Godard

Sanatçının yetmiş yaşında bir portresi



Colin MacCabe

Çeviren: Ertan Yılmaz

dipnot

Colin MacCabe

GODARD
Sanatçının Yetmiş Yaşında Bir Portresi



*dipnot

Colin MacCabe: 1985 yılından bu yana öğretim üyeliği yaptığı Pittsburgh Üniversitesi Sinema Bölümü'nde profesördür. İngiltere'de İngilizce profesörü olarak Essex Üniversitesi'nde ders verdi ve 1995 yılında kurulmasına yardım ettiği London Consortium'un başkanı olarak görev yaptı. Aralarında *The Eloquence of the Vulgar* (1999) adlı kitabın da olduğu çok sayıda kitabın yazarıdır ve yazıları *The Guardian, The Times* (Londra), *The Independent* ve *Condé Nast Traveler*'ın Britanya baskısında yayımlanmıştır. European Film Academy ve British Academy of Film and Television Arts'ın üyesi olan MacCabe en yenisi Independent Film Channel için *BaadAsssss Cinema* (2002) olan bol ödüllü bir film yapmıştır. *Critical Quarterly*'yi yayına hazırlıyor.

Yazarın Diğer Kitapları

James Joyce and the Revolution of the Word
Godard: Images, Sounds, Politics (Mick Eaton ve Laura Mulvey ile birlikte)
Theoretical Essays: Film, Linguistics, Literature
Diary of a Young Soul Rebel (Isaac Julien ile birlikte)
Performance
The Eloquence of the Vulgar

■■■

Özgün adı: *Godard: A Portrait of the Artist at 70*
İngilizceden çeviren: Ertan Yılmaz

© Colin MacCabe, 2003
© Dipnot Yayınları, 2010

Dizi editörü: Ahmet Gürata
Kapak Tasarım: İdil Tuncalı
Düzelti: Ahmet Gürata, Ozan Kamiloğlu

■■■

Dipnot Yayınları 105
Sinema Dizisi 5
1. Baskı 2011/Ankara

ISBN:978-605-4412-13-6

■■■

Baskı Öncesi Hazırlık: Dipnot Basın Yayın Ltd.Şti.
Baskı: Mattek Matbaacılık Bas. Yay. Tan. Tic. San. Ldt. Şti.
GMK Bulvarı No 83/23 Maltepe / Ankara- Tel: (0312. 433 23 10)

■■■

dipnot yayınları
Selanik Cad. No: 82/32 Kızılay / Ankara
Tel: (0 312) 4192932 / Faks: (0 312) 4192532
e-posta: dipnotkitabevi@yahoo.com

Colin MacCabe

GODARD

Sanatçının Yetmiş Yaşında Bir Portresi

Çeviren: Ertan Yılmaz



*dipnot

Kısaltmalar

Bu kitaptaki amacım iki yönlüdür. Birincisi kaynakların ve alıntıların doğru bir şekilde saptanmasını gerektiren bilimsel zorunluluğu yerine getirmeye hep düşkün oldum. Bu zorunluluk olmaksızın, bir insanın argümanları başkaları tarafından doğru olarak incelenemez. Ancak okuyucuyu sıkıcı ve yorucu yinelemelerle sıkmayı istemedim. Eğer kimin söylediği metinden net bir şekilde anlaşılıyorsa, o zaman dipnot yoktur. Bütün röportajların ayrıntıları kaynakçada bulunabilir. Godard'a gelince, referans yapılmayan alıntıların tümü 1988 Noel'inden hemen önce Rolle'de yapılan iki günlük bir röportajdandır.

Metin içinde aşağıdaki kısaltmalar kullanılıyor:

Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard, (*Godard Godard'ı Anlatıyor*, Metis Yayınları) der. Alain Bergala, 2 Cilt (Paris: Cahier du cinéma, 1998) (G). İlk cildin bir bölümünün İngilizce çevirisi vardır: *Godard on Godard,* der. ve çev. Tom Milne (Londra: Secker and Warburg, 1972). İngilizce bir çeviri olduğunda, iki sayfa numarasından ilkine gönderme yapılıyor. Ara sıra çeviride değişiklik yaptım.

Cahiers du cinéma: Histoire d'une revue, Antoine de Baecque, 2 Cilt (Paris: Cahiers du cinéma, 1991) (C).

François Truffaut, Antoine de Baecque ve Serge Toubiana, 2. baskı (Paris: Gallimard, 2001) (T).

Maeterlinck şöyle der: *Eğer Socrates bugün evinden çıksa, kapısının eşiğinde oturan bilgeyi bulacaktır. Eğer Yahuda bu gece dışarı çıksa, adımlarının yöneleceği kişi Yahuda'dır.* Her yaşam çok sayıda gündür, günlercedir. Kendimize doğru yürürüz, hırsızlarla, hayaletlerle, devlerle, yaşlı erkeklerle, genç erkeklerle, kadın eşlerle, dullarla, kayınbiraderlerle karşılaşırız. Ancak her zaman kendimizle karşılaşırız.

James Joyce, *Ulysses*

İÇİNDEKİLER

TÜRKÇE BASKIYA ÖNSÖZ 9

ÖNSÖZ 11

I TANRILAR VE YARI-TANRILAR 15
Monod ve Godard Aileleri 15
Bir Tilkiler Ailesi 15
Aile Tarihi 19
İlk Çocukluk 1930-39 31
Savaş Yılları: 1939-45 40
Ailenin Yüz Karası: 1946-1950 46
Evden Ayrılış: 1950-54 54

2 "SİNEMA KÖTÜ BİR OKUL DEĞİLDİR" ANDRÉ BAZİN VE *CAHİERS DU CİNÉMA* 59
Paris ve Sinema 59
Henri Langlois 64
Godard Sinemada 69
La Gazette du Cinéma 73
André Bazin 77
Cahiers du cinéma'nın Kuruluşu 87
Godard'ın İlk Dönem Eleştirmenliği 93
1952'deki Eleştiri Yazıları 97
Cenevre ve İlk Kısa Filmler 104
Fransız Sinemasında Belirli Bir Yönelim 107
Fox 109
Paris'teki Kısa Filmler 111
Ray, Tashlin, Rouch 115
Bazin'in Ölümü 117

3 FRANSIZ FİLM YAPIMINDA BELİRLİ BİR YÖNELİM: KARİNA VE COUTARD'IN YENİ DALGASI 120
Yeni Dalga'nın Ekonomi Politiği 120
Serseri Âşıklar 134
Anna'nın Öyküsü 150
Hor Görme 173
İlişkinin Sonu 192
Çılgın Pierrot 201
4 ÖĞRENCİ DEVRİMİ: WİAZEMSKY VE GORİN 211
Mayıs 1968 211
Vietnam 213
Bir Öğrencinin Yaşamı 215
Anne Wiazemsky 218
Öğrenci Hareketi 221
Maoculuk 226
Rahibe ve Sinematek 235
Sinema Dili 239
Mayıs 244
Devrimle Yolculuk 246
Dziga Vertov Grubu 253
5 ARKA ODA ANNE-MARİE MİÉVİLLE VE ROLLE 280
Burada ve Başka Yerde 284
Grenoble 289
Televizyon 295
SONSÖZ 367
KAYNAKÇA 384

TÜRKÇE BASKIYA ÖNSÖZ

Türkiye'deki okuyucular için kitabıma bir önsöz yazmamın istenmesi beni çok mutlu ediyor. Bu kısmen dile ait bir hazdır, çünkü germanik ya da latince kökenli bir dile tercüme yapılmasını düşünmek zor değildir. Ancak birinin metnini sondan eklemeli bir dilde düşünmek olumlu anlamda baş döndürücüdür. Ancak bu aynı zamanda kişiseldir, babamın Atatürk'e hayran olmasının, öğrencilerim olan Ahmet Gürata ve Özlem Köksal'ın Türkiye sinemasının enerjisi ve çeşitliliği konusunda bana çok şey öğretirlerken ve arkadaşım Kezban Derviş ile Türkiye üzerine uzun uzadıya konuşmalarımızdan aldığım hazzın bir birleşimidir. Bununla birlikte Türkiye'ye ve kültürüne dair bilgimin gelişigüzel ve yüzeysel olduğunu belirtmem gerekir. Kendimi hiçbir biçimde ne bu kitabın yeni okuyucusu tarafından okunabilme yollarını ne de onların genelde Türkiye'deki sanatın ya da özelde Türkiye sinemasının durumuna uygun bulabilecekleri yolları önermeye donanımlı hissediyorum.

Durum böyle olsa da, bu kitapta yararlı bir şeyler olduğuna eminim. Godard'ın yaşamöyküsünü yazarken hem Godard'ı baş döndürücü ticari başarıdan, öğrenci isyanına, oradan eşsiz bir kişisel üretime götüren gelişimi hem de böylece 1968'de bir öğrenci olarak ilk yıllarımdan 1970'lerde *Screen* dergisindeki ve 1980'lerde BFI Production Board'daki yıllara kadar yaşamıma egemen olmuş politik ve estetik tartışmaları anlamaya çalışıyordum. Okuyucular bu çabada ne kadar başarılı olduğumu kendileri değerlendireceklerdir. Ancak bu kitabı yazarken savaşın hemen sonrası yıllardaki

Paris'e, Godard'ın 1946'da kaçık bir ergen olarak geldiği kente geri gittim. Sinema ile politika arasındaki ilişkiyle ilgilenen herkes için bu tarihin çok ilginç olduğuna her zamankinden daha fazla iknayım.

1945'te Fransa Batılı güçler arasında eşsiz bir konumdaydı. Almanya yenilmişti, onun fiziksel imhasına Nasyonal Sosyalizmin götürdüğü noktayı kabul etmeye ahlaki bir duygusuzluk eşlik etti. Britanya ve Amerika anti-faşist mücadelenin Britanya'nın son ve Amerika'nın ilk emperyalist savaşını meşrulaştırdığı ziyaretçilerdi. Ancak Fransa'da göstermelik zafer geleneksel egemen sınıfın neredeyse tamamen saygınlığını yitirmesiyle el ele gitti. Sonuç, genellikle Sartre, Camus ve Beauvoir'ın adlarının ilk akla gelen isimler olduğu olağanüstü bir entelektüel ve kültürel verimlilik dönemiydi. Ancak bu kitabın savı film eleştirmenin André Bazin'in ve onun *Travail et Culture*'den *Cahiers du cinéma*'ya kadar bağlantılı olduğu organizasyonların çalışmalarının varoluşçularınkinden çok daha ilginç olduğudur. Kuşkusuz Bazin adil bir şekilde film incelemelerinin kurucu babası olarak ünlüdür. Ancak bu kitabın savına göre Bazin bundan çok daha önemli bir kişidir.

Çünkü Bazin sanat formlarının en popüler biçimi olan sinemayı en demokratik tasavvurlarla ilişkilendirebilmenin umut verici fikrini açıkça ifade etti. Bazin'in görüşü içinde en yüksek mevki genelde İtalyan Yeni-Gerçekçiliği ve özelde de Roberto Rossellini'ye aittir. Savaşın hemen sonrasına ait umutlar 1948'den itibaren Avrupa'ya egemen olan Soğuk Savaş yıllarında yok oldu, ancak bu kitabı yazarken bu umutların harcanan emeğe değer bir gelecek için gerçek önemini koruyacağına inanıyordum. Godard'ın kendi yaşamının ve sinemasının Bazin ve Rossellini figürlerinin etrafında döndüğü ve 21. yüzyılda onların düşüncelerinin ve sanatlarının çok önemli gelişimlerini gösterdiği kesindir.

Colin MacCabe
Kasım 2010

ÖNSÖZ

1984 ya da 1985 yılında beni bu biyografiyi yazmaya teşvik eden, o dönemde *American Film*'in editörü olan Peter Biskind'di. Bu düşünceyi Godard'a ilettim. Godard benim bir biçim olarak biyografiden hoşlanmamamı ve bu sürecin hazzıyla ilgili kuşkularımı paylaşmış göründü. İki yıl sonra Godard bana çalışmanın nasıl ilerleyeceğini sordu ve bu beni şüphelerimi bir kenara bırakma ve çok ayrıntılı bir program hazırlama konusunda cesaretlendirdi. Ancak 1990'lı yılların başında Godard'ın bu projeye artık inancının kalmadığı açıktı.

1990'lı yıllarda Godard ve ortağı Anne-Marie Miéville'ye iki proje getirecek kadar şanslıydım: *Fransız Sinemasının Yüz Yılı* (*2 x 50 ans du cinéma français*, 1995) ve *Eski Yer* (*The Old Place*, 1998) ve ben bu biyografiden süresiz olarak vazgeçtim. Daha sonra 1999 yazında Godard bana geçmişteki yapımlarımızla ilgili sert bir mektup yazdı ve bu da bundan böyle işbirliği yapmanın mümkün olmadığını netleştirdi.

Bu mektuptan sonra bu biyografiyi yeniden ciddi bir şekilde düşündüm. Herhangi bir biyografinin başlangıçtaki sorunu hâlâ mevcuttu. Her yaşam sonsuzdur, onun bağlantıları acımasızca kurgulamanın da olmadığı herhangi bir temsile olanak sağlamak açısından fazlasıyla karmaşıktır. Ancak konumun yaşıyor olması gerçeği birden bir çözüm sundu. Yaşayan bir insanın biyografisi zorunlu olarak eksiktir, ancak yaşayan bir özne bir portrenin olanaklı olmasını sağlar: Godard'ın yaşamı ve sineması üzerine bir dizi açı.

Ve bu biyografinin gerçek uyaranını bu sinema sağladı. Bu benim dönemimin sanatındaki en hayret verici, en merak uyandırıcı ve en aydınlatıcı olan bir sinemadır. İlk ortaya çıkış anında tek başınaydım – Ocak 1967'de Paris'teki bir sinemada oturmuş anlamadığım bir dilde olan, ancak daha önce hiç tanık olmadığım bir güzellikteki görüntüler sunan bir film izliyordum. İzleyen yıllarda Godard'ın hem Maoculuğa hem de feminizme bağlanmasının onu sürekli bir referans noktası haline getirmesi ve daha sonra da onun (*Sinemanın Tarih(ler)i*'nde [*Histoire(s) du cinéma*, 1998] zirvesine ulaşan) Batı sanatı ve kültürünün düzenini yeniden incelemesiyle yollarımız doğrudan kesişti.

Geniş referans alanı içinde –sinema tarihi, sanat tarihi, Marksizm'in tarihi– bu sinema yaşamın kendisi kadar dehşet vericidir. Bunların temel olarak çağrışımsal olan bu olağanüstü sinemayı tam olarak yorumlamak için gerekli yeterliliğe sahip olduğunu düşünmek aptallık olurdu. Ancak yaşamda olduğu gibi, bir dizi özgül açıyı tercih etme, özel bir portre sağlama kararı harekete geçmeyi mümkün kıldı. Her bölüm böylesi bir açıyı sunuyor.

Birinci bölüm bir aile tarihidir. Godard'ın anne tarafı olan Monod'lar Fransa'nın önemli Protestan ailelerinden biridir. Godard'lar ise daha az tanınsalar da Protestanlar kadar önemlidirler ve her iki ailede de Godard'ın yaşamının belki de en sürekli dışsal özelliği olmuş olan Fransa ile İsviçre arasında bir hareket vardır.

Bu nedenle Balzac, Godard'ı şöyle tanımlardı: sonuna kadar Avrupa tarihine bağlı İsviçre Kalvinist/Fransa Protestan kanından gelen bu adam genç yaşında Paris'e geldi ve anne-babasının boşanması sonucu yıkılan dünyasıyla birlikte sinemayı ve Amerika'yı -yeni bir vaadi ve yeni bir dünyayı- keşfetti. Ve bu dünyanın peygamberleri vardı – tüccarların en çekicisi şişman Henri Langlois ve gerçek bir aziz olan küçücük André Bazin. Bu bölüm bu kişileri, sinemanın kendi geçmişi üzerine düşünmesinin ve yalnızca bir dergiyi (*Cahiers du cinéma*) değil, aynı zamanda genç *Cahiers* eleştirmenlerinin kalem yerine kamera kullanmalarının ve Yeni Dalga akımını oluşturmaları sonucu dünya sinemasını devrimcileştiren bir estetiği

üretimesinin neden Fransa'da olduğunu anlamak için entelektüel tarihin bakış açısından değerlendiriyor.

O yıllarda Rohmer, Truffaut, Rivette, Chabrol, Gégauff, Bitsch, Schiffman ile tanışmanın ne kadar keyifli olduğunu düşünmek zor değildir. Eleştirmenlikten yönetmenliğe dönüşmede çok önemli olan şeylerden biri aynı zamanda film-yapımının yeni bir modeli olan bir estetikti ve hafif teknolojisi ve küçük ekipleriyle bu yeni model üçüncü bölümün odağıdır. Diğeri ise Godard'ın 1960 ile 1966 yılları arasında yaptığı on iki filmden yedisinin yıldız oyuncusu ve ilk karısı olan Anna Karina'dır. Buradaki odak sinemanın tarihindeki en büyük yaratıcı başarılardan birinin izlerini sürerken sinema tarihi olacaktır.

Ancak Godard 1967'de *Hafta Sonu*'nu (*Weekend*, 1967) bitirdiğinde, son jeneriğe "Sinemanın Sonu" (End of Cinema) yazdı, çünkü Yeni Dalga düşü evliliğinin sona ermesiyle kişisel düzeyden, 1945'te kurtarıcı olan Amerikalıların 1960'larda Vietnam'da emperyalist saldırganlar haline geldiği politik düzeye kadar her düzeyde parçalanmıştı. Dördüncü bölüm Godard'ın yeni öğrenci eşi Anne Wiazemsky ile yaptığı geleceği gören bir film olan *Çinli Kız*'da (*La Chinoise*, 1967) haber verdiği Maocu bir devrime bağlanmak için geleneksel sinema kanallarını terk edişini anlamak için politik tarih perspektifini benimsiyor. 1968-sonrası dönemin militan filmlerini aydınlatan ve Godard'ın genç Maocu Jean-Pierre Gorin ile birlikte kurduğu Dziga Vertov Grubu'nun temeli olan politika ile estetik arasındaki bağlantıları açıklayan bu politik perspektiftir.

Bu nedenle bu ilk dört bölüm Godard üzerine gerekli açıları sağlaması için tarihin dört farklı türünün taslağını çıkarıyor: aile tarihi, entelektüel tarih, sinema tarihi, politik tarih. Beşinci bölümün büyük kısmı hiç de tarihe benzemez. Bu bir rapordur; raporun belirleyici açısını, onu her zaman özel projelerle ilgili olarak ve neredeyse her zaman kısa süreliğine yılda bir ya da iki kez gördüğüm 1980'li ve 90'lı yıllarda Godard ile kendi bağlantım sağlıyor. Onun Anne-Marie Miéville ile ortaklığını sürdürmesinin dışında anlaması olanaksız olan bu dönem, 1960'lı yılların filmlerine göre daha az bilinse de, önceki on yıla rakip olan bir estetik ve entelektüel başarıyı

gösteren *Kaçan Kurtulur*'dan (*Sauve qui peut*, 1980) *Selam Meryem*'e (*Je vous salue, Marie*, 1985) kadar olan bir filmler devresiyle başlar. Ancak 1980'li yılların ortasından itibaren Godard'ın başlıca ilgi odağı, onun inanılmaz *Sinema Tarih(ler)i*'dir (1998). Bu tarih aynı zamanda kendi yaşamının ve bir yüzyılın tarihi de olan kendi seçtiği sanat formunun tarihidir. Bu çalışmanın bir benzerini bulmak zordur; sinemada ya da televizyonda kesinlikle karşılığı yoktur, ancak belki de en uygun karşılığı, insanlığın tarihi üzerine bir perspektif sağlamak için bir yaşamın unsurlarını alan Dante'nin *İlahi Komedya*'sıdır. Dante ayrıca uygundur, çünkü İtalya'da *İlahi Komedya*'nın yazılması tanınabilir bir Avrupa kültürünün başlangıcına işaret eder; *Sinema Tarih(ler)i*'nin de onun sonuna işaret ettiğini söylemek bir abartı değildir.

Her ne kadar bu çalışma bir bireye odaklansa da, temel entelektüel amacı Avrupa modernizminin tarihinin bir yanını anlama girişimidir. Modernizm (sansasyonel gazetelerle başlayan ve günümüzde uydu televizyonla zirvesine çıkan) kitlesel izleyiciyle ilişkili kapitalist kültürün yeni biçimlerine sanatçıların tepkisi olarak anlaşılabilir. Godard'm sanatı özellikle ilginçtir, çünkü alışılmamış bir biçimde bu yeni biçimler içinde üretilir. Bu sanat modernizmin paradokslarını en şiddetli haliyle ortaya koyar. Stereotipik ve genel olanın neredeyse tamamen reddi söz konusudur ve bu reddiye ekonomik varlık koşulu kitlesel bir izleyiciyi talep eden biçimler içinde izleyicinin aktif katılımının sıra dışı düzeyini talep eder.

Bu kitaptaki bütün gerçeklerin doğru olduğu konusunda emin olmak için olabildiğince dikkatli oldum, ancak bunun partizan bir çalışma olduğunu gizlemeyi istemem. Çalışmanın başlangıç öncülü, Godard'm filmlerinin 20. yüzyılın ikinci yarısındaki Avrupa sanatının en önemli örnekleri arasında yer aldığıdır. Bu kitabın amacı bu sanatın tarihsel ortamının taslağını çıkarmaktır, hedefi ise insanların hem 1960'lı yılların çok bilinen filmlerini hem de 1970'li, 1980'li ve 1990'lı yılların daha az bilinen filmlerini anlamasını sağlamaktır.

Colin MacCabe

9 Ocak 2002, Paris – 9 Ocak 2003, Pittsburgh

I
TANRILAR VE YARI-TANRILAR

MONOD VE GODARD AİLELERİ

Bir Tilkiler Ailesi

1963 yılı sonbaharında Jean-Luc Godard on yıldan fazladır görmediği babasıyla görüşmüştü. 33 yaşındaki Godard, ilk filmi *Serseri Aşıklar* (*A Bout de souffle*, 1960) yalnızca üç yıl önce gösterilse de, birçok insan tarafından sinema tarihindeki en büyük yeteneklerden biri olarak selamlanan ve alkışlanan bir yönetmendi. Görüşmelerine yol açan durum Fransız kasabası Annecy'de Godard'ın filmlerinin gösterildiği bir festivaldi. Jean-Luc'un kız kardeşi Véronique bu fırsattan yararlanarak emekliliğinde yakınlardaki Cenevre'de yaşayan babasını kasabaya getirdi. 16 mm kameralarla televizyon serisi *Cinéastes de notre temps*'in (Çağımızın Sinemacıları) bir bölümü için malzeme kaydedildi ve hem Godard'ın babası hem de kız kardeşi filme alındılar. Programın akışı sırasında Godard'a ailesiyle ilişkisi hakkında soru soruldu. Godard "Il y a des Godards comme il y a des renards," diye yanıtladı ("Tıpkı Tilkiler gibi Godard'lar da vardır"). Yanıt tipiktir. İlk olarak bu yanıt dil ile oynayarak soruyu dönüştürür – Fransızca'da Godard ve *renard* (tilki) kafiyesi. Röportajı yapan André S. Labarthe'nin neden bu soruyu sorduğunu bilmek zordur. O belki de Godard'ın ailesinden uzaklaşmış olduğunu biliyordu ve televizyon biçimine çok uyan o 'itiraflardan' birini elde edeceğini umdu. Gerçekten Godard kendi aile dayanışmasını en ga-

rip ve belki de en güçlü terimlerle ifade etti. Yanıtının kendisini ailesiyle yakınlaştırdığı açıktır; reddetme söz konusu değildir, ancak yakınlık terimi bir aile, hatta bir ırk ya da ulus anlamında değil, ama bir türle, doğal bir türle ilişkilidir. İnkar etme sorunu söz konusu olamaz, çünkü sorunun temeli değişmiştir.

Sözcüklerle oynamak, kelime oyunu yapmak, (eski bir İngilizce terimi kullanırsak) kaçamaklı yanıt vermek (*quibble*) yazılı olsun sözlü olsun Godard'ın dile karşı tutumu için temeldir. Samuel Johnson, Shakespeare'deki benzer bir tutumun bu oyun yazarının en büyük zayıflığı olduğunu düşünüyordu: "Zayıf ve yavan bir kaçamaklı söz ona büyük keyif verdi; aklı, doğruluğu ve hakikati kurban ederek onu yakalamaktan memnundu. Onun için kaçamaklı söz, uğruna dünyayı kaybettiği ve kaybetmekten mutlu olduğu öldürücü Kleopatra'ydı."[1]

Johnson'un Akıl Çağı için dil ile dünya arasındaki ilişki tek ve basit olmalıdır; dünya ve dil aynı sözel biçimin içinde farklı ilişkilerin kâh içinde kâh dışında değişirken, sözcüklerle oyunun ortaya koyduğu çok sayıda açı için yer olamaz. Ancak kelime oyunu Aydınlanma için aforoz konusu olduysa da, en dikkate değer olanı Freud ve Joyce'da olmak üzere 20. yüzyılın dil anlayışı için çok önemliydi. İki çatışan anlamın muallakta kaldığı kelime oyununun ilkeleri kesinlikle Godard'ın bütün sineması için merkezi olarak anlaşılabilir. Ancak bu sadece soyut bir estetik tercih değildir; kelime oyunu ilk gençliğinden itibaren onun konuşma üslubunun merkezinde olmuştur. Gerçekten Godard'ın kendinden büyük kız kardeşi Rachel bunu Jean-Luc'un en başından itibaren babasına kızgınlığının bir kaynağı olarak hatırlıyor.

---

[1] Samuel Johnson, "Preface to Shakespeare," *Johnson as Critic*, der. J. Wain (Londra ve Boston: Routledge & Kagan, 1973), s. 153.



Soldan saat yönünde: Rachel, Jean-Luc, Veronique ve Claude, 16 Ekim 1949.

Kelime oyunu anlamın modellerini muallakta bırakırken, o anda gerçeklikte yeni vurgular görünür hale gelir. Özel isim ya da özel bir aile hakkındaki bir soruyu sanki bir tür hakkındaki soruymuş gibi yanıtlamak, sorunun ayrıntılarını reddetmenin eğlendirici bir yoludur. Ancak aynı zamanda da kardeşler için bir aile benzerliğini paylaşmak normal olduğu halde, Godard ile erkek ve kız kardeşleri gibi garip bir şekilde birbirlerine bu kadar benzeyen dört kardeşi bulmanın ender karşılaşılan bir durum olduğuna dikkat çekmenin bir yoludur. Kare yüz, gözlükler, özel bir gülümseyiş – Godard'ları bir aile olarak tanımak imkansız değildir. Fiziksel benzerlik en çok anneyledir – Odile Godard. 1940'lı yıllardan bir fotoğraf yüzünün çocuklarınınkine benzerliğinin belki de en net görüntüsüdür ve 1928 tarihli bir fotoğraftaki gözlükler ve gülümseme anneyi Rachel, Jean-Luc, Claude ve Veronique'e bir kardeş, hayali bir beşinci çocuk gibi gösterir. Ancak Godard ailesi çocukları arasındaki benzerlikler burada bitmez. Hepsi de Fransızca'dan çok Anglosakson görünen acıtıcı bir alaycılıkla biçimlenmiş aynı yumuşak sesi paylaşırlar. Ve tıpkı annenin yüzünün çocuklarınınkine benzemesi gibi, babanın sesi de çocuklarınınkine benzer, çünkü Dr. Godard'ın konuşmaları hem yumuşaktır hem de alaycı bir zekâyı yansıtır.



Odile Monod, Jean-Luc'un annesi.

Jean-Luc Godard'ı ailesinden ayrı ve ilişkisini kesmiş; 1950'li yılların başında akrabalarından şiddetli bir kopuş yaşamış biri olarak tanımlamak kolay olurdu. Ancak Godard, 1963 yılındaki televizyon programında olduğu gibi, ailesiyle ilişkilerini kabul etmeyi asla beceremiştir. Gerçekten Godard çocukluğunu gerçekten sevimli bir dönem olarak hatırlar ve bu şiddetli kopuşu kendisini fazlasıyla sevgi dolu ve aşırı ayartıcı bir dünyadan ayırabilmesinin tek yolu olarak görür.

Aile Tarihi

Godard'ın çocukluk dünyasının (ve aslında bütün yaşamının) en çarpıcı özelliklerinden biri, iki ülke arasındaki bölünmeydi: Fransa ve İsviçre. Godard'ın hem Fransız hem de İsviçreli, hem seçkin Paris topluluğunun kültürlü ve kozmopolit üyesi hem de birçok yönden Vaud kantonunun tipik bir temsilcisi olarak tam bir İsviçre kasabası sakini olduğunu önemle vurgulamak zor olurdu. Hem onun büyüdüğü ve okula gittiği Nyon hem de son yirmi beş yıldır yaşadığı ve çalıştığı küçük bir köy olan Rolle, Vaud'dadır. Bu iki yer de, bir ucu Cenevre'nin yanındaki Alplerin basında olan ve diğer ucunda da Montreux'nün olduğu, kuzey sınırı İsviçre'de ve güney sınırı Fransa'da olan Cenevre Gölü'nün kıyısındadır.



Odile Monod. Jean-Luc'un Babası

Godard hayatını Paris ile Cenevre Gölü arasında yaşamıştır ve bu model yoğun bir şekilde dokunmuştur. O doğmadan uzun süre önce orada iki İsviçreli büyükannesi iki Fransız büyükbabasıyla evlendiler.

Paris'te doğan minik bebek babası, annesi ve ablasıyla birlikte Nyon dışındaki bir kliniğe taşındılar. Oradaki çocukluk döneminde şaşırtıcı bir şekilde Paris'e ya da Cenevre'ye giden bir trene binmek yerel bir otobüse ya da metroya binmekten daha önemli değildi.

Cenevre'de Godard'ın anne tarafından dedesi Julien-Pierre Monod, Cécile Naville ile tanıştı ve evlendi. Monod'lar Fransa'daki en ünlü ailelerden biridir ve üyeleri arasında bir Nobel ödülü sahibi, papazlar ve teologlar, bilim insanları, politikacılar ve finansörler vardır. Onlar ayrıca verimli bir aileydiler. 1993 yılında

Paris'in 5. bölgesinde bütün Monod klanının üyeleri toplandığında (Godard buna katılacağını, ancak yeri bulamadığını söyledi), orada yaklaşık 2500 kişi vardı. Monod'ları birçok yönden tanımlamak mümkün olurdu, ancak her tanımlama Protestan sözcüğünü içerirdi ve ailede birçok meslek bulunsa da, papazlık mesleği belki de en önemlisidir ve sık karşımıza çıkar. Godard'ın erkek kardeşi Claude, Jean-Luc'un katı ve sert Protestan papazların antik hattındaki başka biri olarak anlaşılmasının en iyisi olduğunu düşünür. Godard'ın büyük büyükbabası William Monod böylesi bir Protestan rahibiydi ve sekiz çocuğunu bir evde büyük bir dindarlıkla ve mütevazı yöntemlerle büyüttü. Julien-Pierre o çocuklardan biriydi.

1876 yılında doğan Julien-Pierre üniversitede teoloji okuyarak babasının izinden gitmeyi istemiş olabilir. Daha sonra yaşamını işadamı olarak sürdüren ve kendisini edebiyata veren bir insan için daha önemli konular olan edebiyat ve hukuka yöneldi. Öğrencilik yaşamının başından itibaren Julien-Pierre Monod babasının sağladığı mütevazı mali desteğe yaz tatillerinde özel ders vererek kendi bütçesine katkıda bulundu. 1901 yılının yazında üniversiteden Protestan bir arkadaşı olan Arnold Naville'ye hukuk dersi verdi.

Naville ailesi zengin ve başarılıydı ve köken olarak İsviçre konfederasyonuna sonradan katılan bir Fransız Protestan kalesi olan Neuchâtel'den geliyordu. Arnold'un babası Pyrame zengin bir işadamıydı. Annesi ise Lyon'dandı (bu da Godard'ın soyunun İsviçreliliği içinde ailenin her zaman Fransa ile bağlantılı olduğunu gösterir) ve genç yaşında ölmeden önce dört çocuk doğurmuştu: Georges, Jean, Arnold ve Cécile. 1901 yılının yazında Julien-Pierre, Arnold'a ders verirken, zamanının büyük bölümünü Naville ailesinin Cenevre'den yaklaşık yirmi mil uzaktaki Cenevre Gölü'nün Fransa tarafındaki küçücük bir balıkçı köyü olan Anthy'deki yazlığında geçirdi. Bu muhteşem ortamda genç öğretmen ile arkadaşının kız kardeşi Cécile birbirlerine aşık oldular.

Babanın en küçük çocuğunun, ağabeyinin zengin değilse de çok zeki ve Protestan olan öğretmeniyle evlenme kararına çok se-

vinmiş olması beklenmedik görünüyor. Aile efsanesine göre babasına çok doğrudan bir şekilde "Moi, je veux épouser ce garçon" (Bu genç adamla evlenmeye kararlıyım) diyen Cécile dul babasına tek tercih hakkı sundu. Evlilikleri 28 Ağustos 1903'te gerçekleşti ve Naville ailesine katılmak Julien-Pierre Monod'un zengin bir adam olmasını sağladı. Belki de mali açıdan en dikkate değer durum, arkadaşı, öğrencisi ve artık kayınbiraderi olan Arnold Naville'in onu Türkiye'deki tren yollarının inşası girişimine ortak etmesiydi. Ayrıca, büyük Fransız bankalarından biri olan La Banque de Paris et Pays-Bas'da da önemli miktarda hissesi vardı.

Belki de bu finansal fırsatlardan daha da önemli olanı, zeki ve Protestan burjuvazisi içinde iyi bağlantılar kuran bir insan olarak Julien-Pierre Monod'un bel bağladığı Anthy'ydi. Cécile'in çeyizinin içinde ailenin yazlığı da vardı. Godard'ın geç dönem filmi *Daima Mozart*'taki (*For Ever Mozart*, 1996) Sırp tanklarının duvarlarına sloganlar yazılmış terk edilmiş bir yazlık evde birkaç genç Fransız oyuncuyu ele geçirdiği sahnede bu ev görünür. Monod ailesinin torunları 1970'lerin başında sürekli orada yaşamayan bir dizi mal sahibinin ilkine Anthy'yi sattılar ve o dönemden beri burası terk edilmiş kaldı. Ancak altmış yıldan fazla süre bu alan ve görkemli ev, çok sayıda misafirin kalabildiği etraftaki binalarla birlikte, Monod ailesinin çocuklarının ve torunlarının duygusal merkezi olarak varoldu. Gerçekten bu evin *Daima Mozart*'ta kullanılması mahvolan Avrupa masumiyetini simgeler ve Avrupa'nın eski Yugoslavya'nın parçalanmasıyla kaybettiklerinin kişisel sembolü gibi görünür.

Anthy'nin toprakları Cenevre Gölü'nün güney kıyısına doğru uzanır. Cenevre Gölü'nün batı ucu Cenevre şehridir ve ilk yirmi mil boyunca göl göreceli olarak dardır. Yerel olarak burası 'küçük göl' olarak bilinir. Karşıda Fransa kıyısındaki Nyon'da göl genişler ve 'büyük göl' olarak bilinir. Anthy büyük gölün başında ve Godard'ın 1970'li yılların sonunda yerleştiği ve o zamandan bu yana çalıştığı küçük İsviçre kasabası Rolle'nin tam karşısındadır. Anthy'deki görkemli evin hem sahili hem de küçük teknelerin yanaşabildikleri bir iskelesi vardır. Burası Julien ve Cécile'in flört et-

tikleri yerdi ve onlar için bütün ailenin birlikte tatil yapabildikleri sevimli bir yaz mekanı haline gelmişti. Ortadaki sekiz yatak odalı büyük görkemli ev 19. yüzyılın sonunda yapılmıştı, ancak 1920'li ve 1930'lu yıllarda Julien ve Cécile yeni yapılar eklediler ve böylece çocukların ve torunların kalabileceği en azından yirmi yatak odası oldu.

Her yaz Monod'lar aile üyelerini ve dostlarını orada misafir ederlerdi, ancak bu dostlar muhtemelen tipik banker tarzında insanlar değildi. Julien-Pierre Monod kendini modern edebiyata vermişti ve bu onun roman yazarı André Gide'in bir arkadaşı olan Arnold Naville ile paylaştığı bir hazdı. (Marc Allégret'nin 1950 tarihli belgeseli *Avec Gide*'de Gide'in piyano çaldığı sahnede Arnold bestenin sayfalarını çevirirken görülebilir.) Julien-Pierre Monod'un büyük Fransız şair Paul Valéry ile tanışması muhtemelen Valéry'nin yaşam boyu dostu ve destekleyicisi olan Gide sayesindedir.

La Jeune Parque (*Genç Parque*, 1917) ve "Le Cimetière marin"in (Deniz Mezarlığı, 1920) yayımlanması Valéry'yi 1890'lı yıllarda bazı ilginç dizeler yazan bir adamdan, modern şiirin sesine, Eliot ve Yeats'in Fransa'daki eşitine dönüştürdü. Valéry 1945 yılındaki ölümüne kadar bu konumun keyfini yaşadı ve De Gaulle onun ulusal şeref payeleriyle gömülmesi emrini verdi. Ancak Valéry'nin aniden ün kazanması belirli güçlükleri ortaya çıkardı. Genç bir adam olarak Valéry Paris'te 1890'lı yıllarda kendisini Mallarmé ile tanıştıran Pierre Louÿs'un önemli bir arkadaşı olmuştu.

I. Dünya Savaşı sırasında Valéry kendi başyapıtı *La Jeune Parque*'yi yazdığı aynı dönemde Louÿs'e bir dizi uzun mektup yazmıştı. Pierre Louÿs son yıllarında iyice dağıttı. Edebi ünü azaldı ve körlüğün, cinsel aşırılıkların ve edebiyat tarihinin oldukça garip kuramlarından birini savunmanın acısını çekti; öyle ki ona göre Molière'in komedileri aslında Corneille tarafından yazılmıştı. 1925 yılında öldüğünde, kişisel eşyaları dağıtıldı ve onlar arasında Valéry'nin ona yazdığı, Valéry'ye ün kazandıran ve artık belirli bir ticari değeri olan mektuplar da vardı. Valéry bunların Paris'teki

ender bulunan kitap pazarında satıldığını öğrenmekten dehşete düştü. Ölü bir adam muamelesi görüyor olduğunu hissetti. Julien-Pierre Monod meseleye el atmayı teklif etti ve şu ya da bu yolla Valéry'nin mektuplarını tekrar ele geçirdi. Daha sonra onları 20 Aralık 1925'te *Quinze Lettres de Paul Valéry à Pierre Louÿs écrites entre 1915 et 1917 recueillies et publiées* (*Paul Valéry'den Pierre Louÿs'a 1915-1917 Arasında Yazılmış, Gözden Geçirilmiş ve Yayımlanmış 15 Mektup*) adıyla (Fransızca dersek, *hors commerce* [ticari olmayan bir şekilde]) özel olarak yayımladı.

İki adam arasındaki ilişki bu nedenle güçlü bir ilişkiydi ve Valéry'nin yaşamının geri kalanında Julien-Pierre Monod hem Valéry'nin parasını idare eden *homme d'affaires*'i (vekil harç) hem de Valéry'nin olağanüstü yoğun uluslararası konferans programını düzenleyen sekreteri oldu. Valéry onu vekil olarak tercih etti ve Julien-Pierre'in Raspail Bulvarı'ndaki aile evinde çalışması Valérianum (Valéryhane) olarak bilindi. Valéry'nin yapıtlarının Pleiade koleksiyonu bunu şöyle tanımlar: "Valérianum adı altında Julien Monod ender bulunan baskıları ve el yazmalarının önemli bir koleksiyonunu ve çok ender bulunan eksiksiz bir dokümantasyonunu oluşturdu."[2] Onun sahip oldukları arasında hazine değeri taşıyan ilk baskılar ve kişisel olarak Valéry'nin ona yazdıkları vardı.

Ağustos 1926'da Valéry Cenevre Gölü üzerinden Anthy'ye geldi. Modernist şiir üzerine bir kongre sırasında Rilke 13 Eylül'de tedavi gördüğü Montreux'nün yukarısındaki Valmont kliniğinden bir tekneyle gelerek, bu Fransız şairi ziyaret etti. Rilke ona hayrandı ve şiirlerini Almanca'ya tercüme etmişti. Valéry birlikte geçirdikleri günle ilgili şunları yazdı: "Ağaçların ve yaprakların arasında gezinerek, orada burada bir yaprak koparak, şiir üzerine duygularımızı karşılaştırdık, birleştirdik ve ayırdık. Özgürlü-

[2] Paul Valéry, *Oeuvres*, 1. Baskı, der. Jean Hytier (Paris: Gallimard, 1957), ss. 49-50.

ğün, karşılıklı jestlerin anları, yaşamının son Eylül ayının o anları."[3] Rilke o yılın Aralık ayında öldü.

Valéry'nin aynı yaz çekilen ve yaşlı şairi Monod ve Naville ailesi üyelerinden biraz ayrı olarak gösteren başka bir fotoğraf vardır. İnsana Valéry'nin henüz bir şaka yaptığı izlenimini verir, çünkü şaire en yakın olan ve kız kardeşinin yanında duran on yedi yaşındaki kız kahkahayla gülmektedir. Bu kız Julien-Pierre ve Cécile'in 1909 yılında doğan ikizlerinden biri olan Odile Monod'dur ve onun kız kardeşinin adı da Aude'dir. 1903 yılında evlenen çiftin o tarihte zaten iki oğlu (Olivier ve Guy) vardı ve üç tane daha (Didier, Dominique ve Grégoire) çocuk yapacaklardı. İki yıl sonra on dokuz yaşındayken Odile evlenecek ve 1930 yılında iki çocuk doğuracaktı: Ocak ayında doğan kız çocuk Rachel ve Aralık ayında doğan erkek çocuk Jean-Luc.



Paul Valéry, Odile, Aude, Guy, Cécile, erkek kardeşi Georges Naville.

Odile'in evlendiği adam Paul Godard'dı. Paul Godard'ın ailesi Monod'lar gibi büyük burjuvaziden değildi, ancak onlar kadar Protestan ve onlar kadar Fransız-İsviçreliydi. Godard'lar Fransa'nın kuzeyinde ve Belçika sınırında bulunan, en ünlü temsilcisi ressam Matisse olan Protestanlığın kovanı La Chateau adlı küçük

[3] A.g.e.

bir kasabadan geliyorlardı. Julien-Pierre Monod gibi, Paul Godard'ın babası Georges da görece olarak yoksul ortamlarda büyüdü ve o da yoksulluğu arkasında bıraktı. Georges'un rotası üniversite ve finans dünyası değil, ama çıraklık ve ticaret yönündeydi. 1870'li yıllarda doğan George 1890'lı yıllarda zücaciye işinde çıraklık yapmak için Paris'e geldi. O dönemde hâlâ zücaciyeciliğin merkezi olan 10. bölgedeki Paradis Caddesi'nde çalıştı. Onu Paris'te alt düzeyde bir çıraktan Cenevre merkezli zengin bir mücevher tüccarına dönüştüren özel tarih aile için kesin olmayan ve şüpheli bir efsane haline geldi. Nasıl ki, Julien-Pierre Monod "beyaz insanın sorumluluğunu üstlenip" İzmir ve ötesine demiryolları ve uygarlık götürmek için doğuya doğru seyahat ettiyse, Georges da torunlarına suçtan yalnızca bir adım ötesi olarak görünen kendi gündelik işinin bir parçası olarak tabanca taşıyan biriydi.[4]

Georges 1890'lı yıllarda Paris'te Louise Baeschin ile tanıştı ve evlendi. Louise Fransız vatandaşıydı, ama babası İsviçreli-Almandı. Babası 19. yüzyılın ortalarında İsviçre'nin kuzeyinde bir tekstil kasabası olan Schaffhausen civarındaki kırsal bölgeden Paris'in banliyösü La Raincy'ye göç etmiş ve burada Normandiyalı bir aileden genç bir kızla evlenmişti. Protestan cemaati oraya bir kilise yaptığında genç Louise "çanın vaftiz analarından" biri olarak seçildi ve Georges ile Louise bu kilisede evlendiler.

İlk çocukları olan Paul 1 Haziran 1899'da La Raincy'de dünyaya geldi. Godard ailesinin hepsi de kız olan üç çocukları daha oldu: Suzanne, Madeleine ve Hélène. Hélène 1913 yılında doğdu ve aile üç yıl sonra Cenevre'ye taşındı ve böylece Paris-Cenevre modeli daha da güçlendi. Bu taşınmaya ticari kaygıların mı, yoksa I. Dünya Savaşı'ndan kaçma arzusunun mu neden olduğu bilinmiyor. Kesin olan Georges Godard'ın bir anti-militarist olduğu ve oğlu Paul'un yaşamıyla ilgili en doğrudan çarpıcı gerçeğin savaştan kaçmak ve huzuru/barışı bulma arzusu olduğuydu. Georges ve Louise Cenevre'ye taşındığında genç kızlar orada okula gönderil-

[4] Georges Godard silahını mücevher satmak için Antwerp'e gittiğinde korunma amaçlı olarak kullandı.

diler, ancak zaten Collège Chaptal'da olan Paul okulu bitirmek için anne tarafından büyükannesiyle birlikte Paris'te kaldı. 1914 yılının yazında genç Paul İngiltere, Southampton'daydı ve İngilizce öğreniyordu. 1 Ağustos'ta Avrupa'yı mahvedecek olan savaşın kaçınılmaz olduğu açıktı. Georges oğluna bir kartpostal gönderdi:

Sevgili Paul,

İngiliz gazetelerinden uluslararası durumun çok tehlikeli olduğunu biliyor olmalısın; bu kartpostalı aldığında savaşın ilan edilmiş olması bile olası; bu koşullarda ve güvenli bir şekilde dönmen için çok geç olacağından, yapılacak en iyi şey Southampton'da kalmaktır. Daha sonra gidişata göre durumu değerlendiririz. Bunu Bayan Gaylon'a ve Bay Wells'e söyle ve Bay Wells uygun bir zamanda ona para göndereceğimi bilsin. Eğer şans eseri, posta düzgün bir şekilde işlemediğinden bir gecikme olursa, Bayan Gaylon'a ve Bay Wells'e meraklanmamaları gerektiğini ve ne olursa olsun bizden dolayı hiçbir kayba uğramayacaklarını söyle. Southampton'da kal. Tanrı seninle olsun. Bizi savaşın dehşetlerinden koruması için ona dua edelim. Umarım sağlığın iyidir ve sana sevgilerimi yolluyorum.

Baban, G. Godard.

Sana yazmaya devam edeceğim.



Georges Godard'ın I. Dünya Savaşı arifesinde oğlu Paul'e gönderdiği kartpostal.

Paul Godard'ın sonraki arzusunu bu dramatik anda savaştan uzak durmaya bağlamak yorumların en kolayı olurdu. Ve böyle yapmak hem ailenin anti-militarizm geleneğini hem de muhtemelen daha önemlisi I. Dünya Savaşı'mn dehşetlerini, (George Godard'ın oğluna yazdığında hayal edemeyeceği 'dehşetleri') görmezden gelmek olurdu. İnsanların çatışmasına dair tarihsel olaylarda, 1914-1918 savaşında Batı Cephesi'nde genç insanların katledilmesinin bir benzerini bulmak neredeyse imkansızdır. Belki de bu yalnızca daha eski tarihli Amerikan İç Savaşı'nda bulunabilir ve hiçbir yerde bir egemen sınıf kendi çocuklarını savaşta ölmesi için göndermeye bu kadar istekli olmamıştır. Önceki savaşta savaşmaktan başka tercihleri olmayan insanların korkunç biçimde gözden çıkarılışını görürüz, ancak yalnızca I. Dünya Savaşı'nda uygarlık güç ve kudretin, Hz. İbrahim'i taklit etmekten ve oğullarını sunmaktan başka bir arzuya sahip olmadığı bir aşamaya erişir. Hiçbir yerde kurban etme Fransa'dakinden büyük olmadı; sekiz buçuk milyon insan seferber edildi, bu insanların dörtte üçü yaralandı ve yaklaşık bir buçuk milyon insan öldü. Ve hiçbir yerde Batı uygarlığından nefret 1920'lerde ve 1930'larda Fransa'da olduğundan daha fazla ifade edilmedi. Bir dizi ufak tefek politik ve estetik hareket arasında belki de en önemlisi Gerçeküstücülük ve ondan türeyenlerdi. Batı kültürünün ölümcül mirası olarak görülen şeyle bağını kopmaya çalıştı.

Paul Godard'ın savaştan kaçma takıntısı ne zaman geliştirdiğini tahmin etmek zordur. Bu duygu onun okuldaki son sınıf öğrencilerinin savaşa/katliama gittiğini gördüğü 1914 yılından sonra oluşmuş olabilir. Belki o Versailles Barış Anlaşmasının koşullarının yalnızca yeni bir savaşın koşulları olduğunu net bir şekilde gören birkaç kişiden biriydi – bir diğeri ise John Maynard Keynes'di. Belki de anti-militarist bir baba ve yarı-İsviçreli anne yeterliydi. Kesinlikle İsviçre'ye taşınma ve her şeyden çok Avrupa savaşından barış/huzur içinde hekimliğini icra edeceği bir sığınak bulma tutkusunu daha 1920'lerin ortasında geliştirmişti. Onun İsviçre ile bağları önemliydi: ailesi oraya taşınmıştı, annesi İsviçre kökenliydi ve tıbbi çalışmalarının bir bölümü Lozan'da yapılmıştı.

Oftalmoloji alanındaki doktora tezi 1925 yılında Paris'teki Tıp Fakültesi'ne verildi. Tezin adı "Üç Yeni Oftalmolojik Deneyim"di ve tezin üçüncü bölümü, büyük oğlunun (Jean-Luc) daha sonradan görüşün yansıma özelliğini takıntı haline getirmesi açısmdan büyüleyicidir, çünkü bu bölüm "Kendinin Oftalmoskopisi" ya da "insan kendi gözünü nasıl inceler" konusu üzerinedir. Aynı yıl kısa süre sonra doktorası kabul edildikten sonra, mesleki olarak zamanı Paris ile Cenevre Gölü'nün kuzey kıyısı arasında bölündü. 19. yüzyılda göl civarında inşa edilen çok sayıda özel klinikte, özellikle de Glion-sur-Montreux'deki Valmont Kliniği'nde başkalarının yerine doktorluk yaptı. Her ne kadar İsviçre vatandaşlığını ve bu ülkede kendi mesleğini uygulama hakkını elde etmesinden önce on yıldan fazla süre geçse de, onun zaten İsviçreli olarak algılanması çok önemlidir.

Julien-Pierre ve Cécile Monod'un en büyük oğulları Olivier de meslek olarak tıbbı seçmişti. Ünlü bir cerrah oldu. Aynı zamanda, de Gaullecü sağda politika ve iş dünyasında çok iyi tanınan ve sonradan 2002 yılında Jacques Chirac'ın başkanlık kampanyasında anahtar stratejist olan Jérôme Monod'un babasıydı. Olivier ebeveynlerinin Raspail Bulvarı, no. 16'daki aylık toplantılarından birine Paul Godard'ı davet etti. Bunlar Protestan büyük burjuvazinin kendi toplumsal ve ekonomik ağını sağlamlaştırdığı maddi fırsatlardı. Büyük Savaş bütün bir sanatçılar ve düşünürler kuşağının gözünü açtıysa da, Fransız egemen sınıfının bu savaşı Almanlara karşı bir zafer olarak gördüğü unutulmamalıdır: Bismarck'ın 1870'te Fransa'yı yenilgiye uğratmasının utancını tersine çeviren bir zafer. Monod'ların toplantıları toplumsal, ekonomik ve kültürel güvenle dopdoluydu ve böylesi bir akşamda Paul, Olivier'in kız kardeşi Odile ile tanıştı.

Odile Victor, Duruy Lisesi'nde bakalorya sınavını henüz geçmişti ve Paris'te üniversiteye gitmeye hazırlanıyordu. İkiz kardeşi Aude'den bir yıl önce sınavlarını tamamlayan Odile en iyi arkadaşı Jacqueline Morin ile birlikte tıp okumaya karar verdi. (Bu arkadaşlık Odile'in yaşamı boyunca sürdü ve öylesine güçlüydü ki, Godard ailesinin çocukları Jacqueline'e vaftiz anne [*marraine*]

dedi, oysa teknik olarak sadece Rachel onun vaftiz kızıydı.) 1920'lerde kadın doktorlar bilinmiyordu, ancak onlar kuşkusuz harikaydılar ve böylesi eğitime kalkışmak buna benzer bir arkadaşlığın desteği kadar büyük bir cesareti de gerektirmiş olmalıdır.

Raspail Bulvarı'ndaki o gece, Paul Godard'ı Odile Monod'a 'İsviçreli doktor' (bürokratik bir gerçeklik değilse de, kişisel bir tercih olan bir kimlik) olarak tanıştıran Jacqueline'di. Hâlâ yalnızca bir ergen olan Odile anne-babasının gözünde açıkça yaramaz bir çocuktu. Meslek olarak tıbbı seçme cesaretine sahip Odile Monod yaşça büyük erkeklerle flört etmekten korkmuyordu. Flörtlerinden kalan ayrıntı yoktur, ancak bu flört çok hızlı gelişmiş ve en azından Odile'in anne-babası tarafından karşı çıkılmış görünüyor.

Onların Paul Godard ile bir evliliğe itiraz etmeleri kızlarının çok genç olması nedeniyle olabilir, çünkü aralarında on yaş vardı ve belki de Godard'ların yeterli düzeyde HSP (*haute société protestante* – yüksek Protestan cemaati) olmamaları da etken olmuştur. Hangi nedenle olursa olsun, Odile tıp eğitimine başlaması için Londra'ya gönderildi ve Paul Godard ile karşılaşmaması sağlandı. Ekim 1927'de Odile Bedford College'a kaydoldu ve okulun kayıtlarına göre Odile Fransa'ya dönmeden önce ilk yılın tıp sınavlarına girmek için kimya ve fizik okumayı planladı. Ancak bilimlerin farklı ülkelerde farklı şekilde öğretildiğini keşfeden ilk öğrenci o değildi ve bu nedenle bu dersleri bırakmaya ve yoğun bir şekilde İngilizce çalışmaya karar verdi. Bedford College'ın kayıtları bu kararın Fransa'ya geri dönene kadar geçici bir önlem olduğunu netleştirir.

Anne-baba Monod'ların planı yalnızca akademik düzeyde değil, aynı zamanda duygusal taktik olarak da bir başarısızlıktı. Çünkü Paul Londra'yı çok iyi biliyordu. Lozan'daki ve Paris'teki çalışmalarına ek olarak, Londra'daki tıp derslerini de takip etmişti ve hem Royal College of Surgeons'a (Kraliyet Cerrahlar Birlği) hem de Royal College of Physicians'a (Kraliyet Hekimler Birlği) üyeydi (gerçekten de İngiliz tıbbıyla ve İngiliz doktorlarla bağlantısı yaşamı boyunca devam etti). Eğer Odile Londra'daysa, onun pe-

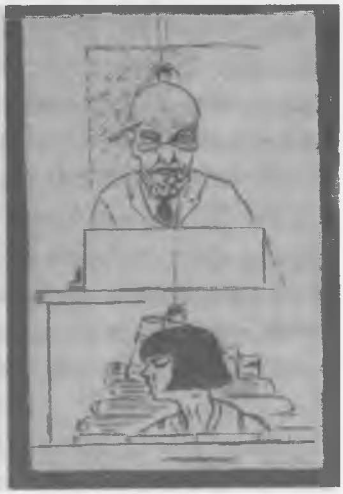
şinden gidebilirdi. Bedford College kayıtları Odile Monod'un Dr. Godard'ın kendisini ziyaret etmesine izin verilmesi için başvurduğunu ve hatta onu okul müdürüyle tanıştırdığını gösterir. Mart ayında, anne-babasının muhalefetine rağmen Odile Paris'e geri döndü. 28 Nisan 1928'te Julien-Pierre Monod okul müdürüne kızına yardım ettiği için teşekkür ettiğini yazarken, müdüre Odile'in planlanmış evliliğine rağmen Paris'te fizik, kimya ve doğa biliminin birinci sınıfını okuyacağını söyledi.

O yıl ikisinin Anthy'de olmaları gerekir, çünkü birlikte elle hazırlanmış *Quelques essais* (Birkaç Makale) adlı ve 28 Ağustos 1928 tarihli bir kitapçık hazırladılar. Kitapçığın başındaki resimli sayfa da metinlerin Odile'e ve çizimlerin de Paul'e ait olduğunu gösterir. Bütün metinlerde bir yer adı (Paris, Anthy ve Londra) ve Paris, Mart 1927'den, Odile'in Bedford College'dan ayrıldıktan sonra Londra'da kaldığını akla getiren Londra, Haziran 1928'e kadar bir tarih vardır. Bu metinler tanınabilir bir tarzda gençlere ait düz yazı şiirleridir ve varoluşun kötülüklerine dair analizleri öylesine soyuttur ki, bunları yazarları kadar ciddiye almak zordur. Ancak bunlarda gerçek yetenek anları da vardır – 'çok geç' kalma anlayışı üzerine bir düşünme olan son metin, Odile'in başarısız olduğu bir sınavda gündüz düşü gördüğü bir anı hatırlatan eski okulunu ziyaret etmesinin bir açıklamasında olduğu gibi gerçekten güçlüdür. Geçmişe bakınca Odile gündüz düşünün sınavdan daha değerli olduğuna hükmeder ve metin sinemaya gitme kararıyla sona erer. Paul Godard'ın insanın kendi gözünü incelemesi üzerine olan tezinde olduğu gibi, ileriyi görme olağanüstüdür. Çizimler daha gelişkin ve yetişkincedir; Paul Godard'ın çizime yönelik gerçek bir yeteneği vardı ve bu yalnızca tıp fakültesindeki hocaların ve iyi bir Protestan olarak Roma'daki kardinallerin karikatürlerini çizmesinin değil, aynı zamanda fotoğrafik görüntülemenin varolmasından uzun süre önce yaptığı mükemmel gastroskopik resimlerin de onayladığı bir gerçektir.

16 Ekim 1928'de 19 yaşının ortasında olan Odile Monod 28 yaşındaki Paul Godard ile evlendi. Aile efsanesine göre Odile'in

babası bu evliliği şu yorumla kutsadı: "En azından ondan kurtulacağım."





Birkaç Makale'den sayfalar; Paul'un çizimleri ve Odile'in metni.

İlk Çocukluk 1930-39

Godard ailesi evlilik yaşamlarına, Pont d'Alma'dan birkaç yüz metre ötedeki Quai d'Orsay'ın paralelindeki bir cadde olan 7. bölgedeki Cognacq-Jay Caddesi, no.1'de başladı.

Paul Godard'ın çalışması Paris ve İsviçre arasında ikiye bölündü ve iki çocuğunun doğması (Rachel, 4 Ocak 1930 ve Jean-Luc, 3 Aralık 1930) bu modeli çok fazla etkilememiş gibidir. Rachel açısından 1930 ve 1933 arasındaki yıllar sürekli tren yolculuğuydu ve portbagajda yolculuk yaptığını hatırladığını iddia eder. Aile kısa süreliğine Vevey'deki bir kliniğe ve daha sonra tekrar Paris'e taşındığında Jean-Luc henüz dünyaya gelmemişti. 1933 yılında Paul Godard sonunda Vaud kantonunda Nyon ile Rolle arasında bulunan Gland adlı küçük bir köyün hemen dışındaki La Lignière adlı bir klinikte istediği işi buldu. Bu kez taşınma kalıcıydı. Üçüncü kez hamile kalan Odile, Paul ve iki küçük çocuk kliniğin bahçesinde beş yıl boyunca yaşadıkları birkaç küçük evden birine taşınıp durdular.

Bu dönemde iki çocuk daha doğdu: Claude 1933 yılında La Lignière'de ve ailenin en küçüğü Véronique ise 1937 yılında Fran-

sa'daki Thonon-les-Bains'de. 1938 yılında aile Nyon'daki Prieuré Caddesi, no 4'teki bir apartmana, küçük göle ve limana yukardan bakan mükemmel manzaralı bir eve taşındı. Büyük çocuklar Nyon'daki Trelex'e giden yol üzerindeki *école maternelle*'de (ana okulu) okula başlamışlardı. Ancak 1937 yılında Prieuré Caddesi'nden birkaç dakikalık yürüme mesafesindeki Collège de Nyon için ilkokula gittiklerinde cinsiyetlerine göre ayrıldılar. Rachel ve Jean-Luc pratik olarak ikiz gibiydiler. İkisi de ilişkilerinin yakın olduğunu açıkça söylerler. Rachel, Jean-Luc'un filmlerinin hepsini doğrudan kendisine mesaj olarak görüyordu. Bana kendisinin ve erkek kardeşinin bir elmanın iki yarısı olduğunu hissettiğini söyledi. Rachel'in 1993 yılındaki ölümünden sonra yaptığı kendi otoportresi olan *JLG/JLG: Aralık'ta Otoportre* (*JLG/JLG Autoportrait de décembre*, 1995) filminde Godard kendi çocukluğunun açık bir şekilde Protestan tonlarını duymaya başladığı o anlardan birinde "Dieu la prend dans ses bras" (Tanrı onu kollarına aldı) yorumunu yapar. Ancak Godard ilişkilerinin yakınlığını kabul ederken, aynı zamanda onun 'bağımsız' (en yakın ailesini tanımlarken yinelediği bir sözcük) olduğunu da kabul eder. Her ne kadar Rachel'in yaşamının son on iki yılında yaşadıkları yerler arasında trenle ya da arabayla gitmek için kısa bir mesafe olsa da, onlar birbirlerini birkaç vesileyle gördüler. Ancak bu muhtemelen birey Jean-Luc'tan ziyade tür olarak Godard'larla ilgili bir şeyleri açıklar.

Godard'ın çocukluğuna dair anıları nettir: "Çocukluğuma cennet olarak bakabiliyorum. Çok sağlıklıydım ve ailem zengin olmasa bile, bütün torunların yaptığı gibi, annemin ailesinin bütün kaynaklarına ve zenginliğine erişmiştik. Bu büyük Protestan aile kendi törenleri, seremonileri olan bir kabile gibi davranıyordu, korunuyordunuz. Bir Yunan efsanesi gibi, büyükbabam ve büyükannem tanrılardı, annem ve babam yarı-tanrılardı ve biz çocuklar da insandık." Ve Godard bu durumu kendi yetişkin yaşamının bir yanıyla ilişkilendirir: "Güç ya da zenginlik veya başka bir şey istemediğim duygusuna sahibim, çünkü 15 yaşıma kadar bolluktan daha fazlasına sahiptim. Herkesten daha fazla. Bu durum örneğin Truffaut'nun durumundan daha farklıydı."

Bu anı Godard ailesinin diğer çocuklarının Nyon'da geniş Monod ailesinin Paris'te yaşadığı kadar rahat yaşadıklarını onayladıklarını akla getirir. Ancak bütün bu ritüellerin ve seremonilerin merkezi Cécile Naville'in çeyiziydi – Anthy'deki ev ve arsalar. Godard ailesi çocuklarının yaz tatillerini ve diğer birçok zamanı geçirdikleri yer burasıydı. Anthy'ye Nyon'dan Cenevre üzerinden arabayla bir saatten daha az ve doğrudan gölden tekneyle daha da kısa sürede gidiliyordu. Monod'lar bir Protestan cemaati olduğundan, Anthy'nin de bazı dinsel işlevleri vardı. Godard ailesi çocuklarının tümü buradaki evde vaftiz edildiler ve onların büyükbabaları ya da amcaları sık sık Pazar ayini düzenlerlerdi. Rachel Godard öldüğünde, külleri Anthy'deki gölün kıyısında savruldu ve anneleri de buradaki mezarlığa defnedildi.

Protestanlar Fransız nüfuzunun yalnızca %2'ini oluştururlar, ancak son iki yüzyılda onların Fransız yaşamında bu oranın ötesinde bir politik ve entelektüel etkileri olmuştur. Bu durum onların kan ve zulüm dolu korkunç tarihine bir açıklama getirebilir. Protestanlık çocukluğundan itibaren Godard'ın yaşamına derinden yazılmıştır. İdeolojik yapı ile kişisel psikoloji arasında basit uyuşma geçici olmaktan daha fazlası olamasa da, Godard'ın kendi sanatsal tercihlerinde kalıcı inancının kendi ilahi seçiminde Kalvencinin teolojik kesinliğini nasıl yeniden ürettiği dikkate değerdir ve Fransız Protestanlığının tarihinin inancın bireysel ve içine kapanık uygulamasına nasıl izni verdiği de çarpıcıdır.

1517'de Martin Luther papalığın suistimallerini protesto eden, bir Hıristiyan için inancın dünyevi işlere üstün olduğunu onaylayan Doksan Beş Tez'ini Wittenberg'deki kilisenin kapısına çivilediğinde, Avrupa'nın Protestanlık ve Katoliklik biçiminde bölünme zincirini başlattı. Her ülke iki yüz yıl sürecek din savaşlarından nasibini aldı, ancak Fransa'nın diğer büyük Avrupa ülkelerine göre daha uzun süre ve daha yoğun biçimde acı çektiğini düşünmek için yeterli neden vardır.

Lutherci teolojinin etkisi Fransa'da doğrudandı. Matbaanın ortaya çıkması, Luther'in yazılarının neredeyse aynı anda Fransızca baskılarının yapılması anlamına geldi ve hiçbir yerde Fransa sını-

rındaki önemli özerk kentlerdeki reformculardan daha sıcak karşılanmadı: Strasbourg, Neuchâtel ve Cenevre. Cenevre o dönemde Strasbourg'da sürgünde olan önde gelen Fransız Protestan teolog Jean Calvin'i sivil ve dini yaşamı organize etmesi için davet ettiğinde, bütün Avrupa'da Protestanlık için bir model haline geldi. Calvin seçilmişlik kuralını oluşturur ve Luther'in inanç ile kurtuluşa yaptığı vurguya şaşırtıcı takdiri ilahi öğretisini eklerken, Fransa, merkezinde dini farklılıkların olduğu yarım yüzyıllık bir iç savaşa girdi ve egemen aristokrasinin Roma ile reformcuların yeni inançları arasında ikiye bölünmesini yaşadı.

Ağustos 1572'de militan Katolikliğin yuvası olan Paris'te iki yüzden fazla Protestan'ın öldürüldüğü St Bartholomew Günü katliamı bütün ülkede iki aylık bir öldürme dalgasını başlattı ve bu da iki kuşak boyu süren nefret dolu çatışmanın simgesi oldu. Bu dönem Protestan cemaatinin lideri ve Fransa tahtının varisi Navarre Prensi Henri tarihsel olarak tipik olmayan bir şakayla Katolikliğe geçtiğinde sona erdi: "Paris," dedi din değiştirdiği gün, "pekala bir kilise ayinine değer." Onun 1589 yılında tahta çıkışı Fransa'da, Avrupa'da benzeri olmayan bir dini çözüm dönemini başlattı. 1598'de bütün inanç sahiplerinin gelecekteki yeniden birliğine saygı gösteren, Fransa'da iki dini inanış olduğunu ve ikisinin de haklara sahip olduğunu kabul eden Nantes Fermanı'nı ilan etti. Nantes Fermanı hoşgörünün modern bir örneğinden başka bir şey değildi. Bu ferman Roma Kilisesi'nin egemenliğini sürdürürken varolan Protestan cemaatlere minimum düzeyde yasal hakları garanti etmeye çalışan ciddi bir pratik belgeydi. Yetersiz olmasına rağmen, Protestan kiliselerine varolma hakkını verdi ve sonraki yüz yıldan fazla süre fermanın koruması altında olan Fransız Protestanlığı kendine özgü birçok özelliği geliştirdi.

Aristokrasi o dönemde ve yine bunaltıcı biçimde Katolik olsa da, Huguenot'lar -düşmanlarından bir suistimal terimini ödünç alarak kendilerine verdikleri bir isim (bu isim konfederasyon yurttaşı anlamına gelen Almanca *Eidgenossen*'den gelir)- büyük ölçüde kasabalarda güçlüydüler. Manifaktür üretim yapan burjuvazi ve küçük burjuvazi arasında kendilerine çok sayıda üye buldular. Belki de

Max Weber'in Protestan ahlakı ve kapitalizmin ruhu teşhisinden daha ünlü bir sosyolojik tez ve Fransız Huguenot'larından daha iyi bir örnek yoktur. İlahi çağrıya ve tinsel kurtuluşun kesinliğine dair Protestan düşüncesinde Weber kapitalizm için merkezi olan artıdeğer birikimi için zorunlu koşulu buldu. Ancak Huguenot'lar tamamen krala bağlıydılar. Nantes Fermanı döneminden itibaren Saray'da her türlü temsil biçimini ve etkilerini yitirmişlerdi. Maruz kaldıkları dönemsel baskı dalgalarına karşı savunmaları yoktu ve hem Tanrıya hem de kendi imgesine dalkavukluk yapmaya çalışan yaşlı XIV. Louis 1685 yılında Nantes Fermanı'nı iptal ettiğinde, Huguenot'lar tamamen savunmasız kaldılar.

Tamamen Katolik bir ülkenin kralı olma arzusuyla Louis yalnızca Protestanların dini inançlarını yaşamalarına son vermeleri, aksi takdirde ölüm ya da hapis cezasına çarpıtılacakları emrini vermedi, aynı zamanda onların aktif olarak Katolikliği yaşamalarını zorunlu kıldı. İzleyen yüz yıl boyunca Fransız Protestanlığının çektiği sıkıntı ve acıya şöyle dendi: 'Firar Dönemi.' 18. yüzyılda Fransa Aydınlanma ve *ancien régime*'in (eski rejim) feodal despotizmiyle ünlüdür, ancak Fransa aynı zamanda erkeklerin ve kadınların Protestan inancına uygun olarak dua etmek amacıyla bir araya geldikleri için asıldığı, on yıllarca hapsedildiği ve kürek mahkûmiyetine çarptırıldığı bir ülkeydi. Anthy'nin bir kilise olarak kullanılmasının birçok belirleyeninin olması lazımdır, ancak Anthy aynı zamanda Firar Dönemi Protestanlarının dini inançlarını gizlice yerine getirmeye zorlandıklarının bir yadigârıdır. Nantes Fermanı'nın iptal edilmesinin ilk etkisi Fransa'dan, özellikle de bu ülkenin İngiltere, Hollanda ve İsviçre'nin Protestan bölgelerine bitişik olan alanlarından büyük bir göçtü. Bütün Protestan nüfusun yaklaşık %25'i yani 250 bin kişi kaçtı ve üretken niteliklerini getirdikleri ekonomiler üzerinde önemli bir etkileri oldu.

Bu büyük göçün başka bir etkisi, bir ülkeden diğerine hareketin Huguenot soyundan gelenlerin tarihsel bilincine kazınmasıdır. Paul Godard kendi kısa biyografisini hazırlarken (ironik bir şekilde mahvolan aileyi bu tatsız angaryadan kurtarmak için), İngiltere ve İsviçre'de çalışmalar yapmasının "anavatanlarını terk eden Fransız Pro-

testanlarının geleneğini sürdürmek" için olduğunu ifade etti. Firar Dönemi'nin miras bıraktığı başka bir gelenek, Protestan cemaati içinde işbirliği ve görev ahlakıydı.

1789 Devrimi'nden iki yıl önce ve yüz yıldan fazla süren zulümden sonra, Protestanlara dini değilse de sivil haklar verildi. Ancak Devrim ile birlikte Protestanlar ilk kez Fransa'nın kamusal yaşamına tam olarak girdiler. Zulmedilmiş bir azınlığın, politik temeli İnsan Hakları bildirgesinde olan bir hareket içinde aktif olması şaşırtıcı değildir ve hem devrimci dönemde hem de 1870'ten itibaren Üçüncü Cumhuriyet döneminde Protestanlar özellikle önemlidirler.

Monod ailesi üyeleri Fransız Protestanlığının tarihine gözle görülür şekilde Devrim'den hemen sonra girdiler. Vatandaşlığa yeni kabul edilen Huguenotlar'ın rahiplere gereksinimi vardı ve onların çoğu İsviçre'nin Vaud kantonundan geliyordu. 1808 yılında Paris'te rahip olarak atanmış olan Jean Monod Kopenhag'dan gelmişti, ancak Cenevre'de doğmuş ve ailesi de Vaud kantonundaki Morges kökenliydi. O zamandan itibaren Fransız Protestanlığını canlandıran tartışmaları bir Monod ile karşılaşmaksızın okumak olanaksızdır. 19. yüzyılda onların Fransız Protestan inancında en ünlü aile olduğunu söylemek abartı olmazdı.

Protestanlık insan ile Tanrı arasındaki zorunlu aracı olarak Kiliseyi, yalnızca İncil'in aracılık ettiği Tanrı ile ilişki lehine devre dışı bırakır. Kilise yönetimi nihai otoritesini Papa'da bulan kutsal bir papazlıktan türemez, ama bir Kiliseyi oluşturmak için birleşen bütün inananların papazlığına dayanır. Hem Kilise'ye hem de Pazar günleri çocuklar için yapılan din eğitimine devam etmesine rağmen Godard'ın Tanrı'ya ya da İncil'e dair çok az anısı vardır. Ancak bireye yapılan vurgu önemliydi: "Sanıyorum mümkün olan en iyi şekilde yetişmek zorundaydık. Çok demokratik. Eğer benim için demokrasinin bir anlamı varsa, o da büyüme tarzımızdır." Ancak aile ritüeli bu tinsel demokrasinin üzerindeydi: "Bu kendi törenleri ve seremonileri olan kabileler gibi davranan o büyük Protestan ailelerden biriydi." Calvin her aileyi küçük bir kilise olmaya cesaretlen-

dirmişti[5] ve ev içinde emredilen bu Kalvenci uygulama yönteminin Huguenotlar'ın kendi dinlerini aleni olarak yaşayamadıkları uzun yıllar boyunca var kalmalarını sağladığına şüphe yoktur.

Ancak bir açıdan Anthy'deki Protestanlık Huguenot geleneğine uymuyordu. Tarihsel olarak 1789'dan itibaren Fransız Protestanları büyük ölçüde solla özdeş olmuştur. Yakın dönemdeki en önemli Fransız sosyalist başbakanlarından ikisi olan Michel Rocard ve Lionel Jospin Protestan'dı. Devletin zulüm politikası ve azınlıklara yönelik hoşgörüye Protestan ilgisi nedeniyle bu özdeşliği anlamak kolaydır. Ancak Fransız Protestanlığının bu yanı Godard'ın mirasının parçası değildi: Julien-Pierre Monod Fransız Protestanlığı için göreceli olarak alışılmamış bir şekilde sağcı ve daha da alışılmamış bir şekilde Yahudi-karşıtıydı.[6]

Anthy Monod kabilesinin merkezi olsa da, Godard ailesi de gölün karşı kıyısındaki Nyon'da yaşıyordu. Paul Godard 1938 yılında nihayet tutkusunu gerçekleştirebildi ve bir İsviçre vatandaşı olarak Place du Marché, no. 2'deki muayenehanesiyle Nyon'un merkezinde mesleğini icra etmeye başladı. La Lignière'de kısmi zamanlı olarak çalışmaya devam etti, ancak aynı zamanda da günlük etkinlikleriyle Nyon'da tanınan bir kişi haline geldi. O açık bir şekilde hem yetenekli hem de kendini işine adamış bir doktordu ve kasabada çok takdir edildi. Nyon'un tarihçisi Marcel Dreyfus onun gö-

---

[5] Janine Garrisson, *Les Protestants au XVIe siècle* (Paris: Fayard, 1988), s. 37.

[6] Yahudi-karşıtlığı tarihsel olarak çoğu kez istenmeyen dışlanmışlar olarak Yahudilerle aynı davranışı gören Protestanlar arasında alışılmamış olsa da, bu Fransa'da tanıdık bir durumdu. Gerçekten Fransa Dreyfus olayının hem öncesinde hem de sonrasında Fransa Yahudi-karşıtlığının politik ve entelektüel ortamın bir parçası olduğu bir ülkeydi. Kuşkusuz Yahudi-karşıtlığı bir öğreti ya da iman değil, ama gerçek bir entelektüel ya da politik özü olmayan bir yetersizlikler ve önyargılar yığınıdır. Julien-Pierre Monod'un Yahudi-karşıtlığı kendisini birçok Fransız Yahudi-karşıtının aksine, Arno Mayer'in *Why Did the Heavens not Darken?: The 'final solution' in History* (New York: Pantheon, 1988) adlı kitabından bir terimi kullanırsak 'Judeocide' (Yahudi soykırımı) ile suç ortağı yapmaz. Godard'ın dedesi Le Clerc'in ordusunun 1944'te Paris'i kurtarmasından sonraki vahşi intikam günlerinde tutuklanmış ise de, neredeyse hemen serbest bırakıldı. Bana onun Yahudi-karşıtlığının sözden eyleme dönüştüğünü akla getirecek hiçbir şey söylenmemiştir.

revine zahmetli bağlılığını ve onu engelleyen artritine (eklem iltihabı) rağmen hastasını tedavi etmek için üç, dört kat tırmanmakta asla tereddüt etmediğini kaydetti.[7]

Beş ya da altı bin yıl boyunca Cenevre Gölü'nün verimli kıyılarında insanların yaşamış olması muhtemeldir. Nyon, Romalıların verdiği adla Noviodunum Julius Caesar tarafından, Galyalı Arvernler kabilesinin reisi Vercingetorix'in isyanını (M.Ö. 52) bastırmasından sonra yaklaşık M.Ö. 50'de kuruldu. İlk yerleşenler emekli Romalı askerlerdi ve koloni açık bir şekilde Roma Galya'sının batı tarafını korumak için tasarlandı. Üç yüz yıl boyunca Noviodunum gelişti ve İsviçre'nin politik ya da yönetimsel bir varlık olarak varolmadığı bir dönemde, bölgenin en önemli kasabalarından biri oldu. 3. yüzyılda Alman kabilelerinin istilasının ardından Nyon tarih sahnesinden çekildi ve üzerinde Savoy kontlarının ve Bernlilerin esasen yalnızca orada ve hemen yakınındaki bölgelerde yaşayanlar nedeniyle savaştıkları küçük bir kasaba haline geldi.

Nyon'un arkasına doğru Jura Dağları'nın sarp bir şekilde yükseldiği iki, üç kilometre boyunca küçük çiftliklerin bulunduğu olağanüstü verimli bir düzlük vardır. Göl ve önündeki Alpler ile Nyon'un arkasındaki çiftlikler ve Jura Dağları dünyadaki en güzel manzaralardan biridir. Aynı zamanda neredeyse her çeşit spor olanaklarını sunar ve Godard ailesi çocukları spor yapmaya düşkündüler; Rachel tenis, Jean-Luc da futbol oynuyor ve kayak yapıyordu. Yazın çocuklar ve anneleri günlerini kasabanın birkaç mil dışında belediyenin kulübeler ve tramplenler yaptığı kumsalda geçiriyordu. Okul günlerinden itibaren Rachel ile flört eden ve yirmi yıl boyunca onunla evli kalan Jean Rosset, Godard'ların yüzme yeteneğini ve ayrıca Jean-Luc'un Nyon minikler takımına girmesini sağlayan kalecilik yeteneğini hâlâ gıpta ile hatırlıyor. Claude Godard için ağabeyinin bir kayakçı olarak cesareti kendi sınırlı yetenekleri için sürekli bir yüzkarasıydı.

Godard'ların ikinci kattaki güzel dairelerinde bir yemek odası, bir salon, bitişiğinde bir hizmetçi odasının olduğu büyük bir mut-

[7] Marcel Dreyfus, *Souvenirs de Nyon* (Cenevre: Slatkine, 1999), s. 70.

fak, Rachel ve Véronique'in kaldığı iki küçük yatak odası, Claude ve Jean-Luc'un kullandığı başka bir yatak odası ile anne-babanın kaldığı yatak odası vardı. Bu ev Godard'ların evlendikten sonra Paris'ten getirdikleri masalar ve sandalyelerle güzel bir şekilde döşenmişti. Hizmetçi çoğunlukla yemek yapıyordu, çünkü Odile Godard çocuklarıyla kendi ilgileniyor ve onların büyümelerinde spor kadar kültüre de önem veriyordu. Ev kitap doluydu ve Odile çocuklarına kitapları sesli okuyor ve onları konserlere götürüyordu. Rachel resim yapmaya, Claude piyano çalmaya ve Jean-Luc da sanatsal tutkulara teşvik edildi. Odile aynı zamanda çocuklarını Nyon'da Nyon'daki iki sinemaya götürdü: Rex ve Capitol. Ancak sinema Jean-Luc için büyük ölçüde Fransız keşfiydi. Belki de her şeyden önemlisi, Odile çocuklarının yaşamını sayısız fotoğrafla kaydeden, kendini buna adamış ve yetenekli bir fotoğrafçıydı. Jean-Luc daha sonra kız kardeşi Véronique'e Odile'i "büyük bir fotoğrafçı" olarak gördüğünü söyleyecekti. Paul de çocuklarını sanat dallarına teşvik etti, ancak onun tutkusu resim ve mimariydi.

Bu aynı zamanda katı bir yetiştirmeydi. Kendilerine bir şey söylenmedikçe çocuklardan konuşmaları beklenmezdi ve eğer ceza alırlarsa, mutfakta tek başına yemek zorunda kalırlardı. Ebeveynler eğer çocuklar için uygun olmayan konuları tartışmak istiyorlarsa, genellikle İngilizce konuşuyorlardı. Her ne kadar Jean-Luc'un yaşamının bu dönemi herkes tarafından göreceli olarak huzurlu ve mutlu olarak hatırlanıyorsa da, Rachel en küçük erkek kardeşinin hayal kırıklığı içinde başım döşemeye çarptığını ve Jean-Luc'un daha en başından itibaren sözcük oyunu yaparak ve sandalyeler üzerinde denge kurarak babasını sinir ettiğini anımsıyor. Ancak en sürekli sinir etme biçimi Jean-Luc'un bugüne kadar tipik özelliği olan gözlüklerinin üzerinden bakmasıydı. Rachel babasının "Gözlüklerinin üzerinden bakma" diye şikayet ettiğini ve Jean-Luc'un düzenli bir şekilde önündeki tabağa bakmadan önce "Kim, ben mi?" diye yanıt verdiğini hatırlıyor.

Anthy'deki mutlu yazlarda oyun kadar çalışma da vardı. Çocuklar mutfakta kahvaltı ettikten sonra *"devoirs de vacances"*in (tatil ödevleri) başına otururlardı. Julien-Pierre Monod özel öğretmen

olarak eski rolüne yeniden başlamıştı ve torunlarına Latince düzyazı ya da Fransızca egzersiz yaptırıyordu. Başarılı olduktan sonra çocuklar dışarı çıkıp, arazide saklambaç oynayabiliyorlardı. Bir zil çocuklara öğle yemeği için kıyafet değiştirmeleri uyarısını yapıyor ve on beş dakika sonraki başka bir zil öğle yemeğinin hazır olduğunu bildiriyordu. Akşam yemeğinde olduğu gibi, öğle yemeğinde de kendilerine bir şey söylenmedikçe çocuklar konuşmazlardı, ancak Rachel'in bana söylediğine göre, eğer çocuklardan biri konuşulan konuyla ilgili bir aktarma yaparsa, bu alıntı ona konuşma hakkını veriyordu. Daha küçük çocuklar bu uygulamayı hatırlamıyorlar. Kısa bir öğle uykusundan sonra, öğleden sonraları dışarı çıkılıyor, yüzülüyor ya da yürüyüş yapılıyordu.

Akşamları ya da eğer yağmur yağıyorsa, aile oyun oynuyordu. Gözde oyunlardan birinde, aile takımlara ayrılıyor, daha sonra nehirler, dağlar ve yazarlar gibi katagorilerde alfabeden bir harf seçiliyordu. Her takım seçilen harfle başlayan nehirleri, dağları ya da yazarları bulurdu. Jean-Luc tartışmasız bu oyunun galibiydi. Ama her şeyden önemlisi kitaplardı ve Anthy'deki zamanın çoğu okuyarak geçirilirdi. Sinema bir sohbet konusu değildi – *Rüzgar Gibi Geçti* (*Gone With the Wind*, Victor Fleming, 1939) filminin müthiş etkisi hariç. Bu filmin ahlaksızlığı hakkındaki tartışma hiç unutulmadı ve o andan itibaren sinema yasağın alanı olarak hatırlandı. Jean-Luc annesine kendi doğum günü için kitap okuyabileceği sözünü verdirdi.

Savaş Yılları: 1939-45

Cenevre Gölü çevresindeki yaşam ebediyen barış dolu görünüyorsa da, Dr. Godard'ın korkusunu yaşadığı savaşın eli kulağındaydı. Jean-Luc dokuzuncu yaş gününe yaklaşırken, Hitler Almanya'sı Polonya'yı işgal ve Britanya ile Fransa ise savaş ilan etti. İlk kış savaş sakindi ve birçok insan bu 'düzmece savaşın' ne kadar süreceğini merak etti. Almanya saldırıyı başlattığında hiç kimse Alman Genelkurmayının birkaç hafta içinde Fransız ordusunu ve Britanya Seferberlik Güçlerini yenilgiye uğratacağını ve Fransa'nın teslim olacağını düşünmedi. Çöküş öylesine hızlı oldu ki, Jean-Luc Paris'te

Monod'ların en genç oğulları Grégoire'un ölümü nedeniyle büyükanne ve babasını teselli etmek için ziyaret ettiğinde savaşa yakalandı. İsviçre'ye geri dönemeyen Jean-Luc annesinin ikiz kardeşi Tante Aude ile birlikte Bretanya'ya (Fransa'nın kuzey batısındaki büyük bir yarımadayı kapsayan 26 bölgesinden biri – ç.n.) gitti. Onlar muhtemelen çocukların Beg-Meil'deki önceki yaz tatillerinden bildikleri Finistère, Quimper'de Aude'nin kayınpederi Dr. Olgiati'nin yanında kaldılar. İsviçre'ye geri dönmek o kadar zordu ki, Jean-Luc, Doyen ailesi ile birlikte Vichy'de uzun süre kalarak Nyon'a geri dönmeden önce Bretanya'da okula gitti:

> "Savaş sırasında Vichy'de aile bağlantıları aracılığıyla oradaki bir şeylerin lideri olan bir aile dostunu bulmak için altı ay geçirdiğimi hatırlıyor ve yapacak hiçbir şey olmadığından bu eski dostun eşiyle her gün sinemaya gittiğimi anımsıyorum. Yıl 1941'di. Küçük bir Fransız komedisi."[8]

İsviçre'nin tarafsızlığı Avrupa'nın değişmezlerinden biri gibi görünür, ancak unutulmamalıdır ki, bu tarafsızlığın İsviçre silahlı kuvvetlerine ve bu gücün 1940 yazında hiçbir biçimde Üçüncü Reich'ı rahatsız etmeyeceğine dayanan bir tarihi vardır. Genellikle Godard kendi İsviçre mirasına dair çok az şey hatırlar ve birçok İsviçreli gibi İsviçre'yi andığında çoğu kez ondan şikayet etse de, İsviçre'de olduğu için gençlik yıllarını savaşta değil, barış koşullarında geçirebilmiştir.

İsviçre'nin ilk dönemi feodal Avusturyalı derebeylerine karşı William Tell gibi güçlü Alp köylülerinin birleşmesini anlatan efsanelerle doludur. Modern tarihçiler birkaç mite dokunmadılarsa da, bu yukarı Alplerdeki komünal çiftçilik yöntemlerinin özellikle feodalizme direniş ve ve İsviçreli dağ insanlarının yaşam ve yemek yeme tarzının onları Avrupa'daki en korkulan askerler haline getirmesi meselesiydi. Gerçekten 1477 yılında İsviçre ordusu Burgondyli

---

[8] Godard Aralık 1988'deki bir röportajda Haziran 1940 sonrasındaki Fransa'daki iki ayrı dönemi hatırladı. Aile ve okul kayıtları çok güçlü bir şekilde ilk olarak Bretanya'da kalış, daha sonra da Vichy'deki dönem arasında bölünen Haziran 1940'tan Ekim 1940'a uzanan tek bir dönem olduğunu ve bunun İsviçre'ye geri dönmeyi kolaylaştırdığını akla getirir

Cesur Charles'ı yenilgiye uğrattığında, Fransa'nın artan gücü üzerindeki en önemli denetimlerden birini kaldırarak, Avrupa tarihini radikal bir şekilde değiştirdi. Ancak farklı yasaların ve düzenlemelerin hüküm sürdüğü heterojen kantonlarıyla İsviçre'nin büyük bir Avrupa gücü olması asla mümkün olmadı ve Fransa ile yapılan kanlı ve ölümcül Marignano savaşını kaybettikten sonra, İsviçreliler kendi sınırlarına çekildiler. Çarpıcı olan, 16. yüzyılda Katolikler ile Protestanlar arasındaki bölünmenin Avrupa'nın herhangi bir yerindeki kadar yoğun olmasına rağmen, İsviçre bir konfederasyon olarak kaldı. Bu belki de dört dili (İsviçre-Almancası, Fransızca, İtalyanca ve Romanşça) konuşan insanları birbirine bağlayan ilişkilerin gevşekliği ve bir ülkedeki iki dinin doğal sınırlarının olmaması nedeniyleydi.

Bazısı demokratik, bazısı oligarşik olan kantonların heterojenliği ve onların ilişki biçiminin karmaşıklığı Napoleon'un vücut kazandırdığı devrimci ve gerçekçi hırslar için bir hakaretti. 18. yüzyılın sonunda Napoleon Bern'i işgal etti ve İsviçre'ye demokratik bir cumhuriyet lehine kantonlar arasındaki karmaşık ve üst üste binen ilişkileri fesheden bir anayasa kazandırdı. Beş yıl sonra Napoleon bu deneyimi ve yeni anayasayı bir kenara bıraktı, ancak Vaud'u bir kanton olarak tuttu. Godard'ın çocukluğunun jeopolitik bağlamı 1815 yılında Viyana Kongresi Avrupa'nın haritasını yeniden çizdiğinde ve yalnızca İsviçre'ye Cenevre'yi Vaud'a bağlayan dar bir toprak parçasını garantilemeyip, aynı zamanda Avrupalı güçlerin İsviçre devletinin sürekli tarafsızlığını kabul ettiğini ifade ettiğinde tamamlandı.

Bu tarafsızlık 1940 yılına kadar ciddi bir şekilde tehdit edilmedi. İsviçre'nin 1848 devrimi göreceli olarak barışçı bir olaydı; yabancı güçleri içermiyordu. Kanton ve federal çıkarları dengeleyen aşırı derecede uzun süreli bir anayasayı ortaya çıkardı. Sempatilerine göre Fransız ve Alman İsviçre'sini bölen 1914-18 savaşı sırasında bile, İsviçre'nin savaşa karışmasına dair herhangi bir sorun olmadı. Milletler Cemiyeti'ne ve Cenevre'deki ilişkili uluslararası yapılara dayanma kararı bu ülkenin tarafsızlığına uluslararası bağlılığı yeniden onayladı. Ancak 1940 yılı farklıydı. 1798 yılında olduğu gibi, İsviçre

bütün Avrupa'ya hakim olan bir fatihle karşı karşıya geldi. Daha da kötüsü, Fransa'nın düşmesi o kadar çabuk oldu ki, Fransa ve İsviçre askeri istihbaratı arasında paylaşılan gizli anlaşmayla ilgili belgeler Almanların eline geçti. Gerçek bir işgal olasılığı ortaya çıktı.

Tarihçiler bugün bize İsviçre'nin bu tehdidi önlemesinin bir yolunun Almanya için bir rezerv bankası olarak davranması olduğunu söylüyorlar. İsviçre'nin Yahudilere zulümle ilgili kayıtları karışıktır – bazı Yahudi mültecileri kabul ettikleri halde, birçoğu ölüme gönderildi. Alman işgalini açıkça ve derhal engelleyen, aynı zamanda İsviçre ordusu ve onun Fransızca konuşan Vaudlu komutanı Henri Guisan'ın tavrıydı. 25 Temmuz 1940'ta Paris'in düşmesinden yalnızca bir ay sonra, Guisan İsviçre Genelkurmayını İsviçre'nin efsanevi bölgesi Rutli çayırına taşıdı ve onlarla Almanca konuşarak, Churchill'in "Asla teslim olmayacağız" sözünün eşiti bir güvence verdi. Bu simgesel davranış kadar önemli olan, İsviçre ordusunun büyük bölümünü cephelerden çekmeye, onları Alplerin yüksek yerlerine yerleştirmeye ve onların konumlarını güçlendirecek bir serveti harcamaya yönelik askeri karardı.[9] Mesaj açıktı. Ordu İsviçre'nin işgal edilen alçak bölgelerini görmeye hazırdı, ancak hiçbir fatih yüksek dağlarda uzun ve daha acılı bir savaşı göze alamazdı.

Jean-Luc sonunda Ekim 1940'da Bretanya'dan ve Vichy'den İsviçre'ye döndüğünde, karneye bağlansa da, karartmaların ve bombardımanın şiddetini hiç bilmeyen bir ülkeye gelmişti. 1941 yılının paskalya yortusunda Fransızca ve Matematik alanlarındaki bir giriş sınavından sonra Collége de Nyon'a girdi. Godard ailesinin üç büyük çocuğu bu okula gitti ve bu okul o dönemde mükemmel bir eğitim sunuyordu.

Nyon'da 14. yüzyıldan beri bir okul vardı, ancak Collége'ın kökenleri yalnızca Reformasyon'a kadar gider ve 1559 yılında Saint Martin Caddesi'nde bir bina satın alındı ve caddenin adı Collége Caddesi oldu. Bina 1784 yılında yıkıldı ve sekiz yıl sonra kısmen eski malzemeyle inşa edilen yeni bir etkileyici bina açıldı ve 1960'lı

---

[9] E. Bonj, H. S. Offler ve G. R. Potter, *A Short History of Switzerland* (Oxford: The Clarendon Press, 1952), ss. 367-378.

yıllara kadar öğrencilere ev sahipliği yaptı. Ancak Godard'ların gideceği bu kurum 19. yüzyılda biçimlenmeye başladı. 1806 tarihli eğitim yasası Fransızca, Latince, Yunanca ve Geometriyi içeren bir müfredat programını devreye soktu. Daha sonra 1834 yılında bunlara Almanca, Resim, Matematik ve Doğa Bilimi eklendi.

1941 yılında bu okul iki bölüm sunuyordu: bilim ve klasikler. Jean-Luc klasikleri seçti, ancak okulda geçirdiği süre boyunca matematikte iyi olan birileri kadar iyi olacak ve son senesinde en büyük matematik ödülünü kazanacaktı. Sınıflar ayrıydı ve erkekler ve kızlar yalnızca müzik ve Latince derslerinde bir araya geliyorlardı. Bütün öğrenciler kış boyunca Çarşamba sabahları bir araya gelir ve rayları Lozan-Cenevre tren istasyonunun dışındaki yolda başlayan, Trelex adlı küçük bir kasabadan geçerek Jura Dağları'na ve St Cergue'deki kayak merkezine giden küçük treni beklerdi. Jean-Luc tanınan bir kayakçıydı, ancak onun atletik yapısı onu daha geleneksel olmayan gösterilere yönetti. Marcel Dreyfus büyük bir hoşnutsuzlukla Godard'ın bir eliyle son vagonun arkasına asılarak, bedenini trenin ardında nasıl uçurduğunu kaydeder.[10] Dreyfus yaşamı boyunca Collége de Nyon'da öğretmenlik yaptı, ancak Jean-Luc'un öğrenciliğinin son döneminde yalnızca yardımcı öğretmendi.[11] Onun Godard'a dair sürekli bir anısı onun 'aptalı oynamayı' seven biri olduğudur.

Collége resim ve dans kadar tiyatroyu da teşvik etti ve 'okul geceleri' bu küçük kasabada önemli olaylardı. 1945 yılında son sınıfta okuyan Jean Rosset bir Çehov oyununu karma oyuncularla sahneleyerek bir devrim başlattı. O zamana dek bütün oyunlar ya tamamen erkek ya da tamamen kız oyuncular tarafından oynanıyordu. 1946'da Collége'deki son yılında Jean-Luc, Théodore de

---

[10] Marcel Dreyfus, a.g.e., s. 55.

[11] Savaş sırasında çok sayıda öğretmen askerlik hizmetinde olduğu için okulda birçok yardımcı öğretmen vardı. Jean-Luc'un sınıf arkadaşı Pierre Gudet'ye göre bu durum disiplinin belirgin bir şekilde gevşemesine yol açtı. Savaş yıllarında Nyon'daki ve Collége de Nyon üzerine Haziran 2002 tarihli yazışma.

Bainville'nin *Gringore* adlı oyunundaki kötü XI. Louis karakterini canlandırdı.

Savaşın başından sonuna İsviçre Fransız, Alman ve İtalyan filmleri kadar Britanya filmlerini de görmek açısından eşsizdi ve Godard ailesi üyeleri *In Which We Serve*'ü ve hem İtalyan hem de Alman komedilerini izlemişlerdi.[12] Godard'ın hatırladığı İsviçre'de Avrupa'nın geri kalanında olduğu gibi savaş boyunca Amerikan filmleri gösterilmedi; aslında her ne kadar bu filmler Nyon gibi ücra köşelere ulaşamadıysa da, Amerikan filmleri İsviçre'de, örneğin *Yurttaş Kane* (*Citizen Kane*, Orson Welles, 1941) ve *Hellzapoppin* (H. C. Potter, 1941) Cenevre'de gösterildi. Bütün bunların en çarpıcı olanı İsviçrelilerin çoğu kez aynı görüntülere tamamen farklı iki ses kuşağının eşlik ettiği hem Almanca hem de İngilizce haber filmlerini izleme ayrıcalığına sahip olmalarıydı. Bu ses ve görüntü alanındaki gerçek bir Godardyen eğitimi sunuyordu. Godard'ın kendi sözleriyle, "aynı savaş ama farklı zaferler."

Savaş yakından izlendi. Her akşam 7.15'te Paul ve Odile Godard tarafsızlık nedeniyle haklı bir üne sahip olan İsviçre haberlerini dinlerlerdi ve çocuklar da anne-babalarının tepkilerini gözlerlerdi. İkisi de Kızıl Haç faaliyetine katıldılar ve görevlerini Fransa'da yerine getirdiler; Odile bir Kızıl Haç pasaportuna sahip oldu. Ayrıca Fransız direnişiyle bir bağlantı da vardı. Gerçekten Jura Dağları üzerinden kaçan bir direnişçi olan Yves Barthélémy, Odile'in yengesinin erkek kardeşiydi ve 1944-45 yıllarında aylarca Godard'larda kaldı. Monod'ların hepsi direnişin tarafında değildi; Julien-Pierre'in yatağının başucunda Mareşal Pétain'in bir fotoğrafı vardı ve katı bir Vichy hükümeti destekçisiydi. Nyon'un çoğu gibi Prieuré Caddesi, no.4'te yaşayanlar da açıkça Müttefiklerin yanındaydı. Paul Godard her zaman Alman karşıtı olmuştu[13] (bir Alman tarafından yazılmış

---

[12] Pierre Gudet, *Goodbye Mr Chips* (Sam Wood, 1939) ve *Robin Hood*'dan (Michael Curtiz, William Keighley, 1938) o dönemin bütün ergenlerinin izledikleri iki film olarak bahseder.

[13] Bununla birlikte 17 Eylül 1995'te Adorno Ödülünü alma konuşmasında Godard'ın, toplama kamplarına olan ilgisi ile babası sayesinde kendisine geçen 'Almanya sevgisi' arasında bağlantı kurduğunu belirtmek gerek.

gebelikle ilgili ders kitaplarından birinin kenarlarında Alman-karşıtı sloganlar yazılıydı) ve ayrıca Anglosakson düşkünüydü. İngiltere'de birlikte okuduğu doktorların çoğuyla düzenli ilişkisini korudu ve onların birkaçı savaştan önce ve sonra düzenli olarak İsviçre'yi ziyaret ettiler. Hem Jean-Luc hem de Claude izcilerin hevesli üyesiydiler[14] ve Jean Rosset Özgür Fransızları kötü Almanlarla kapıştıran sayısız oyun olduğunu hatırlıyor.

Ailenin Yüz Karası: 1946-1950

Mayıs 1945'te savaş sona erdi ve bir sonraki yıl Jean-Luc Collége du Nyon'dan mezun oldu. Rachel, bakaloryanın İsviçre'deki karşılığı olan *olgunluk* sınavı için zaten Cenevre'ye gitmişti, ancak Godard onun peşinden gitmedi. Bunun yerine Buffon Lisesi'ndeki öğrenciliğini tamamlamak için Paris'e gitti. On altı yaşında bir genci yüzlerce mil ötedeki bir okula göndermek garip görünebilir, ancak bu Cenevre ile Paris arasında kuşaklar boyunca gidiş-gelişi ve ayrıca Paris'teki Monod ailesinin genişliğini unutmak anlamına gelir. Godard için taşınmak sorun değildi. Bana söylediğine göre bu "Charing Cross'a gitmek gibiydi." Ancak Nyon'dan ayrılmak için daha özel nedenler olmuş olabilir. Paul Godard ve en büyük oğlunun arası çoğu kez açıktı. Özellikle aile efsanesi, doktorun kontrolünü tamamen yitirerek bir tabak patates püresini oğlunun başına fırlattığını anlatır.

Bu Ödipal dinamik Godard'ın anne ve babasının evliliğinin bitiyor olmasından etkilenmiş olabilir. Dindar bir Protestan ailesinde, boşanmadan konuşulmasına hiç izin verilmezdi ve bu nedenle Kasım 1952'deki boşanmaya kadar evliliğin bozuluşunun net bir tarihini vermek güçtür. Çocukların bu ayrılmaya dair farklı anıları vardır. Claude için bu ayrılık 1949 yılında annesi Cenevre'ye taşındığında oldu; Vérenique'e göre 1951 yılında kayak yaptığı tatilden geri döndüğünde ablası Rachel ona annesinin ayrılığını söylediğin-

[14] Nyon'da biri Katolik, diğeri Protestan olan iki izci birliği vardı. İzcilerin çoğunluğu üniformaların ve gezilerin maliyeti nedeniyle hali vakti yerinde olan ailelerden geliyordu.

de gerçekleşti. Jean-Luc sürekli olarak bu ayrılmanın on beş yaşında olduğu 1945 yılında olduğunu söyledi. Kesin olan, Odile Godard'ın İsviçre'ye taşınmak için kendini asla ikna etmemiş olmasıdır. Paul Godard "Paris'in seküler salonlarında zehirlenmiş olmaktan" kaçmaktan hoşnut olabilir (kızı Véronique'in tahmini), ancak Odile Godard aynı salonları çok özledi ve hem kendisinin hem de çocuklarının Paris'te mümkün olduğunca çok zaman geçirmesini sağladı. Odile Godard'ın İsviçre'de Claude'e hamile kaldığı 1933 gibi geç bir tarihte hâlâ Paris'te okumaya çalıştığını belirten kayıtlar vardır. Çocuklarına bağlı ve özenli bir anne olarak göründü, kendisini ve çocuklarını çok sayıda sosyal ve kültürel etkinliklere dahil ettiği ve okumak onun için bir tutku olduğu halde, Vaudlu bir annenin yaşamının kendi beğenisine uygun olmadığına dair biraz kuşku vardır.

Ancak Paul Godard için küçük bir İsviçre kasabasında genel bir pratisyen hekimin yaşamı bir tutkunun gerçekleşmesi olarak görünür. Daha genel tıp dünyası içinde aktif bir rol oynadı, ara sıra meslektaşlarıyla araştırma yazıları yazdı ve ziyaretine gelen İngiliz doktorları misafir etti. Ancak tatillerini tek başına yaptı ve normal olarak Anthy'de yazlarını geçiren ailesine katılmadı, merak uyandıran *Trait d'union* (Tire) adlı küçük teknesiyle gölde ara sıra gezintilerle yetindi. Bu evliliğin arkaplanı tamamı yalnızca tahmin edilebilir, ancak kesin olan, Jear-Luc için bu evlilik savaşla birlikte bitti ve o dönemde bu olay Nyon'da dedikodu konusu oldu.

1946 yılında Jean-Luc Buffon Lisesi'ne başladığında, Assas Caddesi'nde, Lüksemburg Bahçeleri'nin karşısındaki bir pansiyonda kalıyordu. Kahvaltısını orada yapıyor, akşam yemeklerini orada yiyordu. Öğle yemeği okulda değil, ama Monod ailesinden bir akrabasıyla birlikte yeniyordu ve bu öylesine geniş bir aileydi ki, Jean-Luc her hafta çok sayıda teklif alıyordu. Godard bu yemeklerin resmi dilin ve görgü kurallarının olduğu Shakespeare oyunlarına benzediğini hatırlıyor; amcalarına ve yengelerine içten 'sen' yerine resmi 'siz' ile hitap ediyordu. Ancak Monod'ların evleri arasında iki yer çok önemliydi. Pazar günleri gittiği büyükanne ve büyükbabasının evi ve pansiyona bir alternatif haline gelen annesinin ikizi Tante Aude'nin yaşadığı Saint Germain Bulvarı, no. 274'teki ev. Belki da-

ha da önemlisi, Sèvres Caddesi no. 82'deki annesinin en iyi arkadaşı Jacqueline Morin'in mekânı olan 'Marraine Jacko'ydu. Bu üç evde de Godard kendisini çok gözde hissediyordu ve bu durum öylesineydi ki, vaftiz annesinin evinde ona "eğer isteseydin, neredeyse senin bir sevgilin olabilirdim," bile dendi.

Ancak ailenin gözdesi kendisini ailenin yüz karasına çevirmek üzereydi. İlk sorun okuldu. Nyon'da matematikte her zaman zeki olarak görülüyordu ve Raymond Gaille adlı genç bir öğretmen tarafından teşvik edildi, ancak onun şevki Buffon Lisesi'nde uzun sürmedi: "Kolejde matematikte kendiliğimden iyi olduğumu düşünürdüm, ancak Paris'te matematikte iyi olmak için çalışmak zorunda olduğumu anladım ve o zaman matematik bitti." Gerçekten savaş sonrası Paris'te Jean-Luc başkentin sinema kulüplerinde kıyaslanamaz bir eğitime başlıyordu. Ancak bu eğitim ailesi için hiç hesapta yoktu. Onlara göre Jean-Luc derslerinde başarısızdı. Çocukken hatırlayabildiği tek baskı ondan bir derece elde etmesinin beklenmesiydi ve kısa süre sonra sanki bakaloryasını bile alamayacakmış gibi göründü.

Ancak bundan daha da kötüsü o bir hırsızdı. Beş yıl boyunca, sonunda 1952 yılında Zürich'te cezaevine girene kadar Jean-Luc sürekli olarak çaldı ve devamlı yakalandı. Çaldıkları genellikle önemsiz şeylerdi; *Serseri Aşıklar*'ın başında Michel Poiccard'ın arkadaşı Liliane'ın giyindiği sırada çantasından birkaç notu çaldığında yaptığı türden şeyler. Ancak hepsi de önemsiz değildi. Godard öğrenci arkadaşı Jacques Rivette'in *La Quadrille* adlı kısa filmini kendisinin bir amcasından para çalarak finanse ettiğini iddia eder ve daha da önemlisi büyükbabasının sahip olduğu Valéry'nin ilk baskılarından birini çalmasıydı. Diğer vakalarda olduğu gibi, yakalanmamak için çok dikkat etmemiş gibidir. Bu baskı gerçek bir kitap düşkünü olan Julien-Pierre Monod'un çok sık olarak uğrayıp kitaplara göz attığı çok yakındaki bir kitapçıya satıldı. Kitapçının hemen ona yeni bir Valéry baskısına bakmayı isteyip istemeyeceğini sorması kaçınılmazdı; onun bu baskının kendisine ithaf edildiğini anlayacağı kesindi. Sonuç öngörülebilirdi; Jean-Luc çocukluğunun tanrılarının dünyasından kovuldu. Monod ailesinin büyük desteği

artık söz konusu değildi. Sonraki beş yıl Jean-Luc'un geleceğiyle ilgilenen sadece kendi annesi ve babası olacaktı.

Godard bu dönemde garip bir broşür hazırladı – broşür 20 Kasım 1947 tarihliydi ve Noel nedeniyle *Vieux Nyonnais* (Nyon'un Yaşlıları) adı tahminen kendi ebeveynlerine hitap ediyordu. Bu broşür çeşitli aile üyelerinin alıntılar eklenmiş bir dizi çizimiydi – Godard'ın alıntıları kullanması çok önceden başlar; Bismarck, Pascal, Ecclesiastes, Prévost, Goethe, Aragon, Poquelin, Montesquieu, Camus, Montaigne, Cocteau ve Sophocles 'Aile Çevresi: Ayrıntılı İzlenimler'in doğru portresini vermek için davet edilmişlerdi. Bu broşür dikkatle yazılmış yorumların ve alıntıların olduğu kurşun kalem ve mürekkeple çizimlerden başka bir şey değildi, ancak bir kitap için gereken bütün aygıtlarla hazırlandı; sadece bir ön ve arka kapak yoktu, aynı zamanda 'Godard ailesinin karı-kocaları' için hazırlanan bu kitabın yalnızca bir baskısının olduğunu belirten özenle hazırlanmış bir basım bilgisi sayfası da vardı. Bu bilgi tamamen Valéry'nin yakın arkadaşları için özel olarak bastırdığı kitaplardan biri gibidir.

Öğrenmenin ve dili ironik bir şekilde kullanmanın özenle sergilenmesinin ardında, monod'ların dünyasının, onların "büyük" ya da "küçük burjuva" olmalarının bir reddi okunbilir (broşür "büyük burjuva koncartosu" ve "küçük burjuva koncartosu" olarak iki bölümlüdür.) Salyangozlar olarak karikatüze edilen aile üyelerinin net bir kimliği ya da alıntılar veya düşünceler yoluyla yorumlanması yoktur, ancak burjuva ikiyüzlülüğünün maskesinin düşürüldüğüne dair güçlü bir duygu vardır. Gerçekten de bu özenle hazırlanmış broşürün arka kapağı iki yüzün -bir erkeğin ve bir kadının- aşağı düştüğü bir beden çizimini gösterir ve çizime şu yazı eşlik eder: "Maskeler aşağı." "Nyon'un Yaşlıları"na ithafın altında Jean-Luc Godard'ın imzası varken, kapaktaki isim büyük harflerle IAM'dır. IAM ("yam" diye söylenir) Godard'ın Nyon'daki okul günlerindeki lakabıydı ve kasabada o kadar iyi biliniyordu ki, Dr. Godard bazen kendisi için 'Iam'ın babasıyım' ve Jean-Luc'un erkek kardeşi Claude için de "Küçük Iam" derdi. Ayrıca başlık sayfasını süsleyen bir yazar adı vardı – "kendim." Gerçekten bütün metin kendinin öneminin

özenli bir gösterimidir ve "Ve bu Monod'lara ilaveten, onları yeterince seviyorum ve bir izlenim sadece bir izlenimdir" deklarasyonuyla (bu kez yazar imzalı) biter.



"Aile Çevresi: Ayrıntılı İzlenimler"in kapağı



Aile Çevresi: Ayrıntılı İzlenimler. Bismarck'tan alıntı şöyle diyor: "Bir casus olarak doğmadım, ancak bu sürüngenlerin yaptıklarına bakmak için biraz itibarı hak ediyorum."

Bu hırsızlıkları psikolojinin saçma terimleriyle bir isyan davranışı ya da onun ailesini reddetmesi olarak açıklamak baştan çıkarıcı olabilirdi, ancak Jean-Luc'un erkek kardeşi bu hırsızlıkları Protestan 'cimriliğine' bir tepki olarak görür. Godard ise bunları kendi dünyasına hakim olma arzusuna dair kapsamlı bir görüşün içine yerleştirir:

> Bir filmde önemli olanın parayı kontrol etmek olduğunu çok çabuk anladım; para, ki zaman demektir, yani paraya sahip olmak, parayı kendi ritminize ve hazzınıza uygun olarak harcayabilmek demektir. Babamdan para istediğimde, "Bana ne istediğini söyle ve ben onu ödeyeyim" dediğini her zaman hatırlayacağım. . . Bu hiç de iyi bir şey değildi. İstediğim paraydı ve onu istediğim gibi harcama gücüydü. Ve sinemada, ki sinemada başlıca çabam olmuştur. . . belki çok yoksul insanlar hariç. . . çok az insanın keyif aldığını sandığım bu gerçek güçtür; onlar çok az paraları olduğu için, ki bu tehlikeli değildir, kendi hallerine bırakılırlar. Ancak birkez çok para oldu-

günda, gerçek güç miktarda değil, ama onu harcadığınız zamandadır.[15]

Bu hırsızlıklar Jean-Luc'un Paris'te okumaya devam etmesini olanaksızlaştırdı ve bu nedenle 1948 yılında İsviçre'ye geri döndü. Rachel'in yaptığı gibi Cenevre'de değil, Lausanne'da okula gitti. Bu muhtemelen Godard'ların 1948 yılında Nyon'dan taşınması nedeniyleydi. 1945 yılında silah taşıyan mücevher tüccarı Georges Godard, oğlunun kısmi-zamanlı çalışmaya devam ettiği La Lignière'de öldü. Bu taşınma, babasının kendisine ve kız kardeşlerine bıraktığı para nedeniyle olmuş olabilir ve Paul Godard Cenevre Gölü'nün diğer ucunda bir klinik satın aldı. Montriant kliniği Cenevre'ye yüz kilometreden uzak, ama Lausanne'a elli kilometreden yakın ve Paul Godard'm evlenmeden önce çalıştığı Valmont'a çok yakın olan Chamby-sur-Montreaux adlı küçücük bir köydeydi.

Bu yeni girişimin bir nedeni de kendi sağlığıydı. 1940 yılından itibaren ilerleyen kronik eklem rahatsızlığından ya da Charcot hastalığından sıkıntı yaşamaya başlamıştı ve ayrıca anfizemden etkileniyordu. Genel bir pratisyenin günlük turları giderek daha fazla eziyetli hale geliyordu. Bu nedenle Paul Godard hem on beş yıl boyunca çalıştığı La Lignière'yi hem de kendi kliniğini işletmek için on yıl önce başladığı muayenehane doktorluğunu bıraktı. Aile onunla birlikte taşındı, Jean-Luc da dahil.

Yeni klinik aşağıdaki gölün muhteşem manzaralarının olduğu Valais Alpleri'nin eteğinde büyük ve görkemli bir binaydı. Küçük bir tren istasyonunun yanındaydı ve yaz günleri çok güzel görünürdü. Klinik dağlarda çok yüksekteydi ve kışları inanılmaz soğuktu. Montriant kliniğinin finansal olarak başarısız olmasının nedeni her şeyden önce bu soğuktu. 1950 yılında kışın kliniği açık tutmanın ekonomik olmadığı netleşti. Ancak 1948 yılında ana kliniğin dibindeki küçük bir binaya taşındı ve Jean-Luc bir kez daha erkek kardeşi Claude ile aynı odayı paylaştı. Lausanne'da Lémania adlı bir koleje kaydoldu ve 1948 yılının yazında çok önemli olan bakalorya sına-

[15] Jean-Luc Godard, *Introduction à une véritable histoire du cinéma* (Paris: Éditions Albatros, 1980), s. 74.

vında başarısız oldu; sonunda 1949 yılında Grenoble'da bu sınavı geçti. Bu dönemin büyük bölümünde Jean-Luc İsviçre'de kalmış görünüyor.

Sinemanın önemi şimdiden çok açıktı. Gelecekteki kayınbiraderi Jean Rosset 1948 yılının yazında onun bir senaryo yazdığını hatırlıyor. Hayatını öğretmenlik ile amatör tiyatroculuk arasında bölünmüş olarak yaşayan Rosset Lausanne'daki üniversitede klasikleri okuyordu, ancak aynı zamanda da Château de Blonay'da Véronique Deschamps adlı genç bir oyuncuyla birlikte *Faust*'ta oynuyordu. Godard ikisine okumaları için yazdığı senaryoyu verdi ve onlarla bunda rol almaları konusunu konuştu. Senaryo hamile kalan ve aşığı tarafından terk edilen genç bir kadının öyküsü olan İsviçreli yazar Charles-Ferdinand Ramuz'un ilk dönem romanı *Aline*'nin modern bir uyarlamasıydı.

Ancak sinema hâlâ Godard'ın tercih ettiği bir sanat dalı değildi; bu dönemde daha çok resim yapıyordu ve annesi 1949 yazında Montriant'ta onun resimlerinin sergilenmesini organize etti. Erkek kardeşi Claude, Jean-Luc'a resimlerinde neden mavinin böylesine baskın bir renk olduğunun sorulduğunu hatırlıyor. Yanıt Godard tarzının bir başlangıcıydı: "Sadece mavi boyam vardı." Jean-Luc daha o dönemde röportaj tekniğini mükemmelleştiriyor, masum ve stereotipik bir soruya estetik varsayımlarla soru soranı gülünç duruma düşüren yanıtlar veriyordu. Aynı dönemde Claude da Jean-Luc'un kendisine mutlaka Balzac'ı, özellikle de *La Cousine Bette*'yi (*Bette Abla*) okuması gerektiğini söylediğini hatırlıyor.

Godard 1949 sonbaharında Paris'e geri döndü ve antropoloji alanında diploma almak için Sorbonne'a kaydoldu.[16] Bir kez daha bu tercihte bir belirleyenin Monod bağlantısı olduğu görülüyor. Bir akraba olan Théodore Monod Fransa'daki önde gelen antropologlardan biriydi ve Jean-Luc'un bu konuya ilgisini çekmişti. Ancak artık Godard'ın ilgisini sinema çekiyordu ve her ne kadar onun antropoloji tercihi önemliyse de hiçbir derse katılmadı.

---

[16] Godard aynı dönemde Instutut de Filmologie'ye (Filmoloji Enstitüsü) kaydolduğunu iddia eder.

Antropolojinin 20. yüzyılın anahtar konusu olduğu tartışılabilirdi. Kökenleri Avrupalıların politik olarak hakim oldukları ve ekonomik olarak sömürdükleri 'ilkel' halkları anlamaya yönelik arzularındadır; aslında bu anlama, daha etkili hakimiyeti ve daha etkili sömürüyü kolaylaştırdı. Ancak 20. yüzyılda antropoloji o 'ilkel' halkların sözde 'uygar' halklar kadar gelişkin ve karmaşık olan toplumsal ve simgesel yapılara sahip olduklarını göstermeye başlamıştı. Her halükârda, Batı'nın I. Dünya Savaşı ve Nazilerin ölüm kamplarındaki soykırımları nedeniyle yaşadığı dehşetler, uygarlığa yönelik her türlü Avrupalı talebin en iyi yönüyle şüpheli ve en kötü yönüyle de tamamen sahte görünmesine yol açtı.

