

JEAN-LUC GODARD

DAVID STERRITT

Türkçesi: Selim Özgül



agorakitaplığı
438

DAVID STERRITT

David Sterritt, Long Island Üniversitesi'nde sinema derslerine giriyor ve *The Christian Science Monitor*'da film eleştirmenliği yapıyor.

SELİM ÖZGÜL

1959, Osmaniye doğumlu. 1980 öncesi öğrenci örgütlenmelerinde aktif rol aldı ve 12 Eylül sonrasında cezaevine girdi. İçeride çevirmenliğe başladı. 1991'deki tahliyesinin ardından, İstanbul'da dış ticaret şirketlerinde görev aldı. Edebiyata yöneldi ve çevirmenliği mesleğe dönüştürdü. Kendi kısa hikâyeler ve roman çalışmalarının yanında, edebiyat, sinema ve siyaset üzerine kitaplar çevirdi. Çeviri kitapları arasında *Minyatürcü* (Kunal Basu), *Orman Sevdalısı* (Susan Vreeland), *Jim Jarmush* (der. Ludvig Hertzberg), *"Cahiers du Cinéma"nın Kısa Tarihi* (Emilie Bickerton), *Sinema-tografi İnsan Yüzüdür* (der. Raphael Shargel), *Pedro Almodovar* (Paul Julian Smith) ve *David Lynch – 'Tekinsiz'in Sineması* (der. Chris Rodley) bulunmaktadır.

David Sterritt

JEAN LUC-GODARD

Türkçesi: Selim Özgül

a
agorakitaplığı

Sinema 84

Jean Luc-Godard
David Sterritt

İngilizce'den çeviren: Selim Özgül
Kapak tasarım - mizanpaj: Sibel Yurt

© 1998; University Press of Mississippi
© 2013; bu kitabın Türkçe yayın hakları
Agora Kitaplığı'na aittir.

Birinci basım: Şubat 2014

ISBN: 978-605-103-234-4

Baskı ve Cilt: Ceylan Matbaası
Güven İş Merkezi, B Blok, No 318
Topkapı/İstanbul
Tel: (0212) 613 10 79

AGORA KİTAPLIĞI
Sertifika no: 12761
Kuloğlu Mah. Turnacıbaşı Cad.
No: 54, Çukurcuma-Beyoğlu/İSTANBUL
Tel: (0212) 243 96 26 - (0212) 251 37 04 Fax: (0212) 243 96 28
www.agorakitapligi.com
e- posta : agora@agorakitapligi.com

İÇİNDEKİLER

Sunuş vii

Jean-Luc Godard ve *Hayatını Yaşamak* 1

Jean-Luc Godard: Hayat ile Sinema Arasında Hiçbir Fark Yoktur 10

Godard ve Devrim 65

Açı ve Gerçeklik: Godard ve Gorin Amerika'da 78

Hızla Yayılan Söylenti 92

Yeni Dalga'nın Jean-Luc Godard'ı İçin Yeni Bir Doğrultu 115

Godard: Yeniden Doğan Film Yönetmeni 123

Godard Eve Dönüyor 135

Film Eleştirisinin İktisadı: Bir Tartışma 144

Havuçlar Pişmiş: Jean-Luc Godard'la Bir Söyleşi 175

Bir Kameranın Doğuşu 190

Beşinci Döneminde Godard 226

Jean-Luc Godard'a Konular Değil, Fikirler İlham Veriyor 237

"Bir Film Yapmak, Ütopya Değildir" 242

SUNUŞ

Jean-Luc Godard ortalığı karıştırmayı seviyor. Kendisini bir film yapımcısı olduğu kadar bir eleştirmen olarak da gördü hep -gerçekten de ona göre, bu iki fonksiyonun birbirinden ayrılması mümkün değildir- ve Godard bu iki alanda da yerleşik formülleri mümkün olduğunca köklü bir şekilde sarsma işini kendisine görev edinmiştir. "Seyircilerle mücadele etmemiz gerekir," diyordu eleştirmen Gene Youngblood'a, bu kitapta da yer verilen 1980 tarihli bir tartışmada. Bu sözle anlatmak istediği seyircilere düşmanlık etmek değildi, hatta bunun tam tersiydi. Godard sinema seyircilerine tipik Hollywood yapımlarının izin verdiğinden daha bir saygıyla yaklaşmak gerektiğine inanmaktadır. Ahlâk sahibi bir film yönetmeninin görevi, ticari amaç güden stüdyoların manipü-



Jean-Luc Godard.

latif tekniklere başvurarak geliştirdikleri edilgen izleyici alışkanlıklarından sıyrılma konusunda bizi sorgulamaya zorlamak, teşvik etmek ve harekete geçirmektir. Godard'ın 1968 tarihli bir röportajının sonunda itiraf ettiği amacı, ancak kendisi gibi sanatçılar gerçekleştirebilir: "Ben dünyayı değiştirmeye çalışıyorum. Evet."

Godard'ın sinema filmlerinin büyüsüne kapılması onun sözlere sevdalı olmasıyla el ele yürümektedir. Godard kariyerine Fransız sinema dergilerinde yazarlık yaparak başladı; bu dergiler arasında, yaygın bir şekilde okunan *Cahiers du Cinéma* da bulunuyordu ve Godard'ın bu dergide yer alan yoğun, eliptik makaleleri filmler konusunda etkili bir yeni düşünme tarzı olan *politique des auteurs*'ün -yönetmenin bir filmin asıl yaratıcısı, yani 'yazar'ı olabileceği tezini savunan görüşün- yerleşmesine yardımcı olmuştu.

Godard, yönetmen olarak ilk çıkışını, kendi kariyerinde gerçekleşen bir kuantum sıçramasından ziyade bir format değişimi şeklinde yorumluyor. 1979'da bana, "Onu ben yaptım!" sözünün asla aklına gelmediğini söylemiş ve eğer önüne sinema *auteur*'ü olma fırsatı çıkmamış olsaydı, yoluna bir düzyazı *auteur*'ü olarak memnuniyetle devam edeceğini eklemişti. Zaten ondaki dil saplantısı, uzun metrajlı filmin gramer ve sözlüğünde yeni paradigmalara öncülük etmesinden daha fazla telaffuz edilmiştir. Filmlerindeki karakterlerin çoğunun çenesi düşüktür; kamerası sık sık kitaplardan, dergilerden ve bilbordlardan alınmış arabaşlıkları ya da bölümleri tam ekran boyutunda karşımıza çıkarır, filmlerinin çoğu 'sesi görüntünün zulmünden kurtarma' çabasıyla ses efektlerini, müziği ve diyalogu öne çıkarmakta, dolayısıyla maddeci olanın cazibesiyle, sık sık da kitle pazarı kültürü endüstrisinin kapı kapı dolaşarak pazarladığı insanı kişiliksizleştiren filmlerle mücadele etmektedir.

