu değil, (Wood’un belirttiği gibi) “*dünyalarımızın sonunu*” verir. Valerie, Kalfon’un kollarında ölürlen şu dizeleri söyler:

Senin anlamanı o kadar istiyorum ki,
Bu gece terk edecek olduğum senin,
Biri can çekişse de,
Diğerlerine her şeyin hâlâ normal görünebildiği.
Kırk bir kalple hâlâ gülebilen biri,
Görünüşte farksız,
Son sözcük yazılmak zorunda olunduğunda,
Kötü bir sona ... varan bir romanda.²⁰⁸

ÖYKÜNÜN SONU SİNEMANIN SONU

Hafta Sonu küresel bir portre ve politik bir araç olarak tasarlanmıştır. Bir portre olarak başarılıdır, ama filmi izleyenlerin bilinç düzeyini değiştirecek psikolojik bir silah olarak özellikle başarısızdır. Açıkçası daha fazlasına ihtiyaç vardı. Godard’ın “semioclasın” üzerine nihai çabası olan *Bilmenin Tadı*’ndan itibaren eski sinemanın dilini kullanarak yeni sinema yapmak mümkün olmuyordu.

Fransız ulusal televizyon kurumu O.R.T.F. Godard’a bir televizyon filmi yapma fırsatı sunmuştu ve o da 1967 sonunda işe koyuldu. Godard *Bilmenin Tadı*’nı *Çinli Kız*, “Kamera-göz” ve *Hafta Sonu*’nun yoğun deneyimlerinin ardından ve Langlois’nun Sinematek yöneticiliğinden alınması olayı ile 1968 ilkbahar olaylarının hemen öncesinde –olayların ve eylemin teoriye yetişeceği ve geçeceği dönemin öncesindeki son olası anda– Aralık 1967 ile Ocak 1968 tarihleri arasında yaptı. Bu onun en iyi ve aynı zamanda en zor filmlerinden biridir. O.R.T.F.’den gelen teklif onun çok işine yaradı. Bu yeni aygıt (televizyon) ona yeni özgürlükler tanıyabilir ve onu sinemasını yeniden tanımlamaya zorlayabilirdi. Bu küçük ekran onu esas olana odaklanmaya zorlayacaktı. *Bilmenin Tadı* tarzındaki içten bir deneme ticari olarak sinema salonlarına asla uygun değildi, ama televizyonun özel, kişiye özgü doğası filmin biçimine oldukça uygun geldi. Gerçekten de Godard *Bilmenin Tadı* için bir model olarak televizyonun en yaygın ve en etkili biçimi olan röportajı seçti. Bu film neredeyse saf entelektüel söylev için sinema aygıtını kullanmanın nadir örneklerinden biridir. Eğer Godard kapsamlı bir incelemeyi filme aldı mı diye

²⁰⁶ “Godard ve Weekend”, *Movie*, Kış 1968-69.

²⁰⁸ *Weekend / Wind from the East*, s. 103.



Emile ve Patricia. (Büyütmüş çerçeve.)

sorarsak, o zaman bu filmi yanıt olarak gösterebiliriz: Filmin adı, düşünebileceğim en iyi terim olarak, Godard'ın sinemasının özünü tanımlar: Bilmenin Tadı, Le Gai Savoir.

Emile Rousseau (Jean-Pierre Leaud) ve Patricia Lumumba (Juliet Berto) bir gece artık kullanılmayan bir televizyon stüdyosunda tesadüfen karşılaşırlar. Sinema ve politika arasındaki ilişkinin özenli bir analizini geliştirmeye çalıştıkları yedi gece yarısı süren bir dizi diyaloga girerler. Yedi gece buluşurlar (bu, filmin yapısıdır) ve çoğunlukla biri geç kalır (bu da filmin olay örgüsüdür). Söylemesi gereksiz, bir buçuk saat süren filmde Godard, Emile ve Patricia, bizim (ve onların) duymaktan hoşlanacağımız ayrıntılı, iyice muhakeme edilmiş bir açıklama sunmazlar. Bununla birlikte bekleyebileceğimiz ve elde ettiğimiz şey araştırılması gereken alanların filmsel bir özetidir. *Bilmenin Tadı* –niceliksel değil, niteliksel– bir *şürsel* denemedir. Bu nedenle bu basit ve karmaşık, örgütlü ve anarşik, açık ve çelişkili, açıklayıcı ve şaşırtıcı bir filmidir. Her şeyden önce sinema dilini, bu dili tartışmak için kullanır ve böylece anlam, filmin kıyaslamaya dayalı (syillogistic) anlatımında olduğu kadar filmin bütününe yönelik yanıt-tepkimizde de var olacaktır. Filmi tanımlamak için “karakter,” “olay örgüsü” ve “anlam” gibi uygun kodları kullanamadığımız için, filmi başka bir ortam içinde tartışmak alışılmamış biçimde güçtür. Örneğin aşağıdaki metin ilk gecenin özetidir:

“Radyo sesleri... anlatım: ‘8,247 kare, 22,243, 72,000, 125,000, ... yaklaşık 7,500

feet, 127,000 feet.' Patricia içeri girer (arkaplan zifiri karanlıktır), kırmızı mavi bir elbise giymiş, sarı çizgili bir şemsiye taşımaktadır. Bunun nükleer-karşıtı şemsiyesi olduğunu açıklar. Emile'e takılır. Emile ondan, Patricia da Emile'den bahseder. Kadının adı Patricia Lumumba'dır ve Citroen fabrikasında Üçüncü Dünya'nın temsilcisidir. Erkeğin adı Emile Rousseau'dur ve Jean-Jacques'ın büyük-büyük torunudur. Patricia ilan eder: Düşmanın bize saldırmakta kullandığı silahı düşmana karşı kullanmak zorunda olduğumuzu herkese ve kendime öğretmek için öğrenmek istiyorum: dil. 'Şu anda televizyodayız' der Emile. 'O zaman haydi insanların evine girelim ve bilmek istediklerimizi onlara soralım' diye yanıtlar Patricia. Çerçeve: BİLGİ. Siyah zemine pan. Sokak sahneleri ve Godard'ın matematiksel olarak sıfırla 'özdeşleştirdiği' çizgi romanla biten resimlerin bir kurgusu. Parazitli radyo sesleri. 'Bilgisayar mutasyonları' sonrasında 'Les Afraniches'in ('Les Français' – Afrikalı Fransızların) öyküsü. 'Haydi sıfırdan başlayalım' der Emile. 'Hayır' diye yanıtlar Patricia, 'önce sıfıra geri dönmemiz gerekir.' Sesler ve görüntülerin analiz edilmeleri için önce onları bileşenlerine ayırmak gerekir. 'Görüntüler: Onlarla şans eseri karşılaşırız, onları biz seçmeliyiz. Bilgi bizi, görüntülerin oluşturulmasındaki kurallara götürecektir.' 'Yalıtılmışlık içinde bir 'adanız' var. Bir adadayız.' Şeyler ve fenomenler. Video görüntüleri ve sesleri. 'İlk yıl görüntüleri, sesleri ve deneyimleri toplarız. İkinci yıl bütün bunları eleştiririz: Onları ayırıştırır, düzenler, birbirinin yerine koyar ve yeniden düzenleriz. Üçüncü yıl yeniden doğan filmin küçük modellerini deneriz.' 'Neredeyse şafak sökmek üzere.' Yürüyüp çerçevenin dışına çıkarlar. Resimler, Sokaklar. Che, Mao."

Durağanlık bu film için metafordur ve "İlk Gecenin" bu yoğunlaşmış özeti bunu aktaramaz. Bu denemeden kavrayabileceklerimiz, tıpkı Jean-Luc, Emile ve Patricia'ya geldiği gibi, parçalar halinde gelecektir. Onlar, hemen hepsi "düşman" tarafından kendi amaçlarına hizmet etmesi için tasarlanmış bilgi kırıntılarının aralıksız bombardımanı altında görüntülerin, seslerin, radyo parazitlerinin ve video heyulalarının fokurdayan denizinde savrulmaktadırlar. Patricia ve Emile gecenin sessizliğinde karanlık stüdyoda değerli bir sığınak bulurlar. Bir süre için donuk bir halde titreyen siyah boşlukta yalnız kalırlar. Ne ufuk ne de zemin çizgisi vardır (filmde konuşan yalnızca üç başka karakter vardır –kendileriyle görüşme yapılan yaşlı bir adam, genç bir oğlan ve genç bir kız). Ancak sürekli olarak anlatıcının (Godard'ın) sesini duyarız, bu ses sürekli yorum yapar ve filmin mantığını açar ve onun ısrarlı fısıltısına medyanın istilasına uğramuş topluma yayılan elektronik ses eşlik eder.

Bilmenin Tadı "sıfırın" arılığı ve rahatlığının arayışıdır. Filmde kişiyi harekete geçiren ve eve götürüp duvara raptedeceği türden düşünülüp taşınmış özdeyişler yoktur. Bu türden bir film daha sonra gelecektir. Anlatıcının dediği gibi, "bu filmin çekimlerinin yarısı çekilmemiştir." Onlar "Bertolucci'ye, Straub'a ve Glauber Rocha'ya bırakılır. "Sıfır" kavramlar kümesinin anahtarıdır (bu da *Bilmenin Tadıdır*). Filmin metaforu

matematikselidir. Bu cebirsel bir grafik üzerinde eğim çizen bu kavramsal çizgilerin birbirine yaklaştığı, ancak asla birbirine değmediği bir asimptot diyalektikidir. Önemli olan *mekân* değil, ona *yaklaşım*'dır, *nesne* değil *gösterge*'dir. Emile "Dreyer, Bresson, Bergman, Antonioni gibi önemli yönetmenlerin bile her zaman kaçamadıkları bir tuzak olan yaşama sadık kalma ideolojisine kapılmamak için çok dikkatli olmak gerekir" der. Biz de yeniden "gerçekçiliğin, gerçekliğin yeniden üretilmesine değil, ama şeylerin nasıl gerçekten öyle olduğunu göstermesine dayalı olduğunu" anımsarız.

"Şeylerin nasıl gerçekten öyle olduğuna" dair anlayışımızdan ortaya çıkan diyalektikğin üç yanı vardır. Birincisi, Patricia ile Emile arasındaki diyalektiktir (çocukluktan bu yana öğrendiğimiz dramatik diyalektik). İkincisi, karakterler ile anlatıcı-yönetmen arasındaki diyalektiktir. Karakterler kuşkusuz Godard'ın yaratımlarıdır, ancak Godard'ın bunu onlar için yazdığını söyler söylemez, bu durumu değerlendirme ve tepki gösterme gerekliliği ortaya çıkar. (Bu gerilim, filmin yapım tarihiyle arttırılır. O. R. T. F. filmi reddetmiş ve sonra da Godard'a geri satmıştır. Filmin Godard'ın düşüncelerinin fark edilebilir düzeyde değişmiş olduğunu varsayabileceğimiz bir dönemde, 1968 baharından *sonra* kurgulandığı görülür. Film 1969 Haziran'ına dek de gösterime girmede.) Üçüncüsü, film ile izleyici arasındaki diyalektiktir ve bu en zoru, ama sonuçta en önemlisidir. Eğer Emile ile Patricia arasındaki tartışmanın *konusuna* fazla dahil olursak, o zaman anlatıcı bizi başka bir düzeye sıçratır. Eğer anlatıcı ile onun türettiği karakterler arasındaki ilişkiye saplanıp kalırsak, o zaman da filmin kendisi sesler ve görüntülerin fazlasıyla yoğunluğu ve bir arada oluşu nedeniyle bizi yabancılaştıracaktır. Esas olan süreçtir.

Filmin özgül yanlarını yüzeysel olarak değerlendirmememiz için Godard onları bir fantezi mozaiği içinde kurar. Bu bir araya gelişler sırasında Emile ve Patricia ne yapar? Bir gün "Michel ve ben iki pop yıldızının düşlerini çalıp, onları satarak parasını Kuzey Vietnam'a göndereceğiz." Başka bir gün Patricia bir İtalyan sinema salonunu bombalamaya gider, çünkü onlar filmlerin orijinal dillerinde gösterilmesine izin vermezler (İtalyan filmleri hemen her zaman sonradan seslendirilir). Yine başka bir gün Patricia grevdeki işçilere film göstermek için *-Lola Montés* (Max Ophüls, 1955) ve *Büyük Diktatör* (*The Great Dictator*, Charlie Chaplin, 1940) –oradan ayrılır. Sona yakın, Patricia'nın sesine karşılık verirken Emile, "Lautrèmont'un hayaletinin emirleriyle Kennedy'yi nasıl öldürdüğünü" açıklar. Şafakta Emile Bolşevik Litvinov ve Bukovski'yi ziyarete gider.

Godard için en önemlisi filmin somut aktüaliteyle ilgili olmaması gerekir. Bu, filmi yalnızca gerçekliğin başka bir yanlış yansıması haline getirirdi. Film *gösterir* nitelikte olmalı ve *temsil etme* hatasından kaçınmalıdır. Film gerçekliği dürüstçe üretmez –hiç bir film bunu yapamaz. Yalnızca kendini üretebilir ve bunu dürüst bir biçimde yapmak için de bugün filmleri sahte yapacak şekilde kullanılma yolunun ne olduğunu tam olarak keşfettikten sonra

kendini yeniden-icat etmek zorunda kalacaktır. Godard'ın hedefi (her zamanki gibi, ama burada çok daha açık bir biçimde) filmi yaşamdan *koparmak* değil, ama yaşantılarımızla bütünleştirebilmemiz için yaşama *yabancılaştırmaktır*. Film ile yaşam arasındaki niteliksel farklılığı göremediğimizde, filmin *kendisi olarak* duyumuna sahip olamayız ve bu nedenle film yararsızdır –hatta hilekârdır. *Ona Dair Bildiğim İki, Üç Şey* gibi bu film de bize, sürecin bitmiş üründen daha önemli, soruların yanıtlardan daha değerli ve girişimlerin başarılarından çok daha takdire şayan olduğunu anımsatır. Eğer filmlerin tamamlanmış ya da mükemmel değil, ama yalnızca sonuçlarını bulmak zorunda olduğumuz kıyasın öncülleri olduğunu anlamamız konusunda ısrar etmiyorlarsa, bütün bu tavsiye niteliğindeki alt başlıkların –“kendinin yapım sürecindeki bir film,” “kozmosta kaybolmuş bir film,” “bir filmin fragmanları”– hedefi neydi?

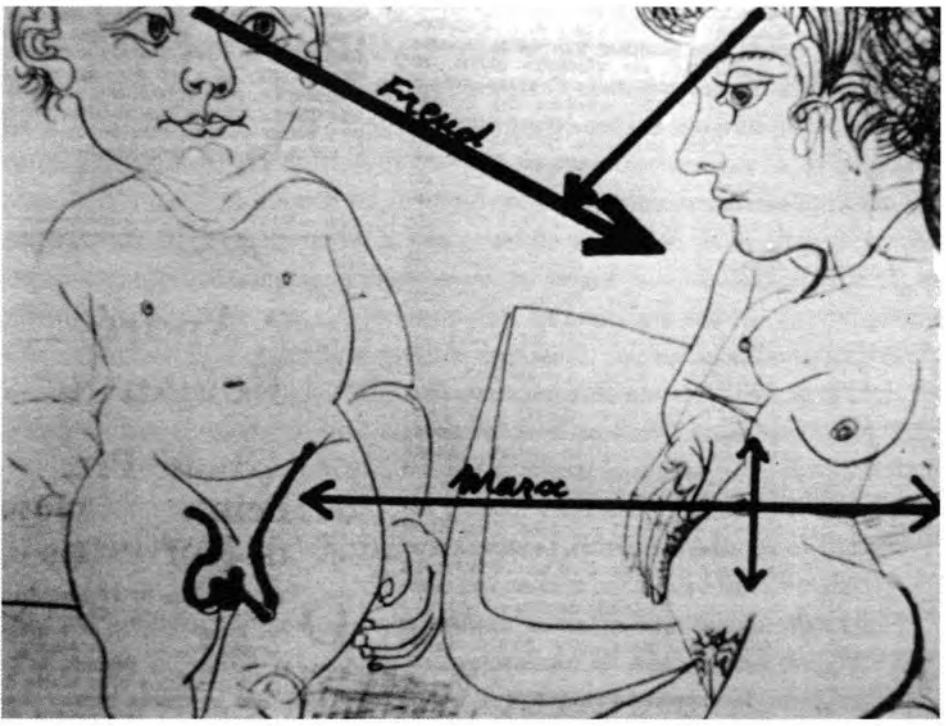
Godard *Le Bilmenin Tadı*'nın sonunda bize şunları söyler:

“Ben ve filmim sinemayı açıklamayı istemedik, isteyemeyiz de, ne de bu hedefi güttük, ama alçakgönüllüce buna ulaşmak için az da olsa etkili yöntemler sunmayı istedik. Bu, yapılması zorunlu olan film değil, ama eğer biri bir film yapıyorsa burada belirtilen yollardan bazılarını nasıl izlemek zorunda olduğunu gösteren bir filmidir.”

Bu savunma *Bilmenin Tadı* ve ardından gelen deneysel Dziga-Vertov dönemi filmleri için temeldir. Bu aynı zamanda insanların bu filmleri neden sıkıcı bulduğunun ana nedenlerinden birini ifade eder. Godard'ın 1968 sonrasında bugüne kadar yaptıklarını değerlendirmek için, Godard'ın bize bu uyarıda bulunmasına yol açan mantıksal ve psikolojik öncülleri anlamak ve kabul etmek gerekir diye düşünüyorum. Bu Dziga-Vertov filmlerinin her birinde tekrarlanacak ve Godard'ın, neredeyse yarısını filmin özüne dikkat ve şüpheyile bakmamız için bizi uyarmaya harcadığı *Jane'e Mektup*'un başında kendi parodisinin zirvesine ulaşacaktır.

Bu yalnızca, Godard'ın kendisine verdiği bir görev (çoğu insanın soyut ve nafîle olarak değerlendirdiği bir görev) karşısında yaşadığı yetersizlik duygusu ve endişenin delili midir? Bir bakıma böyle olduğunu sanıyorum, ama yalnızca Godard'ın sinemayı yeniden oluşturmanın semioclastmik çalışmasına olan tutkusunu paylaşmadığımız takdirde böyle olduğunu düşünürüz. Pirandello'yu, Brecht'i ya da Beckett'i de aklı kıt olmakla itham edebiliriz: Onlar da tiyatrodaki aynı türden çabayı gösterdiler. *Bilmenin Tadı* entelektüel açıdan yabancılaştırıcı olarak görülebileceği gibi, aynı zamanda yürekte gelen ateşli bir çığlıktır da. Bu sifra geri dönen tehlikeli düzeydir. Richard Roud'un belirttiği gibi, “film her şeye yeniden bakmak, her şeyi, hatta sözcükleri bile yalancı çıkarmak için büyük çaba harcar.”²⁰⁷ Hayret ettiğimiz şey Godard'ın bu filmi (ve bundan sonrakileri) yapması değil, ama onun bu deneyimden sağ salım çıkmasıdır. Bu film hakkında haklı bir kararsızlık yaşayan Roud da filmin sertliğinin açıkça kendi ideolojik

²⁰⁷ Richard Roud, *Jean-Luc Godard*, s. 143.



Freud, Marx ve Picasso'nun kesişmesi: "İnsanın biyolojik doğası ile entelektüel yapısı arasındaki sürekli bir akış." (Büyütlülmüş çerçeve)

işlevi ve öncüllerinden dolayı olup olmadığını merak eder. Roud bunun "bir tür psikolojik mahrumiyet, mazoşistik bir yalnız kalma" da olabileceğini öne sürer.²⁰⁸ Öyledir ve bu, stratejinin bir parçasıdır. Godard'ın ortaya attığı temel soru –dürüst ve yaşamı onaylayan bir film (ya da başka bir sanat yapıtı) yapmak nasıl mümkündür?– çıldırtıcı düzeyde anlaşılması güç bir sorudur. Bütün bunlar üzerinde düşünmemeyi tercih ederiz. Film yapmayı sürdürmeyi yeğleriz. Nitekim buna benzer sorular, kartlaşmış profesyonellerin ve zehir saçan eleştirmenlerin yetki alanı değil midir?

Belki de öyledir. Yine de Godard için film aygıtının varlığı, bu yüzyılın üç ya da dört ana siyasal fenomeninden biridir ve kendi yuvasını kurmamış –ideolojik ve teknik olarak üretim araçlarını iyice anlamamış– bir zanaatkar, bir sinemacı gelecek herhangi bir politik başarı için umut besleyemez. *Bilmenin Tadı*'nın en kederli yanlarından biri, bizim bu sorunları şu anda bildiğimiz ve bu nedenle de bunlarla yüz yüze gelmekten kaçınamayacağımızdır.

Bu yüzden filmin savunusu ile ağısı ve girift biçimi, psikolojik nedenlerle gereklidir. Bunlar bizi filmin arasına giren el yazısı işaretler ve sözcükler gibi, kişisel olarak Godard'ın karmaşık mücadelesinin içine çeker. Basılı malzemeyi okumak yalnızca demek istenenin, "anlamın" bilincinde olmaktır. El yazılarını okumak ise sözcüklerin ikonik önemini ve onların ardındaki aklı, "gösterenleri" ve "gösterileni" kavramaktır.

²⁰⁸ Roud, s. 146.

Bu yöntem uygun olarak tam yerine oturan mantıksal bir kaynak da mevcuttur. Giriflikler, paralel eklemlemeler, spiral modeller, kendine-göndermeler, metaforik karşıtlıklar, bazen söylevin kasıtlı anlaşılmağı, (hem tam anlamıyla düz yazıda, hem de metaforik olarak sinemasal karşılıklarında) bağlı cümleciklere bağımlılık –bütün bunlar modern diyalektik düşüncenin karakteristikleridir. Örneğin Louis Althusser “doğrusaldan” çok “yapısal, kompleks” olarak açıkladığı Marksist Nedensellik anlayışındaki kimi yerinde değişimleri ilan eder. “Yapısal Nedensellik”te –ideolojik, ekonomik, epistemolojik, siyasal– sonuçlar, nedenlerin yapısının küresel bütününden ortaya çıkar. Neden-sonuç metaforu, o halde, doğrusal bir zincir değil, ama daha ziyade ulaşıldığında “sonuçlar” patlamasına yol açan bir “kritik küttür.”²⁰⁹ Godard’ın filmlerine “her şeyi koymak” zorunda oluşunun nederi budur. Ancak o zaman kritik kütle elde edilebilir.

Diyalektik metafiziğin boşluklarına bu saldırıları yaparken kendi savunmamı da eklememe izin verin. Bu yazılması zorunlu olan Godard sineması incelemesi değildir, ancak eğer biri böyle bir inceleme yapıyorsa, burada belirtilen yollardan bazılarını nasıl izlemek zorunda olduğunu gösterir. *Bilmenin Tadı*’nı net bir şekilde tanımlayan açık ve somut hiçbir şey sunmadığını kabul ediyorum, ama Frederic Jameson’ın *Marxism and Form*’un (*Marksizm ve Biçim*) Önsöz’ünde dediğı gibi:

“Adorno’nun diliyle... yoğunluğun kendisi bir uyumsuzluk tavrıdır. Soyutlamalardan ve karşılıklı göndermelerden oluşan aşılması zor engel, bunu çevreleyen şeyin ucuz kolaylığına karşı, okuyucuya gerçek düşürüne eylemi için ödeyeceğı bedele ilişkin bir uyarı olarak, duruma göre okunmak üzere konmuştur.”²¹⁰

Ve aynı biçimde izleyiciye de ödemek zorunda olduğu bedel için bir uyarıcıdır. Bu sanat-olarak-düşünme yöntemi Anglo-Saxon’lardan farklı olarak Althusser, Metz ve Lacan’ın teorik rengârenkliğine alışkın olan Godard’ın Fransız izleyici-gözlemleyicileri için olasılıkla daha rahattır. O zaman bu yöntemin, kendisinden yola çıkılarak güçlü bir eleştirisi yapılsa bile, bu yöntemin bir geçerliliğı vardır.

Bütün bunların duygusuzluk düzeyinde soyut olduklarını kabul ediyorum. *Bilmenin Tadı* düşüncelerin, “Yöntem”in filmidir ama aynı zamanda da diğerleri gibi görüntüler ve seslerle düzenlenmiş bir filmidir ve görüntüler ile sesler kendi içlerinde çarpıcıdırlar: sarı çizgili şemsiye; stüdyonun hoş siyahlığı; Léaud ve Berto’nun yüzlerini ikonlaştıran yandan ve arkadan aydınlatma; röportaj yapılan yaşlı adamın yüzü; filmi noktalayan Küba devrimci ilahisi; Emile’den Patricia’ya doğru devinen ve sonra da aynı yönde

²⁰⁹ *Reading Capital*, ss. 317-18.

²¹⁰ *Marxism and Form*, s. xiii.

(Bu alıntı *Marksizm ve Biçim*, çev. Mehmet H. Doğan, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Ocak 1997, s. 12’den aynen alınmıştır. Ç.N.)

devinerek siyah boşluktan tekrar Emile'e dönen diyalektik panlar; dokunaklı bir biçimde kendini yok eden basit ama aynı zamanda karmaşık çizgi roman; Godard'ın gergin, kederli fısıltısının üzerine bindirilmiş radyo paraziti; *Kadın Kadındır*'da Brialy'nin Karina'nın çevresinde bisiklet sürmesi gibi Patricia'nın da Emile'in çevresinde bisiklet sürmesi (burada da Berto'nun Karina'ya benzemesi göz ardı edilmemelidir); burada siyaha karşı izole edilmiş ve bundan dolayı da çok daha dengeli ve belirgin olan alışılmış koyu kırmızı ve maviler; çizgi roman kahramanlarına karşıt olarak yeşil ve mor giysili Patricia; hepsinden öte "kendilerini analiz etmek için kendilerini ayrıştıran" ses ve görüntülerin kapsamlı, gürültülü, karmakarışık ve dikkatle düzenlenmiş karşılaştırılması.

Filmin "Yedinci Gecesi" bize gelecekte "sesler ve görüntülerin bir kaç modelini" inşa etmeye adanacak, planlanmış mücadelenin "üçüncü yılını" sunar. Bu film söylev tiplerinin bir katalogudur:

- Tarihsel film (kostümlü Patricia);
- Emperyalist film (Patricia'nın başının arkasını görürüz; nota dizilerini söyler, Emile tek bir nota sesi verir, sonuçta Patricia'yı bastırır ve onu aynı şeyi yapmaya zorlar);
- Uluslararası film (görüntü kayıptır; anlatıcı önerilerde bulunur);
- Deneyisel film (Mozart ve bir manyetik ses kayıt cihazı);
- Psikolojik film (Emile okur, Patricia da okur. "Bütünleşmenin tatlılığı")
- Gerilla filmi (Emile, Patricia'nın yüzünü bir molotof kokteyli gibi tanımlar);
- Film broşürü (bir sloganlar kolajı: "Oku, Eleştir, Dinle, Seyret");
- Son olarak da bu film için bulunabilecek iyi bir etiket olarak "film d'Role" (tuhaf rollerin olduğu film) –Emile (Jean Pierre gibi) Skolimowski ile birlikte bir film çekmek için Bratislava'dadır. "Bu filmin çekimlerinin yarısı çekilmemiştir." Emile ve Patricia bunlar hakkında konuşurlar. Sonunda

MISOTODIMAN

sözcüğü belirir: "sonunda sesler ve görüntüler için bulduğum sözcük" der Godard bize, 'Yöntem' (Method) ile 'Duygu'nun (Sentiment) bir karışımıdır bu.

Bilmenin Tadı'nın yöntemi açıktır ya da en azından bu, açıkça bir yöntem(in) filmidir. Peki ya "Duygu?" *Bilmenin Tadı* dayandığı dilden korkması yüzünden zaman zaman bir hazırlık dersi, zaman zaman da neredeyse paranoiddir. Ama aynı zamanda da *Ona Dair Bildiğim İki, Üç Şey* gibi çok dokunaklı bir kişisel denemedir. Hedefi de politikanın, aşkın, güzelliğin ve varoluşun tanımlanması ve anlaşılması için göstergeler sisteminin şiddetli bir incelenmesinin başlangıcından başka bir şey değildir. Film kederli ama zekice bir mizahla aşk ve erotizm, işçiler ve patronlar, dil ve anlamdan konuşur. Analiz ettiği dili yok ederken, sezgisel anlamın seslerini ve görüntülerini yaratır.

Patricia "gerçekten tehlikede olanın, kişinin kendi imgesi olduğunu" keşfeder. Film ve politika, kişinin gözleri ve kulakları kadar kendi benliğinin de



"Gerçekten tehlikede olan, kişinin kendi imgesidir." (Büyütlülmüş çerçeve.)

bir parçasıdır. ("Göz bakmadan önce dinlemelidir.") Ya da Emile'in söylediği şarkının belirttiği gibi,

"Kişinin biyolojik doğası ile entelektüel yapısı arasında sürekli bir akış vardır."

Bu Godard'ın esas mücadelesidir –kendi gerçeğini alt edebilmek, kendinin tanımlanmasını yeniden oluşturmak, nihayet kendini yeniden dünyaya getirmek ve böylece kendini yeniden bulmak için Duygu ile Yöntem'i kaynaştırmak. *Bilmenin Tadı* bir erkek ile bir kadın üzerine bir film, sıradan bir aşk hikâyesidir.

Sonunda Emile, Patricia, Godard ve biz yeni-sözcük (neo-seme) MISOTODIMAN ile baş başa kalırız. Yöntem Godard'ın moral koordinatlarının dikey, Duygu ise yatay eksenidir. Üçüncü Dünya'nın kızına kur yapan Godard, Rousseau'nun gerçek bir torunudur: Eğer evlilik gerçekleşecekse, şüphesiz bu, kafa ile yüreğin, Yöntem ile Duygunun uygun kombinasyonu sayesinde olacaktır. Emile'nin atalarının iki yüzyıl önce konuştuğu toplum sözleşmesini feshettik ve *Bilmenin Tadı* içerik üzerine değil, bilinçaltı ile algılanacak biçimde nasıl böyle yaptığımızı açıklayan, biçim üzerine bir filmidir.

Üçüncü gece saat 3:00'te filmin tam ortasında Godard, Che Guevara'dan alıntı yapar:

“Bir devrimciye –gerçek bir devrimciye– yol gösteren büyük aşk duygularıdır.”

Bu *Bilmenin Tadı*’nın en derin anlamıdır. Ancak Godard bize bu cümlelerin başını vermez. Che aslında şöyle demişti: “Gülünç görünme riskine karşın bir devrimciye –gerçek bir devrimciye– yol gösterenin büyük aşk duyguları olduğunu söylemeye izin verin.” Godard gülünç görünme riskine karşın bize son derece dokunaklı bir deneme sunmuştur. Bu deneme bütün karmaşık yanları ve onun kendine dayattığı felç ile birlikte içinde yaşadığımız medya evreninden duyduğu korkusunu yansıtır.

PATRICIA: Keşfettiğimiz şey, aşağı yukarı, hiçlik, değil mi?

EMILE: Hiç de değil. Dinle: bizzat kendilerinin bilgiyle keşfettiği hiçliğin, yeniden kazanılması değilse bu, günümüz insanlarına önerilebilecek ve kendilerinin de üzerinde ve ötesinde daha iyi hangi ideal vardır?²¹¹

²¹¹ Aktaran Roud, s. 146.

Teori Ve Pratik:

Dziga-Vertov Dönemi

Godard, 1968'den 1973'e dek Patricia Lumumba'nun devrimci sinema için üç yıllık planının süreçleriyle ilgilendi: "İlk yıl sesleri ve görüntüleri toplarız... ikinci yıl bütün bunları eleştiriden geçiririz: Onları ayırıştırır, düzenler, birbirinin yerine koyar ve yeniden birleştiririz. Ve sonra üçüncü yıl yeniden doğan filmin iki ya da üç modelini yaparız." Plan, Patricia'nun önerdiği gibi, birbirini takip ederek değil, ama daha çok eşzamanlı olarak sonuçlandı. Bu yıllarda Godard'ın tek başına ya da Jean-Pierre Gorin ile tamamladığı dokuz film politik ve estetik, kişisel ve genel olan karşıtlıkların matrisinden doğdu. Godard'ın önceki filmlerinin çoğunu motive eden paradoksun ruhu şimdi felsefi dilden çok politik dil ile ifade ediliyordu, ama Godard'ın sanatının heyecanını, enerjisini ve yaratıcılığını hâlâ bu karşıtlıklarla mücadelelerde bulmaktayız.

Godard politik, somut, etkin ve kolektif olan bir sinema yapmak istedi, ama Dziga-Vertov dönemi bunun ne kadar zor olduğunu gösterdi. "Teori" ve "pratik" sözcükleri, bu filmlerde sürekli olarak yinelandıkları için ikonik anlam yüklenirler: Godard teorik olarak ifade edebileceği dersleri büyük bir güçle sinema pratiğine dönüştürmeye çalışırken, bunlar söylenir, yazılır, çizilir, basılır ve gösterilir. Ancak önceden olduğu gibi, teori yine pratiğe üstün gelir ve mantığın demir eli baskın çıkar. Godard *Bir Artı Bir*'de Eve Democracy'nin benimsediği "devrimci bir entelektüel olmanın tek yolu, entelektüel olmaya son vermektir" anlayışına sahiptir. Bu sezgisel bir gerçektir. Ancak Godard bir entelektüel olmaya son vermedi ve bir kaç yıl sonra bu ifadeyi geri almak durumunda kaldı. Sonra da şunu ileri sürdü: "Devrimci bir entelektüel olmanın tek yolu, devrimci bir entelektüel olmaktır" ki bu da fazla rahatlatıcı ve açıklayıcı değildi.

Karşıtlıklar:

- Godard'ın bu dönemde yaptığı filmler "politika" genel başlığı altında değerlendirilirse de, giderek artan oranda estetik sorunlarla ilgilidir. O filmi biliyor, ama politikayı bilmiyordu. Politikanın yapısal doğasıyla ilgilenebildi, çünkü bunu filmin yapısal doğasıyla karşılaştırabildi ve bu nedenle onun politikası filmsel terimlerle ifade edildi ve onun filmleri politikanın somut meseleleriyle çok az ilgilenmesine rağmen, politikanın *dilini* konuştu. O, Lenin'in "etik geleceğin estetiği olacaktır" sözünü sık sık yineledi, ama o bu

cümleyi tersinden okudu. Bu yüzden elimizdekiler politika üzerine bir sinema değil, ama sinemanın politikası üzerinedir. Onun *Vietnam'dan Uzakta* filmindeki bölümünden oldukça dokunaklı ve kendini geri planda tutan bir satır:

“İşçi sınıfından ayrıyım, ama Hollywood’a karşı olan mücadelem bu sınıf adınadır, ama buna rağmen işçiler filmlerimi görmeye gelmiyorlar.”

Bu yıllar boyunca Godard röportajlarda Hollywood ile olan mücadelesi üzerine giderek daha fazla konuşur. Şimdi bile gösterge hâlâ bir nesneyi kendi anlamı aracılığıyla görmeye zorluyor; bu nedenle eğer Godard için “politik film” yapmak olanaklı olsaydı bile, onun ilk olarak “filmlerin politik olarak nasıl yapıldığını” öğrenmesi gerekirdi. Doğru içerik, doğru biçim olmaksızın bir işe yaramaz. Ve doğru biçim (henüz) yoktur. Bu nedenle politik sorunlar, estetik sorunlar çözülene dek beklemek zorunda kalacaktır.

• Filmler yalnızca “politik” değil, aynı zamanda “somut” olmalıydı. Bunlar somut durumun analizine değinmeliydi. Fakat Dziga-Vertov dönemi filmlerinin²¹² malzemeleri yalnızca sinemaya ilişkin olduklarında somuttu. Değişik nedenler yüzünden –bunların içinde en önemsizi para değildi– Godard 1960’ların sonu ve 70’lerin başında Fransa’nın politik gerçekliklerine görece olarak fazla ilgi göstermedi; önceki yirmi yılda olduğundan çok daha fazla olarak zamanını Fransa dışında geçirdi. Birleşik Amerika’da, Çekoslovakya’da, İngiltere’de, İtalya’da ve Filistin’de, buralarda var olan politik durumlara anlaşılması güç bir biçimde değinen filmler yaptı, buna karşılık Fransa’daki politik duruma doğrudan değinen yalnızca iki film yaptı –*Diğerleri Gibi Bir Film* (*Une Film comme les autres*, 1968) ile *Her Şey Yolunda*– ve bu sonuncu film, Paris’te yaşayan bir Amerikalının (Jane Fonda) özel durumu üzerine odaklanarak bir hayli zaman harcadı. Gerçekten de Godard, Mayıs 68 olaylarından birkaç hafta sonra yurt dışındaki ilk filmini yapmak için Fransa’dan ayrıldı. Sözleşme altı ay önceden imzalanmıştı, ama sorun, Godard’ın kendisini sürgüne yollamaya niyeti olup olmadığı değilse de, yaptığı yalnızca buydu.

• Eğer yaptığı filmler hem politik hem de somut olsaydı, o zaman bu filmler aktif bir rol oynarlardı –en azından bu filmlerin doğrudan politik etki potansiyelleri olurdu. Godard’ın bunu arzuladığını sanıyoruz. Ancak bu gibi şeyler ölçülebilseydi, Dziga-Vertov filmlerinin, diyelim *Çinli Kız* ve *Hafta Sonu*’ndan çok daha az etkili ve çok daha az açıklayıcı olduğu görülebilirdi. Bu filmler Godard’ın önceki filmlerine göre gerçekten daha entelektüeldi. Yapıları gereği Dziga-Vertov filmlerinin çoğu çok küçük bir izleyici topluluğuna yönelmek zorundaydı; bu izleyiciler politikayı, politik sinemayı değil, politik olarak politik filmin nasıl yapıldığını öğrenmekle daha fazla ilgilidiler.

²¹² 1968-73 arasında yapılan filmlerin hepsine kesinlikle Dziga-Vertov filmleridir denemez, ama ben bu deyimi anlatım kolaylığı açısından, bu dönemin bütün filmleri için kullanacağım.

• Son olarak, Godard aynı zamanda bir auteur, bir “star” olarak kendi konumu ve geçmişiyle bağlarını, kolektif olarak film yapmak yoluyla koparmak istedi. Belki de bu, bir entelektüel olmaya son vermeksizin devrimci bir entelektüel olmanın yoluydu. Bu aynı zamanda, “politik olarak politik filmler” yapma yönündeki gerekli ilk adımdır. Fakat Dziga-Vertov kolektifi “grupçuk” bile denemeyecek kadar küçüktü. Asla iki kişiden –Godard ve Jean-Pierre Gorin– fazlasını içermemiştir ve Dziga-Vertov imzalı filmlerin birkaçı tümüyle Godard’ın çalışmasıdır. Özellikle Haziran 1971’deki Godard’ın neredeyse yaşamını yitireceği motosiklet kazasından sonra Gorin’in işi daha fazla üstlendiği bir gerçektir. Ama yine de Gorin bu konuda şöyle demektedir: “Temelde tüm yaptıklarım, Godard’ın önceki çalışmalarından gelmektedir ve bu yüzden son filmlerimizden bazıları –bunları benim yapmama rağmen– fazlasıyla Godardyen olarak değerlendirilir.”²¹³ Filmlerinin yaratıcılığının temelini genişletme, onları “kişisel olmaktan çıkarma” girişiminde Godard’ın tek başarısı, kendinden çok daha fazla Godardyen olan bir sinemacıyı (Gorin) keşfetmek olmuştur. Gorin şunları söyler: “Onun ilk filmlerine geri dönmek ve filmlerinin kendisinin bile keşfetmediği yönlerini keşfetme gereği duydum.”

Fakat bu filmler en büyük ilgiyi kesinlikle bu karışıklıklar kalabalığıyla çekti. Bu filmlerin doğrularını veren, onların saplantılı mantığıdır. Eğer karmaşıklığın ve teorisinin politikada bir yeri varsa, o zaman Dziga-Vertov filmlerinin de gerçek bir değeri vardır. Bu filmler izleyicilerin olmalarını istedikleri/bekledikleri türden filmler değildi –bu onların sorunudur. Ancak bu filmlerin tam olarak Godard’ın istediği türden filmler olmadığını da duyumsarız. Godard’ın politikasının kaynağı, Tom Milne’nin belirttiği gibi, toplumsal umutsuzluğun anatomisinin “filigran benzeri bir şeyden süzölmeye başladığı *Çılgın Pierrot*’da dönüşü olmayan bir noktaya” ulaşan kişisel bir kederdeydi.²¹⁴ Politika, eylem için bir şans sunmuştu, o varoluşsal (İsa’nın son yemeğinde kullandığı) kase Godard’ın aklına gelmedi ve bu önemli fırsatı kaçırdı. İnsanın hâlâ edilgin bir role mahkum bir entelektüel olduğunu anlaması hoş olmasa gerektir. Politikada bile Godard kendisini bir dışlanmış olarak bulmuştur.

Fakat Dziga-Vertov filmleri aynı zamanda *yalın* politik terimlerle eleştirilmeyi talep eder. Bu açıdan Godard üç temel eleştiriye açıktır:

• Birincisi, filmleri “halka” veya “devrime” gerçekten hizmet etmez; Godard yeteneklerini –ona verilmiş olan malzemeleri– çok etkin bir biçimde kullanmamıştır. Bu biçimde ifade edildiğinde, bu eleştiride gerçek payı vardır. Fakat kuşkusuz bu, tümevarımlı usavurmadır ve Godard’ın *yönelebileceği* başka bir yolun olduğunu varsayar. Tümdengelimli açıdan o yapabileceğinin en iyisini yaptı. Onun filmleri molotof kokteylleri değildir, bu doğru, ancak durumu göz önünde tutulursa Godard cesurca davranmıştır.

²¹³ Christian Braad Thomsen, “Filmmaking and History: Jean-Pierre Gorin Interview”, *Jump Cut*, Eylül-Ekim 1974.

²¹⁴ “Jean-Luc Godard”, *International Film Guide* 1974.

• İkincisi, Dziga-Vertov filmleri sık sık “hümanizm-karşıtı” olmakla suçlanmıştır ve bence bunu destekleyen önemli miktarda kanıt vardır. Bu filmlerin kökeni pratik değil neredeyse tümüyle teoriktir. Kendine özgü ve somut politik gerçekliğe en fazla değinen film, Filistin ile ilgili olan ve beş yıl boyunca tamamlanamayan *Zafere Kadar*'dır (*Jusqu'à la victoire*, 1970). Godard hiçbir zaman gerçekliğin kendini açığa vurmasına izin veren bir yönetmen olmamıştır. O daha çok içsel (interior) gerçekliğin ozanıydı (hâlâ da öyledir). Politikada içsel gerçeklik teoridir ve bu nedenle Dziga-Vertov filmleri pek rastlanmadık biçimde soğuk ve mesafelidir. Konuları: Önce kendileridir; ikinci olarak, politik teorinin *biçimidir*; üçüncü olarak, politik teoridir. Bu filmlerde insanlara çok az yer vardır. *Bilmenin Tadı* Yöntem ile Duygu'nun bir birleşimini önceden haber vermişti. Ama şimdiye dek Godard, Yöntem canavarı ve onun demirden mantığı tarafından yenilgiye uğratılmıştır. Feminizm hâlâ yalnızca tarih kitaplarında yer alan bir terim iken, Godard bize *Hayatını Yaşamak* ve *Evlü Kadını* kazandırdı; ancak Dziga-Vertov filmlerinde bu iki filmdeki kadınların konumlarına yönelik anlayışla eşlenebilecek hiçbir şey yoktur. Konuya şiirsel pratikten çok teori aracılığıyla yaklaşıldığında, o Godard için ölü.

• Üçüncüsü, Godard'ın “politik olarak politik filmler yapma” konusunda yaptığı denemelerinin entelektüel bir değeri olmasına karşın, bütün Dziga-Vertov filmleri bir anlamda Godard'ın aşırı iddialı oluşundan zarar görür. Marksist-Leninist teorinin ayrıntılı, mükemmel yapıları burjuva entelektüelin son sığınağıdır ve bu yapıların labirentlerinin ve dokunaklı retoriğinin muhteşemliği sayesinde burjuva entelektüeli politik sokak mücadelesinin somut gerçeklerinden korunur. Bertolt Brecht gibi Godard da Marksist teoriyi kendi amaçları için kullanmıştır, ama yine de yüce Marksist teorinin cömert ve şaşırtıcı yaprakları arasına sığınmasının rahatsız edici duygusu vardır. Dziga-Vertov filmlerindeki zengin retorik demetlerinin en azından kısmen analitik parodi olarak düşünüldüğüne dair bazı kanıtlar varsa da, bu filmlerde hâlâ çok fazla “teorik şamata” mevcuttur. Dziga-Vertov filmleri “somut durumun somut tahlili” anlayışındaki değişimleri tekrar tekrar söylerler ve bu sözcükleri neredeyse monoton bir melodi haline gelene dek yinelerler. Ancak Godard gerçeklikten değil, kitaplardan yola çıktı. Sonuç, diyalektik materyalizm teorisi ve diliyle ifade edilen bir sinema teorisinin, yaratıcı bir “Marksist sinemanın” üretilmesiydi. Dokunaklıdır, doğru sözlüdür, ama çok önemli bir yönden eksiktir. 1960'lı yılların kazanında politik bilinci ağır, ama sürekli gelişen Godard çelişkili bir biçimde o yılların politik derslerini görmezden gelir. Hem Fransa'da hem de ABD'de Yeni Sol hem teori karşısında pratiği savunarak hem de sol politikayı yeniden insanileştirerek militan politikaya yeni bir canlılık getirmişti. Her iki düzenleme de tarihsel olarak çıkarımsaldı. Yeni Sol geliştikçe militan politikanın gücünün merkezîyetçilikten uzaklaşmayı gerektirdiğini ve bu gücün retorikten değil, eylemden doğduğunu öğrendi ve sonra gücünü yitirince de tüm bunları unuttu. Brecht'in dediği gibi, “Erst kommt das Fressen, dann kommt die Moral!” (Önce tıknıma gelir, sonra ahlâk!).

Godard'ın savunmasında, onun muhtemelen tüm bunları bildiği ve aynı zamanda bütün bu karşıtlıkların yalnızca genel bir durumu yansıttığının da belirtilmesi gereklidir. Dziga-Vertov filmlerinin en önemli özelliği onların insafsız bir öz-eleştiri ruhuna sahip olmalarıdır. Bu filmlerin asla bitmiş ürünler olarak değil, ama daha çok sinemadaki belirli yollara inceleyici akınlar olması istendi. Godard ve Gorin için önemli olan, kendileriyle yapılan birçok görüşmeden de anlayabileceğimiz gibi, önce film yapmak, sonra da nelerin yanlış olduğunu görmektir. “Başarısız” denemeler çoğu kez “başarılı” olanlardan daha çok öğreticidir. Dziga-Vertov filmlerinde okunması gereken asıl öz budur.

Ve ancak o zaman Godard'ın ve bu dönem boyunca yaptığı filmlerin, Sol'un politikalarının, özellikle 60'lı yıllarda kendini gösteren en önemli çelişkilerinden birini yansıttığını görebiliriz. Godard burjuva entelektüel devrimciliğinin ikilemini simgeler: kendini tümüyle radikal politikaya adanmış, ama sınıfı ve rolü nedeniyle mücadeleye varlık olarak katılmaktan alıkonmuş –“baskı altında olmayan,” beyaz, erkek, orta sınıfa mensup ve orta yaşlı bir profesyonelin ikilemi. Eğer Godard'ın sinemasını gözden geçirerek, burjuva entelektüelleriyle militan politika arasındaki hassas ilişki hakkında bir şeyler öğrenebilirsek, o zaman Dziga-Vertov filmleri sürekli olarak yararlı olacaktır. Biz yeniden Godard sinemasının merkezi ilgi alanı olarak kendini tanımlama çabasına dönelim. Bu kez tanımlama, sınıf politikasının diliyle olacak. Bir görüşmede Godard kendi evrimini şöyle anlatır:

“Bir burjuva aile içinde büyüdüm ve sonra kaçtım. Sorbonne'a bir saatliğine gittim ve bu da bana yetti. Hâlâ bu burjuva aileden kaçmak zorundaydım ve bu yüzden LSD ya da Marijuana kullanmak yerine gösteri (şov) işine girdim. Gösteri işinin, önceki ailemden çok daha burjuva bir aile olduğunu 15 yıl sonra keşfettim. Bu nedenle başlangıçta sadece duygularım ve içgüdülerimle olsa da yeniden kaçmaya çalıştım. Yalnızca yapmak istediklerimi gerçekleştirmek için özgür olmak istiyordum, ama aslında gösteri işinde bile yapmak istediklerinizi yapamazsınız. Bu nedenle, bir burjuva olmama karşın, ben *zulmedilen* bir burjuvaydım. (Eğer bunu bir getto ya da Güney Amerika'da bir köylü olmakla karşılaştırırsanız, kuşkusuz gösteri işinde zulmedilmek bir ayrıcalıktır.) 15 yıl diğer burjuvalara karşı savaşan bir burjuva olduktan sonra, 1968 Mayıs-Haziran olayları başladığında, o zamanki halimle ilgimi kesecek kadar olgunlaşmıştım. Bu kuşkusuz sadece bir günde yapılamaz, sürüyor ve ölümüne kadar sürecek. Belki de oğlum bunu sürdürecektir.”²¹⁵

Godard ile Jean-Pierre Gorin 1965 yılı başlarında Gorin *Cahiers Marxistes-Léninistes*'i yayımlayan bir grubun içinde bulunduğu sırada karşılaştı. Birkaç yıl sonra Godard *Çirli Kız* için araştırma yaparken, Gorin ile politik konuları tartışmaya başladı ve Gorin'in sözleriyle, “bu ilişki sonraki yıllarda da gevşek

²¹⁵ Michael Goodwin, Tom Luddy, Naomi Wise, “The Dziga Vertov Film Group in America – An Interview with Jean-Luc Godard and Jean-Pierre Gorin”, *Take One*, Mart 1971.

bir biçimde sürdü.” 1968’in başında Godard farklı grupları, “yeni tarzlarda yaşamayı deneyen; politikayla, müzikle, tiyatroyla vs. ilgilenen bütün grupları” kapsayacak bir film projesiyle Gorin’e başvurduğunda Gorin –*Le Monde*’daki edebiyat eleştirmenliği işinden atılmasının ardından– bir fabrikada çalışıyordu. Gorin’in açıkladığı gibi:

“Bu, 24 saatlik *Communications* adlı bir film olacaktı ve Jean-Luc filmün Maocu bölümünü yapıp yapamayacağımı sordu. İki yıldan bu yana politik grupları örgütlemedeki deneyimime dayanarak ‘Bir Fransız Filmi’ adlı bir senaryo yazmaya başladım. Bu, politik hedefleri, estetik bir biçime sokma girişimiydi ve asla film olmadı. Ancak 1968’den sonra yaptığımız bütün filmler, bu özgün senaryonun çeşitli yönlerden dönüştürülmesiydi.”²¹⁶

Communications projesi hazırlıksız bir şekilde 1968 olaylarına yakalandı. Şubat ve Mart aylarında Godard Sinematek’i Savunma Komitesi’nin çalışmalarına katılmıştı. İlk kez sinemasal bir bağlam içinde politik olarak hareket etmek olanaklıydı. Sinema Paris’te öğrenci boykotları sırasında kurulan iletişim sisteminin önemli bir parçasıydı ve sinemacıların Henri Langlois’in savunusu için sokaklara çıktıkları Şubat ayı bir tür başlangıç olarak görüldü, böylece çalkantılı baharın doruğunun da 18 Mayıs 1968 Cumartesi günü Cannes Film Festivali’nin açılışı olduğu söylenebilir. Truffaut festivalin yapılmaması için ilk açık teklifi yapmış görünüyor. Godard *Sinematek’i Savunma Komitesinin* sonradan gerçekleştireceği “büyük salon”u işgal önerisinde bulundu. Öğleden sonra saat üç’te festival organizatörleri *Peppermint Frappe* (Carlos Saura, 1967) filmi göstermeye kalkıştılar. Godard ve Truffaut, açılışı önlemek için perdelere asıldılar, bir başkası ses kablolarını kesti ve Cannes Film Festivali sona erdi.

Bu bize “Hollywood’a karşı mücadelenin” mükemmel bir sinemasal imgesini sunar, ama bu kuşkusuz gerçek olmaktan çok simgeseldir. Sonraki aylarda, “Sinemanın Genel Kurmayı” (États-Genéraux du Cinéma) adını alan genel komitenin eylemleri arasında, Fransız film üretim ve dağıtım araçlarının yeniden düzenlenmesi girişimi de vardı, ama ne Godard ne de Truffaut bu tartışmalarda fazla yer aldı. Mayıs ve Haziran ayları boyunca Godard, *Diğerleri Gibi Bir Film*’in çekimleriyle ilgilendi ve “états-généraux” birkaç “bildiri-film” (cinétract) üretti. Haziran sonunda Godard, *Bir Artı Bir*’i çekmek için Londra’ya gitti ve kesintili olarak bütün yaz İngiltere’de kaldı.

1968 sonbaharında Leacock ve Pennebaker ile birlikte *Bir Amerikan Filmi* (One American Movie – One A. M.) adlı projeyi çekmek için ABD’ye gitti. Ama bir süre sonra 1970’te filmin çekimi yarıda kesildi. 1969 Şubat’ında Godard, “London Weekend Television” için İngiltere’de *İngiliz Sesleri*’ni (*British Sounds*) çekti (sonradan LWT filmi göstermeyi reddetti). Her ne kadar Gorin bize hem *İngiliz Sesleri* hem de *Gerçek*’in (*Pravda*, 1969) gerçekten Godard’ın

²¹⁶ Thomsen.

kendi çalışmaları olduğu bilgisini verse de, *İngiliz Sesleri* Dziga-Vertov imzalı ilk filmidir. *Gerçek* 1969 Mart'ında Prag'da çekildi. İki ay kadar sonra bu kez, Godard, Gorin ile ilk gerçek işbirliği olan *Doğu Rüzgârı*'nu (*Vent d'est*, 1969) çekmek için İtalya'daydı. *İtalya'da Mücadele* (*Luttes en Italie*) 1969 Aralık'ında çekildi, ama aylarca tamamlanmadan kaldı. 1970'in başında Godard ve Gorin *Zafere Kadar*'ı çekmek için Filistin'e gittiler.

1970 ilkbaharında Godard ve Gorin, Birleşik Amerika'da Dziga-Vertov filmleriyle²¹⁷ kolej ve üniversite kampüslerinde konferanslar verdiler. Bu arada Grove Press ile iki film için sözleşme imzaladılar. *Vladimir ve Rosa* (*Vladimir et Rosa*) 1971 başında çekildi. İkinci film olan *18th Brumaire* hiçbir zaman yapılmadı. Grove aynı zamanda *İngiliz Sesleri* ile *Gerçek*'in dağıtımını yapıyordu ve bu olay, kapitalist yapımcılar için devrimci filmler yapılmasındaki çelişkiler üzerine birçok şakanın ortaya çıkmasına yol açtı. Ama Godard, paranın nereden geldiğini hiç umursamıyordu. Onun için önemli olan filmlerin nasıl dağıtılacağı değil, filmlerin mümkün olan en iyi biçimde nasıl yapılacağıydı. Filmler bir kez ortaya çıktıktan sonra, dağıtım zaten kendiliğinden olurdu. 1969'da United Artists ile Jules Feiffer'in *Little Murders* adlı yapıtını Elliot Gould'la filme çekmek için bir sözleşme bile imzalamıştı. Kendisi bunu şöyle açıkladı: "Niyetim bu filmi çekmek değil, ama parayı alıp kendi seçeceğim bir konuda film yapmaktı." *İngiliz Sesleri* hakkında bir şeyler duyan United Artists sözünü geri aldı. Bu dönem boyunca diğer bir önemli para kaynağı televizyon şebekeleriydi. Claude Nedjar, bunlardan üçünün filmler için para vermeye ikna edilmelerinde etkili oldu (*İngiliz Sesleri* için London Weekend, *Bilmenin Tadı* için O.R.T.F. ve *İtalya'da Mücadele* için RAI), ama sonunda hepsi de yapılan bu filmleri göstermeyi reddetti.

1971 Haziran'ı başlarında Godard ciddi bir motosiklet kazası geçirdi. (Annesi benzer bir kazada ölmüştü.) 1972 başlarında *Her Şey Yolunda*'nın çekimleri başladığında henüz tam olarak iyileşmemişti. Bu filmin yönetiminden aslında Jean-Pierre Gorin'in sorumlu olduğu görülür. 1972 Eylül'ünde Godard ve Gorin (verdikleri bilgiye göre yazması iki hafta sürse de) bir günde çekilen, büyük ölçüde fotoğraflardan oluşan, bir günde laboratuvar işlemleri yapılan ve bir günde kurgulanan *Jane'e Mektup*'u yaptılar. 1972 sonbaharında Amerikan üniversitelerine yaptıkları bir turda, *Her Şey Yolunda* ve *Jane'e Mektup*'u yanlarında götürdüler. (Filmlerini izleyicilerine kendilerinin ulaştırmaları ve böylece izleyiciyle doğrudan diyalog kurmaları Dziga-Vertov grubunun temel anlayışıdır.) 1973'te Dziga-Vertov grubu dağıldı. Gorin bir yıl içinde Californiya'ya taşınmıştı ve birçok değişik proje üzerinde çalışıyordu. Bu arada Godard, Paris'te Place Pigalle yakınlarında özenilmiş bir film ve video stüdyosu

²¹⁷ Godard ve Gorin basitçe kendi çalışmalarına dikkat çekmek için kolektiflerine Sinema-Göz (Kino-Eye) ve Sinema-Gerçek (Kino-Pravda) anlayışlarını geliştiren Rus sinemacının adını vermişlerdi. "Bu, Eisenstein'in şöhretine karşı çıkmanın bir yoluydu" diye not düşen Gorin, "özellikle de burjuva estetiğinin dağınık kategorileri içinde Eisenstein'in şöhretinin yeniden düzenleniş tarzına." Vertov'un estetik ile politika arasındaki ilişkiler üzerine olan teorisi kuşkusuz Godard ve Gorin'inkine çok yakındır.

(ya da “laboratuvarı”) kurmuş ve yoğun biçimde video ile deneylere girişmişti. *Moi/Je* denen bir film/bant üzerinde çalıştı ve aynı zamanda *The Decline of Dollar* adlı ayrıntılı bir proje için taslak ve çalışmalarla ilgilendi. 1975 başlarında Paris’te yaşamanın ve çalışmanın baskılarını ve tekdüzeliğini öne sürerek, o bahar *Numéro 2* adlı film/bandı ve hemen ardından *Comment ça va*’yı çektiği Grenoble’a gitti. *Comment ça va* en azından adıyla *Her Şey Yolunda* ile bir bağlantıya (ilişki, soru ve yanıttır) sahip gibi görünen başka bir film ve video bileştirmesiydi (mix). Bu yazı yazılırken bu film/video çalışmalarının hiçbirisi gösterime çıkmamıştı. Ancak yine de biz bunların adlarından ve Godard’ın şifreli tanımlamalarından yola çıkarak, bu projelerin bir içe dönüşü, yeniden kendini çözümleme dönemini ve belki de Dziga-Vertov filmlerinden öğrendiklerini kişisel psikolojik bir dille yeniden anlatmaya yönelik bir girişimi işaret ettiğini söyleyebiliriz.

“Doğru düşünceler nereden gelirler? Gökten mi düşerler? Bunlar doğuştan kafada var mıdır? Hayır. Bunlar toplumsal pratikten ve yalnızca oradan; toplumsal pratiğin üç türünden gelirler: üretim mücadelesi, sınıf savaşımı ve bilimsel deneyim.”

Mao Tse-Tung²¹⁸

Dziga-Yertov grubunun filmlerine hâkim olan iki temel estetik-politik sorun vardır. Bunlardan ilkinin Godard şöyle ifade eder:

“Eski ilke ‘git görüntüleri bul ve getir, sonra da onları kurgulamaya çalış’ biçimindedir. Şimdi bizim bulunduğumuz nokta, görüntüleri oluşturmaktır –kendi analizimizi yapabilelim diye olabildiğince basit olarak görüntüleri oluşturmak.”²¹⁹

Bu, Godard’ın ilk kez “Montage, mon beau souci” (Kurgu, Benim Güzel Kaygım) adlı yazısında (çoğu kez yeri değiştirilmiş olarak) tanımlandığı düşüncelerinin mantıksal sonucudur. İkinci sorun, bir bakıma doğal bir sonuç, “görüntünün ses üzerindeki egemenliği”ydi. Görüntüler ve sesler artık oluşturulabilir ve tam anlamıyla diyalektik bir biçimde birbirlerine karşı koyabilirlerdi, çünkü “gerçekçilik, gerçekliğin yeniden-üretilmesine değil, ama şeylerin gerçekten nasıl öyle olduklarını göstermeye bağlıdır” ve “fotoğraf, gerçek olanın bir yansıması değil, ama bu yansımadaki gerçek olandır.”²²⁰ Bunu, Dziga-Vertov filmlerinin asıl odak noktasını kameranın önündeki (ve sahnenin “ardındaki”) “gerçeklikten” ekranın yüzeyinin “gerçekliğine” kaydırması izleyecektir. Görüntü görüntüye, ses sese, görüntü sese ve ses görüntüye karşı direnecektir. Althusser’i yeniden yazarak Godard, 1969 sonbaharında şunu ilan etti:

“Politik bir film türetilmiş olanı keşfetmek zorundadır... televizyon ve film gerçeğin

²¹⁸ Quotations from Chairman Mao Tse-Tung, s. 385.

²¹⁹ Goodwin vd.

²²⁰ *Cinétique*, Eylül-Ekim 1969.

anlarını değil, ama yalnızca diyalektik süreç içindeki anları kaydeder. İncelenmesi gereken karışıklıkların dönemleri/alanları...²²¹

Dziga-Vertov'un doğru (correct) düşüncelere giden yoldaki ilk adımı olan *Diğerleri Gibi Bir Film* bu iki temel anlayışın son derece basit bir ifadesi/gösterilmesiydi. Godard görüntüleri oluşturmaya henüz tam hazır değildi, ama onları bulup getirdiği de açıklı ve görüntünün ses üzerindeki egemenliği kırılmak üzereydi. *Diğerleri Gibi Bir Film* hiç de diğerleri gibi bir film değildir. Yaklaşık iki saat süren tüm film boyunca yalnızca iki ana görsel sekans vardır. Birincisi, Paris dışındaki bir çayırda oturan, politik olarak nerede olduklarını ve nereye gideceklerini tartışan Flins'deki Renault fabrikasından işçilerin ve Vicennes'den öğrencilerin birkaç dikkat çekici sahnesini içerir. Bu sekans ikinci bir çekimler dizisiyle noktalanır. Bunlar "Mayıs olayları" sırasında Godard ve başkaları tarafından çekilmiş bildiri-filmlerden (cinétract) parçalardır. Filmde insanların yüzlerini çok az görürüz (bir kez birisinin yüzü, belki de kazayla, bir anlığına görünür), güzel ve huzur verici bir öğleden sonraya benzemesine, kır çiçeklerinin bazı ilginç çekimleri ve bazen de bildiri-filmlerden ilginç bir haber filmi çekimi olmasına karşın, *perdedeki* filmün ilgi alanını arayan kişinin hayal kırıklığına uğrayacağı açıktır –zaten amaç da budur. Ayrıca konuşmaların, gazete haberlerinin ve sokak seslerinin kolajından oluşan ses kuşağı oldukça baskındır. Mayıs 68 olaylarıyla en azından biraz olsun ilgilenmiş ve hâlâ ilgilenmekte olan kişiler için işçiler ve öğrencilerin tartışmaları, eğer onlar da yalnızca tarihsel ve belgeselse, biraz merak uyandırır. Mayıs 68 olaylarıyla ilgilenmeyenler için ise bu film, muazzam bir sıkıntıdır. Godard, izleyicilerin yazı tura atarak filmin 16mm'lik makaralarından hangisinin gösterileceğine ve birinci makaradan sonra oylamayla diğer makaraya geçilip geçilmeyeceğine karar vermelerini önererek, bu sinemasal meselin nesnel mizahını güçlendirmiştir.

Açıkçası *Diğerleri Gibi Bir Film*'in ilginçliği, onun gerçekten özünde değil, A. Warhol'un ilk dönem filmleri gibi, ondan kazandığımız deneyimde yatar. *Diğerleri Gibi Bir Film* yeni sinemanın *l'Arroseur arrose*'üdür.*

Bir Artı Bir Godard'ın kendi söyleriyle onun "son burjuva filmidir," ancak *Diğerleri Gibi Bir Film*'in temelini oluşturan teorinin şaşırtıcı yansımalarını taşır. *Bir Artı Bir* adından da anlaşılacağı basit matematiğin filmidir. Denklem tamamlanmamıştır; problem, çözülmek üzere bırakılmıştır. Filmin ana sekansları, Rolling Stones'un "Sympathy for the Devil" şarkısını özenle birleştirdiği sıradaki bir dizi banda alma seansını kaydeder. Godard'ın film versiyonunda bu şarkıyı başından sonuna hiç dinlemeyiz²²²; kocaman bir teyp

²²¹ Cinéthique.

* Lumière Kardeşler'in 1895 tarihli bu kısa filmi, tek çekimlik ilkel bir anlatı olmasına rağmen ilk öykü anlatımı girişimlerinden biridir. (Ç.N.)

²²² Yapımcı Iain Quarrier filmün adını "Sympathy for the Devil" olarak değiştirdi ve sondaki şarkının tamamlanmış versiyonuyla yeniden seslendirmek için görüntüleri uzattı ve dondurdu. Bunun üzerine Godard da onu yumrukladı.

üzerindeki 16 ses kuşağı asla birbirini tutmaz. Şarkının bütünlüğünün sağlanması, filmin adı gibi, gözlemciye bırakılır.

Rolling Stones'u çalışma sırasında gösteren bölümlerin arasına serpiştirilen, muhtemelen de paralel olan başka birkaç sekans daha vardır: hurdalıkta siyah militanların eylemin olası yönlerini tartışmaları; pornografik (politik) bir kitapevindeki sahneler –*Kavgam'dan (Mein Kampf, Hitler)* pasajlar okunur; ses kuşağında duyulan fantastik bir porno-politik romandan önemsiz parçalar; duvarlara Joycevari sloganlar (“Freudemokrasi,” “Sinemarksizm”) yazan Anna Wiazemsky'nin çekimleri; ve son olarak da, bir ormanda farklı medya tiplerinin röportaj yaptığı kostümlü “Eve Democracy” karakterini canlandıran Wiazemsky. Bu tipler Anna Wiazemsky'ye karmaşık politik sorular sorarlar (devrimci bir entelektüel olmanın tek yolu bir entelektüel olmaya son vermek midir?) O ise yalnızca (bazen aceleyle) ya Evet ya da Hayır diye yanıtlar. (Çünkü o demokrasidir. Demokrasi başka ne diyebilir ki?) Hoş bir Godardyen şaka.