Hem insan bilimleri hem de daha genel kültürün karşısında antropolojinin iddialarını ortaya koyan kişi Fransız antropolog Claude Lévi-Strauss'du. Bu Godard'ın entelektüel eğilimleri görmedeki olağanüstü şansı ve düşünüp karar verme yetisiyle (yaşamı boyunca onu izleyecek şans ve yeti) ilgili bir şeyler anlatır; şöyle ki, Godard 1949 yılında Lévi-Strauss konferansını duyduğunu hatırlıyor; bu yıl Lévi-Strauss'un *Akrabalığın Temel Yapıları*'nı yayımladığı yıldı ve bu kitap insana dair anlayışımızda Freud'un *Düşlerin Yorumu* kadar önemli bir yer tutan bir metindi. İzleyen yirmi yıl boyunca Lévi-Strauss'un düşünceleri Lacan, Barthes ve Derrida gibi farklı insanları köklü bir şekilde etkiledi ve 1960'lı yılların ortasında 'yapısalcı devrimi' ortaya çıkardı. Ancak onun en önemli iddiası (1960'lı ve 1970'li yıllarda büyük bir hararet ortaya çıkaran iddia) Batılı kültürün hem çağdaş gerçekliği hem de onun sanat yapıtları içinde başka herhangi bir kültürle aynı biçimde ve aynı mesafeden analiz edilmesinin gerektiğiydi. Bu tutum başından itibaren Godard'ın tutumudur ve antropolojiyle karşılaşma Sorbonne'da katılmadığı derslerin akla getirebileceği kadar önemsiz olmayabilir. 1947 yılında önemli sinemacı Jean Rouch Afrika'da bir dizi antropolojik film yapmaya başladı ve Godard *Cahiers du cinéma*'da onu öven ilk kişilerden biriydi. Ve *Cahiers du cinéma, Serseri Aşıklar*'ın ilk değerlendirmelerinden birinde bu bağlantıyı kurdu. Luc Moullet zekice bu filmin

eğer Godard'ın tutkusunun Fransa'nın Rouch'u olmak olduğu görülürse daha iyi anlaşılabileceğini iddia etti.[17]

Godard geleneksel bir antropoloji öğrencisi değildi ve onun takip ettiği dersler, bir sonraki bölümde göreceğimiz gibi, Sinematek'te ve Paris'teki sinema kulüplerindeydi. Ayrıca gerçek bir sinema düşkünleri grubunun başlangıcının oluşması ve onların ilk dergi yazılarını yazmaları ve ilk kısa filmlerini çekmeleri bu dönemdeydi (T: 99). Bununla birlikte Godard hâlâ tamamen kendi sanatsal mesleği olarak sinemaya karar vermemişti. Suzanne Klochendler (kısa süre sonra adı Suzanne Schiffman'dı ve Truffaut'nun belki de en yakın çalışma arkadaşı oldu ve Godard'ın birçok filminde çalıştı) Godard'ın 1949 sonbaharında Lükseınbourg Bahçeleri'nde bir otobüsten indiğini ve kendisine büyük bir roman yazarı olacağını söylediğini hatırlıyor. Bir roman yazarı olmaya çalıştığı o dönemi hatırlarken Godard "Bunun güzel güzel bir şey olmadığını ya da matematik gibi fazla zor olduğunu düşünüyorum" dedi.

Ancak Godard romanlar yazmadıysa da, senaryolar yazıyordu. Erkek kardeşi Claude 1950 yazında George Meredith'in *The Fiancée* adlı eserine dayanan ve 'La trêve d'ironie, Claire' (Claire, İroniye Son Verelim) adlı bir senaryo okuduğunu hatırlıyor. Bu vakada Godard öyküyü yalnızca modernize etmedi, aynı zamanda yerelleştirdi. Senaryo kadın karakterin arabasıyla Jura Dağları'ndaki sert virajlardan Nyon'a doğru giderken kaza yapması ve ölmesiyle biter.

Evden Ayrılış: 1950-54

Godard'ın Paris'te geçirdiği zamandan sağladığı yarar ne olursa olsun, ebeveynlerinin bakış açısından o bir amacı ya da çabası olmayan devamsız bir antropoloji öğrencisiydi. Onların Jean-Luc ile ilgili ne yapacaklarıyla ilgili sorunları, babasının savaştan uzak durma takıntısı nedeniyle 1950 yılının sonunda geçici olarak çözüldü. 1945 yılında Müttefiklerin zaferinin hemen ardından Hiroşima ve Nagazaki'yi mahveden nükleer bombaları Avrupa'ya getirme teh-

[17] Luc Moullet, *Cahiers du cinéma*, 106 (Nisan 1960), s. 26.

didinde bulunan Soğuk Savaş'ın başlangıcı geldi. İsviçre çok az korunma sunuyordu. 1946 yılında Paul Godard Amerika kıtasına ilk yolculuğunu yaptı, Peru, Kolombiya, Jamaica ve New York'a gitti. Montriant'ın finansal güçlükleri ile Soğuk Savaş'ın yoğunlaşmasının (1948 yılında Çekoslovakya'da Komünistlerin iktidarı ele geçirmesi, 1949 yılında Berlin'e hava köprüsünün kurulması, 1950 yılında Kore Savaşı'nın başlaması) aynı dönemde olması, Paul Godard'ın hem sıcak olan hem de nükleer serpintiden makul bir uzaklıkta olduğunu umduğu Jamaika'da bir klinik açması gerektiği kararını alması için birleşmiş görünür.

Dondurucu derecede soğuk kliniğini kapatan Paul Godard 1950 yılının Aralık ayında Jean-Luc ve (okul aylarını kaçırmaktan keyifli) Véronique ile birlikte Cherbourg'dan Amerika Birleşik Devletleri'ne gitti. Gemideki beş günün ardından New York'a vardılar ve orada Birleşmiş Milletler'in karşısında, Birinci Cadde'deki Beekman Oteli'nde kaldılar. Oradan Miami'ye giden bir trene ve Kingston'a (Jamaika) gitmeden önce Küba'da duran bir uçağa bindiler. Kingston'da Paul Godard'ın İngiltere'deki tıp fakültesinden eski bir arkadaşı olan Dr. Wingate'in yanında kaldılar. Dr. Godard hemen Mandeville'de bir ev satın aldı ve kızıyla birlikte evi döşemeye başladı, bu arada Jean-Luc Güney Amerika'da uzun bir yolculuğa çıktı.

İlk adım Panama'ya giden bir uçaktı ve oradan Godard'ın babasının kız kardeşi Madeleine'in yanında kaldığı Lima'ya (Peru) geçti. 1936 yılında Madeleine Nazilerin iktidara gelmeleri üzerine kaçmadan önce Berlin'de Tropik Tıp Profesörü olan Maxime Kuczynski ile evlenmişti. Godard Lima'da birkaç hafta onların evinde iki çocukları Pierre-Paul ve Michel ile birlikte kaldı. Ancak görünüşe bakılırsa Godard bölgeyi incelemeye isteksiz olan ve odasında kalmayı tercih eden oldukça somurtkan bir misafirdi. Yalnızca sinemayla ilgili ziyaretçi bir antropolog Kenneth Wasson ile konuştuğunda canlanmış görünüyordu. Wasson Titicana Gölü'-ndeki Urus Kızılderilileri üzerine bir belgesel çeken ilk kişiydi. Jean-Luc *Le Monde Diplomatique*'den gazeteci Gunter Holzmann'ın inceleme yazısında kısaca yer alır ve sıska bir yabancının kapıda kendisini

şöyle tanıttığını anlatır: "Jean-Luc Godard, uzak bir akraba, köken olarak İsviçreli ve o dönemde Lima'da yaşıyor. Eniştesi olan ve yerlilerin sağlığını inceleyen çok bilgili doktor Kuczinski ona gelip kendisini görmesini tavsiye etmişti. . . O dönemde 20'li yaşlarında olan Jean-Luc oldukça sessizdi. Birbirimizi daha yakından tanıdıktan sonra damdan düşer gibi bütün kültürlerden uzakta, burada nasıl hoşnut olabildiğimi anlamadığını söyledi."[18]

Onun Güney Amerika yolculukları Rio'ya uzandı ve orada parasız kaldı. Parasız ya da biraz para edinmenin bir aracı olmadığı için yardım almak amacıyla Fransız Büyükelçiliği'ne gitmek zorunda kaldı. Paul Godard'ın Şili, Santiago'da yaşayan başka bir kız kardeşi olan Hélène'in yanına gitti. Bir süre orada kaldı ve Hélène'in kocası Willy Gerig'in, savaşın sonunda o ve Hélène'in İsviçre'den göç ettiklerinde kurduğu fabrikada çalıştı. Sonunda Jamaika'dan geri dönmüş olan babasının ve erkek kardeşi Claude'un kendisini karşıladığı Nisan 1951'de Fransa, Villefranche'ye döndü.[19]

Truffaut birkaç yerde Suzanne Schiffman'a bu Güney Amerika seyahatinin Jean-Luc'u radikal bir şekilde değiştirdiğini söyledi – Truffaut onun bu yolculuktaki içe kapanık tarzını ve uzun sessizliklerini anlattı. Değişmeyen şey, ebeveynlerinin onun geleceğiyle ilgili kaygılarıydı. Godard'a bu dönemde babasıyla kavga edip etmediğini sorduğumda, "bir ya da iki kez söz düzeyinde, ama gerçekten kavga değildi. Söz düzeyinde kavga etmenin yolunu bulamadığımız an olanaksızdı. 'Tamam' diyerek kaçardı, eğer bir şey yapmak istemiyorsanız sadece gidersiniz. Ancak ben film yapmak istiyorum diyordum. Ancak bu sanki kimse müziğin ne olduğunu bilmediği du-

---

[18] Gunter Holzmann, *On dit que j'ai survécu quelque part au delà des mers* (Paris: Éditions La Découverte, 1997), s. 155, aktaran Sally Gately *Ut Pictura Cinemas: The Strange Adventure of Jean-Luc Godard*, Doktora Tezi, University of Iowa, 2000, s. 81.

[19] Godard, Truffaut'ya *Serseri Aşıklar* döneminde "çok iyi bildiğim" dediği Panama'da geçen bir film önerisini yazdı (aktaran Michel Marie, *A Bout de souffle* [Paris: Nathan, 1999], s. 34) – kendi yaşamından bu kadar çok ham malzeme kullanan bir yönetmenin kendi filmlerinde Güney Amerika gezisinin açık izler bırakmaması belki de şaşırtıcıdır.

rumda, birisinin müzik yapmak istediğini söylüyormuş gibiydi. Bu onlar için bilinmeyen bir bölge gibiydi, hatta benim için bile."

Onların Godard için ilk çözümü İsviçre Alpleri'nde barajlar inşa eden bir şirket için çalışmasıydı. Bunu Godard'ın Zürich'teki İsviçre televizyon servisine katıldığı yeni işit-görsel televizyon ortamındaki bir iş izledi. Psikoanaliz Godard'ın ergenlik suçlarını ya kendini keşfetme arzusu ya da cezalandırılma arzusu olarak yorumlardı. O zaten keşfedilmişti, ancak yeni patronlarından çaldığında, cezalandırmıştı da. Zürich cezaevinde üç gün kaldı ve babası onun serbest kalmasını sağladı ve onu Lausanne'ın dışında, psikoterapide uzman ve bir ruh hastalıkları hastanesi olan açık tıp kliniği La Grangette'ye gitmeye ikna etti. Orada ne kadar kaldığı net değildir. Godard tahmin eder: "Muhtemelen üç ay, iki ay, ama üç gün değil." Godard'a göre babasının ona ne olduğu konusunda şaşırması tamamen anlaşılabilirdir: "Babam ne olduğunu bilmiyordu, o bir hekimdi. Muhtemelen Freud'un adını duymuştu, ama daha fazlasını bilmiyordu. Babamın çok iyi ve çok insancıl, bir hekim olarak çok başarılı olduğunu düşünüyorum, ancak o dönemde benim ne istediğimi anlamadı. Diğer çocuklarında durum netti, ama benim durumumda kimse bir şey bilmiyordu, hatta ben bile bilmiyordum." La Grangette'de Godard daha sonradan Claude'a, görüşüne göre Godard'ın 'une forte névrose'den (ciddi bir nevroz) muzdarip olduğunu söyleyen hastanenin başhekimi Dr. Mueller tarafından tedavi edildi.[20]

Bu olay onun ailesinden son kopuşuna neden olmuş görünüyor, çünkü bu dönemde kendi parasını kazanması gerektiği netleşmişti. Alplerdeki baraj şirketine geri döndü, ancak bu kez ona daha iyi bir iş sunacak ebeveyn yoktu. Maaşlarını biriktirdi ve böylece 1954 yılında La Grande Dixence'deki barajın inşaatı üzerine bir belgesel

---

[20] Bu öykünün neredeyse inanılmaz bir sonu vardır. Godard ve Gorin'in tamamlanmayan film *Zafere Kadar*'ı (*Jusqua à la victoire*, 1970) kurguladıkları 1970 yazında bir gece geç vakit kapı çaldı ve Gorin'in Küba'da bir kongrede tanıştığı bir doktor ortaya çıktı. Doktor ünlü insanların dosyalarını bulmak ve eski hastalara bunları iade etmek için Avrupa'daki psikiyatri hastanelerini gezdiğini söyledi. Godard'a dosyasını verdi.

olan ilk filmi *Beton Operasyonu*'nu (*Opération béton*, 1954) çekebildi ve kurgulayabildi.

Godard'ın artık ailesiyle fazla bir ilişkisi kalmamıştı. Ancak annesinin öldüğü haberi, muhtemelen Rachel aracılığıyla, ona ulaştı. Bir doktor olmayı isteyen bu serüvenci genç kadın orta yaşında da serüvenci olarak kaldı. Yeni İtalyan skuter Vespa gençler arasında çok rağbet görüyordu. Odile Monod babasından kendisine bir Vespa almasını istedi. 25 Nisan 1954'te akşam 9.30'da Vespa'sı Lausanne'da yoldan çıktı ve kafatasındaki çatlak nedeniyle neredeyse hemen öldü.[21] Godard Cenevre'den hastaneye gitti ancak alışılmamış biçimde acılı bir olaya dönüşen cenaze törenine katılmadı. Paul Godard, Monod ailesinden büyükanne ve büyükbabayı karşılamak için istasyona doğru çocuklarıyla gittiğinde, Cécile Monod (kızlık adıyla Calvin'in Cenevre'sinin Cécile Naville'si, Anthy'nin tanrıçası) ona "Monsieur, on ne veut pas vous voir ici" (Sizi burada görmek istemiyoruz) dedi. Cenaze Anthy'de toprağa verildi ve mezar taşına Odile Monod yazıldı.

[21] *Feuille d'Avis de Lausanne*, 26 Nisan Pazar 1954, s. 16.

2
"SİNEMA KÖTÜ BİR OKUL DEĞİLDİR" ANDRÉ BAZİN VE *CAHİERS DU CİNÉMA*

Paris ve Sinema

Godard çoğu yerde kendisi için eleştiri ile yönetmenlik arasında gerçek bir ayrımın olmadığım söylemiştir – ikisi de filmleri yapmanın yoludur. 1946 sonbaharında Godard Assas Caddesi'ndeki pansiyonuna ve Pasteur Bulvarı'ndaki lisesine geldiğinde, sinema üzerine yazmanın ve düşünmenin dünyadaki merkezine geliyordu.

En önemlisi Paris hem geçmişteki hem de şimdiki dünya sinemasını geniş alanını görmek için en iyi yerdi. Diğer başkentlerde olduğu gibi, mevcut Hollywood filmlerini ve ulusal yapımları gösteren çok sayıda sinema salonu vardı. Ayrıca sinema arşivlerinden en değerli hazineleri göstermeye çalışan uzman sinemalar ve sinema kulüpleri mecuttu. Batı'da 20. yüzyılın başında sinemaya bir sanat formu olarak bu ilk ilgi Fransa'ya özgüydü. Doğu'da Lenin sinemanın sanatların en önemlisi olduğunu ilan etti ve sinemanın gelişiminin ardında yeni Sovyet devletinin gücü vardı.[22]

---

[22] Lenin'in ünlü sözü de kendi orijinal bağlamı içinde çok olumlu değildi. Lunacharsky'nin arşivlerinde Sovyetler sonrası yapılan araştırmalar Lenin'in bu sözü Lunacharsky'nin bir sinemacının başka bir ricasını ilettiği sırada öfkeyle söylediğini kaydeder: "Tabii, tabii Anatoly Vassilievich (Lunacharsky), sinema sanatların en önemlisidir, değil mi?"

Bununla birlikte Batılı entelektüellerin çoğunluğu, özellikle de Britanya ve Amerika'dakiler için sinema yalnızca modern kültürün en zararlı örneğiydi: endüstrileşmiş, kaba ve duygusuz. Daha 1908 yılında, Lumière kardeşlerin ücret karşılığı izleyicilere filmler göstermesinden sadece on üç yıl sonra, Fransız edebiyatının büyük yaşlı temsilcisi Anatole France sinemayı sevdiğini ilan etmişti. Sinemanın dünyayı kurmaca olarak sunması kadar belgelemesi yeteneğiyle de ilgili olan bu biraz koruyucu sevgiye, kısa süre sonra I. Dünya Savaşı'ndan hemen önceki yıllarda Ricciotto Canudo, Abel Gance ve Marcel L'Herbier'in sinemanın 20. yüzyılın sanat formu olduğunu ilan etmeye başladıkları avangard tutku tarafından yetişilip geçildi.[23] Sinema üzerine düşünmenin bu erken döneminde bile, sinemayı gelişkin bir sanat olabileceği açısından övenler ile zaten üretilmiş olan melodramlar ve komediler açısından övenler arasında ayrım yapılabilir. Büyük modernist şair Apollinaire'in dergisi *Le Soirées de Paris*'in I Dünya Savaşı'ndan hemen önce sinemaya bir sütun ayırdığı dönemde, çok övülen 'sinematografik sanat'tan çok az bahsediliyordu, ama uzun süren seri filmler olan *Fantomas*'ın (Louis Feuillade, 1913) inanılmaz popüler kahramanının övgüsü çok fazlaydı. Ve geleceğin sanatı olarak sinemayı çekici bulan Apollinaire sinemayı diğer bütün sanatlara bir son verecek araç olarak değil, daha ziyade sinemanın popülaritesinin sanatın tam bir yeniden kavramsallaştırılmasına olanak sağlayacak bir araç olarak gördü.[24]

I. Dünya Savaşı'ndan hemen sonraki yıllarda Paris'teki sinema kulüpleri hem entelektüel avangardın –gerçeküstücülerin sinema tutkusu Dali ve Buñuel'in şok edici *Altın Çağ* (*L'Age d'or*, 1930) filminde zirveye çıkacaktı– hem de Fransız burjuvazinin ihtiyacını karşıladı. *Journal du ciné-club* dergisinde Champ Élysées'de bulu-

---

[23] A. Gance, "Qu'est-ce que le cinématographe? Un sixième art," *Ciné-journal* 185, 9 Mart 1912, M. L'Herbier, *Intelligence du cinématographe* (Paris, 1946), ss. 91-92'de tekrarlandı.

[24] Christophe Gauthier, *La passion du cinéma: Cinéphile. ciné-clubs et salles specialisées à Paris de 1920 à 1929* (Paris: AFRHC, 1999), ss. 23-24.

nan Colisée sinemasındaki bir matinenin anlatılışı Fransız film kültürünün estetik ve toplumsal tutkularını yakalar: "Salon sinema, tiyatro ve müzik dünyasından çeşitli kişiliklerin seçilebildiği zarif seyircilerle doluydu. Louis Delluc genelde sinemadan bahsederek –her ne kadar bu sanat daha başlangıç döneminde olsa da, aslında henüz varolmadığı bile söylenebilinirdi– sinemanın mevcut gerçekliğinin Yunan tiyatrosundan bu yana en popüler sanatı oluşturduğunu söyledi."[25]

1920'li yılların başında Paris açık bir şekilde Hollywood'dan avangarda sinemanın her türünün görülüp tartışılabileceği dünya film merkezi olarak kabul ediliyordu. Her ne kadar Paris'in bu ününün kısmi açıklaması, sinemayı bir Fransız icadı olarak değerlendiren şovenizmde bulunabilirse de, bu daha çok Paris'in Batı dünyası içindeki tartışılmaz kültürel ve entelektüel üstünlüğü nedeniyledir. Fransa'nın ve Paris'in bu kültürel üstünlüğünün tarihini saptamada ne kadar geriye gidileceği neredeyse bir tercih meselesidir.

Daha Ortaçağ'ın başından ve Sorbonne'un kuruluşundan, Abélard ve Héloise'in döneminden itibaren Paris bir entelektüel referans merkezi olmuştur. Ancak Ortaçağ Avrupası kendi kültürel tarzlarını ve tartışmalarını Languedoc'ta ve Kuzey İtalya'nın kent devletlerinde buldu ve Katoliklik ile Protestanlık arasındaki mücadele bütün Reformasyon dönemi Avrupa'sında farklı ulusal kültürleri oluştururken, tek bir egemen kenti teşhis etmek zor olurdu. 17. yüzyılın başından itibaren Richelieu ve XIV. Louis'nin mutlakıyeti Ansiklopediciler ve devrimciler aracılığıyla kendi kültürel kolu olarak neoklasisizmi geliştirirken, Paris Avrupa'nın entelektüel merkeziydi. Romantizm yerel ve ulusalı vurguladıysa ve en azından Alman biçiminde açıkça Fransa'nın kültürel üstünlüğüyle kapıştıysa da, 19. yüzyılın sonunda Lauréamont'tan Mallarmé'ye ve Manet'den Cézanne'a kadar şiirdeki ve resimdeki

[25] "Compte-rendu de la matiné edu 22 janvier 1921 au cinéma du Colisé," *Le Journal du ciné-club*, no 4, 28 Ocak 1921, s. 4.

neredeyse bütün önemli gelişmeler Paris'in 20. yüzyılın başında Batı dünyasının entelektüel başkenti olduğu anlamına geldi.

T. S. Eliot 1910 yılında Harvard'dan mezun oldu ve annesini dehşete düşürerek Paris'te bir yıl geçirmeyi tercih ederek Henri Bergson'un Collége de France'daki konferanslarını izledi ve şöyle yazdı: "Paris'e gelmem tesadüf değil. Birkaç yıl boyunca Fransa en azından benim gözümde şiiri temsil etti."[26] Eliot 20. yüzyılda İngilizce düşünen önde gelen bir düşünürdür ve onun kültürü hâlâ Yunan ve Roma modelleriyle ve bunların Batı Avrupa'daki gelişimiyle tanımlanır. Ancak 1920'lerdeki daha radikal şiirlerinde örneğin imgelerinin ve temalarının çoğunu antropolojiden alan *Çorak Ülke* (*The Waste Land*)– Yunan ve Roma'nın diğerleri arasında yalnızca bir model sağladığını netleştirir ve en tutkulu biçimsel denemesi "Sweeney Agonistes"te klasik geleneği yeni bir araç olan caz ile yan yana getirmeye çalışır.

I. Dünya Savaşı sonrası dönemde Paris yeni bir araç olan sinema üzerine en ciddi düşünüşü kültürün diğer modellerinin çok aktif incelenişiyle birleştirir; Gerçeküstücülük ve antropoloji Bataille, Lacan ve Lévi-Strauss'un 1920'lerin sonunda ve 1930'larda düşüncelerini geliştirmeye başladıkları ortamı oluşturmak için bir araya geldiler. Bu bakış açısından Yeni Dalga ve yapısalcılık Batı'mn Parisli entelektüel ve kültürel hakimiyetinin son dalgasının parçalarıydılar. Coğrafi yakınlıkları nedeniyle, garip olan, bu iki dünyanın ne kadar az etkileştiğidir. Lévi-Strauss ve Jacobson'un 1940'ların başları civarında New York'ta sürgündeyken kendi kuramlarını geliştirirlerken sürekli Marx Kardeşler'i izlediklerine dair anekdotlar vardır. Ayrıca güzel yüzü filme kaydedilmiş ve bütün hayatını antropolojiyi yaşamaya ve dramatize etmeye çalışmış ve Batı tiyatrosuna ritüeli yeniden sokmuş olan olağanüstü Artaud figürü vardır.

---

[26] E. J. H. Grene, *T. S. Eliot et la France* (Paris: Boivin, 1951), s. 10.



Carl Dreyer'in *Jeanne d'Arc'ın Çilesi* (*La Passion de Jeanne d'Arc*, 1927) filmindeki Antonin Artaud.

Entelektüel tarihin bakış açısından Godard hem 1960'lı yıllarda dünyaya yayılan beşeri bilimlerdeki Paris devrimine hem de sinemadaki Yeni Dalga olarak kendinden önceki her şeyi süpüren devrime net bir şekilde katılan bir figür olarak çok ilginçtir. Ancak Godard'ın özel durumu kültürü anlamadaki heyecanın ve daha önemlisi estetik değişim etrafındaki heyecanın plan-sekanstan ziyade montajda olduğu gerçeğini gizlememelidir.

Tarihsel kura şansı sinemanın doğum yerini Fransa'ya vermeseydi de, Paris'in bu yeni keşfe büyük bir ilgi gösterip, dikkat edeceği muhtemeldi. Ancak 1929 yılında sesin gelmesi sinemaya entelektüel ve eleştirel ilginin ilk dalgasının sonuna işaret etti. Bu evrensel sanat formunun çekiciliği, filmler, başlangıçta ötesine geçtiği görülen ulusal dillerde yapıldığı için yok oldu. Ve sesin gelişi, büyük maliyetleriyle birlikte, aynı zamanda Hollywood'un egemenliğini onayladı ve birçok entelektüelin bu yeni sanat formunu telafi edilemez biçimde ticari kaygılarla zehirlenmiş olarak görmesine yol açtı. 'Sesli filmlerin' sessiz filmlerin yerini alma hızı nefes kesiciydi. 1932 yılında Paris'te sessiz filmi gösteren son sinema sa-

rayı/salonu olan la Salle des Agriculteurs sesli filmler göstermeye başlamıştı ve 1934 yılında *büyük bulvarlar* üzerindeki aynı zamanda resmi olmayan genelev işlevi gören ucuz sinema salonları bile yeni gösterim teçhizatına yatırım yapmışlardı. Artık sessiz film izleyecek hiçbir yer yoktu ve çok kısa sürede şirketler sessiz film makaralarından kurtulmaya başladılar. Sessiz filmler artık yalnızca ekonomik olarak değersiz değildi, ancak bu filmlerin yapıldığı malzeme olan gümüş nitrat değerliydi, çünkü gümüş eski ham filmlerden yeniden elde edilebiliyordu. Sessiz filmler dehşete düşürücü oranda imha edildiler. Filmleri koruma ve arşivlemeye yönelik ilk girişim bu dönemde endüstriyel olarak farklı düzeyde gelişmiş ülkelerde başladı. Bu hareketteki en önemli kişinin ve Godard'ın yaşamında sürekli önem taşıyan figürün Henri Langlois olduğuna şüphe yoktur.

Henri Langlois

1914 yılında doğan Langlois çocukluğunun ilk dönemini babasının bir gazeteci olduğu İzmir'de geçirdi. İlk kez orada film izledi. Türk ordusunun 1922 yılında İzmir'i almasından sonra aile Paris'e geri döndü ve Langlois kısa süre sonra her türden filme erişebiliyordu. 1934 yılında basında çalışmaya başladığında zaten sinemayla ilgili olağanüstü bilgiliydi. Meslektaşlarından biri olan Jacques Franju o zaman askerliğini yapan ikizi Georges Franju'ya Langlois'den bahsetti: "Tam bir deli, ama sinemaya tapıyor: onu çok seveceksin."[27] Öngörü doğru çıktı ve iki genç adam bir sinema kulübü kurmaya başladılar. Ancak bu tutkuyla yetinmediler. Sessiz sinema döneminin hazinelerini koruyacak bir sinematek kurmayı istediler. Neredeyse bir peri masalı gibi, sektör gazetesi *La Cinématographie Française*'in editörü olan Paul-Auguste Harlé'yi kendilerini desteklemesi için ikna ettiler ve 2 Eylül 1936'da Sinematek'i kuran belgeleri imzaladılar. Ancak hâlâ filmleri depolayacak bir yere ihtiyaçları vardı. Sinema tarihinin ilk yıl-

[27] Richard Roud, *A Passion for Films: Henri Langlois and the Cinématehique Française* (New York. Viking Press, 1983), s. 16.

larından biri ve filmin imkansız ve fantastik dünyaları gösterme yeteneğini gösteren ilk kişi olan George Méliès artık yaşlıydı ve Paris dışındaki bir evde hastaydı. Franju onu tanıyordu ve Méliès kendi yaşadığı yerin yakınındaki Orly'de bir parkta onlara bir üs olarak hizmet edebilecek yıkık bir evi gösterdi. Harlé evi satın aldı ve onardı ve anahtarları Méliès'in sorumluluğuna verdi, böylece sinemanın ilk dönem efsanelerinden birini Sinematek'in sorumlusu haline getirdi. Filmleri orada depolamak için yapımcı üstüne yapımcı ikna edildi.



Langlois'nın filmleri depolamaya başladığı ilk yer olan banyosu.

Başından itibaren Langlois kendisini diğer Avrupa ülkelerindeki benzer girişimlerden ayrıksı kıldı. O yalnızca korumayla değil, ama izleyiciler için topladığı hazineleri göstermekle de ilgileniyordu. Örneğin İngiltere'de arşivler filmlerin dışarı çıkmasına izin verilmeyecek şekilde kuruldular. Langlois ise tersine bir sinemateki, izleyicilerin geçmişin filmlerini izleyip, görüş alış veri-

şinde bulunabilecekleri bir sinema kütüphanesi yaratıyordu. Langlois ayrıca kapsamlı bir koleksiyon politikası benimsemişti. Eğer bir yönetmen korunmaya değerse, o zaman onun filmlerinin hepsi korunmaya değerdi. Langlois filmler arasında tercih yapmayı reddetti. İlk dönem Fransız yönetmeni Feuillade'nin üstün yeteneğini keşfetmesi deneyimi Langlois'yı daha sonradan hatalı olduğu kanıtlanabilen eleştirel düşüncelere dayalı tercihleri toplamaktan aşırı derecede sakınmaya sevketti. Feuillade'nin *Les Vampires* (Louis Feuillade, 1915) ve *Fantomas* filmleri, yıllarca sinemanın kabalığının örnekleri olarak değerlendirilse de, yıllar sonra gerçeküstücülerin gözdesi haline gelmişlerdi.

Langlois bakaloryasını veremeyince okuldan ayrıldı, ancak o eğitimini Paris sinemalarından ve güya eğitim aldığı Concordet Lisesi'ne oldukça yakın olan ve büyük bir Gerçeküstücü yazılar koleksiyonuna sahip José Corti kitapçısından almıştı. Paris sinemalarında gösterilen filmlerin çeşitliliği, Langlois'nın olağanüstü geniş bir alanda olağanüstü bir bilgiye sahip olması anlamına geldi. Onun Gerçeküstücülüğün ve filmin birbirine olan özel yakınlığını hissettiğine kuşku yoktur. Yıllar sonra bir röportajda şunları söyledi: "Gerçeküstücülüğün ilk olarak sinemada var olduğuna ikna oldum. Bunun sinema olduğunu anlamanız için yalnızca *Les Vampires*'e bakmalısınız, çünkü bu film 20. yüzyılın ifadesi ve içinde Gerçeküstücülüğün aktarıldığı evrensel bilinçdışıydı."[28] Langlois'nın Franju ile dostluğunun ilk edimlerinden biri Franju'yu *Endülüs Köpeği* (*Un chien andalou*, Luis Buñuel 1929) ve *Altın Çağ*'ı görmesi için Montmartre'daki Studio 28 sinemasına götürmekti.[29] Ancak Langlois sinemadaki en avangard öğelere açık olsa da, aynı zamanda Hollywood sineması içindeki olanakların, özellikle de Howard

---

[28] Henri Langlois, *Etudes cinématographiques*, 38-39 (İlkbahar 1965), s. 41. Aynı röportajda Langlois daha sonra bu konuyu netleştirir: "Gerçeküstücülüğe, onun kaynaklarına ve sona erişine geri dönüşün yalnızca sinematografik bir yenilenme umudu olduğuna ikna oldum. Ve bu nedenle insan. Gerçeküstücü manifestoya geri dönmeli, çünkü bu metin mükemmel koşullarda olan gözlerle kendisini okumanızı sağlayan bir patlayıcı olarak durur."

[29] Richard Roud, a.g.e., s. 17.

Hawks'ın değerini bilen ilk kişiydi. 1928 tarihli bir klasik olan ve başrolünde Louise Brooks'un oynadığı *Her Limanda Bir Sevgili*'nin (*A Girl in Every Port*) 1955 yılında Sinematek'teki gösterimiyle ilgili notlarında Langlois bu filmin ilk gösteriminin nasıl insanın sinemanın geleceğini görebileceği anda olduğunu, stilin basitliği ve doğallığı lehine Dışavurumculuğun hatalı estetikçiliğini nasıl reddettiğini vurgular. *Cahiers du cinéma*'nın genç eleştirmenlerinin Langlois'-nın büyük bir yönetmenin bütün eserlerini toplamasının haklı çıkışına gözönüne almadan kendi *politique des auteurs*'ü (yaratıcı yönetmenler politikası) geliştirmesini düşünmek mümkündür, ancak onların Hawks'ın filmlerinin çoğunu görmeden bu politikayı geliştirmelerini düşünmek imkansızdır. II. Dünya Savaşı sonrası dünyasında sessiz sinemadan sesli sinemaya, komediler, heyecan filmleri ve Western'lere kadar Hawks'ı değerlendirebileceğiniz tek yer Langlois'nın Sinematek'iydi.

Sinematek 1948 yılında Messine Caddesi'ndeki kendi gösterim salonlarına kavuşmadan önce, Langlois kendi hazinelerini bir sinema kulübü olan Cercle du Cinéma aracılığıyla gösteriyordu. Langlois ile ilgili olarak her zaman olduğu gibi, Cercle du Cinéma tanımlanırken efsane ile gerçek arasında ayrım yapmak zordur. James Joyce ve André Breton gerçekten 1930'ların sonunda bu film gösterimlerine katıldılar mı? Jean Rouch'un katıldığı kesindir ve ayrıca neredeyse diğer bütün sinema kulüplerinden farklı olarak, Langlois'nın pozitif olarak tartışmaları önlediği, bağlamsal takdimlerin en kısasından memnun olduğu kesindir. Aynı zamanda Cercle du Cinéma kendi entelektüel gücünü (Sinematek'in daha sonra yapacağı gibi) programlamanın sağladığı bir arada gösterimlerde buldu – bir Chaplin komedisinin ardından bir René Clair filmi gelecek ve daha sonra akşamı tamamlamak için Sovyet yönetmen Protazanov'dan bir film olacak ya da bir Sovyet karşıtı Alman filminin ardından bir Nazi karşıtı Rus filmi gösterilecekti.

Hâlâ hayrete düşüren bir hızla dünyaya yayıldığı 1896 yılından itibaren sinema uluslararası bir iletişim aracı olmuştur ve 1920'li yıllarda Paris bu enternasyonalizmi değerlendirmek için en iyi yerdi. Belki de bu nedenle 1938 yılında 24 yaşındaki vasıfsız bir

Fransız'ın Fransa'daki Sinemateki'i, Londra'daki British Film Institute'ü ve New York'taki Museum of Modern Art'ı bir araya getiren International Federation of Film Archives'in (Uluslararası Film Arşivleri Federasyonu) gelişmesinin ardındaki etkili güç olması şaşırtıcı değildir – ancak Langlois'nın kariyeriyle ilgili neredeyse her şey şaşırtıcıdır. Hotel Crillon'daki açılış buluşmasında Alman Reichsfilmarchiv'den davetsiz bir misafir elçi olarak geldi: Frank Hensel.[30]

Bu buluşmanın 1940 Haziran'ında Fransa'nın yenilgiye uğramasından sonra Langlois için çok önemli olduğu kanıtlandı. Yarım yüz yıldan fazla süre sonra bile o ölümcül yazda Fransa'nın teslim oluşunun doğasını ve ölçeğini anlamak zordur. Fransa'nın silahsızlandırıldığı ve hareket kabiliyetini yitirdiği açıktır, ancak bu Churchill'in II. Dünya Savaşı tarihine çok sevimsizce kaydedilen ulusal gücün olağanüstü kaybını açıklamaz. Dokuz yaşındaki Jean-Luc aceleyle Bretanya'ya gittiği ve daha sonra beş ay Vichy Fransa'sında kaldığı sırada, varlık nedenleri 'les Boches' (Almanlar) ile savaşmak olan generaller Hitler'e teslim oldular. Anayasal olarak seçilmiş hükümetine karşı açık isyan içinde, sürgünde, Churchill'in zorlamasına rağmen politik ve askeri üstlerinin yapmakta başarısız oldukları bir hükümet kurmak, o zamana kadar tek başarısı Pétain'in hayalet-yazarı olmuş kıdemce aşağı bir generale kaldı.[31] Bu Fransız tutumunu, ister gençliğini 1914-18 savaşının siperlerinde savaşarak geçirmiş olan insanların kolektif ruhsal çöküntüsü, isterse üst sınıfların Halk Cephesi'ne karşı politik intikamı olarak açıklayalım, bu tutum Godard'ın yaşamı boyunca yankılanan Fransız politik ve entelektüel tarihinde ve yetmiş yaşında tamamladığı tumturaklı filmi *Aşka Övgü*'de (*Eloge de*

---

[30] Richard Roud, a.g.e., s. 34.

[31] De Gaulle'ün başarısının ölçüsü Althusser'in Marx'ın *Ekonomi Politiğin Eleştirisi* üzerine konferansına katıldığım 18 Haziran 1973'te Ecole Normale Supérieure'da bir öğrenci olmaya beni ikna etmesidir. Marx'ı biraz kendi dümen suyunda bırakan Althusser, kendi tabiriyle "bir burjuva ikizi koruyan tek adam" üzerine bize uzun bir meditasyon sundu. Onun referansları hem 1940 hem de 1958 yılınaydı.

l'amour, 2001) sonunda hitap etmeye yöneleceği belirleyici bir özelliktir.

Askeri bozgunun ardından Paris'e yeniden gelen Langlois için durum daha fazla filmi korumak için eşsiz bir fırsat sundu. Ancak bu kez söz konusu olan kendilerini bir kenara atmış olan bir endüstriden kurtarılması gereken sessiz sinemanın güzellikleri değil, ama Nazizmin lanetlediği çok sayıda filmdi. Büyük ölçüde Frank Hensel ile bağlantısı sayesinde Langlois Özgürlük'ten sonra çoğunu Braunberger gibi Fransız-Yahudi yapımcılara ve Ameri-kan stüdyolarına iade ettiği binlerce makarayı kurtarabildi. Langlois'nın sonraki başarılarını, onun savaş dönemi kahramanlıklarıyla hak ettiği büyük miktarda kolektif iyi niyeti hesaba katmadan anlamak imkansızdır. Diğer arşivler filmleri göstermekten korktularsa, bu sadece sorumlu olan bürokratların imgelemenin yetersizliği değildi; ulusal endüstriler ve özellikle de Hollywood stüdyoları arşivlerden çok şüphe ediyorlardı. Arşivler filmlere sahip olabilirlerdi, ancak onlar da filmleri gösterme hakkına sahip olmalıydılar ve stüdyolar kendi haklarını acımasızca dayattılar. Langlois'nın bu tip yasal ayrıntılara aristokratik aldırmazlığı (Godard'm sonraki kariyerinde hem geçmeye çalıştığı hem de birçoklarının öne sürdüğü gibi geride bıraktığı bir aldırmazlık) sadece onun karakterinin bir yansıması değil, ama aynı zamanda iyice resmileşmiş olan borçların iadesinin talep edilmesiydi.

Godard Sinemada

Hem Godard'a hem de Yeni Dalga'ya dair her açıklamada Langlois'nın Sinematek'i açık bir referans noktasıdır ve bu Sinematek önce Messine Caddesi'nde daha sonra da Ulm Caddesi'nde kapılarını açtığında, kısa süre içinde sinemada içinde kendilerini tanıyabildikleri bir dünya bulmuş olan genç insanlar için –ve neredeyse hepsi gençti– gözde bir buluşma mekanı haline geldi. Langlois'nm Sinematek'inde ve yalnızca Langlois'nın Sinematek'inde bu insanlar içinde yaşamayı istedikleri bu dünyanın bütün tarihini görebiliyorlardı. Ancak Sinematek savaş sonrasında

Paris'i sürekli bir film festivali kenti haline getiren sinema kulüplerinin ve uzman sinemaların inanılmaz derecede zengin dünyasının sadece bir parçasıydı. Langlois'nın aydınlatıcı ve teşvik edici programlamasının bir izleyici kitlesi vardı ve onlar filmleri tartışırken dost oldular. Aynı mekanlarda tekrar ve tekrar buluşurlarken –Salı günü Studio Parnasse'de ve en önemlisi Ulm Caddesi'nde soru-yanıt oturumları– yoğun ve uzun süreli dostluklar kurdular. Bu sinema tutkunlarının çoğu aşırı çekingendi ve Truffaut, Godard gibi bazıları yasayla sorun yaşamışlardı ve çoğu okulu bırakan öğrencilerdi. Bunlar sinemanın tesadüfi bir bahane olmadığı, ama insan ilişkilerinin gerçek biçimi ve özü olduğu dostluklardı. Godard bir aileden söz eder. Paradoks, bu ailenin üyelerinin inanılmaz derecede yakın olmaları, filmlere gönderme yaparak etik ve estetiğe dair her nüansı tartışabilmeleri, ama kişisel yaşamlarından çok az şeyi paylaşmalarıydı. Bu bağlamda bile Godard özellikle anlaşılmaz ve ketum olarak değerlendirildi. Onun Cenevre ve Paris'teki ikili yaşamı ve Güney Amerika'ya gizemli yolculuğu kuşkusuz buna katkıda bulundu, ancak bunlar durumu tamamen açıklamazlar.

Godard'ın 1946 sonbaharında yetişmekte olan 16 yaşındaki bir matematikçiden, 1950 yılında 20 yaşındayken Jacques Rivette'in *Le Quadrille* filminin yapımcısına ve film eleştirmenine dönüşümünün tarihini kesin olarak anlatmak imkansızdır. Aslında Collége de Nyon'dan ayrıldığı 1946 yılından, Claude Chabrol'ün ona Fox'ta bir iş ayarladığı 1956 yılına kadar olan dönem açıklanmamış eksiklikler ve boşluklarla doludur. Godard'ın bu döneme dair anıları çok belirsizdir – nerede yaşadığı sorusuna yanıtı 'hiçbir yerde'dir. Bununla birlikte onun 1948 yazında iki yılın ardından Buffon Lisesi'nden ayrıldığını ve Collége de Lémania'ya kaydolarak Montriant'taki klinikte kalıp İsviçre'de bir yıl geçirdiğini düşünebiliriz.[32] 1949 sonbaharında Paris'e geri döndü ve artık Monod ailesinin gözdelerinden biri olmasa da, o hâlâ bu Protestan klanının büyük desteğini almış görünür. 1967 yılında Anne

[32] Ne yazık ki Buffon Lisesi'nin arşivleri 1968 öğrenci ayaklanmasında yok oldu, bu nedenle tam tarihi saptamak daha da zordur.

Wiazemsky ile ikinci evliliği döneminde verdiği bir röportajda Godard o yıl (1949) yazar Jean Schlumberger ile Assas Caddesi, no. 78'de kaldığım söyledi: "Godard bir Hitchcock ya da Hawks filmi görmek amacıyla para kazanmak için birçok ilk baskıyı çaldığını ve daha sonra da biraz güçlükle onları Pont Neuf'da sattığını anlatıyor. Bazı akşamlar yaşlı Gide ziyarete gelir ve ikisi mutfakta sandviç yerlerdi."[33]

1960'lı yıllardaki röportajların çoğu hatalı bilgileri içerdiği halde, her zaman onlarda gerçekler vardır. Louvre Oratory'den (Paris'teki bir Protestan kilisesi – ç.n..) papaz Wilfred Monod'un başka bir Protestan papaz Elie Allégret ile yakın arkadaş olmuş olduğu kesindir. Elie Allégret, Gide ve Schlumberger'in dahil olduğu çevrenin de parçası olan yönetmenler Marc ve Yves Allégret'nin babasıydı.

Daha sonra 1950'li yıllarda Godard zamanın çoğunu Marc Allégret'nin evinde geçirdi. Godard'ın 1957 yılında Paris'te çektiği ilk kısa metrajlı filmi *Bütün Erkeklerin Adı Patrick (Charlotte ve Véronique)*'i (*Tous les garçons s'appellent Patrick [Charlotte et Véronique]*) tanımlarken Jean-Claude Brialy, Godard'ın bu filmde oynayan kadınlar olan Anne Colette ve Nicole Berger ile Marc Allégret'nin evinde tanıştığını söyler.[34] Bu kısa filmin yapımcısı Pierre Braunberger şöyle hatırlıyor: "Godard ile tanışmam Marc Allégret sayesinde 1955 yılında oldu. Onun anne-babası Protestan'dı ve İsviçre'de büyük bir kliniğin sahibiydiler. Marc'ın babası papaz Allégret ile dosttular."[35] Allégret *Cahiers*'nin genç eleştirmenlerinin alay ettikleri 'nitelik'teki yönetmenlerden biriydi ve özellikle Godard 1958 yılında onun *Un drôle de dimanche* adlı filmini değerlendirirken "ilginç herhangi bir şey yok. Senaryo içler acısı. Oyuncular da öyle" (G: 99/I:150) diye yazarak eski hamisini yaralamıştı. Allégret'nin biyografisinin yazarı Godard'ın hedef

[33] Jacques Vilaines, *Sud Ouest Bordeaux Dimanche*, 30 Ağustos 1967.

[34] Jean-Claude Brialy, *Le Ruisseau des singes* (Paris: Robert Laffont, 2000), s. 120.

[35] Jacques Gerber (der.), *Pierre Braunberger, producteur: Cinémamémoire* (Paris: Centre Georges-Pompidou/Centre National de la Cinématographie, 1987), s. 166.

aldığı Allégret'nin bunu "bu eğilime (*Cahiers* kastediliyor – ç.n.) ait olanları barındırdığı ve biçimlendirdiği için büyük bir üzüntüyle" kişisel bir ihanet olarak hissettiğini iddia eder. "Örneğin Jean-Luc Godard gerçekten Lord Byron Caddesi, no. 11'deki eve sık sık uğrardı. 'Tu quoque, fili' (Sen de, oğlum!)."[36]

Bu anılardan Godard'ın, hatırladıklarının bazılarının akla getirdiği gibi tamamen marjinal bir hayat sürmediği açıktır. Ancak aynı zamanda onun 1950'li yılların büyük bölümünü Rennes Caddesi'ndeki bir tanesi gibi ucuz otellerde geçirdiği de kesindir. Bu kez Jean-Paul Belmondo ve Anne Colette'nin oynadığı başka bir kısa metrajlı filmi *Charlotte İle Sevgilisi* (*Charlotte et son Jules*) 1958 yılında de Rennes Caddesi'ndeki otel odasında çekildi. Sally Shafto'nun tezi Godard'ın bu dönemdeki hayatının göçebe niteliğini vurgular:

> 1960'lı yıllardan itibaren Godard'ın asistanı ve 1950'li yıllarda *Cahiers du cinéma* eleştirmeni olan Charles Bitsch ile röportajlarımızda, Godard'ın 1950'li yıllardaki komünal dönem sırasında mesafeli oluşunu vurguladı. Godard bu grupla ilişkiliydi, durmadan kitap okurdu, yazdığı yazıları yakardı ve bu arada da yalnız kalırdı. . .
>
> "Çeşitli sinema salonlarında ve Sinematek'te film gösterimleri vardı. Onlara giderdik ve Jean-Luc Godard yalnız gelirdi. Ancak zamanın çoğunda Godard yoktu. Nerede olduğuna dair bir fikrim yok. Birbirimizi gördüğümüzde 'Bu sabah neredeydin? Dün gece ne yaptın?' gibi soru sorma refleksimiz yoktu."[37]

1950'li yıllar boyunca, Godard için 1953-56 yılları arasında çağdaş bir yetişkin yaşamına başladığı Paris'te ya da Cenevre'de tam bir adres vermek çoğu kez zor olsa da, Godard'ın ilk olarak 1949-50'de kendisini tamamen sinemaya adadığı kesindir. Bu tarih aynı zamanda onun *Cahiers du cinéma* ailesinin çekirdeğini oluşturacak ilk gerçek bağlantısına işaret eder: Eric Rohmer ve Jacques Rivette.

---

[36] Bernard J. Houssiau, *Marc Allégret,découvreur de starsB sous les yeux d'André Gide* (Yens s./Morgues: Editions Cabédita, 1994), s. 187.

[37] Sally Shafto, a.g.e., s. 10 ve 83.

La Gazette du Cinéma

Cahiers du cinéma yazarlarının etrafında kötü oğlan mitlerinin geliştirildiğine inanmak kolaydır, ancak bu kötü oğlanlara gayri-resmi sınıflar ağı aracılığıyla istisnai bir eğitim sağlandığını hatırlamak çok önemlidir. Çok az şey Maurice Schérer'in Danton Caddesi'nde Quartier Latin sinema kulübü için o hafta seçtiği film üzerine yorum yaptığı Salı günlerinden daha etkileyicidir. Maurice Schérer otuz yaşındaydı ve Paris dışındaki bir lisede edebiyat öğretmeniydi. Daha 1946 yılında bir romanı yayımlanmıştı ve Gallimard'ın 1948 yılında kapattığı sinema dergisi *La Revue du cinéma* ve toplum ve sanatlara dair bütün alanlara olağanüstü düzeyde katkı yapmış olan Jean-Paul Sartre'ın savaştan hemen sonra yayımlamaya başladığı *Les Temps Modernes* için yazıyordu. Schérer kısa süre sonra Eric Rohmer takma adını aldı, çünkü röportajlarda ima ettiği gibi, annesi onun sinemada çalışmasından şok olabilirdi. Rohmer'in en mükemmel portresinin yazarı Joël Magny bu nedenin çok profesyonel bir neden olduğunu ileri sürer: ciddi edebiyat öğretmenleri sinemayla vakit geçirmezler.[38] Hangi açıklama doğru olursa olsun, ikisi de 1940'ların sonu ile 1950'lerin başında sinemanın hâlâ William Burroughs'un 'karnaval' dediği kokuya sahip olduğunu doğrularlar. Sinema bir biçimde kural dışı, potansiyel olarak gevşek ve gerçekten seksüeldi.

Godard'ın sinemada çalışma arzusunu düşünürken bunu hatırlamak çok önemlidir; kendisi de bunu vurgular ve Rohmer'in 'nom de caméra'sı (sinemada kullandığı takma ad ç.n) bunun başka bir belirtisidir. Rohmer, Godard'dan 11 yaş daha büyüktü ve başarılı bir öğretmen olarak yaşamını sürüyordu. Lakabı 'Big Momo' olan bu saygın figürün bir film izlemek ile bir konferansa gitmek arasında tercih yapmak gerektiğinde kaçınılmaz şekilde filmi seçen Godard ve Rivette gibi suçlu öğrencilerle sıkı dostluklar kurması garip görünebilir. Ancak bu gariplik, o dönemde Paris'te ne kadar zengin bir film kültürünün olduğu ve bu hâlâ değeri bilinmemiş 'yedinci sanat'

[38] Joël Magny, *Eric Rohmer* (Paris: Editions Payot et Rivages, 1995), s. 9. Rohmer bana şöyle söyledi: "Şeyleri birbirine karıştırmayı istemem."

ile ilgili düşünmenin ve yazmanın bir yolunu bulma sorununun profesyonel hiyerarşinin olmadığı ve ilişkilerin yaş ve geçmiş boyunca oluştuğu bir dünya sağladığı anlaşılırsa ortadan kalkar. Aynı dönemde Rohmer'in bu sinema düşkünü genç grup için yardımsever bir öğretmen işlevi gördüğüne de şüphe yoktur. Rohmer'in en yakın arkadaşlarından biri Paul Gégauff[39] Big Momo'yu şöyle tanımlar: "Rohmer güvenilir, doğruluktan ayrılmayan, gerçek bir öğretmendi. Biz otlakçılara sürekli para verdi, ama her zaman reçetenizle, metro ya da tren biletlerinizle, hatta bakkal faturanızla gelmeniz gerekirdi. Bize gerekli miktarı tam olarak verirdi. Bir organizasyon meselesi." Godard da Rohmer'in maaşını bir geçim aracı olarak hatırlar. Rohmer için Godard kendi sinema tutkusunu, her şeyden önce ilk kez keşfettikleri sessiz sinema tutkusunu paylaşan o genç insanlardan bir diğeriydi. Rohmer, Godard'ın kendisini üstü başı perişan çağdaşlarından görünüşünün şıklığıyla ayırdığını anımsar. Ayrıca Godard'ın yanında her zaman kitap taşıdığını ve Balzac'ı çok sevdiğini hatırlar. Ancak Rohmer, çoğu sorumlu yetişkinden farklı olarak, Godard'ın ve onun arkadaşlarının sinema tutkusunu takdir etse de, onların diğer tutkusu olan Paris kafelerinde tilt oyunu oynama konusunda daha az hevesliydi: "Eğer sinemayı seviyorsanız, zamanınızı şans oyunlarında harcayamazsınız."[40]

1949 yılının sonuna doğru Rohmer eski öğrencisi F. C. Froeschel'in yardımıyla düzenli yayımlanan *Bulletin du Ciné-Club du Quartier Latin* dergisini yine düzenli yayımlanan *La Gazette du cinéma*'ya dönüştürdü (C I: 122). Bu dergi bir yıl içinde yayın hayatına son vermeden önce yalnızca beş sayı çıktı, ancak bu sayılar okunursa, neredeyse her konuya katkıda bulunan 19 yaşındaki Godard'ın daha o dönemde sinemanın çağdaş sanatların en önemlisi olarak konumunu iddia etme misyonuna nasıl derinden gömüldüğü anlaşılır. Ophuls ve Kazan'dan (Godard ikisi ile de ilgili yazı

---

[39] Gégauff, Rohmer'in Truffaut'nun ölümünden sonra *Cahiers*'nin Aralık 1984'te yayımlanan özel sayısında vurguladığı gibi, *Cahiers* ailesinde çok önemli bir figürdü. "La vie, c'était l'écran," *Cahiers du cinéma*, s. 18.

[40] Joël Magny, a.g.e., s. 10.

yazdı) Jean Genet'nin yakın tarihte tamamladığı gizli başyapıtı olan ve genç eleştirmenlerin etkileyici ve kendinden emin tarzına sahip olan *Un Chant d'amour*'una (1950) kadar filmlerin alanı çarpıcıdır. Ancak bu dergi, aynı zamanda amacının Paris'in entelektüel yaşamının en canlı unsurlarına yakın olmak olduğunu da netleştirir. Dergi Valéry'nin kısa bir metninin yanı sıra Jean-Paul Sartre'ın "Sinema neden kötü bir okul değildir?" adlı uzun konferansını iki sayı boyunca yayımladı.

Sartre'ın savaş sonrası Paris'te edindiği konumun egemenliği abartılamaz – bir benzerlik bulmak için I. Dünya Savaşı öncesinde Bergson'a geri dönmeniz gerekebilirdi. Uydurma bir öyküye göre de Gaulle onu Voltaire ile karşılaştırdı.[41] II. Dünya Savaşı'ndan önce Sartre'ın *Bulantı* (*La Nausée*) ve kısa öyküleri *Duvar* (*Le Mur*) adlı yapıtlarının yayımlanması onu zaten pek tanınmayan bir felsefe öğretmeninden bir edebiyat figürüne dönüştürmüştü, ancak bu durum onu bütün bir kuşak için ulusal bir kahraman haline getirdi. Bu kısmen Direniş'in Fransızların Haziran 1940'ta aşağılanmasının ve Vichy hükümetinin suçlarının reddedilmesinin simgesi haline geldiği Özgürlük'ün o dönemki mitlerinin gücüydü. Tarihin bu ani yeniden yazılışında Sartre'ın dürüst ama beceriksiz direniş girişimleri onu ahlaki önemine yardım etti. Ve onun 1943 yılında yayımlanan önemli felsefi çalışması *Varlık ve Hiçlik*'te (*L'Être et le néant*) bireyin kendisini geleneğin ellerinden kurtarması olasılığını vurgulayan hem bir terim hem de bir felsefe olan Varoluşçuluğu bize verdi. Sartre'ın özerk bireysel öznenin üstünlüğünü savunan felsefesi çok iyi kullanılmadı: Sartre 1950'li ve 60'lı yıllar boyunca Lévi-Strauss'tan Lacan ve Althusser'e kadar pek çok ismin saldırısı altındaydı. Lévi-Strauss bireyin içine doğduğu kültüre vurgu yapıyorsa, Lacan'a göre bilinçdışı daha doğumda biçimleniyorsa ve Althusser'e göre ekonomik koşullar bireysel olasılığı ifade ediyorsa da, hepsi de bunların benlik üzerindeki dışsal sınırlamalar de-

[41] Bu öyküye göre de Gaulle, Sartre'ın bir gösteride polis tarafından tutuklanacağı bilgisini alır. "Voltaire'i tutuklayamazsınız" demesi, uydurma olsa bile, Sartre'ın konumunu onaylar.

ğil, ama bireysel öznelerin oluşumuna yazılı olduğunda hemfikirdiler.

Ancak Sartre'ın önemi yalnızca bir filozof ve bir roman yazarı olarak değildi, bu önem aynı zamanda bir örnekti. Sartre'ın kökenleri I. Dünya Savaşı'nın yarattığı hayal kırıklığındaydı ve onun felsefesi burjuva geleneklerin reddini öne çıkaran bohem yaşam tarzının hizmetindeydi. Bu hiçbir yerde onun Simone de Beauvoir ile ilişkisinde, dürüstlüğe ve akla dayalı dışlayıcı-olmayan bir cinsel ilişki olarak izah edilen bir ilişkide olduğundan daha açık değildir. Zaman bu görünümü lekelediyse de, hem Beauvoir'ın bu ilişkinin kendisinde neden olduğu acı üzerine düşünceleri açısından hem de bu tip bir ilişkinin imkansız değilse de ne kadar zor olduğunu artık anlanuş olan milyonlar açısından yeni bir yaşam tarzını bulma çabasının Haziran 1940'ta acınacak halde başarısız olmuş bir burjuva geleneği içinde boğulan bir Fransa'da müthiş cazibesi vardı. Bu yeterli değilse de, Sartre kendi bireyci felsefesini terk etmeyi reddettiği halde, savaş deneyimi nedeniyle entelektüellerin politik olarak angaje olmaları gerektiğine ikna oldu. Gerçekten de savaş sonrası yaşamının ve yazılarının çoğunu bu göreve adadı.

Sartre'ın sinemaya olan ilgisi çok önemliydi. Kurduğu dergi *Les Temps Modernes* adını Chaplin'in filminden (*Modern Zamanlar*) aldı; *L'Ecran français*'in editörler kurulundaydı ve hem sinema için hem de sinema hakkında yazdı. Çok az bilinse de, Rohmer'in *La Gazete du cinéma*'da yayımladığı konferans Sartre'ın sinema üzerine yazılarının en iyisidir. Bu 1950'lerin ünlü Varoluşçu filozofunun bir metni değildir, ama Sartre'ın taşra kasabası Le Harve'de ilk öğretmenlik görevine başladığı yirmi yıl öncesine kadar gider. Fransız geleneğinde lisedeki en genç öğretmen mezuniyet söylevini verir. Burjuva toplumunun geleneklerini reddetmesinin zaten güveni içinde olan genç Sartre için böylesi bir davet sayısız sorun yaratmış olmalıdır.[42] Onun çözümü zekicedir. Anatole France'dan sinema salonuna ilk gidişin önemi ve hazzı üzerine uzun bir alıntıyla başlar – günlerce dört gözle beklemek, giyinip hazırlanmak, salonun dol-

[42] Bkz. Annie Cohen-Solal, *Sartre 1905-1980* (Paris: Gallimard, 1985), ss. 121-124.

masını ve perdeler açılırken büyüyü beklemek. Sartre bunu dramatik bir şekilde yirmi yaşından ziyade ne giyinip hazırlanmanın ne dört gözle beklemenin ne de perdelerin açılmasının söz konusu olduğu beş yaşında sinemaya ilk kez gitmenin hazzıyla karşılaştırır. İnsanın sinemaya gidebilmesindeki kolaylığı, her hangi bir zamanda salona girme ve yeniden filmin başlamasını bekleme olanağını göklere çıkarır. Türler o kadar tanıdıktır ve fiziksel erişim o kadar kolaydır ki, sinema her zaman ve her an mevcuttur. Sartre'ın bu fırsatın değerine uyan zarif ve biçimsel bir stille birkaç kere tekrarladığı amacı, sinemanın modern sanat olduğudur. Ve bu hem sinemanın geniş izleyici kitlesi hem de onun zaman ve mekanla özel ilişkisi nedeniyledir. Sinemanın diğer sanatlar için erişilmez olan olayların eşzamanlılığını yakalamasını sağlayan budur.

Sartre'ın söylevi *Cahiers du cinéma* ve Yeni Dalga devriminin Fransız sinema düşkünlerinin aşırı derece zengin ilk dalgasına dayandığı kapsamın güzel bir hatırlatıcısıdır. Sinemanın 'yedinci sanat' olduğunu iddia etme kararlılığı, sinemanın geniş izleyici kitlesi açısından demokratik potansiyeli, sinemanın hem araç (medium) hem de türler açısından özgüllüğü, hatta Amerikan sinemasındaki aksiyonun doğrudanlığındaki haz: bütün bunlardan, tıpkı Amerikan romanı ve Alman fenomonolojisi gibi teşhis edebildiği bütün önemli kültürel akımlar alanında kendisini eğitmesi gibi, Paris'teki Ulm Caddesi'nde geçirdiği dört yılı kentin sinema kulüplerinde kendisini eğitmek için kullanmış olan ve Ecole Normale Supérieure'dan yeni mezun olmuş filozofun çok iyi anladığı konular olarak yararlanılır. Ancak Sartre bize Langlois'yı yaratan bu kültürün müthiş verimliliğini hatırlatsa da, aynı zamanda onun yazısı *La Gazette*'nin genç eleştirmenlerinden önemli ölçüde uzaktadır – bu uzaklığın bir adı vardır: André Bazin.

André Bazin

Eğer Godard, Langlois'nın Sinematek'te sunduğu malzeme olmadan düşünülemez ise ve eğer Langlois'nın art arda getirerek gösterim yapma yöntemi onun kendine mal ettiği bir yöntemse, aynı şe-

kilde André Bazin'in felsefi ve eleştirel düşüncesi olmadan da düşünülemez. Hem Sartre hem de Rohmer Fransız eğitim sisteminin en iyi ürünlerinden bazılarının kendi yeteneklerini ortodoks olmayan yollarla 20. yüzyılın sanatının olanaklarını öğretmek için kullanmalarının birer kanıtıdır. Ancak Bazin öğretmenlik mesleğini olağanüstü bir tutku ve bağlılıkla seçmiş ve bu mesleği tamamen sinemayla ilişkili olarak uygulamaya karar vermiş tek örnektir. Başkaları için olduğu gibi Bazin için de, 1940 yazı çok önemli bir dönüm noktasıydı. Küçük burjuva geçmişi olan Bazin Fransız eğitim sisteminden parlak bir şekilde geçmişti. Onun Ulm Caddesi'ndeki Ecole Normale Supérieure'a değil de, Saint Cloud'daki kardeş kurumuna gitmesi önemlidir. Bu en azından kısmen Saint Cloud'un pedagojiye önem vermesi nedeniyleydi – Bazin için öğretmek tahammül edilmesi gereken bir angarya değil, entelektüel araştırmanın amacıydı: onun kendi toplumunun geleneklerinin hem taşıyıcısı hem de yıkıcısı olarak öğretmen anlayışı, eğitime adanan bir yaşam için en zorlayıcı argümanlardan biridir.[43] Bu inanış, kurtuluşu toplumsal terimler içinde anlayan bir Katolik aktivizmine daha büyük bir inanışın parçasıydı. Bazin'in en çok etkileyen düşünür, Katolik entelektüeller için önemli bir tartışma zemini olan *Esprit* dergisinin karizmatik kurucusu olan Emmanuel Mounier'di. Mounier Fransız eğitim sisteminin parlak bir ürünüydü, ancak öğretmenlik mesleğini bu sistemin dışında sürdürmeye karar vermişti. *Esprit* Bazin'in yaşamı boyunca çok önemli bir entelektüel merkez oldu. Büyük bir şans eseri *Esprit* 1930'lu yıllarda sinemayı ciddiye alan tek dergiydi. Dergiye büyük katkıda bulunan kişi ise *Cahiers du cinéma*'nın 'vaftiz babası' Roger Leenhardt'tı.[44] 30 yıl sonra 1964 yılında Godard onu *Evli Bir Kadın* (*Une Femme mariée*) filminde umudun birkaç sesinden biri olarak kullanacaktı. Yaşlı bir adam olarak Leenhardt geleceğin adına, hakiki araştırmanın ve ne kadar zor olsa da yeniye gerçek bir bağlanımın lehine konuşur. Leenhardt, Godard'ın filminde

---

[43] Dudley Andrew, *André Bazin* (New York: Oxford University Press, 1978), s. 45.

[44] Leenhardt üzerine daha fazla bilgi için bkz. zorlayıcı röportajlar dizisi, *Les Yeux ouverts: entretiens avec Jean Lacouture* (Paris: Le Seuil, 1979).

otorite sahibi olarak konuşabilir, çünkü gençliğinde sesin devreye girmesiyle sinemanın genel suçlaruşım kabul etmeyi reddetmişti. Birçok kişi için ses I. Dünya Savaşı'na yol açan ölümcül yanlış anlamalardan sonra çok gerekli görünenin ölüm çanını ifade etti: evrensel bir dil. Daha estetik kanaatteki diğerleri için ses sinemayı sessiz imgenin aşmayı vaat ettiği bir gerçekçilik içinde çamura sapladı. Neredeyse herkes için, düşük-bütçeli bir film için bile maliyetlerdeki inanılmaz artış, sinemanın yok olmaya mahkum bir kapitalizmin ritimlerine ve baskılarına ayrılmaz şekilde bağlı olması anlamına geldi. Sinemanın bilinen uygarlığın sonu olduğunu öne süren basitlikleri reddeden küçük bir entelektüel kesim artık sinemaya en genel entelektüel tepkiyi oluşturan hor görme, yanlış anlama ve nefret etmenin neredeyse evrensel korosuyla birleşti.

Leenhardt için ses filmin gerçeklikle daha eksiksiz olarak ilgilenmesini, toplumsal yaşamın hareketini sunmasını sağlayacak teknolojik bir ilerlemeydi. Leenhardt'a göre gerekli olan, her zaman finansal geri dönüşü sağlamanın en emin yolu olarak en stereotipik yinelemeleri seçecek bir endüstriden daha iyi filmler talep etmesi için sinema konusunda eğitimli olan bir izleyici kitlesiydi. Bu ise Bazin'in içine işleyen bir dersti ve *Cahiers du cinéma*'nın varlık nedeniydi. Film eleştirisinin endüstri üzerindeki her türlü baskısını yitirdiği günümüzde, bu görüş çılgınca iyimser gibi görünebilir. Ancak 1975 yılına ve *Jaws*'ın gösterime girişine kadar, büyük filmler bile büyük kentlerde yavaşça gösterilmeye başlanırdı ve eleştirel tepki endüstri içinde küçük ama önemli bir unsurdu. Ancak şimdiki pazarlama-ve-dağıtımın idare ettiği endüstride Leenhardt'ın savunduğu politika açıkça konu dışıdır, ancak Fransa'da ilk anda bu politika Fransız endüstrisinin belirli bir kesiminin kontrolünü kazanma amacına ulaştı.

Leenhardt *Esprit*'te beş sayı boyunca izleyicilerin sinemanın teknolojisini kavramasının filmlerin daha tam olarak anlaşılması ve değerlendirilmesini sağladığını açıklayan kısa bölümler yayımladı. Bazin'in Özgürlük'ün ve daha sonra da *Cahiers du cinéma*'nın popüler organizasyonlarında büyüleyici bir şekilde geliştirdiği, bu ilk program taslağıdır. Ancak savaşa kadar Bazin için sinema her iyi öğ-

retmenin ilgilenmesi gereken birçok entelektüel ve kültürel etkinliklerden sadece biriydi. Onun sinemaya derinleşen bağlanımındaki ilk adım savaş sırasında Bordeaux yakınlarında bir yere yerleştirildiğinde atıldı ve ebeveynleri sinema salonu zincirine sahip olan Guy Léger ile yakın arkadaş oldu. Bedava biletler bu iki genç askerin sayısız filmi beraber izlemesi anlamına geldi ve Léger sinemaya dair oldukça fazla olan bilgisini Bazin ile paylaştı. Fransa'nın 1940 yılında bozguna uğraması çok sayıda insan için olduğu kadar Bazin için de önemliydi. Gerçekten Bazin'in kendisini sinemaya adamasının, Vichy hükümetinin kurulmasının onun kuşağından genç insanlar arasında yarattığı mevcut devlet kurumlarından yoğun nefret olmaksın düşünmenin imkansız olduğunu söylemek bir abartı değildir. Bu nefret olmasaydı, Bazin'in 1941 yılında ağzında oluşan şiddetli kekemelik nedeniyle *agrégation*'da (yeterlilik sınavı) başarısız olması, bir sonraki yılın sınavında tersine dönecek anlık bir mesleki aksamadan başka bir şey olmayabilirdi.[45] Ancak ertesi yıl o Sorbonne'daki bir gençlik organizasyonu olan Maison des Lettres'e katıldı ve bir sinema kulübü kurdu. Bir yıl içinde mesleğini bulmuştu. *Hiroşima Sevgilim* (*Hiroshima mon amour*, 1959) adlı filmi Yeni Dalga için anahtar bir film olacak olan Alain Resnais kısa süre sonra bu kulübün hevesli bir üyesi olacak ve Bazin'in etkili ve hararetli analizlerini dinlemek için kendi 9.5 mm göstericisini ve Alman Dışavurumcu filmlerini kulübe verecekti:

> Gösterimden sonra yarım düzine sinema meraklısı bir masanın etrafında oturur ve filmi tartışırdı; ancak en çok konuşan Bazin'di. Resnais onun her yeni film temelinde tüm bir sinema görüşünü yeniden düşünme yeteneğinden hayrete düştü. Bazin hemen yalnızca, makul eleştirmenlerin her zaman yaptığı gibi, oyunculuk, kurgu ya da aydınlatma stilleriyle ilgili değil, ama aynı zamanda çekimin parçalara ayrılması ve mekânın oluşturulmasıyla da ilgili düşüncelere sıçrardı. Her film ona yeni fikirler vermiş görünürdü; aslında yeterince film görememişti.
>
> Bazin, Maison des Lettres'e sinemaya diğer şeylere olan ilgisinden daha fazla olmayan ilgisiyle katılmıştı: hayvanlar, edebiyat, felsefe;

[45] Bkz. Dudley Andrew, a.g.e., ss. 38-60.

ancak 1943 yılının sonunda sinema onu asla terk etmeyecek olan ve sonradan onunla tanışan herkesi etkileyen bir tutku haline gelmişti.[46]

Bazin artık hayatının işine başlamıştı: eleştirinin niteliğiyle sinemanın niteliğini geliştirmek. 1943 yılından itibaren Bazin için eleştirinin sinemanın gerçekten ilerlemesinde temel bir unsur olduğu açıktır. Diğer her şeyin eşit olduğuna, izleyicinin iyi bir filmi kötü bir filme tercih edeceğine kuşkusu yoktur, ancak sorun, yönetmenlerin bile kendi sanatlarının geleneklerine ve olasılıklarına dair kıt bir anlayışa sahip olmalarıdır. Sesin gelişinden sonra entelektüeller sinemayı terk ettiğinde sinema kulüplerinin ve dergilerinin çöküşü, tersine çevrilmesi gereken bir felakettir ve neredeyse tek başına Bazin'in yaptığı budur. Bazin'in Özgürlük sonrası yıllardaki etkinliklerinin alanı müthiştir. Almanya'dan Fas'a sinema kulüplerini canlandırdı ve Quartier Latin'deki entelektüeller ile Paris dışındaki fabrikalarda çalışan işçilere esin kaynağı oldu. Hepsinden önemlisi temel olarak *Esprit* dergisi için çok sayıda makalenin yanı sıra günlük *Le Parisien libéré* ve haftalık *Observateur*'da düzenli olarak yazdı.

Bazin'in yazıları bir harikadır; film eleştirisi şöyle dursun, eleştiri tarihinde özel ve özgül olanı (bu film, bu oyuncu, bu çekim) kuramsal ve genel olanla, sinema tarihiyle, gerçekçilik estetiğiyle nasıl dengeleyeceğini bu kadar iyi bilen bir düşünür enderdir. Her makale baştan sona anlaşılmış ve içselleştirilmiş bir stratejinin parçasıdır: Fransız sinemasının estetik niteliğini artırmak. Sinema üzerine yazdığı kısa on beş yıllık dönemde Bazin toplu yapıtları en sonunda yayımlandığında görüleceği gibi film eleştirisindeki en büyük rakam olan 17.000 sayfa yazmayı başardı. Bazin'in bütün stratejisine ve hedef kitlesine dair ne kadar bilinçli olduğunun kanıtı gerekiyorsa, bu kanıt o öldüğünde, kirletilmiş kağıtların, yayımlanmamış makalelerin, bitmemiş bir çalışma için notların olmamasının keşfedilmesiyle ortaya çıkar – onun bilgilerinin tümü sürekli olarak kendisini

[46] A.g.e., s. 57.

günlük yorumlardan, geçmişe dönük incelemeye, genel estetik düşünceye götüren değişmez odak içinde hareket etmiştir.[47]

Bu yörüngenin başlarında Bazin en önemli kuramsal çalışması olan "Fotoğrafik Görüntünün Ontolojisi"ni üretti. Sinemayı Mısır mumyalama sanatından sinemada sesin ortaya çıkmasına kadar 4.000 yıllık bir kültürel perspektif içine yerleştiren bu kısa makale Godard'ın sinemasını anlamak için kesinlikle çok önemlidir. Bu Godard'ın *Beton Operasyonu* belgeselinden *Eski Yer* (tam adı *Eski Yer: 20. Yüzyılın Sonbaharında Sanatlarla İlgili Kısa Notlar – The Old Place: Small Notes Regarding Arts at Fall of 20th Century*, 1999) adlı denemesine, *Serseri Aşıklar*'dan soyut kompozisyon *Aşka Övgü*'ye kadar bütün savlarını türettiği (Rohmer'in terimiyle) 'kabul edilmiş gerçek'tir (axiom).[48]

Bazin gerçekçilik arzusunu ölüme karşı mücadelenin içine yerleştirir. Mısır mezarlarında bulunan ölülerin heykelleri ve mumyalanmış bedenler zamanı durdurma girişimleridir. Ancak bedeni çürümeden koruyan bir gerçekçilik arzusu, sanatçının gerçekliği incelemek için renk ve biçimi kullanma arzusuna zıttır. Ortaçağ sanatı bu iki arzuyu birleştirdiyse de, perspektifin keşfedilmesi resmi, ressamın gerçek işini dünyanın gösterişçi temsiline tabi kılmasını gerektiren gerçekçi yöne yerleştirdi. Fotoğrafın keşfi resmi kendi gerçek misyonunu geri alma konusunda cesaretlendirdi; fotoğraf kendi teknik mekanizması sayesinde gerçeğin temsilini resmin meydan

---

[47] British Film Instute'da Araştırma Yöneticisi iken, Bazin'in Toplu Yapıtlar'ını yayımlama projesini başlattım. Çok alışılmamış bir şekilde Godard'dan tavsiye istedim, çünkü kahraman tapınmasının birkaç Toplu Yapıt yayımlanmayı hak eder gerçeği karşısında beni körleştirmesinden endişe ettim. Eşit derecede alışılmamış biçimde Godard "Evet, bunu yapmanız gerekir," diye yarut vermeden önce tereddüt etti. 1997 seçimlerinden sonra yeni İşçi Partisi hükümeti, Bazin'in bir sanat olarak sinemanın gerçekten gelişmesi için gerekli olduğunu öne sürdüğü türden eleştirel ve entelektüel bir merkez olarak British Film Institute ile ilişkiyi kesmeye karar verdiğinde, bu Toplu Yapıtlar projesinin iptal edilecek birçok projenin ilki olduğu belliydi. Proje para yokluğu nedeniyle iptal edilmedi; bunun yerine amaç bütün araştırmaların ve eğitimin endüstrinin isterlerine açıkça tabi kılınmasıydı.

[48] Eric Rohmer, "La 'Somme' d'André Bazin," *Cahiers du cinéma* 91 (Ocak 1959), s. 31.

okuyamayacağı şekilde verdi. Görüntülenen nesneden fotoğrafa giden süreçte bir insan öznelliğinin müdahalesi söz konusu değildir. Fantastik bir dünyanın görüntülerini üretmek tamamen mümkün olduğu halde, kameranın önünde aya çarpan bir uzay gemisi gibi görünmek için bir araya gelen nesnelerin olması zorunludur.[49] Bazin filmin toplumsal gerçekliği temsil etme yetisini tartışmaz; bu Laurence Olivier'in canlandırdığı V. Henry'nin gerçekçi olup olmadığı konusunda bir argüman değildir, daha ziyade sinemanın kaçınılmaz bir şekilde kameranın önünde V. Henry'yi oynayan Laurence Olivier'in gerçekliğini gösterdiği argümanıdır. Bazin'in argümanının bu kadar kabul edilmiş gerçek olmasının nedeni, yönetmenin çalıştığı ana malzemenin filme alınmış gerçeklik olduğunun netleşmesidir. Bu bakış açısından, belgesel ile kurmaca arasında bir fark yoktur. Bütün kurmaca yapıtlarda yönetmenin temel malzemesi o metni o mekânda oynayan o oyunculardır. *La Gazette du cinéma*'daki yazıları ya da Rohmer, Rivette ve Godard'ın filmlerini bu kabul edilmiş gerçeği anlamadan anlamak imkansızdır. Kuşkusuz büyük farklılıklar söz konusudur. Rohmer'in metaforunun peşinden gidersek, o zaman o, üçü arasında bedenlerin mekân içinde ifadesiyle en fazla ilgilenen geometricidir. Rivette kendisini oyuncunun oyunu ile rolü incelediği için değer ve değişken arasındaki hareket eden cebire adar ve Godard da bir aritmetikçidir ya da daha iyisi, kapsamlı bir model sağlama girişimi içinde toplumsal gerçekliğin asal sayılarını birleştiren sayı kuramcısıdır.

Bazin'in üstün niteliklerinden biri, bu eleştirinin sürekli olarak sinema içindeki gelişmelerle ilişkili olmasıdır. Onun gerçekçi estetiğinin ifadesi iki yönetmenin savaş sonrası deneyimi olmadan düşünülemez: Orson Welles ve Roberto Rossellini. Hem önceki Yeni-

---

[49] Sayısal teknolojinin ortaya çıkması Bazin'in kuramını oluşturduğu sinemadan gerçek bir kopuşu gösterir. 1895'ten 1982'ye kadar olan sinemayı Bazin tarzı sinema –kendi kimyası nedeniyle, elektronik olarak tanımlanan sayısal ekran sonrasından farklı bir araç– olarak kabul edip etmeyeceğimiz hâlâ tartışmalı bir konudur. Kesin olan, gerçek bir izleyici kitlesinin sayısal efektlere direniyor görünmesidir ki bu da Bazin'in aksiyomunu devam ettirir. Gelecek ne getirirse getirsin, Godard'ın filmleri Bazin tarzı sinemanın parçasıdır.

Gerçekçilik hareketi içindeki (*Roma, Açık Şehir* [*Roma, città aperta*, 1945], *Köylü Kadın Paisa* [*Paisà*, 1946] ve *Almanya, Sıfır Yılı* [*Germania anno zero*, 1947] üçlemesi) hem de 1950'li yıllardaki, özellikle de Ingrid Bergman'ın oynadığı filmlerdeki (*Stromboli* [1950], *İtalya'da Yolculuk* [*Viaggio in Italia*, 1954]) Rossellini'nin Bazin ve Godard için Welles'ten daha önemli olduğuna kuşku yoktur. Ancak savaştan hemen sonra Bazin'in kendi sinema görüşünü büyük Sartre ile bir tartışma içinde geliştirmesi en net biçimde Welles ve *Yurttaş Kane* etrafında olmuştur.

Yurttaş Kane 1941 yılında, neredeyse Amerika'nın savaşa girişiyle aynı tarihte gösterime girdi. Bu nedenle bu film Fransızların Özgürlük öncesinde göremediği yüzlerce filmden biriydi ve bu filmin 1946 yılına kadar bu ülkede galası yapılmadı. Sartre bu filmi 1945 yılında Amerika'ya gidişinde gördü ve o yılın Ağustos ayında yayımlanan *L'Ecran français*'deki kısa ama zekice bir makaleyi bu filme ayırdı. Her ne kadar Sartre bu filmin değerini kabul ettiyse de, filme hararetle muhalefet etti. Ona göre film geçmişte geçen bir çalışmayı üretmek için Amerikan sinemasının naif dehasını ihmal eden bir entelektüelin çalışmasıydı, oysa Amerikan sinemasının bütün amacı şimdiki zamanda var olmaktı. Bu filmin zayıflığı politiktir – Amerikan entelektüellerinin kitlelerden ne kadar kopuk olduğunu gösterir.[50] Kısacası Sartre için bu film fazlasıyla sanatsaldı ve politik olarak yeterince bağlanmamıştı.

Bazin tam iki yıl sonra 1947 yazında, genç Godard'ın Buffon Lisesi'nde ilk yılını tamamladığı aynı dönemde yanıt verdi. Bazin hiçbir zaman karşı karşıya gelmekten kaçınmadı – ne 1950 yılında Komünist Partisi ile ne de François Truffaut'nun saldırgan makalesi "Fransız Sinemasında Belirli Bir Yönelim" adlı yazısını yayımladığı 1954 yılında Fransız sinema endüstrisiyle, ancak çoğu Fransız entelektüelinden farklı olarak saldırgan bir tutumdan fazla haz almıyor-

[50] Sartre'ın politik analizi biçimsel olduğu kadar hatalıdır da. Laura Mulvey *Yurttaş Kane* adlı kitabında Welles'in filminin faşizme karşı savaşa girmede tereddüt eden Amerika'da nasıl müdahale yanlısı bir konumu ifade ettiğini parlak bir şekilde gösterir. *Citizen Kane* (Londra: British Film Institute, 1992).

du. Onun Bataille'den Foucault'ya kadar öfkeli ve elinden bir şey gelmeyen entelektüellerin tipik gözdesi olan Nietzsche'ye ayıracak vaktinin olmadığının görülmesi çok önemlidir. Bazin, Sartre'dan iki yıl sonra ve filmin Fransa'da gösteriminden bir yıl sonra yazdı ve *Kane* üzerine tartışmayı özetlemeye çalıştı. Bazıları için bu, sinemanın yeniden keşfidir, diğerleri için ise entelektüel bir blöftür. Tarihçi George Sadoul'un ve Sartrecı solun etkilediği Komünistler, *Kane*'i biçimsel dalavere olarak kınamışlardı. Bazin'in yazısı bize iki sahne aracılığıyla Welles'in yeni bir tür sahne düzenlemek için görüntü yönetmeni Gregg Toland'ın sağladığı yeni objektifleri nasıl kullandığını gösterir. Bu sahnelerden birinde objektifin alan derinliği Welles'in aksiyonu merkeze almayı klasik almaşık kurgu ya da açı/karşı açı çekimiyle gerekli olan tarzda reddetmesine olanak sağlar. *Kane*'de gerçeklik izleyiciye zaten olduğu bir biçimde sunulmaz; kadın ya da erkek olsun izleyicinin kendisinin onu ifade etmesi gerekir. Buradaki ontolojik iddia tarihsel olarak gelişir: tıpkı sesin kameranın önündeki gerçekliği daha tam olarak temsilini sağlaması gibi, dikkatimizi görsel alanın sınırlı bir alanına odaklamayan yeni objektifler de aynı şeyi yapar. Welles'in yöntemi, tekniği, aslında stili, filme alınan malzemeyle farklı ve daha köklü bir ilişkiden haz almamıza olanak sağlar. Bazin'in dolaylı argümanı, sinemanın özgüllüğünü ihmal eden bir politik bağlanım düşüncesini kullanmanın yararsız olduğudur. Sanatçının görevi gerçekliği, onu dışsal olarak belirlenmiş bir model içinde biçimlendirmekten ziyade bütün karşıtlıkları içinde ifade etmektir.

Fransız politikası Özgürlük'ün coşkusundan sonra gelişirken böylesine bir konumu korumak aşırı derecede zordu. Savaşı izleyen yıllarda Bazin işçi sınıfından izleyicilere en iyi kültürel eğlenceyi sağlayamaya çalışan Travail et Culture örgütü aracılığıyla büyük bir takipçi topluluğu edinmişti. Bazin'in devletin yeni kurduğu sinema okulu Institut des hautes études cinématographiques'deki (Yüksek Sinema Enstitüsü) eğitim sistemine geri dönme fırsatından vazgeçtiği bu proje çok heyecan vericiydi.[51] Bu karar Özgürlük'ten bu ya-

[51] Dudley Andrew, a.g.e., ss. 84-85.

na Bazin'in çok satan bir gazete olan *Le Parisien Libéré*'de film eleştirmeni olarak küçük ama güvenli bir finansal temel kazanması olgusuyla kolaylaşmış olmalıdır.

Bazin için savaş sonrası döneminin popüler organizasyonları ve gazete eleştirisi aracılığıyla eğitme şansları devletin resmi eğitim sistemleri içinde çalışmaya tercih edilebilirdi. Ancak o dönemin büyük politik umutları Soğuk Savaş yoğunlaşınca öldü. Marshall Planı'ndan ve 1947 yılında Komünistlerin hükümetten çekilmelerinden, 1949 yılında Berlin'e hava köprüsü kurulması ve 1950 yılında Kore Savaşı'ın patlak vermesine kadar, solun ve sağın sorunları Sovyet Rusya ve Amerika Birleşik Devletleri arasındaki mücadeleye göre planlandı.



Bazin 1947 yılında Travail et Culture'daki masasında.

Kaçınılmaz olarak Fransız Komünist Partisi Özgürlük'ten hemen sonra oluşturulan ve geniş bir tabana dayanan örgütlenmeler üzerinde daha sıkı bir kontrolü örgütlemeye başladı. Birçok insan için bu dönem, sola derin bağlılık Sovyet Rusya'ya sadakat talebiyle çeliştiği için korkunç bir politik uyuşmazlık dönemidir.

Bu uyuşmazlık sinemaya bağlanan herkes için hem daha yoğun hem daha basitti. Partinin çizgisi netti: Amerikan filmleri yozlaşmış kapitalizmin ürünleriydi, gerçek sinema Eisenstein ve Pudovkin'in mirasçılarının büyük lider Stalin'i övdüğü filmler yaptığı o dönemin Sovyet sinemasında bulunabilirdi. Aslında Hollywood dikey olarak bütünleşmiş endüstri temelinde ve televizyon nedeniyle sıkıntısız olarak hâlâ klasik dönemini yaşıyorken, Sovyet filmleri neredeyse istisnasız tapınılan bir Stalinizm ile lekelenmişti.

Cahiers du cinéma'nın Kuruluşu

1944'ten 1948 yılına kadar kendisini adamış olduğu okur kitlesinden giderek mahrum kalan Bazin bu duruma işçi sınıfını değil, edebiyat ve sinema entelektüellerini hedefleyen yeni bir sinema kulübü kurarak yanıt verdi. Bazin'in 1943 yılından itibaren politik konumu sofistike ve istikrarlı hale gelmişti. Bazin her zaman eleştirmenlerin en büyük etkiyi sinema endüstrisinin entelektüellere, yani Café Flore sakinlerine ait olan kesimlerine hitap ederek elde ettiklerini görmüştü.[52] Eğer geniş bir kitlenin eğitimi artık mümkün değilse, o zaman Bazin seçkinlerin eğitimine, filmleri sevmenin daha iyi filmler yapmanın motoru olduğu verimli züppeler yaratma işine yönelecekti.[53] Bazin'in sinema kulübü öylesine başarılıydı ki, 1949 yılında Biarritz'de bir lanetli filmler festivali düzenledi. Lanetli bir film (tarihin unuttuğu bir film) düşüncesi doğrudan festivalin başkanı olan Cocteau tarafından şiiri lanetli şairleri öven Mallarmé'den alınarak festival kataloğunun girişinde yazıldı.

Bu festival 20. yüzyılın en önemli kültürel dergisi *Cahiers du cinéma*'yı yaratan iki dünyanın çatışmasını gösterir. Bir yanda kendini sinemaya adayan avangard sol ve diğer yanda da Langlois'nın

---

[52] André Bazin, "Pour une critique cinématographique," *Le Cinéma de l'Occupation et de la Résistance* içinde (Paris: Union Générale d'Éditions, 1975), s. 69.

[53] "Züppelik nedeniyle özür dilemeye artık gerek yok. Anonim modern iş dünyasında, züppelik embesillerin insanseverliğidir. Bu bilinçsiz insanseverler kitlesi kendilerini kendi kanallarının gerçek işleyişleri içinde bulamadıkları için, sorun bir sinema politikasının daha genel perspektifi içinde etkili bir züppelik politikasına geri döner," a.g.e., s. 155.

ve sinema kulüplerinin beslediği, sinemayı gerçekten seven 18, 19 yaşındaki tabiri caizse 'Jön Türkler' vardı. Dudley Andrew'e göre bu ilk karşı karşıya geliş hiç de sorunsuz değildi:

> Alternatif bir film festivali olsa da, Festival du Filın Maudit hâlâ Cannes'm bütün tuzaklarına sahipti. Atlantik kıyısındaki bu tatil merkezinde gösterişli bir gazinoda düzenlenen festivalin başkanı Jean Cocteau'ydu ve festival komitede Biarritz belediye başkanı, bir Arcangues Markisi, Orson Welles ve Cocteau'nun olmasından gurur duydu. Bir kapı görevlisi kibarca bütün misafirleri kontrol etti ve davetli olmayanlara ya da uygun biçimde giyinmeyenlere engel oldu ya da geri çevirdi. Açıkça davet edilmeyenlerden bazıları Rivette, Godard ve Truffaut'ydu. Hepsi de 20 yaşın altında, 'bohem' ve şamatacı olan onlar frak giymiş Cocteau'nun geliş saatine kadar kapı görevlisiyle bir sahneyi oynamaya başladılar. Cocteau bir el işaretiyle genç arkadaşlarına refakat etti ve festivalin başkanı olarak bir tarafta aristokrasinin ve diğer tarafta Jön Türkler'in en azından güvenli bir mesafede bir arada olmalarını başardı.[54]

İnsan Truffaut'nun Godard ve 'Schérer (Rohıner) çetesi'nin geri kalanıyla ilk kez burada tanıştığından emin olamıyor.[55] Onların yollarının Studio Parnesse'deki Salı gecelerinde ya da Sinematek'te kesişmesi mümkün görünüyor. Bununla birlikte bu festivalde Truffaut, Rivette ve 1960'lardaki filmlerin çoğunda Godard'ın asistanı olacak Charles Bitsch'in sıkı dostlar olduğu kesindir.[56]

François Truffaut bir anahtardır, belki de 1949 yılındaki bu bohem retçileri 1960'lı yılların başında Fransız sinemasında edindikleri hakim konuma taşıyan anahtar figürdür.[57] Truffaut "Fransız Sinemasında Belirli Bir Yönelim" adlı ünlü makalesiyle Yeni Dal-

---

[54] Dudley Andrew, a.g.e., s. 155.

[55] 'Schérer çetesi' terimi bazen 1950'li yılların başındaki genç eleştirmenleri tanımlamak için kullanıldı. Burada bu terimi Rohmer, Rivette ve Godard'ı Truffaut ile karşılaşmadan önce birbirine bağlayan ilişkileri vurgulamak için kullandım.

[56] Charles Bisch ile röportaj, Şubat 2002.

[57] Truffaut ile ilgili daha fazla ayrıntı için bkz. Antoine de Baecque ve Serge Toubiana, *François Truffaut*, 2. Baskı (Paris: Gallimard, 2001) ve Antoine Baecque, *Cahiers du cinéma: Histoire d'une revue*, 2 Cilt (Paris: Cahiers du cinéma, 2001), özellikle Cilt 1, ss. 89-126.

ga'nın manifestosunun taslağını çıkaran bir polemik kalemiydi; 1959 yılında yaptığı *400 Darbe* (*Les Quatre cents coups*) filmi Cannes festivalinde büyük başarı kazandı; Godard'ın ilk uzun metrajlı filmini yönetme şansını sağlayan onun ismiydi.

Godard'dan bir yaş küçük olan Truffaut çok mutsuz bir çocukluk geçirmişti ve 400 *Darbe*'deki malzemenin çoğu da bu geçmişten di. Yasal babasının biyolojik babası olmadığını yirmi yaşına kadar öğrenememişti (T: 19-35 ve 481-487), ancak başından itibaren istenmeyen bir çocuk olduğu açıktı. Okulda ve evde mutsuz olan Truffaut neredeyse her türlü otoriteyle sorun yaşıyordu. İnanılmaz derecede küçük yaşında sinema onun tutkusu haline geldi ve bu tutku onu sinema kadar sinema hakkındaki bilgiyle de sardı. Ergenliğinin çoğunda okuldan kaçmasına rağmen, gerçek bir araştırmacı ve *Cahiers de cinéma*'nın arşivcisi haline geldi. Savaşın hemen sonrasındaki yıllarda Paris'teki bütün sinema kulüplerine devam etti ve daha on altı yaşındayken kendi sinema kulübünü kurdu: Film Tiryakileri Grubu. Bu grubu kurmayı tercih ettiği dönemde Travail et Culture'ün bir sinema kulübü olduğunu keşfettiğinde Bazin'i programda değişiklik yapmaya ikna etmek için oradaydı. Bu tanışmanın çok önemli olduğu kanıtlandı. Bazin bu genç ve sorunlu sinema düşkününden çok etkilendi ve onu çok benimsedi.

Travail et Culture'de Truffaut ayrıca 1951 Haziran'ında Fransız entelektüel yaşamının tam merkezi olan Les Deux Magots ve Saint-Germain des Prés arasında Truffaut'ya rastladığında belki de Fransız sinemasının bütün tarihini değiştiren Chris Marker ile tanıştı.

Gerçek bir bohem olan Chris Marker bir kişinin giysisi üzerine konuşan biri değildi, ancak Truffaut'nun çorap giymediğini fark etti. Ona bunun nedenini sordu ve Truffaut ordudan firar ettiğini ve şimdi Güney Fransa'dayken yazdığı Jean Genet'yi aramaya gittiğini söyledi. "Ya André?" diye sordu Marker. Truffaut, Bazin ile bağlantı kurmaktan korktuğunu ve o gece güneye giden trene bineceğini itiraf etti. Marker, Truffaut'ya sabaha kadar bekleme sözünü verdirdi ve bu arada Bazin ile bağlantı kurdu. Bazin'e haber verirken "André iyi bir Hıristiyan olmana rağmen, abartılı bir şekilde Tanrı'ya sövüp saymaya başla, ama bana hemen François ile bağlantı kuracağını

söyle." Marker ertesi sabah Truffaut ile buluştu ve Bazin'in bu genç sinema düşkününü askeri hapishanelerde aradığı olağanüstü bir dizi serüvenden sonra Truffaut ve Bazin nihayet yeniden bir araya geldiler ve Truffaut 1950'li yılların büyük bölümünde Bazin ile yaşadı (T: 126-128).

Biarritz Truffaut'nun Qartier Latin'den akranları olan Rohmer, Rivette, Godard, Bitsch ve Chabrol ile iki yol önce tanıştığı yerdi.



François Truffaut 1949 yılında Biarritz'de Godard ile birlikte.

Godard, Truffaut'nun mektuplarına yazdığı önsözde hatırladığı, sinemaya gitmek için Truffaut ile kendi vaftiz annesinden para çaldığı nostaljik anısı Biarritz'den sonraki sonbaharda olmalıdır.[58] O dönemden itibaren onlar düşünceleri, coşkuları ve tutkuları paylaşan bir gruptular.[59]

Cahiers du cinéma'yı ortaya çıkaran koşullar daha sonra hızla olgunlaştı. Başından itibaren Bazin'in konumu sinemayı tutku düzeyinde seven insanlara hitap eden uzmanlaşmış bir derginin gerektiğini ima etmişti. Savaştan hemen sonra Jean-Georges Auriol *La Revue du cinéma* adlı sinema dergisini çıkarması için Gallimard'ı ikna etti. Bu dergi onun 1920'li yılların sonunda bir gençken yayınladığı aynı adlı derginin tavrını ve temalarını sürdürdü. *La Revue du cinéma*'da hem Bazin'in hem de Rohmer'in yazıları yayımlandı ve Godard incelenmesi için dergiye yazılar verdiğini ve reddedildiğini söyler (G I: 9).[60] Godard'ın bağlantısı Auriol'un sağ kolu olan Jacques Doniol-Valcroze'ydi, çünkü Doniol-Valcroze'nin annesi ile Odile Godard eski arkadaştılar. Gallimard 1948 yılında *La Revue du cinéma*'nm yayımlanmasına son verdi ve o andan itibaren Doniol-Valcroze bir sinema dergisi için başka bir destekçi bulmaya çalışmakla ilgilendi. Rohmer'in *La Gazette du cinéma*'daki çabası *La Revue du cinéma*'nın kapanışı bağlamına yerleştirilmelidir ve *La Gazette* (çok daha mütevazı bir proje olsa da) sonunda başarısız olduğunda, ciddi bir sinema tartışması için bir tartışma zemini bulma baskısı yoğunlaştı.

---

[58] François Truffaut, *Correspondence*, lettres recueillies par Gilles Jacob et Claude de Givray. Notes de Gilles Jacob. Avant propos de Jean-Luc Godard (Rennes: 5 Continents/Hatier, 1988), s. 8.

[59] Aslında Truffaut'nun biyograficileri Truffaut ve Godard'ın aynı kıza (Liliane Litvin) aşık olduğunu iddia ederler (T: 105-107). Ancak Godard ona sadece Truffaut'nun aşık olduğunu söyler. Truffaut, Liliane Litvin ile deneyimini ikinci Antoine Doniel filmi *Antoine et Colette* için kullanacaktı (T: 361).

[60] Godard 18 yaşından büyük olamazdı ve muhtemelen bu yazıları verdiğinde daha da gençti.

Cahiers du cinéma için politik ve entelektüel koşullar, Bazin'in *Esprit*'te "Sovyet Sinemasında Stalin Miti"* adlı uzun bir makaleyi yayımladığı 1950 yazında nihayet olgunlaştı. Bazin o dönemin Sovyet sinemasının devrimin ilk yıllarının büyük geleneğini devam ettirdiğini kabul etmeyi reddetti. Eisenstein'ın ve Pudovkin'in önemli filmleri toplumsal dönüşüm süreci içindeki bireyleri göstermişken, II. Dünya Savaşı sonrasının Sovyet filmleri tarihin süreçlerine hakim olan, sınırsız güce sahip bireyi, yani Stalin'i gösteriyordu. Bazin'e göre bu sadece mitti ve bu mit Tarzan gibi bir Hollywood mitinin gerçek gişe başarısını bile yakalayamazdı. Bazin kutsala yönelik bu saygısız tavrın sonucundan şaşırmış olamazdı. Stalin'in Tarzan ile karşılaştırılması özellikle şiddetliydi ve bağışlanamaz bir küfürdü. Bazin, Komünist basında lanetlendi ve Travail et Culture ile olan son bağları da koptu.

Devletin eğitim sistemini reddetmiş olan Bazin şimdi de Komünist soldan kopmuştu. Ancak o ve Doniol-Valcroze yeni bir dergiyi yayımlamaya kararlıydılar. İlginç bir şekilde onlar böylesi bir girişimi desteklemesi için önemli entelektüel yayımcılar olan Gallimard ve Le Seuil'in ikna edemediler. Sonunda oğlu Objective adlı bir sinema kulübüne dahil olan Parisli bir sinema salonu sahibi yardım etmeyi teklif ettiğinde durum değişti. *Cahiers du cinéma*'nın hem ekonomik hem de entelektüel temeli çok güçlü yayın gruplarından ve dönemin entelektüel çevrelerinden çok uzakta olan bir sinema sevgisinde bulduğunu vurgulamaya değerdir. Hem Doniol-Valcroze hem de Bazin solcuydular, ancak onlar sinemaya ne egemen edebiyat kültürünün ne de Amerikan karşıtı solun kabul ettiği bir öncelik verdiler. *Cahiers du cinéma* bu nedenle hem devletin kültürünü hem de Komünist solun kültürünü reddeden bir proje olarak görüldü. *Cahiers du cinéma*'nın 1950'li yıllardaki kurucu kuşağının solculuğunun yerini, Truffaut'nun liderliğindeki Jön Türklerin sağcılığının almasının, Amerikan sinemasının (ve en önemlisi Hitchcock ve Hawks'ın) savunulmasının ve *yaratıcı yönetmenler politikasının* dergiyi ele geçirmesinin ve dergiyi güvenli bir şekilde sa-

* A. Bazin, "Sovyet Sinemasında Stalin Miti," çev. Efe Dağdaş, *Sinemasal*, Yaz 2005.

ğa yerleştirmesinin bir açıklaması vardır. Kazanılan zaferlerin Amerikan sineması ve bir 'auteur' lehine olduğuna kuşku yoktur, ancak bunların 'sağın lehine' olarak tanımlamak olsa olsa basitleştiricidir.

Truffaut'nun sağ-kanat konumlarla flört ettiği doğru olduğu halde, onun bu konumları, *Cahiers du cinéma*'nın sağcı olarak tanımlanmasını reddettiği kadar reddettiği de bir gerçektir. Eğer insan bunu Soğuk Savaş'ın çok sınırlı tercihlerine karşı ölçerse, *Cahiers du cinéma*'ya dair bütün meseleyi ve ona bağlanan neredeyse kurtarıcı umutları gözden kaçırır. Bu insanların en görgülü ve ironik olanı Doniol-Valcroze günlüğüne 1950 yılında bir araba kazasında ölen arkadaşı Auriol'un bir dergi çıkarmaya hazırlansa yine kendisine yardım edeceğini hissettiğini yazdı (*C* I: 51). Böylesi bir duygu onun ve Bazin'in neyin üstesinden geldiklerini netleştirir. Onlar 20. yüzyılın en popüler ve en büyük sanatını değerlendiriyorlar ve bir eğitim hazzını oluşturarak bu sanatı geliştiriyorlardı. Bu başlı başına bir politik programdı ve 19 yaşındaki Jean-Luc Godard için net olan bir durumdu.

Godard'ın İlk Dönem Eleştirmenliği

Godard'ın *La Gazette du cinéma*'nın üçüncü sayısında yayımlanan ilk uzun makalesinin adı "Politik Bir Sinemaya Doğru"dur (1950). En beklenmedik anlardan yola çıkar – Doğu Alman gençliğinin 1 Mayıs kutlamalarındaki yürüyüşünü gösteren bir haber filmi. Godard bunda Doğu bloğundaki yaşamın bir imgesini görür. Ancak ilk bakışta Stalinizmin en korku veren ve kölece kutlanışı olarak okunabilecek olan, aslında çok daha karmaşık bir şeydir, çünkü Godard Sovyet sineması tarihini bireyin tarihle ilişkisinin iki çelişik imgesiyle ilişki içinde okumayı sürdürür.

Godard'ın vurguladığı nokta (Bazin'in tam olarak aynı dönemde Stalin üzerine yazdığı yazıdaki konu) sinemanın yalnızca gerçekliğin temsili olmadığı, ama kendisinin gerçekliğin parçası olduğudur. Berlin'de uyum içinde ilerleyen gençler sinema imgesini, rejimin kendi gerçeğini bulduğu ve kendini haklı çıkardığı imgeyi yaratmak için yürümektedir-ler.

Eğer bu politikayla mücadele edeceksek, o zaman Rossellini'nin savaş sonrası üçlemesinin son filmi *Almanya Sıfır Yılı*'nda yaptığı gibi, ilk olarak bu görüntülerin gücünü kabul etmeliyiz. Bu film 12 yaşındaki bir çocuğun intiharı ile biter; bu sahne Nazi yönetiminin gerçekliğiyle yüzleşitiği ve onun gücüne karşı koymaya çalıştığı için şok edicidir – bu en nefret dolu Yahudi karşıtı filmlerin bile gücünü kabul etme ile başlaması gereken bir meydan okumadır.



Godard'ın La Gazette du cinema'daki *"Politik Bir Sinemaya Doğru"* adlı yazısı.

Godard'ın 1950 tarihli yazısı 1950'nin politikası açısından okunamaz, çünkü sinemanın aslında politikanın çok önemli parçası olduğu varsayımından yola çıkar. Ancak yalnızca sinemanın ve gerçekliğin bir olduğu konum anlaşılırsa, *Cahiers du cinéma*'nın temeli olan inanılmaz Ütopyacılığı anlamak mümkün olur. Bu aynı zamanda Cahiers *du cinéma*'mn politik terimlerle her basit okunuşunun sinemaseverliğin kendi içinde bir politika olduğunu ihmal etmek olduğunu da netleştirir – sinemayı geliştirmek dünyayı geliştirmekti. Bu tutkunun ölçeğinin değerini bilmek Yeni Dalga'nın gücünü anlamayı olanaklı hale getirir ve bunun sinema düzeyinde ne kadar başarılı olacağı, yalnızca bu başarının gerçekliği dönüştürmesine, bu programın gerçekten mükemmel olmasına bağlıydı. Godard bu ilk makaleyi süslü bir sözle, Fransız yönetmenlerin işbirliği ve direnişin tarihine dair filmler yapmalarını isteyerek bitirdi, ancak bu filmlerin politik bir filme dair geleneksel anlayışlardan, bu anlayışları vergi sistemini (Kızıl Meydan'da yürüyen gençlerin burjuva karşılığı) gösteren çabalarla birleştirerek nasıl farklı olması ge-

rektiğini netleştirdi (G: 17/I: 74). Eğer Sovyet Komünizmi en yoğun gerçekliğini devletin organize ettiği büyük gösterilerde ve yürüyüşlerde bulduysa, burjuva toplumu da kendi gerçekliğini en açık biçimde vergilendirme sisteminde buluyordu. Eğer gerçekliği dönüştürmek istiyorsanız, ilk olarak onu filme almalısınız.

Godard Güney Amerika'ya gitmek için Avrupa'dan ayrıldığı 1950 yılının sonunda *La Gazette du cinéma* kapandı ve geri döndüğünde *Cahiers du cinéma* Nisan 1951'de ilk sayısını yayımlamıştı. *Cahiers du cinéma*'nın ilk on yılındaki önemi ve başarısı çok önemlidir; o on yıl *Cahiers du cinéma*'yı 20. yüzyılın en başarılı dergisi yaptı. 1959 yılında Godard şöyle yazabildi: "İlke olarak örneğin Hitchcock'un bir filminin Aragon'un bir kitabı kadar başarılı olduğunu kabul ettirerek biz kazandık. *Auteur*'ler bizim sayemizde sonunda sanat tarihine girdiler" (G: 147/I: 194).Godard burada *Cahiers du cinéma*'nın gerçek başarısının sinemayı bir sanat mertebesine yükseltmesi olduğunu netleştirir. 1923 yılında Riciotto Canudo sinemanın klasik sanatların yanında bir yerinin olduğu iddia eden "Yedinci Sanat" başlıklı bir manifesto yazmıştı. *Cahiers du cinéma* bir yönetmen bir sanatçı olabildiği için filmin bir sanat olduğunu vurgulayarak bu tutkuyu gerçekleştirdi. Ancak Godard'ın bu bağlamda Hitchcock'u örnek verip, Bazin'in üç anahtar yönetmen olarak değerlendirdiği Welles, Rossellini ya da Renoir'dan bahsetmemesi önemlidir. Çünkü bu Jön Türkler'in Bazin'in eleştirisinden çok Langlois'nın programları sayesinde başardığı şey, Hollywood'un sinemasal zenginliklerini organize etmede ve değerlendirmede anahtar olarak auteur anlayışını kullanmaktı. Auteur kavramı 1940'lı yılların sonunda Bazin ve Sartre ile *Cahiers du cinéma* dünyası arasındaki en yakın ilişki olan ve 1948'de *L'Ecran français*'de "La Caméra-stylo" (Kamera-kalem) adlı ünlü makalesinde kamerayı kaleme benzeten Alexandre Astruc tarafından tarafından kullanıldı. Hem Bazin hem de Astruc'a göre filmin grameri artık oluşmuştur ve bir yönetmenin kendi dünya görüşünü ifade etmesinin bir aracı olarak kullanıma hazırdır. *Cahiers du cinéma*'nın yayımlanmaya başlamasından yıllar ve *yaratıcı yönetmenler politika-*

si'ndan ise uzun yıllar önce 11 Şubat 1948 tarihli güncesine Doniol-Valcroze şunları yazdı: "*La Revue du cinéma*'da bir öğretiye; başlangıç noktası Astruc'un kamera-kalem kuramı olan ve Astruc, Bazin, Kas ve ben arasındaki bir ittifaktan ve benzer bir bakış açısından ortaya çıkacak bir öğretiye sahip olmak gerekir" (C I: 33).

Beş yıl sonra Truffaut kuramsal yardımcıları Rohmer ve Rivette ile birlikte *yaratıcı yönetmenler politikası*'nı ayrıntılandırmaya başladığında, ele aldığı ana figürler sadece Amerikalı yönetmenler değil, evrensel olarak entelektüeller tarafından büyük iş çevrelerinin hizmetinde çalışan sade teknisyenler olarak alay konusu olan kapitalist bulamaca yetenekli ruhlarını satmış olan Alfred Hitchcock ve Howard Hawks gibi Amerikalı yönetmenlerdi. Bu büyük bir paradokstur ve 20. yüzyılın tarihinde hem merkezi hem de marjinal olan filmin garip ikili yaşamını yansıtan ve tam olarak Barthes, Lacan ve Althusser'in (auteur anlayışına destek olan) özerk öznenin eleştirisine başladıkları sırada *Cahiers du cinéma*'nın yazarlarının 20. yüzyılın önemli sanatı olduğu iddialarında sinema dilini onaylamanın bir yöntemi olarak auteur kavramını kullandıkları bir paradokstur.

Aslında bu paradoks göründüğü kadar şiddetli değildir. Barthes yazar (auteur) kavramına itiraz etti, çünkü bu bireyin hiçbir şekilde yaratımı olmayan yazının, türlerin ve deyimlerin tarihsel koşullarını tıkıyordu. Ancak *Cahiers du cinéma*'nın auteur (yaratıcı yönetmen) kuramının ilk garipliği bunun tamamen sinemanın özgül özelliklerini vurgulamasıdır. Yazar kendi sanatsal aracının özgüllüğü yok sayılarak değil, aksine bu özgüllük vurgulanarak konumlandırılır. Hawks, yalnızca komedi ve Western türlerinin nasıl işlev gördüğü, aynı zamanda da bu türler ve uylaşımlar içinde geçerek Hawks'ın ışık, oyuncu, tasarım ve kamera kullanımının nasıl gerçek bir yaratıcıya işaret ettiği anlaşıldığında auteur haline gelir. Bu anlamda *Cahiers du cinéma*'nın kuramı Romantik bir kalıntı değil, daha ziyade bir yapıtın kendi biçimi içindeki en derin etik ve estetik düzeyin yerini saptayan 20. yüzyılın modernizmlerinden bir diğeridir. Çok önemli değilse de, *Cahiers du cinéma*'nın auteur kuramı izleyicinin bakış açısından formüle edilen ve gerçekten izleyicinin konumun-

dan sanatçının konumuna yönelmek için bir yöntem olarak formüle edilen tek auteur kuramıdır. Leenhardt'ın "Little School for the Film Spectator" (Film İzleyicisi için Küçük bir Okul) adlı yazısı ile Bazin'in bütün yazıları izleyicileri yaratıcılara dönüştürmeye adanır.

Cahiers du cinéma'nın eleştirmenlerinin eleştirmenlikten yönetmenliğe yönelişinin bir kronolojisini yazmak kolaydır, ancak Rohmer ve Rivette *Cahiers du cinéma*'da yazmaya başlamadan önce kısa filmler yaptılar ve daha yaşlı kuşaktan Leenhardt, Kast ve Doniol-Valcroze zaten yönetmendiler. Yalnızca Bazin kimsenin görmesine asla izin vermediği bir ilk deneyimden sonra, yönetmenliğin kendisine uygun olmadığına karar vermişti.[61] Entelektüelleri bir kamera bulmaya cesaretlendiren özellikle Fransız avangard geleneğinin önemine ve bir sinema kulübü işleten herkesin kaçınılmaz olarak dağıtım mekanizmalarına dahil olduğu gerçeğine gerektiğinden az değer verilmemesi zorunlu olduğu halde, filmler yapmanın bütün projenin ayrılmaz parçası olduğunun farkına varmak çok önemlidir. Daha 1943 yılından itibaren Bazin özel yönetmenlerin stilleriyle ilgili kendi hazlarını züppelik açısından geliştirecek bir eğitimli izleyici kitlesini ortaya çıkaracak programın taslağını çok net bir şekilde hazırlamıştı. Bu züppelik yoksulların sinemanın gerçek patronları olmasına olanak sağlayacaktı. Travail et Culture ve Objectif 49'daki sekiz yıllık deneyim, Bazin'in ve Doniol-Valcroze'nin kuramsal ve tarihsel olana derinden bağlanan ve her şeyden önce çağdaş sinemada sevilebilecek olana tahsis edilen bir dergiyi ortaya çıkarmalarını sağladı. İlk sayılardan itibaren *Cahiers du cinéma* kendisini açıkça çağdaş olanın içine yerleştirdi: kapakları gösterilmekte olan filmlerden seçildi, değerlendirildi ve mevcut film projeleriyle ilgili her türlü bilgi basıldı.

1952'deki Eleştiri Yazıları

Godard *Cahiers du cinéma*'ya geç katıldığını birçok kez söylemiştir ve onun yazılarının çoğunun 1956 sonrası tarihini taşıdığı doğrudur. Ancak aslında o Rivette, Truffaut ya da Chabrol'den önce bu

[61] Dudley Andew, a.g.e., s. 91.

dergide yazan genç eleştirmenlerin ilkiydi ve olağanüstü karmaşık ve mükemmel bir estetiğin taslağını çıkan "Politik Bir Sinemaya Doğru" ile birlikte 1952 yılında iki önemli yazıyla katkıda bulundu. Bu yazılar Jean-Luc Godard değil, ama onun *La Gazette du cinéma*'ya katkılarının bazıları için de kullandığı Jean-Luc'un Almanca çevirisi olan Hans Lucas imzalıydı.[62] Bu yazıların üzerinde fazla durulmaz ve İngilizceye çevirenin notları bunları "nüfuz edilemez" olarak değerlendirir (G: 245).[63] Bunların alışılmış ağdalı Fransız entelektüel tarzında, diyelim bir Foucault stilinde yazılmadığı kabul edilmelidir. Bunlar şiddetle sıkıştırılmışlardır ve argüman sürekli olarak belirli filmlerden anıştırmalar ve örneklerle aktarılır. Ancak bunlar Godard'ın daha sonraki eleştiri yazılarında neredeyse terk ettiği bir biçim olan sürekli bir dolambaçlı argümanı oluştururlar ve ayrıca ilk kısa filmlerinden son uzun metrajlı filmine kadar onun sinemasının geri kalanını aydınlatan net bir estetik stratejinin taslağını çıkarırlar.

"Klasik Dekupaj Örneği ve Savunusu" bunların en programatik olanıdır. Bu yazının hırsı, adındaki ima ile değerlendirilebilir. Dört yüz yıl önce 1549 yılında genç Fransız şair Joachim du Bellay daha sonra Pleiade olarak bilinecek genç şairler grubu adına Fransız dilinin kültürel değerini savunduğu bir manifesto yazdı. Bu manifestonun adı "Fransız Edebiyatı'nın Savunması ve Yüceltilmesi" idi. Du Bellay'ın metni Dante'nin *İlahi Komedya*'sıyla başlayan ve Avrupa'da bin yıldan fazla öğrenmenin ve kültürün dili olmuş Latincenin kültürel rakibi olarak Avrupa'daki yerel dillerin değerini iddia eden Avrupa çapındaki hareketin bir parçasıydı. Yerel dillere yönelik argümanlar genellikle milliyetçi, çoğu kez Protestan'dı ve her zaman rahipler kastının dışında yazı okuyanları bulmaya çalışan bir ideolojinin hizmetindeydi. Ancak bunlarda radikal bir itki olsa da, iş

---

[62] "Kesinlikle bu, tedbirli olmak için gizlemeyi istediğim bir imzaydı. Hiç de ailem nedeniyle değildi, daha ziyade edebiyat tutkusu nedeniyleydi, çünkü o dönemde Gallimard'dan bir roman yayımlama hırsım vardı. Astruc'a hayran oldum, çünkü o bunu yapmıştı" (G: I: 9).

[63] Bununla birlikte Marc Cerisuelo, *Jean-Luc Godard* (Paris: L'herminier/Quatre-Vents, 1989) içinde Godard'ın eleştirilerinin zekice bir okuması vardır.

bütün ülkenin demokratik katılımına gelince duruyorlardı. Bu şairler yeni kentli burjuvalar arasında bir okur kitlesi aradılarsa da, nüfus içindeki çok sayıda okuma-yazma bilmeyene dair düşünceleri yoktu. Ve 19. yüzyılın sonundaki evrensel eğitim güya evrensel okur-yazarlığı ortaya çıkardığında, edebiyat hâlâ eğitim görmüş seçkinlerin özel alanıydı. Godard'ın yazının başlığıyla altını çizdiği sinemanın vaadi herkese hitap eden yeni bir sanatın dilinin vaadidir. Tıpkı du Bellay'ın metninin Fransız edebiyatının başlangıcının işareti olarak düşünebilmesi gibi, Godard'ın yazısı da sanatın bundan sonraki büyük demokratik gelişimini başlattı. Onun du Bellay'a hürmeti, Bazin'in yazılarında sürekli vurguladığı konu olan sinemanın radikal ve demokratik iddialarını netleştirir. Ancak Godard sadece Bazin'in iddialarını yinelemekle değil, onları geliştirmekle ilgilenir.

Kendi gerçekçilik estetiğini, özellikle de Welles'in odak derinliğini kullanmasıyla ilişki içinde ifade ederken Bazin plan-sekans lehine bir estetiğini destekledi. Bu çekim tekniğinde, anlatının gelişiminin ya da bir karakterin bakışının yönünün aksiyonu ilerleten kesmelerle gizlendiği Amerikan sinemasının klasik kurgusundan ya da görüntüleri yan yana getirmeyi öne çıkaran ve sinemanın nedenini bu yan yana getirmelerde bulan Eisenstein'ın montajından farklı olarak aksiyon tek sürekli bir çekim içinde gelişir.

Bazin'in konumu görüntünün yönlendirilmesini onaylayan Alman Dışavurumculuğu ve ilk dönem Sovyet sineması gibi sinema hareketlerinin tarihsel bağlamı içinde anlaşılabilir. Sinemayı bir görüntü sanatı olarak tartışmak isteyenler için, sesin gelişi bir felaketti. Gerçeğin önceliğini ve bu nedenle sesin ortaya koyduğu büyük gelişmeyi iddia etme arzusuyla Bazin mantıksal olarak kurgunun hiç olmaması gerektiği bir konumu benimsemek durumunda kaldı. Ancak Godard'ın zekice öne sürdüğü gibi, bu konum bir kameranın bütün konumlamşları zaten bir kurgu olduğu için mantıksızdı. Godard, Bazin kadar ateşli bir gerçekçidir, çünkü Godard için sinemanın gücü gerçeği yakalamasındadır. Ancak bu güç ister kameranın sağladığı isterse kurgunun sağladığı olsun özel bir açının sonucudur. Gerçek kendisini basitçe bize sunmaz, o, filmin özel ifade-

siyle yakalanır. Yönetmenin görevi en uygun olan ifadeyi bulmaktır. Godard, kurgu ile çekim arasında bir ayrımı ya da montajla ilgili daha sonraki bir yazısında yapımcı düsturu "Bunu kurgu odasında kurtarırız" olarak adlandırdığı seyi önermez (G: 39/I: 92). Onun amacı gerçekliği yakalarken görüntülerin yan yana getirilmesinin görüntünün içindeki *mizansen* kadar önemli olduğudur. Bu argüman 1952 tarihli makalede vardır, ancak net ifadesini dört yıl sonra yazdığı "Montaj, Benim Güzel Kaygım" adlı tamamlayıcı yazıda bulur:

> Eğer yön bir bakışsa, montaj bir yürek atışıdır. Önceden görmek ikisinin de özelliğidir; ancak birinin mekânda önceden görmeye çalıştığını, diğeri zamanda önceden görmeye çalışır. Caddede size çekici gelen genç bir kızı gördüğünüzü düşünün. Onu takip etmekte tereddüt edersiniz. Bir saniyenin çeyreği. Bu tereddüt nasıl aktarılır? *Mizansen* bu soruya "Kıza nasıl yaklaşayım?" yanıtını verir. Ancak diğer soru olan "Ona aşık olacak mıyım?"ı açıklığa kavuşturmak için, bu iki sorunun ortaya çıktığı saniyenin çeyreğine önem vermek zorundasınız. Bu nedenle belki de hem bir fikrin yaşamını hem de öykünün akışı içinde onun aniden ortaya çıkışını tam ve açık olarak ifade etmek için *mizansen*den ziyade montaj gerekli olacaktır (G: 39/I: 92-93).