Ömrü boyunca sözlere ilgi duyduğunu göz önünde bulundurursak, Godard'ın röportajlarının kabul gören herhangi bir film yapımcısınınki kadar ustalıklı, etkileyici ve açıklayıcı olması şaşırtıcı değildir. Bunun sebeplerinin takip edilmesi zor değildir. Çoğu yönetmen göz kamaştıran bir resimsellik bağlamında düşünürken, Godard dili en azından imge kadar güçlü bir anlatım ara-

cı sayar. Ticari stüdyolar projelerini en ufak ayrıntısına kadar önceden planlayıp denerken, Godard filmlerinin kilit öneme sahip bir unsuru ve -rastlantı sonucu değil- röportaj sürecinin zorunlu bir yanı olan doğaçlama sırasında ortaya çıkan gerçekliğe daha fazla önem vermektedir. En tutkulu sinemacılar Güney California'ya doğru yol almanın rüyasını görürken, Godard ticari sinemanın paraya dayalı entrikalarının etrafını dolanıp geçme ve onları boşa çıkarmaya hizmet eden araçlara önem vermektedir. Nitekim en sevdiği taktiklerinden biri, sıklıkla da halden anlayan -ya da halden anlamayan, yahut sadece şaşkın- eleştirmen ve gazetecilerle girdiği tartışmalarında kullandığı Hollywood'un yerleşik düzeniyle ilgili çok çeşitli ve genellikle iğneleyici ifadeler aracılığıyla varılacak sonuçları kestirilmez kılmaktır.

Elinizdeki kitapta yer alan röportajlar kolay anlaşılır olmakla birlikte, Godard'ın çalışmaları, onlarla yeni tanışanlar ve sadece belli başlı filmleriyle aşinalığı bulunanlar açısından kısa bir genel bakışın yardımına ihtiyaç duyuracak kadar çok yüzlüdür. Tabii bu da birçok örnekte, Godard'ın tartışmanın yaşandığı sırada sahip olduğu genel yöneliminin (1965'te üslûpçu asiliği, 1971'de devrimci Maoculuğu ve 1985'te ruhsal derinliklere dalması, vb.) anlaşılmasını sağlayan ifadelerinin nüanslarını açıklığa kavuşturmaktadır.

Godard bilinçli ve düşüncelerinden ödün vermeyen genç bir eleştirmen olarak şöhret kazanmakla birlikte, sinemada kişisel ifadeye önem veren ve ileri görüşlü yönetmenlerin 'yeni dalga'sı olan Yeni Dalga grubunu meydana getirmek üzere François Truffaut ve Eric Rohmer gibi yetenekli meslektaşlarının arasına katıldı. Söz konusu grubun içinde yer alanlar, kendi arkadaşları olan bir eleştirmenin *caméra-stylo*, yani 'kamera-kalem' görüşünü önemli ölçüde benimsediler; bu görüşe göre, film yönetmenliğinin kişisel, hatta bir hikâye, şiir ya da mektup yazma eylemi kadar içten olması gerekiyordu. Truffaut, onların başlattıkları hareketi sinemasal haritaya, *400 Darbe*'yle 1959 Cannes Uluslararası Film Festival'inde En İyi Yönetmen Ödülü'nü kazanarak taşıdı. Fakat ilk filmi *Breathless*'deki (Nefes Nefese) müthiş yaratıcılığından dolayı ödülleri toplayan Godard oldu; film serbest hikâyesiyle, orasında-

ki burasındaki atlamalarıyla ve birdenbire değişen ruh halleriyle bütün dünyanın dikkatini üzerine toplamıştı.

Godard bu başarısının ardından, başlangıç noktaları olarak Hollywood tarzlarını ve -aralarında birkaç yıl evli kaldığı Anna Karina'nın da yer aldığı- fotojenik yıldızları kullanarak izleyicilerin hoşuna giden bir dizi film yaptı. Hiç vakit kaybetmeden geleneksel film tarzlarını yeniden ele alıp bambaşka bir yaklaşımla ortaya koyduğu *A Woman Is a Woman* (Kadın Kadındır) müzikali, savaş filmi *Les Carabiniers* (Jandarmalar), suç komedisi *Band of Outsiders* (Çete) ve bilim-kurgu macerası *Alphaville* gibi klişeleşmiş filmler, Godard'ın röportajlarında da yer alan geleneksel sinemaya tamamen zıt bir tutuma işaret etmektedir. Modernist ve postmodernistlerin çoğu gibi Godard da hem geçmişin güzelliklerinin büyüsüne kapılmış, hem de geçmişin sınırlamaları, ağırlığı ve korkusuzca ortaya konan yeniliği engelleyen vahşi cazibesinin kurbanı olmuştu. Bu çelişki, 1990'lardaki şaheseri olan video dizisi *Histoire(s) du cinéma*'nın (Sinema Tarihleri) ortaya konmasına kadar devam etti; Hollywood'un bayrak direğine övgüler düzme konusunda sinemasal evrenin daha ezoterik köşelerinden çıkıp gelen Alfred Hitchcock figürlerinden hiç de geri kalmayan film yapımcılığının akıl almaz ölçüde karmaşık bir tarihi (Gavin Smith'in müthiş röportajında tartışılan) yer alıyordu bu dizide.

Anaakım sinemanın çökmekte olan burjuvazinin ve süper güç olan emperyalizmin uşağı haline geldiği şeklindeki inanç giderek artarken, Godard ve bir avuç eş dost 1969'un sonuyla 1970'lerin başında, sinemaya sirayet eden kapitalist yozlaşmanın mikroplarını yok etmek anlamına gelen yeni bir tarz -geleneksel anlatı ve baştan çıkarıcı görsellerden uzak bir tarz- geliştirerek Dziga-Vertov Grubu'nu meydana getirdiler. Benzer kafa yapısına sahip teknisyen ve (aralarında Godard'ın eski eşi, oyuncu Anne Wiazemski'nin de yer aldığı) oyuncuların desteğini alan bu insanlar, sinemayı ticari olarak motive eden şer odaklarından kurtarmanın yollarını aramaya koyuldular. Bu yolda iyi kötü bir başarı elde ederken, kazandıkları zafer doğası gereği bir Pirus zaferi oldu –çünkü

ticari potansiyeli olmayan filmler neredeyse hiç kimsenin izlemek istemediği filmlerdi.

Godard, neredeyse ölümün eşiğinden döndüğü bir motosiklet kazasından kurtulmasına yardım etmesinden sonra, 1970'lerin ortalarında Anne-Marie Miéville'le yeni bir ortaklığa girerek videoyu denemeye ve tekrar anlatı sinemasına yönelmeye başladı. 1976 ile 1978 arasında Fransız televizyonu için yaptığı iki uzun dizi, Godard'ın iki ana konusunu (titiz bir sosyo-kültürel araştırma ve anlatı sineması sanatı) birleştiren bir 'makale-film' formatı şeklindeki düşünceyi ileri bir noktaya taşıyordu. 1980'lere ve 1990'lara ait *Hail Mary* (Selam Meryem) ve *Hélas pour moi* (Bana Yazık) gibi filmleriyle dini bir yönelime girerken, felsefi konuları -örneğin, fizik ile metafizik arasındaki ilişkiyi- hiç beklenmedik ve sık sık da benzersiz bir kelime, imge ve jestler kombinasyonu aracılığıyla incelemeye başladı. Meydan okuma şeklindeki bu çalışmaların geniş kitleleri çekmeyi çok zorlaştırdığı görülürken, 1990'ların sonunda Godard'ın geri dönüşünü sağlayan bir şey ortaya çıktı –Godard'ın çalışmaları üzerine yazılan yeni kitapların en önemli işaretleri ve ironik biçimde, ilk defa 1963'te gösterime giren uzun metrajlı filmi *Contempt*'in (Nefret) 1997'de yeniden izlenerek beğenilmesi, eleştirmenler tarafından övgüye boğulması.