Diğerleri Gibi Bir Film yeni yaklaşımını “hiç kimse filmin kendisiyle yüzleşmesini istediği biçimde onunla yüzleşmekten kaçınamaz” olarak ilan etti ve filmin New York, Lincoln Center'daki ilk gösterimi küçük bir kargaşayla sonuçlandı. *Bir Artı Bir* bu yaklaşıma sahip değildir ve kendisini yanlış yorumlamaya açık bırakır. Film soyut ve statiktir ve kendisinden bir önceki filmde daha basit bir ifadeye sahiptir –en azından *Diğerleri Gibi Bir Film*'de baskın bir ses kolağı vardı. *Bir Artı Bir* Wiazemsky'nin Londra duvarlarına karaladığı kelime oyunlarından daha karmaşık değildir. İçeriğı, herhangi bir ilerici tartışma için temel oluşturmaz ve görüntülerinden herhangi biri “oluşturulmuş” değildir. Yine de Stones'un olduğu sekansların belirgin bir gücü vardır: Seslerin oluşumunu tanımlamak için görüntüleri zorlamaktansa, sesin görüntüden bağımsızlaşmaya başladığını ilan etmenin daha iyi yolu nedir? Modern kayıt teknikleri, (filmde olduğu gibi) aynı ayrı, izole, çok titiz ve yinelemeli çalışmayı gerektirir. Sesler çok yavaş olarak müzikle birleşir. Rolling Stones üyelerinin her biri kulaklıklar ve akustik hoparlörlerle, gruptan ayrı ve genellikle yalnız olarak çalışırlar. Bir sözcük öbeğı istenen düzeye ulaşana dek, sürekli tekrarlanır, ardından tutku ve birlik yanılması vermesi için, binlerce farklı sözcük öbekleriyle bileştirilmek (mix) üzere banda kaydedilir. Devrimin yapısının da buna benzer olduğu sonucunu çıkarabiliriz: Devrim de henüz kritik bir kütle haline gelmemiş binlerce ayrı eylem ve konuşmanın birleşmesinden oluşur. Godard'ın yapımcının değişikliklerine neden kızdığını anlayabiliriz. *Bir Artı Bir* Quarrier'in versiyonunun yapmaya çalıştığı gibi tamamlanmış film duygusuyla bitemez; bu versiyon “Sympathy for the Devil”e sahip de çıkmaz, ama bunun yerine sesleri ve görüntüleri bulup getirmektense, onları “oluşturmaya” başlayan sanatçı-devrimciye sempati duyar. (“Tıpkı ne anlama geldiklerini bildiğimi sandığım görüntüler çekmek gibi, devrim üzerine konuşabildiğimi sandığım *Bir Artı Bir*'i yaptığım için çok

gururluyum.”²²³) *Bir Artı Bir* Godard'ın son dönem sinemasının müthiş sersemletici “oluşturulmuş” görüntülerinden biriyle biter: “Kadın kahraman” (ima düzeyinde, burjuva sinemasının teori ve pratiği) kendi kazdığı kuyuya düşer; vinç üzerindeki kamera kara ve kızıl bayraklar harekete geçerken, plajın üzerindeki mavi, rüzgârlı gökyüzüne doğru yükselir. Bu Godard sinemasındaki “başlangıç olarak bitişlerin” sayısız örneklerinden biridir.

Godard'ın bir sonraki projesi *Bir Amerikan Filmi* (*One A. M.*) olacaktı. 1968 sonbaharında Godard, Leacock ve Pennebaker'ın yardımıyla, planlamış olduğu beş “belgesel” ve beş oynanan sekansı çekti. Onun planına göre Eldridge Cleaver, Tom Hayden, rock grubu The Jefferson Airplane, Wall Street yetkilisi bir kadın ve Harlem'den genç bir kızla yapılan röportajlar Rip Torn'un belgesel sekanslarla ilgili teatral yorumlarda bulunduğu beş oynanan sekansla birleştirilecekti. Proje sonunda 1970'de terk edildi. Başlangıçtaki plan açıkça, oluşturulmuş görüntülerle, orijinal görüntüleri (röportajlar) karşı karşıya getirmektir. Orijinal görüntüler beklenen sonucu vermez, çünkü Godard basitçe Amerika'daki politika üzerine yeterince bilgiye sahip değildir ve oluşturulmuş görüntüler röportajlara dayandığından, onların da fazla başarı şansı yoktur. Pennebaker sonradan Godard'ın çektiği, ama tamamlamadığı filmi aldı ve bir karışım üretmek için kendisinin kamera arkası belgesel görüntülerinin bir bölümüyle birleştirdi ve filme *One P. M. (One Parallel Movie, ya da One Pennebaker Movie)* adını verdi. Bu film üç temel öğeden oluşur: Godard'ın gördüğü biçimiyle Amerikan politikası; Godard'ın gördüğü biçimiyle Godard ve filmi; son olarak da Pennebaker'ın gözüyle Godard ve filmi (bu son bakış pek övücü değildi). Bu film yalnızca henüz embriyon halindeki materyalist sinemacı Godard ile Yeni Amerikan belgeselcisi Pennebaker arasındaki biçimler anlaşmazlığı nedeniyle ilginçtir. Godard, (sinema-gerçek aldatmacasının etkisini hissettiği) 1960'lı yılların başlarında Pennebaker'ın filmlerini sık sık eleştirmişti, yine de *One P.M.* bize, Godard'ın başarısızlıklarını hissettiği bir filmi incelemek için az bulunur bir fırsat sunar. Bu filmün en iyi eleştirisi, Godard'ın Cleaver ve Hayden ile çektiği sekanslarda yapılır. Cleaver ile röportajın ana konusu, Siyahların mücadelesi ile Cleaver'ın Godard'ı da dahil ettiği grup olan “Film Mafyası” dediği olgu arasındaki ilişkiye Cleaver'ın bakışıdır. Hayden da filmdeki “rolü” ile uyumaz.²²⁴ Godard genelde bu eleştiriye haklı buluyordu. Godard'ın politik durumla somut olarak ilişkili ilk girişimi başarılı değildi.

1969 Şubat'ında yapılan *İngiliz Sesleri* bana Dziga-Vertov sinemasını en iyi temsil eden ve belki de *Her Şey Yolunda* hariç, en başarılı film olarak görünür. Kestrel Productions'ın yapımcılığını üstlendiği bu film, Essex Üniversitesi ve Abington'daki BMC fabrikalarında çekilmişti ve en azından kısmen Godard ile

²²³ Kent Carroll, “Film and Revolution: Interview with the Dziga-Vertov Group”, *Evergreen Review*, Ekim 1970.

²²⁴ Bak. onun Goodwin vd.'deki yorumları.

İngiliz militanların arasındaki işbirliğinin ürünüydü. *İngiliz Sesleri* her biri yaklaşık bir makara uzunluğunda, altı dengeli sekanstan oluşur. Bunlar ayrı, son derece berrak ve basit, tam Brechtyen öğretici parçalar olarak iş görürler. Godard'ın bu çizgiyi neden sürdürmediğini anlamak zordur. Sekansların öğrencilerden işçilere ve kadınların özgürlüğüne kadar yayılan alanı, Godard'ın başarısız olan *Communications* ve *One A. M.* projelerinde olduğu gibi, niyetinin hâlâ toplumun militan politik etkinliğe giren farklı kesimlerinin panoramik bir incelemesini sunmak olduğunu gösterir. Bunların bir filmde yan yana getirilmesiyle elde edilecek bir çıkarsama ile Godard, çeşitli uzlaşma ve çatışma alanlarını gösterebilecekti.

Filmin adının da gösterdiği gibi *İngiliz Sesleri (British Sounds)*²²⁶ aynı zamanda görüntü ile sesin eşitliğine indirilen bir diğer darbedir. Filmin politikasının diğer Dziga-Vertov filmlerinin çoğundan daha somut oluşu ve Godard'ın politik malzeme ile estetik yapı arasında hassas bir denge kurması sonucu, *İngiliz Sesleri* kendisini politik olarak önemli ölçüde daha etkili yapan bir güce ve açıklığa sahiptir. Sekanslar büyük bir dikkatle sahnelenir ve incelikle oluşturulurken “belgesel” olarak çekildiği duygusu da yoktur. Tersine sekanslar, bazı durumlarda Godard'ın karşı çıkabileceği politik düşünceleri sunarlar. Hedef, Brecht'in *Lehrstücke*'si (öğretici oyunlar) gibi politik tartışmayı kışkırtmak, izleyicinin yapıcı analiz tarzına zorlandığı somut bir durumu göstermektir. Eğer *İngiliz Sesleri* farklı sekanslara bölünseydi daha iyi sonuç verirdi, böylece izleyiciler her bir sekans ile bir diğerine geçmeden önce ilgilenebilirdi. Filmin özüne uygun olarak her sekansın taslağını çıkararak ve keyfi olsa da, sorulabilecek bazı tipik soruları sunarak tanımlamaya çalışalım:

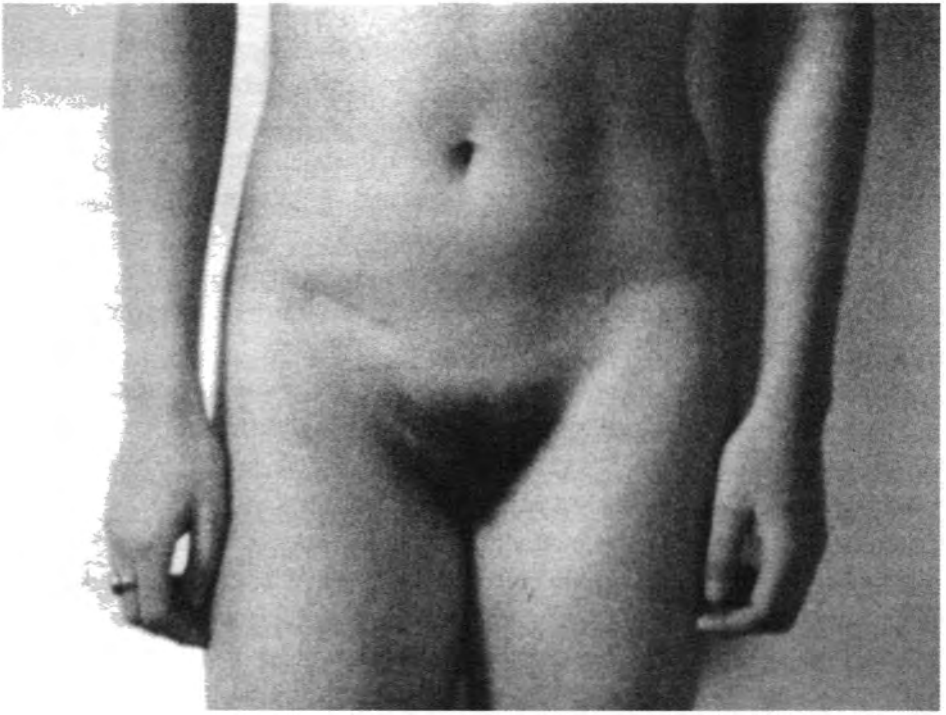
1. *Görüntü*: 10 dakikalık kaydırmalı çekim; kamera yavaşça bir otomobil montaj bandı boyunca ilerler. İzlediğimiz araba tabii ki kırmızıdır. *Ses*: Montaj bandının gürültüsü ve ıstırap veren gıcırıltıları, Marx ve Engels'in sözleri ve İngiliz işçi sınıfı tarihinde yer alan olayları ve bunların tarihlerini kendi Marksist (soru-cevap biçimindeki) ilmi haliyle ezberleyen küçük bir kızın sesi.

Soru: İzleyici derhal, politik gerçeklik kadar somut sinemasal bir gerçeklikle de ilişki kurmalıdır: Montaj bandının yarattığı sıkıntı ve eziyete nasıl tepki vereceğiz? Bu sekans sinemasal olarak, montaj bandının insanlık dışılığını eleştirmede, diyelim Chaplin'in *Asri Zamanlar*'ından (*Modern Times*, 1936) daha mı çok yoksa daha mı az etkileyicidir? Bu sekansa en uygun ses nedir? Bunun Marx ve Engels olması gerekmez mi? Ya da işçileri dinlemek –ki bu, çekimi bir belgesele dönüştürebilirdi– daha iyi olmaz mıydı?

Hafta Sonu ve *Her Şey Yolunda*'nın kaydırmalı çekimleri gibi, bu muhteşem plan-sekans da Godard için önemli bir objektif bağıntıdır. Görüntünün basitliğine karşı sesin karmaşıklığı, montaj bandının psikolojik gerçekliğini güçlendiren bir tür göstergebilimsel bozulumu (distortion) oluşturur.

2. *Görüntü*: İlk olarak, bir merdivenin sabit çekimi: Çıplak bir kadın

²²⁶ Bu filmin aynı zamanda dağıtıcının koyduğu ve dönemin heyecanını yansıtan adı *Mao'da Buluşalım*'dir (*See You at Mao*).



İngiliz Sesleri. Bedenin gizmeden kurtarılması. (Grove Press Films'in izniyle kullanılmıştır. Büyütülmüş çerçeve.)

merdiven sahanlığının üst kısmındaki kapılardan içeri girer, dışarı çıkar, merdivenlerden iner ve çıkar. Final çekimi, bir kadın gövdesinin belinden uyluklarına kadar olan bölümünün orta-planda uzun süren çekimidir. *Ses:* Bir İngiliz yeraltı gazetesinde yazar olan aynı kadın, kadınların özgürlüğü üzerine kendi yazdığı bir metni okur. Bu arada dış-sesle “s..işmenin en doğal pozisyonunun Marxist-Leninist analizi” gibi araştırma konuları öneren gür bir erkek sesi, kadının sesiyle bileşir.

Soru: Bu, Godard'ın peşinde olduğu, ses ve görüntü diyalektiğinin neredeyse en mükemmel örneği olabilir. İzleyiciler derhal, sekansın sesine karşıt olan görüntüyü iyice anlar ve çıplaklığın kadını sömürdüğü sonucuna sıçrar. Ancak ses kuşağının bileşimi (mix) çekimin gerçek odağıdır. Özgürlükçü metinler, “önerilen araştırma konularında” açığa çıkan kibirli “solcu” erkeksi tutuma doğrudan karşıtlık oluşturur. Sonra sekans derhal ses ve görüntü diyalektiği üzerine bir tartışmaya yol açar. Tom Luddy, bu çıplak çekimlerin “kadını kişiliksizleştirilmiş bir cinsel objeye indirgemeyen bir tarz içinde çıplak bir kadın görüntüsünü –kapitalizmin yarattığı pornografik arzusun tüketemeyeceği bir kadınlık ve cinsellik görüntüsünü– gösteren cesur bir girişim olduğunu” yazmıştır.²²⁶ Ancak kadının “seksüel ve kadınsı” olarak sunulduğu bu görüntüden bu durum hiç de net değildir –aslında tersi doğru olurdu. Sekansın amacı söylev çekmek değil, ama diyalektik tartışmayı gündeme getirmektir. Çekim tamamen anti-erotiktir. Sekans kadını kişiliksizleştirmiyor mu? Sekans kadına yeniden-kişilik kazandırıyor mu?

²²⁶ Film eleştirisi, *Take One*, Haziran 1971.

3. “Kapitalist Ses.” *Görüntü:* Abartılı bir egemen-sınıf aksanlı erkek, sanki TV’deymişçesine siyah-beyaz görünürken, böğürürcesine ırkçı, şoven, küstah bir konuşma yapar. Bu konuşma, işçilerin ve kenar mahallede yaşayanların çekimleriyle ara sıra kesilir. *Ses:* Bu kez görece olarak basittir –konuşma.

Soru: Sekans, iletişim aracı tarafından aktarılan, filmin geri kalanında işçilerin, öğrencilerin ve kadınların karşı çıkacağı “Kapitalist Ses” olduğundan, ideolojik açıdan doğru olarak filmin ortasındadır. Teknik sadece abartılıdır. Bu sanki Enoch Powell’in genellikle yalnızca ima edileni açıkça ifade etmek için yeniden-yazılmış konuşmalarından biri gibidir. Bu türden bir retoriğe karşı nasıl tepki gösterebiliriz?

4. “İşçilerin Sesi.” *Görüntü:* Troçkist sendika üyelerinin toplantısı. Kamera pan yapar, ama biz konuşmacının yüzünü nadiren görürüz, görülen yalnızca dinleyicilerin tepkileridir. *Ses:* Yeniden basitçe –küçük kızın tarihleri, yerleri ve olayları ezberden okumasıyla ara sıra kesilen tartışma.

Soru: Tartışma daha fazla analize yol açan spesifik konuları gündeme getirir. Bu sekans konuşmacıdan çok dinleyicilere odaklanarak grubun kolektif doğasını vurgular. Bu aygıt, filmlerin genellikle tepki vermekten çok aksiyona odaklanmak üzere çekilip kurgulanması konusunu da gündeme getirir.

5. “Öğrenci Sesi.” *Görüntü:* Essex Üniversitesini işgal etmiş bir grup öğrenci, duvarlara devrimci semboller çizerken ve birkaç Beatles şarkısının sözlerini değiştirip “You say Goodby, I say Hello”nın (Sen dersin Elveda, ben derim Merhaba) yerine “You say Nixon, I say Mao”yu (Sen dersin Nixon, ben derim Mao) yazarken gösterilir. *Ses:* Şarkılar ve taktik tartışmaları.

Soru: Diyalektik burada da ilk iki sekansta olduğu gibi güçlüdür. Özellikle işçilerin ciddi tartışmalarıyla yan yana getirildiğinde öğrencilerin basit analizleri ve pratikleri olumsuz görünür. Sekans öğrencileri, özellikle de onların 1960’lar ve 70’lerdeki sınıf mücadelesine dair yanaltıcı analizleri açısından eleştirmemiz için ısrar eder. Dziga-Vertov grubu öğrencilere karşı olan kararsızlığını nasıl çözecek? Nasıl çözeceğiz?

6. “Devrimin Sesi.” *Görüntü:* Uzun süren bir çekim: Kanlı bir kol yerdeki kıvılcık bayrağı kaldırmak için karın, çamurun içinde yavaşça hareket eder. Bayrak yerden alınır. Kağıt İngiliz bayrakları yumruklarla tekrar tekrar parçalanır. Sonunda, kıvılcık bir çerçeveyi SINIF MÜCADELESİ BİTMEDİ sözleri kaplar. *Ses:* mücadele yemini sesleri, devrimci şarkılar ve sloganların birbirine karıştığı bir ses montajı. Sonunda, *Marat/Sade* şarkısından şu sözler: “Devrimimizi istiyoruz... Şimdi!”

Soru: Tom Luddy, kanlı kolun bayrağı kaldırışı çekimini “belki de sinemadaki en güzel devrimci imge” olarak tanımlar. Ancak bu sekansla ilgili sorun yalnızca ona “güzel” olarak tepki vermemizde yatıyor olabilir. Devrimin sesleri (eğer sözcük bu ise) diyalektik bir bakış açısından çok estetik bir bakış açısından analiz edilir.

İngiliz Sesleri’nin en azından üç sekansı (bir, iki ve dördüncü sekanslar), politik bir bağlam içinde sinemanın etkili bir biçimde kullanımının yöntemini net

bir biçimde sergiler: ifade etmeyi ya da açıklamayı değil, ama tartışma ve diyalektik analizi kışkırtmak. Diğer üç sekans (üç, beş ve altı), öğretici-oyun için gerekli nesnelliği ve dengeyi kurmada başarısızdır, ancak onların “tamamlanmış” yapılarına, edilgin rollerine, onlara meydan okumaktan çok onları tükettiğimiz gerçeğine rağmen, onlar daha alt bir seviyede, filmsel posterler olarak hâlâ iş görürler. Godard aktif ve pasif sekansların böylesi bir karışımını istemiş olabilir, ama ben böyle olduğunu sanmıyorum. *İngiliz Sesleri*’nin ilk iki sekansı, *Her Şey Yolunda*’ya dek göremediğimiz bir güce sahiptir.

Godard 1969 yılının Mart ayında gizlice *Gerçek*’i çekti. Şimdiye kadar bilindiği kadarıyla Çekler ya da Slavlar filmin ne teorisine ne de pratiğine katılmışlardır ve sonuçta bu film, Dziga-Vertov döneminin belki de en kötü ürünü olmuştur. *Gerçek*’in ilginç ve ustaca bir göstergebilimi, ama kötü bir politikası vardır. Başlık ironiktir (sözcük [pravda] “gerçek” anlamına gelir, ama aynı zamanda da revizyonizmin sesi olan bir Rus gazetesinin adıdır) ve belki de bu, filmin kendinin eleştirisidir. Film, daha sonra kendi adlarını taşıyan bir filme konu olacak olan Vladimir ve Rosa adlı iki devrimci karakter tarafından anlatılır. Filmin İngilizce versiyonunda fazladan bir yorum boyutu eklenmiştir. Çünkü İngilizce konuşan anlatıcıları, okumakta oldukları metin şaşırtmış ve telaşa düşürmüştür. Sözcükler, konuşmadan çok, basılı bir metin gibidirler ve bu onları görüntülerden daha da uzaklaştırmaktadır. *Gerçek*’in ana ilgi alanı revizyonizmdir ve arkaplan gizlice filme alınmış Çekoslovakya’dır.

Tamamen sinemasal olarak değerlendirecek *Gerçek* bol miktarda ilginç görüntü sunar – sanayi işçisinin insanlık-dışlaşmasını çok etkili bir biçimde veren bir torna tezgâhının ve başındaki teknisyenin uzun süreli bir çekimi vardır. Filmin metaforik yapısı, çerçevedeki kırmızı rengin hareketiyle ilişkilidir. *Gerçek* Agfa film ile çekildi ve rengin kalitesi çok kötüydü. Godard, Vladimir’in bundan dolayı Rosa’dan özür dilemesiyle bunu metaforun bir parçası haline getirir (kırmızı Agfa neonuna zincirleme geçişte gördüğümüz gibi): “Renk berbat. Bu Sovyet laboratuvarlarında işlemden geçmiş Batı Alman filmi.” Kırmızı nesneler film boyunca sürekli olarak hareket ederler ve hareketlerinin anlamları vardır. Kırmızı güller revizyonizmin çamurunda ayaklar altında çiğnenirler. Üst açıdan çekilen kırmızı tramvaylar sürekli olarak çerçeveye sağdan sola doğru hareket halindeyken girerler, yolcularını boşaltırlar ve tekrar sağa doğru giderler; revizyonizm sola doğru hareket eder, sonra da kitleleri arkasında bırakarak geriye (sağa) döner. Filmin sonunda, hızla sola doğru giden bir kamyonun çamurluğundaki kızıl bayrağa odaklanırsınız. Kamera kamyonun yanı sıra kayar, kamyon gerçekte hâlâ sola doğru giderken, kamera yavaşça kamyonu geçene dek ilerler, kamyonun önüne geçer ve kızıl bayrak sahnede sağa doğru hareket ediyor görünür.

Bunlar usta işi düzenlemelerdir, ama yine de *Gerçek*’in politik zayıflığını gizleyemezler. Filmin birinci bölümü kendisinin de kabul edeceği gibi politik

bir seyahat filminden daha fazlası değildir. Bununla birlikte, filmün ikinci bölümü kendisini “somut durumun somut tahlili” olarak ilan eder. Bu bölüm Godard için aralarında pek bir fark bulunmayan Revizyonizm ile Batıcılık arasındaki benzerlikleri araştırır: fahişelik konusu, anlamsız çalışma ve medyanın zorbalığı. Film sırasıyla öğrencileri, köylüleri, orduyu ve işçileri ele alır. Ve film, Çekoslovakya’da –şimdi– yaşayan insanların hepsini hor görür. Kibirle onların “doğru bir biçimde düşünmediğini” açıklar. Örneğin 1968 Çek devrimi sırasında öğrenciler kırmızı değil siyah bayrak salladılar ve taşıdıkları bu siyah bayraklar anarşinin değil “kendini yok edici hümanizmin siyah bayrağıydı.” 1960’ların başlarındaki Çek sinema Rönesansının önemli kişiliklerinden (kuşkusuz baştan sona kendini yok edici hümanizma ile donanmış) Vera Chytilova ile görüşme yapılır. Chytilova “doğru bir biçimde konuşmaz.” “Arthur Penn ya da Antonioni gibi” konuşur.

Ama *Gerçek* önemli bir ipucuyla biter. Üçüncü Enternasyonal’in bir toplantısı sonrasında Vladimir, diğer anlatıcı Rosa’ya şöyle der: “Dinle Rosa, dogmatik olarak hareket ediyorsun. Gerçekte iki adım geriye attığında, bir adım ileri gittiğini sandın.” Bu hem bir özeleştiri hem de hedefe tam isabettir.

Birinci Geri Adım: Godard, Revizyonizmi tartışmayı (bir iyi niyet) Çekoslovakya bağlamında (bir hata) tercih etti. Etkili olarak analiz edebileceğinden çok daha karmaşık bir gerçekliği ele aldı. Revizyonizmi Batıcılık ile ilişkilendirme gayreti, onun Çek ve Slav halklarının önceki yıllar boyunca verdiği önemli mücadeleleri görmezden gelmesine yol açtı; kendisinin de hor görerek belirttiği gibi, Godard Revizyonizmi (Rus baskısını) “yalnızca” kendini yok edici Batı hümanizmi ile karşılaştırdı. “Somut bir durumu” soyut bir paradigma içine zorlayarak Godard, Çek devriminin hedefini atladı ve gerçekte var olmayan bir simetri yaratma hatırına bunun önemini küçümsedi. Bu, gözden kaçırılmayacak, yüksek düzeyde yıkıcı bir yanlış yorumlamadır.

İkinci Geri Adım: *Gerçek*, konu aldığı toplumu ve insanları tereddütlü de olsa hor görür ve bu “birinci geri adımın” yaptığı yanlış analizden çok daha doğrudan ve çok daha zarara yol açan bir hatadır. Filmde, işçilerle, öğrencilerle ve köylülerle yapılmış birkaç röportaj vardır, ama bunlardan hiçbirisi Çekçe’den tercüme edilmemiştir. “Eğer anlamıyorsanız meraklanmayın” der Vladimir bir yerde, “anlamak da gerekmiyor, çünkü insanlar her dilde aynı şeyleri söylerler.” Bu kesinlikle somut bir durumun somut bir tahlilini yapmanın yolu değildir! Fransa ve Çekoslovakya, 1968 ruhunda tarihin bir anını paylaştılar. O yaz Çeklerin ve Slavların şiddetli baskıya verdikleri yanıt kahramancaydı, oysa Fransızların buna kıyasla yaşadıkları çok daha yumuşak ve ılımlı baskıya verdikleri yanıt aynı türden değildi. O zaman en azından bir Fransız için daha bir yıl bile geçmeden Çek ve Slav halklarını böyle dostça olmayan biçimlerde eleştirmenin en azından yakışık almadığı söylenebilir.

Godard hatasını anladı ve bir yıl sonra şu açıklamayı yaptı:

“... filmi bitirmek için çaba harcadık ve onu bir kenara atıp, yalnızca pis bir süprüntü olduğunu söylemedik. Ama bu psikolojik çabayı gösterirken, aynı zamanda onunla ilgili bir uyarıda bulunuyoruz. Onu adlandırmanın daha iyi bir yolu, onun süprüntü bir Marksist-Leninist film olduğunu söylemektir. En azından şimdi, bundan böyle ne yapmayacağımızı biliyoruz.”²²⁷

Başarısızlığıyla *Gerçek* Dziga-Vertov grubunun peşini bırakmayan iki paralel güçlüğü gösterir: birincisi, yoldaşlarının ve kendilerinin yaşamlarının doğrudan gerçekliklerinden çok, kendilerine uzak durumların sorgulanmasına yönelik görülmemiş eğilimleri; ikincisi, “somut durumların somut tahlilinin” seslerini ve görüntülerini gölgeleyen barok, dogmatik ve şaşaalı ideoloji eğilimi. Bu iki başarısızlık birbiriyle ilişkilidir, çünkü onlar Dziga-Vertov filmlerinin dogma estetiğini övmek için insanları ihmal etmelerini olanaklı hale getirir. Teori ile pratik arasındaki mücadelede başarılı olan genellikle teoridir. Eksik olan, “beyinler fakirin kilerini doldurmaz” diye yazdığında Brecht’in tanımladığı derin gerçeğin anlaşılmasıdır.

İtalya’daki mekânlarda, Elisos Stüdyoları’nda kurulu olan Western kasabasında ve De Paolis Stüdyoları’nın sesli stüdyolarında çekilen *Doğu Rüzgârı* Dziga-Vertov filmlerinin belki de en tam ve mükemmel olanıdır. Film net bir bakışa sahiptir ve çağdaş Marksist politik durumu, militan sinemacının konumunu ve bu ikisi arasındaki ilişkileri özetlemeye çalışır. Sonuç olarak, diğer filmlerden çok daha fazla olarak, izleyicinin filmi anlayabilmesinden önce filmin sürecine daha fazla dahil olmasını gerektiren yoğun ve ustalıklı, aynı zamanda zor bir filmidir. Örneğin “jenerik-öncesi” sekansı, kendi söylev tarzını aşağıdaki gibi sunar: Bir üst-açı çekimle, yerde hareketsiz yatan kostümlü bir çifti görürüz. Zincirle birbirine bağlıdırlar. Uzun bir süre sonra filmin “suni” öyküsünün anlatıldığı ses kuşağında bir kadının sesini duyarız. “Her yıl yaptığımız gibi, Mayıs’ta babamın ailesini görmeye gittik. Amcam Alcoa Şirketi adına Dodge City yakınlarındaki alüminyumun sömürülmesinden sorumluydu.”²²⁸ Anlatım sürerken, “öyküdeki” insanlardan bir sendika temsilcisi ile bir grevcinin sesleri araya girer. Daha sonra öyküdeki ikinci kadının sesi öykü üzerine yorum yapmaya başlar. Bunlar olurken, görüntü değişmez. Ses kuşağı, filmin ana kurgusunu üstlenir. Marksist bir Western olarak adlandırılabilir bir ses kuşağı dinliyoruz, ama ne izliyoruz? Yerde yatan erkek ve kadının görüntüsü sırasıyla şaşırtır, sıkar, merak uyandırır ve hipnotize eder. Eğer *Doğu Rüzgârı*’nın diyalektiğine doğru bir biçimde katılırsak, filmin gerçek ilgi alanının, ilk olarak sesler ve görüntüler arasındaki mücadelede, ikinci olarak da öykülerin, görüntülerin ve diğer öğelerin politik metaforik değerinin eleştirel analizinde yattığını şimdiden kavramış oluruz. Sonra öykü birdenbire kesilir, ikinci yorumcu-anlatıcı doğrudan bize konuşur:

²²⁷ Carroll.

²²⁸ *Weekend/Wind from the East*, derleme ve çeviri, Lorrimer Publishing, Ltd., s. 121.

“İki ses yalan söylemeye devam ediyor; diğer ikisi kekelemeyi sürdürüyor. Hangisi bizim adıma konuşuyor? Nasıl anlayabiliriz? Günümüzde ‘ne yapmalı?’ sorusu, militan sinemacılar için acil bir sorudur. Bu, artık hangi yolun seçileceği sorunu değildir. Sorun, devrimci mücadele tarihinin seçmemize yardımcı olduğu yolda pratik olarak neler yapılabileceği sorunudur. (Uzun bir ara.) Evet ne yapmalıyız? Örneğin bir film. Bu, kendi kendimize ‘nerede yer alıyoruz’ sorusunu sormak demektir. Ve ‘nerede yer alıyoruz’ sorusunu kendisine soran militan sinemacı için bu ne anlama gelir? (Uzun bir ara.) Ve ‘nerede yer alıyoruz?’ sorusunu kendisine soran militan sinemacı için bu ne anlama gelir? Bu öncelikle, devrimci sinema tarihi bize ne öğretebilir sorusunu kendimize sorabileceğimiz bir parantez açmak anlamına gelir.”²²⁹

Sorular, daha fazla sorular; bunlar, *Doğu Rüzgârı*’nın ve bundan sonraki filmlerin dokusunu biçimler. Uzun uzun ve kelimesi kelimesine aktardım, çünkü anlatımın retoriksel biçimi bundan sonrası için özel önem yükleniyor. Belirli aralıklarla uzun cümleler, sık sık paralel yapılarla birlikte, sorulara yol açıyor, sonra sorular üzerine sorulara, sonra da sonuç sorularına: retoriksel Çin kutuları. Her zaman için başlıca soru tepede asılıdır: “Ne Yapmalı?” Denemeci Montaigne için soru “Que sais-je?” (Ne biliyorum?) idi. Denemeci Godard için ise soru “Que fais-je?”dir (Ne yapıyorum?).

Militan sinema tarihinin birkaç açıklayıcı epizodundan sonra jeneriğe geliriz ve filmin ilk bölümü başlar. Yorumcu yukarda aktardığım paragraftan son birkaç cümleyi tekrarlar ve daha sonra iki cümle ekleyerek mantık silsilesini sürdürür. Bu da, bundan sonra gelecek birkaç filmin karakteristiğidir: bir saptama yapmak, bir saptama yapmak ve bir sonuç çıkarmak, bir saptama yapmak, bir sonuç çıkarmak ve sonra da bu sonucu belirtmek, sonra tekrar başlamak. Filmin ilk yarısı, bu retoriksel aygıtı benzer. Şu başlıklar ilan edilir: 1. GREV; sonra, 1. GREV, 2. TEMSİLCİLER ve biz bütün sekansı inşa edene kadar bu sürer: 1. GREV, 2. TEMSİLCİLER, 3. AKTİF AZINLIKLAR, 4. GENEL KURUL, 5. AKTİF GREV, 6. POLİS DEVLETİ. Burada Batılı terimlerle ifade edildiği haliyle 1968 baharında Fransa’daki bir grevin tanımlanması aracılığıyla grevin yapısını çözümlüyoruz. Ayrıca bu çok-parçalı kıyaslanmanın inşasının başından sonuna, militan sinema biçimlerinin tarihini de analiz ediyoruz. Örneğin bu model grev incelemesi “Genel Kurul” aşamasına geldiğinde, Godard bir örnek olarak, sinemacıların kendilerinin genel kurulunu filme dahil eder (ve orada birbiriyle çatışan düşüncelere sahip birçok sinemacı vardır).

Filmin ikinci yarısı, mantıksal olarak ilk yarısından çıkan (“A” ve “B” olarak adlandırılan) iki teoriyi geliştirir. Bunlardan ilki olan “Fabrikayı İşçi Yönetir” kuramı mahkum edilir. İkincisi “Silahlı Mücadele”dir ve sorunları olsa da, birçok olanak sunar. “Mücadele,” “Eleştiri” ve “Dönüşüm”ün karşılıklı ilişkisine göre organize edilen bu teorileri tartışmadan önce Godard araya bir Öz-eleştiri bölümü sokar. “Bir hedefe sahip olmak yetmez, buna ulaşmanızı sağlayacak yöntemler

²²⁹ *Weekend/Wind from the East*, s. 124.

meselesini de çözmelisiniz.” “Bu filmün bir adı olduğunu –Western– ve bunun tesadüfi olmadığını unutuyorsun.” “Bu filmdeki başlıca görev teoridir.”²³⁰

Bu doğrudan özeleştirici sonrasında iki alegorik sahne vardır: Birincisinde, hamile bir kadın bir yol ayrımında Brezilyalı yönetmen Glauber Rocha'yla karşılaşır ve sorar: “Politik sinemaya giden yol hangisidir?” Rocha iki yolu gösterir: “Bu yol, bilinmeyen sinemanın, estetik serüven sinemasının yoludur. Bu yol ise, Üçüncü Dünya sineması yoludur –kutsal ve olağanüstü.” Kadın, Üçüncü Dünya sineması yoluna girer ve yürümeye başlar, ama sonra durur, geri döner, estetik serüven sineması yoluna girer ve ilerler.

Daha sonra ikinci bir öğretici sekans vardır: İkinci anlatıcı açıklama yapar: “On saniye sonra, bir burjuva filmde yer alan bir karaktere bakıyor olacaksınız. O, psikolojik bir dramdan, bir heyecan filminden veya bir tarihi filmde gelen bir Western karakteridir. Hiç fark etmez. Gerçekten o her zaman baştan çıkarıcıdır. Size bulunduğunuz yeri tanırlar.” Anlatıcı İtalyanca konuşur, konuşması dış sesle İngilizce ve Fransızca'ya çevrilir. Bizi, güzel bir günün yaşandığı sahneye davet eder. Amaç nedir? “Burjuva temsil anlayışına karşı mücadele.”

Son olarak, militanlara bir öğüt katalogu olan filmün ikinci yarısına bir giriş vardır. “Bayan Althusser” kitap satıyor. Bir sendika temsilcisi “Reading *Das Kapital*”i (Kapital'i Okumak) seçer.

Ama anlatıcı “Reading *Das Kapital*”in yeterli olmadığını, onun nasıl kullanılacağına bilinmesi gerektiğini söyler.

Ben yalnızca *Doğu Rüzgârı*'nın karmaşık teorik yapılarını hatırlatmış oldum. Film Godard'ın politika ve sinema ile onların karşılıklı ilişkisi üzerine düşüncelerinin kapsamlı bir katalogu olmaya çalışır ve Godard'ın teorileri öyle kolayca özetlenemez.

Yine de sonuçta, hiçbir Dziga-Vertov filmünün (kendilerinden önceki burjuva filmler gibi) kendini kurtaramadığı görevi başarıyla yerine getirmeme korkusu fark edilir:

“İkinci anlatıcı sorar: Ne yapmalı? Bir film yaptınız. Onu eleştirdiniz. Hatalar yaptınız, bunlardan bazılarını düzelttiniz. Bu nedenle siz görüntü ve ses oluşturmaya ilgili biraz daha fazla şey biliyorsunuz. Belki de bu ürünün nasıl dönüştürüleceğini daha iyi biliyorsunuz, Kimin için ve kime karşı? Belki de çok basit bir şeyler öğrendiniz.”²³¹

Ama mücadelenin ilerletilmesi için tam olarak ne yapılmıştır? Teorisinin zenginliğine rağmen *Doğu Rüzgârı*, filmin geçtiği sayfiye yeri gibi gevşeticidir ve oldukça sakindir. Bu film *İngiliz Sesleri*'nin doğrudan gücüne ve *Vladimir ve Rosa*'nın mizahına sahip değildir. Film kendinden önceki ve sonraki filmlerden çok daha fazla olarak kolektif bir çabanın ürünüydü, ama burada bile

²³⁰ *Weekend/Wind from the East*, s. 159.

²³¹ *Weekend/Wind from the East*, s. 186.

nihayetinde bir başarısızlık söz konusuydu. Godard ve Gorin şu açıklamayı yaparlar: “Olan şuydu: gerçekten isteyerek film çeken iki Marksist gücü eline geçirdi ve... bütün anarşistler kumsal(d)a (oynamaya) gittiler.”²³² Yalnızca beş ayrı dilde yapıldığı vurgulanan filme uygun çekingен, ayrıksı bir ton vardır. Buradan yeniden, teorinin yeterli olmadığı; pratiğin –devrimci pratiğin– ikincil dereceden sinema etkinliği ile başarılamayacağı duygusunu ediniriz.

1969 sonlarında Godard ve Gorin yılın dördüncü filmi olarak *İtalya’da Mücadele*’yi yaptılar ve bu filmde devrimci pratikle kendi kişisel ilişkileri sorununa döndüler. Genç bir kadın militan en sonunda işçi sınıfıyla olan ilişkisini açıkça görene dek, kendi günlük yaşamının ayrıntılarını gözden geçirir. Bu açıdan film, *Doğu Rüzgârı*’nda sunulan özeleştirilerden ilkinin çelişkileriyle ilgili bir girişimdir: “İnsanlarla ilişkilerinin olmayışını eleştir... Hâlâ afiş diliyle, sloganlarla konuşuyorsun. Hâlâ insanlardan kopuksun.”²³³ *İtalya’da Mücadele* çok az izlenen bir film oldu ve filmin İngilizce versiyonu yok. Godard ve Gorin bir röportajda filmi şöyle tanımlarlar:

GORIN: *İtalya’da Mücadele* Marksist ve devrimci harekete dahil olduğunu söyleyen bir kızın dönüşümü üzerine bir filmidir. Film üç bölümdür. Filmin ilk bölümünde kızın pek de söylediği kadar Marksist olmadığını yavaş yavaş keşfedersiniz... İkinci ve üçüncü bölümlerde olayları açıklamaya çalışıyoruz. Bu nedenle bütün film, ilk bölümdeki bir kaç imgenin yansımından oluşur.

GODARD: İkinci bölümde kız, ilk bölümdeki bazı şeylerin yanlış gittiğini kavrar ve biz de kız ile birlikte kavrarız (çünkü biz de az ya da çok aynı türden insanlarız), ama sorunu nasıl çözeceğini gerçekten bilmez. Üçüncü bölümde kız, ikinci bölümde keşfettiğinden yola çıkarak ilk bölüme geri döner ve ne olduğunu gerçekten anlamaya çalışır.²³⁴

İlk bölüm, sadece “Militanlık,” “Seks,” “Aile,” “Anne ve Baba Arasındaki İlişki” diyen bir sesin eşlik ettiği kızın yaşamındaki bir dizi bölümden –üniversite, aile, ev, militanlık– oluşur. Bu bölümler, sınır bozucu bir etkiye sahip bir dizi siyah çerçeve ile noktalanır.

Gorin filmin ikinci bölümünün şunları sorduğunu söyler:

“Neden bu siyah çerçeveler?,” “neyin yerini aldılar?,” “bu siyah çerçeveleri kim organize etti?,” “kızın konuşmasına onları kim yerleştirdi?,” Yavaş yavaş bu siyah çerçeveler gerçek olan şeylerin yerini alacaktır... ideolojiye hükmeden gerçek ekonomik ve toplumsal düzen, *rapport de production* (üretim ilişkileri)...

GODARD: *İtalya’da Mücadele*’nin temeli, eşlerimizle birlikte kişisel yaşantılarımızı örgütlenme girişimiydi. Bireyler olarak sorunlarımız vardı, ama bunlar genel soruna bağlıydı. Bu yüzden ideolojimizle yakından bağlı bir konuyu kasten seçtik, çünkü âşık olduğunuz bir kadınla konuşurken dahi, bu ideojidir.

²³² Goodwin vd.

²³³ *Weekend/Wind from the East*, s. 160.

²³⁴ Goodwin vd.

Denedik ve tam bir başarısızlıkla sonuçlandı, çünkü filmi tek başımıza bitirdik ve eşlerimiz o anda, bunu yalnızca bizim işimiz olarak düşündüler. “Bu sizin işiniz. Benim de işim var ve bu *sizin* işiniz” dediler.

Bu nedenle *İtalya’da Mücadele* hiç olmazsa kısmen, düşünme yöntemini bulma girişimidir.

1970 yılının Şubat ayında Godard ve Gorin, *Zafere Kadarı* yapmak için Filistin’e gittiler. Dziga-Vertov sinemacıları ile El Fetih militanları arasında gözle görülür bir anlaşmazlık vardı ve bu da Godard ve Gorin’in sonradan filmi tamamlamada birçok sorun yaşamalarının nedenlerinden biri oldu. Aralıklarla dönerek beş yıldan fazla bir süre filmi bitirmeye çalıştılar. Söylendiğine göre filmin tamamlanışı 1975’i buldu. 1974’teki bir görüşmede Gorin, film eğer tamamlansaydı, bunun Filistin sorunu üzerine bir filmden çok, tarihin nasıl filme alınacağı üzerine bir film olacağını ve filmin çekilmesinden bu yana Filistin meselesi çok değişmiş olduğundan eldeki çekimleri kullanarak yapılacak her filmin yanıltıcı olacağını iddia etti ve devamla şunları söyledi:

“Film ile ilgili en ilginç şeylerden biri, filmi kurgulama olanağımızın olmayışdır, ama malzemenin kurgulanmasının olanaksızlığı üzerine derinlemesine düşünenin bir tür yaratıcı olanağını bulduğumuzu düşünüyorum.”²³⁶

Sonunda film gösterime çıktı (henüz görmedim), durum hâlâ aynı, somut politik gerçekliklerle ve aktif militan hareket ile karşı karşıya geldiğinde, Dziga-Vertov grubu sorun yaşamıştır.

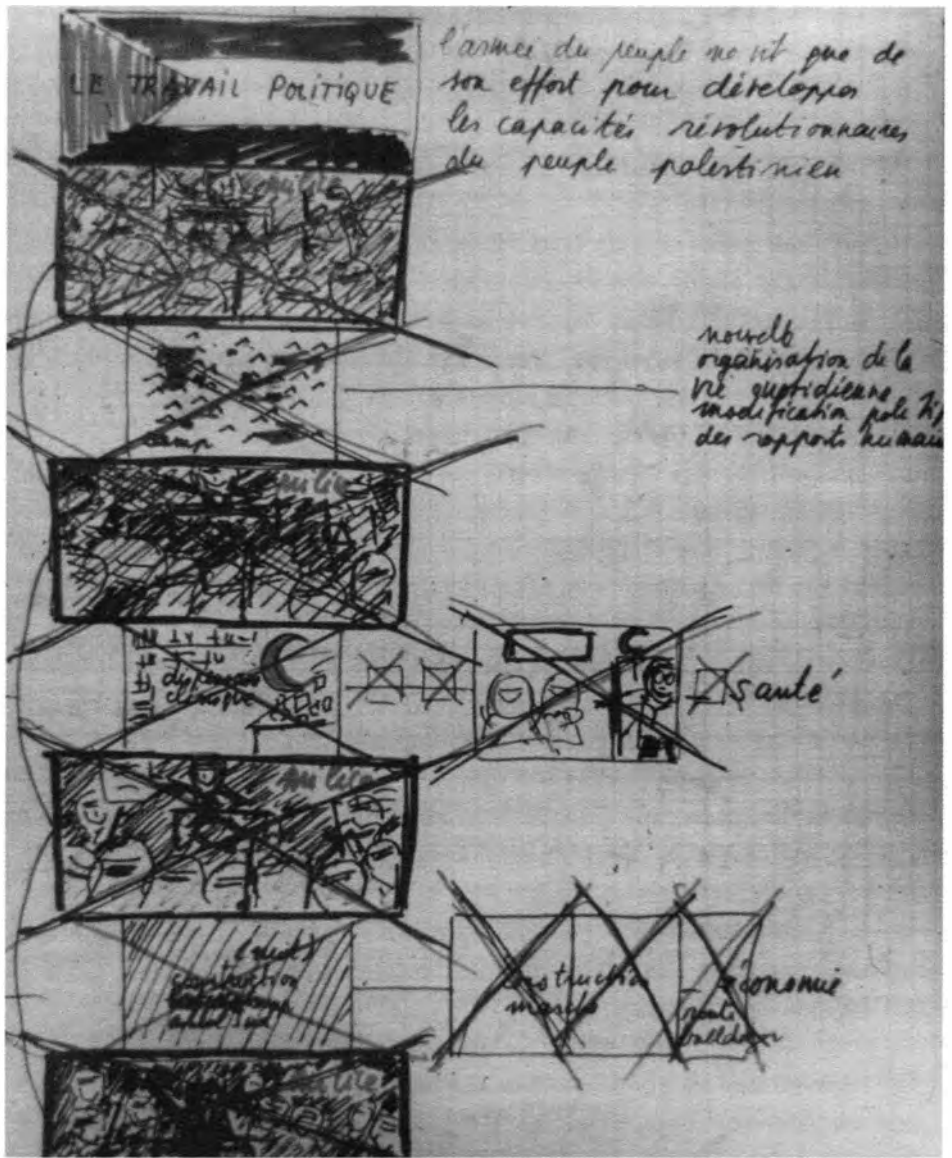
1970 yılının sonlarında çekilen *Vladimir ve Rosa* Grove Press için tasarlanmış bir proje olan “Sex and Revolution” gibi canlı başladı. Godard filmin başında açıklama yapar:

“Niçin bu filmi yapıyoruz? Son film, Filistin filmiydi. O filmin masrafını çıkarmak için bu filmi yapıyoruz. Ekonomik gereklilik. Ama bu, filmin iyi olamayacağı anlamına gelmez.”

Bu işitsel özürden önce de, bize filminden bir görüntü sunulur: el yazısıyla *théorie* ve *pratique* sözcüklerinin yazılı olduğu bir Lenin resmi. Pratik sözcüğü karalanır. O halde *Vladimir ve Rosa*, bir diğer teori filmi olacaktır, politik olarak film yapımının teorisi. Filmde üç kez, tam anlamıyla burjuva giyimli bir grubun tenis kortunda karışık çiftleri oynadığı sekansı seyretmek için dururuz, bu sırada Godard ve Gorin ileri geri gidip filmin yapımının sorunlarını tartışırlar. Kekelerler ve giderek tutarsızlaşırlar. Görüntü diyalektik olarak doğrudur ve yorum yerindedir. İnsan teoriyi ne kadar bilirse, pratik de o kadar zor hale gelir.

Öncelleri gibi, *Vladimir ve Rosa* da filmin içindeki politika kadar filmin

²³⁶ Thomsen.



Godard'ın *Zafere Kadar* filmi için defterinden bir sayfa. "Politik Çalışma" ile ilgili sekansın storyboard'u. (Fotoğraf: Robert Altman.)

dışındaki politika ile de ilgili bir film olmaya çalışır ve burada da alışılmış zorluklarla karşı karşıya gelir. Film, (Ernest Menzer'in Yargıç Hoffman'ı acımasızca alaya aldığı) bir dizi sahnede etkili bir biçimde parodisi yapılan Chicago Sekizleri duruşması ve duruşma simgesi ile yaşantılarımız arasındaki gerçek ve metaforik bağlantılar üzerinedir. Karakterler, bazıları gerçek, bazıları da türetilmiş olan adların bir karışımıdır. Anna Wiazemsky ve Juliet Berto kendilerini oynarlar (ama davahılar olarak), "David Dellinger"ı Claude Nedjar canlandırır, ama Bobby Seale film için "Bobby X" ve William Kunster de "John Kunster" olur. Sonuç, sinemasal gerçekliğin farklı düzeylerinin karşılıklı ilişkisini

bize yeniden-sınatmaktır. Bu film Chicago Sekizleri duruşması değil, duruşma üzerine bir film; daha da açıkçası bu, bu duruşma üzerine film yapan insanlarla ilgili bir film. Tenis kortu sahnesinde Godard'ın söylediği gibi amaç, KARŞITLIKLARIN VURGULANMASIDIR. Bir diğer çarpıcı çekim bize, üzerine yazı yazılmış bir Marx Kardeşler posterini gösterir: "Bazen bir filmin *birinci* anlamı, *ikinci* izlenişe dek görünmez." Bu nasıl olur?

Hemen göze çarpan bir değişim, duruşma için karakterlerin düzenlenişinde olmuştur. Godard ve Gorin, bir işçiye davalı olarak eklediler, çünkü bu duruşmada işçi sınıfından kimse yoktu. "Karşıtlıkları vurgulamak." A.B.D. 'de etkinlik gösteren çok önemli iki radikal grubu temsil eden Dellinger ve Seale figürleri muğlaktır ve arkaya itilmişlerdir. Godard ve Gorin'in asıl sempatileri, kendisine tahsis edilmiş birçok sahnenin gösterdiği gibi, gerçek duruşmada olmayan ve sonradan eklenen genç işçi figürüne yöneliktir, ki bu figür de A.B.D. 'de aktif militan güçten çok yalnızca bir potansiyeli simgeler. İşçi orada, yani duruşmadadır, çünkü duruşmayı bir *Fransız* politik metaforuna dönüştürür, ama aynı zamanda o, gerçeklikte orada olmadığı için oradadır. Onun varlığı, olmayışının tartışılmasına yol açacaktır.

Genel-özel politikalar tayfının diğer ucunda, Fransız politik yaşamı üzerine yorum yapan bir kaç sahne gösterilir; en önemli sahne şudur: Vladimir'i oynayan Jean-Pierre Gorin, Anna Wiazemsky'nin tişörtlerin üzerine kadınların özgürlük simgesini bastığı odaya girer. Açık bir biçimde basılı bir metinden alınmış bir konuyu tartışırlar. Vladimir anladığını söyler. Sonra, Anna ona gerçekten oldukça basit bir şeyler okur ve Vladimir fikrini değiştirir: Anlamamıştır. *Vladimir ve Rosa*'da belirgin zorluklar vardır. Sahnelerin birkaçı daha çok gerçeklik sandığımız doğalcı bir üslupta görüldüğü için onlara diyalektik ve materyalist olarak yaklaşmamız gerekmez. Örneğin filmin çoğu, yukarda anlatılan filmlerin yorumlayıcı sesine karşıt olarak, doğrudan ses ile çekilmiştir. Yine de buna benzer sekanslara mutlaka analitik olarak yaklaşılmalıdır. *Vladimir ve Rosa* cinsel politika üzerine yalnızca çok basit ifadelere başvurur, ama film sadece "sloganlar ve afiş dilinden" ibaret değildir. Diyalogun kabalığı ilerideki tartışma için kıvılcımdır.

Çoğunlukla ayrı olan sinemacıların dünyası ile filmin dünyasının –ve bunun ardındaki politik gerçekliğin– sonunda birleştiği (bu birleşim Godard'ın –asında Dziga Vertov'un– başlıca özelliğidir) özellikle etkili iki sekans vardır.

- Bobby X susturulup, duruşma salonundan çıkarıldıktan sonra sahne kararır. Siyah boşluğun üzerinde Godard'ın açıklamasını duyarız:

"Neden siyah bir sahneyi çektiğimizi merak edebilirsiniz. Nihayet bunu kullanma şansımız var. 1968 yazından bu yana onu yanımızda taşıyor ve onunla ne yapacağımızı bilmiyorduk. Başlangıçta bunun, emperyalizmin ve burjuvazinin zararları gibi tahayyül edemediğimiz çekimleri simgelediğini düşündük; sonradan anladık ki bu, çekmeye yetersiz olduğumuz çekimleri simgeliyor –aynı şey. Bu yüzden şimdi, duruşmadaki

Siyah adamın varlığını/yokluğunu göstermek için bunu kullanıyoruz; diğerlerinin çekimlerini gösterdikten sonra bu siyah ekranı size gösteriyoruz."

Dziga-Vertov grubunun mücadelesi budur: o siyah boşluğu tamamen doldurmak; ondaki anlamı keşfetmek; doğru konuşan görüntülerin nasıl oluşturulduğunu anlamak. Godard ve Gorin'in, boş çerçevenin asla kıvılcık değil de hep siyah olduğu gerçeğini idrak etmemelerinde bilinçdışı bir anlam olabilir. Dziga-Vertov grubunun en büyük katkısı belki de en iyi, arı Marksizm/Leninizm'den çok hümanist anarşizm açısından açıklanabilir. Tanıt olarak da, anarşist Marksistlerin (Groucho ve kardeşlerine) çekimine sahibiz. Godard bundan hoşlanmayabilir: O, rahatlatıcı ve özenle hazırlanmış Marksist/Leninist yapıları arzulayabilir ve anarşist yapısızlıkların (non-structure) mükemmel özgürlüğünden korkabilir, ama o, olmayı bildiğinden de, olmayı istediğinden de daha özgür olabilir.

• İkinci sekans, davalıların düzenlediği basın toplantısıdır. Bobby orada olmadığı için, davalılar basın mensuplarını –Bobby'nin yokluğunu görüntülemeleri için– kameralarını parlak kırmızı sandalyeye odaklamaya zorlarlar. Politik araçlarla, karmaşık bir diyalektik eşliğinde hoş bir manevrayla oluşturulan politik bir derstir bu. Sonunda, anlatıcı yönetimi ele geçirmekten bahsederken Godard'ın bir TV kameramarunun başına nişan almasını gösteren kısa bir çekim vardır.

Filmin sonunda kararın okunmasından sonra, Bobby X'in sesini duyarız; çekim Bobby'nin sesinin geldiği bir teybin televizyon ekranındaki görüntüsünü gösterir. Bu, sorunun dönüm noktasıdır: Godard çok uzaktadır –bütün sahip olduğu bir raporun raporunun raporudur. Başlığın da gösterdiği gibi, film gerçekten de Gorin (Vladimir) ve Godard (Rosa) üzerinedir. Film tam anlamıyla enformasyon zemininde eleştirmek baştan çıkarıcıdır: Bobby X'in yokluğu ile genç işçinin varlığının anlamı üzerine daha çok şey bilmek istiyoruz. Ama *Vladimir ve Rosa*, bütün diğer Dziga-Vertov filmleri gibi, gösterdiği durumun mantığını çözmeyi reddeder ve bunu bizlere bırakır.

En azından bu film, Godard ve Gorin'in pozisyonlarının çok yönlü karşılığı üzerine yenilenmiş bir mizah duygusuna sahiptir. Devrimci sinemacı için bu siyah sahne, Paul ve Ferdinand'ın kendini yok edici hümanizminin eşdeğeridir: Doğrudur, ama yararlı değildir. Bu çıkmaz bir durumdur. İdeolojik nedenlerle Godard bundan istediği kadar sakınmak istesin, burada gerçek bir dram –*teori* ile *pratik* arasında açık mücadele vardır, tıpkı Godard'ın burjuva filmlerinin gerçek duygularının, düşüncelere dalmış erkek karakterler ile aktif kadınlar arasındaki gerilimde bulunması gibi. Dziga-Vertov grubu sadece duygusal metaforu insanlardan ideallara aktarır. *Théorie* ile *pratique*'in karşılığını nasıl çözebiliriz? Godard kendisinden kaçamaz.

Vladimir ve Rosa'nın başlıca ilkesi ve ayırt edici imzası ROMPRE, yani "parçalamak" –kuralları parçalamak, koparmak, kırıp geçmek, siyah çerçeveyi

Then we realised those
black frames were

Bu, bu kitapta olması gereken ama olmayan bütün fotoğrafların varlığını/yokluğunu temsil eden fotoğraftır. (Vladimir ve Rosa'dan; Grove Press Films'in izniyle kullanılmıştır. Büyültülmüş çevre.)

yarıp öbür tarafına geçmekti. Artık analiz zamanı geçmişti ve inşa anı yakındı. Godard ve Gorin'in bir sonraki projesi, Dziga-Vertov deneyimlerinden öğrendiklerini sentezleyecekleri geniş bir izleyici kitlesi için bir "aşk hikâyesiydi." Godard'ın sözleriyle:

"İnsanları dikkate almadığım bir dönemden geçtim, şimdi ise onları daha çok dikkate alıyorum. Onları daha çok dikkate almak artık onları kitle olarak değil, ama kadın ve erkek olarak bulundukları yerde, kendine özgü sorunlarıyla ele almak demektir. Bu, filmin artık kendisi üzerine konuşmadığı filmler yapabilmek demektir. Film hakkında konuşma, kişileri kendi özgül sorunlarına geri döndürür."²³⁶

Bu yeni tutumun ürünü, geniş bir izleyici topluluğu için materyalist bir öykü olan *Her Şey Yolunda*'dır: sınıf mücadelesinin daha genel politikası ile cinsel politikanın küçük dünyasını dengeleyen bir film; Brechtyen *Öğretici Oyunlar (Lehrstücke)* teorisini genişletmek için öykülü filmin geleneksel ilkelerini kullanan bir film; bir film olduğunu kabul eden, ama bu kabulden dolayı donuk hale gelmeyen bir film; gerçeklik –şeylerin gerçekten oldukları hali– üzerine olan, ama "gerçekliği yeniden üretmeyen" (Gorin'in sözleriyle burjuva ya da sosyalist gerçekçilikten çok Brechtyen gerçekçiliğin örneği olan) bir film; diğer bir deyişle, son dört yılın karmaşık ve zor deneyimlerinin üretici, özümsebilir ve kullanılabilir olduğunu kanıtlayan bir film. *Her Şey Yolunda*'nın temelini; (somutluğunu paylaştığı) *İngiliz Sesleri*'nden, (gelişkin anlayışını temel aldığı) *Doğu Rüzgârı*'ndan, (entelektüeller ile işçi sınıfı arasındaki ilişkiyi analiz etmesinin kendisine temel sağladığı) *İtalya'da Mücadele*'den ve (mizahu ve cinsel politikasının etkili olduğu görülen) *Vladimir ve Rosa*'dan öğrenilmiş dersler oluşturur.

²³⁶ Her Şey Yolunda'nın basın bildirisi, çeviri, *Cinema Rising* içinde, Mayıs 1972.

Bir aşk hikâyesi –ama “aşıklar bu dünyada tek başlarına değillerdir: Çevrede pek çok ses vardır, ama âşıklar bunu kavrasalar iyi olur” (Gorin).²³⁷ Ama aynı zamanda bu Godard ve Gorin’in “üç ayrı ‘sesin’ temsil ettiği üç öğeyi, üç toplumsal gücü” tanımladığı bir “karatahta filmidir.” “Yönetimin yani patronun sesi, Komünist Partisi’nin sesi ve solcunun sesi... Bunlar günümüz Fransa’sında etkinlik gösteren üç toplumsal güçtür” (Godard).²³⁸ “Belirgin bir gerçek-dışlaştırma sürecinden” geçerek kotarılmış bir karatahta filmi ve bir aşk hikâyesi: “Social music”li bir ses kuşağıyla teatral metaforlardan oluşan, oyunculuk biçemlerinde bile karşıtlıklara dayalı bir film. İşçiler üzerine, onları anlatmak için işsiz oyuncuların kullanıldığı bir film. Patronu doğal olarak bir film yönetmeni oynar, ama o aynı zamanda Brechtyen bir aktördür. Bütün bunların ortasında iki star vardır: Yves Montand ve Jane Fonda yalnızca hasılat anlarında değil (bu iki starın hasılatı artırdıklarını da belirtelim), ama aynı zamanda, her ikisinin de politik açıdan aktif insanlar olarak filmin imgelerini güçlendirmeleri nedeniyle de filmin kendisine son derece uygun olarak başrolü paylaşan iki yıldız oyuncudur; bu nedenle bu iki starın, kendi kişisel yaşamlarına çok yakın rolleri canlandırdıklarını görürüz. Onlarla eski tarzda özdeşleşebiliriz, ama onlar çözülmemiş olan (ve filmin sonunda bizim için de çözülmemiş kalan) karşıtlıklarla yüz yüze gelirler, bu nedenle biz de onlarla birlikte Brechtyen bir tarzda karşıtlıklarla ilgilenmek zorunda kalırız.²³⁹

Jacques (Yves Montand) Yeni Dalga için senaryo yazarı olarak işe başlamış bir yönetmendir; artık reklam filmleri çekmektedir. Mayıs 68 olayları onu değiştirmiştir. Olayların hemen ardından ona her zaman çok beğendiği, ama artık çok da önemli olmayan bir David Goodis romanını filme uyarlaması teklif edilmiştir. Şimdi beklemektedir; ne yapacağını bilmez (Ne Yapmalı?). Jacques bir entelektüeldir ve “entelektüellerin yeniden eğitimi” üzerine sol söylem onu sinirlendirmektedir. Bütün bunları bize bir kameranın yanında, ayakta durarak anlatır (ve biz “Kamera-göz”ü hatırlarız); sonra da stüdyonun siyah boşluğundaki küçük bir sahne üzerinde kırmızı ve sarı çoraplarla dans eden iki go-go girl’ü yönetmek üzere geri döner (*Bilmenin Tadı*’nı hatırlarız –o da bir dans değil miydi?). Reklamın sesinin her zaman için somut düşünceyi boğmaya yönelmesi gibi, reklamın anlamsız şamatası da Jacques’ın sesini boğar.

Susan (Jane Fonda) “American Broadcasting System” için çalışan bir habercidir (“aslında haber verdiğim hiçbir şey yok”). Önceleri bu kanal için Fransa’daki kültürel olayları bildirmiş, ama sonradan solcular üzerine uzman olarak ünlenmiştir. Şimdi ise, “çalışıyorum, ama bir yere ulaşamıyorum... Ne kadar ileri gidersem o kadar az şey anlıyorum” demektedir. Susan bunları

²³⁷ Aktaran Michael Goodwin, Naomi Wise, “Raymond Chandler, Mao Tse-Tung and *Tout va Bien*”, *Take One*, Ekim 1972.

²³⁸ Robert Philip Kolker, “Angle and Reality: Godard and Gorin in America”, *Sight and Sound*, Yaz 1973.

²³⁹ *Her Şey Yolunda* birçok açıdan Marin Karmitz’in *Coup pour Coup*’una benzer. *Coup pour Coup* 1971 yazında, Godard ve Gorin kendi filmlerini çekerken gösterime girmişti. İki film arasındaki farklar – biçim ve yaklaşım konuları – eşit derece-de ilginçtir ve o dönemde yaygın olarak tartışılmışlardır. (Daha ayrıntılı bir karşılaştırma için bak. benim yazım “Working Films: *Coup pour coup*.”)

görüntülerin değil seslerin kaydedildiği *kendi* stüdyosunda söyler. Görüntüler Jacques'ın işidir. Tıkanır. Susan kayda daha fazla devam edemez. Onu, bir karabasan gibi tepede asılı duran kırmızı büyük “on-air” (“yayında”) lambasının altında, düğmeleri çeviren, kumanda masasındaki teknisyenin görüş açısından görürüz. Aynı zamanda onu, yüzünü tamamen kameraya dönmüş, boy planda da görürüz (imge açıktır): Susan İngilizce konuşur, sözleri anında dublajla tercüme edilir (iletişim uygarlığının sesleri karmaşıktır). Hem Jacques hem de Susan iletişim alanında çalışırlar (biri ağırlıklı olarak ses ve röportaj ile, diğeri ise ağırlıklı olarak görüntü ve öykü ile) ve onların 1968'den bu yana yaşadıkları deneyimler genel olarak birçok Fransız entelektüelin deneyimlerini temsil eder.