Bazin'in eleştirisinin Astruc'un 'kamera-kalem' üzerine yazısıyla paylaştığı kesin öncüllerden biri, sesin gelmesinden on yıl sonra sinemanın her yönetmenin kullanabileceği tam olarak anlaşılır bir dili geliştirdiğiydi. Godard buna çok karşıdır: "Klasik yapıdan, II. Dünya Savaşı'ndan önce Amerika'da Lubitsch ve Fransa'da Marcel Carné ile mükemmelliğin zirvesine ulaşmış ve bu nedenle özerk bir düşünce süreciyle aynı değerde, konu ne olursa olsun ona eşit başarıyla uygulanabilen bir dil olarak bahsetmekten daha yanlış hiçbir şey yoktur" (G: 28/I: 82).

Godard'a göre gerçekliği temsil edebilecek bir sinema dili yoktur. Bu iki farklı varoluş tarzını işaret eder. Sinemanın ya da kameranın yaptığı, gerçekliği temsil etme olasılığına, sürekli olarak değişen bir dil içinde onu yakalamaya izin vermektir. Godard için önce gerçeklik sonra kamera gibi bir durum yoktur – kamera tarafından o anda ve o tarzda yakalanmış gerçeklik vardır. Burada Godard'ın bü-

tün sinemasının etrafında döndüğü kuramsal meseleyi belirtebiliriz. 1952 yılında Godard 20. yüzyılın klasik sanatı olarak sinemanın savunmasını yazar. Manifestosuna modern edebiyatın sorunlarını düşünerek başlar ve bu edebiyatı yazarın kendi etkinliklerine dikkat çekme gereksinimi nedeniyle kurtarılamayacak şekilde kirlendi diye bir kenara bırakır: "Dikkatimi, anlattığı insanlar yerine kendisine ve kendi zekasına çeken bir yazarı okumam. Fénélon'dan bir alıntı yaparsak, 'Yüce öylesine tanıdıktır ki, herkes onu kendi kendine kolayca keşfedeceğini sanır, ancak onu pek az kişi fark edebilir'. Fazla parlak zeka beni şaşırtır ve rahatsız eder: hoş ve gerçek olanı şaşırtıcı ve müthiş olana tercih ederim" (G 28/1: 81).

Burada Godard 1950'li yıllar boyunca *Cahiers du cinéma*'nın çizgisinde olacak olan Rohmer'i izler. Popüler cazibesi ve çok iyi anlaşılan türlerinden dolayı sinema klasik bir sanattır. Tarihsel olarak neo-klasisizm 17. yüzyılda Yunan ve Roma modellerine dayanan sanatın kurallarını açıklığa kavuşturma projesi olarak Fransa'da gelişti. Artık neo-klasik projenin her şeyden önce Fransız monarşisinin mutlakıyeti için kültürel bir kol sağlama girişimi olduğunu anlıyoruz ve biliyoruz ki, bu proje model olarak aldığı metinlerin gerçek yanlış anlamalarına dayanıyordu. Bununla birlikte hem yaratıcıların hem de sanatseverlerin oyunun kurallarını tam olarak bildikleri bir sanat görüşü birçok insan için büyüleyici bir görüş olmuştur. Rohmer, Godard ve *Cahiers du cinéma* eleştirmenleri için sinemadaki klasisizm, sinemayı modernitеyi gerçekten yakalayabilen bir sanat haline getirir. Godard bu nokta üzerinde ısrarla durur. Ancak sinemanın yakaladığı modernitenin Bazinci anlamda anlaşıldığını belirtmeye değerdir. Hitchcock sinemasında ilginç olan, sıkıcı dedektif öyküsü değil, ama bir kent manzarasının ya da bir nesnenin mükemmel yakalanışıdır: "Gerçekten de, eğer sinema bazılarının gururla övündüğü anlatım sanatından başka bir şey olmasaydı, o zaman insan sıkılmak yerine, her şeyden önce bir katilin ya da cilveli bir kadının gizli motivasyonlarını kılı kırk yararcasına ayrıntılı olarak ortaya koymakla ilgili olan o bitmez tükenmez çabalardan haz alırdı. Ancak her örnekte şeylere yeniden, onlara rica etmekten zi-

yade nüfuz eden, onlarda hangi soyutlama gizleniyorsa onu yakalayan bir bakış vardır" (G: 27/ I: 81).

Hawks'a gelince, orada ilgi aksiyonadır: "Eğer Amerikan komedisinin ortaya çıkışı sesin gelişi kadar önemliyse, bu, aksiyonun hızım geri getirmesi ve o anın sonuna kadar keyifli olmasına olanak sağlaması nedeniyledir" (G: 27/I: 81).

Eğer 1952 yılındaki Godard'ı düşünürsek, iki şey dikkatimizi çeker. Birincisi, kuramsal düzeyde, sinemanın klasik bir sanat olduğu iddiası temsil ile gerçekliğin birleşmesiyle zayıflar. Eğer her yönetmen kendisi için kamera ile gerçeklik arasındaki doğru ilişkiyi bulmak zorundaysa, o zaman birbiriyle rekabet eden modernizmlerin ev sahibi olan sinema zaten oradadır: kurtçuk gelişmektedir. Modernist edebiyat en derin tarihsel düzeyde bir okur krizi, yazarların edebiyata ilgi duymayan insanları evrensel olarak ilgili hale getiren eğitimsel ve toplumsal değişimlere tepkisi olarak anlaşılabilir. O zaman bu baskı geleceğin ideal okuru için yazmaya varır. (Ya da) Nietzsche "çok uzak olanlar için yazıyorum" der. Joyce'un formülasyonu "ideal bir uykusuzluktan muzdarip olan ideal okuyucu"dur.

20. yüzyılın ilk yarısındaki diğer birçok yazar için bu gelecek politiktir. Geleceğin devrimci toplumu ideal sanatseveri sağlayacaktır. *Cahiers du cinéma*'nın klasisizmi modernist edebiyatın önemli isimlerinin çoğuyla uyumludur: Nietzsche ya da Joyce, Pound ya da Broch. Ortak düşman Romantizmin olağanüstü bireysel duyarlılığa odaklanmasıdır: "Dikkatimi kendisine çeken bir yazarı okumam." Ancak, modernist edebiyatçılar kendi okurlarını gelecekte yeni bir klasisizmin kendi deneyimlerini gelenekselleştireceği gözden kaybolan bir noktada bulmak zorundayken sinema izleyicisini bugün ve şimdide bulur. (ya da) bu *Cahiers du cinéma* eleştirmenlerinin modernizmin çelişkilerinden kaçmadaki keyfidir.

Bu derin ironi Godard ve diğer *Cahiers du cinéma* eleştirmenlerinin yazdığı gibi bu mevcut klasisizme olanak sağlayan koşulların kayboluyor olmasıdır. Shakespeare tarzı tiyatrodan savaş sonrası Britanya televizyonculuğuna kadar olan çok farklı örneklerden hareketle, büyük sanat dönemlerinin, hazza izleyiciden çok yapımcı-

nın hakim olmasına olanak sağlayan ekonomik tekellere bağımlı olduğu öne sürülebilir. Kesin olan I. Dünya Savaşı'nın sonundan II. Dünya Savaşı'na kadar Hollywood'un olağanüstü bir tekel olmasıdır. Bu neredeyse bir kitle iletişim aracı olarak başka rakiplerin olmadığı bir dönemdi; radyo ve popüler basın vardı, ancak televizyon, müzik kaydı, video teknolojisi ve sayısal teknoloji yoktu.[64] Ekonomik olarak hem yapıma hem de gösterime hakim olan dağıtım sistemleri olarak anlaşılan stüdyoların her şeye gücü yetiyordu. Sonuç, bir filmin kaderine bağlı olan çok az unsurun izleyiciye oldukça az tercih sunan bir sistemi ilerletmesiydi. Gişe gelirlerindeki değişiklikler bir yıldız oyuncunun kontratını ya da kabul edilebilir konuların tercihini etkileyebilirdi, ancak Fox'un 1960'larda *Cleopatra* (Joseph L. Mankiewicz, 1963) ve United Artists'in *Cennetin Kapısı* (*Heaven's Gate*, Michael Cimino, 1980) filmleri nedeniyle neredeyse iflasın eşiğine gelmesi gibi stüdyoların bir film nedeniyle iflas etmesi düşünülemezdi. Stüdyolar yapmayı istediklerini yaptılar ve stüdyo yöneticilerinin hazzı her şey belirliyordu.

Bu nedenle yönetmeni bu klasik sanatta anahtar figür haline getiren geleneksel *Cahiers du cinéma* görünüşüne, yakın dönemdeki stüdyo tarihi araştırmalarında itibar edilmemektedir. Jack Warner'ın Hawks'tan *Büyük Uyku*'dan (*The Big Sleep*, 1946) çıkarmasında ısrar ettiği ıstırap verici yavaş ve klişe açıklayıcı sahneler, Godard'a göre, Warner'ın filmin auteurü olarak Hawks'ın sinemada ne önem taşıdığını çok iyi olmasa da iyi bir şekilde kavradığını gösterir.[65] Gerçekten klasik Hollywood dediğimiz dönemde yaratıcı sorumluluğu kime verirsek verilim, bu dönemi mümkün kılan ekonomik koşulların günümüzde yok olduğu kesindir. Stüdyoları kendi sinema zincirlerinden yoksun bırakmak zorunda bırakan 1948 tarihli anti-tröst davaları ve televizyonun ortaya çıkışı, *Cahiers du cinéma*'nın analizini, formüle edildiği dönemde modası geçmiş

[64] Bunun belki de en etkili kanıtı Gore Vidal, *Screening History*'de (Cambridge: Harvard University Press, 1992) bulunabilir.

[65] Bkz. Howard Hawks: *American Artist*, dir. Kevin MacDonald, 1997.

hale getiren süreçleri başlattı. Ancak bu, Godard'ın diyeceği gibi, başka bir öyküdür.

Cenevre ve İlk Kısa Filmler

Godard 1952 sonu ya da 1953 başında İsviçre'ye yerleşmek için Paris'ten ayrılmayı tercih etti. Her zaman olduğu gibi Paris ile İsviçre arasında bu geliş gidişlerde onun nerede olduğunu tam olarak saptamak mümkün değildir, ancak Godard'ın 1956 yazına kadar *Cahiers*'nin sayfalarından kaybolduğu kesindir. Godard'dan dört yaş küçük olan ve *Serseri Aşıklar*'da Godard'ın asistanı olarak çalışan Pierre Rissient 1955 yılında Sinematek'e ve Studio Parnasse'ye gitmeye başladığında "Klasik Dekupaj Örneği ve Savunusu"nun yazarı Hans Lucas'a halini hatırını sorduğunu ve onun Güney Amerika'da olduğunu söylediğini hatırlıyor. Onun ortadan kaybolarak Paris'ten İsviçre'ye gitmesinin ilk nedeni *Cahiers*'nin az olan nakit parasını çalmasıydı.[66] *Cahiers* aylık olarak kıt kanaat yayımlanın küçük bir dergiydi ve bu onun uzun bir süre *persona non grata* (istenmeyen kişi) olarak düşünülmesi için yeterince ciddi bir olaydı. Ancak o aynı zamanda kendi öz kaynaklarıyla yaşama zamanının geldiğine karar verdi ve İsviçre ona bu açıdan Paris'e göre daha fazla fırsat sunuyordu (G: 13-14).

1951 ilkbahanın sonunda Güney Amerika'dan geri döndüğü tarihten itibaren Godard'ın Cenevre'de çoğunlukla Parador adlı bir kafede toplanan bir arkadaş grubu vardı ve 1953'ten 1956'nın başına kadar Godard *Serseri Aşıklar*'da Jean-Paul Belmondo'nun dünyadaki en güzel kızların bulunabileceğini açıkça ilan ettiği Cenevre ile Lausanne arasında yaşamış görünüyor. Belmondo'nun filmin başındaki Paris'e arabayla gidiş sırasındaki jestleri gibi bu iddiası da Godard'ın arkadaşı Roland Tolmatchoff'dan ödünç alınır.

Efsanevi özellikleri olan, çapkın ve inanılmaz öyküler anlatan Tolmatchoff hem Godard'ın İsviçre'deki evliliklerine tanık oldu hem de kendisini dünyayı oluşturduğunu iddia ettiği üç ülkeye seyahate adadıktan sonra *Hor Görme*'ye (*Le Mépris*, 1963) kadar olan

---

[66] "*Cahiers du cinéma*'den bile para çaldım, o nedenle bir süre ortadan kayboldum."

dönemde aralıklı olarak Godard için çalıştı. Ukraynalı bir baba ile İsviçreli bir annenin oğlu olan Tolmatchoff sinema ile ilgili mümkün olduğunca fazla bilgiyi toplama konusunda Truffaut tarzında kararlı olan bir diğer sinema düşkünüydü. O dönemde kendisini "ayaklı sinema ansiklopedisi" olarak tanımlar ve "tamamen yararsız biri" diye de ekler.

Bu dönemde Godard'ın yaşadığı yeri tam olarak saptamak zordur, çünkü o hep İsviçre'de bulunmamıştır. 1952 yılında babası Güneydoğu Asya'daki savaştan uzak durması için onu İsviçre vatandaşlığına geçmeye ikna etmişti. II. Dünya Savaşı'nın bitmesinin Fransa için askeri çatışmaların sona ermesi anlamına gelmediğini vurgulamaya değerdir. Hem Güneydoğu Asya'da hem de Cezayir'de Fransız ordusu büyük ölçekli askeri operasyonlara girdi ve bu dönemde üç yıllık askerlik zorunluydu. Mart 1962'de Cezayir Ulusal Kurtuluş Cephesi ile barış anlaşmasının imzalanması 17 yıl önce bitmiş olan II. Dünya Savaşı'ndan bu yana Fransa'nın ilk kez büyük bir savaşa girişmemesini gösterdi. Ancak İsviçre yurttaşlarının da önemli askeri yükümlülükleri vardı: uzun bir eğitim döneminin ardından bir yıllık görev süresi geliyordu. Godard İsviçre yurttaşlarının bu askeri hizmetten kaçmasına olanak sağlayan bir koşuldan yararlandı ve İsviçre'de yasal ikametgâha sahip olmamasını gerektiren bu koşulun keyfini çıkardı. Ancak *Küçük Asker*'i (*Le Petit soldat*, 1960) yaparken İsviçre otoriteleriyle birkaç kez sorun yaşadı.[67]

Godard'ın en önemli üssü Cenevre ya da Lausanne değil, ama on yıldan fazla süredir yapımı süren La Grand Dixence adlı İsviçre Alplerindeki bir barajın dev inşaat alanıydı. Aile ilişkileri ağı Godard'ın burada iş bulmasında işe yaramış görünüyor,[68] ancak orada çalıştığı bu dönemde Godard'ın ailesiyle doğrudan ilişkisi yokmuş gibidir. Tolmatchoff Parador'da buluştuğu bu genç adamın düşüncesinin "Aile - Sizden nefret ediyorum" olduğunu söyler. Aşırı hava koşulları yüzünden inşaat alanında yalnızca yaz aylarında tam olarak çalışılıyordu, ancak bütün yıl boyunca telefon konuşmaları

[67] Roland Tolmatchoff ile röportaj, Mart 2002.

[68] Adrien Porchet ile telefon görüşmesi, Nisan 2002.

yapılıyordu ve Godard üç santral görevlisinden biri olarak işe alınmıştı. Tolmatchoff üç sekiz-saatlik vardiyada çalışmak yerine, santral görevlilerinin on gün 24 saat çalıştıklarını ve diğer yirmi günlerinin boş olduğunu söyleyerek bu işi Godard'a önerenin kendisi olduğunu iddia eder. Godard böylece Cenevre ile Lausanne arasında ayın yirmi günü keyif sürerken tam aylık kazanabildi. Cenevre'de genellikle başka bir arkadaşı olan Hugues Fontanet'in Winkelried Caddesi'ndeki stüdyosunda kaldı. Onun hırsızlığı artık arkadaşları arasında bir şaka konusu haline gelmişti ve Tolmatchoff, Hugues ile birlikte stüdyoda gizlice Godard'ı gözlediklerini, onun dikkatli bir şekilde ne kadar paraya gereksinimi olduğunu hesapladığını izlediklerini söyler – çünkü Godard'm hırsızlıkları acil ihtiyaçlarıyla ilişkili olarak dikkatle hesaplanmış görünür.[69]

Barajda çalışmanın cazibesi, Godard'ın kısa bir film yapmak için para biriktirebilmesiydi, ancak orada çalışırken inşaatın kendisi hakkında bir film yapma fikrine sahip oldu: "Filmler çekmek için Paris'e gitmedim, neredeysem orada film yaptım" (G: 14). Godard Lausanne'da tanıştığı Adrien Porchet'i kameraman olarak kullandı ve 1954 yazında *Beton Operasyonu* adlı 20 dakikalık bir belgesel çekti ve kurguladı. Bu film kendisini açıkça sinemanın ilk on yılından itibaren başlıca ürünlerinden biri olmuş, endüstriyel işlemleri

[69] Gégauff 1950 yılındaki olaylara dair benzer bir öykü anlatır: "Jean-Luc'un çekimlerden birinde hırsızlık yaptığını gördüm. Orada torunlarına eşlik eden yaşlı bayanlar vardı ve el çantası taşıyorlardı. Jean-Luc'un o dönemde bir kuruşu yoktu. Babasıyla kavga etmişti ve yoğun bir yoksulluk içindeydi. Bir baca gibi sigara içiyordu. Bir gün yaşlı bir kadın çantasını karıştırdı ve bin frankın kayıp olduğunu gördü. . . Korkunç bir skandal patlak verdi ve herkes Jean-Luc'a baktı. Herkes ona "Dinle seni aptal – bin frankı geri ver" dedi. Ve Godard küplere bindi ve orayı terk edeceğini söyledi. Daha sonra insanlar (ben orada değildim, ama Momo [Rohmer] bana söyledi) parası ya da sigarası olmayan Godard'ın cebinden bir Gauloises paketi çıkardığını gördüler. Momo ona dedi ki, "Bir paket sigaran var. Parasını nasıl ödedin?" Godard "Onu buldum" dedi. Daha sonra herkes onun üstüne gitti. Bir paket Gauloises'ın fiyatı o dönemde 65 frank civarındaydı ve ertesi gün o yaşlı bayan çantasını açtı ve çalınan parayı 65 frank eksik, yani 935 frankı çantasında buldu." 1967/68 Paul Gégauff ile röportaj, André S. Labarthe, Jean Eustache ve Bernadette Lafont, *LimeLight*'ta yayımlandı, Haziran 1997, ss. 56-65.

takip eden belgesellerin uzun geleneği içine yerleştirir. Filmin tarzı insanın doğaya hakim olma yetisinin iyimser bir övgüsüdür ve Godard'ın diğer kısa filmlerinin daha sonraki çalışmalarına dair çok az ipucu vermesinden farklı olarak, bu film olağanüstü iyi çekildiği ve oluşturulduğu için, 1958 yılında Vincente Minnelli'nin *Çay ve Sempati* (*Tea and Sympathy*, 1956) adlı filmiyle bir birlikte sinemada gösterilmeyi hak etti. Godard bu filmi baraj inşaatı şirketine izleyen iki yıl boyunca kendini finanse etmeye yetecek bir paraya satmayı başardı.[70]

Bu kez İsviçre'de kaldı ve Kasım 1955'te *Beton Operasyonu*'nun dağıtımcısı Actua Films'den bir kamera ödünç alarak *Süslü Bir Kadın* (*Une Femme coquette*) adlı başka bir kısa filmi çekti. Maupassant'ın (on yıl sonra *Erkek-Dişi* [*Masculin Féminin*, 1966] filmi için esin kaynaklarından biri olan) *Le Signe* adlı eserine dayanan öykü evli bir kadının bir arkadaşına yazdığı, bir erkeği tavlamak için nasıl bir fahişeyi taklit ettiğini açıklamasıdır. Erkeği Tolmatchoff'un, kadını da Maria Lysandre'nin canlandırdığı filmde Jean-Luc Godard da ilk olası müşteriyi canlandırdı. Fahişelik ve kadının ihaneti teması Godard'm sinemasında sürekli ortaya çıkacaktır, ancak bu 16 mm sessiz film söz konusu temaların provasıdır.

Fransız Sinemasında Belirli Bir Yönelim

Godard Paris'ten ayrıldığında, *Cahiers du cinéma* yeni ve fazla bilinmeyen bir dergiydi, ancak 1956 yılında geri döndüğünde dergi Fransız sinema endüstrisi içinde önemli bir aktör haline gelmişti ve hararetli bir şekilde Fransız sinemasında yenilenme çağrısı yapıyordu. Derginin Ocak 1954'te yayımladığı çok önemli bir makale (hatta Fransız sinema tarihindeki en önemli makale olduğu öne sürülebilir) François Truffaut'nun "Fransız Sinemasında Belirli Bir Yönelim" adlı yazısıydı. Aslında Truffaut bu makalenin bir versiyonunu yaklaşık bir yıl önce yazmıştı, ancak Bazin ve Doniol-Valcroze bunu yayınlamadan önce defalarca gözden geçirilmesini talep etmişlerdi. Doniol-Valcroze daha sonra şunları yazdı: "Bu kadar büyük bir 'pat-

[70] Jean-Luc Godard ile röportaj, Aralık 1988.

lama' olacağına dair en ufak bir fikrimiz olsaydı, Bazin de ben de yazıyı yayımlamadan önce düşünmek için daha çok zaman harcardık."[71]

Bu yazı Truffaut'nun "nitelik geleneği" dediği sinemaya şiddetli ve keskin bir saldırıydı. Truffaut'ya göre Fransız sinemasının gururu olduğuna inanılan, uluslararası övgü alan ve ülke içinde geniş bir izleyici topluluğu olan bu geleneğe yalnızca edebiyata güven değil, ama sinemanın kaynaklarını görmezden gelen bir uyarlama estetiği damgasını vurdu. Fransız sinemasının önemli uyarlamacıları olan Jean Aurence ve Pierre Bost asla aydınlatma ya da kamera konumu aracılığıyla nasıl etkiler yaratılacağını düşünmediler – onlar sadece dramatik sahneleri içeren bir kitap seçmeye ve daha sonra da metnin senaryoya direnen yanlarının yerine sahneler türetmeye yöneldiler.

Truffaut bu tip uyarlamalara karşı değildir; onun yazısı gücünü Robert Bresson gibi bir yönetmenin Georges Bernanos'un *Bir Kır Papazının Günlüğü* (*Journal d'un curé de campagne*) adlı romanını uyarlaması ile aynı romanı Aurenche'nin uyarlaması ile karşılaştırmasından alır. Onun kararlı olarak karşı çıktığı ve nefret ettiği, sinemanın belirli kaynaklarını anlamayı reddeden bir estetik konumdur. Yönetmen tamamlanmış senaryoyu nasıl ifade edeceğini düşünmemelidir; o uyarlamanın her aşamasında kamera ile birlikte düşünmelidir.

Tarihte "Fransız Sinemasında Belirli Bir Yönelim"in tahrik ettiği tepkiyle sevinmeyecek bir *enfant terrible* (yaramaz çocuk) olamaz. Fransız sinemasının bütün egemenleri (establishment) bu imansızlığı kınamada birleşti ve Truffaut kendisini yirmi yaşında bir star olarak buldu. O andan itibaren o 'Schérer çetesinin' lideriydi ve aylık *Cahiers du cinéma*'da ve aynı zamanda önemli bir şekilde sağcı haftalık *Arts*'ta Fransız sinemasının egemenlerine karşı saldırısını sürdürdü. Doniol-Valcroze bu genç eleştirmenin kendisinin ve Bazin'in tahayyül ettiğinden çok daha az politik ve daha Hollywood yanlısı bir çizgiyi izlemesinden rahatsızlık duydu. Ancak Bazin telaş

[71] *Cahiers du cinéma*, no. 33, Mart 1954, s. 42.

etmiyordu. *Cahiers du cinéma*'nın yeni bir jenerasyona ihtiyacı vardı ve onların aşırılıkları üzerine yorum yapılabilir,[72] hatta onlarla önemli yeni terim olan "Hitchcocko-Hawksiyen" tabirini kullanarak biraz alay bile edilebilirdi, ancak enerjileri ve sinema sevgileri onların politik ve estetik yanılgılarını mazur gösterirdi. *Cahiers du cinéma* Fransız sinemasının tamamen yenilenmesi için giderek daha fazla öne çıkarken, bu genç eleştirmenler de giderek daha fazla bu sinemaya nüfuz ettiler.

Başlangıçta girişim bu dergi aracılığıylaydı. 1950'lerin başlarında ilk taşınabilir teyp ortaya çıktı ve *Cahiers du cinéma* eleştirmenleri bu yeni teknolojiyi gözde yönetmenleriyle karşılaşmak ve onları sinemaseverlerin en yoğun sıkıştırmalarına maruz bırakmak için kullandılar (C I: 127-131). Leenhardt ve Bazin sayesinde sinemasal süreçleri kavramaları çok önemliydi ve yönetmenler onların bilgi ve şevklerine şaşırıyorlardı. 1956 yılında *Cahiers du cinéma* Hollywood'da önemsiz bir isimdi. Avrupa'ya dönersek Truffaut, Rossellini'nin asistanı olarak çalışıyordu ve bu deneyim filmlere giden yolda birazcık katkıda bulunduysa da, Truffaut ve arkadaşlarına insanların yıldız oyuncularla, öykülerle ve parayla oynabileceği film finansının olağanüstü dünyasını öğretti.

Fox

Claude Chabrol'ün 1955 sonbaharında Fox'taki basın bürosunda işe alınması Godard için çok önemliydi. Chabrol *Cahiers du cinéma*'nın ünlü beşlisi içinde belki de en tuhaf olanıdır. Truffaut ve Godard yasa ile bir miktar sorun yaşamışken, Chabrol'ün isyanı kendi hocalarını daha geleneksel bir çizgide heyecanlandırma biçiminde oldu.[73] Genelde Hollywood'a ve özelde de Hitchcock'a yönelik büyük ilgiyi paylaşsa ve Rohmer ile bu yönetmen üzerine

---

[72] Bazin *yaratıcı yönetmenler politikasının* aşırılıklarını belirten iki mükemmel yazıyla katkıda bulundu: "Comment peut-on être Hitchcocko-Hawksien," *Cahiers du cinéma* 44, Şubat 1955, ss. 17-18 ve "De la politique des auteurs," *Cahiers du cinéma*, 70, Nisan 1957, ss. 2-11.

[73] Claude Chabrol, *Et pourtant je tourne* (Paris: Robert Laffont, 1976), ss. 69-87.

etkili bir kitap yazsa da, Bazin, Chabrol'den asla Truffaut'dan etkilendiği kadar etkilenmedi. Ne de Godard, Rohmer ve Rivette için olduğu kadar Chabrol üzerinde de etkili bir kuramsal usta oldu. Chabrol ayrıca kendini sofranın hazlarına adaması ve iyi yaşamayı sevmesiyle de diğerlerinden farklıydı. Neşeli etkisi altında, Fox'un basın bürosu, *Cahiers du cinéma*'ya diğer şeylerin yanı sıra en son ve inanılır Hollywood dedikodularını sağlayan bir aracı haline geldi. Chabrol basın bürosundaki görevlerini ciddi bir şekilde yerine getirdi. Hayatının en büyük başarısının bürodaki sekreterlerin sayısını birden üçe çıkarmak olduğunu iddia eder. Aynı zamanda basında Fox filmlerinin daha fazla yer alması için duyurduğu öyküleri anlatmaya aşırı düşkün oldu – gözde öyküsü Jayne Mansfield ile ilgili uydurulmuş ve Fransa'da yeniden üretilmiş olan, Mansfield'ın on bir yaşındayken göğüslerinin büyüklüğüne şaşırmasıymış.[74]

Chabrol'ün Fox'ta işe aldırdığı ilk çete üyesi Paul Gégauff'du. Gégauff o çevrede anahtar bir figürdü ve (diğerlerinin yanı sıra Chabrol ve Rohmer için de) çok başarılı bir senaryo yazarı oldu. O aynı zamanda diğer sinemaseverlerden farklı olarak ünlü bir çapkındı ve 1984 yılında kendisinden kırk yaş küçük eşi tarafından bıçaklanarak öldürüldü. Rohmer onu şöyle tanımlar: "Gégauff tam bir baştan çıkarıcıydı. . . Ancak o, kadınları seven bir adamdan çok kadınlar tarafından sevilen bir adamdı. Bize bu adamda ve yarattığı karakterlerde çekici gelen şey, bizim fazlasıyla elimiz ayağımıza dolaşırken, onun soğukkanlı, sakin ve kesinlikle küstah oluşuydu."[75]

Godard'ı Chabrol ile tanıştıran Gégauff'du. Chabrol kendi filmlerini çekmeye başlamak için ayrılırken, yerine Godard'ın alınmasını başardı ve Godard iki yıl boyunca büyük bir Hollywood stüdyosu için basın ve halkla ilişkileri yürüttü. Bu Godard'ın biçimlenmesinde önemli bir unsurdur ve *Serseri Aşıklar*'ın çok başarılı basın kampanyasında ve onun sonraki basın yöneticiliklerine yansımıştır. Fox

---

[74] Claude Chabrol, a.g.e., s. 102.

[75] Joël Magny, a.g..e., s. 11.

onun ticari film yapımının dünyasına giriş kapısıydı ve doğrudan önemli bir karşılaşmaya yol açtı: Bu kişi 1958 yılının başlarında gelecekteki yapımcısı olacak olan Georges de Beauregard'dı.

> *La Passe du diable* (Jacques Dupont, Pierre Schoendoerffer, 1958) için bir dağıtımcı arayan Beauregard, Fox'ta Zanuck'a ve yaklaşık elli kişiye filmi gösterdi. Gösterim bittiğinde, yalnızca bir kişi ayağa kalktı. Sakallıydı. Aslında sakallıdan ziyade tıraş olmamıştı. Siyah gözlüklerinin ardından bakarak doğrudan Beauregard'a "filminiz berbat" dedi. Bu kişi o dönemde Fox basın bürosunda çalışan Jean-Luc Godard'dı. Bunu iğrenç bir şekilde söylemedi, çünkü Jean-Luc akıllı ve hoştu, ancak kendini ifade etme tarzı oldukça kabaydı. İnsanlar ve şeyler konusunda iyi koku alan Beauregard bu konuşmaya sinirlenmedi. Tersine bu uzun ve sağlam bir dostluğun doğuşu oldu.[76]

Ancak profesyonel film yapımında Godard'a ilk şansı veren başka bir ünlü yapımcı olan Pierre Braunberger'di. Bir dizi kısa hayvan filmleri için yorum yazması için Godard'ı işe aldı ve Godard bu fırsatı kurgu odasında da çalışarak değerlendirdi:

> Braunberger için belgeseller üzerinde biraz kurgu çalışması yaptım. Bu benim profesyonel sinema kariyerimin gerçek başlangıcıydı. Ayrıca Arthaud için Pleyel sinemasında gösterilen yolculuk filmlerini kurguladım. Düşüncem belgesellerde klasik kurgu kurallarına göre onları organize etmenin aracını bulmaya çalışmaktı. Mümkün olduğunca, klasik inşayı kullandım. Eğer sağa doğru bakan biri varsa, o bakışa denk gelen başka birini aradım (G: 14).

Paris'teki Kısa Filmler

Braunberger 1957 yazında çekilen Godard'ın ilk 35 mm kurmaca filmi *Bütün Erkeklerin Adı Patrick (Charlotte ve Véronique)* için kamera ve malzeme sağladı. Senaryoyu Rohmer yazdı ve her ne kadar Godard başka senaryo yazarlarıyla birlikte çalıştıysa da, bu film Godard'ın tamamı başka biri tarafından yazılmış bir senaryoyla çalışmasının tek örneği olarak ilginçtir. Film Luxembourg Bahçele-

[76] Chantal de Beauregard, *Georges de Beauregard: Premier sourire de Belmondo... dernier de Bardot* (Paris: Lacour/Colporteur, 1991), s. 70.

ri'nde aynı erkek tarafından tavlanan ve birbirlerine günlerinin nasıl geçtiğini aynı flörtten bahsettiklerini anlamaksızın anlatan iki kızın öyküsünü anlatır. Bu tipik bir Rohmer tarzı hicivdir – zarif ve simetrik.

Kurgu Godard'ın klasik inşadaki denemelerinin meyvelerini gösterir, ancak daha az ortodoks olan birkaç özellik vardır. Kameraman Michel Latouche sürekli olarak Godard'ın kendisinden çekimleri yeniden çerçevelemeyi istemesinden, Luxembourg Bahçeleri'nin üzerindeki gökyüzü görüntülerinin çoğunu atmasından ve çoğu kez aksiyonu çerçevenin kenarında geçirmesinden şaşkınlığa düştüğünü hatırlar. Daha da çarpıcı olanı, iletişim araçlarına yönelik sürekli dikkattir: radyo, plaklar, kitaplar, posterler, resimler ve gazeteler – bütün bunlar karakterlerin içinde yaşadıkları karmaşık enformasyon devrelerini vurgularlar. Ayrıca sürekli sinemaya gönderme yapılır ve en çarpıcı olanı, kızların evlerini ilginç "Bu film James Dean'in yaşamının dramını ve çılgınlığını anlatıyor" sloganıyla dekore ettikleri James Dean'in büyük posteridir.[77] Genç kızları Anne Colette ve Nicole Berger, erkeği ise Jean-Claude Brialy canlandırdı.

Brialy, Renoir'ın Arles'te çekilen *Julius Caesar* yapımını görmek için giderken kendisini aynı arabada bulduğu *Cahiers du cinéma* eleştirmenleri Bitsch ve Chabrol ile arkadaş oldu ve onların ilk filmlerinin çoğunda yıldız oyuncuydu. Anılarında onların kendisine Fransız sinemasına saldırmayı planlayan devrimci bir hücre gibi görünmelerinin büyüleyici bir açıklamasını verir.[78] O ayrıca Godard'ın ikinci kısa metrajı *Bir Su Öyküsü* (*Une Histoire d'eau*, 1958) adlı filminde de oynadı. 1958 yılının başlarında Braunberger, Truffaut'ya kendisinin seçeceği konuda bir kısa film yapmayı teklif etti. Paris ve çevresinde daha yeni büyük bir sel felaketi olmuştu.

---

[77] Konusu olarak montajı alırken Godard'ın 'unutulmaz' Bazin'den kopmaya çalıştığına kuşku yoktur.

[78] Jean-Claude Brialy, *Le Ruisseau des singes* (Paris: Robert Laffont, 2000), s. 102-108. Brialy arabada Bitsch ve Chabrol ile birlikte Godard'ın da olduğunu, Godard ise olmadığını idda eder.

Truffaut, Jean-Claude Brialy ve Caroline Dim ile yola çıktı ve sular altındaki bir dünyada genç bir çifte dair görüntüler çekti. Ancak Truffaut'nun bütün dikkati ilk uzun metrajlı filmi üzerindeydi ve Godard çekilen malzemeyi aldı ve bir filme dönüştürdü (T: 251-252). Godard'ın bu çok dağınık malzemeyi sürekli dış-ses kullanarak birleştirme tercihi genç kızın Brialy ile birlikte otostop yaparak Paris'e gidişi sırasında bir bilinç akışı yaratmak için davul sesleriyle noktalandı. Bilinç akışı Fransız şair Aragon'un ünlü bir öyküsüyle birleşerek konuların geniş alanı içinde konudan kopar.

Laura'ya soneleri yüzyıllarca Avrupa aşk şiirine egemen olan büyük İtalyan şair Petrarca üzerine Sorbonne'daki konferansına Aragon 45 dakika Matisse'i överek başlar. Bir dinleyici "Artık sadede gel" diye bağırdığında, Aragon cümlesini konudan ayrılmanın Petrarca'nın sanatı için anahtar olduğunu söylerek tamamlar. Geçmişe bakınca Godard'ın dış-sese olan büyük tutkusu görülebilir: Avrupa'nın geçmişinin klasikleri ile her konuya olanak sağlayacak bir sinema aracılığıyla 20. yüzyılın büyük modernistlerini birleştirmenin bir yolunu bulmak. Bu ayrıca çok dağınık görüntüler dizisini bir film içinde nasıl dönüştürülebileceğinin uygulamalı örneğidir.



Bütün Erkeklerin Adı Patrick filmindeki *Asi Gençlik* filminin afişi.

Godard'ın 1958 yılı başlarında çektiği son kısa filmi yine Braunberger tarafından finanse edildi, filmde Anne Colette oynadı ve film Michel Latouche tarafından üçüncü kez çekildi. Ancak erkek oyuncu Godard'ın çok fazla hoşlanmadığı bir Allégret filminde dikkatini çeken genç oyuncu Jean-Paul Belmondo'ydu. Benzer bir eleştiri doğru ellerde Jean-Paul Belmondo'nun "geleceğin Michel Simon'ı ve Jules Berry'si" olacağını belirtti (G: 99/I: 150). İlk iki kısa filmin temel malzemesini Rohmer ve Truffaut sağladıysa da, *Charlotte İle Sevgilisi* tamamen Godard'ın eseridir. Filmin öncülü çok basittir: Charlotte'un henüz terk ettiği erkek arkadaşının (Sevgili, Jean-Paul Belmondo'dur) kaldığı yere geri dönmesi. Kadının kendisine geri döneceğini düşünen bu sevgili ona yirmi dakika boyunca onun kişiliğinin kirlenmemiş bir yanını bırakmayan kadın düşmanı bir güç gösterisi içinde nutuk çeker. Ancak kadın onun burnunu sürtmek için değil, kendisine filmlerde bir gelecek vaat eden yeni erkek arkadaşına (Gérard Blain) gitmeden önce diş fırçasını almak için geri döndüğünü söylediğinde, sevgilinin yelkenleri suya iner.

Michel Marie bu konuşmada ve en önemlisi küçük bir otel odasındaki kamera hareketlerinde *Serseri Aşıklar*'ın orta bölümündeki Belmondo ile Jean Seberg arasındaki ünlü sekansın ilk taslağını görür.[79] Bu, durumu biraz abartmak olabilirse de, sekansın coşkulu dramatizasyonu ve kadın düşmanlığının acımasız açımlanışı, Godard'ın 1960'lı yıllar boyuncaki sinemasının önemli vurgularından birini ilan eder. Belmondo'nun sesi askere gitmesi nedeniyle seslendirmeye katılamadığı için Godard'a aittir. Godard'm kulak tırmalayıcı konuşma biçimini bu oyuncu sağlayamazdı ve bütün film sesin yapısından gerçek bir keskinlik kazanır. Bu film ilk iki filmden daha fazla sinemasal göndermelerle doludur.

Durum Cocteau'nun Edith Piaf için yazdığı ve yaşça büyük bir kadının genç ve ilgisiz erkek sevgilisini suçladığı ünlü *Kaygısız* (*Le Bel indifférent*) adlı oyununun tersine dönmüş bir toplumsal cin-

[79] Michel Marie, *A Bout de souffle* (Paris: Nathan, 1999), s. 11.

siyet durumudur. Godard'ın versiyonunda sinema kıskanç Belmondo tarafından şiddetle azarlanır:

> Gerçekten sinemaya girmek istiyorsun. Orada yatmak zorunda kalacağın yirmi bin herif var. Ve zaten neden sinema? Bunun onursuzca olduğunu, şerefsizlik ve tamamen modası geçmişlik olduğunu düşünüyorum. Doğru. Sinema nedir? Küçük bir salonda kocaman bir kafa suratını buruşturuyor. Bunun gibi bir aptalı izliyorsun. Ancak ben neden bahsettiğimi biliyorum. Sinema bir yanılsama sanatıdır. Roman, resim, tamam. Ancak sinema değil. Herkes sana deli diyecek. Ancak sen asla dinlemek istemeyeceksin: sen Paris'teki herkesin ücretsiz yatabileceği tek kızsın.

Ancak bu kısa filmlere bakınca, tarihsel olarak ilginç olmaktan daha fazlası olduğu iddiasında bulunmak aptalca olurdu. Godard kısa film biçiminden tatmin olmamış görünür. Şubat 1959'da Tours'da düzenlenen kısa film festivali üzerine *Cahiers du cinéma*'ya katkıda bulunduğu uzun bir makalede, kısa filmi ne kadar sınırlı bulduğunu netleştirir. Roman ve kısa öyküden farklı olarak, iki biçim yoktur, yalnızca bir biçim vardır ve o da kısanın fazlasıyla kısa olduğudur: Bir kısa film, karakteri yeterince derinlikli olarak incelemeye olanak sağlayacak kadar uzun değildir kısa bir filmin düşünmeye zamanı yoktur (G: 110/I: 58-9).

Ray, Tashlin, Rouch

Filmler yapmaya başladığında Godard'ın bu dönemdeki en güçlü ifadeleri eleştiri biçimindedir. Ağustos 1956'den itibaren *Cahiers du cinéma*'ya ve Temmuz 1958'den itibaren Truffaut sayesinde haftalık *Arts*'a düzenli olarak katkıda bulundu. Bu yazılar Mizoguchi ve Bergman'a verilen büyük önemi, sürekli Hitchcock'a bağlılığı ve Nicholas Ray'e kesin adanışı içerirler:

> Sinema artık olmasa da, Nicholas Ray tek başına onu yeniden keşfetme kapasitesine ve daha önemlisi isteğine sahip olduğu izlenimi verir. John Ford'u bir amiral olarak, Robert Aldrich'i Wall Street'te, Anthony Mann'ı Belliou la Fumée yolunda ya da Raoul Walsh'u Karaibler'in gökyüzünün altındaki modern Henry Morgan olarak düşünmek kolay olduğu halde, *Run for Cover*'ın (Ray, 1955) yönetmeninin filmler dışında bir şey yaptığını görmek zordur. Örne-



L'AFRIQUE VOUS PARLE
DE LA FIN ET DES MOYENS
par Jean-Luc Godard

Godard'ın *Cahiers du cinéma* için Jean Rouch'un *Ben, Bir Zenci* filmiyle ilgili yazısı.

ğin bir Logan ya da bir Tashlin tiyatroda veya zikholde ya da Preminger bir romancı, Brooks bir okul öğretmeni, Fuller bir politikacı, Cukor bir basın sözcüsü olarak başarılı olabilirdi – Nicholas Ray olmazdı. Sinema aniden ortadan kaybolsaydı, yönetmenlerin çoğu yok olurdu; Nicholas Ray olmazdı. *Johnny Guitar*'ı (Ray, 1954) ya da *Asi Gençlik*'i (*Rebel without a Cause*, Ray, 1955) izledikten sonra insan bir romanda, bir oyunda ya da başka bir sanat formunda hiçbir şey olacak bir şeylerin yalnızca burada, sinemada olduğunu ve bunların fantastik bir şekilde güzel olduğunu hissetmekten başka bir şey yapamaz. Nicholas Ray her şeyden önce ahlaki olarak bir yönetmendir (G: 43/I: 96).

Bununla birlikte Godard'ı diğer eleştirmenlerden en fazla ayıran ve belki de onun sineması için en önemli olan, onun Frank Tashlin'in çılgın güldürü-lerini sevmesi ve Jean Rouch'un antropolojik filmlerine verdiği merkezi yerdir. Godard'ın Tashlin'de sevdiği, groteskin rahatsızlığı ve bu rahatsızlığın, onun Flaubert'in *Bouvard ve Pécuchet* (*Bouvard et Pécuchet*, 1881) adlı eserine benzettiği burjuva dünyasının aptallığının zirvesini gösterme tarzıdır (G: 36/I: 88). Tashlin'in çizgi film tarzının hızı ve rahatlığı onun kısa sürede Jerry Lewis ve Dean Martin'in soytarılıklarının düzeyine inecek sıkıcılıktan kaçınmasına ve o soytarılığın öğretici olabilmesine olanak sağlar. Godard'ın filmleri için Tashlin'in önemi büyüktür. Belki de daha önemlisi Jean Rouch'tur.

Ben, Bir Zenci (*Moi, un noir*) 1959 yılında gösterime girdi ve Batı Afrika'da geçen bir film üçlemesini tamamladı. Godard için el ka-

merası ve aksiyona yakın olmak, gerçekliği bir belgesel ortamında gösteren *mizanseni* oluşturma olasılığı sinemanın tam potansiyelini gerçekleştirmeye yakınlaştırır. Rouch'un kartvizinde 'İnsanlık Müzesi Araştırma Asistanı' yazar ve Godard "Bir yönetmenin daha iyi tanımı var mıdır?" yorumunu yapar (G: 132/I: 180). Godard'ın Bazin'e büyük borcu hiçbir yerde Rouch üzerine yazdığı bu yazılardakinden daha açık değildir. Bu yazılarda Godard belgesel ve kurmacanın birbirlerine karıştığını ve iç içe geçtiğini, öyle ki, uygun bir şekilde yapıldıklarında aynı şey olduklarını öne sürer.

Bazin'in Ölümü

Bazin'in Godard'ın montaj üzerine yazılarına yanıt vermemesi kimi yönlerden gariptir, çünkü Bazin kesinlikle diğer genç eleştirmenlerle tartışıyor ve göründükleri haliyle auteurizmin aşırılıklarını düzeltiyordu. Ancak onun Godard'ın *Ben, Bir Zenci* ilgili görüşleri üzerine yorum yaptığına kuşku yoktur. Dört ay önce 11 Kasım 1958 tarihinde André Bazin kırk yaşında öldü. Bazin Fas'tan Almanya'ya neredeyse tek başına film kültürlerini canlandırdığı, bütün enerjisini yazmaya verdiği, organizasyon ve konuşmalar yaptığı 1943 ile 1948 yılları arasında kendisini tüketmişti. 1940'lı yılların sonundan itibaren hasta bir insandı, ilk olarak tüberküloz oldu, daha sonra sonunda kendisini öldüren kan kanserine yakalandı. 20. yüzyılın entelektüel tarihinde daha sempatik ya da çekici bir karakteri veya düşünceleri bu derece uzun süreli etkili olmuş birini bulmak zor olurdu. Neredeyse mistik denebilecek bir rastlantıyla, öldüğü gece Truffaut'nun ilk uzun metrajlı filmi *400 Darbe*'nin çekimlerinin ilk gecesiydi. Truffaut aceleyle setten kendisini evlatlık edinen babasına, okulu asmasına neden olan ve kendisini askeri cezaevinden kurtaran adama, onu eleştirdiğinde bile kendisini yazma konusunda cesaretlendiren insana koştu. Bazin'in kendi şekillendirdiği geleceği nasıl yorumlayacağını kestirmek boşunadır; Yeni Dalga'ya şaşıracağını tahayyül etmek zordur, ancak yıllar geçtikçe spekülasyonda bulunmak zorlaşıyor. Bazin çok sevdiği Truffaut'sunun sert bir şekilde saldırdığı nitelik geleneğinde filmler yapma-

sına nasıl tepki verirdi. Ancak Bazin'in her zaman Truffaut'nun o geleneği kapsamlı kınamasını reddettiğini belirtmeye değerdir. Ya Maocu Godard için ne düşünürdü? Bu sorular duygusuz olsa da, insanı bu soruları sormaya ayartan bir düşünür olarak Bazin'in öneminin bir işaretidir bu. Kesin olan, onun ölümünden bu yana hiçbir eleştirmen ya da kuramcının onun sinemanın biçimsel ve toplumsal analizini birleştirme yeteneğine yaklaşmamış oluşudur. Aralık 1977'de Truffaut, Dudley Andrew'in mükemmel Bazin biyografisine bir önsöz yazdı ve şu sözlerle bitirdi:

> Bazin öldüğünde kırk yaşındaydı; yaşasaydı bugün yaklaşık altmış yaşında olacaktı ve onun varlığı sinematografik düşüncenin kendini içinde bulduğu yoğun sisi dağıtmaya yardım ederdi. 1978 yılında bir eleştirmen olmak, her şeyden önce yapımın büyük ölçüde değişmesi ve aynı zamanda yönetmenlerin hırslarının artması nedeniyle 1958 yılında eleştirmen olmaktan çok daha zordur...
>
> Bazin'in yazı yazdığı dönemde, sanatsal tutkudan yoksun ortalama yapım öylesine bir haldeydi ki, eleştirmenin rolü çoğu kez sıradan bir yönetmene ya da bir diğerine kendi içlerinde fark etmedikleri yetenekleri göstermekti. Bugün tamamen tersi geçerlidir. Çoğu kez yönetmenlerin hırsları çok yüksek olsa da, uygulamalarının onlarla uyumlu olmadığı görülmektedir. Hâlâ yaşasaydı Bazin projelerimiz, yeteneklerimiz, hedeflerimiz ve stillerimiz arasında daha iyi bir uyum sağlamak için kendimizi anlamamıza yardım ederdi.
>
> Evet, André Bazin'i özlüyoruz.

Yirmi yıl sonra bu yoğun sis daha da yoğunlaşmıştır. Sinemada eleştirmen ölüdür, artık ekonomik değer devreleri içinde en küçük bir çark dişi bile değildir. Bu ölüm, Universal'in hasılat rekortmeni filmler için bir model haline gelmiş olan televizyon reklamlarıyla desteklenen devasa gösterim modeli içinde *Jaws*'ı gösterime soktuğu 20 Haziran 1975'te gerçekleşti. Bu ilk yaz gösterimi bütün uzman gazete eleştirmenlerini herhangi bir filmin başarısında bir unsur olarak gereksizleştiren yeni bir modeli oluşturdu. Yedi yıl sonra, 1982'de yalnızca Bazinci eleştiri değil, Bazinci sinema da öldü. Kuşkusuz görüntülerin yansıtılması hâlâ bizimle, ama Bazinci ontoloji için temel olan, ekrandaki görüntünün kameranın önündeki bir gerçekliğin görüntüsü olduğunun garantisi, 1982 yılında *Tron*'un

yapılması ve bilgisayar görüntülerinin (computer-generated imagery – CGI) başarıyla kullanılması sonucu buharlaştı. O zamandan bu yana bu öykü daha karmaşıktır. CGI başlangıçta tahmin edildiği gibi her şeyi süpürmemiştir. Birçok filmde kullanılıyorsa da, CGI nadiren merkezi olarak kullanılır. Filmleri sanal oyuncularla kafalarında canlandıranlar bugün tamamen aptal görünüyorlar. İnsan bu yeni seyirlik biçimine bir izleyici direnişi olduğundan, Bazin'in çok önemli bulduğu o gerçekçiliğe yönelik bir izleyici talebi olduğundan bile şüphelenebilir. Ancak gerçeğin ve eleştirinin sinemasının, Lumière kardeşler ve Méliès ile başlayan sinemanın *Jaws* ve *Tron* ile sona erdiği inkar edilemez. Bu ölüm bizi altmışlı ve yetmişli yaşlarında (yaşasa bugün seksen beş yaşında olurdu) eleştirmenin gerçek standartlarını sürdürürken, son gelişmeleri anlamamıza, entelektüelin kolay kötümserliğinden sakınmamıza yardım edecek kişiden mahrum etti. Bu Bazin'in öneminin bir işaretidir, ki Truffaut'nun otuz yıl önceki sözlerinin saçma olmadığını gösterir: André Bazin'i hâlâ özlüyoruz.

3
FRANSIZ FİLM YAPIMINDA BELİRLİ BİR YÖNELİM: KARİNA VE COUTARD'IN YENİ DALGASI

Yeni Dalga'nın Ekonomi Politiği

"Bir film yapmak için bütün ihtiyacınız bir kız ve bir silahtır" – bütün önemli vecizeler gibi Godard'ın görüşü de çok sayıda anlamı özetler.[80] Hemen akla gelen ilk anlam sinemanın doğrudan cinselliğe ve kolayca tahmin edilebilen türlerin bu durumda gangster filmi basitliğine başvurduğuna yapılan vurgudur. Ancak belki de daha önemlisi, filmlerin ucuz bir şekilde yapılması gerektiği anlamıdır ve bu da *Cahiers du cinéma* eleştirmenleri için çok önemlidir. Eğer biri bir auteur olmak istiyorsa, o zaman kontrolü sürdürmelidir ve gerçekten pahalı olan bir aracı kontrol etmenin tek yolu filmlerin ucuza yapılmasını garanti etmektir. Bu argüman bugüne kadarki Godard röportajlarında tekrar tekrar bulunabilir ve *Cahiers du cinéma*'nın sayfalarına hararetli bir şekilde yayılır. Bunun en net ifade edilişlerinden biri Godard'ın Kast'ın *La Bel âge* filmiyle ilgili olarak Şubat 1959'da haftalık *Arts* için Pierre Kast ile yaptığı röportajdadır. Truffaut'nun *Arts*'daki sütunları öylesine popüler hale gelmişti ki, bunlar genellikle ön sayfaya taşındılar. Başka bir yaralayıcı yazısı nedeniyle çılgına dönen Cannes Festivali yönetiminin ona festival

[80] Godard bu sloganın aslında Griffith'e ait olduğunda ısrar eder, ancak ben Griffith'in bunu nerede söylediğini saptayamadım.

için basın onay belgesi (akreditasyon) vermeyi reddettiği 1958 yılında Truffaut küçük bir haber öyküsü bile oldu. *Bütün Erkeklerin Adı Patrick (Charlotte ve Véronique)*'de *Arts* dergisine bir gönderme vardır. Filmde müşterilerden biri manşetinde "Fransız sineması yanlış efsaneler altında çöküyor" (Truffaut'nun Fransız sinemasının egemenlerine en sert saldırılarından birinin başlığı) yazan bir gazete okur. Truffaut Şubat 1959'da yoğun bir şekilde *400 Darbe*'nin kurgusuyla ilgileniyordu ve eleştiriyi neredeyse bırakmıştı. Ancak Truffaut'nun *Cahiers du cinéma* çetesinin diğer birçok üyesi ile birlikte *Arts* sayfalarına kazandırdığı Godard hâlâ eleştiri yazıları yazıyor ve röportajlar yapıyordu.[81] *Cahiers du cinéma*'nın (II. Dünya Savaşı'nda yetişkin olan) eski kuşağından biri olan Pierre Kast şaşılacak surette çekici bir figürdür.



Pierre Kast Bretanya'da.



François Truffaut ve Roberto Rossellini Cannes'da, Mayıs 1959.

[81] Bu röportajlardan Rossellini ve Renoir ile yapılan ikisinin aslında uydurma olduğu belirtilmelir: "Bu *Arts*'da oldu. Röportajlara ihtiyacımız vardı ve insanlar röportaj yapmıyordu ve düzenlemek zordu. Dergi röportaj düşüncesini sevdiği için, kendi kendimle konuşarak onları ben yaptım: bu düşünceler yanlış çıkmadılar" (G I: 13). Godard filmlerinde kendini tamamen dürüstlüğe adarken, yaşamda her zaman yalan söyler ve onun uzun dönem yanında çalışan asistanlarından birinin zekice belirttiği gibi, yalan söyleyemiyormuş gibi davranma çabası da söz konusu değildir.

Marksist bir züppe olan Kast, bu Jön Türklerin daha estetik olanlarını, henüz başlangıçta hoşgörmekte zorlandı. Tartışmaların birinde Kast bir kez daha film yapımının ekonomisiyle ilgili iki ya da üç acı gerçeği dile getirdiğinde hor görerek kendisine "salon Marksisti" dediği komik bir an vardır.[82] Godard'ın onunla röportajı hem özlü başlangıcıyla hem de içeriğiyle öylesine aydınlatıcıdır ki, tamamen alıntılamaya değerdir:

> Pierre Kast'ın omuzlarına iki kez talih tuşu konmuştur. Birincisi, Almanlar tarafından tutuklandığı 1940 yılında, öğretmenlik sınavına girmeyi ertelemek zorunda kalmıştı.[83] Raymond Queneau'yu keşfetti ve okudu. İkincisi, savaştan sonra Henri Langlois ile ve bu sayede sinema ile tanıştı ve Sinematek'te sık sık Murnau, Griffith, Vigo, Stroheim ve Eisenstein izlemeye başladı. Pierre Kast daha sonra Jean Grémillon ile tanıştı ve onun asistanı oldu. Grémillon ile 'Salon' art of the Belle Epoque'un gelenekleriyle ilgili *Le Charmes de l'existence* adlı bir belgesel yaptı. Daha sonra Preston Sturges, Rene Clément ve Jean Renoir'ın asistanı oldu, bu arada aralarında *Les Femmes du Louvre, Goya, L'Arithmétique* (Queneau tarafından yazıldı ve oynandı), *M. Robida, l'explorateur du temps, Ledoux, l'architecte maudit*'in de olduğu birçok güzel kısa film çekti. 1957 yılında Pierre Kast, France Roche'un işbirliğiyle ilk uzun metrajlı filmi *Un Amour de poche*'yi yaptı. Ve Claude Bernard-Aubert ile birlikte yakın tarihte Bağımsız Yönetmenler Birliği'ni kurdu.

---

[82] "Six personnages en quête d'auteurs," *Cahiers du cinéma* 71, Mayıs 1957, s. 18.

[83] Orijinal İngilizce çeviri ikinci bakaloryayı (İngiliz A Düzeyi) İngilizce'de karşılığı olmayan *agrégetion* (öğretmenlik sınavı) ile karıştırır. Her yıl Eğitim Bakanlığı farklı konularda (felsefe, Fransızca, İngilizce, matematik vb.) açık kadro sayısını duyurur ve bir sınav düzenler. Anglosakson karşılığı olmayan bir biçimde yoğun bir incelemeyi gerektiren başarı size yaşam boyu iyi ücretli bir işi sağlar. Hem Sartre hem de Derrida'nın ilk girişimlerinde bu sınavda başarısız oldukları iyi bilinir ve Bazin'in de savaşın özel koşullarında başarısız olmasının onun öğretmenliği bırakmasına neden olduğunu daha önce görmüştük. Kast, savaş nedeniyle devletin eğitim sistemine katılmakta başarısız olan başka bir örnekti.



Jacques Rivette, Jean Herman, tanınmayan biri, Charles Bitsch (profilden) ve André Mrugalski ile birlikte *Paris Bizimdir*'in (*Paris nous appartient*, 1958) çekimleri sırasında Sarah Bernhardt Theatre'ın çatısında.

JEAN-LUC GODARD: *Le Bel âge* endüstriden tamamen bağımsız olarak oluşturulmuş bir proje midir?

PIERRE KAST: Tamamen. *Un Amour de poche*'nin çekimleri oldukça cesaret kırıcı bir deneyimdi. Neyse ki Moravia'nın kısa öyküsü 'Yaşlı Bir Aptal' ile karşılaştım. Bu öyküye dayanan yarım saatlik bir film çekmeye karar verdim ve kendi paramla Paris'in sevdiğim bölgelerinde filmi çektim. Bazı yapımcı arkadaşlarım filmi tamamlamama yardım ettiler. Son kopya hazır olduğunda bir şey dikkatimi çekti: film yalnızca eski arkadaşlarla yapılan bir film olmuştu. Hesaplayarak onlardan yirmi beş tanesinin olduğunu buldum. Daha sonra şöyle düşündüm: neden arkadaşlarımı filme çekmeye ve ne olacağını görmeye devam etmeyeyim? Neden onlarla ve onlar ve kendi hakkımda bir film yapmayayım? Böylece ilkinin devamı olan yarım saatlik başka bir film çektim. Diğer yapımcı arkadaşlar

yine bana bu konuda yardım ettiler. Son kopya hazır olduğunda şunu düşündüm: neden devam etmeyeyim? Bu nedenle ilk filmimdeki yapımcı arkadaşlarımı ikinci filmimdeki yapımcı arkadaşlarımla tanıştırdım ve *Le Bel âge*'nin üçüncü epizodunu yapmayı kabul ettiler.

Sonuçta *Le Bel âge*'nin altbaşlığı pekala şöyle olabilirdi: Pierre Kast ve arkadaşları Boris Vian, Jacques Doniol-Valcroze, Marcello Pagliero, Gianni Esposito vs. Yaz aylarında ikinci epizodu çektim. O dönemde arkadaşlarım St Tropez'deydi. Bu nedenle kameramı orada kurdum.

Şimdi İsviçre'deki La Valais'e gidiyorum, çünkü üçüncü ve son epizodumu oluşturacak olan üç kadın oyuncu orada. Beni gerçekliğin Pirandellocu bu yanı ilgilendiriyor: tanıdığım birçok insanın eğlendirici ya da çok kederli serüvenler yaşadığı ve hiçbirinin onları canlı bir şekilde geri getirmediği gerçeği. Ancak bu büyük ölçüde sinemanın ne hakkında olduğudur.

Şimdiki Fransız film yapımıyla ilgili hoşlanmadığım bir şey, sete gittiğinizde, genellikle çok kederli bir çalışmaya yardım ediyor olmanız: çekimlerden sonra gülersiniz, ama çekimler sırasında asla. Bu çok ciddi bir durum. Çünkü her şeyin keşfedildiği Sennett ve Griffith'in döneminde sinema çok neşeli insanlar tarafından yaratıldı. Onlar çok eğlenmişlerdi. Mükemmel bir kendiliğindenlik atmosferi içinde çalıştılar. Ama bugün bu geçerli değil. Film yapımında bu canlılık ve basitliği yeniden kazanmak zorundu olduğumuzu düşünüyorum.

GODARD: Finansal olarak sizin sisteminizin çok sayıda büyük avantajı var.

KAST: Evet, bu fantastik bir durum. *Le Bel âge* 250 bin Fransız frangına mal olacak. Ancak bu çok fantastik değil. Yarım saatlik bir filmin maliyetinin üç katıyla doksan dakikalık bir filmi finanse etmenin mümkün olacağını Fransız yapımcılarına kanıtlamayı istiyorum.

GODARD: *Le Bel âge* bir grup arkadaşın gerçek yaşamının öyküsü olduğu için, bu aynı zamanda kadınlarınızın da öyküsü olacak mı?

KAST: Evet, kuşkusuz olacak. Bu tam da *Le Bel âge*'in olacağı şey; yani arkadaşlarım, onların kız arkadaşları, benim kız arkadaşlarım ve onların arkadaşları. Önemli olan tam değilse de görece özgürlüğü elde etmek için kişisel bir dünyaya sadık kalmaktır. Bu nedenle

film çekerken, aynı zamanda roman yazıyorum. Normal bölümler filmi yapan insanların öyküsünü, garip olanlar ise filmin içinde araya girdikleri anda onların öykülerini anlatıyor. Hem normal hem de garip olan son iki epizotta bir anlamda *Le Bel âge*'nin kısa öyküsü olacak, olan biten her şeyi vurgulayacak kısa bir bilimkurgu öyküsü yazan sirk yöneticini başka bir deyişle yönetmeni bulacaksınız.

GODARD: Başka bir deyişle alışılmış tutumlara karşı mı geliyorsunuz?

KAST: Yaklaşık olarak. Size söylediğim gibi, yapım düzeyinde bile böyle düşünüyorum. Bu önemli olan bir tutumdur. Dahası şu anda daha beş yıl önce düşünülemez olan olağanüstü bir olguya tanıklık ediyoruz. Genç insanların bütün evreni Fransız sinemasının eski Bastille'ine saldırı düzenleme sürecinde. I. Dünya Savaşı'ndan sonra tiyatroda Cartel, müzikte Les Six, resimde Paris Okulu, havayolu taşımacılığının öncüleri ile olanların aynısı sinemada yaşanıyor. Günümüzün genç Fransız sineması Resnais, Franju, Chabrol, Malle, Astruc, Rivette, Bernard-Aubert, Truffaut, Rouch ve diğer en iyileri Citroén'in ortaya çıkardığı önden çekişli araçlara benziyor. Bu serüvendir, içtenliktir, cesarettir, açıklıktır. Giraudoux ve bahçıvanı size bütün bunların şanlı bir isimle övündüklerini, öylesine ki, bütün sinemada en büyük filmin *Sunrise* (F. W. Murnau, 1927) olduklarını söyleceklerdir (G: 122-123/I: 169-171).

Yeni Dalga'nm en önem verdiklerinin birçoğunun etkili bir şekilde taslağını çıkaran ve sona erdiği sıradaki yeni şafağın işaretlerini veren bu röportajın girişinde, şaşırtıcı bir eksik vardır. Godard, Kast'ın Direniş'teki rolüne önem vermez ve göndermesini 1940 yılıyla sınırlar. Aslında Kast II. Dünya Savaşı'nın sonunda Komünist öğrenci birliğinin başkanıydı. 1941 yılından ve Almanların Sovyetler Birliği'ne saldırmasından sonra Fransız Komünist Partisi'nin Fransız Direnişi'nde en önemli güç olduğu öne sürülebilir ve savaş sonrasında prestijinin ve cazibesinin büyük bölümü (İtalya'da olduğu gibi) üyelerinin Nazizme karşı savaşa katılmaları ve kahramanlıkları nedeniyleydi. Ancak Godard'ın sağcı bir dergi ve Fransız Komünist Partisi'ne şiddetle düşman olan *Arts*'ın sayfalarında Kast'ın Komünist geçmişinden bahsetmesi mümkün değildi.

Cahiers du cinéma'nın sağcı yapısı üzerine yalnızca açıkça solcu ve avangard perspektiften sinema üzerine yazıların yer aldığı büyük rakibi *Positif*'te değil, pek çok yerde yazı yazıldı. 1950'li yılların sonunda Fransa'nın çok basit entelektüel tarihinin *Cahiers du cinéma* ile 'hussardlar' (süvari) arasında bir özdeşlik kurduğuna şüphe yoktur.[84]

Cahiers du cinéma'nın Jön Türkleri gibi, kendilerini Direniş ve Özgürlük sonrasıyla özdeşleştiren bir grup yazar olan hussardlar aynı zamanda kendilerini sağcı anarşistler olarak tanımladılar. En önemli üyeleri Roger Nimier ve Jacques Laurent olan bu grup 1944 yılı sonrasında borçların ödenmesine gömülen edebiyatın büyük bölümünün iadesini istediler. Daha önemlisi o dönemde içerdiği aşırı faşist ve Yahudi karşıtı görüşleri nedeniyle tamamen tabu olan Céline'nin yapıtlarını övdüler. Hussardlar Fransız Komünist Partisi'nin Stalinizm ve Sartre'ın sıkıcı politik bağlanım öğretisiyle açıkça alay ettiler. Onların adı Bernard Franck'ın Sartre'ın dergisi *Les Temps Modernes* kadar otorite olan "Hussards et Grognards" (Süvariler ve Deneyimli Yaşlı Askerler) adlı bir makaleyi yayımladığı Aralık 1952'de düşmanları tarafından kullanılan bir addı.[85]

---

[84] Bu, akademide edebiyat ile sinema arasındaki insanın çok fazla tarihini bulamayacağı felç edici bölünmeyle ilgili bir şeyler anlatır. Michel Winock'un etkileyici eseri *Le Siècle des entellectuels* (Paris: Points, 1999) –Cezayir Savaşı üzerine bir bildiriye imza atan diye– Truffaut'ya bir göndermeyi içerir ve Godard'dan bahsetmez. Martine Bercot ve André Guyaux'un derlediği *Dictionnaire des Lettres Française*'deki başka türlü aşırı derecede doğru bir madde olacak 'Hussard' maddesi hussard dergisi *Arts*'ın son yıllarındaki Truffaut ve diğer *Cahiers du cinéma* eleştirmenlerinin çok önemli rolünden bahsetmez. Şaşırtıcı bir şekilde, Fransa'da savaş sonrası dönemde bir eleştirmen olarak tek rakibi Roland Barthes olan Bazin için bir madde bile yoktur.

[85] 'Hussard' terimi Nimier'in 1950 yılında yayımlanan ikinci romanı *Le Hussard bleu*'dan geldi. Bir hakaretin bir onur nişanına dönüştüğü süreç, Salınan Rushdie'nin "libarellerin, muhafazakârların, Black'lerin tümünün kendilerine küçümsemeyle verilen isimleri gururla taşımayı seçtiği güce dönüştüğü" *Şeytan Ayetleri*'nde çok iyi özetlenir.

Estetiğe ve en önemlisi Amerikan sinemasının estetiğine önem veren Truffaut gibi birinin neden başka bir politik konumu bulmaktan, özellikle de bu konum eğer genç bir adam için kültürel bir otorite konumundaki herkesin burnunu sürtmenin avantajını eklediyse, yalnızca çok mutlu olabileceğini anlamak çok kolaydır. Truffaut'nun titiz biyograficileri Truffaut'nun açıkça yalnızca hussardların muhalif duruşlarına değil, ama aynı zamanda Charles Maurras'ın[86] ve Action Française'in[87] şiddetli milliyetçi ve anti demokratik konumlarına da yaklaştığı bu konum ile başlangıçtaki flörtünün onu tamamen aptalca ifadelere yönelttiğini belirtirler. Savaş öncesi dönemin önemli sinema eleştirmenlerinden birinin Yahudi karşıtı Lucien Rebatet ve 1945 yılında işbirliği yapmayı amaçlayanlar arasındaki çok önemli edebi şahsiyetin, yapıtları Fransa'da ilk ciddi sinema tarihini de içeren Robert Brasillach'ın olması nedeniyle böylesi bir aptallık daha da kolaydı.[88]

Aşırı sağın sinemayla neden ciddi bir şekilde ilgilendiğinin daha tam anlaşılması bu biyografinin alanının ötesindedir ve belki de yalnızca Avrupa faşizminin daha genel bir tarihi içinde anlaşılırdı. 50 yıldan fazla süre önce "Politik Bir Sinemaya Doğru"da Godard, Rossellini'nin *Almanya, Sıfır Yılı* filminin böylesi bir tarihte ilk adım olduğunu söyledi. O tarihten bu yana değerli tarihsel malzemenin bolluğuna rağmen, bu tamamen analiz edilmemiş Faşizmin çekiciliğidir; edebiyat eleştirmenleri gibi tarihçiler de sine-

---

[86] Charles Maurras (1889-1952) 20. yüzyılın ilk yarısında çok önemli bir sağcı düşünürdü.

[87] Antoine de Baecque ve Serge Toubiana, a.g.e., ss. 168-173. Baecque ve Toubiana son cümlede sol bakış açısından Maurras ve Action Française ile hussardları özdeşleştirmeye belki de fazlasıyla hazırdırlar. Burada onlar 1954 yılında Maurrasizm'den Truffaut ile ilişkili olarak konuşan Kast'ın izinden giderler (a.g.e., s. 173). Ancak Kast, Truffaut'dan on yaş daha büyüktü ve her halükarda aralarında derin bir antipati vardı. Kast ile Truffaut'nun *Cahiers du cinéma* bürolarında, önlerinde dizili kendi destek birlikleri olduğu halde arka arkaya otururlardı ve şiddetle tartışırlardı biçiminde komik bir açıklama vardır.

[88] Kayınbiraderi Maurice Bardèche ile birlikte yazılan bu çalışmanın ilk baskısı 1935 yılında Denoël and Steele tarafından yayımlandı. (2. baskı 1943 yılında gözden geçirildi ve güncellendi.)

manın 20. yüzyılın çok önemli politik sanatı olduğunu unutma eğilimindedirler.

Truffaut kısa süre sağ ile flört ettiyse de, bu flört Roland Barthes'ın *Çağdaş Söylenler* (*Mythologies*) adlı yapıtının 1957 yılındaki baskısını okuduğunda kesin olarak bitti. *Çağdaş Söylenler* çağdaş Fransa'nın kültürünü temel Marksist tarih görüşüne uyan, aynı zamanda özel olarak çağdaş Fransa'nın burjuva kültürünün bu tarihi nasıl doğaya dönüştürdüğüne de bakan bir tarzda analiz etti. Gerçekten de eğer Truffaut isteseydi, *Çağdaş Söylenler* ona 'nitelik sineması'nı yıkmada kullanacağı bir dizi sopayı verirdi. Ancak Truffaut hem kendisine hem de *Cahiers du cinéma*'ya giderek daha fazla takılan sağcı etiketini reddetmekle daha fazla ilgileniyordu. Ocak 1958 sayısında Truffaut solda olduğunu iddia eden, ama akıl, estetik, etik gibi bütün terimleri reddeden *Positif*'teki yazıların can sıkıcılığının parlak bir Barthesci analizini yazdı. *Cahiers du cinéma* her şeyden önce kültürel biçimlerin özgüllüğüne bakmayı savundu ve bu, sol perspektiften, Barthes'in kitabının konusuydu. Gerçekten Barthes gösterdi ve Truffaut bu dersi, yani kültürü yalnızca toplumsal sıkıntının semptomu olarak işleyenlerin aslında faşist konumları üstlendiğini neşeyle tekrarladı.[89]

Entelektüel tarih açısından, bu gerçekleşmemiş bir buluşmadır. Eğer Truffaut eleştiri yazmaya devam etseydi, o zaman Fransız düşüncesinin yeni dalgası *Cahiers du cinéma*'nın Bazinci eleştirisiyle bağını kesebilirdi. Ancak Bazinci eleştiriye sadık olan Truffaut artık neredeyse tamamen filmler yapmaya odaklanmıştı. Bazin'in öldüğü gün çekimlerine başladığı *400 Darbe,* Nisan 1959'un başında bitirildi ve Cannes Film Festivali için seçildi. *Arts*'ın sayfalarında Jean-Luc Godard 1958 yılında eleştirmen olarak festivale katılması engellenen Truffaut'nun yönetmen olarak 1959 yılında Fransa'yı temsil etmesinden duyduğu hazzı ifade etti. Godard yeni de Gaullecü rejimdeki değişimi tanımladı:

---

[89] François Truffaut, "Positif: Copie zéro," *Cahiers du cinéma* 79 (Ocak 1958), s. 62.

> Gösterim biter bitmez, küçük salonda ışıklar yandı. Sessizlik birkaç saniye sürdü. Daha sonra Quai d'Orsay'ı temsil eden Philip Erlanger, Andre Malraux'ya doğru eğildi. "Gerçekten Cannes Festivali'nde Fransa'yı bu film mi temsil ediyor?" "Kesinlikle, kesinlikle." Ve böylece Kültür Bakanı Aday Belirleme Kurulu'nun Fransa'nın tek resmi temsilcisi olarak François Truffaut'nun *400 Darbe* filmi olduğu kararının Cannes'a gönderilmesini onayladı (G: 146/193).

Godard'a göre Malraux'nun kararı *İnsanlık Durumu*'nun (*La Condition humaine*) yazarı ve *Umut*'un (*L'Espoir*) yönetmeni olan büyük bir sanatçının kararıydı. Godard'ın yazısı de Gaulle'ün 1958 yılında yeniden iktidara gelmesini yeni bir politik çağın başlangıcı olarak gören *Arts*'ın mevcut politik çizgisini takip eder. Bununla birlikte devletin bakış açısından yeni Kültür Bakanı'mn sadece kendi devletinin bürokrasisinin tavsiyesine uyduğunu düşünmek kolaydır.

Aslında Truffaut'nun filminin seçilmesi *Cahiers du cinéma*'nın kendi sayfalarında zaten net bir şekilde işaretleri verilen bir politikanın gelişmesi olarak görülebilir. De Gaulle'ün iktidara gelmesinden tam bir yıl önce *Cahiers du cinéma* Fransız sinemasının durumuna özel bir sayı ayırdı. Röportaj formatı *Cahiers du cinéma*'nın ayırt edici özelliklerinden biri olmuştu ve bu sayıda sinema için devlet fonu olan Centre National du Cinéma-tographie'nin başkanı olan Jacques Flaud ile bir röportaj vardı. Bunun önemi bu kez röportajı yapanın Jön Türkler değil, ama alışılmamış



Cahiers du cinéma'nın Jules Dassin'in *Celui qui doit mourir* filminden bir kareyi gösteren kapağı.

bir şekilde André Bazin ve Jacques Doniol-Valcroze olması gerçeğiyle anlaşılabilir.

Centre National du Cinématographie Fransa'da Özgürlük dalgasının hâlâ hüküm sürdüğü 1946 yılının sonunda kurulmuştu, ancak 1940 yılındaki teslim oluşa kadar giden bir paradoks içinde, Pétain'in Vichy hükümeti tarafından oluşturulan sinemanın yeniden organize edilmesini onaylamaktan biraz fazlasını yapmıştı. 1940 yılından önce ekonominin en şiddetli dalgalanmalarına maruz kalan sinema endüstrisine devletin çok az müdahalesi olmuştu. Faşist ideoloji korporatistti – buna göre, devleti sermaye ve emekle ilişkilendiren endüstriyel yapılar oluşturarak devlet ekonominin işleyişine karıştı. Pétain'in Vichy hükümetinin kurulmasından sonraki bir ay içinde her endüstri için komiteler örgütleniyordu ve 26 Ekim 1940 tarihinde, o günden bu zamana kadar Fransız sinemasına hükmeden ayrıntılı bir yasal düzenleme hazırlandı. Bu yasal düzenlemenin kendini Almanlara teslim etmiş olan devletin Faşist eğilimlerini kanıtladığını söylemek kulağa hoş geliyor. Ancak aslında çıkarılan yasalar daha Halk Cephesi'nin seçimleri kazanmasından önce 1936 yılında formüle edilmişlerdi.[90]

Daha uzun bir tarihsel perspektiften, Fransız sinemasının korporatizmi Faşist ideolojiden ziyade daha eski bir korporatist modele borçlu olabilir: XIV. Louis'nin maliye bakanı olan ve etkisi mevcut Fransız devletinde hâlâ çok güçlü olan Colbert'in geliştirdiği devlet kapitalizmi. Tarihsel kaynağı ne olursa olsun, bu yasal düzenleme iki anahtar unsura sahipti. Birincisi, bir yapımcının gelecekteki gelirlere karşılık para çekmesine olanak sağlayan devletin para yardımıydı ve ikincisi de kimsenin uygun bir 'ehliyet' (ticket) olmaksızın endüstride çalışayamayacağı anlamına gelen çok sıkı bir profesyonelleşmeydi. Bankalardan ya da büyük şirketlerden bağımsız olarak çalışan herhangi bir yapımcı için en zor sorun, öncelikle paranın geri kalanını getirecek olan ilk dilimini bulmak, ve sonra da satış acentalarının, dağıtımcıların ve gösterimcilerin hepsinin pas-

[90] Jean-Pierre Mertin-Maghit, *Le Cinéma Français sous l'occupation: Le Monde du cinéma française de 1940 à 1946* (Paris: Orban, 1989), s. 22-23.

tadan kendi paylarını (satış acentaları ve dağıtımcılarının masrafları söz konusu olduğunda her zaman büyük ve çoğu kez yanlış beyan edilmiş bir pay) almasından sonra bir filmden para kazanmaktı. Özgürlük sonrasının hükümetleri Pétainci düzenlemenin temellerinden hiçbirini gerçekten değiştirmediler. 1948 yılında yapımcılara geri dönen bilet satışları üzerinde doğrudan bir ipotek vergisinin olduğu Fransız *avance sur recettes* (avans) sistemi, yapımcının mesleğinin gerçek bir meslek olduğu anlamına geldi. Filminiz için masaya ilk parayı getirebildiğiniz kanıtlandığında, her zaman CNC bankasında para olurdu – yalnızca bir diğer film için kullanılabilecek para. Aynı zamanda sendikalı çıraklık sistemi çok yüksek bir profesyonelleşme düzeyini sağladı.

1950'li yıllardaki Fransız sinemasının ekonomik öyküsü bir başarı öyküsüdür.[91] Truffaut ve çetesinin çok nefret ettiği 'nitelik sineması' ticari olarak çok başarılıydı. Ancak aynı yapılar muhafazakârlığı getirdi. Sektöre bir kez girdiğinizde ebediyen bir yapımcı, yönetmen ya da teknisyen olarak kalıyordunuz. İlk kez yönetmenlik yapanların sayısı azdı ve yapımcılar yaratıcı ya da yenilikçi olmayı teşvik etmiyordu. Sürekli hükümet kaosu içinde olan ve iki büyük sömürge savaşını (Güneydoğu Asya ve Cezayir) sürdüren Dördüncü Cumhuriyetin politik durumu bir hükümet sansürü korkusunu ortaya çıkardı. Bu nedenle dönemin filmlerinde çağdaş Fransa'ya ait herhangi bir gösterge aramak boşuna bir çabadır. Gerçekten CNC durumdan herkes kadar endişeliydi ve de Gaulle iktidara gelmeden önce yeniliği teşvik etmenin yollarını arıyordu. Bu durum Flaud'un röportajın başında Bazin ve Doniol-Valcroze'ye söylediğleriyle netleşir:

> Benim bakış açımdan Fransız sinemasının durumunu ekonomik perpektiften konuşmak normaldir. Bu da benim Fransız sinemasının ekonomik sağlığı konusundaki belirli hataları düzeltmeme ve sorunu ortaya koymama olanak sağlar: Bu sağlıklı durumu oluşturan nedir? Bu başarının başlıca kaynağı olan devlet yardımından,

[91] Benzer bir öykü 1930'lardan itibaren İngiltere'de vardır, ancak bu sürekli bir başarısızlık öyküsüdür.

ancak aynı zamanda da diğer düzeylerdeki başarısızlıklardan, kaba yinelemelerden, yaratıcılık eksikliğinden konuşacağız... bu gerçek ortada; ekonomik durum için iyi, ama sanatsal durum için kötü bir ekonomik gerçeklik.[92]

Godard belki de Malraux'nun *400 Darbe*'ye onay verirken kafasında *İnsanlığın Durumu* ve *Umut*'un olduğunu düşündü, ancak onun *Esquisse*'sinin çok alıntılanan son cümlesinin aristokratik tenezzülünü düşünüyor olması da mümkündür: "Her şey bir yana, sinema bir endüstridir" ve sivil hizmetkârlarının ona ümitsizce yenilenme gereksinimi içinde olduğunu söylediği bir endüstridir.[93]

Jön Türkler aslında açık bir kapıyı itiyorlardı ve 1959 ilkbaharında kapı kendiliğinden açıldı. Kapıdan ilk geçen Chabrol'dü. Karısının ailesinden aldığı parayı kullanarak iki film çekti: Kasım 1957 ile Ocak 1958 arasında *Yakışıklı Serge* (*Le Beau Serge*) ve *Kuzenler* (*Les Cousins*, 1959). İki film de, çağdaş Fransa'daki yaşamı acıtıcı derecede doğrudan yansıtmıştır.[94] Fransız bürokrasisi içinde tüketici bir düzenleme sürecinden sonra dağıtımcıları buldu ve 11 Şubat ve 11 Mart 1959'da bu filmler, iyi eleştirilerle ve oldukça dolu salonlarla karşılaştılar. Ancak Godard'ın selamladığı (G: 98-99/149-150, 128-9/I: 176-177[95]) ve Chabrol'ün bugün komik bir şekilde abartılı bulduğu bu zafer bile, Truffaut'nun en iyi yönetmen ödülünü kazandığı Cannes'de *400 Darbe*'nin selamlanışı karşısında hiçbir şeydi.

---

[92] André Bazin ve Jacques Doniol-Valcroze, "Entretien avec Jacques Flaud," *Cahiers du cinéma*, Mayıs 1957, s. 4.

[93] André Malraux, *Esquisse d'une psychologie du cinéma* (Paris: Gallimard, 1996), s. 19. Yeni Dalga'nın büyüleyici ve kapsamlı bir açıklaması için bkz. Frédérique Berthet, *Anatole Dauman, un producteur dans le cinéma français (1950-1998) Contribution à une histoire économique du culturel* (yayımlanmamış tez, Université de Paris 3, 2001). Malraux için özellikle bkz. a.g.e., ss. 129-140.

[94] Bu filmlerin yapılışının anlatılışı için bkz. Claude Chabrol, a.g.e., ss. 135-145 ve Jean-Claude Brialy, a.g.e., ss. 118-119 ve 133-136.

[95] Chabrol'ün geçmişe yönelik değerlendirmesi için bkz. *Serseri Aşıklar* hakkındaki eğlendirici ve bilgilendirici belgesel *Chambre 12, Hôtel de Suède* (yön. Claude Ventura ve Xavier Villetard, 1993).

1959 ilkbaharında bilinmeye başlanan Yeni Dalga, sinema tarihinde belki de ilk kez baş sayfa manşetlerinde yer aldı, ancak bu temel olarak film tarihinde bir uğrağa (moment) bir ad veren baş sayfa başlığı nedeniyleydi. 'Yeni Dalga' terimi *Time* ve *Newsweek*'i model alan ve Fransa'ya geç ama çabuk gelen yeni tüketim kapitalizminin bir göstergesi olan *L'Express* dergisinden geldi. 1957 yılında *L'Express* kuşak davranışları arasındaki bir farklılığı saptamak için bir dizi anket yaptı ve Françoise Giroud bulgulara dayanan bir dizi makale yazdı. Kuşaklar arasındaki fark teması ne yeni bir şeydi -bu tema daha öncesine kadar değilse de I. Dünya Savaşı'na kadar dayanır- ne de Fransa ile sınırlıydı. 1955 yılında Amerika'da Elvis Presley ve James Dean'in ortaya çıkışları ergen patolojisinin artık gerçek bir har vurup harman savuran güce sahip olduğunu ortaya koydu.[96] Ancak Giroud'un ilk makalelerinden sonra, bu farklılığın sinemayla özdeşleştirilmesi yalnızca Fransa'da oldu. 1959 yılında Cannes Film Festivali'nin ardından bu kimlik küreselleşti.

Yeni Dalga'nın hemen ekonomik başarı kazanması ve bu başarının uluslararası boyutu gerçekti. Fransız dağıtımcıların en kıdemlilerinden biri ve Truffaut'nun filminin finansörü Ignace Morgenstern *400 Darbe*'nin bütün bütçesini gördüğünde biraz şaşırmış olmalıdır: *Cahiers du cinéma*'nın düşüncesine ve ekonomik gerçekliğin gerektirdiğine uygun ve Cannes öncesinde ABD'ye tek bir dış satışın telafi edeceği şekilde küçücük (T: 265). Birden herkes bir parça aksiyon istedi ve Yeni Dalga yükselirken, üzerinde sörf yapan Godard'dı. Hem Chabrol'ün hem de Truffaut'nun filmleri aile parasıyla finanse edilmişti.[97] Rivette'in *Paris Bizimdir* ve Rohmer'in *Aslan Burcu* (*La Signe du lion*, 1959) filmleri müsrif yapımlardı ve tamamlanmaları anıldıkları sıra ile iki (1958-60) ve üç yıl (1959-

[96] Kuşak ayrılığının eksiksiz tarihi için bkz. Jon Savage, *Teenage* (Londra: Chatto and Windus, yakında yayımlanacak).

[97] Morgenstern, Truffaut'nun kayınpederiydi ve Madeleine Morgenstern'in *400 Darbe*'nin finansına karışmadığına kuşku yoktur. Morgenstern bir yatırım yapmaktan çok bir aile yükümlülüğünü yerine getirdiğini düşündü (T: 253).

62) sürecekti. Godard bu partiye geç katılmış olabilir (bildik bir Godardyen hastalık), ancak modaya uydu.

Serseri Aşıklar

Bir film için bütün ihtiyacınız bir kız ve bir silahtır, ancak kıza ödeme yapacak ve silahı satın alacak birilerine gereksinim duyarsınız. Bir yapımcıya ihtiyacınız vardır. Godard'ın bulduğu yapımcıya duyduğu gönül borcunun derinliği 21 Eylül 1984'te Georges de Beauregard'ın ölümü üzerine ticari gazete *Le Film français*'e çektiği faksın sayfalarında değerlendirilebilir:

> Böylece orada... cümle-kuranlar cümleleri kurmuşlardır... ağlayıcılar ağlamışlardır... dikkatsizler unutmuşlardır... zaten... onlar Romy'yi... Roberto'yu... André'yi... Jany'yi... Henri'yi... Nicole'ü unuttular... jenerik listesi yıldızlarla doludur... voltajı artırmak yerine... onların ışığını söndürdüler... ucuz duygulardaki zengin tanıklıkların ardından... buradaki zavallı, yalnız bir tanıklıktır... çünkü gerçekten daha fazlası değildir... Georges de B. bizden sıvışırken... yalnızca yanlış bir ayrılış yaptı... zavallı Victor gibi... gözlerinde sarı olmaksızın... ancak oyuncuların kemirdiği parmaklarının uçlarında... Georges de B. yalnızca başka bir yıldıza gitmek için ölüme gitmiştir... o sonunda duygunun virajının... zirvesine ulaştı... iyi Raoul yine de ona söylemişti... daha zorunun düşmek olduğunu... ancak Georges de B.... bir dükkancı görünümündeki Faust'un ruhu... ve Fransız sineması... o kadar üzüntülü ki... o gitmek ve daha yükseği görmek zorundaydı... hâlâ güzel ülkemizin hoş ekranları için... projelendirilecek bir şeyler yok mu diye... çok kötü silahlardan... ya da kaba seksten... başka bir şeylerin projesi... bu nedenle onun... daha yükseğe çıkması gerekti... Georges de B.... ve bu zordur... o bir aziz değildi... Georges de B.... sadece bir Parmak Çocuk... sabah 10'dan beri... şeyler zikzak çizdi... midedeki banka giderleri yüzünden... küçük bir şampanya kadehi... onun kahvaltısıydı... gerçek bir prodüksiyon işçisi... işte Georges de B.... ve o savaşmaya gitti... bankadaki insan yiyen dev ile... CNC'deki ejderha ile... çoğu kez galip gelmekten ziyade nakavt oldu... ama o Belmondo'nun ilk ve Bardot'nun da son gülüşünü yarattı... seni selamlıyorum Georges de Beauregard. J-L (Jean-Luc Godard).

Bu övgü Godard'ın iki çok ünlü filmi üzerine itiraf ettiği çok ender durumlardan biridir: *Serseri Aşıklar* (Belmondo'nun ilk gülüşü) ve *Hor Görme* (Bardot'nun son gülüşü). Şaraba, kadınlara[98] ve sinemaya tutkun olan Beauregard bıçak sırtında yaşamış bir insandı. 1959 yazında bu durum daha vahim bir hal aldı. 19 Mayıs 1959'da Beauregard'ın *Pêcheur d'Islande* adlı filmi Paris'te gösterime girdi ve tam bir fiyasko oldu. 600 bin frank borcu vardı ve 'bankanın insan yiyen devi' onun kapısındaydı. Hatırlanmaya değer ilk karşılaşmalarından itibaren Beauregard, Godard ile olası bir ilk uzun metrajlı filmle ilgili konuşmuştu. Aslında Godard *Pêcheur d'Islande*'nin senaryosu üzerinde çalışmıştı ve bu filmi yönetme fırsatını reddetmişti.

Godard, Beauregard'a dört proje teklif etti.[99] Biri için Truffaut'ya şöyle yazdı: "Eğer Richelieu-Drouot metrosunda başlayan film düşüncesinin üç satırını yazmaya zamanın olursa (hey gidi günler), ben Françoise Sagan değilsem de, diyalogları yazabilirim."[100]

Daha sonradan *Kadın Kadındır* (*Une Femme est une femme*, 1961) olacak bir Godard projesini finanse etmek için kayınpederini ikna etme denemesinde başarısız olan Truffaut çalakalem dört sayfa yazdı. Bu sayfalar yaz aylarını Amerikalı kız arkadaşıyla Côte d'Azur'un sosyete yaşamında geçiren Michel Portail adlı bir adamın ölen annesini görmek için Bretanya'ya giderken motosikletli bir polisi vurduğu 1952 yılındaki tabloit bir Fransız dergisinden etkilenen

---

[98] Beauregard'ın bir 'çapkın' olarak ünü, kızının onun üzerine yazdığı kitabın bir temasıdır. *Serseri Aşıklar*'ın çekimleri sırasında bir yapımcı arkadaşıyla aniden ortaya çıkan Beauregard Virginie Uhlman'ın sütyenini çıkarmasını görme olasılığına sevindi. Bir aktrisin çıplak görünmesi için her çareye başvuran Godard aktristen soyunmasını istememeye karar verdi. Pierre Rissient röportajı, Ocak 2002.

[99] Godard'ın kariyerini diğer yönetmenlere göre çok daha verimli hale getiren bütün bırakılmış projelerle bu kitapta ilgilenmeye yer yok. "Birçok proje, asla yapılmamış çok sayıda berbat proje vardı." Godard ile röportaj, 15 Aralık 1979, Colin MacCabe, Laura Mulvey ve Mick Eaton, *Godard: Images, Sounds, Politics* (Londra: British Film Institute MacMillan, 1980), s. 26. Bu dönemde terk edilmiş projeler için bkz. Michel Marie, *A Bout de souffle* (Paris: Nathan, 1999), ss. 33-34.

[100] Truffaut ile Godard'ın işbirliğinin geçmişi için bkz. T: 210-211 ve 300-301.

bir öyküye dayanıyordu. Adam kız arkadaşı tarafından polise ihbar ediliyordu.

Bu dört sayfa Beauregard'ı ikna etmeye yetti. Truffaut'nun da adını ekleyerek bu meteliksiz yapımcı 510 bin franklık olağanüstü mütevazı bütçeyi (o dönemde bir Fransız filminin ortalama bütçesinin üçte biri) sağlamak için Cannes'dan sonra diğer herkes gibi başka bir Yeni Dalga filmi arayan önemli bir yapımcı olan René Pignières'yi ve CNC bankasındaki başka bir paralı yapımcı olan Gérard Beytout'u ikna etti. Baudelaire ya da Joyce'u sevindirecek bir benzerlikle, CNC'den çekilmeyi bekleyen para Fritz Lang'ın son filmlerinden ikisi olan *The Tiger of Eschnapur* (*Mihracenin Gözdesi*) ve *Journey to the Lost City* (*Kayıp Şehre Yolculuk*) (iki filmin tarihi de 1959) ile kazanıldı.

İlk kez yönetmenlik yapacak birini finanse eden her yapımcı büyük bir risk alır. Ekonomik bakış açısından bağımsız bir yapım, bir insanın küçük bir fabrika kurup, tek bir ürün ürettiği ve daha sonra da kapattığı bir endüstriyel sürece benzetilebilir.[101] Auteur kuramına nasıl bakılırsa bakılsın, yapılan filmin temel biçimi tek bir kişi tarafından, yani yönetmen tarafından kavranır. Beauregard'm Godard'a dair düşüncesi olumluydu, ancak ekstra güvenlik sağlamak ve filme daha fazla Yeni Dalga etiketi kazandırmak için Chabrol'ü teknik danışman olmaya ikna etti. Sözleşme imzalamada tecrübeli olan hem Truffaut hem de Chabrol, Godard'ın yönetmen olmasına katkıda bulundular.

Oyuncu seçiminin yönetmenliğin %75'i olduğu çok söylenmiştir. Muhakkak ki Godard neredeyse her zaman çok iyi oyuncu seçimi yapmıştır. *Serseri Aşıklar* için Godard o zamana kadar çeteden hiçbirinin hoşlanmadığını yaptı: bir yıldız oyuncu. Godard'ın omuzlarındaki iyilik perisi, François Moreuil adlı genç bir avukat bu filmin oyuncu aradığını duyduğunda, çubuğunu sallıyordu. Sinemada tutkuları olan Moreuil 21 yaşındaki oyuncu Jean Seberg ile evliydi. Seberg bütün sinema tarihinde daha bir metre film çekmeden bir dünya starı olmuş birilerinin ender örneklerinden biriydi.

---

[101] Bir stüdyo yapımı bağımsız bir yapımdan çok farklı bir şekilde analiz edilmelidir.

1956 yılında ve bir Hollywood yazıhanesinde Otto Preminger, Shaw'ın bir oyununun uyarlaması olan filmide Jeanne d'Arc rolü için tanınmamış kişiler arasında yetenek sınavı yapacağını ilan etti. *Rüzgar Gibi Geçti*'nin oyuncu seçiminden bu yana bir filmden önce böylesine reklam yapılmamıştı ve Hollywood sinikleri bu sınavın zaten-seçilmiş olan yıldız adayını beklediler. Ancak ortaya çıkan Iowa, Marshalltown'dan tanınmamış birisiydi, bu uzun medya olayının sonunda dünya basınına sunuldu ve bir yıldız doğdu.

İronik olan, Seberg'in Preminger ile yaptığı iki film olan *Azize Joan*'ın (*Saint Joan*, 1957) ve Sagan'ın ünlü romanı *Günaydın Hüzün*'ün (*Bonjour tristesse*, 1958) uyarlamasının tamamen başarısız olmasıydı. Ancak bu filmler *Cahiers du cinéma*'nın gözde filmleri arasında yer aldılar ve *Cahiers du cinéma* eleştirmenleri Seberg'in 'sinemanın yeni tanrıçası' olduğunu ilan ettiler.[102] Seberg'in ticari başarısının olmaması, Moreuil'in hukuk yeteneği ve cüreti[103] ile Godard'ın (Seberg'in sözleşmeli olduğu) Columbia'ya 12 bin dolar ya da filmin kazancının %50'sini teklif eden 20 sayfalık telgrafı Godard'ın Hollywood açısından gülünç denebilecek bir para miktarıyla büyük bir starı kazanmasıyla sonuçlandı. Ancak film açısından ise onun ücreti filmin bütçesinin dörtte birine çıktı. (Columbia'daki avukatların vaat yerine önlerine paranın gelmesini tercih ettiklerini söylemek bile gereksizdir.)

Kadının güzelliğini ifade etmede Godard'ın yeteneğine sahip olan çok az yönetmen olmuştur ve Seberg de bir istisna değildi. Ödün vermeme ile kırılganlığın birleşimi, kendi cinselliğinin çok farkında olan Ortabatılı bir bakire ile en önemlisi bir kadının gerekli yeteneklerin çoğundan yoksun olduğu için mesleki bir başarı kazanmadaki umutsuzluğu arasındaki karşıtlık bu filmde ebediyen yakalanır. Delilik ve trajediyle[104] sona eren mutsuzluk dolu bir yaşamda, *Serseri Aşıklar* bir umut ve keyif anıdır.

---

[102] Şubat 1958, no. 80, iç kapak. Preminger "Klasik Dekupaj Örneği ve Savunusu" adlı yazıdan itibaren Godard için ayrıcalıklı bir referanstır.

[103] Bkz. David Richards, *Played Out: The Jean Seberg Story* (New York. Random House, 1981), ss. 84-85.

[104] A.g.e.

Godard'ın filme başladığında bir yıldız oyuncusu vardı, ama filmi bitirdiğinde iki yıldız oyuncusu olmuştu. Onun Jean-Paul Belmondo ile ilk karşılaşması pek olumlu değildi. Ünlü bir heykeltıraşın çok sevdiği oğlu ve Godard'dan önce neredeyse kesin olarak başarılı bir oyuncu olan Benmondo Latin Quartier'deki tanışmalarından çok etkilenmemişti. Godard'ın siyah gözlükleri ve Vaud aksanı onu soğuttu ve üç hafta sonra Godard Brasserie Lipp'te Belmondo'nun yanına geldiğinde ve kendi otel odasında bir kısa filmde oynayıp oynamayacağını sorduğunda, Belmondo onun eşcinsel bir geçmişi olduğunu düşündü. Belmondo'nun eşi bu karşılaşmayı anlatırken farklı bir şekilde düşündü ve Belmondo kısa süre sonra Godard'ın rastgele stilinin onu büyülediği otel odasındaki bir günlük çekimin ardından görüşlerini değiştirdi. Belmondo Cezayir'de askerlik yaptığı sırada Godard'ın *Charlotte İle Sevgilisi*'nde onun yerine seslendirme yapma izni istemek için gönderdiği uzun ve dokunaklı mektuptan daha da etkilendi. Mektup şöyle bitiyordu: "İlk uzun metrajlı filmimi yaptığım gün bizimle olacaksın."[105] Godard sözüne sadık kaldı ve kamera çalışırken yeni bir yıldız oyuncu ortaya çıktı: "*Serseri Aşıklar*'da çekimler boyunca filmin öznesini arıyordum, sonunda Belmondo ile ilgilendim. Onu arkada yatanı keşfetmek için filme alınması zorunlu bir tür blok olarak gördüm" (G: 175-176/I: 219).

Yerinde oyuncu seçimiyle Godard ekibini bir araya getirmeye başladı. 1959 yazında Champ Élysées'de Pierre Rissient'e rastladı. Günümüzde Fransız sinemasının *ardındaki güç* (*éminence grise*) olan Rissient o dönemde Jön Türklerin Jön Türküydü. 'Schérer çetesi'nin üyelerinden daha genç olan Rissient (d. 1936), Godard hâlâ Cenevre'deyken Sinematek'e ve Studio Parnasse'daki Salı akşamlarına gitmeye başlamıştı (Chabrol arabasıyla onu evine götürürdü). Rissient'in tutkusu o dönemin Amerikan sinemasıydı ve bilgisini MacMahon adlı bir sinemada Amerikan askerlerinin ihtiyacını karşılayan program yapmak için kullanıyordu. Onun hazzının bu sinemanın kısa sürede sinemasever bir izleyici kitlesini de çekme-

[105] Philippe Durant, *Belmondo* (Paris: Robert Laffont, 1993), s. 139.

sinde olduğuna şüphe yoktur ve 'MacMahoncu' terimi çağdaş Amerikan sinemasına ve özellikle çok heyecan verici filmlere tam bağlılığı gösteren bir sıfat haline geldi. Godard, Rissient'ten Seberg ile Belmondo ile çekmek üzere olduğu filmde kendisine asistanlık yapıp yapmayacağını sordu. Rissient, Godard'a Rohmer'-in *Aslan Burcu*'nda kendisine asistanlık yapmasını istediğini, ancak sendika üyesi olmamasının buna engel olduğunu hatırlattı. Godard bu kez olacağını söyleyerek onu rahatlattı.[106]

Coutard (d. 1924) Godard'dan yaşça daha büyüktü ve Yeni Dalga'nın geri kalanı 'kötü çocuk' statüsünden övünürken, kendisinin parasız olmasının onu 1943 yılında fotoğraf işi yapmaya zorlamasına kadar kimya okumayı isteyen çalışkan ve parlak bir öğrenci olduğunu vurgulamaktan hoşlanır. Ancak onun tutkusu orduydu. Japonlarla savaşa hazırlanan bir Fransız birliğine gönüllü olarak yazıldı. Bu yeni birlik kullanılmadan önce Hiroşima ve Nagazaki'ye atılan atom bombaları II. Dünya Savaşı'nı sona erdirdiğinde, büyük sömürge-karşıtı savaşlardan birinin yapıldığı Güneydoğu Asya'ya gitmeyi seçti.[107] Coutard orada on yıldan fazla süre, beş yıl asker olarak ve altı yıl da fotoğrafçı olarak kaldı. Bu esnada Ho Chi Minh'in ordularının Giap'ın hayranlık uyandırıcı komutası altında, bu bölgeyi 1940'tan bu yana açık bir yara olarak gören Fransa'yı ezici bir yenilgiye uğrattığı Dien Bien Phu yenilgisi ve rezil oluşla sona eren savaşı kaydetti. Seksenli yaşlarında bile Coutard bir askerin görünümüne sahiptir ve Vietnam'daki olaylar üzerine birlikte çalıştığı Pierre Schoendoerffer'in ondan kendi filmi için kameraman olmasını istediğinde yeni mesleğine bütün cesaretini, kararlılığını ve dürüstlüğünü getirmiştir.[108] *La Passe du diable* adlı bu film 1956 yılında Britanya ve Fransa'nın umutsuz bir şekilde aptalca ve yüz kızartıcı bir serüven içinde sömürge saatini geri çevirmeye çalış-

---

[106] Pierre Rissient ile röportaj, Ocak 2002.

[107] Japonlar Vichy Fransa'sının elindeki Güneydoğu Asya'dan çekilmişlerdi.

[108] Kameramanın işlevi ikiye bölünebilir: sahnenin aydınlatılması (görüntü yönetmeni) ve görüntünün çerçevelenmesi (kamera yönetmeni [operatörü]). Coutard genellikle iki işlevi de yerine getirdi.

tıkları Süveyş Kanalı nedeniyle dört ay ara verilerek zor koşullarda Afganistan'da çekildi.

Film yapım koşulları güçlü ittifakları ve düşmanlıkları ortaya çıkarır. Özel bir açıdan özel bir anı yakalamanın gerekliliği çok dikkatli çalışma koşullarını dayatır. Hiçbir yerde bu koşullar kameranın etrafındakinden daha şiddetli değildir. Eğer ışık yanlışsa, bir çekim yanlış çerçevelendiyse, odak hatalıysa, film bir biçimde hasar gördüyse, o zaman çekim için harcanan bütün zaman ve para boşa gitmiştir. Beauregard *La Passe du diable*'nin çekimleri sırasında Coutard ile ilgili olumlu izlenimlere sahip olmuştu ve onu Godard'a dayattı. Coutard bu durumdan mutsuzdu ve Godard'a giderek eğer istemiyorsa o zaman geri çekileceğini söyleyerek onu rahatlattı. Godard, Coutard'ın bu filmi kesinlikle bir röportaj gibi çekmeyi istediğini anladığında, Latouche'nin bir asistan olarak çalışıp, görevini Coutard'a devretmesini kabul etti.[109]

Godard'ın bir filmi normal maliyetinin üçte birine çekebilmesinin nedeninin, onun aşırı derece az sayıdaki ekiple çalışması olduğunun anlaşılması çok önemlidir. Bu kısmen teknoloji nedeniyleydi, ancak aynı zamanda da muhtemelen yeniliği cesaretlendirmek için sendika sınırlamalarının kesin rahatlatıcılığından dolayıydı. İyi bir Bazinci olan Godard için az sayıdaki ekibin kaçmakta olan gerçekliği yakalama olasılığını artırdığını anlamak önemlidir.

[109] Aslında Latouche Rennes Caddesi'ndeki odalarındaki sessizliğe geri döndüklerinde Godard'ın onun varlığından rahatlık duyduğunu hissetse de, bu filmde çok az şey yapmıştı. Latouche *Küçük Asker*'de de bir asistan olarak çalıştı, ancak daha sonra Fransız televizyonunda ağırlıklı olarak bir kurgucu olarak uzun bir kariyer sürdürdü. 1963 yılında Godard birlikte yaptıkları kısa filmleri sattığında, ücretsiz olarak çalışan Latouche'ye söz vermiş olduğu parayı gönderdi.



Jean Seberg, Otto Preminger'in *Günaydın Hüzün* filminde.

Serseri Aşıklar'ın ekibi o kadar küçüktü ve öylesine hızlı çalışıyordu ki, Champs Élysées'den geçmekte olanlar ekibin orada ol-

duğunu bilmiyordu. Çoğu kez günlük çalışmayı zamanında tamamladılar ki bu da normal film çekiminin tantanalı tereddütlerine alışmış birisi için neredeyse inanılmazdı. Onlar kesinlikle Beauregard'ın safiyetinin sınırlarını zorladılar. O günkü çekimler bitip de öğle yemeği için bütün ekibi Champs Élysées üzerindeki en pahalı restoranlardan biri olan Fouquet's'te rahatça otururken bulan Beauregard artık pes dedi ve ekibe toparlanmaları gerektiğini bildiren bir ültimatom sundu.[110] Filmin kaotik ve düzensiz çekimlerine dair yüzlerce öykünün temelinde bu ültimatom yer alır. Ancak kılı kırk yararcasına titiz bir insan olan Rissient, çekimlerin büyük bir dikkatle yürütülmesi konusunda kararlıydı ve Godard ne yaptığını bilmez olduğuna dair en ufak bir işaret vermedi. Filmdeki teknik danışman Chabrol kaos olmaması konusunda eşit derecede katıdır. Ona göre hafızası Beauregard'ı yanıltıyordu.



Godard, Raoul Coutard ve Jean Seberg *Serseri Aşıklar*'ın çekimi sırasında.

[110] *Chambre 12, Hôtel de Suède*'de aktarılıyor (yön. Claude Ventura ve Xavier Villetard, 1993).



Belmondo, Godard ve Georges de Beauregard Saint-Germain des Pres'te.



Raoul Coutard *Serseri Aşıklar*'ı çekiyor.

Çekimlerin hızlı olmasının bir diğer nedeni, neredeyse hiç yapay ışığın kullanılmamasıydı. Godard mümkün olduğunca az yapay ışık kullanmakta kararlıydı, çünkü bir setin aydınlatılması hem çok zaman alır hem de çekimi dikkat çekici hale getirerek filme çekilen ortamı mahveder.[111] Çalışmakta olan bir film ekibini gören herkes onların etkinliklerinin yapay olduğuna ve arkalarında bıraktıkları yıkıma tanıklık edebilir. Anında görüntüleri yakalamaya alışkın bir savaş kameramanı olarak Coutard ham filmlerin en hızlısına, yani ışığa en duyarlı olanına aşinaydı. *Serseri Aşıklar*'daki gece çekimleri için onlar yalnızca fotoğraf için kullanılan bir ham filmi (Ilford HPS) kullandılar. Ekip bir film magazinini dolduran 17.5 metrelik makaralar kadar birbiriyle dayanışmak zorundaydı.[112]

Godard'ın sinemadaki çıraklığı eksiksiz olmuştu. Çoğu yönetmen dışardan birinin tahmin edebileceğinden teknik olarak oldukça eğitimlidir, ancak Godard'ın kendi sanatının bilimi ve teknolojisine düşkünlüğü mukayese kabul etmez. Onun çıraklığı aynı zamanda kurgu kadar Beauregard ve diğerleri için yapmış olduğu diyalog yazımını da içermişti.[113] Jean Seberg başlangıçta söyleceği diyalogların olduğu kağıtların çekim sabahı kendisine verilmesinden ya da çekimin ortasında kendisine bağırılmasından şaşkına döndü. Ancak (kendisine acımasızca zorbalık etmiş olan) Preminger ile çalışmanın dehşetinden sonra, her şey katlanılabilir göründü ve kocası onu rahatlatmak için sürekli olarak setteydi.

Godard *Serseri Aşıklar*'ı sessiz çekildiği ve ses ile diyalog daha sonra bir seslendirme stüdyosunda eklendiği için çekebildi. Champs Élysées gibi mekanlarda senkronize ses ile çekim yapmak arkaplan gürültüsünün değişen düzeyleri nedeniyle kurguda önemli

---

[111] "Kırsal bölgede müzik yapmaya çalışıyorum. Eğer iyi müzik yapmak için ormana gidersem, ağaçlar ya da hayvanlar ve daha sonra da vurulan her hayvan ve kesilen her ağaç bir müziğe esin kaynağı olur, böylece kendi müziğimi yaptığımdan emin olurum... evet, sinemada aynısı geçerli." Colin MacCabe vd., a.g.e., s. 133.

[112] Coutard'ın Michel Marie, a.g.e., ss. 55-56'da alıntılanan açıklaması gündüz çekimi için kullanılan ham filmin Gevaert 36 olduğundan bahsetmediği için yanıltıcıdır.

[113] Michel Marie, a.g.e., ss. 12-13.

sorunlara neden olurdu. Daha sonraki kariyerinde Godard senkronize sesle çekim yaptı ve Bazinci kurallara uygun olarak onun kaynağı çoğu kez görüntünün içindeki sesti. Ancak 1959 yazında ne para ne de zaman vardı ve çekimler olağanüstü bir şekilde dört hafta gibi kısa bir sürede içinde tamamlanmak zorundaydı. Koşullar Godard'ın Jean Rouch gibi çalışmasına olanak sağlayacak şekilde hazırlandı, ancak Dien Bien Phu'daki yüz kızartıcı yenilginin ardından Afrika'ya gelen bir deneyimlinin yerine bu kez Seberg ve Belmondo Paris'te kaçış halindeydi.

Godard'ın çekim için çok kısa bir zamanı olduysa da, göreceli olarak söylersek, ses kuşağını düzenlemek için çok zaman harcadı.[114] Cenevre'den Tolmatchoff çağrıldı ve Godard sesin kaydedilmesine ve bileştirilmesine (mix) o dönemin endüstriyel koşullarında aşırı miktarda zaman ayırdı. Mükemmeliyetçiliğinin bazı sınırları vardı. Bir gün Tolmatchoff, gerekli olan farklı araba motorlarının kesin sayısı üzerine bilgi vermek için çıkıp geldi, ancak Godard hiçbir yerde bulunamadı. Ertesi gün Godard'ın Rossellini'ni *Generale della Rovere* filmini görmek için Roma'da olduğunu öğrendi ve ses o kadar kötüydü ki, her araba için farklı bir sesi kaydetmek zorunda olmadığına karar verdi.

Serseri Aşıklar bir türe başından sonuna kadar sadakati açısından Godard'ın sinemasında eşsizdir. Parvulesco ile röportaj ve Hôtel de Suède'deki ünlü yirmi dakika süren aşk sahnesi gelenekten gerçek bir kopuşu gösteriyorsa ve kurgu hâlâ devam eden bir devrimi başlattıysa da, *Serseri Aşıklar* Fransızca bir deyimi kullanırsak, bir 'polar'dır (polisiye öykü). Hem Fransa'da hem de ülke dışında müthiş başarı kazanması büyük ölçüde bu ilk filmin klasisizmi nedeniyledir Film "Klasik Dekupaj Örneği ve Savunusu"nun kameraya uygulanmasıyla gerçekleştirilmiştir. Bu *Serseri Aşıklar*'ın kurguda tam bir devrim yapan ve Bazin'e göre 1950'li yılların sonunda tam olarak geliştirilmiş klasik inşadan kopan bir film olarak ünü nedeniyle paradoksal görünebilir. Ancak Godard'ın Bazin ile ilgili argümanı klasik inşanın hâlâ geliştirilebileceğidir ve *Serseri Aşıklar*'ı çekerken

[114] Roland Tolmatchoff ile röportaj, Haziran 2002.

Godard'ın çok daha geleneksel bir kurguyu düşündüğünü tahmin eden Pierre Rissient'ten başka bir otorite değildir.

Eski bir Hollywood deyişine göre her filmden beş film yapılır. Yazdığınız film, oynadığınız film, çektiğiniz film, kurguladığınız film ve gösterime soktuğunuz film vardır. Bu beş unsurdan bir başarı yaratmak için, film mükemmel olmak zorundadır. Ancak ilk kaba kurgu bir sorun çıkardı – film 45 dakika fazlaydı.

"Filmim 2 saat 15 dakikaydı. Her çekimi yaptık ve sistematik olarak sahnenin ritmini korurken kesilebilecek olanı çıkarttık. Örneğin Belmondo ve Seberg'in araba içindeki bir sekansı vardı ve soru-yanıt dizisi içinde bir çekim Belmondo'yu, bir çekim Seberg'i gösteriyordu. Orada her küçük çekimi kısaltmak yerine, birini ya da diğerini tamamen atarak bir kumar oynadık."[115]

Serseri Aşıklar'ın adı daha sinemalarda gösterilmeden önce 'faux raccord' (hatalı uyum çekimleri) nedeniyle kötüye çıktı. Klasik Hollywood filmi sürekli olarak ya oyuncuların bir çekimden diğerine görünümlerini korumak zorunda olduğu kameranın önündeki etkinliğine dair hiçbir işareti göstermeyerek ya da her kesmenin ya bir oyuncunun bakışıyla ya da bir anlatı gelişmesiyle 'motive olduğu' bir kurgu stiliyle ilerler. En önemlisi kamera metni "kesintisiz/dikişsiz" (seamless) ifade eden bir dizi kurala itaat etmek zorundadır (kameranın görüş açısı izleyici kameranın farkına varmasın diye oyuncunun göz hizasına 30 dereceden daha az asla yaklaşmamalıdır ve bir sekanstaki iki çekim birbirinden 180 dereceden daha fazla olmamalıdır). Godard bütün bu kuralları yıktı.

Setteki kuralların bir örneği devamlılık yazmanıdır (la scripte) – yönetmene ve oyunculara görünümlerini değiştirdiklerini hatırlatan ve yapım koordinatörünün ya da yöneticisinin kendi raporlarını yazdığı notları sağlayan o kişidir. Godard'ın bu işten yoğun bir şekilde hoşlanmaması şaşırtıcı değildir – 1966'da bu işle ilgili görüşlerini sorduğunda Isabelle Pons'a "bu boktan bir iş" yanıtını verir, ay-

[115] Jean-Luc Godard, a.g.e., s. 30. "2 saat 15 dakika süren bir film yaptım ve sözleşmeye göre film 1.5 saatten fazla olamazdı. İnsanların bugün ticari filmlerde kullandığı bu ünlü kurguyu nasıl keşfettiğimizi çok iyi hatırlıyorum."

nca *Serseri Aşıklar*'ın setinde filmin orta bölümünün çekildiği otel odasındaki çekime devamlılık yazmanı Suzanne Faye'yi sokmak istemez. Sonuç kaçınılmazdı: Patricia'nın banyoya gittiği yatak odası sahnesinin ortasında giydiği kısa kollu gemici giysisi, bundan önce ve sonrasında giydiği uzun kollu giysiye uymaz.

Ancak daha da radikal olanı, Godard'ın aksiyonu anlatı mantığına ya da motive olan bir bakışa aldırmadan ilerlettiği sıçramalardı (jump cut). Bu yenilikler Godard'ın Sinematek'teki derslerini çok iyi öğrendiğini gösterdi – eğer izleyiciler Méliès ve Eisenstein'ın sıçramalarından keyif aldılarsa, neden yeniden almasınlar? Çok sık söylendiği gibi onun kurguyu kullanımı Welles'in *Yurttaş Kane*'de kullandığı kadar devrimciydi ve gerçekten bunun geliştirilmesi daha uzun sürdü. İngiltere'de gerçekten tek kalıcı ismin Ridley Scott olduğu bir grup genç ticari reklam filmi yönetmeni sinema dilinde gerçek bir dönüşümü, Batı'da giderek artan hızla gelişen tüketim kapitalizmiyle yakın işbirliği içinde giden bir dönüşümü yaratmak için Godard'ın estetiğini kullandı. Ancak Godard'ın denemelerinin büyük ölçüde kodların en klasiklerine uygun olarak kurguladığı bir film bağlamında olduğu belirtilmelidir. Michel Marie'nin parlak ve titiz çekim-çekim analizi bunu bir şüphenin gölgesi kalmayacak şekilde kanıtlar.[116]

Kurgu aynı zamanda müziği sağlar. Bu tarihe kadar ilk ve son kez Godard cazı kullandı. Caz o dönemde Paris'te henüz pop müziğinin gölgesinde değildi. Ve ses kuşağındaki cazı icra eden kişi, yinelemelerinde ve vurgularında yeni bir şeyi görmeye davet edilmekten dehşete düşen her izleyici için anlatı boyunca kesin bir düşünüş silsilesi sağlayan Martial Solal'den başkası değildi.

Film kurgulandı, geriye filmin gösterimi kaldı. Bu kadar düşük maliyetli bir film asla böyle büyük bir başlangıç yapamaz.[117] Filmi

---

[116] Michel Marie, a.g.e., ss. 41-48.

[117] A.g.e.: "un film magisralement promotionné," ss. 115-118. Godard'ın gençliğiyle ilgili sürekli ortada dolaşan iki öykü vardır: bir garajı soyduğu ve babasının kliniğine girip hırsızlık yaptığı. İki öykünün de *Serseri Aşıklar*'ın tanıtım kampanyasıyla ortaya çıktığını zannediyorum.

finanse eden dağıtım şirketi Paris'teki en iyi dört sinemada 'büyük filmler'e uygun bir klasik açılış düzenledi. Üç afiş, arka plan bilgilerini içeren bir program metni ve bir seskuşağı kaydı vardı. Ancak Fox'taki deneyimini kullanan Godard çekimlerin kapsamlı bir şekilde set fotoğraflarını ve set raporlarını içermesini de sağlamıştı. Filmin 16 Mart 1960'taki gösteriminden haftalar önce Fransız sinema dünyasını sarsan ya "kurgunun nasıl yapılacağını bilmeyen bir eleştirmen tarafından yapılmış bir pislik" ya da "Başka bir Orson Welles – devrim geldi" diye özetlenebilecek tartışmanın aslında Godard ve iflası çekimlerin son günü aldığı çekle önlenen Beauregard'ın işe aldığı zeki basın sözcüsü Richard Balducci tarafından uydurulmuş olması olasıdır.[118]

Önemli Fransız sinema tarihçisi Jean-Pierre Jeancolas, Godard'dan başka hiçbir yönetmende yorumun asla filmin yerine geçemeceğini söylemiştir.[119] Ayrıca herhangi bir Godard filmi üzerine yorum, bildiğim diğer her yönetmenin filminin kinden daha karmaşık bir meseledir. Godard'ın *Kral Lear* (*King Lear*, 1987) filminde V. Shakespeare'i oynayan genç Peter Sellars Harvard'da birinci sınıftayken Alfred Guzzetti'nin Godard üzerine dersini aldığını hatırlar. On dört hafta boyunca onlar kare-kare *Hayatını Yaşamak* (*Vivre sa vie*, 1962) filmini analiz ettiler ve Sellars bu tek filmde kırk beş ayrı edebi göndermeyi saptadı. Michel Marie, *Serseri Aşıklar*'ın sekanslarında Ray ve Fuller'den Rouch ve Godard'ın kendi kısa filmlerine kadar üzerinde oynanan on sekiz pasaj listelemiştir. Jean-Pierre Gorin, Godard'ın bütün kariyerini "entelektüel mülkiyet anlayışına bir saldırı" olarak özetler. Bu saldırı sinema ve edebiyatın yanı sıra hem müziği[120] hem de resmi içerir.