Pek çok tarzda ve çeşitli toplumsal ve sanatsal gündemlere sahip olduğu kabul edilen çok sayıda film göz önünde bulundurulduğunda, Godard geçen yıllar içinde röportaj yapan kişiler karşısında çok konuşkan birisi haline geldiği için şanslı olduğumuzu düşünebiliriz. Çalışmaları üzerine konuşup tartışma konusunda çok nadiren tereddüt etmekte ve sık sık da bir kareyi, sahneyi, hatta bütün bir filmi kendisiyle konuşan gazeteci ya da araştırmacılardan daha güçlü eleştirme konusunda insanı şaşırtan bir hazırlık içinde görünmektedir.

Hemen eklenmelidir ki, Godard'ın yorumları ve analizleri arzu edildiği ölçüde yardımcı olmamaktadır her zaman. Aslında, bu yorumlar ve analizler sık sık tehlikeli biçimde çok açık bir tutarsızlık noktasına varmaktadır; sadece kariyerinin bir aşamasından diğerine değil, zaman zaman bir tek röportaj, hatta bir tek ifade

ya da gözlem içinde de görülmektedir bu durum. Aynı durum filmleri açısından da geçerlidir. "Şüphe esastır," der, Penelope Gilliatt'ın 1976 tarihli yönetmen profilinde söylediği gibi. "Bir şey düşündüğüne inanıyor, onu bulgularının yalnızlığına karşı çıkma yetenekleriyle açıklıyor ve sonra yanılıyor olabileceğini düşünüp kendisiyle çelişen bir film yapmaya devam ediyor."

Zaman zaman hoş görünen, zaman zaman da rahatsız edici olan bu alışkanlığın en az iki açıklaması vardır. Bunlardan birisi, benim kişiliğiyle ilgili daha önce not ettiğim muziplik özelliğidir. Godard dostlarının ve yine aynı şekilde düşmanlarının beklentilerini boşa çıkarmaktan hoşlanmaktadır; en çok memnun olduğu şey, rahatlık veren kategorilere sarılmaktan uzak durmaktır; bu kategorilere sarılma yaklaşımını filmlerine, video çalışmalarıyla ilgili düşüncelerine ve karakter özelliklerine uygulamaktan nefret etmektedir.

Godard'ın kestirilmesi mümkün olmayan röportaj tarzıyla ilgili bir diğer açıklama, sözlere karşı ömür boyu sürdürdüğü tutkusunun, derin bir sevgiyle sahiplendiklerini de içine alan, her argümanın öteki yan(lar)ını da benimseyen diyalektik düşünme tutkusuyla birlikte yol almasıdır. Bu tek yanlı perspektiflerden hoşlanmama hali onun, meslek hayatının kimi evrelerinde göklere çıkardığı, kimi evrelerinde de şüpheyle, hatta agnostik bir biçimde yaklaştığı konuşulan ve yazılı sözlere yönelik tavrında da görülür.

Bu zıt bakış açılarını biraraya getirmeye çalışmak, Godard'ın, "felsefecilerin ya da âşıkların 'gerçek' sözünü"... "bugün televizyon tekniklerinin arkasına geçip televizyonculuğun sosyal gücünü bir kere esinlenmiş imaj yaratma sanatında bir 'çöküş'e yol açmak için kullanan iktidardakilerin sözlerinden ... ayrı tutma" konusundaki ısrarından kaynaklanmaktadır. Godard bu kitapta tekrar yer verilen 1984 tarihli bir röportajda Gideon Bachmann'a, "'Video' sözcüğü asıl olarak 'görüyorum' anlamına geliyordu," derken, edilgen izleyicilerin duyarsızlığı televizyonun "onu görmek istemeyenlerin bir aracı" haline gelmesine imkân tanımaktaydı.

Godard'ın dilin gücünden yararlanarak sinemayı ve videoyu yeniden keşfetme kararlılığı içinde olmasının sebebi buydu. Bu işi

sözleri ekranı dolduran imgelere dönüştürerek, resimleri en soyut mesajları en somut olanlar kadar kolay iletebilen yoğun bir biçimde kurgulanmış dizilere çevirerek ve röportajları, entelektüel disipline, kıpır kıpır kıpırdayan sezgilere ve yaratıcı ilhama yüksek sesle ve hiç çekinmeden dikkat çekilen kavramsal tartışmalara dönüştürerek gerçekleştirmeye çalışmaktadır.

Bu kitapta yer alan röportajlar, Godard'ın düşüncesinin genişliği ve çeşitliliğini göstermek, meslek hayatının farklı dönemlerini gözler önüne sermek, hayatını ve çalışmalarını karakterize eden kararlılık, kararsızlık ve alaycı özeleştirinin karmaşık bir harmanlaması vasıtasıyla yaratıcı kişiliğinin akıntılarının ortaya çıkışına izin vermesini sağlamak amacıyla seçilmiştir. Bu son özellik, onun 1966 gibi erken bir tarihte İngiliz sinema dergisi *Sight and Sound* adına Tom Milne'le gerçekleştirdiği bir röportajda ortaya çıkmaktadır; bu röportajda, tohum halindeki *Nefes Nefese*'nin gerçekçi olması niyetini taşıdığı fakat çok geçmeden, kendisinin gıptayla baktığı katı *noir film* geleneğinden ziyade *Alice Harikalar Diyarında*'ya yakın olduğunu fark ettiği şeklinde sık sık tekrarladığı bir gözlemde bulunuyordu. Bunun yanında, 1960'lardaki tartışmadan etkilenmiş olması, büyük bütçeli yapımlar gerçekleştirmeye çok istekli olduğunu da göstermektedir – gençlik özlemlerine rağmen, Godard ya da Yeni Dalga içinde yer alan arkadaşları için asla gerçekleşmeyen bir rüyadır bu.