Bu iki sahne filmin ortasındadır. Filmin (öncesinde çeklerin kesildiği bir girişin yer aldığı) ilk dört makarası “Salumi” sosis fabrikasındaki kendiliğinden/örgütsüz bir grevden Jacques ve Susan'ın kazandığı deneyimlere ayrılmıştır. Burası filmin kalbidir; Susan ve Jacques'ın, karşısında tepki göstermelerini gerektiren bir *eylemin*; Godard ve Gorin'in yukarıda sözünü ettikleri üç sesin –FKP'nin, patronların ve *gauchistes*'lerin (solcuların) sesinin– bir arada olduğu yerdir. Salumi sekansı, Brechtien gerçekçiliğin ve kurmacanın olağanüstü birleşimidir. Sendika temsilcisi (FKP'nin sesi) *La Vie ouvrière*'den (*İşçi Hayatı*) alınmış bir monologu aktarır; patron *Vive la société consommation*'dan (*Yaşasın Tüketim Toplumu*) alınan sözlerle konuşur. İşçileri, işçiler değil, figüranlar oynar. Çalışmanın insanlık-dışılığını hızlı bir şekilde tanımlayan birkaç “belgesel” sahne vardır. Ama ana sekanslar, iki kat üzerine kurulu sekiz ofis odasını ve iki kat merdiveni gösteren büyük bir sette gerçekleşir. Bu, Jerry Lewis'in materyalist sinemasına Godard ve Gorin'in saygısıdır. Onlar, en üst kattaki patronun özel ofisinden sola, geniş merdivenlere çok sayıda ileri, geri kaydırmayla Hollywood'un bu harika düzenlemesinin kullanımını coşkuyla gerçekleştirirler. 1960'tan (*Kadın Kadındır*) bu yana bir stüdyo filminin sağladığı kolaylıkları gerçekten kullanmamış olan Godard için bu büyük bir haz olsa gerektir, ama bu ideolojik olarak da önemlidir: Bu bizi anlatılan durumu, doğrusal olarak anlamaktan çok yapısal olarak anlamaya, grevin her bir parçasını ardışık bir biçimde ele almaktan çok bütünü düşünmeye zorlar. Estetik olarak, kaydırmalı çekimin bu ideolojisi de önemlidir: “Dört yılın sonunda” diye açıklar Gorin, “sükûnet verici, yavaş, durağan çekimler gerçekleştirmeye, düz filmler yapmaya ve beyaz perdeyi bir karatahta gibi kullanmayı denemeye karar verdik.”²⁴⁰ Ama kaydırmalı çekim daha kapsamlıdır: Bu bize, bundan önce yapılmış Dziga-Vertov filmleriyle bağlantılı olarak *Her Şey Yolunda*'nın tam olarak işlevi olan ileriye görme perspektifini sağlar ve özetler.

Devinim açısından bu vinç çekimleri, sonradan bunları süpermarkette tamamlayan kaydırmalı çekimler gibi “yavaş” ve “dik açıldır” ve diyelim Max Ophüls'ün ünlü vinç çekimlerinin duyumunun (ve anlamının) tam tersi yönde işlerler. Bu çekimler bütün bir setin başından sonuna acımasızca devinirler;

²⁴⁰ Kolker.

dikkati anlatılan durumun herhangi bir yanı üzerine odaklamak için durmazlar; daha ziyade kapsamlı ve objektiftirler. Etkileri nedeniyle kendi önemlerine dikkat çekerler.

Bu devasa sette Godard ve Gorin dramatik ya da doğal olarak aksiyonun dışında geliyor görünse de, basit, ama büyük önem taşıyan bir şeyler anlatan birkaç sahneyi kurmuşlardır. Bir kadın telefonla kocasını arar ve açıklamada bulunur; “Yemeği kendin ısıtmak zorundasın. Sen grevdeyken, ben de birçok işi kendi kendime yapmıştım.” Patronun tuvalete gitmesi gerekir. İşçiler patrona, önceden patronun kendilerine yaptığı gibi, üç dakikalık tuvalet izni verirler. Patron ihtiyacını gideremez ve ofisinin camını kırarak dışarı işer. İşçiler bir gazeteci olması nedeniyle Susan’a karşı doğru davranıp davranmadıkları konusunda kaygılıdır. Sonradan Jacques kendi rolü için tam olarak nasıl oynayacağını ve kendisinden beklenenin ne olduğunu bilmediğini söyleyecektir bize. Bu basit sahneler kağıt üzerinde kurulduğunda, insan neredeyse bir sınıfta ya da işçi mitinginde geçebilecek tartışmaları duyabilir, ama bunlar film içinde pürüzsüzce akarlar; bu materyalist, Brechtyen bir kurmacadır, ama aynı zamanda da drama hilelerini bilen profesyonellerce oluşturulmuş bir kurmacadır. Arkaplan dahi iş görür: Bir işçi sakince duvarı maviye boyar. Bu işçi elinde bir ruloyla mavi boyayı bu kez fotoğrafın üzerine sürer. Bu bir simge değildir –özel bir önemi yoktur– ama kesinlikle bir anlamı vardır.

Godard ve Gorin işçi sınıfı üzerine bir filmi, ticari sinemada –işçi sınıfının kendisine bile– asla satamayacaklarını iyi bilirler. Bu yüzden 1972 Fransası’ndaki işçi sınıfının durumu üzerine söylemek durumunda oldukları şeyleri iki çekici burjuvanın aşk hikâyesi dolayımıyla ifade ederler. Filmin tümevarımsal başlangıcı bunu bu yöne yerleştirir. İlk sahnede Godard prodüksiyon için gerekli çekleri düzenlice yazar ve çek defterinden koparır. Bunlar ses için yüklüce, aynı biçimde görüntüler için de, starlar için de öyle ve ham filmler için başka bir yekunu içeren çeklerdir. Ses kuşağında bir erkek ve bir kadın ticari film yapmanın pratik mantığını yavaş yavaş oluştururlar:

ERKEK: Bir film yapmak istiyorum.

KADIN: Bir film yapmak için paran olmalı. Filmde starların olmasını istiyorsan, bizden para isteyeceklerdir.

ERKEK: İyi, o halde yalnızca starlarımız olsun.

KADIN: Ya Yves Montand ile Jane Fonda’ya ne söyleyeceksin? Kabul etmelerinden önce, starların oynayacakları bir öykü olmalı.

ERKEK: Evet, bir öyküye ihtiyacınız var!

KADIN: Evet, genellikle bir aşk hikâyesi.

ERKEK: Bir erkek ve bir kadın olacak ve aşk sorunları yaşayacaklar.²⁴¹

²⁴¹ Çev. Tony Rayns, Cinema Rising, 1972.

Ama bu, “kadın” için yeterli değildir. Nerede yaşayacaklar? Hangi dönem? Ne yerler, ne içerler? Erkek yanıtlar: “Hadi bir ülke olsun ve bu ülkede bir sayfiye ve bu sayfiyede bu kasabalar ve bu kasabalarda bu evler olsun... işçiler işçilik, köylüler köylülük, burjuvalar burjuvalık yapsın... Bir şeyler daha ekleyelim. Örneğin sükunet yalnızca göreceli olsun. Her sınıf kendi küçük hareketiyle...”

Bu, grevin teorik ve kurmaca olan durumunu başlatan pratik durumdur ve grev filmin ortasındaki monologlarda ifade edilen Jacques ve Susan’ın, sırası geldiğinde kendi duygusal bunalımlarına yapısal olarak paralellik gösteren mesleki krizlerine benzer. Bir sonraki sekans Susan ve Jacques’i evde gösterir. Susan kendi mesleki, politik tatminsizliği ile özel duygusal yaşamı arasında ilişki kurar. “Tanıştık, sinemaya gittik, yedik, seviştik, birbirimizi aldattık, ve iki ayda bir kavga ettik.” (“*On bouffe et on baise*” – “*yiyoruz ve düzüşüyoruz.*”) Bunu baştan sona düşürmek gerekiyor. Bir sonraki sekansta Jacques bunu düşünür. 1968 Mayıs’ını ve Gilles Tautin adlı bir öğrencinin öldürülüşünü anımsar.

Şimdi artık film bitebilir. Final bir diğer muhteşem stüdyo kaydırmalı çekimi ve sonra da iki çekimli bir sahneyle gerçekleşir. Kaydırma bize, hepsi çalışır haldeki yan yana dizilmiş yirmi beş otomatik kasanın ardından dev bir süpermarketi gösterir. Ses hipnotize edicidir. Çekim tam on dakika sürer. Kamera soldan sağa, sonra tekrar sola, sonra tekrar sağa kayar ve çekim sola kaydırmayla biter. Kasaların ötesindeki –sabun tozundan giysilere kadar– bütün mallar kasalara dikey olarak yerleştirilmişlerdir. Kameranın soldan sağa doğru ilk kayışı sırasında, marketin orta yerine, iskontolu bazı Parti kitaplarıyla tezgâh kurmuş bir FKP (Fransız Komünist Partisi) üyesini geçeriz. Kimse bu partiliye fazla aldırılmaz, sürekli kayan kamera da bu kişiyle pek ilgi göstermez. İlk kaydırmanın sonuna gelip *yön değiştirdiğimizde*, bir grup genç sağdan sola doğru kareye girer. FKP üyesinin yanına gelene dek bir süre onları izleriz ve Anna Wiazemsky ile diğer solcular FKP üyesine meydan okurken bir an için dururuz. Susan olanları seyrederek. Sonra bu solcular “buyurun, her şey bedava” diye (1970’lerin başında Maocuların uyguladığı bir taktik) bağırırlar, ortalık karışır, polisler gelir ve çekim sola kayarak biter. Bu, *rapport de production* (üretim ilişkileri) anlatımını tamamlar. Film üretim yapan işçilerle başlar; orta bölüm, “dağıtım araçları” olan iletişim araçlarında çalışan Susan ve Jacques’a ayrılmıştır; ve film tüketicilerin tapınağıyla (süpermarket) biter. *Rapport de production-üretim ilişkilerinin* her bir ögesinde “şeyler heyecan vericidir.” İşçiler, dağıtımıcılar, tüketiciler “hepsi buna yakalanır.” *Her Şey Yolunda*’nın planı neredeyse klasik düzeyde mükemmel bir biçimde dengelenmiştir. Yatay, (zamanda) kaydırma eksenı boyunca üretim ilişkilerinin üç alanı (üretim, dağıtım, tüketim); dikey, senkronik eksen boyunca toplumsal pratiğin düzeyleri (ekonomik, politik ve ideolojik) vardır. Ve tüm bunlar starlar ve renk ve müzik ve para ve Jerry Lewis setleri hepsi tek bir filmde yer alırlar.

Ama aşk hikâyesi henüz bitmemiştir. Süpermarket sekansını benzer iki

çekim izler: “Erkek” bir kafede oturur, “kadın” gelir ve cama elini bastırır; sonra “kadın” aynı yerde oturur ve “erkek” cama yaklaşır. Ses kuşağında şu cümleleri duyarız: “Bu filmi nasıl bitirirsiniz? Onlar bir kriz yaşadılar... İzleyici, onların başka krizler de yaşayacaklarını hissediyor... Ama bunu onlara bırakacağız... Diyelim onlar kendilerini yeniden-değerlendiriyorlar... Her birimizin *kendimizin* tarihçisi olması gerek... Ben, sen, biz.” Daha sonra filmin üçüncü kaydırmalı çekimi caddede, kavşakları, daha sonra yakın-çekimle uzun bir tuğla duvarı geçer ve ilerler. Ses kuşağında o zamanın popüler bir şarkısı vardır: “Güneş bütün Fransa üzerinde parlıyor/İşte bütün mesele bu” –sondan bir önceki ironi. En son ironi: çevrilmesi hemen hemen imkânsız bir kelime oyunu: “Un conte pour ceux qui n'en tiennent aucun” (yaklaşık olarak “kimseye bir şey anlatmayan bir öykü” ya da “ona inanmayanlar için anlatılmış bir öykü” biçiminde çevrilebilir).

Burjuva sinemasında buna “tour de force” (hüner gösterisi) deriz. *Her Şey Yolunda* üretim ilişkilerinin ilk aşk hikâyesi, ilk gerçek-dışlaştırma komedisidir.

Ama bu aynı zamanda bir filmidir. Godard ve Gorin *Her Şey Yolunda*’yı izleyiciye daha somut olarak açıklayabilmek için *Jane’e Mektup*’u yaptılar. Bu filmde, Jane Fonda’nın 1972 yılının Temmuz ayında Vietnam’da çekilmiş ve Ağustos ayının başlarında Fransız dergisi *L’Express*’de yayınlanmış bir fotoğrafının 45 dakikalık analizi yapılır. *Jane’e Mektup* Godard ve Gorin’in bir dizi başka fotoğrafın eşliğinde, tam anlaşılmayan, ama mükemmel olan bir aksanla İngilizce ifade ettikleri (bazen birinin cümlesini kestiği, diğerinin tamamladığı) bir monologdur. Filmin görünürdeki konusu olan Fonda’nın fotoğrafı, *Her Şey Yolunda* ile aynı soruyu –“entelektüellerin devrimdeki rolü nedir?” sorusunu– sorduğundan bu film, *Her Şey Yolunda* ile ortaya attığı meseleler üzerine daha somut bir biçimde konuşmamızı sağlayacak bir “yan yol” olarak düşünülmüştür. Godard ve Gorin *Jane’e Mektup*’u 1972 Sonbahar’ında ABD’de *Her Şey Yolunda* ile yaptıkları yolculukta kullandılar ve gelen haberlerden *Jane’e Mektup*’un açıkça yanlış anlaşıldığı ortaya çıktı. Godard/Gorin yaklaşık olarak filmin yarisıru, filmi dikkatli, mantıklı bir biçimde ve bir çok yaklaşım açısından açıklayarak *Jane’e Mektup*’un Jane Fonda’yı eleştirmeyi amaçlamadığını, ama bir star olarak rolünü ve medya tarafından starlığının nasıl kullanıldığını açıklamakla geçirdiler (“Aktris hakkında değil, fotoğraf hakkında sorular soruyoruz... Jane Fonda’yı değil, ama Jane Fonda’nın *işlevini* hedefliyoruz”); buna rağmen çelişkili (ve eğitici) bir biçimde, izleyiciler hâlâ onların yaptıkları Fonda eleştirisine kızarlar.

Bunu tahmin etmek zor değildi. Filmin görüntü açısından yetersizliğine ve ses kuşağının yoğunluğuna rağmen, izleyici hâlâ Hollywood tarafından koşullandırılmış olarak, sese değil görüntüye dikkat etmektedir. Filmin büyük bölümünde Jane Fonda’nın görüntüsünün sahneyi kaplaması yüzünden *Jane’e Mektup*, Godard ve Gorin’in bizlere söylediği gibi film, kendileri, *Her Şey Yolunda*, entelektüellerin devrimdeki rolü, starların medyadaki işlevi,

gazetecilikteki fotoğrafların göstergebilimi ve kamera açısı üzerine birtakım yeni önemli teoriler (Godard ve Gorin açıklarlar: “Bir açı, gerçeklik nedeniyle belirli bir yönde bir kesmeyi gerektirir”)²⁴² değil, fiilen Jane Fonda üzerine bir film haline gelir.

Eğer *Jane’e Mektup’a kulak verirsek* (Godard ve Gorin’in Fonda’nın fotoğrafına *kulak vermemizi* istemeleri gibi), filmin niteliklerinin hiç de kendini küçümseyen bir mizah değil, ince ve iyi düşünülmüş bir *explication de texte* (ya da *d’image*) –metnin ya da imgenin açıklaması– olduğunu keşfederiz. Eğer Godard ve Gorin Fransızca konuşsalar, o zaman Amerikalı izleyicilerin filmi yanlış yorumlamaları daha iyi anlaşılırdı; o takdirde onların ses tonlarından sağlayabileceğimiz önemli bilgiler kaybolabilirdi. Ama onlar iyi, vurguları yerinde bir İngilizce konuşuyorlardı ve onların “sinemarksist” mantığının yoğun örgütlenmesinden aldıkları hazzın başarıyla sonuçlanması gerekirdi. Basılı retorik’in müzikal niteliğini göstermek zordur, ama burada birkaç örnek var ve harfi harfine şöyle.

Godard *Letter to Jane’in* amacını şöyle açıklar:

“Filmimize gelme ve görme zahmetine katlananlarla *gerçekten* konuşmanın zorunlu ve önemli olduğunu düşünüyoruz. ‘Gerçekten,’ onların tam nerede *oldukları* anlamına gelir. Aynı zamanda da *bizim* tam nerede olduğumuz anlamına gelir. Ve bu yüzden onların hissettikleri gibi gerçekten soru sorabilmelerinin –ya da sormuş olduğumuz sorulara yanıt verebilmelerinin bir yolunu bulmalıyız. İzleyici gerçekten düşünebilmeli ve ilk olarak da sorular ve yanıtlar meselesini düşünebilmelidir. Bizler hazır sorulara hazır yanıtlar ya da hazır yanıtlara hazır sorular bulmak yerine izleyicilerin sorularıyla (ya da yanıtlarıyla) gerçekten altüst olabilmeli ve yanıt verebilmeliyiz (ya da soru sorabilmeliyiz)! Ama *kimin* için hazır? *Kimin için? Kime karşı?*”

Bu, Dziga-Vertov grubunun bilinen nakaratıdır. Daha sonra Gorin odağı hafifçe kaydırarak bunu yeniden dile getirir:

Bu kez yalnız olmayacağız. İzleyici de orada olacak. İzleyici bir tüketici olduğu kadar, aynı zamanda bir üretici (producer) olacak. Biz de üreticiler olduğumuz kadar tüketiciler de olacağız.

GODARD: Belki de bütün bunlar size karmaşık görünüyor. Vertov’un Lenin’e söylediği gibi, “Gerçek, gerçeğin basit olduğudur, ama gerçeği anlatmak basit (kolay) değildir.” Ve Bertolt (Brecht) Amca daha ilk döneminde, gerçeği anlatmanın beş güçlüğüne ortaya koymuştu.

Önemli olan sinemanın yapımcısı-üreticisi ile sinemanın tüketicisi arasındaki

²⁴² Bu son iki ögenin (açı ve kesme) çok iyi bir açıklaması için bak. Jacob Friedrich Münch’un “somutun aksiyomatik” teorisini geliştirdiği yazısı, “Jean-Luc Godard, Hans Lucas and mich” (*der Grundatz in Wirklichkeit*).

diyalogdur; amaç, iletişimin engellerini yıkmak, onlar arasında bir yakınlık yaratmaktır; gerçeğe, varoluşsal gerçeğe ulaşmanın tek yolu budur. Ama sorun yalnızca bildiğimiz dillerde (İngilizce, Fransızca) değil, aynı zamanda bilmediğimiz dillerde –haber fotoğrafının dilinde– de yatmaktadır. Eğer Godard/Gorin’in insancıl, bilinçli, akıllıca ve bir mizah içeren sesini yorumlamada güçlük çekiyorsak, haber fotoğraflarının “ses tonunu” duymanın ne kadar olanaksız olması gerektiğini düşünün. Godard yeniden (Jane Fonda ile konuşuyor):

“Sizler gibi, biz de, bu fotoğrafın net bir biçimde görmemize yardım edebileceği oldukça bulanık sulara dalmış durumdayız. Bu fotoğraf A.B.D.’deki sizlerden –Paris’teki bizlerden– Paris’teki sizlerden ve bizlerden –Vietnam’daki sizlerden– Vietnam’daki size bakan bizlerden –A. B. D.’ye gelen bizlerden– burada, bu sinema salonunda bizi dinleyen ve size bakan herkesten başlamak zorunda olduğumuz yerdir (Godard bu cümleyi kurarken neredeyse şarkı söyler).”

Fotoğrafın çözümlenmesinin başlamasından önce, filmin ilk yirmi dakikasında bütün temeller gözden geçirilir. Godard ve Gorin bu yaklaşımın sorunlarını bilirler (“insanlar bütün bu seslerin anti-sözcük gibi olduğunu söyleyecekler”), ama onlar bunun gerekli olduğunun da farkındadırlar; bu, yapısal nedensellik nedeniyle evrensel bir yaklaşımdır ve bu yaklaşım sorunun bütününe anlaşılmamasını olası kılar. “Yoğunluğun” önemini anımsayın –okuyucuya, gerçek düşünme için ödemek zorunda olduğu bedel konusunda bir uyarıdır bu. Biçim göz ardı edilemez; en azından içerik kadar önemli olduğu söylenir. Eğer Godard/Gorin bize *L’Express*’deki bir fotoğraf konusunda bunları söyleyecekse, bunu bize kendi film/mektuplarında gösterebilirlerdi daha iyi olurdu.

Bundan on yıl önce Anna Karina’nın yüzüyle bir ikon yaratan ve “Kamera-göz”de star olarak kendi imgesiyle ilgilenen bir sinemacı için (Kuzey Vietnam’a gidememesinden motive olması önemlidir) Fonda’nın yüzünün bu fotografik imgesi kişisel olarak önemlidir. Fotoğrafın “fotografik moleküler yapısını” ya da “toplumsal sinir hücrelerini” çözümlmek yaşamsaldır. (Godard/Gorin, imgeyi düşünmenin iki yolu olduğunu ileri sürer.) 1960’ların ortasında Godard, onların (bilinçsiz) göstergeler olarak değerlerini anlamak için basılı ve yazılı sözcükleri ayırttırmaya, parçalamaya başlamıştı; bu doğrudan Dziga-Vertov grubunun “imgeler oluşturma” deneyimlerini başlattı. Sonunda Godard’ın imgeleri de aynı yolla ayırttırmaya kalkışması doğaldı.

L’Express’deki fotoğrafın tam çözümlenmesi, tümüyle ironiden yoksun olması amaçlanmayan kategoriler içinde yapılır: “Öğelerin Öğeleri,” “Basit Öğeler,” “Daha Basit Öğeler,” “Öğelerin Diğer Öğeleri” ve sonunda “Bazı Öğeleri –ya da Öğelerin Öğelerini– Bir Araya Getirme.” Bu kategoriler, her birinin Godard ve Gorin’e bir uzun metraj için yeterli malzeme sağlayabileceği bir dizi karşılıklı bir araya getirir. İlk olarak, fotoğrafta gördüğümüz (Jane

RETOUR DE HANOI



Jane Fonda interrogeant des habitants de Hanoi sur les bombardements américains.

Deux Américains à Hanoi. Deux visions différentes. Le premier, Joseph Kraft, est un des journalistes américains les plus connus et des plus mesurés. L'autre, l'actrice Jane Fonda, est une militante acharnée pour la paix au Vietnam. Joseph Kraft est allé à Hanoi pendant une quinzaine de jours, au début de juillet. Son but : évaluer les chances de paix après les différentes initiatives diplomatiques et militaires du président Nixon. Sa conclusion : une solution politique est possible, mais peu probable. Jane Fonda est restée également une quinzaine de jours à Hanoi, invitée par le Comité pour l'amitié avec le peuple américain. Sa conclusion : les Américains bombardent les digues et la population. C'est un crime inutile, la guerre est perdue. L'Express s'est assuré le témoignage de Joseph Kraft et le reportage photographique de Jane Fonda.

L'EXPRESS - 31 juillet - 6 août 1972

57

Jane Fonda, Hanoi sakinlerine Amerikan bombardmanlarıyla ilgili sorular sorarken.

Hanoi'de iki Amerikalı, iki farklı görüş. Biri çok ünlü ve ölçülü Amerikalı gazetecilerden Joseph Kraft, diğeri Vietnam Savaşı'na karşı kararlı bir militan olan aktris Jane Fonda. Joseph Kraft 1972 yılının başlarında on beş günlüğünde Hanoi'ye gitti. Amacı, Başkan Nixon'ın diplomatik ve askeri girişimlerinin sonrasında barış ihtimallerini değerlendirmekti. Vardığı sonuç: politik bir çözümün mümkün ama pek olanaklı olmadığı. Jane Fonda da Amerikan Halkının Kardeşliği Komitesi'nin davetlisi olarak Hanoi'de iki hafta kadar kaldı. Vardığı sonuç: Amerikalıların halkı ve savunma noktalarını bombaladığı; çoktan kaybedilmiş bir savaşta bu kıyımın anlamsızlığı. L'Express, Joseph Kraft'ın şahitliğine ve Jane Fonda'nın fotoğrafı röportajına inanıyor. Bu Jane'e Mektup'tan bir kare değil, Godard ve Gorin'in kullandıkları imgeleri sağladıkları L'Express'in tam sayfasıdır.



Marlon Brando, Henry Fonda, Richard Nixon, Jane Fonda ve Golda Meir. Hepsi de önemli kişiliklerdir ve bu nedenle "bir ifadenin" aynı "dışavurumunu" öğrenmişlerdir. Ancak Lilian Gish bir sessiz sinema oyuncusudur: "Ben filmim, o halde düşünüyorum. (Büyültülmüş çerçeveler.)

Fonda dinler) ile fotoğrafa ait metinde okuduklarımız (J. Fonda Kuzey Vietnamlılara soru sorar) arasında doğrudan bir karşıtlık vardır. Bu kuşkusuz basit bir hata değildir; bunun başlıca kanıtı, fotoğrafın odağında Kuzey Vietnamlıların ya da Vietnamlıların değil, Jane Fonda'nın oluşudur. Buna, fotoğrafı gazeteci Joseph Kraft'ın çektiği gerçeği eklenebilir (eğer biri eleştirilecekse bu Kraft'tı). Militanın (Godard ve Gorin, Jane Fonda'ya, kişisel eleştiri gibi görünmesin diye, "militan" ya da "aktris" olarak göndermede bulunurlar) fotoğrafın önplanında, Vietnam'ın ise arkaplanda olmasından dolayı bu metin bir anlamda doğrudur.

Onlar fotoğrafın yapısını daha detaylı bir biçimde incelerken, bu temel karşıtlığı destekleyen bir detaylar kompleksini keşfederler. Teknik ve sosyal açıdan Orson Welles'in öne çıkardığı alt aç önemli. Aktrise uygun olarak düzenlenmiş çerçeve, onun *neye bakıyor* oluşundan çok *kimin* bakıyor oluşu daha da önemlidir. Amerikalı pürüzsüz ve nettir: Vietnamlılar ise net değildir ve odak dışıdır. "Oysa gerçeklikte Amerikan solu bulanık ve odak dışıyken Vietnam solu pürüzsüz ve nettir." Bunlar "Basit Öğelerdir."

Godard ve Gorin için *fotoğrafçının* fotoğrafa getirdiği teknik biçim değil, ama *aktrisin* fotoğrafa verdiği biçim çok önemlidir. Fotoğrafın analizinin önemli bir bölümü "aktrisin ifadesinin" ikonografisiyle birlikte yapılmalıdır. Godard ve Gorin bize "Jane'in yüzünün çok kısa bir zaman ve mekânda çok fazla bilgi verdiğini" söylerler. Kısaca fotoğraf *oyunanmış/takrılmış* bir ifadenin yoğunluğuna sahiptir. Bu kodlanmış bir göstergedir ve bu sıfatla bütün bir tarihi akla getirir. Jane'e *Mektup*'un en şaşırtıcı sekansında -*Fahişe* (Klute, Alan J. Pakula, 1971) ve *Her Şey Yolunda*'daki Jane Fonda'dan geçerek, *Lincoln'ün Gençliği* (Young Mr. Lincoln, John Ford, 1939) ve *Gazap Üzümleri*'ndeki (Grapes of Wrath, J. Ford, 1940) babasına (Henry Fonda) doğru -zaman içinde geriye doğru bu ifadenin tarihinin izi sürülür. Godard ve Gorin'e göre bu kederli ifade "konuşur, ama yalnızca ne kadar çok bildiğini söylemek için. Ne bildiği hakkında "daha fazlasını söylemez." Bu niteliksel ve

analitikten çok niceliksel ve duygusaldır. Bu ifadenin –aktris için değil, ama kapitalist toplum için gerekli olan– gerçekliği gizleme ve maskelemek için kullanılması dışında, bunda yanlış bir şey yoktur. Godard bize bunun “sesli filmlerle kaçınılmaz biçimde tesadüfen ortaya çıkan bir ifadenin dışavurumu” gibi bir ifade olmadığını söyler. “Bu Roosevelt’in Yeni Düzen’inin (New Deal) serbest-ticaret maskesinden ödünç alınmış sermaye ve faizlerdir.” Godard/Gorin bu tarihsel noktanın kanıtı olarak Kuleshov deneyini sunarlar: Vietnam savaşının görüntüleriyle Falconetti, Lilian Gish ve Valentino’nun görüntülerini yan yana getirirler. Bu starlar savaşa baba-kız Fondalar ve John Wayne’nin baktığı gibi aynı kederli ifadeyle bakmazlar. Godard sessiz filmin materyalist olduğunu ileri sürer. Sessiz filmde her oyuncu kendi imgesine sahiptir. Sesli filmin ortaya çıkmasıyla oyuncular benzer biçimde konuşmaya başladılar. Sessiz filmin starları düşünürlerdi. “Ben filmim, o halde düşünüyorum.” Sesli filmin starları bu önermeyi tersine çevirdiler: “Bir oyuncu olduğumu düşünüyorum, o halde filme çekiliyorum.” Onlar olmayı öğrendikleri star rolüne kendilerini uydururlar. (*Jane’e Mektup*’un Barthesci olduğu kadar Kartezyen olduğu da belirtilmelidir.)

Bir ifadenin dışavurumunu yalnızca film starları öğrenmedi. Bunu Kirk Douglas kadar Moshe Dayan da, Che Guevara ve Solzhenitzyn kadar Nixon ve Golda Meir da öğrendiler. (Bu, filmin üzerinde düşünmenin gerekli olduğu bir bölümüdür, çünkü Godard’ın seçtiği fotoğraflar güçlü birer kanıttır.) Godard “filmdeki starların, kendilerinin de belirttiği gibi, ‘ağır’ bir rolü oynadıklarını ve gerçek trajedinin bu rolü nasıl oynayacaklarını bilmemeleri” olduğunu belirtir. Ana sorun budur –Godard için, Fonda için, hepimiz için: Entelektüellerin devrimde oynadıkları rol nedir? Ama bu kısaltılmışıdır: Bu demektir ki, daha iyi bakmayı nasıl öğrenebiliriz, nasıl daha etkili bir şekilde davranabiliriz? *Jane’e Mektup*’un buna yanıtı yoktur: Bu filmin fotoğraf göstergebilimi (ve buna bağlı konular) üzerine oluşturduğu karmaşık tanımlamaların çoğuna karşı çıkılabilir ya da eleştirilebilir. Ama temel nokta durur: Gerçeklik basitçe anlaşılmaz; o bizim için, yirminci yüzyılda, hem örgütlü hem de dolaylıdır; örgütlüdür, çünkü doğrusal nedensellik artık yeterli değildir; dolaylıdır, çünkü gerçekliği aslında gözlerimiz ve kulaklarımızla değil, ama naklederken gerçekliği değiştiren teknolojik iletişim (ya da iletişim teknolojisi) aracılığıyla kavrarız. Gorin’in sözleriyle bu bir information (enformasyon) olduğu gibi bir deformation (deformasyon) sürecidir de. Bu sözcüklerin her ikisinin de köküne, “form”a (biçim) baksak daha iyi olurdu.

Gorin 1972’de şöyle demişti: “Biz öncekinden farklı olan ve başka filmleri üretebilen filmler (makineler) oluşturuyoruz. Daha fazla politik olmak için politika sözcüğüyle ilişkiyi kesmemiz gerektiğini anlamaya başlıyoruz.” Ve Godard ekliyordu: “Daha fazla devrimci olmak, daha iyi konuşmacı olmak için dinleme sanatını öne çıkarmaktır.”²⁴³ Mücadele sürüyor, ama sürekli değişen cephelerde.

²⁴³ Basın konferansı, New York Film Festivali, Ekim 1972.

Belki de Godard ve Gorin'in oluşturdukları film politikasında yansıdığı gibi, eleştiri ve mücadele süreci ileride düşünceler dünyasından insan dünyasına geri dönüşe yol gösterecek; sinemacılar sonunda, tümdengelimli deneyim politikası keşfetmek için, kullanımda özgür oldukları aracı (film) yeterince anladıklarını hissedecekler. Onlar politik olarak nasıl politik film yapıldığını öğrendiler, ama filmlerinin tümdengelimli olarak nasıl yapıldığını hiç öğrenmediler; Marksist estetiğın mantığının varlığı bunu önledi. Bu anlamda Godard'ın ikilemi yalnızca devrimden yana olmakla ilgili değıl, aynı zamanda (bu yüzyılın başındaki teori ve mantık patlamasının serpintilerine yakalanıp) insan düzeyine, deneyim düzeyine geri kaçışla ilgilidir ve 20. yüzyıl entelektüellerinin ikileminin bir örneğidir. Aklın soyutlamasıyla ilgili tamamen ve doğuştan aldatıcı bir şeyler var. Godard kariyerinin her aşamasında bunu hissetti: Bunun korkusu *Serseri Aşıklar*'dan *Jane'e Mektup*'a kadar durmadan işleyen bir "alt-metindir." Godard 1968'den asla tam dersini almadı. Hiç kimse materyalist "gerçek-dışılaştırmanın" ve dürüştçe konuşmak için sinema dilini dönüştürme mücadelesinin değıerini yadsıyamaz. Benzer biçimde, zaten var olan sinema dilinin kullanımı aracılığıyla günlük yaşantımızın politikası biraz daha fazla anlamamız için daha az kahramanca mücadeleyi gözden kaırırmamız gerekir. Estetiğın bütün hakikatleri kabul edildikten sonra, insanın bir an mola verdiğı --onları görmezden geldiğı-- ve sinemanın kendisiyle ilgili olmayan, düşüncelerle ilgili olmayan, ama bu düşünceleri düşünen insanlarla ilgili olan filmler yapmaya geri döndüğü bir zaman gelir.

Art niyetli bir gazeteci Truffaut'ya, Godard'ın "doğuştan zengin olması ve ifade etme sorumluluğı hissetmesi" yüzünden sıkıcı politik filmler yaptığını düşünüp düşünmediğini sordu. Truffaut bu soruya nezaketle yanıt verdi:

"Hayır bunu söyleyemem. O doğası gereğı çok tez canlı. Godard onu eğlendiren, ilgilendiren şeyleri çabucak tüketiyor ve başka birini bütün yaşamı boyunca tatmin edebilecek filmler onu yalnızca birkaç yıl tatmin ediyor. O, ilgi alanlarını değıştirdi, politika onun için filmlerden daha güçlü bir ilgi alanı oldu. Bu yüzden Godard sinemada kalarak, ama ara sıra ondan biraz uzaklaşma isteğini de duyarak bu tutkusunu tatmin etmeye çalışıyor. Bu ciddi bir sorun, ama benim sorunum değıl, çünkü filmler benim için özel bir tutkudur."²⁴⁴

Bu "tez canlı" olma huyu yalnızca bir şeyin nasıl başka bir şeyle ilgili olduğunu değıl, ama her şeyin nasıl başka her şeyin parçası olduğunu anlamak için şiddetli bir tutkuyla tahrik edilir. Bu, Godard'ın filmlerini zor, bazen anlaşılmaz, sık sık da çok kişisel yapar, ama aynı zamanda onu sinemasal göreceliliğın ozanı yapan da budur.

Godard'ın otuz yedi filmi 20. yüzyılda herhangi bir sanatsal türde çok önemli mücadelelerden birini içerir. Godard'ın dolambaçlı kökleri Mozart ve

²⁴⁴ Victor Bockris, Andrew Wylie, "Conversation with François Truffaut", *Sight and Sound*, Kış 1970-71.

Bach'a, Picasso, Nietzsche, Hegel, Marx, Dostoyevsky, Brecht, Renoir'lar (père et fils – baba ve oğul: Pierre Auguste Renoir ile Jean Renoir), Joyce, Bogart, Mao, Rosselini, Balzac ve Lenin'e uzanıyor. Bach'dan Batman'e, Racine'den Rolling Stones'a uzanan kültürün birliğini hissetmiş, anlamış ve kendi çalışmasından birçok gerçeği, güç ve kaçınılmaz doğruları çekip çıkarmıştır:

- Bu kültür, korkularımızı ve arzularımızı tanımladığı kadar bizi baskılar ve sıkıştırır,
- Şehirlerimiz Alphaville'yen kabuslardır,
- Kültürümüz kadınları tüketim nesnesine, erkekleri ise korkağa, rahat ölüme yarı âşık, felç olmuş hayalperestlere çevirir,
- İletişim ve ulaştırma sistemlerimiz (machine), bizim değil onların yaşadığı söylenebilecek düzeyde bizi boğdu,
- Toplumsal sözleşmemiz komik biçimde tersine döndü.

Daha da önemlisi Godard aynı zamanda, toplumsal sözleşmemizi yeniden yazabilmemizin, sanatımızı yeniden oluşturabilmemizin, kendi kendimizi rehinden kurtarabilmemizin yollarını, ekonomik ve toplumsal yapılarımızın gerçek doğasını anlayarak ve yaşamı inkâr etmeyip onu destekleyen bu yapıların nasıl yeniden yaratılacağını öğrenerek göstermeye çalışmıştır. Eğer zamanla yeni toplumsal sözleşmemizin detayları muğlak ve anlaşılmaz görünürse, bu işin zorluğunu arınsayın.

Godard'ın bütün kariyeri boyunca bir sentezci değil bir analizci olduğunu da unutmayın. Godard'ın işi açıklamak, eleştirmek ve soyutlamak olmuştur. Belki de yaratmak, inşa etmek başkalarına bırakılmalı. Belki de devrimci bir entelektüel olmanın tek yolunun bir entelektüel olmayı bırakmak olduğu doğrudur. Godard'ın asap bozucu dürüstlüğü şimdiden, onun derin düşünen, analitik doğasının eylemi nasıl önlediğini ve felce uğrattığını fazlasıyla tanımlamıştır.

Yine de Godard'ın yaptığı gibi düşüncenin eski modellerini yıkan ve ayrı ayrı görülmeye alışılmış tinin, toplumun, ekonominin, felsefenin, kültürün, sinemanın ve mantığın alanları arasındaki çok yakın ve doğrudan karşılıklı bağıntıları gösteren bir analiz, yaratıcı olarak görülmelidir. Onun sanatı bilinçli ve sorumludur, bilincin ve kendinin bilincinde olmanın bir aradalığının, kişisel ve ahlaki olanın, duygu ve yöntemin içten karışımıdır. Bu beni soluksuz bırakıyor.

Renkli Kara Filmler

Claude Chabrol 1930 yılında Paris'te doğdu, ama çocukluğunun büyük bir bölümünü başkentin 150 mil güneyinde –*Cahiers du Cinéma*'nın gelecekteki meslektaşlarının çoğu gibi– daha erken yaşlarda “sinemanın şeytani gücü tarafından ele geçirildiği” Creuse bölgesindeki Sardent köyünde geçirdi. On ile on dört yaşları arasında sürekli olarak köydeki bir çiftlik ambarında kurulu film kulübüne gitti. II. Dünya Savaşı'ndan sonra babasının isteğine uyarak eczacılık okuyacağı Paris'e geri döndü. Avenue Messine'deki Sinematek'e ve Rohmer, Truffaut ve Godard ile tanıştığı Quartier Latin'deki sinema kulübüne sık sık gitmeye başladı. Daha sonra bir süre (dediğine göre, kendisini gösterimci [makinist] olarak Almanya'ya göndertmeyi başardığı) orduya katıldı ve bu dönemde hali vakti yerinde bir aileden gelen ilk eşiyle evlendi. Askerlik hizmetinden geri dönen Chabrol eski arkadaşlarını buldu ve onlar ısrarla Chabrol'den yeni dergileri olan *Cahiers* için yazı yazmasını istediler. Godard ve Truffaut gibi o da bu dönemde aynı zamanda *Arts* için yazdı, ama onun bir eleştirmen olarak en önemli katkısı, Eric Rohmer ile birlikte yazdığı Hitchcock incelemesiydi (1957). Chabrol mütevazı bir şekilde bu kitabın büyük bölümünden Rohmer'in sorumlu olduğunu belirtir. Chabrol, Hitchcock'un İngiltere dönemi ile *Aşkta da Üstün* (*Notorious*, 1946), *Sahne Korkusu* (*Stage Fright*, 1950) ve *Rebecca*'yı inceledi.

Chabrol aynı zamanda bir süre (daha sonra Godard'a devredeceği bir iş olan) 20. Century Fox'un reklamcısı olarak çalıştı, ama karısına bir miktar miras kaldığında, sonunda kendisi için en iyi olanın ilk filmi finanse etmek olduğunu anladı. 1957 yılının Aralık ayında yanında iki genç, tanınmayan oyuncular ve küçük bir ekiple Sardent'e geri döndü ve izleyen üç ay boyunca Yeni Dalga'nın ilk filmi olan *Yakışıklı Serge*'yi (*Le Beau Serge*, 1958) çekti. Yaklaşık 85 bin dolara mal olan film 1958 yılında Locarno'da ödül kazandı ve Chabrol, Godard ve diğerlerinin *Cahiers*'nin sayfalarında savundukları film-yapımı kuramlarının, “sınırlı bir bütçeyle çok iyi kişisel filmler yapılabilir” görüşünün gerçekten doğru olduğunun uygulamalı bir örneği olarak işlev gördü.

Yeni Dalga'nın ilk birkaç yılı boyunca Chabrol bu hareketin mali melegeydi. Daha 1956 yılında Rivette'in (senaryosuna da katkıda bulunduğu) “Le Coup du berger”i için para toplamıştı. 1958 ile 1960 yılları arasında Rohmer'in “Véronique et son cancer” ve *Aslan Burcu* ile Philippe de Broca'nın ilk uzun metrajı *Les Jeux de l'amour*'unu da (1960) finanse etti. Chabrol, Rivette'in yapımı iki yıldan

fazla süren ünlü *Paris Bize Aittir*'ini finansmanına da yardım etti ve Rivette'in elinde kullanacak ham film kalmadığında, Chabrol *Kuzenler*'den artan ham filmlerle onun yardımı yetiştirdi. Chabrol'un bu dönemde kurduğu AJYM Films şirketi, *Cahiers* eleştirmenlerinin yönetmen olma yönündeki ilk dönem ortak çabaları için çekirdek işlevi gördü. Her ne kadar hem bu şirket hem de işbirliği anlayışı sadece 1960'ların başına kadar yaşadıysa da, Chabrol yine de ilk dönem Yeni Dalga filmlerinin finansmanında ortaya koyduğu pratik zekâ nedeniyle hak ettiğinden daha da fazla itibara layıktır.

Chabrol her zaman Yeni Dalga yönetmenleri arasında en "ticari" yönetmen ününe sahip olmuştur. Bunun çeşitli nedenleri vardır. Birincisi yönetmen kendi "sanatını" hor görme eğilimindedir. Röportajlarda simgelere, metaforlara ve diğer bu tür sanatsal aygıtlara dair sürekli olarak küçümseyici bir bakışı aktarır. Neden filmlerinde (*Sadakatsiz Kadın*'da [*La Femme infidèle*, 1968] Eliot'tan, *Kasap*'ta [*Le Boucher*, 1969] Balzac'tan, *La Rupture*'da Racine'den) bu kadar sık edebi alıntı var diye sorulduğunda şöyle yanıtlar:

"Samimi olacağım. Bu onları daha etkili yapmak içindir. Filmlerimin başarılı olması için bir düzeyde eleştirel desteğe gereksinim duyuyorum: bu olmadan bekleneni sağlayamayabilirler. Durum böyle olunca ne yapmanız gerekir? Eleştirmenlere not almalarında yardımcı olmak zorundasınız değil mi? Bu nedenle onlara yardım ediyorum. 'Eliot ile çalış ki benim orada olduğumu görsünler.' Ya da 'Racine'i ne kadar seviyorsun?' Ben onlara yakalamaları için birkaç küçük şey veriyorum. *Kasap*'ta merkeze Balzac'ı koydum ve üzerine atladılar. Onları boş bir kağıt parçasına bakarken, nasıl başlayacağını bilmeden bırakmak iyi bir şey değil... 'Bu film kesinlikle Balzac tarzı' diye yazarlar ve onlar değil, artık sen varsındır."²⁴⁵

Daha önemlisi, meslektaşlarından farklı olarak Chabrol sürekli olarak tek bir film türüne yoğunlaşmıştır ve bu türün önemli bir ticari tarihi vardır. Onun *polisiye filmleri* (*films policiers*) (daha kusursuz bir terim isteğiyle onlara böyle diyeceğiz) kendine model aldığı Fritz Lang ve Alfred Hitchcock'un filmlerinden daha öz bilinçli, biraz daha ironik olabilirler, ama kendilerinden önce yapılan filmler gibi bu filmlerin de türün belirli genelleşmiş kurallarına itaat eden güçlü öykü çizgileri vardır. Söylev düzeyi Godard, Rivette, hatta Truffaut'da olduğu gibi daha uzak, nesnel bir düzleme yükseltilmemiştir. Chabrol şu zarif ironinin değerini bilmek zorundadır: Her ne kadar *Cahiers*'nın 1950'li yıllardaki politikasının temel başarılarından biri Avrupa sinemasının kişisel "güzel sanat" geleneği ile Amerikan sinemasının popüler tür geleneği arasındaki dengeyi restore etmek olduysa da, Chabrol bu kuralı edebiyattan sinemaya taşıdığından, onun eleştirel ünü, bu iki gelenek arasında bir birliği güçlendiren meslektaşlarının ünüyle karşılaştırılmasının sıkıntısını yaşadı. "Eleştirmenlere yardım etmeye çalışması" garip değildir.

²⁴⁵ Rui Nogueira, Nicoletta Zalaffi, "Conversation with Chabrol", *Sight and Sound*, Kış 1970-71.

Chabrol'un ününün özellikle Anglo-Saxon eleştirmenler arasında hâlâ gerektiği gibi olmamasının son bir nedeni daha vardır: Basitçe söylersek, eleştirmenlerin gözünde onun tek hatası başarısız bazı filmlere imza atması değildir. Yapmayı istediği filmler için para bulmakta zorlandığı 1960'ların ortası boyunca Chabrol yön değiştirdi ve sadece para kazandıracak işler yaptı. Yeni Dalga'nın diğer yönetmenleri bunu yapmadılar. Yalnızca talihsiz 1960'lar ortasında değil, aynı zamanda bu dönemin öncesinde ve sonrasında da otuzdan fazla filminden oluşan Chabrol bahçesinde zararlı otları temizlemek gerekmektedir. Bir filmi tam olarak kontrol ettiğinde bile Chabrol hatalar yapar. Bu kısmen kendi sanatına küçümseyici yaklaşımının (başarılar kadar hatalardan da hoşlanıyor görünür) ve kısmen de türler içinde çalışmanın doğal sonucudur. Chabrol'un kariyerindeki iniş çıkışlara bakmayı bir kez öğrendiğimizde, onun gerçek değeri çarpıcı bir netlikle ortaya çıkar. O, Yeni Dalga'nın mükemmel zanaatkarıdır ve onun bir tema üzerine çeşitlemeleri bize sinema dilinin açıklığı ve kesinliğine dair Truffaut'nun tür içindeki çeşitli denemelerinden ya da Godard'ın daha kişisel, entelektüel sinemasından edinmediğimiz bir anlayışı verir.

Chabrol sinemasının gerçek temelleri *Cahiers du Cinéma*'nın ekibinde bulunduğu dönemde yazdığı üç önemli belgede kendilerini ortaya koyarlar. "Küçük Temalar" ("Les Petits Sujets") tür filmlerinin o sayfalarda yayımlanmış en kısa ve özlü savunusudur. Chabrol iki potansiyel senaryo oluşturur: "Çağımızın Kıyameti" ("The Apocalypse of Our Time") açıkça "Büyük Tema"dır ("Big Theme") ve "Komşular Arasında Kavga" ("The Quarrel Between Neighbors") ise küçük temadır. "Büyük Temalar"ın doğasında bulunan çok masraf gerektiren ihtişam ve sıkıcı gösterişle biraz eğlendikten sonra, doğruca temelde sinemanın yapısal analizinin ürünü olan asıl konuya gelir. Onları oluştururken "Çağımızın Kıyameti" ile "Komşular Arasında Kavga" arasında temel bir yapısal fark yoktur: Her biri aynı tematik olasılıkları sunarlar, ama Büyük Tema filmi bunu tümevarımsal bir yolla yaparken, Küçük Tema filmi sonuç çıkarma yolunu izler, somuta, deneysel gerçekliğe dayanır.²⁴⁶ "Tema küçüldükçe, daha etkili ele alınabilir" sonucuna vardığı için Chabrol'un filmlerine ısrarlı –bazen takıntılı– bir yapısal sınırlama damgasını vurur.

Bu hükmün temelinde –Godard'dan (ya da Truffaut'dan) farksız olarak– gerçekten insanın ne dediği değil, ama nasıl dediğinin hesaba katıldığını akla getiren bir tutum vardır: Yapı mesajıdır. Bu nedenle Chabrol daha en başında kendi türünü seçmiştir. Bu türün yapısal kuralları ona içinde "etkili ele almanın" ayrıntılarını geliştireceği bir sığınak sağlayacaktır. Sadece birkaç istisna hariç, Chabrol'un bütün filmleri genellikle suç öyküleriyle ilişkilendirdiğimiz yapılar ve malzemelerle ilgilenmiştir. Çoğunlukla –özellikle 1968'den itibaren– suç cinayettir. Chabrol'un "Evolution du film policier"²⁴⁷ ("Polisiye Filmin Evrimi") adlı yazısı onun bu türe ilgisinin ilk belirtisidir ve

²⁴⁶ *Cahiers du Cinéma*, Ekim 1959.

²⁴⁷ *Cahiers du Cinéma*, Aralık 1955.

kuşkusuz Hitchcock üzerine olan kitabın merkezinde yer alır. Ancak Fransızca *polisiye* terimi İngilizce karşılığı olan “dedektif öyküsü”nden (“dedective story”) daha geniş bir anlama sahip olmasına rağmen, bu etiketlerin ikisi de Chabrol’un kendi özel türünü doğru bir biçimde tanımlamaz. *Polisiye* genellikle olaylara dedektifin, nesnel gözlemcinin bakış açısından bakarken, Chabrol’un filmlerinin hiçbirinde –1960’ların ortasındaki sadece para kazanmak için yaptıkları hariç– bu bakış açısı yoktur. Daha ziyade suç eylemine öznel olarak katılan karakterlerle, hem “kurbanlar” hem de “suç işleyenlerle” birlikteyizdir. Dedektif öykülerinde her zaman olduğunun tersine, Chabrol’un filmlerinde nadiren tanınabilir “kahraman ve karşıtı” ilişkisi vardır. Onun dünyası diyalektikten çok içsel ve küreseldir. Chabrol’ü büyüleyen usavurma değil, suç, psikopati ve şiddet tutkusudur. O halde onun filmleri yapısal olarak düz dedektif kurmacasından ziyade 1940’ların sonu ile 1950’lerin başındaki “Kara Filmler”e daha yakındır. Bu filmlerde 1940’ların Kara Filmlerinin karamsar nitelikleri yoktur ve onlarda bir mizah duygusu vardır. Bu nedenle onlara “Renkli Kara Filmler” (Films Noirs en couleurs) dedik.

Chabrol, Hitchcock’a borçludur, ama onların evrenleri arasında önemli farklar vardır. Chabrol yakın dönemli röportajlarda Fritz Lang’ın filmlerinin Hitchcock’unkilere göre daha fazla referans olabileceğini öne sürme fırsatını kaçırmamıştır ve bunun iyi bir nedeni olduğunu düşünüyorum. Klasik Hitchcock filmi için önemli olan, takip eden ile edilen arasındaki ilişkideki bir gerilim duygusudur. Bu ise Chabrol’un filmlerinde önem taşımayan ve *Geceden Önce’de* (*Juste avant la nuit*, 1971) olduğu gibi çoğu kez tamamen kaçındığı bir öğedir. Hitchcock’un filmleri, dedektif çok sık olarak devleti temsil ettiği ve takip edilen de çoğu kez masum olduğu için politik bir düşünce geliştirirler. Ancak Chabrol’un filmlerinde herkes her zaman suçludur. Bu, aslında karakterlerin çoğunun masum olduğu Hitchcock’ta gördüğümüzden daha karanlık, daha Lang tarzı bir suçtur. Lang’ın insanları gibi Chabrol’un insanları da yasa onların suçlarına önem vermediğinde bile psikolojik olarak acı çekerler, oysa Hitchcock’un insanları haklı olarak suçlandıklarında bile acı çekmezler. Chabrol, Eric Rohmer ile birlikte *Cahiers* grubunun Katolik kanadı diyebileceğimiz yarını oluşturdu ve suça dair bu güçlü duygu çoğu kez esasen dini olarak yorumlanmıştır.

Bununla birlikte Chabrol’un dünyasının –ister dini, ister Hitchcock, isterse Lang tarzı olsun– ahlaki boyutlarına yoğunlaşmak biraz yanıltıcıdır, çünkü Chabrol karakterlerinin metafiziğinden çok filmlerinin yapısıyla ilgilenir. Yakın tarihli bir röportajda bunu şöyle ifade etti:

“Başlangıçta karakterle ilgilenmem –bir karakteri her zaman oluşturabilirsiniz... ama olay örgüsünü değil... Beni ilgilendiren izleyiciyi tedirgin etmek, takibi tek yönde kurmak ve daha sonra da her şeyi tersine çevirmektir.”²⁴⁸

²⁴⁸ Nogueire, Zalaffi.

Bu –metafizik değil– Chabrol’un Hitchcock’a en önemli borcudur: yönetmen ile izleyici arasındaki görülmemiş ilişki duygusu ve aracın (film) psikolojik gücüne dair bir anlayış. Chabrol’un filmlerini ilginç olmayan politikaları, karakterlerine yönelik laubali tavrı nedeniyle eleştirebiliriz, ama gününde olduğunda bu aracı ustaca kullanmada Chabrol’un emsali yoktur.

Kariyeri ilerledikçe onun sinemasıyla ilgili bu gerçekten kaçınmak giderek daha da zorlaşmıştır. Chabrol’ü en iyi anlayan eleştirmenlerden biri olan Molly Haskell bunu şu şekilde belirtti:

“İlk dönem filmlerinin biçimsel kaygıları... karakter incelemesi ve psikolojik gelişime ilginin yitirilmesinin eşliğinde daha sonraki filmlerin özü haline gelmiştir... Tema ve olay örgüsü, (bu filmleri) filmlerden çok müziğe yakınlığının bir tür senfoni yapısını oluşturan motifler ve bölümler olarak daha iyi tanımlanırdı.”²⁴⁹

Haskell’in ilk filmlerdeki “karakter incelemesi ve psikolojik gelişime” verdiği ağırlık üzerinde tartışabildiğimiz halde, 1968’den itibaren Chabrol’un daha da dikkatli bir biçimde biçime yoğunlaştığına şüphe yoktur. 1968 ile 1973 yılları arasında Chabrol önemli yapısal benzerliklere sahip on film yaptı. Aynı ekiple çalışıyordu²⁵⁰ ve eşi Stéphane Audran ile Michel Bouquet’nin başı çektiği oyuncuların çoğu bu filmlerde birden fazla rol aldılar. Sonuç birbirini açıklayan bir grup filmidir ve bu nedenle de bütünün parçaların toplamından daha değerli olduğu bir gruptur. (Serinin yedincisinin adı –*La Décade prodigieuse* [*Ten Days Wonder– On Günün Mucizesi*] –bu nedenle ekstra önem kazanır.)

Chabrol’un “decameron”unun öğeleri kolayca teşhis edilebilir: Atmosfer gibi malzemeler de tamamen burjuvadır. Chabrol’un eleştirisinde ana sorulardan biri (Robin Wood’ın belirttiği gibi) “burjuvaziyle vahşice alay edilmesinin bu sınıfa bir ağıt şiiiri” haline gelip gelmeyeceğidir. Bu, yanıtlanması ilk bakışta görüldüğü kadar kolay bir soru değildir. Chabrol burjuva evrenine karşı daha sonra göreceğimiz gibi önemli bir kararsızlık sergiler, ama filmlerinin ustalığının izleyicisinde karşılığını bulan bir ironi duygusunu talep ettiği de vurgulanmalıdır. Chabrol çok heyecanlı bir burjuva olduğunda bile filme hâlâ eleştirel boyut kazandıran bir uzaklaştırma/yabancılaştırma vardır. Karaktere Chabrol’dan daha fazla önem verirse ve bu nedenle onun manzarasında yaşayan iyi işadamlarıyla ve orta sınıftan saçları şık bir şekilde yapılmış ve parfümlü evli kadınlarla özdeşleşirsek (ya da onun özdeşleştiği sonucuna varırsak) sorun çıkar.

Bu filmlerin konusunun burjuvazi olmasından daha da önemlisinin Chabrol’un bu sınıfa nasıl ilgilendiği olduğunu düşünüyorum. Bunlar ışık ve dokunun niteliklerinin, manzara ve rengin “anlamlarının,” kameranın bu

²⁴⁹ *Village Voice*, 12 Kasım 1970.

²⁵⁰ Görüntü Yönetmeni: Jean Rabier; Kurgucu: Jacques Gaillard; Ses: Guy Chichignoud; Müzik: Pierre Jansen; Tasarımcı: Guy Littaye; Yapımcı: André Génovès; filmlerin altısında ortak senaryo yazarı: Paul Gégauff. Chabrol’un bu insanların çoğuyla çalışma ilişkileri 1950’lerin sonu ile 1960’ların başına kadar gider.

malzemeleri yakalama, aktarma ve düzenleme tarzının olay örgüsü ve karakter verilerinden daha fazla önem kazandığı güçlü bir biçimde materyalist filmlerdir. Chabrol bir filmin içinde mekânın işlevinin çok zekice farkındadır ve çekimler sırasında enerjisinin büyük bir bölümünü ilgili mekânın özel niteliklerini yakalamaya ayırır. Paris ve banliyöleri, Brüksel, Périgord'daki Trémolat köyü, Brittany ve Alcase son dönem filmlerinin birinde ya da daha fazlasında önemli ölçüde öne çıkarlar. Karakterlerin temel duyguları bu kusursuz mekânların içinde ve özel arkaplanların önünde gösterilir.

Hoş bir biçimde gözlemlenen bu arkaplanlar bağlamında Chabrol'un karakterleri kendilerini genellikle bir heyecan öyküsünün dokusunu oluşturan melodramatik olayların değil, gündelik yaşamın sıradan ritüelleri içine çekilmiş bulurlar. Örneğin yemeklerin Chabrol'de bir saplantı olması neredeyse bir şaka haline gelmiştir. (Chabrol'un *La Décade prodigieuse*'i bölgenin yemek pişirme yöntemini denemek için Alcase'da çekmeye karar verdiği söylenir.) Eğer Fransız burjuva kültürünün zirvesi için bir simge olsaydı, bunun akşam yemeği sofrası olması gerekirdi. Chabrol için kuşkusuz seks de bir ritüel olarak önemlidir; yiyecek haz verici ve anlamlı olmakla birlikte, çoğu kez cinayetin temel nedeni değildir. Her iki etkinliğin de arenası, birkaç istisnaıyla, ana konu olan ve her zaman alay konusu olmayan ailedir. "Aileyi çok severim" demiştir, "fazlasıyla yanlış anlaşıldığını düşünüyorum; çok güzel, çok hassas... bu nedenle onun yanındayım... Burjuva aile bir farstır... Yoktur. Ama gerçek bir aile, işte bu olağanüstüdür."²⁶¹ Politik bir anlayış olarak aile birkaç filmde köyü kucaklayacak ölçüde genişletilir –*Kasap*'ta olduğu gibi ara sıra anormal şiddeti ortaya çıkaran daha büyük bir matristir bu. Chabrol'un filmleri nadiren belirgin bir dönemi içerir; bunun nedeni odak düzleminin özel öykü sonlarından sonra bile süren bu daha büyük birim (aile ya da köy) olmasıdır. Ortam ile bir Chabrol filmi için temel olan tutku arasında ironik bir gerilim vardır.

Chabrol bütün bu yapısal öğeleri üç boyut içinde düzenler. Birincisi, türün temel niteliğidir; *polisye*, içinde bu öğelerin oluşturulabileceği çerçeveyi sağlar; cinayetler bu yapıları analiz etmemize yardım eden katalizörlerdir. İkincisi Chabrol işleyişleri biçimlendiren ve dramatik olmaktan çıkaran ayrıntılı bir –bazıları türden gelen, çoğu ise kendisine ait olan– gelenekler ağı oluşturur. Örneğin filmlerinin başından sonuna karakterler arasında yinelenen ve bazı eleştirmenlerin suç transferine dair Katolik kuramları gösterme olarak yorumladıkları sorumluluk mübadelesi modeli vardır. İlk olarak *Yakışıklı Serge*'de oluşturulan (ve *Kuzenler*'de de yansıtılan) kent ile kır arasındaki diyalektik belki de bunun en çarpıcı örneğidir. Bu model filmin mimarisine kadar genişler; merdivenler (bir mübadele aygıtı) Chabrol'un gözde mekânı haline gelir. Sonuncusu ve en önemlisi, Chabrol'un filmlerine damgasını vuran bakış açısına yapılan ustaca vurgudur. Daha önce belirttiğimiz gibi mizansen neredeyse her zaman psikolojiye üstünlük sağlar ve mizansenin gücü bu olayların ve karakterlerin kesin bir bakış açısından

²⁶¹ Nogueire, Zalaffi.

görüldüğünü fark etmemizi sağlar. Bu boyut önceki iki boyuttan daha soyuttur ve öyle kolayca anlaşılmaz, ama Chabrol'un filmlerini anlamak için anahtar olabilir. Bir yandan bu, bu filmlerin biçimciliğinin bir göstergesidir; diğer yandan eğer Chabrol'un ironisine dair bir duygumuz yoksa, filmlerinin çoğu melodramun aşırı duygusal uygulamaları içinde yozlaşır: Bu ironi onun "küçük temalara" düşkünlüğünün nihai açıklamasıdır. Eğer bunu duyumsayamazsak, o zaman filmlerinin çoğu bizim için yalnızca biçimsel olarak ilginçtir.

1958 ile 1962 yılları arasında Chabrol'un yaptığı sekiz uzun ve bir kısa metrajlı film garip bir biçimde karışık bir gruptur. On yıl sonra geriye dönüp baktığımızda bu filmlerin ateşli bir denemenin parçaları olduğunu fark ederiz, ama aynı zamanda da onlar ilk kez izlendikleri dönemde eleştirmenlerde Chabrol'un ilgilerine dair 1970'lerin başına kadar düzeltilmeyen yanlış bir imgeyi oluşturdular. İlk iki filmi *Yakışıklı Serge* ile *Kuzenler* hemen başarı kazandılar ve Yeni Dalga'nın ilk döneminin ilgi alanlarının doğrudan habercisi oldular. Yine de bugün *Yakışıklı Serge*'nin Chabrol'un diğer filmlerinden ayrı, izole olarak durduğunu ve *Kuzenler*'in onun hâlâ çok başarılı filmlerinden biri olmasına rağmen, bu filmin yanlış nedenlerle popüler olduğunu görebiliriz. Üçüncü filmi *İkili Oyun* (*A Double tour*, 1959) belki de o yıl Yeni Dalga'nın baş yapıtlarıyla –*400 Darbe*, *Hiroşima*, *Sevgilim* ve *Serseri Aşıklar*– çakıştığı için başarılı olamadı. Ancak Chabrol'un bu ilk renkli filmi onun sineması içinde bugün daha da önemli görünür.

İyi Kadınlar (*Les Bonnes Femmes*, 1960) genel olarak Chabrol'un bu dönemdeki en iyi filmi; aynı yıl yapılan *Acemi Çapkınlar* (*Le Godelureaux*, 1960) ise en kötüsü olarak değerlendirilir. Ancak geçmişe bakınca iki film de aynı yola işaret eder. *Yedi Ölümcül Günah* adlı ortak filme Chabrol'un katkısı olan "Averice" kusursuz bir örnektir. "Gluttony" Chabrol'e daha fazla ilham verirdi. 1962 yılında hızlı bir seri halinde Chabrol bize değeri hiç bilinmemiş *Kötü Gözü* (*L'Oeil du malin*), en kötü filmlerinden biri olan *Ophélie*'yi ve yine o dönemde başarısız bulunan, ama bugün değeri bilinen *Landru*'yu verdi. Chabrol ilk filmi yapma noktasına nasıl geldiğini bildik çekingenliğiyle şöyle tanımlar:

"Biraz param vardı ve bu bana –seçeceğim oyuncularla ve seçeceğim bir konuda– bir film, sınırlı bütçe sorununu aşabilen bir film çekmeyi düşünmenin doğru zamanı gibi göründü. Kafamda var olan senaryolardan bütçeyi felaket düzeyinde geçmeyecek bir tanesini seçtim: Creuse'de bir köyde (Sardent) kendimi rüzgâr gibi özgür hissederek sekiz haftada çektiğim *Yakışıklı Serge*."²⁵²

Bu film hemen başarı kazandı, yeniliği ve canlılığı nedeniyle övüldü. Dış mekân çekimleri, profesyonel olmayan oyuncular, "toplumsal olarak bilinçli bir tema," kaba ama etkili siyah-beyaz görüntüleme; bütün bunlar sanki Chabrol'un bir tür Fransız Yeni-Gerçekçilik'ini haber veriyor görünmesine yol açar. Ancak şüphesiz Chabrol Yeni Dalga yönetmenleri içinde bu yönde başı

²⁵² Aktaran Unifrance basın bildirisi, Mayıs 1973.

çekecek son kişidir. Yeni-Gerçekçiliğin nitelikleri sadece pratik yapım kararlarının sonucuydu. Chabrol'un yüreği başka bir yerdeydi.

Memleketine geri döndüğünde yokluğu boyunca "köylü kuzen" Serge'nin (Gérard Blain) yoksul bir yaşam sürdüğünü öğrenen "kentli kuzen" François'in (Jean-Claude Brialy) öyküsü olan *Yakışıklı Serge* hemen net bir mübadele modeli oluşturur. Serge mahcuptur; mongol bir oğlu vardır ve ayyaş olmuştur. Rahip hiçbir şey yapamaz. (Chabrol bu filmi Katolikliğe veda edişi olarak görür.) François bir kuralı şart olarak koşarak bir şeyler yapabileceğini düşünür. Serge onun tavsiyesine aldırılmaz, ama sonunda kendi mübadele çözümünü bulur: Karısının François'in de sevgilisi olmuş üvey kız kardeşi Marie (Bernadette Lafont) ile oradan ayrılacaktır. Sağlıklı bir bebek doğar ve Serge suçunun sorumluluğundan kurtulur. Ayrıca Robin Wood'un gayet güzel belgelemiş olduğu karmaşık bir ikili yapılar (iki yaşlı erkek, onları yansıtan iki genç erkek, mezarlıktaki iki sahne, Serge'nin kamyonundaki iki sahne vb.) ve yinelemeler modeli vardır. Bu nedenle gündelik yaşamın ayrıntılarını ve kırsal kesim insanların temel duygularını yakalama amacındaki gerçekçi bir film gibi görünen bu film yine de Chabrol'un sonraki sinemasına damgasını vuran katı biçimcilik ve biçimsel yabancılaştırma öğelerine sahiptir.