Aynı zamanda Godard'ın sineması aşırı derecede basittir. Raoul Coutard "Jean-Luc'un sinemasında yalnızca iki konu vardır: ölüm

---

[118] Godard yaratıcı bir şekilde Tolmatchoff kadar Balducci'ye de rol verdi: filmin tanıtımı sırasında Balducci kendi imgesini de tanıtıyordu.

[119] Jean-Pierre Jeancolas, *Histoire du cinéma français* (Paris: Nathan, 1995), s. 117.

[120] Andi Engel Locarno Film Festivali'nde Jean-Marie Straub'a Godard'ın müziği kullanımıyla ilgili soru sorulduğunda, "Oh la la, Jean-Luc bir diskotek gibidir" dediğini hatırlıyor.

ve aşkın imkânsızlığı" diye vurgular. Truffaut'nun arkadaşı için çalakalem yazdığı dört sayfa, kadınların sadakatsizliğini öne çıkarıyordu ve Godard buna ölümü ekledi. Truffaut'nun treat-manının sonu son günlerinde Michel Portail/Poiccard'ın üstüne çullanan medya ününe odaklandı ve Godard'ın on beş sayfalık ayrıntılı öyküsü Poiccard'ın ölümünün fiziksel gerçekliğini vurguladı ve ikisi arasındaki tek yaratıcı anlaşmazlığa yol açtı. "O şiddet dolu bir sonu tercih etmişti, çünkü benden daha kederliydi. Bu filmi yaparken gerçekten umutsuzdu. O ölümü filme alma gereksinimi duydu. Seçtiği bu sona ihtiyacı vardı. Ondan bütün istediğim korkunç bir sekansı atmasıydı. Polisin ateş ederek vurduğu finalde onlardan biri 'Çabuk bel kemiğine!" der. Ona 'Oraya koyamazsın' dedim. Israrlıydım. Diyaloğu çıkardı. Bu haliyle finali sevdim."[121]

Diğer tek yaratıcı anlaşmazlık Jean Seberg ile oldu. Sevgilisini polise ihbar edeceğine çok sevinmedi ve ayrıca sevgilisinden para çalacağını öğrendiğinde, buna karşı çıktı.[122]

Anna'nın Öyküsü

Sinema tarihinin korkak, itici ve seks-takıntılı erkeklerin kendi etraflarındaki güzel kadınlara yürek parçalayıcı biçimde entrika çevirmelerinin tarihi olduğu evrensel olarak kabul edilen bir gerçektir. Bu bakış açısından *Serseri Aşıklar* hayret verici bir başarısızlık olmuştur. Yönetmenler ile oyuncular arasındaki ilişki bizi, Lacan'ın Freud'u yeniden-okurken imgesel dediği alanın, her insanın modellerle etkileşime girdiği ve muhtemelen kendimize ait resmi dönüştürdüğümüz karmaşık işlemin içinde derinlere götürür. O resmin en temel ilişki tarafından çizilmiş çizgileri vardır: bizi ebeveynlere bağımlı olmaktan bağımsız olmaya götüren çizgilerdir bunlar. Freud'a göre temel çocukça soru kökenlere dairdir: Nereden geliyorum, neden anne-babam beni seviyor, neden onların sev-

[121] Michel Marie, a.g.e., s. 36.

[122] David Richards, a.g.e., s. 85.

gisi beni yarattı?[123] Freud'un büyük keşfi, psikanalist /hasta ilişkisinin hastanın kendi-imgesi aracılığıyla bu imgeyi çözmesine olanak sağlayan bir ilişki olmasıydı. Onun bu sürece verdiği isim aktarımdı (transference). Psikanalist ve hasta yalnızca aktarımsal bir ilişkiyi oluşturan bir ikili değildir. Güç ve otoritenin açık bir asimetrisinin olduğu yerde, aktarım vardır: doktor/hasta, öğretmen/öğrenci bunun en açık örnekleridir. Yönetmen ile oyuncu arasındaki ilişki belki de bizim Batı kültürü içinde sahip olduğumuz haliyle aktarımsal bir ilişkinin güçlü bir örneğidir. Ayrıca bu aktarımsal ilişkide aşkın karşıtının nefret değil, hor görme olduğu da belirtilmelidir.

Cahiers du cinéma'nın hırslı sinema tarihçileri için, tarihten derinlemesine öğrenilecek bir ders, erkek bir yönetmen ile kadın oyucusu arasında filizlenebilecek aşktı. Griffith ile Lilian Gish'den Orson Welles ile Rita Hayworth'a ve Roberto Rossellini ile Ingrid Bergman'a kadar, bu Jön Türkler bir haremi değil, ama yıldız oyuncularını kameralarının önünde canlanacak ve para ya da maddi güçleri nedeniyle değil sanatlarının yeteneği nedeniyle kendilerine aşık olacak kadınları düşlediler. Bunun ne kadar derine gittiğini anlamak için yalnızca *Cahiers du cinéma*'nın sayılarının kapaklarına bakmak ve gözde kadın oyuncuların şehvetli tanımlamalarını okumak gerekir.[124] Bunların çoğu en kaba türden ergen fantezileri, sinemanın yaşamda üzücü bir şekilde eksik olan güzel kadınları sağlayacağı inancıydı, ancak aynı zamanda da sinemanın en derin düzeylerinden birine yanıt verdi. Bazin'in bakışının ve

---

[123] Ya da Joyce'un *Finnegans Wake*'de zarif bir şekilde yazdığı gibi: "Thots'lar nereden gelir? Buradaki kelime oyunu yalnızca çocuklar (tots) ile düşünceler (thoughts) arasındaki bağlantı değildir, aynı zamanda Mısır yazı tanrısı Thoth'a gönderme yapar. Yaratıcı tanımlamalarımızı yeniden çalıştırmanın belki de en kesin yolunu bize sağlayan yazıdır (ve bu terimin her yaratıcı ifadeye uygulanacak anlamda anlaşılması gerekir).

[124] Ölümünden sonra yayımlanan bir röportajda Gégauff sinema kulüplerinden filmlere kadar Yeni Dalga'ya dair bütün olguyu 'seks düşkünlerinin' etkinlikleri olarak tanımlar. Bütün röportaj büyük bir ihtiyatla okunmalıdır ve Gégauff sanki röportaj için tamamen sarhoş olmuş olarak hazırlanmış gibidir, ancak onun yorumları, kendilerini *mizansen* kuramlarıyla sınırlamış o tarihlere hoş bir kontrpuan sağlar. Gégauff, a.g.e.

düşüncesinin keskinliği ölümünden önceki bir dizi hayret verici makalede daha da parladı. Lo Duca'nın *L'Erotisme au cinéma* adlı eserinin değerlendirildiği bir tanesi doğrudan sinemada erotizm meselesini inceler.[125] Alışılmış karşılaştırmacı yöntemlerini kullanan Bazin, tiyatronun erotik olmadığını ve erotik edebiyatın daha geniş bir alan içinde özel bir tür olduğunu belirtirken, sinemanın düş görmeyle ilişkisi nedeniyle temel olarak erotik bir araç olduğunu tartışır.

Godard'ın düşü 1959 yazında ekranda göründü. *Serseri Aşıklar*'ın oyuncu seçimlerinin ortasındayken Palmolive ve Monsavon için iki sabun reklamında bir banyoda boğazına kadar sabun köpüğü içindeki olağanüstü güzel bir genç kızı gördü. Pierre Rissient'ten onu bulmasını istedi. Reklam ajansları bu kızın adresini verdiler ve Godard bir telgraf gönderdi: "Lütfen küçük bir rol için Georges de Beauregard'ın bürosuna gelir misiniz? – Jean-Luc Godard." Genç kız Beauregard'ın Champs Élysées'deki bürosuna geldiğinde, çekeceği reklamdaki küçük rol için hemen onu bilgilendiren siyah gözlüklü yönetmeni buldu.[126] "Bu arada belirteyim ki," dedi Godard, "giysilerini çıkarmak zorunda olacaksın." Genç kız hemen hücuma geçti: "Giysilerimi çıkarmam." Godard yanıt verdi: "Ama ben sizi

---

[125] "En marge de 'L'Erotisme au cinéma'," *Cahiers du cinéma* 70 (Nisan 1957), ss. 27-31. Bu sayı ayrıca Bazin'in *yaratıcı yönetmenler politikası* üzerine parlak görüşlerini içerir.

[126] Karina ile ilgili bütün bilgiler Şubat-Nisan 2002 arasındaki dönemde yapılan uzun röportajlardan geliyor. Karina ile konuşurken, insanın büyük bir oyuncunun varlığının farkında olmaması imkansız. Karina'nın bana anlattıkları ile bazı diğer röportajlar, örneğin "Anna Karina & Jean-Luc Godard Les Enfants Terribles," *Studio* no. 67, Kasım 1992, ss. 122-126 arasında farklılıklar vardır. Doğrudan bana söylenenleri tercih ettim. Kitabın bu bölümü Karina'nın öyküsüdür – en azından kış/ilkbahar 2002'de Paris'te onun bana anlattıkları haliyle. Pierre Rissient, Anna'ya teklif edilen rolün filmin sonundaki fotoğrafçının stüdyosundaki model olduğundan emindir. Karina kesin bir şekilde daha sonra filmi izlediklerinde Godard'ın kendisine tekrar ve tekrar Michel Poiccard'ın eski kız arkadaşı rolünün ayrıldığını söylediğini belirtir. Godard'ın kendisi Karina'nın tanımlaması açısından kendisinin kilisede evlenmede ısrar edip etmediğini sorar, babasının törende olduğundan ya da Karina'ya eşlik ettiğinden emin değildir.

sabun reklamında gördüm." Bu noktada genç kız kendi ayartıcısını kaybetti. "Deli misiniz siz? O reklamlarda tamamen giyiniktim – boğazıma kadar sabun köpüğü içindeydim. Ben sizin aklınızda çıplaktım galiba." Ve genç kız kapıyı çarparak dışarı çıktı.

Bu genç kız Anna Karina'ydı ya da gerçek adıyla Hane Karin Bayer'di. Danimarka'lıydı, 18 yaşındaydı ve Paris'e bir yıl önce gelmişti. Anna'nın hatırladığı kadarıyla kendisinden en ufak bir anlayış görmediği ve kendisine asla yemek pişirmemiş olan annesiyle mutsuz bir çocukluk geçirmişti.[127] Babasını hiç görmemişti. Babası Anna daha bir yaşına basmadan annesini terk eden bir gemi kaptanıydı ve Anna yaşamı boyunca onunla yalnızca iki kez karşılaştı. Çocukken Anna dört yaşına ve büyükannesi ölene kadar kaldığı anne tarafından büyükanne ve büyükbabasının yanına gönderildi. Dört yıl boyunca Anna, annesi Benny Blarke adlı bir adamla evlenmeden önce koruyucu ailelerde kaldı. Anna bu adamla annesinden daha iyi bir ilişki kurarken, annesi de adamın en yakın dostu olan ve bu küçük kızdan nefret eden Holger ile arkadaş oldu. Benny'yi görmesi yasaklanan ve evde çok mutsuz olan Anna sürekli kaçmaya başladı ve kendisini Amerika'ya, İsveç'e, Kopenhag'dan uzakta herhangi bir yere götürecek bir gemi bulmaya çalıştı. Kendisini sevgisiz ve kendi sözleriyle "son derece sevgi isteyen" biri olarak hissediyordu.

Onun bir düşü oyuncu olmaktı, ancak Danimarka'daki tiyatro okulu 21 yaşında başlıyordu – sonsuza kadar uzak. Anna nadiren okuldaydı ve mezuniyet sınavlarını vermeye geldiğinde, okul onun kopya çekmeksizin bu kadar iyi notlar alabileceğine inanmayı reddetti. Bu son haksızlık onun için aşırı fazlaydı ve on dört yaşında okulu terk etti. Büyük bir mağazada asansör görevlisi olarak bir iş buldu ve bu iş yaklaşık üç gün sürdü. Tekdüzelikten ve kendisine elle sarkıntılık eden çok sayıda müşterinin kötü davranışından sıkılan Anna işi bıraktı. Annesi durumu üç hafta sonra öğrenince, yüzüne bir şamar yedi ve mağaza yöneticisiyle felaket bir istifa görüşmesi

[127] Annesi Kopenhag'da üç butik sahibiydi ve Dreyer'in son filmi olan *Gertrud* (1964) için kostümleri hazırladı.

gerçekleştirdi. Daha sonra Bent Nordberg adlı illüstratörün yanında bir iş buldu ve adam ona bir figüran olarak iş bulabileceğini söyledi.

Anna aslında zaten bir kısa filmde rol almıştı. Yönetmen Ib Schedes caddede onun yanına gelmiş ve dört dakikalık filmi *The Girl with Shoes*'da ona başrolü vermişti. İki yıl boyunca Anna bir figüran olarak çalıştı, ancak evdeki durum düzelmedi. Bir gece Holger'in onu kötü bir şekilde dövdüğü büyük bir kavga sırasında annesine gideceğini söyledi. Annesi "Gitmeye hakkın yok" diye bağırdı. Anna "asıl senin bu herifle yaşamaya hakkın yok" diye yanıt vererek, ona halen Benny ile evli olduğunu hatırlatmaya cesaret etti. "Ya o gider ya da ben" dedi. Cebinde yaklaşık 10 pound ve büyükannesinden bir veda hediyesiyle birlikte yola çıktı ve bu kez Paris'e gitti ve orada artık bir figüran olarak oyuncularla ve sinema dünyasından bazı insanlarla tanıştı.

Anna çoğunlukla otostop yaparak 1958 yazında Paris'e gelerek, Champs Élysées üzerindeki Maison Danoise'e yerleşti (genç bir rahip ona Bastille'in hemen arkasındaki Pavée Caddesi'nde küçücük bir oda buldu). Haftalarca kelimenin tam anlamıyla ekmeğini sokaktan topluyordu. Gerçekten açlık çekiyordu ve Fransızca konuşamıyordu; İngilizce onun okuldaki yabancı diliydi. Bir gün Opera'nın yanındaki zarif Café de la Paix'e gitti ve bütçesinin müsait olduğu bir şey var mı diye mönüye dikkatle baktı. 'Kuver' onun çok sınırlı parasının karşıladığı 20 santim (frankın yüzde biri) olmasından sevinç duydu ve bir tane ısmarladı. Nazik bir garson ona 'kuverin' restorana giriş ücreti olduğu açıklamasını yaptı.

Paris'te gezinmelerinin onu ilk kez Seine Nehri'nin güneyine ve Saint-Germain des Prés'e götürdüğü güneşli bir Ağustos günü daha şanslıydı. O dönemde Saint-Germain butiklerden ve turistlerden ziyade hâlâ kitapçılarla ve öğrencilerle doluydu ve Anna bir süre Sartre'ın ünlendirdiği Les Deux Magots'ta oturdu. Catherine Harlé adlı bir kadın ona yaklaştı ve birkaç fotoğraf çektirmeyi isteyip istemediğini sordu. Anna böylesi bir istekten şüphe duydu ve kaç insanın buna dahil olduğunu sordu. Harlé on kişi dediğinde, rahatladı. İki kişi tehlikeli gibi görünüyordu, ancak on kişi güvenliydi. Anna *Jours de France* için poz verdi. Reklam ajansı Publicis için ça-

lışan Catherine Harlé'nin sonunda ona çok yetenekli olmadığını söyledi ama buna rağmen ona bazı başka adresler verdi.

Anna anında göze çarptı, reklam ajansı çalışanları nedeniyle bunaldı. Onlardan biri *Elle*'dendi ve o çekimde aşırı derecede kısa kesilmiş saçlarıyla olağanüstü görünen bir kadını fark etti. O efsanevi Coco Chanel'di. Chanel ona yaklaştı ve ona ne istediğini sordu. Anna bir oyuncu olmayı istediğini söylediğinde, Coco ona adını sordu. Anna, 'Hanne Karin Bayer' yanıtını verdi. Coco ona "Böyle bir isimle bir oyuncu olman mümkün değil" dedi. Çekimleri bitirdiği anda, her ne kadar *Elle*'nin o sayısı onu Anna Carina olarak sunarak, büyük bir üzüntüye neden olsa da, Anna Karina olarak bilinmeyi kabul etmişti. O andan itibaren o Anna Karina'ydı.

Karina'nın azınlık statüsü (bu hâlâ ebeveynlerin çocuklarını 21 yaşma kadar etkin bir şekilde kontrol ettikleri bir dönemdi) sürekli bir sorundu – önemli miktarda para kazanmasına ve Champs Élysées'den biraz uzakta olan Bassano Caddesi'nde Marlon Brando'ya komşu olduğu küçük bir daireye taşınmasına rağmen bir çek defterine sahip olamıyordu. Düşü hâlâ çocukluğunun düşüydü: bir tiyatro okuluna gitmeye yetecek kadar para kazanmak. Ancak şimdi gelecekteki eğitimine Fransızca derslerini eklemeyi istiyordu. Aynı zamanda bütün gün sinemada oturup, diyalogları anlayıncaya kadar film üstüne film izleyerek Fransızcayı öğrendi.

Bu dönem, yani onun Paris'e gelmesinde bir yıl sonra, "Bayan, bu kez başrol, J-L Godard" yazan ikinci bir telgrafı aldığı 1959 yazıydı. Godard'm *Serseri Aşıklar*'ı tamamlamasından sonra Beauregard ile ikinci bir film için anlaşması uzun sürmedi. Godard eğer gerçekten çok iyi bildiği bir yer olan Cenevre'ye giderlerse, 30 bin dolardan daha azına bir filmle döneceklerinden emindi. Ve bu kez bütçenin dörtte birini, kocası sabahtan akşama sette olan zaten tanınmış bir yıldız oyuncuya harcamayacaklardı. O bir yıldız oyuncu yaratacaktı. Karina'nın ilk karşılaşmalarına dair yalnızca belirsiz bir anısı vardı (yönetmenle ilgili hatırladığı bir şey, onun oldukça tuhaf siyah gözlükleriydi), ancak hem birlikte yaşadığı fotoğrafçı Ghislain Dussard hem de bir arkadaşı olan Claude Brasseur ona Godard'ın kentte tanınmış bir isim olduğunu söylediler. *Serseri Aşıklar*'m özel

gösterimi sersemleticiydi ve her ne kadar film henüz gösterime girmediyse de, herkes Godard'ın adını biliyordu. Biraz tereddüt ederek Karina kendisini bir kez daha bu yönetmene tanıttı. Godard onu baştan aşağıya süzdü. "Bu rol için uygunsunuz. Yarın sözleşme imzalayalım" dedi. Anna öylesine şok oldu ki, yalnızca kekeleyerek ona projenin ne olduğunu sorabildi.

Godard: "Politik bir film."

Karina: "Ama ben politika hakkında hiçbir şey bilmiyorum."

Godard: "Size gereksinim duyduğunuz her şeyi söyleyeceğim."

Karina: "Soyunacak mıyım?"

Godard: "Hiç de değil."

Bu noktada Anna kendi sürekli sorunu olan reşit olmadığı için sözleşme imzalayamayacağını hatırladı.

Godard: "O zaman anneniz imzalayabilir."

Karina: "Ancak o bana kızgın ve Kopenhag'da."

Godard: "Uçakla getirelim."

Godard telefona uzandı. Anna bir yıl sonra annesiyle ilk kez konuştu. "Politik bir filmde başrol oynayacağım. Gelip sözleşmeyi imzalar mısın?" diye sordu. Annesi telefonu kapattı. Ancak başka bir telefon görüşmesi onu ikna etti ve ertesi gün sözleşmeyi imzalamak için uçakla Paris'e geldi.

Ancak Karina'nın bu rolü almasının önünde başka bir engel daha vardı. Dönemin en popüler gazetesi *France Soir -Serseri Aşıklar*'ın başından sonuna Michel Poiccard'ın satın aldığı gazete- Jean-Luc Godard'ın bir sonraki filmi için 'arkadaş'ını (amie) bulduğu dedikodusunu yayımladı. Anna bu haberi, yönetmenin kız arkadaşı olduğunun net bir belirtisi olarak okudu ve öfke içinde yapımın basın sözcüsü Richard Balducci'ye telefon etti. Gözyaşları içinde "Bu filmde oynamayacağım. Ben bir orospu değilim" dedi. Birkaç saat içinde kapısı çalındı ve kapıda elli kırmızı gül ve bir telgrafla Godard duruyordu. Telgraf kendisinin ve Truffaut'nun ticari gazete *La Cinématographie Française*'de bu rolün ilanını yapma fikrini geliştirdiklerini açıklıyordu. Godard'ın güzel el yazısıyla yazılmış ilan şöyleydi: "*Serseri Aşıklar* filmini tamamlamış ve *Küçük Asker*'in yapım öncesi aşamasında olan Jean-Luc Godard hem kadın oyuncusu

(interprète) hem de arkadaşı (amie) olacak 18 ile 27 yaş arasında genç bir kadın arıyor."[128]

Telgraf ne derse desin, Anna'nın erkek arkadaşı çekimlere set fotoğrafçısı olarak katılmaya karar verdi ve 1960 yılının başında onlar Cenevre'ye gittiler ve ekibin geri kalanı bir otelde kalırken, küçük bir stüdyoda kaldılar. Tolmatchoff, Godard'ın asistanı olarak çalıştı. Tolmatchoff Cenevre'de herkesi tanıyordu ve küçük bir bütçeyle birçok şeyin başarılabilmesine yardım edebildi.

Anna'nın hatırladığına göre çekimler çok yavaş ilerledi ve daha sonra Godard ile çalıştığı filmlerden daha uzun sürdü. Tolmatchoff hergün Godard'ın sabah 6'da hiçbir fikrinin olmadığını ve ekibin kalkması gerektiğini söylemek için kapısını çaldığını doğruladı.[129] "Hiçbir fikrim yok" diye bağırması belki de Godard'ın en popüler ifadesidir, ancak bu ifadenin daha fazla yorumlanması gerekir. Genellikle bu ifade bir şeyler canlı görünene kadar yaratıcı an üzerindeki baskıyı artırmanın bir yolu olarak işlev görmüş görünüyor. Ancak bu vakada Godard'ın odağı çekimlerin dışında gibidir ve Karina kesinlikle onun kendisiyle daha uzun zaman geçirmek için zamanını harcadığını hissetti. Coutard, "Jean-Luc, Anna'ya kur yapmak için *Küçük Asker*'in çekimlerini gereksiz yere uzattı mı? Olabilir" dedi.

Karina çekimler sırasında bol miktarda göz temasını hatırlıyor, ama daha fazlasını değil. Tolmatchoff, Godard'm Anna'yı sinemaya götürdüğünü ve daha sonra da kendisine arkasına "Seni seviyorum Anna" yazdığı sinema biletlerini gösterdiğini hatırlıyor. Ancak bu mesaj asla iletilmemiş gibi görünür. Çekimlerin ortasında Tolmatchoff bütün ekibi Lausanne'da akşam yemeğine davet etti. Anna'nın erkek arkadaşı masanın başındaydı ve solunda Godard ve sağında Anna vardı. Godard ve Anna yüz yüzeydiler. Yemeğin ortasında ve bol miktarda göz temasından sonra Anna masanın altında bir elin kendisininkini tuttuğunu ve eline bir şey koyduğunu hisset-

---

[128] *La Cinématographie française*, no. 1847, 19 Aralık 1959.

[129] Godard'ın bütün çekimleri bu tür öykülerle doludur, ancak *Küçük Asker* Godard'ın bütün gün yapılan çekimleri sürekli olarak iptal ettiğine dair bu tanıklığın yadsınamaz göründüğü tek örnektir.

ti. Erkek arkadaşı yanında olduğu için, Godard ayağa kalkıp ayrılacağını söylemeden önce bunun ne olduğuna bakamadı. Godard ayrılır ayrılmaz Anna onun kendisine ne vermiş olduğunu görmek için aceleyle yandaki odaya koştu. Kağıt parçasında "Seni seviyorum. Gece yarısı Café de la Paix'de buluşalım" yazıyordu. Ancak erkek arkadaşı koşarak geldi ve elinden kağıdı kaptı:

"Gitmeyeceksin."

"Evet, gideceğim."

"Bu adamı tanımıyorsun."

"Ama onu seviyorum."

Birlikte stüdyoya döndüler ve Anna bütün eşyalarını Kopenhag'dan beri yanında taşıdığı valize yerleştirdi. Göz yaşları içindeki erkek arkadaşı onu vazgeçirmeye çalışmaya devam etti, ancak Anna aşık olmaktan daha fazlasını yaşıyordu. Kafede Godard gazete okuyordu. Anna onun önüne oturdu ve gazeteyi aşağıya indirmesi için çok uzun bir zaman bekledi.

"Demek geldin." Bir tak sesi. "Haydi gidelim."

Otele doğru yürürlerken Godard, Mozart'tan bahsetti.

Sabah Anna uyandığında yalnızdı, ancak Jean-Luc beyaz güllerle ve filmde giymesi için beyaz bir elbiseyle geri döndü. Karina şöyle söyledi: "Güller ve beyaz bir elbise – bu biraz evlenme töreni gibi."

Çekimlerin sonuna kadar ayrılmadılar. Çekimler bittiğinde Godard arabayla onu, Laszlo Szabo'yu ve Michel Butor'u Paris'e götürdü. Hepsi siyah gözlük takıyordu ve sınırda durduruldular. Paris'e geldiklerinde Godard "Seni nereye bırakayım" dedi. Anna ise "Beni bırakamazsın. Benim için dün-ya da bir tek sen varsın" yanıtını verdi.

Evlilik içindeki sorunlardan samimi olarak konuşmak olanaksızdır. Bütün cinsel ilişkiler nihayetinde özeldir ve bunun alenileştirilmesi hem doğru değildir hem de terbiyesizcedir.

Godard için öykü sakatlayıcı kıskançlıktır; Karina için ise çok ciddi yalnızlıktır. Gün doğumu kadar güzel olan ve 'umutsuzca aşkı arayan' Karina herkese gülümserdi. Sinema takıntısı olan Godard zamanını *Cahiers du cinéma*'da geçirir ya da sigara almaya gidiyorum der ve üç hafta sonra dönerdi. Anna için görüntü, bir apart-

man dairesinde çok önemli bir çağrıyı kaçırma endişesini yatıştıran makinelere yanıt vermeden önce bir süre telefonun yanında tek başına beklemenin görüntüsüdür. Onun nerede olduğunu bilmesinin tek yolu -New York: "Faulkner'ı görmeye gittim," Roma: "Rossellini'yi görmeye gittim" - ona getirdiği hediyelerin ambalajlarıydı. Godard için görüntü muhtemelen *Hor Görme* idi - güzel bir kadın kendisini işine feda eden bir adamı sevmekten vazgeçer. Coutard'ın bu filmi bir adamın karısına gönderdiği çok pahalı bir kartpostal olarak tanımladığı rivayet edilir.

Paris'e dönmelerinden sonra, Chateaubriand Caddesi'nde Godard'ın kaldığı otel olan Alesia'da birkaç hafta geçirdiler, daha sonra Godard ondan kendileri için bir daire bulmasını istedi ve Anna Madeleine'in arkasındaki Pasquier Caddesi'den bir daire kiraladı. Büyük hazlar vardı: filmlerinden birinin başındaki oluşan araba kuyruğunu izlemek için gece Paris civarında arabayla dolaşmak; bir filmin on beş dakikasını, diğerinin yarın saatini yakalamak için sinemadan sinemaya koşmak; bir restoranda Godard'ın *Hayatını Yaşamak* filmini kınayan bir adamı tesadüfen duyması ve gidip ona bir sinema bileti parası teklif ederek "böylece gidip bir Autant-Lara (Truffaut'nun tiksindiği kişi) görebilirsiniz" demesi. İki köpek aldılar. Godard onları çağırırken zaman kazanmak için onlara 'Viens ici' (Buraya gel) adını vermek istedi, ancak Anna üstün geldi ve onlara Pousse Pousse Blanc ve Pousse Pousse Noir adları verildi. Anna ilk kavga ettikleri gece Boulogne ormanına Pousse Pousse Blanc ile birlikte kaçtı.

Birlikte yaptıkları film olan *Küçük Asker*, *Cahiers du cinéma*'nın çok sevdiği 'lanetli filmler' arasına yerleştirilmelidir. 1950'li yılların sonlarında Cezayir'in Fransa'nın yaşamına tamamen hakim olmasına rağmen bu on yıl boyunca Cezayir'e tek bir göndermenin yapılmaması, bu derginin tarihinin garip özelliklerinden biridir. Her genç erkek yalnızca ölüm tehdidini değil, aynı zamanda işkencenin dehşetini de getiren askerlik hizmetiyle karşı karşıya geldi. Cezayir'de modern işkenceyi Fransız ordusu ve modern terörizmi de Ulusal Kurtuluş Cephesi (FLN) mükemmelleştirdi. Üçüncü bir yenilgi olasılığı ve bu kez birçoklarının gerçekten

Fransa'ya ait olduğuna inandığı topraklarda yenilmek Fransız ordusunu isyan noktasına getirdi. De Gaulle'ün Mayıs 1958'de yeniden iktidara gelişi pek çok açıdan bir ordu darbesine benziyordu, ancak '18 Haziran 1940' tarihiyle anılan De Gaulle askeri bir diktatör değildi. Ordu sindirildi ve Cezayir Mart 1962'de bağımsızlığını kazandı. 1939 yılından bu tarihe kadar Fransa ilk kez barışı yaşıyordu, ancak FLN ve OAS (Fransa'ya ait silahlı gizli örgüt) taraftarlarının karşı karşıya geldiği bu yarı iç savaş o dönemde Avrupa'da benzeri olmayan bir şiddete ve acıya neden oldu.

Küçük Asker Generalin mi (De Gaulle) yoksa ordunun tarzının mı üstün geleceğinin belli olmadığı ve Fransa'daki şiddetin tehlikeli bir düzeyde olduğu 1960 ilkbaharında çekildi. Film Fransa'dan kaçan ve Cenevre içindeki ve civarındaki bir savaşa katılan bir OAS taraftarı olan Bruno Forestier'in öyküsünü anlatır. Ancak bu onun gerçekten inanmadığı bir savaştır. Politik bağlanma imgesi soldan ve Malraux'nun İspanya'daki etkinliklerinden gelir. *Serseri Aşıklar*'da olduğu gibi, aldatma ve ihanete dair görece olarak iyi oluşturulmuş bir casus filmi olan bu öykünün çerçevesine fazla ilgi gösterilmez. Konu ölümdür (bu kez suikast ile olur) ve (hayret verici sıradanlıkların olduğu apartmanlarda yaşayan erkeklerin planladığı ve uyguladığı) işkencedir ve bir kez daha aşkın imkansız oluşudur (Karina genç oluşunun müthiş güzelliği içinde politikanın iğrenç ikiyüzlülüğüne yakalanır). İşkence ve terörizme odaklanışında *Küçük Asker* şaşırtıcı bir şekilde ileri görüşlü bir filmdir; Claude Godard bu filmin kardeşinin filmlerinin en güncel olduğuna inanır. Ancak sansür hariç filmi kimse izleyemedi. Fransa'nın yarı iç savaşıyla ilgili bir film, politikası ne kadar belirsiz olursa olsun ve belki de özellikle politikasının belirsizliği nedeniyle potansiyel bir dinamitti. Film 1963 yılına kadar kutuda kaldı. Beauregard için bu bir felaketti; bir kez daha bankanın insan yiyen devi kapıdaydı. Ancak bu aynı zamanda Karina için bir trajediydi – o bir varolmayan filmin yıldız oyuncusuydu.

Karina'ya göre, Godard ondan oyunculuğu tamamen bırakmasını istedi ve Karina, Michel Deville'in *Ce Soir ou jamais* filminde oynadığında, ilişkilerinin sürekli bir unsuru haline gelen kıskançlı-

ğa zaten yakalanmış olan Godard her gün sette ona eşlik etmekte ısrar etti. Godard bir sonraki filmi *Kadın Kadındır* için oyuncu seçimi yapıyor ve 'Paris'teki her kadın oyuncuyu' düşünüyordu, ancak Deville'in filmini gördüğünde, hemen Karina'nın bir kez daha onun kadın kahramanı olacağına karar verdi. Bir heyecan ve bir casus filminden sonra Godard'ın bu defaki projesi tamamen farklı bir türdeydi: müzikal komedi.



Anna Karina ve Jean-Paul Belmondo *Kadın Kadındır*'da, 1961.

Ancak bu Rouch ve Bazin tarzında bir müzikal komediydi –türlerin bu en gerçekçi olmayanı en gerçekçi ortamlarda çekildi. Godard Paris'in en az gözde semtlerinden biri olan Strasbourg Saint Denis'te yaşlı bir çiftin dairesini çok istedi. Bu olasılık dışı ortamda Godard altın bir kalbi ve bir bebek sahibi olma kararı olan striptizci Angela'nın öyküsünü çekecekti. Yaşlı çift çekimler boyunca kalmaları için lüks bir otele yerleştirildi, ancak onlar son anda sinemanın çılgın dünyasından olan bu insanlardan korktular varolmayan –Beauregard ve Godard gerçekten çarpıcı bir kombinasyon oluşturmuş olmalılar– ve taşınmayacaklarını söylediler. Film daha yapım öncesi aşamadayken, Godard ve Beauregard filmi bir stüdyoda çekmeye karar verdiler.







Anna Karina *Küçük Asker*'de, 1960.

Genellikle ekipler dış mekandan ziyade bir stüdyoda çalışmayı tercih ederler. Setler öylesine oluşturulur ki, duvarlar ve tavan kameraya uygun olarak hareket ettirilebilir ve çevre sesi tamamen kontrol edilebilir. Bazinci bir estetikten öte hiçbir şey olamazdı ve Godard bir stüdyoda dış mekan koşullarını yaratmak için işe koyuldu. Sabit duvarları ve tavanı ile her gece çekimler bittiğinde kilitlediği gerçek bir kapısının olduğu, özenle yeniden oluşturulmuş bir daireye sahipti. Ekibin çalışma sesinden başka bir ses olmadığı halde, Godard bunları kaydetti ve bu dikkat dağıtıcı gürültüyü ses kuşağına yerleştirdi. Godard'ın kameranın yalnızca yalanları kaydedebildiği uydurma bir gerçekliği çekmek yerine, kamera ve nesnenin birbirini aydınlatan bir ilişki içinde olduğu, kaçmakta olan gerçeği yakalama kararından daha net bir ders olamazdı.

Kadın Kadındır Godard'ın filmlerinin en neşelisidir, aslında belki de onun tek neşeli filmidir. Bu kez Yeni Dal-

ga'nın iki yıldız oyuncusu olan Brialy ve Belmondo ile başrolü oynayan Karina, Belmondo'nun kendisine duyduğu ilgiyi artırarak, Brialy'ye bir çocuk sahibi olmayı kabul etme şantajını yaparken aldatıcı masumiyet rolünü oynar.

Karina'nın çekimlere dair anıları neşelidir; o artık ekip ve özellikle de Coutard tarafından kabul edildiğini hissetmiştir. Coutard'ın anıları ise beklendiği gibi hoş değildir.

Artık Fransız sinemasının yıldız oyuncusu olan Belmondo sonuçta yardımcı bir rolde oynamaktan fazla keyif almadı, ancak Beauregard ile ilk kontratı ona tercih şansı bırakmadı. Bu sırada Godard ile Karina delicesine aşk yaşıyordu, bu Karina'ya göre her zaman çalkantılı bir aşktı – "ya ayın üzerinde ya da cehennemde."

Godard'ın ekibine telkin edebildiği şaşırtıcı bağlılık ve adanma ve Fransız sinemasına egemen olan standartlaşmış çalışma uygulamalarına aldırmaması 1960 Noel arifesinde ekibinden Noel Günü çalışmayı istemesinde açıktır.

Bu dönemde Godard ve Karina gösterişli 16. bölgedeki Brigitte Bardot'ya çok yakın olan Nicolo Caddesi'ndeki 13 numaralı binaya taşındılar. Godard için sinemadaki diğer herkesten fazla olarak film ve gerçeklik bir ve aynı şeydir. Bu nedenle umutsuzca bir çocuğa sahip olmayı isteyen bir kadın ile ilgili bir film çektiğinde, Karina'nın hamile olması şaşırtıcı değildir. Godard derhal hem Fransız kilisesinde hem de İsviçre'de evlenmelerine karar verdi. Karina hamile kaldığında bir kilisede evlenecek olmaktan mutsuz olduğunu, ancak Godard'ın "Tanrının gözü önünde benimle evleneceksin" diye ısrar ettiğini söyler.

Mart 1961'de Paris'teki evlilik töreninin fotoğraflarını Agnès Varda çekti. Varda o yaz çektiği *5'ten 7'ye Cléo* (*Cléo de 5 à 7*, 1962) filmindeki sessiz sinema özetinde bu çifti oynattı. Ancak Godard aynı zamanda Tolmatchoff'un şahitliğiyle, diğer şeylerin yanı sıra Karina'nın İsviçre vatandaşlığını kazanması anlamına da gelen İsviçre'de Begnins'de evlenmekte ısrar etti. Karina nikahta Godard'ın babasıyla tanıştığını ve onun yalnızca elini sıktığı ve yüzüne bakmadığı için mutsuz olduğunu hatırlıyor.



Godard ve Anna Karina Kadın Kadındır'ın çekimleri sırasında, 1960-61

Varda'nın Paris'teki nikahta varolmasının önemi hem Godard'm sosyal dünyasının nasıl *Cahiers du cinéma*'mn ötesine genişlediğinin hem de aynı zamanda Yeni Dalga'nın nasıl *Cahiers*

du cinéma yönetmenlerinin çok ötesine uzanan bir olgu olduğunun bir delilidir. O nikahta aralarında Alain Resnais, Chris Marker, Jacques Demy ve Agnès Varda'nın da olduğu bir grup yönetmen vardı ve bu insanlar sinemanın her şeyi tüketme takıntısı değil, daha ziyade çeşitli dışavurum tarzlarından sadece biri olduğu daha geniş bir sanatsal dünyada yaşıyorlardı. Resnais ve Marker yaşça daha büyüktüler, savaşı ve özgürlüğü yetişkin olarak yaşamışlardı – Marker Travail et Culture'de Bazin ile birlikte çalışmış ve Resnais, Bazin'in savaş sırasında sinemayı öğretmesi için önemli rol oynamıştı. Bazin gibi onlar da solda yer alıyordu. Onlar 1950'li yıllar boyunca film yaptılarsa da (Michel Marie, Varda'nın 1954 yılında yaptığı *La pointe courte* filmini Yeni Dalga'yı ortaya çıkaracak olan yeni yapım tarzının bir örneği olduğunu söyler[130]), Yeni Dalga'nın tarihsel bir öneminin ve *Serseri Aşıklar*'ın bir gençlik filmi gibi görünmesini sağlayan estetik bir alanının olduğunu gösteren Alain Resnais'nin *Hiroşima Sevgilim* filmiydi. Godard çetenin Fransız sinemasının dünyası için 'nitelik sineması'ndan ve Hitchcocko-Hawksiyenlerden daha fazlası olduğununu anlamalarında hissettiği şoka tanıklık etti.[131]



Anna Karina ve Godard'ın nikâhı 25 Mart 1961 tarihli *Paris Match*'ın kapağında.

[130] Michel Marie, *La Nouvelle Vague* (Paris: Nathan, 1997), s. 44.

[131] "Table-ronde sur *Hiroshima mon amour* d'Alain Resnais," *La Nouvelle Vague* içinde, der. Antoine de Baecque ve Charles Tesson (Paris: Cahiers du cinéma, 1999), ss. 36-62.



Anna Karina *Marie-Claire*'de, no. 97, Kasım 1962.

Quand la nouvelle vague se parodie

Derrière un visage d'ange un peu sophistiqué qu'elle est en train de rendre célèbre (elle vient de tourner « Schéhérazade »), Anna Karina cache une malice d'écolière. A ses moments perdus, elle s'amuse à imiter ses non moins illustres partenaires de la nouvelle vague. Les reconnaissez-vous?



Alain Delon.



Jean-Paul Belmondo.



Jean-Pierre Cassel.



Jean-Luc Godard.

Anna Karina *Marie-Claire*'de taklit yapıyor, no. 97, Kasım 1962.

1960 ile 1966 yılları arasındaki en verimli dönemi boyunca Godard (yılda ortalama iki uzun metrajlı ve bir kısa metrajlı film yaptı) *Cahiers du cinéma* çetesinin filmlerinden çok etkilenmedi. Hem Truffaut hem de Chabrol sinemada kendilerine Godard'ın Bazinci bir estetiği özenli uygulamasından çok uzakta rotalar çizdiler. Rivette ve Rohmer'in filmleri karşılaştırma noktaları olsalar da, bu filmler 1960'lı yılların sonlarına aittirler.



Godard ve Anna Karina *5'ten 7'ye Cléo*'da, 1961.

Rivette 1960'lı yılların başında *Cahiers du cinéma*'nın editörlüğünü üstlendi ve Rohmer'in *Aslan Burcu*'nun başarısızlığını telafi etmesi uzun yıllar aldı; 1969 yılında *Maud'da Geçen Gecem* (*Ma nuit chez Maud*) uluslararası bir başarı oldu ve Rohmer düzenli olarak film çekmeye başladı. Ancak Alain Resnais'nin *Geçen Yıl Marienbad'da* (*L'Année dernière à Marienbad*, 1961), Varda'nın *5'ten 7'ye Cléo*, Demy'nin *Lola* (1960) ve Chris Marker'ın olağanüstü *La Jetée* (1962) filmleri hepsi kendi tarzlarında sinema ve Godard için yeni ufuklar oluşturdular.[132]

---

[132] Godard kendi kuşağını sinema bilgisi açısından, bu kültüre sahip ilk kuşak olarak tanımlar: "Sol Yaka olarak adlandırılanlara eklenmesi gereken bir grup vardı: (Astruc Amca, Kast ve biraz ayrı olsa da Leenhardt ile birlikte) Resnais, Varda ve Marker. Bir de Demy vardı. Hepsinin kendi kültürel geçmişleri vardı. Ancak bu ne-

Ancak her şeyden önce başarısızlık söz konusuydu. Aynı dönemde Godard sinemada dünya çapında bir isim haline gelirken, filmleri Fransa'da başarısız oluyordu. Sansürün *Küçük Asker*'i yasaklamasından ardından *Kadın Kadındır*'ın başarısızlığı geldi.[133]

Bir sonraki filmi *Hayatını Yaşamak* için Godard yapımcı değişikliğine giderek, Fransız sinemasının duayenlerinden biri olan ve Godard'ın Paris'te üç kısa filminin yapımcılığını yapan Pierre Braunberger ile çalıştı. Tür bu kez trajedi, fahişe Nana'nın mahvoluşu ve ölümünün acımasız öyküsüydü. Karina'nın *Küçük Asker* ve *Kadın Kadındır*' dakinden daha da etkileyici olan oyunculuğu hayret vericidir. *Kadın Kadındır* neşe ve doğum ile ilgiliyse, *Hayatını Yaşamak* da keder ve ölümle ilgilidir. Ve ölüm gerçekten olmuştur. Karina'nın hamileliği çok geç dönemde bir düşükle sona erdi. Çocuk yalnızca ölü doğmamıştı, aynı zamanda Karina bir daha çocuk doğuramayacaktı.

Karina düşük yaptıktan sonra Godard'ın Côte d'Azur'da bir tatil yapmayı önermesiyle yaşadığı kabus gibi yolculuğu hatırlar. Godard Paris'in yüz kilometre dışında "Bu tatil için zamanım yok. *Cahiers du cinéma*'da Truffaut ile çalışmalıyım" dedi ve arabayı döndürdü. Paris'e yirmi kilometre kala fikrini değiştirdi ve yeniden Güney'e doğru yola çıktı. Yarı yolda patladı: "Çalışmama izin vermemen inanılmaz." Karina "Bu senin fikrindi" yanıtını verdi ve yeniden Paris'e döndüler. Başkente yaklaşırken Godard "Gitmeyi istemediğinden emin misin?" diye sordu. Bu noktada Karina öfkelendi ve arabayı yumrukladı ve tekmeledi. Aynı yıl içinde Godard, Truffaut'ya tarihsiz bir kartpostal gönderdi:

---

redeyse talihti" (G: 172/I: 216). Bu farklı yönetmenler arasındaki, özellikle de Marker ile Godard arasındaki ilişkilerin izlerini sürmek başka bir kitap olurdu.

[133] *Le Film Français*, 10 Kasım 1961, no. 910 ilk hafta gösterimde yalnızca 56.323 izleyicinin olduğunu kaydeder.

> Artık asla birbirimizi görmeyeceğiz, bu tamamen aptallık. Dün Claude'un (Chabrol) çekimlerine gittim, birbirimize söyleyecek hiçbir şeyimizin olmaması korkunç. Tıpkı şarkıda söylendiği gibi: şafağın solgun ışığında, bir dostluk bile yoktur. Her birimiz gezegenimizin ölümüne sebep olduk ve artık birbirimizi yakın-çekimde görmeyeceğiz, yalnızca genel çekimde. Seviştiğimiz kızlar bizi bir araya getirmek yerine her geçen gün bizi biraz daha ayırıyor. Bu normal değil (T: 371).

Çift daha önce de sorunlar yaşamıştı, ancak şimdi durum daha kötüydü, en azından Karina için. İntihar girişimleri oldu ve korkunç kederin sürekli gerginliğini yaşadı.

Aynı dönemde Godard tiyatroda oyunculuk tutkusunu gerçekleştirmesi için Karina'yı cesaretlendirdi. İlk adım Jacques Rivette ile atıldı. Rouen'den bir kimyacının oğlu olan Rivette birçok yönden *Cahiers du cinéma* çetesinin tinsel lideriydi. Eğer Big Momo vaftiz baba ve Truffaut gazeteci savaşlarını yöneten generalse, Rivette de inancı gerektiren sinema düşüncesini tanımladı. Godard onun olağanüstü etkisini kabul eder: "Bir filmi çok sevebilirdim, ama Rivette 'iyi değil' derse, o zaman onunla hemfikir olurdum. Bu ilişkide Stalinist bir şeyler vardı. Sanki Rivette sinematografik hakikate ayrıcalıklı olarak erişiyordu ve bir süre ben bunu kabul ettim" (G: 10).



Nana rolündeki Anna Karina *Hayatını Yaşamak*'ta, 1962.



Hayatını Yaşamak'ta Carl Dreyer'in *Jeanne d'Arc'ın Çilesi*'ni izleyen Nana rolündeki Anna Karina, 1962.

Rivette aynı zamanda hiç parasız filmler çekmeye belki de en kararlı olanıydı. Daha 1949 yılının sonunda Paris'e gelme-

den önce doğduğu kent olan Rouen'de bir kısa film çekmişti ve çoğu insan için onun 1956 tarihli kısa filmi *Le Coup du Berger* bu çetenin gerçekten ilk filmidir. Rivette'in ilk dönem filmi bu dönemin en işbirliğine dayalı çalışması olarak da değerlendirilebilir. Filmin jeneriğinde senaryo yazarları olarak Bitsch, Schiffman, Truffaut ve Rivette'in adları vardır ve yapılması üç yıl süren *Paris Bizimdir*'in jeneriğinde de bilinen isimler vardır: Bitsch, Schiffman, Truffaut, Chabrol. *Paris Bizimdir*'in kurgusu sonunda bitirildiğinde, Rivette, Georges de Beauregard ile bir sonraki filminin olasılıklarını incelemeye başladı. Onlar kısa sürede Diderot'nun 18. yüzyıl taşlaması *Rahibe*'ye (*La Religieuse*) karar verdiler ve sansür problemlerinden sakınmak için onu ilk olarak oyun olarak sahnelemeyi tartıştılar.

Rivette 1961 ilkbaharında Jean Gruault ile bu uyarlamayı yazmaya başladı. Henüz özel bir kadın oyuncu saptamamıştı, ancak Anna ve Jean-Luc ile bir akşam yemeği bir karara varmasına yardım etti. Karina'da Griffith'in kadın kahramanlarının zarafetini bu role kazandırabilecek birisini gördü.[134] Beauregard en çok Anna'nın Danimarka aksanı sorunları nedeniyle ikna olmadı. Ancak Anna sebat etti, telaffuzunu iyileştirmek için dersler aldı ve 1962 yılının sonunda Georges de Beauregard ile birlikte Godard kendisinin garanti edeceği bir yapımı sahneye koyar mı diye, o dönemde Studio des Champs Élysées'in başında olan Antoine Bourseiller'i arayıp buldu. Bu buluşma uzun ve yakın bir arkadaşlığı sağladı: Bourseiller'in çocukları Godard'ın filmlerinde oynadılar, Godard *Çinli Kız*'ı Bourseiller'in evinde çekti ve Godard, Bourseiller'e bir tiyatro satın aldı. Bu anlaşma *Rahibe*'nin 6 Şubat 1963'ten 5 Mart 1963'e kadar sahnelenmesini sağladı. Anna'nın performansı bir zaferdi, ödüller kazandı ve en büyük övgüler Lotte Eisner'den geldi: "Bertolt Brecht'ten bu yana gördüğüm en güzel oyun."[135]

[134] Hélène Frappat, *Jacques Rivette* (Paris: Cahiers du cinéma, 2001), s. 129.
[135] A.g.e.

Anna'nın *Rahibe*'de oynadığı dönemde Godard bir diğer filmi olan *Jandarmalar*'ı (*Les Carabiniers*, 1963) çekmişti. Kuşkusuz babasının gözdesi olan bu film savaşın dehşeti ve anlamsızlığıyla ilgiliydi. Rossellini, Godard'ın dikkatini Joppolo'nun bir oyununa çekmişti ve Godard bu oyundan bütün savaşların duygusuz ve can sıkıcı bir görüntüsünü yarattı. Dünyanın yağmalanması için kralın ordusuna alınan iki köylü olan Michel-Ange ve Ulysse'nin öyküsü olan *Jandarmalar,* şiddet kullanımının benzerliğini öne çıkarmak için farklı savaşları ideolojik olarak haklı çıkarmaya önem vermez. Askerlerin evlerine gönderdikleri, Nana'nın yaşamından epizotların *Hayatını Yaşamak*'ı noktalaması gibi, aksiyonu noktalayan kartpostallar çeşitli kaynaklardan alınır-Stalingrad'da kuşatılan Alınan askerleri ya da Napoleon'un İspanya saldırısındaki bir süvari subayı[136] ancak onların mesajları aynıdır: "Arkamızda kan ve ölü insanlar bıraktık, çok sevgiler."



Godard ve Geneviève Galea, Charles Bitsch ve Catherine Ribiero (arkada) ile birlikte *Jandarmalar* için kostüm bakıyor, 1962.

Belki de Godard'ın sinemasının en çarpıcı biçimsel özelliği, sinema tarihinde benzeri olmayan bir şekilde yazıyı kullanmasıdır. Belki de Bazin'den bu yana en önemli kuramcı ve sinemanın bir dil olduğu düşüncesini en sıkı şekilde takip etmeye çalışan düşünür olan Christian Metz beş farklı ifade maddesini saptar: görüntünün kendisi, sesin üç farklı biçimi (diyalog, müzik ve kaydedilen ses) ve yazı. Yönetmenlerin çoğu yazıyı yal-

[136] Marc Cerisuelo, *Jean-Luc Godard* (Paris: Editions des Quatre Vents, 1989), s. 77.

nızca jenerik için ya da ara sıra enformasyon için (örneğin 'Beş yıl sonra') kullanır. Oysa Godard için yazı sinemanın klasik uyumunu - Hollywood sinemasını tanımlayan anlatı ve izlemenin uyumunu parçalayan ayrıcalıklı bir unsurdur ve bu, *Hayatını Yaşamak* ve *Jandarmalar*'dan itibaren çok daha net bir hale gelmiştir.

Yazı aksiyonu yorumlamak ve izleyiciyi görüntünün yakınlığından uzaklaştırmak (yabancılaştırmak – ç.n.) için kullanılır. *Jandarmalar*'da askerler savaşa hazırlanırken, askerlerin psikolojik durumlarının görüntüleri yerine, savaşa hazırlandıkları sırada askerlerin duygularıyla ilgili yazılı yorumları genelleştirdiğimiz bir sekans vardır. Sonuç, şaka tarzında yabancılaşmadır, ancak aynı zamanda filmin temasını öne çıkarır – bütün savaşlar aynıdır: iğrenç, vahşi ve uzun.

Hor Görme

Cahiers du cinéma estetiği modernistten çok klasisist olmuştur. Aslında sinemanın büyük erdemi, sanatçıyı modernizmin çıkmaz sokaklarından kurtarmasıydı ve bunu da türlerin ve yıldız oyuncuların bigisine sahip olan izleyiciye popüler ve yerleşmiş bir araç (sinema) içinde kendi sanatını göstermesine olanak sağlayan bir güvence sunarak yapıyordu. Ancak bu klasisist estetik, Yeni Dalga en doğrudan biçimde izleyici sorunuyla karşı karşıya gelirken -gişede başarısızlık- ve çetenin taptığı Hollywood onların gözlerinin önünde mahvolurken, yamuldu ve parçalandı. Televizyonun meydan okuması ve stüdyoların gösterimdeki tekelini kaybetmelerinin giderek artan etkileri, gösterime giren filmlerin sayısının aniden azaldığı ve izleyicileri televizyonlardan uzaklaştırmak için giderek umutsuzca 'epiklere' yatırım yapıldığı 1950'li yılların sonunda gerçek bir çöküşe yol açtı. Ve Hollywood ABD içinde giderek kötüye giderken, öncelikle Avrupa olmak üzere ABD dışında giderek daha fazla yatırım yapma arayışına girdi.

Bu durum birçok insana göre Godard'ın en önemli filmi olan *Hor Görme* için içerik ve metni sağladı. Godard *Hor Görme*'nin bü-

yük bir stüdyo filmi olmamasında ısrarlıydı ve oyuncuların ücretleri, özellikle de Brigitte Bardot'nun ücreti düşünülürse, alışılmış küçücük bütçesinin iki katından daha fazlasına sahip değildi. Ancak oyuncular ve rakamlar ne olursa olsun, bu film yapım yöntemlerinde radikal bir kopuşa, Godard'ın ne hoşlandığı ne de yinelediği bir kopuşa tanık olan bir filmdi. Godard 1960'lı yılların başlarındaki *Cahiers du cinéma* röportajlarında, büyük bir yapımın kaynaklarından yararlanma arzusunun *Cahiers du cinéma* yönetmenlerinin çoğuyla paylaştığı ve büyük bir bütçe her zaman yapımcıların son kurguyu yapmalarını gerektirdiği için yapımcıya yönetmen üzerinde üstünlük sağladığı düşüncesine ağır bastığı konusunda açık ve nettir. Hehadin olayı tam da bu nedenle geç bir aşamada Hakim kardeşlerin filmi *Eva*'dan (Joseph Losey, 1962) çıktı (G: 183/I: 224).[137] *Hor Görme* ile birlikte Godard kulvar değiştirdi ve bu arada kendisini yaşamında ilk ve tek kez bir Amerikalı yapımcıyla birlikte buldu. Yapım ilişkilerinin değişmesinin anahtarı Brigitte Bardot'ydu.

[137] Hakim kardeşler Karina'nın ödenmemiş vergiler nedeniyle kapıda icra memurlarını bulup şok geçirdiği 1961 yılında Godard ve Karina'ya finansal bir cankurtaran halatı sağladılar. Godard'ın modern devletin yaşamı için vergilerin önemine dair değerlendirmesi kendi vergi beyannamesini doldurmaya yetmedi ve ödenmemiş vergiler sorunu 1960'lı yılların başı boyunca sürekli tekrarlandı. Bkz. Michel Vianey, *En attendant Godard* (Paris: Bernard Grasset, 1966): "Godard asla vergi beyannamesi vermedi. Nasıl hazırlanacağını bilmiyordu." "Nasıl hazırlanacağını bilmiyordum. O dönemde bütün yıl boyunca borçlarımı ödemeye çalışıyordum," s. 20. 1961 yılındaki bu acil sorun Karina'nın bütün vergi borcunun kapıdan vergi memurunun kurt köpeğini uzak tutacak imzayla ödeneceği şartıyla birlikte Hakim kardeşlerin *Aşk Zinciri* (*La Ronde*) filminde çözüldü.





What do soldiers do before battle?









Jandarmalar'dan görüntüler ve yazılar, 1963.

Yazı 1: Askerler savaştan önce ne yapar?

Yazı 2: Savaştan önce askerler korkarlar.



Brigitte Bardot *Paris Match*'ın beş, *Jours de France*'ın üç ve *Cine-Révélation*'ın bir sayısının kapağında, 1955-1964.

Brigitte Bardot sadece Fransa'daki en büyük kadın oyuncu değildi, Avrupa'da da en büyüktü, belki de Avrupa sinemasının bildiği en büyük yıldız oyuncuydu. Kocası Roger Vadim ile yaptığı ilk filmi *Ve Tanrı Kadını Yarattı* (*Et Dieu créa la femme*, 1956) birçok insan için yalnızca biçimsel özgünlüğüyle değil, ama aynı zamanda çağdaş Fransa'yı ve kabul edilen bir kadın cinselliğiyle tanımlanan çağdaş Fransa'yı sunması nedeniyle de Yeni Dalga'nın ilk filmidir. Bardot bu döneme vücut verdi ve on yıldan fazla süre hem bir yıldız oyuncu hem de modern kadın imgesi oldu. 'Nitelik sineması'nın partizanları için Bardot bir oyuncu değildi, ancak *Cahiers du cinéma* için onun konuşma ve oyunculuk stili klasik Fransız sineması oyunculuğunun aşırı sofistike tarzından kaçışın işaretini verdi.[138]

Godard o dönemde onun erkek arkadaşı olan Sami Frey aracılığıyla onunla arkadaş olmuştu; Frey ve Bardot Nicolo Caddesi, no 13'teki tek katlı evden biraz uzaktaki köşedeki evde yaşıyorlardı. Bardot, Godard ile çalışmaya istekli olduğunu işaretini verdiğinde, finans kolaylaştı. Beauregard hem *Kadın Kadındır*'ın hem de *Jandarmalar*'ın yapımcılığını İtalyan yapımcı Carlo Ponti ile birlikte üstlenmişti. 1949 yılında imzalanan bir anlaşmadan itibaren İtalyan-Fransız ortak yapımları Fransız film yapımının ekonomik ekolojisinde önemli bir unsur olmuştu ve Fransa'da çekilen iki filmin ardından Godard, Ponti ile İtalya'da bir film çekmek için sözleşme imzaladı.[139]

Bardot'nun Godard ile bir film yapmayı istediğini söylemesine kadar oyuncu seçiminde hemfikir olmak zor olmuştu. Bu noktada Ponti Amerikalı bir yapımcı olan Joe Levin'in desteğini sağlayabildi. Ancak büyük bir yapımın bedeli normal prodüksiyonun sınırları içinde işliyordu. Dört versiyonu olan bir senaryo, her günkü çekim sürelerinin sabit dakika sayılarını gerektiren bir çalışma programı ve sendikanın saptadığı çalışma saatlerine çok bağlı bir İtalyan ekibi vardı. Coutard, Godard'ın ekibin sabit yemek arala-

---

[138] Jean-Luc Godard, a.g.e., ss. 78-79.

[139] Jean-Pierre Jeancolas, *Histoire du cinéma français* (Paris: Nathan, 1995), s. 62.

rından hayal kırıklığına uğradığını ve onları *panini*lerini (sandviç) daha hızlı yemeğe zorladığını hatırlıyor. Ancak Godard da yanında düzenli çalıştığı Coutard'ı getirdi. Coutard'a ek olarak Godard'ın oyuncular ve ekiple ilişkilerinin gerginliğinin çoğunu gideren yönetmen yardımcısı olarak Charles Bitsch vardı.

Bitsch *Cahiers du cinéma* imzalarının en eskilerinden biriydi. Truffaut ve Rivette ile ilk olarak 1949 yılında Biarritz'de bir yurtta kalırlarken tanışmıştı. Alsace'daki Mulhouse'da doğan Bitsch annebabasıyla birlikte Paris'e taşındı ve orada sahip oldukları kafe 1950'li yılların ortalarında genç eleştirmenlerin takıldıkları gözde bir mekan haline geldi. Rivette'in onu Godard'ın hırsızlık yapmakla ünlü olduğu konusunda uyarmasına rağmen, Godard'dan gelmesini ve ebeveyleriyle yemek yemesini istediğinde yaşadığı büyük bir şoku hatırlıyor. Bir gün Godard'ın cüzdanını açıp ona "intihar etmek istediğim durumda" diyerek taşıdığı beyaz bir usturayı gösterdiğinde daha büyük şok yaşadı. Aynı zamanda çetenin çok özel bir üyesi olarak Godard'ın bir resmini yaptı. Onların hepsi *Cahiers du cinéma*'nın bürolarında toplansalar da, Godard ayrı oturur ve diğerleri konuşurlarken uzun süreler sessiz kalırdı. Her ne kadar onu Sinematek'te görürlerse de, genellikle Truffaut tarafından düzenlenen hergün sinemaya gidişlerinde onlara katılmazdı. Biarritz'den sonra Bitsch Vaugirard Caddesi'ndeki sinema okulunda



Brigitte Bardot

okudu ve Studio Parnasse'deki ünlü akşamlarda Truffaut ve Rivette ile tanıştı. Burada Rivette her zaman bilgi yarışmalarını kazanıyordu.

1950'li yılların ortalarında Bitsch *Cahiers du cinéma*'ya önemli katkılarda bulunan biri oldu ve onun en mutlu anılarından bazıları Truffaut ile Joinville'deki Bazin'i ziyaretleridir. Teknik bilgisi nedeniyle, genç eleştirmenler kendi filmlerini çekmeye başlarken çok aranıyordu ve hem *Coup du berger*'de hem de *Paris Bizimdir*'de çalıştı. *Serseri Aşıklar*'da bir asistan olarak çalışamamıştı, çünkü *Paris Bizimdir* inanılmaz derecede uzun süren bir yapımdı. Daha sonra iki yıl sağlık sorunları yaşadı, ancak iyileştiğinde ilk olarak Godard'ın *Hayatını Yaşamak* için ekibini oluşturduğu Champ Élysées, no. 146'daki büroya gitti ve Godard hemen onu Coutard'a kamera asistanı olarak işe aldı.

Coutard dört günlüğüne başka bir filmin çekimi için ayrılmak zorunda kaldığında, Bitsch, Godard'ın kameramanı olmanın ne kadar meydan okuyucu olduğunu hemen anladı. Aydınlatma bir yana, Godard'ın arzuladığı çerçeveleme her zaman klasik kuralları yıkıyordu. Durağan çekimlerde bu çözülebilecek bir sorundu, ancak kamera kayar ya da pan yaparken çerçelemeyi kontrol etmek aşırı derecede zordu.

Ancak Bitsch daha en başında bu krizin Godard'ın keşfetme yöntemi olduğunu, beklenmedik ve tesadüfi olanın onun estetiği için büyük önem taşıdığını anladı ve düzenli olarak Godard'ın asistanı olduğunda yalnızca birazcık enformasyon istedi. Ekibin diğer üyeleri gibi o da Godard'm yeteneğini bir veri olarak aldı ve 'kuralları Jean-Luc koyar' ilkesine karşı çıkmadı. Aynı zamanda Godard ile oyuncular özellikle kadın oyuncular ve ekip arasında bağlantı kurma konumundaydı ve Karina'nın Godard ile ilişkisi kötüleşirken, setteki atmosfer bazen 'çok üzücüydü.'

Hor Görme'de Bitsch'in önemli sorunlarından biri Bardot ile ilgili düzenlemelerle ilgilenmekti. Her ne kadar modern paparazzi olgusunu Bardot'nun keşfettiği tamamen doğru olmasa da, onun herhangi bir durumdaki bir fotoğrafının haber değeri olan ilk kişi olduğu kesindir; onun bir derginin kapağındaki görüntüsü fazla-

dan satışların bir garantisiydi ve o zamandan beri onunla rekabet etmiş tek kişi belki de Prenses Diana'ydı. *Hor Görme*'nin çekimlerinin bir belgeseli onun flaşlar patlamadan nasıl sokağa adım atamadığını ve çekimler için Capri Adası'na gidildiğinde, Malaparte villasının şafaktan akşam karanlığına kadar kuşatma altında olduğunu gösterir.[140] Bitsch'in ilk taktiği, Romalı fotoğrafçılardan biraz da olsa korunmak için Roma'nın dışında güzel bir villa bulmaktı. Ancak Bardot burayı görür görmez, bunun kesinlikle kabul edilemez olduğunu söyledi – o Roma'nın merkezinde olmalıydı. Böylece bu villada çekimler boyunca Bitsch kaldı ve bu villa ayrıca filmde yapımcı Prokosch'a (Jack Palance) ait mülk olarak görülür.



Godard Hor Görme'nin çekimleri sırasında Brigitte Bardot için yaptığı amuda kalkma hareketini Jacques Doniol-Valcroze'ye gösteriyor, Doniol-Valcroze'nin Godard üzerine belgeselinden, 1965.

Bu arada Bardot Roma'nın merkezinde bir apartmana yerleştirildi ve ona apartmanının dışına adım atabilmesi için bir koruma ordusunun sağlanması gerekiyordu. Çekimler için Capri'ye gidildiğinde, durum daha kaotik hale geldi – paparazziler tekneler kiraladılar ve (tüm dünyada tanındığı halde) BB'nin bir anlık görünüşü için dağlara tırmandılar. Bitsch'in sonunda korumaların sayısını artırarak onların girişimlerine engel olduğu ve çekimlerin son haftası-

[140] *Paparazzi* (yön. Jacques Rozier, 1963).

nı davetsiz misafirlerden kurtulmuş olarak geçirilmesini sağladığında, Bardot bu alışılmamış huzurdan şikayet etti.



Jack Palance, Brigitte Bardot ve Michel Piccoli *Hor Görme*'de, 1963.

Bardot ayrıca beraberinde maiyetini (makyajcı, kuaför, sırdaşları) ve bir yıldız oyuncunun sabah ilk şeyin çekim yapılmasının kendisi için imkansız olduğunu dayatan taleplerini de getirdi. Godard hem o dönemde hem de sonraki röportajlarda onun profesyonelliğini övdü, ancak onun için bu 'yıldız oyuncu davranışını' hoş görmenin zor olduğuna kuşku yoktur.

Bardot ile ilgili Godard'ın onu eğlendirmek için amuda kalkarak gidermeye çalıştığı her sorun, onun filmin hem gerçek hem de kurmaca yapımcılarıyla yaşadığı sorunların yanında önemsiz kaldı. Palance kariyeri boyunca karşılaştığı çeşitli yapımcılarla nasıl kozlarını paylaştığı konusunda çok kesin düşüncelerle sete geldi ve Godard'ın yönetmenliğine çok itiraz etti.

Godard'ın setleri sessiz olmaları nedeniyle alışılmamıştı; hem Coutard hem de Bitsch önerilerini kendilerine saklayan insanlardı ve Godard'ın onlarla bu kadar sık çalışmasının başlıca nedeninin onların sorunlarla onu rahatsız etmemeleri olduğunu düşünüyorlardı. Özel bir film yapımı ekolünden gelen Palance, Godard'dan yapması istenen her jesti açıklamasını talep etti. Durum o kadar











Hor Görme'den beş set fotoğrafı, 1963: Brigitte Bardot; Raoul Coutard; Michel Piccoli ve Fritz Lang; Jack Palance; Briggitte Bardot, Michel Piccoli ve Fritz Lang.

çabuk kötüye gitti ki, Palance bir hafta içinde ikisi de akıcı İngilizce bilen Godard ve Bitsch ile konuşamaz hale geldi, ancak hiç İngilizce bilmeyen İtalyan set amirine İngilizce hitap etmekte ısrar etti.

Fransız yazar Paul Javal (Michel Piccoli) ile karısı Camille'in (Brigitte Bardot) arada kaldığı, Amerikalı yapımcı Prokosch ile Alman yönetmen Fritz Lang arasındaki öykünün gerilimleri yalnızca sette değil, aynı zamanda Godard ile yapımcıları arasındaki ilişkilerde de yeniden ortaya çıktı.

Godard bitmiş filmi Venedik Film Festivali'ne göndermeden önce Ponti'ye gösterdiğinde, Ponti'nin yeterince mutlu olduğunu, ancak daha sonra Joe Levine'in yatırım yaptığı Bardot'nun, - bu film zina ve cinsel ihanet filmi olmasına rağmen, çıplak görüntüsünün olmadığını görerek büyük bir şok ya-

şadığını söyler.

Oysa Bardot çıplaktı – Levine bunun için para yatırmıştı ve görmek istediği

buydu.

Daha sonraki kavgalar istisnai bir şekilde şiddet doluydu ve her ne kadar silahlar çekilmediyse de, yanlış bilgiye dayanan dedikodunun hâlâ iddia ettiği gibi, Gorin, Godard'ın Ponti'ye günlük işleriyle ilgilendiği sırada baskın yapmaları ve hiç beklemediği anda onu tekmelemeleri için bir kabadayı grubu kiraladığını söyler.

Godard başlangıçta isminin filmden çıkarılmasını istedi, ancak sonunda üç ekstra sahne çekmeyi kabul etti. Bunlardan biri filmin başında yatakta çıplak yatan Bardot'nun Piccoli ile konuştuğu uzun sahne, bir tanesi (asla kullanılmamış olan) seviştikten sonra giyinen Bardot'nun ve Pic-coli'nin çekimi ve araya sokulan Bardot'nın bir dizi çekimi. Yeniden çekimlerin parasını yöneten Bitsch, Godard'dan ekibin her üyesine ödeme yapılmasını istedi ve Godard'm ona onlara istediklerinin iki katını ödemesini söylediğini hatırlıyor: "Eğer yapımcılar ek çekimler istiyorsa, o zaman bu parayı verecekler."

Yeniden-çekimler basitçe yaratıcılık ile parayı karşılaştıran bir estetikle ilgili güçlüğü net bir şekilde gösterir, çünkü *Hor Görme*'nin başlangıçtaki çıplak Bardot'nun yataktaki uzun sahnesi olmaksızın çok daha az güzel ve etkileyici olacağına çok az şüphe olabilir.[141] Hem bedenin parçalarının yinelenen söylenişlerinde hem de çok güçlü ana renk filtlerinin kullanımında üst düzeyde stilize olan bu sekans ne pornografiktir ne de Levine'in istediği psikolojik açıklamayı verir. Ancak Avrupa'nın en çok görüntülenen kadınının belki de en güzel portresini ve mutlu bir evlilik anının filmin akışı içinde felakete dönüşeceğinin işaretini verir.

Araya sokulan görüntüler Godard'ın sinemasının bütünündeki en önemli anlardan birini gösterir. Klasik sinemanın gramerinin Godard'm hiç kullanmadığı ya da çok nadir kullandığı bölümleri

---

[141] Ancak Godard'ın kurgucusu Agnès Guillemot hâlâ filmin doğrudan Cinecittà'daki sahneyle başlamamasından pişmanlık duyar: "Herkes beden üzerinde yapılan kaydırmalı çekimin çok güzel olduğunu söylüyor, ancak ben hâlâ kaydırmalı jenerik çekiminden doğrudan Cinecittà'daki Palance'a kesme ile ortaya çıkan olağanüstü etkinin kaybolmasından çok mutsuzum." "Special Godard – Trente Ans depuis," *Cahiers du cinéma* 437 (Kasım 1990), s. 62.

vardır. Bunların en açık olanı, açı-karşı açı çekimidir. Bu çekim izleyicinin her iki yandan da uzamı kavradığı ve aynı anda da bu uzamdaki öznellikleri anladığı bir konuşmayı çekmenin standart bir yoludur. Godard'ın filmleri belki de, ister görsel olarak isterse psikolojik olarak anlaşılsın, bu 'hakim olunan uzamın' reddedilmesi olarak analiz edilebilir. Bu kameranın, izleyicileri karakterlerin psikolojilerini anladıklarına ikna eden bir konuşmanın görsel uzamını tam olarak inceleyebilme yeteneğidir. Diğer yandan bir Godard filminin izleyicisi bir çekimin her zaman gerçeklik üzerine bir özel bir açıdan yapılmış bir çekim ve karakterlerin karakterler olduğunun, yani öznel bir psikolojiye dair bir anlayışa göre uyumlu olamayacak davranış modelleri olduğunun farkındadır.

Godard'm ilk kurgusuna Levine'in öfkesi, kısmen Bardot'nun o kadar çok para ödediği çıplak bedeninin olmaması nedeniyleydi. Bu aynı zamanda Bardot'nun kocasını filmin adı olan hor görmesinin asla açıkça açıklanmaması ya da anlaşılmaması da Levine'in kafasının karışmasına neden oldu. Godard araya onların evliliklerinin ilk dönemini gösteren çekimler sokar. Her ne kadar teknik olarak bunlar, Godard'ın evliliğin bir anatomisini sağladığı uzun bir sahnede 'geçmişe dönüş' (flashback) işlevi görseler de, sinemanın klasik gramerinin açıklayıcı tarzında işlev görmezler. Aslında Godard, Camille'in (Bardot) kendi istemediği halde kocası tarafından gönderildiği yapımcının villasındaki sahnede zaten geçmişe dönüş kullanmıştı. Kariyerinde ilk kez Godard bizlerin ne düşündüğünü anlamamız için bir karakterin imgelemine girdiğimiz klasik bir öznellik sekansını kabul eder. Godard'm filmlerindeki hiçbir sekansa benzemeyen bu sekans aydınlatmaktan çok hayal kırıklığı yaratır, çünkü bize Camille'in düşüncelerini veren öznel çekimler aslında Camille'in daha fazla çekiminden başka hiçbir şeydir. Bu çekimler ne onun kocasını hor görmesini ne de onun filmdeki diğer şeylerden başka bir şey olmayan yapımcı Prokosch ile ilişkiye girme kararını açıklarlar.

Hor Görme Godard'ın filmleri arasında yalnızca geleneksel yapım ilişkileri ve tam senaryosuyla değil, ama aynı zamanda bu senaryonun gerçekten bir romandan uyarlanmış oluşuyla da alışıl-

mamıştır. Örneğin filmin bir romandan esinlendiği *Çete Dışında* (*Bande à part*, 1964) ve *Çılgın Pierrot* (*Pierrot le fou*, 1965) gibi başka filmler de vardır, ancak bunlar ucuz romanlardır ve onlar ile bitmiş film arasındaki bağlantılar kesinlikle açık değildir. Diğer yandan *Hor Görme* için seçilen roman *Il disprezzo* 20. yüzyıldaki en ünlü İtalyan romancılarından biri olan Alberto Moravia'ya aittir ve Godard'ın uyarlaması asla nefret edilen 'nitelik sineması' geleneğine 'sadık' olmadığı halde, Moravia'nın romanının içten bir yeniden işlenişidir.

Öykü ticaretin taleplerini temsil eden bir yapımcı ile kendi sanatı için mücadele eden bir yönetmen arasındaki savaşın, yani sinemanın öyküsüdür. Savaş *Odyssey*'in yorumlanması konusundadır ve gönderme 1950'li yıllarda İtalyan sinemasında gözde bir tür olan 'kılıç ve sandaletler' epiklerinedir. Bir yapımın bir yıldan fazla süresini içeren bir romanı Cinecittà'daki bir gün ile Piccoli ve Bardot'nun kendi evliliklerinin durumunu dramatize ettikleri olağanüstü uzun sahne ile birlikte Capri Adası'ndaki bir güne sıkıştırmaktan başka, Godard'ın önemli değişikliği yönetmen ile yapımcı arasındaki estetik tutumları değiştirmektir.



Brigitte Bardot ve Michel Piccoli *Hor Görme*'de, 1963.

Romanda *Odyssey*'in 'modern' uyarlaması içinde kendi sanatsal sezgisinin peşinde gitmeyi isteyen yönetmendir ve klasik versiyona bağlı kalmayı isteyen de yapımcıdır.

Ancak Godard sadece romanın orijinal sürelerini altüst etmez. Bu neredeyse bütün yorumcuların yaptığı gibi, filmin yalnızca bir klasisizm savunusu olduğunu düşünme hatası olurdu. Bu konumu Almanya'da sessiz sinemanın önemli yönetmenlerinden biri ve daha yeni makamına gelen Goebbels'in kendisine Alman sinema endüstrisinin kontrolünü teklif ettiğinde hemen ülkeden kaçan trajik ve kahraman Fritz Lang figürünün sürdürdüğü doğrudur.[142] Ancak *Cahiers*'nin 1950'li yıllardaki önemli savunmalarından biri, Lang'ın Hollywood filmlerinin (*The Big Heat* [1953], *Rancho Notorious* [1952]), onun klasik olarak kabul edilen filmleri (*Metropolis* [1927] ve *M* [1931]) kadar önemli olduğuydu.

Hor Görme'deki Lang sert bir klasisizm lehine kendi Amerikan filmlerini aklından çıkarır, ancak film Yunanistan'a geri dönerken insanın Roma'dan geçmek zorunda olduğunu vurgulayarak bunu zayıflatır. Film Odysseus'dan, Athena'dan ve Poseidon'dan değil, ama onların Latin eşdeğerlerinden bahseder: Ulysses, Minerva ve Neptün. Kültürün bu nakli, basit kökenin olmadığını, geri dönebileceğimiz anavatanın olmadığını kesinleştirir – filmin son çekimi kameranın görüş alanı dışındaki Ithaca'ya bakan Ulysses'i gösterir. Sinema (Bazin'in filmin başındaki kısa yazısının ifade ettiği gibi) "arzularımızla uyumlu bir dünyayı" vaat eder göründüyse de, Godard bizlerin artık o dünyanın tarihini anlamaya başlamak zorunda olduğumuzu ekler. Bazin filmin başında Paul Javal'in (Michel Piccoli) söylediği gibi Hollywood ile tam aynı dönemde öldü ve biz artık klasik bir kökene basit geri dönüşün imkansız olduğu bir tarihin içine girmiş bulunuyoruz.

Bunun ne derece imkansız olduğunu gösteren şeylerden biri de, *Hor Görme*'nin çekimleri başladığında Paris'te gösterime giren *Jan-*

---

[142] Lang'ın ve Nazilerin tam öyküsü aslında bu basit efsaneden daha karmaşıktır. Bkz. Patrick McGilligan, *Fritz Lang: The Nature of the Beast, A Bigraphy* (New York: St. Martin Press, 1997), ss. 176-179.

darmalar'ın gelmiş geçmiş en kötü gişe rakamını elde etmesiydi. (İlk iki haftada 3000'den az bilet satışı). 20. yüzyılda klasik sanatlardan acı çekmiş ve sinema için istikrarlı türler ve tekelleşmiş endüstri ile çözülmüş olan izleyici sorunu artık Godard için temel bir sorundu, belki de en temel sorundu. Gerçekten de ilk filmlerden itibaren onun kariyerini kendi şartlarına uyan bir izleyici bulma girişimi olarak anlamak mümkündür ve aslında bu, modernizmin tanımlanması olarak işlev görebilirdi.

Yapım ekibi Nausicaa'yı kaydetmeye çalıştıkları sinemadan ayrılırken, Lang, Piccoli'ye Brecht'in ünlü 'Yoksul BB İçin' adlı şiirinden alıntı yapar. Brecht'in Hollywood'da sürgündeyken yazdığı bu şiir her sabah düşlerini satmak için pazara giden yazarı anlatır. *Hayatını Yaşamak*'tan *Her Şey Yolunda*'ya (*Tout va bien*, 1972) kadar Brecht, Godard için daha da önemli bir referans noktası haline geldi – *Çinli Kız*'da öğrenci grubunun çağın düşünce ustası (*mâitres à penser*) olduğunu düşündüğü önemli bir sahnede Brecht grubun yoğun sorgulamasının ardından ismi silinmeyen tek isim olarak kalır.

Onun Brecht'e yönelmesini politika açısından anlamak kuşkusuz mümkündür. Brecht savaş-sonrası dönemin Stalinist rejimlerine tamamen angaje olan tek önemli Batılı sanatçıydı ve onun oyunlarının küresel tarihin enkazını iyimser bir gelecek açısından anlamaya yönelik en kapsamlı girişimler olduğu öne sürülebilir. Ancak Godard'ın Brecht'e bağlılığı meselesini modernizm açısından düşünmek muhtemelen daha aydınlatıcıdır.

1930'lu yıllardan itibaren Stalin'in kültürden sorumlu komiseri Jdanov Komüntern aracılığıyla bir 'sosyalist gerçekçilik' estetiğini dayatmıştı. Angaje sanatçıdan sınıf mücadelesinin mevcut durumunu göstermesi istendi. Buna göre sanat yapıtı tamamen ekonomik açıdan anlaşılan bir gerçekliğin yansımasından başka bir şey değildi. Hiçbir şey kameranın önündeki gerçek nesneleri vurgulayan Bazin estetiğinden ve Godard'm Bazin'in kameranın konumunun gerçekliğine ekleme yapan estetiğinden daha ötede olamazdı. Ancak her iki vurgu da, herhangi bir kurmacanın ham malzemesinin tarihsel kayıtlardan alınmasının ve bu malzemenin

dönüştürülmesinin sanat yapıtının konusunun bir bölümünü biçimlendirmesinin zorunlu olduğu konusunda kararlı olan Brecht'te bulunabilir. 1930'lu yıllarda hem Stalinist dogmatizmin hem de tiyatroya karşı sorumluluğunun ikili baskısı altındaki Brecht en güçlü modernist estetiklerden birini tanımladı.

Modernizmden (Rus biçimcilerinin dilini kullanırsak) 'aygıtın gözle görülür hale getirilmesi' açısından konuşmak, geleneksel sanatın kendi süreçlerini ve uygulamalarını ön plana çıkarmaya başladığı (örneğin edebiyatta Marlarmé ve Joyce; resimde Picasso ve Matisse ya da müzikte Stravinsky ve Webern) dönemden söz etmek olağandır. Ancak bu ön plana çıkarma dönemi özgül bir bağlamda gerçekleşti – Batı'nın demokratik toplumlarında evrensel eğitimin ortaya çıkışı. Bu gelişme sanatçının kendi izleyicisini/okurunu/dinleyicisini anlaşılan bir sanatın kuralları ve gelenekleri aracılığıyla bulduğu her türlü basit neoklasisizmi ya da sanatçının kendi izleyicisini/okurunu/dinleyicisini kendi yeteneğinin eşsizliği aracılığıyla bulduğu Romantizmi geçersiz hale getirdi. Artık sanatçı izleyicinin/okurun/dinleyicinin çok yönlü olduğunun ve bu insanların Batı sanatının içinden çıktığı geleneklerle ilgilenmediğinin farkındaydı.

Bu duruma tepki çeşitliydi, ancak iki etkili tepki belirtilebilir. Birinci ve baskın olanı estetik olarak tanımlanabilir. Burada okuyucu sanal bir gerçekliğe yansıtıldı – Nietzsche'nin okuyucusu 'çok uzak' olacak ya da Joyce'un 'ideal okuyucusu ideal bir uykusuzluktan acı çekecek'ti. İkinci tepki, T. S. Eliot tarafından İngilizce'de çok güçlü bir şekilde ifade edilen ve sanatın azınlık doğasının, sanatın her şeye kendi özel ve bölüştürülmüş azınlık izler kitlesi aracılığıyla katkıda bulunduğu hiyerarşik olarak örgütlenmiş bir toplum içinde kabul edildiği muhafazakâr bir konumdu. Bu muhafazakâr konum aynı zamanda Ezra Pound'un tamamen korporatif Faşizmi içinde de geliştirilebildi.

Bazin ve *Cahiers du cinéma* kendi kuramlarını bu iki olasılığın da bilinçli reddi içinde ve çok doğrudan bir şekilde sanatçıların kendi sanatlarını hemfikir olunan politik bir hedefin hizmetinde kulandıkları üçüncü bir olasılığı ifade etmişlerdi. Türleri ve izleyi-

cileriyle önemli demokratik sanat olan sinema bütün bu sorunları bir darbede çözdü. Ancak sinema kendi tarihsiciliğini (historicity) ortaya koymaya başladığında ve Atlanik'in iki yanında da izleyici sorunu patlak verdiğinde, Brecht alternatif bir bakış açısını ortaya koydu.

Brecht'e göre politik durum izleyiciyi sağladı ve bu da her sanatçının kendi sanatını politikayla ilişki içinde tasarlamak zorunda olduğu anlamına geldi. Ancak Brecht aynı zamanda sanatın biçimlerinin ve tekniklerinin ciddiye alınması gerektiği açısından sanatın gerçekten özerkliğini öne sürdü. Brecht'in bu çelişkileri çözmekten ne kadar uzak olduğu oldukca tartışmalıdır. Onun en başarılı kuramsal çalışması olan ve Aristo'nun bilim, sanat ve politikaya dair söylediklerine bir alternatif sağlamaya çalışan *Tiyatro İçin Küçük Organon* adlı eseri iki söylem arasındaki sürekli bir çelişki içindedir.

Birincisi tiyatroyu tamamen yeni Marksizm biliminin hizmetine koşar (bu arada, bu metnin Brecht'in Berliner Ensemble'yi yönetmek için Doğu Alman politbürosuna başvurusu olduğunu hatırlamaya değerdir) ve tiyatroyu sadece Marksizmin parti aracılığıyla ürettiği bilgiyi sunmakla görevlendirir. Ancak bütün metin boyunca kendi yolunu oluşturan ve tiyatronun temsil ve izleyicinin yeni bir bilgi üretmek için ilişki kurabildiği bir uzam sağladığı ikinci bir söylem vardır.[143]

Berliner Ensemble'nin 1950'li yılların ortalarına doğru olan ve Brecht'in kuramlarının çarpıcı teatral uygulamalarla yaşama geçtiği turneleri, sanat üzerine solun söylemlerinin yeniden canlanışında çok büyük bir önem taşıdı. Bunların Barthes'ın hem politikanın taleplerini hem de sanatın özgül dilinin taleplerini ciddi bir şekilde düşünen bir estetiği özenle oluşturmasında çok önemli olduğuna kuşku yoktur. Godard'ın izleyicileriyle ilişkisini teorize etmeye çalıştığı bu dönemde Yazılarının tercümelerinin çoğunun

[143] Brecht ile ilgili daha ayrıntılı bir tartışma için bkz. Isaac Julien ve Colin MacCabe, *Diary of a Young Soul Rebel* (Londra: British Film Institute, 1991), ss. 232-236.

mevcut hale geldiği on yıldan fazla süre boyunca Brecht, en önemli düşünürdü.

Ancak *Hor Görme*'de Lang Batılı kültürel geleneklerin homososyalliği* içinde korunan Piccoli'ye "sevgili BB'miz"den bahsettiğinde, yaptığı gönderme ilk göründüğünden çok daha karmaşıktır. Çünkü filmin izleyicileri için, Avrupa'daki sinemaseverler için "sevgili BB'miz" Bertolt Brecht değil, Brigitte Bardot'dur ve filmin açık odağı Paul Javal'in Bardot'ya aşkını ve hayranlığını sürdürememesidir. Bardot'nun güzelliği ve yaşamı sanat üzerine bütün Batılı söylemlerin kaçtığı konudur. Chris Marker film gösterime girdiğinde genç bir Komünist arkadaşının bu sahneden son derece tahrik olduğunu hatırlıyor. BB'nin iki anlamının üst üste binmesinde Marker eski devrimin (mücadeleler) yeni devrimle (gelenekler) olası uzlaşmalarının bir simgesini görmüştü.

Hor Görme Avrupa sinemasının çok az gerçek örneklerinden biridir: önemli Avrupa dillerinin dördü -İngilizce, Fransızca, Almanca ve İtalyanca- bir Yunan öyküsündeki isimlerin Roma isimlerine çevrildiği bu yapımın setinde serbestçe konuşulur.[144] Moravia'nın romanından yapılan uyarlamadaki bu değişim (her ne kadar yönetmen Alman olsa da, öykü tamamen İtalyanca idi) Godard'a aitti. Godard tercüman rolünü üstlenen ve *Cahiers du cinéma*'nın gözdesi olan Giorgia Moll'e, Mankiewiez'in *Sessiz Amerikalı* (*The Quiet American*, 1958) filmini izlediğinde onun rolüyle ilgili fikre sahip olduğunu söyledi. Moll bu filmde, Audie Murphy'nin Michael Redgrave'in tercümanlığında teklifte bulunduğu Vietnamlı bir kızı canlandırmıştı. Bir Alman baba ile bir İtalyan-Alman bir annenin kızı olan Moll daha çocukluğunda iki dil biliyordu ve dillere yönelik bir tutkusu vardı, bu da akıcı İngilizce ve Almanca anlamına geldi. İtalyan sinemasında zaten başarılı bir aktristi ve 18 yaşında bir modelken ona ilk oyunculuk sınavını

---

* Homosociality: Romantizmi ya da cinselliği içermeyen aynı cinsten insanların ilişkisi. (Ç.)

[144] Yabancı dilleri kulandığını bildiğim filmlerin diğer örnekleri yalnızca *The Longest Day* (Ken Annakin, Andrew Marton, 1962) gibi savaş filmleridir.

öneren Ponti'yi tanıyordu. Godard'ın kendisini ne kadar az yönettiğini ("Merdivenlerden iniyorsun ve 'Neden bağırıyorum?' diye bağırıyorsun, 'Bilmiyorum'") ve ne kadar az çekim olduğunu hatırlıyor. En güçlü izlenimi onun ne yaptığını tamamen bilen biri olmasıydı. Godard bütün açıklamalarında bulunan psikolojik yorumun reddini hiç kuşkusuz Brecht ile paylaşıyordu.

Brecht'e gönderme önemli olsa da, *Hor Görme*'de çok daha önemli bir varlık vardır ve bu kişi Godard'ın kariyerinin her dönemecinde yer alır: Roberto Rossellini. Hem Godard hem de Yeni Dalga için Rossellini'nin önemini yadsımak imkansızdır. Bazin'in kuramları Rossellini'nin müthiş savaş üçlemesiyle sürekli diyaloğun dışında düşünülemez, ancak o aynı zamanda 1950'li yıllarda genç eleştirmenlerin yönetmeniydi. Onların Welles ve Renoir'a, Hitchcock ve Hawks'a hayranlıklarının sınırı yoktu, ancak Roberto eşsizdi (sans pareil). O yalnızca savaş-sonrası yıllarda Avrupa için tamamen yeni bir dil ve film yapımı uygulaması sağlamadı (ve Yeni Dalga'nın estetiğinin Rossellini'nin pratiğinin gelişiminden biraz daha fazlası olduğunu öne sürmek mümkün olabilirdi), aynı zamanda Hollywood'a gitti ve Hitchcock'un kadın oyuncularının en güzeli olan Ingrid Bergman'ın gönlünü çaldı. Rossellini'nin Bergman ile yaptığı bir dizi filmi basın tarafından acımasızca eleştirildi ve insanlar tarafından görmezden gelindi, ancak *Cahiers du cinéma* için bu filmler modern sinemanın tanımıydı.[145]

---

[145] Rossellini üzerine ayrıntılar için bkz. Tag Gallagher, *The Adventure of Roberto Rossellini: His Life and Films* (New York: Di Capo Press, 1998). *Cahiers du cinéma*'nin Rossellini'ye büyük saygısının bir örneği için bkz. Jacques Rivette, "Lettre sur Rossellini," *Cahiers du cinéma* 46 (Nisan 1955), ss. 14-24. Godard için Rossellini'nin 1962 yılındaki basın konferansında sinemadan çekileceğini açıklamasının Yeni Dalga'nın ticari başarısızlıklarından ya da klasik Hollywood'un çökmesinden daha önemli olması tamamen mümkündür: "Günümüzde yalnızca sinemada değil, genelde kültürde bir kriz var. Düşünceleri yaymanın mükemmel bir aracı olan film bu krizi açığa vurma erdemine sahiptir. Bu nedenle sinemadan ayrılmayı ve kendimi televizyona adamayı istiyorum." Gallagher, a.g.e., s. 554.

Bu filmlerden *İtalya'da Yolculuk* belki de en sevileni ve hayran olunanıydı. Sinemaya dair hiçbir şeyin olmadığı, İtalya'da Cumæ'deki[146] Sybil Mağarası'ndan Pompei harabelerine kadar Akdeniz'in antik bölgelerini ziyaretleri sırasında sadece sinirli bir şekilde birbirini mahveden bir çiftin (George Sanders ve Ingrid Bergman) olduğu bu film, Godard, Rivette ve Truffaut için moden filmlerin en önemlisiydi.[147] Aslında *Hor Görme*'yi *İtalya'da Yolculuk*'un bir yeniden yapımı olarak okumak yanlış olmazdı. Ancak bir fark vardır. *İtalya'da Yolculuk*, kamera hayret uyandıran (bütün büyük yönetmenler arasında Rossellini kameranın olanaklarıyla en az ilgilenen olduğu için daha da hayret uyandıran) bir vinç çekimiyle geri çekilip, çifti popüler bir dini törenin ortasında bırakarak inanılmaz bir iyimserlik notuyla biter. *Hor Görme*'de çiftin birlikteliği Bardot'nun ölümüyle sona erer ve son çekim Lang'ın asla çekmeyeceği bir filmin Ütopyan görünümüdür.

İlişkinin Sonu

Filmin ortasındaki olağanüstü sahnede Bardot ve Piccoli tam yerleşilmemiş modern bir dairede yirmi dakikadan fazla süre karmaşık bir dansı icra ederler. Gözlerimizin önünde evliliklerinin sona erişini izlerken, bunu Godard'ın Karina ile ilişkisinin bir temsili olarak yorumlamak baştan çıkarıcı olurdu.[148] Buradaki diyaloğun bir bölümünün Karina'dan alındığı doğrudur,[149] Bardot'nun Karina'nın *Hayatını Yaşamak*'ta taktığı Louise Brooks

---

[146] Peronius'un *Satyricon*'undan alınan öyküde Eliot'un *Çorak Ülke*'sinin başındaki kısa yazıyı sağlayan bu sybil'dır: "Evet ve ben kafeste asılı olan Sybil'ı kendi gözlerimle gördüm; ve gençler ona 'Sybil, Sybil, ne istiyorsun?' diye bağırdıklarında, onun 'Keşke ölseydim' diye yanıt vermesine neden oldu."

[147] İlginç bir şekilde Gorin, Dziga Vertov Grubu döneminde Rossellini'nin *İtalya'da Yolculuk* filminin anlatı izleğinin en kırılganını nasıl oluşturacağının ve -insan ilişkileri üzerine, uygarlığın tarihi üzerine- anlam katmanlarının olduğu bir filmi nasıl yapacağınızın örneği olarak işlev gördüğünü hatırlar.

[148] Bitsch bu sahnenin bu kadar uzun olmasının nedeninin bu filmin sürenin altında çekilmesine ve Godard'ın kendi sözleşmesine saygı duyduğunu kesinleştirmeye gereksinim duyduğunu iddia eder.

[149] Anna Karina ile röportaj, Mart 2002.

peruğunu taktığı, Piccoli'nin film boyunca Godard'm taktığı şapkanın aynısını taktığı da doğrudur.[150] Ancak Godard ve Karina'yı birlikte görmeyiz; içgüdüleriyle davranan bir kadın olan Bardot ile sinemanın mesleki ve finansal zorluklarını yaşayan bir entelektüel olan Piccoli'nin yaşadığı ikilemleri izleriz. Buradaki mesele başka bir gerçekliğin temsili değil, ama bu modern çiftin gerçekliğini göstermedeki bu temsilin gerçekliğidir. Piccoli'nin çok etkileyici bir şekilde bahsettiği 'felaket' zaten onların üzerindedir. Karina hafta sonu çekimlere katıldığı İspanya'dan kaçacaktı, ancak gerilim apaçık ortadaydı. Karina bir gece kulübüne gittiğini, orada birisinin kendisine birlikte dans etme teklifinde bulunduğunu, bunu kabul ettiğini ve Godard'ın kendisine vurduğunu söyler. Belki de daha da ürpertici bir şekilde, Karina dikkat çekmekten ne kadar mutlu olduğunu söyler.

1963 yazının sonunda ve *Hor Görme*'nin ilk kurgusunun tamamlanmasıyla mutlu bir ara faslı yaşandı. Karina yapımcısının Bourseiller, ve yönetmeninin de Giraudoux olduğu ve Normandiya'daki yaz festivalinde gösterilen *Pour Lucrèce*'de başrolü oynadı.[151] Godard o dönemde çalışmıyordu ve Bourseiller ona noter olarak küçük bir rol önerdi. Karina bunun en mutlu anlardan biri olarak hatırlıyor. Ancak sonbaharda Paris'e geri dönüş korkunçtu. Çift mutsuz anılarla Niccolo Caddesi'nden taşındı ve Latin Quartier, Toullier Caddesi, no. 9'da bir daire satın aldı.

Toullier Caddesi'ndeki o kış hâlâ çocuğunu kaybetmenin acısını yaşayan Karina üçüncü kez intihar etmeye kalkıştı. İlk iki girişimini Jean-Luc önlemişti, ancak bu kez Karina bütün hafta sonu evde yalnızdı. Evi dekore eden İtalyan ressam anahtarlarını unutmasaydı ve onları geri almak için gelmeseydi ölecekti. Bu noktada Jean-Luc onu bir akıl hastanesine yatırdı. Kabus gibi bir hapse-

---

[150] *Initiales BB* (Paris: Bernard Grasset, 1996) adlı otobiyografisinde Bardot, Godard'ın kendisine yalnızca "Karina gibi ol" dediğini söyler, ss. 327-328. Godard bunu yalanlar. Bardot'nun çekimleri izahı bu yorum dışında filmden bahsetmez.

[151] Godard aslında on sekiz ay önce bu filmi çekmeye çalışmıştı ve proje son anda terk edildi. Ancak Bourseiller'in hatırladığına göre yapımcılığını üstlendiği *Pour Lucrèce* Godard'ın oyuna olan önceki ilgisine bir göndermeyi içermez.

dilmenin ardından Karina kendisini neden ölmek istediğiyle ilgili olarak bir doktorla konuşurken buldu ve ilk kez bebeğinin ölümünü kabüllenme noktasına geldi. Jean-Luc Şubat ayı sonunda onu çıkarmaya geldiğinde, ona üç gün içinde çekimlere başlayacaklarını söyledi. Toullier Caddesi'ndeki eve döndüklerinde Karina Saint Germain Bulvarı'ndan gelen trafik gürültüsünü o güne kadar duyduğu en gürültülü ve en korkunç ses olarak hatırlıyor.

Çekimine başlayacakları film, ilk adı 'Arthur, Sammy, Anouchka' olan *Çete Dışında*'ydı (Bande à part). Anouchka, Godard'ın Karina'ya evde söylediği isimdi, ancak filmde bu isim Odile olarak değiştirildi. Karina, Godard ile bu kadına -saf, kırılgan, 'dışarda'- annesinin adını verilmesini konuştuklarını ve Godard'ın onun konuşmasını çok özel bir tonlama ile yapmasına karar verdiğini hatırlıyor. Kendi yapım şirketine bu filmin adını vermiş olan Quentin Tarantino da dahil birçok Godard hayranı için *Çete Dışında* mükemmel bir Godard filmidir. Hiçbir şeyden yapılan bu film güçbela anlayabildikleri bir kültürün zorluklarını yaşayan, başarısızlığa mahkum olarak toplumun kıyılarında hayat süren, yine de yaşadıkları gri banlyölerde yaşamın heyecanlı anlarını bulan bir genç kız ile iki genç erkeğin yaşamlarını izler. Bu film Paris'in Rouch tarzı gözlemlenişinde başka bir adımı ve Karina'nın oyunculuk kapasitesinin başka bir kanıtını gösterir.



Anna Karina *Çete Dışında*'da, 1964.

Ancak Godard'ın 1964 yılı başından itibaren zemin oluşturmaya çalıştığı film *Çılgın Pierrot*'ydu. Lionel White'ın ucuz romanından orijinal adı *The Demon at 11 o'clock* olan bu film küçük bütçeli *Çete Dışında*'ye göre çok daha pahalı bir projeydi. *Hor Görme* için Paris'teki ilk gösteriminde 220 bin bilet satıldı ve bir Godard filmi için çok iyi bir sonuç olduğu halde, bir Bardot filmi için iyi bir sonuç değildi. Belmondo'nun biyografi yazarına göre, Godard *Çılgın Pierrot* için Belmondo'ya geldi, çünkü bu film için gerekli parayı bulamıyordu. Belmondo artık hem Fransa'da hem de uluslararası düzeyde büyük bir yıldız oyuncuydu ve onun kabul etmesi parayı bulmaya yetiyordu.[152] Ancak Belmondo'nun çok yoğun bir programı vardı ve sonunda Godard, Belmondo hazır olmadan önce iki film daha çekti.

Birincisi Coutard'ın Godard'ın film yapımı için çok önemli olarak gördüğü 'meydan okumalardan' birinin ürünü olan *Evli Bir Kadın*'dı (Une Femme mariée). 1964 yazının başında Godard'a Venedik Film Festivali'nden bitmiş bir filmi varsa görmek için bir telefon geldi. Godard onlara üzgün olduğunu, her zaman olduğu gibi birçok projesi olmasına rağmen elinde mevcut somut hiçbir şeyin olmadığını söyledi. Bu konuşma eğer Godard bir filmi zamanında hazırlarsa festivalde gösterileceği anlaşmasıyla sona erdi.

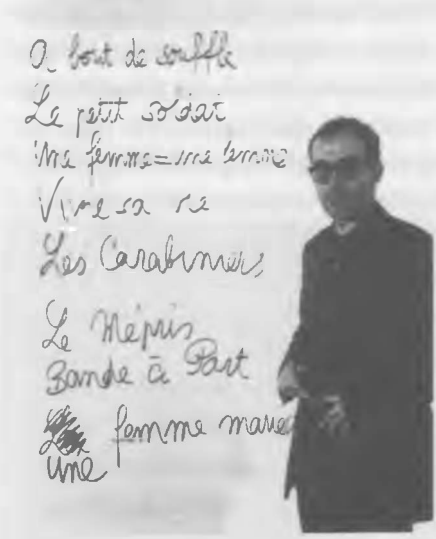
Coutard'a göre Godard o andan itibaren dehşet verici bir başarıyla yapım öncesinin ilk gününden son kopyaya kadar bir ayda *Evli Bir Kadın*'ı çekti ve kurguladı. Küçük bütçeli bir filme dair en küçük bir hırs bile yapım öncesi, çekimler ve kurgu için birer ayı gerektirir ve Godard'm programı birçok yapımcı ve yönetmen tarafından imkansız olarak değerlendirilirdi. Süreyi bir aya indirmek ve daha sonra da sinemanın bir başyapıtını üretmek, Godard'ın artık seçmiş olduğu aracm ustası olduğunun ispatıdır, tabii eğer ispata gerek varsa. Ancak bu filmin biçimsel virtüözlüğü (ya da jenerik yazılarının tanımladığı gibi 'bu film parçalarının') sonuçta bu olağanüstü sıkıştırılmış yapım zamanına bir şeyler borçlu olabilir.

---

[152] Philippe Durant, a.g.e., ss. 232-233.

Bu filmin güçlü bir anlatısı yoktur. Macha Méril'in (Karina başka bir filmin çekimindeydi) sevgilisi, kocası, oğlu ve en önemlisi 1960'ların yeni tüketim toplumuyla geçirdiği bir günü izleriz. Karakterler sürekli olarak resmi ya da resmi olmayan röportajlar yaparlar ve reklam sloganlarından ya da özellikle inandırıcı bir diyaloğa başvuran her şeyde olduğu gibi, Celine'in olgunlaşmamış bir yapıtından fırlamış gibidirler. Belki de konuşmanın en önemli unsuru Méril'in Paris'te dolaşmasına eşlik eden ve içsel öznellik sağlamayan çağrışımlar akışı olan içsel monoloğudur.

Godard *Serseri Aşıklar*'dan itibaren hem röportajı hem de tüketim kapitalizminin çağdaş ikonografisini kullandığı halde, bu, bunların hem anlatıyı hem de imgeyi parçalamanın önemli oluşturucu ilkesi haline geldiği ilk filmdir. İzleyiciye haz verdiği kadar onu düşündürecek bir epik tiyatro çağrısında bulunurken Brecht oyun yazarının şu unsurların radikal ayrımını başarması gerektiğinde ısrar etmiştir: müzik, diyalog, sahneleme. Kurmaca, kendi biçimiyle değil, ama kendi unsurlarının analiz edilmesi ve yeniden birleştirilmesi için izleyiciye sunmasıyla birleştirmelidir. *Evli Bir Kadın*'da Godard'ın *Her Şey Yolunda* filmine kadar sinemasına egemen olacak Brechtyen estetiğin gerçek başlangıcı bulunabilir. İfadesinin şaşkınlığı filmin anahtar bir parçası olan Macha Méril, Godard'ın çekimler sırasında mükemmellikten nefret ettiğini ve her şey mükemmel bir



Godard, Jacques Doniol-Valcroze'nin kendisiyle ilgili yaptığı belgeselin setinde, 1965.

biçimde organize edilen çekim yapmak için hazırlandığında yanlardan kamerayı tekmelediğini hatırlıyor.[153]

Brecht'in Fransa'daki en önemli savunucularından biri, bu büyük Alman oyun yazarında her şeye karşın biçim ve dil meselelerine ilgi duyan solcu bir insanı gören Roland Barthes'dı. Godard *Alphaville*'de (1965) Barthes'in rol almasını istedi, ancak aşırı derecede utangaç ve çekingen biri olan Barthes bu teklifi reddetti. Barthes'in düşünceleri hâlâ *Evli Bir Kadın*'a yararlı bir kontrpuan oluşturur. 1957 yılında yayımlandığında Truffaut'yu çok etkilemiş olan *Çağdaş Söylenler*'de Barthes metin olarak tüketim toplumunu alır, burjuvazinin dünyayı temsil etmesinin doğaya tamamen sahte cazibe kazandırma lehine tarihi inkar etme yollarını analiz eder. Ve *Evli Bir Kadın*'ın reklamını yapan metinler boyunca tekrarlanan ve hiç yoktan yaratılan bir Paris'e kazandırılan bu sahte cazibedir. Bununla birlikte II. Dünya Savaşı'nın yasaklanmış tarihini, (hem Yahudi karşıtı hem de Alman yanlısı önemli bir yazar olan Célineé yapılan göndermelerle güçlendirilen) Auschwitz duruşmalarının altmetninde ve aşıkların görevinin zina olduğu sinemada gösterilen Alain Resnais'nin *Gece ve Sis* filmine yapılan göndermelerde açıkça görüldüğü gibi, inkar etmek öyle kolay değildir.

Evli Bir Kadın kendinden önceki *Çete Dışında* gibi özellikle tiyatro ve teatrallik meseleleriyle ilgilidir. Bu dönemde Godard, Bourseiller'in Montparnasse'daki küçük bir tiyatro olan Poche Tiyatrosu'nu almasında başlıca destekçi oldu. Bourseiller karşılığında ne istediğini sorduğunda, Godard şöyle dedi: "İstediğim herhangi bir akşam gidebileceğim ve en arka sıradaki bir koltukta uyuyabileceğim bir tiyatronun olması" (Godard'ın birçok kez gerçekleştirdiği bir düş).

Evli Bir Kadın'ın orijinal adı *Evli Kadın*'dı ('La Femme mariée'), ancak Godard'ın daha önce *Serseri Aşıklar*, *Küçük Asker* ve *Hayatını Yaşamak* konusunda mücadele etmiş olduğu de Gaullecü sansür Fransız evli kadınlarının bu portresine fena halde sinirlendi. Yalnızca büyük bir tartışmanın ve isimde küçük bir değişikliğin ardından

[153] Cannes Film Festivali'ndeki konuşma, 1999.





Anna Karina ve Eddie Constantine *Alphaville*'de, 1965.

film Fransa'da gösterilebildi. Bu arada Belmondo'ya 'son romantik çift'in öyküsü olarak kabul ettirdiği *Demon at 11 o'clock*, Godard bir Eddie Constantine filmi yapma teklifini kabul ettiği için bir kez daha ertelendi. Constantine çetin ceviz (hard-boiled) bir özel dedektif olan Lemmy Caution olarak Fransa'da kariyer yapmış Amerikalı bir oyuncuydu. 1964 yılında kariyeri biraz kötüye gitmişti, ancak Godard yaygın olarak gerçekten müthiş bir oyuncu olarak değerlendirilen bir figürle bir film yapmanın 'meydan okuyuculuğunu' kabul etti. Aslında Godard daha önce 1961 yılında çok sayıda yönetmenin katkıda bulunduğu *Yedi Ölümcül Günah*'a (*Les Sept péchés capitaux*) kendi katkısı olan 'Tembellik' (Sloth) adlı parlak skeçte Constantine ile çalışmanın mümkün olduğunu göstermişti. Constantine'in değişmeyen ifadesi, ondan şapkasını geri alan bir kızla soyunmadan sevişmekten rahatsız olamayacak denli tembel bir baştan çıkarıcı hakkındaki bir öyküde mükemmel bir şekilde işe yaramıştı.

Alphaville'in alt başlığı "Lemmy Caution'ın Garip Bir Serüveni"dir ve kendisini B filmleri serisinde başka bir film olarak sunar. Bu kez ortam gelecektir – insanların yaşamına Alpha 60 adlı büyük bir bilgisayarın hükmettiği ve bütün duyguların ve onları ifade edecek sözcüklerin yok edilmiş olduğu Alpha kenti. Geleceğin başkenti Alphaville'in setler ya da Paris'in etrafında yeni ortaya çıkmaya başlayan, hem *Evli Bir Kadın* hem de *Ona Dair Bildiğim*

İki Üç Şey (*Deux ou trois choses que je sais d'elle*, 1967) için konu sağlayan yeni banliyöler-den giysiler olmadan oluşturulması Godard estetiği-nin tipik bir özelliğidir. Geleceğin bu totaliter dünyasına egemen olan Alpha 60'ın sesi mekanik olarak değil, ses tellerini kaybetmiş ve mekanik bir gırtlağı kullanarak nasıl konuşulacağını yeniden öğrenmiş birisi tarafından üretildi.

Lemmy Caution'ın kullanılması Godard'ın genç *Cahiers du cinéma* eleştirmenleri için büyük önem taşımış olduğu görünen türlere son bir saygı göstermesine olanak sağladı. Eddie Constantine polisiye filmlerin yıldız oyuncusuydu ve Lemmy'nin ataları olan gizli ajanlara ne olduğunu öğrenmek için Alphaville'e geldiği bu film en iyi I. Dünya Savaşı sırasında popüler bir tür olan 'casus filmi' olarak tanımlanırdı. Ancak Godard Constantine'den aynı zamanda bir Western kahramanı olarak bahseder[154] ve film ağırlıklı olarak bilimkurgudur. Sanki Godard 20. yüzyılın bütün popüler türlerini, çizgi roman ile yüksek modernizmi, Eddie Constantine ile *Acının Başkenti* adlı şiir derlemesi filmi noktalayan Paul Eluard'ı birbirine karıştıran bir stil içinde bir araya getirmiş gibidir.



Anna Karina ve Laszlo Szabo *Alphaville*'de, 1965.

[154] Jean-Luc Godard, *Introduction à une véritable histoire du cinéma*, s. 94.

Alphaville'in büyük bölümü diğer disütopyan geleceklerden (açık referans, Godard'ın asla yapmadığı, George Orwell'ın *1984*'üne-dir) ortaya çıkar.[155] Ancak geleceği bu kadar başarılı bir şekilde şimdiki zamanda gösteren ve yapılışından kırk yıl sonra hâlâ izlenebilen benzer bir filmi düşünmek zordur. Bu film aynı zamanda Godard'ın bu dönem filmlerinin sonuncusudur ve film açık bir iyimserlik notuya biter –Anna Karina, Misraki'nin müziği zirveye doğru yükselirken, "Seni seviyorum" der. Karina bir kez daha inanılmaz derecede etkileyici ve parlak bir oyunculuk yapmayı başarır.

O dönemde böylesi bir finali oynayabilecek başka bir aktrisi düşünmek zordur. Godard'ın kendisi de 1970'li yılların sonunda Montreal'de verdiği konferanslarda bunu kabul etti: "Gerçekten İskandinav bir aktris olan Anna Karina'nın sessiz sinema döneminin oyuncularıyla birçok ortak yanı vardı. Bütün bedeniyle oynadı ve hiç te psikolojik bir tarzda değildi."[156]

Bir ilişkinin bittiği tarihi saptamak zordur. Karina "Jean-Luc ile ilişki asla bitmedi. Gitti. Geri geldi. Mükemmel aşk mektupları yazdı" der. Godard en azından Michel Vianey'e *Hor Görme*'den sonra olduğunu anlatır.[157] Ancak belki de en güvenilir açıklama makyaj sanatçısı Jackie Reynal'den gelir. Godard'm sahte makyaj görünümünden hoşlanmadığı iyi bilinir ve Reynal'in *Kadın Kadındır* ile *Amerikan Malı* (*Made in USA*, 1966) arasındaki Godard'ın sekiz uzun metrajlı filminde çalışması onun yönetmenin düzenli ekibinin önemli bir üyesi olduğunu kanıtlar. Reynal *Kadın Kadındır*'dan itibaren bütün filmlerde Anna Karina'nın makyajım yaptı ve onların

---

[155] Barbet Schroeder, Godard'ın *Alphaville* ilk gösterildiğinde aşırmacılık (intihal) yapmakla suçlandığını hatırlıyor. "Tabii ki" diye yanıt verdi Godard. "Karakterlerimden biri 'Seni seviyorum' dediğinde, 'ben' bir bağlamdan, 'seni' başka bir bağlamdan, "seviyorum" üçüncü bir bağlamdan alınır.

[156] Godard, a.g.e., s. 94.

[157] Michel Vianey, *En attendant Godard* (Paris: Bernard Grasset, 1966), s. 44.

büyük aşkının *Alphaville* çekilirken hâlâ canlı olduğundan emindir. Ancak bu sondu.[158]

Çılgın Pierrot

Çılgın Pierrot açıkça ve bilinçli olarak kendisini daha önce olan her şeyin zirvesi olarak gösterir. Reklam kampanyasının bir kısmı *Çılgın Pierrot*'yu "Küçük bir asker (*Küçük Asker* - Ç.) hor görerek (*Hor Görme*) insanın hayatını yaşamak (*Hayatını Yaşamak*) zorunda olduğunu, kadının kadın olduğunu (*Kadın Kadındır*) ve yeni bir dünyada insanın kendisini nefesi kesilmiş (*Serseri Aşıklar*) olarak bulmaması için bir dışlanmış olarak (*Çete Dışında*) yaşaması gerektiğini keşfeder" diye tanıttı. O dönemde muhtemelen Godard'ın en dikkatle takip ettiği Fransız eleştirmen Gilles Jacob[159] *Çılgın Pierrot*'yu 'çarpıcı bir geçmişe bakış' olarak tanımladı:

> Yine ölüme yol açan sevgiyi, şefkati ve sakarlığı, bazen can sıkan hazzı, alıntıları (burada Velasquez üzerine Elie Faure'den), rahat konumundaki izleyiciyi rahatsız etme ihtiyacını (ön camın üzerine sokak lambalarının yansıması *Alphaville*'in gözlerindeki ışıkları hatırlatır), sinema sevgisini (*Johnny Guitar*'a, Laurel ve Hardy'ye, *La Chienne*'e, Michel Simon'a, *Pépé le Moko*'ya yapılan göndermeler) ve kendi sinemasına o dingin göndermeleri buluyoruz: *Hor Görme*'nin sonundaki gibi, finaldeki denizin varlığı, *Çete Dışında*'dan ve *Alphaville*'den otomobillerin balesi, çalınan araba ve *Serseri Aşıklar*'da Belmondo'nun yolculuğunun tersine dönüşü, *Çılgın Pierrot*'yu izledikçe belleğimizde bir kontrpuan olarak sunulan bir film.
>
> Özgürlük arayışını, transit haldeki karakterler için şeylerin tamamlanmamış doğasını görüyoruz: bu bakış açısından, sıvanmamış, fırınlanmamış tuğladan banyo bile *Hor Görme*'deki tam yerleşilme-

---

[158] Anne Wiazemsky'nin evlilik belgesi Karina ile Godard'ın boşanma tarihinin 21 Aralık 1964 olduğunu, bu nedenle *Alphaville*'in çekimlerinden önce gerçekleştiğini gösterir. Reynal'in anısı Godard ile Karina'nın ilişkisinin resmi boşanmadan sonra altı ay daha sürdüğünü akla getiriyor.

[159] Jacob, Godard'ın her yeni filmine eşlik eden tartışmaların verimsiz özelliklerinin ötesine geçmeye çalışan *Cinéma* adlı gazetenin sayfalarında *Alphaville*, *Çılgın Pierrot* ve *Amerikan Malı* üzerine bir dizi makale yazdı. Bu yazılar Godard sinemasının alanını ve inceliklerini gösteren güçlü bir girişimdir.

miş daire ve *Çete Dışında*'daki mobilyasız villa ile kafiye oluşturuyor. Aynı modern tablo, meraklı bir kameranın plan-sekansı içinde aynı slalomlar.

Özetlersek, on filmden sonra, *Alphaville* ile zirve noktasına ulaştığını hisseden Godard yönünü tayin etme ve düşüncelerini ve çalışmasını gerçekleştirme gereksinimi duydu. Repertuarını gözden geçirdi ve özetledi. Hayal kırıklığına uğrayanlar olacaktır ve onun ileri ya da yanlara doğru bir adım atmadığını bulanlar bu özette teslimiyetin olduğunu, bu yönetmenin kendini tekrarladığını, aynı eski öyküye geri döndüğünü, aynı yerde kaldığını, kendisine ayrılmış bütün ciddi makaleleri okuyan onun kendisini Jean-Luc Godard olarak kanıksama noktasına vardığını iddia etmekte tereddüt etmeyeceklerdir – sözcüklerin kökeninin özetini çıkarmak Godard'm bir takıntısı değil midir?...

Kendi adıma ben bir öz-pastişini görmüyorum... ne esin kaynağı tarafından terk edilmiş (Dreyer) bir yaratıcının bıktırıcı yinelemesini ne de kırk yaşında bir bıkkındaki (Fellini) yaratıcılık güçsüzlüğü krizini görüyorum. En büyük sanatçıların çoğu yalnızca tek bir filmi, her zaman aynı filmi çekmiştir ve Godard'm bizim onun sinemasını daha kolayca incelememize olanak sağlayan bu içerikler tablosunu bize sunmak için bunun iyi bir fikir olduğunu düşünmüş olmasından mutsuz değilim.[160]

Çılgın Pierrot bir tür en yüksek aşamaya, o tarihe kadarki bütün temaların bir yeniden işlenişine karşılık gelir ve her ne kadar Karina ve Belmondo Godard'ın önceki filmlerinden bir seçkiyi oluşturmuş gibi görünüyorsa da, kaçmaya mahkum bu romantik aşk öyküsünde yeni özellikler vardır. *Çılgın Pierrot* Cezayir'e dair eski politik temanın Vietnam ve Amerikan emperyalizmine çok güçlü göndermelerin olduğu bir kontrpuan içindeki ilk filmdir. Ayrıca önceki filmlere göre şiddet çok daha vahşicedir ve her yerde ölüm vardır. Karina'nın ölmesi ve Belmondo'nun intihar etmesi filmi tam bir karamsarlık notuyla bitirir. Godard'ın kız kardeşi Rachel Cenevre'deki özel gösterimde filmi izlediğinde, dehşete düştü. Her zaman Rachel

[160] Gilles Jacob, "*Pierrot le fou*," *Cinéma* 65, no. 101, Ekim 1965, ss. 100-101.

her filmi ruh ikizi kardeşinden kişisel bir mesaj olarak gördü ve onun için *Çılgın Pierrot*'nun net mesajı intihardı.[161]

Çılgın Pierrot şüphesiz bir çeşit kopmaydı. Godard sonraki filminde yeni bir yapımcı (Anatole Dauman), yeni yıldız oyuncular (Jean-Pierre Léaud ve Chantal Goya) ve belki de en önemlisi, neredeyse tamamen yeni bir yapım ekibi buldu. O zamana kadar kaçınılmaz olan Coutard gitti, Bitsch gitti, Reynal gitti ve ilk günlerden itibaren Truffaut çetesinin üyesi, Truffaut'nun gerçekten en yakın çalışma arkadaşı ve Godard'ın filmlerinin çoğunda zor ve hassas devamlılık yazmam konumundaki kişi olan Suzanne Schiffman da gitti. *Erkek-Dişi*'de kalan tek çalışma arkadaşı *Küçük Asker*'den itibaren bütün filmleri kurgulamış olan Agnès Guillemot'ydu.