Sinema araştırmacısı Youngblood 1970'te yayınlanan *Expanded Cinema* adlı bir kitap yazmıştı; onun buradaki 'genişletilmiş' şeklindeki katkısının, olaylarla dolu 1968 yılında, tam da Godard'ın *Le Gai savoir* (Şen Bilgi) ve *Sympathy for the Devil*'ın (Şeytana Sempati) uzlaşmaz radikalizmini takip etmek amacıyla, *La Chinoise* (Çinli Kız) ve *Weekend*'de (Hafta Sonu) hâlâ bulunan anlatı filminin olağanlığının izlerini terk ettiği bir sırada gerçekleştirilen dört panel tartışmasının önemli noktalarına tekrar yer vererek, normal röportaj formatının ötesine geçmesi çok yerinde olmuştur. Yorumlarıyla Godard'ın Amerikan sinemasıyla ilişkisi üzerine daha ileri düzeyde bakış açıları sunan, aykırı düşünceli film yapımcıları Samuel Fuller ve Roger Corman da ek katkılar sağlayan isimler



Nefes Nefese'de (1960) Patricia Franchini rolünde Jean Seberg ile Michel Poiccard rolünde Jean-Paul Belmondo.

arasında yer almaktadır. Godard iki yıl sonra *Village Voice*'ten Andrew Sarris'e verdiği bir röportajda, kendisinin devam eden radikalizminde "önemli olan şeyin sinemaya bireysel bakış açısından ziyade, siyasal bir açıdan bakmak olduğu"nu söylüyordu. Bu türden tepki ifadeleri, *auteur* teorisini Amerikalı okurlara neredeyse tek başına getiren ve sık sık Godard'ın kendisi hakkında olduğu kadar eleştirmen -dolayısıyla yerleşik sinema düzeni- hakkında da bilgiler ortaya koyan röportaj yazılarının bir diğer erdemine işaret eden Sarris'ten elde edilmektedir. Godard'ın kariyerinin "belli bir zamanda kaotik ya da karmaşık... olabileceği"ni not eden Sarris kararsız bir şekilde, "Godard'ı tamamen silip atmak hata olur," diye eklemektedir.

Godard'ın Dziga-Vertov Grubu'ndaki en önemli çalışma arkadaşı olan teorisyen ve film yapımcısı Jean-Pierre Gorin, Phillip Kolker'in bir fabrika grevini konu alan *Tout va Bien* (Her Şey Yolunda) ve bir Jane Fonda fotoğrafı ve onunla ilgili konuların 52 dakikalık bir analizinden ibaret olan *Letter to Jane* (Jane'e Mektup) fil-

mine odaklanan 1972 tarihli röportajı konusunda ona katılmaktadır. "Biz belgeselle roman arasındaki ayrımın yapay olduğunu düşünüyoruz," diyor Gorin, Godard'ın bütün meslek hayatının kilit öneme sahip bir ilkesini yansıtırken. Fakat film yönetmenleri arasında bir zamanlar görülen yakınlık ve uyuma rağmen -ya da bu sebeple- Gilliatt'ın 1976 profilinin ortaya çıktığı sırada Godard'la Gorin'in ekibi tasfiye olmuştu. "O bir evlilikti," diyor Godard. "Belki de hiçbir evliliğin çok uzun sürmemesi gerekiyor."

Godard'ın Amerikalı film yapımcısı Francis Ford Coppola'yla gerçekleştirdiği beklenmedik ittifakı ve 1979'da *Every Man for Himself* (Herkes Başının Çaresine Baksın) dramasıyla teatral filme geri dönmesi, sinema araştırmacısı ve eleştirmeni Annette Insdorf'ın *The New York Times* adına yaptığı röportajda tartışılmaktadır; Godard bu röportajda, filmin "estetikten iş dünyasına gidip, sonra estetiğe geri dönmesi"nin nasıl gerçekleştiğini anlatmaktadır. Insdorf, *Herkes Başının Çaresine Baksın*'ı "görsel bir araştırma *denemesi* olarak" tanımladığı canlı anlatımında, Godard'ın hem sanat hem de bilim olarak sinemaya karşı kalıcı ilgisini yakalamaktadır. Godard bugüne değin meslek hayatının aşağı yukarı ortalarında yer alan kilit öneme sahip çalışmasının ortaya konduğu yıl olması nedeniyle üzerinde durduğum 1980 yılının tarihini taşıyan iki makalede daha, röportaj uzmanı Jonathan Cott ve Yeni Dalga'nın önde gelen eleştirmeni Jonathan Rosenbaum'la *Herkes Başının Çaresine Baksın*'ı başka perspektiflerden tartışmaktadır. Her iki röportajcı da yapımcıdan, kariyerinin ters giden olumsuz yanları devam ederken, bir yandan da geniş izleyici kitlesiyle ilişki kurmaya yönelik arzusunu canlı tutması konusunda bilgiler almaktadırlar. Godard daha sonra, özellikle önemli filmler üzerine -Gideon Bachmann'la anlaşılması zor olan *Adı Carmen* ve Katherine Dieckmann'le tartışmalara yol açan *Selam Meryem*- odaklanan belli başlı röportajlarda, 1980'lerin ortalarında sergilediği sinemaya, müziğe karşı tutumunu ve derinden gurur duyduğu marjinal düşünür konumunu tartışmaktadır.

Godard'ın uzun zamandır var olan ortaklık ve işbirliği eğilimi, bu kitapta yer verilen çeşitli tartışmalara Godard'ın kendisi ve ga-

zetecilik dünyasına ait bir röportajcıdan başka kimselerin katılmasını da uygun hale getirmektedir. Godard'ın yürekli film eleştirmeni Pauline Kael'le tartışması, film eleştirilerinden Hollywood'un ekonomisine kadar her şeye dair düşüncelerine ışık tutarken, sinematografi dehası Jean-Pierre Beauviala'yla konuşması Godard üzerine çalışan en uzmanlaşmış tarihçilerinin bile yeterince keşfetmediği konulara yoğunlaşmaktadır: teknolojik maceralar ve onun filmsel alanları araştırmasına imkân veren fakat çağdaşlarının çoğunca bilinmeyen çarpıcı teknolojik yeniliklere düşkünlüğü.

Godard egemen sinemanın asıl olarak "avukatlar ya da temsilciler tarafından yapıldığı" bir çağın akıntılarına karşı yol alırken, benim 1994 tarihli röportajım, Godard'ın geliştirdiği öz-imajın ("Ben bir anlamında çok klasik birisiyim"; "ben yarı romancı, yarı denemeciyim") bir enstantanesini ortaya koymaktadır. Smith'in kapsamlı röportajı Godard'ın renkli fotoğrafçılığının olgun doğasından *Schindler's List*'in (Schindler'in Listesi) eksikliklerine kadar uzanan konular üzerine olgunlaşmış görüşlerini ana hatlarıyla ortaya koymaktadır.

Bu yazıların arka arkaya okunması, modern sinemanın içinde yer alan herhangi birisi kadar aktif, üretken, uyarıcı ve aydınlatıcı bir kariyer sicili ortaya koyar. Röportajların yapıldığı tarihlere göre sıralanan yazılar, üzerinde herhangi bir düzeltmeye gidilmeden sunulmakta ve aynen kültürel tartışmalara yol açıp, İngiliz dilinin ilginç bir kesitinin ortaya koyulduğu dergilerde yayınlandığı şekliyle verilmektedir. Benim epeyce düşündükten sonra vardığım İngilizce olarak basılan röportajlara odaklanma kararı, içinde Fransızca'dan ve diğer dillerden yeni yeni çevrilenlerin de yer aldığı yazıların var olan boşluğu dolduracağı ve benim paylaşmayı çok istediğim kusursuz nitelikteki İngilizce röportajlara yer verebileceğimi görmemden kaynaklanmıştır.