Bu yapısal saplantı *Yakışıklı Serge*'den önce tasarlanmış olan ve o filmle bir arada okunması gereken *Kuzenler*'de daha da açıktır. Bu kez mekân kenttir ve ziyaret eden de köylü kuzendir. Charles (Gérard Blain) hukuk okumak için Paris'e gelmiştir ve Wagner tarzı partilerle dolu, sado-mazoşizm kokan ve bir miktar faşist duyarlıkla çeşnilenmiş öğrenci yozlaşmışlığının parodisi olan bir hayatı yaşayan Paul'un (Jean-Claude Brialy) yanına taşınmıştır. Mübadelenin temel yapısı *Yakışıklı Serge*'de kurulur, ama *Kuzenler* bu tasarıma birkaç önemli unsur ekler. İlk filmde cinsel geometri dörtgendir –odadaki ilişkiye dahil olan iki erkek ile iki kadındır. *Kuzenler*'de Chabrol bu modeli standart üçgene dönüştürür: Florence (Juliette Mayneil) Paul ile Charles arasındaki ilişkinin merkezindedir. İkincisi Chabrol filmin toplumsal odağını işçi sınıfından, sürekli içinde kalacağı burjuvaziye çevirmiştir. En önemlisi mübadeleler ilişkisi *Yakışıklı Serge*'de olduğu gibi kurtuluştan ziyade artık yozlaşma ve ölümle ilişkili olmak zorundadır. Chabrol'un en kötü kalpli karakteri Clovis (Claude Cerval) Paul'u, Paul'un Charles'ı ayarttığı tarzda "baştan çıkarmıştır." (Cerval *Yakışıklı Serge*'de rahibi oynar.) Cinayet şimdi bir faktördür, ama öldürme neredeyse sonradan akla gelen bir düşünce gibi, yalnızca filmin sonunda gerçekleşir. Chabrol en güçlü ilgisinin cinayete yol açan olaylardan çok. cinayetin sonuçlarına yönelik olduğunu giderek anlayacaktır. Sonunda "Paul" ile "Charles" ilk gerçek vakalarını gerçekleştirmiştir. Onlar hızla Chabrol için tip haline geleceklerdir ve her ne kadar Hélène henüz onlara katılmamış olsa da,* genellikle bu rolü oynayacak aktris olan Stéphen Audran bir Chabrol filminde (ikincil bir rolde) ilk kez görünür.

* James Monaco burada Stéphane Audran'ın aralarında *Kötü Göz* (1962), *Sadaksız Kadın*, *Kasap*, *La Rupture* (1970) ve *Geceden Önce*'nin de (1971) olduğu en az beş Chabrol filmünde "Hélène" karakterini oynayacağına gönderme yapıyor. (Ç.N.)

Kuzenler aynı zamanda Chabrol'un Paul Gégauff ile birlikte yazdıkları ilk filmidir ve bu da hem filmin sert karakterleştirmelerini hem de belirgin bir kederli mizah duygusunu açıklar. Chabrol'un kendi başına yazmış olduğu filmler neredeyse istisnasız ton açısından daha yumuşak, karakterleri açısından daha az tiksindirici ve daha az uzaklaştırıcıdır. "Acımasızlığı istediğimde" dedi Chabrol "çıkıp Gégauff'u ararım. Paul şeyleri canlandırmada çok iyidir ve herkesi gülünç gösterebilir... O bir karakteri iki saniye içinde kesinlikle gülünç ve nefret dolu hale getirebilir."²⁶³

Chabrol'un Gégauff ile ikinci işbirliğinin ürünü olan *İkili Oyun* 1959 yılının ilkbaharında ağırlıklı olarak Aux-en-Provence'deki mekânlarda çekildi. Filmin renkli görüntülerindeki canlılık özellikle belirtilmelidir. O zamandan beri renk Chabrol için önemli bir aygıt olmuştur ve neden böyle olduğunu burada görebiliriz. Yüksek burjuva Marcoux'un kahverengiler ve kestane renkleriyle dolu evi ile Léda'nın net beyazları ve mavileri arasındaki biçimsel kontrast ara sıra noktalama çekimlerinde (örneğin tavus kuşunun kuyruğunu kabartması ya da kırmızı gelincik tarlası) olduğu gibi çok çarpıcıdır. *İkili Oyun* aynı zamanda (Robin Wood'un sözünü ettiği) ikili yapılar düşüncesini anlatırın yapısına genişletir, çünkü Chabrol tek bir günün zaman şeması içinde ikili geriye dönüşlerin yapısıyla denemeler yapar. Birinci geriye dönüş filmin ilk yarısının zaman dizisine koşutken, ikinci geriye dönüş ilki üzerinde yeniden ikili yapıya döner. Birinci geriye dönüş baba Henri (Jacques Dacqmine), ikinci geriye dönüş ise oğul Richard (André Jocelyn) tarafından anlatılır. Her ikisi de bu filmin üçgeninin (ilk kez Oedipal olan üçgen) tepe noktası olan Léda'nın öyküsüdür. Chabrol kötü sonucuna ilgisini keşfetmeye başladığı için cinayet bu kez filmin ortasında işlenir.

İkili Oyun (filmin adının ikili bir anlamı vardır) aynı zamanda Chabrol için de alışılmış bir film değildir, çünkü filmin yapısı bize potansiyel bir alternatif perspektif sunar. Filmin ana odağı Marcoux ailesi ile metres Léda'nın aile üyeleri üzerindeki etkileri iken, bize buna paralel, Léda ile Laszlo Kovacs (Jean-Paul Belmondo) arasındaki tamamen sağlıklı bir dış ilişki anlatılır. Chabrol'un ara sıra öne sürdüğü görüldüğü gibi bu film bu bakış açısından çekilebilirdi. Hizmetçi Julie (Bernadette Lafont) ile sütçü Roger'i (Mario David) içeren alt olay örgüsü de bu seçeneği akla getirir. Chabrol'un Yeni Dalga'ya özgü şakaları da *İkili Oyun*'un karakteristik olmayan dışadönüklüğünü gösterir (Laszlo Kovacs kuşkusuz Belmondo'nun *Serseri Aşıklar*'daki diğer adıdır).

Sonraki filmi *İyi Kadınlar*'da Chabrol daha basit bir anlatı yapısına geri döndü. Sonuçta ortaya onun ilk dönem filmlerinin en iyisi ortaya çıktı. *İyi Kadınlar* Jacqueline'in (Clotilde Joano) filmin sonunda izlenecek olan öldürülmesinden geriye doğru oluşturulur. Sanki öykü detaylı olarak anlatılmış ve daha sonra da Chabrol ile Gégauff bu sahneleri ve yakında gerçekleşecek cinayetle ilişkili olmayan diğer öğeleri birlikte kurgulamışlar gibidir. Jacqueline'in uzun, çekici

²⁶³ Michel Ciment, Gérard Legrand, Jean-Paul Török, "Claude Chabrol Interviewed", *Movie*, Kış 1970-71. (*Positif* 115'ten.)

boynu neredeyse boğazlanmayı ister ve diğer tezgâhtar kızlar gibi o da hastalıklı düşünceler sergiler. Bu hastalıklı düşüncelerin başlıca simgesi Bayan Louise'in 1939 yılında idam edilmiş bir sadist olan ve tecavüzden ölüme mahkum edilmiş "Weidman"ın cesedinden kalanlar arasında bulunduğu ve çantasında katlanmış olarak tuttuğu kanlı mendildir –ona "maskotum" der. Bayan Louise sonunda "sırrını" açıkladığında (çünkü Jacqueline âşıktır ve "bu ona şans getirebilir"!), kızların hiçbiri onun saplantısını bir biçimde nahoş bulmaz. Bu nedenle André'nin sakince –neredeyse kurban keser gibi– Jacqueline'i öldürmesinde bir kaçınılmazlık havası vardır.

Bu Lang tarzı ölüm, cinayetden hemen öncesine kadar (Jacqueline'in görmeyi reddettiği) bazı psikopat özellikleri sergileyen romantik motosikletli André'ye dair sahip olduğumuz imge tarafından güçlendirilir. Yine de Jacqueline'i yüzme havuzuna batıran Albert ve arkadaşından kurtaran odur. Filmin büyük bölümünde kızların şiddetten ziyade sıkıntıdan, Albert ve arkadaşlarının temsil ettiği erkek partnerleri sıkmaktan korktukları görülür.

Bu, duygusal geometrinin üçgen olmadığı birkaç Chabrol filminden biridir. André ile Jacqueline arasındaki ilişki daha ziyade bir fantezi konusudur ve diğer karakterler buna doğrudan dahil olmazlar. Ürkütücü biçimde boş olan elektrikli aygıtlar dükkânında Jacqueline'in çalışma arkadaşlarının her biri ölüme alternatif bir fanteziyi temsil eder. Rita (Lucile Saint-Simon) burjuva sınıfından biriyle evlenmeyi ümit eder. Erkek arkadaşı (Claude Berri) kendi anne-babasıyla yiyecekleri ilk akşam yemeğinden hemen önce Rita'ya nezaket kuralları açısından sinirli uyarılarda bulunur. Jane (Bernadette Lafont) diğerlerinde olmayan ve kendisine yararlı olacağını duyursadığımız saldırgan bir kişiliğe sahiptir. Erkeklerle bir arada olmaktan ve ucuz gece kulüplerinin dünyasından hoşlanır. Ginette (Stephané Audran) grubun en sempatik üyesidir; şarkıcı olarak esrarlı bir kariyeri vardır ve diğerlerinden farklı olarak kendi değerini bilir.



İyi Kadınlar: Jane (Bernadette Lafont) ve Ginette (Stéphane Audran).

İyi Kadınlar'ın bir genelleme olarak oluşturulması final sekansında yeniden vurgulanır: Bir dans salonunda genç bir kadına dans teklif edilir. Kadın gülümser ve adamla dans eder. Adamın yüzünü asla görmeyiz, yalnız kadınunkini ve tavanda yavaşça dönen aynalı topu görürüz. *İyi Kadınlar* gösterime girdiğinde, çok sayıda Fransız –özellikle solcu– eleştirmenin öfkesini çekti ve bunun neden böyle olduğunu görebiliriz. Film kızlara da, içinde bulundukları durumlara da biraz sempati gösterir. Chabrol'un bir sinik olarak ilk dönem sahip olduğu ünden hepsinden çok bu film sorumludur. Zaten filmde izleyicinin bunun arkasındaki gerçekliği değerlendire(bile)ceğine dair Chabrol'un bir fikrinin olmadığını gösteren çok şey vardır. *İyi Kadınlar* bugün bile erken dönem Yeni Dalga sinemasının Paris'i en iyi betimleyen örneklerinden biri olarak görülse de, filmin bu yarının Chabrol için neredeyse önem taşımadığının güzel bir kanıtı vardır. Robin Wood *İyi Kadınlar*'ın çok titiz biçimsel niteliklerini –filmı neredeyse motiflerle boğan daireler ile düz çizgiler, aydınlık ile karanlık arasındaki kontrastları– ayrıntılı olarak analiz etmiştir. Belki de daha önemlisi filmin mizahıdır. Gerçekten güldürmeyi amaçladığından emin olduğumuz Chabrol filmlerinin ilki budur. Bayan Louise'in öleceğini hatırlaması fazla hazin ve aynı zamanda da absürddür. O garip dükkânın sahibi Bay Bertin işe geç gelenlere söylev çekmekten büyük keyif alır: Kelebek gözlüğünün üzerinden göz süzerek baktığı Jacqueline'e "küçük kızları azarlamaktan hoşlanıyorum" diye keyifle açıklama yapar. "Bu benim yaşımın bir ayrıcalığı." Daha sonra kadına bir çiçek sunar ve şarkı söyler. Biraz sonra bir şair haftalık ziyareti için dükkâna girer. "İki şiiri tamamladım!" diye ilan eder hayran tezgâhtar kızlara: "Priapus'a (erkeklik tanrısı) Dua ve Aziz Peter'e (on iki havarinin lideri) Sone."

Bu mizah fark etmemiz gereken bir yabancılaştırma ögesi olduğunun güçlü bir imasıdır. Chabrol'un başlıca ilgisinin yalnızca karakterler arasındaki ilişkiler değil, aynı zamanda film aracılığıyla yaratıcı ile izleyici arasındaki ilişki olduğunun içsel kanıtı vardır. Tiyatrolar *İyi Kadınlar*'ın önemli bir motifidir. Ginette "ünlü bir İtalyan şarkıcı" rolüyle her gece sahneye çıkar. André incelikten yoksun numaralarla Jacqueline'e kur yapar. Ancak daha da önemlisi filmin başındaki gece kulübü sekansıdır. Dolly Bell'in striptiz gösterisini izlemek üzereyizdir. Kamera perde üzerindeki aralığa sabitlenir, aldatıcı bir şekilde bir el uzanır. Tam perdeler açılırken Chabrol karşı açığı kesme yapar ve bize striptizcinin yerine izleyiciler gösterilir. Bu sekansın içeriğinin anlamı biçimin anlamına transfer edilmiştir ve bu göstergebilimsel hile Chabrol'de ortaya çıkacak olan bir çok şey için bir model olarak işlev görebilir.

Eğer *İyi Kadınlar* tartışılabilir bir biçimde Chabrol'un ilk döneminin en iyi filmi ise, ardılı *Acemi Çapkınlar* kesinlikle en kötü filmidir. *Kuzenler*'in anlatı yapısının yeniden işlenişi olan "züppeler" hakkındaki bu film Chabrol'un biçime yönelik artan ilgisini verimsizliğe vardırır. Chabrol bu sorundan şu şekilde kurtulur: "Film yararsızlık üzerineydi ve başarısızlık filmin fazlasıyla

yararsız olmasından kaynaklandı.”²⁵⁴ *Kuzenler*’de olduğu gibi Brialy yıkıcı, yoz karakteri oynar. Bu kez ona baştan çıkabilir masum (Arthur) rolünde Charles Belmont ile Bernadette Lafont (Ambroisine) katılır. Tasarımında önceki filminden daha basit olan *Acemi Çapkınlar* (her iki film de Gégauff ile birlikte yazıldı) Clovis karakterinden vazgeçer, böylece iki ana karakter arasındaki yıkıcı ilişkiyi daha kesin hale getirir ve dikkatimizi Arthur’un baştan çıkarılması için Ronald tarafından kullanılan bir araç olarak kadın karakterin işlevine odaklar. Chabrol bunu *Öldüren Kıskançlık*’ta (*Les Biches*, 1968) yeniden, bu kez çok daha iyi yapacaktır.

Yaklaşık bu dönemde Chabrol kariyerinde ilk kez ölü noktaya vardı. On yedi dakikalık skeç olan “Avarice” hariç neredeyse iki yıl (yönetmen olarak) aktif değildi. Ancak sinemaya geri döndüğünde, en ilgi çekici filmlerinden biri olan *Kötü Göz*’ü yaptı. Dış mekânlarda ve Münih çevresinde çekim yapan Chabrol *Yakışıklı Serge*’den bu yana ilk kez Paul Gégauff olmadan çalıştı ve sonuçta ortaya daha yumuşak, daha az uzaklaştırıcı ve daha tutkulu bir film çıktı. Bu film de cinayet türünün coğrafyasıyla ve kıskanç üçlü aşk geometrisiyle ilgilidir, ama *Kötü Göz*’de Gégauff’un senaryosunu yazdığı filmlere önemli ölçüde zıt olan bir gerçekçilik vardır. Sanki Chabrol biçim üzerine öğrenmiş olduğu dersleri gerçekçi bir drama uygulamaya karar vermiş gibidir. Chabrol’un ilk dönem filmlerinin, çok soğuk bir şekilde biçimsel olan sonrakilere göre fazlasıyla karakter gelişimi ve psikolojik incelemeyle ilişkili olduğu genel olarak kabul edilen bir eleştirel düşüncedir. Bunun yanlış bir okuma olduğunu düşünüyorum. *Kötü Göz*’ün karakter ve psikolojiye dair küçük bir başyapıt olduğuna kuşku yoktur, ama kendinden önce yapılan filmlerle oluşturduğu gerçek kontrast bize bu daha insani, daha az biçimsel tonun zamandizinsel dönemin değil, daha ziyade Chabrol’un Gégauff olmadan senaryosunu yazdığı filmler (*Kötü Göz*’e ek olarak örneğin *Yakışıklı Serge*, *Sadakatsız Kadın*, *Kasap* ve *Geceden Önce*) grubunun bir özelliği olduğunu gösterir.

Albin Mercier (Jacques Charrier) Hélène ve Andreas Hartman (Stéphane Audran ve Walter Reyer) ile tanıştığı Baviera’ya göreve gönderilen bir gazetecidir. Onlardan derinden etkilenir ve ideal evlilik olarak gördüğü ilişkilerini yoğun bir şekilde kıskanır. Hélène sevgiliyle buluşurken onların fotoğraflarını çeker ve böylece kendisinin yaşamadığı bir mutluluğu yok eder. Andreas karısını öldürür. Çoğu eleştirmen klasik Oedipal durum yorumunu yapmış ve bu soyut matrisin filmin gücünün büyük bölümünden sorumlu olduğunu belirtmiştir. Ancak *Kötü Göz*’de gerçekten ilginç olan şey, kıskançlığın dramını canlı hale getiren ayrıntı çalışmasıdır. Chabrol’un bütün çok iyi filmlerinde olduğu gibi bu, klasik bir tür öyküsüne hissedilen gerçekliğin yürek vuruşunu kazandıran en üst düzeydeki düzen –mizansen ile büyük bir dikkat ve gerçeğe benzerlik kurgusu– ustalığıdır.

Kötü Göz’de ayrı zamanda filmin adında kaçınılmaz bir biçimde ima edilen

²⁵⁴ Aktaran Robin Wood, Michael Walker, *Claude Chabrol*, s. 64.

bir alt metin vardır. Film Albin'in bakış açısından anlatılır ve birkaç yerde Chabrol gazeteci ile özdeşleşmemizi sinemasal olarak yorumlar. Albin'in Hélène ile sevgilisini fotoğrafladığı çok önemli sahnede Chabrol fotoğraf makinesinin objektifinden görülen bir dizi çekime kesme yapmadan önce onun fotoğraf makinesini yükseltmesini ve doğrudan izleyiciye yönelmesini sağlar. Amaç hemen anlaşılır: Kamera "kötü gözdür" ("l'oeil du malin") ve Albin'in kışkanç gözleyici olarak kötü psikolojik hali aynı zamanda bizimkidir de. Bu bütün Chabrol sinemasındaki anahtar sahnelerden biridir, çünkü onun delicesine film stili ile film tekniği sevdasını aklileştiren biçim ile içerik arasındaki ilişkiyi ve bunların izleyiciyi yönlendirmek için kullanılabilme yollarını açıklar. Eğer Godard daha sonra film etiği kuramlarının açık ifadelerinden birini verecekse, Chabrol de bize filmin bizi yönlendirmesindeki gizli yolların çok iyi tezahürlerini vermiştir. Albin'in fotoğrafları doğrudan bir cinayete yol açar.

Daha sonra 1962 yılında Chabrol *Hamlet*'in bir parodisi olan *Ophélie*'da Oedipal olay örgüsünün mitsel yeniden yorumuna yöneldi. Filmin adı aptallık düzeyinde yanıltıcıdır, çünkü filmde Ophelia figürüne Shakespeare'in oyununda olduğundan daha fazla önem verilmez. Bir cesedin bakış açısından bir tabutun kapanışını gördüğümüz açılış sahnesinde olduğu gibi iki tane ilgi çekici sekans vardır. Tabutun kiliseye girişini izleriz, bu sırada kamera dışarıdadır. Daha sonra kapılar açılır ve bir düğün partisine katılanlar dışarı fırlar: "Cenaze sofrası için pişirilen yemekler / Düğün sofrasında soğuk soğuk yendi" dizelerinin mükemmel bir sinemasal tercümesi. Ancak *Ophélie*'nın büyük bölümü temel olarak Hamlet rolündeki André Jocelyn'in felaket oyunculuğu nedeniyle sıkıcı, bayat, yavan ve nafil ıvr zıvırla doludur. Yine de Hamlet'in –tabii ki "Fare kapanı" adlı– bir filmle kralın vicdanını rahatlatıldığını belirtmeye değerdir. *Kötü Göz*'ün büyük kibri Chabrol için hâlâ önemlidir.

Landru Françoise Sagan tarafından yazılmıştır ve tamamen bu ve başka nedenlerle Chabrol'un en garip filmlerinden biridir. Önceki filmlerdeki cinayetin psikolojisine yönelik ilgi, Chabrol'un Landru'nun birçok cinayetini kuşatan gündelik atmosferi gülünç anlatışı içinde kaybolur. *Kötü Göz* Chabrol'un ilk dönem sinemasının gerçekçi kutbuyken, *Landru* da biçimsel kutbudur. Charles Denner'in canlandığı haliyle vicdan sahibi seri katil oldukça hoş biridir –daha önceki filmlerin aşırı ıstırap çeken kahramanlarına göre kesinlikle kendiyse daha barışık ve kendinden daha emindir. Rolünü burjuva kadınının soğukkanlılıkla cezalandırılması olarak anlar ve işini ustaca yapmaktan haz alır. Burada Chabrol için çok önemli olan bir tür mizah vardır ve bu belki de en çarpıcı biçimde filmin renk şeması içinde ifade edilir. Donuk pastel renklerin olağanüstü, kontrollü paleti Landru'nun muhteşem saplantısının tuhaf yavanlığını ifade etmek için mükemmel bir dildir. Chabrol için mizansenin psikoloji üzerinde üstünlük sağlamış olduğu *Landru*'da açıkça görülür.

Chabrol'un verimsiz döneminin başlamasından (1964) önceki son kişisel filmi *Yönetmenlerin Gözüyle Paris...*'e katkısı olan "La Mulette"ydi. Bu skeç bir filmin küçük bir cevheri, Chabrol'un dört yıl sonra kendi "decameron"u içinde dokumaya başlayacağı temel öğelerin yirmi dakika içindeki bir özetidir. Stéphane Audran dikkate değer biçimde sert bir konuşma tarzı olan Parisli evli bir burjuva kadını canlandırır ve Chabrol onun ailesine ve evine yemek zamanları ile hizmetçiyle sevişme hariç çok az ilgi gösteren kocasını oynar. Bu komik orta-sıruf aile (ya da vahşi hayvan topluluğu), kendi anne-babasının zararlı ve hummalı iğrençliğini, bir fotoğraftaki gözleri oymasında olduğu gibi, nadiren gösteren bir genç olan oğullarını (Gilles Chusseau) yoldan çıkarır. Anne-babasının sürekli ahmakça gevezelikleri ve atışmaları onu çok rahatsız eder, ta ki bir gün mükemmel bir çözüm bulana kadar: kulaklıklar. İşte mutluluk! Artık anne-babasıyla konuşma diye kabul edilen yüksek sesli (ve çok komik) tartışmaları dinlemek zorunda kalmadan akşam yemeği boyunca sofrada oturabilir. (Filmin büyük bölümünü onun bakış açısından "duyarız.")

Bir gün annesinin ayağı takılır ve merdivenlerden yuvarlanır. Çığlık atar, ama oğlu artık onu duyamamaktadır. Merdivenlerin alt kısmında komik ve gürültülü bir şekilde ölür. Oğlan hiçbir şeyin farkında olmadan mutlu bir şekilde evden çıkar ve Paris caddelerinde özgürce dolaşır. Ölüm hoş bir saçmalaktır; burjuva ev hayatı ve yemek vaktine dair bu skeç klasik Chabrol'dür ve orta-sıruf varoluşunun aldatıcı şekilde sakın yüzeyinin altında akan şiddet mükemmel bir biçimde yakalanır. Ancak bu öğelerin uzun metrajlı bir filmde kullanılabilmesi dört yıldan fazla bir süre alacaktır.

1960'ların sonunda *Variety* dergisinin bir sayısı "Film Yapmayı Sürdürmek İçin Hayati Olan ve Uygun Olmayan Nedir? Chabrol 'Doktriner' Bir Tip Değildir" başlığını attı. 1964'ten 1967'ye kadar Chabrol aralarında o dönemin casus türünün hafif tertip dört parodisinin (*Kaplan Taze Kan Sever* [*Le Tigre aime la chair fraîche*], 1964; *Marie Chantal Dr. Kah'a Karşı* [*Marie-Chantal contre le Docteur Khâ*], 1965; *Kaplan İçin Bir Orkide* [*Le Tigre se parfume à la dynamite*], 1965; *Korent Yolu* [*La Route de Corinth*], 1967); hem İngilizce hem de Fransızca versiyonlarında İngilizce konuşan uluslararası starların yer aldığı bir kendinin parodisi olan *Rezalet* (*Le Scandale* ya da *Şampanya Öldürür* [*The Champagne Murders*], 1966); ve Chabrol'un ihtiyatlı bir şekilde "sağcı herifin biri" olarak tanımladığı yaşlı bir albay tarafından yazılan Fransa'nın Naziler tarafından işgali üzerine tarihsel filmin de (*Sınır Çizgisi* [*La Ligne de démarcation*], 1966) olduğu bir dizi sadece kâr amaçlı işe girişti.

Eğer İngiltere ya da Amerika'da dağıtılsaydı çoğu acımasızca kesilerek budanacak ve seslendirilecek olan bu filmlerin her birinde ara sıra zekâ pırıltıları vardır ve örneğin *Sınır Çizgisi*'ndeki köy yaşamının tanımlanışı gibi gerçekten cazip sekanslar bulunmaktadır. Ancak Chabrol bu casus filmlerine yönelik tavrını şu şekilde tanımladı:

“İlkelerin kesin sınırlarına ulaşmayı severim... Kaplan serisi gibi bir saçmalamada gerçekten tam olarak saçmalamak istedim. Bunlar saçmalıktı, öyleyse tamam, boğazımıza kadar, hatta gerekiyorsa boğulana kadar içine batalım, ama bunları kısmi olarak yapmayalım. Casus öykülerinde ahmaklık casusluktan daha önemliydi, bu nedenle onlar casusluk türü yerine saçmalık türüne girmek zorunda kaldılar. En aptalca olan *Korent Yolu* o filmlerin en başarılısıdır, ama tamamen anlamsızdır.”²⁵⁵

Yeterince hüznü verici.

Ağırlıklı olarak Fransız olan oyunculara Tony Perkins ile Henry Jones'un katıldığı ve aynı anda İngilizce ve Fransızca versiyonlarının çekildiği *Rezalet* İngilizce'den çok Fransızca daha ilginç olabilir, ama böyle olsa bile, daha sonraki *La Décade prodigieuse*'de olduğu gibi Chabrol kendi dilinde çalışmanın kontrolünü yitirmiş görünür. Onun en iyi filmlerinde bu Amerikan ortak-yapımlarına kolayca tercüme edilemeyecek önemli bir sözel zekâ bölümü vardır. Bu film Chabrol'un kendi en iyi yapıtlarının parodisidir –ve çok sevilen bir yapıt değildir. Genel olarak bu dönemin en iyi filmi olarak görülen *Sınır Çizgisini* gelince, Chabrol şunları söyler:

“Albay Rémy (senaryoyu yazan yaşlı direniş savaşı) taradığım en korkunç kişiliklerden biridir. Göstermek zorunda olduğum tek çaba filmin Alman propagandasına dönüşmesini durdurmak. Çünkü bu sağcı Albayın kaba ve saldırgan olanın Alman ordusu değil Gestapo olduğuna dair çok önem verdiği bir teorisi vardı.”²⁵⁶

Bu ürkütücü Albay Rémy bu önemli teoriye ve diğer görüşlerine hizmet edecek ısrarlı öneriler için düzenli olarak seti ziyaret etti. Senaryoyu yumuşatmak ve albayı yatıştırmak için Chabrol sahneleri onun önerdiği gibi çekti, ama kamerada film olmadan. Rémy tatmin oldu ve Chabrol hayatta kaldı.

Chabrol'un 1968 ile 1973 yılları arasında yaptığı on film alışılmamış bir başarı sağladı. Bu filmler tasarımlarında on yıl önce yaptığı filmlere göre daha basitti ve basitlikleri onlara daha keskin bir odak kazandırdı. Sonuncu film olan *Nada* (*The Nana Gang*) hariç olmak üzere, bu filmlerin her biri Chabrol'un çok iyi bildiği burjuva karakterlerin çok hoş bir şekilde düzenlenmiş duyarlılıkları üzerine yoğunlaşır. Daha önceki filmlerde çoğunlukla genç insanlar varken bu film grubu neredeyse özel olarak orta yaş karakterlerle ilgilenir. *Nada* o orta-yaşlı, orta-sınıf ortamından kurtulma yönünde bir hamledir, ama bu kez Chabrol gençliğin kentinde bir yabancısıdır.

Artık daha az psikolojikleştirme vardır, ama paradoksal bir şekilde daha büyük bir karakter derinliği söz konusudur. Çok daha kontrollü bir biçimcilik vardır, ama –yine paradoksal olarak– bizim ile karakterler arasında daha az uzaklık vardır. Bu değişimlere dair duygumuz artık daha sınırlanmış ve bazen

²⁵⁵ Ciment vd.

²⁵⁶ Ciment vd.

neredeyse değişmez olsa da, giderek daha hünerli hale gelen mizansen aracılığıyla aktarılır. Bu filmlerde bizi ilk olarak çarpan şey, bu filmlerin hayrete düşürücü ustalıklarıdır. Nefes kesici birer hüner gösterisi olan en az üç ya da dört sekansın olmadığı bir film yoktur. Chabrol'un filmlerinin bölümlerinin genellikle filmlerin bütününden daha ilginç olması ve tersine olarak filmlerinin her birinin diğer filmlerle oluşturduğu bağlam içinde izlenmesinin tek başına olduğundan daha anlamlı olması garip bir gerçektir.

Birbiriyle gevşek bir şekilde ilişkili bu seri, daha önce belirttiğimiz gibi hem *Kuzenler'e* hem de *Acemi Çapkınlar'a* uyan bir yapıya (klasik cinsel kıskançlık üçgeni) sahip bir film olan *Öldüren Kıskançlık* ile 1968 yılında başladı. Ancak *Öldüren Kıskançlık*'ın daha önceki filmlerde olmayan bir simetrisi vardır. Bu hâlâ bir ayartma, bir masumun yozlaşma öyküsüdür, ama Chabrol bu kez bu figürün her iki yanına da eşit ağırlık verir: Frédérique (Stephané Audren) ilk olarak Why'ı (Jacqueline Sassard) baştan çıkarır; daha sonra Paul (Jean-Louis Trintignant) üçlü ilişkiye dahil edilir. Paul ilk olarak Why ile ilişki kurar, daha sonra Frédérique'e döner ve bu da Why'ın sonunda Frédérique'i öldürmesinin doğrudan nedenidir. Ancak bu basitleştirilmiş olay örgüsünün içinde Chabrol bütün olası değişimlerin taslağını çıkarır: Why açıkça biseksüeldir, bu nedenle onun Frédérique'i öldürmesi hem bir sevgi hem de bir nefret edimidir; kendine ihanet eden sevgi nesnesini mi yoksa sevgi nesnesini ondan çalan rakibi mi öldürdüğü net değildir. Bu filmde Paul tarafsız bir rol oynar (Chabrol ona "erkek-nesne" der): O, kadınların karmaşık duygularının ifadesi için bir kanaldır. Benzer biçimde Paul'ün ilgi duyduğu için mi yoksa onu Frédérique'e ulaşmanın bir yolu olarak gördüğü için mi ilk olarak Why'ı baştan çıkardığı net değildir. Bu filmin özelliği, hayli ustaca bu simetride, filme aldatıcı bir parıltı kazandıran bir dengeler sisteminde yatar.

Bu şiddetli duygusal ilişkilerin heyecanlarının bize mizansen aracılığıyla aktarıldığını söylemek bile gerekmez. Why'ın resmini yapmayı çok sevdiği üzgün gözlü dişi geyikler bize kendi ergenlik öncesi duygusal durumunu herhangi bir diyalogdan daha fazla anlatır. Çektiği şiddetli ıstırap Why'ın içinde Frédérique ile Paul'ün seviştikleri banyonun kapısının dışında durduğu sahnede aktarılır. Burada büyük bir dram yoktur; yalnızca çekimin sınırlanmış yapısı onun duygularını paylaşmamızı sağlar. Kısa bir süre önce bu üçlü terasta kol kola yürümüştür. Why, Paul'ün yanından Frédérique'in yanına yönelmeye özellikle özen gösterir. Bu yönelme bize diyalogun vereceğinden daha fazlasını anlatır. *Öldüren Kıskançlık* çoğu kez karakterlerin açıkça motivasyondan yoksun olmaları nedeniyle eleştirilmiştir –Chabrol bu geometriyi onlara dayatmakla suçlanmıştır. Belirli bir ölçüye kadar bu doğrudur. Bu soyut tasarının onun somut işleyişinden önce geldiğine kuşku yoktur.

Chabrol'un en iyi filmlerinin hepsinde olduğu gibi, anahtar, ilişkilerin sıkı bir şekilde çalışılmış ayrıntılarıdır. Onlar aracılığıyla Chabrol bütün karakterlerini birbiriyle ilişkilendiren ve filmlerini sonunda sapkın *ötekilere*



Frédérique ile Paul kapının öbür tarafında sevişirken Why kapının kolunun okşuyor.

dair vaka öyküleri değil, ama bizlerin anıları haline getiren şiddetli, öldürücü suç ortaklığının aurasını elde eder. Cinayet öyküleri, giderek daha açık bir biçimde, esasen tutkunun –bastırılmış burjuva toplumu saran ve temsil eden duyguların– güçlü, geniş akıntılarını kuvvetlendirmeye hizmet eden sinemasal geleneklerdir. *Nada*'nın politikasına doğru yolculuk uzun bir yolculuktur, ama *Nada* her zaman ufuk üzerindeki varış noktasıdır.

İlk dönem filmlerin neredeyse tamamı bir biçimde masumiyet ile deneyimin, genç ile daha yaşlının karşıtlık oluşturduğu bir dramatik yapıya sahipti. Bu kuşak mücadelesi “*La Muette*”de kısaca özetlenir ve aynı zamanda da daha kesin ve güvenli bir biçimde işlendiği *Öldüren Kıskançlık*’ı biçimlendirir. Ancak Chabrol dört yıl boyunca (*La Décade prodigieuse* ve daha sonra da *Nada*’ya kadar) bu konuya geri dönmedi. *Sadakatsiz Kadın*’dan itibaren çoğunlukla evliliklerle, belirli bir cinsel ve psikolojik olgunluk düzeyini paylaşan bireyler arasındaki ilişkilerle ilgilendi, ama masumiyetin göstergeleri her zaman bir hatırlatıcı olarak arkaplanda bulundu: Buna örnek olarak hem *Sadakatsiz Kadın* hem de *Que le bête meure*’deki çocuk Michel verilebilir. *Sadakatsiz Kadın*’dan itibaren burjuva evlilik yaşamı, sonunda kara komedi filmleri *Docteur Popaul* ve *Kanlı Aşklar*’da (*Les Noces rouges*, 1973) sinemasal olarak infilak edene dek giderek absürd hale geldi. Bu dönem boyunca Chabrol’un Gégauff’suz yazdığı üç film (*Sadakatsiz Kadın*, *Kasap* ve *Geceden Önce*) özellikle yararlı örneklerdir, çünkü üçü de (Gégauff-Chabrol işbirliklerinden farklı olarak) dikkatimizi yoğun bir şekilde suç ortaklığına odaklar.

Sadakatsiz Kadın ilk bakışta cinayet öykülerinin en sıradanı olarak görünür; en kaba kıskançlık üçgeni bu filmde. Chabrol sıradan olanı sinemasal olarak yararlı bulur. Bu filmin merkezi kesinlikle zavallı Charles Resvallées'in (Michel Bouquet) karısının sevgilisi Pégala'yı (Maurice Ronet) öldürmesinin kanıtından kaba bir biçimde olsa da planlı bir şekilde kurtulduğu uzatılmış sekanstır. Temizlenecek aşırı fazla kan vardır ve ceset çok büyük ve ağırdır. Hélène ile kayınvalidesinin zarif bir biçimde çay içtikleri ve senaryoda "manyak bir biçimde iyi bakılmış bahçe" denen yeri gösteren filmin açılış çekimlerinde son derece güzel bir sıradanlık iması vardır. Chabrol'de Ionesco'nun soytarısından asla çok uzakta olmadığımız görülür.

Mizah sıradan olay örgüsünün tek hedefi değildir. Sonuçta öykünün sıradanlığı öylesine dramatik olmaktan çıkarılır ki, Chabrol böylece karakterler arasındaki ustaca anlam değişimlerine yoğunlaşabilir. Charles şeytani bir şekilde çılgın değildir. Pégala'yı öldürme niyetiyle ziyaret ettiği kesin değildir. Aslında bardağı taşıran damla Pégala'nın söylediğidir: "Aman Tanrım! Sen boynuzlanmışsın!" Charles daha fazla dayanamaz ve küçük bir heykelle onun kafasını parçalar. "Evet, biliyorum" der.²⁶⁷ Chabrol'deki bütün kurbanlar gibi Pégala da kendi katiliyle yasal olarak suçu değilse de sorumluluğu paylaşır. Kurbanlar gerçekten ya da simgesel olarak bunu isterler. Beceriksizce cinayet işlemeyen hemen önce Charles, Hélène'in Pégala'ya verdiği zippo çakmağı görmüştür. Bundan rahatsız olur; odayı terk etmek zorundadır –tabii ki Pégala'nın yardımıyla. Çakmak (*Kasap*'ta olduğu gibi) duygusal ateşin komik bir simgesidir, ama daha fazlası söz konusudur: O aynı zamanda onların yaşamının aşırı derecede maddeciliğinin büyük, absürd abartısıdır.

Sadakatsiz Kadın bir yaz filmidir –gevşek, rahatlamış ve biraz düş gibi, öyle ki filmin tam ortasında cinayetin özel olarak şiddetli sonuçlarının olmaması şaşırtıcı değildir. Eğer Charles, Hélène'i bir sevgili edinmeye ittiyse (bunun kanıtı vardır), o zaman Hélène de sonuçları kabul etmeyi öğrenir. Chabrol'ün sinemasındaki en çarpıcı sekanslardan biri olan son sekans bunu özetler. Hélène kocasıyla dayanışmasını gösteriyormuş gibi Pégala'nın bir fotoğrafını yakar. Michel de dahil herkes diğerlerine "seni seviyorum" der. Charles'i götürmek için polis gelir. Kameranın yavaşça geriye doğru kayarken aynı anda zoom ile yaklaştığı son çekim bize götürüldüğü sırada Charles'ın bakış açısından kadını ve çocuğu gösterir: Çekim bize onun onlardan ayrıldığını, ama onlara her zamankinden daha yakın olduğunu anlatır.

Bir sonraki filmi *Que la bête meure* (*This Man Must Die, Killer!*, 1969) ile Chabrol kıskançlıktan intikâma yönelir –ya da yönelir mi? Charles Thénier (Michel Duchaussoy) oğlunun ölümünün intikâmını almayı planlar. Oğlu Michel Thénier (Stéphane di Napoli) jenerik öncesindeki etkileyici ve dikkat çekici sekansta kendi ailesinin de onaylayacağı gibi fazlasıyla iğrenç bir adam olan Paul Decourt'un (Jean Yanne) kullandığı bir arabanın çarpması sonucu ölmüştür.

²⁶⁷ La Femme infidèle, *L'Avant-Scène du Cinéma*, Mayıs 1969, s. 27.

Charles, Paul'ü öldürmek için ayrıntılı bir plan yapar, ama filmin sonunda gerçekten bunu Paul'ün mü yaptığı, yoksa sadece Paul'ün oğlu (açık bir biçimde Charles'ın oğlunu oynayan gencin kardeşi Marc di Napoli'nin oynadığı) Philippe'in işlediği suçun utancını mı üstlendiği net değildir. Eğer dışardan bir kanıtı dahil etmek istersek, Nogueira ve Zalaffi filmi yaptıktan sonra Chabrol'ün "Charles'ın Paul'ü öldürdüğünü asla görmeyeceksiniz. Asla" dediğini aktarırlar,²⁶⁸ böylece Philippe'in babasının ölümünden sorumlu olduğundan ve Charles'ın da Philippe için kendini feda ettiğinden emin olabiliriz. Bu simetri ilgi çekicidir: Bir intikâm dramı gibi görünen (film – ç.n.) giderek ve karşı konulamaz biçimde bir kıskançlık ve imrenme öyküsüne dönüşür, çünkü Charles oğlunun intikâmını almakla giderek daha az ilgilenir ve katilin oğlu Philippe'e düşkünlüğü artar. *Que la bête meure* eşcinsel bir üçlü aşk değilse de, kesinlikle babaya özgü (paternal) ve platonik bir aşk filmidir. Charles'ın karısından bahsedilmez (bir karısı vardır ve onu amatörce çekilmiş bir filmde görürüz), ama Charles oğlunu sevmiştir, Paul'ün oğlunu sevmeyi öğrenir ve güya acımasızlığı nedeniyle Paul'den nefret eder. Philippe ile Charles arasındaki sahneler onların ilişkilerinin yapısıyla ilgili ipuçları nedeniyle kafaları karıştırır: Uzun uzadıya Yunanlılardan ve *Ilyada*'dan, bol miktarda cinsel simgelerden –kül tablasındaki bir sigaradan, *Ilyada*'daki bir başın arkasına ve daha sonra da bir ağza doğru duran bir mızrağın imgesinden ("güzel bir imge, sen de öyle düşünmüyor musun?" diye sorar Charles)– konuşurlar.

Bütün bunlar kış ve ilkbahar başı Brittany'nin muhteşem arkaplanının önünde yaşanır. Chabrol'ün en iyi filmlerinde olduğu gibi burada da manzaranın dokusu dramda bir öğedir ve Charles, Paul ve Philippe hakkında, onların diyaloglarından çok ortamlarından bilgi ediniriz. Çevre (vahşi manzaraya zıt olarak) olağanüstü bir baskılama ortamıdır. Filmdeki her karakter –Paul hariç– biraz müşkülpesent, aşırı titiz ve garip bir biçimde baskılanmıştır. Bütün bunlar iğrenç biri olmasına rağmen Paul'ü canlı ve sağlıklı yapar. Bir kez daha Chabrol karakterler denklemini dikkatli bir biçimde dengeler. Ancak bu denge Charles'ın takıntısının kendi abartılı ağırlığının altında parçalanacağı anlamına gelir. Filmin ilk sekansında burjuva varoluşunun sakin yüzeyini parçalayarak ortaya çıkan terör asla tam olarak çözüme kavuşmaz. Bu terörden bireysel olarak sorumlu olan özel bir karakter olmadığı ve dramatik ilişkiler hızla karmaşıklaştığı için çözüme ulaşılamaz. Bu nedenle *Que la bête meure*, Chabrol'ün birçok filmi gibi bir birim olarak etik açıdan tatmin edici değildir. Asla yeni bir zemine hamle yapmayız. Ne katarsis vardır ne de ona benzer bir şey. Sonunda tam bir dairenin içindeyizdir; bir boğulma duygusu vardır.

Birkaç Chabrol eleştirmeni –belki de en önemlisi Robin Wood– onun filmlerindeki yinelenen "id" figürlerine işaret etmeyi sever: Clovis, Laszlo Kovacs, motosikletli André, Albin, Landru. *Kasap* Jean Yanne'nın kasap Popaul tiplemesinde bize bu id karakterlerinin zirvesini verir. Filmde dört ölüm olması

²⁶⁸ Nogueira ve Zalaffi.

[illegible]

Romantik aşk biter. Chabrol öyküyü bazı tarih-öncesi mağara resimlerinin olduğu bölgeye yakın olan Périgord'daki Trémolat köyünde geçirir. Filmi oldukça vahşi bir dünyanın ortasında sanatı hatırlatan şeylerin bir dizi çekimiyle başlatır. Filmin orta bölümündeki güya uygar XIV. Louis tarzı tantanalı atmosferle karşılık oluşturan bir çekimde hiç olmazsa bir kere daha onlara geri döner. Mağara resimlerindeki karakterlerden birinin modern versiyonu olan Popaul psikopatça yeteneklerinin saygı gördüğü ve çok talep edildiği orduda geçirdiği on beş yılın ardından geri döner. *Kasap*'ın teması kişisel, bireysel suç değil, tarih öncesinden günümüze uzanan kolektif, toplumsal suçtur. Genet'den çıkan bir Aziz gibi Popaul da hepimiz adına kendini feda eder, bizim için kolektif çılgınlığımızı yaşar ve onu somutlaştırır.

Chabrol'un bu dönemdeki (1968-1973) "on filmde" biçimsel diyalektik her zaman burjuva yaşamının baştan çıkarıcı, huzurlu, göz alıcı yüzeyi ile arada bir öngörülemez biçimde bu yaşamı parçalayan ani, duygusuz şiddet arasındaki karşıtlıktır. Ancak bu kez hiciv öğesi neredeyse yoktur. *Kasap* Chabrol'un en şefkatli ve ciddi filmlerinden biridir ve burjuvazi buna uygun sahne değildir. Héléne bir öğretmen, Popaul bir kasaptır; her iki karakter de önceki filmlerin toplumsal ortamındaki güçlü köklere sahip değildir. *Sadakatsiz Kadın* ve *Que la bête meure*'de çok önemli olan aile yapısı tematik olarak genişletilmiş ve uzatılmıştır; *Kasap*'ta nükleer aile yoktur, ama bunun yerini köy yaşamı ve Bayan Héléne'in okuldaki sınıfının çocukları alır. İzleyici ile karakterler arasındaki sempatiyi artırmak için Chabrol filmde yalnızca üç profesyonel oyuncu kullanır. Köylüleri kendileri oynar ve Chabrol hâlâ tatmin edici bir şekilde çalışan bir topluluk olarak muhteşem bir tecrit içinde var olduğunu hissettiği için Trémolat'ı tercih ettiğini söyler. Mizansende bundan daha da fazlasını yapar. Popaul'un şiddetli takıntısı köy yaşamı mozaığının içinde küçük, ama kaçınılmaz biçimde kontrol edilemeyen bir öğedir –tıpkı öğretmeni Héléne ile sonbahar pikniğine giden kız öğrencinin sandviçinin üzerine yavaşça damlayan küçücük kan damlaları gibi. Kıskançlık üçgeni olmadığı, arkaplan çok pozitif olduğu (film bir düğün töreniyle başlar) ve Chabrol bir kereliğine bu karakterleri korumasız bir sevecenlikle ele aldığı için *Kasap* id'in dehşetlerinden kaçamayan hepimiz için (onları her zaman cinayet içinde ifade etmesek bile) zarif bir acıma ifadesidir.



Charles Mason (Michel Bouquet) en iyi arkadaşının da karısı olan metresini kazara öldürmesinin ardından derin düşüncelere dalmış durumda. Geç dönem Chabrol'deki birkaç yataktaki-çıplak çalışmasından biri.

yapılmış modern villalarında konuşurlar. H l ne onu "kendini bırakmanın hiçbir ahlaki değeri olmadığına" ikna etmeye  alır. Onun tutumuna katıksız sapkınlık der. Ama Charles sabahleyin polise teslim olmaya karardır. Kendisini uyutacak bir şeyler ister. Kamera banyoya giden kadını takip etmek için pan yapar.  er eve içinde ayırdırlar, bir yanda erkeğin başı, diğer yanda kadının başı, aralarında da geniş bir kahverengi duvar vardır. Daha sonra banyodan Charles'ın karşı açısı. Kamera bir bardak suya laudanum (afyon tent r ) damlaları kattığı sırada H l ne'in aynadaki görüntüsü göstermek için biraz pan yapar. Artık karşı ayna görüntüsünde birliktedirler. Kamera yeniden H l ne'in tek başına doğrudan görüntüsü için pan yapar, bu sırada H l ne suya birinci, ikinci ve üçüncü damlayı damlatır. Plink. Plink. Plink. Kamera ondan panla uzaklaşırken damlalığın tamamı görünür.  ld r c  sıvıyla yatak odasına döner, onu Charles'a verir ve yataktaki karşısına oturur. Charles her bir yudumu aldığında, H l ne biraz sıçrar, yatağın ortasına doğru çekilir. "Gece oldu" der ve işıkları s nd rt r.

Yeterince ayrıntılı olarak tanımlamadım, ama bu kılı kırk yararcasına planlanmış ve düzenlenmiş sekans nefes kesicidir. Bu sekans suç ve mübadele, cinayet ve ölüm ve aşk üzerine kitaplar doldurur. Bir bakıma Chabrol'  ve izleyiciyi o zamana kadar onun filmlerine damga vurmuş olan suç takıntısından kurtarır. Daha sonraki filmleri hızla bu orta-sınıf d nyaıyla özdeşleşmekten daha nesnel ve soğuk bir bakışa yönelir.

Chabrol *Geceden önce*'deki cam evin soğuk ve aldatıcı açıklığından *La D cade prodigieuse*'deki loş, barok ve eşit derecede aldatıcı sayfiye evine yöneldi. Bir Ellery Queen romanından yapılan bu uyarlama aslında göründüğünden daha iyi bir filmidir. Filmin sorunu kısmen İngilizce

versiyonunun yalnızca özensiz ve kaba bir biçimde seslendirilmesi değil, aynı zamanda zayıf görsel teknik niteliğidir. Her ne kadar *La Décade prodigieuse* Chabrol sinemasının bu dönemi için kesinlikle önemli olsa da, bu beş yılın en az karakteristik filmidir. Bu dönemin diğer filmlerinden farklı olarak hem teknik hem de tematik olarak çok yoğun bir filmidir ve Chabrol'un ilk dönem filmlerinin Oidipal evrenine geri döner: kurban haline getirilmiş çocuğun gözünden görüldüğü haliyle aile. Ayrıca bu film Chabrol'un bütün filmleri arasında onun "küçük temalara" bağlanımından vazgeçmesine en yakın olan filmidir, çünkü kendisini çılgınca klasik ve Yahudi-Hristiyan simgebiliminin sık çalılıklarının içine atar. Adındaki "decade" Charles'ın bilinçaltını ama aynı zamanda da on emrin emirlerinin birer birer yönetsel ihlalini temsil eder. Chabrol'un en iyi eleştirmenlerinden biri olan Jan Dawson'un belirttiği gibi Chabrol karşılaştırmalı din üzerine bir makaleyi desteklemek için Ellery Queen'in romanının temel aygıtını genişletmiştir. Bu büyük bir tema değilse de, yakınlaşacağı en büyük temadır.

Bu nedenle *La Décade prodigieuse*'in başarısı teknikten çok tematiktir. Kendinden hemen önce yapılan filmle karşılaştırılırsa görsel olarak hiç de ilginç değildir. Ama Chabrol'un bazı takıntılarının ilginç bir örneğidir. *Kasap*'ta ve *La Rupture*'da olduğu gibi burada da anahtar psikopatidir, ama bu kez psikoz bir kıskançlık konusudur, bu sayede bu on filmde oluşan grubun iki motifi tek bir filmde birleşir. Charles (Anthony Perkins) Théo'nun (Orson Welles) üvey oğludur. Héléne (bu kez onu Marlène Jobert canlandırır, ama Stéphane Audran'ın bir karikatürü gibi görünsün diye oradadır) Théo'nun karısıdır ve onun eski üvey kızıdır. Charles'ın amnezi nöbetlerinin ve gün be gün on ana günahla uğraşmasının temel nedeni üvey annesine yönelik onaylanmayan sevgisidir. Ama Chabrol bu üçlü ilişkiyi karmaşıktırır. Charles'ın yalnızca üvey babasına ek olarak gerçek bir babası yoktur, aynı zamanda bir de manevi babası (godfather) Paul (Michel Piccoli) vardır. Paul tümevarımsal akıl yürütmeye bir tez üzerinde çalışan bir felsefe profesörüdür. Charles'ın kendi deli annesini eklediğimizde beş ebeveyn figüründen oluşan bir toplama varırız.

Ne Charles'ın ne Théo'nun ne de Héléne'in birbirleriyle kan bağının olması Oidipal paradigmayı aile düzeyinin ötesine yayar. Ayrıca üvey babası Charles'ı, yalnız karısını değil, ama içinde yaşadığı (Pirandello'nun IV. Henry'si gibi büyük servetiyle birlikte geçmişte yaşamayı seçtiği) zamanı yaratması gibi "yaratmıştır." Son olarak manevi baba Paul "Charles'ın tanrısını kendisinden ayırmıştır." Bütün bu ensest model bize hemen daha önceki *Ophélia* filmi hatırlatan yapaylığı arımsatır. Daha önceki film gibi *La Décade prodigieuse* de simgesel kirlenme içinde boğulma eğilimindedir. Chabrol bunu biliyor gibi görünür. Karmaşayı daha da artıran her türlü hile ile manzarayı sapkın bir biçimde karmakarışık eder. Neredeyse sanki o dört yılda yedi kere işlenmiş bir tema üzerine çeşitlemeler konusunda sabırsızlanıyormuş gibidir.

Bu yazı yazılırken İngilizce konuşulan ülkelerde henüz gösterime girmemiş olan *Docteur Popaul* (1972), *Geceden Önce* ile büyüleyici bir başarıya ulaşmış olan modelden daha da uzaklaşma girişimi gibi görünür. *La Décade prodigieuse*'de eşsiz bir şekilde karakterler geometrisine uyan bir dedektif vardı (Ellery Queen rolünü oynayan Paul). Chabrol *Docteur Popaul*'de bu yeni keşfettiği ilgisini kendi üzerinde yeniden usavurmaya dönüştürür. Popaul (Jean-Paul Belmondo) kara-komik cinayetler zincirinin içine dalar. Sonuç olarak bir *crise de conscience* (vicdan krizi) yoktur; Jack Siclier'in belirttiği gibi daha ziyade "*Docteur Popaul'un yeniliği* suç tarihinin ele alınışındaki kural dışılıktan gelir."²⁵⁹

Popaul bir kazanın ardından bir hastane yatağında yatar ve o andan itibaren felç olacağına ikna olur. Yaşamının daha önceki bölümlerini hatırlar: çirkin kadınlara düşkünlüğünün eşi Christine (Mia Farrow) ile evlenmesine yol açmasını; güzelin hazlarını keşfetmesinin baldızı Martine'i (Laura Antonelli) şiddetle arzulamasına neden olmasını; ve onun sevgilisi olabilsin diye Martine'in üç kocasını zekice öldürmesini. Tam intihar etmek üzereyken karısı Christine'in eşit derecede zeki olduğunu ve dolap çevirerek kendisini intiharın eşiğine getirdiğini anlar. Bu nedenle o artık (yapmak üzere olduğu) kendisinin öldürülmesini önlemek için dedektife dönüşen bir katildir.

Daha önceki Popaul'un (*Kasap'ta*) tören halinde kadınları öldürmesini cazip kılan dokunaklılık şimdiki Popaul'un rakiplerini komik şekilde yok etmesinde tamamen tersine döner. *Docteur Popaul*'daki satirik uzaklaştırma/yabancılaştırma ögesi "La Muette" hariç Chabrol'un daha önceki bütün filmlerinden daha güçlüdür ve 1960'ların sonundaki filmlerin burjuva evreninden başka bir çıkıştır. Üçlü ilişki kalır, psikopatik öge durur, ortam aynıdır, ama bütün bunlar artık hoşgörüsüz bir ironiyle işlenir.

Kanlı Aşıklar, *Docteur Popaul*'dan da, *La Décade prodigieuse*'den de hem daha ustaca hem daha anlamlı olsa da, bu çizgiyi devam ettirir. İlk kez siyaset bir Chabrol filminin yapısının önemli bir parçası haline gelir. *Kanlı Aşıklar* (James M. Cain'in *Postacı Kapıyı İki Kere Çalar*'ına da bir şeyler borçlu olsa da) gevşek bir biçimde Bourganeuf'un kasabasındaki benzer cinayetlere dair gazete yazılarına dayanır. 1973 yılı ilkbaharında Fransız sansürü görünüşe göre o dönemde mahkemesi süren Bourganeuf davasındaki jüri üyelerini etkileyebilir diye bir aydan fazla süre filmin gösterimini yasakladı. Ancak Chabrol o dönemdeki bir dizi açıklamasıyla gerçek nedenin o yılın Nisan ayındaki yaklaşan seçimler olduğunu açıklığa kavuşturdu ve film onu haklı çıkardı. *Kanlı Aşıklar* bize Chabrol'un her filmindeki kadar klasik olan üçlü bir ilişkiyi verir: Pierre (Michel Piccoli) kasabanın De Gaullecü belediye başkanı Paul (Claude Pieplu) ile evli olan Lucienne'e (Stéphane Audren) âşıktır. Pierre değer vermediği eşi Clotilde'den kurtulur ve Lucienne ile birlikte onun kocasının ölümünü organize eder. Ancak bu mecburi suç bu kez kamunun

²⁵⁹ *Le Monde*, 1 Ekim 1972.

ilgisini çeken bir mesele haline gelir, çünkü Paul bir hazine arazisi üzerinden çabucak para vurmak için rüşvet düzenine dahil olmuş ve kendisinin yerini alacak (belirsiz bir biçimde merkezin solunda olarak tanımlanan) Pierre'i aldatmıştır. Paul'un ölümünün şüpheli olduğu açıktır, ama "Bay Başkan"dan gelen emirler üzerine polisin daha fazla inceleme yapması engellenir.

Filmin önplanında yer alan Lucienne ile Pierre'in ilişkisinin etkileyici, delice, gülünç bir tür tutkusu vardır ve bu ilişkinin kökleri "La Muette"dedir. Birlikte oldukları değerli anlarında birbirlerine çok kötü saldırırlar ve bencilce ayrılırlar. Özellikle Pierre'in karısını öldürdüğü odada sevişmekten ve film için mükemmel bir korkuk simge olan Paul'un öldüğü kaza mahallinde şehvetle öpüşmekten haz alıyor görünürler. Yeri gelmişken Paul karısının sadakatsiz olduğunu keşfetmekten olağanüstü keyif alır. Uzunca bir süreden beri iktidarsızdır ve arazi planında yalnızca Pierre'in yardımı onu güvence altına alacaktır. Bu hiciv serttir ve bize Buñuel'in en iyi taşlama örneklerini hatırlatır. *Karlı Aşıklar* Chabrol düzeninde gerekli bir filmidir, çünkü daha önce sadece ima edileni, yani Chabrol'un usta işi Balzac tarzı melodramlar serisinin pratik siyasal bir boyutu olabileceğini artık açıkça ortaya koyar. *Karlı Aşıklar* siyasal, cinsel ve suçla ilgili ipliklerle sıkı bir kumaş dokur.

Pierre ve Lucienne kendi hataları nedeniyle değil, yetkililerin tedbirli olması sonucu değil, ama Lucienne, net bir biçimde annesi kadar sert görünüşlü olan kızı Héléne (Eliana de Santis) ile yaptığı anlaşmaya ihanet ettiği için sonunda adaletin önüne getirilirler. Héléne ile Lucienne birlikte Héléne'in üvey babasının alay konusu oluşundan özel bir haz almışlardı. Ona karşı birleşmişlerdi, oysa şimdi Lucienne kızının sırdaşlığını sağlamada başarısız olmuştur. Bu nedenle açık bir tersine dönüşle Héléne onları polise ihbar eder. Polis Pierre ve Lucienne'e neden sadece kasabayı terk etmediklerini sorar. "Terk etmek mi? Bu hiç aklınıza gelmedi!" Buñuel'in çok sık olarak ve çok iyi bir şekilde tanımladığı burjuvajinin gizli tuzağına düşerler. Ancak Claude Chabrol engellerinden kurtulmaya başlar.

Nada (1973) Jean-Patrick Manchette'in bir *série noire* (kara dizi) romanıyla yakından ilişkilidir. Bu Chabrol'un büyüleyici burjuva yaşam tarzının güvenli sınırları dışında aldığı ilk risktir. Film karmaşık bir tepkiyi ortaya koyar, çünkü filmin öne çıkan özelliği muğlak tonudur. Chabrol'un burjuva iktidar yapısını ele alışındaki ironi bekleyebileceğimiz gibi çok zedeleyicidir, ama filmin Nada grubunu da içeren farklı militan gruplarına karşı aldığı tavır bazen özgüvensizdir ve taraflıdır. Chabrol bu insanları, onların doğal düşmanlarını tanıdığı kadar tanımaz, hatta neredeyse hiç tanımaz. Bu nedenle konusunun ciddi doğasını ağırlıklı olarak ses kuşağına (gürültü, sürekli takip teması ve askeri temalar), ama aynı zamanda da mizansene ucuz heyecan öyküsü enjekte ederek mazur göstermeyi gerekli bulmuş görünür. *Nada* Chabrol'den bekleyeceğimiz görsel gelişkinliğin çok azını gösterir. Film, konusundan huzursuz olduğunu ele veren apaçık bir biçimle çekilmiştir.

Nada grubu sol politik tayfı temsil etmesi için dikkatli bir biçimde tasarlanır. Romantik devrimci tehlikeli haydut Diaz (Fabio Testi) siyah balıkçı kazağı ve geniş kenarlı siyah şapkasıyla açıkça spagetti Western tarzında *Antonia Das Mortes*'den (Glouber Rocha, 1969) çıkmış gibidir. Epaulard (Maurice Garrel) grubun yaşlı sinik üyesidir ve Andrew Sarris'in belirttiği gibi Bogart mitinin "kurnaz kaderciliği" ile Montand mitinin "hüzünlü sabrını" birleştirir.²⁶⁰ André (Lou Castel) uygun bir şekilde burjuva bir ailenin dürüst bir torunudur. Belirsiz bir biçimde oluşturulan karakter D'Arey (Didier Kaminka) biraz hippy tarzı ve evinde de psikotik bir karısı olan işçi sınıfından bir garsondur. Ve genç kız –her zaman bir genç kız vardır: Soyadıyla çağrılan Véronique Cash'in (Mariangelo Melato) erkeklerin en nahoşuyla (Epaulard) kısa bir ilişkisi olur ve gruba sürekli saklanacak yer sağlar. Chabrol'un bu yabancı karakterleri çok iyi tanıdığı sinemasal stereotipler tarzında ele almaktan çok rahat olduğu açıktır; Western yankıları –özellikle de Sergio Leone'ninkiler– aksiyonu sürekli olarak noktalar. Aynı zamanda Chabrol'un yabancı oyuncularla çalışmasında her zaman olduğu gibi bir eğilim olarak diyaloglar hem çok ince bir üslupla yazılır hem de kaba bir şekilde söylenir.

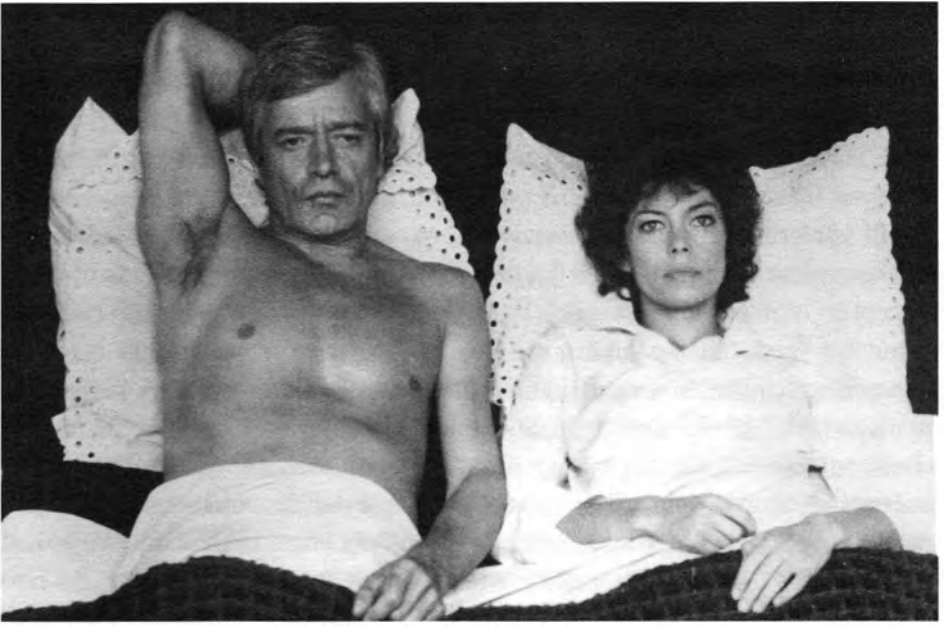
Grubun sonuncu üyesi Truffais'dir* (Michel Duchaussoy). Onun hem adını ("Resnaut"²⁶¹ adlı bir öteki beni var mıdır?) hem de onu canlandıran oyuncunun *Nada*'da bir *raisonneur* (sürekli düşünen) gibi biri olacak olan ve Chabrol'un düzenli bir meslektaşı olduğunu biliriz. O züppe, kot pantolonlu orta-sınıf öğrencileriyle dostça olmayan ilişkilerin tuzağına düşmüş bir felsefe profesörüdür ve grubun suikastı yapmamayı tercih eden üyesidir. Kendisini "liberter komünist" olarak adlandırır ve "sol terörizm ile devlet terörizminin aynı çenenin parçaları olduğunu" yazmıştır. Truffais bir entelektüeldir ve bu nedenle Chabrol'un kendi bakış açısına en yakın olan karakterdir. (Chabrol'un siyasi görüşüne dair çok az şey biliyoruz, ama 1968 yazında Sinemanın Genel Kurmay'ının çok radikal planına görünüşe göre derinden dahil olmuştu.) Filmin sonunda grubun geri kalanının tamamen ve acımasızca katledilmesinden sonra Diaz tek başına sendeleyerek ve Truffais'in sözlerini yineleyerek bir manifesto yazar: "Acımasız suikast, toplumun tüketim nesnesine dönüşür. İkisi aynı tuzağın çeneleridir." "Hoca" haklı çıkarılır; "öğrenciler" başarısız olmuştur, ama kahramanca.

Nada bu nedenle katmanlı bir yapıdan söz eder. Truffais'in haklı olduğuna kuşku yoktur. Birçok *Nada* grubunun geçen beş on yıl boyunca romantik, ama aslında nafi hareketler olduğu kanıtlanmıştır. Ancak Truffais'in doğrusu yalnızca kısmi bir doğrudur. Varoluşsal olarak *Nada* grubunun eylemleri kendilerini haklılaştırır. Mesele, terörizm sorununun sol için ciddi bir ikilem olmasıdır; henüz çözümlenmemiştir; geçmiş dönemlerde zaten çözülmemişti; muhtemelen bizim dönemimizde de çözülmeyecektir. Onu yeniden ifade ederek Chabrol bu soruya yanıt verir, ama ikilemden kaçır. Çözüm pratik

²⁶⁰ *Village Voice*, 14 Kasım 1974.

* Truffaut ile Resnais'nin adlarından türetilen bir ad. (Ç.N.)

²⁶¹ Bu kez Monaco türetiliyor: Resnais ile Truffaut'dan türetilen bir ad. (Ç.N.)