De Beauregard ve Braunberger ile birlikte Dauman Yeni Dalga yapımcılarının ünlü üçlüsünü oluşturdu – hem Resnais hem de Marker için yapımcılık yaptı ve Godard'a Maupassant'ın kısa öykülerinin ikisinden bir film yapmayı önerdi. Bunlardan bir tanesi olan '*İşaret*' (The Sign) bir fahişeyi taklit eden bir kadın öyküsüydü ve Godard bu karakteri ikinci kısa metrajlı filmi için kullanmıştı.



Anna Karina *Çılgın Pierrot*'da, 1965

[161] Jean Rosset ile röportaj, Aralık 2001. Godard'ın biri Fox'ta çalıştığı 1950'li yıllarda ve biri de 1960'lı yılların sonunda Anne Wiazemsky ile ilişkisinin bitmesinden sonra intihara kalkıştığına dair birkaç söylenti vardır.



Jean-Paul Belmondo ve Anna Karina *Çılgın Pierrot*'da, 1965.



Jean-Paul Belmondo *Çılgın Pierrot*'da, 1965.

İkincisinin adı ise 'Paul'ün Metresi'ydi ve metresi Madeleine'ı lezbiyen bir sevgiliye kaptırdığı için duyarlı romantik Paul'ün acısını ayrıntılandıran çok daha uzun ve önemli bir öyküydü.

İki öyküyü birleştiren yirmi sayfadan fazla ayrıntılı bir öykü vardır.[162] Paul'ün metresinin anlatısı çerçeve öyküyü oluşturur, ancak filmin yarıdan fazlası Paul ile sevgilisinin bir sinemaya giderek 'İşaret'i izlemeleriyle ilgilidir. Ortaya çıkan film bu unsurlardan birkaçını korur. Erkek karakterin adı Paul (Jean-Pierre Léaud) ve kadın karakterin adı Madeleine'dır (Chantal Goya), ancak lezbiyenlik temasının yerini daha geleneksel bir dörtlü ilişki alır.

[162] Dossier Godard, Fonds Truffaut, Bibliotheque du Film.

Catherine-Isabelle (Catherine-Isabelle Duport) ve Elisabeth (Marlène Jobert) filmin başlarında Paul taşındığı sırada Madeleine'ın evini paylaşan oldukça sinir bozucu yakın arkadaşladır.

Kimi yönlerden *Erkek-Dişi*, *Hor Görme*'deki temaların geliştirilmesi olarak okunabilir. Paul klasik müzik ve edebiyat dünyasında yaşarken, Madeleine pop müziğin ve gençlik dergilerinin yeni kültürünün –dönemin sesleri ve görüntüleri– içinde yaşar. Ancak yeni bir öğe vardır. *Hor Görme*'de Bardot, Piccoli'nin pantolonunda İtalyan Komünist Partisi üyelik kartı bulur. Bu kart *Erkek-Dişi*'de önemli bir karakter haline gelir: Paul'ün arkadaşı Robert (Michel Debord). Pop kültürün dişi doğasının karşısına Robert Avrupa'nın klasik sanatını değil, politikanın erkek dünyasını koyar. Robert Fransız Komünist Partisi'nin üyesidir ve dilekçelerle, grevlerle ve Vietnam'daki savaşa karşı gösterilerle ilgilidir. Paul politikanın erkek dünyası ile pop kültürün dişi dünyası arasında kalır.

Onun reklam cıngıllarının modernist bir şiir biçiminde hüzünlü yeniden işlenişi olan inanışlarına ve aşkına dair en doğrudan ifadesi kendisesini-kaydet kulübesinde varolmayan izleyicilere söylenir. Bu film klasik kurmaca film dünyasının bir adım daha ötesini gösterir. Paul ve kızlar sinemaya gittiklerinde, yalnızca gösterim hatası (Godard'ın gözde bir teması) yoktur, aynı zamanda sinema temel olarak yetersiz olarak tanımlanır: "Sık sık sinemaya gittik. Film başladı ve biz ürperdik. Ancak genellikle Madeleine ve ben hayal kırıklığına uğradık. Görüntüler eskiydi ve titriyorlardı. Ve Marilyn Monroe korkunç bir şekilde yaşlanmıştı. Bu bizi üzdü. Bu düşlediğimiz film değildi. Bu her birimizin kendi içinde taşıdığı... yapmayı istediğimiz ya da şüphesiz daha gizli bir biçimde yaşamayı istediğimiz eksiksiz film değildi."

Bu filmle ilgili verdiği röportajlarda Godard iki öğeyi vurguladı. Birincisi, yeni bir kuşağa olan ilgisiydi – filmdeki karakterler kendi kuşağından yaklaşık on yaş daha gençti. Artık Bogart ve Hawks takıntısı olmayan bu insanlar filmin en ünlü ve en ileriyi gören ara yazısı olan "Marx'ın ve Coca Cola'nın Çocukları"dırlar.







Erkek-Dişi'den ara yazılar, 1966.

İkincisi, bir araştırmacı, bir lim insanı olarak Godard'm rolüdür. Eğer ilk filmlerde Rouch ve Marker'ın belgesel tarzı Hollywood kurmaca modellerine karşı dengelendiyse, artık öne çıkan tamamen gündelik gerçekliğin incelenmesidir. Bu dönemde Godard arkadaşı olan Antoine Bourseiller'e (*Erkek-Dişi*'de Brigitte Bardot ile bir kafede konuşurken görünür) sık sık kendini bir bilim insanı olarak düşündüğünü söyledi. Ve filmin tamamlanmasından kısa süre sonra *Les Lettres Françaises*'e verdiği röportajda bu benzetmeyi kullandı:

Bir kimyacı her defasında başarılı olmaz. Bir gün deney çok yolunda gidebilir ve başka gün gitmez; bir boşlukta yapılan deneyler bile vardır. . . Bir deneyci olduğumdan, iyi ya da hasta olduğumu (diğerleri gibi yaşamanın yalnızca bir yolu) söylemeksizin, açıkçası bir bankaya gidip 'Bana para desteği sağlayın' diyemezsiniz. Hâlâ ne yapmayı istediğimi anlamış değilim. Ford Vakfi'nın filmler yapmam için bana para vermesini isterdim. Bana her yıl para verselerdi ve sonra hesaplaşsaydık.[163]

New Republic'te yazan

[163] *Les Lettres Françaises*, 21 Haziran 1966.

Pauline Kael daha önceki filmlerden farklı oluşunu vurgular:

> Godard modern gençliğe yönelik duygularını, kendi ifade gücünü ve sinema merkezli olmayan dünyayla ilişkisini sınırlayan Amerikan gangster filmi yapısından özgürleştirmiştir. En iyi filmlerinde çok olan hatlar oluşturmuştur – *Serseri Aşıklar*'dan anlama özürlü, kariyer düşkünü önemsiz oportünist kadın kahramanın hayatı, *Çete Dışında*'dan, cinsel tecrit ya da fiziksel temasın olmadığı dansı hullygully. Suçu ya da suç romansını değil, bir tür iç içe geçen öykü hattı için basit romans türünü kullanan Godard en azından gereksinim duyduğu biçimi yarattı. Deneme yazısı, gazeteci taslakları, haberler ve portreler, aşk şiirleri ve hicvin bir birleşimi.[164]

Erkek-Dişi'nin hemen ardından Godard bu yeni film yapımı biçimini bir adım öteye götüren Dauman için bir film daha yaptı. *Ona Dair Bildiğim İki Üç Şey*'in başlangıç noktası bir 19. yüzyıl kurmacası değil, ama çağdaş bir haber öyküsüdür. Paris'in yeni banliyölerindeki ev kadınları fahişeliğe başvuruyorlar ve bunu ailelerin beslemek için değil, reklamlara inanılırsa, onları artık modern yaşamın bir gerekliliği olan tüketim kültürü içinde tutmak için yapıyorlardı. Fahişelik Godard'ın ilk filmlerinden itibaren gözde bir konusu olmuştu ve fahişe hem cinsel ilişkinin en doğrudan biçimi hem de emeğin sevgi için değil para için harcandığı modern çalışmanın bütün biçimleri için bir metafor olarak işlev görüyordu.



Chantal Goya *Erkek-Dişi*'de, 1966.

Godard sonraki röportajlarında sinemanın önceki dönemlerinin tamamen hakim olmadığı ilk film olarak *Ona Dair Bildiğim İki Üç Şey*'i gösterir. Ancak örneğin *Evli Bir Kadın* ile *Ona Dair Bildiğim İki Üç Şey* arasındaki kopma bu yorumun

[164] Pauline Kael, *The New Rebublic*, 19 Kasım 1966. *Kiss Kiss Bang Bang*'da yeniden yayımlandı (New York: Atlantic Little Brown, 1966), s. 127.

akla getirdiği kadar keskin görünmez. *Ona Dair Bildiğim İki Üç Şey*'de anlatıdan neredeyse tamamen vazgeçildiği doğrudur –zina ilişkisinin cazibesi bile yoktur– ancak bu filmin biçimi fazlasıyla *Evli Bir Kadın*'ın biçimidir: çağdaş bir Fransız kadının yaşamındaki 24 saat. Gerçek yenilik Godard'ın sesinin Marina Vlady'nin canlandırdığı Juliette Jeanson'a erkek başrolü kazandırdığı ses kuşağında ortaya çıkar. Godard daha önce de kendi filmlerinde görünmüştü –en ünlüsü *Serseri Aşıklar*'daki ihbarcı rolüydü– ve Rohmer'in ilk dönem kısa filmlerinden biri olan *Charlotte et son steak*'te başrolü oynamıştı. Ancak Godard ilk kez bu filmin gerçekten ayrılmaz sıdır: filmin derdini ortaya koymak için görüntüye karşı işleyen ses. 1970'lerin sonunda Godard kendi film yapımı pratiğini "göstermek ve kendi gösterdiğimi göstermek" olarak tanımladı[165] ve eğer bunu doğru bir açıklama olarak düşünürsek, o zaman *Ona Dair Bildiğim İki Üç Şey* gerçekten yeni bir değişikliktir.

Amerikan Malı'nda Richard Widmark rolündeki Laszlo Szabo polis kartını gösterirken, Paula



Nelson (Anna Karina) ona bakar, 1966.

Şaşırtıcı bir şekilde ve belki de onun 'meydan okumalarının' en görülmeye değerinde Godard *Ona Dair Bildiğim İki Üç Şey*'i *Ame-*

[165] Colin MacCabe vd. a.g.e., s. 160.

rikan Malı ile aynı zamanda çekti. Sabah *Amerikan Malı*'nın çekimlerinden sonra, öğleden sonra *Ona Dair Bildiğim İki Üç Şey*'in çekimine gidiyordu. Nasıl *Ona Dair Bildiğim İki Üç Şey* estetik ve politik olarak ileriye bakıyorsa –Vietnam savaşı ve Paris'in o dönemde yeniden yapılandırılması baskın politik temalardı– *Amerikan Malı* da geriye doğru bakar. Godard'ın "bana ses ve görüntüyü kullanmayı öğrettiler" dediği Sam (Samuel Fuller) ve Nick'e (Nicholas Ray) adanan *Amerikan Malı* bir tür filminin tuzaklarından bazılarına sahiptir.

Bir Bogart trençkotu giyen Karina eski sevgilisinin ölümünü araştıran Paula Nelson'u canlandırır. Sevgilisi Fransa'nın sömürgecilik sonrası utanç verici politikalarına bulaşmıştır ve en dikkat çekici olanı, görünüşe göre Fransız devletinin Faslı bir muhalif politikacının öldürülmesine karıştığı Ben Barka olayıdır. Filmin sonuna doğru, yorum şöyle der: "Kesinlikle politikayla ilgili bir filmdeyiz. Disney artı kan." Ancak aslında film suç-heyecan türünün kolay çözümlerinden sakınan bir politikanın gerçekliğiyle ilgilenen biçimin tamamen yetersizliğini gösterir. Kimi yönlerden filmin basit ve kasvetli mesajı solun tüketim kapitalizminin gelişmeleriyle başa çıkmadaki yetersizliğidir: "Solun Sıfır Yılı", film antizirvesine doğru oluşturulurken yinelenen bir slogandır.



Donald Siegal (Jean-Pierre Léaud) *Amerikan Malı*'nda ölür, 1966

Amerikan Malı belki de en kolay *Küçük Asker*'in yeniden yapılışı ve Karina'ya neredeyse bilinçli bir elveda olarak anlaşılabilir. Karina artık eziyet çeken ve sonunda ölen masum ve kırılgan genç kızı oynamaz – o film içinde kendi geleceğine doğru giden kaderinden sorumlu bir karakterdir. Karina sürekli olarak Godard'dan Pygmalion ile onun Galatea'sı, Profesör ile onun Eliza'sı olarak bahseder, ancak bu versiyonda Pygmalion kendi yaratımından vazgeçer ve kendi ölümüne razı olur. Filmin en şok edici anlarından birinde Karina (Jean-Pierre Léaud'un canlandırdığı) Donald karakterine şöyle sorar: "Eğer ölmek zorunda olsaydın, önceden bilerek mi, yoksa aniden mi ölmeyi isterdin?" Donald "Tabii ki, aniden olmasını tercih ederdim" diye yanıt verir. Karina onu vurur ve onun öldüğü sırada bütün duyduğumuz annesi için ağlamasıdır.

Karina bu filmde kurmaca bir kurtuluşu başardıysa da, bu çekim onun için o kadar da kolay değildi. Aynı günde iki film çeken Godard neredeyse benzeri olmayan bir durum yaratmıştı. Yönetmen ile oyuncu arasındaki efendi ve köle diyalektiği çekimlerde etkileyici bir biçimde değişiyorsa da (oyuncu seçiminde ve kurguda yönetmen mutlak efendidir, sette ise nihayetinde oyuncudur), Godard başka bir filme ve neredeyse bir ilişki yaşayacağı[166] başka bir başrol oyuncusuna (Marina Vlady) sahip olduğu bir durum yaratmıştır. Gerçekten de Karina sette Godard'ın kendisine karşı çok kaba olduğunu ve bu durumun Coutard'ın Godard'ı ona bu kadar kötü davranmamalısın diye uyarmasına neden olduğunu hatırlıyor. Çok incitici ve ağza alınmayacak şeyler söylendi. İlişki gerçekten bitti.

Son sözü Karina'ya bırakalım: "O (Godard) hayatımın en büyük aşkıydı ve öyle de kalacak."

---

[166] "Belirsiz bir şekilde Marina Vlady'ye aşıktım. . . ve onu görmek için St Paul de Vence'e gittim, ama girişimim fazla başarılı olmadı" (G: I: 17).

4
ÖĞRENCİ DEVRİMİ: WİAZEMSKY VE GORİN

MAYIS 1968

Çinli Komünist lider Chou En Lai'a 1789 Fransız İhtilali ile ilgili ne düşündüğü sorulduğunda, "konuşmak için biraz erken" yanıtını vermişti.[167] 1968'den otuz yıldan fazla zaman geçti, ancak o yılın olayları hakkında hâlâ kesin tarihsel yargıda bulunmak zor. Çok az kişi o yılın 20. yüzyılın ikinci yarısının haritasını çıkarmada kilit bir yıl olduğuna karşı çıkardı.

1968'in Şubat ayında Kuzey Vietnam ordusunun desteklediği Vietkong Güney Vietnam hükümetine ve onun Amerikalı destekçilerine karşı Tet* saldırısını başlattı. Amerikalılar ve onların destekçileri bu saldırıları geri püskürtürlerken, kayıplar öylesine büyüktü ve saldırının başarısı o kadar ürkütücüydü ki, Tet saldırısının sonraki kırk yıl boyunca Amerikan dış politikasını yeniden tanımlamada anahtar unsur olduğunu öne sürmek saçma olmazdı. Amerika'nın Vietnam'dan çekilmesine ve yüzyılın geri kalanındaki bütün askeri stratejisine hafif silahlı gerilla ordusunun dünyanın en büyük askeri gücüne kabul edilemez düzeyde kayıplar verdirebileceği gerçeği egemen olmuştur.

---

[167] Bu yoruma dikkatimi ilk merhum Piers Gray çekti. Simon Schama kendi Fransız İhtilali tarihi *Citizens*'ın başında bu yorumu kullanır (Londra: Penguin, 1989), s. xiii.

* Vietnam takviminde yılbaşı. (Ç.)

Aynı yılın Ağustos ayında Varşova Paktı güçleriyle birlikte Sovyet tankları Çekoslovakya'yı işgal etti ve 'insancıl sosyalizm' deneyimine son verdi. Aynı zamanda Avrupa tarihinin en önemli ideolojik savaşımlarından birini de sona erdirdi. 1903 yılında Rus Sosyal Demokrat İşçi Partisi bölündüğünde ve Lenin öncü partinin rehberliğinde toplumsal bir devrim düşüncesini ilan ettiğinde, Avrupa sosyalizmi içinde marjinal bir figürdü. Ekim 1917'de Bolşevikler Geçici Hükümeti feshedip iktidarı ele geçirdiklerinde, Lenin ve Leninizm 20. yüzyılın egemen politik gücü haline geldi. 1920 yılında Üçüncü Enternasyonal'in kurulmasının ardından kısmen doğrudan taklit nedeniyle, dünyanın her yerinde Komünist partileri kuruldu. Ancak Leninizm aynı zamanda Faşizmi tanımlamada kilit terimdi, çünkü Faşizm anti-komünist politikalar için totaliter bir öncü parti düşüncesini kendine mal etmişti.

1968 yılında Çekoslovakya Sovyet Rusya'nın ve uydularının korkunç tarihi içinde, Komünist bir partinin yol gösterdiği adil bir toplum düşüncesi içinde politik yaşamın hâlâ olacağı olasılığını kabul etmiş göründü. En adanmış bağnazlar için hariç, Ağustos 1968, Sovyet modelinde bir yaşam olabileceği düşüncesine kesinlikle son verdi. Bu tarih kadar önemli olan bir tarih, yirmi bir yıl sonraki 1989 Avrupa'da Leninist yönetimin kesin sonunu gösterecekti, ancak bu ceset Ağustos 1968'den itibaren görülür bir şekilde çürüyordu. Amerika'daki Martin Luther King ve Robert Kennedy suikastları belki de daha önemliydi. Vietnam Savaşı karşıtı hareketi ve anaakım ilerici politikaları ifade etmenin gerçek bir olasılığı olduysa da, bu olasılık o yıl öldü.

Ancak 1968'in tılsım gibi gücü, onun bir kuşağı tanımlayabilmesi, bu olayların herhangi birinden değil, Paris'teki bir aylık öğrenci direnişinden ortaya çıkar. Mayıs 1968'in somut sonuçları yoktu, ne de bir rejim değişimine yol açtı ama yine de bir dizi politik ve kültürel tutkuların ve arzuların, neo-liberalizmin küresel egemenliğine karşıtlığın büyük bölümünü canlandıran tutkuların ve arzuların simgesi haline geldi. Godard'ın dışında Mayıs 1968 ile çok yakından ilişkilendirilebilecek başka bir büyük sanatçı yoktur. 1967 sonbaharında gösterime girdiğinde gerçekçi olmamakla

suçlanan onun *Çinli Kız* filmi geçmişe bakınca bir sonraki yılın olaylarını önceden haber vermiştir. Daha da önemlisi 1968 Godard'ın önceki yapım yöntemlerinden kesin kopuşunun ve dört yıl boyunca filmle politik denemelere başlamasının tarihi oldu.

Vietnam

Amerikan deniz piyadelerinin Mart 1965'te Da Nang'a çıktığı andan itibaren Vietnam'daki savaşa muhalefet II. Dünya Savaşı sonrası yıllarının en önemli uluslararası hareketi oldu. Bu hemen Godard'ın filmlerine yansır: *Çılgın Pierrot*'dan itibaren Vietnam ya da daha kesin olarak Vietnam'daki savaşa karşı Fransız tutumu önemli bir konudur. 1945 yılında Avrupa'nın kurtarıcısı olan Amerika emperyalist bir zalime dönüşmüştü ve Vietnam bu zalimliğin en gözle görünür örneğiydi. Godard'ın radikalleşmesinde bu kesinlikle en açık unsurdu. Bunun *Çılgın Pierrot*'daki varlığı American Academy için orada gösterildiği sırada gösterimine son verilmesine yetecek kadar saldırgandı. Godard solcu bir entelektüel olarak giderek daha fazla ortaya çıkmaya, dilekçeler imzalamaya ve Mayıs 1966'daki 'Vietnam İçin Altı Saat' mitingi gibi etkinliklere katılmaya başladı. Belki de bu tip etkinliklerin en yüksek noktası kolektif film olan *Vietnam'dan Uzakta*'ya (*Loin du Viêtnam*, 1967) onun yaptığı kısa bölüm katkısıydı (Kamera-göz [Caméra-oeil]).

Bir yılda iki film yaparken bile Godard değişmez bir biçimde 1950'li ve 1960'lı yıllarda kesin bir moda haline gelen çok yönetmenli filmlere kendi bölümleriyle katkıda bulunmaya zaman bulmuştu. Ancak bu katkı farklıydı. Bir grup çok tanınan yönetmeni *Yedi Ölümcül Günah* gibi seksi bir ad etrafında bir araya getirmek yerine *Vietnam'dan Uzakta* kendi konusunu politikada buldu. Büyük ölçüde Sol Yaka yönetmenler grubunun girişimi olan (Godard kendi bölümünde Agnès Varda ve Chris Marker'dan kendisinden katkıda bulunmasını isteyen insanlar olarak bahseder) *Vietnam'dan Uzakta*'ya politik olarak angaje belgeselci Joris

Ivens'den, *Bir Kadın Bir Erkek* (*Un homme et une femme*, 1966) ile daha yeni Yabancı Filın Oscarı'nı kazanmış olan Claude Lelouch'a kadar geniş bir politik ve estetik alanda katkılar yapılmıştı.

Kolektif çaba ruhu 'dava' için kullanılan malzeme ve emek ile birlikte yapım boyunca sürdü. Godard geç katkıda bulunsa da (onun bir fikrinin olmadığı şikayeti ünlüdür), onun bu filme katkısı onun için Vietnam'ın ülkeye (Fransa) çok uzak olduğu kadar ne kadar yakın olduğunu netleştirir. Godard Amerika'nın estetik emperyalizmine karşı mücadelenin kendisini Fransa'daki işçi sınıfından ne kadar tecrit ettiğini anlatır. Büyük bir Mitchell kameraya konuşan Godard, sinemanın Vietnam'daki mücadelenin yalnızca bir yanını oluşturduğu baskı sistemlerine nasıl yakalandığı üzerine düşünür. Amaç çok açık bir şekilde *Çinli Kız* için basın bültenine el yazması girişte netleştirilir: "Ekim Devrimi'nden sonraki elli yıl boyunca Amerikan sineması dünya sinemasına hakimdir. Olayların bu durumuna ekleyecek fazla şey yok. Yalnızca en mütevazı düzeyde, estetik olduğu kadar ekonomik olarak da Hollywood-Cinecittà-Mosfilms-Pinewood'un vs. devasa imparatorluğunda iki, üç daha fazla Vietnam yaratmak zorundayız; bunu söylemek iki cephede mücadele etmek, özgür, kardeşçe, yoldaşça ve arkadaşça ulusal sinemaları yaratmaktır" (G: 243/I: 303).

1960'ların sonu ile 1970'lerin başında underground solcu gazetelere verdiği röportajların çoğunda onun sıkıntısı ile Vietnam'daki mücadele arasındaki bağlantı sürekli bir temadır. Onun Vietnamlılarla dayanışması onların içinde bulunduğu kötü duruma duyduğu liberal sempatiden değil, ama kendisinin aynı kötü durumunun tanığı olmasından dolayıydı. Godard 35 yaşında Batı'da ünlü olmuş bir yönetmenin sıkıntısının Vietnamlıların emperyalist saldırganlık nedeniyle doğrudan yaşadığı sıkıntılar kadar ağır olmadığını, ama yine de kendi sıkıntısının da benzer olduğunda ısrar ettiğini belirtmeye özen gösterir. Ve bu baskı hem ekonomik hem de estetik olarak anlaşılır. Sorun sadece Amerikan parasının, Joe Levine'in *Hor Görme*'ye hakim olması gibi, sinemaya hakim olması değil, ama daha ziyade sinemanın biçimlerine

hakimiyetidir; yani onlar ses ve görüntünün çakışmasında sadece yanılsatıcı olan bir bilgiyi vaat ederek, dünyanın temelde bir şekilde anlaşılmasında ısrar ederler.

Bir Öğrencinin Yaşamı

Politika Godard'ın yazılarında ve filmlerinde hiç eksik olmadı. "Politik Bir Sinemaya Doğru" adlı ilk yazısı onun eleştirmen arkadaşlarında açık olmayan toplum ile onun temsili arasındaki ilişkiye ilgi gösterdi. Gerçekten de politika Champs Élysées'den araba üzerinde geçen de Gaulle ile Eisenhower'dan –Serseri Aşıklar'daki Michel ile Patricia'nın Fransız-Amerikan ittifatının ironik kontrpuanı– Camille'in kocasının cebinde bulduğu İtalyan Komünist Partisi üyelik kartına kadar filmlerinde her zaman varolmuştur. Ancak *Çılgın Pierrot*'dan itibaren Vietnam ve politika başlıca tema haline geldi. *Cahiers du cinéma* ile "Haydi Pierrot Hakkında Konuşalım" başlıklı uzun bir röportajda, editörler ona politik bir film yapmakla ilgilenip ilgilenmediğini sorduklarında, "Beni örneğin bir öğrencinin yaşamı, örneğin *Clarté*'nin öyküsü ilgilendiriyor" dedi (G: 225/I: 269).

Clarté Komünist öğrenci hareketinin dergisiydi ve 1960'lı yılların başında bu hareket Komünist gelenek içinde yaşamın olduğunu göstermeye başladı. Stalin felaket getiren kararlarla hem Rusya'da hem de uluslararası Komünist harekette gücünü sağlamlaştırmıştı. Rusya'nın içinde bu her şeyden önce enternasyonalist bir kuram olan klasik Marksist teoride bir saçmalık olan 'tek ülkede sosyalizm'in ekonomik programıydı. Politik açıdan bu Komüntern'deki sol sapmaydı ve devrimin olması yakın olduğu durumda başlıca düşman olarak Avrupa sosyal demokrasinin saptandığı felaket getirici 'sınıfa karşı sınıf' sloganıydı. 1933 yılında Almanya'da Nazilerin zafer kazanmaları doğrudan bu politikanın sonucuydu. İdeolojik olarak bu, Marksizm-Leninizmin Stalin'in Marksizmin ekonomik determinizme ve Lenin'in de bürokratik organizasyon havarisine indirgendiği *Principles of Marxist-Leninism*'de (Marksizm-Leninizm'in İlkeleri) kanun haline geti-

rilmesini içerdi. Bu yeni düzenleme içinde kültüre dair bütün meseleler üstyapıya aitti ve sanatla ilgili bütün sorunlar 'sosyalist gerçekçilik' anlayışına başvurarak çözülebilirdi. Bu anlayış içinde sanatçının işi Marksizmin ortaya koyduğu ve Parti tarafından yorumlanan toplumun gerçeklerini sunmaktan başka bir şey değildi.

1935'ten 1945'e kadar bütün on yıla egemen olan Faşizme karşı dünya çapındaki mücadelede bu konumlar hakim oldu. Hem sağdan (Kautsky, Bernstein) hem de soldan (Lukàcs, Lüksemburg) alternatif Marksist gelenekler unutuldular. 1950 yılında Bazin özellikle tarihin temsili sorunu konusunda çok keskin bir şekilde bu felç edici ortodoksi ile bağını kesti. *Cahiers du cinéma*'nın kuruluşundaki entelektüel uğrak buydu ve bu, gerçekçilik üzerine 1930'lu yıllardaki Brecht-Lucacs tartışması ya da Walter Benjamin'in mistik ya da eksiltili (elliptical) yazıları gibi alternatif Marksizmlerin artık mevcut olmadığı bir dönemdi.

Bazin ölmeden iki yıl önce Kruşçev Sovyetler Birliği Komünist Partisi'nin 20. Kongre'sinde ünlü 'gizli söylev'ini okudu ve Stalinizmin suçlarını açığa vurdu ve 'kişi putlaştırmasım' açık bir şekilde kınadı. Bu söylevin etkisi çok büyük oldu. Neredeyse otuz yıl boyunca her Komünistin hayali babası olmuş olan bir figürün (Stalin) megalomanyak bir zorba olduğu ortaya çıktı. Şok öylesine büyüktü ki, birçok Komünist partisi buna inanmayı reddetti ve sanki Kruşçev'in konuşması hiç olmamış gibi davranmaya devam etti.[168] Belki de bu partilerden en önemlisi Fransız Komünist Partisi'ydi.

Her şeyden çok Rusya ile ilişkilerin yalnızca bir kardeş partiyle olan ilişkiler değil, ama aynı zamanda kaçınılmaz bir askeri ittifak ilişkisi olduğu II. Dünya Savaşı ve Direnişin ürünü olan Fransız Komünist Partisi, Stalinistlerden daha Stalinist olarak tanımlanabilirdi. 1950'li yılların başlarında parti Kruşçevci 'barış içinde bir arada yaşama' politikasını benimsediyse de, kendisini tam bir di-

[168] Söylev o kadar şok ediciydi ki, yaklaşık bir düzine delegenin salondan taşınması gerekti ve izleyen günlerde birkaçı öldü. Slavoj Zizek (der.), *Selected Writings of Lenin from 1917* (Londra: Verso, 2002), s. 241.

siplinle ideolojik gündemlerin en dar etrafında organize ettiğine kuşku yoktu. Ancak Alplerin ötesinde Batı Komünizminin başka bir modeli vardı.

İtalyan Komünist Partisi'nin Fransa'dakinden çok farklı bir tarihi vardı; 1922 yılında Mussolini'nin Roma'ya Yürüyüşü sonrasında yaklaşık yirmi yıl bir yeraltı örgütü olmuştu ve 1943 yılında İtalyan hükümetinin teslim olmasından sonra Almanların İtalya'dan sürülmesi için müttefiklere yardım eden partizan örgütlenmesinde merkezi bir rol oynamıştı. Partinin özgün ve yaratıcı bir düşünür olan ilk lideri Antonio Gramsci belki de bu kurumsal tarih kadar önemlidir. Mussolini açıkça kabul edip "bu adamın aklının işleyişini on yıl boyunca durdurmalıyız" diyerek, 1924 yılında Gramsci'nin hapsedilmesini emretmişti. Aslında cezaevi 1937 yılında Mussolini'nin cezaevlerinde ölmeden önce Gramsci'ye İtalya ve Sovyetler deneyleri üzerine düşünme fırsatını verdi. Onun şehitçe ölümü ve İtalyan Komünist Partisi'nin panteonundaki yeri, bütünü 1950'li yıllarda yayımlanan *Hapishane Defterleri* adlı çalışmasına büyük bir önem kazandırdı.

Gramsci kuşkusuz Marx'ın temel toplumsal süreç olarak sınıf mücadelesi analizini kabul ediyordu ve Lenin'in partiye yüklediği kilit rol görüşünü paylaşıyordu, ancak onun düşünceleri Stalinist ortodoksiden tamamen farklıydı. Onun toplumsal değişim kuramı hem ekonomik gelişmeyi hem de politik örgütlenmeyi kabul ederken, ideolojik mücadelenin -çok farklı sınıfsal güçleri birbirine bağlayabilen dünyayı anlamanın gelişen yollarının- merkeziliğini vurguluyordu. Burjuvazi sadece kapitalizmin yeni para ilişkileri ya da türettiği temsili devlet sayesinde değil, ama öncelikle ekonominin ve politikanın hesabını vermesi, ücretli emeğin ve temsili politikanın doğallığı bütün sınıflar için hegemonya haline geldiği için iktidara gelmişti. Bu ideolojik hegemonyanın önemi nedeniyle, Komünistlerin toplumsal dayanışmanın eşit derecede ikna edici hegemonik izahını yapmak için bütün önemli kültürel ve politik gelişmelere katılması ve daha doğrudan bir şekilde popüler politikalar yürütmesi can alıcı önemdeydi.

1960'lı yılların başlarında ipuçlarını büyük ölçüde İtalyan Komünist Partisi içindeki gelişmelerden alan Fransız Komünist öğrenci örgütü ve onun *Clarté* adlı gazetesi Komünist geleneği güncel politika ve kültürle gerçekten ilgilenmeye yöneltmeye çalıştı, onlara hemen 'İtalyanlar' dendi. Mart 1965'te klasik Stalinist tarzda acımasız bir örgüt darbesiyle Komünist öğrenci hareketi içindeki 'İtalyanlar' temizlendi. Ekim 1965'te yayımlanan "Haydi Pierrot Hakkında Konuşalım" röportajında Godard iki yıl önce *Clarté* ile ilgili, başka bir deyişle 'İtalyanların' ve onların düşüncelerinin önem kazanmaya başladığında yapılması gereken filmi için doğru zamanın olmadığını söyleyerek, bu örgütsel komplonun önemini kabul eder. Ancak Godard bu röportajda gelecekte Komünist öğrencilerin bir film için konu sağlayacağı başka bir anın olacağından emindir. Aslında bu Godard'ın öğrencilerle ilgili, 'İtalyanlar' değil, bu kez 'Çinliler' ile ilgili politik filmini yapmasından yalnızca iki yıl önceydi. Ve Ağustos 1967'nin sonunda film yapıldığında, *Çinli Kız*'da başrolü oynayan öğrenci olan Anne Wiazemsky yalnızca yeni Nanterre Üniversitesi'ndeki pek bilinmeyen anarşist gruplarla ilişkili olmayacak, aynı zamanda Godard'ın yeni eşi olacaktı.

Anne Wiazemsky

Godard, Karina'yı ilk kez 1959 yılında Champs Élysées'deki bir sinemadaki reklam filminde görmüştü. İkinci eşi Anne Wiazemsky ile de sinema aracılığıyla tanıştı, ancak Wiazemsky bir reklamda değil, Robert Bresson'un *Rasgele Balthazar*'ın (*Au hasard Balthazar*, 1966) başrolündeydi. 1950'li yıllarda *Cahiers du cinéma* eleştirmenleri için Bresson Fransız sinemasını kurtaran az sayıdaki yönetmenden biriydi. Onun estetik bakışının arılığı sinemaya eğlenmek için gidenleri iğrendirmiş olabilirdi, ancak sinemayı sevenler için onun görüntü ve sesin mükemmel düzeni ve birleştirilmesinin her şey olduğu büyüleyici filmleri birer başyapıttı. O sinemaseverlerin gücü, Bresson'un yavaşça kendi çok güzel bir şekilde oluşturulmuş filmlerini yapmaya devam etmesini sağladı.



LA VIE DU CINEMA

DE FUNÈS LE POLICHINELLE

ROBERT BRESSON UNE PATIENCE D'ANE

Kasım tarihli Loisir'ın sinema sayfasında Bresson'un yeni filmi *Rasgele Balthazar*'da başrolde Anne Wiazemsky'nin olduğunu duyuran makale.

1975 yılında Bresson *Notes sur le cinématographe (Sinematografi İçin Notlar)* adlı bir dizi nükteli söz biçiminde estetik inanca dair bir açıklama yayımladı. Godard bu metinden sonraki filmlerinde, özellikle de *Aşka Övgü*'de tekrar tekrar alıntı yapar. Gerçekten de Bresson'un ifadeleri Godard'ın estetik kaygılarının mükemmel bir özeti olarak okunabilir. Bresson'un görüşleri Bazin'in kameranın gerçekle ilişkisinin merkeziliğine dair görüşü ile Godard'ın imgenin kesin anına, kameranın gerçekle ilişkisinin kesin anına (kameranın açısı gerçeği yakaladığı an) ve daha sonra da o görüntünün diğer görüntü ve seslerle ifade edilmesine olan takıntısı arasında bağlantı kurar. Bresson için, Godard için olduğu gibi, görüntüler kendi anlamlarını ancak art arda getirildiklerinde kazanırlar; Bresson için, Godard için olduğu gibi, ses görüntüler kadar önemlidir; Bresson için, Godard için olduğu gibi, gerçeğin

bir sanatı olarak sinema özellikle oyuncularla ilgili olarak yapıntıya (fabrication) düşmandır –kameranın kaydettiği bir oyunculuk değil, bir oyuncudur. Ancak Bresson'un estetiği Godard'ın estetiğinden (daha sınırlı olmasının yanı sıra) daha sert ve kesindir. Bresson'un uydurmanın alanı olan tiyatroyla ilişkilendirdiği bir sanat olan oyunculuktan hoşlanmaması, onun en başından itibaren profesyonel oyuncuları kullanmaması ve bunun yerine 'modeller' adını verdiği profesyonel-olmayan insanları kullanması anlamına geldi. Bu modellerle gerçeğin bir sanatı olan hakiki bir sinema sanatını üretmenin daha kolay olduğunu düşündü.

Anne Wiazemsky Bresson'un dikkatini onun bir sonraki filmi için oyuncu arayışında olduğunu bilen bir aile dostu sayesinde çekti. On yedi yaşındaydı, kültürlü ve eğitimli Paris ortamında 14 Mayıs 1947 tarihinde dünyaya gelmişti. Bir Beyaz Rus aristokratı ile François Mauriac'ın torununun kızıydı. Mauriac, Sartre'ın muhafazakâr karşılığıydı ve 20. yüzyılın her politik ve ideolojik çatışmasının merkezinde yer almış Nobel ödülü kazanmış bir roman yazarıydı. O Hitler tehlikesini en başta görmüş, İspanya İç Savaşı'nda Cumhuriyetçileri desteklemiş ve Alman işgaline karşı direnmişti. Ancak inançlı bir de Gaullecüydü ve Özgürlük'teki vahşi hesaplaşmada infaz edilen sağcı birçok kişiyi savunma cesaretini göstermişti.

Anne Wiazemsky, her ne kadar amcası Claude Mauriac iyi bilinen bir film eleştirmeni olsa da, asla bir sinema kariyeri düşünmemişti, ancak bir aktris olmak için Konservatuar'a başvurmayı düşünmüştü. Bresson ona bir sonraki filmi *Rasgele Balthazar*'da başrolü teklif etti ve o da kabul etti. Godard ve Wiazemsky *Rasgele Balthazar*'ın çekimlerinde tanıştılar.

1965 yazında Godard kültürel sohbetlerin ana konusuydu. Ya kuralları tamamen yıkan ya da ilerledikçe onları oluşturan bu yönetmene karşı mı olurdunuz, yoksa ondan yana mı? O bir dahi mi yoksa bir şarlatan mıdır? Şu ya da bu yönde bir düşünceye sahip olmak esastı.



Marie rolündeki Anne Wiazemsky *Rasgele Balthazar*'da, 1966.

Bu 'düşünce baskısı çok güçlü' olduğu için ve 'Godard hakkında bir fikriniz olması gerektiğinden dolayı, Wiazemsky Godard'ın hiçbir filmini görmemişti. Ancak *Rasgele Balthazar*'ın çekimlerinin tamamlanmasından uzun süre sonra Ocak 1966'da *Çılgın Pierrot*'yu ve Haziran ayında da yapımı henüz tamamlanmış *Erkek-Dişi*'yi izlemeye gitti. Bu filmlerden tamamen şaşkına döndü. Oturdu, Godard'a bu filmleri çok sevdiğini ve bu filmleri yapan adama aşık olduğunu anlatan bir mektup yazdı. Godard'ın adresini bilmediği için mektubu *Cahiers du cinéma*'ya gönderdi. Godard nadiren *Cahiers du cinéma*'dan posta alırdı ve çoğu kez onları açmazdı, ancak bir sekreter Wiazemsky'nin mektubunu açtı ve böylece Godard onun imzasını gördü ve mektubu okudu. Bu dönemde Wiazemsky Fransa'nın güneyinde şeftali topluyordu ve kendine ulaşmak zordu, ancak bağlantı kuruldu.

Öğrenci Hareketi

Wiazemsky 1966 sonbaharında Paris'e geri döndüğünde, gündüzleri üniversiteye gitti ve geceleri sinema çalıştı. Her akşam o ve

Godard saat altıda sinemaya gider, sekizde yemek yer ve onda başka bir filme giderdi. Godard 'sinemanın profesörü rolünü' sevdi ve Wiazemsky eğitilmekten hoşlandı. Bunun karşılığında Wiazemsky ona felsefe dersleri verdi. Bresson ile çalışmadan önce sinemayla ilgili fazla düşünmemiş olsa da, bu deneyim ona evinin sinema olduğuna ikna etti. Üniversitede çok daha rahatsızdı. 16. bölgedeki burjuva ortamda yaşadığı için, ona Sorbonne'a değil, Paris'in çevresindeki yeni üniversitelerden birine gitmek düşmüştü. Paris, de Gaullecü modernleşme kente hizmet için yeni banliyöleri oluştururken yeniden yapılandırılıyordu ve bu banliyöler arasında modern bir ekonominin gerektirdiği üniversiteler vardı.

Godard bu yeni banliyöleri, inşa edilen sitelere eşlik eden sesleri filmi noktalamak için kullandığı *Ona Dair Bildiğim İki Üç Şey*'de kendi konusu olarak kullanmıştır. Nanterre bu yarıtamamlanmış sitelerden biriydi – gerçekten rektör öğrencilerine lastik çizmelerle gelmelerini tavsiye etti. Ancak Nanterre hem içinde yaşadıkları toplumdan hem de okudukları üniversiteden yoğun bir şekilde hoşnutsuz olan bir grup azınlık öğrencinin sığınağı oldu; onlar kendi analizlerinin taslağını çıkaran sonu gelmez kitapçıkları ürettiler. Jean-Luc kampusun düzenli bir ziyaretçisiydi, spor arabasıyla Anne'i almaya geliyordu ve kısa süre sonra kapitalist toplumun ve ona hizmet eden üniversitelerin bu garip suçlanışlarını okuyordu.

Sürekli işsizlik tehdidinin kendilerini iş pazarının riskleri ile karşı karşıya geldiklerinde kendilerine yardımcı olacak yeteneklerle ve diplomalarla donatacağından umutsuz uysal öğrenciler ürettiği o günlerde, çok sayıda öğrencinin öğretmenlerinin otoritesini reddetmeye istekli olduğu ve onlarla bu konuyu aleni olarak tartıştığı bir dönemi tahayyül etmek zordur. Ancak 1960'lı yılların sonunda öğrenciler çok alışılmamış bir tarihsel uğraktaydılar. Batılı güçler Nazileri yenilgiye uğratacak büyük orduları harekete geçirdiklerinde ve savaş sona erdiğinde tam istihdam vaadi bu hareketliliğin bir parçasıydı. Endüstrileşmiş çalışan sınıflar I. Dünya Savaşı'nın acı derslerini öğrenmişlerdi: I. Dünya Savaşı'nın, ardından kitlesel işsizliğin geldiği kitlesel özveri formülünün yinelenmesi

söz konusu olamazdı. Bu anlaşmaya saygı gösterildi: 1967 yılında üniversiteye giden gençler kapitalizmin tarihinde tam olarak istihdam edilen bir toplumda yaşayan ilk kuşaktı. Gerçekten istihdam öylesine güvenliydi ki, öğrencilerin endişeleri ve kaygıları bir iş bulup bulamayacakları değil, sunulan gerçekten güvenli ve sıkıcı olan işlerin aşırı yabancılaştırıcı olup olmayacağıydı.

Yabancılaşma bu dönemin anahtar bir terimiydi. Günlük anlamıyla yabancılaşma kendileri için önceden planlanarak tahsis edilen rolleri düşünen genç öğrencilerin psikolojik durumunun açıklamasıydı; psikolojik anlamıyla bu terim insanın kendi emeğinin nasıl kendisine karşı kullanıldığını öğreneceğini, modern ekonominin devasa kaynaklarından neden çoğunluğun iyiliği için yararlanılmadığını anlama girişimiydi. 1956 yılının olayları, hem Kruşçev'in Stalin-karşıtı söylevi hem de Macaristan'daki ayaklanmayı Stalin tarzında ezmesi, Komünist Partisi'nin Marksizm üzerinde uyguladığı monolitik kontrolü parçalamıştı. 1950'lerin sonu ile 1960'ların başında Lukàcs, Korsch ve Luxembourg'un yapıtları ve İkinci ve Üçüncü Enternasyonalin bütün tarihi bir kez daha tartışma konusu haline geldi. Bu uzun ve entelektüel gelenek şu ya da bu şekilde tamamen üniversitenin dışındaydı – bu gelenek kendi toplumlarını ve üniversitenin onun içindeki rolünü analiz etmeye çok istekli öğrenciler için alternatif bir otorite sağladı.

1960'ların başında Marksist geleneğin zenginliği genç Marx'ın yeni keşfedilen metinleri olan *1844 El Yazmaları* ve *Alman İdeolojisi*'ne odaklanılarak öne çıkarılmıştı. 19. ve 20 yüzyılda işçi sınıfı politikalarının büyük bölümüne hakim olan Marx, *Kapital*'in Marx'ıydı; sosyalizmi ahlaki zeminlerin değil, ama plansız gelişmenin aşırı üretime yol açtığı kapitalizmin kaçınılmaz sonucu olduğunu iddia eden Marx'tı. Marx için ticaret döngüsü o kadar yıkıcıydı ki sosyalizm rahatlatıcı bir alternatif olacaktı. Bu Marx, Keynesciliğin ve arz-talep yönetiminin o durgun günlerde ticaret döngüsüne özgü sorunları çözdüğünün göründüğü tam istihdam çağında daha az ikna edici göründü. Kapitalist üretimdeki yabancılaşmaya yoğunlaşan ve bireysel öznellik ile toplumsal bütünün şeffaf ve öğretici bir ilişkiye girebileceği bir tarihsel uğrak olarak

Komünizmi değerlendiren Genç Marx çok daha kurtarıcı bir figür haline gelmişti. Genç Marx hem ekonomik hem de ruhsal kurtuluşu vurgulayan sosyalist kuramın bütün patlayışını simgeledi.

Ruha yönelik ilgi, nevroz ve delilikle ilgili bütün bir yeni kuramlar dalgasıyla birlikte gelişti. Psikiyatri giderek ilaç ve elektroşok tedavilerinin duygusuzluğuyla özdeşleştirildi. Psikanaliz ABD'de yaygın toplumsal ve moral normlarla ilişkili bir ego oluşturma tedavisi olarak geliştirilmişti. Ancak Laing, Foucault ve Lacan gibi yazarlar çok farklı kuramsal perspektiflerden 'normal' ve 'deli' davranış normlarını bireysel patolojiyle daha az ve toplumsal beklentiyle daha fazla ilişkili olarak sorgulamaya başlıyorlardı. Bu çalışmanın bir özelliği psikanalizin bütün tarihini özellikle de Wilhelm Reich ile genişletmekti Üniversitenin içinde nadiren ilgilenilen bütün bir bilim ve araştırma geleneği birdenbire öğrenciler için elde edilebilir hale geldi.

Ancak hem psikanaliz hem de Marksizm öğrencilere alternatif entelektüel gelenekler sundularsa da, gündelik yaşamda öğrenciler ile daha yaşlı kuşak arasındaki karşıtlık çok açıktı. Fransa'da doğum kontrol hapı ilk kez 1967 yılında özgürce elde edilebildi, ancak Godard daha *Erkek-Dişi*'de (1966) doğum kontrol hapının genç insanların yaşamındaki önemini göstermişti. İnsanlık tarihinde ilk kez kadınlar rahatlıkla ve kendilerini tutmadan, kendi yeniden üreticiliklerini kontol edebiliyordu.

Üzerinden yaklaşık kırk yıl geçse de, bu olağanüstü dönüşümün uzun-erimli sonuçlarım tahmin etmek için hâlâ çok erken görünüyor; o dönemde bu gelişme kuşaklar arasındaki kesin bir bölünmeyi gösterdi. Reşitlerin cinsel bilgisi en azından o dönemde dikkate alınmamış görünüyor. 'Kuşak farkı' muhtemelen insanlığın şafağından bu yana bizimle birlikte olmuştur ve 20. yüzyılın ilk yarısından itibaren kabul edilen bir olgudur. Ancak genç kızların annelerininkinden çok farklı koşullarda kendi davranışları hakkında karar vermek zorunda oldukları 1960'lı yıllardaki dönemin belki de eşiti yoktur. Cinselliğin en temel metalaştırma biçimi haline geldiği bir çağda, cinselliğin yıkıcı gücünü kuşaklar arası bölünmenin simgesi olarak hatırlamak garip görünebilir. Bu Nan-

terre'deki önemli bir tartışmada görülen bir bölünmeydi. Kampusteki öğrenci grupları arasında sadece Anarşistler denen bir anarşist grup vardı. Grubun çok karizmatik üyelerinden biri Daniel Cohn-Bendit adlı genç bir sosyoloji öğrencisiydi. Wiazemsky zaten onu çok iyi tanıyordu. Onunla ilk kez, geleneksel olmayan 'Kızıllar arasında Dayanışma' politik sloganını kullanarak kendisini tavlamaya çalışırken karşılaşmıştı. Onun kampusun kahramanı haline getiren tam da bu geleneksel olmayan yaklaşımdı.

8 Ocak 1968'te Nanterre, de Gaulle'ün spor ve gençlik bakanı olan ve Fransız gençliğinin o dönemdeki durumuyla ilgili üç yüz sayfalık kitabı yeni yayımlanan François Missoffe tarafından ziyaret edildi. Cohn-Bendit ya da kısa sürede kampuste bilinen adıyla Dany şiddetle karşı koyma cesaretine sahipti ve bakana üç yüz sayfada neden cinsellikle ilgili tek kelime olmadığını sordu. Cinsellik Nanterre'de sıcak bir konuydu, çünkü öğrencilerin kaldıkları yerleri toplumsal cinsiyetlerine göre ayıran katı kurallar vardı. Bakan fazla hararetli öğrenciye soğuk bir duş almasını önerdi. Cohn-Bendit'in anında yanıt vermesi onu hemen ünlü yaptı: "Hitler gençliğine layık bir cevap."[169]

Cinsellik bu yeni kuşak ile onların ebeveynleri arasındaki en açık bölünmeydi ve artık otomatik olarak heteroseksüel çift kuralı içinde anlaşılmıyordu, ayrıca iki unsur daha vardı: uyuşturucular ve rock and roll. Uyuşturucular çeşitli biçimlerdeydi: esrar, amfetamin, LSD. Doğum kontrol hapıyla ilgili gelişmelerde olduğu gibi, kendisini yüzyıllardır alkol ve nikotinle sınırlamış bir topluma çok çeşitli psiko-tropik uyuşturucuların girmesinin uzun-vadeli etkilerini tahmin etmek zordur. Kesin olan, bunun genç insanların yaşamına geleneksel aklın hakkında söyleyecek bir şeyinin olmadığı başka bir unsuru sokmasıdır. Son olarak, elektronik teknolojideki gelişmelerden doğan yeni bir müzikal form vardı. Bu müzik

[169] Hervé Hamon ve Patrick Rotman, *Génération* (Paris: Seuil, 1987), Cilt I, ss. 400-401.

basitçe daha önce estetik kategorilerden çıktı, ancak gençlerin duygusal yaşamlarında ayrıcalıklı bir konuma yerleşti.

Bütün bunların finansal olandan başka ilişkilerin belirlediği bir yaşamı, 9-5 mesai rutinine bağlı olmayan bir geleceği vaat etmesiyle birlikte, bu gelişmeler Vietnam'daki savaşa mecbur edici bir odağı oluşturdu. Vietnamlıların emperyalist saldırgana karşı mücadelesi Castro'nun Küba'sının kahramanca imgesi üzerinde oluştu ve gelişti; artık Üçüncü Dünya toplumları yaşamı servetin (Mammon*) ve ABD'nin belirlemediği bir dünyayı kurmaya çalışıyorlardı.

Maoculuk

Bunun üstüne Doğu'dan Çin geldi. 1966 yazında Kızıl Muhafızlar denen çok genç öğrenci grupları Komünist Çin'de, en dikkat çeken yankılarını Paris'te bulan bir Kültür Devrimi'ni başlattılar. Mao Zedong daha önceden Marksist çevrelerde zaten bilinen bir isimdi ve 66 yaşında ülkesinin gençliğini kendi hükümetlerine saldırmaya teşvik etti. O her zaman özgün bir politik düşünür olmuştu – Marksist bir devrimin kırlardan başlatılabileceği düşüncesi Lenin'in küçücük Rus proletaryasının sosyalizmi kurabileceğine inancından daha da gelenek dışıydı. Ancak Kültür Devrimi üzerine düşününce, Mao'nun yaklaşık elli yıl boyunca düşüncelerini Marx'ın ve Lenin'in analizleri içinde geliştirmiş gerçek bir Marksist-Leninist politik lider olduğunu hatırlatmaya değerdir.

Kültür Devrimi'nin korkunç aşırılıkları artık çok iyi belgeleniyor ve Lenin'in Jakobenizminin onayladığı diğer Kızıl terörler arasında yerini alıyor. Ancak Mao'nun partinin ve devlet liderlerinin 'kapitalist yola' girdiği inancının Çin'in modernleşmeyi benimsemesiyle haklı çıktığından çok az bahsediliyor. Kültür Devrimi'nin aşırılıkları şüphesiz bir insanın kişisel özellikleri nedeniyledir, ancak bunların 1966 yılında Paris'teki etkilerini, bunları Marksizmin bütün tarihi içinde düşünmedikçe anlamak olanaksızdır.

*İncil'de serveti ya da açgözlülüğü vurgulamak için kullanılan bir kavram.

Marx'ın yazılarının garip özelliklerinden biri, geleceğin toplumunun örgütlenmesine çok az ilgi duymasıdır. *Kapital*'in üç cildinde üretimin nasıl düzenleneceğiyle ilgili on paragraf bile yoktur ve bu paragraflar tarafsız bir akılcılığın ekonomik yaşamı organize etme yeteneğine etkileyici bir inancı ileri sürer.[170] Bu inanç muhtemelen bir 19. yüzyıl devrimci ajitatörü olarak yaşanan ve Marx'ın kurumsal yaşamın gerçekliklerinin neredeyse hiçbiriyle karşılaşmamasını sağlayan bir hayatın ürünüydü. Bu nedenle onun kapitalizm ve dönemsel krizlerine dair korkunç keskin analizine eşdeğer bir politik görüş eşlik etmez – örneğin Britanya politikası Londra'da kaldığı otuz yıl boyunca onu şaşırttı. Marx burjuva devlet biçimine ve onun politikalarına şiddetle düşmandı. O bu devleti sömürünün garantörü olmaktan biraz daha fazlası olarak anladı. Her ne kadar komünizme geçiş sırasında proletarya diktatörlüğünün ve devletin erimesinin gerekliliğinde ısrar ettiyse de, öldüğünde Marksist bir politikanın nasıl olacağına dair çok az işaret vardı. 1871 yılında Paris'te birkaç hafta boyunca halk demokrasisi olarak bilinen Paris Komünü ile ilgilendi. Ancak Komüncülerin yenilmesinden ve binlercesinin katledilmesinden önce, kısa süren Komün yaşamı gelecek için detaylı bir proje sunmadı.

Marx'ın ölümünden sonraki on yıllarda, çok yoğun bir şekilde onun ekonomik analizlerine bel bağlayan Alman Sosyal Demokrat Partisi sosyalizm için kapitalizmin çelişkilerinin kaçınılmaz bir şekilde eskinin yerini alması için yeni bir dünyayı getireceği anı bekleme gerekliliğini vurgulayan bir çizgiyi benimsedi. Lenin hem devrime hem de yeni türden bir işçi devletine yönelmek üzere donanmış, Marksizm bilimiyle ve onun işçi sınıfı hareketinin kalbindeki konumuyla bilgilenmiş yeni bir öncü partinin gerekliliğini öne sürerek bu gelenekten kesin olarak koptu. Böyle bir parti gerekliydi, çünkü burjuva devletinin yasal biçimlerine bağlanan bu

---

[170] Bkz. Karl Marx, *Capital: A Critique of Political Economy*, Cilt 3 (Londra: Penguin, 1991). Örneğin "üretimin yayılmasını ve daralmasını belirleyen unsur, üretim ile toplumsal gereksinimler arasındaki oran, toplumsal olarak gelişen insanların ihtiyaçları değil, kâr oranıdır." *Capital* Cilt 3 (Londra: Penguin, 1991), s. 367.

Avrupa sosyal demokrat partileri, Avrupa ülkelerinin dünya kaynakları için rekabeti savaş alanına taşıyacakları yaklaşmakta olan emperyalist bir savaşı durduramazlardı.[171] Bu savaş Lenin'in partisini iktidara getirdi, ancak ülkenin geri kalmışlığı ve devrimin savaş sonrası yıllarda hemen Avrupa'ya yayıl(a)maması Savaş Komünizmi döneminin ardından Yeni Ekonomi Politika içinde kapitalizmin biçimlerinin yeniden uygulanması anlamına geldi.

Bu dönemde Lenin gerçekten ölüm döşeğindeyken 'kültür devrimi' düşüncesini ortaya attı. Eğer parti ekonomik koşulları değiştirmede öncülük yapamıyorsa, bu durumda sosyalizm için zemini hazırlayacak bir kültürel devrimi başlatmak gerekliydi. Lenin'in hem ekonomik altyapının ürünü olarak ideolojik üstyapıyla ilgili geleneksel Marksist argümanlara hem de partinin öncülüğüne dair kendi görüşlerine meydan okuyan bu düşünceleri ölümünden sonra yaşamadı. Ancak kırk yıldan fazla süre sonra Mao Zedong kendi devriminin parti bürokrasisine yenildiğini gördüğünde, 'merkezlerin bombalanmasını' haklı çıkarmak için Lenin'in terimini kullandı.

Lenin gibi Mao da asla bu terimin kuramsal sonuçlarını takip etmedi; sonuçta o hiçbir zaman partinin öncülüğüne karşı çıkmadı. Böyle yapsa sonuç, partinin devrimin Rusya ve Çin'in ekonomik geri kalmışlığın ihmal etmesine olanak sağlayacak bir aygıt olduğu inancına (Lenin'inki gibi) bel bağlayan kendi devriminin çözülmesi olurdu.

Kültür Devrimi Lin Biao darbesinin fiyaskosu içinde kısa sürede çöktü ve Deng Xiao Ping gözden düşmüşlükten kapitalizm yolundaki Çin'in liderliğine yükseldi. Bu Büyük Başkan Mao'nun en kötü kabusunda bile göremeyeceği bir gelişmeydi. Ancak 1966 yı-

---

[171] Bu Lenin'in analizlerinin en ileriyi görenlerinden biri olduğu için, sosyal demokrat partilerin savaşa etkisiz bir şekilde karşı çıkmak bir yana, milliyetçi bayrakları dalgalandırma hızına onun da herkes kadar şaşırdığını belirtmeye değerdir. Lenin ilk başlarda Alman Sosyal Demokrat Partisi'nin gazetesi *Vorwarts*'ın Alman Sosyal Demokratlarının savaş kredilerine onay verdiği haberini aktaran sayısının bir sahtekârlık olduğuna inanmıştı. Bkz. Colin MacCabe, *James Joyce and the Revolution of the Word* (Londra: Palgrave, 2002, 2. baskı), ss. 165-166.

lında hâlâ bu Leninist geleneğe bağlı olanlar Kültür Devrimi'ni yenilenme anı için bir özlem olarak görebildiler.

Kültür Devrimi'nin Batı'da hiçbir yerde Fransa'daki gibi büyük bir etkisi olmadı. Ancak bu etki çok sınırlıydı ve birçok yönden bir birey, filozof Louis Althuser ve bir kurum, Ulm Caddesi'ndeki Ecole Normale Supérieure nedeniyleydi.

Ecole Normale Supérieure en azından iki yıl özel hazırlık gerektiren seçkin bir kurumdur. Duvarlarının içine bir kez girdiklerinde öğrenciler yüksek ücret alırlar ve (onlara öğretmenliğe atanma hakkını veren rekabetin bir sonraki aşaması olan) yeterlilik sınavına hazırlandıkları yıldan ayrı olarak kendi entelektüel ilgi alanlarıyla ilgilenmek için diğer ulusal eğitim kurumlarında benzeri olmayan bir özgürlüğe sahiptirler. Bu kısmen Ecole Normale Supérieure'ün telafi edilmez bir şekilde gerici ve ortaçağa ait olarak görülen bir üniversite sistemine bilinçli karşı çıkış içinde kurulduğu Fransız İhtilali'ndeki kökenlerinin bir işlevidir. Jean-Paul Sartre'dan Michel Foucault'ya, Raymond Aron'dan Pierre Bourdieu'ya kadar eski mezunlarının listesi hayrete düşürücüdür.

Aslında Ecole Normale Supérieure'de öğretmen yoktur, ancak her konunun Ecole Normale Supérieure'ün jargonunda 'caïman' denen bir organizatörü vardır ve bu caïman öğrencileri için manevi bir rol oynar ve sınıfları yeterlilik sınavına uygun olarak düzenler. Bu caïman'lar çok gençtirler, Ecole Normale Supérieure'ün kendi sıralarından seçilirler ve genellikle üniversite sistemi içinde bir göreve atanmadan önce bu konumlarında görece kısa süre kalırlar. Savaştan sonra felsefe için caïman olan Althusser'in Ecole Normale Supérieure içinde yönetici konumuna gelmesi alışılmamış bir durumdu ve 1960'ların ortasında neredeyse yirmi yıldır oradaydı.

Althusser her şeyden önce Canguilhelm ve Bachelard geleneğinde bir bilim felsefecisiydi ve Komünist Partisi'ne üye olarak 1948 yılında katılmıştı.[172] Althusser Marksizmin genç Marx'ın me-

[172] Bilim felsefesine ve Komünist Partisi'ne bu çifte bağlılık onun 1950'li yıllarda yayınının olmamasını açıklar. 1940'lı yılların sonunda bir Sovyet yurttaşı olan

tinlerinin okunmasına dayanan yeni hümanist ve tarihsici versiyonlarına şiddetle karşıydı. Althusser bu metinler ile 1848 tarihli *Komünist Manifesto* arasında epistemolojik bir kopuş (sınıf mücedelesi ve artı-değere dair bilimsel kavramlar lehine birey ve topluma dair ideolojik kavramlardan vazgeçmeyi içeren bir kopuş) olduğunu öne sürdü.

Politik olarak Althusser şiddetli bir şekilde anti-Stalinist oluşuyla alışılmamıştı, ancak Lenin ile Stalin arasında kesin bir ayrım yapmakta ısrar etti; böylece Fransız Komünist Partisi'ne gerçekten meydan okudu, ama Lenin adına. Althusser'in felsefi vurgusu her şeyden çok bir bilim olarak Marksizm ve bilim ile ideoloji arasındaki kesin ayrılık üzerineydi. Eğer Fransız Komünist Partisi kendisini Stalinizmin hatalarından kurtarabilirse, yeniden devrimci bir parti olabilirdi.

Althusser'in bilim felsefesi şiddetli bir şekilde ampirisizm-karşıtıydı. Eğer yalnızca duyularınızın kanıtına inanırsanız, o zaman güneş açık bir şekilde dünyanın etrafında döner; bu yalnızca gerçekliği yakalamanın mümkün olduğu kuramsal bir soyutlamanın sonucudur. Soyut bir bilim yalnızca hakikatin ve gerçekliğin alanındaysa, ideoloji de her zaman hakikatten ziyade bir temsil meselesiydi. Hümanistlerin ve tarihsicilerin iddia ettiği gibi yanlış bilinçten doğru bilince geçmenin olanağı yoktu. Aslında ideoloji ister ilerici isterse gerici, ister proleter isterse burjuva olsun politikasıyla yargılanıyordu. Ancak ne ekonomi ne de politika size ideoloji içinde 'ilerici' ile 'gerici'nin nasıl ayırt edileceğini söylemezdi ve burada Althusser en kesin biçimde Stalinizmi tersine çevirdi. İdeoloji bir bilinç durumu değil, ama her birinin 'görece özerkliğe' sahip olduğu somut pratikler dizisiydi ve sınıf mücadelesi bu pratiklerin özgül biçimlerine uygun olarak yapılıyordu.

Lyssenko edinilmiş özelliklerin kalıtımını öne sürerek Darwinizme meydan okudu. Stalin bu sahtekar bilim adamını destekledi ve bilimin kendisi sınıf savaşının bir işlevi haline gelsin diye proletarya ve burjuva bilimleri arasında bir ayrımı iddia etti. Komünist filozoflar ve bilim insanları Komünist hareket ile bilim insanları arasındaki her türlü ciddi ilişkiyi koparan bir saldırı kampanyasında hem Lyssenko'yu hem de bu felsefi ayrımı kabul etmeye zorlandılar.



Anne Wiazemsky. *Paris Match*, 5 Ağustos 1967

Althusser'e göre felsefe her zaman Komünist Parti tarafından tanımlanan sınıf mücadelesinin kuramsal olarak değerlendirilmesi biçiminde anlaşılmalıydı. 1960'lı yılların önemli kuramsal isimleri Lévi-Strauss, Barthes, Foucault, Derrida, Deleuze arasından ismi en çabuk unutulan Althusser'di.[173]

Ancak 1960'lı yıllarda kısa bir dönem için entelektüel olarak en yetenekli öğrencileri harekete geçiren onun düşünceleriydi ve Ecole Normale Supérieure'ün (onu besleyen Louis le Grand ve VI. Henri liselerinin) Fransız Maoculuğunun merkezi haline gelmesi onun etkisi nedeniyleydi.[174] Althusser yeni bir kuşağın Komünist gelenekle ilgilenmesini ve onların ayrı entelektüel ve sanatsal ilgilerini korumalarını olanaklı kıldı. İdeolojinin görece özerkliği entelektüel incelemeye fazla dayanıklı değildir –bir pratik ya özerktir ya da bağımlıdır– ancak bir gan olarak gücü azımsanmamalıdır. Godard'ın Althuser olmadan Maoculuğa bağlanmasını düşünmek imkansız değilse de, zordur ve Althusser'in *Çinli Kız* üzerindeki başlıca entelektüel etki olduğu

---

[173] 1980 sonbaharında Althusser'in yaşamı Ecole Normale Supérieure'deki dairesinde karısını öldürmesiyle trajik bir şekilde sona erdi (burada kastedilen Althusser fiziksel ölümü değildir. Althusser on yıl akıl hastanesinde kaldı ve 1990 yılında öldü – Ç.) ve bir mahkemede suçlanması için fazlasıyla deli olduğu düşünüldü. Ölümünden sonra yayımlanan *L'Avenir dure longtemps* (Paris: Stock/IMEC, 1992 [*Gelecek Uzun Sürer*, çev. İsmet Birkan, İstanbul, Can Yayınları, 1996]) adlı özyaşamöyküsünde bir savunma yaptı, ancak bu kitap kırk yıl boyunca onu Komünist Parti'ye bağlı bir üye yapan ruhsal biçimlenişe korkunç bir tanıklığı taşır.

[174] Daha fazla ayrıntı için bkz. Herve Hamon ve Patrick Roman, a.g.e., ss. 255-288.

açıktır. Bu filmde, tıpkı Ecole Normale Supérieure'deki Althusser'in öğrencilerinin dığı bir gazete olan *Cahiers Marxises-Léninistes* gibi, ilk tabı *Marx için*'in önsözünden bol miktarda alıntı yapılır ve Brecht üzerine olan makalesine Jean-Pierre Léaud tarafından değinilir.

Ancak *Çinli Kız* ortodoks bir Marksist-Leninist film değildir.[175] Filmin anlatı odağı şiddet ve Fransa'ya resmi bir ziyatte bulunan Sovyet Kültür Bakanı'na bir suikast girişimi üzerinedir. Aden-Arabistan hücresi[176] doğru çizginin ne olduğunu tartışarak bir evde yazı geçirmiştir ve terörist şiddet onların tartışmalarının sonucudur. Şiddet aynı zamanda filmin sonuna doğru Wiazemsky ile filozof Francis Jeanson arasındaki tartışmanın konusunu belirler. Jeanson, Wiazemsky'nin felsefe hocası olmuştur ve daha da önemlisi Cezayirli teröristleri desteklemiş olan bir şebekenin başıdır; onun Eylül 1960'ta yargılanışı Cezayir savaşma dair Fransa'daki önemli bir olaydı. Jeanson'un (diyalogları bir kulaklık aracılığıyla Godard'dan duyan) Wiazemsky'nin oldukça tereddütlü bir şekilde benimsediği terörizme karşı argümanları ikna edici görünür, ancak Godard bun-



Paris Match, 5 Ağustos 1967'de Godard-Wiazemsky evliliği üzerine makale.

[175] Filmin ortodoks olmayışı Nanterre'deki Cohn-Bendit'in grubunun anarşist metinlerini filme dahil etmeye kadar uzanır. Godard iki tamamen karşıt konumu birbirine yakınlaştırdıysa da, bunlar Mayıs 68'de en açık olan iki konumdu.

[176] Bu hücre adını ünlü "herkese yirmi yaş en güzel çağdır deme izni vermeyi reddediyorum" cümlesiyle başlayan Paul Nizan'ın bir yazısından alır.

lar izleyicilere makul geldiği halde, kendisinin Wiazemsky'nin argümanlarının tarafını tuttuğunu söyledi (G I: 303).[177]

Terörizm aslında Leninist mirasın parçasıdır; onun özel bir anda kullanılmasını ahlaki değil, taktik düşünceler belirler. Gerçekten, uzun vadeli bir perspektif içinde, Godard'ın devrimci öğrenciler ile şiddet arasındaki bağlantıya vurgu yapması *Çinli Kız*'ın alışılmamış şekilde ileriyi görmesinin temel bir bileşenidir; Amerika'da Weathermen, Britanya'da Angry Brigades, Almanya'da Baader-Meinhof grubu, İtalya'da Kızıl Tugaylar, bütün bunlar öğrenci hareket içindeki terörizm potansiyelini doğrularlar. Ancak Fransa'da önemli bir terörist grup gelişmedi ve Godard'ın şiddet üzerine odaklanması bu filmin en kişisel parçası olarak görünür.

Çinli Kız'ın Mart 1967'deki çekimleri ile filmin Ağustos ayında Venedik Film Festivali'nde gösterilmesi arasında Wiazemsky ile Godard evlendiler. Godard düğün için Ocak ayını önerdi ama bu 21 Temmuz'a kadar gerçekleşmedi. Yine yer olarak Begnins seçildi ve yine güvenilir Tolmatchoff şahitlik yaptı. Karina ile evlilik töreninde görevli olan İsviçreli nikah memuru "Bir dahakine" diyerek çiftin şerefine içti, söylediğinden mahcup oldu ama Godard ile Wiazemsky'yi çok güldürdü. Yaz sonunda onlar önce Venedik'e ve daha sonra da *Çinli Kız*'ın festival gösterimi için Avignon'a gittiler. Ne yazık ki Wiazemsky'nin annesi bu evliliği *Le Figaro*'ya bildirmişti; otuz beş yıl sonra bile onun sevgi dolu kızı bunu 'inanılmaz derecede aptalca' bir karar olarak niteler. Fransız sinemasının son zamanlarda aşırı solcu olarak ortaya çıkan 36 yaşındaki *kötü çocuğu* (*enfant terrible*) de Gaullecülüğün direği olan François Mauriac'ın torunu genç kızla evlenmişti. Gala için Avignon'a geldiklerinde, onlar baş sayfadaydılar. Wiazemsky o gün her yönden gazeteciler tarafından izlenme deneyimi nedeniyle travma geçirmiş görünür – bir

[177] Bu diyaloğun garip özelliklerinden biri, Godard'ın bir kulaklık aracılığıyla Wiazemsky'ye diyaloglarını fısıldadığı sırada, Jeanson'un yanıtlarını duyamamasıdır.

tanesi yatak odasına bile girdi. Mauriac, Godard'ın "baştan çıkarıcıların nesline ait olmadığı" gözlemiyle bu evliliği açıkça kutsadı.[178]

Wiazemsky 1967 sonbaharında Nanterre'e dönmedi – felsefe konusunda hayal kırıklığı yaşamış ve oyunculuğa daha da fazla bağlanmıştı. Pier Paolo Pasolini, burjuva baskısının bir meseli olan *Teorema*'da (*Teorema*, 1968) kendisine bir rol teklif etmişti ve Wiazemsky öğrencilikten vazgeçmeye karar verdi. Bu arada Godard Fransız ticari sinemasının geleneksel ilişkileri içinde son filmini yaptı: *Hafta Sonu* (*Weekend*, 1967). *Hafta Sonu* azami bayağılığa dair bir psikanaliz sekansıyla başlar ve bir kadının bir komün ziyafetinde kocasını yemesiyle biter. Son jenerikte şunlar okunur: 'Öykünün sonu. Sinemanın sonu.' Arada izleyiciye hafta sonu trafik katliamı ile bir burjuva çiftin umutsuzca cinayet işleyerek mirasa konmasının öyküsü yan yana getirilirken bir şiddet cümbüşü sunulur.



Hafta Sonu'ndan iki çerçeve, 1967.

Godard her zaman 1968'in devrimci kopuşu için hazır olduğunu iddia etmiştir ve *Hafta Sonu* bunun doğru olduğu kanıtlar. Bu film açık bir şekilde kendi toplumundan tamamen iğrenme ve onu reddetme konumuna gelen biri tarafından yapıldı. Devrimci lider filmin sonunda ilan eder: "Bağırsaklarımız seviştikten uzun süre sonra çalıştı. İnsanın arkadaşlarından büyük korkusu yüzünden." *Çılgın Pierrot*'nun bireysel karamsarlığı Karina'nın güzelliği ve Belmondo'nun cazibesiyle yayıldı; *Hafta Sonu*'nda onların yerini

[178] *Journal du Sud Quest*, 30 Temmuz 1967.

burjuva karakterleri parlak bir şekilde canlandıran geleneksel yıldız oyuncular Mirelle Darc ve Jean Yanne aldı. *Çılgın Pierrot*'da doğanın güzelliği hâlâ vardır; *Hafta Sonu*'nda taşra ya insan ya da makine tarafından işlenen cinayetten başka bir şeyin olmadığı bir sahnedir. Bu filmde Godard sinemanın tam biçimsel kontrolünü gösterir; film ölümün de olduğu müthiş sıkışık trafik boyunca 7-8 dakika süren bir kaydırmalı çekimi ve bir piyano resitali sahnesinde çiftlik avlusundaki 360 derecelik bir pan hareketini içerir, ancak bu biçimsel kontrol yalnızca temel bir sorunu öne çıkarır gibidir: "Sonuçta bir çekimin sürmesine ya da başka bir çekime geçmeye kim karar verir?" (G: 233/I: 269).

Rahibe ve Sinematek

Hafta Sonu ile Godard devrime zaten hazır olduğunu gösterdi. Hatta birlikte çalıştığı ekibe yaklaşık on yıl boyunca başka bir iş aramaları gerektiğini söyledi. Mayıs 1968'de neden diğer Batı ülkelerinin değil de Fransa'nın devrimin eşiğine geldiğini anlamak istiyorsak, o zaman bütün bu toplumlarda ortak olmayana bakmalıyız– ne politika ve ruh üzerine yeni devrimci düşünceye ne cinsellik, uyuşturucular ve rock and roll'a ne tüketimciliğin reddine ne de hatta Vietnam Savaşı'na. Fransa'ya özgü olan, yurttaşlarına diğer Batı demokrasilerinde benzeri olmayan bir hor görmeyle davranmış otoriter bir de Gaullecü devletti. Öğrenciler bunu hükümetin üniversiteleri ıslah etmedeki kendini beğenmiş tarzında yaşadılar; sinemacılar ise bunu aşırı derecede baskıcı sansür sistemi içinde yaşadılar.

De Gaulle daha önce Fransız halkının görebileceği filmler meselesi üzerinde sıkı devlet kontrolü sağlama kararlılığının işaretini vermişti. Dördüncü Cumhuriyet Sansür Komisyonu'nun statüsünü değiştirdi, böylece komisyon sadece tavsiye niteliğinde bir birim haline geldi. 1960 yılından itibaren sansür kararları bakanın sorumluluğuna verildi – bakanın Godard'ın filmleri üzerinde defa-

larca uyguladığı bir sorumluluk.[179] En korkunç örnek filmin tamamlanmasından sonraki üç yıl boyunca gösterime gir(e)meyen *Küçük Asker*'di. Bununla birlikte (de Gaulle ve Eisenhower'ı filmden çıkarmak zorunda kaldığı) *Serseri Aşıklar*'dan (orijinal adını değiştirmeye zorlandığı) *Evli Bir Kadın*'a kadar Godard'ın sansürle karşı karşıya gelmeleri onun baskıyı hissetmesinin gerçek sınırını verir.[180]

Bu sürekli sorunlar Nisan 1966'da Rivette'in Diderot'dan uyarladığı film olan *Rahibe*'nin (*La Religieuse*) yasaklanmasıyla ve iki yıl sonra Şubat 1968'de de Henri Langlois'nın kendi kurmuş olduğu Sinematek'ten kovulmasıyla yoğunlaştı. *Le Monde*'un sayfalarında (3-4 Nisan 1966) yer alan *Rahibe* konusundaki sert ifadelerin ilk serisinde, Godard "şimdiki hoşgörüsüzlüğün gerçek yüzünü" artık net bir şekilde gördüğü için, bu filmi yasaklaması nedeniyle İçişleri Bakanı'na teşekkür etti. Ancak Godard'm iki gün sonra o dönemde Kültür Bakanı olan André Malraux'ya *Le Nouvel Observateur*'da yayımlanan açık mektubu daha da aşırıydı. Direniş'in büyük kahramanlarından birine, el sıkmayı reddedeceği bir işbirlikçi olarak hitap etti. Paradoksal olarak Malraux *Rahibe*'ye Cannes'a seçilmesi iznini verdi ve böylece Fransa hariç bütün dünyaya gösterilecek bir Fransız filmi için görülmemiş bir durum ortaya çıktı.[181]

Bazılarına göre, *Rahibe*'nin yasaklanması skandalı ve 1966'daki tartışmalar de Gaullecü iktidarın gerilemesinde önemli bir ana işaret etmektedir. 9 Şubat 1968'de ise Henri Langlois Sinematek yöneticiliği görevinden alındığında, çok daha fazla sayıda insan de Gaullecü rejimin kendi sonunu kışkırttığını öne sürdü. O ayın so-

---

[179] Bkz. Jean-Pierre Jeancolas, "Cinéma, Censure, Contrôle, Classement," *La Censure en France à l'ère démocratique* içinde, der. Pascal Ory (Paris: Editions Complexe, 1997). Ayrıca bkz. Jean Pivasset, *Essai sur la signification politique du cinéma* (Paris: Editions Cujas, 1971).

[180] Ve Godard bakanın filmin gösterime girmesine izin veren onayının önemini vurgulamak için, bu durumu jenerikte belirtir.

[181] *Rahibe*'nin yasaklanmasının ve bunun uzun vadeli etkilerinin izahı için bkz. Jean Pivasset, a.g.e., ss. 213-229.

nunda de Gaulle ünlü sorusunu sordu: "Bu Henri Langlois da kim?" Ancak onu işten atma kararını alan kişinin Malraux olduğundan şüphe duyulmamalıdır. Ocak 1966'da Lumière filmleri sezonunun başlaması fırsatıyla Godard olağanüstü bir 'Teşekkürler Henri Langlois' başlıklı konuşma yaptı. 12 Ocak 1966'da *Le Nouvel Observateur*'da yayımlanan bu konuşma daha sonra bir kuşağın *Sinema Tarih(ler)i* haline geleceği düşüncelerin ilk taslağı olarak okunabilir. Daha doğrudan olarak bu konuşma bütün dünyadaki yönetmenlerin kendi sanatlarının önemini kabul etmiş bir insana olan borcunun genel deklerasyonudur. Godard kolayca övgüler düzen bir insan değildir, ancak onun için Langlois'nın Sinemateki yalnızca insanın sinemayı öğrendiği bir yer değil, ama aynı zamanda insanın bu sanata inancını yeniden canlandıracağı bir yerdi: "Eğer ifade özgürlüğünden alışılmıştan daha uzun bahsettiysem, benim Henri Langlois'ya ve onun vefakar ekibine olan borcumu herkesin bilmesini istediğim içindir... Eğer Sinematek otuz ya da kırk yıl önce varolsaydı, belki de Jean Vigo'nun Gaumont ile yaşadığı sorunların ardından burada kendini teselli edeceğini ve gücünü yeniden toplayacağını hayal etmek hem üzücü hem de rahatlatıcıdır" (G: 237/I: 283).

Langlois'nın görevden alınmasını izleyen bir gün içinde Fransa içinden ve dünyanın her yerinden yönetmenler Sinematek'te kendi filmlerinin gösterilmesini yasaklayan telgraf bombardımanına başladılar. Listenin kendisi konuşsun: Abel Gance, Alain Resnais, Georges Franju, Chris Marker, Alexandre Astruc, Robert Bresson, Jean-Pierre Mocky, Richard Lester, Lindsay Anderson, Henri Cartier-Bresson, Michel Simon, Busby Berkeley, Carl Theodor Dreyer, Akira Kurosawa, Nagisa Oshima, Jerry Lewis, Charlie Chaplin, Roberto Rossellini, Fritz Lang. Bu boykotu *Cahiers du cinéma* çetesi organize etti: yeni editörler Comolli ve Narboni, ama aynı zamanda eski muhafızlar Truffaut, Godard, Chabrol ve Rivette hepsini gençleştirdiği görünen ortak bir davada yeniden birleştiler.

Malraux'nun kararı yalnızca aptalca bir hareket değildi. Her ne kadar Sinematek varlığını Langlois'ya borçlu olsa da, filmlerin bürokratik normlara uygun olarak korunup düzgün bir şekilde kata-

loglanmadığı bir kişisel alan olarak işletilmişti.[182] Her devlet bunu bir sorun olarak görebilirdi, ancak, çözümün bir devlet darbesi olması de Gaulle Fransa'sına özgü bir durumdu– sabah toplanan bir komite bir bakanın gizli kararını onayladı ve öğleden sonra Sinematek'in yeni atanan başı çalışanları kovarak ve bütün kilitleri değiştirerek görevine başladı.

Daha da tipik olanı, baskının gücü ve ölçüsü görünür hale geldiğinde devletin sürekli polis baskısına ve medya yönlendirmesine başvurmasıydı. Ender bir oy birliği görüntüsü içinde sağdan sola Fransa'daki her gazete bu kararı kınadı, *Le Monde* ve *Combat* saldırının başını çektiler, ancak devletin kontrolündeki televizyonda bu olaydan kesinlikle bahsedilmedi. Fransız televizyon haberleri de 14 Şubat'ta çağrısı yapılan büyük bir gösterinin haberini vermedi, ancak devlet gösteriye otuzdan fazla toplum polisi otobüsünü gönderdi ve diğer beş ülkeden televizyon ekipleri geldi – alışılmamış bir şekilde Fransız devlet kanallarından hiç ekip yoktu.

Eğer orada olsalardı, 14 Şubat tarihinin üç ay sonraki Mayıs ayı için programlanmış ana film için tanıtım filmini kaydedebileceklerdi. Polis başını Godard ve Truffaut'nun çektiği üç bin göstericinin Sinematek'e ulaşmasına engel oldu. Wiazemsky gerçekten zor durumda kaldı, Rivette'in korumasında ilerledi, ancak göstericilerin ana grubuyla yeniden birleşmek için polis hatları boyunca gerilemek zorunda kalarak kendilerini izole halde buldular. Daha sonra polis saldırdı ve şiddetli sokak savaşları başladı. Godard hafifçe yaralandı ve itişip kakışırken gözlükleri kırıldı (Mayıs gösterileri sırasında yeniden yaşanan bir sorun). Bu noktada gösterinin sorumluluğunu üstlenen Godard, Jean Rouch'un aralarında Daniel Cohn-Bendit'in de olduğu göstericilere bir konuşma yapmasından sonra

---

[182] 'Langlois Olayı'nın tam açıklaması için bkz. Patrick Olmeta, *La Cinémathèpue de 1936 à nos jours* (Paris: Editions CNRS, 2000). Ss. 119-148; G. Langlois ve G. Myrent, *Henri Langlois: premier citoyen du cinéma* (Paris: Denoël, 1986), ss. 319-357; Richard Roud, a.g.e., ss. 148-160; Anoine de Baecque ve Serge Toubiana, a.g.e., ss. 461-472.

dağılma işaretini verdi. Rouch yeni bir kuşağın devletin baskıcı gücünü reddettiği bir kültür devrimine tanıklık ettiğini ilan etti.[183]

Sinema Dili

Devrime bu başlangıç başarılıydı, ancak Langlois Sinematek'in olağanüstü genel kurulunun 22 Nisan'daki toplantısına kadar görevine dönmedi (hükümetin görünüşü kurtarmasını sağlayan bir erteleme). Garip bir ironiyle Langlois olayı patlak verdiğinde Godard Fransız televizyon kanalı ORTF için ilk siparişinin çekimlerini henüz tamamlamıştı. *Bilmenin Tadı* (*Le Gai savoir*, 1968) adlı bu filmi Jean-Jacques Rousseau'nun *Émile* adlı eserinin uyarlaması olarak sipariş edilmişti.

Émile eğitim kuramının birkaç klasiğinden biridir ve bir çocuğun katı ve önceden belirlenmiş bir modeli izlemek yerine kendi ilgi alanlarını ve düşüncelerini geliştirmesine olanak sağlayarak nasıl eğitileceğinin kurmaca bir açıklamasıdır. Söylemesi bile gereksiz, Godard'ın uyarlaması Rousseau'nun ilerici eğitime dair sıkıcı ve iyi niyetli İncil'ine benzerlik taşımaz. Onun eğitimi sunumu işitgörseldir ve modernitenin iki temsilcisi arasındaki bir tartışma biçimini alır: Jean-Pierre Léaud'un canlandırdığı Émile ve Juliet Berto'nun canlandırdığı Patricia Lumumba.

Amaç seslerin ve görüntülerin, sinemanın ve televizyonun işleyişlerini sıfırdan başlayarak değil ama sıfıra geri dönerek anlamaktır. Sinema dilini bileşenlerine kadar ayırarak anlama kaygısıyla ve televizyon tarafından finanse edilip, daha sonra da reddedilmesiyle *Bilmenin Tadı* sonraki Dziga Vertov grubu filmleri için bir model olarak görülebilir. Film yalnızca devrimci politikaya bağlanmaya yoğunlaşmanın değil, aynı zamanda Godard'ın önceki film yapımının tümünü beslemiş olan Bazinci estetiğin sorgulanışının da işaretini verir.

Film görüntüsünün ontolojisi üzerine ünlü makelesinin sonunda Bazin anlam dolu tek bir cümlede "Ve ayrıca, sinema bir dildir" diye ilan etmişti. 1950'lerdeki *Cahiers du cinéma* bu cümleye pek

[183] Richard Roud, a.g.e., s. 154.

inanmadı, ama 1960'lardaki *Cahiers du cinéma* bunun olasılıklarını derinlemesine inceledi. 1962 yılında Godard'ın desteklediği bir darbeyle *Cahiers du cinéma*'nın editörü olarak Rohmer'in yerini Rivette aldı. Bu editör değişiminin hemen ortaya çıkan sonucu gişe gelirlerinde düşüş yaşayan bütün Yeni Dalga yönetmenlerinin Rohmer'in kendilerini desteklemek için yeterince sıkı çalışmadığını hissetmeleriydi (C 2: 13-26/70-86).

Rivette yeni sorumluluğunu eski *Cahiers du cinéma* ile yan yana gelişmiş olan yeni düşünceyle ilgilenmek için kullandı. Lévi-Strauss'un antropolojisi ve Barthes'in edebiyat eleştirisi sanat ve bireye dair çok farklı bir görüş sundu. Bütün farklı biçimleri içinde yapısalcılık için temel olan, bireysel öznelliğin ve toplumsal anlamın sadece yapıların ya da sistemlerin bir sonucu olduğunda ısrar etmekti. İster antropologun miti olsun, ister Marksistin sınıfı olsun, isterse edebiyat eleştirmenin türü (genre) olsun, anlam bireyin kontrolünden kurtulan süreçler ve sistemlerin bir sonucu haline gelir. Sartre'nin kendi tercihlerini yapan varoluşsal kahramanı kötü bir şaka haline gelir; bu 'kahraman' kendi varoluşunun gerçek belirlenmelerini yanlış anlayan bir aptaldır. Bu yeni entelektüel kural dışına çıkmadaki ağır basan vurgu dildi. Hem model hem de metafor olarak işlev gören dil hiçbir bireyin anlamı yaratmadığı, ama yine de her bireyin anlamı yarattığı yanılsamasına sahip olduğu bir sistemin mükemmel bir örneğini sağladı.

1960'lı yıllarda yönetmen Pasolini'den akademisyen Christian Metz'e kadar çeşitli kişiler bir sinema göstergebilimi oluşturmak için bu dilbilimsel modeli kullanmaya yönelik farklı girişimlerde bulundular. Godard bir sinema grameri geliştirme çabalarından büyük kuşku duydu. *Cahiers du cinéma*'ya bu tip çabaların "tamamen yararsız" olduğunu anlattı (G I: 312); 1965 yılında Pesaro'daki festivalde Bernardo Bertolucci'ye ise çok daha doğrudan konuştu: "Pasolini ve Barthes polistir."[184] Ancak modadan film yapımına kadar her etkinliği bir gramer sağlamak için dilbilimsel bir çerçevenin yerleştirilmesine dayalı klasik yapısalcılık dönemi uzun sürmedi.

[184] Bernardo Bertolucci ile konuşma, Haziran 2002.

Klasik biçimi içinde yapısalcılık bir analiz nesnesini –bu durumda film– ve bir yöntemi (dilin analizinde kullanılan kategorileri) önceden varsaydı. Ancak geliştirilen güçlü bir argüman nesne seçiminin tarafsız olmadığını –bu her zaman araştırmacının aktif öznel konumunu içeriyordu– ve dilin analizinde kullanılan kategorilerin kesin nesnelliği kullanmadığını öne sürdü. Onlar da daha geniş anlam ve yorum sistemlerinin ürünleriydiler. Yapısalcılar bir anlamlama etkinliğinin gramerini oluşturan tarafsız gözlemci modelini engellediler.

Bu konuma karşı Mallarmé ve Joyce'dan Bataille ve Artaud'ya kadar güçlü modernist gelenekten yararlanan Jacques Derrida, konu ve anlamın simgesel yapılarının daha aktif araştırılmasını savundu. Dilin dışında yeniden arı bir öznelliğe, saf bilinç nesneleri oluşturmaya çalışmış tarihsel olarak daha önceki bir Husserl fenomenolojisine gitme sorunu yoktu. Ancak aynı şekilde özneyi ve nesneyi tarafsız olarak keşfedilmeyi bekleyen sürekli yapıların ürünleri olarak okuma sorunu da yoktu. Yeni model yazmaktı – özne kendisini ve dünyayı oluşturan yapılar üzerinde çalışıyordu ve amaç en temel anlamlama işlemlerine açık daha akıcı bir özneyi üretmekti. Derrida'nın kendisi hiçbir zaman şeffaf anlam içinde yıkanan kötü özneyle anlamlama işlemlerine tamamen açık iyi özneyi karşılaştıran bir Manichaean* modeli önermedi; ne de doğanın ebediyen değişmeyen dünyasına saplanmış bir burjuva özneyi ve değişime sürekli olarak açık ve tarihe aktif olarak katılan devrimci bir özneyi önerdi.

Ancak böylesi bir yorum sunmak ve bunu Maoculuğun bir versiyonuyla ilişkilendirmek mümkündür. Maoculuğun özelliklerinden biri, devrimci/burjuva ya da devrimci/revizyonist karşıtlığının neredeyse tamamen etik hale gelmesidir. Mao Marksizmin ya da Leninizmin temellerini değiştirmedi; kapitalist yol ile devrimci yol arasındaki ayrım bir mülkiyet ilişkileri ya da bürokratik yapılan meselesi değildi. Böylesi bir analiz Çin Halk Cumhuriyeti'nin temelini zayıflatırdı. Bunun yerine, devrimci bir çizgiyi tercih etme kararı arı

* Dualist dinci hareket. (ç.n..)

bir irade eylemi haline geldi. Bu birden kendi kaderini seçen özerk özneyi yeniden devreye sokma riski taşıdıysa da, insan bu tercihin bireysel değil bütün bir sınıfın tercihi olduğunu vurgulayarak ustaca durumu idare edebilirdi. Derrida'nın yeni düşüncesi ile Maoculuğun ve avangard sanatsal pratiğin sentezini yapmaya yönelik en ciddi girişim Phillippe Sollers ve onun dergisi *Tel Quel* tarafından yapıldı. Gerçekten de Godard *Çinli Kız* döneminde Sollers ile yedikleri bir akşam yemeğinden sonra Wiazemsky'ye "Neden Sollers'in çok zeki olduğunu düşünüyorum, biliyor musun?" diye sordu ve sonra da kendisi yanıtladı: "Çünkü benim gibi düşündüğünü düşünüyorum." Godard, Sollers'den o kadar etkilenmişti ki, *Çinli Kız*'nın sonuna yakın uzun tartışmada onu da kullanmayı istedi.[185]

Bilmenin Tadı'nın stratejileri ve kompozisyonu en iyi kesinlikle Sollers'in önerdiği devrimci modernizm açısından anlaşılır. Derrida'nın 1967 tarihli klasiği *De la grammatologie* bu filmde ortaya çıkar ve Godard'ın bu özel kitabı okumuş olduğunu varsaymanın bir hata olmasına rağmen,[186] *Bilmenin Tadı*'nın ses ile görüntü arasındaki geleneksel ilişkileri yapıbozuma uğratmaya yönelik bir girişim olduğu açık ve nettir.

Entelektüel açıdan, 1968 yılındaki Godard ile ilgili çarpıcı olan nokta, o on yıl içinde onun (yerleşik bir izleyici grubuna hitap etmek için yerleşik türleri ve benimsenen bir dili kullanan) arı bir klasisizm konumundan (ideal bir izleyiciye hitap etmek için yerleşik türleri ve gramerleri yapıbozuma uğratan) arı bir modernizm ko-

---

[185] *Çinli Kız*'ın Sartre'ın uzun süre arkadaşı olan ve *Les Temps Modernes*'e katkıda bulunan Jeanson'un yerine yeni entelektüel dalganın bir temsilcisi olan Sollers ile ne kadar farklı olacağını düşünmek ilginçtir. Aynı zamanda Godard'ın her zaman filmlerini elindeki malzemeyle nasıl yaptığının çarpıcı bir örneğidir. Ve bu filmlerde 'doğaçlama' hiçbir şey yoksa da, değişime açık müthiş bir alan vardır.

[186] "Okuyamadığımı biliyorsun" (G I: 311). Jean-Pierre Gorin, Godard'ın okumasının İçindekiler sayfasıyla bittiğini vurgular. Peter Sellars, Harvard'da *Hayatını Yaşamak* üzerine çalışırken, Godard'ın göndermelerinin ne kadar çoğunun kitapların hemen başında ya da sonunda olduğunu görünce şaşırdı. Véronique Godard, kardeşinin hem kendisine hem de Claude'a bir kitabın yalnızca ilk ve son sayfasını okumanız yeterli dediğini hatırlıyor.

numuna yolculuk etmesidir. Klasik Hollywood'un çökmesinden Anna Karina ile evliliğinin bitmesine kadar yayılan bu yörüngenin çeşitli açıklamalarını vermek olasıdır, ancak muhtemelen Yeni ga'nın başarısızlığını vurgulamaya değerdir.

Başarısızlıktan Yeni Dalga ile ilişkili olarak konuşmak ters görünebilir: sinema tarihinde daha ünlü bir hareket yoktur. 1960'lı yıllar boyunca ve İtalya'dan Brezilya'ya, Japonya'dan ABD'ye bütün dünyada genç yönetmenler kendilerini Godard, Truffaut ve diğerleriyle özdeşleştirdiler. Ancak iki noktayı belirtmek gerekir. Birincisi, kabaca olsa da, Yeni Dalga asla gişede başarılı olmadı. İkincisi daha az somuttur. Bazinci gerçek bir film eleştirisinin daha iyi filmlere neden olacağı ve daha iyi filmlerin daha iyi bir dünyaya katkıda bulunacağı inancını 1960'lı yılların sonunda on yıl öncesine göre sürdürmek çok daha zordu. Ve genç eleştirmenler farklı yollara gittiler ve *Cahiers du cinéma* günlerindeki yoğun işbirliği ve konuşmalar geçmişte kaldı.[187]



Sağdan sola: Godard, Alain Jouffroy, Jacques Roubaud ve Eugene Guillevic (soldan üçüncü) oyuncular sendikası üyeleriyle birlikte gösteri yürüyüşünde, 29 Mayıs 1968

[187] Yakın ilişkide kalmayan Godard değildi. Hem Karina hem de Wiazemsky, Truffaut ve Rivette ile bir yakınlığı vurgularlar. Ancak 1950'li yıllarda onları bir araya getiren türden ortak bir proje yoktu.

Mayıs

Langlois olayının heyecanı ve şevkinin bir bölümünün ortak bir inanışı yeniden keşfetme duygusu olduğuna pek şüphe yoktur. Langlois olayı çözülür çözülmez Daniel Cohn-Bendit'in ikon figür haline geldiği Mayıs olayları Fransa'ya devrimin olası olmaktan daha fazlası olduğu bir ay verdi. Truffaut ve Godard'ın grev yapan işçilerle ve üniversiteleri işgal eden öğrencilerle dayanışma içinde Cannes Film Festivali'ni sona erdirme çabalarına öncülük yaptıkları kısa bir süre için sanki Yeni Dalga hâlâ kurallara karşı geliyor göründü.[188]

Mayıs ayı boyunca Godard aynı anda gösterilere katıldı, film çekti ve fotoğraflardan oluşturulan ve doğrudan mücadeleye katkı amacıyla yapılan üç dakikalık kısa filmler olan anonim bildiri-filmler'e katkıda bulundu.[189] O da öğrencilerin ve işçilerin politik durumu tartışmalarını kaydeden *Diğerleri Gibi Bir Film* (*Un Film comme les autres*, 1968) adlı bir film çekti. Bu film insanın hayal edebileceği geleneksel



Ünlü *"Hepimiz Alman Yahudisiyiz"* ve *"Hepimiz sakıncalıyız"* sloganlarını içeren Daniel Cohn-Bendit posterleri.

[188] Cannes 1968'in öyküsü için bkz. Baecque ve Toubiana, a.g.e., ss. 472-477.

[189] Bu bildiri-filmlerden biri sanatçı Gérard Fromanger ile birlikte yapıldı. Mo Teitelbaum da Fromanger ve Godard ile birlikte yoldan geçenleri göstericilerin sokakta dağıttıkları küçük heykelleri almaya teşvik ettikleri Paris'in güneyindeki Alesia'da bir gösteriye katıldığını hatırlıyor. Bu gösteri Godard'ın paldır küldür polis aracına bindirilmesiyle bitti.

ajitprop filmden çok uzaktır. Öğrenciler bir arsanın ortasında otururlar ve kamera diyaloğu takip etmeye çalışmaz, bu daha çok Mayıs 1968'in kaba bir özetidir.[190] Geçmişe bakınca öğrenciler ve polisler Paris caddelerinde çatışırlarken ve bütün işgücü ülkeyi felç eden bir genel greve giderken, kaç insanın devrimin olmakta olduğuna ikna olduğunun değerinin bilinmesi gerekir. Charles de Gaulle 29 Mayıs 1968'de Paris'ten kaçtığında ve gizlice Ren'deki orduyla görüştüğünde fazla kuşkulu görünmedi. Ve o dönemde başbakan Pompidou için çalışan genç Jacques Chirac sendikalarla Grenelle Caddesi'nde görüşmeler yapmaya başladığında, kesinlikle silah taşıyordu. Ancak diğer yandan 30 Mayıs'taki büyük sağcı gösteri ve Haziran seçimlerinde sağın ezici zaferi gerçek bir değişim umudunun sonunu gösterdi. Fransa'nın büyük çoğunluğu için 'Mayıs' takvim ayı olarak sona erdi, ancak 'Mayıs 68'leri gelecek yıllara hakim olacak olan küçük ama yine de önemli sayıda politikleşmiş genç vardı.



Godard, Paris, Mayıs 1968.

[190] Görünüşe göre Godard ayaklanmaların filmini çekmemişti. Onun bir süper-8 kamerayı sağa sola çevirdiği ünlü bir görüntü vardır, ancak Chris Marker'a kameranın içinde filmin olmadığını söylemiştir.

Neredeyse kırk yaşına yaklaşan Godard'ın gençlikle kaderi birdi ve böylece en eski ittifaklarından koptu. Wiazemsky, Godard'ın Avignon festivaline son verme kampanyasına Truffaut'yu destek vermeye ikna etmeye çalıştığı o yaz şiddetli bir tartışmayı hatırlıyor. Truffaut bunu reddetti; yalnızca festivalin yöneticisi Jean Vilar'la dostluğundan bahsetmedi, aynı zamanda eğer proleter toplum polisini desteklemek ile devrimin zehirlediği zengin gençler arasında bir tercih yapmak zorunluysa, kendisinin polisin yanında olduğunu netleştirdi.[191] Godard yalnızca Truffaut ile değil, aynı zamanda Bourseiller ile de ilişkisini kesti. Godard'ın Bourseiller'in ailesiyle çok yakın bir dostluğu vardı, ancak Bourseiller onun bir 'mandarin' olduğunu söyledi ve Godard bir daha onu görmeyecekti.[192]

Devrimle Yolculuk

Yaşlılara karşı gençleri tercih etmesine rağmen Godard rasgele cinsel ilişkiyi ve yaşadışı uyuşturucuları tercih etmedi. Her ne kadar Isabelle Pons'un ifadesiyle bu dönem "kimsenin yatağında uyumadığı" bir dönem olsa da, Wiazemsky kendisi ile Godard'ın püriten bir 'cinsel ahlak'ı paylaştıklarında ısrar eder. Ve Godard'ın uyuşturucu kullandığına dair bir bilgi yoktur. Godard, Gorin'e bunların kendisini çok aşırı etkilediğini söyledi. Ancak rock and roll Godard'ın ilgisini çekti ve ona göre bu müzik 1968'in geri kalanına hakim oldu.

---

[191] Anna Wiazemsky ile röportaj, Ağustos 2002. Ertesi yıl 1969'da Tolmatchoff çok eski bir vaade uygun olarak Godard'dan bir filme başlamak için onun adını kullanıp kullanamayacağını sordu. Godard izin için kendi politik grubuna soracağını söyledi ve daha sonra iznin verilmediğini söyledi.

[192] Bu ayrılışta Bourseiller, Godard'a "burada her zaman senin için sofranızda bir tabak çorba olacak" dedi ve gerçekten yaklaşık bir yıl sonra kapı çalındı ve Godard "Çorba var mı?" diye sordu, ancak çorbayı içtikten sonra bir daha geri dönmemek üzere ayrıldı.



Godard, Paris, Mayıs 1968.

Godard'm başlangıçtaki düşüncesi Troçki üzerine bir film yapmaktı ve bu Rus devrimciyi John Lennon canlandıracaktı. Ancak Apple'de Beatles ile iki buluşmadan sonra proje bir yere varmadı, çünkü Lennon, Godard'dan aşırı derecede şüpheleniyordu. Rolling Stones daha yumuşak başlıydı. 1968 yazında Godard Londra'da bir kayıt stüdyosunda *Beggarz Banquet* albümlerinde yer alan 'Sympathy for the Devil' parçasını çaldıkları sırada Rolling Stones'un beş gün filmini çekti. Godard'ın *Bir Artı Bir* (*One Plus One*, 1968) adını verdiği film bu malzemeyi bir otomobil hurdalığındaki Kara Güç devrimcilerinden, porno kitaplar satan bir kitabevinde Hitler'in *Kavgam*'ından parçalar okumaya ve Eve Democracy (Anna Wiazemsky) ile bir dizi röportaja kadar diğer malzemelerle yan yana getirdi. Rolling Stones'un olduğu bölümler olağanüstü ve film çoğu kez merak uyandırıcı olduğu halde, montaj için çok fazla çalışıldığına şüphe yoktur. Heterojen düşünceler birbirine bağlanır, ancak Kara Güç ile Stones'un müziği ve Faşizm ile pornografi arasındaki bağlantılar açıklanmaktan ziyade iddia edilir.

Çekimlere yapımcı Ian Quarrier ile Godard arasındaki kavgalar damgasını vurdu.[193] Godard'ın filminde 'Sympathy for the Devil' şarkısının tam ve son versiyonunu görmeyiz, film kasıtlı olarak tamamlanmadan bırakılır ve izleyici *Bir Artı Bir*'i kendi başlarına tamamlamaya davet edilir. Bu adım yapımcı için çok fazlaydı, şarkının tamamının olduğu kendi versiyonunu kurguladı, ayrıca filme *Sympathy for the Devil* adını verdi. Londra Film Festivali'nin açılış gecesinde Godard yapımcının kurguladığı versiyonu reddetti ve izleyiciyi dışarıda gösterilecek kendi versiyonu izlemeye davet etti. Sinemadan çıkarken, yapımcısını yumrukladı.[194]

Godard'ın Malraux'ya 1966 tarihli mektubunda, 'nefretle dolu' olduğunu ilan etmişti (G: 238/I: 286) ve bu kez Godard'ın sözlerinin çoğu aşırı derecede serttir. Godard yakın zamanda Robert Merle'nin *Un Animal doué de raison* adlı eserinin haklarını elde etmeye çalışmış, ancak Roman Polanski daha fazlasını teklif etmişti. Godard, Polanski'nin eşi Sharon Tate'in öldürüldüğü haberini duyduğunda, Wiazemsky'ye "Çok güzel – zaten o benden bu hakları çalmıştı" dedi.[195] İki yıl sonra Amerika'ya bir gidişinde defalarca Apollo 13'te tehlikede bulunan üç astronotun dünyaya geri dönmemesini ve uzayda ölmesini istediğini ifade etti.[196] Ancak Wiazemsky ayrıca Godard'ın şaşırtıcı şekilde aşırı şefkat ve sevgi kapasitesi olduğunda ısrar eder ve çok farklı bir bakış açısından Mike Dibb, *Bir Artı Bir*'in çekimleri üzerine BBC için kısa bir magazin programı yaptığında Godard ile röportaj yapmanın ne kadar hoş olduğunu hatırlar.

Bir Artı Bir, hâlâ geleneksel yapım ilişkilerinin işlevini kaybetmiş bir şekilde hakim olduğu bir geçiş filmidir. Bu aynı zamanda

---

[193] Jean-Pierre Gorin ile röportaj, Nisan 2002.

[194] Hercules Bellville ve Adil Jussawalla, "Eye Witness Reports of the Godard Explosion at the NFT," *Listener*, 12 Aralık 1968.

[195] Wiazemsky o dönemde Godard'ın "olağanüstü bir nefret kapasitesine sahip olduğunu" söylüyor.

[196] Bkz. 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*, Vol. 2, no. 10 (Mart-Nisan 1970).

Godard'ın *Küçük Asker*'den bu yana bütün uzun metrajlı filmlerinde adı jenerikte yer almış olan kurgucusu Agnès Guillemot ile yaptığı son filmdi. Diğer yakın çalışma arkadaşları gibi Agnès de Godard'ın yönetmenliğinin sessiz doğasını vurgular: "Kurgu odasında nadiren konuşurduk, asıl iletişim sözcüklerin ötesindeydi. Kurgu masasının başındaydım. O da benim yanımdaydı. Bu bir aynı ritimle nefes alma meselesiydi. Gizli anlaşma. Suç ortaklığı."[197] Guillemot'un ayrılmasıyla onun geçmiş yapımlarıyla son gizli anlaşması, eski düzenle son suç ortaklığı bitti. Godard da bu filmleri geçiş olarak görür: "68 olaylarından sonra her şey az ya da çok parçalandı. Mola vermeliydim ve Paris'ten ayrıldım. Küba'ya, Kanada'ya, ABD'ye gittim ve filmler yapmaya çalıştım. Bu filmlerin başarılı olmadığını, ama bir rutinden çıkma olduğunu biliyordum. 68 bunu, yani rutini bozmaya yardım etti."



Godard ve Mick Jagger *Bir Artı Bir*'in çekimleri sırasında, 1968.

Wiazemsky ile Küba'ya gitmeyi, Langlois olayını, Paris'teki ayaklanmaları ve Britanya'da Rolling Stones'u içeren bir yıl içindeki bir sonraki adım Jefferson Airplane ve Amerika'ydı. Ancak Godard bu yeni başlangıç yılında en garip epizotlardan biri için

[197] *Cahiers du cinéma*, " no. 437 özel Godard Eki (Kasım, 1990), s. 60.

ABD'ye Kanada üzerinden gitti. Godard 1960'lı yılların ortasında Sinematek'te Claude Nedjar ile tanışmış ve onlar bir filmin gerçek yaratıcısının kim olduğu ve insanın kesin tercihlerini nerede tecrit ettiği gibi konuları üzerine saatlerce tartışmışlardı. Nedjar bir yapımcıydı ve daha sonra Dziga Vertov grubunun yapımcısı oldu. Kanada'da bağlantıları vardı ve bir ay için ülkenin uzak kuzeyindeki bir radyo istasyonunun kontrolünü elde etmişti. Nedjar zaten Godard için Kanada'ya bir yolculuk ayarlamıştı ve Godard da gelmeye çok hevesliydi. Nedjar Mao'nun Küçük Kızıl Kitabı'ndan bölümleri radyodan yayınlayacağı donmuş kuzeye bir yolculukta kendisine katılmaları için Godard ve Wiazemsky'yi ikna etti ve oradaki insanları radyoya gelmeye ve onların devrimci istemlerini öğrenmeye davet etti. Ancak yalnızca üç gün sonra kasabadan hiç kimse mikrofonu eline almak için öne çıkmadığında ve Wiazemsky eksi 25 derece soğukla başa çıkamadığında, Kanada'da devrim girişiminden vazgeçildi. Arabayla güneye doğru giderlerken, Nedjar ile Godard Maoculuk ile iklim arasındaki ilişkiler üzerine bir kitap yazmayı planladılar.[198]

Godard 1960'lı yıllarda birçok kez ABD'ye gitmişti ve görüşülen birçok proje arasında en önemli olanı *Bonnie and Clyde* olmuştu.[199] Ancak sonunda Godard ABD'de belgesel sinemacılar

---

[198] Claude Nedjar ile röportaj, Temmuz 2002.

[199] Bu projede ilk olarak Truffaut düşünüldü, ancak *Fahrenheit 451*'in finansmanı sağlandığında ondan vazgeçilmek zorunda kalındı. Senaryo yazarları Robert Benton ve David Newman'ı heyecanlandıran bir mektupta Truffaut "projenin Jean-Luc Godard'a aktarılması özgürlüğünü kullandığını" yazdı. Yanıt şöyleydi: "Ancak yapımcılarımız için Godard fikri Truffaut kadar rahatlatıcı değildi. Onların korkularını yatıştırmaya çalıştık, hatta büyük isteğimiz nedeniyle onlara kafa tuttuk. Godard adı ortaya çıktığında (a) üç haftada film yapmakla ve (b) bütün kariyeri boyunca asla bir senaryodan çalışmamakla ünlü bir yönetmenle ilgili olarak (anlaşılır biçimde) kaygılı olsalar da neler olacağını görmeyi istiyorlardı.

Yine her zaman yardımcı olan Helen Scott vardı, ancak hepimizin yapımcılar, senaryo yazarları ve Godard arasındaki toplantı Scott'un belleğinde bize göre daha gülünç kaldı. Godard duyduğumuz her şeydi – cıva gibi, atılgan, sabırsız, çok zeki. Yaklaşık olarak şunları söyledi: Bir ay sonra Paris'te başka bir film çekmesi gerekiyordu, ancak bu projeden çok hoşlanmıyordu. *Bonnie and Clyde*'ın senaryosunu

Leacock ve Pennebaker ile birlikte Kasım 1968'de bir filmin çekimine başladı. Her iki yönetmen de akademiden geliyordu ve en son teknolojiyi geliştirme ve onunla çalışabilme yetenekleri gözlemsel film yapım stillerinin çok önemli parçasıydı. Kennedy'nin 1960'daki başkanlık seçimi kampanyası üzerine olan *Primary* ve 1963'teki Alabama Üniversitesi'nde siyah öğrencilerin üniversiteye kaydolması konusundaki mücadele üzerine olan *Crisis* filmleriyle adlarını duyurmuşlardı.

O döneme kadar Godard'ın onların sinemasıyla ilişkisi olağanüstü kararsız olmuştu. 1963 yılı sonunda Godard Amerikalı yönetmenlere dair bir *Cahiers du cinéma* sözlüğüne birkaç madde yazmıştı ve Leacock ile ilgili madde acımasızdı. Godard'a göre kameranın konumunu iyice düşünmeksizin ham gerçekliği yakalama fikrini destekleyen bir estetik lanetliydi. 'Sinema gerçek'[200] filmleri estetik olarak düşünmüyordu; çekimin açısı ya da objektif

---

çok sevmişti ve bu filmi çekebileceğini düşünüyordu. Şu andan başlayarak üç hafta içinde.

"Yapımcılarımız bembeyaz oldular. Ancak hazır olmadıklarını, yani anlaşmanın, finansmanın, stüdyonun olmadığını söylediler. Godard sorun değil dedi; biz hemen onunla hemfikir olduk. Neden olmasın? O gün belleklerimize kazınan şu sözleri söyledi: 'Yaşamda olabiliyorsa, bir filmde de olabilir.' Yapımcının çok önemli unsurların üç haftalık bir zaman içinde bir araya getirilemeyeceği itirazı bunaydı. Ve Godard 'Bu filmi herhangi bir yerde yapabiliriz; Tokyo'da çekebiliriz' dedi. Yapımcıların hava koşullarının yılın bu döneminde Texas'ta çekim yapmaya uygun olmadığı itirazı bunaydı. Dallas'daki meteoroloji bürosuna telefon edildi. Güçlü yağış olasılıkları tahmin ediliyordu. 'Gördünüz işte' dedi yapımcı.

Godard 'ben sinemadan konuşuyorum, siz meteorolojiden bahsediyorsunuz' dedi. Sorun ne olursa olsun biz ikimiz ilerlemek için her koşulda ona her şeyi vermeye hazırdık. Tokyo'da çekilsin, ne olmuş yani, yine müthiş olacak. Ve ne olursa olsun kesinlikle yapılacaktı. Ve anlaşılır bir şekilde finans konusunda kötü duruma düşen yapımcıları harekete geçirmek mümkün olmadı ve yalvarmamıza rağmen Godard'la aralarında bir yumuşama olmadı. Ertesi gün onun otelinde bir içki içmek için buluştuk. Bize 'Senaryonun sahipliği size ne zaman geri dönecek?" diye sordu. Bir saat sonra Paris'e dönmek ve *Alphaville*'in çekim öncesi için telefondaydı. *Bonnie and Clyde*, der. Sandra Wake ve Nicola Hayden (Londra: Lorrimer, 1972), ss. 23-24.

[200] Leacock ve Pennebaker'ın yöntemine genellikle 'dolaysız sinema' (direct cinema) dendi. Yazdığı maddede Godard daha genel 'sinema gerçek' terimini kullanır.

meselesini göz önüne almıyorlardı. Ancak Godard'a göre bu sorular olmaksızın, yönetmen ile izleyici arasındaki bir ilişki olarak kamerayı düşünmeksizin, gerçekliği yakalama şansı yoktu. *Cahiers du cinéma* okuyucularına Leacock'un filmini izlemek yerine Kennedy'nin başkanlık seçimi kampanyası üzerine bir kitap satın almalarını tavsiye etti (G: 202-203/I: 250-51). Aynı yıl başında Godard Fas'ta (Jean Seberg'in canlandırdığı) başrol oyuncusunun kendini içinde bulduğu dünyayı hiç anlayamayan Patricia Leacock adlı bir televizyon muhabiriyle ilgili bir kısa film (*Büyük Dolandırıcı* [*Le Grand escroc*, 1963]) çekmişti. Aynı dönemde Godard, Leacock'un filmleriyle yeterince ilgilenmişti, çünkü 1964 yılında Paris üzerine çekeceği bir kısa film (*Montparnasse-Levallois*) için onun kameramanı Albert Maysles'i kullanmak istiyordu. Bu film kurmaca olsa da, Godard, Maysles'den "sanki üzerinde hiçbir kontrolü olmayan olayların karşısında duruyormuş gibi, bir haber filmi kameramanı tarzında çekim yapmasını" istedi. "Olayı mümkün olan en iyi şekilde düzenlemeye çalıştım, ancak teatral bir yapım gibi yönetmedim" (G: 212/I: 259).

1967 yılında Pennebaker, California'da bir rock konserini çekti. *Monterey Pop* adlı bu film aslında televizyon için çekilmişti, ancak Pennebaker bu filmin sinemalarda gösterilebileceğini düşündü. İçgüdüsü haklı çıktı ve film bütün dönemlerin ticari olarak en başarılı belgesellerinden biri oldu. Sonuç olarak Leacock ve Pennebaker kendi şirketlerinin bir dağıtım kolunu oluşturabileceğini anladılar. *Çinli Kız*'ın ABD'de dağıtım hakkını elde ettiler ve Godard'm Mart 1968'deki ilk gösterimine eşlik etmesi için ABD'ye gelmesini sağladılar.

ABD'ye bu ziyaret Godard'ın o yılın sonbaharında Leacock ve Pennebaker'm şirketinin finanse ettiği bir film çekmesini sağladı. Bu film Kara Panterler'in liderlerinden biri olan Eldridge Cleaver'dan genç bir Wall Street bankerine kadar Amerika'nın bir portresiydi ve karşı-kültürün rock ikonlarından Jefferson Airplane ile zirvesine çıkıyordu. Hem Leacock hem de Pennebaker çekimlerde kameraman olarak çalıştılar ve Godard daha sonra kameranın

neyi çektiğini hiç bilmediğinden şikayet etti.[201] Ancak bu hoşnutsuzluk kendisini çekimler sırasında göstermedi. Bu daha sonra Godard'ın kendisini çekimler sırasında adı *Bir Amerikan Filmi* (*One A. M.* [*One American Movie*], 1968) olan filmi tamamlayamaz bulduğu kurgu odasında ortaya çıktı. Pennebaker kullanılmayan filmlerden[202] *Bir Pennebaker Filmi* (*One P. M.*) adlı bir film yapmaya devam etti. *Bir Pennebaker Filmi*'nin başında Godard'ın ekibe filmde yapılmasını istediklerini açıkladığı büyüleyici bir sekans vardır: röportaj yapılan herkesin sözcükleri iki kez duyulacaktır, ancak ikinci duyuluşta sözcükler bir oyuncu tarafından söylenecektir. Hem kendisini hem de izleyiciyi her şeyin oluşturulduğu doğrudan kontrol için hiçbir şeyin bulunmadığı bir sıfır noktasına götüren bu 'bozma ve yeniden düzenleme' kararı[203] bu dönemin bir değişmezidir. Ancak hem *Bir Artı Bir*'de hem de yarım kalan *Bir Amerikan Filmi*'nde imgenin, yinelensin ya da yan yana getirilsin, incelemeyi güçleştiren bir gücü vardır. Godard'm bir sonraki adımı *Bilmenin Tadı*'na geri dönmek ve görüntüyü çok daha az düzeyde ve ses kuşağını çok daha baskın biçimde kullanmaktı.

Dziga Vertov Grubu

Hem *Bir Artı Bir* hem de *Bir Amerikan Filmi* sinema gösterimi için finanse edildi ve biçimsel denemelerine ve yorucu politik içeriklerine rağmen, bu filmleri teatral filmler olarak düşünmek olasıdır. Ancak Godard'ın dersliğin ya da politik mitingin dışında yaptığı sonraki beş filmi için böyle düşünmek imkansızdır ve yine de bu filmler biri hariç televizyon izleyicisi için yapıldı.