Bir tek yönetmenle yapılmış ve üzerinde hiçbir değişikliğe gidilmemiş bir grup röportajın basılması doğal olarak belli tekrarlarla sonuçlanmaktadır. Fakat ben benzer materyallerin kesintili yankılarının, bu derlemede anlatılan olayların yaşandığı otuz yıl boyunca, Godard'ın kafasını meşgul eden toplumsal, siyasal ve

sinemasal işlerle karşı karşıya kaldığı bir süreçte sürekli değişen duygularını takip etme fırsatının doğruladıklarından fazlasını sunduğuna inanıyorum.

Bu yazıların okunması, Godard'ın kurnazca bir taktik izleyerek röportaj formatını kendi yıkıcı amaçlarına hizmet edecek şekle getirme yeteneğinin görülmesine de imkân sağlamaktadır.

Sam Sloves'in çeşitli kütüphanelerde yürüttüğü derin araştırmalar, elinizdeki kitabın ortaya çıkması için yapılan çalışmalara çok büyük katkılar sağlamıştır; dünyanın en enerjik, huyu suyu en güzel araştırma asistanıdır o. Bunun yanında pek çok yazara, editöre; telefon, faks ve mail yoluyla benimle iletişim kuran, yazıların ve ilgili materyallerin kullanılması hakkında e-postalar gönderenlere de teşekkürlerimi ifade ediyorum. A-Srinivasan ve onun University Press of Mississippi'deki mesai arkadaşları benimle kusursuz bir işbirliği halinde çalışmışlardır. Film Yönetmenleriyle Söyleşiler dizisi için benden yazı istemesi dolayısıyla, kesinlikle sıradan bir röportajcı olmayan Peter Brunette'e şükranlarımı sunuyorum. Ve elbette, Jean-Luc Godard'a duyduğum borcum, meslek hayatını yarım yüzyıl boyunca eleştirmen, *auteur* ve *olağanüstü kışkırtıcı* birisi olarak sürdürmüş bir sinema âşığının hak ettiği kadardır.

Oğullarım Craig ve Jeremy, Godard'ın filmlerini otuz yıldır benimle izliyor, tartışıyor ve üzerinde konuşuyorlar, hayatımı ve çalışmamı hiçbir şeyle kıyaslanamayacak kadar zenginleştiriyorlar. Son olarak, benim sabırlı ve kendi işi başından aşkınken müsveddeleri hazırlayarak bana yardım eden eşim Ginnie'ye teşekkürlerimi sunuyorum. Bu kitap onlara adanmıştır.

David Sterritt,
Şubat 1998

JEAN LUC-GODARD

JEAN-LUC GODARD VE *HAYATINI YAŞAMAK**

Tom Milne, 1962

1930'da doğan Godard, müthiş başarı gösteren ilk filmi A bout de souffle*'den (Serseri Âşıklar, 1959) önce beş kısa film yapmıştı:* Opération Béton *(Beton Operasyonu, 1954),* Un Femme coquette *(Cilveli Bir Kadın, 1965),* Tous les garçons s'appellent Patrick *(Patrick Adı Verilen Bütün Erkekler, 1957),* Charlotte et son Jules *(Charlotte ve Onun Jules'ü) ve* Une Histoire d'eau *(Bir Su Hikâyesi, 1958). Siyasal sebeplerle yasaklanan (Godard'ın kendisi bugün kabul etmese de belli kısımları çıkarıldıktan sonra yasağı kalkan) ikinci filmi* Le Petit soldat*'nın (Küçük Asker, 1960) ardından* Une Femme est Une Femme *(Kadın Kadındır, 1961) ve* Vivre sa vie *(Hayatını Yaşamak, 1962) adlı filmleri geldi. Godard bugün üç bölümlük bir seçki olan* Les Plus belles escro-

*) *Sight and Sound,* Cilt: 36, No: 1 (Kış 1966), s. 9-12. Derginin izniyle bu derlemeye alınmıştır.

queries *(Dünyanın En Büyük Dolandırıcıları) içinde yer alacak bir kısa film ve Benjamin Joppolo'nun bir oyunundan uyarlanan* Les Carabiniers *(Jandarmalar) üzerinde çalışmaktadır. Önümüzdeki Mayıs ayında Pour Lucrèce'in -Giraudoux'un İngiltere'de* Duel of Angels *(Meleklerin Düellosu) olarak bilinen oyunundan uyarlanan- çekimlerine başlıyor. Yeni Dalga'nın en sadık yönetmenlerinin filmlerinde olduğu gibi, Godard'ın filmleri de çok düşük bir bütçeyle gerçekleştirilmekte ve Godard bu konuda şöyle söylemektedir: "Yeni Dalga'nın rüyası yüksek bütçeli filmler yapabilme gücüne erişebilmektir.* Spartaküs? *O filmi Rivette'in değil, Kubrick'in yapması gerekirdi." Godard'ın hayalindeki projeler arasında şunlar vardı:* Moll Flanders *(Sıradışı Bir Kadın) ve karısı Anna Karina'yla birlikte İngiltere'de çektiği* Tess of the d'Urbervilles *(Tess).*

Aşağıdaki röportaj Hayatını Yaşamak *filminin Akademi'dekinden önce Londra Film Festivali'nde gösterildiği ve bu gösterime Godard'ın kendisinin de katıldığı sırada kaydedilmiştir.*

* * *

Tom Milne: *Sıklıkla Yeni Dalga yönetmenlerinin tamamen bağımsız oldukları söylenir. Siyasal bağlanma meselesini bir yana bırakırsak, siz kendinizin sanatsal bakımdan bir şeye bağlı olduğunuzu söylüyor musunuz?*

Jean-Luc Godard: Yeni Dalga akımı başladığında çılgın parti sahnesi içeren birkaç film vardı ve herkes Yeni Dalga'yı sadece çılgın partilerle ilgilenen bir akım olarak yaftalamak amacıyla onların üstüne atlıyordu. Fakat o aslında bir tesadüften başka bir şey değildi – tam da Jean Gabin'in bütün filmlerinde Yabancı Lejyon firarisi ya da üyesi olduğu ve hiç kimsenin sonuçlar çıkarmaya yanaşmadığı bir zamanda. 'Bağlanma' kelimesi soldaki insanlar tarafından çoğu zaman yanlış kullanılmaktadır. Bir insan sadece, işçi sınıfı ya da toplumsal meseleler hakkında filmler yaptığı için bağlılık içinde sayılmaz; yaptıklarının sorumluluğunu taşıdığı oranda bağlılığı gerçektir. Ben ilk zamanlarda daha az sorumluluk hissediyordum, çünkü yaptıklarımın tam farkında değildim, fakat şimdi... evet, onlara karşı bir sorumluluk hissediyorum, yaptıkla-

rımın bilincine gün geçtikçe daha fazla varıyorum ve bağlılığımı gösterdiğimi düşünüyorum.

Bana öyle geliyor ki, sizin ilk filmlerinizi yapmaktaki asıl amacınız sadece film yapmanın keyfini yaşamaktan ibaretti.