Paul Gégau ile Danielle Gégau *Une Partie de plaisir*'de rahatsız bir arayı paylaşıyor. ABD'de yanlışlıkla *Pleasure Party* adıyla gösterime giren bu film Chabrol'un burjuva evlilik geleneklerini en mesafeli ve keskin biçimde incelemelerinden biridir. Boşandıkları için Gégau'ların kendi evlilikleri üzerine yarı-kurmaca bir yorumdur. Danielle Gégau son dönemde Jacques Rivette'in filmlerini yapımıcılığını yapmıştır.

değil, semantiktir. Diaz aynı zamanda “Terörizmi eleştirmek, iç savaşı eleştirmek olarak yorumlanmamalıdır” der. Solda o yola girmiş ve eylemlerini bir iç savaştaki mücadeleler olarak düşünmeyen çok sayıda ciddi insanın olup olmadığı konusunda şüpheliyim. Nada grubunun olduğu sahnelerin muğlak mizansenleri olmasaydı, yine de *Nada*'nın içinde bu ikilemin ıstırap verici yapısına dair bir anlayışı okuyabilirdik. Burjuvazi söz konusu olduğunda Chabrol, (Pompidou'nun parlak portresinin altında uyuyan ve parlak bir şekilde aydınlatılmış şatolarının merdivenlerinde karısı kendisini uğurlarken kendisine tahsis edilen helikopteri içinde kavga eden) İçişleri Bakanı'nın davranışlarına, polis şefine ve Nada grubuyla savaşırken birbirleriyle de savaşta olan gizli servis ile karşı istihbaratın farklı operasyonlarına adanan sahnelerde olduğu gibi kendini daha fazla evinde hisseder. Nada üyelerinin düşmanları olan Amerikan büyükelçisini şık bir geneleve haftalık Cuma gecesi ziyareti sırasında ele geçirmek gibi hoş bir düşünceleri vardır. Bu da Chabrol'e filme biraz seks dahil etme ve artık zorunlu hale gelen sahnede büyükelçiye bir yatakta çıplak, sere serpe yatan genç bir kadının yanında çekme fırsatını verir. (Militanlardan biri ayrılımalarından önce iffetli bir şekilde kadının kalçasını örter, sanki Chabrol'ü eleştiriyormuş gibi.) Sadece grubun olduğu sahnelere zıt bir şekilde bu sahnelerde büyük bir mizah vardır.

Chabrol'un Nada mensuplarına daha da yaklaştığı şüphelidir. Ancak bütün sorunlarına rağmen bu film sınırlandırıcı burjuva suç çevrelerinden psikolojik olduğu kadar politik de olan özgürlük yönünde umut verici bir

girişimdir. Tom Milne'nin belirttiği gibi bu filmde “suçun transferi, olaylar nedeniyle izleyiciyi taraf tutmaya zorlar.”²⁶¹

Chabrol'un verimli kariyeri onun filmleri üzerine yazanlara özel bir sorun sunar. Bu kitapta yer alan bütün yönetmenler gibi o da kuşkusuz tamamen onu inceleyen bir kitabı hak eder. Bu çalışmanın sınırları içinde onun sinemasının önemli yönlerinden yalnızca bazılarından bahsedebildim. Buñuel'in filmleriyle karşılaştırılarak onun filmleriyle ilgili neredeyse hiçbir şey söylenmemiştir. Oysa Chabrol'un filmleri hoş bir şekilde Buñuel'in filmlerinin tamamlayıcısıdır. Balzac bir ya da iki kez anılmıştır, ama bu 19. yüzyıl romancısının *comédie humaine*'ını (insanlık komedisi) bu 20. yüzyıl yönetmeninin sinemasıyla karşılaştırmak öğretici olmaktan çok daha fazlası olurdu. Chabrol'un muhteşem teknik ustalığının yalnızca birkaç örneğini, o da hızlı bir şekilde inceledik; filmlerinin çoğunda bunlardan daha düzinelerce vardır, ama onun ustalığını keşfetmenin en iyi yolu ustalığını gözlemektir. Tom Milne haklı olarak *Nada*'dan “sonuna kadar Chabrol'un hor görüşüyle yapılmış” film olarak söz eder. Bu hor görmenin Chabrol'un kariyerindeki farklı dönemlerde yarattığı özel problemlerle ilgili daha çok şeyin söylenmesi gerekiyor.

Dahası (Chabrol'un ABD'de ticari olarak gösterilen filmlerinin en sonuncusu olan) *Nada*'dan bu yana Chabrol beş uzun metrajlı film daha tamamlamıştır. Bunlar yalnızca Paul Gégauff tarafından yazılmadığı, aynı zamanda başrolünde kendisi, eski eşi ve kızı da oynadığı için nihayetinde Gégauff filmi olarak görünen *Une Partie de plaisir* (1974), *Les Innocents au mains sales* (1974), *Initiation à la mort* (1975), *Folies bourgeoises* (1975) ve *Alice, ou la dernière fugue*'dür (1976). Ayrıca Henry James'in öykülerine dayanan iki televizyon filmi tamamlamıştır (er ya da geç Henry James'e yönelmesi kaçınılmazdı): *DeGrey* ve *The Bench of Desolation*. Bir kere izlemeye dayalı olarak *The Bench of Desolation*'ın James'in içten bir televizyon uyarlaması olarak görüldüğünü söyleyebilirim. Ayrıca Chabrol 1974 yılında dört bölümünü kendisinin yönettiği altı bölümlük “Histoires insolites” (“Alışılmamış Öyküler”) adlı bir diziyi organize etti.

Bu gözü dönmüş üretim planı Chabrol'un Yeni Dalga'ya en önemli katkısının bir işaretidir. Truffaut müthiş bir akılla türleri inceleyebilmiştir. Godard türleri yeniden başlatmak için mahkum etmiştir. Resnais ve Rivette daha yavaş çalışmış, dönemin can alıcı boyutunu incelemişlerdir. Rohmer sinema ile edebiyat arasında ilişki kurmuştur. Ama yalnızca Chabrol bir bütün olarak Yeni Dalga'ya ilk esin kaynağı olan 1930'lar ve 40'lardaki önemli Amerikalı yönetmenler tarafından oynanan tam bir eğlendirici-yönetmen rolünü üstlenmiştir.

²⁶¹ “Nada”, *Sight and Sound*, İlkbahar 1974.

Ahlaki Öyküler:

Saray Aşkı Sanatı

Godard, Truffaut ve Chabrol'den on yaş daha büyük olan Eric Rohmer özel yaşamı konusunda neredeyse takıntılı bir biçimde ağzı sıkıdır. Son birkaç yıl boyunca farklı dergilere birkaç röportaj vermeyi kabul etmiştir, ama aynı bilgiyi iki kez nadiren verir. 4 Nisan 1923'te... ya da 1 Aralık 1920'de... ya da 4 Nisan... 'da Nancy'de doğdu. Evlidir ve iki çocuğu vardır, ama aile yaşamını, evlilikleri profesyonel ortaklıklar haline gelmiş Godard ve Chabrol'e ve çocuklarına film adı veren Truffaut'ya doğrudan karşıtlık içinde meslek yaşamından sıkı bir şekilde ayrı olarak yürütmeyi başarmıştır. Rohmer çocukken sinemaya fazla ilgi duymadığını, oldukça sonraları bir öğrenciyken Sinematek'i keşfettiğini söyler. Fransa'nın Nazilerce işgali boyunca farklı biçimlerde *Elizabeth* ve *Les Vacances* adları verilen bir roman yazdı ve savaştan sonra da sinema dergileri için yazmaya başladı. Gerçek adı Jean-Marie Maurice Schérer'dir, ama roman için "Gilbert Cordier" takma adını kullandı ve sinema dergileri için yazmaya başladığında adını "Eric Rohmer" olarak değiştirdi.

1950'li yılların başında Rohmer, André Bazin'in yönetiminde yeni kurulan *Cahiers du Cinéma*'da yazı yazar Truffaut, Godard, Chabrol ve Rivette'e ile arkadaş oldu. On yıldan fazla süre bu dergi için yazdı ve 1957'den 1963'e kadar da derginin editörlüğünü yaptı. 1950'li yıllar boyunca Rohmer aynı zamanda süreleri on dakikadan altmış dakikaya kadar değişen yarım düzine kısa film yaptı – "Journal d'un scélérat (1950), "Présentation, ou Charlotte et son steak" (1951-61), "Bérénice" (1954), "La Sonata à Kreutzer" (1956), "Véronique et son cancer" (1958)– ve Fransız sineması için dönüm noktası olan 1959 yılında Claude Chabrol'un yeni yapım şirketi için ilk uzun metrajlı filmi *Aslan Burcu*'nu çekti.²⁶² Chabrol şirketi satmak zorunda kaldığında, film yeniden kurgulandı ve müziği yeniden bestelendi, ama gösterime girdiğinde fazla ilgi çekmedi. Godard, Truffaut ve Chabrol ilk uzun metrajlı filmleriyle büyük başarılar kazanırlarken Rohmer tıpkı Rivette gibi Yeni Dalga'nın geriye dönen dalgasına yakalandılar. Zaten neredeyse kırk yaşına gelmiş olan Rohmer için bu deneyim hoş olmamalıydı. *Cahiers*'de editörlük yapmaya devam eden

²⁶² Bu dönemde Rohmer aynı zamanda (Claude Chabrol ile birlikte) Alfred Hitchcock'un filmleri üzerine saygın eleştirel incelemesini tamamladı. Hitchcock, bu kitabın varlığı olmasa, ahlaki öykülerin bu kibar yaratıcısı üzerinde bir etkisi olmasını hiçbir zaman beklemeyeceğimiz bir yönetmendir.

Rohmer kişisel filmler yapmaya devam edebilmenin ekonomik olarak tek geçerli yolunun 16 mm kısa filmler çekmek olduğunu anlayarak tasarruf yaptı.

“Ahlaki Öyküler” serisinin ilk ikisi olan *Monceau Fırıncısı* (*La Boulangerie de Monceau*, 1962, 26 dak.) ile *Suzanne’ın Mesleği* (*La Carrière de Suzanne*, 1963, 60 dak.) bu yolla çekildiler, tıpkı “Nadja à Paris” (1964, 13 dak.), “Place de l’Etoile” (1965, 15 dak.), “Une Etudiante d’aujourd’hui” (1966, 13 dak.) ve “Fermière à Montfauçon” (1968, 13 dak.) gibi. Ahlaki Öyküler dönemini tamamlayan dört uzun metrajlı film gibi bütün bu filmlerin yapımcısı da Barbet Schroeder’di. Rohmer’in onunla birlikte 1962 yılında Les Films du Losange adlı yapım şirketini kurmuştu. 1960’ların sonunda Schroeder ile Pierre Cottrell ortak oldular. Les Films du Losange’in Rohmer’in hassas kariyeri için hayati bir koruma ve destek sağladığı açıktır.

Cahiers du Cinéma’dan ayrıldıktan sonra Rohmer televizyona yöneldi, 1964 ile 1966 yılları arasında hem O.R.T.F. hem de Télévision Scolaire için çok geniş alanlara yayılan konularda on dört film yönetti.²⁶³ Les Films du Losange 1965 yılında uzun metrajlı filmlerdeki ilk riski olarak altı bölümlü 16 mm derleme film *Yönetmenlerin Gözüyle Paris...*’i yaptı. Rohmer’in katkısı “Place de l’Etoile” adlı skeçti. 1967 yılında Rohmer Ahlaki Öyküler döneminin bir sonraki projesi olan *Maud’un Evindeki Gecem* (*Ma nuit chez Maud*, 1969) için uzun metrajlı filme geri dönebildi. Ancak Jean-Louis Trintignant yaklaşık bir yıl boyunca uygun değildi, bu nedenle Rohmer’in ününü güçlendirecek ve ilk kez olarak ona bir yönetmen olarak güvence duygusu verecek olan bu filmin yapımı ertelenmek zorundaydı. Bunun yerine Schroeder ve Rohmer yaptıkları kısa filmlerin ikisinin haklarını televizyona sattılar ve profesyonel olmayan oyuncularla dördüncü Ahlaki Öykü olan *Koleksiyoncu Kızı* (*La Collectionneuse*, 1967) çekmek için aldıkları bu küçük bütçeyi kullandılar. O yaz onların tek masrafları sadece ham film parası ve Saint-Tropez’deki hem set olacak hem de oyuncular ile ekibin kalacağı evin kirasıydı. Aynı zamanda bir de aşçının ücreti için ayrılmış küçük bir bütçe vardı, ama rivayetlere göre aşçı bütün çekim programı boyunca et ve sebzededen oluşan bir İtalyan çorbası dışında hiçbir şey pişirmemişti. Aşçı kadın da filmde kısa bir rolde görüldü. Oyuncular ve ekip yüzde karşılığında çalıştı. Filmin başarısı takdir edilmişti (*succès d’estime*), ama bu takdir ta ki ellinci yaş gününe yaklaşan Rohmer’in bir yönetmen olarak güvenli bir geleceğe sahip görüneceği yaklaşık iki yıl sonraki Cannes Film Festivali’nde *Maud’un Evindeki Gecem*’in ilk gösterimi yapılana kadar gösterilmedi. Rohmer hızla son iki Ahlaki Öykü’yü yaptı –*Clair’in Dizi* (*Le Genou de Claire*, 1970) ve *Öğleden Sonra Aşk* (*L’Amour, l’après-midi*, 1972). Heinrich von Kleist’in *Die Marquise von O’sunun* (*O Markızı*) uyarlaması olan ilk Ahlaki Öykü-sonrası filmine (1975) başlamasından önce üç yıldan fazla süre geçti. Rohmer’in yaptığı açıklamalardan gelecekte 1960’ların ortalarında

²⁶³ “Les Cabinets du physique” (*La Vie de société du XVIII^e siècle*); “Métamorphose du paysage” (*L’Ere industrielle*); “Perceval ou le conte du Graal”; “Don Quichotte”; “Les Histoires extraordinaires d’Edgar Poe” (filmlerden parçalar); “Les Caractères de La Bruyère”; “Pascal”; “Victor Hugo: Les Contemplations”; “Mallarmé”; “Hugo Architecte”; “Louis Lumière”; “La Béton” – tümü de eğitim filmleridir. O.R.T.F. için *Cinéastes de Notre temps: Carl Dreyer ve Le Celluloid et le marbre* adlı serilerde iki epizot.

televizyon için yaptığı eğitici filmlerden bildiği bir tür olan bu tip tarihsel filmlere yoğunlaşacağı açık görünüyor.

O halde bir yönetmen olarak yirmi yıldan fazla süreye yayılan kariyerinde Rohmer dördü yoğun geçen beş yıllık bir zaman diliminde olmak üzere sadece altı film yapmıştır. Schroeder ile Les Films du Losange'in yardımına rağmen Rohmer'in o uzun dönem boyunca karşı karşıya kaldığı olağanüstü güçlükler insanı etkiler. Onun yolculuğunun uzun oluşu yakın dönemde yaptığı filmlerin daha yoğun ve hoş bir biçimde incelikli işlenmiş filmler olmasını sağlamıştır. Zorunlu olarak son dört film üzerinde yoğunlaşacağız. Ancak daha önceki filmler de özellikle geçmişe bakış içinde izlendiğinde çok ilginçtirler.

Aslan Burcu bugün Rohmer'in daha sonraki filmlerini bildiğimiz için 1959 yılında olması gerektiğinden çok daha ilginç görünen basit bir Renoir tarzı öyküdür. Bu, aynı dönemde yapılan *400 Darbe*, *Serseri Aşıklar* ve *Kuzenler* gibi her karede sinemanın gidişatını değiştirmeye niyetli olduğunu ilan eden bir film değildir. Gerçekten Rohmer kendisini çoğu kez *Cahiers*'deki eski arkadaşlarından ve Yeni Dalga'nın ilk döneminden estetik olarak ayırır. Bunu da her zaman kendi sinemasal yapılarının fazlasıyla farkında olan ve arkalarında uzanan estetik ve tarihsel geleneklerin bilincinde olan *onların* (Truffaut, Godard, Chabrol) filmleri ile kendisinin karakter, mekân ve zamandan büyülenişini aktarmak için yararlı olması hariç "sanattan," özellikle de "film sanatından" sürekli olarak kaçınılan *kendi* filmleri arasında açıkça ayrıma giderek yapar. Artık açıkça bir Rohmer filmi olan, bu nedenle sakın, sanatsız ve bilerek ve isteyerek görüntülediği insanlarla, onların içinde yaşadığı mekânlarla ve yılın o dönemiyle ilgili olan *Aslan Burcu* Godard'ın, Truffaut'nun ve Chabrol'un ilk filmleriyle ilgili bildiğimiz her şeye neredeyse doğrudan karşıdır.

Filmin adı bize Rohmer'in sakın bir şekilde basit bir öyküyü anlattığı yılın o dönemini, Ağustos ayını verir. Pierre Wesselrin (Jess Hahn) Paris'te yaşayan Hollandalı bir kemancıdır. Bir mirası beklemektedir ve filmin başında dostlar, tanıdıklar ve Rohmer'in filmlerinin çoğuna damgasını vuran hoş ve neşeli bir sosyal çevrenin bir parçası tarafından kuşatılmıştır. Yaz ilerledikçe ve arkadaşları tatil için ayrıldıkça Pierre parasını bitirir, dairesini kaybeder ve sonunda yaz ortası ve sonunun parlak ışığıyla yıkanmış halde, tenhalaşmış kentte tamamen tek başına ve izole halde kalır. Seine nehri kıyılarında bir avare ile tanışır, onunla arkadaş olur ve ikisi kafelerde turistler için müzik yapma işine girerler. Yaşam temposu Eylül ayı başlarında yeniden huzlanmaya başlarken Pierre tatilden dönen arkadaşlarıyla yeniden karşılaşır ve sonunda bekliyor olduğu mirası alır. Film biter. Bu zayıf olay örgüsünde Rohmer'i açıkça heyecanlandıran fırsat, Ağustos ayında Paris'te ışığı, ruh hallerini ve atmosferi yakalayabilmesiydi. Bu sıcağın erimeye müsait, ustaca arkaplanın önünde Rohmer iki Renoir tarzı karakteri, kendilerini Boudu'nun* dünyasında

* Yazar burada Renoir'in *Sulardan Kurtarılan Boudu* (*Boudu sauvée des eaux*, 1932) filmine gönderme yapıyor. (Ç.N.)

uygunsuz bulmayacak olan Pierre ile avareyi (Jean le Poulain) tasarlamıştır. Rohmer'in daha sonraki, daha olgun sinemasının bütün kalite işaretleri burada açıkça görülür: özel bir kentin atmosferine ve ışığına yönelik aşırı hassasiyet; karakterlerin insaniliği üzerine sevecen ama entelektüel söylev; entelektüellerin düşkün olduğu kendini analiz etmekten büyülenme; her günkü ayrıntıların sergilenmesi ve şairin, güzel konuşulan dilin biçimlerine ve zarif ama keskin renklere olan aşkı.

1959 yılında bütün bunları yalnızca alışılmamış bir kavrayış gücüne sahip bir eleştirmen yapabilirdi, çünkü Rohmer'in ilk filmi, sonraki bütün filmler gibi, gücünü sinemasal geleneklerden, özellikle de Yeni Dalga'nın ilk döneminde gözde olan geleneklerden çok edebiyata borçludur. İzleyicilerin çoğunun Rohmer'in ikon kırıcı film biçiminin kökenini anlamayı daha kolay bulması, Ahlaki Öyküler'de yaratılan yapının desteği sayesinde daha sonradan oldu. Bu film gösterime girdiğinde başarılı olmadı ve Rohmer *Cahiers du Cinéma*'nın editörlüğüne geri döndü ve tamamlaması on yılını alacak olan Ahlaki Öyküler projesini formüle etmeye başladı. 1960'lı yıllar boyunca kısa metrajlı filmler çekmeye devam etti, ama onlardan yalnızca biri Fransa dışında ulaşılabilir durumdaydı. Rohmer'i değerlendirmek açısından Ahlaki Öyküler'in dışında çok az yapıta sahip olduğumuz için "Place de l'Etoile"i tartışmak için biraz zaman ayırmaya değer. Diğer genç yönetmenler de *Yönetmenlerin Gözüyle Paris...*'e katkıda bulundular, ama filme hâkim olan düşüncenin –Parislilerin semtlere göre organize edilmiş öyküleri –Rohmer'e ait olduğu açıktır. Genelde bu film, altı yönetmenin kolektif çabasının bir toplamı olduğu düşünüldüğünde, şaşırtıcı biçimde başarılıdır ve Rohmer'in epizodu, tıpkı coğrafi olarak geçtiği yer gibi, filmin merkezinde yer alır. Place l'Etoile'de bir gömlekçide çalışan müşkülpesent bir tezgâhtar her gün kesinlikle aynı rotayı izleyerek Metro çıkışından işyerine yürür ve Place l'Etoile'de buluşan on iki caddeden beş ya da altı tanesini geçmek zorundadır. Burada yapısalcı bir ironi amaçlanır: Tezgâhtarın canlı olmayan, içe dönük karakteri Place l'Etoile'un açık, geniş ve merkezden çevreye doğru düzenlenmiş yapısıyla doğrudan zıtlık oluşturur. Bir gün tezgâhtar caddede adamın biriyle kavga eder ve bu da onun her gün gidip geldiği yoldaki engelleri daha da öne çıkarır. Rastlantı sonucu adamı yere devirir, öldüğünden korkar ve kaçır. Adam öldü diye bir sonraki haftası dehşet içinde geçer. Kendi kendine dayattığı suç, bu skecin tonu komik olsa da, neredeyse tahammül edilmez boyuttadır. Ölüm haberi için gazeteleri tarar, ama yoktur. Sonunda skeç tezgâhtar kurbanını Metro'da canlı, iyi ve daha önce karşılaştığı aynı ele avuca sığmaz kavgacı olarak gördüğünde aniden biter.

Bu skeç bize Rohmer'in dünyasının *Aslan Burcu*'nda olmayan bazı öğelerini gösterir. Mizansenin yapısalcı niteliği hem en önemli hem de en az dikkat edilen özelliklerden biridir. Bir diğeri "ahlaki" suç anlayışıdır. Bütün Rohmer filmlerinin malzemesi olan gündelik yaşamın ayrıntıları gerçekten bu kısa filmin de konusudur.

Beklenebileceği gibi Rohner'in televizyonla ilgili bazı çok özel görüşleri vardır ve röportajlarda eğitim amaçlı televizyon için yaptığı çalışmanın önemli olduğunu net bir şekilde ifade eder. Her ne kadar sadece bir eleştirmen olarak çalışmasının bir uzantısı olarak gördüğü Cinéaste de Notre Temps serisinde O.R.T.F. için iki bölüm çektiyse de, onun televizyon çalışmasının önemli bölümü eğitim amaçlı televizyon için olmuştur ve televizyon için bazı belgeseller yapmıştır. "Onlar gerçek filmlerdi ve onları çok severim. Şöyle de diyebilirim: onları başka yerlerde yaptığım çalışmalar kadar çok severim."²⁶⁴ Genel TV ile eğitim amaçlı TV arasındaki fark yine bir izleyici meselesidir: Eğitim amaçlı televizyonda Rohner ulaşmak zorunda olduğunu bildiği sınırlı sayıda izleyiciden emindir. Onun televizyon filmleri geniş bir konular alanını –Parsifal efsanesi, endüstri devrimi, Paris'teki kız öğrenciler, Louis Lumière, (kuşkusuz) Pascal– kapsar ve onların çoğunun film ortamına çok iyi uymayan *düşüncelerle* ilgili olması önemlidir. Deneme yapma fırsatları çoktu ve o bu özgürlükten yararlandı, ama yine de onun TV'nin sınırlayıcı olduğunu düşündüğü hissedilir.

"Bir filmi TV'de gösterdiğinizde, çerçeve parçalara ayrılır, düz çizgiler eğrilir, dekor artık eksiksiz ve üç boyutlu olarak görülmez. *Koleksiyoncu Kız* gibi bir film için çok önemli olan 'o andaki zaman' duygusuna gelince bu duygu tamamen yok olur... insanların durma, yürüme ve devinme biçimleri... bütün bunlar kaybolur. Kişisel olarak ben TV'nin içten bir ortam olduğunu düşünmüyorum."²⁶⁵

Yine de televizyonun, sınırlamaları nedeniyle, kendisine "okunabilir" imgeler üretmeyi öğrettiğini de kabul eder.

İlk iki Ahlaki Öykü (*Monceau Fırıncısı* ve *Suzanne'ın Mesleği*) görünüşe göre Rohner'i rahatsız etmiş bir teknik niteliğe sahip 16 mm siyah-beyaz çekilmiş kısa filmlerdi. Her iki film de daha sonradan bol ayrıntıyla çalışacağı son dört filmin temalarına girişten biraz daha fazlasıdır. Altı filmin her birinde Rohner temel yapıyı şöyle planlamıştı: Bir kadına ilgi duyan bir erkek başka bir kadınla tanışır ve onun cazibesine kapılır, ama onunla sevişmekten kaçınır ve sonunda ilk kadına geri döner. Bu yapı genç erkeğin kızı caddede gördüğü ve ona âşık olduğu, ama onunla nasıl ilişki kuracağını bilmediği altı filmin birincisinde çok açıktır. Onu gördüğü bölgede sistematik olarak araştırma yapmaya karar verir, ama sonuç alamaz. Günlük aramaları sürecinde bir pastaneye gitme ve yemek için kek satın alma alışkanlığı edinir. Pastanedeki yardımcı kızın kendisine ilgi duyduğunu fark eder, bu durumdan biraz sıkılsa da kızla flört etmeye başlar. İlk kızın anısı ve umudu kaybolmaya başlarken kızla randevulaşır, ama tam buluşacaklarken ilk kızı yeniden bulur ve pastanedeki kızla flörtü sona erer.

Suzanne'ın Mesleği daha uzun ve karmaşıktır: Kendinden yaşça büyük ve

²⁶⁴ Rui Nogueira, "Erich Rohner: Choice and Chance", *Sight and Sound*, Yaz 1971.

²⁶⁵ Nogueira.

öğrenci olan arkadaşına büyük hayranlık duyan genç bir oğlan, kadınları tercih etmeyi fazla düşünmez. Örneğin büyük olan genç, küçük olanın bir öğrenci bile olmadığı için çok hoşlanmadığı bir kızla çıkar. Büyük olan genç her iki durumdan da mutlu değildir, bu nedenle kızla ilişkisini keser, ama kız esasen büyük olana yakınlığı nedeniyle hemen küçük olanla flört etmeye başlar. Küçük genç bundan hoşlanmaz, ama büyük oğlanı sinirlendirmekten de korkar ve oyuna devam eder. Filmde küçük oğlanın biraz ilgi duyduğu başka bir genç kız daha vardır, ama kız ondan büyüktür ve onunla ilgilenmez. Rohmer'in dediği gibi, "Filmde başarısızlıktan başka gerçekten bir şey yoktur."²⁶⁸

Bu filmlerin her biri Ahlaki Öyküler'in temel biçimine uyduğu halde, iki film de Rohmer'e ün kazandıracak olan sonraki dört filmin daha özenli niteliklerini sergilemez. Bu dört film birbiriyle yakından ilişkili olduğu için birlikte ele alınmaları daha iyi olabilir, çünkü bu filmlerin tek bir tema üzerine çeşitlemeler olması amaçlanır. Rohmer'in filmleri Godard'inkinden bile daha fazla analiz edilmek ve parçalara bölünüp, "bu parçaların" etiketlenmesi ve katagorize edilmesi için adeta bağırlar. Bütün grubu biçimleyen Kartezyen mantık onların ayrı varlıklar olarak değil, daha büyük bir yapının farklı yüzleri olarak tartışılmasında neredeyse ısrar eder. Onların hiçbirisi ayrı değildir. Rohmer'in filmlerinde dikiş yerleri asla görünmez. Kumaş öylesine sıkı dokunur ki, bazı insanlar göze görünen çok az şey olduğunu hissederek. Bu doğru değildir. Son dört Ahlaki Öykü dil ve mantık, karakter ve mekân, ışık ve mizansen, sinema ve edebiyat, seks ve aşk, günlük yaşam ve idealler, rasyonel ve rasyonel, düşünce ve eyleme dair sorular sorarlar. Her ne hakkında olurlarsa olsunlar bunlar kesinlikle karmaşık, armonik yankılanmaların olduğu filmlerdir.

Altı filmi içeren başlık özellikle İngilizce konuşan izleyiciler için bazı sorunlar yaratır. "Ahlaki" (moral) sıfatı Rohmer için İngilizce'de genellikle geldiği anlamdan tamamen farklı bir anlam taşır ve çok iyi açıkladığı için uzun uzadıya alıntılanmaya değer:

"Fransızca'da bir *moraliste* sözcüğü vardır ve İngilizce'den bunu eşiti bir sözcüğün olduğunu sanmıyorum. Bunun 'ahlaki' (moral) sözcüğüyle fazla bir bağlantısı yoktur. *Moraliste* insanın içinde olup bitenin tanımlanmasıyla ilgilenen kişidir. Düşünceler ve duygularla ilgilenir. Örneğin 18. yüzyılda Pascal bir *moraliste*'ti ve bir *moraliste* La Bruyère ya da La Rochefoucauld gibi özellikle Fransız yazar türüdür ve Stendhal'e de bir *moraliste* diyebilirsiniz, çünkü insanların hissettiklerini ve düşündüklerini tanımlar. Bu nedenle Ahlaki Öyküler gerçekten onlarda içerili olan bir ahlakın olduğu anlamına gelmez, ama yine de ahlakilik vardır ve bu filmlerdeki bütün karakterler oldukça açık bir şekilde geliştirilen belirli ahlaki düşüncelere uygun olarak hareket ederler. *Maud'un Evindeki Gecem*'de bu düşünceler çok kesindir, buna karşılık diğer filmlerdeki bütün karakterler daha fazla belirsizdir ve ahlak (morality) oldukça kişisel bir konudur. Ama davranışlarında her şeyi haklılaştırmaya çalışırlar ve bu da en dar

²⁶⁸ Graham Petrie, "Eric Rohmer: An Interview", *Film Quarterly*, Yaz 1971.

anlamında ‘ahlaki’ sözcüğüne uyar. Ancak ‘ahlaki’ aynı zamanda onların kendi edimlerinin nedenlerini, saiklerini ortaya koymaktan hoşlanan insanlar olduğu anlamına da gelebilir. Analiz yapmaya çalışırlar; onlar ne yaptıkları konusunda düşünmeden edimde bulunan insanlar değildir. Mesele onların davranışlarından ziyade davranışlarıyla ilgili *düşündükleridir*. Onlar aksiyon filmleri değildir, onlar fiziksel aksiyonun olduğu filmler değildir, onlar her şeyin çok dramatik olduğu filmler değildir, onlar özel bir duygunun analiz edildiği ve hatta karakterlerin kendi duygularını analiz ettiği filmlerdir ve gerçekten içgözlemseldirler. İşte Ahlaki Öyküler bu anlama gelir.”²⁶⁷

İngilizce’de Fransızca *moral* (*ahlakî*) sözcüğü yerine oldukça geniş “intellectual” (entelektüel) sıfatını kullanma eğiliminde olurduk. Hatta Fransızca *morale* ismi törellik ya da “ahlak kuralları”ndan çok etik ile ilişkilidir. Rohmer’in amaca dair kısa ve özlü ifadesinden filmlerini temel olarak edebi olmuş uzun ve onurlu bir entelektüel geleneğin içine yerleştirdiği netleşir. Rohmer filmlerinin oluşturduğu en önemli çatışkı budur: Bunlar açıkça üst düzeyde sinemasal çalışmalardır, ama yine de kaynakları üst düzeyde edebidir.

Rohmer’in *moraliste*’i haleti ruhiye –başka bir deyişle aklın psikolojisi– ile ilgilenen kişi olarak tanımlaması, bu tanımlamanın sanki “Anglo-Amerikalı bir yazar olan Henry James birçok Fransız yazar kadar iyi bir edebi paradigma olur” gibi görünmesine neden olur. Eğer çoğumuz James’in psikolojik gerçekçiliğinden baştan sona zevk alabilmemizden önce bir süre kendimizi eğitmek zorundaysak, aynısı Rohmer’in filmleri için de geçerlidir. Bu alanda daha önce hiçbir yönetmenin riske girmediklerini düşünebiliyorum ve Henry James’in tiyatroyla hayal *kınkığı* yaratan deneyimleri de bu tip bir ustaca incelemeyi dramatik ya da filmsel terimlere tercüme etmenin aşırı derecede güç olduğunu kanıtlar. Ancak Rohmer’in daha iyi bir başarı şansı vardır, çünkü filmin tiyatroya göre özellikle ortam ya da atmosfer geliştirmede birkaç önemli avantajı vardır. Dört önemli *Ahlaki Öykü*’nün anlatılan (narrated) filmler olması tesadüf değildir. Anlatıcının sesi ve yönetmenin basitçe asla görüntülere ya da seslere çevrilemeyecek düşünceleri ifade etmesini sağlayan serbestlik onun sinemasının önemli bir yönüdür ve James’in kendi sahne çalışmaları için sahip olmayı isteyeceği bir avantajdır.

Proust *Claire’in Dizi*, Choderlos de Laclos *Koleksiyoncu Kız*, Pascal Maud’un *Evindeki Gecem* ve muhtemelen Balzac *Öğleden Sonra Aşk* için daha çarpıcı edebi önceller olarak görünse de, bu seride Rohmer’e en yakından koşutluk gösteren romancı hâlâ James’dir. Max Beerbohm’un James’i bir anahtar deliğinden bakarken gösteren ölümsüz karikatürü, bu edilgin romancıyı eşit derecede ketum ve münzevi olan kameralı adam Rohmer ile birleştirirsek iki kat anlamlı olurdu. Onların ikisi de ne yaptığımızla değil, ama ne yapabileceğimize dair nasıl düşündüğümüzden büyülenen birer *moraliste*’tir. Ancak Rohmer’in kariyeri James’inkinden yetmiş yıllık bir arayla

²⁶⁷ Petrie.

ve de büyük bir Kanal ile ayrılır. Gazetecilerin Rohmer'e attettikleri anakronizme rağmen o en azından 20. yüzyıl başındaki Henry James ile karşılaştırılacak kadar önemli bir modern düşündürdür. Rohmer meseleleri daha az ciddiye alır. Onun karakterleri görece alaycı, dünyevi, zekice düşüncelerini James'de her cümleye enerji kazandıran etkileyici ya da anlamlı bir şeylerle asla donatmazlar. Rohmer'in filmlerinde var olan varoluşsal bir ironi vardır ve bu ironi o öyküleri çok daha sert olan James'in öyküleriyle karşılaştıncaya kadar kendini göstermeyi tercih etmez. Rohmer bu açıdan Marivaux, La Bruyère ya da La Rochefoucauld'un daha mesafeli, daha az püriten mizahlarına yaklaşan tam bir Fransızdır.

Onun *moraliste*'lerinin psikolojik gerçekliği kendi Fransız kökenlerini başka bir yönde de açığa vururlar. Rohmer şimdiye kadar farklı nedenlerle karakterlerinin akıllarının sırlarını *aşkın* (*amour*) hoş ama çok iyi tanımlanmış bölgesiyle sıırlamayı tercih etmiştir. John Simon, Rohmer'in sürekli konusunu *kafada* (*düşsel olarak*) *yaşanan aşklar* (*amours de tête*) diye reddetmiştir; diğer eleştirmenler onun kahramanlarının sürekli rasyonalizasyonlarını ezici bir *amour propre* ya da *kendine âşık olma*'nın ürünü diye açıklamışlardır; Carlos Clarens olumlu bir şekilde Rohmer'in *aklı başında insanlar arasındaki aşk* (*amour sage*) dediği olguyu düşünür; bu arada Rohmer'in kendisi de çoğu kez *l'amour par désœuvrement*, yani *can sıkıntısından gelen aşk*'ın hem mütevazılığından hem de kusursuzluğundan bahseder. Bu yönde düşününce *Ahlaki Öyküler*'in malzemeleri (Simon'un yapmış olduğu gibi) basitçe Marivaudage'deki denemeler diye reddedilmemeli, daha çok ilk olarak Provence'deki müzisyenler tarafından övülen 800 yıllık *saray aşkları* (*amours courtoises*) geleneğinin hafifçe yanan közleri olarak değerlendirilmelidir. Andreas Capellanus "saray aşkı" tanıtıını 1174'te "karşı cinsin güzelliğinin görünüşünden ve üzerine aşırı derinlemesine düşünmekten türeyen, her birinin ötekinin kucaklayışlarını her şeyden çok istemesine ve ortak istek sonucu diğerinin kucaklayışında aşkın bütün kurallarını yerine getirmesine neden olan belirgin bir kalıtsal ıstırap" biçiminde tanımladı.²⁸⁸ Geçen sekiz yüzyıl nedeniyle gerekli değişimler yapılması kaydıyla, Jérôme'un Claire'in diziyle ilgili takıntısı, Frédéric'in Chloé'den büyülenmesi ya da Adrian'ın Haydee'ye öfkesi için bundan daha iyi bir tanımlama olabilir miydi? Kardeş Andreas o halde bu eğlencenin hazlarının –can sıkıntısından gelen aşkın– fiziksel olduğu kadar, hatta daha fazla zihinsel olduğunu biliyordu.

Saray aşkı ölmek üzeredir, ama onun yüzyıllar boyunca süren anıları ve edebi gelenekler Rohmer'in filmlerinin konusudur. Eğer Andreas bize "evliliğin sevmemek için gerçek bir mazeret olmadığı" uyarısını yaptıysa, Rohmer de 20. yüzyılda tersinin çok daha doğru olduğunu gösterir: Sevmek evlenmemek için mazeret değildir. Onun kahramanlarının her biri evlilik lehinde karar verir. Başlıca temaları saray aşkı olan müzisyenlerin de çok iyi bildiği gibi, sevgi dolu evlilik durumunun saray aşkının "kalıtsal ıstırabıyla" fazla bir ilişkisi yoktur.

²⁸⁸ *The Art of Courtly Love*, çev. John J. Parry, der. Frederick W. Locke, s. 2.

Rohmer'in entelektüel evreninin grift yapısının ardında, filmlerini dolduran *can sıkıntısından gelen aşkın* zengin mizahi malzemesinin altında klasik felsefi bir problem yatar: tercih etiği. Çoğu entelektüel gibi Rohmer'in karakterleri de tercih etmemeyi tercih ederler, ama bu temel felç tartışmalıdır, çünkü onlar tercihte bulunmaktan çok tercih olasılığını öne çıkarmayı tercih ederler. Bu anlamda bu öyküler İngilizce anlamında ahlakidir –can sıkıntısına dayalı bir aşk kadar bir törellik de vardır ve Rohmer'in komik dehasının bir bölümü bizim rasyonalizasyonlarımıza ve mazeretlerimize dair bu mizahı anlamamızı sağlar. Onun karakterlerinin hiçbirinin gerçekten tercih yapma gücü yoktur. Ancak incelikle oluşturulmuş ve zarif bir mantıksal manevrayla hareketsizliklerini hareketlilik olarak yeniden tanımlayabilsinler diye onlara kendilerini kuşatan dünyayı yeniden yaratma gücü veren hoş bir şekilde ayarlanmış entelektüel bir aygıtı sahiptirler. Bu nedenle Rohmer'in filmlerinin sonları biraz kederlidir. Rohmer'in kendisinin açıkladığı gibi:

“Onlar olması beklenen sonlar değildir, onlar bir ölçüye kadar ilgili kişiye *karşıdırlar*... Karakter bir hata yapmıştır. Kendisi için bir yanılsama yarattığını anlar. Kendisi için merkezde kendisinin olduğu bir tür dünya yaratmıştı ve bu dünyanın tanrısı ya da hükümdarı olması gerektiği mükemmel bir biçimde mantıklı görünüyordu. Her şey çok basit görünüyordu ve karakterlerimde bir miktar mantık takıntısı vardı. Bir sisteme ve ilkelere sahiptiler ve bu sistemle açıklanabilecek bir dünya inşa ettiler... Bu dünya tamamen mutlu değildir. İşte benim filmlerim bunun hakkındadır.”²⁶⁹

Ahlaki Öyküler'in dünyasında *moraliste*'in psikolojisinden büyülenilir, konu yirminci yüzyıl giysileri içinde hâlâ biraz ayırt edilebilen saray aşkı geleneğidir, ama derindeki duygu, yaşamlarımızı biçimlendiren tercihlerin kontrolünde olmadığımızı yeniden keşfederken periyodik olarak içinden geçtiğimiz keder duygusudur.

Rohmer, *Ahlaki Öyküler*'de altı filmi birbiriyle ilişkilendiren dönem anlayışının büyük bölümünü geliştirdiği için, bu filmlerde hemen bir gelişim modeli aranır. Rohmer ayrı konuyu altı değişik biçimde işleme arzusuna ek olarak, yalnızca yinleme nedeniyle olsa bile biraz anlaşılması güç bir konunun izleyiciye sonunda *çekici geleceği* umuduyla da motive olduğu açıklamasını yapar. “İnatçı ve sert olmaya kararlıydım, çünkü eğer bir düşüncede ısrar ederseniz, bana öyle görünüyor ki sonunda insanları yanınıza çekmeyi sağlama alırsınız. Ama bir dağıtımcı söz konusu olduğunda... tek başına bir senaryoyla ilgili değil de altı filmlik bir grubun parçası olan bir senaryoyla ilgili eleştirilere ve argümanlara anlayış göstermesi onun için çok daha zordur.”²⁷⁰ Yine de bu seri için daha büyük bir mantık söz konusudur.

²⁶⁹ Petrie.

²⁷⁰ Fred Baron, “Eric Rohmer: An Interview”, *Take One*, Ocak 1974.

Daha önce belirttiğimiz gibi, ilk iki film ortak yaklaşımın yalın iskeletini sunar. *Koleksiyoncu Kız* üçlü ilişkiye dahil olan karakterlerin yaşını biraz büyütür ve bize beşinci film olan *Claire'in Dizi*'nde daha ayrıntılı olarak yinelenecek bir düzenleme olan yaşlı bir adam ile genç bir kadın arasındaki bir ilişkiyi verir. İlk iki filmin öğrencileri kadınlara dair fazla bir şey bilmeseler de, *Koleksiyoncu Kız*'daki Adrien'in (Patrick Bauchau) bu konuda biraz deneyimi vardır, ama bir tür proto-hippi olarak sunulan Haydée (Haydée Politoff) nedeniyle yoğun bir biçimde kafası karışır ve rahatsız olur. Kuşaklararası çatışma çok önemlidir ve Adrien'in Haydée'den fazla büyük olmaması gerçekten sorun değildir –önemli fark bir biçim ve tavır meselesidir. Altı filmin hepsi de (sonuncu film için İngilizce adını [*Chloe in the Afternoon*-*Öğleden Sonra Chloe*] kullanma özgürlüğüne sahip olursak) adlarıyla ana, etkin karakterin erkek değil kadın olduğunu ilan eder ve *Koleksiyoncu Kız*'da merkezdeki kadın karaktere, her ne kadar Haydée bütün Rohmer kadınları arasında en az anlaşılını ve en az değeri bilineni olsa da, diğer filmlerden daha fazla güç ve kontrol verilir. Bu fazlasıyla bir yaz filmidir ve Adrien ile Haydée arasındaki ilişki bu nedenle diğer filmlere göre daha fazla boş zamana dayalı ve daha özel bir ilişkidir. Ayrıca kendinden sonra yapılmış filmlerden farklı olarak *Koleksiyoncu Kız* iki erkek ile bir kadının olduğu üçlü ilişkiden (Adrien'in arkadaşı ressam Daniel [Pommereulle] üçüncü kişidir) oluşur ve bu da *moraliste*'in ikileminin en basit yönünü –kıskançlık– daha fazla öne çıkarır. Kıskançlık *Claire'in Dizi*'nin dokusunun da bir parçası olacaktır, ama orada bu çok daha karmaşık bir olgudur ve Claire'in kendisi Haydée'den daha az güçlü bir karakterdir.

Maud'un Evindeki Gecem açık bir biçimde bu serinin merkezinde yer alır. Buradaki karakterler diğer filmlerdekilere göre yaşça daha büyüktür ve anlatıcı Jean-Louis Trintignant serinin diğer erkeklerine göre düşünmeye daha fazla zaman ve enerji harcar. Bu kışın geçen tek filmidir ve karakterleri Rohmer'in diğer filmlerdekilere göre (sonuncu film olası istisna olmak üzere) kariyerleriyle daha ilgilidirler. Basit üçlü ilişkiden vazgeçilmiştir ve anlatıcı ile Maud (Françoise Fabian) arasındaki ilişki diğer filmlerdekilerden daha açık, doğrudan ve entelektüelcedir. Rohmer'in kendisini en yakın hissettiği filmin bu olduğu hissedilir. Yalnızca *Maud'un Evindeki Gecem*'de anlatıcıya uygun bir ad verilmediği ve senaryoda ona hep "I" (ben) olarak gönderme yapıldığı bilgisinin güçlendiği bir düşüncedir bu. *Maud'un Evindeki Gecem* altı filmin en soğuktur ve kahramanın kendisini bizimkinden açıkça farklı olan bir açıdan gördüğü ilk filmidir. İlk kez bu filmde kadının erkekten hem daha dürüst hem de duygusal yönden daha anlayışlı olduğu açıktır ve bu durumu sonraki filmlerinde daha da geliştirecektir. İlişkilerin oldukça makul koşullarda geliştiği tek (Ahlaki) Öykü budur ve anlatıcının Marksist arkadaşı Vidal'in (Antoine Vitez) varlığı bu rasyonelliği daha da anlamlı kılar. Vidal ile anlatıcı arasındaki filmin kuramsal merkezi olan Pascal'ın bahsinin Marksist ve Katolik yorumları üzerine tartışma



Haydée Politoff kumsalda.

dikkatimizi serinin geri kalanında da sürecek olan “bahse girmenin” (“le pari”) önemine odaklar. Burada ilk kez net bir biçimde etik ve varoluşsal tercih sorununa odaklanılır. *Maud'un Evindeki Gecem*'de gerçekten bahse girildiği ve kazanıldığı mı yoksa kaybedildiği mi net değilse de, bu, “bahis” düşüncesini Rohmer'in bütün seri için istediği kuşatıcı metafor içinde yalnızca genişletir. Ancak bütün konuşmalara ve düşünmelere rağmen *Maud'un Evindeki Gecem*'in anlatıcısı kendisinden sonra ortaya çıkacak olan Jérôme ve Frédéric kadar “akıllı” değildir ve kilisede gördüğü kız olan Françoise (Marie-Christine Barrault) ile evlenmesi bu filmi kendinden sonrakilere göre biraz daha sıradanlaştırır.

İlk iki film öğrencilerle ilgilenir. *Koleksiyoncu Kız*'da kadın bir öğrenci vardır, ama yaşlı adam evliliği fazlaca düşünmez. *Maud'un Evindeki Gecem* bu ilerlemeyi sürdürür: Kadın boşanmıştır, erkek evlenmek üzeredir –varoluşsal bir karar. *Claire'in Dizi*'nde *Maud'un Evindeki Gecem*'in anlatıcısıyla tamamen aynı konumda olan bir adam vardır, ama iki kız öğrenci onun tüm zamanını almaktadır ve entelektüel arkadaşı *Maud'un Evindeki Gecem*'deki görece soğuk Marksist'e benzemez. Bu son film bize yalnızca evli çifti verir ve ergenlikten evliliğe doğru ilerleme tamdır. *Claire'in Dizi*, *Koleksiyoncu Kız* gibi bir yaz filmidir ve çözümleri ile atkılarını biçimlendiren tartışmalar önceden gördüğümüz bütün filmlerden daha candan, daha duygusal ve daha insandır. Aynı zamanda yapısında da en karmaşık olan filmidir, çünkü Jérôme (Jean-Claude Brialy) bir ya da iki değil tam beş kadın tarafından kuşatılmıştır. Bu filmdeki arkadaş ve filmin metaforu içinde öykünün dokuyucusu Rohmer'in her zaman bir filmde kullanmayı istediği eski bir arkadaşı olan Rumen roman yazarı (kendini oynayan) Aurora Cornù'dur. Jérôme (hiç görmediğimiz) Lucinde ile evlenmeyi planlar ve onun evlenme nedenleri *Maud'un Evindeki Gecem*'deki anlatıcınınkinden daha sofistike olsa da, bu karar yine varoluşsaldır. Bu hâlâ kaderle bir bahistir. Kendini içinde bulduğu durum

Maud'un Evindeki Gecem'dekinin tam tersidir, çünkü Jérôme başarılı, olgun bir kadınla değil, iki kız öğrenciyle karşı karşıyadır. Laura (Béatrice Romand) ona âşiktir; Claire (Laurence de Monaghan) ise mesafeli bir bilinmeyendir ve dizi yeterince tuhaf bir biçimde Jérôme'un tutkusunun yüceltme merkezidir. Anneleri bu karmaşık denklemde Claire'in erkek arkadaşı Gilles gibi önemsiz bir faktördür. *Claire'in Dizi*'ni izlediğimiz bakış açısı *Maud'un Evindeki Gecem*'deki anlatıcının bakış açısından daha da farklıdır, çünkü Jérôme'un tutkusu sadece bir anlık değildir, aynı zamanda biraz absürd ve kesinlikle soyuttur. Ancak Claire'in dizi yitip gitmiş gençliğin basit bir simgesinden daha fazlasıdır. Jérôme sonunda hedefine ulaştığında ve dize dokunduğunda, kendisi için koyduğu oyunun kuralları ortadan kalkmış ve kızla, finalin belirsizliğinin yalnızca güçlendirdiği daha insani, daha az soyut bir ilişkiye girmeye zorlanmıştır. Jérôme'un yaşamındaki olaylar ve insanlar üzerinde diğer Rohmer karakterleri gibi fazla bir kontrolü yoktur, bunu sadece o bilir, diğerleri ise bilmez ve bu da filmi daha kederli hale getirir. Bu Rohmer'in en pastoral filmidir, ama Maud'u karakterize eden tamlık ve genişlikten uzaklaşan bir yönelimi gösterir; akıllı kadın hâlâ buradadır ama bu filmde o, arzunun nesnesinden çok bir arkadaştır ve bu da Rohmer'in erkekleri için iyiye işaret değildir.

Ahlaki Öyküler'in sonuncusu *Öğleden Sonra Aşk* serinin en karmaşık ilişkisi etrafında oluşturulur. Birincisi, Frédéric (Bernard Verley) ile Héléne (Françoise Verley) evlidirler. İlişkinin canlı bağları olan çocuklar vardır. Héléne'in bağımsız bir yaşamı olduğu açıktır. Frédéric'in "diğer" kadın Chloé (Zouzou) ile olan gizli ilişkisi, Héléne'in (filmin bakış açısı katı bir biçimde erkek olduğu için büyük ölçüde görmediğimiz) bir ilişki girişimiyle açığa çıkar. *Koleksiyoncu Kız*'da Adrien'in birlikte olduğu kadınla karşılaşmayız. *Maud'un Evindeki Gecem*'de Françoise önemsiz birinden biraz daha fazlasıdır. *Claire'in Dizi*'nde Jérôme'un nişanlısı Lucinde yalnızca fotoğraflarda görünür. Ancak *Öğleden Sonra Aşk*'ta Héléne gerçektir ve fazlasıyla vardır. İkincisi, anlatıcı Frédéric ile diğer kadın Chloé arasındaki mesafe artmıştır. Kendisinden önceki Claire ile Haydée gibi o da –anlatıcının bakış açısından– bir stereotip olarak görülür. Bir kez daha kadın gizemdir –biraz vahşi, entelektüel olarak Maud ya da Aurora kadar çekici değil, daha ateşli ve cismanidir. Bu iki faktör birbirlerini karşılıklı olarak güçlendirirler. Bağlanılan kadın figürü bu filmde büyük önem kazandığı için anlatıcı ile öteki kadın önem açısından geri çekilmek zorundadır. İlk beş filmin tümünde Rohmer'in erkekleri daha büyük bir olgunluk ve onurla birlikte gelen bilgelik yönünde ilerliyor görünüyordular. *Claire'in Dizi*'nde bu ilerleme biraz yavaşlamıştır. *Öğleden Sonra Aşk*'ta ise durma noktasına gelmiştir. Ahlaki bir duyarlılığın gelişimi tamamlanır. Filmin sonunda Frédéric ve Héléne daha önce görmediğimiz bir denge oluştururlar. *Öğleden Sonra Aşk* (aktrislerin görünmesinin sinyalini verdiği) daha önceki filmlerin *can sıkıntısından gelen aşk* fantezisi içinde bir yineleme olan bir prolog ile başlar. Frédéric düşünce bir kadının iradesini yok edecek olan büyülü bir muska



Claire'in Diz'in yapısı: Sağanak sırasında büyük balkonda Jérôme dokunmak üzere olduğu Claire'in dizine bakıyor.

görür. Bu bir şakadır, ama anlamı vardır. Filmin sonunda bu erkek fantezilerinin kendileri Chloé'nin güçlü iradesi ve Hélène'in paralel serüveni tarafından yok edilirler. Ahlaki Öyküler'in anlatıcılarının sonuncusu olan Frédéric, roller değişir ve o, durumu Hélène'in bakış açısından görme konumuna sokulurken kesinlikle gerçekliğe geri döndürülür.

Bakış açısı burada çok önemlidir. Rohner açıklar:

“Amacım ham olayları değil, birilerinin olaylardan oluşturduğu *anlatıyı* filme almak. Önemli olan öykü, olayların seçilmesi, onların organizasyonuydu... yoksa onları itaat ettirebileceğim tretman değil. Bu Öykülere ‘Ahlaki’ denmesinin nedenlerinden biri fiziksel aksiyonların neredeyse hiç olmamasıdır: her şey anlatıcının kafasında oluyor.”²⁷¹

Yeni Dalga içindeki bütün meslektaşları gibi Rohner için de olaylar ile anlatının yapısı arasındaki ilişki önemlidir.

Ahlaki Öyküler erkekler ile başka kadınlar –Haydée, Maud, Claire ve Chloé– hakkında görünebilirler, ama öyle değildir. En doğru anlamda onların konuları Adrien'in, *Maud'un Evindeki Gecem*'deki anlatıcının, Jérôme'un ve Frédéric'in o kadınlarla ilişkilerini görme ve bize bu ilişkiyi açıklama tarzıdır. Ve bu anlatılar, anlatıcıların bütün bu filmlerde (perdede görünmediklerinde bile) önemli varlıklar olarak görülmeleri gereken kadınlarla alışılmamış ilişkileriyle gizlice, ama etkili bir biçimde düzenlenirler.

Bir kez onların –Hélène'in kişiliğinde– Ahlaki Öyküler'in çerçevesi içine girmelerine izin verildiğinde, bu seri sonuna varmak zorundadır ve anlatıcıların harem sekansında yinelenen fantezileri buharlaşıp yok olur. Yapısal olarak öykü Frédéric'in kendi duygularıyla ilgili belirli sonuçlara varmasıyla değil, daha ziyade başka bir bakış açısının –Hélène'inki– gücü onunla rekabet ettiğinde biter. O halde *Öğleden Sonra Aşk* artık tek başına onun öyküsü

²⁷¹ *Six Contes Moraux*, s. 12.

değildir. Olabilecek-olan, olana teslim olur, “birilerinin olaylardan oluşturduğu anlatı” ham olaylar tarafından etkisiz hale getirilir, yalnızca evlilik bağı kalır.

Rohmer’in filmleriyle ilgili şimdiye kadar tartıştığımız her şey –karakterler, olay örgüsü, Rohmer’in onlarla dokuduğu temalar– bir *anlatı* sanatı konusudur. Rohmer bir roman yazarı da olsaydı kesinlikle aynı terimlerle konuşabilirdik. Ama sinema her zaman iki matristen etkilenen bir sanattır ve Rohmer’in filmleri anlatı yapısı açısından olduğu kadar imgeleri açısından da zengindir. Rohmer şunları söylemiştir: “Filmde, filme en yabancı görüneni tanımlamayı istedim.” Bu açıdan şaşırtıcı bir biçimde Rohmer sinema dilinde izin verilebilir olanın sınırlarını genişletmeye çalışan Straub, Fassbinder, Rossellini ve tabii ki Godard gibi çağdaş sinema kuramcıları ile aynı saftadır. Rohmer’in filmleriyle ilgili en heyecan verici olan şey, onların göklere çıkarılan göz alıcılıkları değil, ama daha çok büyük ölçüde sinemasal olmayan konulara uyan sinemasal imgeler bulmadaki dikkate değer başarısıdır.

Sanki o yalnızca zor değil, aynı zamanda sapkın bir biçimde hiç yapılmaması gereken bir işe karar vermiş gibi değildir. Daha ziyade o bize filmin roman sanatından organik olarak çıkabilecek bir sanat olduğunun en iyi kanutlarını vermiştir. İmgeci yapı ve anlatı yapısı birbirine zıt değildir; onların arasında senaryonun çağrışımsal yapısından başlayarak uzanan bir devamlılık vardır. Godard kitaplardan alıntı yapar, Truffaut kitaplar için bir zafer şarkısını filme almıştır, ama onlar için kitaplar her zaman nesnel ve farklıdır. Rohmer için konu gönderme yaptığı ruh hali kadar önemli değildir. *Maud’un Evindeki Gecem*’deki Pascal hariç, bu göndermeler genellikle filmin ortamını ustaca renklendiren hafif dokunuşlar, ince boya tabakalarıdır: *Koleksiyoncu Kız*’da karakterlerin okuduğu Rousseau ve “Alman Romantizmi” kadar Choderlos de Laclos; *Claire’in Dizi*’nde Proust’tan ve de Rousseau’dan bir parça (Rousseau



Maud ile anlatıcının birbirlerine kur yapmaları bir konuşma, kahve fincanları ve kül tablaları meselesidir.

Annecy’de yaşıadı ve Rohmer’in öyküsüne benzeyen bir kiraz ağacının öyküsünü anlattı); *Öğleden Sonra Aşk’ta* Frédéric’in Saint-Cloud ile Paris arasında işleyen trende okuduğu (Rohmer bunu çok komik bulur) ve Frédéric’in kitabın kendisi kadar yabancı bulacağı bir konu olan Tahiti’de çokeşliliği tartışan Bougainville’in *Voyage Autour du Monde*’si (*Dünya Çevresinde Gezi*, 1771). Bunlar atmosferi oluşturmaya yardım eden küçük ama çok yerinde tamamlayıcı eklerdir.

Godard ve Chabrol gibi Rohmer’in de günlük yaşamın ayrıntıları için gelişkin bir gözü vardır ve bu ayrıntılar onun filmlerini noktalarlar: *Maud’un Evindeki Gecem*’de sürekli sigara içilmesi (Trintignant, Rohmer’in kül tablasına kendisinden daha fazla dikkat ettiğini düşündü), *Koleksiyoncu Kız*’da güneş gözlüklerinin öyküsü, *Öğleden Sonra Aşk’ta* evden işe işten eve gidip gelmeler, *Claire’in Diz’inin* ikili yapısı, bütün filmlerdeki sayısız küçük öğün, kahve fincanları. Bunlar Rohmer’in karakterlerinin konuştukları sırada bir şeyler yapmak zorunda oldukları gündelik yaşamın ayrıntılarının mozaikini oluştururlar. Zamanımızın çoğunu böyle geçiririz ve Rohmer bazı anlamlı ritimlerle *gündelik yaşama* (*la vie quotidienne*) yatırım yapmayı becerir. Bu, yaşamlarımızın gerçek yapısıdır.

Onun oyuncularını ayrı gözle sıradanlık ile yeniliğin birleşimine uygun olarak seçilirler. *Maud’un Evindeki Gecem* hariç, Rohmer Ahlaki Öyküler’de yalnızca bir profesyonel oyuncuyu –Jean-Claude Brialy– onu da esasen her zaman kendi “tipinden” tamamen farklı karakteri canlandırma kapasitesine sahip olduğunu düşündüğü için kullanmıştır. Profesyonel olmayan oyuncular filmin atmosferine Rohmer’in yalın gerçeklik olduğuna inandığı boyutu eklerler. Profesyonel olmayan oyuncular kişiliği asla profesyoneller gibi “yansıtmazlar” ve Rohmer’in (Bresson gibi) istediği nitelik kesinlikle budur. Bu karakterleştirmelerin gösterişsizliği ve hakikiliği (eğer bu tip doğal performanslara böyle denebilirse) bütün rasyonelleştirmeleri ve entelektüel tartışmaları ilgi çekici ve inandırıcı kılan bir arkaplandır. Örneğin bir kız öğrencinin dizine gereksinim duyuluyor ve bunun Jérôme’un fantezilerine uyan duygusal olarak soğuk ve mükemmel nesne olması gerekiyorsa, bu rolü hiçbir aktris oynayamazdı; egonun doğal yükselişleri rolü imkânsızlaştırırdı. Ancak kız öğrenci Laurence de Monaghan prova yapmaksızın doğru tecrit ve uzaklık ifadesini bulur. Profesyonel olmama, Béatrice Romand’ın ayrı filmde gösterdiği gibi yalnızca kendini geri planda tutan rollerle sınırlı değildir. Onun doğal olarak güçlü bir kişiliği vardır ve eşsiz niteliği ona film gösterime girdikten sonra profesyonel aktris olarak bir kariyer kazandırmıştır.

Rohmer’in filmleri için profesyonel olmayan oyuncuların zorunlu değeri belki de en net biçimde, profesyonellerin nadiren başarabildikleri türden doğal yoğunluğa sahip *Öğleden Sonra Aşk’ta* görülür. Zouzou, Chloé’nin kişiliğine filmin başarısı için yaşamsal önem taşıyan küstah, kaba, aleni ama incinebilir bir nitelik kazandırır. “Gerçek yaşamda” da evli olan karı-koca (Françoise ve

Bernard Françoise Verley) Rohmer'in peşinde olduğu, "oyuncular oyuncu olduklarını unuttuklarında, ben de onların oyuncu olduklarını unutturum" konusunun önemini daha da net gösterirler. *Öğleden Sonra Aşk'ta* bu konuyu şöyle tanımlar:

"Kadının içeri girdiği... o son sahnede iki oyuncunun sadece bir rolü oynamaktan daha fazlasını yaptığı izlenimine kapıldım... zaten bana söyledikleri de bu. O sahneyi çekerken onların rollerini yaptıklarını bilmeme rağmen çekim tamamlanana dek çok sıkıntı çektim. Sadece tek çekimden oluşan bir sahneydi ve tekrarlanması tamamen olanaksızdı. Filmlerimde zorlamadığım bir şeyler olduğunda bundan hoşlanırım –o olur ve ben onu filme almak zorundayım."²⁷²

Rohmer için önemli olan yalnızca oyuncularının profesyonel olmamasına dayanan karakterlerin görsel imgeleri değil, aynı zamanda onların seslerinin niteliğidir de. Rohmer *Aslan Burcu*'ndan bu yana müzik kullanmamıştır ve bu da diyalogun, müziğin genellikle bir filme kazandırdığı havaya ve duygusal yoğunluğa denk bir şeylere sahip olmak zorunda olduğu anlamına gelir. Yönetmen yalnızca karakterlerinin seslerinin akışına ve tonlamasına değil, aynı zamanda doğal olarak onların sözcük hazinesine ve söyleme biçimine de duyarlıdır. Her ne kadar bütün filmleri için diyalog önceden yazılmış ve nadiren doğaçlama yapılmışsa da Rohmer büyük bir doğruluğa sahip o kusursuz konuşma biçimleri yakalamasına olanak sağlayan teknikler geliştirmiştir. Rohmer oyuncularla hepsi de banda kaydedilen konuşmalarda sayısız saatler harcayarak karakterlerine uyan diyalogları yazabilir. Bu *Maud'un Evindeki Gecem* için fazla geçerli değildir. Bu filmdeki karakterlerin tümü diğer filmlerdeki karakterlere göre biçem açısından Rohmer'e daha yakındır, ama burada bile Rohmer, Antoine Vitez'in Marksist söylevini Vitez ile birlikte hazırlamıştır. Rohmer *Koleksiyoncu Kız'da* argonun çok zengin olduğunu ve yazdıklarının arasında hâlâ rahatsızlık duyduğu diyaloglar olduğunu söyler. Kuşkusuz *Claire'in Dizi'ndeki* kızlar diyaloglarının tonlamasına büyük katkıda bulundular ve bu nedenle Laura'nın ağzına büyük laflar yerleştirmekle eleştirilmesi Rohmer'i eğlendirir. Doğaçlamaya karşı katı kuralları yoktur ve *Claire'in Dizi'ndeki* kamp alanındaki cankurtaranla kavgalı sahnesi, doğaçlamanın gerekli olduğu koşulların güzel bir örneğidir. "Doğaçlamanın yazılı bir senaryonun yok edeceği inandırıcı ama biraz tutarsız niteliği koruyacağı konusunda çok endişeliydim. Gerçekten de sahne çekilirken biraz gerilim vardı."²⁷³

Gerçeğe benzerliğe bu yalın takıntı çekim programına kadar uzanır. *Maud'un Evindeki Gecem* Noel arifesinde başlar, bu nedenle çekimler Noel arifesinde başlamalıydı, ama Trintignant o tarihte orada olmadığı için film tam bir yıl ertelendi. Rohmer'in filmleri tam olarak geçtikleri yerlerin ve

²⁷² Baron.

²⁷³ Nogueira.

mevsimlerin ürünleridir. Chabrol gibi Rohmer için de öyle öyküler vardır ki, bunlar yalnızca Annecy’de ya da Clermont-Ferrand’da anlatılabilirler. Yasujiro Ozu gibi o da bazı anlatıların sonbahar başına ve diğerlerinin de özellikle Haziran sonuna ait olduğunu bilir. Bütün bunlar kılı kırk yararcasına, hatta aşırı müşkülpesentçe görünebilir, ama Rohmer’in bütün filmleri binlerce ayrıntının toplamıdır. Ana hedef bir atmosfer, hoş bir biçimde ayarlanmış ortam yaratmaksa da, ayrıntılar yalnızca gerçeğe benzerliği zayıflatma riski olduğunda görmezden gelinebilir. Rohmer’in siyah-beyaz ve renkli görüntü hakkında çok güçlü duygulara sahip olması şaşırtıcı değildir ve onun bu tutumu öğreticidir. Hatta renkli ya da siyah-beyaz görüntüyü asla dramatik bir öge olarak kullanmaz. *Koleksiyoncu Kız* ve *Claire’in Dizi* üzerine ondan alıntı yapmama izin verin:

“*Koleksiyoncu Kız*’da her şeyden çok rengin gerçeklik duygusunu ve ortamların içtenliğini artıracaklarını düşündüm. Bu filmde renk dolaylı bir biçimde işlev görür. Doğrudan değildir ve renk efektleri yoktur... Bu türden dramatik efektler için asla çabalamadım, ama örneğin zaman duygusu –akşam, sabah, vb.– renk aracılığıyla çok daha kesin bir şekilde ifade edilebilir. Renk aynı zamanda daha güçlü bir sıcaklık, içtenlik duygusu verebilir, çünkü film siyah-beyaz olduğunda günün değişen anlarını daha az duyumsarsınız ve onunla ilgili daha az izlenime sahip olursunuz. *Claire’in Dizi*’nde aynı şey geçerlidir ve gölün varlığı renklide siyah-beyazda olduğundan daha güçlüdür. Bu, siyah-beyaz hayal edemediğim bir filmidir. Yeşil renk bana bu filmde temel renk olarak göründü. Bu filmi yeşilsiz düşünemem bile. Mavi de öyle –bir bütün olarak soğuk renkler. Bu filmün siyah-beyaz olarak benim için değeri olmazdı. Bu açıklaması zor bir konu. Bu daha çok mantıksal olarak açıklayamadığım bir duygu.”²⁷⁴

Bu nedenle Eric Rohmer bir gerçekçidir. Anlatılarının aşırı titiz, konularının uygunsuz, karakterlerinin –özellikle de erkeklerin– toplumun dar bir kesimiyle sınırlı olduğu suçlamalarına pekâlâ açık olabilir. (Ancak lütfen Rohmer’i asla erkek karakterleriyle özdeşlemeyin: “Beni asla erkek karakterimin, hatta [ya da özellikle] o kendisini savunduğunda bile, savunucusu olarak görmemelisiniz. Tam tersine filmlerimdeki erkeklerin özellikle sempatik karakterler olmaları amaçlanmaz.”²⁷⁵) Bütün bu eleştirilerin bir değeri vardır. Ancak onun *moraliste*’in aklından büyülenmesi, karakterlerine karmaşık bir akli empoze etmesi yoluyla tümevarımsal bir işlemin ürünü değil, daha çok tündengelimsel usulama ve gözlem ile bu gözlemden edinmiş olduğu algılamaların bir ürünüdür. Onun filmlerini güçlü ve değerli yapan budur. Çok hayran olduğu ressamlar –Rembrandt, Turner, Cézanne– gibi o da ilk önce karakterle, ışığın niteliğiyle ve karakteri ışık ile ses aracılığıyla görme tarzımızla ilgilenir.