Her filmde yapım öyküsü aynıydı. Bir Avrupa televizyon kanalı bu önemli yönetmeni mevcut politikayla ilgili belgeseller için gö-

---

[201] Tom Luddy ile röportaj, Nisan 2002.

[202] Bu filmdeki neredeyse bütün malzeme Pennebaker'ın kendisi tarafından çekildi. Pennebaker'ın buna yönelik açıklamasına göre Godard tamamen Leacock'un çektiklerine ilgi duymuştu. Kendi aygıtlarıyla ayrılan Pennebaker filmin çekimleri için çok zaman harcadı.

[203] Jean-Luc Godard, a.g.e., s. 239.

revlendirdi ve daha sonra da teknik nedenlerle filmi göstermeyi reddetti. Bütün filmler aynı basit anlamda izlenemezdirler – her birinin öncülü görüntünün iddia ettiği bilgiyi sağlayamayacağıdır; kamera gerçekliğin tarafsız bir kaydedicisi değil, ama temsil edilen gerçekliğin temel bir unsurudur. Bu filmler en önemlisi sadece görüntünün görünmez bir tamamlayıcısı olarak değil, aynı zamanda özerk bir unsur olarak işleyen ses üzerine vurgu yaparak sürekli olarak kameranın gerçekliğini gösterirler.

Bu filmler Jean-Pierre Gorin tarafından TGN (Tanımlanmamış Görsel Nesneler) olarak sınıflandırılır ve bu kötü bir tanımlama değildir. Bunun sinema tarihinde bir benzerini düşünmek zordur. Başka hiçbir anaakım yönetmeni beş ticari bütçeli filmi görüntü ve seste denemeler yapmak için kullanmayı tercih etmemiştir ve hiçbir deneysel sinemacı hâlâ 'mevcut olaylar' belgeseli türü içinde tanınabilir olan beş film yapmamıştır. Godard'ın kendisi bunların 'film' olmadığını söyler, ancak bunların 'bazı ilginç hamlelere' sahip olduğunu kabul eder. Geleneksel belgeseller düşünüldüğünde, bu filmler izlenemezdir; ses ve görüntülerde denemeler olarak düşünüldüklerinde bu filmler yapıldıkları döneme göre bugüne daha da uyan dersler içerirler.

Bu filmlerin ilki Britanya'da yapıldı ve filmin estetik programı 'İngiliz' (British) sözcüğünden sonra 'Görüntüleri' yerine 'Sesleri' geçirilerek ilan edildi. Bu film (*İngiliz Sesleri* [*British Sounds*], 1969) altı uzun sekanstan oluşur: otomobil üretim hattı, çıplak bir kadının bir evde dolaşması, göçün sağcı suçlanışı, işçilerin kapitalizmi tartışmaları, Essex Üniversitesi öğrencilerinin bir Beatles şarkısından radikal şarkı sözleri üretmeye çalışmaları, kanlı bir elin kızıl bir bayrağı ulaşması. Ses ve görüntü asla geleneksel ilişki içinde tutulmaz.

Biz otomobil üretim hattı boyunca kayarken *Komünist Manifesto*'dan cümleler dinleriz, ancak üretim hattının çıkardığı ses nedeniyle neredeyse boğuluruz. Çıplak kadın tam bir sessizlik içinde evde yürürken, ses kuşağında Britanyalı feministlerden biri olan Sheila Rowbotham'ın ilk metinlerinden biri okunur. İlk sekanstan farklı olarak, bu metnin görüntüyü tanımlama olarak anlaşılabilece-

ği bir an vardır, ancak daha sonra kadın telefonun ahizesini kaldırır ve dış-sese garip bir kontrpuan içinde Rowbotham'ın sözlerinin bazılarını tekrarlamaya başlar. Neo-faşist spiker televizyonun klasik doğrudan hitap etme tarzında kameraya konuşur, ancak kısmen liberal bir otorite konumundan ifade edilen ırkçılığı duymanın şoku nedeniyle ve kısmen de spikerin söylediğini 'göstermeyen' klasik haber biçimindeki konuşmasını noktalayan Britanya görüntüleri nedeniyle ses ile görüntüyü bir arada okumak imkansızdır. Oxford'daki Cowley otomobil fabrikasından işçilerin politik konuşmaları asla ses ve görüntü ile birleşmez; kamera konuşana değil, yalnızca dinleyenlere odaklanır. Essex'teki öğrencilerin olduğu sekans konuşan bireylerin çekimlerini içerirken, kamera bir Beatles şarkısını devrimci bir şarkıya dönüştürecek doğru sözleri bulmaya çalışan grubu kaydeder. Ancak hâlâ film öğrencilerin çabalarını 'anlaşılabilir' bir bağlam içine yerleştiren bir başlangıç ya da son sağlamaz. Yalnızca final sekansı, bir devrimci şarkılar potpürisi ses kuşağını oluştururken, kanayan bir el karda kızıl bir bayrağı tutmaya çalıştığı sırada, ses ve görüntüyü doğru bir şekilde sunar.

İngiliz Sesleri'nin yapımcılığını Britanya televizyonunun yeni geçirmiş olduğu dönüşümün etrafındaki ayrıcalığın avantajından yararlanan Tony Garnett ve diğer solcu yönetmenler tarafından kurulan bir şirket olan Kestrel Productions üstlendi. Ortaklardan biri olan Irving Teitelbaum'un eşi Mo Teitelbaum Kestrel'in Britanya üzerine belgesel yapmak için altı Avrupalı yönetmenle anlaşması fikrini ortaya attı. Godard'ı Gérard Fromanger sayesinde Mayıs 68'den tanıyordu ve Godard onu *Bir Artı Bir*'i yaparken Londra'da görmüştü. Bu fikri Godarda'a anlattı ve Godard onun kendisine asistanlık yapması ve ayrıca filmin geleneksel bir yapımdan çok farklı bir şekilde yapılacağı şartıyla kabul etti.

Böylece Teitelbaum'ların St John's Wood'daki küçük evleri yapım bürosu ve sekanslardan ikisinin mekânı olarak işlev gördü ve kendilerini devrim için bir otel işletirken buldular.[204] Godard ev sa-

[204] Onların Godard ve Jean-Henri Roger'a ek olarak Daniel Cohn-Bendit ve kız arkadaşı da dahil Paris'ten gelen çeşitli ziyaretçileri vardı.

hiplerine açıkladığı gibi filmin 'demokratik bir şekilde' yapılabilmesi için yanında Jean-Henri Roger adlı Maocu bir öğrenciyi getirmişti. Mo Teitelbaum, Godard'ın kendi devrimci otoritesinin bu genç insanı etkilemesini ister görünmesinden şaşırdı. Roger Mayıs olaylarından itibaren Godard ve Wiazemsky'nin neredeyse evlatlığı olmuştu. Bu durum Anne Wiazemsky'nin hoşuna gitmiyordu. Ne kendi yaşında biri tarafından üvey anne muamelesi görmekten ne de Roger'ın sürekli kendi evlerinde yaşamasından hoşlanıyordu.[205] Ona göre, bu durum Godard'ın bu gence sorgusuz sualsiz itaat etmeye yönelik büyük ihtiyacının bir parçasıydı.

Yapımdaki ilişkiler zordu. Kameraman Charles Stewart palabıyıklıydı ve yünlü kumaştan ceketler giyiyordu ve Teitelbaum'lar Godard'ın kendisini böylesi burjuva görünümlü biriyle ilgili tartışmalar çıkarmak zorunda olduğunu hissettiğine inanırlar. Ayrıca Godard'ın ne istediğini açıklamaya istekli olmayışı da alışılmamış bir sorundu. Irving Teitelbaum'un sözleriyle, "Her şey onun kafasının içindeydi, ama eğer siz onun kafasının içinde değilseniz, bu sizin hatanızdı." Tartışmaların bazıları oldukça eğlendiriciydi. Teitelbaum'lar Troçkist bir grubun üyesiydiler ve Godard başrol oyuncusu Gerry Healey ile tanıştığında, Healey ona 'işletmeleri yok etme işinde çalıştığı bilgisini verdi. "Ooo" dedi Godard "demek sen de çalışıyorsun." Bu da Maocu/Troçkist uzlaşmasını çok kısa ömürlü bir sona götürdü.

Mo Teitelbaum'a göre çekimlere "1968'in Fransa'da başarısız olmasının yarattığı hayal kırıklığı ve ümitsizlik ile onu yeniden ya-

---

[205] Roger durumun daha karmaşık olduğunu ve kendisi ile Wiazemsky'nin çoğu kez Pépé (Büyükbaba) Godard aleyhine şakaları paylaştıklarını söyler. Bu heyecanlı genç Maocunun orta yaşlı bir yönetmene bağlılığının gücünden şüphe edilemez. Roger 1990 yılında genç yaşında trajik bir şekilde ölecek olan Juliet Berto ile evlendi. Çok kederli olan Roger hem Fransa'yı terk etmeye hem de Batı Hint Adaları'nda film yapmaya karar verdi. Godard onu kararından vazgeçirmek için Roger'a telefon etti ve onu Rolle'ye davet etti. Roger İsviçre'de iki gün geçirdi ve bu süre boyunca Godard tek laf etmedi. Tren istasyonunda ayrılırlarken Godard ona "Görüyorsun işte – beni konuşacak biri olmadan bırakacağın için Batı Hint Adaları'na gidemezsin" dedi.

ratmaya ve yenilemeye yönelik umutsuz arzu" hakim oldu. Essex'e geldiklerinde ve daha sonra devrimci üniversitelerden birini gördüklerinde Godard "öğrencilerin bu kadar uslu olmalarından dehşete düştü." Politik olarak aktif bazı öğrenciler hızla organize oldular, ancak Godard'ın hayal kırıklığı öylesine büyüktü ve görülebilirdi ki, Mo Teitelbaum bile filmde yer alanların bazılarının sonradan Britanya'daki tek terörist grubu olan Angry Brigade'i oluşturmaları gerçeğinin izlerinin o günün duygularına kadar sürdürülüp sürdürülemeyeceğini merak eder.

Film, çıplak bir kadının evin içinde dolaştığı uzun sekans nedeniyle medyanın ilgisini çekti. Kesinlikle erotik ya da pornografik bir içeriği olmamasına rağmen Kestrel'in program yaptığı London Weekend Television bu sekansı göstermeyi reddetti. Godard'ın bu sekansa dair fikri Mo Teitelbaum'un solcu dergi *Black Dwarf*'ta yayımlanan Rowbotham'ın bir yazısını gösterdiğinde ortaya çıktı. Bu İngiltere'deki Kadınların Özgürlüğü Hareketi'nin ilk metinlerinden biriydi ve Godard hemen bu metni filmine dahil etmeye karar verdi. Sheila Rowbotham 1960'lara dair anılarında Godard ile karşılaşmasını şöyle hatırlar.

> Onun düşüncesi beni çıplak olarak merdivenlerden inip çıkarken özgürlüğe dair ezberden sözler söylediğim sırada filme çekmekti – nihayetinde sesin bedenin görüntülerine göre daha önemli olacağını varsayıyordu. Bu beni iki nedenle rahatsız etti. İri göğüslüydüm ve göğüslerimin 1960'ların modasına göre fazla sarkık olduğunu düşünüyordum. Çıplak olarak uzanmışken görüntülenmek güzeldi, ancak merdivenlerde yürümek huzursuz ediciydi. Dahası çıplak olmak kendi içinde sorun olmadığı halde, ilk dönem kadın grupları 'nesneleştirme' dediğimiz şeye karşıydılar. . . Neden sinir bozucu erkek aklının özgürlükten konuşmaktan bu kadar hızla çıplaklığa atladığını merak etmişimdir. . .
>
> Godard beni ikna etmek için Hackney'e geldi. Yatak odamın tozlu zeminine oturdu, biraz karanlık biriydi, bedeni ikna edici biçimde kıvrılmıştı. Ne insan olarak Godard ile ne de *Serseri Aşıklar*'ının mitsel yaratıcısı Godard ile rahat etmek kolaydı. Rahatsız bir şekilde yatağımın başucuna tünedim ve "eğer görüntüde çıplak olan bir kadın varsa, kimse sözleri dinlemeyecektir" dedim ve belki de bi-

zim 'Bu, Kadınları Sömürür' çıkarınalanımızı filme alabileceğini önerdim. Bana nefretle baktı, dudakları büküldü. "Bir amı (perdede) sıkıcı kılabileceğime inanmıyor musun?" diye bağırdı.[206] Çabucak geçen bir etnografik an üzerine tartışmaya kilitlendik.

Sonunda bir uzlaşmaya varıldı. Yakın zamanda Notting Hill'de Electric Cinema açılmıştı ve paraya ihtiyaçları vardı. Oradan (küçük göğüslü) genç bir kadın merdivenlerde aşağıya ve yukarıya yürümeyi kabul etti ve ben dış-sesi yaptım. *İngiliz Sesleri* Fransa'da gösterildiğinde... izleyiciler ben "Bize ne olduğumuzu onlar söylüyorlar... İnsan sadece 'erkek' yazarların, 'erkek' yönetmenlerin farkında değildir. Onlar yalnızca 'yazarlar'dır, sadece 'yönetmenler'dir. Onların yarattığı kadınlar için yansıyan imge kadınlar tarafından düzeltilecektir. Bu karakterler kadındır" diye ilan ettiğimde alkışladılar. Godard'ın bir amı can sıkıcı kılma düşüncesine gelince, tek söyleyebileceğim International Socialism'den bir erkek arkadaşın bana –sahne biteviye sürene ve dinlemeye başlayana kadar ilk düşüncesinin 'tam bir yavru' (crumpet) olduğunu aktarmıştı..[207]

Devrimci zafer kararlılığının kanayan bir kol olarak karlı bir zeminde kızıl bir bayrağa ulaşma mücadelesini verdiği filmin finali Teitelbaum'ların bahçesinde çekildi. Kolun kanaması gerektiği önerildiğinde, Teitelbaum sahte bir kan şişesinin olduğu Kestrel bürolarına gideceğini söyledi. Godard ona dert etmemesini ve final sahnesinde renk sağlamak için kendi kolunu keseceğini söyledi.

Godard bir sonraki filmini Britanya'dan ayrıldıktan hemen sonra Çekoslovakya'da çekti. Sipariş Çekoslovakya'da Ağustos 1968'deki Rus işgalinden itibaren geçen altı ayın belgelenmesini isteyen Batı Alman televizyonundan geldi. Godard'a yine Jean-Henri Roger eşlik etti, ancak bu kez onlara Godard'ın *İngiliz Sesleri*'ni çekmesini istediği kameraman olan Paul Bourron katıldı. Filmin adı hem Rusça'da gerçek anlamına gelen hem de resmi Sovyet gazetesi olan *Gerçek*'tir (*Pravda*, 1969). Bu film standart belgesel geleneklerini reddetmesinde ve görüntü içinde herhangi bir gerçeği bulmaya dair şüpheciliğinde *İngiliz Sesleri*'nden çok daha açıktır. Görmeye

---

[206] Godard asla bu ifadeyi kullanmadığını söylüyor.

[207] Sheila Rowbotham, *Promise of a Dream: Remembering the Sixties* (Londra: Penguin, 2000), ss. 220-221.

dair bütün ideolojilere saldırısı Godard'ın uzun sekansların önemli bir gerçek içeriği taşıdığı önceki filmindekinden çok daha belirgindir. (Aslında *İngiliz Sesleri*'ni *Bir Artı Bir*'in daha başarılı bir yeniden yapımı olarak görmek mümkün olurdu.) Gerçek bu tür lüksleri reddeder.

Filmin başındaki Çekoslovakya çekimlerine Çek toplumunun 'revizyonizmini' öne çıkaran yarı-alaycı bir yorum eşlik eder. *İngiliz Sesleri*'nin 'dolaysız sinema'sının yerini ses ile görüntü arasında bir ilişkinin olduğu geleneksel televizyon belgeseli almıştır, bu ses televizyon kuralları dışında olsa bile – "birçok işçi kanlarını sikmek yerine arabalarını yıkıyor." Ancak bu açılış bölümü daha sonra yalnızca bir seyahat filmi olarak akıldan çıkarılır. Film daha sonra politik durumun rasyonel analizini geliştirmeye başlarken, aynı zamanda televizyon belgesellerini biçimlendiren ses ile görüntü arasındaki normal ilişkileri bozmaya başlar.

Kamera Çek işçilerin arasındaki konuşmalar sırasında devinirken, kaçınılmaz dış-ses çeviri yerine bize "Eğer Çekçeyi bilmiyorsanız, o zaman daha hızlı öğrenirsiniz" denir. Benzer biçimde köylülerin bir tartışmasına kamera zum ile yaklaşır ve uzaklaşırken saman yükleyen bir köylünün görüntüsü eşlik eder. Zum geleneksel olarak gerçekliğe daha yakınlaştığımız anlamına gelir, ancak burada yorum ile zum arasında bir yer değiştirme vardır, böylece zumun yalnızca filme alınan nesneye uzaklığın değişmesi olduğunun ve bu değişmenin gerçek bilgiyi sağlamadığının farkına varırız.

Bir düzeyde bu filmin sorunları Çekoslovakya üzerine Rus işgaline, ama daha da fazla bundan önceki Çek özgürleşimine karşı (ikisi de 'revizyonizmin' ölümcül günahlarıdır) dudak büken Maocu çizginin sorunlarıdır. Ancak televizyon belgeselinin geleneklerinin neşeli yapıçözümüne, 'görmek inanmaktır' ilkesine acımasızca saldırmaya olanak sağlayan bu sorunlardır.

Godard bu filmi kurgularken, bir diğer genç Maocu Jean-Pierre Gorin ile tartışmalar yaparak önemli miktarda zaman harcadı. Gorin ciddi bir motosiklet kazasından sonra hastanede kaldığından çekimlere ya da kurguya katılmadı. Ancak Gorin iki yıldan fazla süredir Godard ile sinema hakkında konuşuyordu. Onlar ilk olarak

Godard'ın *Çinli Kız*'ı çektiği sırada *Le Monde*'un film eleştirmeni Yvonne Baby'nin verdiği bir akşam partisinde tanışmışlardı. 23 yaşındaydı ve her yorumu zekice ve büyüleyiciydi. Ecole Normale Supériure'a girmeyi başaramadıysa da, onun Louis le Grand'daki hazırlık sınıflarını devam ettiği süre ister Althusserci Marksizm olsun isterse edebiyat Yapısalcılığı olsun yeni düşünceyle derinden ilgilenmesi anlamına geldi.



Louis-le-Grand lisesinin 1960-61 hazırlık sınıfı. Jean-Pierre Gorin ön sırada soldan üçüncü sandalyede. Robert Linhardt ikinci sırada sağdan üçüncü (ayakta). Raphaël Sorin onun sağında. Jacques-Alain Miller onun solunda.

Godard için Gorin 'düşünmede ve felsefede benden daha iyi' dediği bir insandı. Baby'nin evindeki akşamın sonunda Godard, Gorin'e buluşmaları ve yine konuşmaları gerektiğini söyledi. Buluştular ve bunlardan birinde Godard ona yalnızca *Ona Dair Bildiğim İki Üç Şey*'i değil, aynı zamanda Bresson'un filmi *Mouchette* (1967) için kurgulamış olduğu Gorin'in kusursuz Godard ve kusursuz Bresson dediği bir tanıtım filmini göstererek şaşırttı.

O dönemin bütün genç solcuları gibi Gorin de kesinlikle sinemaya tutkuyla bağlıydı. Savaş sonrası yıllarının sinema düşkünlüğü hâlâ bir gerçeklikti; Latin Quartier çok sayıda repertuar sine-

masına ev sahipliği yapıyordu ve ayrıca Rivette'in editörlüğünde yeni *Cahiers du cinéma* vardı. Gorin için *Cahiers du cinéma* yüksek ve popüler kültürü yenilikçi bir birleşim içinde bir araya getirdi – bu 'yeni paradigma'ydı. Gorin'in Godard ile ilişkisi 1968 yılı başında Küba üzerine kararlaştırılmış olan bir yazıyı yazamaması nedeniyle *Le Monde*'dan kovulduğunda daha da yakınlaştı ve Gorin, Godard'dan bir iş istedi. O dönemde Godard iki tanesini kendisinin yapmayı, diğerlerini de başkalarına devretmeyi planladığı yirmi dört saatlik filmler yapmak için bir proje üzerinde çalışıyordu. Godard, Gorin'e bu filmlerden birini yapabileceğini söyledi: "Sana haftalık vereceğim." Gorin önerilen para miktarından dehşete düştü ve sinirlerine hakim olamadı. Haftalık ödenmesinden ziyade, bütün bir senaryo yazmaya başladı, ancak senaryo ile geri döndüğünde projenin bir karşılıklı şikayet kargaşası içinde çöktüğünü gördü.

Görüşmelerinin devam etmesine ve Godard'm o dönemde başrolde Anne Wiazemsky ile Gian Maria Volonte'un olduğu bir sonraki filmi *Doğu Rüzgarı*'nı (*Vent d'est*, 1969) çekmek için İtalya'ya gitmesine rağmen, Godard onun kendisine eşlik etmesi gerektiğinde ısrar etti. Doktorlar Gorin'in kalmasında kararlıydılar. Gorin'in çözümü kendi yerine Raphaël Sorin'i göndermekti. Sorin, Gorin'in en yakın arkadaşlarından biriydi; onlar Louis le Grand'a birlikte gitmişlerdi; ikisinin de çok güçlü bağlarının olduğu Musevi anneleri vardı ve bir film yapım kolektifi kurmaktan konuşmuşlardı. Sorin'in *Doğu Rüzgarı*'nın çekimlerine dair anıları 1968'in kolektif hayallerinin en saf biçiminde damıtıldığı komik bir kabus gibi görünür.

Para radikal bir İtalyan milyonerden sağlandı ve bunun şüpheli bir kaynak olduğu görülür – Sorin kesinlikle Fransa'dan İtalya'ya büyük miktarda nakit para geldiğini hatırlıyor. *Doğu Rüzgarı* parasının bu radikal tarzda dağıtılmasıyla ilgili çok sayıda söylenti vardı – en çarpıcı olanı, paranın Milano'da bir transseksüel bar açmak için kullanılmasıydı. Ancak daha feci olanı, filmin 'demokratik bir şekilde,' başka bir deyişle kitle mitingiyle birlikte çekilmesiydi. Eğer 1960'lı yılların sonunda öğrenci hareketinin birleştirici bir

teması varsa, bu da her türlü temsili yapıya güvensizlikti. Lenin'in "Bütün İktidar Sovyetler'e" sloganı temsili demokrasinin kurumlarını yıkmaya yönelik stratejiden biraz daha fazlası olmuştu, ancak 1968 sonrası öğrenci hareketlerinde doğrudan demokrasiye yönelik bir inanış bütün kararların çok büyük kitlesel mitinglerde alınmasını belirledi. Berkeley'deki ilk 'özgürce konuşma' anında ya da Paris'teki barikat günlerinde kitlesel miting heyecanlandırıcı ve özgürleştirici bir yenilik olabilmişti, ancak bunlar çok çabuk her türlü oportünizme ve sürekli 'ben senden daha solcuyum' biçimindeki ahlaki şantaja açık, tekrarlanan ve kontrol edilemeyen forumlara dönüştüler.

Şaşırtıcı devrimci retorikten her zaman şüphe eden Anne Wiazemsky'nin filmin bu tarzda yapılabileceğine fazla inancı yoktu. Miting üstüne miting yapmak 68'in 'medya yüzü' olan Daniel Cohn-Bendit'in başını çektiği anarşistleri Maocularla karşı karşıya getirdi. Temsili demokrasinin kurumlarına ne kadar inançsız olsalar da, anarşistlerin temsille ilgili fazlaca sorunu yoktu; onlar sınıf mücadelesini en popüler tarzda temsil edebilecek solcu bir Batı istediler. Brecht'i ve Althusser'i öğrenen Maocular bunların hiçbirini istemedi. *İngiliz Sesleri*'nden bir cümleyle "Eğer Marksist-Leninist bir filmden bir milyon kopya çıkarırsanız, o zaman o filmi *Rüzgar Gibi Geçti*'ye çevirirsiniz."

Standart anlatı biçimini kullanmak, ses ve görüntüyü bilinmeyen bir izleyici için anlaşılır hale getirmeye olanak sağlamak sorun olamazdı. Onlar yalnızca militan bir izleyici kitlesi için bir karatahta -düşünmek için bir başlangıç- noktasi işlevi görecek militan bir film yapabilirlerdi.

Godard, Gorin'i çağırdığında açmaz çözüldü. Godard Paris'teki hastaneye telefon açtı ve Gorin'e "Ya sen geleceksin ve benimle film yapacaksın ya da film yapmayı bırakacağım. Alitalia'da seni bekleyen kesilmiş bir bilet var" dedi. Gorin'in doktorları onun gitmesine engel olmaya çalıştılar, anca o Roma'ya gitti. Roma'da Godard ile aynı otelde kaldı ve böylece çekimlerin en kaotik haftaları boyunca ayrıcalıklı bir konumda oldu. Bu noktada Godard ile Gorin arasındaki ilişki 1973 yılına kadar sürecek ve beş

filmi birlikte yapacakları en verimli ve yoğun evresine girdi: *Doğu Rüzgarı, İtalya'da Mücadele* (*Lotte in Italia*, 1969), *Vladimir ve Rosa* (*Vladimir et Rosa*, 1971), *Her Şey Yolunda* ve *Jane'e Mektup* (*Letter to Jane*, 1972).

Doğu Rüzgarı'nda Wiazemsky'nin baştaki şüpheciliğini daha da fazla ifade etmesinin ardından, onun "komplo" dediği şeyin üstesinden birlikte geldiler.[208] Anlatısının odağı bir maden grevi olan Cohn-Bendit'in Western'inden geriye kalan, açılış sekansındaki ses kuşağındaki bazı anlatı parçalarıdır. Belirli bir grevi belirli görüntülerle göstermek yerine, film bir grevi neyin göstereceğini sorar. Belki de filmdeki anahtar sekans bir kitle mitingidir, ama bu, grev yapan madencilerin değil, filmde Stalin görüntüsünün kulanılmasının gerekip gerekmediğini tartışması etrafında dönüp duran film ekibinin mitingidir. Ses kuşağındaki ikinci ses (*Doğu Rüzgarı*'nda ses *İngiliz Sesleri* ve *Gerçek*'tekinden çok daha baskındır) kitlesel mitinglerin de kendi özgül koşulları açısından kim için ve neye karşı ve görüntülerin de benzer tarzda analiz edilmesi gerektiğini ifade eder. Stalin imgesi baskıyı göstermek için kapitalistler tarafından kullanılır, ancak devrimci bir bakış açısından bu, Stalin'in politik bir olgu olarak uygun analizini engellediğinden dolayı baskıcı bir imgedir. *Doğu Rüzgarı* Maocu filmlerin en deneysel olanıdır; ayrıca Althusserci politikaları uygulamasında en tutarlı olanıdır.

Önce Roma'daki, daha sonra da Paris'teki sonraki altı ya da yedi ay yoğun bir tartışma ve deneme dönemiydi. Gorin için Godard sismograf gibi davranan biriydi; 1968 depremini önceden bildirmişti, ancak artık deprem olmuştu ve o kendini yeniden yaratmak zorundaydı. Sonuç olarak Godard fikirlere ve fikirlerle dolu genç bir adama açıktı. Gorin ile işbirliğinden ve Gorin'in çağdaş kuramı mükemmel kavrayışından bahsederken Godard ses açısın-

[208] Godard ve Gorin Amerika'daki bir röportajda aynı tanımlamayı yaptılar. Gorin: "Olan şuydu: bu filmi yapmayı gerçekten isteyen iki Marksist gücü ele geçirdi." Godard: "Bütün anarşistler kum(sal)da oynamaya gittiler." Michael Goodwin, Tom Luddy ve Naomi Wise, a.g.e.

dan konuşur ("Neyin kaydedildiğini bilmiyordum"), çünkü ses bu deneysel filmlerin merkezindedir. Gorin açısından sese odaklanmanın birçok belirleyeni vardı – ekonomik, politik ve teknolojik.

1960'lı yılların sonu ses teknolojisinde hızlı gelişmelerin (özellikle bir kuşak üzerinde bir kanaldan daha fazlasını bileştirme [mix] olanağının) olduğu bir dönemdi. Politik olarak ses kayıtçısına her zaman bir görüntü yönetmeninden daha az para ödenmesi biçiminde yansıyan sesin genel olarak küçümsenişini tersine çevirme arzusu vardı. Ayrıca didaktizmde gerçek bir haz vardı. Ekonomik olarak sesle denemeler yapmak görüntüye göre çok daha kolaydı. Bütün bunlar çekimler ve görüntüden ziyade kurguyu ve sesi öne çıkarmayı (Godard'ın daha geleneksel film yapımına geri döndüğünde koruduğu bir öne çıkarma) getirdi. Godard için görüntüye güvensizliğin daha kişisel bir bileşeni vardı. O *Doğu Rüzgarı* ve Wiazemsky ile ilişkisinin sona ermesi arasında ilişki kurar. Yaş farkı ve Karina ile evliliğine bela olan aynı kıskançlık[209] önemli faktörlerdi, ancak sorun aynı zamanda iki kadının da ona görüntüler olarak gelmesiydi – onlar ekranın ürünüydüler, gerçek kadınlar değillerdi. Aslında Godard *Zafere Kadar*'ın (*Jusqu à la victoire*, 1970) kurgusuna kadar (1968 ayaklanmalarının ilkinden üç gün önce taşındıkları) Saint-Jacques Caddesi'ndeki evden taşınmadı, ancak *Doğu Rüzgarı*'nın yapımı kabul edilen bir dönüm noktası olarak görünüyor.

Godard, Gorin ile işbirliğine o kadar istekliydi ki, *Doğu Rüzgârı*'na Dziga Vertov grubunun kolektif adı olarak imza atmaya karar verdiler. Gorin bir Dziga Vertov kolektifi fikrinden Raphaël Sorin'e ilk olarak, Godard'ın Gorin'den talihsiz yirmi dört saatlik proje için bir senaryo yazmasını istediği 1968 yılının başlarında söz etmişti. Dziga Vertov, sineması hem kurguyu hem de mevcut sınıf mücadelesinin önemini vurgulamış olan devrimci dönemin bir Sovyet si-

[209] Wiazemsky'ye göre Godard'ın takıntılı kıskançlığı bu evliliğin bozulmasının başlıca nedeniydi.

nemacısıydı.[210] Vertov'un adının seçilmesi bir düzeyde kasıtlı bir provokasyondu. Herkes Eisenstein'ın önemli bir devrimci sinemacı olduğunu bilmiyor muydu? 1969 yılında bu provokasyon ilan edildi; Vertov o dönemde şimdi olduğundan çok daha az kabul edilmiş bir figürdü. Ancak Vertov adını tercih etmenin hem politik hem de estetik nedenleri vardı. Politik olarak, Eisenstein 1924 yılında sınıf mücadelesine yoğunlaşmak yerine Potemkin ile ilgili tarihsel film yapma kararı nedeniyle kınanmasına olanak tanıyordu. Bu da Sovyet devriminin 1920'li yılların ortalarında sapmaya başladığını öne süren Althusserci çizgiye uygun düşüyordu. Daha da önemlisi, Eisenstein'ın bir kurgulama işlemi olarak montaj anlayışı ile Godard ve Gorin'in uygulaması arasındaki estetik farktı. Godard ve Gorin için ayrı ayrı öğelerin yan yana getirilmesi, kurguda olduğu gibi, filme alınacak malzemenin seçiminden filme çekmeye kadar çekimin her aşamasında gerekliydi.

Bir kolektif fikri alışılmamış bir şey değildi. 1960'ların sonunda ve 1970'lerin başında bütün Batı'da ve amatörden profesyonele kadar her düzeyde birey temelli olmayan örgütlenme biçimlerini oluşturma girişimleri vardı. Bu tip biçimlere yönelik arzu genellikle politikti ve Batı'nın bireyciliğine duyulan güvensizliğin sonucuydu; onların feci başarısızlığı, aşırı bireycileşmiş biçimler hariç mevcut toplumsal ilişkileri kavrayamamalarının temel nedenidir. Bu arzuyu ya da genelde başarısızlığı analiz etmek bu kitabın alanının çok dışındadır. Ancak Gorin için bir kolektif düşüncesi politik olarak bilinçli olduğu sürece aklındaydı ve zaten Chris Marker'ın kolektifi Slon ve Deleuze ve Guattari'nin işbirliği çağdaş modeller sunuyordu.

---

[210] Bkz. Georges Sadoul (Jean Rouch'un önsözü), *Dziga Vertov* (Paris: Editions Champs Libres, 1971). Annette Michelson (der.), *Kino-eye: The Writings of Dziga Vertov* (Berkeley: University of California Press, 1984). Vlada Petric, *Constructivism in Film: The Man with a Movie Camera* (Cambridge: Cambridge University Press, 1987).



Raphaël Sorin ve Jean-Pierre Gorin (solda) bilinmeyen bir arkadaşla, 1973.

Bunun sinemada özel bir yansıması vardı – auteur (yaratıcı) düşüncesine saldırmak. *Cahiers du cinéma*'nın auteur düşüncesini desteklediği aynı dönemde, yapısalcılık buna saldırıyordu ve 1967 yılında hem Barthes hem de Foucault özerk bireysel bilinç olarak yaratıcı anlayışını yerinden etmeyi isteyen ünlü yazılarını yayımladılar. Barthes bu anlayışın yazarın (auteur) kullandığı ve yaratmadığı kodları ve dilleri gözden sakladığını öne sürdü. Foucault değişmeyen bir yazardan/yaratıcıdan konuşmanın bir yazarın/ yaratıcının değişen anlayışını tanımlayan pratikleri (yasal, ticari vb.) gözden gizlediğini vurguladı.

Romantiklerden kalan yazar/yaratıcıya dair edebi anlayışa bu saldırılar doğru olsa da, bunların gücünün büyük bölümü *Cahiers du cinéma* için geçerli olmadı. *Cahiers du cinéma* auteur kuramını izleyicinin konumundan üreten ilk yayın organıydı ve sonuç olarak onlar sinemanın özel kodlarını (aslında insan kodlar aracılığıyla bir auteur'ü buluyordu) ve auteur'leri yapımın ve dağıtımın koşullarıyla ilişki içine yerleştiren yasal ve ticari pratikleri vurguladılar. Başka bir bakış açısından *Cahiers du cinéma*'nın auteur'e vurgu yapması geleneksel Romantik açıdan bireyi yüceltti ve Romantikler okuyucu

aleyhine yazar/yaratıcıyı yücelttilerse, *Cahiers du cinéma*'da (cinema) bir filmde çalışan herkesi ihmal ederek yaraya tuz bastı.

Claude Nedjar'a göre bir sette kararların nasıl alındığı konusu 1960'lı yılların ortasından itibaren Godard'ın takıntısı haline geldi ve Nedjar için Dziga Vertov grubunun heyecanı bu kez kararların tek bir kişinin yetkisinde olmamasıydı.[211] 1968 yılında *Bir Artı Bir*'deki Eve Democracy sekansının çekimi sırasında Mike Dibb ile yaptığı bir röportajda Godard yönetmenin bütün kararları 'faşist' bir tarzda almasından ne kadar hoşlanmadığını netleştirir. Ütopyan ideal, ekibin elli üyesinin tamamının katılımcı olması gerektiğidir. Godard'a göre bu Ütopyan ideal 1980'li yılların başına, *Çile* (*Passion*, 1981) ve *Adı Carmen* (*Prénom Carmen*, 1982) deneyimlerine kadar terk edilmemiştir. Asla terk edilmeyen ise işbirliğidir. Geçmişe bakınca, Godard'a göre işbirliği Yeni Dalga için anahtar unsurdu ve Godard Gorin'de işbirliği yapma arzusu kendisininki kadar büyük olan birini bulmuştu.

İşbirliğinin karşı karşıya geldiği büyük sorun, Gorin'in 'endişe' olarak tanımladığı problem izleyiciyle olandı. Dziga Vertov grubunun konumunun çok büyük zayıflığı devrimci politikaların başka bir izleyici grubunu sağlayacağını varsaymasıydı. İnsan *Rüzgar Gibi Geçti*'nin (*Gone with the Wind*, Victor Fleming, 1939) izleyicisini ses ve görüntünün yanlış uyumunu kabul ettiği için eleştirebilirdi, ancak bu eleştiri başka bir izleyici grubu, ekranın bir karatahta ve ses kuşağının da yalnızca bir konuşmanın başlangıcı olduğu militan bir izleyici grubu olasılığına dayandı. Aslında Godard ve Gorin gerçekten öğrenci militanlara hitap etmeye çalışan bir film yaptığında, yalnızca sipariş veren televizyon kanalı filmi göstermeyi artık yeterince politik olmadığı tahmin edilebilir zeminlerde reddetmedi, aynı zamanda film politik bir izleyici gurubunu bulmada da başarısız oldu. *İtalya'da Mücadele* polisle çatışan öğrencilerin ve işçilerin görüntülerini verir, ancak Dziga Vertov grubu için mücadele her zaman ses ile görüntü arasındadır. Otuz yıldan fazla süre sonra, filmin

[211] Bütün Dziga Vertov grubu filmlerinde kurgucu olarak çalışan Christine Aya işbirliğine dayalı çalışmanın keyifli doğasını vurgular.

çözümlemesinin bütün hamlesinin toplumsal bir durumu 'görmenin' imkansız olması olduğu için, filmin neredeyse tamamen Paris'te çekilmesi hâlâ Gorin'in eğlendiren bir durumdur. Eğer filmin başkarakteri olan genç İtalyan öğrenci devrimci oluyorsa, çok az sayıda görüntüyle, bunların üzerine kızın kendi öznelliğinin sınıf mücadelesi tarafından nasıl oluşturulduğunu anladığını yansıtana kadar defalarca çalışma sayesindedir.[212]

Bu film en azından kısmen neredeyse tümüyle Althusser'in Mayıs 68'e yanıtı olan yazısı '*İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları*'na[213] dayandığı için Dziga Vertov grubunun politik ve kuramsal olarak en tutarlı çalışmasıdır. Althusser ve karısı Rennes Caddesi'ndeki kurgu odasında filmi izlemeye geldiler ve Gorin'e göre ağladılar.



Raphael Sorin Roma'da *Doğu Rüzgarı*'nın setinde Dziga Vertov üzerine bir kitabı okuyor, 1969.

Althusser ne kadar etkilense de, aynı şeyi geniş bir izleyici grubu için söyleyemeyiz. Böylesi bir izleyicinin bulunabileceği tek yer Amerikan kampusleriydi. Godard 1968 yılında yanında *Çinli Kız*'la yolculuğa çık-

---

[212] *İtalya'da Mücadele* ve diğer Dziga Vertov filmlerinin daha geniş analizi için bkz. Colin MacCabe vd. a.g.e., bölümler 3-5.

[213] "Ideology and Ideological State Apparatus" *Lenin and Philosophy and Other Essays* içinde, çev. Ben Brewster (Londra: New Left Boks, 1971), ss. 121-173 (*İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları*, çev. Alp Tümertekin, İstanbul, İthaki Yayınları, 2003). Bu yazı 1969 yılının başında yazıldı ve Fransa ilk kez Nisan 1970'te yayımlandı. Gorin bu yazıyı yazılmasından hemen sonra ve Aralık 1969'da *İtalya'da Mücadele*'nin çekimlerinden önce okudu. Her ne kadar bazı Roma ve Milano görüntüleri bir Bolex kamerasıyla çekildiyse de, filmin büyük bölümü Godard ve Wiazemsky'nin Saint-Jacques Caddesi'ndeki evlerinde çekildi.

tığında, bu yolculuk küratör Tom Luddy'nin tam bir retrospektifi organize ettiği Pacific Film Archive'e uğramayı da içermişti. Luddy savaş-karşıtı hareketin merkezi olan Berkeley'de öğrenci olmuştu ve Maocu İlerici İşçi Partisi ile ilişkileri vardı. Los Angeles'a gidişte Godard'a eşlik etti; *Çinli Kız*'ın gösteriminde King Vidor, Jean Renoir ve Fritz Lang da vardı. Luddy ve Godard ayrıca Oakland hapishanesindeki bir Özgür Huey Newton toplantısına gittiler.[214]

Luddy, Godard'ın Amerika bağlantısı haline geldi ve 1970 ilkbaharında bir dizi Dziga Vertov turunu organize etti. Bunun finansal bir temeli vardı. Televizyon siparişleri kârlı değildi ve Luddy'nin organize ettiği toplantılardaki konuşma başına 1.000 dolarlık ücret Dziga Vertov grubunun parasına önemli bir katkıydı. Gorin'e göre bu en azından bir izleyici grubuna yönelik ümitsiz gereksinimi tatmin etti. Godard ve Gorin'in ziyaretlerinin o dönemin underground basınında yer alışları okunduğunda, izleyicilerin tamamen takdir edici olduğunu söylemek zordur, ama yine de bir izleyici grubu vardı ve kesinlikle bir ortak radikalizmin olduğu iddia edilebilir.

Amerika izleyici sorununa kısmi bir yanıt sağladı, ancak hem ABD'de hem de Fransa'da devrimci dalga geri çekilirken, çok daha tatmin edici bir çözüm gerçek bir devrimi filme çekmekti. 1967 yılındaki Arap/İsrail savaşı Filistinlileri şiddetli bir şekilde radikalleştirmişti. Arap ülkelerinin kendi sorunlarını çözmelerini bekledikleri yirmi yılın sonunda Filistinliler kendilerini İsrailliler in işgal ettiği Ürdün'ün batı yakasından yoksun buldular. Ürdün içinde birçok devrimci grup ortaya çıktı ve devlet içinde bir devlet kurmaya çalıştı.

Godard ve Gorin Arap Birliği'nden gelen Filistin'in durumuyla ilgili bir film yapma isteğini kabul ettiler ve 1970 yılı başlarında Ürdün'de önemli miktarda zaman harcadılar ve bu sırada Godard sık sık Wiazemsky'yi görmek için Fransa'ya gidip geldi. Dziga Vertov

[214] Godard Kara Panterler'den hemen büyülendi. Sonraki iki yıl boyunca Luddy'ye gönderdiği neredeyse bütün mektupları ve çektiği telgrafları Panterler üzerine malzeme isteğini içerir ve bu malzeme hemen *Bir Artı Bir*'de yansır.

grubu için, *İngiliz Sesleri* ve *Gerçek*'in hatası olan sadece 'görüntüler bulma' sorunu olamazdı; can alıcı çaba çekimlerden önce kurguyu uygulamak için onları 'oluşturmak'tı. Ancak bu çabalara Godard'ın ve Gorin'in Arapça bilmemesi engel oldu. Kendilerini tekrar tekrar uzun ve karmaşık bir konuşmayı dinlerken buldular ve tercüman bu konuşmayı sadece dört sözcükle çevirdi: "Zafere kadar mücadele edeceğiz."

Sonunda *Zafere Kadar* filmin adı oldu, ancak kurguyu tamamlayabilmelerinden önce Arap Birliği'nden gelen para bitti ve onlar 1968'deki Demokratların Toplantısının ardından radikallerin düzmece suçlamalarla mahkemeye çıkarıldığı Chicago komplo mahkemesi üzerine Alman televizyonundan gelen bir film siparişini kabul etmek zorunda kaldılar. O dönemde Amerikan kampuslerinde verdikleri röportajlar, Filistin filminin parasını ödemenin bir yolu olması hariç, *Vladimir ve Rosa* adını verdikleri filme fazla ilgi duymadıklarını netleştirir ve bu tutum Dziga Vertov denemelerinin en az ilginç olan filmiyle sonuçlanmıştır.

Godard ve Jean-Pierre Gorin *Zafere Kadar*'ın çekimleri için Filistin'de, 1970.

Ancak *Vladimir ve Rosa* aceleyle bir araya getirilmiş bir tatsızlık



olsa da, *Zafere Kadar*'ı daha da kötü bir kader bekliyordu. Godard

ve Gorin bu filmi çeker ve kurgularken, birçok Filistinli sesin Kral Hüseyin'in bir devrimle iktidardan düşürülmesi ve İsrail'e karşı genel bir savaşın başlangıcı olarak Ürdün devletinin ele geçirilmesi çağrısını yapmasıyla politik durum giderek daha istikrarsızlaştı. Gerçekten durum o kadar değişkendi ki, Godard artık bütün Dziga Vertov filmlerinin yapımcılığını yapan Claude Nedjar'dan kurgu odasına zırhlı bir kapı yapılmasını istedi.[215] Bu dönemde Godard Saint-Jacques Caddesi'ndeki evden taşınmıştı ve kurgu odasında uyuyordu. Dziga Vertov döneminin birçok unsuru gibi, yaşam ve işin bu ani birleşmesi daha sonra meyvesini verecekti. Geçmişe bakınca Godard bu durumu babasının kliniğinin bir tür taklidi olarak gördü.[216] Ürdün'deki olaylar çok hızlı gelişti. Sonbaharda Kral Hüseyin Filistin devrimine karşı önceden darbe indirdi ve hâlâ Kara Eylül adıyla anılan bir ay içinde çok sayıda Filistinli öldü. Devrimin zaferi yenilgilerin en acısına dönüşmüştü.

Doğu Rüzgârı'nın başındaki heyecan artık yavaş yavaş yok oluyordu. Godard ve Gorin'in gruba ekleme yapma arzusu vardı ve Gérard Martin ve Gorin'in eski sevgilisi Nathalie Biard ile birlikte grubun aktif katılımını artırmaya yönelik girişimler yapıldı, ancak bunlar başarısız oldu.[217] Sonunda onlar biraz hayal kırıklığı hali içinde bir anaakım filmi yapmaya karar verdiler.

Dziga Vertov grubunun önem verdiği önemli konulardan biri yapımın önceliğiydi, ancak onların filmleri izlenmemişti; artık dağıtılacak bir film yapacaklardı. 1971 yılının ilk yarısında karizmatik yapımcı Jean-Pierre Rassam'ın yardımıyla birlikte onlar Gaumont'un finanse ettiği ve 1968'den itibaren geçen dört yılda Fransa'daki sınıf mücadelesini anlatan *Her Şey Yolunda (Tout ve bien)* adlı filmi

---

[215] Bu sadece paranoya değildi. Onların Paris'teki Filistin bağlantıları olan FKÖ'nün Fransa'daki temsilcisi Mahmuid El Hamshari'ye Mossad suikast yaptı.

[216] Jean-Luc Godard ile röportaj, Aralık 1988.

[217] Dziga Vertov Grubu üyelik kartı basmadı, ancak aşağıdaki isimler şu ya da bu dönemde grupla ilişkiliydi: Paul Bourron, Jean-Pierre Gorin, Armand Marco, Gérard Martin, Isabelle Pons, Jean-Henri Roger, Raphaël Sorin, Anne Wiazemsky. Bourron ve Marco kameramandı. Kadınların gerçekten gruba katılıp katılmadığı şüphelidir. Claude Nedjar genellikle bu grup için yapımcılık yaptı.

yaptılar. Başrollerde Fransız sinemasının önemli yıldız oyuncularından biri olan Yves Montand ile kariyerinin zirvesindeki Jane Fonda vardı.[218] İkisi de solcu aktivist olarak biliniyordu. Godard'ın adının böylesine güçlü olması ve onunla anaakım bir politik film yapma olasılığının büyük cazibesi nedeniyle onların ikisi de belirli bir ücret karşılığı değil de, kârdan hisse karşılığı çalışmayı kabul ettiler.

Anlaşmanın bir de Amerika ucu vardı ve 9 Haziran 1971'de Godard ve Gorin'in Paramount'tan Frank Yablans ile sözleşme imzalamak için New York'a gitmeleri gerekti. Rennes Caddesi'nde buluştular ve Gorin pasaportunu evde unuttuğunu fark etti. Havaalanında buluşmaya karar verdiler, ancak Godard ilk olarak bir kitapçıdan Brecht'in bir metni olan *Me-ti Dönüşümler Kitabı*'nı almak istedi. O dönemde onlarla birlikte çalışan kurgucu Christine Aya, Godard'a kendi motosikletiyle götürmeyi teklif etti. "Bunu yapmayın. Kaza yapacaksınız" diye şaka yaptı Gorin. Rennes Caddesi'nde dönmekte olan bir otobüsün ön tekeri hem motosikletin hem de Godard'ın üzerinden geçti. Godard'ın leğen kemiği kırılmış, kafatası çatlamıştı ve vücudunda yaralar vardı. Hastanedeki ilk gece Gorin'e Godard'ın kesinlikle öleceği söylendi. Godard'ın kendine gelmesi altı gün sürdü ve Godard iki yıldan fazla süre hastanenin hem içinde hem de dışındaydı. Kurgucu da ağır yaralanmıştı. Godard için bu "68'in mantıksal sonucuydu."

Ancak hâlâ tamamlanmamış bir iş vardı. Gorin için daha da önemlisi Godard'ın sağlık sigortası sorunuydu. Rassam, Jane Fonda'nın vazgeçtiğini söylemek için ona telefon etti: "Jane Fonda değişti ve erkeklerle çalışmayı istemiyor." Fonda ayrılsaydı film çökerdi ve Godard durumu toparlayamazdı. Gorin, Fonda'yı görmeye gitti ve filmde kalmaya ikna etti. Aralık ayında hâlâ tedavi altında olsa ve önünde hâlâ hastanede geçireceği günler olsa da Godard çekimlere başlamaya hazırdı. *Her Şey Yolunda*'nın olay örgüsü basittir: bir çift –adam bir yönetmenidir, kadın bir radyo muhabiridir– kadının Fransa'daki mevcut durum üzerine bir haber hazırlama gö-

[218] Jane Fonda bir yıl sonra *Fahişe* (*Klute*, Alan Pakula) ile bir Oscar kazandı.

revinin parçası olarak bir fabrikayı ziyaret ederler. Oradayken bir fabrika işgalinin ortasında kalırlar ve patron ile birlikte patronun ofisine hapsedilirler. Böylesi işgaller 1968 sonrasında gözde bir goşist taktikti. Bu ziyaretin etkisi çiftin kendi yaşamları üzerine sel olarak düşünmelerine neden olur ve film onların keşiflerinin Fransa'nın bütünü için genelleştirilmesiyle biter.

Bu filmin yapısı bazı yönlerden *Doğu Rüzgarı*'na ve *İtalya'da Mücadele*'ye benzer, ancak içerik soğuk olsa da kurmacadır. Filmin rehberi Althusser değil Brecht'tir. Her zaman sabit olan ya da kasıtlı olarak kayan, pan ya da zum yapmayan kameranın farkındayızdır; bunun bir sahneleme olduğunu –fabrika bir set gibi görünür– ve karakterler olarak oyuncuları hem Montand'ı hem de Fonda'yı biliriz, ancak karakterler kendi bilinen kişiliklerinden çok uzak değillerdir. Filın, jenerikteki filmin çeşitli birimlerine ödeme yapmak için çek defterine yazılarak koparılan çekler de dahil olmak üzere, sürekli olarak kendi yapım koşullarını gösterir. Dziga Vertov grubunun çekimden önce kurgu yapma kararlılığı fabrikadaki işçilerin genç işsiz oyuncular olması anlamına geldi. Godard ve Gorin işçileri kullanırlarsa, yıldız oyunculardan korkacaklarını hissettiler, ki bu da filmin orta bölümüne hayat veren proleter/burjuva sürtüşmesini ve kızgınlığını tanımlamadığı anlamına gelecekti. Yıldız oyuncuların yanına tanınmamış oyuncuları koy ve kameranın kaydedeceği bir şeyler olsun.

Filmin otuz yıl önce yapıldığının farkına varılmaz. Brechtyen aygıtlar gerçekten başarılıdır -hem yabancılaştırma hem de bağlanma sağlar- ve film hem fabrika üretiminde hem de işit-görsel medyada çalışmaktan duyulan hoşnutsuzluğun çok doğru bir resmini verir. Ancak sorun politikadır. Maocu sınıf mücadelesinin ve Althusserci ideolojinin başarısız olduğu yerde film goşistlerin bir süpermarketi yağmaladıkları (o dönemin başka bir gözde taktiği) bir final sekansı sunar.* Birçok yönden bu film bir tarihsel dönem için bir ağıt işlevi görür, ancak goşist politikaların çok daha radikal bir eleştirisini içerecek kendi görüşlerinin cesaretinden yoksundur.

---

* Aslında bu sondan bir önceki plan-sekanstır. (ç.)



Godard Maocu gazete *La Cause du peuple*'nin (Halkın Davası) satışa sunulmadan önce en son sayısına bakıyor. Paris, 1970.

Bu filmin kurgusu ile gösterimi arasında genç bir Maocu militan olan Pierre Overney'in Renault fabrikasının dışında vurularak öldürülmesi olayı yaşandı. Onun cenazesi Mayıs'm son büyük gösterisi haline geldi. Godard, Gorin'e bu cenazeye katılanların kendi filmlerinin izleyicisi olduğunu söyledi, keşke onlara ulaşmanın bir yolunu bulabilirlerdi. Ancak Althusser belki de daha büyük bir öngörüyle cenazeye katılanların "goşizmi gömmek" için orada olduğunu söyledi.[219] *Her Şey Yolunda* asla goşizmi gömmeye ya da övmeye karar veremez ve finali goşizmin en nahoş özelliklerinden biri olan şiddeti yüceltir. Gerçekten de yıllar sonra 1980'de Godard "Şimdi bile teröristler benim için hâlâ varislerdir" dedi.[220]

Her Şey Yolunda'nın çekimleri mutsuz oldu ve gösterimi de eleştirel ve ticari bir felaketti. Sanki kederli bir döngüyü tamamlarmış

---

[219] Louis Althusser, *L'Avenir dure longtemps* (Paris: Stock/IMEC, 1992), s. 225. *Le fond de l'air est rouge*'de Chris Marker, Overney'in cenazesini "son büyük resmi geçit" olarak tanımlar.

[220] Colin MacCabe, a.g.e. Her ne kadar Godard ya da Gorin'in aktif olarak terörizmi kınadıklarına dair bir açıklaması yoksa da, Sorin *Doğu Rüzgarı*'nın çekimleri sırasında Bourron'un bir bomba yapmayı istediğine dair neşeli ve korkutucu bir öykü anlatır. Sorin onun 'çok küçük bir bomba' yapacağını söyledi. Ancak bu bomba kaldıkları otel odasının banyosunu yıkmaya yetecek güçteydi. Godard bu öykünün bir masal olduğunu düşünür.

gibi, Godard ve Gorin'in bir sonraki filmi *Jane'e Mektup* yeni yıldız oyuncularına acımasız bir saldırıydı.

Film tek bir fotoğraftan, Jane Fonda'nın Kuzey Vietnam'da çekilen bir fotoğrafından oluşur. 'Jane'e Mektup' adlı yorum çağdaş medyanın dünyayı temsili açısından bu fotoğrafı analiz eder. Ayrıca bu fotoğrafı sinema tarihi açısından analiz eder – Fonda'nın babası Henry'ninkine benzeyen ifadesi Yeni Düzen'in (New Deal) oyunculuk karşılığıdır: yumuşak huylu liberal kaygı.

Gorin için bu film hâlâ film-oyunculuğu tarihinin incelenişinin birkaç örneğinden biridir ve Gorin bu analizin mükemmelliğini savunur. Ancak o dönemde bu film yanıt verme şansı verilmeyen bir kadına iki erkeğin gaddarca saldırısı olarak görüldü. Otuz yıl sonra film Anne Wiazemsky'nin Dziga Vertov grubunun 'kadın düşmanlığı' dediği tavrı onaylar görünüyor. Godard Amerika'da verdiği bir röportajda doğrudan grubun kadınlarla ilişkisi üzerine konuştu:

> *İtalya'da Mücadele*'nin temeli eşlerimizle olan kişisel yaşamlarımızı organize etme girişimiydi. Bireyler olarak sorunlarımız vardı, ancak bunlar genel sorunla ilişkiliydiler. Bu nedenle ideolojimizle güçlü bir şekilde ilişkili bir konuyu kasıtlı olarak seçtik, çünkü aşık olduğunuz bir kadınla konuşurken ya da o sizinle konuşurken dahi, bu ideolojidir.
>
> Denedik ve tam bir başarısızlıkla sonuçlandı, çünkü filmi tek başımıza bitirdik ve eşlerimiz o dönemde bunun yalnızca bizim işimiz olduğunu düşündüler. "Bu sizin işiniz, benim de bir işim var ve bu sizin işiniz" dediler. Bu sorunu ortaya atmak için -çözmek için değil, yalnızca ortaya atmak için- yani "Evet teknik bir bakış açısından bu bizim işimiz, ancak daha genel bir bakış açısından bu bizim hayatımız" demek için bir film yapmaya çalıştık. Filmlerde eşlerimizle birlikte çalışmayı denemek, özellikle filmlere ilgi duymadıklarında, o dönemde doğruydu.[221]

Her Şey Yolunda'daki set fotoğrafçısı, Godard'ın ilk olarak 1970 yılında tanıştığı genç bir İsviçreli kadın olan Anne-Marie Miéville'di (jenerikte adı evlilik soyadıyla Anne-Marie Michel olarak geçti). Onların ilişkisi motosiklet kazasından sonra hastanenin içinde ve

[221] Michael Goodwin, Tom Luddy ve Naomi Wise, a.g.e.

dışında geçen bu dönemde güçlenmişti ve Godard artık Miéville ve Gorin'in de dahil olduğu gerçek bir stüdyo düşüncesini gerçekleştirmenin yollarını bulmayı istiyordu. Devrim bitmişti ve tartışmalar onların film yapma tutkularını gerçekleştirmek için ne tür bir şirket yapısının gerektiği etrafındaydı. Gorin bu iş tartışmalarının kendisini sıktığını itiraf eder, ancak tartışmalar onun yasal temsilcisi olduğu Tout Va Assez Bien (TVAB – Eh İşte İdare Eder) adlı bir şirketin kurulmasıyla sona erdi.

Şirketin başlangıçta biri Gorin'in *Ailleurs immédiat* adlı, diğeri Godard'ın *Moi, Je* (*Ben, Kendim*) adlı iki projesi vardı. *Her Şey Yolunda*'nın finalindeki 'kendini tarihsel olarak düşünmek'ti ve iki film de bunu yapma girişimleriydi, ancak politika ve tarih sorunlarının içinde yoğun bir şekilde öznellik ve cinsellik sorunları dokundu. Gorin'in filminin adı 1960'lı yılların başında ölen, ancak düşünceleri Foucault için, Derrida için, Barthes için ve *Tel Quel* dergisi için çok önemli olan erotiğin büyük kuramcısı Georges Bataille'den geliyordu. *Ailleurs immédiat* yapımına başlanan ilk TVAB filmiydi.

Filmin setlerinin adı cinsel kaosları nedeniyle kötüye çıkmıştır. *Ailleurs immédiat* Konusu olan erotizm ve yönettiği kadar başrolü de oynayan Gorin nedeniyle her zaman sicili kötü olacağa benziyordu. Gorin'le ilişkisi olan başroldeki kadın oyuncu ilgisini oyuncular arasındaki başka bir kadına yöneltti ve onlar yönetmenin cinsiyetçi bir tarzda davrandığına karar verdiklerinde, çekimler iptal oldu.[222] Gorin, Tom Luddy'nin kendisiyle ilgilendiği, bir iş bulduğu California'ya kaçtı ve Dziga Vertov grubu tarih oldu.

21. yüzyılda bir Maocu bulmak zordur. Büyük Başkan (Mao) öldü (1976) ve Büyük İleri Atılım ve Kültür Devrimi'nin korkunç sonuçları yavaşça ortaya çıkmaya başladı. Çin ve Vietnam 1970'li yılların sonunda savaştıklarında, Marksizm-Leninizm tarihsel bir terim haline geldi. Bu resmi tamamlamak için Mao'nun doktoru, Lord Acton'un ünlü "güç yozlaşma eğilimindedir ve mutlak güç ke-

[222] Isabelle Pons ile röportaj, Mart 2002.

sinlikle yozlaşır" sözünü netleştiren bir anı kitabı yayımladı.[223] Ancak Mao'nun ünlü 'insan kendi güçlerine güvenmelidir' sloganı göz önüne alınırsa, eğer kafa ve kol emeği arasındaki ayrımı reddeden ya da kır ile kent arasında farklı bir dengeyi bulma gereksinimine Maocu vurgu düşünülürse, Godard'ın 1968'den itibaren yaşamının, Mao'dan okuduğu metinler birkaç tane olsa da, onları büyük bir dikkatle okuduğunu gösterdiği öne sürülebilir. Ve belki de daha da dayanıklı bir gelenek vardı. Fransız Maoculuğu kendisini 'Yeni Direniş' olarak tanımlamış, ülkenin hâlâ sermayenin işgalinde olduğunu öne sürmüştü. Bu Godard'ın asla vazgeçmediği bir teşhistir. Sinemanın işgal edilmiş ve bunun da onun direnmesi gereken bir işgal olduğu düşüncesi son otuz yıldır Godard'ın röportajlarda sürekli işlediği temalardan biridir.



Jean-Paul Sartre ve Godard Paris'te bir basın konferansında, Şubat 1971.

Dziga Vertov filmlerine gelince, bu filmler o dönemde varolmayan bir izleyici grubu için yapıldı ve bu filmlerin şimdi gerçek bir izleyiciyi bulacağını düşünmek zordur. Bu filmlerin politika-

[223] Zhisui Li, *The Private Life of Chairman Mao* (New York: Random House, 1996).

ları saldırgan değilse de, grotesk görünür, ancak işit-görsel enformasyon dünyasının, egemenliği bu filmlerin yapıldığı döneme göre artık çok daha fazla olan bir dünyanın daha kapsamlı bir eleştirisini düşünmek zordur. Godard o filmlerin tezlerini terk etmekten ziyade geliştirmiştir. Godard 1968 yılında yaptığı kopmadan asla vazgeçmemiştir; bu kopma büyümüş ve yoğunlaştırılmıştır. Onların filmleri çok haz vermez, ancak bir belgesel yapmayı isteyen herkes bilinçli ya da bilinçsiz bir şekilde Dziga Vertov filmlerinde nükte ve zeka ile analiz edilen teknikleri, stratejileri ve işlemleri uygulayacaktır. Gorin ile işbirliği her ikisi tarafından da gerçek bir işbirliği olarak kabul edilir. Godard için Gorin onu çıkmazdan çıkarmıştı, "bu işte hâlâ olmanın bir yoluydu bu." Gorin ise Godard'a "hiç sahip olmadığı noktada umut verdiğini" söyler.

1968'in kendisine gelince, gelecek kuşakların bin yıllık nesiller içinde dokunabilecek, trajik aptallığın kaba tekrarı içinde kaybolabilecek bu olağanüstü dönemde ne bulacaklarını kim bilebilir? Godard gerçeklikte Yeni Dalga'nın Son Dalga olduğunu söylemiştir ve 68 kesinlikle geleceğin ortamından çok isyancı bir geçmişle daha çok ilişki taşıyor gibidir (1789'dan itibaren neredeyse her on yılda bir Paris'te barikatlar vardı). Şimdi Fayard Yayınları'nın başında olan Raphaël Sorin'e göre kendi kuşağı edebiyatta, politikada ya da felsefede darbe indirmede başarısız oldu. Eğer 1960'lı yılların ortalarında Robert Linhart'ın *Cahiers Marxistes-Léninistes*'i ve Jacques-Alain Miller'ın *Cahiers pour l'analyse*'yi çıkardığı (ikisi de Louis le Grand'da Gorin ve Sorin'in sınıf arkadaşıydı) Ecole Normale Supérieure'daki o dönem düşünülürse, kesinlikle Linhart'ın tarih kitaplarında Mayıs 1968 için bir dipnot[224] ve Miller'ın da psikanaliz

[224] Linhart Mayıs 1968'de işçi sınıfının kuramsal önceliği ile Ecole Normale Supérieure'ün dışındaki caddelerdeki öğrenci isyanını uzlaştıramayarak bir çöküntü yaşadı. Gorin, Linhart kendi Marksist-Leninist askerlerine bu taktik savaştan uzak durmaları emrini verdiği Ecole Normale Supérieure'deki toplantıya katıldı. Diğer birçokları gibi Gorin de Linhart'ın aldırmadı. Bkz. Hervé Hamon ve Patrick Rotman, a.g.e., ss. 464-81.

tarihinde bir dipnot[225] olacağını düşünmek zor olurdu. Muhtemelen daha şaşırtıcı ve açıklaması daha zor olanı, o uğraktaki düşünürlerin (özellikle de Foucault ve Derrida'nın) nasıl olupta Birleşik Devletler'deki gelişimi engelleyen bir akademik ortodoksi haline gelmeleriydi.

Belki de Mayıs 68'in gerçek mirası bir dizi sorudur. En önemli düzeyinde öğrenci hareketi anti-otoriteryandı – cinsel ve estetik olarak denetlenmenin bir reddiydi. Birçok yönden çok başarılıydı, ancak kapitalizm ile uyumluydu ve ona karşı değildi. Ve Mayıs üzücüdür ki, alternatif yapıları üretmede başarısız oldu. Batı dünyasının her yerindeki binlerce kolektifin feci başarısızlığı, yeni otorite biçimleri bulamamasına etkili bir tanıklıktır. Eğer bütün otoriteler kaldırılmış olsaydı, devrimci doğruluk, anlaşmazlığı imkansız hale getirdiğinde, anlaşmazlıklar nasıl denetim altına alınırdı?

Godard ve Gorin'in başlangıçtaki iş anlaşması Godard'ın vergi borçları kesintisinden sonra paranın yarı yarıya paylaşılmasını şart koştu. Gorin California'ya gittiğinde, şirketi arkasında bıraktı. Çok sonraları Godard Los Angeles'daki Gorin'e telefon etti ve ona şirket ile ilgilenmesi için gerçekten Paris'e geri gelmesi gerektiğini söyledi. Gorin'e göre kira ve ücret sorunları büyük bir tutar değildi ve bunlarla Godard ilgilenmeliydi; Godard "temizlik yapma ve Gorin'in - tanıdığım bütün militanlar gibi– yapmayı istemediği küllükleri boşaltma gereksinimi vardı" der.

Sonunda Tout Va Assez Bien Fransız hukuk terimiyle 'hileli iflasla' kapandı ve Gorin'in üç yıl süreyle ticari faaliyeti yasaklandı. Bundan bir süre sonra artık California'da sinema öğreten Gorin'e *Her Şey Yolunda*'nın Fransız televizyonunda gösterildiği söylendi. Kendi payını istemek için Godard'a telefon etti. Tartışma o kadar şiddetliydi ki, Gorin telefonu kapattı.

[225] Miller, Jacques Lacan'ın kızıyla evlendi ve Lacancı miras bağrağıun muhafızı oldu.

5
ARKA ODA

ANNE-MARİE MİÉVİLLE VE ROLLE

1 Aralık 1973'te Anne-Marie Miéville, adı Sonimage olan bir şirketin yasal temsilcisi oldu. Bu isim yeniydi, ancak önceki adı Anoushka olan şirket Kasım 1963'ten bu yana varolmuştu. Şirketin başlıca etkinliği Godard'ın filmlerini yapmak olmuştu ve 1964 yılından itibaren şirketin adı çok sık jeneriklerde yapımcı olarak göründü. Her ne kadar en önemlilerinin Bitsch ve Eustache'm olduğu başka yönetmenlerin filmlerinin yapımcılığını yapsa da, şirketin ana işlevi Godard'ın kendi filmlerinin ticari başarısındaki önemli bir hisseyi güvence altına almaktı.

Etkinliğin bu aşamasında şirket Godard filmlerinin neredeyse tümünün finansıyla ilgilenen Phillippe Dussart sayesinde başarılı oldu. Bu noktada şirket Godard'ın mevcut etkinliklerine yardımcı işlevi görüyordu. Godard'm ticari sinemadan kesin kopuş tarihi olan Haziran 1968'de Dussart'ın yerini Anne Wiazemsky aldı. Ancak 1968'den 1973'e kadar olan dönemde Anouchka (*İtalya'da Mücadele* ve *Her Şey Yolunda*'nın ortak yapımcısı olsa da) Godard'ın filmleri için önemli bir yapım işlevi üstlenmedi; bu rol Claude Nedjar ve Jean-Pierre Rassam'a düştü. Aralık 1973'te şirketin adının değişmesi ve Wiazemsky'nin yerini Miéville'in alması yapımın her yanını kontrol etmeye yönelik yeni bir kararlılığı göster-

di. Bu Godard'ın en uzun süren ve en verimli ilişkisinin başlangıcının en açık işaretiydi.

Anne-Marie Miéville 11 Kasım 1945'te Lausanne'da dünyaya geldi ve Sonimage'ın kontrolünü üstlendiğinde Paris'te Saint-Michel Bulvarı, no. 76'da yaşıyordu. Filmlerinin 2002/2003 tarihlerinde Kuzey Amerika'daki turuna eşlik eden bir röportajda, aile geçmişinden 'küçük-burjuva' olarak bahseder ve duyguları ifade etmenin kolay olmadığı bir evi anlatır. Müzik bu genel kurala büyük bir istisnaydı ve müzik Miéville'in oluşumunda aşırı derecede önemli bir rol oynadı. Lausanne'dan ayrılıp genç bir kadın olarak Paris'e gittiğinde, şarkıcı olarak kısa bir kariyer bile yaptı. Godard onunla fotoğrafçılık yaptığı 1970 yılında tanıştığında küçük bir kızı vardı. İlişkileri Gorin ve diğerlerine göre Godard'ın kendini yalnız ve terkedilmiş hissettiği kaza sonrasında güçlendi; Miéville ona sürekli destek oldu. *Her Şey Yolunda*'da set fotoğrafçısıydı ve daha önce değilse de bu filmin sonunda birlikte çalışma arzusu bir kararlılık haline gelmişti.



Anne-Marie Miéville ve Godard *Après la réconcillation*'da, 2000.

Bu ortaklık hem süresi hem de verimliliği açısından önemli olmuştur. Bu ilişki Godard'ın başkalarıyla yakın işbirliği yapmasına (örneğin *Kaçan Kurtulur*'da Romain Goupil ya da *Kral Lear*'da Peter Sellars ile) ya da diğer aşk ilişkilerine (Myriem Roussel) engel olmamıştır, ancak otuz yıldan fazla süredir bu çok yalnız yaşayan iki insan ittifakların en içtenine dayalı bir birlik oluşturmuşlardır. Bu biyografinin en başında Miéville bana Godard'ın kendisine tanıştıklarından bu yana her gün yazdığını söyledi. Onların ilişkisini bu mektuplaşma olmadan düşünmek boşuna olurdu, ancak kesin olarak söyleyebilirim ki, ikisiyle de olan kısa görüşmelerim ve bu kitabı yazarken öğrendiğim her şey bu ilişkinin geçen otuz yıl boyunca Godard'ın varlığı için kesinlikle merkezi önemde olduğunu onaylar.

Birlikte çalışırken sinema ve kültür üzerine sonu gelmez tartışmalarında Godard, Gorin'e kendini her zaman bir deneme yazarı olarak düşündüğünü ve kendini özdeşleştirdiği figürün, öykünmeyi istediği kişinin Montaigne olduğunu söyledi. Michel de Montaigne Avrupa Rönesansının önemli figürlerinden biri, kendi döneminin (Bordeaux Belediye başkanı olarak ve Kraliyet ile Henri de Navarre arasında arabulucu olarak önemli rol oynadığı) dini çatışmalar dünyasından, genel konuların -arkadaşlık, Yeni Dünya, hoşgörü- kişisel bir perspektiften işlendiği yeni bir biçim olan denemeyi yaratan kişidir. 'Denemeler'in ünlü girişinde Montaigne "Bu kitabın konusu benim" der ve onun her şeyi kendi kişisel deneyimi karşısında test etme çözümü, her argümanın yeniden kendi varlığının zeminine çekilmesi gerektiğindeki ısrarı Godard'm kendisini neden ona bu kadar yakın hissettiğini açıklığa kavuşturur. Godard'm kendi temel estetiğinin en özlü formülasyonlarından biri olan "Göstermek ve gösteren kendimi göstermek" neredeyse Montaigne'e ait olabilirdi.

Ancak büyük bir fark vardır. Montaigne kendi entelektüel projesini gerçekleştirmek için şatosunun merkezinde büyük bir kütüphane yaptırdı – dünyadan fiziksel bir sığınak, içine çekilip düşünebileceği bir yer, 'arrière-boutique' dediği mekan, kendi arka odası. Ancak bu arka oda açıkça erkeğe aitti. Burası karısının ve kızının giremediği bir yerdi – "ni femme ni fille" (Ne karı ne de

kız).[226] Geçen yirmi beş yıldır Godard kendi arka odasını küçük İsviçre köyü Rolle'de oluşturmuştur, ancak bunu bir kadınla birlikte yapmıştır ve burası onsuz düşünülemez. Onu 1970'li yılların başında kendini içinde bulduğu politik ve estetik çıkmazdan kurtaran Miéville'dir. Şirketlerinin stratejik kullanımı ve kendi ekipmanlarına yatırım yapmaları bu kurtarma için çok önemliydi. 1987 yılında Godard çok yönetmenli bir film olan *Arya*'daki (*Aria*) kendi bölümünü çekmeyi tamamladıktan sonra Rolle'de yapımcı Don Boyd'a kutlama yemeği verdiğinde, Boyd'a yılın her günü çekim yapabilen dünyadaki tek yönetmen olduğunu ve bu inanılmaz yaratıcı özgürlüğü Miéville'ye borçlu olduğunu söyledi.



Anne-Marie Miéville *Après la reconcillation*'da, 2000.

[226] "Karının, çocuklarının olması gerekir ve tabii ki sağlığının, ama nerde; ama zamanımızda bütün bunların gerçekleşmesi bir sorun. Kendi oluşturduğumuz gerçek özgürlük, temel inziva ve yalnızlığımızı bize ait olan arka odada korumalıyız." Montaigne, *Essais*, I. 39 *"De la Solitude,"* Book I, chap. XXXIX.

Burada ve Başka Yerde

Godard'ın kariyerinin önemli özelliklerinden biri asla film yapmayı bırakmamış olmasıdır. İlk kısa filmini çektiği 1954 yılından bu yana neredeyse her yıl en az bir film yapmıştır. Bu inanılmaz verimlilikteki tek ara 1972 ile 1974 yılları arasındadır. Bunun pratik nedenleri vardır. Uzun iyileşme dönemi, kazadan sonra sık sık hastaneye yatması, Paris'ten Grenoble'a taşınma ve yeni bir iş kurma, bütün bunların bunda bir rolü vardı. Ancak belki de en geçerli olanı Miéville ile başladığı yeniden sıfıra dönüş yolculuğuydu. Bu o zamana kadar girişmiş olduklarından çok daha radikal bir yolculuktu.

Orijinal Bazinci öncül, sinemanın gerçeğin sanatı olduğu, kameranın teknolojisinin bir dizi yeni estetik olanağı sağladığı ve filmsel imgenin Batı için yeni bir estetik dönem sunduğuydu. Godard her zaman bu yeni nesnel sanatta öznelliğin can alıcı rolünü vurgulamıştı – kameranın konumlamşı çok önemliydi. Ancak görüntü giderek daha fazla stereotipleşir ve giderek daha fazla açgözlü ve adaletsiz bir dünyanın çok önemli çimentosu haline gelirken, Godard görüntüden umudunu kesti ve kendisini acı çeken insanlıkla ilişkilendirecek bir imgelem politikasını ve görüntüyü okumanın doğru yolunu sağlayacak ses kuşağını özenle oluşturmayı seçti. Şüphesiz kısa sürse de bu umudun Fransa'daki yaygın isyanla ilişkili olduğu bir an vardı, ancak bu isyan başarısız devrim modellerine bağlı olarak buharlaştı.

Godard'ın benimsediği Maoculuk her zaman devrimin küresel niteliğini vurgulamıştı ve bu da giderek sermayenin en kabul edilemez sömürü alanı haline gelen Üçüncü Dünya'yı dünyayı dönüştürecek devrimin mantıksal temeli olarak gören bir dizi analizle el ele gitmişti. Sinema düşkünü Godard için bu sanki Üçüncü Dünya yönetmenlerinin–Brezilya'da Rocha (*Sarsılan Toprak* [*Terra em Transe*], 1967) ve Arjantin'de Solanas (*Fırınların Saati* [*La hora de los hornos*], 1968) bilinen isimler olacaktı– *Çinli Kız*'ın basın kitapçığında çağrıda bulunduğu yeni sinemaları yaratmaya yazgılı oldukları bir andı. *Zafere Kadar* yalnızca başka bir

Dziga Vertov filmi değildi – bu film daha önce asla görülmemiş bir Filistin ve Arap dünyası imgesini sağlayarak diğer denemeleri doğrulayan bir film olacaktı. Projenin başka bir adla tamamlanmasının önemi küçümsenmemelidir. Chris Marker Dziga Vertov kurgu odasına uğradığında, Godard ona "bu film parçalar halinde, tıpkı Amman gibi" dedi. Parçaları yeniden bir araya getiren Miéville'di ve bu süreç onun çok uzun bir zamanını aldı. Sonunda Godard görüntüye yeni ve tereddütlü bir inancı keşfetti, ancak bu inanç Michel Poiccard'ın yaratıcısı için varolmuş olandan çok daha derin bir biçimde ölümle yüzleşmeyi içerecekti.

Miéville ve Godard'ın *Zafere Kadar*'ın bir kenara bırakılan parçalarından yaptıkları *Burada ve Başka Yerde* (*Ici et ailleurs*, 1974) bir konuşma biçimini alır – bir erkek ve bir kadın önümüzde açılan görüntüleri tartışırlar. Bu konuşma ses ile görüntü arasında yeni bir dengeyi sağlar. Dziga Vertov grubu konuşmaları kullanmıştı, ancak bunlar didaktikti; bir sese ağırlık veriyordu ve ses sert ve keskindi. *Burada ve Başka Yerde*'de ise ses yumuşaktır. Bize görüntünün ne anlama geldiğini dayatmaktan ziyade, bunların hangi anlamlara sahip olduğunu keşfetmeye çalışır. Daha önceki filmlerin hatası sesin fazlasıyla gürültülü olmasıydı – her görüntü bir dizi politik slogana indirgeniyordu. Yönetmenler Orta Doğu'ya gidebilmişlerdi, ancak yanlarında getirdikleri ses kuşağı kendi görüntülerini görememeleri anlamına geldi. Halka ve silahlı mücadeleye vurgu yapan Dziga Vertov filmlerinin yapısı çekilenlerin gerçekliğiyle ilgilenmede başarısız olmuştu. Onların görüntüledikleri insanların çoğu Kara Eylül'deki kanlı çarpışmalarda ölmüştü. Bu basit ölüm gerçeği -artık görüntülerde açık olan, ancak orijinal ses kuşağı nedeniyle görünmezleşen bir ölüm- orijinal filmi geçersizleştirirken, görüntüleri geri kazanır. Son filmin dışsesinin vurguladığı gibi, "Bu filmdeki oyuncular ölüm tehlikesi içinde filme alındılar."

İlk projeyi mahveden sesin egemenliği bireysel bir kusur değildir – bu Batı politikasının temelidir. Filmdeki çok önemli sekanslardan birinde, Filistinli bir genç kız bir şiir söyler ve Miéville'in belirttiği gibi, kızın kullandığı tonlamalar ve jestler bizi

doğrudan Fransız İhtilali'ne ve Konvansiyon politikalarına götürür. Kızın masum olduğunu ilan edebiliyorsak da, bu onun taklit ettiği politik tiyatronun biçimi için daha az geçerlidir. Çünkü bu bir sesin diğerine hükmetmesinde ısrar eden bir biçimdir ve aile içi kavgalardan Hitler'in konuşmalarına doğru akan sesin egemenliği her şeyin neden 'kötüye gittiğini' anlamanın anahtarı haline gelir.

Analiz radikaldir ve görüntüleri bileştirebilen (mix) yeni video görüntüsü Hitler'i Rus Devrimi'nin ve Halk Cephesi'nin geleneksel tekrarı içinde bileştirmek için kullanılır. Hitler bir halk devrimine öncülük etti ve bu devrim anlamak zorunda olduğumuz tarihin dışında değildir. Film sürekli olarak kabul edilmiş sol tarihin önemli tarihlerini birleştirerek ekleme yapmaya çalışır: 1789 – Fransız İhtilali; 1917 – Rus Devrimi; 1936 – Halk Cephesi; 1968. Ancak bu ekleme makinesi tarihleri hesaplamaya çalışırken, film giderek onların tarihimizden fazlasıyla kaçındıklarını netleştirir. Aslında ekleme daha da karmaşıktır, çünkü İsrail Devleti Avrupa tarihinden ortaya çıkar. Ancak film yeni bir politik analiz sunmaz; politik görüntüleri yan yana getirme girişimleri tereddütlü ve belirsizdir. Kesin olan, Hitler'in ve toplama kamplarının herhangi bir politik anlayışın merkezinde olması gerektiğidir; bunlar istisnalar olarak değil, ama daha ziyade karşı karşıya olduğumuz politik süreçlerin gerçek modellerini sağlayan unsurlar olarak anlaşılmalıdır.

Ancak bunları anlamak için, ilk filmin ihmal ettiği aile içi uzamı anlamamız gerekir – örneğin Fransız ailesi televizyonun etrafına toplanır. 'Başka yerde'nin devrimci filminin parçalarına Miéville ve Godard 'burada'nın, çağdaş Fransa'nın filmini eklediler – çok sıradan bir günümüz evinde oturan bir adam, bir kadın ve çocuklar. Adam militan bir 'zavallı devrimci aptal, devrimin görüntüleri içinde bir milyonerdir' ve yapılacak iş, kameranın objektifinden bütün gördüklerimizin vizörün önüne getirdiğimiz görüntü oluşunu belirleyen stereotipleşmiş görüntüler akışından çıkmanın bir yolunu bulmaktır, ki bu orijinal Dziga Verto projesinin sorunuy-

du. Bu analizde politik militan ne yarattığı ne de kurguladığı görüntülerin akışına esir olan diğer tüketiciden farklı değildir.

Burada ve Başka Yerde klasik bir feminist filmdir; her politikanın ailenin ev içi uzamından yola çıkması gerektiğini savunur. Ancak bu argüman basit bir ahlakçılığa değil, aile içi çatışmalarımızla küresel politik ilişkilerimiz arasında bağlantı kuran bir analize dayanır. Aracılık yapan anahtar terim görüntüdür. Filistin'in 'başka yerde' oluşunu anlayamamamızın nedeni Fransa'nın 'burada' olduğunu anlamamamızdır. Ancak Fransa'da 'burada' oluşumuzu anlamak için, başkalarının her zaman bizim 'başka yerde' oluşumuzu nasıl oluşturduğunu anlamamız gerekir. Ve bunu anlamak için görüntülerin nasıl birleştirildiğini anlamamız, görüntüler zinciri içinde kendi yerimizi bulmamız gerekir; yalnızca o zaman kendi görüntümüzü nasıl oluşturduğumuz sorusuna bir yanıt bulabiliriz.



'Burada' – televizyon izleyen bir aile, *Burada ve Başka Yerde*'den, 1974.



'Başka yerde' – ölüme hazırlanan genç bir Filistinli, *Burada ve Başka Yerde* 'den, 1974

Burada ve Başka Yerde aynı zamanda programla ilgili bir çalışmadır; projesi hem Godard'ın hem de Miéville'in sonraki otuz yıldaki çalışmalarını anlamak için bir çerçeve sağlar. Filmin baskın politikası feminist olsa da, onu biçimlendiren kuram psikanalizdir. Psikanaliz Fransa'ya geç ve tereddütlü geldi (ne de olsa hem bir Alınan hem de bir Yahudi bilimiydi). Ancak savaş sonrası yıllarda Jacques Lacan her türlü normalleştirici terapiye düşman bir radikal psikanaliz biçimini büyük bir özenle oluşturmaya başladı. Bu

psikanaliz Georges Bataille'in aykırı gerçeküstücülüğünden ilham aldı (Lacan, Bataille'in ilk karısıyla evlendi) ve Bataille gibi temel olarak Kojève'nin Hegel'i okumasından (ben ve öteki aynı özneler arası diyalektiğin işlevleridir) etkilendi.[227]

Lacan'ın en parlak olduğu nokta, kısmi nesnelerin psikanalitik dünyası üzerine bu Hegelci diyalektiğin haritasını çıkarmasıdır. Ayrışmamış duyu dünyasından aç çocuğun ağlamasına yanıt veren öteki (anne) ve memesi çıkarken, bir diğerinin (baba) emriyle dışkı kendisini bedenden ayırır. Her durumda dil, içinde nesnenin ve ötekinin oluştuğu anahtar terimi sağlar. Ruhsal oluşumumuzun merkezine dili yerleştiren Lacan, Lévi-Strauss'un antropolojisini takip eder ve kişisel öznelliğin alanı olan 'imgesel'e karşıt olarak toplumsal anlam dünyasını oluşturan bir 'simgesel' alanın olduğu anlayışının izinden gider. Ancak Lévi-Strauss için bu simgesel alana erişme her değiş-tokuşta olası iken, sıkı Freudçu Lacan'a göre bu, insanın simgesel alanını oluşturan cinsellik ve özellikle ensest tabusudur. Ödipal drama hayali ben-sen ikici dünyasından, bunun 'o' ile ifade edildiği simgesel dünyaya yönelir.

Lacan'ın adı asla Godard'm sinemasında geçmez ve *Hafta Sonu*'nda Godard o dönemdeki görüşlerini yansıttığı görülen psikanalize bir düşmanlık gösterir.[228] Ancak 1970'lerin ortalarından sonra onun psikanalize yaptığı göndermeler daha sıktı ve daha az düşmancaydı. Bu büyük ölçüde Miéville'in psikanaliz deneyimi nedeniyle olmalıdır, ancak önemli sayıda Maocu militanın uzlaşmaz biçimde reddettikleri bir toplumsal düzen içindeki geçmişe yönelik rotalarında Lacancı analizi kullandıklarını belirtmeye değerdir. Aslında 1973 yılında bırakılan filmin adı olan *Moi, Je* psikanalitik bir addır. Lacancı bir analist için psikanalitik tedavinin amacı hastayı sürekli olarak başka birinin bakış açısından ko-

---

[227] Bataille'in düşüncelerine en iyi genel giriş onun *Eroticism* adlı kitabıdır (Londra: Penguin, 2001). Hegel üzerine Kojève için bkz. *Introduction à la lecture de Hegel* (Paris: Gallimard, 1979).

[228] Anne Wiazemsky 1967 yılında Bernardo Bertolucci'ye bir analize başlamayı istediğini, ancak Godard'ın psikanalistlerin hastalarını cinsel olarak istismar ettiklerine inandığını söyledi.

nuşmak (babamın benden istediği gibi, ben; annemin benden istediği gibi, ben) yerine kendi adına konuşturmaktır ('Moi, Je' [Ben, Kendim] dedirtmektir).

Psikanalize ilgi Dora'nın vaka tarihini filme çekme projesinin olduğu 1980'li yılların başında özellikle yoğundur.[229] Godard'ın Lacan'a doğrudan ilgi duymaması Lacan'm imgeyi benliğin hayali birliğinin yanlış ve aldatıcı zemini olarak görmesi nedeniyle olabilir. Godard'a göre imge Bazincidir, bir bilinç sayesinde bir birlik içinde ifade edilmeyen bir görüntüdür. *Burada ve Başka Yerde*'den itibaren Godard'ın kendi analizi için kullanacağı bu imgedir.[230]

Grenoble

Psikanaliz Miéville'in ve Godard'ın çalışmalarını biçimlendiren kuram olsa da, bu biçimlendirme bir kuram biçiminde olmadı. Sesin baskınlığı da kuramın bir egemenliği olmuştu ve görüntüye geri dönüş her şeyden önce uygulamaya bir geri dönüştü. Godard zaten Christine Aya'dan, o Dziga Vertov grubunda kendisi ile birlikte çalıştığı sırada öğrendiklerinden kendi teknik kurgu anlayışını geliştirmişti. O ve Miéville, *Burada ve Başka Yerde* üzerinde çalıştıkları sırada Barbès Rochechouart'taki bürolarında Willy Lubtchansky'den dersler aldılar. Lubtchansky *Erkek-Dişi*'de Kurant'ın asistanlığını yapmış ve *Diğerleri Gibi Bir Film*'de görüntü yönetmenliği yapmıştı. Sonraki yirmi yıldan fazla sürede *Yeni Dalga* da dahil olmak üzere Godard'ın birkaç filminde çalıştı. Ayrıca yeni bir teknoloji, görüntü için yeni olasıklar sunmaya başlayan video vardı. *Çinli Kız* gibi erken bir tarihte Godard öz-eleştiri sekanslarında videoyu kullanmaya çalışmıştı, ancak 1970'li yılların başında video gerçekten görüntü üzerinde yeni çalışmaları müm-

[229] Zoëtrope dosyalarında Godard'ın Freud'u oynaması için Paul Newman'a başvurmayı düşündüğünü akla getiren mektuplar vardır.

[230] Godard'ın psikanalize çelişkili ilgisi onun 'ara sıra' bir psikanaliste başvurma isteğiyle daha iyi anlaşılabilir. Analiz fırsat buldukça yapılan bir terapi değildir.

kün kılan ve hepsinden önemlisi yeni montaj biçimleri oluşturan çok büyük teknik ilerlemeler sağlamıştı.

Bu dönemde Miéville ve Godard hâlâ daha kolektif bir proje arıyorlardı ve eski Maocu militan Gérard Martin ve video teknolojisinde bir uzman olan Gérard Teissèdre ile birlikte Grenoble'da bir atölye kurmaya karar verdiler. Grenoble'a taşınmak her şeyden önce fazlasıyla hükmedici, metropolitan olarak hissedilen bir merkez olan Paris'ten taşınmaktı. Godard'ın kesin olarak terk ettiği geleneksel endüstriden ve son derece kör olduğunu kanıtlayan militan sinemadan farklı olan görüntüler üretmenin yeni bir yolunu denemek ve bulmak için uçlarda hareket etmek gerekiyordu.

Grenoble'ın birkaç avantajı vardı; dünyadaki kameraların en yenilikçi üreticisi Beauviala'nın atölyeleri oradaydı (Godard onunla 8 mm kadar hafif ve taşınabilir bir 35 mm kamera olan Aaton üzerinde işbirliği yaptı); ayrıca kente kültür endüstrilerini getirmeye ilgi duyan bir belediye başkanı vardı; ancak belki de her şeyden önemlisi kent Alp Dağları'ndaydı. Alplere geri dönüş Gérard Martin için kesinlikle çok güçlü bir motivasyondu. Fransız Alpleri'nde büyümüştü ve 1961 yılında bir ressam olma fikriyle Paris'e gelmişti. Eğer Gorin Maoculuğun yüksek entelektüel ucunu temsil ediyorsa, Martin de uygulayıcı militandı. Kısa süre sonra neredeyse kendine rağmen hem öğrenci oldu hem de sinema dünyasına girdi. Öğrencilik ortamından içtenlikle hoşlanmadı, ancak bu çevreye girişi askerlik hizmetinden kaçması için gerekliydi. Fransız akademi dünyası 'yarışmalarla' doludur ve Martin elli saat farklı yarışmalara katılmayı isteyen ve güzel sanatlar, hukuk ve felsefe gibi farklı alanlarda on dört yarışmayı kazanan bir yarışma uzmanı oldu. Yerleşmiş dersleri izlemek yerine Martin kendi kendine yeten marjinal arkadaşlar grubu içinde bu sınavları tercih etti. Onun başarılarından biri 1966 yılında devletin sinema okulu IDHEC'in giriş sınavını geçmesiydi, ancak hem kurumsal olarak otoriteye hem de kurama muhalif olan Martin orada uzun süre kalmadı. Sinema dünyasına gerçek girişi daha önce küçük deneyimler şeklinde olmuştu. Uzun saçları ve Fu Manchu bıyıklarıyla Montparnasse'da tilt oynayan bir yapımcının dikkatini çekti ve kendisini çeşitli önemsiz suçlu rollerinde oynarken buldu.

Ancak film yapımı sürecinde onu ilgilendiren teknik yöndü ve kısa sürede kendisini film yapımının bütün yanlarında eğitmeye başladı.

Onun film yapımı uygulamasına ilgisi giderek artan militanlığıyla bir arada gelişti. Bir dönem için Martin Situationistlerle vakit geçirdi. Situationistler 1960'lı yıllarda Paris'te belki de en verimli düşünce kaynağıydı. Onların lideri ve başlıca kuramcısı Guy Debord'du. Debord'un yaşamı Godard'ınkinin peşinden ayrılmaz – genç Godard sinemada modernizm için klasik bir çare bulurken, genç Debord Harfçiler (Lettrist) adlı bir grup aracılığıyla burjuva toplumunu utandıracak ve rahatsız edecek olaylar lehine bütün sanatları burjuva diye reddeden aşırı modernist bir çizgiyi destekliyordu. 1960'lı yıllarda Debord Marksizmin en güçlü yeniden ifade edilişlerinden birini geliştirdi. Debord'a göre görüntü kapitalizmin merkezi ilişkisi olan ürünün yerini almıştı. Ancak Situationizm ve Debord kendilerini bağnaz tartışmalara verdiler.

Martin, Debord'un hareketinin[231] büyük geleneğinin hiperentelektüel oluşundan hoşlanmaması nedeniyle kısa sürede dışlandı. Uygulamaya bağlanışı ve işçi sınıfının toplumsal düzeni dönüştüreceği inancı onu hemen Maocularla birlikte hareket etmeye yöneltti. Ayrıca video ile çalışan ilk insanlardan biriydi. Bir arkadaşı Japonya'dan ilk siyah-beyaz video kameralardan biriyle döndü ve onlar bu kamerayı Vietnam Savaşı karşıtı militan videolar yapmak için kullandılar. Her ne kadar Martin *Ona Dair Bildiğim İki Üç Şey*'in setini ziyaret ettiğinde Godard ile tanıştıysa da, dostlukları Mayıs 1968'in sonunda başladı. Sinema endüstrisi, Mayıs olaylarına toplumsal olarak sorumlu endüstri için yeni bir temelin özenle hazırlanacağı bir Sinemanın Genel Meclisi çağrısıyla yanıt verdi. Hem Godard hem de Martin miting alanına bir saat önceden geldiler ve bir kafede teknolojiye ve uygulamaya ortak ilgilerini ve Genel Meclisin boş laflarından ortak nefretlerini fark ettiler. Martin çok sık

[231] Bkz. Christophe Bourseiller, *Vie et mort de Guy Debord 1931-1994* (Paris: Plon, 1999) ve Vincent Kaufman, *Guy Debord: la révolution au service de la poésie* (Paris: Fayard, 2001).

olarak Godard'ı sesçi Jean-Luc olarak çalışacağı işgal edilen fabrikalardaki çekimlere götürecekti.

Her ne kadar Godard ve Martin Dziga Vertov dönemi sırasında olası işbirlikleriyle ilgili çeşitli konuşmalar yaptılarsa da (gerçekten Martin bu filmlerden bazılarına katıldı), ancak proletarya devrimi düşü sona erdiğinde ortak bir girişime karar verdiler. İşçi sınıfının devrimci arzuları gerçekleştirmedeki başarısızlığından bir hayal kırıklığı ortaya çıksa da, geriye topluma dair olağanüstü eleştirel bir görüş ve medyayı oluşturan 'genelleştirilmiş yalan' rejimine karşı mücadele etme kararlılığı kaldı. Godard'ın bu dönemdeki sloganı "filmler yapmak yerine, sinema yapacağız"dı – düşünce, tanınabilir biçimler oluşturmaksızın görüntünün dağıtımına müdahale etmekti, çünkü tanınabilir biçimler artık tamamen kullanılamazdı.

Bu programın gerçekleştirilmesi olasılığı Gaumont'daki Jean-Pierre Rassam'ın geçici nüfuzuyla ortaya çıktı. Çok karizmatik bir yapımcı, müthiş çekici ve arzulu bir kişi olan Rassam 1985 yılında aşırı dozda uyuşturucudan öldü, ama 1970'li yılların başında Marco Ferreri'nin *Büyük Tıkınma*'sı -*La grande abbuffata* [*Le Grande Bouffe*], 1973) gibi çok başarılı filmlerin yanı sıra Godard ve Bresson'un da yapımcısı olmuştu. Jean-Jacques Schuhl'un *Ingrid Caven* adlı romanında Mazar adıyla Rassam'ın unutulmaz bir anlatımı vardır. Bu roman onun ölü bulunması tarzında Mazar'ın kaderini yansıtır:

> Mazar kaybetmişti. Neredeyse kazanacaktı, bir gıdım kalmıştı, ancak sonunda yerinden oynatılamaz Protestan sermayesi Seydoux ile karşı karşıya gelerek kaybetti. Onu dolandırıcılığın içine sokan ve hemen atılan Mazar'dı. Klasik bir durum. Ancak o kaybetti, çünkü o eğlenmeye kararlıydı. Ve onun desteklediği, atılmadan önce tanıştırdığı, Seydoux, onun Tocard du Planton dediği Toscan du Plantier gibi insanlar bu barok coşkunluğu, bu 'deliliği,' bu yaşama sanatını görmeye tahammül edemediler. Kimsenin artık daha fazla can sıkıntısı hakkında konuşmadığı bu görüntülerin temizlenmesi, bunlardan kurtulunması gerekiyordu *Büyük Tıkınma*'nın. izleyici sayısı hızla artıyordu ve biri tebeşirle rakamları tahtaya yazıyordu. Bu adam Carlton'da panoda en başarılı filmler listesini görerek se-

vinçle masanın üzerine zıpladı. Ve Mazar "Ben Fransız sinemasının kralıyım" diye bağırdı ve o oraya varmak üzereydi.[232]

Bu çok çekici uyuşturucu bağımlısının daha otuzlu yaşlarının başında Gaumont'un büyük yapım evinin başında olduğu kısa bir dönem vardı. Rassam'ın nüfuzu kısa sürdü, ama Grenoble girişimi için can alıcı önemdeydi. 1973 yılında Fransız sinemaları hâlâ haber filmleri gösteriyordu. Onların televizyon nedeniyle uzun süre önce varlık nedeni ortadan kalkmıştı ve neredeyse yüzde yüz devlet tarafından finanse ediliyorlardı, ancak bu, filmlerden ziyade sinema yapmak için mükemmel bir boşluk olarak göründü. Düşünceye göre Sonimage haber filmi boşluğu için malzeme sağlayacaktı ve Rassam Belgrade Caddesi, no. 2'deki Gaumont stüdyosunu donatmayı kabul etti. Rassam Gaumont'ta kontrolü yeniden ele geçirse de, haber filmleri sinema salonlarından ebediyen yok olmak üzereydi. Bu nedenle, en azından Martin'in geçmişe dönük değerlendirmesine göre, Grenoble deneyi hem patronunun hem de varlık nedeninin gitmesi nedeniyle daha başından kötü yazgılıydı. Martin'in hatırlamasına göre, bu dönem Sonimage'in kentle somut ilişkilerinin olmaması nedeniyle yoğun bir yalnızlıktır. Bazı günler Godard durmadan konuşur, diğer günler ise tek laf etmezdi. Beauviala kendi sorunlarıyla uğraşıyordu ve Sonimage ekibi Grenoble'da tecrit oldu.

Mevcut finansal kriz Godard'ın eski arkadaşı George de Beauregard tarafından çözüldü. Beauregard ve Godard CNC'ye *Serseri Aşıklar*'ın yeniden yapımını teklif ettiler, ancak bu projenin orijinal film ile ortak tek yanı bütçeydi: 1959'da küçük, 1975'te çok küçük. *İki Numara* (*Numéro deux*, 1975) sinemaya gerçekten şaşırtıcı bir geri dönüştü. Profesyonel olmayan oyuncuları ve video teknolojisini kullanan Godard sinemanın türlerinden ve yıldız oyuncularından olabildiğince uzak bir amatör film yaptı. Orijinal olarak videoya kaydedilen görüntüler modern ailenin bir analizini yapmak için farklı kombinasyonlarla ve büyüklüklerle filme alındılar. Film olağanüstü yoğundur ve Germaine Greer'in çocukların seks eğiti-

[232] Jean-Jacques Schuhl, *Ingrid Caven* (Paris: Gallimard, 2000), s. 144.

miyle ilgili feminist metinleri ile bir büyükbabanın Üçüncü Enternasyonal'deki çılgınca maceralarına dair anılarını bir araya getirir.

Hem görüntünün hem de sesin özgünlüğü filme bir tür iyimserlik kazandırıyorsa da, filmin içeriği neredeyse tahammül edilmez derecede kötümserdir. Tüketimin egemen olduğu ev içi uzamın tuzağına düşen çift tamamen tıkanmış durumdadır; Sandrine'nin kabızlığı bütün film için temel metafor işlevi görür. Bu tıkanmanın çözümlenmesinde, görüntünün acımasızca kendini yansıtmasında ve video yönlendirmesinde Godard *Serseri Aşıklar*'ın ikinci bir versiyonunu yaptı. Görüntü acı çekişimize tanıklıktan daha fazlasını yapamıyorsa da, en azından bunu yapabilir.

İki Numara'ya eşlik eden film, bir sendika militanı ile (Anne-Marie Miéville'in canlandırdığı) goşist sekreteri arasındaki uzun bir tartışma aracılığıyla toplumumuzda imgenin kullanımını inceleyen *Nasıl Gidiyor?*'dur (*Comment ça va?*, 1975). Ev içinde yanlış olan, tükenme ve yabancılaşma biçimi hariç eve iş getirme olasılığının olmaması ise, görüntü ile ilgili yanlış olan da, yalnızca bir metnin illüstrasyonu olarak kullanılmasıdır – görüntünün görüleceği hiçbir yer yoktur.

Gérard Martin'e göre, geçmişe bakınca, Grenoble Rassam'ın Gaumont'daki gücünü kaybettiği andan itibaren başarısız bir girişimdi. Onun bu kente dair oldukça hoşnutsuz bakışı Grenoble sakinlerinin hak edilmemiş bir istismarın alıcısı oldukları *Kaçan Kurtulur*'da (*Sauve Qui Peut*) Miéville ile Godard'ın kısa süren diyaloglarında yankılanmış görünüyor. Martin jenerikten tuvaletlerin temizlenmesine kadar her şeyi içeren bir dizi önemsiz tartışmadan sonra Paris'e döndü. Sonimage daha sonra 1977 yılında Grenoble'daki bürolarını kapattığında, teknisyen Teissèdre kendisine hak ettiği gibi davranılmadığını hissetti ve şirketi mahkemeye verdi.

Ancak onlar İsviçre'den ayrılmadan önce Miéville ve Godard televizyon için ilk belgeseller serisine girişti̇ler.

Televizyon

1974 yılında de Gaullecüler başkanlık seçimlerinde Valéry Giscard d'Estaing karşısında yenildiler. Neo-liberal ideolojiye sahip Giscard d'Estaing çok açık bir şekilde de Gaullecü devletin bazı otoriter yanlarından kendini uzak tutmaya istekliydi ve ilk uygulamalarından biri ORTF'nin devlet tekelini bir dizi yarı-özerk birim içinde dağıtmak oldu. Bunlardan biri olan Institut National de l'Audiovisuel bir araştırma ve geliştirme işlevi görmekle görevlendirildi ve bu enstitü Sonimage'in 1976-1978 yılları arasında yapacağı iki uzun televizyon dizisinde (her biri on sekiz saat) kilit bir rol oynadı.

Filmin, özellikle de Hollywood filminin içinde televizyon neredeyse her zaman yalanın alanı olarak işlev görür. *Nashville*'den (Robert Altman, 1975) *Broadcast News*'e (James L. Brooks, 1987), *Network*'ten (Sidney Lumet, 1976) *Truman Show*'a (Peter Weir, 1998) kadar film, neler olduğunu göstermek için bizi televizyon ekranının arkasına götürür. Bu kurmaca yalan televizyonun filmin erotik ve heyecan verici dünyasına karşı evcimen ve duygusuz olarak tanımlandığı gerçek bir rebaketle paraleldir. Televizyonun film içinde yer almasına izin verme düşüncesi doğal bir ilerleme olduğu halde, bunun tersi yörünge neredeyse sapkınca görünür. Ancak Godard'ın sinemanın standart bir parçası olan televiyonla ilgili gösterişli züppeliği hiç paylaşmadığını anlamak önemlidir. *Cahiers du cinéma*'nın ilk altı sayısının kendisini bir sinema ve televizyon dergisi olarak duyurduğu ve Bazin'in açık bir şekilde televizyonun eğitici olanaklarının görüntünün sunduğu demokratik olasılıklar içinde çok önemli bir unsur olduğuna inandığı gerçeği üzerinde fazla durulmayan bir olgudur. Godard için daha doğrudan olarak, kahramanı Rossellini, 1962 yılında televizyon için sinemayı bırakmış ve kendisini 1960'lı yıllar boyunca Socrates'ten Augustine'e, Medici'ye ve Pascal'a kadar Batı uygarlığının önemli uğraklarının tarihini çıkaran bir dizi filme vermişti.

Bilmenin Tadı ve Dziga Vertov filmlerinin çoğu televizyondan gelen parayla yapıldıysa da, televizyon izleyicisi bu filmlerde tama-

men ihmal edilmişti. Ancak *Burada ve Başka Yerde*'deki argümanın ana fikri evde televizyon izleyen izleyiciye odaklanmanın gerekli olduğuydu ve Sonimage'in Grenoble'da yapılan *Altı Kere İki (İletişim Üzerine ve Altına)*'da (*Six fois deus [Sur et sous la communication]*, 1976) ve Paris ve Rolle'de çekilen *Dere Tepe Fransa, İki Çocuk*'ta (*France tour détour deux enfants*, 1977-78) hitap etmeye çalıştığı bu izleyiciydi. Eğer anlatı film içinde başlıca oluşturucu aygıtsa –öykü sürekli bize görüntünün anlamını anlatır– televizyon çok daha heterojen malzemesini doğrudan hitap aracılığıyla düzenler. Bize henüz gördüğümüzü ve görmek üzere olduğumuzu anlatan spiker bizim için görüntüyü sabitler.

Sonimage'in ilk program serisinin doğrudan hitaptan tamamen sakınması şaşırtıcı değildir. Programın çerçevesi sadece bir video oynatıcıya yüklenen bir kasetteki filmle sağlanır. Daha sonra iki ellidakikalık bölümü izleriz – birincisi görüntü üzerine kuramsal bir düşünmedir ve ikincisi de tek bir kişiyle uzun bir röportajdır. İlk bölümdeki analizin yoğunluğu ve normal röportaj tekniklerini kullanmayı reddetmesi (röportajcı teşhis edilmez, kamera sabittir ve karşı açı yoktur) bu programların 'normal' televizyonun tam tersi olan bir dikkat yoğunluğunu gerektirdiği anlamına geldi. Ancak o zaman normal televizyon bizi normal izleyicinin parçası olarak konumlamak için özel varlığımızı silen o görüntü sisteminin parçasıdır. Bu ise bütün bu kuramsal düşüncelerin ikinci ve en yoğunu olan *Şeylerin Dersleri*'nin temasıdır (*Leçons de choses*). Bu çalışma bir gökkuşağı üzerine (bir görüntünün görüntüsü) bir düşünceyle biter. Gökkuşağı ışık kaynağıyla ilişkili olarak bakan kişinin konumuna bağlıdır. Bu onu bütün görüntülerin simgesi yapar – onların tümü için 'siz ne zaman, neredeydiniz' ve 'ışık ne zaman ve nerede vardı' diye sormalısınız. İzleyiciyi bir önceden varoluşa çağıran ve her şeyi apaçık gösteren ve hiçbir gölgeye olanak sağlamayan bir ışık kaynağı yokmuş gibi yapan bir görüntü sisteminin sildiği bu apaçık sorulardır. *Altı Kere İki*'de programların bölümleri iki tip dersin olduğu –çocukların dünya ile ilgilendiği şeylerle ilgili dersler ve çocukların dili öğrendiği sözcüklerle ilgili dersler– Fransız ilko-

kul eğitiminin bölümlerinden alınır. İkinci bölümde sözcüklerle ilgili dersler Godard'ın kendisiyle yapılan bir röportajdır.

Diğer bütün röportajlarda olduğu gibi, bu da sabit bir konumdan çekilir, ancak bu, Godard'ın yüzünün röportajı yapanlarla ve röportajın çoğunda ekranda görülen yazılarla (genellikle Brecht'ten alıntılar) gölgelendiği sabit bir konumdur. Doğrudan görüntü üzerine yazabilme videonun büyük nimetlerinden biridir. Godard Mayıs 1968'de Dumage'nin Litré Caddesi'ndeki fotoğraf stüdyalarında basit *Bildiri-filmler* çekerken bu uygulamaya başlamıştı. Bu ajit-prop filmlerin kuralları basitti. Herkes sabit bir 16 mm kamerayla yüz metre film çekebilir, farklı malzemeyi kameranın karşısında olduğu ilan panosu üzerinde birleştirebilirdi. İkinci bir düşünce ve kurgu yoktu, ancak Godard burada doğrudan görüntü üzerine yazmaya başladı (gerçekten *Bildiri-filmler* yazının bu kullanımıyla özdeşleştirilebilir). Video, dikkati görüntünün oluşturulmasına çekecek şekilde –siz ne zaman, neredeydiniz– görüntünün üzerine yazı yazmaya geliştirmeye olanak sağladı.

Godard'ın röportajı ve yazılı yorumu, stereotiplerden başka bir şey olan görüntüleri oluşturmadaki yalnızlığını ve yaşadığı zorluğu vurgular. Eğer hepimizin hitap ettiği farklılaşmamış bir izleyici kitlesiyse, o zaman ses ve görüntünün organizasyonu inandırıcı olmayan biçimde sınırlı olacaktır. Bu röportaj, doğrudan Maoculuğun başarısızlıklarından ortaya çıkan ve 1968'in Fransız kamusal yaşamının gözle görülür izlerinden biri olan *Libération*'dan gazeteciler tarafından gerçekleştirildi. Godard 1968-1976 yılları arasında seyirliğin dünyasından gerçekten çekilmişti. Bu seriler ve bu röportaj onun geri dönüşünü gösterir, ancak Godard olarak değil de, daha çok Jean-Luc olarak geri döner. Godard'da her zaman genellemeyi reddeden güçlü bir öğe olmuştu ve artık bu önemle belirtilir. *Libération*'dan gazetecilerle konuşurken, genel türden sorulara yanıt vermeyi reddeder. Bu sorular, televizyonda hiçkimsenin yapamayacağı işler yapabileceğini ve bu nedenle de başkaları için bir model olamayacağını ima eder. Godard bu tür soruların dayanağını reddeder, her zaman Jean-Luc olarak elinden geleni yapığını, başka-

larının da ellerinden geleni yapması gerektiği yanıtını verir. Özgül olandan başka bir genelleme yoktur.

Geçmişe bakınca *Libération* ile röportaj çeyrek yüzyıldan fazla defalarca Fransız televizyon ekranlarında ortaya çıkacak bir kamusal kişiliğin ilk taslağıdır. 1970'lerin sonu ile 1980'lerin başındaki görülebilir biçimde öfkeli olan Godard'ın yerini son yıllarda çok daha olgun bir karakter aldıysa da, bu iki Godard da özgüllükler lehine bütün genellemeleri reddeder. Godard'ın kendine tahsis ettiği ve *Adı Carmen(Prénom Carmen, 1983), Sağını Kolla* (*Soigne ta droite,* 1987) ve *Kral Lear*'da (1987) mükemmelleşen rol, geleneğin ve seremoninin yetkili yıkıcısı, televizyonda ünlü olmanın kaba dünyası içinde bile izleyiciye bunu ne zaman ve nerede izlediğini, ışığın ne zaman ve nerede olduğunu soran bir figür, yani Soytarı rolüdür.[233]

Eğer *Libération* 1970'li yıllardan günümüze ayrıcalıklı muhattaplarından biri olduysa, diğeri de *Cahiers du cinéma*'dır. *Cahiers du cinéma*'nın 1968 sonrasındaki ilk politikleşmesi Komünist Parti ile ilişkili olarak gerçekleşti ve Rivette'in editörlüğü altında net hale gelmiş olan bir gelişme önemle belirtildi. Bu ise Maocu Godard ile bir kopuşa, Godard'ın yayın kurulu listesinden adını sildirmesine ve *İngiliz Sesleri*'nin kopyasını ayrılmış olan Maocu rakip *Cinéthique*'e vermesine neden oldu. Ancak *Cahiers du cinéma* Godard'ın peşindeydi ve bunun politik bir sinemanın olası bir geleceği için bir tılsım haline gelen Dziga Vertov filmleriyle ilgisi yoktu. 1971 yılı sonunda ve Phillippe Sollers'in *Tel Quel*'inin ardından *Cahiers du cinéma* kendi Maocu sadakatini ilan etti. Bu dönemde asla önemli bir politik hareket olmamış olan Maoculuk neredeyse bitmişti. İki yıl boyunca *Cahiers du cinéma* politik bir çukurda debelendi – giderek daha az sayı yayımlandı ve bütün film analizleri politik mücadeleye tabi kılındı. Bu uğrak 1973 yazında önemli bir gözden geçirme amacı haline gelen kitlesel politik mitinglere yalnızca elli kişinin katıldığı Avignon'da zirvesine çıktı. Okuyuculara yönelik

[233] Michel Royer'in 2000 yılında yaptığı ve Godard'ın geçen yirmi boyunca Fransız televizyon ekranlarında nasıl yer aldığını gösteren *Godard à la télé* adlı oldukça yapmacık bir program vardı.

yeniden politikadan çok sinemayla tanımlanan bir dergi çıkarmak için militan Serge Toubiana ile eleştirmen Serge Daney arasında bir ittifak kuruldu. Godard'ın filmleri *Cahiers du cinéma* için çok önemli bir referans olarak kaldı ve Godard'ın filmlerinin bu derginin 1970'li yılların başındaki tarihinde can alıcı bir unsur olduğu öne sürülebilir (C 2: 185-263). Ancak Parisli mandarinlerin dünyasından genel kopuşunun bir parçası olarak 1968 yazında kendisini dergiden koparmasından bu yana Godard ile *Cahiers du cinéma* arasında bir ilişki yoktu.

1976 yılının başında ve *Cahiers du cinéma*'nın ününü sağlayan sinemacılarla bütün bir politik mitingler döneminin parçası olarak Daney ve Toubiana, Toubiana'nın doğduğu kent olan Grenoble'daki Godard'ı ziyaret etmeye gittiler. Toubiana ve Daney akşam karanlığında hem sinemada hem de televizyon alanındaki projelerini anlatan Godard'ı dinlediler. Bu ziyaret (Toubiana bunu derinden etkilenme olarak tanımlar) yenilenmiş bir işbirliği döneminin başlangıcı oldu ve Miéville ile Godard'm *Cahiers du cinéma*'nın 1979 yılındaki 300. sayısına misafir editör olmalarıyla bu dönem zirveye ulaştı.

Cahiers du cinéma, Altı Kere İki filminin gösterimine hemen çok büyük bir ilgiyle yanıt verdi. Fransız televizyoncular bu alışılmamış programlardan korkmuşlardı ve bunları Ağustos yayın çizelgesine koyuyorlardı. Eleştirmenler bundan yola çıkarak onlardan çoğunlukla teknik olarak beceriksiz ya da çok ucuz diye söz ediyorlardı. Godard onların düşmanca alımlamalarına gerçekten şaşırmış görünür. Dört yıl sonra 30 Mart 1980 tarihli bir röportajda *Le Monde*'a *Altı Kere İki*'nin alımlanışma ne kadar şaşırdığını anlattı: "*Bilmenin Tadı* biraz çocukça ve tahrik ediciydi, ancak *Altı Kere İki*'nin ciddi bir yapıt olarak algılanmamasına, eleştirmenlerin olmadığı halde tahrik aramalarına şaşırdım" (G I: 404).

Cahiers du cinéma filozof Gilles Deleuze'dan televizyon programlarını yorumlamasını istedi. Deleuze Fransız goşizmiyle en ilgili felsefi figürlerden biriydi. 1969 yılında Vicennes'de bir felsefe kürsüsü edinmişti ve 1972 yılında radikal psikanalist Felix Guattari ile

birlikte aşırı solun kısa ömürlü bir İncil'i haline gelen Lacancı analizin ortodoksluklarının acı verici bir analizi olan *Anti-Oedipus* adlı bir kitap yayımlamıştı.[234] Deleuze programları ciddi bir şekilde yorumladı:

> Birçok insan gibi ben de etkileniyorum ve bu uzun süren bir duygu. Godard'ı nasıl tanımladığımı söyleyebilirim. O çok çalışan biridir, bu nedenle zorunlu olarak tamamen yalnızdır. Ancak onunki sadece bir yalnızlık değildir, bu olağanüstü kalabalık bir yalnızlıktır, yalnızca düşlerle, fantezilerle ya da projelerle değil, ama aksiyonlarla, şeylerle ve hatta insanlarla kalabalıklaşır. Çoğul yaratıcı bir yalnızlık. Bu yalnızlığın derinliklerine yaklaşarak Godard yalnızca kendisiyle bir güç olabilir, ancak aynı zamanda diğer insanlarla da çalışabilir. Memurlardan ya da organizasyonlardan, masum bayanlara, bir işçiye ya da deli erkeklere veya kadınlara kadar herkesle eşit koşullarda ilgilenebilir. TV programlarında Godard'ın soruları her zaman doğrudandır. Onlar biz izleyicileri rahatsız eder, ancak onun soru sorduğu insanları değil. Akıl hastalarıyla konuşurken, Godard bir psikiyatrist gibi değil, başka bir akıl hastası gibi ya da bir deliyi oynayan biri gibi konuşur. İşçilerle konuşurken bir patron ya da başka bir işçi veya bir entelektüel ya da oyuncularla konuşurken bir yapımcı değildir. Bu hiç de onun her niteliği ustaca taklit etmeye çalışması nedeniyle değil, ama onun yalnızlığının ona büyük bir kapasite, büyük bir nüfuz kazandırması nedeniyledir. Bir anlamda bu her zaman kekeme olmakla ilgilidir. Konuşmasında kekeme değil, dilin kendisi içinde kekeme. Genel olarak başka bir dil içinde yalnızca bir yabancı olabilirsiniz, ancak burada bu daha ziyade kendi *diliniz* içinde bir yabancı olma meselesidir. Proust önemli kitapların zorunlu olarak bir tür yabancı dilde yazıldığını söylemişti. Bu Godard'ın programları için de geçerlidir; o da kendi İsviçre aksanı-

---

[234] *Anti-Oedipus* sürekli enerji dolaşımı lehine bütün içsellik ve kimlik terimlerini reddeder. Çocuk, ebeveynlerin arzusunun sınırlı oyunu içinde değil, ama toplumun sunduğu sürekli arzu mekanizması tarafından biçimlendirilir. Godard *Anti-Oedipus*'dan derinden etkilenmişti – *Moi, Je*'nin tretmanını sanki Deleuze ve Guattari daktilo etmiş gibidir. Ancak bu etki kısa sürmüş görünür. *Numara İki* aile ile toplum arasındaki ilişkilere konsantre olduğu halde, bu incelemesinde *Anti-Oedipus*'daki anahtar terimlerden hiçbirini kullanmaz.

nı bu amaca uygun olarak mükemmelleştirmiştir. İşte Godard'a gücünü veren bu yaratıcı kekemelik, bu yalnızlıktır.[235]

Altı Kere İki, Deleuze gibi izleyiciler bulduysa da, genel tepki ilgisizlikti. Kimi yönlerden Godard'ın bu tepkiye şaşırması samimiyetsizlik olarak görünebilir – Sonimage'ın televizyonun en temel geleneklerini kullanmayı reddetmesi *Altı Kere İki* filmini izlemeyi aşırı derecede zor hale getirir. Ancak dizini mesajı nettir: göremediğimiz ve anlayamadığımız, görüntünün alınıp satıldığı parayla her an kirlendiği bir dünyada yaşıyoruz. Bu dünyadaki bireysel varlığımız kendimizi burada bulduğumuz an aydınlatılmadan duruyor; ışığı bulamıyoruz.