Evet, Sanırım öyleydi. Film yapmaya başlamadan önce hepimiz eleştirmenlik yapıyorduk; ben de her türden sinemayı -Rus filmleri, Amerikan filmleri, Yeni Gerçekçi olanlar- çok seviyordum. Bize -en azından bana- film yapma düşüncesini aşılayan şey sinemaydı. Hayata sinemasız bakamıyordum ve ilk denemelerim bir film meraklısının çalışmasından ibaret olan 'sinefil filmleri'ydi. Bununla, şeyleri dünyayla, hayatla ya da tarihle değil, sinemayla ilişkili olarak görebildiğimi söylemek istiyorum. Fakat şimdi bu düşünceden uzaklaşıyorum.

O halde, Hayatını Yaşamak*'ın sizin açınızdan yeni bir yola çıkış olduğunu söyleyebilir miyiz?*

Hayır, ben *Hayatını Yaşamak* filmimin yola çıkış olmaktan ziyade bir varma eylemi olduğunu düşünüyorum. Biri Flaherty, diğeri Eisenstein olmak üzere iki tür sinemanın olduğunu söylemek istiyorum. Yani, bir belgesel gerçeklik, bir de tiyatro var, fakat sonuçta ikisi aynı şeydir. Söylemek istediğim, belgesel gerçekçilikle tiyatro yapısına ulaşılmakta, teatral imgelem ve kurgulamayla hayatın gerçekliğine ulaşılmaktadır. Bunu doğrulamak için büyük yönetmenlerin çalışmalarına bakmak, onların gerçeklikten tiyatroya nasıl geçiş yaptıklarını ve sonra tekrar geri döndüklerini görmek gerekir.

Renoir gibi mi demek istiyorsunuz?

Renoir bir örnek modeldir, zira Renoir yaptığı şeyi sadece kusursuz biçimde yapmakla kalmamıştır, yaptığı işin farkına da varmış bulunmaktadır. *Toni*'nin Yeni Gerçekçilik'inden ayrılıp natüralizme vardı, sonra tekrar tiyatroya döndü; şimdi de televizyonda en üst düzeyde basitlik arayışı içinde. Ben aynen düşündüğüm gibi, realizmle başladım, fakat şimdi kendi payıma *Serseri Âşık-*

lar'ın tamamen bilinçsiz bir şekilde yapıldığını anlıyorum. O zamanlar bu filmin neyle ilgili olduğunu bildiğimi sanıyordum, oysa şimdi, aradan birkaç yıl geçtikten sonra o zamanlar hiçbir fikrimin bulunmadığını anlıyorum. Ben o filmin gerçekçi tarzda bir film olduğu kanısındaydım, fakat şimdi o film bana *Alice Harikalar Diyarında* gibi tamamen gerçekdışı, gerçeküstücü bir dünya olarak görünmektedir. Bununla birlikte, *Hayatını Yaşamak*'la giderek daha gerçekçi filmler, şöyle de söyleyebiliriz, daha *somut* filmler yapmaya başladığımı düşünüyorum.

Bu filmdeki Brecht'vari anlayışın sebebi bu mudur?

Evet, tiyatroyu keşfetmiştim. Pirandello'nun *Six Characters in Search of an Author*'unu (Altı Kişi Yaratıcısını Arıyor) yapmak istedim, fakat hakları çok pahalıydı. Gerçeklikle teatrallik arası ortak bir zeminde göstermek üzere yapmak istemiştim onu. Her birinin kendi ayrı sınırı olduğu gibi, belli birleşme noktası da var.

Truffaut bir zamanlar, kitleler bir filmini beğenmemişse, kendisinin de o filmi başarısız bulduğunu söylemişti. Siz Kadın Kadındır *kitlelerin ilgisini çekmedi diye o filmin başarısız bir film olduğunu düşünüyor musunuz?*

Hayır, öyle düşünmüyorum, çünkü o filmi beğenen belli bir kitle vardı. Truffaut'nun yarı yapımcı, yarı yönetmen -sabahları işadamı, öğleden sonraları sanatçı- olduğunu ve dolayısıyla bu kitleler meselesinin onun üstünde daha fazla baskı oluşturduğunu unutmamak gerekir. Sanırım, mümkün olduğunca geniş bir izleyici kitlesini çekmeyi amaçlamak gerekiyor, fakat şurası çok açıktır ki, *Hayatını Yaşamak* ya da *Paris nous appartient*'in (Paris Bizimdir) seyircisi *Ben-Hur*'unkinden az olacaktır. Samimi olmak ve bir filmin kitlelere yönelik bir işlevinin olduğunu, onlara izletmek amacıyla yapıldığını kabul etmek gerekir. Ben meslek hayatımın ilk yıllarında izleyicilerin yaptığım şeyi anlayıp anlamayacakları sorusunu kesinlikle sormazdım kendime, fakat şimdi soruyorum. Örneğin, Hitchcock insanların anlamayacaklarını düşündüğü bir şeyi kesinlikle yapmaz. Ben aynı zamanda önde git-



Hayatını Yaşamak'ın (1962) bir sahnesinde Anna Karina.

mek gerektiğini düşünüyorum; anlaşılmak her zaman birkaç yıllık süre ister. Fakat hiç kuşkusuz o filmin ne anlattığının bilinmesi gerekir, çünkü öncülük mantığıyla bir şey ortaya koyup, "Anlamıyorlar ama bunun önemi yok," denirse, feci bir hataya düşülüp onun çok önemli olduğu da görülebilir.

Bu konuyu açmamın sebebi, Hayatını Yaşamak *filminin açılış sahnesinin çok büyük bir yanlış anlaşılma tehlikesiyle karşı karşıya bulunan cesurca bir yönetmenlik anlayışına sahip olması.*

Öyle olabilir, fakat sanırım, insanlar beyazperdede bir parça alışılmadık bir şey gördüklerinde onu anlamak doğrultusunda müthiş bir çaba harcıyorlar. Çok iyi bir şekilde de anlıyorlar gerçekten, daha da fazla anlamak istiyorlar. Seyircilere çay içmekte olan ya da hoşça kalın diyen birisini gösterdiğinizde, hemen, "Peki, ama *neden* bu adam çay içiyor?" diye soruyorlar. İnsanlar *Kadın Kadındır*'ı beğenmediler, çünkü o filmin neyi kastettiğini anlamadılar. Sonuçta o film gözlerinde hiçbir anlam ifade etmedi. Masa-

nın üstünde duran bir demet çiçek görseniz, bunun bir anlamı olmaz mı? Bir şey hakkında bir şeyin varlığını göstermez o. Benim tek beklentim, *Kadın Kadındır*'ın insanlara keyif veren bir film olmasıydı. Aynı zamanda hem neşeli hem kederli bir film, ister istemez birlikte yürümeyen iki şeyin yan yana gelmesi şeklinde bir çelişki olsun istemiştim. Böyle bir şeyin yapılması elbette mümkün değil, ya biri ya diğeri olacaktır, fakat ben ikisini aynı anda yapmak istedim.

Filmlerinizin kurgulanmasının önemli olduğu kanısında mısınız?