²⁷⁴ Petrie.

²⁷⁵ Nogueira.

Sonuçta bu ne çok merak uyandırıcı olan bu yapının hoş ayrıntılarıdır ne de trelciliğin hassasiyetidir. Bu, bizi etkileyen her ikisinin de kaynağı olan Rohmer'in tanıdığı ve gözlediği insanlardır. Onun etkinlik alanı dar olsa da, yoğunluğu elde etmeyi başarır; yalnızca orta-sınıf entelektüellerine odaklanıyorsa da, bu insanlar onun şöyle ya da böyle tanıdığı insanlardır. Rohmer'in filmlerinin canlılığı o filmlerin içindeki insanlardan gelir. Bu ironi onun onları görüşünden çıkar. Bu ironi her zaman keskindir, ama aynı zamanda da muğlaktır. "Bir açıklama bulduğunuzda" der, –"ki her zaman bulabilirsiniz– ilk bulduğunuz açıklamanın ardında daima başka bir açıklama daha vardır. Hiçbir zaman yklerimi tamamlamayı başaramadım, çünkü bulduğum sonların çok sayıda yansıması vardır. Tıpkı bir eko gibi."²⁷⁶ Bu filmlerin kendileri de onlardan önce gelen gerçek ve somut bir şeylerin yansımalarıdır. Onun filmlerini bu kadar değerli kılan şey, yapılmış olan ile düşünülen, insanlar ile çevreleri, bu filmlerin malzemeleri ile Rohmer'in onlarla ilgili düşünceleri ve duyguları arasındaki bu dengedir.

Bu eko aygıtını bütün Ahlaki ykler'de kullanmıştır, "ama bu aynı zamanda bu temanın ya da bu temayı oluşturacak olan kimyasal bileşenlerin temel bir parçasıdır: Bir eko halinde sona erme."

²⁷⁶ Nogueira.

Anlatı Süreci

Bir eczacının oğlu olan Jacques Rivette 1928 yılında Rouen’de doğdu. Yirmi yaşında Paris’e geldi, Sinematek’e girdi ve uzun yıllar gözlerini perdeden ayıramadan orada kaldı. Yeni Dalga üyelerinin tümü arasında yalnızca o hâlâ en büyük sinemaseverdir ve Sinematek’in gösterimlerinde sadece o düzenli olarak bulunabilir. 1950’li yıllar boyunca *Cahiers du Cinéma*’da yazdı, burada eklektik bir tat sergiledi ve aynı zamanda eleştirmen arkadaşlarına göre daha pratik bir eğitim aldı; birkaç filmde Jean Renoir ve Jacques Becker’e yönetmen yardımcılığı yaptı.

Onun sineması hem uygulamalı hem de kuramsal olan bu kökleri gösterir: Bu sinema bir yandan Godard’inkinden daha basit ve daha az evrenseldir; diğer yandan Truffaut’nunkinden daha doğrudan ve daha az “popülerdir.” Eğer Truffaut bu grubun pratik tarihçisi ve Godard da kuramsal, göstergebilimsel siyasetçisiyse, o zaman Rivette de film-yapımını deneyimlemenin bütün ağırlığını yüklenerek film sanatının öğeleri arasındaki ilişkilerin geometrisini tanımlayan bir deneyci olmuştur. Truffaut’da önce filmlerin bitmiş hallerine konsantre olduk, daha sonra geriye, yapıldıkları sürece ve en sonunda da ürüne ve sürece içkin bulduğumuz kurama yöneldik. Godard’da odak öylesine değişti ki, kuram önce, ürün sonra geldi ve bu da bizi ikisi arasındaki kanal olan idealize ve teorik pratiğin incelemesine götürdü. Şimdi ise Rivette’te ürüne ya da kurama değil, film-yapımının somut pratiğine yoğunlaşacağız. Rivette’i her şeyden çok büyüleyen budur ve sanatla ilgili geliştirdiği bütün görüşleri deneysel olarak oluşturduğu görülür. Sonunda o çabaların ürünü olan filminden çok, o ve çalışma arkadaşlarının içinden geçtikleri çalışma sürecine ilgi duyduğunu söyler.

O halde Jacques Rivette’in filmlerinin etkileri açısından süreye dayalı olduğunu (bu filmler uzunluk olarak iki saatten biraz fazladan *Out One*’ın ilk versiyonunun (1971) efsanevi 12 saat, 40 dakikasına kadar değişirler) ve beş filminin üçünün prova yapan tiyatro grupları etrafında organize edildiğini öğrenmek şaşırtıcı değildir. Daha sonra göreceğimiz gibi diğer iki film oldukça ustaca yollarla öncelikle sürecin önemine dikkat çekerler. Açık bir şekilde bu, geniş izleyici kitlesinin ilgisini çeken bir film-yapım tarzı değildir. Bu tam da son yirmi, otuz yıldır tiyatronun (Robert Wilson, Peter Brook, Jerzy Grotowski) ve romanın (Alain Robbe-Grillet, Michel Butor, William Burroughs) deneysel olması tarzında deneysel bir sinemadır; anlatı yapısının

nesnel, acımasız analizidir. Bu anlamda Rivette bir “yönetmenin yönetmenidir”: Onun filmlerini anlamak için film sanatını merak etmek gerekir.

Anlaşılabilir nedenlerle Rivette *Cahiers* yönetmenleri arasında en son olgunlaşan yönetmendir. İlk kısa filmini (bu arzulu sinemaseverlerin Sinematek’in karanlığında tanışmasından yalnızca birkaç ay sonra) 1950 yılı gibi erken bir tarihte yapmasına rağmen, olgunlaşması 1968 yılı ve hedeflerinin çok iyi anlaşıldığı *Çılgın Aşk*’ın (*L’Amour fou*, 1968) ortaya koyduklarından sonrasına kadar gerçekleşmedi. İlk uzun metrajlı filmi *Paris Bizimdir*’e 1957 yılında başladı, ama mali güçlükler ve organizasyon sorunları nedeniyle çekimler iki yıldan fazla bir süre tamamlanamadı ve ilk gösterimi nihayet 1961 yılının sonunda yapılabilirdi. Rivette daha sonra ilk olarak 1963 yılında Studio Champs-Elysées’de oyun olarak yönettiği *Rahibe* projesine döndü. *Rahibe*’nin film versiyonu, sonunda 1966’da Cannes festivalinde ülkeyi temsil edecekse de, yönetim tarafından sansürlenip yasaklandığı yıl olan 1965’e kadar tamamlanamadı. Filmin gösterilme hakkının savunulması Rivette’in tam bir yılını aldı. Sonunda yasak kalktığında *Rahibe* onun tek güvenilir ticari başarısı oldu.

Bu nedenle 1960’lı yılların önemli bir bölümü, her ne kadar bu film bir *skandal başarısı* (*succès de scandale*) olsa da, Rivette’in bir yönetmen olarak gelişimi için gerçekten çok önemli olmayan güç bir projeye geçti. 1966 yılında *Jean Renoir, le patron*’u, Cinéastes de Notre Temps adlı televizyon dizisi için üç bölümü ve daha sonra 1968 yılında uzun metrajlı film çekimine başlamasından (1957) yaklaşık on yıl sonra ününü ciddi bir biçimde sağlamlaştıran *Çılgın Aşk*’ı yaptı. 1970 yılının Mayıs ve Haziran aylarında başlangıçta bir televizyon dizisi olarak düşündüğü bir film olan *Out One*’in yaklaşık on üç saatini çekti. Bu kapsamlı projenin kurgusu çekimlerden önemli ölçüde daha uzun sürdü (Rivette elinde kurgulamak için yirmi beş, otuz saatlik film olduğunu hatırlıyor); Rivette’in O.R.T.F.’yi filmi almaya ikna edememesi şaşırtıcı değildir. Bir gösterim baskısı yapmak için bile yeterli para yoktu ve bu nedenle *Out One*’in orijinal versiyonu bir kereliğine halka açık olarak 9-10 Eylül 1971’de Le Havre’de özel bir gösterimde izlendi.

Rivette *Out One*’in orijinal malzemesini *Out One/Spectre* (1974) dediği ve 760 dakikalık orijinal uzunluğun yaklaşık üçte biri, yani 225 dakika süren daha kısa ve ticari olarak daha geçerli bir filme dönüştürmek için neredeyse tam bir yılını harcadı. Bu film, çekilmesinden tam dört yıl sonra, 1974’ün ilkbaharında gösterime girdi. Onun hemen ardından 1973 yazı boyunca çekilen *Céline ve Julie Vapur Gezisinde* (*Céline et Julie vont en bateau*) geldi.²⁷ Rivette’in filmleri gibi kariyeri de etki açısından onun *süresine* (*durée*) dair duygumuza bağlıdır. Godard bir keresinde şöyle demişti: “Sinemayı benden çok daha iyi bilen Rivette gibi birisi nadiren film çekiyor, bu nedenle insanlar onun hakkında konuşmuyor... Eğer on film yapmış olsaydı, benden çok daha fazla şey yapmış olurdu.”²⁸

²⁷ 1970’lerin başında Rivette başrolünde Jeanne Moreau’nun olacağı, 20. yüzyıl başlarında Paris tiyatroları ortamında geçen bir proje olan ama çekilemeyen *Phénix* adlı bir proje üzerinde de zaman harcadı. Kostüm dramının yüksek maliyeti bu projenin gerçekleşmesini açık bir biçimde engelledi.

²⁸ Unifrance Film basın bildirisi, Haziran 1970.

Bütün Yeni Dalga yönetmenleri arasında avangard düşüncesiyle ilişkilendireceğimiz “deneyssel” ya da “underground” yönetmen imgesine en çok uyan Jacques Rivette’tir. Ancak hem *Rahibe*’nin hem de *Céline ve Julie Vapur Gezisinde*’nin gösterdiği gibi o açık bir biçimde geniş izleyici topluluğuna hitap eden filmler yapma kapasitesine sahiptir. Bu nedenle onun filmleriyle ilgili sorun onların avangard ya da zor olmaları değil, ama araştırmalarının dar odağının, izleyicilerin onun sanatının *öncüllerine* dair bir anlayışa sahip olmasında ısrar etmesidir. Bu öncüllerin netleşmesi ise on yıldan fazla sürmüştür. Godard bile bize kendi kurmaca evrenine çok sayıda giriş olanağı sağlar (*Her Şey Yolunda* diğer şeylerin yanı sıra bir aşk öyküsü değil midir?), ama Rivette’in sineması üzerine çok iyi yazılar yazan Jonathan Rosenbaum’un Rivette’in “Kurmaca Evi” dediği evreninin içine girmenin genellikle tek bir uygun yolu vardır.

Rivette’in alanına yaklaşımımız onun filmlerini besleyen entelektüel geleneklerin kopmaz bağlarla birbirine bağlı modeli nedeniyle kolay değildir. Her ne kadar Rivette belki de Yeni Dalga’nın en fazla onaylanan sinemaseveri olsa da, onun sinemasının felsefi temelleri için edebiyata bakmamız daha iyi olabilir. Gerçekten *Paris Bizimdir* döneminde genç Yeni Dalga yönetmenleri arasında Rivette’in yaklaşım açısından en az “sinemasal” ve en “edebi” olduğu ortaya çıktı. Bu film yakın dönem kurmacanın anlatı tarzlarının bazılarının sinemasal terimlere tercüme edilmesi girişimi olarak görüldü ve hâlâ da öyle görülür. Filmi kuşatan varoluşçu aura bile 1960’ların bir filminden çok 1950’lerin bir romanına daha uygun görünür. Film Rivette’i diğer Yeni Dalga yönetmenlerinden kesin bir biçimde ayıran kuru, edebi bir didaktizme sahipti. Onların filmlerini, filmin canlılığı biçimlendirmiş ve onlar o dönemin avangard edebi kurmaca tarzlarından kaçınmışlardı. *Paris Bizimdir* zorlama, hatalı entelektüel gizem gibi görünen şeylerle dolu, tam da bir eleştirmenden yapması beklenebilecek türden bir film olarak değerlendirildi: zayıf, tekdüze ve derinlikten yoksun. *Rahibe*’nin özenli edebi tarihi bu ilk izlenimi yok edecek hiçbir şey yapmadı. Diderot’nun 18. yüzyıl düzyazı anlatısı Rivette ve Jean Gruault tarafından ilk olarak tiyatro oyunu içinde yeniden çalışıldı, ancak daha sonra neredeyse bu sahne çalışmasının bir kaydı olarak filme alındı. Beyaz perdeye geldiği dönemde bu çalışma sinemanın kendi alanından uzak görünen (Rivette’in kendi deyişiyle) üst düzeyde “yazılmış” bir metni ortaya çıkarmıştı.

Uzun bir süre sanki Jacques Rivette Yeni Dalga’nın zavallı edebi kuzeni rolünü yerine getiriyormuş gibi göründü. Edebi anlatı kuramlarını etkili bir biçimde sinemaya uygulaması ve yaklaşımının yararlılığını kabul ettirmesi *Çılgın Aşk*, *Out One* ve *Céline ve Julie Vapur Gezisinde*’ye kadar olmadı. “Bazen doğru bir biçimde kısa bir mesafeye geri gelmek için çok uzağa gitmeniz gerekir.” İlk filmlerinin deneyimi sonraki filmlerin başarısı için bir ön koşuldu. Rivette *Çılgın Aşk*’a kadar olan sinemasından hoşnut olmadığını hissettiğini açıklarken, bunun duygusal olarak da doğru olduğunu belirtmiş görünür.

Yine de Rivette'i üst düzeyde edebi olarak düşünmek bir hatadır. Örneğin *Paris Bizimdir*'in açılış çekiminde masanın üzerinde Borges'in bir kitabı görülür, ama Rivette bunun yalnızca "Suzanne Schiffman onu okuyor olduğu" için olduğunu açıklar. Eleştirmenlerin bu filmi Arjantinli yazarın yapıtıyla karşılaştırmasına rağmen Rivette film tamamlanana kadar Borges'i okumaya başlamadı ve okuduğunda tabii ki onu olağanüstü buldu. Rivette birçok kez edebi *malzemelerden* –en önemlileri arasında Henry James, Lewis Carroll, Bioy Casarés ve Balzac vardır– yararlanmıştı, ama 1970'lerin ortasındaki konumuna edebiyat kuramını sinemaya uyarlayarak değil, daha ziyade sinemanın *içindeki*, (dışardan biri için edebiyat açısından daha kolay bir biçimde anlaşılan) bazı hakikatleri keşfederek ulaşmıştır.

Rivette'in tarihsel gelişimi için Borges ya da Lewis Carroll'dan daha önemlisi Louis Feuillade, onun öncülüğünü yaptığı seri film geleneği ve fantastik filmidir. Rivette için film her şeyden önce bir kurmaca konusudur ve nadiren "Kurmaca Evi"ndeki konforlardan çok uzaklaşsa da, onun için "Kurmaca Evi" uzun süre ihmal edilemeyecek bir yapıdır. Bu "evin" içindeki olayları ya da insanları izliyor olduğumuzu düşünebiliriz, ama dikkatimiz kaçınılmaz olarak ortama, kurmaca çevrenin mimarisine geri döner. Eğer Yeni Dalga yönetmenlerini ortak bir ilgi birleştiriyorsa, bu kesinlikle anlatı tekniklerine, kurmaca söylev tarzlarına yönelik takıntılı ilgidir. Ancak Truffaut, Godard ve diğerlerinin kafaları, sinemayı belirli amaçlar için kullanmayı istedikleri için anlatının sorunlarıyla meşgulken Rivette neredeyse yalnızca kendi içinde bir amaç olarak kurmacayla ilgilenir. Rivette'in filmlerinden Kurmaca Evi'nin dışındaki dünyayla ilgili öğrendiğimiz başka her şey genellikle bu filmlerin bize anlatı sorunları hakkında anlattıklarının bir incelemesinden gelir.

Bunlar kesinlikle kurmaca anlatının sorunları mıdır? Rivette'in filmleri onun araştırmalarının etrafında döndüğü üç merkezi gösterir: Birincisi anlatıcının işlevidir, ikincisi türetme ve gizem kuramlarıdır ve üçüncüsü de sürenin fenomenolojisidir. Genelleme yaparsak onun peşinde olduğu bir kurmaca psikolojisi kuramıdır. Uygulamalı sonuç (başlıca örnek *Out One*'dir) kurmacanın malzemesi olan türetme ve gizemin soyut ve nedensiz hale geldiği, böylece artık geleneksel etkileyici niteliklerinin olmadığı ve kurmacanın süresini, format büyüklüğünü ve biçimini belirleyen anlatıcının tarafsız olmaya çalıştığı bir tür "sinemanın sıfır derecesi"dir. Bu konuda referans olarak aklı Godard ve Pirandello gelir. Sıfıra dönme girişiminde fazlasıyla aynı şeylerin peşinde olan Godard değil miydi? Evet oydu, ama Godard kendisini kurmaca evrenin merkezine yerleştirdi, oysa Rivette kendi varlığını gizlemeye çalışır. Pirandello'nun teatral yapıyla denemeleri de benzer görünür, ama her ne kadar Rivette'in filmlerinde bol miktarda Pirandello tarzı ironi varsa da hatırlayabildiğim kadarıyla o asla Pirandello'nun sanatına doğrudan gönderme yapmaz. Pirandello ve Godard tiyatro ve sinemanın sorunları üzerine tiyatro ve sinemanın dilinde denemeler yazdılar. Rivette aynı sorunları hisseder, ama

bize karşılık olarak örnekler verir --denemelerin sonuçlarının anlatılarını değil, denemeleri. Onun dikkati sürecin yaşanması üzerindedir, yoksa sürece götüren postulatlar ya da ondan çıkarılabilecek sonuçlar üzerinde değil. Süreç ile sonuç arasında bir bağlantı vardır, ama bu mantıksaldan çok varoluşsaldır: “Sonuca sürecin hâkim olmasını, film tamamlandığında ve izleyiciye gösterildiğinde, onların bizim yani ekibin filmi çekerken hissettiğimiz aynı duyguları hissetmelerini umarım” diye açıklar.²⁷⁹

• *Anlatıcının işlevi*: Kurmacayı kontrol eden ve bu nedenle de kurmacadaki gücü kendi amaçları için kullanan anlatıcıdır (yaratıcıdır). Godard gibi Rivette de bu despotluğa isyan eder ve film-yapımı politikasını yeniden yapılandırmayı ister. Ancak Godard’dan farklı olarak o bu konuma filme politik kuramı uygulamak yerine özellikle de uzun süren *Rahibe* projesi sırasındaki film deneyimi sayesinde gelmiştir:

“*Rahibe*’nin çekimleri zordu... Duyguların, provaların vb. olduğu bir oyun olarak önceden parçayı çalıştığımız için sorun yaşadım ve insanlar aynı metni oynadığı, aynı sözleri söylediğinden filmi çekerken aklımın orada olmadığını ve artık sözcükleri dinlemediğimi fark ettim.”

Bu deneyimden doğaçlama yönünde bir değişim ortaya çıktı, çünkü “doğaçlama ile otomatik olarak dinlersiniz” ve bir yaratıcıdan ziyade bir “analist,” insanların söylediklerini dinlemek zorunda olan kişi olarak bir film yönetmeni anlayışı nedeniyle *bütün* sözcükler önemlidir. Bir yönetmen olarak her şeyi dinlemek ve hiçbir önyargıya sahip olmamak zorundasınız. Bu nedenle Rivette bir anti-auteurist haline geldi ve sonraki filmlerinde Godard’dan bile ileri giderek kolektif film yaratmada başarılı oldu. *Çılgın Aşk*’taki ve izleyen filmlerdeki oyuncular en başından itibaren projeye dahil oldular. Hatta *Out One*’da kendi rollerini bağlantısız olarak yarattılar. O zaman Rivette’in işi bir kurmaca içinde bu rollerin tutarlı biçimde dokunmasına olanak sağlayacak bağlantıları keşfetmekti.

• *Türetme ve gizem*: O halde kuramsal olduğu kadar uygulama açısından da yaratımın gerçek ağırlığı filmün yönetmeninden oyunculara kaydı. Oyuncular gerçek anlatıcılar haline geldiler. Bu yeterince basit görünür. Son yıllarda tiyatrodan ve sinemada doğaçlamayla ilgili şaşırtıcı olmayan yeterince şey duyduk. Ama Rivette için bunun çok daha derin bir anlamı vardır. Bu yalnızca yeni bir çalışma yöntemi değildir. Bu, filmleri alıştığımız anlama tarzını yok eder. Artık bize kolayca anlayıp tüketeceğimiz bir ürün değil, avantajımıza olarak yalnızca biraz kurgulanmış ve yorumlamaya çalışmak zorunda olduğumuz malzeme sunulur. Doğal olarak yanlış ipuçları, ölü uzamlar ve aritmik gelişmeler olacaktır. Peter Handke’den bir ifadeyi ödünç alırsak, amaç “izleyiciyi gücendirmek” değil, izleyicinin kendi aklını sınayabileceği yeni

²⁷⁹ James Monaco, röportaj, Ekim 1974. Rivette’ten yapılan diğer bütün alıntılar, başkası belirtilmedikçe aynı röportajdandır.

alanlar açmaktır. Bunun için doğal biçim, bütün kurmaca anlatıların kaynağı olan gizemdir. Burada izleyici her zaman sürekli şu soruyu sorma konumuna yerleştirilir: “Ve *daha sonra* ne olur?” Belki *Rahibe* istisna olmak üzere Rivette’in bütün filmleri gizemlerin etrafında döner. Onların hiçbirisi gerçekten çözüme kavuşmaz. Amaç bu değildir. *Céline ve Julie Vapur Gezisinde*’deki bonbonlar gibi, onlar bizi kurmaca ortama çekmek için vardırlar. Hitchcock onlara MacGuffin dedi. O aynı zamanda onları çözüme kavuşturmanın gerekmediğini ve izleyicinin çözümden çok deneyimle ilgilendiğini biliyordu.

Metaforik bir sıçrama yaparsak Rivette’in filmleri gizemler değil, gizem olgusunun, özellikle de kurmacanın gizeminin incelenişleridir: Bir romancının ya da yönetmenin bize verdiği verileri nasıl yorumlarız? Neden yorumlamayı isteriz? Rivette’in “karakterleri” çoğunlukla metnin yorumlanması işine dahil olan oyunculardan daha fazlasını ifade ederler ve bu nedenle de yorumlamak zorunda olan izleyicilerin yerine geçerler. Böylece bu filmler kendi kurmacalarını yansıtır ve onların gizemine karşı tepkimizi iki katına çıkarırlar.

• *Süre*: Jacques Rivette asla kısa süren bir film yapmadı. Yedi filminin (beş uzun metraj, *Out One*’in ikinci versiyonu ve Renoir üzerine televizyon programları) ortalama uzunluğu dört saatten uzundur. Böylesi bir süre sinema tarihinde bilinmez (akla hemen Abel Gance’ın *Napoleon*’u [1927]* ve Erich von Stroheim’in *Tutku*’su [*Greed*, 1923]** geliyor), ama daha önceden bir filmin anormal uzun oluşu epik ekranın bir belirtisiydi; uzundu, çünkü anlattığı olayın zenginliğini içermek zorundaydı. Rivette için tersi geçerlidir: Onun filmleri çok şey “olduğu” için değil, çok az şey olduğu için uzundur. Eğer anlatıcı olup bitenleri kurgulamak için bizim lehimize araya girmiyorsa, eğer bize gizemi kendi kendimize çözme özgürlüğü verilecekse, o zaman sürenin uzun olması bir zorunluluktur. Psikolojik olarak bu bir izleyiciyi üç ayrı biçimde etkiler. Birincisi *süre* (*durée*) Rivette’in karakterlerinin dünyasına direnişimizi kırmaya çalışır. Filmin iki saatinden sonra filmin mantığına tepki vermeyi kesip onunla birlikte akmaya başladığımız bir nokta gelir. Bu, her ne kadar müzikte karşılığı olabilirse de (örneğin bir Wagner operasının tam anlaşılması için gerekli tutum ya da çok ayrıntılı Hint ragalarının*** yapısı), bana sinemaya özgü olarak görünen bir olgudur. Bir örnek verirsek; bir Robert Wilson oyununun on iki saatlik performansı sırasında bile hâlâ aksiyondan (ya da aksiyonsuzluktan) psikolojik uzaklığı koruyabildiğimiz tiyatrodaki bu olmaz. Okuyucunun deneyimin (okumanın) zaman şemasını kontrol ettiği yazılı kurmacada bu kesinlikle olmaz.

Sinematek’teki o uzun seanslar Rivette’e bu tekniğin psikolojik gücünü

* Orijinali 270 dk. ama bazı versiyonları 5 saate kadar çıkıyor. (Ç.N.)

** Orijinali 7 saat ama Stroheim önce 4 saatlik, daha sonra da 3 saatlik bir versiyonu kurgulamaya zorlandı ve sonunda stüdyo (Metro-Goldwyn Corporation) filmi 2^{1/2}saate indirdi. (Ç.N.)

*** Sanskritçe *rasaraca* adı verilen bir şiir teması üzerine bestelenen, belirli saatlerde ve her makam için özel olarak seçilmiş çalgılarla çalınan ezgiler. (Vural Sözer, *Müzik ve Müzisyenler Ansiklopedisi*, İstanbul, Remzi Kitabevi Yayınları, 1986. – Ç.N.)

göstermiş olmalıdır, ama bunun daha anlamlı nedenleri de vardır. Filmlerinin çoğunda Rivette iki temel aksiyon ritmine konsantre olur. Birincisi yinelemeli, ayinsel, dairesel tiyatro provasının ritmidir. (Bunlar Resnais'nin *Seni Seviyorum*, *Seni Seviyorum*'da [*Je t'aime, je t'aime*, 1968] yaptığı denemelere benzer.) Bu ritim karakter ve olayın gerçekliğine hâkim olmaya ve onları özündeki oluşturuca kapasitenin gücüyle genelleştirmeye çalışır. Gerçekçi (veristic) diyebileceğimiz ikinci ritim örneğin *Çılgın Aşk*'ta apartman dairesinde geçen uzun sahnede ya da *Out One*'da butikteki daha kısa sahnede çok açıktır. Rivette doğal bir oran oluşturmak iki karakter arasındaki (çoğu kez yavaş ve istikrarsız olan) dramatik ilişkiye izin verir. Bu belli belirsiz Japon sinemasını hatırlatır (Rivette, Kenji Mizoguchi'den bahseder; Ozu'nun boş uzamları da buna uyar.) Bunun önemi şansa bağlı yapısından çok, savunmalarımız yenilgiye uğrarken ustaca oluşturulan güçte yatar. *Çılgın Aşk*'taki apartman dairesi sahnesinin sonundaki şiddetli ıstırap bu gücü çok etkileyici bir biçimde gösterir.

Bu nedenle Rivette'in filmlerinin *süresi* görüldüğü kadar nedensiz değildir.²⁸⁰ Eğer sinemasal anlatının katı kuralları yıkılacaksa süre olgusu gibi bir şey kullanılmak zorunda olacaktır. İzleyicinin öğrenilmiş duyarlılığına saldırılmalıdır. Brecht ve Artaud'nun yıllar önce göstermiş oldukları gibi bunu yapmanın iki temel yolu vardır: izleyiciyi zihinsel olarak uzaklaştırmak/yabancılaştırmak (Brecht) ya da deneyimin metaforik tehlikesini abartmak (Artaud). Eğer Godard Yeni Dalga'nın Brecht'iye Rivette de onun Artaud'sudur. Eğer o bize oyuncularının ve karakterlerinin temel deneyimini aktaracaksa, bize o deneyimin uzun ve büyük bir bölümünü verecektir. Başka türlü onun içine asla giremeyiz.

Son olarak süre, anlatı ve kurmaca türetmenin gizemi içindeki bu denemelerin (eğer onların öncüllerini kabul eder ve yargılamaya ara verirse) bizim için değeri vardır, çünkü kurmacalar ile nasıl daha iyi ilgilenileceğimizi öğrendikçe, daha kesin bir şekilde neye gerçeklik demekten hoşlandığımızı nasıl yorumlayacağımızı da öğreniriz. Bu Pirandello tarzı mantıktır. Babanın (bir "karakter") *Altı Kişi Yazarını Arıyor*'da açıkladığı gibi:

"Drama tamamen burada –sahip olduğum, hepimizin sahip olduğu vicdanda (*coscienza*) yatar. Bu vicdanın tek bir şey ama çok-yönlü olduğuna inanıyoruz. Bu kişi için bir vicdan, o kişi için başka bir vicdan vardır. Farklı vicdanlar. Bu nedenle hepimiz yerine tek kişi olma, bütün yaptıklarımızda eşsiz olan bir kişiliğe sahip olma yanılmasına sahibiz. Ama bu doğru değil."²⁸¹

Bu çağdaş metafiziğin büyük bölümünün üzerinde yükseldiği insan ilişkilerinin Özel Görecelilik Kuramı'dır. Sürekli değişen vicdan ("vicdan"

²⁸⁰ Her ne kadar çok daha basit bir nedenin olduğunu da belirtmem gerekiyorsa da, Rivette açıkça hoş bir çenesi düşüklük vakasından muzdariptir. Eğer bu nedenlerden hiçbirisi olmasaydı da, o yine de uzun filmler çekerdi. Röportajlarda konuşmalarının sonu gelmez, konularını bir örümcek ağı gibi kuşatan ve bazen de boğan coşkulu cümleler kurar.

²⁸¹ *Naked Masks*, çev. Eric Bentley, s. 231.

kadar kendinin bilincinde olma) olgusunu incelemenin, ona dair kurmacada bulduğumuz soğuk laboratuvar dallarını incelemekten ve daha sonra da kurmacanın epistemolojisini ve onu yapan insanların sosyolojini incelemekten daha iyi yolu yoktur. Rivette'in yapmaya çalıştığı budur. "Eğer sinemanın toplumsal bir işlevi varsa" diye açıklar, "bu gerçekten insanları diğer düşünce sistemleriyle ya da zaten alışık olduklarından başka yaşam sistemleriyle karşı karşıya getirmektir."²⁸²

Rivette *Cahiers* grubu içinde bir film yapan ilk kişiydi. Rouen'den Paris'e gelmesinin üzerinden daha bir yıl geçmeden "Aux quatre coins" (1950) ve (başrolünde Godard'ın olduğu) "Quadrille" (1950) adlı iki kısa metrajlı film çekti. Onun üçüncü 16 mm kısa filmi "Le Divertissement" 1952 tarihlidir. Bu ilk dönem çabaların hiçbirinin kalıcı olduğu söylenemez, ama Tom Milne bize bu filmlerden biri olan ve 1950 yılında gecenin geç bir vakti Paris'te katıldığı deneysel kısa filmler programından hatırladığı "Quadrille"i izleyişini anlatır:

"Filmlerden birinde bir şeyler; filmin kırk dakika boyunca bir dış hekiminin bekleme odasında sıkı bir nesnellik içinde davranışları gözlemleyerek hiçbir şey olmadığından olanları göstermeye çalıştığı kesinlikle hipnotik, takıntılı bir nitelik vardı. Ne olay örgüsü ne de diyalog, sadece sessizlik oyunu, gizli bakışlar, hızla gözden geçirilen magazin dergileri, gizlice yakılan sigaralar, uzlaşacak hiçbir şeyleri olmadığı halde uzlaşmak için bir araya gelmiş yabancılar vardı."²⁸³

Milne'in tanımladığı gibi "Quadrille" Rivette için güzel bir örnek ve ardından gelecekler için anlamlı bir başlangıç olmalıdır. Rivette 1950'lerin ortalarında Becker ve Renoir'a asistanlık yaptı, Eric Rohmer'in "Bérénice" (1954) ve Truffaut'nun "La Visite" (1955) filmlerinde kameraman olarak çalıştı ve kendisinin bu kez ticari destekli 35 mm olan bir kısa filmi daha tamamladı. "Le Coup du berger" (1956) dört genç insanın –bir kadın, kocası, kız kardeşi ve sevgilisi– cinsel geometrisinin Couperin'in müziğinin eşlik ettiği ve satranç metaforlarıyla anlatılan mesafeli ve stilize bir anlatıdır.

Kısa bir süre sonra Rivette ilk uzun metrajlı filminin senaryosu üzerinde çalışmaya başladı. *Paris Bizimdir* ve Chabrol'un *Yakışıklı Serge*'si Yeni Dalga'nın üretilen ilk uzun metrajlı filmleriydi. Çekimler ve kurgu süreci boyunca *Paris Bizimdir* efsanevi bir ün kazandı, ama insanların filmi gördüğü dönemde filmin potansiyel etkisi 400 *Darbe*, *Serseri Aşıklar* ve *Hiroşima*, *Sevgilim* tarafından önemli ölçüde azaltıldı. Bugünden bakmanın avantajıyla bu filmi Rivette'in gelişim modeli içinde rahatça yerleştirebiliriz, ama kendi başına 1960'ların başında film karma bir tepkiyle karşılaştı. Kendi uzun süren yapımı boyunca çekilmiş yukarda adı geçen üç film gibi anlatının eski biçimleri içinde çok açık bir biçimde bir patlama değildi. Öte yandan *Paris Bizimdir* belirsiz bir şekilde avangard göründü, ama tabii ki gelenekler içinde. Filmin her yerini varoluşçu

²⁸² Unifrance Film basın bildirisi.

²⁸³ "L'Amour fou", *Sight and Sound*, ilkbahar 1969.

endişe kaplamıştı. Bu nedenle *Liberation* eleştirmeni Jeander *Paris Bizimdir*'i çok açık bir biçimde “dönemlerinin baskısını kendilerinden büyüklere göre daha fazla yaşayan genç insanların ahlaki ve entelektüel kafa karışıklığını mükemmel bir biçimde” gösteren film olarak kategorize edebildi.²⁸⁴ Diğer yandan Rivette'in karakterlerinin esasen edebi varoluşsal durumunu (Rivette için tek yararlı sinemasal referans olan) Bresson'unüne benzetilebilecek bir sinemasal gramerle tanımlayabildiğine dair en azından bazı kanıtlar vardı. *Combat*'ta yazan Pierre Marcabru şunları yazdı:

“Sinemasal anlamda Paris yaşamına yeni bir ışıkla bakılıyor. İlk kez taşların ve caddelerin düşsel olan gizli bir zarafeti var. Bresson hariç görüntü ile ses arasındaki bağlantı asla böyle çarpıcı, çağrıştııcı ya da gerekli olmamıştır.”²⁸⁵

Paris Bizimdir bu tür anlayışlı eleştiriye çok fazla gereksinim duyar, çünkü o kendisini iyi tanımlayan bir film değildir. Yönetmen niyetleri ve bağlantıları açıklayabileceği bir önsöze, sonraki filmlere göre daha fazla gereksinim duyuyor gibidir. Film 1950'lerdeki Paris'in varoluşçu edebi atmosferine alışmış bir eleştirmenden yapması beklenebilecek türden bayıcı sinema örneği olarak bir kenara atmaya kolaylaştıran da bu sınıksız kapalı niteliktir.

Yine de Rivette'in sanatının bütün temel öğeleri bu filmde embriyon halinde bulunabilir. *Paris Bizimdir* esasen birincisi Shakespeare'in asla sahnelenmeyecek olan yapıtı *Pericles*'inin²⁸⁶ provalarına katılan Anne Goupil (Betty Schneider) adlı genç bir kadının ve ikincisi sonunda Philip Kaufman (Daniel Crohem) adlı paranoid Amerikalı romancının türettiği (ama birkaç [gerçek] ölümle sonuçlanan) bir kurmacaya dönüşecek olan uğursuz ve belli belirsiz bir politik komplonun öyküsüdür. Filmin atmosferi sıkı bir biçimde kontrol edilir –sınırlı ve dardır– ve aksiyon temel olarak diyalog ile ilerler. Provalar daha sonraki filmlerdekinden daha kısa sürer, ama yine de onlar ani ve amaçlı bir biçimde filmin ritmini kesintiye uğratırlar. Film 135 dakika sürer ve bu da filmin süresine dikkat çekmeye yetecek bir uzunluktur. Daha sonraki filmlerde içine gireceğimiz “gizemin” nafieliği duygusu burada da vardır. Ancak bu filmde eksik olan şey *Out One*'in, hatta *Çılgın Aşk*'in ironisi ve mizahıdır.

Eğer *Paris Bizimdir* Rivette'in diğer filmleriyle karşılaştırıldığında sönük kalıyorsa, bu hâlâ Rivette'e bu kurmacayı mitsel bir yaratıcı kadar sıkı bir biçimde kontrol etmek zorunda olduğu duygusunun egemen olması nedeniyledir. Henüz kendini nasıl kapıp koyuverceğini öğrenmemiştir. Her ne kadar Rivette *Rahibe*'ye de çok sıkı bir şekilde hâkim olmuşsa da, 1963 yılında röportajlarda o “yaratıcı yönetmen miti” aleyhine konuşuyordu:

“Bu mitten açık bir biçimde biz –Truffaut'nun sözcüsü olduğu *Cahiers* takımı–

²⁸⁴ 16 Aralık 1961.

²⁸⁵ 16 Aralık 1961.

²⁸⁶ Rivette'e uyan mükemmel bir tercih –beş kente ve yirmi yıla yayılan durağan bir romans.

sorumluyduk, ama bizler “herkes bir film yapabilir” gibi şok edici ifadelerin, polemiklerin o dönemde sinemayı boğuyor olan katı tabakalaşmaya karşı gerekli bir tepki olduğu bir zamanda yazıyorduk... 1959’dan ve Yeni Dalga’nın doğuşundan itibaren bütün bu tutumlar hiç esneme payı olmaksızın düşünülmüştür.”²⁸⁷

Paris Bizimdir’de Rivette malzemesini organize etmiştir, ama henüz onlara doğru yaklaşmayı öğrenmemiştir. Onlara sanki onlar sinemanın sıradan malzemeleriymiş gibi davranmıştır, ama kuşkusuz bu doğru değildir. Onun gerçek başarısı, yeni malzemesine yeni bir yaklaşımı bulduğu ve sonunda malzemenin çok önemli olmadığını, asıl olanın süreç olduğunu gördüğü *Rahibe*’den sonra geldi.

İlk filminin uygulamadan çok kuramda açık olan bir değeri olduğundan, Rivette’in *Paris Bizimdir*’in kuramsal motivasyonunu kendi sözleriyle açıklamasına izin vermek en iyi yol olabilir:

“Eğer *Paris Bizimdir* deneyimini özetlemeye çalışsaydım, bundan daha iyisini yapamazdım: bir serüven, başarısız, sonu gelmeyen, belki de deneyim riskine değmeyen bir deneyim mi? Neyin deneyimi? Birbiri ardına önerilen, tecrit edilen, tekrar ele alınan, deforme edilen, reddedilen, küçümsenen, en sonunda öne sürdüğü her şeyin yeniden ona dönmesi sonucu tüketilen bir düşüncenin, bir hipotezin deneyimi. Bir film genelde bir düşünce üzerine *oluşturulan* bir öyküdür. Dedektif öyküsü biçiminin yardımıyla bir düşüncenin *öyküsünü* anlatmaya, başka bir deyişle öykünün sonunda ana amaçları ortaya koymak yerine, finalin onları yok etmekten başka bir şey yapamayacağını söylemeye çalıştım: ‘Hiçbir şey olmadı, sadece mekân vardı.’”²⁸⁸

Rivette 1962 yılı başlarında *Rahibe* projesi üzerinde çalışmaya başladı. *Paris Bizimdir*’in kurgusu sırasında (Yeni Dalga’nın en değerli senaryo yazarlarından biri haline gelen) Jean Gruault, Rivette’e Denis Diderot’nun romanının bir sahne uyarlamasının ilk taslağını getirdi. Bu Diderot’nun *Evlilik Dışı Oğul* (*Le Fils Naturel*, 1757) ve *Aile Babası* (*La Père de famille*, 1758) adlı iki önemli oyunu yazmasından yalnızca iki yıl sonra 1760 yılında yazılmıştı ve hem Rivette hem de Gruault “çok iyi işlenmiş” ve çok kuramsal olduğu için metni çok çekici buldular. Rivette’in belirttiğine göre ironik bir biçimde sonunda ortaya çıkan film, her ne kadar bu film onun uzun metrajlı filmlerinin oyuncular ve onların sorunlarıyla doğrudan ya da dolaylı olarak ilgilenmeyen tek örneği olsa da, onun en teatral çalışması oldu. Daha doğrusu *Rahibe* ile birlikte teatral metafor sadece film/perdenin kenarında var olmayacaktı.

“*Rahibe* çok istekli bir biçimde tiyatroyla ilgili filmlerimden biridir ve bunun birkaç nedeni vardır: Çünkü ‘aşırı derecede yazılmıştır,’ çünkü sahnede çalışma

²⁸⁷ Louis Marcorelles, “Interview with Jacques Rivette/Roger Leenhardt”, *Sight and Sound*, Sonbahar 1963.

²⁸⁸ *L’Avant-Scène du Cinéma*, 15 Eylül 1961.

deneyiminden gelir ve nihayet çünkü konu tiyatronun kesin zirvesi olan Katoliklikle ilgilidir. Bu filmi çekmeyi istememin nedeni işte budur.”

Rivette başarabildiğinden çok daha coşkulu bir teatral niteliği umut etmişti, ama bu ikinci projesinin görece popüler yapısına rağmen yine de onu sınırlayan para sorunları vardı. (Anna Karina proje başladığında bir star değildi. Godard için yalnızca birkaç filmde çalışmıştı ve yapımcıları korkutan oldukça yoğun bir Danimarka aksanı vardı.)

“Seremonileri, büroların teçhizatlarını gösteremedim. *Rahibe*’nin anlatısı girişler ve çıkışlarla düzenlenir. Mizansen oyuncuların ritüeline bağlıdır. Bu tarzın içinde, bazı şeylerin olmadığı düşünüldüğü için tam başarılı olmasam da aşırı derecede teatral olmaya çalıştım. Ona *eksik sinema (cinéma manqué)* adını verdim.”

Rahibe’nin 1963 yılında yapılan sahne versiyonu üç saatten fazla sürdü, ama paranın olmaması filmi 130 dakikaya düşürdü. Ancak bu sınırlamalar belki de daha yararlıydı. *Rahibe* Rivette’in en basit ve doğrudan filmidir ve daha sonraki filmlerinde her zaman olmayan bir netliğe sahiptir. Diderot’dan Gruault’a, sahneye ve en sonunda da filme kadar bu proje bir yoğunlaşma sürecidir. Geriye yalnızca *Rahibe*’nin damıtılmış özü kalır.

Bir romana dayandığından ve bir yoğunlaşma sürecinden geçtiğinden film yapısal olarak da kural dışıdır. Bu şimdiye kadar Rivette’in bir öykünün sadece kendi içsel anlamını, bu anlamı, büyük bölümü filmin sınırlarının dışında olan kuramın simgesel ya da belirtisel (indexical) sistemi içinde bir öge olmaya zorlamadan aktarmasına izin verdiği tek dönemdir. Burada sözcüğün eski, basit anlamında *öykü* olarak öyküden bahsediyoruz. Sonuç olarak *Rahibe*, başarısının kısmen yasaklanmış olmasına²⁸⁹ bağlı olduğunu varsayabilirsek bile, o tarihe kadar Rivette’in en popüler filmi olmuştur. Materyal olarak *Paris Bizimdir*’in denetimli tekdüzeliğine açık bir biçimde zıt, dikkat çekmeyen bir dönemin ayrıntılarıyla zengin ve etkileyici bir filmidir. Öyküsünün izleyicinin kolayca ilişki kurabildiği karşı konulamayan klasik bir mantığı ve mitsel bir güç boyutu vardır. Anlatıcının durumunun karmaşıklığı ironik bir şekilde bu kez öykünün kaynağı olan Diderot’dan gelir. *Rahibe* Diderot’nun, arkadaşı Croismare Markisi’ne yaptığı dikkatle planlanmış bir eşek şakası olarak başladı. Diderot Marki’ye bir dizi mektup yazdı. Bu mektuplarda Diderot kendisini Suzanne Simonin adlı genç bir kadın olarak tanıttı ve Marki’ye daha önce rahibeliğinin geçersiz kılınmasına yönelik başarısız bir girişimde kendisine yardım etmiş olduğunu hatırlattı. Aynı zamanda güya Simonin’in organize ettiği bir gezi düzenledi. Bunlar romanın kökenleriydi, ama Rivette filmünde benzer bir uzakta durma türünden titiz bir şekilde sakındı, onu hoşgörüsüz ve biraz soyut, ama yine de içten bir şekilde sahneledi. *Rahibe* bir Rivette filmi

²⁸⁹ Bu yasak filmin adı *Suzanne Simonin, la religieuse de Diderot* olarak değiştirildiğinde kaldırıldı. Godard’ın *La Femme mariée*’sinde olduğu gibi sansür filmin özünden çok gramere uygunluğuna duyarlıydı.

tipik olarak yavaş ritimlerini sergiler, ancak bunlar ayrıntılı dekorlarla dengelenir ve inceden inceye hesaplanmış dramatik öyküye uygulandıkları için acımasız bir şekilde trajik sona göre oluşturulurlar.

Filmin yapısı benzer biçimde ekonomik ve yoğundur. Simonin ilk yarının büyük bölümünü sert, karanlık, cezaevine benzeyen ve çile çekmeye adanmış bir manastırda, ikinci yarının büyük bölümünü de birincinin tam mantıksal zıttı olan başka bir manastırda coşkulu, hafif, havai bir halde ve haz peşinde geçirir. Simonin birinci manastırdan ikincisine giderken açık bir şekilde iç rahatlaması hissettiği halde, onu öldüren yine de ikinci manastırdır, çünkü Diderot, Gruault ve Rivette'in rehberliğinde Simonin saf özgürlük açısından kendi durumunu, yani özgürlüğün olmadığını anlar. Gerçekten ilk baş rahibenin ona gösterdiği gerçek dini sevgiyle yumuşatıldığı sürece Simonin birinci manastırın Ortaçağ baskısına çok iyi adapte olmuş görünür. Ancak baş rahibe öldüğünde manastır dayanılmaz hale gelir. İkinci manastır sonunda onun için öldürücü hale getiren ise oradaki baş rahibenin Suzanne'a açık olarak duyduğu ve ilk rahibenkine yanıt niteliğindeki cinsel tutkudur. Simonin'i bize duvarların dışındaki dünyada gösteren iki kısa sekans vardır: birincisinde daha genç bir kız olarak manastıra gönderilmeyi beklemek zorunda olduğu ailesinin daha rahat olan cezaevinde, ikincisinde de yalnızca anne-babasının davranışlarında biraz daha adalet ya da en azından mantığın olduğunu öğrenmek için ikinci manastırdan kaçtıktan sonra. Suzanne dışarıdaki dünya ile başa çıkabilecek donanuma sahip değildir. Daha kesin bir şekilde söylersek, dünya onun gibi bir kadının yaşamasına *izin verilecek* şekilde kurulmamıştır.

Burada *Rahibe*'nin özüne, özellikle toplum içinde kadınlarla ilgili olarak kişisel özgürlük politikası üzerine canlı ve doğrudan bir denemeye, Rivette ve Anna Karina'nın sakin bir tutkuyla tanımladıkları 18. yüzyıldan gelen doğrudan bir derse ulaşırız. Molly Haskell filmin bu yönüyle ilgili ikna edici şeyler yazmıştır:

"Diderot'nun rahibesi, yaşamdaki az sayıdaki, edebiyatta ise daha da az sayıdaki kadın (belki Ibsen'in ve Shaw'ın kadın kahramanlarının bazıları) gibi, bir erkeği ya da Tanrı'yı sevdiği için değil, sadece kendisi için özgürlüğü arzular. Arzuyu umursamama ya da bir ilke için tutku duyma kapasitesine sahiptir ve kadınların içgüdüsel arzuları olarak görülen romans ya da güvenlik veya rahatlık ya da diğer pragmatik amaçlardan ziyade özgürlüğün peşindedir. Rivette'in yönetiminde Anna Karina bize ciddi, akıllı ve masum bir rahibeyi verir, yaşamı ve saflığı sonunda özgürlük yönündeki sürekli bir itki olarak görülür. Simone de Beauvoir'nun yaptığı ayrımı kullanırsak o doğaldan ziyade doğaüstüdür ama aynı zamanda da dışıdır."²⁰

Rahibe'nin asıl başarısı budur ve Karina'nın Godard ile çalışmasıyla bu filmdeki dokunaklı oyunculuğunu karşılaştırdığımızda filmin değerini daha

²⁰ *Village Voice*, 22 Temmuz 1971.

açık bir şekilde görebiliriz. Rivette'in kendi sinemasında böylesi bir kadının var olmasına izin verebilmesi filme Godard'da asla bulmadığımız, Truffaut'da ise nadiren bulduğumuz bir değer kazandırır.

Şüphesiz Rivette'in bu filmde kadınlara gösterdiği saygı, filmlerindeki erkeklere de uzanır. Suzanne Simonin'e yönelik tavrı onun sonraki filmlerindeki karakterlerine, daha da önemlisi bu karakterleri yaratmalarına olanak sağladığı oyunculara yönelik duyarlı ve önyargısız duygularının bir simgesidir. Başkalarının *vicdanına* gösterilen bu saygı ve hürmet bir yönetmen olarak Rivette'in belki de en değerli niteliklerinden biridir ve *Rahibe* bize bunu, daha sonraki filmlerinin anlatı biçimleriyle eşzamanlı olarak yaptığı denemelerin bazen kafa karıştırıcı müdahaleleri söz konusu olmaksızın, inceleme şansı verir. Rivette'in biçimsel meselelere olan takıntısının en azından basit insani politikada bir kökeninin olduğunu görmek önemlidir. Rivette psikolojik ve politik baskı ile biçimler nedeniyle kendini estetik olarak baskılaması arasında hayati bir koşutluk bulmada Truffaut, Godard ve Resnais'yle dayanışmasını gösterir. Diğer yönetmenler bu geometriyi kuramsal olarak kağıt ve kalemle çözerler ve bulgularını göstermek için filmleri kullanırlarken, Rivette doğrudan deneyimin kendisine, film-yapım edimine yönelir.

1968'in sonbaharında çekilen *Çılgın Aşk*, *Rahibe* gibi, bireysel özgürlüğün psikolojik yönleri üzerine bir denemedir. Ancak Suzanne mükemmel bir tecrit içinde var olurken, *Çılgın Aşk*'ın ayıplanan çifti Claire ve Sébastien filmin adının da belirttiği gibi birbirine ayrılmaz ve neredeyse öldürücü bir biçimde bağlıdır. Dahası *Çılgın Aşk*'ın önceki filmde çok daha karmaşık bir anlatısı vardır. *Rahibe*'de gizlenmiş olan dramatik tarzların karşılıklı ilişkisi bu filmde doğrudan bir şekilde açıktır ve bundan sonra da böyle olacaktır. Ancak *Çılgın Aşk* psikolojisinin daha basit ve doğrudan oluşuyla kendisinden sonra yapılacak filmlerden farklıdır. Bu filmde *Out One* ile *Céline ve Julie Vapur Gezisinde*'yi karakterize eden hayali (fictive) gizemden eser yoktur. Bunun yerine doğrudan deliliğe doğru bir ilerleme vardır ve bu gidişat, Rivette'in onun yanı sıra oluşturduğu anlatı tarzlarının geometrisine koşut olmasına ve bu geometrinin yardımuru almasına rağmen, izleyici tarafında hiç de yorumu gerektirmez. Bu da *Çılgın Aşk*'ı Rivette'in en kolay içine girilebilir ve muhtemelen en güçlü filmi yapar.

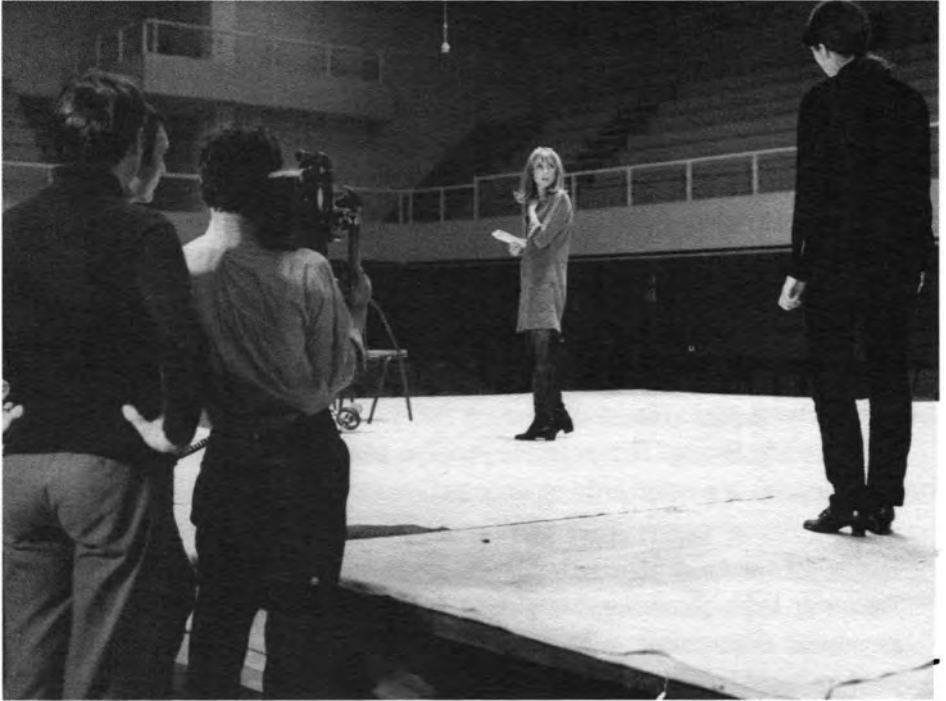
Bu dönemde Rivette film-yapımını senaryo yazımı, prodüksiyon ile çekim ve kurgu biçiminde üçe bölen anlayışı tamamen reddetmişti. Bunu şöyle açıkladı:

"Benim sinema düşüncemde bütün aşamaların karşılıklı etkileşimleri gerekir. Tamamen farklı yöntemler, amaçlar ve bitmiş-ürünler olsa da, Dziga-Vertov'un geçmişteki düşüncesine geri dönmeyi istiyorum. Kurgu sadece çekilmiş filmle değil, projeyle birlikte tasarlanmalıdır. Bu kendini beğenmişlik gibi gelebilir, ama senaryonun kurguda yazıldığını ve kurgunun çekim öncesi saptandığını söyleyebilirsiniz... Her durumda alışılmış anlamdaki 'senaryo' (script) sözcüğünü

reddediyorum. Comunedia dell'Arte'ta olan ve bir taslak ya da şema anlamına gelen eski kullanımı –genellikle senaryo (scenario)– tercih ederim. Bu bir dinamizmi, film çekimine olası en iyi yaklaşımı bulmak için oluşturulabilecek çeşitli fikirleri ve ilkeleri akla getiriyor.”²⁹¹

Bu amaç için Rivette, Racine'in *Andromaque*'ını (1667) prova eden bir grup oluşturma düşüncesiyle Jean-Pierre Kalfon'a başvurdu. Bu sahneler filmin temelini oluşturacaktı. Kalfon gerçekten de (*Out One*'da Lonsdale ve Moretti'nin yaptığı gibi) provalarda grubu yönetti. Bu nedenle filmde ilk coşkulanırıcı umutlardan başlayarak yinelemeler ve genellikle yarı-başarılı çalışmalarla ortaya çıkan depresyondan geçip açılış gecesinin zirvesine uzanan bu projenin ilerlemesine dair bir sinema-gerçek duygusu vardır. Filmin, halka açık ilk gösteriminin hemen öncesinde, hazırlanmış bir boks ringi gibi görünen boş bir sahneyle bitmesi anlamlıdır. *Bir Artı Bir*'de olduğu gibi, burada da önemli olan, bitmiş bir sanat yapıtını değil, sadece zahmetli inşa sürecini görmemizdir.

Çılgın Aşk'ın ilk ögesi buydu ve Rivette buna iki tane daha ekledi: birincisi, Sébastien (Kalfon) ile karısı Claire (Bulle Ogier) arasındaki ilişkinin bozulmasının doğrudan sinemasal dramı; ikincisi, provaları belgesel hazırlayan bir televizyon ekibinin çekmesi düşüncesi. Bunun için Rivette 16 mm çalışacak ayrı bir kamera ekibi oluşturdu. Eleştirmen ve yönetmen André S. Labarthe TV yönetmeni/yorumcusu “rolünü” oynadı ve bizler onun en azından kısmen o



Çılgın Aşk'taki sahnenin boş, ekonomik ve yoğun uzamı: Claire (Bulle Ogier) filmin başlarındaki bu sahnede gergin bir şekilde prova yapıyor; 16 mm ekibi solda.

²⁹¹ Carlos Clarens, Edgardo Cozarinsky, “Jacques Rivette”, röportaj, *Sight and Sound*, Sonbahar 1963.

ayrı kamera ekibini yönetmekten sorumlu olduğunu varsayabiliriz. Sonuçta sinema, tiyatro ve televizyonun farklı bileşimleri arasındaki diyalektik gerilimlerin *Çılgın Aşk*'ta canlı ve bir biçimde ortada olduğu görülür, oysa ki *Paris Bizimdir*'de buna benzer karşıtlıklar bulanık ve belirsiz, *Rahibe*'de ise yalnızca ima düzeyindedir. Tom Milne'in belirtmiş olduğu gibi 35 mm ile 16 mm arasındaki etkileşim kurmaca tiyatro dünyası ile "gerçek" yaşam arasındaki mücadeleyi "mükemmel bir ekonomiyle" güçlendirir ve bunu hem metinsel hem de biçimsel olarak yapar: 16 mm görüntünün biraz belirsiz niteliği tiyatroya Sébastien'in Claire ile yaşamının sert, parlak, ışıklı gerçekliğine doğrudan zıt olan ve akıldan çıkmayan bir nitelik kazandırır. 16 mm kameranın hareketliliği de "ilişkilerinin önlenemez bozuluşunu önleme konusunda çarpınıp duran Claire ile Sébastien'i umursamazca gözleyen"²⁸² 35 mm Mitchell marka kameranın duygusuzluğuyla keskin bir karşıtlık içindedir.

Filmin merkezi olan Claire ile Sébastien arasındaki ilişkinin psiko-dramasına gelince, bu da kurmaca tarzlar arasındaki kontrastlarla ustaca ama göze batmayacak şekilde ilişkilidir. Provası yapılan oyun ile Claire ile Sébastien arasındaki bu özel dram arasında yorumlayıcı bir ilişkisinin olmasını bekleyebiliriz ve böyledir de, ama Rivette'in 16 mm ile 35 mm arasında bir birkaç uyum kesmesine (match cut) zaaf göstermesine rağmen, bizi aynı zamanda bu işi aşırı ciddiye almaya karşı uyarır. Dramatik provalarla bu özel drama arasındaki ilişki "asla değişmez değildir. Oyun temel olarak bir metin, bir temel işlevi görür." Rivette *Andromaque*'a karar verdi, çünkü filmin ana aksiyonuna zararı dokunmuyordu. Çok biliniyordu ve bu nedenle izleyiciden daha az dikkat talep ediyordu. Başlangıçta Ford ya da Dekker'den bir şeyler kullanmak ilgisini çekmişti, ama o oyunların özü bu özel drama çarpıcı bir biçimde uysa da, İngiliz Stuart tiyatrosu onun izleyicilerine hiç tanıdık gelmezdi.

Sébastien ile Claire'in çılgın aşkının kökleri aynı zamanda basit olay örgüsü aygıtları nezdinde teatral deneyimdedir, çünkü çöküntüye götüren olaylar dizisini başlatan, Claire'in projeden ayrılma kararıdır. Ancak 16 mm ile 35 mm dünyalar arasındaki en zengin kaynaklı ve ilgi çekici ilişki, henüz ayrıldığı tiyatro grubundan izole haldeki Claire'in edimlerinden gelişir. Evdeki Claire'in çekimlerinin arasına Claire'in öyküsü teatral aksiyonun gelişimine paralellik gösterdiği sırada provaların çekimleri girer. Claire bir teyple çalışır ve teyp (Claire'i dinler ve daha sonra da Claire'e kendi söylediklerini aktarır) izleyici ile oyuncu, yaratıcı ile yorumlayıcı, üretici ile tüketici arasındaki birliğin bir simgesi haline gelir. Teyp aynı zamanda alay edercesine ona Strindbergci kendini imha etme mantığına götürecek tiyatro grubuna kendi kendine dayattığı yabancılaşmasını hatırlatır. Strindberg'in Baba'sı ya da Bayan Julie'si gibi, Claire de kendisini kaçamadığı psikolojik bir çıkmaza sokmuştur. Gerçekten de filmin sonunda apartman dairesinde Claire ile Sébastien'in *çılgın* aşk sefahati içinde ve kendilerini aşağılayarak etraflarını yöntemli bir şekilde

²⁸² "L'Amour fou", *Sight and Sound*.

harap ettikleri bir saatlik sahne geç dönem Strindberg'den (örneğin *The Ghost Sonata-Hayaletler Sonatı*, 1907) tematik yansılar taşır.

Öfke içindeki Claire'in *Andromaque*'in en arı anlarını özetleyebilmesi ve kaydettiği pasajlarının bazılarının, özellikle de *Çılgın Aşk*'ın Racineci kökeni olan şu dizelerin doğrudan yorum sağlaması şaşırtıcı değildir:

Neredeyim? Ne yaptım? Daha ne yapmam gerekiyor?

Hangi öfke beni ele geçirdi? Hangi keder beni yuttu?

Deli gibi, amaçsızca bu sarayın içinde koşuyorum.

Ah! Seviyor muyum, yoksa nefret mi ediyorum, bilemiyorum.

Bu dizeler öylesine uygundur ki, bize filmin ilgilendiği duyguların yalnızca pop varoluşçuluğun özel ilgi alanı olmadığını hatırlatırlar. Eğer bununla bağlantılı olarak akla hemen *Çılgın Pierrot* geliyorsa (Marianne'in sahildeki sözlerini hatırlayın), aynısı Ford, Dekker ve Shakespeare'in cinsel tiksinişi için geçerlidir. *Rahibe*'nin kaynağı 18. yüzyıldaydı. *Çılgın Aşk*'ın kökleri ise 17. yüzyıldadır.

Bu gevşek yapının (kendi sözlerini kullanırsak bu “commedia dell’arte senaryosu”nun) Rivette’e verdiği, Claire-Sébastien ayrılığının sinema-gerçek gelişimini mitsel biçimde etkili hale getirecek bir ortamdır. Milne buna “bir kereliğine organize ve kontrol edilmiş, biçimlendirilmiş sinema-gerçek” der. Ölü zamanlar, şansa bağlı ritimler, yinlemeler ve sinemasal bitkinlik izleyiciye filmin içinde girme, düşünme, inceleme ve bundan dolayı da dramının içinde –duygu/heyecan içinde yönlendirilen izleyicinin genellikle yaptığı gibi değil de, buna benzer durumlara itilirken çoğu kez doğrudan duygusal tepkilerimizi bastırdığımız yaşamlarımızın gelişigüzel kurgusu içinde tiyatronun, sinemanın dışında yaptığımız gibi –duygusal bir rol alma fırsatını verir. *Çılgın Aşk*'ın başarısının gerçek sınavı sadece bu öyküye onu izlediğimiz sırada değil, bir gün, bir hafta sonra verdiğimiz tepkinin niteliğinde olabilir.

Bu sinemasal karşı karşıya geliş deneyimi kesinlikle *Çılgın Aşk*'ın süresini gerektirir (252 dakika). İlginç bir şekilde kasıtsız bir deneme bunu doğruladı: Yapımcı filmin iki saatlik versiyonunu gösterime soktuğu sırada kısa bir süreliğine Rivette de orijinal dört saat on iki dakikalık versiyonu gösterdi. Orijinal versiyon yapımcının kısaltılmış versiyonundan daha fazla insan tarafından beğenildi. *Çılgın Aşk*'ın orijinal süresinde bir neşe ve özgürlük duygusu vardır –neredeyse Rivette sanki filmlerini yapmak zorunda olduğu tarzın bu olduğunu her zaman biliyormuş da, bu zamana kadar denemeye cesaret edememiş gibidir. Bu Nicole Lubtchansky'nin kurguladığı ilk filmi (sonraki iki filmi de kurgulayacaktı) ve Rivette bu uzun, periyodik ritimleri anlayan bir çalışma arkadaşı bulmuş göründü. Filmdeki birçok referans ritme yönelik –davullar, prova uygulamaları vb.– bir ilgiyi gösterir ve Rivette'in yarı-müzikal terimlerle düşündüğü açıktır. Ancak iki, üç ve dört vuruşlu en basit

Batı ritimlerine alışkın olan izleyiciler ritmik olarak en çok (uzun, otuz iki vuruş gibi çok karmaşık ritmik yapılar olan) Hint talalarına benzeyen bir filmde kaybolabilirler. (*Paris Bizimdir*'de bazı karakterler Beatles'dan çok önce Hint müziği dinlerken görülürler. Bir ipucu mu?) Kısacası Rivette'in sonunda en özlü katkıyı yapabileceği tarzı bulmuş olduğu açıktır. *Çılgın Aşk*'in karanlık tonuna rağmen Rivette çekimleri mutlu bir dönem olarak hatırlar. Oyuncular ve ekip arasında bir başarı duygusu vardır. Rivette'in sinemada on beş yıl boyunca yaşamış olduğu *çılgın aşkın* sonunda karşılığı almıştır.

1970 yılının Nisan ve Mayıs aylarında yalnızca altı hafta boyunca tümüyle 16 mm çekilen *Out One* devasa uzunlukta bir film, Rivette'in üzerinde farklı ilgilerinin ve saplantılarının bulunduğu ve görüşlerin değiş-tokuş edildiği sinemasal bir meydandır. Orijinal on iki saat kırk dakikalık versiyonun bir gösterim baskısını yapmak için yeterli para olmadığından ve yalnızca bir kere gösterildiğinden aynı zamanda çağdaş bir sinemasal efsanedir de. Uzunluğu diğer bütün düşünceleri gölgede bırakmıştır. Rivette bir yandan *Çılgın Aşk*'i tekrarlamaktan kaçınırken, aynı zamanda da o filmde oluşturmuş olduğu deneysel gelişim hatlarını uzatma arzusuyla motive oldu. Çekimler başlamadan birkaç ay önce Rivette ana rolleri üstelenen oyuncularla (Michael Lonsdale, Juliet Berto, Bulle Ogier, Michèle Moretti, ve Jean-Pierre Léaud) projeyi "oldukça belirsiz bir tarzda" tartıştı, ama planlanan başlangıç tarihinden bir hafta öncesine kadar ayrıntılı bir senaryo ortaya çıkmadı, ancak daha sonra minimum zaman diliminde maksimum film çekmek için bir çekim planı gerekecekti.