Sonimage'ın televizyondaki ikinci girişimi olan *Dere Tepe Fransa, İki Çocuk* açık bir şekilde *Altı Kere İki* için yapılan bazı eleştirilerden sakınmak için tasarlandı; ayrıca bu film Miéville'nin işbirliği yapmasının işaretlerini çok daha açık bir şekilde taşıyor görünür. İki hafta boyunca günlük



Dere Tepe Fransa, İki Çocuk'tan sunucu Albert Dray ile birlikte fotoğraflar, 1977-78.

[235] Gilles Deleuze, "On 'Sur et sous la communication,'" Three Questions about *Six Fois Deux, Jean-Luc Godard Son + Image 1974-1991* içinde, der. Raymond Bellour ile Mary Lea Bandy (New York: Museum of Modern Art, 1992), s. 35. İlk olarak *Cahiers du cinéma* 271'de (Kasım 1976) yayımlandı.

olarak gösterilmek üzere on iki yarım saatlik program olarak tasarlanan *Dere Tepe Fransa, İki Çocuk* dünyayı incelemesinde televizyon aygıtlarının en bilinenlerinden birçoğunu -her şeyden çok kameraları ve doğrudan hitap- kullanır.

Programların odağı iki küçük çocuktur ve onların Fransa'nın gerçekliğini incelemenin bir yolu olarak normak bir günü geçirmeleridir. Ancak bu yapı geleneksel bir programa benzese de, içerik ister Godard'ın çocuklara soru sorması olsun, ister çocukların gününün belgesel filme alınışı olsun (her zaman sabit bir kameradan çekim yapılır ve her zaman kamera çocuğa sabitlenir) isterse bu programları noktalayan kısa ve karmaşık denemeler olsun gelenekselden başka her şeydir. Bu programlarda yetişkinlere her zaman 'canavarlar' olarak gönderme yapılır ve bu dizi çocukları içinde yaşadığımız canavarca dünyayı anlamaya çalışmak için kullanır. Bu on iki program görüntüye yeni bir güveni sunar –gerçekten çocuğun gündelik dünyasını yeni bir ışıkla izleriz– ancak bu görüntü her şeyden çok bir yalnızlığın, kökleri biyolojide olan ve toplum tarafından güçlendirilen bir yalnızlığın görüntüsüdür. Bizim başka biriyle konuşabilmemizi sağlayan iletişim biçimleri öylesine rutine sabitlenmiş ve öylesine stereotipleşmiştir ki, onları kullanmak neredeyse imkansızdır. Sanki Godard'ın amacını kanıtlamak içinmiş gibi, programcılar *Dere Tepe Fransa, İki Çocuk* ile ilgilenmediler ve sonunda onları önemli film yönetmenlerine adanan dört program halinde (üç program bir bölüm) yayınladılar.

Sonimage'ın televizyonu farklı bir şekilde yapma girişimi, sanki film yapmışlar muamelesi görmeleriyle ödüllendirildi. Bu Godard için çok önemli bir dönüm noktasıydı. 1960'lı ve 1970'li yıllar boyunca Godard çok sık olarak televizyondan filmlere çekici bir alternatif olarak bahsetti; Sonimage'ın denemelerinden sonra Godard televizyona genellikle görüntünün tamamen alçaltıcı kullanımının en açık örneği olarak gönderme yaptı. 1968'den 1978'e kadar olan on yılda Godard'ın parasının neredeyse tamamı televizyondan gelmişti ve 1976 ile 1978 yılları arasındaki dönemde Sonimage gerçekten televizyon programları yapmaya çalışmıştı. Gerçekten bu dönemde Sonimage yeni türden bir televizyon istasyonu planına yar-

dım etmek için yeni Mozambik hükümetinin siparişini kabul etti.[236] Ancak 1980 yılından sonra televizyon Godard gündeminden tamamen çıktı. Televizyondan gelen para kullanılmaya devam edilse de, bu para artık filmler yapmak içindi.

Kaçan Kurtulur

1978 yılında Miéville, Godard'a sinemaya geri dönmesini tavsiye etti ve Hollywood'da bir fırsat ortaya çıktı. *Kıyamet*'in (*Apocalypse Now*, F. F. Coppola, 1979) zaferinden sonra yenilenen Coppola'nın American Zoetrope'u Los Angeles'da bir stüdyo satın almış ve United Artists kadar eski bir düş olan bütün yeteneklerin stüdyosuna dönüşmeye çalışıyordu. Coppola'nın San Francisco'daki paradan çok yaratıcılığın beslediği bir stüdyo kurmaya yönelik ilk girişimi 1960'lı yılların sonunda başarısızlığa uğramıştı, ancak yeniden başlayabileceği bir konuma tekrar yönelmişti. Sessiz filmlerin gösterimine yönelik başarılı girişimlerinden sonra Tom Luddy'yi ekibine almıştı.[237] Luddy 1970'li yıllar boyunca Godard ile temasta olmuştu ve yeniden film yapması için ona bir fırsat sunmak istiyordu. Las Vegas'ı kuran gangster olan Bugsy Siegel'in öyküsü Godard'ın aklından çıkmıyordu ve Siegel'ın yaşamı ile ilgili bir film çekmenin imkansızlığı özellikle ilgisini çekiyordu. Siegel'ın arkadaşları olan Hollywood yıldız oyuncularını kim canlandırırdı? Godard bu film için basitçe 'Öykü' adını verdiği birkaç senaryo yazdı. Bunlar kendi içlerinde onun seçtiği yıldız oyuncular olan Diane Keaton ve Robert de Niro'nun fotoğraflarını kurgulamanın bir yolu olarak fotokopi makinesini kullanan güzel sanat eserleridir. Film şimdiki zamanda geçer ve Bugsy Siegel, Hollywood tarihinin diğer unsurları gibi, çok daha temel bir öykü için yalnızca bir arka plan olarak işlev görür: "Aramızda bir öykü vardır. Herkesle olduğu gibi, öykü ondan (erkek) çıkar ve onu (kadın) dahil eder. Ve orada, içerde in-

---

[236] Godard'ın Mozambik hükümeti için ürettiği malzemenin bir bölümü *Cahiers du cinéma*'nin özel sayısı no. 300'de bulunabilir. Godard'ın televizyon için yaptıklarının daha ayrıntılı bilgisi için bkz. Colin MacCabe vd., a.g.e., bölüm 6.

[237] Peter Cowie, *Coppola* (Londra: Faber and Faber, 1998), ss. 151-153.

san izleri kaybeder. Ve daha sonra öykü yeniden ortaya çıkar, bir çocuk doğar ve insan onu dışarıda bulur. Ve daha sonra insan bu öyküyü yeniden görür" (G: I: 418).

Godard'ın, ayrılmalarından altı yıl sonra Las Vegas'taki bir çekimde şans eseri karşılaşan bir çifte dair öyküsü ilginç bir öyküdür – kör kız çocuk figürü özellikle akıldan çıkmaz. (Senaryonun kısaltılmış bir versiyonu *Godard on Godard*'ın 1985 baskısında yayımlandı.) Bu proje Keaton'ın ilgi göstermemesi nedeniyle sonunda başarısızlığa uğradı, ancak Godard zaten *Kaçan Kurtulur (Hayat)* adlı bir Fransız filmi hazırlamıştı.

Kaçan Kurtulur (Hayat)'ın gösterime girmesinin ardından verdiği çok sayıda röportajda Godard genellikle bu filmden 'ikinci ilk filmim' olarak söz etti. Sanat ve kültürde büyük bir sanatçının ya da düşünürün yeni bir başlangıç yaptığı birkaç örnek olabilir (Wittgenstein'ın *Tractatus*'un ardından felsefeye geri dönmesi bir örnek olabilir), ancak *Kaçan Kurtulur* tam anlamıyla böyledir.

1968 öncesi filmlerde Godard en üst seviyede bir kent yönetmeni olmuştu. Deniz ve gökyüzü *Hor Görme* ve *Çılgın Pierrot*'yu aydınlattıysa da, taşra *Jandarmalar* ve *Hafta Sonu* gibi filmlerinde görünmesine rağmen yabancı bir yöre olarak ortaya çıktı. *Kaçan Kurtulur* onun henüz geri dönmüş olduğu güzel İsviçre taşrasına, çocukluğunun geçtiği taşraya bir ilahidir. Aslında kent ile taşra arasındaki karşıtlık bu filmin en önemli temalarından birini sağlar. Filmin erkek kahramanı ayrı yaşadığı eski eşiyle aylık çekini vermek için buluştuğunda, kızları karatavuk üzerine bir deneme için uğraşmakta, bir taşradan diğerine bir taşra kuşu olmaktan ziyade bir kent kuşu olmak için alışkanlıklarını ve davranışlarını nasıl değiştirdiğini tanımlamaktadır. Baba geçen iki yüz yıllık tarihin herhangi bir politik dönüşümden çok daha önemli olan bu değişim açısından anlaşılması gerektiğini iddia eden bir son paragraf önerisinde bulunur.

Sinemaya geri dönüşü için Godard kendisini Buñuel'in senaryo yazarı Jean-Claude Carrière'in yardımıyla özenle oluşturulmuş

bir öyküyle[238] ve Fransız sinemasının en önemli yıldız oyuncularından üçü ile hazırladı: Jacques Dutronc, Nathalie Baye ve Isabelle Huppert. Bu film neşe ve kederin olağanüstü bir karışımıdır – neşe görüntülerin güzelliğinden ve gücünden, keder ise bankalar hariç kimsenin özgür olmadığı bir toplumdan ve erkek cinselliğine kaçınılmaz olarak hasar gören ve hasar veren olarak bakılmasından ortaya çıkar.

Film, karısından ve kızından ayrı yaşayan ve kız arkadaşı Denise (Nathalie Baye) ile ilişkisi bozulan bir yönetmen olan Paul Godard'ın(Jacques Dutronc) yaşamının son günlerini içerir. Denise taşraya taşınmaya niyetlidir ve filmin ('İmgelem' adlı) açılış bölümü onu izler. Filmin ('Korku' adlı) ikinci bölümü Dutronc üzerine odaklanır.



Nathalie Baye *Kaçan Kurtulur (Hayat)*'da, 1980.

Bir gece Dutronc otostop yapan bir fahişeyi (Isabelle Huppert) arabasına alır ve biz daha sonra Huppert'in müşterilerini kullanarak içinde yaşayacağı bir daire aradığı filmin ('Ticaret' adlı) üçüncü bölümüne gireriz. Film Dutronc'un karısı ve kızı

[238] Mieville *Kaçan Kurtulur*'un jeneriğinde baş senaryo yazarıdır. Filmin gösterime girdiği dönemdeki bütün röportajlarda Godard kendisini sinemaya geri dönmeye zorlayanın Mieville olduğunu vurguladı.

kendisinden uzaklaştığı sırada bir arabanın altında kalırken, Huppert'in dairesini kiraladığı sırada Baye ile konuşmasıyla biter.

Godard bir ana tema olarak fahişeliğe geri döndüyse de, filmin ilgi alanı artık kadın cinselliğinin gizemi değil, kadınları fetişleştirilmiş bir alanda sabitlemek için her şeyi göze alan erkek cinselliğinin şiddeti ve acımasızlığıdır.

Filmdeki en önemli sahnelerden biri Huppert'in emri veren patronun fantezisine uygun olarak bedenlerin ve seslerin kusursuz düzenlenişini gerektiren karmaşık bir senaryoyu gerçekleştirmek için başka bir fahişeyle bir araya geldiği sahnedir.



Jacques Dutronc *Kaçan Kurtulur'(Hayat)*da, 1980.

Film, ses ve görüntünün bu düzenlenişinin, tüketilebilsin diye arzunun donduruluşunun tamamen ticari sinemanın işleyişi olduğunu netleştirir. Huppert kendi işini icra etmek için isimsiz otellerin koridorlarında tesadüfen eski okul arkadaşlarından biriyle karşılaştığında okul arkadaşı ona iş bulabileceği bir adres verir. Bu adres Miéville ve Godard'ın 1976 yılında taşındıkları ve üst katında evlerinin ve alt katında da stüdyolarının olduğu Rolle'deki Nord Caddesi, no. 15'tir. Huppert adresi bulduğunda, kendisine hiçbir şey

yapmadan dünyayı gezmesi için büyük miktarda para teklif eden kurgu masasındaki bir adamı bulur.

Godard'ın sinemadan hoşnutsuzluğu, benim için, bu filmi yaptığı dönemde çok netleşmişti. Godard beni, onun üzerine yazıyor olduğum kısa bir kitabın hazırlığının bir parçası olarak ilk kez iki gün çekimlere katılmaya davet etmişti. 1979 ilkbaharında onunla karşılaştığımda, ziyaretimin görünüşteki nedeni İngiliz Film Enstitüsü (BFI) adına Sonimage'ın televizyon yapımlarını sinema salonu dışındaki gösterim haklarını almaktı; gerçekte ziyaretimin asıl nedeni Godard'ın 1968 sonrası sineması üzerine bir BFI denemeler koleksiyonu için bir röportaj yapmaktı. Her ne kadar Godard ile 1968 öncesi dönemde çok sayıda röportaj yapıldıysa ve yine bundan sonraki yıllarda daha da fazla röportaj yapılacaksa da, 1968'i izleyen yıllarda onunla çok az röportaj yapılmıştı. Gerçekten ondan bir röportaj isteyen herkesin yaşamlarını onların avucunun içine bıraktığını akla getiren bir söylenti sisi ortaya çıktı. Ancak birinci elden dinlemeyi istediğim hayatta olan başka bir yönetmen ve birkaç kişi dışında herhangi bir sanatçı yoktu.

Üniversitedeki ilk yılım Mayıs 1968'e tesadüf etti ve entelektüel hayatım Fransız politikasından ve kültüründen derinden etkilendi. Gerçekten de bir yılı Ecole Normele Supérieure'de Althusser'i inceleyerek geçirdim. Geri döndüğümde benden Society for Education in Film and Television'ın dergisi olan *Screen*'in yönetim kuruluna katılmam istendi. İngiliz Film Enstitüsü belki de Mayıs 1968 olaylarından temelden etkilenen tek Britanya kurumuydu ve 1971 yılında bir dizi incitici kurumsal mücadele bir sinema kuramı geliştirme görevi yüklenen bir dergi olan *Screen*'in çıkmasıyla sonuçlandı. İlk dönem çalışmalar *Cahiers du cinéma* ve *Cinéthique*'ten yapılan çevirileri içerdi ve 1973 yılında dergi kendi konumunu geliştirmeyi istiyordu. Bu entelektüel çabaya katılmaktan mutluydum ve Godard'ın ana referans noktası olduğunu bulmaktan heyecan duyuyordum.

Godard ile ilk karşılaşmam Ocak 1967'de olmuştu. Okulu yeni bitirmiş on yedi yaşında bir genç olarak kendimi Paris'te bir gece Cenevre'ye giden bir yolda buldum ve gitmek ve görmek için bir film seçtim. Fransızcam olmadığı için, İngilizce bir filmi anlayaca-

ğımı düşünerek *Amerikan Malı*'nı (*Made in USA*) tercih ettim. Yaptığım hata, Godard'ın asla düşünü bile görmediğim görüntüdeki renk ve ışık olasılıklarını kullanışını keşfettiğim için önemsizdi. Ancak *Screen*'e katıldığımda Godard'ın filmlerine doyduysam da, bir sinema düşkünü değildim. 1960'lı yıllarda



Isabelle Huppert *Kaçan Kurtulur'(Hayat)*'da, 1980.

Londra'da bir gençken, hem pop müzik hem de televizyon bana sinemadan çok daha anlamlı geliyordu. *Screen* ve özellikle onun editörleri olan Sam Rhodie ve Ben Brewster bir politika ve sinema kuramı oluşturduğumuz sırada bana en mükemmel eğitimi verdiler. *Screen*'in estetiği *Tel Quel* ve *Cahiers du cinéma*'nın bir versiyonuydu – karşıtlığı ve değişimi ortaya koyan bir görüntü kullanımı lehine temsil ve özdeşleşmeyi reddetme. Modernizmi Marksizm ile bir araya getirme girişiminde en önemli referansımız hem bir yandan sosyalist gerçekçiliği hem de diğer yandan burjuva estetiğini reddeden Brecht'ti. O dönemde *Cahiers du cinéma*'nın olduğu gibi *Screen*'in gözde yönetmenleri de Godard, Oshima ve Straub'du – ancak en önemlisi Godard'dı.

Başlangıçtaki hayrete düşürücü verimlilik patlamasının ardından, sinema izleyicilerinin karşıtlık ve çatışmadan ne kadar zevk alırlarsa alsınlar, temsil ve özdeşleşmeyi talep etmeye devam etmeleri nedeniyle *Screen*'in projesi sorun yaşadı. Daha özel olarak benim için, politik Avrupa komünizmi projesi Portekiz, Fransa ve

İtalya'daki olaylar Leninist bir parti ile demokratik kurumlar arasında ilişki kurmanın olanaksızlığını gösterdiği için şapa oturdu. Modernizm burjuva kültürünün dışarıda bıraktıklarından vazgeçen taze bir başlangıcı vaat ettiyse de, bu vaat temsil ve özdeşleşmeye sadık olan ve yerini aldığı burjuva kültüründen çok daha sıkıcı olan yeni baskın popüler kültürün gerçekliği içinde çöktü.



Marianne Faithfull, *Amerikan Malı*'nda, 1966.

Bu nedenle 16. ve 17. yüzyıllara ve hem ulusal dillerin hem de ulusal edebiyatların ortaya çıktığı döneme geri dönmek için (bunun şimdinin anlaşılmazlığı üzerine daha net bir perspektif sunacağı umuduyla) modernizmi incelemeyi, özellikle de James Joyce'a dair politik bir okuma yapma girişimini yarıda bırakmıştım. Ancak (Britanya'da asla izlenmemiş olan) Soimage'ın televizyon çalışmalarına el atma ve Godard ile bir röportaj yapma şansı kaçırılamazdı. Bu çağı yapılandırmayı isteyen biri için Godard anahtar bir referans olurdu. Mozambik'teki ulusal kurtuluş hareketi Frelimo ile çok yakından ilişkili olan ve o ülkedeki ortak sözleşmeleri nedeniyle Godard'ı tanıyan Simon Hartog, eğer Rolle'ye gideceksem, cüzdanıma para koymamı tavsiye etti. Şans eseri BFI bu televizyon programlarını edinmeyi istedi ve böylece yola cebimde onların çeki ve sözleşme olduğu halde çıktım. Godard benden Nyon'daki tren istasyonunun bekleme salonunda kendisiyle buluşmamı istedi.

Godard itibara önem vermez ve çok yumuşak ve alçak sesle konuşur. Bu kitap için araştırma yaparken hem Bernardo Bertolucci'nin hem Serge Daney'in onunla ilk karşılaşmalarında kustuğunu öğrenmek beni şaşırtmadı. Kuşkusuz ünün aurasına aldırmamak zordur, ancak Godard'da ünlü tavrı ya da üne dair varsayımların hiçbiri yoktur. Bununla birlikte onun normal sosyal ilişkinin sıradan konuşmasını yapmaya kesinlikle hiç vakti yoktur. Ya hakkında konuşulacak ciddi bir şeyler vardır ya da konuşmanın manası yoktur. Artık Simon Hartog'un neden bana görüşmeye işle (para) gitmemi tavsiye ettiğini anlıyorum. Ancak bu işle inanılmaz derecede hızlı ve etkili bir şekilde ilgilenildi ve bu da karakteristikti. Daha sonra kendimi BFI'nin kitabına eşlik edecek bir röportajı kekeleyerek isterken buldum. "Bu doğru bir kitap olacak mı?" diye sordu. Olası tek yanıt "Evet"ti. "Eğer bu doğru bir kitapsa, o zaman büroma gelebilir ve istediğiniz bütün kağıtlara ulaşabilirsiniz, bir sonraki filminin setine gelebilirsiniz ve ben sizin istediğiniz bütün röportajları yapacağım."

Geçmişe bakınca, Fox'un bu eski basın sözcüsünün, sinemaya geri dönüşüne eşlik edecek olan büyük bir tanıtım gösterisine hazırlandığı açıktır. Yaklaşık on sekiz ay sonra Tom Luddy *Kaçan Kurtulur*'un ABD'deki başarısıyla ilgili Zoëtrope içi bir not yazdı: ". . . başarının önemli bir bölümü tanıtımcı Godard'a aittir. . . Eylül ve Ekim aylarında New York'a yaptığı iki yolculukta, röportajlarda, TV kayıtlarında, fotoğraf çekimlerinde vb. yaklaşık 12-14 tam gün harcayarak gerçekten kendini tüketti." Akademik bir kitap büyük bir kampanyaya dönüşecek çalışmanın sadece küçücük bir parçasıydı. O dönemde benim için, reklamdan kaçınan politik münzevi Godard'ın, bir kitaba cesaret veren ticari yönetmen Godard'a dönüşümü çok daha şaşırtıcıydı. Şaşırtıcı ya da değil, İngiltere ile bir dizi telefon konuşması yaptım ve ertesi gün küçük Rolle kasabasına gidene kadar, önceki on yılın görünmeyen Godard'ı üzerine 'gerçek' bir kitap lehine, denemeler koleksiyonundan vazgeçilmişti.

Rolle yaklaşık 4.000 kişinin yaşadığı, Cenevre Gölü'ndeki Nyon ile Lozan arasında kurulu küçük bir kasabadır. Küçük olmasına rağmen arabayla Cenevre havaalanına yalnızca yarım saat uzaklık-

tadır. Ayrıca Lausanne-Cenevre ana demiryolu üzerindedir ve ertesi gün gittiğim yer bu tren istasyonudur. Nord Caddesi Rolle'deki anacaddeye paraleldir. 15 numara insanın büro olmasına şaşıracağı sıradan bir apartmandır. Ön cephedeki oda çeşitli türden işit-görsel teçhizatlarla doluydu ve onun arkasında kitap raflarıyla dolu oldukça derli toplu ve büyük bir çalışma ofisi vardı. Tek dekorasyon Godard'ın masasındaki Miéville'in ve kızının anacaddeden Nord Caddesi'ne doğru dar geçide dönük olan bir fotoğrafiydı. Görüşme başladığında, Godard önceki filmleri üzerine malzemeye bakarak epeyce zaman harcadı – 1968 öncesine dair kesinlikle malzeme yoktu. Godard açık bir şekilde o filmleri başka bir döneme ait olarak değerlendiriyordu. Ayrıca şaşırtıcı bir şekilde Dziga Vertov filmlerinden çok azı vardı, şimdiki projeleri, özellikle de 'Öykü'nün güzel senaryoları üzerine çok sayıda malzeme bulunuyordu.

Görüşmemizin bitmesinden hemen önce Miéville bisiklet gezisinden geri döndü. Kibar İsviçreli tavrına sahip otuzlu yaşlarının ortalarındaki çarpıcı şekilde güzel bir kadın olan Miéville'in Godard üzerindeki etkisi apaçıktı. Godard o günlerde aşırı derecede nazik olduysa da, tavrı içine kapanıktı ve onun dikkatini zorlayıcı bir içsel dünyadan başka yöne çektiğim duygusuna kapıldım. Bu ilk izlenim onunla daha sonraki bütün görüşmelerimde doğrulandı, ancak Miéville'in ortaya çıkışı onu dönüştürdü. Onu tanıştırırken zevkle parlıyordu ve aşka tanıklık ettiğimi hissettim. Oldukça gergin halime aldırmayan Miéville'in varlığının onun üzerindeki etkisi önemliydi. Dünyayla görülür bir şekilde ilgilendiğini gördüğüm diğer zamanlar yalnızca (çok sevdiği ve aynı şekilde karşılık veren) çocukların huzurundaydı.

Altı ay sonra *Kaçan Kurtulur*'un çekimlerinin ilk haftası için İsviçre'ye geri döndüm. İlk gün otelde geçen açılış çekimlerinden birinin çekimine katıldım. Çekim erken bitti ve Godard bir tartışma için ekibi topladı ve zaman ile para arasındaki ilişkiler üzerine olağanüstü bir konuşma yaptı. Hollywood tarihinden farklı örnekleri ve otel yönetiminin sağladığı bedava çikolataları kullanan Godard sürekli olarak filmleri finanse etme biçimlerinin, insanın asla yaptığı

film üzerine uygun bir biçimde düşünmeye vakti olmaması anlamına geldiği olgusuna döndü.

Bu konuşma birkaç yönden önemliydi. Konuşma bugüne kadar benim sinema endüstrisinin emek süreçlerine dair duyduğum en iyi analizdir. Ana noktaların sunumundan çok uzaktı. Eksiltilerin ardından, insanın bunların psikotik konudan konuya atlamalar olduğuna inandığı noktaya kadar konudan sapmalar izler. Ancak tekrar tekrar argüman yeniden ortaya çıkar – her an teknik ve mesleki kararlar üzerinde düşünmek, kendisine tahsis edilen emeğe değecek bir film yapmak için en küçük görevlerle bile ilgilenmek çok önemliydi.

Daha da can sıkıcı olanı, ekipten bu söylevle ilgilenmesinin beklenmesiydi; bu onların gözle görülür bir şekilde yapamayacağı bir şeydi. Çekimler tamamlandıktan sonra Godard bana bütün teknisyenlerle tartıştığım söylediğinde şaşırdım, çünkü onların Godard'a hayran oldukları açıktı. Ancak sonradan anlamanın avantajıyla, onun ekipten istediği taleplerin aklın ötesinde olduğu açıktır ve 1970'li ve 1980'li yıllarda sürekli ifade ettiği kolektif olarak çalışma arzusu konusunda bir şüphe yoksa da, Godard'm kolektif çalışma için oluşturduğu koşulların tamamen kişisel olduğundan da şüphe duyulamaz.



Renato Berta, Anne-Marie Mieville ve Godard *Kaçan Kurtulur*'un setinde, 1979.

İkinci gün İsviçre'nin iç bölgelerindeki uzak bir köyde oynanan Hornuss adlı bir oyunun çekimleri yapıldı. Hornuss yüzlerce yardalık bir alanda küçük bir topa vurmayı içerir.

Burada sporcular büyük sopalarla topun önünü kesmeye çalışırlar. Bu alanın yanından geçen bir tren yolu vardır ve Godard'ın ideal çekimi trende başlar ve oyuna doğru pan yapardı; kent ve kır, modernite ve gelenek tek bir görüntü içinde yakalanır. Yardımcı yönetmen Romain Goupil'in bir tren tarifesi vardı ve böylece seyrek trenlerin ne zaman geçeceğini biliyordu. Ancak Godard Hornuss oyuncularını yönetmeyi reddetti; tek bir çekim içinde treni ve oyunu yakalamayı istediyse de, bunu şans eseri yakalayacaktı. Onun Goupil ile giderek ısınan ilişkileri netleşirken, çekim için oyuncuları organize etme söz konusu olamazdı. Gerçekten de kamera tren ve oyuncuları görüntülemedi ve ortaya çıkan filmdeki tanıtıcı çekim sadece Hornuss'un oynandığı alanın çekimiydi.

Bu sekans Nathalie Baye'nin taşraya taşınmaya çalıştığı filmin başındadır. Baye eski bir arkadaşını bulmak için Hornuss alanına gelir. Arkadaşı ailesinin sahip olduğu yerel bir gazetenin başına geçmiş eski bir goşisttir ve Baye onun kendisine bir iş teklif edip etmeyeceğini görmeyi ister. Konuşurlarken devrimci düşlerin terk edilmesinden bahsederler ve diyalogları filmin başı boyunca akan politikanın ölümü temasının önemli bir parçasıdır. Godard bu sahne çekilirken giderek heyecanlandı ve sonunda gazeteciyi canlandıran oyuncuya tam bir öfke içinde patladı. Godard bu oyuncunun geçmişi tartışınkenki aşırı duygusallığından ve iç bayıltıcılığından nefret etti – gazetecinin Baye'yi baştan çıkartmayı düşünmesi gerekiyordu. Godard'ın ani patlamasının şiddeti gerçekten şok ediciydi – zavallı oyuncu görülür şekilde üzgün bir şekilde ve "onu baştan çıkarmaya çalışacağımı bilmiyordum" diyerek dolandı durdu. Dışardan bakınca, Godard'ın öfkesinin onun oyuncuya ne yapacağını söylemeyi istememesi ve aslında baştan çıkarmaya dair özel imanın asıl amaç olmadığı gerçeğinden çıktığı açıktır – Godard oyuncudan gerçeğe benzer bir şeyler yapmasını istiyordu. Onun kesinlikle istemediği şey, yumuşak huylu liberal kaygının başka bir versiyonuydu.

O gün Hornuss oyununun başka bir izleyicisi kameraman Renato Berta'nın kız arkadaşı Paule Muret'ti. Godard, Muret'ten Dutronc'un eski karısı rolünü oynamasını istedi ve Muret karar vermek için sette yapılanları gözlüyordu. Önceki haftaları ve ayları Godard'ın öfkelenme öykülerini dinleyerek geçirmiş ve ekipteki kimsenin onu kınamamasını anlayamamıştı. Ancak artık bu öfkelenmelerin 'büyük diktatörün' kaprisli kendine-düşkünlüğü değil, ayakkabı bağlarını bağlayamayan altı yaşındak bir çocuğun öfkesi gibi olduğunu gördü. Varoluşun gerçeklerindeki bu tip hayal kırıklıkları her türlü kınama alanının dışındaydı. O günün şiddetine rağmen Muret bu rolü kabul etti.

Süreçteki son aşama, Godard'ın National Film Theatre'da bütün filmlerini kapsayan tam bir retrospektifini başlatan bu filmin galası ve benim kitabımın yayımlanması için Londra'ya gelmesiydi. Londra'da olduğu iki gün iki konu açıktı. Birincisi, onun filmin tanıtımı için harcadığı enerjiydi – en küçük radyo röportajından National Film Theatre'da sahne üzerindeki sunuma kadar bu çalışmanın yapılması gerekiyordu. İkincisi, normal sosyal geleneklere tamamen kayıtsız olmasıydı. Bu kayıtsızlık görülür biçimde şaşırtıcı olandan – feminist bir gazeteci ona neden fahişeliği seçtiğini sorduğunda, dobra dobra fahişeliğin kendi yaşamında her zaman bir sorun olduğu yanıtını verdi;[239] endişelendirici olana – özel sorulara yanıt vermek zorunda olmadığı bütün toplantılarda o hemen ortamı donduran asosyal bir sessizliğin içine çekiliyordu; şen şakrak olana – bir garson bizi kravatsız olarak Savoy barda içki içemeyeceğimiz bilgisini verdiğinde Godard gözünü bile kırpmadan sadece

[239] 14 Eylül 1980'de *Washington Post*'tan Margot Kernan ile bir röportajda Godard çok daha açıktı. "Anne-Marie bana bu gibi şeyleri nasıl türetebildiğimi sordu ve bunu yaşadığım için diye söylemek zorunda kaldım." Yani Godard'ın dediğine göre, o sıranın altındaydı. "Evet ve sıranın üstünde kızlara aynı şeyi söylüyorsunuz. Bir şeyler türetme kapasitesinde olmadığım için, gördüklerimin yardımıyla, resimde orada olan iç yaşamım ile dış yaşamım arasında bir fark yok."

"Merak etme, bu oteli az önce satın aldım" dedi – kadar yayılıyordu.[240]

Godard'ın İngiltere'yi ziyareti sadece Mayıs 1980'de *Kaçan Kurtulur*'un Cannes Filın Festivali'nde gösterilmesiyle başlayan ve filmin Ekim ayında ABD'de gösterime girmesiyle sonuçlanan bir sürecin parçasıydı. Bu film onun sinema dünyasına geri dönüşünü, hem eleştirel hem de ticari olarak başarılı geri dönüşünü ilan etti. *Kaçan Kurtulur* Paris'teki on iki haftalık gösteriminde gişede bir milyon dolardan fazla kazandırdı ve bu sonuç uluslararası düzeyde tekrarlandı. Bu film Cannes'da bir ödül kazanmadı ve Godard bundan jüride olan Kirk Douglas'ı sorumlu tuttu, ancak bu müthiş bir reklam oldu ve bunun 1970'li yılların başından itibaren yasal pornografiye izin veren sansür yasalarının özgürleşticiliğinin avantajından yararlanan açık seks sahneleriyle hiçbir ilgisi yoktu.

Ancak Godard sinemaya geri döndüyse de, eski yaşamına geri dönmedi. Cannes döneminde verilen röportajlarda Godard *Kaçan Kurtulur*'da kendisine yardım etmeyi reddeden Belmondo konusunda çok sertti.[241] Truffaut ile son kontakları konusunda da daha da sertti. 1973 yılında Godard neredeyse 1968 yılından beri ilişkisinin olmadığı Truffaut'ya[242] *Her Şey Yolunda*'dan sonra,

---

[240] Godard'm şeytanca mizahı onun amacının ciddiyetine sürekli bir kontrpuan oluşturur. Fransız sinemasının aykırısı olan Pierre Edelman bir öykü anlatır. Godard *Yeni Dalga*'yı çekerken Alain Delon'dan bir Mercedes'e binmesini istedi. Delon arabanın yerli üretim olmamasına itiraz etti ve villadaki odasına döndü. Bir süre sonra ekibin çalıştığını duydu ve pencereden baktığında kameranın arabanın yanındaki oldukça kirlenmiş bir eşeği filme aldığını gördü. Godard eşekle konuşuyordu, "Alain Delon, arabaya bin." Delon, Godard'ın yanına geldi ve ona neler olup bittiğini sordu. Godard eşeği çekime geldiği sırada fark ettiğini yanıtını verdi. Eşeğe Alain Delon dendiğini öğrenmişti ve yıldız oyuncu setten ayrıldığı için, bu sahneyi onun adaşıyla çekiyordu. Delon artık eşeğe gerek olmadığını ve arabaya bineceğini söyledi.

[241] Belmondo, a.g.e., ss. 346-349.

[242] Biyografisine göre Truffaut 1971 yılında Godard ile geçirdiği kazadan sonra ilişki kurmuştu (T: 585). Truffaut "yumuşadığımız iki an (aşkta mutsuz olduğumda sen, hastanede olduğunda ben)" der. François Truffaut, *Correspondence*, der. Gilles Jacob ve Claude de Givray (Rennes: 5 Continents/Hatier, 1988), s. 430. İngilizce çeviri Gilbert Adair (Londra: Faber and Faber, 1988), s. 389.

kendisinin ve Gorin'in filmlerini hazırladıkları sırada finansal yardım isteyen bir mektup yazdı. Bu mektup Truffaut'nun son filmi - Jacqueline Bisset'nin başrolünde oynadığı ve kendine konu olarak film yapımını alan *Amerikan Gecesi*'ne (*La Nuit américaine*, 1973) acımasız bir saldırıyla başladığı için geleneksel bir rica mektubu değildi. Godard bu filmin hiç dürüst olmadığını iddia etti ve Truffaut için bir yalancı dedi: "Yalancı, çünkü bir gece önce (restoranda) senin ve Jacqueline Bisset'nin göründüğü çekim filminde yok ve insan neden yönetmenin *Amerikan Gecesi*'nde düzüşmeyen tek kişi olduğunu sorar." Kişisel dürüstlüğün olmaması, filme kendini koymayı reddetmesi Godard'ın mektubunu Avrupa'yı ve toplama kamplarını anlayamama ile doğrudan ilişkilendirir. Mektup şöyle biter:

> (Sizin gibi) Pahalı filmler yapan Malle ve Rassam'ın filmleri yüzünden, benim için ayrılan para Ferreri tarafından geri alındı... ve ben battım. Bu film 20 milyona maloluyor ve yapımcısı Anouchka ve (benim ve Gorin'in sahip olduğu şirket) TVAB Films. Bizimle birlikte 10 milyona ortak-yapıma girer miydiniz? Ya da 5 milyona? Amerikan Gecesi'ni düşünürseniz, herkesin bizim sizin gibi filmler yaptığını düşünmemesi için bize yardım etmeniz gerekir. Pompidou gibi bir yalancı değilsiniz, benim gibi kendi gerçeğinizi anlatıyorsunuz. Eğer isterseniz, değiş-tokuşta Çinli Kız, Bilmenin Tadı ve Erkek-Dişi ile ilgili haklarım üzerine imza atabilirim. Bu konuda konuşmayı isterseniz, güzel olur.[243]

Truffaut'nun yanıtının orijinal elyazması kalemin neredeyse yirmi sayfa boyunca içten bir şekilde yazdığı büyük bir duygu belgesidir. Truffaut onun Jean-Pierre Léaud'a, Janine Bazin'e ve Mirielle Darc'a davranışından, Maocu gazete *La Cause du peuple* (Halkın Davası) yasaklandığında onun satışına çıkıp gelmemesine kadar Godard'dan şikayet etti. Ancak genellikle anlaması güç olan bu saldırılar –mektup gerçekten duygusaldır– Truffaut için Godard'ın her zaman merkezde yer almayı isteyen bir egoizm için maskeden başka bir şey olmayan ahlaki ve politik üstünlük konumuna saldırı için sadece bir mazerettir:

---

[243] François Truffaut, a.g.e., s. 424 / s. 384.

İşte 1973 yılında siz yine her zamanki gibi büyük jestler ve gösterişli duyurular yapmaya düşkünsünüz, her zamanki gibi kendi kaideniz üzerinde güvende, küstah ve dogmatiksiniz, başkalarına kayıtsızsınız, sadelik kapasitesinden yoksunsunuz ve birilerine yardım etmek için birkaç saat ayırmayan bir bencilsiniz. İnsanlara ilginiz ile kendi narsisizminiz arasında hiçbir şey ya da hiç kimse için yer yok. . . Bir rol oynamanız gerekiyor ve bunun prestijli bir rol olması şart; her zaman gerçek militanların nankör, gündelik ama zorunlu bir işi yapan temizlikçi kadınlara benzediği izlenimine sahip oldunuz. Ancak siz, siz militanlığın Ursula Andress'sisiniz, flaşların patlamasına yetecek kadar kısa görünürsünüz ve daha sonra yeniden yok olursunuz, egoistçe gizemin bulutlarının ardından gidersiniz.[244]

Bu karşılıklı ifadelerin şiddeti şaşırtıcı değildir. Truffaut'nun bir yaşamı kaydetme kararlılığındaki ilk filminin özyaşamöyküsel gücü, hızla genç eleştirmen Truffaut'nun saldırdığı gelenek içinde daha fazla filme giden yolu açmıştı. Truffaut ile Godard arasındaki uzaklık bir kişisel kapris meselesi değil, ama köklü estetik ve ekonomik tercihlerin sonucuydu.

Kaçan Kurtulur ile Godard, Truffaut'ya yeniden mektup yazdı. *Kaçan Kurtulur*'un Paris'teki gösterimi Rivette, Chabrol ve Truffaut'nun yeni filmleriyle aynı zamana denk geldi ve Godard şimdi insanların önünde tartışmayı öneriyordu:

Gerçekten bir 'konuşma' yapar mıydınız? Ayrılıklarımız ne olursa olsun, sinemamıza ne olduğunu sizden duymak benim için ilginç olurdu. Hemfikir olacağımız bir 'moderatör'ü kesinlikle bulabiliriz. Gallimard ya da başka bir yerde bunu bir kitap haline getirebilirdik. Bir ya da iki günlüğüne sizi Cenevre'ye davet etmekten mutlu olurdum. Eğer mümkün olursa bir nebze kendi 'mekânımı' göstermeyi isterdim. Yalnızca iki kişinin bulunacağı böyle bir buluşma fazlasıya şiddetli olarak hissedilebilirdi, dört kişiyle olması potansiyel farklılığı azaltabilir ve şimdiki durum atlatılabilirdi. Dostluk baki kalır.

Truffaut'nun yanıtı sertti:

İsviçre'ye davet etmeniz, insan sizin zamanınızın ne kadar değerli olduğunu bilince olağanüstü gurur verici. . . Mektubunuz şaşırtıcı ve 'politik' tarz pastişiniz ikna ediyor. Mektubunuzun sonu en mut-

[244] A.g.e., s. 430-31 / s. 390.

lu kararlarından biri olarak kalacak: "Dostluk baki kalır." Böylece siz bize veba gibi kaçınılması gereken gangsterler ve sahtekârlar demenize rağmen kin gütmediğinizi gösteriyorsunuz. Bana gelince mekânınıza gelmeyi kabul ediyorum – basitçe 'evim' diyen bütün ikiyüzlüleri düşününce ne hoş bir ifade. Ancak bu benim başkalarıyla, diyelim sizin söylediklerinizi kaydedecek ve her yere yayacak dört ya da beş kişiyle paylaşmayı istediğim bir ayrıcalıktır. Bu yüzden sizden benim gibi Jean-Paul Belmondo'yu da davet etmenizi istiyorum. Onun sizden korktuğunu söylemiştiniz ve onu bu korkudan kurtarmanın zamanıdır. Ayrıca Sovyet işgali sırasında kendi ülkesinde sizin 'revizyonist' diye suçladığınız (Çek) Vera Chytilova'yı da görmeyi çok isterdim. Konferansınızda onun varlığı gerekli görünüyor, çünkü onun vize almasına yardım edeceğinizden eminim. Ve Télérama'da gerçek bir orospu dediğiniz Loleh Bellon'u neden ihmal edelim. Son olarak, sizin telefon etmenizin ertesi günü bana yazan eski arkadaşımız Braunberger'i de unutmayalım: "Pis Yahudi' tahammül edemediğim tek hakarettir." Yanıtınızı aşırı sabırsızlanmadan bekliyorum, çünkü eğer Coppola'nın grubundan biri olduysanız, zaman baskısını yaşayacaksınız ve başlığının şöyle olacağını bildiğimi sandığım bir sonraki özyaşamöyküsel filminizin hazırlıklarını mahvetmek istemezsiniz: 'Bok boktur' (T: 712-713).

Eski ilişkiler yeniden kurulmadı, ancak Rolle'deki üs ve Miéville ile ortaklık sürdü. Grenoble'a taşınmadan önce Godard inanılmaz bir hızla evini ve bürosunu değiştirmişti. 1976 yılından itibaren süren devamlılık şaşırtıcıdır – Godard kendi çalışma stüdyosunu 1990'lı yılların başında bir bloğa taşıdı ve hem Miéville hem de Godard Nord Caddesi'ndeki evlerinden kasabadaki başka evlere taşındılar, ancak Rolle bir kuşağın etkinlikleri için üs olarak kalmıştır.

Ayrıca süren yapım ilişkileri de olmuştur. Alain Sarde bu ilişkiyi *Kaçan Kurtulur*'da geliştirmiş ve sonraki yıllarda Godard'ın Fransız yapımcısı olmuştur. *Çile*'de yapım yönetmen yardımcısı (unit production manager) Ruth Waldburger 1980'li yılların sonunda Sarde'nin ortak olduğu bir İsviçre yapım şirketi kurdu. Godard'ın jeneriklerinde belki de en sık yer alan isim sesten sorumlu François Musy'dir. Musy'nin ilişkisi tek tek filmler boyunca iyi gitti, çünkü Godard'ın çok fazla özerk olmasını sağlayan gide-

rek karmaşıklaşan teknoloji için Godard'a teknik destek sağlayan bu ilişkidir.[245]

Kaçan Kurtulur'un çekimlerinin üssü Rolle'deydi ve küçük bir ekiple yapılmıştı. Filmin başarısı çok daha büyük bir yapım ve teknik olarak hırslı olan *Çile*'ye ve Godard'ın *Hor Görme*'den bu yana ilk kez stüdyoya geri dönmesine yol açtı.

Bir Amerikan filmi rüyası yavaşça soldu. Godard Zoëtrope'e gitmeyi sevdi ve hatta bir süreliğine Santa Monica'da bir ev kiraladı. Asistanı Brooks Riley ile gerçek bir dostluk kurmuş, Tom Luddy'nin şirketini gerçekten sevmişti. Ancak Coppola *Yürekten Biri* (*One from the Heart*, 1981) için bir Hollywood setinde Las Vegas'ı yeniden yaratırken Zoëtrope sorun yaşıyordu.[246] Coppola'nın efsanevi görüntü yönetmeni Vittorio Storaro ve sahne tasarımcısı Dean Tavoularis Fransa ve İsviçre'de çekilecek Godard'ın bir sonraki filminde çalışmak için setteydiler. Ve çekimlerin bitmesinden bir gün önce *Yürekten Biri*'nin setinde Godard karmaşık bir arabesk boyunca devinen çarpıcı bir şekilde güzel bir vinç çekimini düzenlemesi fırsatı buldu. Son filmde buna benzeyen bir çe-



Alain Sarde ve Godard Roland-Garros'da, 28 Mayıs 2001.

[245] Grenoble'da Beauviala ile işbirliği beklentileri karşılamadıysa da -uzun bir tartışma için bkz. (G I: 519-557)- yapım araçlarını kontrol etme arzusu hiç azalmamıştı. 1970 yılında Nedjar tarafından Godard için kiralanan kurgu odasında ortaya çıkan fantezi -aynı yerde yaşama ve çalışma arzusunu yerine getirme- neredeyse tamamen Rolle'de gerçekleşti.

[246] *Yürekten Biri*'ni izledikten sonra Godard, Coppola'ya aşağıdaki notu gönderdi: "'Yürekten Biri' konusunda tebrikler. Film yapım tarzınızla ilişkili olduğum için gurur duyuyorum stop JLG."

kim vardır, ancak Godard'ın Hollywood filmindeki kısmı *Scénario du film 'Passion'* filmi için video senaryosunun bir parçası olarak rülebilir. Ancak Storaro ve Tavoularis bu filmde çalışmadılar; *Kaçan Kurtulur*'dan miras kalan ve *Çile*'de (*Passion*) yoğunlaşan bir model içinde Godard teknisyenlerle olan bütün ilişkileri kopma noktasına kadar itti, Storaro ve Tavoularis daha sürecin en başında kovuldular. Böylece Raoul Coutard on yıldan fazla bir kopuştan sonra bir Godard filmi için hazır olup olmadığının görülmesi için kendisini *Çile*'nin yapım bürosunda anlaşma yaparken buldu. Bir Godard filmi için her zaman hazır olduğunu netleştiren Coutard çekimlerin daha ilk gününde önceden Billancourt'ta bir stüdyo kurmaya karar verdi. Ancak oraya gittiğinde zaten oraya gelmiş olan tıraş olmamış ve siyah gözlüklü (Coutard için iki kötü gösterge) Godard'ı buldu. Uzun yılların ardından bu yeniden bir araya geliş çok duygusal değildi – Godard dünyadaki bütün önde gelen ramanları denediklerini, ancak hiçbirinin uygun olmadığını söyledi. Coutard hiçbir şey söylemedi.

Bu yeniden bir araya geliş bence Godard'ın sinemasının en büyük ve ayrıca en güzel filmi olan *Çile*'nin yaratılmasını sağladı. Godard'ın önceki filmi 'Kaçan Kurtulur'un adı için kullanmış olduğu ifade bir geminin ve onun mürettebat ile yolcularının bundan böyle görevleri ve sorumlulukları olan bir kolektifi oluşturmayacağının işaretidir – filmin İngilizce tam çevirisi 'every man for himself'tir ('herkes kendi başına' ya da 'herkes başının çaresine baksın'). Ve *Kaçan Kurtulur* çok net bir şekilde kendisini politika tarzında zamanın içine yerleştirmişti. *Çile*'de Godard politikanın başarısızlıklarının analizine geri döndü. Bu filmde bir fabrika ve bir film seti yan yana getirilir ve bu iki dünya Hanna Schygulla'nın sahip olduğu bir otelde buluşur. Kocası Michel Piccoli fabrikanın sahibidir ve Schygulla filmin yönetmeni Jerzy ile bir ilişki yaşar. Jerzy'nin de işçilerin grevini örgütlemeye çalışan genç bir Katolik militan olan fabrika işçisi Isabelle Huppert ile bir ilişkisi vardır.

Bu filmin hem çok sayıda hem de çok az öyküsü vardır: Grevin öyküsü, evliliğin öyküsü, Piccoli'nin işinin öyküsü. Ancak bunların

her biri kısaltılmış, neredeyse gülünç sahneler içinde anlatılır. Bu arada devasa film setinde Avrupa sanatının (Rembrandt'ın *The Night Watch* ve Ingres'in *La Grande Baigneuese*'ından Delacroix'nın *The Fall of Constantinople* ve El Greco'nun *The Virgin and the Immaculate Conception*'ına kadar) en klasik resimlerinin birçoğu yeniden canlandırılır.

Bu film finansal kriz içindedir; Laszlo Szabo belki de Godard'ın en devamlı oyuncusu umutsuz bir şekilde yönetmeninden yapımın devam etmesi için para bulmasını sağlayacak bir öykü elde etmeye çalışan kuşatılmış durumdaki yapımcıdır.



Çile'de yeniden canlandırılan Ingres'in *La Grande Baigneuese*, 1982.

Çile, Avrupa modernizminin büyük yapıtlarından biridir. Modernizm en bilinen şekliyle biçime ve sanatın kendisine odaklanma olarak bilinir. Belki de en ünlü örnekler Picasso'nun Kübizmi ve Joyce'un dille yaptığı denemelerdir. Klasik eleştirel formülasyon Rus Biçimcisi Victor Shlovsky'ninkidir: "aracı açıkça ortaya koymak." Bu ölçütü yeniden düzenlemeyi istemeden ya da Shlovsky'nin eleştirel dehasından şüphe etmeden modernizmi sıkı-

cı bir biçimcilik olarak anlamak bir hata olurdu, çünkü biçime yönelme bir izleyici krizine yol açar.

Pratik açıdan evrensel okur-yazarlık ve yeni basım teknikleri bütün tarihsel benzerlikleri ortadan kaldıran ölçekte bir izleyici kitlesini yaratmak için Lumière kardeşlerin keşfiyle birleştiği için 19. yüzyılın sonunda sanatın izleyicisinde köklü bir değişiklik oldu.

Ancak bu yeni izleyiciler tür ve seyirliğin taleplerinin, artık klasik kuralın ya da aristokratik otoritenin onayladığı taleplerin değil, ama gerçek bir görülebilir pazarın taleplerinin dayattığı sınırlamaları netleştirir. Anlamın oluşturulmasına izleyiciyi dahil etmeye kararlı olan modernizmin reddettiği, hazır anlamları olan bu yeni pazardı. Ve anlamın bu reddinde modernizm yalnızca günümüzün tüketim-egemenliğindeki kültürünü değil, ama aynı zamanda Rönesans'tan bu yana herkese hitap etmeyen Batı sanatının terimlerini de reddeder. Bu nedenle modernizmin paradoksu bir yandan sanat biçimlerinin demokratik görünümünü –sanat konusunda hem dünyanın hem de benliğin her yönüne yönelme kararlılığı– sunarken, diğer yandan izleyicileri bir avuç insanla sınırlandıran bir dikkat ve bağlanımı gerektirmesidir.

Çile'nin resimleri canlandırması Batı sanatının anlamlara nasıl odaklandığını netleştirir: Rembrant'ın *Night Watch*'ının kasaba sakini politikasına; Delacroix'nın tarihsel konularına; El Greco'-nun dini konularına. Ancak *Çile* bu resimlerin anlamlarıyla ilgili değildir. Uzamı organize edişleriyle ve Cenevre Gölü'nün üzerindeki güneşin gündelik gerçekliğini ifade edebilen ışıkla ya da tamamen parlak olarak fabrikada çalıştığı sırada Isabelle Huppert'in hareketleriyle ilgilenir.

Orijinal Bazinci konum sanatın gerçek varlığını filmin çok popüler biçiminde bularak modernizmin sorunlarını çözmüştü. Ancak bu sanat küçük bir elit yapımcılar ve eleştirmenler grubunun egemenliğine bağlıdır. Bu elit grup Hollywood'u finans kapital ile daha fazla bütünleşmeye zorlayan televizyonun yeni biçimlerinin tehdidi altındadır. 1950'li yıllardan 1975 yılında *Jaws*'ın gösterimine kadar uzanan bu süreç tam da Bazin'in öğrencilerinin 1960'ların başında film yapmaya başladığı dönemde hızlandı. 1963 yılından itibaren

Godard için anahtar düşünür Bazin değil, Brecht'ti. Çünkü Brecht modernizme ve popülerliğe dair imkansız bir işe girişerek biçime giderek daha fazla önem verme ve mevcut izleyicinin yetersizliği ile gelecekteki politik bir dönüşüm arasında bağlantı kurmaya çalıştı. Geçmişe bakınca Godard'ın 68'deki geleneksel dağıtım kanallarını reddetme ve onların estetik sınırlamalarını artık yeni bir klasisizm olarak kucaklama değil, ama değersiz stereotipler olarak reddetme çözümünün, Truffaut'nun kendi küçük şirketini yaşatma kararlılığının tam tersi olduğu açıktır. Yazışmalarının sertliği sadece dostluklarının yakın oluşunun değil, aynı zamanda kendi ortak mirasları konusunda yoğun anlaşmazlıklarının ürünüdür.



Çile'nin setinde Eugène Delocroix'nın *The Fall of Constantinople* adlı tablosunu çekmek için bir vinç çekimi oluşturan Jerzy Radziwilowicz, 1982.

Godard'ın politikayı bırakması –Jerzy filmin başında "insanın dünyayı kurtararak kendisini kurtarabileceği düşüncesinden vazgeçilmesi gerekir" der– Rohmer'in gerçeğe doğrudan erişimi sinemanın benimsenmiş türleriyle ilişkilendirme olarak tanımladığı Bazinci sinemaya geri dönüş değildi. Bunun yerine, Jerzy sanatçı olarak kurbanlık konumunu üstlenirken, ortaya modernist bir Bazin çıkar: politikayı reddettikten sonra Jerzy "insanın her şeyi

kaydetmesi gerektiğini" kabul eder. Geriye kalan kameradır, ancak kamera eğer dünyayı görmemizi sağlayan kendi tarihsel misyonunu yerine getirecekse, kendi kurallarından, kendi öykülerinden ayrılamamalıdır.

Godard'da radikal değişim ve malzemenin yeniden kullanılması çelişki değil, ama daha ziyade yöntemin tanımlanışıdır. *Çile*'de *İngiliz Sesleri*'nden işçilerin tartışmasını, *İtalya'da Mücadele*'den çorbanın içilişini ve *Numara İki*'den Üçüncü Enternasyonal'e dair anıları olan yaşlı adamı buluruz. Ancak proletaryanın mücadelesi artık diğer bütün gelenekler kadar iflas etmiş görünür ve bu nokta filmin başlarında işçilerin Huppert'in onları örgütleme girişimlerine darbe indirdiğinde acımasızca vurgulanır.

Sanatı kurtaracak olan politika yalnızca duyguları körelten bir uyuşturucudur. Godard ile ilk görüşmemizde ona politikayla ilgili ne düşündüğünü sordum. Nadiren kullandığı türden aşırı bir teatral jest ile koluna büyük bir şırıngayla zerkefiyormuş gibi yaptı. "Bazı insanlar uyuşturucu kullanır, bazı insanlar politikayı kullanır." "Yoksulun genellikle haklı" olduğu yolundaki devrimci iddia halen geçerliyse ve Miéville ile Godard sığınmacıların haklarının tanınması mücadelesine yardım etmeyi sürdürse de, bir inanç sistemi ya da yaşamı ve sanatı organize eden bir kod olarak politika sadece bir bahanedir.

Politikanın yerini alan ise Coutard'ın ikili tema dediği ölüm ve aşkın imkansızlığıdır. Ancak artık aşkın imkansızlığı kadının çok arzulanır bedeni üzerine tamamen yansımaz ve ölüm ataların incelenişini içerir. Kadının vefasızlığına dair ergen saplantısı ve kötü kaderli bireyin kahramanlığı erillik ve toplum sorunlarına daha yetişkin bir ilgiye olanak sağlar. Bu erkek cinselliğinin çıkmazlarıdır ve Godard'ın paleti için renkler sağlayan Batılı sanat ve din geleneğidir.

Kaçan Kurtulur babanın sunduğu bir erkek cinselliğinin çıkmazını incelemişti: "Kadınlardan daha az korkmak için 90 dakikalığına babamın adını ödünç aldım." Ve bu filmin en ürpertici yanı

seksin kadınlar tarafından yalnızca acı çekme olarak yaşanabileceğidir.[247]



Hana Schgulla *Çile*'de, 1982.

Çile kabul edilebilir bir ilişki oluşturmaya çalışırsa da, bu geleneksel olarak anlaşılan her koşulun dışındadır. *Kaçan Kurtulur*'un fahişesi Huppert *Çile*'nin bakiresi haline gelir ve film Jerzy'nin Hanna Schygulla'nın taleplerini ve geleneksel cinsel deneyimi reddetmesinin ardından zirvesini bu arzulanan ve seksüelleştirilen fahişenin etrafında oluşturur. Godard'ın sette Schygulla'ya davranışı aşırı derecede sertti; Coutard, Schygulla'nın tutku dolu bir gece nedeniyle tükenmiş göründüğü bir sabahı hatırlar. Coutard çok açık kırışıklıkları gizlemek için biraz ışık eklemeye kalkıştı, ancak Godard herkesin duyabileceği bir yorumla onu durdurdu:

---

[247] Isabelle Huppert bu bölümle ilgili Godard ile ilk tartışmasuu hatırladı: "Öğle yemeği için ara verdik ve ben Godard'dan bu karakterle ilgili benimle birazcık olsun konuşmasını istedim. Bir an düşündü ve daha sonra 'bu acı çekmenin yüzü' yanıtını verdi. Bu kadar. Sonradan benimle o zamana kadar görmediğim *Hayatını Yaşamak*'taki Anna Karina hakkında da konuştu. Uzun yıllar sonra bu filmi izlediğimde, onun ne dediğini anladım." "Isabelle Huppert: Ma vie d'actrice," propos recueilles par Thierry Klifa, *Studio Magazine* 181, Eylül 2002, s. 66.

"Bütün gece düzüştü – bırak da herkes onun yüzündeki kırışıklıkları görsün." Godard'ın sertliğine rağmen, Schygulla asla bu kadar güzel bir şekilde görüntülenmemiştir ve Jerzy'nin onun yüzünü çektiği video görüntüsünü oynattığı ve yeniden oynattığı sahne, yalnızca derinden etkileyici değildir, aynı zamanda Godard'ın neden filmin anlatısının dışında bir anı ya da bir görüntü karesini, bir yüzü görebildiğimiz bir anı yakalamayı istediğini mümkün olduğunca netleştirir.

Filmin sonu, bedensel ve tinselin imkansız bir karışımı içinde imkansız bir cinsel birleşme görüntüsü sunar. Bu açıkca anal olmaktan ziyade iz bırakmayacak başka bir geçit bulma arzusudur. Godard ertesi yıl çektiği *Adı Carmen*'de bu yüceltmeyi incelemeye devam etti. *Çile* çok büyük bir finansal başarısızlıktı. Bütçesine uygun olarak büyük ölçekli gösterimine rağmen film Paris gösterimini izleyen beş haftada yalnızca 300.000 dolar hasılat elde etti, oysa *Kaçan Kurtulur* on iki haftada 1.000.000 dolardan fazla kazandırmıştı.

Godard bana o dönemde bütün film çekimi deneyiminin yoğun bir şekilde tatsız geçtiğini ve bunun filmin gösterimiyle ilgili verdiği röportajların sürekli bir teması olduğunu söyledi. Coutard, Godard'ı 1960'h yıllarda çalıştığı yönetmenden çok değişmiş buldu. Ayrıca Godard eskiden çabuk sinirlenen ve alıngan bir insandı, ancak çoğu kez özür dilerdi ve davranışını affettirmek için çiçekler vermeye ya da bir içki ikram etmeye her zaman hazırdı. Artık özür dileme söz konusu değildi ve Coutard onun kendi berbat öfkesinden haz alır göründüğünü fark etti.

Godard'ın doğrudan tepkisi 'küçük bir film' olan *Adı Carmen*'i yapmak oldu. Stüdyo ve çok sayıda çalışanı *Kaçan Kurtulur*'dakinden daha küçük bir ekibe olanak sağladı. Carmen rolüne seçilmiş olan Isabelle Adjani açılış sahnesinin çekileceği hastaneye geldiğinde maiyetindeki kuaförleri, makyaj sanatçıları ve asistanları iki arabayı doldurmuştu; Godard'ın kamera ve ses için bütün ekibi bir arabayı dolduruyordu. Teçhizatı indiren ve kuran Coutard, Adjani'nin yüzünün etrafındaki ışığı ölçmeye başladı. Ekipmanı ta-

şıyıp kuran bir görüntü yönetmenini hiç görmemiş olan Adjani, Coutard'ı sıradan bir set işçisi sandı, gözyaşlarına boğuldu ve hem seti hem de filmi terk etti. Godard'ın yöntemlerinin onun güzelliğini yeterince ifade etmeyeceğinden korktu ve son anda Maruschka Detmers süperstar Adjani'nin yerini aldı. Bu şiddetli bir finansal darbeydi ve bu darbe film çekimindeki erteleme Myriem Roussel'ın çaldığı yaylı sazlar dörtlüsünün randevülerini değiştirmek zorunda kalmaları anlamına geldiğinde şiddetlendi. Godard bu dörtlüyle çok kötü kavga etmişti ve Coutard intikamlarını almaktan çok zevk aldıklarını söyler.



Maruschka Detmers ve Jacques Bonaffé Adı Carmen'de, 1983.

Bu filmde Bizet'in *Carmen*'i yerine Beethoven'in geç dönem kuartetleri kullanıldı ve Joseph'in Carmen'e olan ölümcül cinsel tutkusu, onun kız arkadaşı Myriem ile olan 'farklı' ilişkisiyle yan yana getirildi. *Çile*'nin açık modernizmi türsel gerilimlerin yapısına izin verdiyse de, anlatı düzeyinde sinemanın biçimi üzerine düşünmeyi ortaya koyan, ünitsizce hastanede kalan yönetmen 'Jean Amca' rolündeki Godard'dır. Filmin başında Godard hemşiresine "Otuz üçe kadar sayıncaya dek parmağımı kıçına sokabilir miyim?" diye sorar. Sonunda bir silahlı soygun sahnesi olarak ikiye katlanan film setin-

de artık asistanı olan hemşireye döner ve "Otuz üçe kadar saydım" der.

Cinselliğin yüceltilmesi olarak ,iz bırakmayacak bir nüfuz etmenin imkansız tanımı olarak, sanat kesinlikle ölümcül olan bir cinselliğin alternatifidir. Carmen, İngilizce diyaloğunu bu öykünün Preminger'in siyah oyuncularla çektiği yapımı olan *Carmen Jones*'dan (1954) alır (hem senaryoyu yazan Miéville hem de Godard bu sözleri çok severler) ve Joseph'e şöyle der: "Eğer seni seviyorsam, bu senin ölümündür." Ve fiziksel tutkunun sonu, sinemada belki de asla, Carmen tarafından cinsel olarak şiddetli bir şekilde reddedilen Joseph'in, ses kuşağında Tom Waits'in 'Ruby's Arms' parçası yükselirken, televizyonun üzerine yığıldığı sahnedekinden daha iyi ya da daha korkunç bir şekilde temsil edilmemiştir. Coutard'a göre Godard'ın en büyük filmi *Çile*'den ziyade bu filmdir – Detmers'in Bretanya'daki dairede tam da akşam karanlığı yaklaşırken çekilen çekimlerindeki ışığın dengesi onun sinemasında hiçbir yerde aşılmamıştır; bu mükemmel ve ölüme ile aşkın imkansızlığına dair büyük temaların ifade edilişi asla daha zehirleyici olmamıştır. Ses kuşağında Tom Waits çok sevdiği Ruby'sinin kollarında kalmasının imkansızlığına dair şarkısını söylerken, Joseph'in Carmen'in kabaran arzusu karşısında çaresizce çöktüğü sahne sinemadaki en büyük ve en dayanılmaz aşk sahneleri arasında sayılmalıdır.

Carmen 'Küçük filmlerin anısına' yazısıyla biter; bu film aslında Godard'ın giderek daha fazla tahammül edilemez bulduğu sinemaya başka bir vedasıdır. Onun sayısı giderek azalan ekiple kavgaları daha da şiddetlendi. Coutard "bana karşı çok aksiydi" der ve Godard'ın kameranın önünde isteksizce tamamen soyundurulan Detmers ile ilişkisi onun için kadın arzusunu tanımlayan diğer kadınlarla ilişkisinden daha kötü değilse de, oldukça kötüydü. Mo Teitelbaum *İngiliz Sesleri*'ndeki çıplak kadın sekansıyla ilgili olarak Godard ile konuşurken, Godard çıplaklığın açıkça görülmesinin ne kadar önemli olduğunu, bedenin gerçekten kabulü için bunun ne kadar can alıcı olduğunu vurgulamıştı. *Adı Carmen*'de, aktris ile yö-

netmenin tahammül ettiği insani ilişki ne kadar korkunç olursa olsun, Godard kadın bedenini pornografiye düşmeden, cinselliğin ve erotizmin tüm değeriyle, gençliğin güzelliği içinde tanımlar. Belki de *Sanatçının Genç Bir Adam Olarak Portresi*'ndeki Stephen Daedalus'un estetik kuramı bize en doğru ifadeyi verir: "Çirkin sanatın tahrik ettiği duygular kinetiktir, arzu ya da tiksinmedir. Arzu bizi sahip olmaya, bir şeylere erişmeye sevkeder. Bunlar kinetik duygulardır. Onları tahrik eden sanatlar, pornografik ya da didaktik, bu nedenle çirkin sanatlardır. Estetik duygu (genel terimi kullanıyorum) ise statiktir. Akıl tutulur ve arzunun ve tiksinmenin üzerine çıkarılır."[248]

Carmen izleyici açısından ne kadar başarılı olursa olsun –ve film 1983 sonbaharında Venedik'te çok sayıda ödül alsa da– bu aynı zamanda Godard'ın *American Film* dergisine verdiği bir röportajda netleştirdiği gibi başka bir sondu:

> Bu film *Çile*'nin ticari bir başarısızlık olmasından korktuğum sıradaki ekonomik bir gereksinimden ortaya çıktı. Bu nedenle başka bir filmi organize etmeye çalıştım ve ayrıca eğer bir Carmen yaparsak Adjani ile bir sözleşme imzalama olanağı vardı ve Anne-Marie Miéville o dönemde Otto Preminger'in *Carmen Jones* filmiyle çok ilgileniyordu. Ben de *Carmen Jones*'u çok beğendim. Müziksiz bir Carmen yapamayacağımı, ama bunu da bir fotokopi gibi olacak Bizet'in müziğiyle yapamayacağımı anladım. Ve Carmen'in gerçek konusunun müzik ve beden olduğunu fark ettim ve senaryo da bunu kavramaktan –müzik ve beden arasındaki sevişme– ortaya çıktı.
>
> Soru: *Çile*'nin yapımı sırasında hastalandığınızı, bu filmin sizi neredeyse öldüreceğini söylediniz.
>
> Yanıt: *Carmen* beni daha da fazla öldürdü.
>
> Soru: Neden?
>
> Yanıt: Ekip ve onların sizin yaptığınız filmi düşünme tarzı yüzünden. Onlar bu filme karşıydılar, bu nedenle filmi onlara rağmen yaptık. Tıpkı bir geminin kaptanı, Kaptan Ahab gibi.
>
> Soru: *Kaçan Kurtulur*'da gerçek sorunlar yoktu.

[248] James Joyce, *A Portrait of the Artist as a Young Man* (Londra: Penguin, 1992), s. 222. Montajda Stephen'in kuramının yerini öğrenci müstehcenliği ve kentin sesleri alır.

Yanıt: Vardı, ancak güç ve imgelem açısından ekiple eşittim ve artık o kadar güçlü değilim. Ekipten daha zayıfım.[249]



Jacques Bonaffe *Adı Carmen*'de, 1983.

Kaçan Kurtulur'un setinde kulak misafiri olduğum tartışmada Godard tekrar ve tekrar film yapımıyla ilgili başlıca sorunun para geldiğinde onun hızla harcanması gerektiği gerçeğinden ortaya çıktığını yineledi. Durma, düşünme, yeniden başlama olanağı yoktu, ancak *Adı Carmen*'den itibaren Godard neredeyse her zaman tam da böyle çalışacaktı. *Selam Meryem*'i finanse etmek için *Dedektif*'i yıldız oyuncular Johnny Hallyday ve Nathalie Baye ile yapmak zorunda olduğu 1984 yılında bir istisna vardı, ancak 1980'lerin ortasından itibaren Godard filmlerini kendi ritmine ve zamanına göre yapar. Filmlerinin büyük çoğunluğu Rolle'ye birkaç kilometre mesafede ve tamamen esnek bir zaman şeması içinde çekilir.[250] Bu yapım ritmi yalnızca Godard kendi bütçelerini

[249] Colin MacCabe, "Every Man for Himself," *American Film*, Haziran 1984, vol. 9, no. 8, s. 34.

[250] Bu genel kuralın iki istisnası *Allegmagne 90 neuf zero* (1991) ve *Les Enfants jouent à la Russie*'ydı (1993). İki filmde de Godard alışılmıştan çok daha yoğun bir

herhangi bir normal yapımcı gibi kullanmayı reddettiği için mümkündür. Çok az sayıda yönetmen artık harcamaları peşinen ayrıntılı olarak hesaplamadan bir film yapabilir. Kuşkusuz beklenmedik durumlar vardır ve film yapımının teknik hünerinin çoğu yönetmene görünüşte çok ayrıntılı bütçe içinde en fazla tercih derecesini vermesindedir. Ancak film gelişirken para harcayabilmek neredeyse imkansızdır.

Godard bu tür bütçelere boyun eğmeyi reddeder. Küçük bir zanaatkâr gibi, bir fiyat teklif edecek ve daha sonra bunu izah etmeden kendi ürününe verecektir, ki bu da onun genellikle kendi bütçelerinin çoğunu cebe koyduğundan şüphelenildiği anlamına gelir. Ancak bu şüpheci akıllar artan paranın hemen diğer projeler ya da daha fazla teçhizat için kullanıldığı gerçeğini ihmal ederler, çünkü teçhizatı kiralamak yerine ona sahip olmak bütçenin tiranlığından kaçmanın başka bir yoludur. Yıllardır Godard Gaumont tarafından desteklenmiştir, ancak onun parasının çoğunun bu şekilde harcandığına kuşku yoktur: "Dört milyona malolan bir filmden üç tane yapılabilir. O noktada insan teçhizata bir milyon yatırabilir – müthiş bir rakam. Yüzde açısından bizim teçhizata diğerlerinden daha fazla yatırım yapan bir şirket olduğumuzu düşünüyorum. Ve bu Rossellini'den gelen başka bir düşüncedir."

Godard kesinlikle her zaman filmlerinden para kazanmamıştır ve her büyük zanaatkar gibi Godard da parasını bir projeyi mükemmelleştirmek için harcamakla tanınmıştır. 1987 yılında çok bölümlü film *Arya*'ya kendi katkısı olan bölümün ilk çekimlerinden o kadar hoşnutsuzdu ki, cebinden harcayarak yeniden çekim yaptı.

Filmin yapımcısı olan Britanyalı yönetmen Don Boyd, mükemmel bir film olarak gördüğünü Godard'ın yeniden çekmeyi istemesine şaşırdı ve Godard'ın bunun parasını kendisini ödemesinden daha da şaşkınlığa düştü. Godard sonunda Boyd'un gözlerinin önünde kurgu masasında yeniden çekilen filmi Rolle'de mü-

şekilde işbirliği yaptığı kişilere bel bağladı – Almanya'da Goupil, Rusya'da Champetier.

kemmel bir şekilde hazırlanmış ortamda kurguladı. Boyd teçhizatın karmaşıklığından, her şeyden çok da video ve filmin birleştirilmesindeki özgünlükten hayrete düştü. Godard bir asistanla birlikte filmi çekim-çekim birleştirirken gözle görülür biçimde sinirliydi ve daha sonra on bir dakikalık filmin bütününü gösterirken daha da fazla sinirliydi. Boyd gördüklerinden çok mutluydu. Godard'ın katkısı konusunda birkaç kez vazgeçmişti ve Godard'ın yaptığından inanılmaz haz aldığını gizlemedi; Godard teşekkürler ederek onu kucakladı.

Rolle'deki daha önce bahsedilen küçük restoranlardan birindeki kutlama yemeğinde Godard kendi yapım yöntemini ve Miéville ile ortaklığının ne kadar merkezi olduğunu açıkladı.[251] Godard'ın yapım sürecindeki ustalığının düzeyinin sinema tarihinde benzeri yoktur. Bu yalnızca sahip olma ve teknolojiye erişim meselesi değil, ama aynı zamanda harcamanın biçiminde paranın kontrolü sorunudur. Dışardan bütçe yoksa da, içerden bütçe vardır ve Godard'ın 1980'li yılların sonundaki asistanı Hervé Duhamel Godard'ın oturup her vergi için ayrı maddeyi içeren bütün bir bütçeyi yazdığını hatırlar. Godard ayrıca ço-

---

[251] Ekonomik bakış açısından, Godard'ın ekonomik varlığını kavramak için sinema yapımından modeller kullanmak muhtemelen anlamsızdır. İsviçre endüstrisi açısından bir analiz çok daha yararlı olurdu: bkz. Jonathan Steinberg, *Why Switzerland?*, 2. baskı (Cambridge: Cambridge University Press, 1996), ss. 163-205. Godard ile ilgili yaygın mitlerden birine karşı çıkmak için *Arya*'dan örnek veriyorum. Bu Godard'ın para konusunda kavga çıkarmadığı anlamında düşünülmemelidir; ancak ayrıntıların farkında olduğum her durumda para kavganın aracı olarak işlev görmüş, anlaşmazlığın temel nedeni olmamıştır. Bunun tek istisnası Grenoble dönemi sırasında Godard'ın parayı kesinlikle aldığı, Meksika ile ilgili verilen sipariş filmdir. Yeni Meksika yönetimi ilgili Bakanlığı denetlediğinde, paranın harcanmış olmasına rağmen filmin teslim edilmediği ortaya çıktı. Godard, Tom Luddy'ye filmi gerçekten Mexico City'ye gönderdiğini, ancak Meksikalıların son ödemeyi yapmak istemedikleri için filmi havaalanından almadıklarını anlattı. Söylenti bir filmin yapıldığını akla getirir: Meksika'nın turist posterlerinden doksan dakika. Söylenti ayrıca bu paranın çoğunun *Nasıl Gidiyor?*'un finanse edilmesi için kullanıldığını söylüyor. Bu söylentiler üzerine yorum yapan Godard tek boynuzlu ve at şeklindeki hayvana gönderme yaptı.

ğu kez mekânların kullanılışıyla tamamlanan günlük programlar yapar.

Boyd *Arya*'nın ikinci çekiminin sonuçlarını gördüğünde Godard'ın neden ilk çekimlerden hoşnut olmadığım ve bunları neden kötü bir şekilde "yönetilmiş" olarak tanımladığını anladı. Godard, Lully'nin *Armide* adlı 1686 tarihli operasının ikinci perde, beşinci sahnesinde Arınide'nin konuşur gibi söylenen (recitative) aryasını seçmişti. Öykü Tasso'nun *Gerusalemme Liberata*'sından alınır ve Arınide Fransız şövalye Renaud'a arzusunu ve tekliflerini reddettiği için onu öldürme isteğinin şarkısını söyler. Godard filmini iki güzel genç kadının kendi erkek narsisizmleri içinde tecrit olmuş iki vücut geliştirmeciyi baştan çıkarmaya ya da öldürmeye çalıştığı bir vücut geliştirme salonunda geçirir.[252] Filmin gücü umutsuzca vücut geliştirmecilerin dikkatini çekmeye çalışan kadınların güzelliğinden, ancak Boyd'un son versiyonu gördüğünde anladığı gibi, güzelliğin kendinin farkında olmaması gerektiğinden gelir. İlk çekimlerde Godard genç kadınların kendi fiziksel cazibelerini sergilemelerine, kendilerini erkeksi fetişlere dönüştürmelerine izin vermiş ya da onları bu konuda cesaretlendirmişti.

Arya erkeğin kontrol ve nüfuz etme arzusunun yasaklandığı bir durumda kadın bedeninin fiziksel güzelliğini kaydederek erkek cinselliğinin açmazlarını çözen bir film olan *Selam Meryem*'in bir finali olarak görülebilir. Cinsel arzunun ekonomik talebin teşvik edilmesinde en önemli unsur haline geldiği bir çağda, beden üzerine odaklanan bir film için Joseph ve Mary'nin öyküsünü tercih etmek inanılmaz görünür. 1977 tarihli *L'Evangile au risque de la psychanalyse* adlı hayli etkili kitabında önde gelen Lacancı psikanalist ve çocuk terapisti Françoise Dolto ideal çift olarak Kutsal Aile'ye dair geleneksel Hıristiyan argümanının yeni bir versiyonunu oluşturdu.

[252] Bkz. Peter Wollen, "L'eternel retour," *Jean-Luc Godard: Son + Image, 1974-1991* içinde, der. Raymond Bellour ve Mary Lea Bandy (New York: The Museum of Modern Art, 1992), ss. 187-195.

Cinsel birleşmenin yokluğu bu idealleştirmeye bir engel değildir, çünkü Lacancı kuramın en temel unsurlarından biri olan babalığın metaforik bir durum oluşunu netleştirir.

Freud'un Oedipus öyküsünü izahı baba ile oğul arasındaki rekabeti vurgulamıştır, ancak katıksız bir fallik güç konumunun fantezisini kurarak bu rekabet durumunda kalan oğul olduğu için oğlun sürekli olarak psikoz riski altında olduğunu, simge ile gerçeklik arasında ayrım yapamadığını vurgulayan Lacan'dır. Bu, çocuğun babanın arzunun devrelerine yakalandığını, onun fallusa sahip olmasının annenin arzusuna bağlı olduğunu kavradığı ve bizim baba ile oğlu ayıran nefretlerin en derinini bulduğumuz andır. Ancak bu aynı zamanda babanın kendisini simgeselleştirdiği ve babanın adının ölü bir babanın yaşama arzusuna olanak sağladığı yere işaret eden andır. Babalık hiçbir bireyin üstlenemiyeceği ve Joseph'in mükemmel örneği olduğu bu simgesel işlevdir.

Godard'ın Dolto'ya inanması çok önemlidir ve Dolto'nun sözleri Godard'ın bu filmi açıklamasının temelini oluşturur: "Bu olağanüstü çift, sıradan bir erkek ile sıradan bir kadın arasındaki bir buluşmadaki duyguların derinliğini keşfetmemize yardım eder."[253]

Mary (Meryem) rolünü Myriem Roussel oynadı. Godard, Roussel ile Jerzy'nin 'evrensel yara'yı düşünmesini sağlayan havuzdaki çıplak kızı oynadığı *Çile*'nin setinde tanışmıştı. Godard ona *Adı Carmen*'de Joseph'in 'farklı' kız arkadaşı olarak rol verdi, ancak *Selam Meryem*'de Roussel filmin tartışılmaz yıldız oyuncusu haline geldi. Godard'ın Roussel ile ilişkisi aşırı yakındı. 1985 yılında Alain Bergala, Godard'ın yazılarından ve röportajlarından oluşan ve daha kalitesiz 1968 baskısını güncelleyen iki ciltlik bir koleksiyonu yayımladı. Bu koleksiyonda Godard'ın son iki sayfayla katkıda bulunduğu resimli bir biyografinin olduğu önsöz vardı. Bir cilt 'görüntüde nüfuzu olanlar' olarak Karina ve Wiazemsky ile Roussel'ı grupladı; diğer cilt ise 'yaşamda nüfuzu olan' olarak Miéville'nin bir portresiydi. Roussel ilişkilerini şöyle tanımladı:

---

[253] Bitmiş filmin diyaloglarına ilişik sinopsis.



Nathalie Baye in *Detective*, 1985.



Jean-Pierre Leaud *Dedektif'te*, 1985.

Godard ile *Çile*'de tanıştım. Resimler için küçük bir roldeydim. Bir kız hastalandı ve benden onun yerine geçmem istendi. Sonradan konuşmaya başladık. Godard'ın bir baba ile kızın öyküsü olan çok eski bir projesi vardı. Videoda bu proje üzerine çalıştık. Bu arada daha sonra *Adı Carmen*'de birlikte çalıştık. Daha sonra bu projenin gerçekleşemeyeceği netleşti, çünkü kişisel olarak benim kesinlikle kapasitesinde olmadığım çok şey talep ediyordu ve belki de bu durum Godard için de geçerliydi. Bu bir analiz gibi küçük bir projeydi: bir film yapmak için günlük yaşamı kullanmak. Bu nedenle *Selam Meryem*'i yapmak için bu projeyi terk ettik. Şeyleri filme almadan önce onları yaşamanız gerekir. Bunun çok sayıda sorunu ortaya koyduğunu ve ikimizin de gerçekten gereksinim duymadığımız şeyleri yaşamamız gerektiğini düşünüyorum. Bütün bunları yaşamak ve bunları çalışmada nasıl kullanılacağını bilmek için inanılmaz derecede güçlü olmak zorundasınız. Sonunda ayrılmayı tercih ettiğim yer burasıydı. . . Kendimi olabileceğimden, yapabileceğime doğru kullanmak için, ancak gündelik yaşamımı buna uygun olarak kullanmadan, günlük yaşamı buna göre biçimlendirmeden.[254]

Godard'ın *Selam Meryem*'i yapmaya yönelik kesin kararı ve para bulma çabaları İngiltere'ye kadar uzandı. Bana yeni kurulan Channel 4'dan para bulup bulamayacağımı sordu ve bu kanalın yeni bir Godard filmini finanse etmeye istekli olduğunu öğrenecek kadar şanslıydım. Channel 4, 1982 yılında kurulduğunda, aralarında Godard'ın 1968'den itibaren yaptığı neredeyse bütün filmlerin de olduğu Other Cinema'nın bütün bir kataloğunu satın almıştı ve bir Godard sezonu için bir fırsatı bekliyorlardı. Yeni film bunu sağlayacaktı. Godard 100.000 dolar istedi ve Channel 4 bunu kabul etti, ancak onlar daha fazlasını istediler – ayrıca 60.000 dolar verecekleri özgün bir belgesel. 1970'lerin sonundaki televizyon çalışmalarından o kadar etkilenmiştim ki, Channel 4'u bu belgeseli yalnızca Godard'a değil, hem Miéville'ye hem de Godard'a sipariş etmeye ikna ettim.

---

[254] *Art Press*, Special Godard, Hors Serie, no. 4 (Aralık 1984-Şubat 1985), s. 40.

Godard bu belgesel için bir fikir istedi, ben onun ve Miéville'nin Britanya üzerine bir film yapabileceklerini önerdim – on altı yıl önceki *İngiliz Sesleri*'ni tamamlayan bir 'Britanya Görüntüleri.' Bu tip bir çalışma için bir tretman bile yazdım. Ancak Godard parayı almasının ve *Selam Meryem*'i bitirmesinin ardından uzun bir erteleme dönemi yaşandı ve bu dönem Godard ve Miéville'nin Rolle'deki kendi yaşamlarını yansıtan bir belgesel yapmalarıyla sonuçlandı – *Sert Bir Konuda İki Arkadaş Arasındaki Yumuşak Bir Konuşma* ya da kısaca *Yumuşak ve Sert* (*Soft and Hard [A Soft Conversation between Two Friends on a Hard Subject]*, 1985).

Alaycı bir şekilde bakarak, zaman ve maliyet bedelleri nedeniyle Britanya konusunun her zaman sadece bir hayal olduğu anlamına geldiğini öne sürmek kolay olurdu, ancak insan pekala bu Britanya konusunun Miéville ve Godard için sonuçta fazla bir şey ifade etmediği de öne sürebilirdi. Britanya üzerine düşünmekten kendi yaşamları üzerine düşünmeye geçiş üçkağıtçılık ya da ikiyüzlülük değil, tutuşana kadar gerçekten peşinde oldukları düşüncelerdi. Alaycı ve dostça yorumlar belki de gerçek seçenekler değildir; bunları bir madalyonun iki yüzü olarak kavramak daha iyidir. Yapımda geçen zamanın uzunluğu benim son aşamalarda bulunmamam anlamına geldi.[255]

Bu dönemde prodüksiyon şirketini sağlayan Other Cinema'dan Tony Kirkhope ve Channel 4'da görevli editör Rod Stoneman bu belgeselin bitmesi için acele ettiler. Stoneman, Godard'm İngilizce konuştuğu başlıca kişi haline geldi ve bunun kısmen zaten programı yapılmış Godard sezonu için belgeselin zamanında tamamlanmasında en fazla onun tehlikede olmasıyla bir ilgisi yoktu. Stoneman şöyle hatırlıyor:

> Godard ile ilgili –Old Compton Patisserie Valérie'de ilk buluşmamızdan itibaren– beni en çok etkileyen şey, Godard'ın yaratıcı ve daldan dala atlayan çalışmaları ile yaşamı arasındaki kesin devamlı-

[255] Bu çok önemli dönemin büyük bölümünde Pittsburgh Üniversitesi, İngilizce Bölümü'nde ilk dönem dersimi veriyordum. 1985 yılından itibaren Pittsburgh akademik çalışmam ile film yapımına girmem arasında ilişki kurmaya yönelik kararımda temel malzemeyi ve entelektüel desteği sağladı.

lıktı. Diğer yönetmenlerde, yaratıcı çalışmadan finansal işe yönelirken bir ara ve bir vites değişimi vardı. Bir kopma olmaksızın biri ve diğeri arasında hemen zarif bir ironiyle hareket eden Jean-Luc için böyle bir şey söz konusu değildi. Ve ayrıca egosu olsa da, Görece kendi statüsüne aldırmıyordu. Diğer ünlü yönetmenlerde neredeyse sıradan olarak bu yönde bir çaba olabilirdi, ancak kaçınılmaz olarak bu çabayı fark ederdiniz – Jean-Luc kendisine ne kadar saygı gösterildiğiyle ilgili değildi. Genellikle yönetmenler konuşma ve davranışta doğrusaldır, ancak Godard hiç böyle değildi.

Sonraki beş yıl boyunca Rolle'ye gidip onu gördüm ve sonunda Grandeur et décadence d'un petit commerce du cinéma ve Miéville'nin Mon cher sujet'inin yanı sıra Sinema Tarih(ler)i'ni satın aldım. Cenevre havaalanına taksiyle gitmem gerektiği ve yeterli paramın olmadığı olayı asla unutmayacağım –Jean-Luc paranın zihninden geçtiğini ama onla ilgilenmediğini belirten olağanüstü bir jestle bir avuç dolusu notu masaya fırlattı– ve bu bir vites değiştirmeden oldu.

O dönemde doğan ilk oğlumla her zaman ilgilendi. Aslında Jean-Luc, Adam'ın Rolle'ye bir ziyaretten iki gün sonra doğmuş olduğunu bildiği için, nazik ilgisinde bir dokunaklılık vardı. Yumuşak ve Sert'te şöyle bir diyalog vardır: "Çocuk yapmak yerine resimler yapıyorum. Bu benim insanlığıma bir son verir mi?" Yumuşak ve Sert'in gelişimi çok kolay olmuştu – bunun benim için eve yakınlaştıran meditasyon olması makul görünür. Tamamlanan program Tarih'in geçmiş olayları ile günlük yaşam arasında oynayan, dünyaya bir bakış tarzını bir an görme fırsatı sundu. Onların –'sanatın umutsuzluğunu,' politikayı, ilişkileri ve yaratıcılığı– anlama tarzları kuşkusuz olağanüstüydü. Pornografi ve teknolojiye dair düşüncelerin, eğer daha fazla zamanımız olsaydı daha gelişkin ve hayali olarak daha zengin olabileceğini hissettim, ancak Godard sezonu için sona yaklaşmıştık ve sonuçtan mutluydum – her ne kadar Godard'ın kendisinin yarım kalan bir şeyler olduğunu hissettiğini düşünsem de. Tamamlanan programı nasıl sunacağımız ile ilgili bir tartışma vardı. Jean-Luc alt yazıların dikkati görüntüden saptırabileceği kaygısıyla bir seslendirme istedi. Ancak onu Britanya televizyonu ve senkronize konuşma gelenekleri açısından altyazının 'daha az kötü' olacağına ikna ettim. Gerçekten de Godard, Orla Kustow'un taslak halindeki altyazılarını büyük bir dikkatle kontrol etti.

> Çok net olarak hatırladığım bir şey, bir gece beni Rolle'deki dairesine çıkardığında yatak odasında kitapların olmamasıydı. Bu oda onun bütün filmlerinin gösterdiği gibi yazılı metinler arasında yaşamış biri için çok münzevi ve arı bir mekân olarak beni çok etkiledi.

Selam Meryem, Kaçan Kurtulur ile başlayan filmler dönemine son verdi. Kutsalın günlük öyküsünü finanse etmek için *Dedektif*'i çekmek gerektiyse de, Godard asla bir daha egemen film endüstrisinin sınırlamaları içinde bir film yapmayacaktı. On yıldan fazla bir süre boyunca Godard *Kral Lear* ile başlayan ve *Daima Mozart* (1996) ile sona eren bir dizi film yaptı; bunların tümü çok az sayıda ekiple ve çoğu da Rolle'nin çevresinde çekildi.

Bu filmlerde Caroline Champetier'in Cenevre Gölü'nde şafağı çok güzel görüntülemesinden Godard'ın *Sağım Kolla*'daki soytarı rolünü olağanüstü oynamasına kadar göz alıcı ve mükemmel olan çok şey vardır, ancak bütün bu filmlerde *Selam Meryem*'de olduğu gibi, görüntülerin birleştirilmesine indirgenemez bir şekilde şahsi bir şeyler, çok aşırı bir birleştirme girişimi, filmleri fragmanlar halinde bırakan bir referans yoğunluğu vardır. Editör olarak olağanüstü çabaları bize iki ciltlik *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*'ı kazandırmış olan Alain Bergala ayrıntılı ve öğretici yazısında bu filmlerin bir bütün -bütünün parçaların toplamından daha fazlası olduğu bütün bir çalışma- olarak işlediğini düşünür. Bergala'nın tezi doğru olabilir, ancak diğer iddiası olan 1980'li yılların sonundan itibaren Godard'ın başlıca yaratıcı meşguliyetinin sinemanın video tarihi olan *Sinema Tarih(ler)i* olduğundan şüphe duyulamaz.[256]

Bu *Sinema Tarih(ler)'i*'nin Godard'ın daha eleştirmenliğinden başlayan uzun bir kuluçka dönemi vardır ve bunların babasının Henri Langlois olduğu kesindir. Langlois 1978 yılında öldüğünde, ondan Montreal Üniversitesi'nde sinema tarihi üzerine konferanslar vermesi bekleniyordu. Godard onun yerini aldı ve *Introduction*

---

[256] Alain Bergala, *Nul mieux que Godard* (Paris: Editions Chaiers du cinéma, 1999) ss. 221-249.

à une véritable histoire du cinéma (Gerçek Bir Sinema Tarihine Giriş) adıyla kitap olarak yayımlanan bir dizi konferans verdi. Godard'ın öğretme yöntemi diğer uygun filmlerle birlikte kendi filmlerinden birinden parçalar göstermekti: *Kameralı Adam* (*Chelovek s kinoapparatom*, 1929) ile *Hor Görme, Çıplak Ruhlar* (*The Bad and The Beautiful*, Vincente Minnelli, 1952) ile *Amerikan Gecesi, Hafta Sonu* ile *Dracula* (Tod Browning, 1931), *Almanya Sıfır Yılı* ile *Kuşlar* (*The Birds*, Alfred Hitchcock, 1963) vd. Bu konferanslar kendi içlerinde olağanüstü ilginçtirler ve tam da onun Rolle'ye taşındığı dönemde sinema üzerine görüşlerinin bir özetini oluştururlar. Ancak onun kullandığı yöntemin yetersizliği konusunda sürekli bir şikayeti de içerir: imgenin imgeyle olan tarihine girişmenin, sinema tarihini görsel olarak anlatmanın bir yolu olmalıdır.

1988 yılında Godard bana gelişmekte olan bir çalışmayı görmek isteyip istemediğimi sorarak beni şaşırttı. Şaşırdım, çünkü *Selam Meryem*'den sonra, Godard üzerinde çalıştığı filmlerle ilgili herhangi bir enformasyonu asla kendiliğinden söylememiş, hatta onlarla ilgili yakınmamıştı bile. Dışarıdan bakan biri olarak bu filmlerin eğer finansal olarak küçük bir iş olurlarsa hoş karşılanmayacakları izlenimine sahiptim. Ancak gördüğüm bir film değildi; gerçekten bu çalışma bütün karakterleştirmeye karşı koyuyordu. Bu bir sinema tarihi olarak sınıflandırılabilecek hem görüntünün hem de sesin olağanüstü bir montajıydı, ancak eşit derecede de 20. yüzyılın bir tarihi olarak görünüyordu. Özellikle II. Dünya Savaşı ve toplama kampları üzerine belgesel malzeme çok sayıda filmden parçalarla yan yana getiriliyordu. Betimleme Batı sanatından alıntılarla daha da karmaşıklaşmış ve hem popüler hem de klasik müziğin geniş alanını içeren bir ses kuşağıyla güçlendirilmişti. Seslerin ve görüntülerin bu akışının merkezinde Rolle'deki stüdyosunda okuyan, yazan ve kurgu yapan Godard'ın kendisi vardır. İlk izleyişte bende

Godard'ın artık yeni bir düzeyde çalıştığı izlenimi bıraktı ve bu ilk izlenim değişmedi.[257]

Montaj, her zaman onun sinema için anahtarı, yeni bir anlam oluşturmak için iki görüntünün, iki sesin bir araya getirilmesi olmuştur. Bu operasyon aslında sinema teknolojisine bağlı değildir, ama sinema bu operasyonu keşfetmiştir – Godard için bu sinemanın keşfidir.[258] Video teknolojisi ve Lozan'daki İsviçre arşivindeki Freddy Buache'nin cömertliği sayesinde Godard artık Langlois'nın 1940'lardaki Sinematek'ini ve onun bitmek tükenmek bilmeyen programını geliştirebiliyordu. Artık basitçe bir unsurun diğerine göre önceliğine ya da önemine dair alışılmış varsayımlara önem vermeyen bir tarzda kişiseli, kurmacayı ve belgeseli yan yana getiren 20. yüzyılın bir montajına girişebiliyordu. Tarih her zaman özel bir kişinin tarihidir ve gerçeğin ve onun kurmacalarının tarihi çoğu yazılı tarihin varsaydığı biçimde birbirine uymaz değildir. Godard bu programları şöyle anlatır:

> Asla değiştirmediğim bir planım vardı, bu tek tek sekiz programın adıydı. İlk bölüm olan All the Histories'in (Bütün Tarihler) sinemanın her şeye sahip olduğunu göstereceğini biliyordum. Daha sonra sinemanın çalışma tarzının çok tek başına olduğunu göster-

---

[257] *Yumuşak ve Sert* insanın bu yöntemin işlediğini görmeye başlayabileceği ilk tamamlanmış çalışmadır, çünkü tümü de *Tarih(ler)*'de yeniden görünecek olan *Örselenmiş Tomurcuklar* (*Broken Blossoms*, David. W. Griffith, 1919), *Hor Görme, Rüzgar Gibi Geçti, Frankenstein* (James Whale, 1931) kısa süreliğine görülürler. *Kral Lear*'da V. William Shakespeare'i oynayan Peter Sellars da bu filmde sinemadaki kolay anlaşılmayan final sekansının başka bir hazırlık biçimi olarak okunabileceğini düşünür. Hem Freddy Bucahe hem de Alain Bergala 1985 ve 1986 yılındaki ilk versiyonlardan bahsetmişlerdir: bkz. Michael Temple ve James S. Williams, "Introduction to the Mysteries of the Cinema 1985-2000," *The Cinema Alone: Essays on the Work of Jean-Luc Godard 1985-2000* içinde, der. Michael Temple ve James S. Williams (Amsterdam: Amsterdam University Press, 2000), ss. 14-15.

[258] Michael Witt'in *The Cinema Alone*'daki çok iyi yazısı "Montage, My Beautiful Care or Histories of the Cinematograph," ss. 33-50'de netleştirdiği gibi, Godard 'montaj' terimini bütün anlamını kaybetme riskinin olduğu geniş bir referans alanıyla birlikte kullanır. Sinemanın iki anlamın yan yana getirilmesinin üçüncü bir anlamı yaratacağına ve bu yan yana getirme biçiminin yine de sinemayı sınırlamadığına dair çok basit düşünce görece olarak özgül bir iddiadır.

dim ve bu benim A Solitary History (Tek Başına Bir Tarih) adını verdiğim bölümdür. . . Daha sonra da sinemanın film tarihi ve herkesin 1920'li yıllardan itibaren önemsiz olduğunu düşündüğü küçük öyküler, önemsiz müzikal komediler, küçük gaglar ve çılgın komediler için tek biçim olduğunu gösteren The Cinema Alone (Tek Başına Sinema).

Bundan sonra sinemanın kadınları filme çeken erkekler olduğunu gösteriyorum. Bu edebiyatta olduğu gibi resimde de erkeklerle değil kadınlarla ilişkili olan güzelliğin tarihidir. Bu nedenle bu Fatal Beauty'dir (Öldürücü Güzellik). Daha sonraki Malraux'dan gelen The Currency of the Absolute'dur (Mutlağın Geçerliliği). Bu nedenle hesabını vermek zorunda olduğunuz bir tür mutlak vardır: bedelini ödemeniz gerekir. Ayrıca yine Malraux'nun etkisi altında olan, sinema karanlıktan geldiği için The Answer of Darkness (Karanlığın Yanıtı) vardır. Ayrıca (farklı bir tarzda işlense de) ekonomik güç ile ilişkili yan olan The Control of the Universe (Evrenin Kontrolü) vardır. Sonuncusu ise The Signs Amongst Us'tır (Aramızdaki Göstergeler): sinema bir göstergedir ve göstergeler aramızdadır. Bize bir gösterge veren yalnızca odur. Diğerleri bize emirleri vermiştir. Sinema yorumlanacak, oynanacak, birlikte yaşayacağınız bir göstergedir (G 2: 16-1).[259]

Godard'ın yoruma ve oyuna vurgu yapması *Sinema Tarih(ler)i*'ni anlamak için çok önemlidir. Godard'ın 20. yüzyılın tarihinin sinemanın tarihi oluşundaki en önemli noktaların çoğunu gözden kaçırdığından yakınmak olanaklı görünür: örneğin Avrupa'nın sonuna işaret eden Ağustos 1914'te savaşın patlak vermesini sağlayan milliyetçiliğin şaşırtıcı patlamasındaki ilk haber filmlerinin rolü; Laurence Olivier'in hem son büyük emperyalist savaşı hem de Nazizme karşı savaşı sürdürdüren V. Henry'yi uyarladığı muhteşem dönem; II. Dünya Savaşı sonrası yıllarda Amerikan sinemasının potansiyelini sınırlamada Hollywood karalistesinin önemi; 1970'li yılların başında siyahları kullanan (blaxploitation) filmlere karşı başla-

[259] Godard'ın son program listesi farklıydı. Sekiz bölümün adları 1a *All the Histories*, 1b *A Solitary History*, 2a *The Cinema Alone*, 2b *Fatal Beauty*, 3a *The Currency of the Absolute*, 3b *The Answer of Darkness*, 4a *The Control of Universe*, 4b *The Signs Amongst Us*.

tılan mahvedici siyaseten doğrucu saldırı nedeniyle filmlere gelişmeleri için asla bir şans verilmemesindeki paradoks.[260]

Bu tip konular (belki de Hollywood kara-listesi hariç) Godard'ı ilgilendirmez. Onu ilgilendiren kendi sinemasıdır, Langlois'nın sinemasıdır, Yeni Dalga sinemasıdır. *Sinema Tarih(ler)i* 'gözün kendini incelemesine' olanak sağlar. Hem bizim hem de Godard'ın bu görüntüler içinde gerçek bir mirası yeniden bulmamızı sağlar. Godard'ın *Sinema Tarih(ler)i* gerçekten tarihi sunmanın yeni bir yoludur. Video teknolojisinin ortaya çıkması en kişisel özdeşleşmeler ile en genel görüntülerin birleştirilebildiği imge üzerine yeni bir tür düşünmenin olabileceği anlamına geldi.

Sinema Tarih(ler)i'nin özgünlüğü onları tanımlamayı aşırı derecede zor hale getirir ve her tanımlama bir an görünen çekimlerin ve hızla birbirini izleyen çekimlerin teşhis edilmek zorunda olduğu 'referans avı'na dair akademik bir yapboz gibi ses verme riskini taşır. Bu tarihlerin yorumu davet ettiği kesinlikle doğrudur. Bunların yapılmasını izleyen bir yıl içinde Fransız akademisyen Jacques Aumont bunlara tahsis edilen muhteşem bir kitap yazmıştı ve bunlar *Art Press*'in özel bir sayısında yayınlanmışlardı. Bunun bir başlangıç olduğuna dair her türlü olasılık vardır.[261] Ancak bu tür çalışmalar büyüleyici olsalar da, *Sinema Tarih(ler)i*'nin olağanüstü gücünü gizleme riskini taşırlar. Önemli nokta, her sesin ve görüntünün yalnızca tesadüfen alıntı ya da referans olduğudur; onların gerçek işlevi Godard'ın anlattığı öykünün, yoğun bir biçimde kişisel, ama aynı zamanda da hepimizin öyküsü olan öykünün gerçek malzemesi olmasıdır.

Belki de Godard'ın George Stevens'in *Kanlı Aşk* (*A Place in the Sun*, 1951) filmindeki bir Elizabeth Taylor gülüşü ile toplama kam-

---

[260] Bkz. *Baadasssss Cinema* (Yön. Isaac Julien, Yap. Minerva Pictures).

[261] Jacques Aumont, *Amnésies: fictions du cinéma d'après Jean-Luc Godard* (Paris:POL, 1999). Aumont'un kitabının bölümlerinden biri, büyük ölçüde bu tarihlere odaklanan etkileyici bir kitabın bir bölümü olarak İngilizce'ye çevrilmiştir: *The Cinema Alone: Essays on the Work of Jean-Luc Godard 1985-2000*, der. Michael Temple ve James S. Williams (Amsterdam: Amsterdam University Press, 2000).

pından bir görüntüyü yan yana getirdiği ilk bölümden çok tartışmalı sekansa bakmaya değerdir. Godard, Stevens'in nasıl kampları filme alan ilk kişilerden biri olduğu ile Stevens'in bu ölüm deneyiminin ardından yaşamı övme arzusu açısından Taylor'un gülüşünün gücünü analiz etmesi arasında ilişki kurar. Bir yandan bu sahne bu tarihlerin ana temasına uyar – sinema ya öldürmeyi engellemek ya da olanları anlamak açısından tarihi yeterince doğru bir şekilde kaydetmediği için, kampların kurulmasına izin vermekten suçludur. Aynı zamanda bu sekans yalnızca en korkutucu memento mori'lerden (kuru kafa gibi ölüm sembolü) biridir. Kafatası her zaman, deri Elizabeth Taylor kadar genç ve güzel olsa da, derinin altındadır.

Sinema Tarih(ler)i'nin büyük başarısı şu düzeylerle birleşmiştir: tarihsel –20. yüzyıl tarihi için filmin merkezi olduğuna dair genel tezler– ve biçimsel– soyut bir varoluş modeli sağlamak için sinema arşivinin yağmalanması. Bu *Sinema Tarih(ler)i* büyük bir tarihsel kazı oldukları halde, bunlar aynı zamanda kendi koşullarıyla ilgilenen ve bunları aydınlatan ses ve görüntü modelleridir.

Sinema Tarih(ler)i'nin yapıldığı yılın (1998) büyük bölümünde British Film Institute'da çalışıyordum. 1979 sonbaharında *Kaçan Kurtulur*'un çekimlerinde geçen günlerim akademik çalışmadan pratik yapıma vurgu değişimi yapmamda önemli bir rol oynamıştı. Geçmişe bakınca İsviçre'deki o sonbahar günleri benim için net olsa da, o dönemde asıl net olan, sinema hakkında yazabileceğim çok şey olsa da, film yapımı hakkında yazabileceğim çok az şey olduğunu anlamamdı. 1985'ten 1989'a kadar British Film Institute'da Prodüksiyon Sorumlusu'ydum ve eğitimimdeki yetersizliklerin bazılarını giderdim. Daha sonra benden Bazin'in bir kuşak önce taslağını çıkardığı türden bir eğitimi oluşturmak amacıyla BFI'nin yayıncılığı ve eğitim etkinliklerinin tümünü üstlenmem istendi.



Sinema Tarih(ler)i'nden bir çalışma belgesinden iki sayfa.



(LOUIS DELLUC)

Yapılacak acil bir iş bir televizyon kolu geliştirmekti. Filmler üzerine kitaplar ve dergiler yayımladık – neden televizyon programları yapmayalım? Niyetlenilen küçük insiyatif birden kendini

1995 yılında sinemanın yüzüncü yıldönümü için planlama yaparken buldu. Channel 4 bizden unutulmaz bir yıldönümü sağlamamızı istedi ve biz birçok ülkede on altı filmin yapımına giriştik. Her film önemli bir yönetmenin kendi ulusal sinemasına kişisel bakışıydı ve amiral gemimiz Martin Scorsese'nin Amerikan sineması tarihiydi.

1990'lı yılların Channel 4'u 1980'li yılların Channel 4'u değildi ve aldığım tek net emir anlaşılması zor olan Godard'a sipariş vermemekti. Kendi tarzında klasik Hollywood kadar yaratıcı ve keyifli bir yer olmuş olan Britanya televizyonuna aynı zamanda programların tüketicilerinden ziyade tamamen yapımcılar hakim durumdaydı. BBC ile ITV arasında sert bir rekabet olmuştu, ancak bu rekabet yapımcıların izleyicilere olduğu kadar kendilerine ve emsallerine de haz vermeye çalıştığı bir bağlam içinde oldu. Channel 4 bu sisteme karşı çıkmamış, ancak bunun yerine kendi ufuklarını genişletmişti. Margareth Thatcher'ın 1990 tarihli Televizyon Yayıncılığı Yasası ve kablo ve uydu yayının ortaya çıkmasıyla bu sistem sona eriyordu.

Bu nedenle Godard konusunda tartışmadım. Başka bir tercihe, daha geleneksel tattaki önemli bir eleştirmen ve yönetmen olan Bertrand Tavernier'e başvurdum. Bir yıl süren eğlendirici ve öğretici konuşmalar, elli dakikada Fransız sinemasının tarihini sunma olasılığının Tavernier'i baştan çıkardığı kadar gözünü korkuttuğunu da netleştirdi. Bu noktada Channel 4'a bunu Miéville ve Godard'dan istemek zorunda olduğumu söyledim. Yalnızca onların bu kadar kısa sürede bu projeyi yapabileceklerini düşündüm, ancak aynı zamanda da onlar ilk tercihimizin Tavernier olmuş olmasına rağmen bu projeyi yapmalarını isteyecek kadar tanıdığım tek yönetmenlerdi.

BFI TV, en önemlisi ilkokuldan üniversiteden mezuniyete kadar eğitimin her düzeyinin merkezine film yapmayı yerleştirmek olan görevleriminin yalnızca küçük bir bölümünü oluşturdu. 'Sinemanın Yüzyılı' projesi somutlaşma noktasına geldiğinde, benimle birlikte hareket edecek bir ortak bulmak zorundaydım ve Bob Last'ı işbirliğine ikna etmeyi başaracak kadar şanslıydım. Onun punk rock gruplarının menejeri olarak geçirdiği dönem telif hakkı meselelerini

zekice kavramasını sağlamıştı. Telif hakkı kilit meseleydi, çünkü ekonomik bir bakış açısından bu on altı program, Scorsese'nin klasik Hollywood'dan aldığı kısa sahnelerin sağladığı başlangıçtaki ve çok önemli değerle birlikte, bu programlarda kullanılan klipler üzerindeki telif hakkı değiş-tokuşundan biraz daha fazlasını içeriyordu.

Godard telif hakkını ileri görüşlü bir şekilde çok önemli sanatsal ve politik bir mesele olarak anlar. Fransız ve Anglosakson sistemleri arasındaki farklılıkların etrafında birçok yasal tartışma yapılır; Fransızlar yaratıcının tarafını tutarken, Anglosaksonlar telif hakkı sahinin tarafını tutarlar. Ne kadar farklı olsalar da, her iki sistemin de izleyiciye her türlü hakkı sağladığı gerçeğinin altında önemsiz görünürler. Hoşlanalım ya da hoşlanmayalım, beşikten mezara kadar eğlendirildiğimiz bir dünyada, görüntü ve diyaloğu, ışığı ve sesi yeniden işleyebilme yeteneği hem ruhsal hem de politik sağlık için anahtar olabilir. Kesin olan, Godard'ın *Sinema Tarih(ler)i*'nde başardığı çalışmanın bu gezegen üzerindeki herhangi biri için az ya da çok imkansız olduğudur. Rod Stoneman Channel 4 için ilk iki bölümü satın aldığında, hukuk sorumlusu her ne kadar 'çok sayıda telif hakkı' ihlali olduğu öne sürülebilirse de, bu filmlerin eleştiri amacıyla sınırlı sayıda alıntı yapmaya izin veren Britanya telif hakkı yasasının 'adil ticaret' hükmünü koruması çerçevesinde bu hakları elde etmeksizin yayınlanabileceği kararını verdi.

Böylesi bir bireysel kahramanlığın övülmesi gerekse bile, sonuçları her zaman yerel olacaktır. Dünyanın her yerindeki televizyon yayıncılarının, kendi telif haklarını en değerli ekonomik varlıkları olarak gören çok büyük eğlence şirketleriyle uğraşmaya cesaret edeceklerini düşünmek imkansızdır.

John Milton kendi klasik özgürce konuşma savunması olan *Areopagitica*'yı (Basın Hürriyeti Üstüne) yazdığında, sansürden muaf tuttuğu sansür yasa tasarısının tek bölümü 'herkesin telifini kendisi için adilce' koruyanıydı.[262] İngiltere'de telif hakkını teklif eden ilk yasa tasarısının Milton'un düşüncelerin özgürce dolaşımını önleyen diğer maddelerine saldırısı nedeniyle ünlü olması basitçe

[262] John Milton, *Complete Prose Works* (New Haven: Yale University, 1959), vol. 2, s. 491.

şaşırtıcı bir paradoks olarak görünebilir. Ancak üç yüz elli yıl sonra bu ne şaşırtıcıdır ne de paradokstur, çünkü telif hakkı günümüzde düşüncelerin özgürce gelişmesi ve mübadelesinin önemli engellerinden biridir.

İnsanların telif hakkını düşündükleri kadarıyla, (Milton'un tasarısını hazırlayanların yaptığı gibi) bir bireyin çocuklarına ve torunlarına bir hakkı verdiğini ve daha sonra öldüğünü düşünürler. Oysa dünyada telif haklarının üçte ikisine altı şirket sahiptir. Telif hakkı bir bireyin elinde olsa bile, o birey 20. yüzyılda, yeni bir mülkiyet hakkını tanımlamaya çalışan ilk Protestan kapitalistlerin düşlerinin ötesinde telif haklarını biriktirebilirdi. Rolling Stones zaten milyonlarca dolar kazandığı 'Satisfaction' adlı şarkının hâlâ sahibi midir ve eğer kendi yaşamımın bir kaydını yapmayı isteseydim, ne zaman bu şarkıyı kullanmam olanaklı olurdu, ama ya iznin maliyetine gücüm yetmeseydi? Bu soruların 20. yüzyılda giderek daha fazla baskıcı olduğuna kuşku yoktur. Godard'ın telif hakkıyla ilgili sürekli endişesi yalnızca bireysel bir özellik değil, ama daha ziyade ses ve görüntünün çağdaş gerçekliğine dair gerçek bir anlayıştır.

Bu gerçeklikler 'Sinemanın Yüzyılı'nın gündelik işleriydi ve Bob Last'ın deneyimi bu çalışma için çok önemliydi. On altı yapımın her biri için sorumlulukları bölüştük ve Miéville ve Godard için tüm kontrolün Bob'da olması gerektiğine karar verdik. Bob Last bu deneyimi şöyle hatırlar:

> Godard ile telefonda ilk konuşmamızda Dickensvari bir insan sevmezlik sezinledim ve telefon görüşmelerinde kendimi gözü doymaz bir araba satıcısı gibi hissettim. "Tabii ki, benden bunu yapmamı istiyorsan, yapmak zorundayım – ancak bu tamamen imkansız" dedi. Rolle'deki ilk öğle yemeğimizde onun tedirginliğimin keyfini çıkardığına dair çok güçlü duygularım vardı. Paraya ikna etmek için ondan bir tür tretman almamız gerekiyordu ve ondan Godardyen olmayan bir şey istemenin isabetli olmadığını biliyorduk. Rolle'deki bileştirme (mix) stüdyosunun gelişkin düzeyine hayret ettim ve ses onunla bütün görüşmelerimde baskın bir tema olarak göründü. İlk öğle yemeğinde iki şeyi öğrendim: daha uluslararası bir alanla ilgilendiği sırada onun kendisini her şeyden önce bir Fransız yönetmen olarak gördüğünü öğrendim. Bunun yanısıra

Amerika'nın monokültürünün karşısına Avrupa'ın bürokratik engellerini çıkarmayı savunan Fransız hükümetinin çizgisini de destekliyordu. Zeki ve ilgi çekici olan birinin duruma ilişkin bu kadar sabit fikirli olmasını çok şaşırtıcı buldum. İkinci öğrendiğim şey, alışılmamış bir başlangıç noktasından yola çıkacağımızdı – herhangi bir üretici çalışmanın (Godard bunu denediği için kınandı) temel olarak imkansız görüldüğü bir dünya. Programlarımız birden yönetmenlerin doldurduğu bir prangalı hapisane oldu ve biz de gardiyanlardık. Kimsenin artık gerçekten Fransız sinemasını hatırlamadığı olgusuyla ilgili bir tretmanla çıkıp gelmesi beni oldukça şaşırttı. Tretmanda bu olgu Fransız sinemasının ünlü mekanlarını – *Bob le flambeur*'dan (Jean-Pierre Melville, 1956) Pigalle gibi– içerecekti ve insanların Fransız sinemasından önemli filmlere dair ne bildikleri görülecekti. Sonunda Godard, Michel Piccoli'yi Rolle'ye getirme ve onu yüzüncü yıl kutlamaları için hükümetin görevlendirdiği komitenin başkanlığıyla ilgili olarak kibarca azarlama lehine bu düşünceden vazgeçti. Hep bildiğim bir şey var ki Godard'la şanslısınızdır ya da değil ve bizim şanslı olduğumuzu düşündüm. Piccoli'nin programına uygun olarak teslimatı erteleyip erteleyemeyeceğini sorduğunda, mutluluktan uçtum.

Kullandığı kliplerin telif haklarının dünya çapında dağıtım için olup olmayacağından çok endişeliydik ve bütçenin yüzde kırkının kliplere harcanacağını belirten eksiksiz bir sözleşme hazırlamaya çok fazla zaman gitmişti. Kendisinin olmayan klipleri kullanmayacağını söylediğinde ve bu yüzde kırkı hemen avans olarak istediğinde şaşırıp kaldık. Bu parlak bir hareketti ve eğer biri bana bunun maliyetten ve çabadan sakınmak için bir dolandırıcılık mı yoksa Fransız filmlerinin unutulmuş olduğu temasıyla ilişkili estetik bir strateji mi olduğunu sorsaydı yanıt veremezdim. Aynı anda ikisiydi –eleştirel kuram yerine nakit para kuramı– 1970'li yıllardaki punk günlerim göz önünde tutulursa yanıtlayabileceğim bir şey. Onunla yazışmak çok eğlenceliydi. Her mektup 'Gerçekten değerli arkadaşlar' ile başlar ve ton daha baştan oluşurdu. Bütün küçük iş adamlarının yaptığı gibi, ödemedeki gecikme onu deli ederdi, ancak eğer durumu açıklarsanız her zaman mantıklıydı. O bir aracıydı. Sonunda Cannes'daki gösterimle ilgili kendisine danışılmadığını hissetti – yine özellikle ses konusunda kaygılıydı– ve Gilles Jacob'a son kurguyu yapma imkanı tanınmadığını söylediği bir mektup yazdı. Ancak mektubun bir kopyasını bize de gönderdi. Kaygısı teknik açı-

dan çok anlaşılmaz görünüyordu. Ancak karşımızdaki insanın filmlerinin, teknolojinin sinema üzerindeki ayrıntılı etkileri konusunda pek çok yönetmene oranla söyleyecek daha fazla sözü vardı, bu nedenle onun kaygılarını gidermek için çok çalıştım.

Yapımın diğer unsurlarıyla olduğu gibi, bir sorun ortaya çıkardı, onu çözerdik, yapım yeniden ilerlerdi, ancak her zaman Jean-Luc'un bir iki dönüşten sonra geri gelip bize sorunun hiç de çözülmediğini söyleme hakkını saklı tuttuğu zımni bir anlayışa dayalı olarak. Bu Godard'ın yüzyılın imparatorunun giysilerinin olmadığını (kralı çıplak) gösterdiği gibi, Fransız sinemasının bütün ileri gelenleriyle neşeli bir buluşmaydı.

Fransız Sinemasının Yüz Yılı (1995) sırasında Godard bana biri *Daima Mozart* için diğeri ise Miéville'nin *Nous sommes tous encore ici* filmi (1997) için olan iki tretman gösterdi. Kendi tretmanından ben hiçbir şey anlayamadım. Sollers'in hâlâ bir referans noktası olması, Avrupa'daki politikaların -ve her şeyden çok eski Yugoslavya'daki dehşete düşürücü ve korkutucu olaylar- önemli bir odak olmaya devam ediyor oluşu, bütün bunlar netti, ancak çekilen film bir bilmecenin derinliklerine gömülmüş bir gizemdi.[263]

Miéville'nin tretmanı ise tersine tam bir netlik modeliydi. Üç bölümden birincisi Batı felsefesinde neden güçlü olanın zayıf olana hükmetmemesi gerektiği konusundaki sorunun ilk ele alınışı olan Platon'un *Gorgias*'ının bir bölümünün dramatizasyonuydu ve Socrates ve Calliclès'i kadınlar canlandıracaktı; ikinci bölüm Hannah Arendt'in *The Nature of Totalitarianism* adlı eserinden yalnızlıkla ilgili olan bir bölümü kullanıyordu ve bu bölümü bir erkek anlatacaktı; ve üçüncü bölüm çağdaş bir çiftin anlatımıydı.

---

[263] Ancak çok sonraları Londra Film Festivali'nde bir röportajda Godard bu filmi üç farklı filmden yaptığını, bunu hiç anlayamadığını açıkladı. Bu açıklamaya rağmen, film aşırıbir montaj olarak, kendi içlerinden henüz anlaşılmamış fikirleri yan yana getirme girişimi olarak görünür. Ancak her zaman olduğu gibi, nefes kesen çekimler ve sahneler vardır: Villa Anthy'ye ilerleyen tanklar ya da kadın oyuncu Bérangère Allaux'un boşuna yönetmeni tatmin edecek 'Evet'i bulmaya çalışması. Godard biyografik olanın bu filmi anlamayla ilgisinin olmadığını iddia eder, ancak onun filme dair açıklaması büyük ölçüde biyografik görünür (G 2: 375).





Daima Mozart'ta Anthy'deki tepeye ilerleyen tanklar, 1996.

Godard'a Miéville'nin filmini onun çabasına re daha iyi düşünülmüş bulduğumu söyledim. *Daima Mozart*'ın tretmanını okurken *Yeni Dalga*'ya (1990) ve *Hélas pour moi*'ye (1993) eş bir parça bulabilirsiniz. Bu ikinci filmde karmaşıklık ve bir araya getirilen malzemenin alanı, diğer şeylerle birlikte, bir biçim olarak uzun metrajlı filme ilgi duymamanın bir belirtisiydi. Aslında *Selam Meryem*'in uzun metrajlı film şirketi içinde asanın Godard'dan Miéville'ye geçişini gösterdiğine dair paradoksal bir argüman oluşturulabilirdi. Miéville 1970'li yılların sonundan itibaren kısa filmler yapmıştı, ancak bunlar büyük ölçüde izlenmediler. Godard bu durumu Miéville'nin kısa filmi *Meryem'in Kitabı*'nı (*Le Livre de Marie*) kendi filmi *Selam Meryem*'in fiziksel olarak ayrılmaz parçası haline getirerek değiştirmeye karar verdi. Eğer *Selam Meryem*'i izlemeyi istediyseniz, filmin önünde olan Miéville'nin kısa filmini izlemek zorundaydınız. Miéville'nin küçük bir başyapıt olan filmi, ayrılmış olan anne ve babası arasında gidip gelen genç bir kızı takip eder. Film temsilin doğruluğu ve az bulunur bir kurgu lehine sinemanın bütün yoğunlaştırıcılarından, yakın-çekimlerden ve dramatik sahnelerden uzak durur. Ayrılan anne babasını -- koşulların en moderni– birleştirmeye çalışan bir genç kızın anlatımı olarak, daha iyi bir şey düşünmek zordur. Bu kısa filmin ardından üç kuşaktan kadınların bir portresi olan *Mon cher sujet* (1989), Lou Andreas-Salomé ve Rainer Maria Rilke arasındaki mektuplaşmadan

esinlenen bir ilişkinin bitişinin açıklanışı olan *Lou n'as pas dit non* (1994) ve diğer kısa filmler geldi.