Bana göre, bir filmin yapımında aynı derecede önemli olan üç uğrak vardır: fiili film yapımının öncesi, çekim süreci ve sonrası. Hitchcock gibi birisiyle her şey son saniyesine kadar hesaplanır, dolayısıyla kurgunun pek fazla bir önemi yoktur. *Serseri Âşıklar* montaja çok şey borçludur. Üç hareketli bir filmdir o; ilk yarım saati hızlı, ikincisi *moderato* (orta hızlı) ve üçüncüsü *allegro vivace* (çok hızlı): Filmin bu tarzda olmasına çekimlere başlamadan önce karar vermiştim, fakat aklımda çok muğlak biçimdeydi. Öte yandan, *Hayatını Yaşamak* kurguya çok az şey borçludur; asılında her biri kendine yeten, yan yana getirilmiş çekimlerden meydana gelen bir koleksiyondur. Burada çok önemli olan şey, sanırım ben bu filmin senaryosunu neredeyse geriye dönüp hiçbir düzeltme yapmadan bir makale yazmış gibi, aşırı bir hızla kaleme almama rağmen, filmin dikkatlice yapılmış izlenimi vermesidir. Bir iki sahnenin çekimini tekrar yapmakla birlikte, bir sahnenin çekimini bitirip sonra onu başka bir şekle sokmaya çalışmadan böyle bir film yapmak istedim. Fakat yapmak istediğim şeyin neye benzediğini çabucak görüp onu gerçekleştirmek gibi bir duygu hissettim ve bu düşüncemi gerçekleştirdim. Sonuçta iyi bir şey ortaya çıkarsa, ilk seferinde iyi bir şey yapmış olacaktım. *Hayatını Yaşamak* gerçekçi bir filmdir, aynı zamanda hiç gerçekçi olmayan bir filmdir. Çok şematiktir: Birkaç kalın çizgi, birkaç temel ilke. Bir bakıma bir ressam gibi düşünüyordum ve karakterlerimin Matisse ya da Braque'ın tablolarındaki gibi kafa kafaya geldiklerini görüyordum, dolayısıyla kamera hep dikey konumda kalıyordu.

Filmlerinizde uzun çekimler ve çok ince hesaplara dayalı kamera açıları nadiren görülüyor. Belki de bunun sebebi çıkış noktanızın daima bir karakter olması ve sizin ona yakın olmak istemenizdir, doğru mu düşünüyorum?

Belki – genel bir kural olarak ben orta boy çekimler kullanmayı seviyorum, bunun sebebi muhtemelen uzun çekimlerin çok daha zor olmasıdır. Yakın çekimler kesinlikle daha etkileyicidir, iyi olsa da. Rosellini'nin başarısız olma sebebinin, filmlerinin temel özelliğinin ve güzelliğinin onların uzak mesafelerden çekilmesi olduğu söylenebilir. Rosellini muhtemelen filmlerini kendisinin temel düşüncesinin en önemli şey olduğu varsayımından hareketle çekiyor, fakat uzaktan görülen insanların etkileyici olmasına çok nadiren rastlanır. Ben bir karakterin tarihini daima duygusal bakış açısından izlerim, izleyicilerin o karakteri anlamasını ve birlikte olmasını sağlamaya çalışırım. *Jandarmalar* benim bir bireyden ziyade bir grup insanı ele alan ilk filmimdi.

Çalışmalarınızda doğaçlamanın rolü tam olarak nedir?

Doğrusunu söylemek gerekirse, hep son dakikada iş yapıyor olmamı bir yana bırakırsak, doğaçlamaya başvurduğumu söylemek yanlış olur. Sıklıkla çekimden sadece iki üç dakika önce kaleme alınmakla birlikte, daima yazılı bir metin kullanırım. *Kadın Kadındır*'da çok az yaptığım halde, oyuncularım -Actors Studio anlamında- *Serseri Âşıklar*'da asla doğaçlama yapmadılar. Roller genellikle son dakikada yazılır, bu da oyuncuların hazırlık yapmak için pek zaman bulamamaları anlamına gelir. Bunu tercih ediyorum, çünkü ben Renoir ya da Cukor gibi, bir oyuncuya iyi performans ortaya koyuncaya kadar tekrar tekrar prova yaptıran bir oyuncu yönetmeni değilim. Ben varlığımı hissettirmeden oyuncunun arkasında durup, onu kendi haline bırakmayı seviyorum, rolünü oynarken onun kendiliğinden ortaya koyduğu hareketleri takip ediyorum; aniden, beklenmedik bir biçimde kendiliğinden ortaya çıkan güzel bir hareketi yakalamaya çalışıyorum ve giderek benim ortaya koymaya çalıştığım şeyle ilgili bir düşünce oluş-

turuyorum. Örneğin, *Hayatını Yaşamak*'ta, bu film *Serseri Âşıklar*'ın bıraktığı yerden başlamalıdır şeklinde bir düşünceyle yola çıktım. *Serseri Âşıklar*'daki Patricia, sanki arkadan gördüğümüz, bizimle tam anlamıyla ancak çok kısa bir ân için yüz yüze gelen bir kızdır. Dolayısıyla ben *Hayatını Yaşamak* filminin arkadan görünen bir kızla başlayacağını önceden biliyordum; fakat sebebini bilmiyordum. O sadece benim kafamda var olan ve Anna'ya söyleyecek pek fazla şeyimin olmadığı bir düşünceydi, dolayısıyla Anna benim istediğim şeyin ne olduğunu bilmeden, ben bir düşünce oluşturmaya çalışırken girişti işe. Karar vermek için benim onu mu yapayım bunu mu yapayım diye sürekli düşünce değiştirmem anlamında kesinlikle doğaçlama yaptık.

Pour Lucrèce'*in yapımıyla neden ilgilendiniz? Ben Giraudoux'un tarzının sizin açınızdan biraz fazla didaktik olacağını düşünüyorum.*

Ben daima klasik bir oyun ortaya koymak istedim – Fransızca anlamında klasik, yani, Giraudoux'yu gördüğüm gibi. Sinemadan söz ederken hep görüntüler açısından bakılarak konuşulur, ben şu ânda kendimi daha ziyade sesle ilgileniyor olarak görüyorum. Bu ilgiyi mantıksal bir sonuca ulaştırmak, beyazperdede sadece bir sesi yönetmek, beyazperdede güzel bir konuyu dile getiren az çok hareketsiz birini göstermek istiyorum. Belki, filmin başında bir kamera ve senaryolarıyla birlikte bir sandalyede ya da bahçe içinde yerlerini almış oyuncular olacak, sonra bu oyuncular repliklerini okumaya başlayacaklar. Onların repliklerini okumalarını izleyeceksiniz ve bu durum biz giderek oyunun *içine* girinceye, senaryolar artık görünmez hale gelinceye kadar izleyeceksiniz. Sinemanın güzelliği şuradadır; tiyatroda birisi ölüp oyunun sonunda tekrar ayağa kalkarsa buna kimse inanmaz, sinemadaysa o kişinin sadece bir oyuncu olduğunu gösterebilir, fakat aynı zamanda, sinema gerçek olduğu için, gerçeğin filmini çektiği için o kişinin öldüğüne de inanılabilir. Dolayısıyla, tiyatrodan başlayıp gerçekliğin içine girmek mümkündür. Bu piyes konusunda benim ilgimi çeken bir diğer şey, saflıkla ilgili yanıdır. Kendisinin Lucretia olduğuna inanan bir kadın hakkındadır oyun ve filmin sonunda Giraudoux'nun sözleri yer alacaktır: "Saflık bu dünyaya ait bir şey

değildir, ancak saflığın ışığı on yılda bir kısa süreliğine parıldar." Oysa kanımca, ben onu gerçekleştirmekle bu ışığın kısa bir süreliğine parlamasını filme almış olacağım: Dünyanın tamamı saflıktan uzakken, saflığı temsil eden bir film bulunacaktır ortada.