Oyuncuların her biri kendi karakterlerini biraz ayrıntılı olarak geliştirmişti. Lonsdale 1970'in ilkbaharından önceki aylarda Paris'te kendi gevşek dokulu tiyatrosunda Peter Brook ile birlikte *The Tempest*'ten uyarlanan "Balls" adlı bir proje üzerinde çalışıyordu ve Brook'un çizgisinde ilerlemekle ilgileniyordu. Michèle Moretti, Rivette'in belirttiğine göre, Aeschylus'un bütün oyunları arasında "bize uzak olduğu, pratik olarak oynanamaz olduğu, tekste söylenen hiçbir şey bizi ilgilendirmedeği ve bu nedenle sadece ses denemeleri, hareketler vb. yapmaya uygun bir tekst olduğu için" *Seven Against Thebes*'i kullanmayı istediğine karar verdi. Berto o zamana kadar Godard ve diğer yönetmenler için oynamış olduklarına tam ters bir karakteri, filmin kıyısında yer alan ve sonunda ölen talihsiz bir dolandırıcı karakterini geliştirdi. Léaud'un kafasında da benzer bir karakter vardı: Filmin ilk birkaç sahnesinde bir sağır-dilsizi canlandırarak başladı, final sahnesinin etkisi açısından izleyici onun bir dolandırıcı olduğunu keşfedecekti. Bullie Ogier'in Pauline ve Emilie olarak iki isimli karakteri, büyük ölçüde Ogier aynı dönemde başka bir proje üzerinde çalışıyor olduğu için filmin en az iyi tanımlanmış karakteriydi. Bu farklı gelişmelerle karşı karşıya kalan Rivette bir biçimde bunları birleştirecek bir aygıt bulmak zorundaydı. Çekimlere başlamadan kısa bir süre önce şans eseri Balzac'ın üçlemesi *Histoire des Trierze*'yi (*Onüçlerin Romanı*, 1833) buldu. Bu seçim çekim önceki tartışmalara çoğunlukla marjinal olarak katılmış olan

Léaud'un ana karakter –*düşünür (raisonneur)* değilse de en azından *akıl yürüten (polis-policier)*– haline gelmesi ve gizemlere dair bu anlatı ağının ortasında izleyicinin vekili olması anlamına geldi.

Eğer Rivette'in bu gizemlere verilen yanıtların önemsiz olduğu, bu gizemlerin kendi içlerinde ve kendileri için çok büyük değer taşıdığı önermesini kabul edersek, o zaman *Out One* oyuncular ile yönetmen arasındaki işbirliğinin başarısının kanıtıdır. Anlatı yapısı açısından film kendi gizemlerini çözmeye çalışan daha sıradan dedektif öyküsü kadar yansıtıcıdır. Filmin yapısının taslağını çıkarmama ve aynı zamanda da onun olay örgüsüne başka ortamlarda ne denebileceğini özetlememe izin verin.²⁸³

Michael Lonsdale ve oyuncular grubu *Prometheus Bound*'u provasını yaparlar. Bu oyunu en sonunda izleyicilerin önünde tam olarak sahneleyeceklerini umarlar, ama onların provalarına tahsis edilen sahnelerin çoğu Peter Brook tarzında temel egzersizlerle ilgilidir. Bu arada Michèle Moretti ve ikinci bir grup *Seven Against Thebes*'e dayalı başka bir dizi egzersizi yaparlar. Moretti'nin grubu daha çok Jerzy Grotowski'nin Laboratuvar Tiyatrosu'na yönelir ve ilk gösterim gününün endişesini yaşarlar. (Yeri gelmişken Lonsdale'e "Thomas" denirken, Moretti "Lili"yi oynar, ama karakterler için ayrı isimler neredeyse gereksizdir.)

Bu arada Frédérique (Juliet Berto) kafelerde dolandırıcılık yapar ve aynı zamanda sanatçılık taslar. Colin (Jean-Pierre Léaud) ise işini bistrolarda sürdürür, sağır-dilsizi oynar ve "Kıyamet Günü Mesajı"nı ilan eden kartlar satar. Varlığını belli etmek için bir armonikayı üfler ve birkaç ahenksiz nota çalar. Kısa sürede filmin odağı haline gelir, bu sırada anlaşılabilir bir biçimde eline Balzac'ın *Histoire des Treize*'i ve Lewis Carroll'un *Hunting of the Snark*'ından (*Snark Avı*, 1883) bahseden garip mesajlar verilir. Bu anlaşılabilir metinleri açıklamak takıntısı haline gelir ve kara tahtada onları çözmek için odasına geri döner. Oraya yazdığı şiir çapraz ve anagram yorumu hassas görünür, çok kesin bir şekilde gizli ipuçlarını içerir (ama asla tam olarak çözülmezler), ama Colin On Üç (*treize*) sayısına dayalı ütopyan politik bir grubun varlığını tahmin etmeye yetecek kadar öğrenmiştir. Bu mesajlar onu kendi yörüngeleri içine çekmeye yönelik bir girişim olarak görünürler.

Colin bir koddan bir adres fark eder –2 Place Saint-Opportune– ve oraya gittiğinde *Out One*'in öyküsünün kurmaca geometrisinin iyi bir tanımlaması olduğu için bizim için de yararlı olabilecek bir isim olan "L'Angle du hasard" (Şans Açısı) adlı bir hippie butiğini bulur. Öykünün düz hattını izlemek yerine, "şans açıları" üzerinde farklı noktalara gideriz. Bulle Ogier'in Pauline/Emilie karakteri etrafında toplanmış dördüncü karakter grubuyla burada karşılaşırız. Bu butik, kendisi On Üç için bir kamuflaj olan bir yeraltı gazetesi için bir kamuflajdır.

Bu arada Thomas (Lonsdale) provalarda sorunlar yaşamaya başlamıştır. Yardımını istemek için deniz kıyısında yaşayan roman yazarı Sarah'ı

²⁸³ Aksi belirtilmedikçe, filmin dört saat on iki dakikalık versiyonuna gönderme yapıyorum.



Colin *Out One*'nin ilk yarısının coğrafik odak noktasını sağlayan butik olan L'Angle du hasard'ın önünde Pauline'e hoşça kal diyor.

(Bernadette Lafont) ziyaret eder. Avukat Lucie (Françoise Fabian) gibi Sarah da işlevi dört ana karakterler grubuna bir arkaplan sağlamak olan marjinal karakterlerden biridir. Colin, Pauline/Emilie'ye duygusal olarak bağlanır. Colin tam L'Angle du hasard'dan son kez ayrıldığı sırada içeri girmekte olan Frédérique'in yanından geçer. Birbirlerini tanımazlar. Bu olay her iki versiyonda da filmin tam ortasındadır ve görünüşte önemsiz görünen bu sahnenin mantığı dikkate değerdir. Rivette farklı karakter çiftleri arasındaki karşılaşmaların öykü ilerledikçe, olay örgüsü ya da karaktere dayalı olarak değil, ama bu oyuncuların önceki deneyimleri nedeniyle çözüme ulaştığını söyler. "Plan buydu" diye açıklar. "Örneğin önceki filmlerdeki çalışmaları nedeniyle Lonsdale ve Léaud için bir sekansa karar verildi. Bunun eğlendirici olduğunu düşündük. Bunun çok keyfi olan nedenlerini araştırmamız daha sonraydı." Berto ve Léaud, Godard'ın iki filminde birlikte çalıştıklarından "onları karşılaştırmak yararlı değildi." Onların birbirlerinden habersiz oluşlarını vurgulamak için daha sonra filmin tam ortasında yolları kesişir. "Gerçekten de filmin geri kalanını sürükleyen" –bütün ipliklerin birleşip düğümlendiği– "sahne buydu."

Çok sayıda ayrıntıyı dışarıda bıraktığım bu ana kadar oyunculuğun farklı öğeleri arasında hassas bağlantılar kurulmuştur. Benzer biçimde bir dizi tema oluşturulmuştur: (Léaud ve Berto'nun taşıdığı) gizem, prova (Lonsdale ve Moretti), On Üç ütopyası (Ogier, Fabian, Lonsdale ve Lafont). Aynı zamanda bize On Üç'ün yavaş yavaş gözden kaybolan entrikası içinde var olan iki hayalet

tanıştırılır. Bunlar asla ortaya çıkmayan, ama olay örgüsü için motivasyon kaynağı olan Pierre ve Igor'dur. Dördüncü saatin sonunda farklı gruplar ve bireyler sessiz Kurmaca Evi olan Sarah'ın evindeki bir dizi sahnede bir araya gelirler. Ama hiçbir şey olmaz. Dağılırlar. Filmin son birkaç dakikası onları ayrı ve izole gösterir. Emulie hâlâ evdedir ve odayı kilitleyen anahtarı bulmuştur. Juliet yeniden kafededir, yine dolandırıcılık yapar ve kendi ölümünü düşünür. Léaud son sahnede tek başına durur, Eiffel Kulesi'nin bir modelini sallar ve sesli bir şekilde on üçe kadar sayar. "İşe yaramadı" der. Filmin sonu. Gizem asılsız olabilir miydi? Colin bu öne sürüldüğünde şöyle yanıt verir: "Bu durumda içinde yaşadığım büyüdü dünya aniden kararırıldı!" Hayır, gizem gerçektir, ama onu çözecek enformasyona asla sahip olmayacağız. Karakterlerin karşılaşmaları sadece herhangi bir düzen duygusunun içeri süzülmesini önlemek için keyfi olarak tasarlanır. Balzac ve Carroll birbiriyle uyuşmayacaktır. Bu film bir teğetler toplamı, bir *à l'angle du hasard*'dır (*şans açısı*). *Out One*'in son çekimlerinin arasına birkaç otomobil dışında boş olan Place d'Italie'nin akıldan çıkmayan görüntüleri girer. Bunlar gizemi noktalarlar: İnsanların –geçmişleri ve öyküleri olan karakterlerin– çekimleri boş, amaçsız sokak görüntüleri içinde kaybolur. Bu *Out One*'in boşluğu, kâbusudur.

Bu filmin orijinalinin hayaletinden başka bir şey olmadığını belirtmek için adı *Out One/Spectre** olan daha kısa versiyonu (ironik bir biçimde alt başlığı "Noli Me Tangere" olan) orijinal versiyonun bir özeti değil, tamamen farklı bir film olması amaçlandı. Orijinal filmi Nicole Lubtchansky kurguladı, ama Rivette orijinalin on üç saatini "kendi iç ritmi ve içsel tasarımı olan" *Spectre* içinde yeniden oluşturmak için yaklaşık bir yıl (daha önceki filmleri kurgulamış olan) Denise de Capabianca ile çalıştı. Juliet Berto orijinal film için "oyuncunun hastalığının klinik analizi" der ve gazete yazılarından iki versiyon arasındaki önemli farkın oyunculuk gruplarına tahsis edilen zaman ve mekân miktarında yattığı açıktır. İlk film, bazıları bir saatten az, diğerleri ise neredeyse iki saat olmak üzere bir televizyon dizisi olarak satılması amacıyla kabaca sekiz bölüme bölünmüştü. Orijinalde örneğin Colin On Üç'ten gelen ilk mesajını neredeyse dört saat geçene kadar almaz. (*Spectre*'de söz konusu mesaj yirminci dakikadan sonra gelir.) Bu sürenin büyük bölümü daha çok oyunculuk gruplarına –"hem doğru hem de yanlış olan" röportaja– dikkat ederek geçirilir. Bu nedenle provalar anlayışı orijinalde olduğundan daha büyük görünürken, *Spectre*'de bu metaforun yerini, filmde görece boş olan ama kısa süre sonra *Céline ve Julie Vapur Gezisinde*'nin alışılmamış öyküsünün dolduracağı Kurmaca Evi'nin çok ilgi çekici düşünün aldığını keşfederiz.

Aynı zamanda bir gencin (bir Fransız şans oyunu olan) *tierce*'i kazandığı ve paranın çalındığı bir alt olay örgüsü vardı. Bunun *Out One*'in geri kalanıyla nasıl ilişkilendirildiği belli değildir. Kısaltılan versiyondaki en çarpıcı dışarıda bırakma Frédérique'in ölümüdür, ama Rivette'in bakış açısından en önemli fark bir olay örgüsü değil, ritim meselesidir:

* Yeri gelmişken *Out One* adı "kırpıntı filmler", yani kurgu sonrasında arta kalan film parçalarıyla ilişkili bir terimdir. Rivette (filmlerinin süreleri düşünülürse – Ç.N.) bunun ne anlama geldiğini tam bilmez.

“On üç saatlik versiyonda iki oyuncu grubuyla ilgili çok uzun sadece röportaj sekansları ve ayrı zamanda da özellikle kamera düşünüldüğünde ‘bırakın yapsınlar’ anları vardı: oyuncuların on dakika süren çekimleri tamamen kendilerine bırakıldı ve güçten düşmeler olağanüstüydü. Bir psikodrama gibi bir şey oldu.”²⁹⁴

Berto’nun bu filmi “klinik analiz” olarak tanımlamasının yerindeliğini görebiliriz. En önemli itkilerden biri Rivette’in Jean Rouch’un *Petit à petit*’inin (o zamanki adıyla *Jaguar*) kaba kurgusunun efsanevi dokuz saatlik gösterimini izlemesiydi. Bu film dört saate, daha sonra da şimdi gösterilen versiyon olan bir buçuk saate kısaltıldı, ama Rivette “bütün” filmin o tek gösteriminden olağanüstü etkilenmişti. “Bir uçtan diğer uca dokuz saat Jean Rouch mükemmeldi” ve Rivette, Rouch’un yakalamış olduğu oynanmış sinema-gerçek hakikati duygusunu aynen yakalamayı istedi. Yapmayı istediğinden dört saat on beş dakika daha kısa olan *Spectre*’de bu nitelikten kalan fazla bir şey yoktur. *Spectre* orijinal filminden hem daha az etnolojik hem de daha az politiktir; dikkati yeniden gizem ve kurmacaya çevirir ve “oyuncuların sorunundan ve” Juliet Berto’nun orijinal filmin temasını tanımlama tarzı olan “1968 sonrasında ne ve nasıl yapıldı meselesinden”²⁹⁵ uzaklaştırır.²⁹⁶

“(Rivette’in tanımladığı gibi) elimizdeki uzun versiyonun bir özeti değildir, diğer filmin kendi mantığı vardır. Bir bilmeceye ya da bir çapraz bulmacaya daha da yaklaşma, duyarlılık üzerinde daha az, kafiyeler ya da zıtlıklar, kopmalar ya da bağlantılar, aralar ya da sansürlmeler üzerinde daha fazla oynama söz konusudur.”²⁹⁷

Bu bulmacanın anahtarı alt-başlık *Spectre*’dedir. Yarı anlaşılır şekilde şunlar ima edilir: Filmin hipotezi öykünün *mekânıdır*, bu mekân “Paris ve İkizi”dir; öykünün zamanı olan Nisan-Mayıs 1970 somut olarak onun “anlamı”dır. Filmin içinde dikkatimiz karşı konulmaz bir biçimde On Üç’ün entrikasının çözümüne değil, bu komplonun aurasının büyük bölümünün isnat edildiği coğrafik mekâna – roman yazarı Sarah’ın yazma zorluğu yaşadığı ve bölünmüş karakter Pauline/Emilie’nin sonunda kendi imgesini sonsuzluğa yansıtan boş aynalar odasını bulduğu Kurmaca Evi’ne yönlendirilir. Sonunda “mekândan başka hiçbir şeyin olmadığı” boş Place d’Italie’de, Paris ve İkizi’nde terk ederiz. Bol miktarda kanıt vardır, ama çözüm yoktur. Gizem hâlâ canlıdır.

Bir röportajcı Rivette’e lafını sakınmadan standart “Bir sanatçı olarak mesajlara inanıyor musun” sorusunu sorduğunda Rivette hoş bir espriyle “Eğer Jean-Pierre’in aldığı mesajları kastediyorsanız, evet inanıyorum.” yanıtını verdi ve içtenlikle güldü.²⁹⁸

²⁹⁴ Clarens, Cozarinsky.

²⁹⁵ James Monaco, röportaj, Ekim 1974.

²⁹⁶ Orijinal *Out One*’in Eylül 1971’de La Havre’deki gösteriminin ilginç bir açıklaması için bak. Martin Even’in 18 Eylül 1971 tarihli *Le Monde*’daki röportajı.

²⁹⁷ Aktaran Yvonne Baby, “Entretien avec Jacques Rivette”, *Le Monde*, 18 Eylül 1971.

²⁹⁸ Fred Baron, röportaj, Ekim 1974.



Päuline / Emilie'in imgesi Kurmaca Evi'nde sonsuza uzanır.

Céline ve Julie Vapur Gezisinde Rivette'in en rahat ve kendinden emin filmidir. Sonuç olarak onun en popüler filmi olma olasılığı da vardır. Daha önceki filmlerin –özellikle de *Out One*'in– bazı keşiflerinin bir özetidir; ancak kendi sakin ve mizahi tarzı içinde film, yönetmenin gelişimindeki başka bir adımdır. Kurmaca Evi metaforu artık hâkim durumdadır. Politik entrikaların ve komploların yerini ilk çocukluk fantezisi deneyimi almıştır. *Out One*'in sonundaki boş aynalar evi bu filmde kurmacayla doldurulur ve daha önceki filmlerde soyut olan gizem öğeleri, finaller ve gözleyici ile olay arasındaki ilişki burada somutlaştırılır. Rivette bu filmin orijinal motivasyonunu şöyle açıklar:

“Açık ve samimi bir şekilde bir film yapma, hepimizin içinde olduğunu hissettiği mezbeleden çıkma, mümkün olduğunca az parayla bir film yapma ve insanları eğlendirme (bunu umut ettik) arzusuydu. *Out One*'in serüveni insanların bakış açısından iyi sonuçlanmadığı için filmin kabulü söz konusu değildi. Film göstermek neredeyse olanaksızdı. Bu arada Juliet Berto'nun da dahil olduğu ama çok pahalı olduğu için yapamadığımız başka bir proje vardı (gevşek bir biçimde *Fantôme de l'Opéra*'ya dayanan *Phénix*). 1973 ilkbaharında bu projeyi gerçekleştiremeyeceğimizi anladığımızda, bir akşam Juliet ile konuştum ve başka bir şey yapmaya karar verdik. Tam tersine çok uzun, yapması mümkün olduğunca kolay ve eğlenceli bir şey. Bu ilk fikir zaten arkadaş olan Juliet ile Dominique'i (Labourier) bir araya getirdi.”²⁹⁰

İki aktrisle oynamayı istedikleri roller hakkındaki iki saatlik konuşmanın

²⁹⁰ Jonathan Rosenbaum, Lauren Sedofsky, Gilbert Adair, “Phantom Interviews over Rivette”, *Film Comment*, Eylül-Ekim 1974.

ardından alınan ilk somut karar karakter adlarının tercih edilmesi idi. Rivette onların önüne azizlerin günlerini içeren bir takvim koydu. Berto “Céline”i seçti, çünkü onun (ünlü bir yazarın adının yanı sıra) bir ilk ad olduğunu öğrenerek şaşırmıştı ve Labourier de Julie’yi seçti. Filmin gösterime girmesinden sadece bir buçuk yıl sonraydı ki, bir röportajcı Rivette’e “Céline” ve “Julie”nin Henry James’in gençken çok sevdiği iki aktris olduğunu söyledi.³⁰⁰ (İki Henry James öyküsü bu filmde Ev”in içindeki kurmacanın temelini oluşturur.) Rivette bu bilgiyi kurmacanın gizemiyle ilgili kuramlarının doğruluğunun hoş bir kanıtı olarak gördü.

Karakterlerin tasarlanmasından sonra Eduardo de Gregorio öyküyü geliştirmeye yardım etmek için gruba katıldı. Rivette en başından itibaren “birinci öyküye hem zıt hem de onunla ilişkili” ikinci bir öykü istediğini biliyordu, ama aynı zamanda tiyatro metaforunu arkada bırakmanın zamanının geldiğinin de farkındaydı. Gregorio grubun Ev içindeki kurmaca için malzeme çıkaracağı Henry James’in “The Other House” ve “A Romance of Certain Old Clothes” adlı iki öyküsünü buldu. İkinci öykü filmin iki paralel dünyasını birbiriyle ilişkilendirmenin mekânizmasını türetti: kızların “tekinsiz” Ev’e yaptıkları ziyaretler ve yardımı olmaksızın asla hatırlayamadıkları Ev içinde yaşadıkları deneyimleri anımsamalarını sağlayan yanlarındaki şekerler. Rivette’in ilk düşüncesi Céline ve Julie’yi filmin kurgucusu yapmaktı, ama bunun fazlasıyla mekânîk bir çözüm olduğu hissedildi.

Céline ve Julie Vapur Gezisinde’nin (Céline et Julie vont en bateau) ya da “Paris Üzerindeki Hayalet Hanımlar” alt başlığı aldatıcı bir biçimde basittir. Bir yaz günü parkta bir bankta oturan ve büyücülüğe ilgi duyan bir kütüphaneci olan Julie, acele ettiği için tökezleyen ve sonuçta gözlüklerini düşüren garip giyimli genç bir kadına bakar. Onu izler ve Céline’in Montmartre’daki küçük bir tiyatrodaki çalışan bir büyücü olduğunu öğrenir. Tanışrlar ve kısa sürede aralarında altıncı hisse kadar uzanan bir yakınlık oluşur. Sersemledikleri ve hiçbir şey hatırlamayıp çıktıkları “7 bis rue du Nadir des Pommes”deki bir evi sıra ile ziyaret etmeye başlarlar. Bu deneyimin tek kanıtı bir şeker parçasıdır. Yedikleri bu şeker onların Ev’in içinde kurmacanın başlangıç ve yükseliş bölümlerini anımsamalarını sağlar. Parçalar halinde, yinelenmeler ve düzeltmelerle onlara ve bize görüldüğü haliyle öykü Madlyn adlı küçük bir kız, dul kalan babası Olivier (bu rolü filmin yapımcısı Barbet Schroeder oynadı) ve adamın Camille (Bulle Ogier) ve Sophie (Marie-France Pisier) adlı iki garip kadınla ilişkisi üzerine bir Victoria melodramıdır. Madlyn’in dadısı “Bayan Angèle Terre” sıra ile Céline ya da Julie tarafından oynanır (*ortada iki Angèle-Terre mi var?*). Sonunda Camille’in Madlyn’i öldürmeyi planlıyor olduğu netleşir (gerçekten de onun çocuğu boğuşunu görürüz).

Céline ve Julie kurtarmaya gelir! Hazırladıkları büyülü bir iksirin korumasında ilk kez eve aynı anda birlikte girerler, (Pirandello’nun yazarını

³⁰⁰ Fred Baron bu aktrislerin Celine Celeste ve Julia Bennet olduğunu ortaya çıkardı. Onlar J. B. Buxton’un *The Green Bushes*’ında birlikte oynadılar.



Céline (Juliet Berto) ve Julie (Dominique Labourier): Yeni ilişkileri bir bandajla sağlamlaşıyor.

arayan karakterleri gibi ebedi anda yaşamaya mahkum edilmiş) evde yaşayanların döngüsel kurmacasının düzenini bozarlar ve küçük Madlyn'i kurtarırlar. Şekerleri emerler ve yeniden odalarında uyanırlar, ama kurmacanın bir parçası onlara yapışır: Madlyn artık gerçeklikte onlarla birlikte. Onu filmin adındaki vapur gezisine çıkarırlar, evde bıraktıkları hayali, hareketsiz karakterleri taşıyan başka bir vapura geçerler. Son sahne bize Julie acele edip kitabını düşürürken parktaki bankta uyuklayan Céline'i gösterir. Roller tersine dönmüştür.

Her ne kadar Barbet Schroeder yalnızca iki saatten az olması koşuluyla filme verdiği parayı artırdıysa da, Rivette *Céline ve Julie Vapur Gezisinde*'nin süresini kontrol etmede ya isteksizdi ya da bunu yapamadı ve film hoş bir şekilde üç saat on beş dakika sürer. Yine de bu film, etkileri kesinlikle sürelerine bağlı olan önceki iki filmden yapısal olarak farklıdır. *Rahibe* gibi *Céline ve Julie Vapur Gezisinde* de üst düzeyde "yazılmış" bir film, ama daha fazla sinemasal, daha az teatral ve edebidir. Bir düzeyde bunu filmin dolaylı göndermelerinde görebiliriz. Daha ilk jenerikten itibaren *Céline ve Julie Vapur Gezisinde* sürekli olarak geçmişe doğru diğer filmlere ve edebiyat yapıtlarına gönderme yapar: *Alice Harikalar Diyarında* (ilk sahne); Louis Feuillade'in seri filmleri (alt yazı, yinelenen ara yazı: "Ama, ertesi sabah..." ve siyah tayt giymiş kızların olduğu sahne); Frank Tashlin'in *Artists and Models*'i; Cocteau; Pirandello; Henry James; Bioy Casarès (yapı *El Perjurio de la nieve*'yi hatırlatır); çizgi romanlar; Hitchcock; Mizoguchi ve daha birçokları. Belki de

daha önemlisi, çok açık olmasa da, filmin (yine Nicole Lubtchansky tarafından yapılan) kurgusunun çok sağlam olmasıdır. Anlatıları düz çizgiler boyunca ilerleyen –bu çizgiler beklentilerimize dikey bir hat oluştursa da– *Çılgın Aşk* ve *Out One*’dan farklı olarak *Céline ve Julie Vapur Gezisinde* katmanlı ve sarmaldır. Bundan dolayı da öncellerine göre daha büyük bir rezonansa sahiptir. Buradaki analogi sinema-gerçek’ten ziyade commedia dell’ arte’dir. *Spectre*’de Rivette başlangıçta noktalama işaretleri olarak *Out One*’ın bölümlerinin jeneriklerinin altında işlev görmesi için planlanmış olan bazı siyah-beyaz fotoğraflar kullanmıştı. Ses kuşağındaki gürültülü vızıltının eşliğinde bunlar her defasında bir süreliğine filminden ayrı olduğumuzu bize hatırlatmak ve zaten olmuş olan olayları yansıtmak ya da olacak olanları önceden haber vermek için ortaya çıkmışlardı. Bu yararlı bir aygıttı ve *Céline ve Julie Vapur Gezisinde*’nin motiflerinden birini oluşturan sinemasal gerçekliğin katmanlaşmasına yönelik kaba bir girişimdi. “7 bis rue du Nadir des Pommes”deki Kurmaca Evi Resnais’nin *Seni Seviyorum*, *Seni Seviyorum*’daki zaman makinesine çok benzeyen bir tür büyüdü kutudur. Resnais’nin zaman makinesi Rivette’in, yönetmenlerin kurgu masasında gördüğü zamanın sırlarını bize göstermesini sağlamıştır. Farklı açılardan görülen aynı sahneye sürekli geri dönerken, içine sokulduğumuz sıkıştırılmış gerçeklik önceki filmlerin uzatılmış abartılarına doğrudan karşıtlık içindedir.

Bu nedenle *Céline ve Julie Vapur Gezisinde* çocukların seveceği hoş, renkli bir fabldır ve aynı zamanda kurgusunda da Resnais ve Hitchcock tarzı bir



Céline ve Julie Vapur Gezisinde’den bu yana Rivette dört filmlik hırslı bir proje olan *Scènes de la vie parallèle*’ye girişmiştir. İki film – *Duelle* ve *Noroît* – gösterime girmiştir. *Duelle* bir güneş tanrıçası (burada Jean Babilée ile birlikte görünen Bulle Ogier) ile bir ay tanrıçasını (Juliet Berto) içeren bir fabl etrafında oluşturulur. *Noroît* yine tiyatro üzerine bir düşünme, Cyril Tourneur’un *The Revenger’s Tragedy*’si üzerine bir yorumdur. *Duelle*’de kadınların candandırdığı aydınlık ve karanlık güçlerini birbirine karşı kıskırtan bir yapı vardır. *Noroît* ise belki de Rivette’in şimdiye kadarki en zor ve içgözlemsel filmidir.

denemedir. Ancak bu basit öykü gösterenlerin birkaç farklı yorumu hassas olduğu izole bir kod olarak da işler. Bu filmi Julie'nin bakış açısından izleriz. Onun yaşamının kökleri gerçekliktedir; bir geçmişi vardır, işinin kuşkusuz kurmacayı kataloglamak, organize –kontrol– etmek olduğu bir kütüphanede çalışır. Bu durumun içine kurmaca ile kurmaca olmayanın dengesini bozmak için White Rabbit gibi tökezleyen Céline girer. O gerçekçi Julie'nin fantastik öteki benidir (doppelganger). Onun ilk işi Julie'yi kütüphanenin düzenli dünyasından dışarı çıkarmaktır; ikinci işi ise onu geçmişinden koparmaktır. Bunu da eski bir erkek arkadaşıyla karşılaşmada Julie rolünü oynayarak, adamın ona “ağza alınamayacak kadar kötü bir kabalık canavarı” demesini sağlayarak ve adama onun bir keşiş olacağına yemin ederek yapar. Zamansal ve mekânsal olarak o artık geçmişinden kopmuştur, Kurmaca Evi'ndeki eski bir filmin bulunmuş parçaları gibi yavaşça eklenip büyüyen serüvenler için hazırdır ve burada gerçekten de evin çocuğu için bakıcıyı oynar. Onlar adı uygun bir biçimde Madlyn olan kızı kurtardıklarında, aynı zamanda deneyimlerini sanata dönüştürmelerine olanak sağlayan büyülü bisküviyi de kurtarırlar. Kurmaca Evi'ndeki sahneler filmin büyük bölümünde yeterince gerçek görünürken, kızların küçük kızı kurtarmak için eve girdiği final sekansında gün ışığı kaybolur, Ev'deki oyunculara hüznü beyaz ve gri tonlarda makyaj yapılır ve her şey alışılmamış açılardan çekilir. Ev'in yaratıcısının kurmaca kontrolü parçalanır. Çocuk ayrıldığında, yetişkinler de ayrılır. Kurmaca, yaşamın içinde özgürleştirilmiştir. Bu mükemmel bir Rivette serüvenidir ve onun kariyeri boyunca farklı biçimlerde yapmaya çalışmış olduklarının olağanüstü bir özetidir: Madlyn'in kurmacanın hapishanesinden kurtarılması, bunun etik ve moral bir araca dönüştürülmesi.

Burada anlatımın, türetmenin ve kurmaca deneyiminin daha fazla ayrıntısı yoktur –sadece büyüleyici bir fabl vardır. Bir tür olay örgüsünden yola çıktık, başka birinden geçtik; *komplo* ve *basit örgülerden* yola çıktık, *entrikadan* geçtik –yeniden gün ışığına çıktık. Céline ve Julie kurmacanın içine düştüler, daha sonra da oradan çıktılar ve süreç içinde bizi zalim yaratıcıların entrikalarından/olay örgülerinden kurtardılar.

YENİ DALGA

Truffaut, Godard, Chabrol, Rohmer, Rivette

Otuzuncu Yıldönümü Baskısı

anne ve babamın anısına
kuşaklar üzerine bir kitap

Bu otuzuncu yıldönümü baskısında ilk baskı hiç değiştirilmedi. 1970'lerde nadir, şimdi ise yaygın olan yazı biçimi bile aynıdır. Fiillerin zamanlarını değiştirmeyi düşündük, ama bunu yapmamaya karar verdik; bu kitap fazlasıyla o döneme aitti. Bugün farklı bir kitap yazılabilirdi. (Dahası, bütün o şimdiki zaman kiplerini geçmiş zaman kiplerine çevirmek umutsuzluğa düşürürdü!) Böylece bir kuşağı çoğumuzun sinemanın devrimci bir sanat olduğuna inandığınız bir döneme geri götürürdünüz. Şimdiki zamana geri dönmek için, lütfen "Sonsöz" bakınız.

Yeni Dalga'nın ilk kez yayımlandığı 1976'da kültürümüzün niteliği bugün olduğundan tamamen farklıydı. Ondan önceki on beş yıl – 1950'lerin sonu ile 1970'leri başı arası – sinemada (müzikte, politika, kültürde ve düşüncede de) çarpıcı bir yenilik dönemi olmuştu.

Doğal olarak o dönemde bu yönelimin devam edeceğini zannettik. Ne de olsa bu “modern ruh”tu. Ama devam etmedi. Gerçekten de önemli ve beklenmedik gelişmeler olarak Sovyetler Birliği ve Doğu Avrupa'daki rejimlerin çöküşü istisna olmak üzere, kültürümüz ve politikamız fazlasıyla çeyrek yüzyıl öncekiyle aynı. Filmlerimiz ve müziğimiz günümüzde o döneme göre daha az ilginç ve yenilikçi. Daha profesyonel, daha güçlü, daha kârlı, teknik olarak daha gelişkin. Ancak daha az ilgi çekici.

1975 ile birlikte la Nouvelle Vague (Yeni Dalga) en olgun dönemine gelmişti ve dünya sinema kültüründeki etkisini yitirmeye başlıyordu. Uyanık eleştirmenler daha çok Fassbinder, Herzog ve Wenders gibi Alman yönetmenler ile Üçüncü Dünya sineması hakkında yazıyorlardı. Ancak Das Neue Kino (Yeni ya da Genç Alman Sineması), Afrika ve Güney Amerika sinemaları bütün meziyetlerine rağmen Yeni Dalga dediğimiz 1960'larına Fransız sineması kadar entelektüel bir odak ya da polemik gücü olmadılar.

Geçmişe baktığımızda hemen Godard'ın, Truffaut'nun ve onların meslektaşlarının 1960'lardaki filmlerinin modernizmin son dalgası ve postmodernizmin ilk dalgası olduğunu görebiliriz. Böyle bir konumda olmak ne kadar da heyecan vericidir değil mi? Modernistler olarak onlar ikon kırıcıların, yeni biçimler türetenlerin (sinema-gerçek, kişisel deneme sineması, uzun-biçimli sinema, ahlaki öyküler, anti-imge filmleri) sonuncularıydılar. Postmodernistler olarak onlar kendilerini yirminci yüzyıl başı modernizminin karşısında tanımladılar.

Kariyerlerine eleştirmen olarak başlayan Godard, Truffaut ve diğer yönetmenler yirminci yüzyılın geri kalanında norm haline gelen kendine gönderme yapan posmodernist tavrı yarattılar. Onların sanatı özgündü (modern), aynı zamanda da kendinin-farkındaydı (postmodern). Kurmaca ile kurmaca-olmayanın, öykü (narrative) ile denemenin, naiflik ile sizinizin bileşimi eşsizdir.

Yeni Dalga kitabının ilk yayımlanmasından bu yana onu gözden geçirmeyi ya da güncellemeyi hiç düşünmedim. Hesap yapmadım, ama bu kitapta yer alan beş yönetmenin kitabın yayımlanmasından bu yana geçen yıllarda kitapta incelenen yıllardakinden daha fazla film yapmış olmaları muhtemeldir. Ama asıl önemli olan çalışma 1975 öncesinde yapıldı. Bu yıldan sonra Yeni Dalga yönetmenleri – diğer herkes gibi – kendilerini yinelediler. Bu bir eleştiri değildir. Dönem böyleydi.

Yeni Dalga'nın yüreği olan François Truffaut 1975'ten sonra 1984'te 52 yaşındayken ani ve erken gelen ölümünden önce yarım düzine film yaptı. Cep Harçlığı (L'Argent de Poche, 1976) onu yeniden çocukların dünyasına götürdü. Kaçan Aşk (L'Amour en fuite, 1979) ile Antoine Doinel serisini tamamladı. Son Metro'da (La Dernier Metro, 1980) kendisi için yeni bir alan olan tarihi inceledi. Vivement Dimanche'da (1983) romantik bir gizemin olduğu tür filmlerine geri döndü.

Truffaut Ekim 1984'te Neuilly'deki Amerikan Hastanesi'nde beynindeki bir tümör nedeniyle aniden öldü. Onun bu sondan memnun olduğunu düşünmeyi istiyorum; bu tam da onun ani, keyfi, dokunaklı ve simgesel olan filmlerinden birinin sonudur.

Yeni Dalga'nın aklı olan Jean-Luc Godard 1975'ten bu yana neredeyse öncesi kadar üretken olmuştur. Karina, Wiazemsky ve Dziga-Vertov dönemlerinden sonra Godard, Anne-Marie Miéville ile uzun süreli bir ilişkiye girdi. Bu "dördüncü" dönemin onun son dönemi olması muhtemeldir. Bu işbirliği aralarında Çile (Passion, 1982), Ön Adı: Carmen (Prénom: Carmen, 1983) ve Sizi Selamlıyorum Meryem (Je vous salue Marie, 1983) üçlemesinin de olduğu bir dizi ilginç film ve video çalışmasını ortaya çıkardı. Papa bu son filmin yirminci yüzyılın son isyancı eylemlerinden biri olduğunu belirterek, filmi "kafir" olarak niteledi.

Tür incelemelerinden (Dedektif [Déetective], 1985) Shakespeare'e (Kral Lear [King Lear], 1987) yayınlan birçok filmin ardından Godard ve çalışma arkadaşı Miéville 1990'lı yılları Fransız sinemasının mirasının bir incelemesi olan Histoire(s) du Cinéma'ya yoğunlaşarak geçirdiler. 70'li yaşlarında olan Godard hâlâ güçlü bir biçimde yoluna devam ediyor.

Claude Chabrol ve Jacques Rivette de 1980'lerde ve 1990'larda eşit derecede üretkendirler. Ancak onlar nadiren eleştirel dikkat çektiler ve asla 1960'larda ve 1970'lerde ulaştıkları zirvelere çıkamadılar.

Zehirli Çiçek (Violette Nozière, 1978) ile başlayarak Chabrol aktris Isabelle Huppert ile verimli bir işbirliğine girdi. Bir Kadın Meselesi (Une Affaire des femmes, 1988), Madame Bovary (1991) ve Seremoni (La Cérémonie, 1995) eleştirel açıdan başarılı oldu.

Rivette Out One ile çektiği dikkati bir daha asla çekmedi, ama anlatı süresi ve doğaçlama diyalog ile denemeler yapmaya yirmi yıldan fazla devam etti: Kuzey Köprüsü (Le Pont du nord, 1981), Dörtler Çetesi (La bande des quatre, 1988), Tatlı Bela (La Belle noiseuse, 1991), Secret Défense (1998).

Geçen 25 yıl boyunca belki de şaşırtıcı performans Yeni Dalga'nın en marjinal karakteri olan Eric Rohmer'den gelmiştir. Diğerlerinden on yaş daha büyük olan Rohmer aynı zamanda grubun eleştirel alkış alan son üyesiydi: yalnızca 1960'ların sonunda Ahlaki Öyküler uluslararası çapta dikkat çekti. Bu seriden sonra Percival le gallois (1978) için dört yılın geçmesi gerekti. 1981'de "Komediler ve Meseller" adlı yeni bir ahlaki öyküler dizisine başladı. Yeşil Işık (Le rayon vert) 1986'da Venedik'te Altın Aslan ödülünü kazandı. 1989'da

“Dört Mevsim Öyküleri” adlı yeni bir seriye başladı. Bütün bu dönem boyunca serilerin dışında da film yapmaya devam etti.

Mayıs 1999’da 79 yaşındaki Rohmer Cannes Film Festivali’nde “Cambrure” adlı kısa filminin gösterilmesiyle teknolojik bir dönüm noktası oluşturdu. Bu film sayısal (digital) olarak gösterildi; bu teknoloji ilk kez halka açık kullanıldı. (Rohmer birkaç haftayla George Lucas’tan önce davrandı.) Eğer Godard buna benzer bir şey yapsaydı kimse şaşırmasdı, ama bunun Yeni Dalga’nın en geleneksel sanatçısından gelmesi önemliydi.

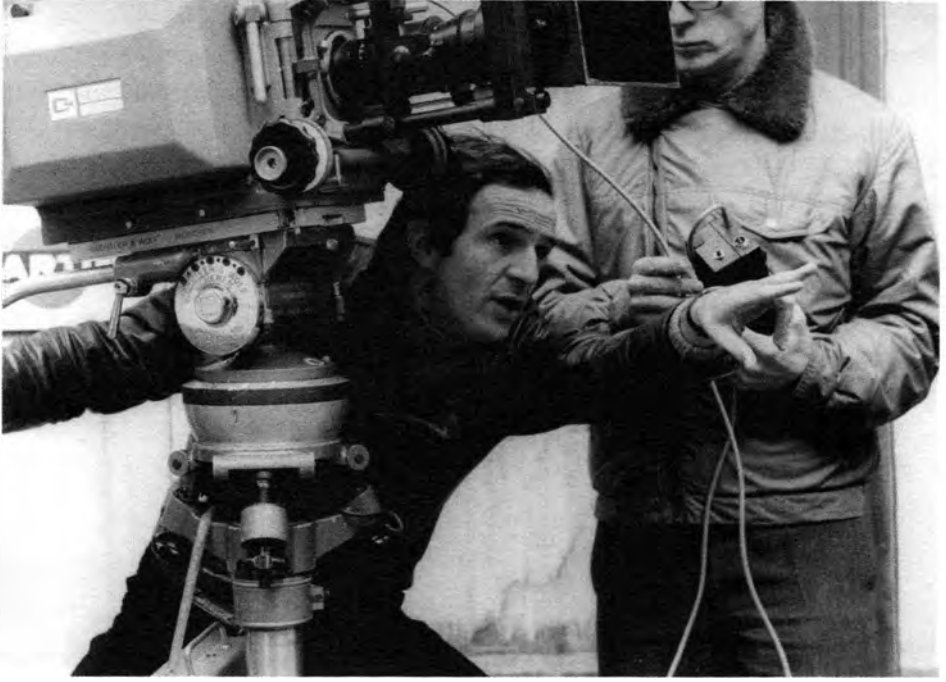
Bunu seslerini ilk kez *Cahiers du cinéma*’nın seslerini duyurmalarından bu yana yaklaşık yarım yüzyıl geçmiş olan bu önemli yönetmenler gurubunun devam eden etkisinin amblemi olarak görün.

La Nouvelle Vague’dan sonra birçok “yeni dalga” ortaya çıktı. Bu terim bu dönemin en suiistimal edilen eleştiri terimi haline geldi. Bu yuvarlak laflar çağında dilimizin büyük bölümünde olduğu gibi, bu ardıl “yeni dalgalar” ile ilgili yeni olan çok az şey vardı. Bu unvan bir pazarlama aygıtına indirgendi: onlar dalgalar değil, olsa olsa dalgacıklardı.

1950’lerde ve 1960’larda Jean-Luc Godard, François Truffaut ve meslektaşları tarafından ortaya çıkarılan ve geliştirilen bu entelektüel hareket giderek daha fazla “Son Dalga” olarak görünüyor. 200 yıl önce Romantik dönemde ortaya çıkan avangard düşüncesi, sanatlarda ilerleme anlayışı 1970’lerin ötesine geçmedi. Sonuç olarak Son Dalga’nın filmleri ve düşünceleri uzun bir süre için güçlü ve anlamlı kalacak.

Godard’ın *Hor Görme*’de söylediği gibi:

FIN DE CINÉMA SİNEMANIN SONU



François Truffaut

Yeni Dalga yönetmenlerinin kapsamlı incelemelerinin sayısı sınırlı olduğu halde, dergilerdeki ve gazetelerdeki malzemenin miktarı (röportajlar, eleştiriler ve tarih incelemeleri) büyüktür. Bu kaynakça rehberi senaryolar ve kitap boyutundaki incelemeleri içerecek kadar kapsamlı olmaya çalışıyor, ama dergilerdeki makaleler konusunda oldukça seçici. Okurları Cinema One Series'deki (Roud, Allen, Ward) ve Collet, Wood ile Walker, Braucourt, Crisp, Brown ve Baudry'deki daha kapsamlı kaynakçalara yönlendiriliyor. *L'Avant Scène du Cinéma*'nın sayıları da yararlı kaynakçaları içeriyor.

TRUFFAUT

Senaryolar

"Les Mistones":

L'Avant Scène du Cinéma 4 (Mayıs 1961).

"Histoire d'Eau":

L'Avant Scène du Cinéma 7 (Aralık 1961).

400 Darbe (*Les Quatre Centre Coups*):

The 400 Blows: A Films by François Truffaut, der. ve çev. David Denby, New York: Grove Pres, 1969. Başka malzemeleri de içeriyor.

Les Quatre Cents Coups, François Truffaut ve Marcel Moussy, Paris; Gallimard, 1959. Roman.

Les Aventures d'Antoine Doinel içinde, Paris: Mercure de France. 1970. Sadece ilk tretman ve notlar.

The Adventure of Antoine Doinel: 4 Autobiographical Screenplays, çev. Helen G. Scott, New York: Simon & Schuster, 1971.

Piyanisti Vurun (*Tirez sur le pianiste*):

Goodis, David, *Down There*, New York: Fawcett, 1956. *Shoot the Piano Player* olarak yeniden basıldı. New York: Grove Pres, 1963. Senaryo değil, roman.

Jules ve Jim (*Jules et Jim*):

Jules et Jim, Paris: Editions du Seuil, Point/Films, 1971. *L'Avant Scène du Cinéma* 16'dan (Haziran 1962). Başka malzemeleri de içeriyor.

Jules and Jim, çev. Nicholas Fry, Londra: Lorrimer; New York: Simon & Schuster, 1968.

Roché, Henri-Pierre, *Jules et Jim*, Paris: Gallimard, 1953. Roman.

Jules and Jim, çev. Patrick Evans, New York: Avon; Londra: Calder and Boyars, 1963.

Önsöz Truffaut'dan.

"Antoine et Colette" (*L'Amour à vingt ans*):

The Adventures of Antoine Doinel içinde (künyesi yukarıda).

Yumuşak Ten (*La Peau Douce*):

L'Avant Scène du Cinéma 48 (Mayıs 1965).

Fahrenheit 451:

L'Avant Scène du Cinéma 64 (Ekim 1966). Yalnızca sinopsis.

Çalınmış Buseler (Baisers volés):

The Adventures of Antoine Doinel içinde (künyesi yukarıda).

Evlenmekten Korkuyorum (La Sirène du Mississippi):

Plak versiyonu üzerinde seçili parçalar.

Vahşi Çocuk (L'Enfant sauvage):

L'Avant Scène du Cinéma 107 (Ekim 1970).

The Wild Child, çev. Linda Lewin ve Christine Lémery, New York: Washington Square Pres, 1973.

Aile Yuvası (Domicile conjugal):

The Adventures of Antoine Doinel içinde (künyesi yukarıda).

Les Deux Anglaises et le Continent:

L'Avant Scène du Cinéma 121 (Ocak 1972).

Amerikan Gecesi (La Nuit américaine):

Day For Night, çev. Sam Flores, New York: Grove Press, 1975.

La Nuit américaine et le Journal de Fahrenheit 451, Paris: Seghers, 1974.

Truffaut'nun Kitapları

Le Cinéma selon Hitchcock, Paris: Robert Laffont, 1966.

Hitchcock, çev. Helen G. Scott, Londra: Secker and Warburg; New York: Simon & Schuster, 1967. (Çev. İlyas Hızlı, İstanbul, Afa Yayınları, Eylül 1987.)

Les Films de ma vie, Paris: Flammarion, 1975. Eleştiriler koleksiyonu.

La Nuit américaine et le Journal de Fahrenheit 451, Paris: Seghers, 1974.

(Der.) *Jean Renoir* (André Bazin yazdı), Paris: Editions Champ Libre, 1971.

_____. Çev. W. W. Halsey II ve William H. Simon, New York: Simon & Schuster, 1973; Londra: W. H. Allen, 1974.

(Der.) *Le Cinéma de la cruauté* (André Bazin yazdı), Paris: Flammarion, 1975.

(Der.) *Le Cinéma de l'occupation et de la résistance* (André Bazin yazdı), Paris: Editions 10-18, 1975. İçinde Truffaut'nun uzun bir giriş yazısı var.

Truffaut Üzerine Kitaplar

Allen, Don, *Truffaut*, New York: Viking Pres; Londra: Secker and Warburg, Cinema One 24, 1974.

Braudy, Leo (der.), *Focus on "Shoot the Piano Player"*, Englewood Cliffs, N.J.: Prentice-Hall, 1972; Londra: Prentice-Hall, 1973.

Crisp, C. G. *François Truffaut*, der. Ian Cameron, New York: Praeger; Londra: November Boks, 1972.

Fanne, Dominique, *L'Univers de François Truffaut*, Paris: Editions du Cerf, 1972.

Petrie, Graham, *The Cinema of François Truffaut*, New York: A. S. Barnes; Londra: A. Zwemmer, International Film Guide dizisi, 1970.

Önemli Röportajlar ve Kısa Biyografiler

(Yazar belirtilmemiş), "On Film", röportaj, *The New Yorker* 36:1 (20 Şubat 1960).

_____, "Truffaut", *The New Yorker* 40:37 (31 Ekim 1964).

_____, röportaj, *The New Yorker*, 46:35 (17 Ekim 1970).

Baby, Yvonne, "A Physical Film About Love: *Two English Women*", röportaj, *Atlas*, Şubat 1971. *Le Monde*'dan yeniden yayımlandı.

Bockris, Victor, ve Andrew Wylie, "Conversation with François Truffaut", *Oui* 3:9 (Eylül 1974).

Collet, Jean; Michael Delahaye, Jean-André Fièschi, André S. Labarthe ve Bertrand Tavernier, "Entretien avec François Truffaut", *Cahiers du Cinéma* 138 (Aralık 1962). Kısaltıldı ve çevrildi: *Film Quarterly* 17:1 (Sonbahar 1963).

Comolli, Jean-Louis, ve Jean Narboni, "Entretien avec François Truffaut", *Cahiers du Cinéma* 190 (Mayıs 1967).

Cukier, Dan A., ve Jo Gryn, "Entretien avec François Truffaut", *Script* 5 (Nisan 1962). Baudry'nin derlemesinde İngilizcesi mevcut.

Dudinsky, Dona, "I Wish... François Truffaut", röportaj, çev. Peter Lebensold, *Take One* 4:2 (Mart 1974).

Flatley, Guy, "So Truffaut Decided To Work His Own Miracle", *New York Times*, Section 2, 27 Eylül 1970.

Gow, Gordon, "Intensification", röportaj, *Films and Filming* 18:10, Temmuz 1972.

De Gramont, Sanche, "Life Style of Homo Cinematicus – François Truffaut", *New York Times Magazine*, 15 Haziran 1969.

Haskell, Molly, "A Declaration of Love: Truffaut's 'Mermaid,'" *The Village Voice*, 16 Nisan 1970.

Jacop, Gilles, "The 400 Blows of François Truffaut", *Sight and Sound*, 37:4 (Sonbahar 1968).

Labro, Philippe, Entretien, *Lui* 9 (Eylül 1964).

Lewis, Marshall, ve R. M. Franchi, "Conversation with François Truffaut", *N. Y. Film Bulletin* III:3: 44 (1962). *Interview with Film Directors*'da yeniden yayımlandı: der. Andrew Sarris, Indianapolis:Bobbs-Merrill, 1967; Londra: Secker and Warburg, 1972.

Manceaux, Michèle, röportaj, *L'Express*, 23 Nisan 1959. İngilizcesi *The 400 Blows* içinde mevcut.

Marcorelles, Louis, "Interview With Truffaut", *Sight and Sound* 31:1 (Kış 1962). *France Observateur*'dan yeniden yayımlandı.

Monaco, James, "Coming of Age: Interview with Jean-Pierre Léaud", *Take One* 5:1 (Ocak 1976).

Parinaud, André, "The Young Cinema Doesn't Exist", röportaj, *Arts*, 29 Nisan-5 Mayıs 1959. *Encountering Directors*'da yeniden yayımlandı (New York: Putnam, 1972).

Rayns, Tony, "Interview: François Truffaut", *Cinema Rising* 2 (Mayıs 1972).

Samuels, Charles, "Talking with Truffaut", *American Scholar* 40:3 (Yaz 1971). *Encountering Directors*'da yeniden yayımlandı (New York: Putnam, 1972).

Truffaut, François, "Journal of Fahrenheit 451", *Cahiers du Cinema in English* 5, 6, 7 (Kasım, Aralık 1966, Ocak 1967). *Cahiers du Cinéma*'dan yeniden yayımlandı (Şubat-Temmuz 1966).

_____, "La résistible ascension de Pierre Barbin" (Langlois olayı üzerine) *Combat* 7338 (16 Şubat 1968).

_____, "Toujours la Cinémathèque", *Combat* 7362 (15 Mart 1968).

_____, "Mein metier", *Filmkritik* 10:4 (Nisan 1966).

_____, "Baisers volés", röportaj, *Cahiers du Cinéma* 200-201 (Nisan-Mayıs 1968).

_____, "Is Truffaut the Happiest Man on Earth? Yes", *Esquire* 74:2 (Ağustos 1970).

Seçilmiş Önemli Yazılar

Arnes, Roy, "François Truffaut", *French Cinema since 1946* içinde, Cilt 2, Londra: A. Zwemmer; New York: A. S. Barnes, 1970.

Von Bagh, Peter, "The Bride Wore Black" *Movie* 16 (Kış 1968-69).

Bluestone, George, "The Fire and the Future", *Film Quarterly* 20:4 (Yaz 1967). *Fahrenheit 451* üzerine.

Bordwell, David, "François Truffaut: A Man Can Serve Two Masters", *Film Comment* 7:1 (İlkbahar 1971).

Braudy, Leo, "Hitchcock, Truffaut ve Irresponsible Audience", *Film Quarterly* 21:4 (Yaz 1968).

Canby, Vincent, "Review of *Mississippi Mermaid*", *New York Times*, 11 Nisan 1970.

Crowther, Bosley, "Review of *Shoot the Piano Player*", *New York Times*, 24 Temmuz 1962. Baudry'nin derlemesinde yeniden yayımlandı.

Dawson, Jan, "Truffaut'nun Starry Night", *Sight and Sound* 43:1 (Kış 1973-74).

Delahaye, Michel, "Les tourbillons élémentaire" (*Jules ve Jim* üzerine) *Cahiers du Cinéma* 129 (Mart 1962).

Gerlach, John, "Truffaut and Itard: *The Wild Child*", *Film Heritage* 7:3 (İlkbahar 1972).

Greenspun, Roger, "Elective Affinities: Aspect of *Jules et Jim*", *Sight and Sound* 32:2 (İlkbahar 1963.)

_____, "Through the Looking Glass", *Moviegoer* 1 (Kış 1964).

Hess, John, "La Politique des Auteurs" (2 bölüm halinde) *Jump Cut* 1, 2 (Mayıs-Haziran, Temmuz-Ağustos 1974).

Houston, Penelope, "Uncommitted Artists?" *Sight and Sound* 30:2 (İlkbahar 1961). Baudry'nin derlemesinde yeniden yayımlandı.

Jacop, Gilles, "*La Peau Douce*", *Sight and Sound* 33:4 (Sonbahar 1964).

Jebb, Julian, "Truffaut: The Educated Heart", *Sight and Sound* 41:3 (Yaz 1972).

Kael, Pauline, "Review of *Stolen Kisses*", *New Yorker*, 8 Mart 1969. *I Lost It at the Movies*'de yeniden yayımlandı. (Boston: Little Brown, 1965; Londra: Jonathan Cape, 1966.)

Kestner, Joseph, "Truffaut: Tale of Two Brontes?" *The Village Voice*, 14 Aralık 1972. *Les Deux Anglaises et le Continent* üzerine.

Millar, Gavin, "Hitchcock vs. Truffaut", *Sight and Sound* 38:2 (İlkbahar 1969).

Monaco, James, "Truffaut" (broşür), New School Film Dizilerinden program notları, New York: New York Zoetrope, 1974.

Oudart, Jean-Pierre, ve Sergey Daaney, "*L'Enfant Sauvage*", *Cahiers du Cinéma* 222 (Temmuz 1970).

Reisz, Karel, ve Gavin Millar, "The Technique of *Shoot the Piano Player*", *The Technique of Film Editing* içinde, 2. baskı, Londra: Focal Press; New York: Hasting House, 1968. Baudry'nin derlemesinde yeniden yayımlandı.

Rhode, Eric, "*Les Quatre Cents Coups*", *Sight and Sound* 29:2 (İlkbahar 1960).

Rivette, Jacques, "Du côté de chez Antoine", *Cahiers du Cinéma* 95 (Mayıs 1959).

Shatnoff, Judith, "François Truffaut – The Anarchist Imagination", *Film Quarterly* 16:3 (İlkbahar 1963). Baudry'nin derlemesinde yeniden yayımlandı.

Taylor, John Russell, "François Truffaut", *Cinema Eye, Cinema Ear* içinde, Londra: Methuen; New York: Hill and Wang, 1964.

Török, Jean-Paul, "Le Point Sensible", *Positif* 38 (Mart 1961).

Truffaut, François, "James Dean", *Arts* 26 (Eylül 1956).

_____, "Aznavour donne le 'la'", *Cinéma* 1343 (5 Mayıs 1960). Baudry'nin derlemesinde yeniden yayımlandı.

_____, "Question à l'auteur", *Cinéma* 61 52 (Ocak 1961). Çevrildi ve Baudry'nin derlemesinde yeniden yayımlandı.

_____, "How I Made *The Wild Child*", Senaryonun İngilizce versiyonuna Giriş, New York: Washington Square Press, 1973.

_____, "Introduction", *The Adventure of Antoine Doinel*, çev. Helen G. Scott, New York: Simon & Schuster, 1971.

_____, "Why Les Deux Anglaises?" Janus Films basın bildirisi, çev. Danielle Gardner.

Wood, Robin, "Chabrol and Truffaut", *Movie* 17 (Winter 1969-70).

GODARD

Senaryolar

"Charlotte et son Jules":

L'Avant Scène du Cinéma 5 (Haziran 1961).

"Histoire d'Eau":

L'Avant Scène du Cinéma 7 (Aralık 1961).

Serseri Aşıklar (A Bout de souffle):

L'Avant Scène du Cinéma 79 (Mart 1968). Bütün senaryo.

C. Francolin, *A Bout de souffle*, Paris: Seghers. Romanlaştırma.

François Truffaut, *A Bout de souffle*'ün senaryosu. *L'Avant Scène du Cinéma* 79 (Mart 1968).

A Bout de souffle, Paris: Balland, 1974. Tam metin, çok sayıda fotoğraf.

Küçük Asker (Le Petit Soldat):

Cahiers du Cinéma 119, 120 (Mayıs, Haziran 1961).

Le Petit Soldat, çev. Nicholas Garnham, Londra: Lorrimer; New York: Simon & Schuster, 1967.

Claude Saint Benoit, *Le Petit Soldat*, Paris: Julliard. Romanlaştırma.

Kadın Kadındır (Une Femme est une femme):

A Woman Is a Woman, çev. John Dawson, *Godard: Three Films* içinde, Londra: Lorrimer; New York: Harper and Row, 1975.

Senaryo ve *Godard on Godard*'daki (künyesi aşağıda) plak versiyonundan seçilmiş parçalar. On inç'lik plak versiyonu asla gerçekleşmedi.

Cahiers du Cinéma in English 12 (Aralık 1967). Senaryo.

Cahiers du Cinéma 98 (Ağustos 1959). Senaryo.

Hayatını Yaşamak (Vivre sa vie):

L'Avant Scène du Cinéma 19 (Ekim 1962).

Film Culture 26 (Sonbahar 1962). Senaryo.

Vivre sa vie: Die Geschichte der Nana S. Drebuch, Cinemathek 9, Hamburg: Marion von Schröder, 1964.

Jandarmalar (Les Carabiniers):

Cinemathek, Hamburg: Marion von Schröder.

Filmcritica 150'de (Ekim 1964) seçilmiş parçalar (İtalyanca).

L'Avant Scène du Cinéma 46 (Mart 1965). Sinopsis ve fotoğraflar.

"Le Grand Escroc":

L'Avant Scène du Cinéma 46 (Mart 1965).

Hor Görme (Le Mépris):

Filmcritica 139-40 (Kasım-Aralık 1963).

Collet'te seçilmiş parçalar (künyesi aşağıda).

Çete Dışında (Bande à part):

Film (Batı Almanya) 2:2 (Şubat 1965).

Filmcritica 150'de seçilmiş parçalar (Ekim 1964)

Evlü Kadın (La Femme mariée):

A Married Woman, çev. Susan Bennett, *Godard: Three Films* içinde, Londra: Lorrimer; New York: Harper and Row, 1975.

L'Avant Scène du Cinéma 46 (Mart 1965).

The Married Woman, Ursule Molinaro'nun altyazılara dayalı İngilizce versiyonu, New York: Berkley Medallion, 1965.

Bakınız aşağıdaki *Journal d' Une Femme mariée*.

Eine verheiratete Frau, Cinemathek 15, Hamburg: Marion von Schröder, 1966.

Alphaville:

Çev. Peter Whitehead, Londra: Lorrimer; New York: Simon & Schuster, 1966.

"Agente Lemmy Caution: Missione Alphaville", *Filmcritica* içinde 159-60 (Ağustos-Eylül 1965).

Çılgın Pierrot (Pierrot le fou):

Çev. Peter Whitehead, Londra: Lorrimer; New York: Simon & Schuster, 1969.

Image et Son 211'de (Aralık 1967) seçilmiş parçalar.

Erkek-Dişi (Masculin-féminin):

Masculin-féminin, der. Pierre Billard ve Robert Hughes, New York: Grove Press, 1969. Bütünleyici malzemeyi içeriyor.

Amerikan Malı (Made in U.S.A.):

İngilizce versiyon, Giriş Michael Kustow, Londra: Lorrimer, 1967. Bütünleyici malzemeyi içeriyor.

Image et Son 211'de (Aralık 1967) seçilmiş parçalar.

Ona Dair Bildiğim İki, Üç Şey (2 ou 3 choses que je sais d'elle):

2 or 3 Things I Know About Her, çev. Marianne Alexander, *Godard: Three Films* içinde, Londra: Lorrimer; New York: Harper and Row, 1975.

Paris: Editions du Seuil, Points/Films, 1971. *L'Avant Scène du Cinéma* 70'ten (Mayıs 1967). Bütünleyici malzemeyi içeriyor.

Senaryo ve Cardinal'deki notlar (künyesi aşağıda).

Çinli Kız (*La Chinoise*):

L'Avant Scène du Cinéma 114 (Mayıs 1971).

Filmcritica 182 (Ekim 1967).

Collet'te seçilmiş parçalar (künyesi aşağıda).

"Caméra-oel" (*Vietnam'dan Uzakta-Loin du Vietnam*)

Peace News, 5 Ocak 1968.

Bilmenin Tadı (*Le Gai Savoir*):

Cahiers du Cinéma 200-201'de seçilmiş parçalar (Nisan-Mayıs 1968).

Ses kuşağının dökümü, Paris: Union des Ecrivains (no. 2), 1969.

Hafta Sonu (*Weekend*):

İng. çev. (*Wind From East* ile birlikte), Londra: Lorrimer; New York: Simon & Schuster, 1972. Bütünleyici malzemeyi içeriyor.

Gerçek (*Pravda*)

Cahiers du Cinéma 240 (Temmuz 1972).

Doğu Rüzgarı (*Vent d'est*):

İng. çev. (*Weekend* ile birlikte), Londra: Lorrimer; New York: Simon & Schuster, 1972. Bütünleyici malzemeyi içeriyor.

İtalya'da Mücadele (*Luttes en Italie*):

Cahiers du Cinéma 238, 239 (Mayıs, Haziran 1972).

Her Şey Yolunda (*Tout va bien*):

Cinema Rising 2'de seçilmiş parçalar (Mayıs 1972).

Vianey'de seçilmiş parçalar. "Deux Petits Soldats" (künyesi aşağıda).

Godard'ın Kitapları

Godard on Godard, Tom Milne'in yorumuyla birlikte çeviri ve derleme. Londra: Secker & Warburg; New York: Viking, 1972. Godard'ın 1950'den 1968'e önemli eleştiri yazılarını ve röportajlarını içeriyor.

Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard, der. ve Giriş: Jean Narboni, Paris: Editions Pierre Belfond: *Collection des Cahiers du Cinéma*, 1968.

Macha Meril ile birlikte, *Journal d'Une Femme mariée*, Paris: Editions Denoël, 1965.

Godard Üzerine Kitaplar

Brown, Royal S. (der.), *Focus on Godard*, Englewood Cliff. N.J.: Prentice-Hall, 1972; Londra: Prentice-Hall, 1973. Röportajları, değerlendirmeleri, makaleleri ve yorumları içeriyor.

Cameron, Ian (der.), *The Films of Jean-Luc Godard*, Londra: November Boks; New York: Praeger, 1969. Cosarinsky, Cameron, Guarner, Wood, French, Walker, Bontemps, Hillier ve diğerlerinin yazıları.

Cardinal, Marie, ve Jean-Luc Godard, *Cet été là – Deux ou Trois Choses que je sais d'elle*, Paris: Julliard, 1967.

Collet, Jean, *Jean-Luc Godard: An Investigation into His Films and Philosophy*, çev. Ciba Vaughn, New York: Crown, 1970. Collet'in bir yazısı, metinleri ve belgeleri, senaryolardan seçilmiş parçaları, eleştirileri ve "tanıklıklar" içeriyor.

_____, *Jean-Luc Godard*, Paris: Editions Seghers, Collection Cinéma d'aujourd'hui 18, 1963. Collet ve Paul Fergier tarafından gözden geçirildi (Paris, 1974).

Estève, Michel, *Jean-Luc Godard au-delà du récit*, Paris: Lettres Modernes, Collection Etudes Cinématographiques, 1967. Makaleler.

Goldmann, Annie, *Cinéma et société moderne*, Paris: Editions Anthropos, 1971. Ağırhık olarak onun filmlerindeki ve diğerlerinin filmlerindeki "Les Héroes godardiens"e (Godardyen Kahramanlar) tahsis edilmiş.

Gubern, Román, *Godard Polémico*, Barcelona: Tusquets Editor, 1969.

Mancini, Michele, *Godard*, Roma: Trevi Editore, 1969.

Mussman, Toby, *Jean-Luc Godard: A Critical Anthology*, New York: E. P. Dutton, 1968. Godard, Moullet, Sarris, Milne, Sontag, Collet, Mussman, Kael, Wood, Coutard ve diğerlerinin yazıları.

Roud, Richard, *Godard*, Londra: Secker ve Warburg, 1968, 1970; New York: Doubleday (1. baskı), 1968; Bloomington: Indiana University Pres (2. baskı), 1970. Cinema One 1. (Bu kitabın yedi bölümünden ilk altı bölümü *Jean-Luc Godard – Konvansiyonele Karşı Modernist Sinema* [der. Ertan Yılmaz, Ankara, Gece Yayınları, Nisan 1993] adlı derleme kitapta bulunmaktadır.)