İlk bakışta ve kısa bir tanımlamayla bu filmler yumuşak ve lirik gibi görünebilirler, ancak bunlar aynı zamanda sert ve trajiktir; insanların yalnızlığı nadiren sempatik olduğu kadar soğuk da olan bir gözle tanımlanmıştır. *Nous sommes tous encore ici*'de[264] Godard rollerden ikisini oynadı ve diğer yeteneklerinin yanı sıra çok iyi bir oyuncu olduğunu kanıtladı.[265] Geleneksel açıdan Godard'ın zaten oyunculuk deneyimi vardı – Rohmer'in bir ilk dönem kısa filminde başrolü oynamış, kendisinin ve başkalarının filmlerinde kısa da olsa görünmüş ve Karina ile birlikte Agnes Varda'nın *5'ten 7'ye Cléo* filmindeki sessiz sinema sekansında oynamıştı. Belki de daha önemlisi, 1967 yılındaki *Ona Dair Bildiğim İki-Üç Şey*'den bu yana onun çok tanınabilir sesi filmlerinin çoğunda önemli bir unsur olmuştur ve 1980'li yıllarda *Adı Carmen*'de, *Kral Lear*'da ve *Sağını Kolla*'da önemli rolleri üstlenmiştir.

Miéville'nin filmi Platon'un *Gorgias*'ının sonundan bir bölümle başlar. Gorgias tarihsel bir figür, döneminin en ünlü retorikçilerinden biridir. Diyalog Sokrates'in argümana ve retoriğe karşı hakikatin ve felsefenin iddialarını öne sürme kaygısını tekrarlar ve kurmaca figür Calliclès bu argümanı kendi mantıksal sonucuna

---

[264] Godard *Sinema Tarih(ler)i*'nde "Hepimiz buradayız" ifadesini kullanır. Bu ifade İncil 16:28'den alınmıştır. Bu ifade Paul ve Timothy'nin bir deprem nedeniyle cezaevinden kurtulmalarından sonra kullanılır. Cezaevinin müdürü intihar etmek üzereyken Paul onu "Hepimiz buradayız" diyerek durdurur (İncil'deki tam ifade "Canına kıyma, hepimiz buradayız'dır – Ç.). Bu bölüm bir an için gizemli Yunan kültleri ile Hıristiyanlığın içinden çıktığı Museviliğin birleştiğini gördüğümüz anlardan birini sunduğu için büyüleyicidir. Bkz. Richard Seaford, "Thunder, Lightning and Earthquake in the Bacchae and 'The Acts of the Apostes,'" *What is a God?* içinde, der. A. B. Lloyd (Londra: Ducworth, 1997), ss. 139-151. Hıristiyan geleneği içinde bu metin intiharı yasaklayan öğretinin parçası olarak kullanılır.

[265] 1960'lı yıllarda eleştirel açıdan Godard'ın sinemasını savunan ve 1970'li yılların sonunda festivalin yöneticisi olmasından bu yana Godard'ın Cannes'a düzenli olarak gelmesini sağlayan Gilles Jacob bana sohbet ederken "Godard çok iyi oyuncudur" diye vurguladı.

ulaştırdığında zirveye çıkar: retoriğin hakikate ve adalete kayıtsızlığı, yalnızca güçlü olanın zayıf olana hükmettiği ve tutkuların tatmininin tek iyi olduğu bir dünyayı yansıtır. Calliclès, Thrasymachus'un *Republic*'in başında sorduğu ve Batı felsefindeki merkezi sorulardan biri olan zayıf olana hükmetmek neden güçlü olanın yararına değildir?' sorusunu sadece daha uzun uzadıya ve daha sofistike ifade eder.[266] Diyaloğun zamanını ve cinsiyetini değiştirerek Miéville bu politik soruyu devletten bir çifte çevirir. Sokrates'in tek iyi yaşamın tutkulara mantıklı davranışın hükmettiği, akıl ve bilginin üstün erdemler olduğu yaşam olduğu argümanı Atina politikasının kamusal uzamından çağdaş Batı'nın ev için uzamına taşınır.

Arendt'in *Totaliterizmin Kökenleri* adlı kitabı 20. yüzyılda siyaset felsefesinin en önemli ürünüdür. Miéville yalnızca Avrupa tarihinin geniş bir alanına değil, ama birey için yalnızlığın zenginliği ile tecrit olmanın yoksulluğunu karşılaştıran paragraflara da odaklanır. Burada ise bir kadının metnine bir erkek can verir ve dahası bu Godard'ın sesidir, bize çok uzun süredir kendi yalnızlığını anlatmış olan bir ses. Bu sekans önemlidir, çünkü Godard'ın kesintisiz bir felsefi söylev çekmek için çok ünlü olan kesintili konuşma biçiminden vazgeçmesini gerektirir. Onun bu metni okuyabilme yeteneği ve de iyi okuması, onun dildeki tereddütünden bir şeyleri korurken, en üst düzeyde düzenin bir performansıdır – gerçek bir montajda metne ve benliğe sahip olan oyuncu. Miéville'den başka bir yönetmenin böylesi bir okumayı sağlayamayacağını düşünmek kesinlikle küstahlık değildir.

Siyaset felsefesininin en ünlü metinlerinden ikisini alarak ve ikisini de devletten ziyade bireye odaklayarak Miéville, *Burada ve Başka Yerde*'nin temasına ve *Cahiers du cinéma*'nın birlikte editörlüğünü yaptıkları sayısının sonundaki slogana sadık kalır: "Baskı kime bağlıdır – bize; özgürlük kime bağlıdır – bize."[267] Politika

---

[266] Bkz. Gregory Vlastos, *Socrates, Ironist and Moral Philosopher* (Cornell: Cornell University Press, 1991).

[267] Bu slogan *Sinema Tarih(ler)i*'nde Godard tarafından yeniden kullanılır.

evde başlar ve güçlü olanın zayıf olan hükmetmesi sorunu, yaratıcı yalnızlık ya da sakatlayıcı tecrit sorunu bu çiftle başlayan sorunlardır. Filmin üçüncü bölümünde karşımıza çıkan bu çift (kadını birinci bölümdeki Aurore Clément, erkeği ise Godard oynar) açık bir şekilde hem birbirlerine eşlik etmesi hem de birbirlerinin zayıflığı için kullanılır. Onların konuşması günlük olanı –Yürüyüşe çıkalım mı? Seyahate çıkalım mı? – çalışma ve aşka dair çok temel sorularla –Yaşam ile sanat arasındaki ilişki nedir? Aşkı oluşturan nedir? – birleştirir. Hem sözel hem de görsel tarz çok kontrol edilemediyse de, içerik genellikle ıstırap vericidir. Godard'ın "benden bu kadar nefret etmen inanılmaz" demesi ve Clément'in ilgisizliği çiftin arasındaki ilişkinin olağanüstü düzeyinin evliliğin mutluluğuna dair geleneksel düşüncelerden çok uzak olduğunu netleştirir. Aynı zamanda Godard'ın aşkına söz verdiği etkileyici bir son vardır. *Nous sommes tous encore ici* minör anahtarında majör bir çalışmadır.



Aurore Clément ve Godard *Nous sommes tous encore ici*'de, 1997.

Miéville'nin ve Godard'ın British Film Institute ve Museum of Modern Art'ın bir siparişini alma olasılığını ilk olarak bu dönemde ortaya attım. 1992 yılında New York'ta Museum of Modern Art'ta 1975'ten itibaren Godard'ın sinemasıyla ilgili bir retrospektif üze-

rinde çalışıyordum. Bu retrospektifin ve ona eşlik eden kitabın arkasındaki çok önemli güç MoMA'daki Film ve Medya Küratörü Mary Lea Bandy'ydi.

British Film Institute'deki yeni işim yollarımızın kesişmesini sağladı ve biz sinema tarihinin sergilenme tarzını yeniden tanımlamaya yönelik ortak bir tutkuya sahip olduğumuzu keşfettik. Sinemateklerin, müzelerin ve kurumların ilk dalgasının video ve DVD çağında film göstermenin yeni yollarını bulmak zorunda oldukları ve bu yeni yolların, sinemanın yerinin tarih ve diğer sanatlarla ilişki içinde tamamen yeniden düşünülmesini içerdiği açıktı. Bandy bu serüveni şöyle hatırlar:

> Godard'ın filmlerini her zaman sevmiştim, ancak beni şaşırtan onun video çalışmalarını ilk kez izlemem ve onun video aracına da hakim olduğunu görmemdi. Ve muhtemelen benim bu restospektifi gerçekleştirmeyi istememi sağlayan temel nedendi: filmleri ve videoları birlikte izlemek. Ve izlediğimiz zenginlik her şeyden çok bir sanatçının kendi özel izler-kitlesi için büyük armağanlardan biri, zengin bir miras olarak gördüğüm *Sinema Tarih(ler)i*'ydi. Kitabı oluştururken, Godard'm bir kolajcı olarak görüntü-oluşturmaya yaklaşımını düşünmeye teşvik eden katolog için fotoğrafları, taslakları ve defterleri cömertçe ödünç verişi büyüleyiciydi. Ve daha sonra Godard'ı *Sinema Tarih(ler)i*'nin sonraki bölümleri için Cannes'daki bir basın toplantısında dinledim. Orada Godard 20. yüzyılın sonunda nihayet 19. yüzyılı anlamaya başladığımızı söyledi. Ve bu durum onun *Allemagne 90 neuf zéro*'daki politik dönemin sonunu gözlemlediği gibi kaybetme ve öfke duygularıyla ilişkiliydi. Ve bu da Colin ile bir konuşmada şu fikrin ortaya çıkmasını sağladı: neden Miéville'den ve Godard'dan 20. yüzyılın sonunda sanatlar ve sinemanın diğer sanatlarla ilişkileri üzerine düşünmelerini istemiyoruz?
>
> Bu projeyi tartışmak için onun New York'a gelişini ve Celeste Bartos ile birlikte akşam yemeğine gidişimizi asla unutmayacağım. Godard'a "Bu yapımcılığını yaptığım ilk film ve Celeste'yi bu filmi finanse etmeye ikna ettim" dedim. Ve yüzünde son derece kederli bir ifade belirdi ve iç çekerek "Zavallı Celeste" dedi. Yapım boyunca olduğu gibi o akşam yemeğinde de büyüleyiciydi. O önemsiz sohbetlerin insanı değildir ancak öylesine dikkat çekici şekilde kes-

kin bir gözlemcidir ki, insan biraz ihtiyatlı olma gereğini hisseder. Aşırı derece eğlendirici olabilir, ancak bu insanı sürekli tetikte tutan acıtıcı bir nükteciliktir. Onun Wood Allen üzerine kısa filmini (*Woody Allen İle Buluşma*) izleyen herkes onun ne kadar yıkıcı ve nükteci olduğunu görebilir –bu kesinlikle endişe verici bir durumdur.

Godard ile işitsel ve görsel parçaların ve görüntülerin kullanımı hakkında konuştuk ve onun adil kullanım anlayışının politik ve estetik bir eklemleme davranışı olduğunu anladım: o bunları kendi içlerinde konular olarak, kataloglardaki gibi incelenecek kopyalar ya da temsiller olarak kullanmaz; ne de bunlar metinlerden ya da müzikten seçilen parçalardan daha fazlası olarak bire bir alınırlar. Bunlar daha ziyade onun kendi işit-görsel şiiri, felsefesi ve yorumu içinde dönüştürülmeye hizmet ederler –bunlar sanıyorum sözcükler gibi varolan insan-ürünüdürler– tıpkı yeni bir edebiyat tarzında, bölümler ya da alıştırmalar biçiminde, dilediği gibi düzenleyebileceği buluntu nesnelerdir. Kuşkusuz bunlar alıntılardır, aktarmalardır – bunların 20. yüzyılın başındaki Kübist kolajları oluşturan pipolar ve gazeteler, ipler ve kemanlar ve absent bardakları olduğunu düşünüyorum.

Her zaman onun güzelliği en üst düzeyde kavradığını ve görüşünün arılığını korumak için çok şeyi feda ettiğini hissettim. Ve ayrıca bununla beraber giden bir keşiş öfkesi duygusu vardı. Ancak her şeyden çok müthiş bir dürüstlük söz konusuydu: kendi sanatına tam bir adanmışlık.

Miéville ve Godard'ın MoMA siparişine verdikler ad olan *Eski Yer*'in başında, klasik bir kendini yansıttığı anda Godard filmin sözleşmesinden şunları okur: "Yapımcılar tesadüfen ya da büyük bir özenle bizim sanat dediğimiz şeyin izlerini açığa vurmak için sıradan ya da olağanüstü olsun her türlü şeyi ya da konuyu incelerler. Bu, sanatın masal mı (légend) yoksa gerçeklik mi olduğuna karar vermektir." Belki de tüm maddenin bir uydurma olduğunu söylemek gerekmez, ancak Godard ile çok sık olduğu gibi, uydurma gerçeği açığa vurur. Mary Lea Bandy'nin ve benim Miéville ve Godard'a film siparişi vermeye ilgimiz kurumlarımızın dönüşümünde rol oynamamızın bir yolunu bulma gereksinimimizden ortaya çıkmıştı. Langlois dönemi sona ermişti. Video Godard'ın si-

nemaya yeniden ama farklı bir şekilde bakmasını sağlamakla birlikte, sinemateklere de suikast yapmıştı. Ve eğer bir marjinaller ve sapkınlar kuşağı sinemada bir otoriteyi ve bir geleneği buldularsa, onların buldukları sinema da artık bir ölü, teknolojik ve ekonomik ilerlemenin ortaya çıkardığı bir kurbandı.



Anne-Marie Miéville ve Godard Sarlat Festivali'nde, 2000.

Bu yeni duruma kendimizi uydurmayı neden sinemanın son kuşağının en büyük temsilcisi Godard'a sormuyorduk? Ve onların birlikte başarmış oldukları olağanüstü çalışmanın netliği göz önünde tutulursa, neden Miéville'ye sormuyorduk? Museum of Modern Art'ın büyük patronlarından biri ve British Film Institute'un uzun dönemden beri dostu olan ve cömertliğiyle 'Sinemanın Yüz Yılı'nı daha ilk aşamasında kurtaran Celeste Bartos bu fikirden hoşlandı. Benim keyfim, projenin başlayacağı anlaşılınca daha önceki *Yumuşak ve Sert* ve *Fransız Sinemasının Yüz Yılı* deneyimlerim nedeniyle keyfim biraz kaçar gibi oldu. Başlangıçtaki fikirden nihai sanat yapıtına doğru ilerlerken zorlu bir gidişat bekliyordum.

Tamamen yanılmışım. Miéville ve Godard'ın bu projeyi yeniden tanımlamaları bizim istediğimizden daha zekice bir versiyondu. Ve gerçekten Godard bu sipariş için kendisi ve Miéville adına bana teşekkür ederken, aynı zamanda onların üzerinde düşündükleri so-

runların çözümünde yararlı olduğunu söylediği bu fikir için de teşekkür etti.

Eleştirel açıdan çok nesnel olduğumu iddia edemem, ancak *Eski Yer*'in bütün Miéville/Godard denemelerinin en iyisi olduğunu düşünüyorum. Yıllar geçtikçe daha aşina gelen onların sesleri, görüntüler boyunca ileri geri yanıt verir ve ses kuşağı yükselip alçalırken, çok basit bir şekilde ortaya konan soru şudur: 20. yüzyılda Sanat nedir? Ve bu soru ölümün, biyolojik ölümün ve bu yüzyılın sonunun gölgesinde ortaya atılır. Eğer Godard'ın Maoculuğunu sanat ile izleyici arasındaki (sanal olsa da) bir ilişki olasılığını sürdürmeye yönelik ümitsiz bir girişim olarak anlarsak, *Eski Yer, Burada ve Başka Yerde*'nin tercihini başarının yeni bir düzeyine, yani sanatçı ile izleyicinin, sanatçı ile paranın açmazını konuşarak (diyaloğun gerekliliği) çözmeyi getirir. *Eski Yer*'i sağlayan bu diyalogdur – ritimlerinde herhangi bir konuyla yüzleşebilmeyi güvence altına alan bir konuşma. Ve konuşan çifti görmüyorsak da, fevkalade düzenlenmiş bir çekimde Rolle'deki stüdyoda birlikte oturan ve tek aydınlatılan yerleri olan gözleriyle kendileri için müzakere ederek ekrana bakan Miéville ve Godard'ı görürüz.

Eski Yer'in başındaki kliplerden biri, Major Amberson'un kendi sonuna yaklaşması üzerine düşündüğü, *Muhteşem Ambersonlar*'ın (*The Magnificent Ambersons*, Orson Welles, 1942) finalindendir. Bu Godard'ın alıntı kullanmasının mükemmel bir örneğidir, çünkü alıntının tam gücünü elde etmek için Welles'in filmini bilmek hiç de gerekli değildir. Major Amberson gibi, Godard gibi, 20. yüzyıl gibi, biz de varoluşumuzun geleneksel desteklerinden biri olmaksızın soruların en acilini ortaya koyan ölümle karşı karşıya geliriz. Açılış bölümleri toplama kamplarından gösteri toplumuna kadar sanatın bir dizi ölümünü tekrarlar. Ancak bu ölümler karamsar bir bakış açısından özenle oluşturulmaz: onlar sorular sormaya başlamamız gereken gerçekliklerdir. *Sinema Tarih(ler)i* gibi, ton trajik değil hüzünlüdür. Ancak bu hüzünler, bu ölüm övgüleri geriye doğru değil ileriye doğru bakarlar.

İleriye bakma her şeyden çok Godard'ın sinemaya inancının temel taşı olan montajın olanaklarını geliştirme, yan yana getirme-

nin yeni biçimleri sayesindedir. Godard'ın son yirmi yıldır defalarca alıntı yapmış olduğu Pierre Reverdy'nin sözlerini kullanırsak: "Görüntü aklın saf bir yaratımıdır, bir karşılaştırmadan doğamaz, ancak iki farklı gerçekliği bir araya getirmekten ortaya çıkar... Bir görüntü vahşi ve fantastik olduğu için değil, ancak fikirlerin ilişkisi belirsiz ve gerçek olduğu için güçlüdür."[268]

Bu iki ses 20. yüzyılın ve onun sanat dallarının montajında yükselir alçalırken, çağdaş kültür ve sanatın çoğunun toptan reddi söz konusudur. Gelenekten modernist kopuş sadece görüntünün kendi bağlamsal söylemlerine indirgendiği sanatta basit bir ticarileşmeye yol açar. Ancak sinemanın keyifli keşfinden itibaren devam eden sanata inanma hâlâ oradadır. Son ifadeyi Miéville'nin söylemesi önemlidir: "Yine de direnen, özgün olan bir şeylerin olduğunu, kökenin her zaman orada olacağını ve direneceğini hissediyorum."

Miéville daha sonra Burton'un notlarından alınan bir Borges öyküsü ile *Binbir Gece Masalları* arasında ilişki kurar. A Bau A Ou insanın dünyadaki en müthiş manzaralarından biri olarak kabul edebileceği Zafer Kulesi'nin altında yaşar. Her hacı geldiğinde canlanır ve içerden ışıkla aydınlanan merdivenleri çıkarlarken onlara eşlik eder. Bu ışık yalnızca hacı merdivenlerin zirvesine çıktığında tamamen aydınlatıcı duruma gelir. Hacı aşağıya inerken A Bau A Ou merdivenlerden yuvarlanır ve burada bir sonraki hacıyı bekler. Alışılmamış bir vurguyla Godard son bir söz ekler: "Eğer filmi bu metinle bitirmenin iyi olacağını düşündüysek, bu metin filmi aydınlattığı içindir."

Eski Yer yapılmadan önce ve *Nous sommes tous encore ici*'nin çekildiği, kurgulandığı ve gösterime girdiği sırada Godard *Sinema Tarih(ler)i*'ni mültimedya dağıtımına hazırlanıyordu. 9 Ekim 1998'de Gallimard dört ciltlik kutulu bir kitap setini satışa sundu;[269] bir ay

---

[268] Pierre Reverdy, *Le Gant de crin* (1927) (Paris: Flammarion, 1968), s. 30.

[269] Godard defalarca bütün genç *Cahiers du cinéma* eleştirmenlerinin Camus ve Sartre'ın yayıncısı olan Gallimard'dan bir kitap bastırmanın savaş-sonrası ergen düşünü paylaştığını söyledi. Bu eski düşün hâlâ bir gücü vardı. Sollers'e göre Godard bu dört cildin Gallimard'ın çoktan vazgeçtiği geleneksel turuncu kapaklarla basılmasında ısrar etti.

sonra 6 Kasım'da Gaumont sekiz bölümün tamamının son versiyonunu videoda gösterime soktu[270] ve Aralık ayında ECM bu çalışmanın 5 CD'lik audio versiyonunu çıkardı.

Godard'ın *Sinema Tarih(ler)i*'nin sinema ve televizyonda bir benzerini bulmak olası değildir, ancak bunu James Joyce'un *Finnegans Wake*'i ile karşılaştırmanın iyi bir nedeni vardır. *Finnegans Wake* kendine konu olarak bütün tarihi ve dili alır ve kendi temel yaratıcı ilkesi olarak montajı, ama tek tek sözcüler içinde işleyen bir montajı kullanır. Bütün insanlık tarihini anlatmaya çalışır, ama aynı zamanda bir bireyin yaşamını kaydeder. Yaşamının sonuna doğru ve kısmen büyük ölçüde Derrida ve Sollers'in başlattığı Paris modasına tepki olarak, Jacques Lacan, Paris'te geçen gençliğinin bir figürü olan Joyce'a yöneldi. Lacan 1975 yılındaki seminerini 'Le sinthomme' adı altında Joyce'a ayırdı. 'Sinthomme' 'semptom'un 16. yüzyıl Fransızca'sındaki karşılığıdır ve Lacan bu sözcüğü kendisine semptom ile kutsal insan ('saint homme') arasında bir sözcük oyunu kazandırdığı için kullanır. Lacan bu sinthomme kavramına nevroz ve psikoz karşıtlığını tamamlamak için çok önemli bir üçüncü kategori olarak gördüğünü açıklamak için gereksinim duyar.

Lacancı psikanalizin bakış açısından nevrotik ile psikotik arasındaki psikiyatrik ayrım Oedipus kompleksiyle ilişkili olarak anlaşılır. Nevrotik kendisinin farklı olabileceğini, kendisinin kendisi olabile-

---

[270] Gaumont 1980'li yıllarda da Godard'a patronluk yapmıştı ve bu seri ticari olarak gösterime girebilsin diye bütün hakları halletme işini üstlenen de Gaumont'du. Gaumont'un başkanı Nicolas Seydoux'un Godard'ın devasa projesine bağlılığı konusunda şüphesi olamaz. Çok zengin, güçlü ve Protestan Schlumberger klanının bir üyesi olan Seydoux 1970'li yılların başında Rassam'ın Gaumont'un kontrolünü ele geçirmesine engel olan bloğun bir parçasıydı. 1980'li yılların başında Gaumont çok büyük sorunlar yaşıyordu ve 1983 ile 1985 yılı arasındaki dönemde 100 bin dolardan fazla para kaybetmişti. Söylentiye göre Godard bu dönemde Seydoux'a yardım etmek için yapabileceği bir şeyin olup olmadığını soran bir mektup yazmıştı. Söylenti aynı zamanda Seydoux şirketin kaynaklarının çoğunu neden *Sinema Tarih(ler)i*'ne harcadığını açıklama konusunda şirket içinde zorlandığında, Seydoux'un o kara günleri ve Godard'ın mektubunu hatırlamasıyla ve "mektup yazan sadece oydu" demesiyle ilişkilidir.

ceğini kabul eden biridir. Kendi kökenine, kendisini üreten arzuya dair soruyu ortaya atan küçük bir oğlan ya da küçük bir kız kendilerinin farklı bir cinsiyet olup olamayacağına dair ölümcül soruyla karşı karşıya gelir ("ebeveynlerim gerçekten ne istedi?"). Hem Freud'un hem de Lacan'ın iğdiş edilme dedikleri bu yüzleşme çocuğun simgeselin dünyasına girmesini belirler – sözcüklerin şeyleri simgelediği ve cinsiyetlerin birbirlerini tanımladıkları insan dünyası. Bu mübadele dünyasıdır.

Kuşkusuz simgesele bu girişe her zaman direnilir, çünkü bu kendi benliklerimize ve bedenlerimize dair başlangıçtaki birleşik imgeye (yalnızca fantezide olsa bile) narsistik bir yarayı içerir. Hepimizi nevrotik yapan ve bu yara etrafında farklılık olasılığını reddeden (tercihe uygun olarak histerik ya da takıntılı) bir semptom yaratan bu yaralanmadır. Lacan "Oedipus semptomdur" diyerek bu kristali netleştirir:[271] Bunun alternatifi psikozdur, yani iğdiş edilme olasılığının, simgeselin kendisinin reddi. Burada ünlü formülasyonu kullanırsak 'simgeselde reddedilen, gerçeğin içinde,' psikotiğin sözcük ile şey arasındaki ayrılığı anlayamamasının sonucu olan gerçekliğe dair halüsinasyonlar ve deformasyonlar içinde 'geri döner.'

Lacan'ın 'sinthomme' üzerine semineri üçüncü bir kategoriyi üretir, semptomu, simgeseli sorgulamak olan nevrotik. Psikozun içinde boğulma riskindeki Joyce kültürel geleneğin kazısında aşırı zayıf olan dünyevi baba ile aşırı güçlü olan göksel baba için bir vekil bulur. Ebeveynlerimin arzusu ve bunun nevrotiklerin bastırdığı ve psikozların reddettiği benliğimdeki rolüne dair bütün sorun 'sinthomme' tarafından toplumsal ve kültürel olan ile ilişkili olarak yeniden düzenlenir. Lacan'ın sözcük oyununun yararlı olduğu yer burasıdır, çünkü simgeseli sorgulamak için kendi semptomunu kullanan, kendine hedef olarak aynı anda hem kendi benliğinin hem de toplumunun özgürlüğünü koyan sanatçı kutsal insandır, bir azizdir.

Lacan'ın Joyce analizi ile Godard'ın *Sinema Tarih(ler)i* arasında açık benzerlikler vardır. *Kaçan Kurtulur*'dan *Kral Lear*'a kadar geçen yıllar içinde Godard –bir yandan enseste ve diğer yandan da di-

---

[271] Jacques Aubert, *Joyce avec Lacan* (Paris: Navarin, 1987), s. 46.

ne gönderme yaparak– kafasını simgesele takmıştı. Ensest tabusu insanlığın durumunun tanımlayıcı özelliklerinden biridir.[272] Genetik ya da ekonomik bir zorunluluk olarak bunu açıklamaya yönelik sonsuz sayıda girişimin olduğu gerçeği, sadece bunun insanın oluşumu olduğuna işaret eder. Eğer ensest Godard'ın ilgi alanının bir kutbunu oluşturuyorsa, din de diğer kutbunu oluşturur.

Huppert'in *Çile*'nin başındaki "Ah Tanrım, Tanrım, neden beni terk ettin?" diye ağlamasından hareketle, Godard'ın, zamanın ruhuna uygun olarak, Bob Dylan'ın 'A Slow Train Coming' parçasında uzak görüşlü biçimde belirttiği gibi tektanrıcı köktendinciliğe yöneldiğini tahayyül etmek kolay olurdu. Bu köktendinciliğin Hristiyan, Musevi ve İslami biçimleri o tarihten bu yana küresel politikalarda hakim durumda. Fransız bakış açısından, Godard'ın genel olarak 'la nouvelle philosophie' (yeni felsefe) denen şeyle – *Time*'ın manşetinin uygun bir şekilde özetlediği 'Tanrı öldü, Marx öldü ve ben de kendimi iyi hissetmiyorum' hareketi– dinin yeniden keşfi etrafında yapay tavır alan medyaya aldırmadığı vurgulanmalıdır. Godard, Sollers'in 1978 yılında John Paul II'nin Papa seçilmesini Mao'un Kültür Devrimi'ni başlatmasından bu yana en büyük jeopolitik gelişme olduğu iddiasını da paylaşmaz. Ancak Godard 1980'de Dayanışma hareketi (Polonya) ve (Françoise) Dolto'nun 1977 tarihli kitabı aracılığıyla Hıristiyanlığı öğrendiğinde, Katolikliğin onun ilgisini Protestanlık kadar çektiğine kuşku yoktur.

Katolikliğe bu ilgi duymayla ilgili belirtilmesi gereken iki nokta vardır. Birincisi, artık Godard'ın zihnini meşgul eden Avrupa kültürü ve Avrupa'nın geçmişidir ve bu kültür ve geçmiş Protestan olduğu kadar Katoliktir de. Ancak ikincisi, Godard'ın ilgi duyduğu din tamamen Protestanlıktır. Dini inançların içeriğine çok az ilgi duyar – bununla ilgili sorular öfkeyle bir kenara itilir. Söz konusu olan inançtır, Luther'in tanımladığı ve Calvin'in insanın Tanrı ile ilişkisindeki tek temel unsur olarak vurguladığı imandır. Ancak *Selam Meryem*'in arzuyu hem yasaklayan hem de ona izin veren bir öykü

---

[272] Ensestin rolünün en net açıklamalarından biri için bkz. Georges Bataille, *Eroticism* (Londra: Penguin, 2001), ss. 197-200.

içinde biçimsel bir çözüm bulduğu açık olduğu halde, sonraki filmlerin –özellikle Godard'ın Lear ile kızları arasındaki ilişkiyi ensest açısından okuduğu *Kral Lear*– bu çözümün ne kadar biçimsel ve geçici olduğunu gösterdiğine neredeyse kuşku yoktur. Zekice yazısında Richard Brody, Godard'm 1980'li yıllardaki filmlerinde kişisel olarak görünmelerinin, kendisini görüntünün neresine yerleştireceğini bilmede yaşadığı zorluğun bir belirtisi olarak görür.[273] Bu dönemde Godard'ın ayrıca biyografik projelere, hem benim bir kitap planıma hem de Alain Bergala'nın önerdiği ve vazgeçilmeden önce çekimlerin ilk gününün yapıldığı biyografik televizyon programına çok az ilgi gösterdiğini belirtmek ilginçtir.

Sinema Tarih(ler)i'nin Godard'a simgesel konusunu, toplum içindeki konumunu ya da başka bir şekilde söylersek, Avrupa'daki atalarının inancıyla –sanat, bilim ve din inancı– ilişkili olarak sinemaya olan inancı meselesini araştırmak için uygun bir biçim sunduğuna kuşku yoktur. Şimdiden sonra onun kendi filmlerinde görünmeye ya da biyografik projelere gereksinim duymaması şaşırtıcı değildir. Artık Godard görüntünün içinde kendi yerini bulmanın, sinemanın öyküsü içinde mutlak güç fantezisinin ölümünü kabul edecek babaya ait bir işlevi bulmanın bir yoluna sahipken, aynı zamanda bu ölümün bütün arzulardan vazgeçmeyi gerektirmediği bir modeli sunmanın yoluna da sahiptir.[274]

Formülasyonların bu en şematiği, telif hakları yasaları değişene ya da rutin olarak ihlal edilene kadar rakipsiz ya da benzersiz kalacak bu tip karmaşık ve güzel yapıtlara karşı haksızlık olur. Ancak bu yapıtları esasen özyaşamöyküsel olarak anlamak zaten aşikar olanı

---

[273] Richard Brody, "An Exile in Paradise," *New Yorker* (20 Kasım 2000), ss. 62-76.

[274] Elbette, bu analizin bir sonucu da, Godard'ı bir kutsal insan, Lacancı bir aziz olarak değerlendirmemiz gerektiğidir. Benim gibi günahkar ruhun inayetle kurtulacağını vurgulayan ve azizleri bunun gibi kurtulmuş yanılabilir yaratıklar olan azizleri insan şefkatinin sütüyle ağzına kadar dolu olan – Katolik Kilisesi içinde büyüyen biri Godard'a azizlik yüklemenin inancı zedelediğini düşünebilir. Ancak eğer Reformasyon'un Protestan azizlerini, Tanrı ile ilişkilerinde çok kendinden emin, kendi doğruluklarından çok emin olan o bağımsız insanları ve Milton gibi tek bir üyeli bir kiliseyi tasavvur edebilen o insanları düşünürsek, o zaman Godard'ı böyle bir aziz olarak görmek kolaydır.

ifade etmek anlamına gelir. Üçüncü bölümün sonunda kendi sinemasal gençliği üzerine düşünürken Godard Yeni Bir Dalga'dan isimleri aktarır: "Becker, Rossellini, Melville, Franju, Jacques Demy, Truffaut. . . evet, onlar benim arkadaşlarımdı." Truffaut ile ölümünden sonra barışmak zordu. O dönemde Sonimage için çalışan Caroline Champetier 1984 yılında Godard'a Truffaut'nun ameliyat edilemez bir beyin tümörü nedeniyle hasta olduğunu söylediğinde, Godard'ın ilk tepkisi "Eğer bu kadar çok kötü kitap okursanız, tabii ki başınıza bu gelir" demek olmuştu. Ancak ben 1988 yılında ona Truffaut'yu özleyip özlemediğini sorduğumda, her ne kadar onun ölümü başlangıçta onu etkilemediyse de, artık onu özlemeye başladığını kabul etmişti. *Sinema Tarih(ler)i,* Truffaut'yu özellikle 2A'nın büyük bölümünü kaplayan Serge Daney ile uzun konuşmada biraz uzun işler ve orada geliştirilen analiz *Fransız Sinemasının Yüz Yılı*'nda daha somut biçim içinde yeniden ele alınır. Truffaut sinema ile filmleri aracılığıyla değil öncelikle eleştiri aracılığıyla ilişkilidir ve Godard'ın sinemaya özgül Fransız katkısı olarak savunduğu bu eleştiridir. Bu eleştiri Diderot'ya kadar gider ve Fransa'yı görüntü üzerine en derinlemesine düşünen ülke ve Truffaut'yu da Godard'ın kuşağı içinde bu geleneğin en büyük temsilcisi haline getirir.

Dördüncü bölüm olan *Aramızdaki Göstergeler*'in son bölümü Anne-Marie Miéville'ye ve Godard'a tahsis edilir ('moi-même' [Godard'ın bizzat kendisine]). Açılış bölümü Avrupa edebiyatı ya da sinemasındaki aşkın en büyük hatırlanışlarından biri, anıdan imgeleme geçmeksizin aşk anını anımsamanın imkansızlığının taslağını çıkaran bir metin üzerinde Karina ve Wiazemsky'nin görüntülerini içeren bir montajdır. Son bölüm ve bütün *Sinema Tarih(ler)i,* Godard'ın film yapabilmede ve Fransa'da yaşayabilmede ne kadar ayrıcalıklı olduğunun bir kabulüyle biter. Ancak bu aynı zamanda içinde yaşadığı Fransa'nın 'tamamen ve sürekli olarak' yoz bir toplum olduğunun bir kabulüdür. Sinema hem umut hem de yanılsama, olacak olanın bir vaadi ve olmuş olanın bir vasiyetidir. *Sinema Tarih(ler)i*'nde sıklıkla, ses ve görüntünün karmaşıklığı değil, ortaya bir kıvılcım atan 20. yüzyılın ve onun sanatının en gerçekçi ve ka-

ramsar izahının karmaşıklığı insanı hayrete düşürür. *Moi, Je* filminin projesine doğru yirmiş beş yıl geriye giden *Sinema Tarih(ler)i*'nin son sözleri tamamen liriktir.

Eğer bir insan
Eğer
bir insan
bir düşte
cennette
geziniyorsa
ve gezinişinin
bir kanıtı olarak
bir çiçek aldıysa
ve uyandığında
o çiçeği
ellerinde bulursa
söylemesi gereken
'o insan
bendim'
olmalıdır[275]

[275] Bu alıntı Borges aracılığıyla Coleridge üzerine bir kısa temadır: "Se um homem, em sonhos, atravessasse o Paraiso, e Ihe oferecessem uma flor como provo da sua estade ai, e se, ao despertar, encontrasse essa flor na mao. . . que pensar, nesse caso?" Jorge Luis Borges, "A flor de Coleridge," *Novas Inquiricoes* (Lizbon: Editorial Querco, 1983), s. 17. "Eğer bir insan bir Düş'te Cennet'ten geçebiliyorsa ve Ruhunun gerçekten orada olduğunun bir kanıtı olarak kendisini bir çiçek verildiyse ve uyandığında elinde o çiçeği bulursa – Evet, o zaman ne yapmalı?" Samuel Taylor Coleridge, Notebook entry, c. 1815-1816, *Coleridge's Notebooks*, Seamus Perry'nin derlediği bir seçki (Oxford: Oxford University Press, 2002), s. 127. Perry, Coleridge'in Alman yazar Jean Paul'dan bir alıntıyı benimsediğini belirtir: "Ah, eğer bir fani bir düşte Elysium'da (cennet) geziniyorsa, eğer büyük bilinmeyen çiçekler ona doğru yaklaşıyorsa; eğer kutsal biri ona bu çiçeklerden birini sunarak şöyle derse: 'Bu sana uyandığında bir düşte olmadığını hatırlatsın' – ne zaman o çiçeğe baksa, o Elysium toprağı için ne kadar yanıp tutuşurdu?"

SONSÖZ

15 Mayıs 2001'de Godard'ın *Aşka Övgü* (*Eloge de l'amour*) filminin gösterimi için Cannes'daki Grand Palais'deydim. Bu onun *Sinema Tarih(ler)i*'nden sonraki dört yıl içinde ilk uzun metrajlı filmiydi. Son yıllarda Cannes, diğer birçok buna benzer olay gibi, salonun içinde dışarıda toplanan ünlülerin bir video gösterimini yapar. İki yıldan fazla süredir Godard'ı görmemiştim. *Eski Yer*'in İngiliz Film Enstitüsü'nün olanakları üzerine yenilenmiş bir tartışmaya katkıda bulunması amaçlanmıştı, ancak o dönemde İngiliz Film Enstitüsü ilga edildiği için tartışma bitmişti. Mayıs 1997'deki seçimden sonra İşçi Partisi Alan Parker'ı İngiliz Film Enstitüsü'un başkanı olarak görevlendirdi. Parker'ın BFI'dan nefreti yirmi yıldan bu yana kayıtlara geçmişti ve kurumu uygun bir biçimde kendi yapım ve lisans eğitimi işlevlerinden uzaklaştırdı ve onu yeni yaratılan endüstri yapısına tabi bir müşteri haline getirdi.[276] Godard ben kurumdan ayrıldığımda bana hem sempatik yaklaşmış hem de yardımcı olmuştu, ancak kısa süre sonra daha fazla ortak girişimde bulunma konusunda şüphe ettiğini netleştir-

[276] Filmi bir devletin eğitim sisteminin merkezine yerleştirme girişiminin derecesinin ne kadar kaderi kötü bir gişim olduğu, İşçi Partisi iktidar geldiğinde kurumda görevli olanlar yüzünden bunun ne kadar başarısız olduğu ve uysal görevliler aracılığıyla bütün bağımsız düşünce merkezlerinin kökünü kazımaya kararlı İşçi Partisi yüzünden kurumun kasıtlı olarak ne kadar mahvedildiği başkaları tarafından değerlendirilmelidir. Bkz. Colin MacCabe, "Cultural Vandalism," *Screen International* (4 Mayıs 2001).



Godard Cesar onur ödülünü alırken Johnny Hallyday'i kucaklıyor, Paris, Şubat 1998.

di. Gerçeği söylemek kirse, bu yaşlı zalime ne dar düşkün olursam olayım artık onunla iş yapmak için bir nedenim yoktu ve, onun benim şirketimi karşı konulmaz bulacağını asla düşünmemiştim. Ve bu nedenle Cannes'ın şamatası içinde en son projeyi tartışmak için kısa süreli konuşmak yerine, ona ancak video ekranından üzerinde bakabildim.

Çok sayıda onur ödülü aldığı bir on yılın ardından Aralık 2000'de yetmiş yaşını kutlamıştı. Bu ödüllerin en önemlileri 1995 yılındaki Adorno ödülü ve 1998 yılındaki oldukca duygulanarak kabul ettiği Yeni Dalga için bir César ödülüydü. Aynı zamanda tartışma yaratmaya devam etmişti – hem Ulusal Film Okulu Fémis ile hem de Fransız Ulusal Tiyatrosu TNP ile işbirlikleri bildik gözyaşlarıyla sona ermişti. Fémis ile işbirliği onun ve Miéville'nin şirketine yeni bir isim kazandırmıştı. Sonimage başka bir şirketin bu ad için önceki hakları talep ettiği 1980'li yıllarda terk edilmek zorundaydı. Şirketin adı kısaca JLG Films'di, ancak ad Miéville'nin rolünü yansıtmıyordu ve Fémis ile anlaşmada aracılık yaptığı sırada onlar periferide oldukları için kendilerine Périphéria adını vermelerinin gerektiğini öneren sosyalist Kültür Bakanı Jack Lang'dı.[277]

---

[277] Alain Bergala ile yapılan ve 1998 yılında yayımlanan uzun röportajda bütün bu meseleler tartışılır. Aynı röportajda Godard *Daima Mozart*'ta kadın oyuncuyu canlandıran kadın oyuncu Berangère Allaux ile ilişkisini anlatır. Godard'a göre 'hiçbir şeyin olmadığı' bu ilişki kendi tarihine farklı bir erişim bulmanın bir yolu olarak

Cannes'da Godard her zaman öfkeli ya da vazgeçmiş, aktif olarak sinirli ya da pasif olarak festival ortamından acı çekiyor görünmüştü. Ancak Grand Palais'in merdivenlerinin alt tarafında duran bu figür tamamen farklı görünüyordu. Mutluluk belki de aşırı güçlü bir terimdir, ancak dinginlik değil. Oyuncularını merdivenlerden çıkmak için toplarken onlarla olan rahatlığı, merdivenlerin yukarısındaki eski çağdaşı Gilles Jacob'u selamlamasındaki uzak ama gerçek içtenlik ve onun o günkü hazzı tamamen hissedilebilirdi. Bu işaretlere rağmen, kimse 'normal' bir film bekleyemezdi. Godard'ın dediği gibi: "Keşke normal olarak normal bir film yapabilseydim, ama ben söz konusu olduğunda, bilmiyorum neden, bu imkansız."



Godard Cesar ödülünü alış konuşmasını yapıyor, Paris, Şubat 1998.

Anlatının basitleştirmelerinden nefret etme, öykülerin onlar anlatılmadan önce yaşandığı inancı, Bazin'den olduğu kadar Bresson'dan da gelen, kameranın önündeki oyunculuğun gerçek olması gerektiğine yargısı, bütün bunlar Godard'ın anlatı sinemasının en büyük başarılarından ebediyen dışlandığı anlamına gelir. Ancak o bir romancı değilse de, en büyük denemecilerden ve sinemanın bildiği en büyük şairlerden biridir.

Philippe Sollers'e Godard'ın 20. yüzyılın büyük Fransız şairi olduğunu kabul edip et-

başka bir aile bulma arzusunun parçasıydı. Belirleyici unsur buydu, yoksa Godard'ın 'çok genç kadınlardan ayrı ayrı aldığı haz' değildi (G 2: 22-23).

mediğini sorduğumda, bana sanki ben cahil bir köylüşmüşüm gibi baktı. Düzeltip "Valéry'den sonra" dediğimde, açıkça bana tehlikeli bir deliymişim gibi dikkatle baktı. Ancak Godard'ın yalnızca bir şair değil, ama büyük bir şair olduğunu görmek için insanın yalnızca Godard'ın de Bearegard'm ölümü üzerine kekeleyen sözcüklerini okumalı ya da *Sinema Tarih(ler)i*'nin ciltlerini ya POL'da yayımlanan kopyaları[278] açması gerekir. POL'un yayınladığı kitaplarda ve *Sinema Tarih(ler)i*'nde metin filmden kopyalanır. Ancak metin sayfaya karakterler ya da sahne yönleriyle ilişkili olarak yerleştirilmez. Alıntılar orijinal malzemeden ayrı değildir. Metin sadece ifadelere bölünür. 'İfade' sözcüğü hem cümlenin düzeyinin altındaki dilbilgisel kategoriyi hem de bireysel caz doğaçlamasıyla ilişkili bir müzik birimini gösterir. Sözcükler herhangi bir son sözdizimsel düzenlemenin dışında sayfanın üzerinde toplanır ve yaşam içinde solumak için okuyucunun soluğunu bekler.

James Joyce *Finnegans Wake*'i 1939 yılında tamamladığında, çok basit bir yapıt planlamıştı. Önce ölüm geldi. Avrupa'nın büyük karmaşıklıklarına dair *Sinema Tarih(ler)i*'nden sonra, *Aşka Övgü* basit bir Fransız öyküsüdür. Bruno Putzulu'nun canlandırdığı genç Edgar (çok Sartre tarzı bir ifadeyle) bir 'proje'nin peşindedir. Edgar açık bir biçimde genç Godard'ın sempatik bir versiyonudur: zamanın çoğunu kendine dair Mallarmé tarzı bir not defterini okuyarak geçirir ve yalnızca Godard tarzı konuşmayı değil, aynı zamanda Godard tarzında yürüme denemesini de başarır. Godard'm kendisi Paris'te bir bankta iki sevgiliye kulak misafiri olurken kısa bir süre görülür. Ve filmin yapısı yaşlılığın bilgeliği ile çağdaş gençliğin sentezini yapmaya çalışan yaşlı bir Godard'ı göstermek gibi görünür. 1940'lı yılların sonundaki genç Godard'da olduğu gibi bu proje de kendi ortamını henüz bulmamıştır – bu bir oyun mu, bir roman mı, bir opera mı, bir film midir? Ancak bu filmin teması basittir: aşk ve ölüm. Aşk, Perceval'in Eglantine'ye aşkı, erkeğin kadının bedenin-

[278] 1996 yılından itibaren Godard *JLG/JLG, Daima Mozart, Fransız Sinemasının Yüz Yılı, Allemagne 90 neuf zéro, Les Enfants jouent à la Russie*'yi POL'da yayımladı. Her durumda başlığa 'ifadeler' sözcüğü eklenir.

den haz alına olanağını reddettiği platonik aşktır. Saray aşkında Lacan arzunun en doğru temsilini buldu, çünkü bu aşk cinsel nesneye gerçekten sahip olmanın imkansızlığını netleştirir. Ancak



Perceval bu aşktan hoşnutsa da, Eglantine değildir ve ölür.
Bruno Putzulu, Cecile Camp ve Godard *Aşka Övgü* için fotoğraf çekiminde, Cannes 2001.

Bu öykü nefes kesici güzellikteki siyah-beyaz Paris'te geçer, yeni milenyumun Paris'i sanki 1940'lı yılların sonundaymış gibi çekilir. Film, uzun yıllar sonra, Godard'ın Paris'e olan büyük sevgisini hatırlar ve Godard'ın Paris'in bir kaydedicisi olarak büyük modeli olan Balzac'ın önemli bir referans olması şaşırtıcı değildir. Edgar'ın aşka dair öyküyü anlatma arzusuyla içinde dolaştığı Paris yalnızca sanatın değil, bedenlerin de alınıp satıldığı bir dünyadır. Eğer platonik aşk cinsel denklemin bir yanını oluşturuyorsa, diğer yanda da Georges Bataille'in sevgili genelevleri ve günlük olarak ten ve paranın kutsal mübadelesinin yapıldığı kiliseler vardır. Rivoli Caddesi'ndeki şık mantosunun altında iç çamaşırından başka bir şeyi olmayan güzel bir kadın, Bataille'in Paris'in genelevlerinde ve sokaklarında geçen roman dizisi *Madame Edwarda*'nın sayfalarından fırlamış olabilirdi. Bu Godard'ın hem Balzac –onun *Kibar Fahişelerin*

İhtişamı ve Sefaleti 1830'lu yılların Paris'indeki o dünyayı tanımlar– aracılığıyla hem de ona 1950'li yılların şehvet düşkünü dünyayı tanıtmış olan Jean-Pierre Melville sayesinde aşina olduğu bir dünyadır.

Basın kitapçığı *Aşka Övgü*'nün ilk bölümünü şöyle tanımlar:

> İşittiğimiz ama görmediğimiz biri aşkın dört anahtar anıyla ilgili olan 'Aşka Övgü' adlı bir projeyi anlatır: buluşma, fiziksel tutku, kavgalar ve ayrılık, barışma. Bu anlar üç çift aracılığıyla görülür: genç, yetişkin ve yaşlı. Bu proje bir oyun mu, bir film mi yoksa bir opera mı? Bir tür uşak ya da asistan her zaman projenin yaratıcısına eşlik eder.
>
> Yetişkinler gerçek bir sorunu ortaya koyarlar. Yaşlı ve genç insanlardan farklı olarak, bir yetişkinin bir öykü anlatmadan tanımlama yapması zordur. Projenin yaratıcısı sonunda olağanüstü genç bir kadınla tanışır. Aslında onlar Edgar'ın tesadüfen bazı Amerikalılar ile genç kadının büyük ebeveynleri arasındaki bir tartışmada bulunduğu üç yıl önce zaten tanışmışlardı. Projesini genç kadına anlatmak için geldiğinde, Edgar kadının öldüğünü öğrenir.

Filmin ikinci bölümü sarı bir gökyüzünün altında patlayan turuncu bir deniz görüntüsüyle başlar. Rengin, ama aşırı-pozlanmış videonun, renkten daha fazlası olan rengin dünyası içindeyizdir. Bu Godard'ın tarihinin sıklıkla kullanılan bir temasıdır; o 1960'lı yılların başındaki hafif kameralar ve taşınabilir kaydedicilerden, 1970'li ve 1980'li yıllardaki video teknolojisine kadar her zaman en son teknolojiden yararlanmıştır. Ancak son yirmi yılın dijital teknolojisi hep gözardı edilmiştir. *Sinema Tarih(ler)i*'nde ikide bir daktilo sesi duyulur ve kurgu masası görülür; bu iki teknoloji de bilgisayar nedeniyle gereksizleşmiştir. *Fransız Sinemasının Yüz Yılı*'nı yaparken, Godard'ın sürekli şakalarından biri onun Bill Clinton'ın dijital süper otobanında olmadığıydı. 1997 yılında Cannes'da, yargısında daha da doğrudandı: "Dijital, hotdog ya da sigaralar gibidir – bu bir tekniktir" (G 2: 412). Dijital teknoloji karşısındaki bu üstten bakış asla Godard'ın estetiğinin temelinde olan Bazinci öncüle dayanmaz, ancak kültür (ticaretin dünyası) ile sanat (bireyin dünyası) arasındaki daha da büyük ayrımla ilişkilidir.

Aslında Godard'ın bu filmde videoyu kullanımı (*Aşka Övgü, Numara İki*'den bu yana video ve filmin gerçekten birlikte kullanıldığı ilk filmdir)[279] her zaman olduğu gibi teknolojik bir yeniliktir, ancak bu bir prodüksiyon mühendisinden çok bir sanatçının yeniliğidir. Kulanılan bu yöntem *Hélas pour moi* ve diğer projelerde Caroline Champetier'in asistanı olarak çalışmış olan Julien Hirsch ile birlikte geliştirilmiştir. Aslında Godard'ın *Serseri Aşıklar* ile *Hafta Sonu* arasında Coutard dışında kullandığı tek görüntü yönetmeni olan Willy Kurant'a kadar giden bir secere vardır. Kurant'ın asistanı Lubtchansky, Lubtchansky'nin asistanı Champetier, Champetier'in asistanı Hirsch'di. Bu silsile içinde Godard'ın Champetier'i işe alırken "bir şeyleri bilir, ama çok değil" demesi gibi birilerini işe alma arzusu fark edilebilir. Godard'ın en başından beri en nefret ettiklerinden biri, bilgisini bir dizi kurala dönüştüren teknisyendir – asistanın bu büyük günahı işlemesi daha az olasıdır.

Godard çalışma yöntemi ve tehcizata gösterdiği özen onun kamera asistanlarıyla ilişkileri yönetmenler arasında alışılmamış olan bir tarzda geliştirdiği anlamına gelir. Bu nedenle Julien Hirsch, Godard tarafından damdan düşer gibi telefonla aranmasına şaşırmadı. Ancak onu şaşırtan, Godard'ın kendi çalıştığı küçük bütçeli bir film olan *Drancy avenir*'i izlemiş ve videoda yaratılmış malzemeyi kullandıkları özel bir efekti fark etmiş olmasıydı. Hirsch, Godard'a bütçeyle ilgili sınırlamaların çok pahalı olan dijital videonun filme aktarılması işlemine izin vermediğini açıkladı. Hirsch bunun yerine videoyu monütörden filme almakla ilgili denemeler yapmıştı. Godard ondan Rolle'ye gelmesini ve denemeyi ilerletmesini istedi ve onlar birlikte bu filmin ikinci yarısının olağanüstü renk dünyasını yarattılar. Bu yöntemin çarpıcı yanı, kameranın kaydettiğinin, gözün videoda gördüğü olmamasıdır. Videoda doğru ayarları keşfetmek uzun ve güç bir işlemdi.

Filmin ikinci yarısı iki yıl öncesinde geçer, böylece Godard'ın "filmin bir başı, bir ortası ve bir sonu olması gerekir, ancak anıldık-

---

[279] Godard özellikle *Çile*'de film ile videoyu birleştirmeye çalışmıştı, ancak sonuçta kullanılan araçlar arasında büyük bir ayrım vardı.

ları sırayla olması gerekmez" görüşünü izler. Godard'ın gençliğinin siyah-beyaz Paris'i, Almanların 1940 yılının o korkunç yazında Paris'i işgal ettiği sırada çocukken kaçtığı Bretanya'nın aşırı doygun renkleriyle bir araya getirilir.[280]

Eglantine ve Perceval'den Tristan ve Isolde'ye kadar film aşk ve ölüm temasından bir an için olsun vazgeçmez. Bilakis aşk ve ölüm her zaman hatırlanmalıdır ve ülkeye karşı duyulan aşk ve ölümleri hatırlatma çabası neye direnildiğini anlama çabasıyla ilişkilidir. Ancak belleğin bu çabaları birbirine karşı koyar. Basın kitapçığı ikinci yarıyı şöyle özetler:

> İki yıl önce. Hollywood yapımcılarının gönderdiği Paris'teki Amerikan Büyükelçiliği'nden bir bürokrat, Direniş'te savaşmış yaşlı bir çift ile tanışır. Onların aşk öykülerinin ve Nazi işgalcilerine karşı savaşlarının haklarını satın almayı teklif eder. Büyükbaba hukuk eğitimi alan torunundan sözleşmeye bakmasını ister – torun ilk bölümde gördüğümüz aynı genç kadındır. Edgar gelir. Edgar bu büyükbabanın tarihçi bir arkadaşıyla Londra'daki de Gaulle ve Özgür Fransa hakkında röportaj yapmak için oradadır. Bütün bunlar çeşitli hararetli tartışmaların olduğu bir gecede olur. Gerçek sorun aslında bir Amerikan süper prodüksiyonunun, II. Dünya Savaşı'nın sonunu sağlayan büyük umutları dramatize etmeye hakkı olup olmadığını bilmektir.

Godard'ın filmlerinin bütün anlatı özetleri yanıltıcıdır, çünkü bu filmler öyküden çok montajla ilerlerler. Buradaki montaj Amerika'nın bugünü ile Fransa'nın geçmişi arasındadır. Godard için bu geçmiş hem kişisel hem de geneldir. Pencereden dışarı bakan Edgar Özgür Fransa'nın gerçekliğini ve direnişte Katoliklerin rolünü araştıran ciddi bir gençtir. Ancak o aynı zamanda kendi ebeveynlerinin arzusunun dairesi içinde kendi yerini bulmaya çalışan bir çocuktur. Direniş ağında çalışan çiftin ilişkisinin belirsizliği tarihseldir -bağlı bulundukları üstlerine birbirleriyle ilgili neler anlattılar?- ancak bu aynı zamanda yapısaldır: ebeveynlerin çocuklarla ilişkisinin şeffaf

---

[280] Godard'ın bu kaçışı, Edouard Paisson'un yalan tarihte yayımlanan çocuk kitabı *Le Voyage d'Edgar* (Paris: Grasset, 1938) ile ilişkili olarak deneyimlediğine dair bir düşünce vardır ve bu kitabın kapağı bu filmde göze çarpar.

olmaması. Godard'ın 1990'lı yıllar boyunca oluşturmuş olduğu tema budur: büyük ebeveynler ile torunların arasındaki ilişki. Kuşkusuz ebeveynlerimizin arzusunun şeffaf olmaması onların ebeveynlerinin arzusunun zinciri içinde kendi yerlerini anlamalarının karmaşıklığından farksızdır.[281] Yakın dönemde psikanalizin bir bölümü büyük ebeveynler kuşağındaki bastırılmış tarihsel travmanın nasıl torunlarda yeniden ortaya çıktığına odaklandı.[282] Godard, kuşaklar arasındaki bu aktarımı ön plana çıkarır ve bunu Miéville'nin torunlarıyla ilişkilendirir. *Aşka Övgü*'nün basın kitapçığındaki bir röportajda filmin dinginliği sorulduğunda, "Bu, yaştan ve Miéville'nin torunlarıyla olan ilişkimden geliyor" der.

Hatıraları alıp satmaya hevesli Amerikan sineması tarafından tehdit edilen, büyük ebeveynlerden torunlara aktarılan bu direnişin sırrıdır. Godard'ın anti-Amerikancılığı 1960'lı yılların ortalarındaki Vietnam karşıtı kampanyalardan bu yana sürekli varolmuştur. Bu aynı zamanda onun daha sonraki sinemasının çok ciddi zayıflıklarından biridir. New York Film Critics' Circle (New York Film Eleştirmenleri Grubu) 1995 yılında ona onur ödülü vermeyi istediğinde, o bu ödülü reddetti ve Amerikan sinemasının etkilemeye gücünün yetmemiş olduğu dokuz yönüne dair bir liste verdi. Listenin başında "bay Spielberg'in Auschwitz'i yeniden inşa etmesini önlemedeki" başarısızlık vardı. Toplama kamplarının filme alınması en başından itibaren Godard'ın ilgi alanlarının merkezinde yer almıştı. Bu kampların kaydedilmesi ya da önlenmesindeki başarısızlık *Sinema Tarih(ler)i*'nin tek değilse de başlıca temalarından biridir. En başından itibaren Godard kampları filme almanın tek yolunun gardiyanlardan birinin ev yaşamının perspektifinden olacağını savundu. Godard'ın estetiğine göre, Spielberg'in *Schindler'in Listesi* (*Schindler's List*, 1993) gerçek bir müstehcenlikti. Kampları filme

---

[281] Freud'un biseksüel oluşa dair temel görüşü her iki ebeveyni de hayali olarak teşhis ettiğimizdir.

[282] Maria Torok ve Nicholas Abraham, *The Shell and the Kernel: Renewals of Psychoanalysis*, der., çev. Nichola T. Rand'ın önsözüyle birlikte (Chicago: University of Chicago Press, 1994).

almak artık imkansızdır, çünkü oyunculara ölüm noktasına kadar açlık çektirmek olanaksızdır. Kampları filme almak imkansızdır, çünkü onlara dayattığımız, onları 'açıklayan' öyküler zorunlu olarak yanıltıcıdır ve anlamayı gerçekten önlerler.

Godard için bu mesele açık ve nettir. Ben daha az eminim. 1950'li yıllarda Londra'da İrlandalı bir aile içinde büyüyen bir çocuk için bu toplama kampları etik ya da politik bir yaşamı tanımlamaya yönelik her girişimde hitap edilmesi zorunlu olan önemli bir konu olarak görülürdü. Bu her zaman benim konumum olmuştur. Kırk yıl sonra kızımı *Schindler'in Listesi*'ni görmeye götürdüğümde ve bana kendisiyle bu konuyu hiç tartışmadığım bilgisini verdiğinde hayrete düşmüştüm; çocuklarımı eğittiğim konusunda duyduğum güven yanlıştı. Kuşkusuz Godard ne kameranın önündeki ışığa ne de beyaz perdenin önündeki izleyiciye saygı gösteren bu Spielberg filminden hiçbir şey öğrenilemeyeceğini öne sürerdi. Spielberg'in filmlerinin genel olarak berbat olduğu doğrudur; *Er Ryan'ı Kurtarmak*'ın (*Saving Private Ryan*, Spielberg, 1998), Normandiya çıkarmasını tek bir yaşamı kurtarmaya indirgemesinin tarihe dayanılmaz bir saygısızlık olduğu doğrudur; *Schindler'in Listesi*'nin Liam Neeson'm daha fazla Yahudiyi kurtaramadığı için üzüldüğü final sahnesinin şüphesiz Spielberg'in Schindler'in kahramanlığına ilgi duymadığını gösterdiği doğrudur. Ancak Spielberg'in filminin gerçek bir hatırlatıcı işlevi görmediği konusu net değildir. Ayrıca *Bela* (*Duel*, Spielberg, 1971) gibi filmler ve ayrıca Spielberg'in gerçek yeteneği kötü amaçla kullandığını net bir şekilde gösteren *Azınlık Raporu*'nun (*Minority Report*, Spielberg, 2002) ilk bölümünü unutmamak gerekir.[283]

---

[283] Eğer Hollywood'un gerileyişinin haritası çıkarılmak istenirse, zihinsel hastalıklarla ilgili olan Samuel Fuller'in *Şok Koridoru* (*Shock Corridor*, 1963) ile Ron Howard'ın *A Beautiful Mind* (2001) filmlerini karşılaştırmaktan daha iyisi olmazdı. Fuller'in birey ve toplumun gücünü kavrayışı, Adam Simon'un *The Typewriter, the Rifle and the Movie Camera* (1995) adlı çalışmasında zekice analiz edilir. Howard'ın önemli Amerikan yaşamlarından birine dair uydurma paradosini tanımlamak için sözcükler bulmak zordur, ancak bu film Spielberg okulunun mükemmel bir örneğidir. David Thompson *The New Biographical Dictionary of Film*'in (New York:

Ancak Hollywood sinemasının tehdidi Godard'ın iddia ettiği kadar büyükse de, o artık bu tehditten başka bir şeyi göremez hale gelmiştir. Tashlin'i seven bu adam *The Simpsons*'ları izlemiş gibi görünmez. Bütün zayıflığına rağmen *Dövüş Kulübü* (*Fight Club*, David Fincher, 1999) Amerikan çılgınlığına nüfuz etmeye yönelik gerçek bir girişimdi ve *Üç Kral* (*Three King*, David O. Russell, 1999) Çöl Fırtınası harekatıyla ile ilgili gerçek soruları sormaya yönelik bir çabaydı. *Sessiz Amerikalı* (*The Quiet American*, Phillip Noyce, 2002) gibi zayıf bir film bile Amerikalıların neden yakın zamanda Üçüncü Dünya'nın herhangi bir caddesinde yürümekten korkacağı sorusunu sorar.[284] Burada sorun, Godard'ın körlüğünün temellerinin derine dayanmasıdır. *Aşka Övgü* dürüst Fransızların karşısına hain Anglosaksonları koyan en acımasız türden şovenizme teslim olur. Bu hata epeyce geri gider ve en net hali *Kral Lear*'da görülebilir.

Kral Lear'ın yapım öyküsü genel olarak mutsuz bir öyküdür. Mayıs 1985'te kendi Cannon imparatorluğunun büyümesi için umutsuzca kültürel güvenilirlik arayışında olan Menahem Golan Cannes'da bir öğle yemeğinde Godard ile Lear üzerine bir milyon dolara bir film yapma anlaşması imzaladı. Filme iyi bir başlangıç sağlamak için, dolarların hemen üçte biri gitti ve Shakespeare'in metnini okumamış olan Godard görünüşe göre asla ilk sayfadan sonrasını okumadı. Lear rolü için Clint Eastwood'dan Norman Mailer'a kadar çok sayıda adaya başvuruldu. Godard'ın Los Angeles şöhretlerine çeşitli ziyaretleri üzerine yazılmış neşeli bir kitap vardır. Benim gözdem Tony Curtis ile randevudur. Golan ile Godard arasında nahoş aracılık işini yapan yapımcı olarak Tom Luddy, so-

---

Knopf, 2002) önsözünde bu filmi küçümser: "*A Beautiful Mind* adlı bir şey çok iyi karşılandığında, filmin (ya da *o* filmin, her neyse) akla nasıl girileceğini bilmediğini neden çok az insanın farkettiğini düşündüm."

[284] Hollywood sinemasının bütün sanatsal niyetlerinin ve amaçlarının öldüğünden şüphe edilemez. Bu durum şaşırtmamalıdır. Eğer Elizabeth dönemi tiyatrosu ürünlerinin ya da Atina trajedilerinin ömürlerine bakarsak, bunların ömrü yirmi yıl iken Hollywood filmlerininki yaklaşık sekiz yıldır. 1990'lı yıllarda bile ara sıra *Groundhog Day* ya da *A Perfect World* gibi parıltılar eski altın çağı hatırlattılar.

laryumda yanmış Curtis'in kendi stüdyosunda Godard'ı bitmiş ve bitmemiş bir düzine resminin ortasında karşıladığını hatırlar. Gelişigüzel bir sohbetin ardından Godard Tony Curtis'in kendisine teklif ettiği belirsiz bir filmdeki belirsiz bir role açık bir şekilde ilgi duymadığını yumuşak bir şekilde söylemek için bir adım öne çıktı. Curtis de bir adım öne çıktı ve Godard'ın kendi kendisiyle dalga geçtiğini anlamayıp Hollywood tarzı el sıkışarak "Mösyö Godard – bu filmde oynayacağım" dedi.

Luddy, durmadan bir filmi diğeriyle değiştirdiği Zoetrope günlerinden, Godard'ın anlaşma konusundaki Rossellini tarzı yaklaşımına aşinadır. Onun gözde öyküsü *Kaçan Kurtulur (Hayat)* ile ilgilidir. Godard *Kaçan Kurtulur*'daki sahneler için Charles Bukowski'nin öykülerinden bazılarını kullanmış ve en iyisi telif hakları sorununu çözmek diye düşünmüştü. Bukowski Los Angeles yarış parkurunda kendisine birkaç bin dolar verilmesini sağlayan anlaşmayı kabul etti ve imzaladı. Godard çantadaki parayla yola çıktı ve daha sonra Bukowski ile konuşurken bir değişiklik ekledi. Godard, Bukowski'nin gelecekte kitabının haklarını satma hakkından mahrum kalmasını istemiyordu, bunun üzerine Bukowski'nin bu öyküleri ilk olarak Godard'dan duyduğunu söylemesi konusunda anlaştılar. Bu sayede kitabın haklarına sahip olan Godard filmi çekebilecek ancak aynı zamanda Bukowski'de gelecekte telif haklarını satmak konusunda serbest olacaktı. Bu öykü Chabrol'ün "Jean-Luc'un mutlu olması için anlaşmada hileli (escroquerie) bir şeylerin olması şarttır" görüşünü onaylar.

Cannes'daki 'hilekârlık', peçete üzerine yazılan sözleşme Godard'ın *Kral Lear*'ı filme çekeceğini söylerken, bunun Shakespeare'in metni olacağını açıkça söyleyen hiçbir şeyin olmamasıydı. Açık bir biçimde adı yazılan yazar Norman Mailer'di. Godard uzun süredir Mailer okumuş ve *Adı Carmen*'de onun eserlerinden birkaç alıntı yapmıştı. Luddy, Mailer'i bu işi yapmaya isteksiz buldu – hem Godard ile hem de projeleriyle işbirliği yapmanın zorluklarıyla ilgili olarak kaygı duyuyordu. Mailer'in özellikle yönetmek istediği *Tough Guys Don't Dance* adlı bir film vardı. Luddy, Golan'a yapılacak en iyi şeyin iki filmi birleştirmek olduğu

önerisinde bulundu. Golan, Luddy'ye Mailer ile öğle yemeği yediği sırada telefon etti. Cep telefonlarından önceki o güzel karanlık dönemlerde, Luddy bardaki telefona gitmek zorundaydı. Golan "masanıza geri dönün ve Bay Mailer'e Cannon ile iki filmlik bir anlaşması olduğunu söyleyin" dedi. Mailer'in katılması proje için ihtiyaç duyulan itici gücü sağlamadı ve Mailer'm bir günlük çekimin ardından projeden çıkması filmin başında gösterilir.[285]

Bu filmin gerçek gücü Peter Sellars'dan gelir. Gerçek bir harika çocuk olan Sellars, 1970'li yılların sonunda Harvard'da lisans öğrencisi olduğu günlerden bu yana tiyatro izleyicilerini hayran bırakmıştı. Coppola'nın, Kerouac'm *Yolda*'sını filme çekmek konusundaki uzun vadeli projesiyle ilişkili olarak Zoetrope stüdyosuna dönmüştü. Sellars Harvard'da *Kral Lear*'ı yönetmişti ve aslında neredeyse son anda Lear rolünü kendisini üstlenmişti, bu nedenle oyunu biliyordu. Molly Gingwald'ı Godard'a öneren Sellars'dı; Ruth Maleczech ve David Warrilow'u Philip Glass'ın New York kayıt stüdyosunda kaydeden Sellars'dı; projenin devam etmesini sağlayan Sellars'ın şevkiydi.

Çekimler, Luddy'nin ifadesini kullanırsak, bir 'tren enkazı'ydı, ancak bu ifade Sellars'a göre Godard'ın çektiği her metre filmi kullandığı bu araca hakimiyetine dair bir şeyler söyler. Gerçekten *Kral Lear*'ın büyük bölümü çok şaşırtıcıdır. Godard ilk sahnede başarısız olmuş olabilir ve Cordelia'ın sürekli olarak 'Hiçbir şey' demesine odaklanabilir, ancak filmin ilk yarım saati bu sahneye büyüleyici bir yaşam kazandırır. Maleczech ve Warrilow'un *Kral Lear*'dan yaptığı okumaların müthiş bir etkiyle kullanıldığı ses kuşağı bir başyapıttır. Godard'ın Lear'ın Cordelia ile ilişkisini alışılmamış biçimde ensest olarak okuması bile, eğer daha tam olarak incelenirse, verimli olabilir. Büyük trajedileri renkli kılan ve yalnızca 'güneş görmemiş kar gibi iffetli' o itaatkar ve cinsel çekiciliği olmayan kız evlatların yer aldığı geç dönem oyunlarında yatışan rahatsız cinselliğin özü, ensest çerçevesinde okunabilir. Aynı zamanda Godard'ın yürek pa-

[285] Richard Brody "An Exile in Paradise," *New Yorker*, 20 Kasım 2000, ss. 72-76'da Mailer'in ekranda kendi kızıyla ensest temasını araştırmaya isteksizliği üzerine çok sayıda ayrıntı verir.

ralayıcı açılışı ya da parlak ses kuşağını veya ilgi uyandıran ensest okumasını bir film içinde dokuyamadığı da belirtilmelidir. Godard filmi, en önemli rollerinden biri olan Profesör Pluggy aracılığıyla bir arada tutmaya çalışır. Kıvır kıvır Rastafarian saçıyla Pluggy umutsuzca modern dünyanın felaketinde kaybolan kültürü geri kazanacak çözümü arar. İsa figürü ile Romantik sanatçıyı zaman kazanmak için ölümde getirir. *Çile*'den itibaren oluşturucu olmuş olan ve Godard'ın sonraki yapıtlarının sürekli bir motifini oluşturan dini temalar Aziz Paul'e atfedilen bir alıntıda yoğunlaşır: "İmge yeniden diriliş anında kurtarılacaktır."[286] Pluggy'nin ölümü her Hıristiyan erkekte gizli gizli dolanan fedakarlık vizyonunu geleneksel Romantik Istırap ile ve ölümü hızlandırmaya dair çok temel insani fanteziyi birleştirmiş görünür.

Bütün bunlar Shakespeare'e çok uzaktır. Léos Carax'ı ve Julie Delpy'yi peşlerinde o dönemde çektiği bir reklam filminden ödünç aldığı modeller olduğu halde Vaud'daki ağaçların arasında yürütmek, Shakespeare'in imgelemi için çok temel olan saray ile kır arasındaki karşıtlığın gücünü yansıtmaktan uzaktır. Ve Godard'ın Shakespeare'in metnine tam olarak nüfuz edememesi, onun oyunun makro-politikalarını işleyişinden bellidir. Shakespeare kuşkusuz İngiltere ile Fransa arasındaki nefretin büyük şairidir. Lear'ın evreninin kaosu, politik düzeyde Cordelia'nın Fransız ordusunun başında İngiltere'ye geri gelmesi olgusuyla yansıtılır.[287] Ancak böylesi karışıklıklar Godard için çok fazladır. Shakespeare'den vazgeçen

---

[286] İsa'nın kendisi 'imge' sözcüğünü yalnızca ruh ve durum ayrılığı sorununa gönderme yaparken kullanır – bu "Sezar'ın hakkı Sezar'a ve Tanrı'nınki Tanrı'ya" sözünü geçerli kılan madeni para üzerindeki Sezar'ın imgesidir. Paul, sekiz yerde, ama her zaman İnsan ile Tanrı ya da İsa ile Tanrı arasındaki ilişki bağlamında, Yunanca *eikon* sözcüğünü kullanır. Retorik olarak Godard'ın sözcükleri Paul'un Korintliler'deki en ünlü pasajını (I, 15: 12-57) hatırlatır. Burada Paul ölüme karşı zafer vaat eder ve bu belki de bu ölümlü ve çürük bedenden Hıristiyan nefretinin yegage en somut ifadesidir.

[287] Shakespeare'in bunu, Fransız ordusunun başında Fransa kralı kocasından ziyade Cordelia'nın olduğu el yazması metinde vurguladığının bir kanıtı vardır – bkz. William Shakespeare, *King Lear*, der. R. A. Foakes (Londra: Arden Shakespeare, 1997), ss. 140-142.

ve teatral bir beyaz atı teşvik eden Godard filmin sonunda Fransızların en yurtseverine sığınır: Jeanne d'Arc. İngilizlerin Fransa'yı işgali ile Amerikalıların sinemayı işgalinin bu kolay eşitlemesi filmi inanılması güç bir sona getirir.

Aşka Övgü, kıyaslanmayacak şekilde *Lear*'dan daha önemli bir yapıttır ve kesinlik uzun metrajlı film biçimine yenilenmiş bir dönüşün işaretini verir. Ancak filmin ikinci yarısı General de Gaulle'a bir şeyler borçlu olan İngiltere ve Amerika'nın bir tanımlanışını eleştirir, ancak 1650'li yıllardan itibaren Amerikan kolonilerini İngiltere'den koparan farklılıkların ciddi bir incelenişine hemen hemen hiç yer verilmez. Eğer Yahudi-karşıtlığı aptalların sosyalizmi olarak tanımlandıysa, o zaman anti-Amerikancılık da geri zekalıların radikalizmidir. Amerika'nın dış ve ekonomik politikasının büyük bölümünün öldürücü tehlike olduğuna şüphe duyulamadığı halde, bu politikalardaki değişimlerin can alıcı bir şekilde bunun Amerikalılar tarafından kabul edilmesine bağlı olacağından da kuşku duyulamaz. Godard'ın Amerika ile ilgili söylediklerinin çoğu olağanüstü keskindir, özellikle de Amerika'nın küresel ekonomik egemenliğindeki sinemanın anahtar rolü üzerine olanlar. Ancak onun Amerikalı karakterlerinin karikatürize doğası kısa sürede yavanlaşır ve bu stereotipler neredeyse saldırgan hale gelirler.

Ve ayrıca Godard artık orasıyla ilgilenmez; yara, yara izine dönüşmüştür ve onun imgelemine artık gençliğinin Amerikan filmleri değil, Fransız Direnişi takıntısı ve bu direnişin romantikleştirilmesi hakimdir. Onun, Avrupa'yı kendi geçmişiyle barışmamış bırakan şimdiki versiyonlardan daha etkili bir tarihi anlatmak için, anıları bulma arzusuna sempati duyulabilir. Ancak ayrıntılar kafa karıştırıcıdır. Katolikliğe ve Péguy'e (Hıristiyan mistisizmini Fransız cumhuriyetçiliğiyle ilişkilendiren bir figür) vurgu yapılması, Ravensbrick toplama kampında Musevilikten Hıristiyanlığa dönmenin merkeziliği ve *Sinema Tarih(ler)i*'nden itibaren aktarılan devlet ile aşkın kesin karşıtlığı, alternatif bir Avrupa tarihi içinde dokunması tamamen zor temalardır – bunlar özel olarak Fransız'dırlar.

Godard 70. yaşgününden ve *Aşka Övgü*'yü bitirmesinden bu yana daha sıkı çalışmıştır. Bu kitap baskıya giderken, kasıtlı olarak

ne onun İsviçre üzerine olan kısa filmi *Liberté et patrie*'yi izledim, ne de onun çekmek üzere olduğu uzun metrajlı film hakkında bir şeyler öğrendim. Ancak bunların inanılmaz güzellikte ses ve görüntüye sahip olacaklarından emin olunabilir. *Aşka Övgü*'nün ses kuşağı müzik, diyaloglar ve efektlerin düzenlenişini üst noktalara taşır ve yeni görüntüler hâlâ yeni görüntülere neden olur. Caroline Champetier'den Godard'ın görüntülerinin güzelliğini açıklamasını istediğimde, ışık kaynağının görüntü içinde yer alarak onu aşması hakkında çok etkileyici bir şekilde konuştu. Coutard daha sıradan bir yorumla Godard'ın görüntülerinin asla kartpostallar olmadığını vurguladı. Her iki anlatımda da vurgu çerçeve ve görüntü arasındaki ilişki üzerineydi. Bu ilişki izleyiciden daha fazlasını görmesini, müzakere etmek zorunda olduğu konumu tanımasını ve yeniden izlemesini ister.

Böylesi bir kitabı geleceğin düzeni içinde Godard'ın yerine dair bir öngörüyle, onun sinema tarihindeki yerine dair son bir tahminle bitirmek alışılmış olabilirdi. Ancak böylesi bir değerlendirmeye engel olan yalnızca Godard'ın devam eden üretkenliği değildir. Bizler hâlâ Avrupa Rönesansı'nın, Erasmus ve Montaigne gibi farklı düşünürlerin sanatçıların ölümsüzlüğünü tanımlamak için Yunan ve Roma kültürlerine uzandıkları o dönemin çocuklarıyız. Beş yüz yıl sonra sorun, geçmiş ve sanatçının ölümsüzlüğü değil, ama dünyanın geleceği ve ölümlülüğüdür. Avrupa tarihinin bu dönemi aynı zamanda dünyayı artık yok etmeye başlayan politik ve teknolojik gelişme sürecinin başlangıcıydı. Eğer gelecekte Godard'ın ününün güvencede olduğunu söyleseydim, kendimden çok bu gelecekten emin olurdum.

Godard'ın imgeye bağlanımı ve ona saygısı dünyanın geleceği açısından eleştireldir, çünkü her türlü iyimser bakış açısı işit-görsel medyamızı gerçek enformasyon kaynaklarına dönüştürmeye yönelik gerçek girişimleri, Godard'ın derslerinin can alıcı olduğu girişimleri içermelidir. Ancak böylesi bir argüman aynı zamanda Godard'ın sanatının zorluğunu ve zorunlu olarak az sayıda izleyicisi olduğunu hesaba katmak zorundadır. Godard Cannes'da *Sinema Tarih(ler)i* için basın konferansında, kendisinin ve Miéville'nin iz-

leyicisinin en doğru bir şekilde dünyadaki 100.000 arkadaş olarak tanımlanabileceğini söyledi.

20. yüzyılda avangard sanat ile ilerici bir politika arasında ilişki kurma çabalarının tümü iç karartıcı başarısızlıklar olmuştur. Godard'ın izleyiciyle ilişkisini arkadaşlık açısından tanımlaması o politik söylemlerin terimlerini değiştirir. Shelley'in insanlık için yasa yapma vaadinde bulunduğu Romantikler'den itibaren sanat dünyayı kurtarmayı vaat etmiştir. Eğer sonsuzluk üzerine bu hümanist iddiayı ve estetik kurtuluşa dair politik vaadi reddedersek, o zaman belki de geriye kalan tek şey bireysel tanıklıktır. Bu yazıyı yazarken kendimi tekrar ve tekrar Godard'ın sinemasına bağladığımı biliyorum. Yaşam çoğu kez yorucu hale gelir; hepimiz, kendi kusmuğuna dönen köpek gibi, ne yazık ki sınırlı bir repertuar içinde yineleme yapmakla suçlanırız. Ancak bu sinema, merak uyandırmada, aydınlatmada ve bilgilendirmede asla başarısız olmadı. Filmlerin çoğunu elde etmek aşırı derecede zordur. Yine filmlerin çoğu bu sinemanın hazinesini vermeye başlamadan önce sürekli izlenmeyi gerektirir. Bu sinemanın bir bölümü inişli çıkışlıdır. Ancak en kötüsü bile zekicedir ve en iyinin iyisi oradadır.



Godard *Aşka Övgü*'de bir bankta oturmuş, iki aşığın konuşmasına kulak misafiri oluyor, 2001.

KAYNAKÇA

Hakkında Godard'dan daha fazla yazı yazılmış bir yönetmen yoktur ve ona eleştirmenleri tarafından çok iyi hizmet edilmiştir. Jean Collet'in 1963'te onun üzerine yazdığı ilk kitap hâlâ yararlı bir giriştir, tıpkı Richard Roud'un İngilizce'deki ilk metni gibi. 1980'li ve 1990'lı yıllarda Fransız eleştirisi hem doğrudan Godard üzerine hem de genelde Yeni Dalga üzerine olağanüstü zenginlikte eserler verdi. Antoine de Baecque, Michel Marie, Jacques Aumont, Alain Bergala, Serge Toubiana ve Marc Cerisuelo'nun çalışmalarına çok şey borçluyum.

Julia Lesage'nin *Jean-Luc Godard: A Guide to References and Resources* adlı çalışması 1979'a kadar kapsamlı bir kaynakça sağlar. Bu çalışma güncellense, birkaç cildi doldururdu. Bu kaynakça yalnızca o kitapta adı geçen metinleri ya da onun düzenlemesi içindeki doğrudan kullanımı içerir.

Sayfa referansının olmadığı ve alıntı yapılan kitabın hem Fransızca'da hem de İngilizce'de mevcut olduğu durumda (örneğin Balzac'ın *Bette Abla* [*La Cousine Bette*] ya da Freud'un *Düşlerin Yorumu* [*The Interpretation of Dreams*] eserleri), yapıt 'Diğer Yapıtlar' listesine dahil edilmemiştir.

Röportajlar

Bu kitaptaki en önemli bilgi kaynağı röportajlardır. Her durumda röportajın yapılmasına ay ya da aylar verdim. Bazı durumlarda röportaj sürekli bir konuşmaya neden oldu ve bunlar bir yıldız (*) işaretiyle belirtiliyor. 'T' bir telefon konuşmasını belirtir.

Mary Lea Bandy (Kasım 2001), Charles Bitsch (Şubat 2002 *), Alain Bergala (Eylül, 2002), Antoine Bourseiller (Mayıs 2002), Caroline Champetier (Eylül 2002), Michel Clerc (Mart 2002), Raoul Coutard (Şubat 2002 *), Marcel Dreyfus (Şubat 2002), Claude Godard (Ağustos 1991 *), Rachel Godard (Aralık 1988), Véronique Godard (1989 *), Jean-Pierre Gorin (Nisan 2002), Agnès Guillemot (Mart 1993), Julien Hirsch (Eylül 2002), Gilles Jacob (Ocak 2002 T), Anna Karina (Şubat-Nisan 2002). Bob Last (Kasım 2002), Michel Latouche (Şubat 2002), Richard Leacock (Mayıs 2002), Willy Lubtchansky (Ağustos 2002 T), Tom Luddy (Nisan 2002 *), Chris Marker (Nisan 2002 *), Georgia Moll (Haziran 2002), Paule Muret (Eylül 2002), Claude Nedjar (Temmuz 2002), Bulle Ogier (Haziran 2002), D. A. Pennebaker (Nisan 2002), Isabelle Pons (Mart 2002), Adrien Porchet (Nisan 2002 T), Jackie Reynal (Nisan 2002 T), Pierre Rissient (Ocak 2002), Jean-Henri Roger (Eylül 2002 *), Jean Rosset (Eylül 2001/Şubat 2002), Suzanne Schiffman (Mart 1993), Barbet Schroeder (Haziran 2002), Peter Sellars (Mayıs 2002), Philippe

Sollers (Mayıs 2002), Raphaël Sorin (Ağustos 2002), Rod Stoneman (Kasım 2002), Irving Teitelbaum (Temmuz 2002), Mo Teitelbaum (Temmuz 2002), Roland Tolmatchoff (Şubat 2002 *), Serge Toubiana (Mart 2002), Ruth Waldburger (Eylül 2002 T), Anne Wiazemsky (Mayıs-Ağustos 2002).

Godard'ın Metinleri

Godard, Jean-Luc, *Godard on Godard*, der. ve çev. Tom Milne (Londra: Secker and Warburg, 1972). ,(*Godard Godard'ı Anlatıyor*, Metis Yayınları)

Introduction à une véritable histoire du cinéma (Paris: Éditions Albatros, 1980).

Jean-Luc Godard: Articles, essais, entretiens, Jean Narboni'nin Giriş'i ve notları (Paris: P. Belfond, 1968).

Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard, Vol. 1, 1950-1984, der. Alain Bergala (Paris: Cahiers du cinéma, 1985).

Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard, Vol. 2, 1984-1998, der Alain Bergala (Paris: Cahiers du cinéma, 1998).

Godard Üzerine Makaleler ve Kitaplar

Adair, Gilbert, "Gilbert Adair from London," *Film Comment*, 17.3 (Mayıs-Haziran 1981), ss. 4, 6.

Amount, Jacques, *Amnésies: fictions du cinéma d'après Jean-Luc Godard* (Paris: POL, 1999).

Der. *Pour un cinéma comparé: influences et répétitions.* Conférences du Collège de l'art cinématographique (Paris: Cinémathèque française, 1996).

"Godard: The View and the Voice," *Discourse* 7 (1985), ss. 42-65.

"Beauté, fatal souci: Note sur un épisode des *Histoire(s) du cinéma*," *Cinémathèque*, no. 12 (1998), ss. 17-25.

"Godard peintre," *L'oeil interminable: Cinéma et peinture* (Paris: Librairie Séguier, 1989), ss. 223-247.

de Baecque, Antoine, "A la recherche d'une forme cinématographique de l'histoire," *Critique* 632-633 (2000), ss. 154-165.

Bassan, Raphaël, "Jean-Luc Godard," *Revue du cinéma*, no. 90 (Ocak 1984), ss. 25-30.

Bellour, Raymond ve Mary Lea Bandy (der.), *Jean-Luc Godard Son+Image, 1974-1991* (New York: The Museum of Modern Art, 1992).

Bergala, Alain, "Enfants: Ralentir," *Cahiers du cinéma*, 301 (Haziran 1979), ss. 28-33.

"Hélas pour moi, ou du présent comme passé légèrement corrigé," *Cinémathèque* 5 (1994), ss. 19-27.

Nul mieux que Godard (Paris: Edisons Cahiers du cinéma, 1999).

Bergala, Alain ve Léos Carax, "Jean-Luc Godard: *Sauve qui peut (la vie)*: une Journée de tournage," *Cahiers du cinéma* 306 (Aralık 1979), ss. 32-37.

Bergala, Alain, Serge Daney ve Serge Toubiana, "En attendant Passion: Le Chemin vers la parole," *Cahiers du cinéma* 336 (Mayıs 1982), ss. 5-14, 57-60, 63-64.

Bertolina, Gian Carlo, "Filmografia," *Visuel: dossier Jean-Luc Godard* içinde (Torino: Franco-Italian Cultural Centre, 1982), ss. 21-33.

Biette, Jean-Claude, "L'Encrier de la modernité," *Cahiers du cinéma* 375 (Eylül 1985), ss. x-xi.

"Les Enfant de Godard et de Pasiphaé," *Trafic* 15 (1995), ss. 118-130.

"Godard et son histoire du cinéma," *Cahiers du cinéma* 327 (Eylül 1981), ss. v-vi.

Bonitzer, Pascal, "Dieu, Godard, le zaping," *Trafic* 8 (1993), ss. 5-12.

Bordwell, David, "Godard and Narration," *Narration in the Fiction Film* (Londra: Methuen, 1985), ss. 311-336.

Braunberger, Pierre, *Pierre Braunberger: Producteur, Cinéma-mémoire*, Préface de Jean-Luc Godard. Propos recueillis par Jacques Gerber (Paris: Centre National de la Cinématographie ve Centre Georges Pompidou, 1987).

Brody, Richard, "An Exile in Paradise," *New Yorker*, 20 Kasım 2000, ss. 62-76.

Brown, Royal S., *Focus on Godard* (NJ: Prentice-Hall, 1972).

Buache, Freddy, "De Godard à Jean-Luc," *Revue belge du cinéma* 14 (1985), ss. 50-62.

Cerisuelo, Marc, *Jean-Luc Godard* (Paris: L'herminier/Quatre-Vents, 1989).

Collet, Jean, *Jean-Luc Godard* (Paris: Seghers, Collection Cinéma d'Aujourd'hui, 1963).

Gözden geçirilmiş baskı, Jean Collet ve Jean-Paul Fargier (Paris: Editions Seghers, 1974).

Dixon, Wheeler Winston, *The Films of Jean-Luc Godard* (Albany: SUNY Press, 1997)

Douin, Jean-Luc, *Godard* (Paris: Rivages, 1989).

Duras, Marguerite ve Jean-Luc Godard, "Duras-Godard: Une Dialogue tendre et passionné," *Cinéma* (Paris) 422 (Aralık 1987), ss. 6-7.

Durgnat, R., "Jean-Luc Godard: His Crucifixion and Resurrection," *Monthly Film Bulletin* 52.620 (Eylül 1985), ss. 268-271.

Eco, Umberto, "Do-It-Yourself Godard," *Harper's* (Mayıs 1993), ss. 24-26.

Eisenschitz, Bernard, "'Une Machine à Montrer l'Invisible': Conversation à propos des *Histoire(s) du cinéma*," *Cahiers du cinéma* 529 (1998), ss. 52-56.

Farassino, Alberto, *Jean-Luc Godard/2* (Milano: Il Castoro,1996), ss. 111-135.

Forbes, J., "Jean-Luc Godard: 2 into 3," *Sight and Sound* 50.1 (1980-1981)ss. 40-45.

Frodon, Jean-Michel, "Jean-Pierre Rassam: un provocateur dans le cinéma français," Cinémathèque Française programı, Mayıs-Haziran2002, ss. 6-10.

Gerber, Jacques, *Anatole Dauman. Argos Films Souvenir Ecran* (Paris: Centre Georges Pompidou, 1980).

Gianvito, John ve Maryel Lockey, *Jean-Luc Godard's 'Hail Mary': Women and the Sacred in Film* (Carbondale ve Edwardsville: University of Illinois, 1993).

Goodwin, Michael, Tom Luddy ve Naomi Wise, "The Dziga Vertov Group in America: An Interview with Jean-Luc Godard and Jean-Pierre Gorin," *Take One* vol. 2, no 10 (Mart-Nisan 1971).

Guzzetti, Alfred, *Two or Three Things I Know about Her* (Cambridge: Harvard UP, 1981).

Harcourt, Peter, "Calculated Approximations of Possibilities: Rhetorical Strategies in the Late Films of Jean-Luc Godard," *Cineaction* 48 (1998), ss. 8-17.

Hoberman, Jim, "He-e-ere's Jean-ee: TV à la Godard," *Village Voice*, 28 Nisan 1986, ss. 45-46.

"Jean-Luc Godard: Picasso, Marx and Coca-Cola," *Artnews* 92.2 (Şubat 1993), ss. 57-58

Ishaghpour, Youssef, "Archéologie du cinéma et mémoire du siècle," Dialogue I, *Trafic* 29 (1999), ss. 16-35.

"Archéologie du cinéma et mémoire du siècle," Dialogue II, *Trafic* 30 (1999), ss. 34-53.

Jacob, Gilles, "Alphaville," *Cinema* 65.97 (Haziran 1965), ss. 115-118.

"Pierrot le fou: selection du Godard's Digest," *Cinema* 65.101 (Ekim 1965), ss. 100-104.

"Du cinema atonal des marmottes," *Cinema* 67.113 (Şubat 1967), ss. 68-86.

Jameson, Fredric, "High-tech Collectives in Late Godard," *The Geopolitical Aesthetic: Cinema and Space in the World System* (Bloomington: Indiana UP, 1992), ss. 158-185.

Jousse, Thierry, "Lettre à Jean-Luc Godard," *Cahiers du cinéma* 471 (1993), ss. 30-32.

"Melancholia: JLG/JLG," *Cahiers du cinéma* 489 (1994), s. 36.

Kernan, Margot, "Jean-Luc Godard Shows a New Film and a New Interest in Hollywood," *Washington Post* (14 Eylül 1980).

Klawans, Stuart, "Jean-Luc Godard: Son + Image," *The Nation*, 23 Kasım 1992, ss. 642-644.

Kwietniowski, Richard, "Between Love and Labour? Godard's *Scenario of the Film 'Passion,'*" *Screen* 24.6 (1983), ss. 52-69.

Lesage, Julia, *Jean-Luc Godard: A Guide to References and Resources* (Boston: G.K. Hall, 1979).

Leutrat, Jean-Louis, *Des traces qui nous ressemblent: Passion de Jean-Luc Godard* (Seysel: Éditions Comp'Acat, 1990).

Loshizky, Yosefa, *The Radical Faces of Godard and Bertolucci* (Detroit: Wayne State University Press, 1995).

MacBean, James Roy, "Every Man For Himself: An Open Letter to Godard," *Jump Cut* 31 (Mart 1986), ss. 8-12.

MacCabe, Colin, *Godard: Images, Sounds, Politics*, Laura Mulvey ve Mick Eaton ile birlikte (Londra: British Film Institute/MacMillan, 1980).

"Every Man For Himself," *American Film* 9.8 (Haziran 1984), ss. 30-35.

Marie, Michel, *Le Mépris* (Paris: Nathan, 1990).

Monaco, James, *The New Wave: Truffaut, Godard, Chabrol, Rohmer, Rivette* (New York: Oxford University Pres, 1976). (*Yeni Dalga*, çev. Ertan Yılmaz, İstanbul, +1 Kitap, 2006.)

Moullet, Luc, "Jean-Luc Godard," *Cahiers du cinéma* 106 (Nisan 1960).

Narboni, Jean, "Jean-Luc Godard à Avignon: 'Laissez rêver la ligne,'" *Cahiers du cinéma*, 316 (Ekim 1980), ss. 8-9.

Païni, Dominique, "Cinéma prénom musique," *Cahiers du cinéma* 356 (Şubat 1984), ss. vi-vii.

Prieur, Jérôme ve Alain Bergala, "*France/tour/détour/deux/ enfants*," *Cahiers du cinéma* 301 (Haziran 1979), ss. 24-33.

Rancière, Jacques, "La sainte et l'héritière: A propos des *Histoire(s) du cinéma*," *Cahiers du cinéma* 536 (1999), ss. 58-61.

Rosenbaum, Jonathan, "Godard in the 90s: an interview, argument, and scrapbuook," *Film Comment* 34.5 (Eylül-Ekim 1998), ss. 52-61.

"Jean-Luc, Chantal, Danièle, Jean-Marie ve the Others," *American Film* 4.4 (Şubat 1979), ss.52-56.

"La vrai coupable: Two Kinds of Criticism in Godard's Work," *Screen* 40.3 (1999), ss. 316-322.

Roud, Richard *Godard*. 2. baskı (London: Thames and Hudson, 1970). (Bu kitabın 7 bölümünden ilk altı bölüm *Jean-Luc Godard, Konvansiyonele Karşı Modernist Sinema*, der. Ertan Yılmaz, Ankara, Gece Yayınları, 1993 içinde bulunmaktadır – Ç.)

Shafto, Sally, "Saut dans le vide: Godard et le peinture," *Cinémathequè 16* (1999), ss. 92-107.

Ut Pictura Cinéma: The Strange Adventure of Jean-Luc Godard. (PhD, University of lowa, 2ooo).

Silverman, Kafa ve Harun Farocki, *Speaking about Godard* (New York: New York University Press, 1998).

Sollers, Phillipe, "Godard/Sollers: L'Entretien," *Art Press* 88 (Ocak 1985), ss. 4-9.

"JLG/JLG: Un cinéma de l'être-là," *Cahiers du cinéma* 489 (1994), ss. 37-39.

Sontag, Susan, "Godard," *Styles of Radical Will*'in içinde (Londra: Martin Secker and Warburg, 1969), ss. 147-189.

Sterritt, David, *The Films of Jean-Luc Godard: Seeing the Invisible* (New York: Cambridge University Press, 1999).

der. *Jean-Luc Godard: Interviews* (Jackson: University of Mississippi Press 1998).

Suchet, Simone, "Produire Godard: ètre un partenaire et un manager (Interview with Alain Sarde)," *CinémAction* 52 (Temmuz 1989), ss. 90-91.

Taubin, Amy, "Death and the Maiden, Jean-Luc Godard at MOMA: the Video Years."

Village Voice 24 Kasım 1991, ss. 45-46.

Temple, Michael and James S. Williams (der.), *The Cinéma Alone: Essays on the Work of Jean-Luc Godard 1985-2000* (Amsterdam: Amsterdam University

Press, 2000).

Toubiana, Serge, "Les hasards arbitraires," *Cahiers du cinéma* 262-263 (Ocak 1976).

Vianey, Michel, *En attendant Godard* (Paris: Bernard Grasset, 1966).

White, Armond, "Double Helix: Jean-Luc Godard," *Film Comment* 32.2 (1996), ss. 26-30.

Witt, Michael, *On Communication: The Work of Anne-Marie Mieville and Jean-Luc Godard as Sonimage from 1973-1979*- Unpublished thesis.

2002-2003'te ABD ve Kanada'da Anne-Marie Miéville'in sinemasının bir retrospektifi vardır. Bkz. www.pro-helvetia.ch/film/projekt.html

Godard Üzerine Özel Sayılar

"Dossier: Jean-Luc Godard," *Cinématographe* 95 Özel Sayısı (Aralık 1983).

"Jean-Luc Godard, le cinéma," *Revue belge du cinéma* Özel Sayısı 22/23 (1988).
"Jean-Luc Godard, les films," *Revue belge du cinéma* Özel Sayısı 16 (1986).
"Le Cinéma selon Godard," *CinémAction* Özel Sayısı 52 (Temmuz 1989).
Collet, Jean. *Jean-Luc Godard* (Paris: Seghers, Collection. Cinéma d'Aujourd'hui, 1963).
"Passion,".*Avant-Scéne* Özel Sayısı 380 (Nisan 1989).
"Spécial Godard – Trente Ans depuis," *Cahiers du cinéma* Özel Sayısı 437 (Kasım 1990).
"Nouvelle Vague," *Avant-Scéne* Özel Sayısı 396-397 (Kasım-Aralık 1990).
"Spécial Godard: *Les Carabiniers, Pierrot le fou,* et les films invisibles," *Avant-scéne* Özel Sayısı 171-72 (Temmuz-Ağustos 1976), F.
"Special Godard," *Art Press* Özel Sayısı 4 (Aralık 1984-Şubat 1985).
"Special Godard," *Avant-Scene* Özel Sayısı 323-324 (Mart 1984).
"The Godard Dossier," *Screen* Özel Sayısı 40.3 (Sonbahar 1999).
Wide Angle Özel Sayısı 1/3 (1976).

Diğer Yapıtlar

Andrew, Dudley, *André Bazin* (New York: Oxford University Press, 1978).
Althusser, Louis, *L'Avenir dure longtemps* (Paris: Stock/IMEC, 1992).
"Ideology and Ideological State Apparatuses (Notes Towards an Investigation)," *Lenin and Philosophy and Other Essays,* çev. BenBrewster (Londra: New Left Books, 1971).
Aubert, Jacques (der.), *Joyce avec Lacan* (Paris: Navarin Editeur, 1987).
Baecque, Antoine de, *Cahiers du cinéma: Histoire d'une revue.* 2 vols. (Paris: Cahiers du cinéma, 2001).
Baecque, Antoine de ve Charles Tesson, *La Nouvelle Vague,* (Paris: Cahiers du cinéma, 1999).
Baecque, Antoine de ve Serge Toubiana. *Francois Truffaut.* 2. baskı (Paris: Gallimard, 2001).
Bardéche, Maurice ve Robert Brasillach. *Histoire du cinéma* (Paris: Denoël et Steele, 1935).
Bardot, Brigitte. *Initiates BB* (Paris: Bernard Grasset, 1996).
Bataille, Georges. *Eroticism* (Londra: Penguin 2001).
Bazin, André. *Le Cinéma de l'Occupation et de la Résistance* (Paris: Union Generale d'Editions, 1975)."Comment peut-on être Hitchcocko-Hawksien," *Cahiers du cinéma* 44 (Şubat 1955), ss, 17-18.
"De la politique des auteurs," *Cahiers du cinéma* 70 (Nisan 1957), ss. 2-11.
"En marge de L'érotisme au cinéma," *Cahiers du cinéma* 70 (Nisan 1957), ss. 27-31.
"Six personnages en quete d'auteurs," *Cahiers du cinéma* 71 (Mayıs 1957).
Bazin, André ve Jacques Doniol-Valcroze, "Entretien avec Jacques Flaud," *Cahiers du cinéma* (Mayıs 1957).
Beauregard, Chantal de, *Georges de Beauregard: Premier sourire de Belmondo ... dernier de Bardot* (Paris: Lacour/Colporteur, 1991).

Bercot, Martine ve André Guyaux (der.), *Dictionnaire des Lettres Françaises* (Paris: Librairie Generale Franchise, 1998).

Berthet, Frédérique, *Anatole Dauman, un producteur dans le cinéma français (1950-1998). Contribution á une histoire economique du culturel.* Unpublished thesis (Université de Paris 3, 2001).

Bertin-Maghit, Jean-Pierre, *Le Cinéma Francais sous l'occupation* (Paris: Presses Universitaires de France, 1994).

Bessy, Maurice, Raymond Chirat, André Bernard. *Histoire du cinéma francais: Encyclopédie des films 1961-1965* (Paris: Pygmalion, 1991), F.

Histoire du cinéma francais: Encyclopédie des films 1966-1969 (Paris: Pygmalion 1992), F.

Bonjour, E., H. S. Offler ve G. R. Potter, *A Short History of Switzerland* (Oxford: Clarendon, 1952.).

Bourseiller, Christophe, *Vie et mort de Guy Debord* 1931-1994 (Paris: Plon 1999).

Brialy, Jean-Claude, *Le Ruisseau des singes* (Paris: Robert Laffont, 2000).

Chabrol, Claude, *Et pourtant je tourne.* Ed. René Marchand (Paris: Robert Laffont, 1976).

"Compte-rendu de la matinée du 22 Janvier 1921 au cinéma du Colisée'. *Journal du ciné-club* 4, 28 January 1921.

Cowie, Peter, *Coppola* (Londra: Faber and Faber 1998).

Deleuze, Gilles and Félix Guattari. *Anti-Oedipus: Capitalism and Schizophrenia*, Önsöz: Michel Foucault, çev. Robert Hurley, Mark Seem, and Helen R. Lane(New York: Viking, 1977).

Dreyfus, Marcel, *Souvenirs de Nyon* (Cenevre: Slatkine, 1999).

Durant, Philippe, *Belmondo* (Paris: Robert Laffont, 1993).

Ecksteins, Modris, *Rites of Spring: The Great War and the Birth of the Modern Age* (Londra: Macmillan, 2000).

Ellmann, Richard, *James Joyce* (Oxford: Oxford University Press, 1983).

Feuille d'Avis de Lausanne, 26 Nisan 1954.

Frappat, Hélène, *Jacques Rivette, secret compris* (Paris: Cahiers du cinéma, 2001).

Gallagher, Tag, *The Adventures of Roberto Rossellini: His Life and Films* (New York: Di Capo Press, 1998).

Gance, A., "Qu'est-ce que le cinématographe? Un sixième art," *Ciné-journal* 185. 9 Mart 1912.

Garrisson, Janine, *Les Protestants au XVIe siècle* (Paris: Fayard, 1988).

Gauthier, Christophe, *La Passion du cinéma: Cinéphiles, ciné-clubs et salles specialisées a Paris de 1920 à 1929* (Paris: AFRHC, 1999).

Gerber, Jacques, der. *Pierre Braunberger, producteur: Cinémamémoire* (Paris: Centre National de la Cinématographie/Centre Georges-Pompidou, 1987), F.

Gudet, Pierre. Haziran 2002'de savaş yıllarındaki Nyon and the Collége de Nyon üzerine özel görüşme.

Guiffrida, Daniela, "Filomografie," *Jean-Luc Godard: Un Hommage* (Torino: Centre Culturel Francais, Museo Nationale del Cinema, 1990) F.

Hamon, Herve and Patrick Rotman, *Generation* (Vol. 1,): Les *Années de rêve* (Paris: Le Semil, 1987). *Generation* (Vol. 2): *Les Années de poudre* (Paris: Le Semil, 1987).

Holzmann, Gunter, *On dit que j'ai survécu quelque part au delà des mers* (Paris: Editions La Découverte, 1997).

Houssiau, Bernard J., *Marc Allégret, découvreur de stars, sous les yeux d'Andre Gide* (Yens./Morgues: Editions Cabédita, 1994).

Jeancolas, Jean-Pierre, "Cinéma, Censure, Contrôle, Classement," *La Censure en France à l'ere démocratique* içinde, der. Pascal Ory (Paris: Editions Complexe,1997).

Histoire du cinéma francais (Paris: Nathan, 1995).

Johnson, Samuel, "Preface to Shakespeare," *Johnson as Critic*, der. John Wain (Londra: Routledge, 1973).

Joyce, James, *A Portrait of the Artist as a Young Man* (Londra: Penguin, 1992) (*Sanatçının Genç Bir Adam Olarak Portresi*, çev. Murat Belge, İstanbul, İletişim Yayınları, 3. Baskı, 1994).

Finnegans Wake (London: Faber & Faber, 1975).

Julien, Isaac and Colin MacCabe, *Diary of a Young Soul Rebel* (London: British Film Institute, 1991).

Kael, Pauline, Kiss *Kiss Bang Bang* (New York: Atlantic Little Brown, 1966).

Karina, Anna, "Anna Karina et Jean-Luc Godard: Les Enfants Terribles," röportaj, *Studio* 67 (Kasım 1992), ss. 122-126.

Kaufman, Vincent, *Guy Debord: la revolution au service de la poesie* (Paris: Fayard, 2001).

Klifa, Thierry, "Isabella Hubert: ma vie d'actrice," *Studio Magazine* 181 (Eylül, 2002).

Kojéve, Alexandre, *Introductio à la lecture de Hegel* (Paris: Gallimard 1979).

Langlois, Georges P. ve Glenn Myrent, *Henri Langlois: premier citoyen du cinéma* (Paris: Denoël, 1986).

Langlois, Henri, *Etudes cinématographiques* 38-39 (Spring 1965).

Leenhardt, Roger, *Les Yeux ouverts: entretiens avec Jean Lacouture* (Paris: Le Seuil 1979).

L'Herbier, Marcel, *Intelligence du cinématographe* (Paris: Editions Correa, 1946).

Locarno Film Festival Catalogue, Locarno, 1994, pp.54-65, 154-55, F.

MacCabe, Colin, 'Cultural Vandalism', *Screen International* 2001.

James Joyce and the Revolution of the Word, 2. baskı (Londra: Palgrave, 2002).

Magny, Joël, *Eric Rohmer*. 2. baskı (Paris: Editions Payot et Rivages, 1995).

Malraux, André, *Esquisse d'une psychologie du cinéma* (Paris: Gallimard, 1996).

Marie, Michel, *La Nouvelle Vague* (Paris: Nathan, 1997).

Marx, Karl, *Capital: A Critique of Political Economy*. 3 cilt (London: Penguin, 1984).

Mayer, Arno, *Why Did the Heavens Not Darken?: The 'final solution' in History* (New York: Pantheon, 1988).

McGilligan, Patrick Fritz Lang, *The Nature of the Beast, A Biography* (New York: St Martin's Press, 1997).

Michelson, Annette (der), *Kino-Eye: The writings of Dziga Vertov* (Berkeley ve Los Angeles: University of California Press, 1984).

Milton, John, *Complete Prose Works* (New Haven: Yale University Press, 1959).

Montaigne, Michel, *Oeuvres Complètes.* Textes établis par Albert Thibaudet et Maurice Rat. Introduction et notes par Maurice Rat (Paris: Gallimard, 1962).

Mulvey, Laura, *Citizen Kane.* (London: British Film Institute, 1992) (*Yurttaş Kane*, çev. Arzu Taşçıoğlu, Deniz Vural, İstanbul, Om Yayınevi, 2000).

Nimier, Roger, *Le Hussard bleu* (Paris: Gallimard, 1950).

Olmeta, Patrick, *La Cinémathèque de 1936 à nos jours* (Paris: CNRS, 2000). Paisson, Edouard, *Le Voyage d'Edgar* (Paris: Grasset, 1938).

Petric, Vlada, *Constructivism in Film: The Man with a Movie Camera* (Cambridge: Cambridge University Press, 1987).

Pivasset, Jean, *Essai sur la signification politique du cinéma: L'exemple francais, de la Libération aux événements du mai 1968* (Paris: Editions Cujas, 1971).

Reverdy, Pierre, *Le Gant de crin.* 1927 (Paris: Flammarion, 1968).

Richards, David, *Played Out: The Jean Seberg Story* (New York: Random House, 1981).

Rivette, Jacques, "Lettre à Rossellini," *Cahiers du cinéma* 1955.

Rohmer, Eric, 'La "Somme" d'André Bazin'. *Cahiers du cinéma* 91. Ocak 1959.

Rouch, Jean. *Dziga Vertov* (Paris: Editions Champs Libres, 1971).

Roud, Richard. *A Passion for Films: Henri Langlois and the Cinémathèque Française* (New York: Viking Press 1983).

Rowbotham, Sheila. *Promise of a Dream: Remembering the Sixties* (Londra: Penguin, 2000).

Rushdie, Salman. *The Satanic Verses* (Londra: Viking, 1988).

Sadoul, Georges, *Dziga Vertov,* Önsöz Jean Rouch (Paris: Editions Champs Libres, 1971).

Sartre, Jean-Paul, "Quand Hollywood veut faire penser . . ." *L'écranfrançais,* Ağustos 1945.

Savage, Jon, *Teenage* (Londra: Chatto and Windus, Forthcoming).

Schama, Simon, *Citizens* (Londra: Penguin, 1989).

Schuhl, Jean-Jacques, *Ingrid Caven* (Paris: Gallimard, zooo).

Seaford, Richard, "Thunder, Lightening and Earthquake in The Bacchae and The Acts of the Apostles," *What is a God?* içinde, der. A. B. Lloyd (Londra: Duckworth, 1997), ss.139-151.

Shakespeare, William, *King Lear,* der. R. A. Foakes. (Londra: Arden Shakespeare, 1977).

Steinberg, Jonathan, *Why Switzerland?,* 2. baskı (Cambridge: Cambridge University Press, 1996).

Torok, Maria ve Nicholas Abraham, *The Shell and the Kernel: Renewals of Psychoanalysis,* der. ve çev. Nichola T. Rand (Chicago: University of Chicago Press, 1994).

Thomson, David, *The New Biographical Dictionary of Film* (New York: Knopf, 2003).

Truffaut, François, *Correspondence*, der. Claude de Givray and Gilles Jacob (Rennes: 5 Continents/Hatier, 1988), çev. Gilbert Adair (Londra: Faber and Faber, 1988).
"Positif; Copie zero," *Cahiers du cinema* 79 (Ocak 1958).
Valery, Paul, *Ceuvres*, 2 cilt, der. Jean Hytier (Paris: Gallimard, 1960).
Vidal, Gore, *Screening History* (Cambridge: Harvard University Press, 1992).
Vlastos, Gregory, *Socrates, Ironist and Moral Philosopher* (Cornell: Cornell University Press, 1991).
Wake, Sandra ve Nicola Hayden (der.) *Bonnie and Clyde* (Londra: Lorrimer, 1972).
Winock, Michel, *Le Siècle des intellectuels* (Paris: Points, 1999).
Zizek, Slavoj (der.), *Selected Writings of Lenin from* 1917 (Londra: Verso, 2002).

Belgeseller

Paparazzi, yönetmen Jacques Rozier. Filmes du Colisee, 1964.
Cinema de notre temps: Jean-Luc Godard ou le cinema au defi, yapımcı Janine Bazin ve Andre S. Labarthe, ORTF, 1965.
Doniol-Valcroze, Jacques, "Interview with Jean-Luc Godard," Pour le plaisir içinde, yön. Roger Stephane, ORTF, 1965.
Chambre 12, Hôtel du Suede, yön. Claude Ventura ve Xavier Villetard, LA SEPT/TELE Europe, 1993.
The Typewriter, The Rifle and The Movie Camera, yön. Adam Simon, BFI TV, 1996.
Howard Hawks: American Artist, yön. Kevin MacDonald, BFI TV, 1997.
Baadassss Cinema, yön. Isaac Julien, Minerva Pictures, 2002.

Anmak İstediklerim

İlk ve en önemli teşekkürüm University of Pittsburgh ve onun İngilizce Bölümü'nedir. Dekan John Cooper, Dekan Yardımcısı George Klinzing ve İngilizce Bölümü Başkanı David Barhlolomae erken bir maaşlı izin dönemini (sabbatical) kullanmamı sağladılar ve her türlü gerekli desteği verdiler. Araştırmamı Paris'teki bölümünü yapabilmem için hem 1993 hem de 2001 yılında bana burs veren British Academy'ye minnettarım. Bu kitabın yazınını bitirdiğim 2002 döneminde bana tahammül ettikleri için London Consortium ve University of Exeter'deki meslektaşlarıma ve öğrencilerime de teşekkür ederim.

Bu kitap benim olduğu kadar diğer insanların da emeğinin ürünüdür. Kitabın yazımının başından sonuna yalnızca araştırmayı ve bağlantıları değil, son kurgu işleminde desteği de sağlayan birinci sınıf bir Godard araştırmacısı olan Sally Shafto'nun yardımını aldığım için çok şanslıydım. Minerva Pictures'dan meslektaşım Heather Keenleyside röportajların ilk kopyalarının çoğunu çıkardı ve ayrıca kaynakçanın düzenlenmesine yardım etti. 'Century of Cinema'nın Cannes'da gösterilmesinden bu yana iyi bir arkadaşım olan Marie-Pierre Hauville sürekli bir enformasyon ve cesaret kaynağı oldu. Frederique Berthet Fransız sinemasının ekonomik tarihi için en bilgili rehberdi. Ayrıca Cenevre'deki kayıtları benim için kontrol eden Jean Brona Mukanya'ya da teşekkür ederim.

Sally Shafto eminim şu isimlere teşekkür etmeyi isterdi: Sylvie Astric (Centre Georges Pompidou); Michelle Aubert, Eric Leroy, Noëlle Huard de Jorna, Aude Vejus-Riellan (Archives Françaies du Filın); Christine Barbier-Bouvet (Institut National de l'Audiovisual); Frédéric Boyer (Vidéosphère), Pierre Chaintreul (Centre National de la Cinématographie), Michael Chaiken, John Gianvito, Michel Marie (Paris III), Roland Rasolofomanjakony (Vidéothèque of Paris III).

Bu kitap iki önemli kütüphanin kaynakları olmasaydı düşünülemezdi: Paris'teki Bibliothèque du Filın ve Londra'daki British Filın Institute. Onların çok yardımcı olan çalışanlarına ve yönetici olan Marc Vernet ve Ray Templeton'a teşekkürler. Fransa tarihi ve kültürü üzerine arka plan araştırmasının büyük bölümü Paris'te Ulm Caddesi'ndeki Ecole Normale Supérieure'un kaynaklarını kullanılarak yapıldı. Pasific Filın Archive'deki Nancy Goldman'ı kendi Godard arşivlerine ulaşmamı sağladığı için minnettarım.

Bana aracılık eden Andrew Wylie Bloomsbury'den Liz Calder ve Farrar, Straus and Giroux'dan Jonathan Galassi'nin büyük sabır ve anlayış göstermesini sağladı. Bill Swainson kitabın yazımı boyunca çok değerli tavsiyelerde bulundu ve Jonathan Galassi ile Pascal Cariss en keskin ve sivri yorumlar yaptılar.

Aşağıdaki isimler kısmen ya da bütün olarak el yazmalarını okudular ve onlara teşekkür borçluyum: David Bartholomae, Frédérique Berthet, Claude Godard, Jean-Luc Godard, Véronique Godard, Stephen Heath, Margaretta Jolly, Marcia Landy, Heather Keenleyside, Chris Marker, Anne-Marie Miéville, Zoe Pagnamenta, Sally Shafto, Brenda Whitney. İncelemelerimi yönlendirdiği için Michel Mary'ye özel bir teşekkür borçluyum.

Aşağıdaki isimler önemli yardımları ve cesareti sağladılar: Dudley Andrew, Antoine de Baecque, Mary Lea Bandy, Paul Bove, Isabelle Clerc, Caroline Kaplan, Michael Eaton, Yves Citton, Antoine Compagnon, Lee Grievson, Paula Jalfon, Michael Jarrety, Jean-Pierre Jeancolas, Isaac Julien, Laura Kipnis, Patrizia Lombardo, Rob Mitchell, Laura Mulvey, Keith Reader, Jonathan Sehring, Gerard Vaugeois. Paris'te kalışım boyunca Moustapha Safouan en yakın dostum oldu.

Godard'ın kardeşleri Claude, Véronique ve Rachel'e derin bir minnet borcum vardır. Bana verdikleri yardım ve dostluk hakiki ve cömertçeydi. Bu kitabın onların iyiliğinin bir miktar karşılığı olmasını umuyorum.

Son olarak, eğer bu kitabın bir yararı varsa, bu büyük ölçüde *il maestro di color che sanno* (ustaların ustası) Chris Marker ile konuşmalar nedeniyledir.

Godard

Sanatçının yetmiş yaşında bir portresi

Filmleri sinemada bir devrim yaratan Jean-Luc Godard, kariyerine film eleştirmenliğiyle başladı. Öncülük ettiği Yeni Dalga akımının ardından anaakım sinemaya alternatif bir "Karşı Sinema"nın temellerini attı. Elinizdeki kitap, bir sinema dahisinin olağanüstü yaşamöyküsünün yanı sıra, dönemin derinlikli bir toplumsal ve kültürel tarihini de içeriyor.

"En büyük övgüyü hak ediyor. . . [MacCabe], Godard'ın düşüncelerinin gelişiminin izlerini sürerek muhteşem bir iş yapıyor. . . Olağanüstü."
— David Thomson, The Nation

"Bu sonunda Godard'ın hak ettiği ve 20. yüzyılın en özgün yönetmeninin yaşamının ve sinemasının hakkını veren bir kitap. MacCabe, Godard'ın içinde büyüdüğü II. Dünya Savaşı sonrası Fransa'sının toplumsal ve politik kargaşasını canlı bir şekilde yeniden yaratıyor, akıcı bir şekilde kuramsal olandan kişisel olana yöneliyor ve hemen Yeni Dalga'nın özünü ve tek tek filmlerin özelliklerini yakalıyor. Büyük bir başarı."
— Peter Biskind, Easy Riders ve Raging Bulls'ın yazarı

"Dünya sinemasının neredeyse unutulan dehasına dair mükemmel bir biyografi. MacCabe, Godard'ın tuhaf ve huysuz kişiliğini günyüzüne çıkarıyor."
— JG Ballard, Yılın Kitapları, New Statesman



Dipnot Yayınları
Selanik Caddesi 82/32 Kızılay/Ankara
tel 312 419 29 32 faks 312 419 25 32
dipnotkitabevi@yahoo.com