Thomsen, Christian Braad, *Jean-Luc Godard: Fra gangstere til rødgardister*, Kopenhag: Rhodos, 1971.

Vianey, Michel, *En attendant Godard*, Paris: Grasset, 1966.

Slayt Seti

Segal, Abraham (der.) *Jean-Luc Godard: Films 1957-1969*, Paris: L'Avant Scène du Cinéma. Albums – Diapositives 4, 1970. Filmlerden 120 slaytı ve "Filmographie complète de 1957 à 1969 et légendes des 120 diapositives" broşürünü içeriyor.

Önemli Röportajlar ve Kısa Biyografiler

Annaud, Monique, "Jean-Luc Godard: L'Important c'est les producteurs", röportaj, *Film Français*, 14 Mart 1975.

Yazar belirtilmemiş. "Die Kunst ist eine Idee der Kapitalisten", *Film* (Batı Almanya) 7:4 (Nisan 1969). Flash'da seçilmiş parçalar (künyesi aşağıda).

_____, "Godard in Hollywood", *Take One* 1:10 (June 1968).

Baby, Yvonne, ve Martin Even, "Tout va bien: Un Grand Film 'décavant,'" *Le Monde*, 27 Nisan 1972. Gorin ve Godard ile ayrı röportajlar.

Bontemps, Jacques; Jean-Louis Comolli, Michel Delahaye ve Jean Narboni, "Lutter sur deux fronts", *Cahiers du Cinéma* 194 (Ekim 1967). *Film Quarterly* 22:2'de (Kış 1968-69) çevirisi yayımlandı.

Carroll, Kent, "Film and Revolution: Interview With the Dziga-Vertov Group", *Evergreen Review* 14:83 (Ekim 1970). Brown'da yeniden yayımlandı.

Cott, Jonathan, "Jean-Luc Godard", *Rolling Stone* 35 (14 Haziran 1969) Flash'de yeniden yayımlandı (künyesi aşağıda).

Cournot, Michel, "Jean-Luc Godard", *Le Nouvelle Observateur* 292 (15 Haziran 1970).

Feinstein, Herbert, "An Interview with Jean-Luc Godard", *Film Quarterly* 17:3 (İlkbahar 1964).

Fièschi, Jean-André, "Le Difficulté d'être de Jean-Luc Godard." *Cahiers du Cinéma* 137 (Kasım 1962).

Flash, Jack (der. ve çev.) "Jean-Luc Godard", *Kinopraxis* No 0, Berkeley: 2533 Telegraph Avenue, 1970. Godard ile yapılan ya da Godard'ın yaptığı sekiz röportajı, ayrıca asla yayınlanmamış olan "Cinema Six" serisi içinde Godard ile ilgili olan bir televizyon programının kurgulanmamış çekimlerinin bir dökümünü içeriyor.

Flatley, Guy, "Godard Says Bye-Bye to Bardot and All That", *New York Times*, 17 Mayıs 1970.

Gauthier, Guy, "Une Réapparition de Jean-Luc Godard", *Image et Son* 245 (Eylül 1970).

Godard, Jean-Luc, "Ten Questions to Nine Directors", *Sight and Sound* 33:2 (İlkbahar 1964).

_____, "Modern Life", *Take One* 1:3 (Şubat 1967), *Le Nouvelle Observateur* 100'den (12 Aralık 1966) çeviren Jean Billard.

_____, ve Michel Cournot, "Quelques évidentes incertitudes", *Revue d'Esthétique* 20:2-3 (Nisan-Eylül 1967). Flash'de seçilmiş parça (künyesi yukarıda).

_____, "Un Prisoner qu'on Laisse taper sur sa cassérole", *La Nouvelle Critique* 199 (Kasım 1968). Flash'de seçilmiş parça (künyesi yukarıda).

Godard, Jean-Luc, Dziga-Vertov Grubu adına, "Premiers son Anglais", *Cinéthique* 5 (Eylül-Ekim 1969). Flash'de yeniden yayımlandı.

Godard, Jean-Luc, ve Jean-Pierre Gorin, *Tout va Bien* ile birlikte basın bildirisi. *Cinema Rising* 2'de (Mayıs 1972) basın toplantısında seçilen parçalarla birlikte çeviren Tony Rayns.

Goodwin, Michael, Tom Luddy ve Naomi Wise, "The Dziga Vertov Film Group in America – An Interview with Jean-Luc Godard and Jean-Pierre Gorin", *Take One* 2:10 (Mart 1971). Goodwin ve Greil Marcus tarafından biraz genişletilerek *Double Feature*'da yeniden yayımlandı (New York: Outerbridge and Lazard, 1972).

Goodwin, Michael ve Naomi Wise, "Raymond Chandler, Mao Tse-Tung and *Tout va bien*: An Interview with Jean-Pierre Gorin", *Take One* 3:6 (Ekim 1972).

Gorin, Jean-Pierre, ve Gérard LeBlanc, "Un Cinéaste comme les autres", *Cinéthique* 1 (Ocak 1969). Flash'de seçilmiş parçalar (künyesi yukarıda).

Jouffroy, Alain, "Le Cahier de La Chinoise", *Opus International* 2 (Temmuz 1967). Godard'ın not defterinden sayfaların kopyalarını içeriyor.

Kolker, Robert Phillip, "Angle and Reality: Godard and Gorin in America", *Sight and Sound* 42:3 (Yaz 1973).

Lottman, Herbert R., "Cinéma Vérité: Jean-Luc Godard", *Columbia University Forum*, İlkbahar 1968.

Marcorelles, Louis, "Jean-Luc Godard's Half-Truths", *Film Quarterly* 17:3 (İlkbahar 1964).

Martin, Marcel, "Le Groupe 'Dziga-Vertov,' " *Cinéma* 70 151 (Aralık 1970).

Moulet, Luc, "Jean-Luc Godard", *Cahiers du Cinéma* 106 (Nisan 1960).

Rispoli, Paola, "Cinema Provacazione", *Filmcritica* 194 (Ocak 1969). Flash'de yeniden yayımlandı (künyesi yukarıda).

Sarris, Andrew, "Films in Focus: Godard and the Revolution", *The Village Voice*, 30 Nisan 1970.

_____, (der.) "Jean-Luc Godard", *Interview With Film Directors* içinde, Indianapolis: Bobbs-Merrill, 1967. *Cahiers du Cinéma*'daki röportajdan, çev. Rose Kaplin ve Warrent Sonbert'in röportajı; her ikisi de *New York Film Bulletin* 46'da çıktı (Yaz 1964).

Svendsen, Juris, Tom Luddy ve David Mairowitz, "Talking Politics with Godard", *San Francisco Express Times*, 14 Mart 1968. Flash'de seçilmiş parça (künyesi yukarıda).

Thomsen, Christian Braad, "Filmmaking and History: Jean-Pierre Gorin Interview", *Jump Cut* 3 (Eylül-Ekim 1974).

Godard İle İlgili Televizyon Programları

Cinéastes de Notre Temps dizisinde bölüm, yönetmen: Hubert Knapp; yapımcılar: Janine Bazin, André S. Labarthe.

Pour Notre Plaisir'in bölümü, yönetmen: Jacques Doniol-Volcroze.

Seçilmiş Önemli Yazılar

Apra, Adriano, "Le Mépris e Il Disprezzo", *Filmcritica* 151-52 (Kasım-Aralık 1964).

Archer, Eugene, "What Makes Us Hate – or Love – Godard?" *New York Times*, 27 Ekim 1968.

Armes, Roy, "Jean-Luc Godard", *French Cinema since 1946* içinde, Cilt 2, Londra: A. Zwemmer; New York: A. S. Barnes, 1970.

Bertolucci, Bernardo, "Versus Godard", *Cahiers du Cinéma in English* 10 (Mayıs 1967).

Bory, Jean-Louis, "Jean-Luc Godard", *Dossiers du Cinéma: Cinéastes 1*, der. Jean-Louis Bory ve Claude Michel Cluny, Paris: Casterman, 1971.

Clouzot, Claire, "Godard and the U. S." *Sight and Sound* 37:3 (Yaz 1968).

Coutard, Raoul, "Light of Day", *Sight and Sound* 35:1 (Kış 1965-66). Mussman'da yeniden yayımlandı.

Dadoun, Roger, "Un Cinéma 'sauvage' et 'ingénu,' " *Image et Son* 211 (Aralık 1967). Bu sayı Godard üzerine başka birkaç yazıyı daha içerir.

Farber, Manny, "Jean-Luc Godard", *Negative Space* içinde, New York: Praeger; Londra: Studio Vista, 1971. *Artforum*'dan yeniden yayımlandı, Ekim 1968.

Gianetti, Louis, "Godard's *Masculine-Feminine*: The Cinematic Essay", *Godard and Others: Essays on Film Form* içinde, Rutherford, N.J.: Fairleigh Dickenson; Londra: Tantivy, 1975.

- Goldmann, Annie, "Jean-Luc Godard", *La Nouvelle Revue Française* 165 (Eylül 1966).
- Godard, Jean-Luc, "Dziga Vertov Notebook", *Take One* 2:11 (Haziran 1971).
- Godard'ın Filistin filmi için not defterinin fotoğrafları.
- Goodwin, Michael, "Dziga Vertov: An Introduction", *Take One* 2:10 (Mart 1971).
- Godard üzerine çok yararlı malzemeyi içeren iki özel konuya giriş.
- Harcourt, Peter, "Godard", *Six European Directors* içinde, Londra: Penguin, 1974.
- Henderson, Brian, "Toward a Non-Bourgeois Camera Style", *Film Quarterly* 24:2 (Kış 1970-71).
- _____, "Godard on Godard: Notes for a Reading", *Film Quarterly* 27:4 (Yaz 1974).
- LeSage, Julia, "Tout va Bien and Coup pour coup: Radikal French Cinema in Context", *Cineaste* 5:3 (Yaz 1972).
- _____, "Wind from the East: Looking at a Film Politically", *Jump Cut* 4 (Kasım-Aralık 1974).
- Luddy, Tom; Ron Gren ve Susan Rice, "Dziga Vertov: Three Recent Films", *Take One* 2:11 (Haziran 1971).
- MacBean, James Roy, "Politics, Painting and the Language of Signs in Godard's *Made in U.S.A.*", *Film Quarterly* 22:3 (İlkbahar 1969).
- _____, "Politics and Poetry in Two Recent Films by Godard", *Film Quarterly* 21:4 (Yaz 1968).
- _____, "Godard's *Weekend*, or the Self-Critical Cinema of Spectacle", *Film Quarterly* 22:2 (Kış 1968-69).
- _____, "One Plus One, or the Praxis of History", *Partisan Review*, Temmuz 1971.
- _____, "See You at Mao: Godard's Revolutionary *British Sounds*", *Film Quarterly* 24:2 (Kış 1970-71).
- _____, "Vent d'est, or Godard and Rocha at the Crossroads", *Sight and Sound* 40:2 (Yaz 1971). Simon & Schuster senaryosunda yeniden yayımlandı.
- _____, "Godard and the Dziga Vertov Group: Film and Dialectics", *Film Quarterly* 26:1 (Sonbahar 1972).
- Mellen, Joan, "Wind from the East: A Review", *Film Comment*, 7:3 (Sonbahar 1971).
- Merrill, M., "Black Panthers in the New Wave", *Film Culture* 53-4-5 (İlkbahar 1972).
- Milne, Tom, "Jean-Luc Godard and *Vivre sa vie*", *Sight and Sound* 32:1 (Kış 1963).
- _____, "Jean-Luc Godard ou la raison ardente", *Sight and Sound* 34:3 (Yaz 1965). *The Married Woman*'da yeniden yayımlandı (künyesi yukarıda).
- _____, Review of *Masculin-féminin*, *Sight and Sound* 36:1 (Kış 1967).
- _____, "Jean-Luc Godard", *International Film Guide 1974* içinde, der. Peter Cowie, Londra: Tantivy Pres; New York: A. S. Barnes, 1973.
- Monaco, James, "Godard", New School Film Dizilerinden program notları, New York: New York Zoetrope, 1974.
- _____, "Working Films: *Coup pour coup*", *Take One* 5:1 (Ocak 1976).
- Münch, Jacob Friedrich, "Jean-Luc Godard, Hans Lucas und Mich", *Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen in Filmrealität* içinde, Zürih: Doppelgänger Verlag, 1973.

Peary, Gerald, "Jane Fonda on Tour: Answering Letter to Jane", *Take One* 4:4 (Temmuz 1974).

Pollack-Lederer, Jacques, "Jean-Luc Godard dans la modernité" *Les Temps Modernes* 262 (Mart 1968).

Rosenbaum, Jonathan, "Cities and Car wrecks: Godard", *Film Society Review* 4:2 (Ekim 1968).

_____, "Theory and Practice: The Criticism of Jean-Luc Godard", *Sight and Sound* 41:3 (Yaz 1972).

Roud, Richard, "Tout va bien", *Sight and Sound* 41:3 (Yaz 1972).

Sarris, Andrew, "Jean-Luc Versus Saint Jean", *Film Heritage* 3:3 (İlkbahar 1968).

Sharits, Paul J., "Red, Blue, Godard", *Film Quarterly* 19:4 (Yaz 1966).

Silverstein, Norman, "Godard and the Revolution", *Films and Filming* 16:9 (Haziran 1970).

Simmons, Steven, "Tout va bien", *Film Comment* 10:3 (Mayıs-Haziran 1974).

Simon, John, "Godard and Godardyenler: A Study in the New Sensibility", *Private Screenings* içinde, New York: Macmillan, 1967.

Simsolo, Noël, "La Révolution par le film selon Jean-Luc Godard, ou Comment contester le cinéma de consommation", *Cinéma Pratique* 97 (Mart 1971).

Sontag, Susan, "Godard", *Style of Radical Will* içinde, New York: Farrar, Straus & Giroux, Londra: Secker and Warburg, 1969. Temel yapıt.

_____, New Yorker Tiyatrosu Godard Festivali Program notları, 19 Ekim-1 Kasım 1967. Godard'dan alıntılarını içeriyor.

_____, "Godard's *Vivre sa vie*", *Against Interpretation* içinde, New York: Farrar, Straus and Giroux, 1966; Londra: Eyre and Spottiswoode, 1967. *Moviegoer* 2'den (Yaz-Sonbahar 1964). Mussman'da yeniden yayımlandı.

Taylor, John Russell, "Jean-Luc Godard" *Cinema Eye, Cinema Ear* içinde, Londra: Methuen; New York: Hill and Wang, 1964.

Vianey, Michel, "Deux Petits Soldats", *Le Nouvel Observateur* 17 Nisan 1972.

Westerback, Colin L. Jr., "A Terrible Duty is Born", *Sight and Sound* 40:2 (İlkbahar 1971).

Wood, Robin, "Society and Tradition: An Approach to Jean-Luc Godard", *New Left Review* (Eylül-Ekim 1966). Mussman'da yeniden yayımlandı.

_____, "Godard and *Weekend*", *Movie* 16 (Kış 1968-69).

_____, "In Defense of *Wind from the East*", *Personal Views: Explorations in Style* içinde, Londra: Fraser Gallery, 1975. Ayrıca "In Defense of Art" içinde *Film Comment* 11:4 (Temmuz-Ağustos 1975).

Zimmer, Christian, "Totalisation du Vrac", *Les Temps Modernes* 252 (Mayıs 1967).

CHABROL

Senaryolar

Yakışıklı Serge (La Beau Serge):

Marsan, Robert, *La Beau Serge*, Paris: Seghers, 1959. Roman.

Kuzenler (Les Cousins):

Jehanne, Jean-Charles, *Les Cousins*, Paris: Seghers, 1959. Roman.

Sagan, Françoise ve Claude Chabrol, *Landru*, Paris: Julliard, 1963.

"La Muette" (Yönetmenlerin Gözüyle Paris):

L'Avant Scène du Cinéma 92 (Mayıs 1969). Tüm metin.

Öldüren Kıskançlık (*Les Biches*):

L'Avant Scène du Cinéma 92 (Mayıs 1969). Sadece sinopsis ve fotoğraflar.

Sadakatsiz Kadın (*La Femme infidele*)

L'Avant Scène du Cinéma 92 (Mayıs 1969). Tüm metin.

Kanlı Aşıklar (*Les Noces rouges*):

Chabrol, Claude, *Les Noces rouges*, Paris: Editions Seghers, Collection Filmothèque, 1973. Önsöz: Jean Curtelin. Tam metin.

Chabrol'un Kitabı

Eric Rohmer ile birlikte, *Hitchcock*, Paris: Editions Universitaires, 1957.

Chabrol'un Öyküleri ve Malakeleri

"Musique douce", *Mystère-Magazine* 109 (1954).

"La Dernier jour de souffrance", *Mystère-Magazine* 173 (1956).

La Vie exaltante d'Alfred Baugard'a önsöz, Jean-Pierre de Lucavich, Paris: Losfeld, 1967. Çizgi roman koleksiyonu.

Les Vipères de Paris'e önsöz, Jean Curtelin, Paris: Le Table Ronde, 1970.

Chabrol Üzerine Kitaplar

Braucourt, Guy, *Claude Chabrol*. Paris: Editions Seghers, Collection Cinéma d'aujourd'hui 68, 1971.

Wood, Robin, ve Michael Walker, *Claude Chabrol*, Londra: November Books; New York: Praeger, 1970.

Önemli Röportajlar ve Kısa Biyografiler

Yazarı belirtilmemiş, röportaj, Unifrance Film basın bildirisi, Mayıs 1973.

Baxter, Brian, "Claude Chabrol", *Film* 54 (İlkbahar 1973).

Braucourt, Guy, "Claude Chabrol: 'Je suis centrisme,'" *Nouvelles Littéraires*, 27 Ağustos 1970.

_____, "La Décade prodigieuse", röportaj, *Ercan* 1 (Ocak 1972).

Chabrol, Claude, "Trois entretiens", *Cahiers du Cinéma* 138 (Aralık 1962)

Ciment, Michel, Gérard Legrand ve Jean-Paul Török, "Claude Chabrol Interviewed", *Movie* 18 (Kış 1970-71). *Positif* 115'ten.

Ebert, Roger, "This Man Must Commit Murder", *New York Times*, 29 Kasım 1970.

Fièsch, Jean-André, ve Mark Shivas, "Interview with Claude Chabrol", *Movie* 10 (June 1963).

James, Noah, "An Interview with Claude Chabrol", *Take One* 3:1 (Aralık 1971).

Nogueira, Rui, ve Nicoletta Zalaffi, "Conversation with Chabrol", *Sight and Sound* 40:1 (Kış 1970-71).

Rosier, M., ve D. Serceau, "Entretien avec Claude Chabrol", *Téléciné* 178 (Mart 1973).

Shivas, Mark, röportaj, *Movie 10* (Haziran 1963). *Interview with Film Directors'da* yeniden yayımlandı, der. Andrew Sarris, Indianapolis: Bobbs-Merrill, 1967; Londra: Secker and Warburg, 1972.

Seçilmiş Önemli Yazılar

Allen, Don, "Chabrol", *Screen 11:1* (Şubat 1970).

Yazan belirtilmemiş, "Entretien: Claude Chabrol entre Lucie Faure et Dashiell Hammet", *Film Français*, 14 Mart 1975.

Arnes, Roy, "Claude Chabrol", *French Cinema since 1946* içinde, Cilt 2, Londra: A Zwemmer; New York: A. S. Barnes, 1970.

_____, "Claude Chabrol", *International Film Guide 1970* içinde, der. Peter Cowie, Londra: Tantivy Pres; New York: A. S. Barnes, 1969.

Braucourt, Guy, "Les Noces rouges", *Ercan 13* (Mart 1973).

Cameron, Ian, "The Darwinian World of Claude Chabrol", *Movie 10* (Haziran 1963). *Movie Reader'da* yeniden yayımlandı, der. Ian Cameron, Londra: November Books; New York: Praeger, 1972.

Chabrol, Claude, "Evolution du film policier", *Cahiers du Cinéma* 54 (Aralık 1955).

_____, "Le Petits sujets", *Cahiers du Cinéma* 100 (Ekim 1959). *The New Wave'de* yeniden yayımlandı, der. Peter Graham, Londra: Secker and Warburg; New York: Doubleday, Cinema One dizisi, 1968. Ayrıca *Movie 1'de* (Haziran 1962).

Ciment, Michel, "Versailles, petite île" (*Juste avant la nuit'in* eleştirisi), *Positif* 125 (Mart 1971).

Cornand, A. "Les Noces rouges, Chabrol, et la censure", *Image et Son* 279 (Aralık 1973). Bu Chabrol'un sinemasına ayrılmış özel bir sayıdır.

Dawson, Jan, "Ten Day's Wonder" (film eleştirisi), *Sight and Sound* 41:4 (Sonbahar 1972).

_____, "Just Before Nightfall" (film eleştirisi), *Sight and Sound* 42:2 (İlkbahar 1973).

Ebert, J., "Appetite auf Chabrol", *Filmkritik* 16:7 (Temmuz 1972).

Giard, Robert, "This Man Must Die: Chabrol's *Iliad*", *Film Heritage* 6:3 (İlkbahar 1971).

Haskell, Molly, "The Films of Claude Chabrol: A Priest Among Clowns", *The Village Voice*, 12 Kasım 1970.

_____, "Psychic Wounds That Scar the Landscape", *The Village Voice*, 23 Aralık 1971.

Mancini, Michele vd. *Filmcritica* 23:224 (Nisan-Mayıs 1972). Chabrol'e ayrılmış özel bir sayı.

Milne, Tom, "Chabrol's Schizophrenic Spider", *Sight and Sound* 39:2 (İlkbahar 1970).

_____, "Songs of Innocence: *La Rupture*", *Sight and Sound* 40:1 (Kış 1970-71).

_____, "Nada" (film eleştirisi) *Sight and Sound* 43:2 (İlkbahar 1974).

Oudart, Jean-Pierre, "Que la bête meure" (film eleştirisi), *Cahiers du Cinéma* 218 (Mart 1970).

Overbey, David L., "Les Noces rouges" (film eleştirisi), *Sight and Sound* 42:4 (İlkbahar 1973).

Sarris, Andrew, "Fear and Loathing of Bourgeoisie" (*Nada'nın* eleştirisi), *The Village*

Voice, 14 Kasım 1974.

Siclier, Jacques, "Docteur Popaul" (film eleştirisi), *Le Monde*, 1 Ekim 1972.

Taylor, John Russell, "Claude Chabrol", *Directors and Directions: Cinema for the Seventies*, New York: Hill and Wang, 1975.

Walker, Michael, "Claude Chabrol: into the 'Seventies,' " *Movie 20* (Yaz 1975).

Wolfe, Charles, "Chabrol: The Lyrical Mystery Master", *The Village Voice*, 5 Eylül 1974.

Wood, Robin, "Chabrol and Truffaut", *Movie 17* (Kış 1969-70).

ROHMER

Senaryolar

"Présentation, ou Cparlotte et son steak":

L'Avant-Scène du Cinéma 69 (Nisan 1967).

Cahiers du Cinéma'da senaryo, Mayıs 1952.

"Ahlaki Öyküler" (Contes Moraux):

Eric Rohmer, *Six Contes Moraux*, Paris: L'Herne, 1974. Roman.

_____, *Six Moral Tales*, Londra: Lorrimer, 1976. Roman.

Koleksiyoncu Kız (*La Collectionneuse*):

L'Avant-Scène du Cinéma 69 (Nisan 1967).

Maud'un Evindeki Gecem (*Ma Nuit chez Maud*):

L'Avant-Scène du Cinéma 98 (Aralık 1969).

Rohmer'in Kitapları

"Gilbert Cordier", *Elizabeth, Les Vacances*.

Claude Chabrol ile birlikte, *Hitchcock*, Paris: Editions Universitaires, 1957.

Önemli Röportajlar ve Kısa Biyografiler

Baron, Fred, "Eric Rohmer: An Interview", *Take One* 4:1 (Ocak 1974).

Bonitzer, Pascal, Jean-Louis Comolli, Serge Daney ve Jean Narboni, "Nouvel entretien avec Eric Rohmer", *Cahiers du Cinéma* 219 (Nisan 1970).

Chase, D., ve R. Ferdin", Eric Rohmer Talk About *Chloe in the Afternoon*", *Inter/View* 27 (Kasım 1972).

Davis, Melton S. "Rohmer's Formula: Boy Talks with Girl, Boy Argues with Girl, Boy Says..." *New York Times Magazine*, 21 Kasım 1971.

Ethier, R. "Eric Rohmer parle de ses Contes moraux", *Séquences* 71 (Ocak 1973).

Mellen Joan, "The Moral Psychology of Rohmer's Tales", *Cinema* (Los Angeles) 7:1 (Sonbahar 1971).

Nogueira, Rui, "Eric Rohmer: Choice and Chance", *Sight and Sound* 40:3 (Yaz 1971).

Petrie, Graham, "Eric Rohmer", *International Film Guide 1972* içinde, der. Peter Cowie, London: Tantivy Pres; New York: A. S. Barnes, 1971.

_____, "Eric Rohmer: An Interview", *Film Quarterly* 24:4 (Yaz 1971).

Rohmer, Eric, "L'ancien et le nouveau", röportaj, *Cahiers du Cinéma* 72 (Kasım 1965).

Zalaffi, Nicoletta ve Rui Nogueira, "Eric Rohmer", *Film* 51 (İlkbahar 1968).

Seçilmiş Önemli Yazılar

Bontizer, Pascal, "Maud et les phagocytes", *Cahiers du Cinéma* 214 (Temmuz-Ağustos 1969).

Clarens, Carlos, "Eric Rohmer: L'amour sage", *Sight and Sound* 39:1 (Kış 1969-70).

_____, "Le Genou de Claire" (film eleştirisi), *Sight and Sound* 40:3 (Yaz 1971)

Haskell, Molly, "Erich Rohmer in the Afternoon", *The Village Voice*, 12 Ekim 1972.

Hillier, Jim, "Ma nuit chez Maud", *Movie* 18 (Kış 1970-71).

Houston, Penelope, "L'Amour, l'après-midi" (film eleştirisi) *Sight and Sound* 42:1 (Kış 1972-73).

Koller, R., "Wenn Man eine Erklärung findet – und man kann das immer – gibt es immer noch eine andere hinter des ersten", *Filmkritik* 16:7 (Temmuz 1972).

Rohmer, Eric, "Riscoprire l'America", *Filmcritica* 24:235 (Mayıs-Haziran 1973). *Cahiers du Cinéma* 54'ten (Aralık 1955) yeniden yayımlandı.

_____, "Le Gout de la beauté", *Cahiers du Cinéma* 121 (Temmuz 1961).

Sourian, Peter, "Eric Rohmer: Starring Blaise Pascal", *Transatlantic Review* 48.

RIVETTE

Senaryolar

Paris Bizimdir (Paris nous appartient):

L'Avant-Scène du Cinéma 7 (Eylül 1961). Fotoğraflar ve Rivette'in kısa ifadeleri.

Çılgın Aşk (L'Amour fou):

L'Avant-Scène du Cinéma 91 (Nisan 1969). Sinopsis ve fotoğraflar.

Céline ve Julie Vapur Gezisinde (Céline et Julie vont en bateau):

L'Avant-Scène du Cinéma 157 (Nisan 1975). Sinopsis ve fotoğraflar.

Önemli Röportajlar ve Kısa Biyografiler

Yazarı belirtilmemiş, "Jacques Rivette", Unifrance Film basın bildirisi, Haziran 1970.

Aumont, Jacques, Jean-Louis Comolli, Jean Narboni ve Sylvie Pierre, "Le Temps débordé: entretien avec Jacques Rivette", *Cahiers du Cinéma* 204 (Eylül 1968).

Baby, Yvonne, röportaj, *Le Monde* 2 Ekim 1968.

_____, "Entretien avec Jacques Rivette", *Le Monde* 18 Eylül 1971.

Clarens, Carlos, ve Edgardo Cozarinsky, "Jacques Rivette", röportaj, *Sight and Sound* 43:4 (Sonbahar 1974).

Dasgupta, Gautam, "Juliet Berto ve Dominique Labourier Interviewed", *Film* 2:24 (Mart 1975).

Even, Martin, "Out One: Voyage au-delà du cinéma", *Le Monde*, 18 Eylül 1971.

_____, "Quand le réel court après la fiction, il se passe des choses étranges", *Le Monde*, 19 Eylül 1974.

Houston, Penelope, ve Louis Marcorelles, "Two New Directors", *Sight and Sound* 28:1 (Kış 1958-59).

Johnson, William, "Recent Rivette: An Inter-Re-View", *Film Quarterly* 28:2 (Kış 1974-75).

Marcorelles, Louis, "Interview with Jacques Rivette/Roger Leenhardt", *Sight and Sound* 32:4 (Sonbahar 1963).

Monaco, James, Jacques Rivette ile röportaj (yayınlanmadı), Ekim 1974.

Rosenbaum, Jonathan, Lauren Sedofsky ve Gilbert Adair, "Phantom Interviewers over Rivette", *Film Comment* 10:5 (Eylül-Ekim 1974).

Seçilmiş Önemli Yazılar

Armes, Roy, "Jacques Rivette", *French Cinema since 1946* içinde, Cilt 2, Londra: A Zwemmer; New York: A. S. Barnes, 1970.

Haskell, Molly, "One Continuous Impulse Toward Freedom", *The Village Voice*, 22 Temmuz 1971.

Jeander, *Paris nous appartient* (film eleştirisi), *Combat*, 17 Aralık 1961.

Marcabru, Pierre, "Paris nous appartient", *Sight and Sound* 28:1 (Kış 1958-59).

Milne, Tom, "L'Amour fou", *Sight and Sound* 38:2 (İlkbahar 1969).

Rivette, Jacques, "Paris nous appartient", *L'Avant-Scène du Cinéma* 7 (15 Eylül 1961).

Rosenbaum, Jonathan, "Work and Play in the House of Fiction", *Sight and Sound* 43:4 (Sonbahar 1974).

Stein, Eliot, "Suzanne Simonin, Diderot's Nun", *Sight and Sound* 35:3 (Yaz 1966).

GENEL KAYNAKÇA

Kitaplar

Armes, Roy, *French Cinema since 1946*, Cilt 2: *The Personal Styles*, Londra: A. Zwemmer; New York: A. S. Barnes, 1970.

Bazin, André, *Qu'est-ce que le cinéma?* 4 cilt, Paris: Editions du Cerf. 1958-59.

—, *What Is Cinema?* 2 cilt, seçen ve çev. Hugh Gray, Berkeley: University of California Pres, 1967, 1971.

Borde, Raymonde, Freddy Buache ve Jean Curtelin, *Nouvelle Vague*, Lyons: Serdoc Premier Plan 9, 1962.

Cahiers du Cinéma 91 (Ocak 1959). André Bazin'in anısına özel bir sayı.

Cahiers du Cinéma 138 (Aralık 1962). Tümüyle Yeni Dalga'ya ayrılmış özel bir sayı.

Le Cinéma français en 1970: situation, perspectives, et plan de redressement, Paris: Centre National de la Cinématographie, 1970.

Clouzot, Claire, *Le Cinéma français depuis la Nouvelle Vague*, Paris: Fernand Nathan/Alliance Française, 1972.

Collet, Jean, *Le Cinéma en question*, Paris: Editions du Cerf, 1972.

Dictionnaire du nouveau cinéma français, Paris: *Cahiers du Cinéma* 138 (Aralık 1962), 155 (Haziran 1964), 187 (Şubat 1967).

Etats-Généraux du Cinéma, *Le Cinéma s'insurge*, no. 1, Paris: Le Terrain Vague, 1968.

Goldman, Annie, *Cinéma et société moderne: Godard, Antonioni, Resnais, Robbe-Grillet*, Paris: Editions Anthropos, 1971.

Graham, Peter, (der.) *The New Wave*, London: Secker and Warburg; New York: Doubleday, Cinema One Dizisi, 1968. Bir makaleler topları: *Cahiers du Cinéma* 136'dan (1962) Truffaut ile röportaj; Alexandre Astruc, "La Caméra-Style", *Ecran Français* 144 (1948); André Bazin, *Qu'est-ce que le cinéma?* Cilt 1'den "The Evolution of Film Language" ve "La Politique des auteurs" *Cahiers du Cinéma* 70 (1957); Robert Benayoun, "The King is Naked", *Positif* 46 (1962); Gérard Gozlan, "In Praise of André Bazin", *Positif* 47 (1962); Claude Chabrol, "Little Themes", *Cahiers du Cinéma* 100 (1959); Jean-Luc Godard, "Review of Astruc's *Une Vie*", *Cahiers du Cinéma* 89 (1958).

Houston, Penelope, *The Contemporary Cinema*, Londra: Penguin Boks, 1963. (Çağdaş Sinema, çev. Dikmen Gürün, İstanbul, Kitapçılık Limited Ortaklığı Yayınları, 1966.)

Jacob, Gilles, *Le Cinéma moderne*, Lyon: Serdoc, 1964.

Jeancolas, Jean-Pierre, *Le Cinéma français 1969-1974*, Créteil: Maison des Arts et de la Culture de Créteil – Section Cinéma, 1974.

Jeune Cinéma français, özel sayılar: *Cinéma* 64 88 (1964), *Cinéma* 66 88, *Cinéma* 72 163.

Labarthe, André S., *Essai sur le jeune cinéma français*, Paris: Le Terrain Vague, 1960.

Labro, Philippe vd., *Ce n'est qu'un début*, Paris: Denoël, 1968.

Martin, Marcel, *Screen Series: France*, Londra: A. Zwemmer; New York: A. S. Barnes, 1971.

Metz, Christian, *Essais su la signification au cinéma*, Paris: Editions Klincksieck, 1968.

2. Baskı 1971. (*Sinemada Anlam Üstüne Denemeler*, çev. Oğuz Adanır, İzmir, Ajans Tümer Yayınları, 1986.) *Film Language: A Semiotics of the Cinema* adıyla der. ve çev. Michael Taylor, New York ve Londra: Oxford University Press, 1974. *Essais su la signification au cinéma*, cilt 2, Paris: Editions Klincksieck, 1972.

_____, *Propositions méthodologiques pour l'analyse du film*, Bochum. W. Ger (B. Almanya): Unitätsverlag Bochum, 1970.

_____, *Langage et cinéma*, Paris: Larousse, 1971. *Language and Cinema* adıyla çev. Donna Jean Umiker-Sebeok, The Hague: Mouton; New York: Humanities Press, 1974.

Mitry, Jean, *Esthétique et psychologie du cinéma*, Paris: Editions Universitaires, cilt 1: 1963; cilt 2: 1965.

Rohdie, Sam (der.), "Cinema Semiotics and the Work of Christian Metz", *Screen'in* özel iki sayısı 14;1/2 (İlkbahar-Yaz 1973).

Sadoul, Georges, *Le Cinéma français (1890-1962)*, Paris: Flammarion, 1962.

Siclier, Jacques, *Nouvelle Vague?* Paris: Editions du Cerf, 1961.

Taylor, John Russell, *Cinema Eye, Cinema Ear: Some Key Filmmakers of the Sixties*, Londra: Methuen; New York: Hill and Wang, 1964.

Yazılar

Brémonde, Claude, Evelyne Sillerot, Simenon Berton, "Les héros des films dits 'de la Nouvelle Vague'", *Communications* 1, Paris; Editions du Seuil, 1961.

Burch, Noel, "Qu'est-ce que la Nouvelle Vague?" *Film Quarterly* 13:2 (Kış 1959).

Carlini, F., ve M. Marchesini, "L'Altra faccia del cinema: su alcuni 'autori' sopravvissuti al maggio", *Bianco e Nero* 33:7-8 (Temmuz-Ağustos 1972). Mayıs 1968'den sonraki Fransız sineması üzerine özel bir sayı.

Ciment, Michel, "Une Tendance certaine du cinéma français", *Positif* 144-45 (Kasım-Aralık 1972).

Hartog, Simon, "Etats-Généraux du Cinéma: the Nationalisation of the Cinema", *Cinema Rising* 2 (Mayıs 1972)

Henderson, Brian, "The Structure of Bazin's Thought", *Film Quarterly* 25:4 (Yaz 1972).

Monaco, James, "The New Wave" (üç bölüm; küçük kitap), New School Film Dizisi'nden Program Notları, New York: New York Zoetrope, 1974.

Morin, Edgar, "Conditions d'apparition de la 'Nouvelle Vague,' " *Communications* 1 içinde, Paris: Editions du Seuil, 1961.

Nogueira, Rui, ve Nicoletta Zalaffi, "The Seventh Heaven: An Interview with Henri Langlois", *Sight and Sound* 41:4 (Sonbahar 1972.)

Oudart, J. P. "L'Idéologie moderniste dans quelques films récents (3): Le Horschamps de l'auteur", *Cahiers du Cinéma* 236-37 (Mart-Nisan 1972).

Oxenhandler, Neal, "The Dialectic of Emotion in New Wave Cinema", *Film Quarterly* 27:3 (İlkbahar 1974).

Pearson, Gabriel, ve Eric Rhode, "Cinema of Appearance", *Sight and Sound* 30:4 (Sonbahar 1961).

Roud, Richard, "The Left Bank", *Sight and Sound* 32:1 (Kış 1962-63).

Siclier, Jacques, "New Wave and French Cinema", *Sight and Sound* 30:3 (Yaz 1961).

Truffaut, François, "On the Events of May 68", Philippe Labro vd. *Ce n'est qu'un début*, Paris: Denoël, 1968.

_____, "It Was Good to Be Alive" (André Bazin üzerine), *The 400 Blows* içinde, der. Denby (künyesi yukarda), *Cahiers du Cinéma* 91'den çev. Helen G. Scott (Ocak 1959).

_____, "L'Agonie de la nouvelle vague n'est pas pour demain", *Arts* 848 (20-26 Aralık 1961).

GÖSTERGEBİLİM, YAPISALCILIK VE DİYALEKTİK ELEŞTİRİ ÇALIŞMALARI

Barthes, Roland, *Le Degré zéro de l'écriture*, Paris: Editions du Seuil. 1953. *Writing Degree Zero* adıyla çev. Annette Lavers and Colin Smith, Londra: Jonathan Cape, 1967; Boston: Beacon Press, 1968. (*Yazının Sıfır Derecesi*, çev. Tahsin Yücel, İstanbul, Metis Yayınları, 1989.)

_____, *Éléments de sémiologie*, Paris: Editions du Seuil, 1964. *Elements of Semiology* adıyla çev. Annette Lavers ve Colin Smith, Londra: Jonathan Cape, 1967; Boston: Beacon Press, 1968. *Writing Degree Zero* olarak ayrı cilt içinde.

_____, *Mythologies*, Paris: Editions du Seuil, 1957. Seçen ve çev. Annette Lavers, Londra: Jonathan Cape; New York: Hill and Wang, 1972. (*Çağdaş Söylenler*, çev. Tahsin Yücel, İstanbul, Hürriyet Vakfı Yayınları, 1990.)

Benjamin, Walter, *Illuminations*, der. Hannah Arendt, New York: Schocken; Harcourt Brace and World, 1969; Londra: Jonathan Cape, 1970. (*Parıltılar*, çev. Yılmaz Öner, İstanbul, Belge Yayınları, 1990.)

Communications 23: *Psychoanalyse et cinéma*, Paris: Editions du Seuil, 1975. Metz,

Kristeva, Barthes ve diğerlerinin yazıları.

Ehrmann, Jacques (der.), *Structuralism*, New York: Doubleday Anchor, 1970.

Jameson, Fredric, *Marxism and Form*, Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1971. (*Marksim ve Biçim*, çev. Mehmet H. Doğan, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 1997.)

Lane, Michael (der.), *Introduction to Structuralism*, New York: Basic Books, Harper Torchbooks, 1970; Londra: *Structuralism: A Reader*, Jonathan Cape, 1970.

Mehlman, Jeffrey (der.), *French Freud: Structural Studies in Psychoanalysis*, Yale French Studies 48 (1972).

METİNDE GÖNDERME YAPILAN DİĞER YAPITLAR

Althusser, Louis, ve Etienne Balibar, *Lire le Capital*, Paris: François Maspero, 1968. *Reading Capital* adıyla çev. Ben Brewster, Londra: New Left Books; New York: Pantheon, 1970. (*Kapital'i Okumak*, çev. Celal A. Kanat, İstanbul, Belge Yayınları, 1995.)

Brecht, Bertolt, *Brecht on Theatre*, çev. John Willet, New York: Hill and Wang; Londra: Methuen, 1964. Orijinal baskı: *Schriften zum Theatre*, Frankfurt am Main: Surkamp Verlag, 1964. Willet kitaba başka kaynaklardan bazı parçaları da dahil ediyor.

Cappelanus, Andreas, *The Art of Courtly Love*, der. Frederick W. Locke. New York: Frederick Ungar, 1957.

Cocteau, Jean, *Le secret professionnel*, Paris, 1922.

_____, *La Difficulté d'être*, Paris, 1947.

Eluard, Paul, *La Capitale de la Douleur*, Paris: Gallimard, 1926.

Fowlie, Wallace (der. ve çev.), *Mid-Century French Poets*, New York: Grove Press, 1955; Londra: Calder and Boyars, 1958.

Mao Tse-Tung, *Quotations from Chairman Mao Tse-Tung*, Pekin, 1967.

Pirandello, Luigi, *Naked Masks*, der. Eric Bentley, New York: Dutton, 1952.

Ponge, Francis, *Le Parti pris des choses*, Paris: Gallimard, 1926.

Rimbaud, Arthur, *Une Saison en enfer/A Season in Hell*, çev. Louise Varèse, New York: New Directions, 1945.

Sartre, Jean-Paul, *L'Existentialisme est un humanisme*, Paris: Nagel, 1961.

- Acemi Çapkınlar*, 250, 254, 255, 259
 Adamov, Arthur 189
Adèle H'nin Öyküsü, 48, 75, 83
 Adieu la vie, adieu l'amour 173
 Adorno, T.W. 203
Aile Yuvası, 25, 26, 28, 33, 34, 35, 37, 38, 40, 94
Alice Harikalar Diyarı'nda 314
Alice, ou la dernière fugue 272
Alphaville, 7, 63, 134, 138, 151-153, 155-157, 159, 164, 165, 169, 192
 Althusser, Louis 185, 188, 203, 214
Altın Araba, 120
Amerikan Gecesi, 7, 26, 29, 42, 48, 57, 75, 88-92, 94, 96-98, 165
Amerikan Mahı, 67, 151, 169-174, 183, 188, 192
 Andersson, Harriet, 27, 28
"Antoine ve Colette", 25, 26, 28, 31, 32, 39, 41
 Antonelli, Laura, 268
 Antonia Das Mortes, 270
 Antonioni, Michalengelo, 18, 73, 120, 200, 222
 Apollinaire, Guillaume 145
 Aragon, Louis 108, 120
 Arnold, Jack 62
 Aron, Raymond 176
 Arrighi, Nike 94
 Artaud, A. 297
 Artists and Models, 314
Aslan Burcu, 20, 244, 273, 275, 276, 288
Asri Zamanlar, 218
 Astruc, Alexandre, 12, 13, 16, 17
Aşk Uğruna, 135
Aşktan da Üstün, 244
 Audran, Stéphane 248, 251, 253, 255, 259, 263, 264, 267, 268
 Auffay, Patrick 28, 30
 Aumont, Jean-Pierre 91
 Autant-Lara, Claude 20
 "Aux quatre coins", 298
 Aznavour, Charles 45, 48
 Bach, J.S. 243
 Balzac, Honore de 17, 25, 59, 60, 72, 243, 245, 272, 279, 294, 307, 310
 Bardot, Brigitte 133-135, 137
 Barrault, Marie-Christine, 283
 Barthes, Roland 16, 17, 153, 169, 172
 Bauchau, Patrick 282
Bay Lange'nin Cinayeti, 11, 37
 Bazin, André 13-15, 21, 22, 29, 30, 42, 105-107, 125, 128, 273
 Beaumarchais, Pierre-Augustin Caron de 189
 Beauregard, Georges de 133, 169
 Beauvoir, Simon de 302
 Becker, Jacques 83, 291, 298
 Beckett, Samuel 100, 201
 Belmondo, Jean-Paul 48, 69, 70-72, 108, 110, 117, 120, 134, 137, 157, 252, 268
 Belmont, Charles 255
 Benedetti, Nelly 59
"Bérénice", 273, 298
 Berger, Nicole 46, 83
 Bergman, Ingmar 18, 93, 101, 104, 120, 200
 Berri, Claude 253
 Berto, Juliet 180, 186, 198, 203, 204, 228, 307-314
 Bertolucci, Bernardo 195, 199
5'ten 7'ye Cléo, 121
"Beton Operasyonu", 104, 107
Bilmenin Tadi, 102, 165, 197-206, 210, 213, 232
Bir Amerikan Filmi, 212, 217
Bir Artı Bir, 135, 207, 212, 215-217, 304
Bir Kadın Bir Erkek, 118
"Bir Su Öyküsü", 104, 108
Bir Yaz Kroniği, 168
 Bisset, Jacqueline 91, 94

Blain, Gérard 23, 24, 48, 251
 Bogart, Humphrey 71, 72, 111, 112, 153,
 170, 172, 243, 270
 Borges, J. L. 294
 Bougainville, 287
 Boulanger, Daniel 68
 Bouquet, Michel 67, 248, 261, 265, 266
 Brackett, Leigh 153
 Bradbury, Ray 63
 Brando, Marlon 240
 Brecht, Bertolt 121, 125, 128, 129, 185,
 189, 194, 201, 210, 218, 237, 243, 297
 Bresson, Robert 118, 200, 287
 Brialy, Jean-Claude 24, 48, 204, 251,
 255, 283, 287
 Broca, Philippe de 244
 Brook, Peter 291, 307, 308
 Bruijn Lex de, 186
 Buñuel, Louis 93, 269, 272
 Burroughs, William 291
 Butor, Michel 291
 "Bütün Erkeklerin Adı Patrick", 104,
 108
 Büyük Diktatör, 200
 "Büyük Dolandırıcı", 139, 162
 Büyük Uyku, 17, 153, 170, 171
 Cain, James M., 268
 Camus, Albert 48, 109
 Canudo, Ricciotto 12
 Capabianca, Denise de 310
 Capellanus, Andreas 280
 Cargol, Jean-Pierre 76, 82
 Carroll, Lewis 294, 308, 310
 Casarés, Bioy 294, 314
 Cassavetes, John 18
 Cassel, Jean-Pierre 265
 Castel, Lou 270
 Céline, 147, 161, 313
 Céline ve Julie Vapur Gezisinde, 292,
 293, 296, 303, 310, 312-315
 Cerval, Claude, 251
 Chandler, Raymond 153, 171

Chaplin, Charlie 55, 196, 200, 218
 "Charlotte ile Sevgilisi", 104
 Charrier, Jacques 255
 Che Guevara, Ernesto 205, 206, 241
 Cherbourg Şemsiyeleri, 118, 188
 Chloe in the Afternoon, 282
 Christie, Julie 63
 Clair'in Dizi, 274, 279, 282-289
 Clarens, Carlos 280
 Cocteau, Jean 13, 15, 21, 72, 83, 92,
 150, 152, 160, 173, 189, 314
 Comment ça va, 214
 Communications, 212, 218
 Constantine, Eddie 138, 153
 Cornu, Aurora 283
 Cortese, Valentina 91
 Coutard, Raoul 122, 133, 185
 Crohem, Daniel 299
 Cuma Kızı, 159
 Çalınmış Buseler, 21, 25, 26, 28, 31-34,
 37, 39, 40-42, 57, 68, 73, 83
 Çete Dışında, 129, 139-142, 157, 165
 Çılgın Aşk, 292, 293, 295, 297, 299, 303,
 305-307, 315
 Çılgın Pierrot, 70, 72, 112, 150-152,
 156, 157, 159-166, 169, 172, 192, 209, 306
 Çıplak Çocukluk, 21
 Çinli Kız, 108, 124, 183-185, 187, 189,
 191, 194, 195, 197, 208, 211
 Dacqmine, Jacques 252
 Darc, Mireille 193
 David, Mario 252
 Dayan, Moshe 241
 De Gaulle, Charles 18
 Dean, James 22
 Decline of Dollar, The 214
 Decombe, Guy 83
 Delluc, Louis 12
 Demy, Jacques 18, 118, 188
 Dener, Charles 139
 Deneuve, Catherine 48, 69, 70, 72
 Denner, Charles 87

- Dessailly, Jean 59
 Diderot, Denis 293, 300-302
Diğerleri Gibi Bir Film, 208, 212, 215, 216
Dişi Köpek, 70
Docteur Popaul, 260, 268
Doğu Rüzgarı, 213, 223-226, 231
 Donen, Stanley 117
 Dorléac, Françoise 48, 59, 83
 Dostoyevsky, F.M., 243
 Douglas, Kirk 241
400 Darbe, 20-26, 28, 30-33, 35, 40-46, 50, 51, 56, 57, 59, 73, 76-78, 83, 84, 89, 93, 94, 110, 116, 250, 275, 298
Dr. Strangelove, 129
 Dreyer, Carl Theodor 93, 123, 124, 200
 Drouot, Jean-Claude 264
 du Bellay, Joachim 106
 Dubois, Marie 46
 Duchaussoy, Michel 261, 270
 Dumas, Alexandre 189
 Duras, Marguerite 15, 189
 Dussollier, André 87
Dünyanın En Eski Mesleği, 138
Dünyanın En Güzel Dolandırıcılıkları, 268
 139
Dünyanın Ortası, 60
 Eliot, T. S., 161, 245
 Eluard, Paul 152, 155
 Engels, F., 218
Erkek-Dişi, 102, 108, 151, 163-166, 168, 174, 182-184
Eva, 39
Evlenmekten Korkuyorum, 32, 37, 43, 57, 59-74, 76, 165
Evli Bir Kadın, 60, 102, 143
Evli Kadın, 129, 143, 145, 149, 151, 157, 165, 167, 174, 182, 192, 210
 Fabian, Françoise, 282, 309
Fahişe, 240
Fahrenheit 451, 7, 57, 58, 62-67, 74, 75, 78, 89, 153, 165
 Farrell, Henry 86
 Farrow, Mia 268
 Fassbinder, R.W. 286
 Faulkner, William 153, 169
 Faure, Elie 163
 Feiffer, Jules 177, 213
 Fellini, Federico 18, 92, 96, 120, 137
 Felluillade, Louis 11, 294, 314
"Fermière à Montfauçon", 274
 Feydeau, Georges 189
 Flaubert, Gustave 191
 Folies bourgeoises, 272
 Fonda, Henry 240
 Fonda, Jane 208, 232, 234, 236-241
 Ford, John 133, 240, 305, 306
 Fosse, Bob 117, 141
 Freud, Sigmund 79, 202
 Fuller, Samuel 47, 157, 172
 Furthman, Jules 153
 Gance, Abel 296
 Garrel, Maurice 270
 Gavras, Costa 183
Gazap Üzümleri, 240
Geceden Önce, 247, 255, 260, 265, 266, 268
Geçen Yıl Marienbad'da, 135
 Gégauff, Danielle 271
 Gégauff, Paul 192, 196, 252, 255, 260, 271, 272
 Genet, Jean 100, 189
Gerçek, 213, 221-223
 Giraudoux, Jean 189
 Goethe, J. W., 189
 Goodis, David 44-46, 83, 171, 232
 Gorin, Jean-Pierre 207, 209, 211-213, 226, 227, 229, 234, 236-238, 240-242
 Gould, Elliot 213
 Goya, Chantal 166
 Gregorio, Eduardo de 313
 Griffith, D.W., 118
 Grotowski, Jerzy 291, 308
 Gruault, Jean 129, 293, 300, 301

Güzel Mayıs, 168
 Hafta Sonu, 102, 134, 183, 185, 192-195, 197, 208, 218
 Hahn, Jess 275
 Hanoun, Marcel 18
 Haskell, Molly 248, 302
 Hatari, 17
 Hawks, Howard 17, 45, 91, 93, 96, 135, 153, 159
 Hayatını Yaşamak, 121, 124, 135, 142, 143, 157, 160, 173, 174, 210
 Hegel, G. W., 171, 243
 Hemingway, Ernest 96
 Her Şey Yolunda, 109, 135, 185, 208, 213, 214, 217, 218, 221, 231, 233, 235, 236, 240, 293
 Hırsız Kız, 70
 Hiroşima Sevgilim, 20, 250, 298
 Hitchcock, Alfred 31, 40, 42, 45, 58, 66, 67, 70, 72, 93, 98, 133, 244, 245, 247, 248, 296, 314, 315
 Hitler, Adolph 216
 Hor Görme, 129, 133-139, 142, 157, 160, 165
 Huston, John 112
 Ibsen, Henrik 100, 302
 Incredible Shrinking Man, The 62
 Initiation à la mort, 272
 Irish, William 66, 69, 83
 Ivens, Joris 190
 2001: Uzay Macerası, 62, 154
 İkili Oyun, 250, 252
 İngiliz Sesleri, 212, 213, 217-221, 225, 231
 İtalya'da Mücadele, 213, 226, 227, 231
 İtalya'da Yolculuk, 236
 İyi Kadınlar, 250, 252, 254
 Jade, Claude 35
 James, Henri 272, 279, 280, 294, 313, 314
 Jameson, Frederic 203
 Jandarmalar, 129, 130-132, 136, 142,

189
 Jane'e Mektup, 131, 182, 192, 201, 213, 236, 237, 239, 240-242
 Jarry, Alfred 132
 Jeanne d'Arc'in Çilesi, 123, 124
 Jeanson, Francis, 187
 Joano, Clotilde 252
 Jobert, Marlène 267
 Jocelyn, André 252
 Jones, Henry 258
 Jones, Leroi 167
 "Journal d'un scélérat", 273
 Joyce, James 100, 161, 243
 Jules ve Jim, 42, 43, 48, 51-53, 56-59, 62, 73, 75, 83, 97, 124, 164
 Kadın Kadındır, 116-118, 121, 137, 139, 142, 157, 165, 204, 233
 Kahramanlar Şehri, 135
 Kahn, Hermann 190
 Kalfon, Jean-Pierre 304
 Kaminka, Didier 270
 Kanlı Aşıklar, 260, 268, 269
 Kaplan İçin Bir Orkide, 257
 Kaplan Taze Kan Sever, 257
 Karanlığın İçinden, 75
 Karina, Anna 48, 117, 121, 122, 134, 137-139, 157, 169, 170, 173, 180, 184, 204, 301, 302
 Kasap, 245, 255, 260-264, 267, 268
 Keaton, Buster 86
 Kelly, Gene 117
 Klee, Paul 188
 Klein, William 190
 Kleist, 189
 Koleksiyoncu Kız, 274, 277, 279, 282, 284, 286, 289
 Korent Yolu, 257, 258
 Korkunç Çocuklar, 173
 "Korkutucu Gecenin Kenti", 152
 Kötü Göz, 250, 255, 256
 Kraft, Joseph 239, 240
 Kreis, Anne 88

Kubrick, Stanley 62, 129
 Kunster, William 228
 Kuzenler, 20, 245, 249-252, 254, 255,
 259, 275
 Küçük Asker, 43, 112, 116, 129, 142,
 151
 "L'Aller retour des enfants prodiges",
 139
 l'Arroseur arrose, 215
 La Décade prodigieuse, 248, 249, 258,
 260, 266, 268
 "La Muette", 257, 260, 268, 269
 La Rupture, 245, 264, 267
 "La Sonata à Kreutzer", 273
 "La Visite", 298
 Labarthe, André S., 122, 304
 Labiche, Eugène, 189
 Labourier, Dominique 313, 314
 Lacan, Jacques 203
 Lachenay, Robert 21, 61
 Lacos, Choderlos de 279, 286
 Lafont, Bernadette 23, 86, 251-253,
 255, 309
 Landru, 250, 256
 Lang, Fritz 21, 133-137, 157, 245, 247,
 252
 Langlois, Henri 13, 18, 26, 32, 197
 Laura, 39
 "Le Coup du berger", 298
 "Le Divertissement", 298
 le patron, 292
 Le Secret professionnel, 150
 Le Signe, 108
 Leacock, Richard 212, 217
 Léaud, Jean-Pierre 11, 24-26, 29-31, 45,
 48, 71, 73, 82-84, 86, 89-92, 95, 110, 138,
 165-168, 172, 186, 196, 198, 203, 307-310
 Lelouch, Claude 18, 118, 190
 Lenin, V.I., 207, 237, 243
 Leone, Sergio 270
 Leotard, Philippe 87

Les Deux Anglaises et le Continent,
 57, 75, 83, 85, 86, 88, 89
 Les Innocents aux mains sales, 272
 Les Jeux de l'amour, 244
 Levine, Joseph E., 133, 134, 136
 Lévy, Raoul 177
 Lewis, Jerry 233, 235
 Lincoln'un Gençliği, 240
 Loach, Ken 190
 Lola Montés, 200
 Lonsdale, Michael 67, 304, 307-309
 Lorca, Garcia 161, 189
 Losey, Joseph 39
 Lubitsch, Ernst 93
 Lubtchansky, Nicole 306, 315
 Lutz, Catherine 83
 Malraux, André 18
 Malta Şahini, 112
 Manchette, Jean-Patrick 269
 Manet, Edouard 182
 Mao Tse-Tung, 214, 243
 Marie Chantal Dr. Kah'a Karşı, 257
 Marker, Chris 22, 168, 190
 Martin, Dean 135
 Marx, Karl 188, 202, 218, 243
 Masina, Giulietta 120
 Matisse, Henry 108, 161
 Maud'un Evindeki Gecem, 274, 278,
 279, 282, 288
 Maupassant, Guy de 108
 Mavi Melek, 70
 Mayneil, Juliette 251
 Maysles, Albert 137, 138
 Meir, Golda 240, 241
 Melato, Mariangelo 270
 Melville, Jean-Pierre 21, 99, 110
 Metropolis, 21
 Metz, Christian 13, 125, 127, 150, 175,
 187, 203
 Millar, Gavin 50
 Minelli, Vincente 135, 136
 Moi / Je, 214

- Moll, Giorgia 135
Monaghan, Laurence de 284, 287
Monceau Firincisi, 274, 277
Montand, Yves 232, 234, 270
Montherlant, Henry de 189
"Montparnasse et Levallois", 137, 138
Montroret, Roger 177
Moravia, Alberto 134, 135
Moreau, Jeanne 48, 52, 66, 69
Moretti, Michèle 304, 307-309
Mourir à Madrid, 130
Mozart, W.A., 41, 196, 197, 204, 243
Muhteşem Ambersonlar, 83, 85
Murnau, F.W., 265
Muriel, 114
Müthiş Çocuklar, 21
Nada, 258, 260, 271
"Nadja à Paris", 274
Nana, 70
Napoleon, 296
Napoli, Stéphane di 261, 262
Nedjar, Claude 213, 228
Nietzsche, F.W., 243
Numéro 2, 214
Ogier, Bulle 304, 307-309, 313
Ona Dair Bildiğim İki, Üç Şey 39, 102, 143, 144, 151, 169, 174, 175, 178, 182, 183, 201, 204
One P. M., 217, 218
Ophélie, 250, 256, 267
Ophüls, Max 104, 200, 233
Orphée, 72, 152
Out One, 291, 297, 299, 303, 304, 307, 310, 312, 315
Öğleden Sonra Aşk, 274, 279, 284, 285, 287, 288
Öldüren Kıskaçlık, 255, 259, 260
Ölüm Korkusu, 70
"Öngörü veya 2000 Yılında Aşk", 78, 138, 155, 182
Pakula, Alan J., 240
Palance, Jack 133, 135, 137
Parain, Brice 17, 105, 124, 126, 160
Paris Bize Aittir, 245
Paris Bizimdir, 292, 294, 298, 301, 305, 306
Paris'te Son Tango, 195
Pascal, Blaise 279
Paul et Virginie, 161
Paxton, Tom 190
Penn, Arthur 222
Pennebaker, D.A., 212, 217
Peppermint Frappe, 212
Perkins, Antony 258, 267
Perrier, François 265
Petit à petit, 311
Pialat, Maurice 21
Picasso, Pablo 100, 202, 243
Piccoli, Michel 133, 135, 267, 268
Pieplu, Claude 268
Pirandello, Luigi 100, 124, 138, 201, 294, 297, 313, 314
Pisier, Marie-France 313
Piyanisti Vurun, 43, 46, 48, 50, 51, 56, 57, 59, 67, 73, 74, 83, 116, 164
"Place de l'Etoile", 274, 276
Poe, Edgar Allan 64, 124
Politoff, Haydée 282, 283
Pons, Maurice 23
Ponti, Carlo 133, 136
Postacı Kapıyı İki Kere Çalar, 268
Poulain, Jean le 276
Preminger, Otto 39
"Présentation, ou Charlotte et son steak", 273
Proust, Marcel 85, 161, 279, 286
"Quadrille", 298
Que la bête meure, 260, 263
Racine, Jean 147, 162, 189, 243, 245, 304
Rahibe, 169, 292, 293, 295, 299, 303, 305, 306, 314
Ray, Nicholas 47, 104, 134, 172
Rebecca, 67, 244

- Reisz, Karel 50
 Rémy, Albert 83
 Renoir, Jean 12, 14, 15, 17, 33, 37, 57, 69, 70, 71, 96, 98, 104, 120, 243, 275, 291, 292, 296
 Renoir, Pierre Auguste 15, 161, 243
 Resnais, Alain 6, 15, 18, 20, 22, 114, 135, 190, 191, 297, 303, 315
 Reyer, Walter 255
Rezalet, 257, 258
 Rich, Claude 67
 Richard, Jean-Louis 61, 66, 67
 Ridder, Claude 190, 191
 Rimbaud, Arthur 96, 150, 161, 163, 176
 Robbe-Grillet, Alain 15, 191, 291
 Rocha, Glauber 199, 270
 Roché, Henri-Pierre 52, 84, 85
 Rolling Stones, 215, 243
Roma'da İki Hafta, 136
Roma'daki Sevgilim, 64
 Romand, Béatrice 284, 287
 Ronet, Maurice 261
 Rosenbaum, Jonathan 293
 Rossellini, Roberto 14, 43, 93, 98, 104, 129, 136, 137, 243, 286
 Rouch, Jean 137, 151, 168, 311
 Rousseau, J.J. 205, 286
Sadakatsız Kadın, 245, 255, 260, 261, 263
 Sagan, Françoise 256
Sahne Korkusu, 244
 Saint-Pierre, de Bernardin 161
 Saint-Simon, Lucile 253
 Santis, Eliana de 269
 Sartre, Jean-Paul 49, 109, 189
 Sassard, Jacqueline 259
 Saura, Carlos 212
 Saussure, Ferdinand de 17
 Schneider, Betty 299
 Schoenberg, Arnold 100
 Schroeder, Barbet 137, 313, 314
 Seale, Bobby 228
 Seberg, Jean 8, 92, 96, 111, 139, 162
 Semeniako, Michel 186
Seni Seviyorum, Seni Seviyorum 297, 315
 Serre, Henri 52
Serseri Aşıklar, 20, 24, 43, 70, 71, 99, 109-113, 116, 129, 139, 141, 157, 164, 169, 242, 250, 252, 275, 298
 Seyrig, Delphine 34
 Shaw, Bernard 100, 302
 Shimkus, Johanna 137
Sınır Çizgisi, 257, 258
Siyah Gelinlik, 57, 58, 59, 66-68, 73, 74, 83, 86, 87, 160
 Sollers, Philippe, 187
 Solzhenitzyn, Alexandr 241
 Sophocles, 189
 Spectre, 310, 311, 315
 Stewart, Alexandra 92
 Straub, J.M., 199, 286
 Strindberg, August 100, 305, 306
Suzanne'ın Mesleği, 274, 277
"Süslü Bir Kadın", 104, 108, 123
 Szabo, Laszlo 172
Şafak, 265
Şeytan Bir Kadındır, 70
Taksitle Ölüm, 147
 Tanner, Alain 60
 Tashlin, Frank 104, 134, 314
 Tati, Jacques 86
 Taylor, Elizabeth 124
"Tembellik", 121, 138
 Testi, Fabio 270
 Trintignant, Jean-Louis 259, 274, 282, 287, 288
Tutku, 296
Une Belle Fille comme moi, 59, 86, 88, 93, 94, 97
"Une Etudiante d'aujourd'hui", 274
Une Partie de plaisir, 272
Vahşi Çocuk, 24, 25, 48, 57, 73, 76-79, 81-83, 88, 89, 94, 98, 112, 165

- Varda, Agnes 121, 190
 Verley Bernard 284, 288
 Verley, Françoise 284, 288
 “Véronique et son cancre”, 244, 273
 Vertov, Dziga 237, 303
 Vietnam’dan Uzakta, 138, 190, 208
 Vigo, Jean 21, 92
 Vitez, Antoine 282, 288
 Vitti, Monica 120
 Vladimir ve Rosa, 213, 225, 227, 229,
- 231
- Vlady, Marina 174, 177
 Voltaire, 189
 “Vom Armen B.B.”, 194
 von Kleist, Heinrich, 274
 von Sternberg, Josef 70
 von Stroheim, Erich 296
 Walsh, Raoul 45, 91, 134
 Waltz into Darkness, 69
 Warhol, Andy 215
 Wayne, John 241
 Welles, Orson 27, 83, 92, 240, 267
 Werner, Oscar 52, 63, 65
 White, Lionel 157
 Wiazemsky, Anna 169, 184, 186, 187,
- 216, 228, 229, 235
- Wilcox, Fred 62
 Wilson, Robert 291, 296
 Yabancı, 48
 Yakışıklı Serge, 244, 249, 251, 255, 298
 Yanne, Jean 192, 193, 261, 262
 Yasak Gezegen, 62, 154
 Yedi Ana Günah, 121
 Yedi  l mc l Günah, 250
 “Yeni Dünya”, 138
 20. Yüzyıl, 17
 Yirmisinde Aşk, 25
 Yönetmenlerin Gözüyle Paris, 137, 257,
- 274, 276
- “Yumurcaklar”, 23
 Yumuşak Ten, 43, 57-62, 83, 160, 165
 Yurttaş Kane, 92
- Zafere Kadar, 210, 213, 227, 228
 Zouzou, 284, 287
 Zucca, Jer me, 87



ISBN 975-6063-30-0

james monaco yeni dalga • truffaut • godard • djabrol • rohmer • rivette

+1
kitap



"Yeni Dalga'nın çok önemli beş yönetmeni üzerine bildiğim en mükemmel kitap."

Costa Gavras

"Sonunda bir kitap Yeni Dalga olarak bilinen o önemli olguyu zekice ve eleştirel olarak inceliyor. Yalnızca sinema meraklıları için olmayan bu kitap yirminci yüzyılın ikinci yarısında sanat, politika ve yaşam arasındaki karşılıklı ilişkilerle ilgilenen herkes için temel bir okumadır. Önemli bir başarı."

Richard Roud, New York Film Festivali Kurucusu

YÖNETMENLER