Bundan sonra yapmak istediklerinız konusunda bir düşünceniz var mı, kendinizi bir yönetmen olarak nasıl geliştireceğiniz anlamında?

Bir bakıma yeterince düşüncem var. Üç yıl içinde dört film yaptım ve yoruldum. Bir süre dinlemek istiyorum. Beni kaygılandıran şey, artık kendimi sinema konusuna kafa yormuyor olarak görmemdir, tabii bunun iyi bir şey mi, yoksa kötü bir şey mi olduğunu bilmiyorum. *Serseri Âşıklar*'ı ya da ilk dönemlerdeki kısa filmlerimi yaparken Seberg'in bir çekimi tamamen 'sinemasal' açıdan bakılarak yapılıyordu, kafasının doğru bir sinemasal açıya sahip olmasından filan emin olunuyordu. Şimdi yaptığım şeyleri sinemasal olarak nasıl bir şey ortaya çıkacağı kaygısı duymadan yapıyorum. Bunun iyi bir şey mi yoksa kötü bir şey mi olduğunu gerçekten bilmiyorum.

JEAN-LUC GODARD: HAYAT İLE SİNEMA ARASINDA HİÇBİR FARK YOKTUR

Gene Youngblood, 1968*



I.

Fransız yönetmen Jean-Luc Godard, New York'taki Pennebaker-Leacock organizasyonu tarafından gerçekleştirilen bir Amerika turnesi kapsamında 26-29 Şubat tarihlerinde Güney California Üniversitesi'nde gerçekleştirilen dört panele katıldı.

Otuz sekiz yaşındaki Godard, hiç kuşkusuz günümüzdeki sinema yönetmenlerinin en tartışmalı olanıdır. Çoğu kimse onu bugün hayatta olan en önemli yönetmen olarak görmekte ve sinema tarihinin en önemli yönetmeleri arasında saymaktadır. Godard'ın felsefeci ve toplumsal mesele-

*) *Los Angeles Free Press*, 8 Mart 1968, s. 15, 20; 15 Mart 1968, s. 5, 25; 22 Mart 1968, s. 10-11; 29 Mart 1968, s. 24-25, 29. Gene Youngblood'un izniyle bu derlemeye alınmıştır.

ler hakkında yorumlarda bulanan birisi olma özelliği Nefes Nefese'den *(1959)* Hafta Sonu'na *(1968) kadar her filmiyle daha da artmıştır.*

Çok nadir ve paha biçilmez röportajlarına ilaveten, Godard'ın on kısa filminden dokuzu ve uzun metrajlı filmlerinden üçü dışındakilerin tamamının gösterimi, üniversite bünyesindeki Festival of Arts'la birlikte hazırlanan Godard programlarını koordine eden USC'nin film yapımcısı ve hocası Charles Lippincott tarafından gerçekleştirildi.

Bunlar arasında Jandarmalar *(1963),* Onun Hakkında Bildiğim İki Üç Şey *(1966),* Çinli Kız *(1967) ve Godard'ın* Love Throughout the Ages *(Çağlar Boyu Aşk) film antolojisi içinde yer alan* Anticipation *(Beklenti, 1967) adlı kısa filmi yer alıyordu.*

Beklenti'*nin iki versiyonu gösterildi: dublajlı, sansürlenmiş, sadece turuncu olan tek renkli Amerikan versiyonu; sansürsüz, daha çok da Burt Gershfield'ın* Now the Buffalo's Gone'*ına (Buffalolar Yok Artık) benzeyen, yerine göre olumlu ve olumsuzluk ifade eden renklerin yer aldığı dört renkli olarak basılmış Fransız versiyonu.*

*Bu film ve son zamanlardaki iki filmi, Godard'ın sadece Yeni Amerikan Sineması'na yönelik olarak çalışmadığını (*Çılgın Pierrot*'dan sonra ortaya çıkan kuşku), şimdiye değin yaptığı yirmi beş kadar filmden sonra da film yapımcılığındaki öncülüğünü sürdürerek yeni sınırlar aşmaya hâlâ devam ettiğini ortaya koyuyordu.*

Sinema sanatıyla -ya da Godard'ın hayat ile sinema arasında ayrım yapmamaya başlamasından bu yana, günümüzdeki hayatla- gerçekten ilgilenen hiç kimse onun çalışmalarını görmezden gelemez. Ve sinema yönetmenliği eğitimi alan bir öğrencinin Godard'la bizzat görüşme ve ona soru sorma fırsatını kaçırması daha da akla gelmez bir şeydir.

Sinema, Hollywood'un sergilediği müstehcenlik ve çevreyi aşağılayıcı yaklaşımı nedeniyle kesinlikle öteki sanat dallarına gösterilen saygıyı görmemiştir: Bir günde iki kitap okuyunca âlim kabul ediliyorsunuz; bir günde iki film izleyince fanatik oluyorsunuz. Fakat, benim ve sayıları giderek artan ağırbaşlı gençlerin gözünde, Jean-Luc Godard'ın Sartre, Hesse ve Dostoyevski kadar önemli olduğunu söylerken son derece ciddiyim.

Bu yüzden, USC ve UCLA'nın ortak kullandıkları belgesel film departmanlarında bulunan yaklaşık 600 öğrencinin Godard'a ilgisiz kalışlarına tanık olmak büyük bir hayal kırıklığı yaratıyordu.

Hancock Auditorium'a gelenler dört günün sadece bir gününde salonun yarıdan biraz fazlasını doldurmuştu ve bunun da tek sebebi, Jacques Demy, Agnès Varda, Roman Polanski ve Michel Legrand'ın katılacağının kesin olmayan bir dille duyurulmasıydı. Sadece Madam Varda gelmişti.

Hatta UCLA'dan, kötü bir şöhrete sahip film yapımcısı bir arkadaşım bile bana -Godard ve yönetmenlik eğitimi alan öğrencilerin bulunacağı kapanış paneline katılmayacağını söylemişti, çünkü o, diğer öğrencilerin düşünceleriyle ilgilenmiyordu, Godard katılmasa bile. Sonunda bu panelin bütün haftanın en verimli, en heyecan verici ve en aydınlatıcı paneli olduğu görüldü. Godard kendisini şimdiye kadar röportajlarda gördüğümden daha açık bir bir şekilde ifade etti.

Kısa filmlerden sadece ikisi altyazılıydı: Al Maysles'in çektiği Paris vu par *(Paris'in Altı Kısa Filmi) içinde yer alan filmlerden biri olan* Montparnasse ve Lavallois *(1963) ile* Beklenti. *Önümüzdeki sayılarda o filmleri ve yanı sıra* Jandarmalar *ve* Çinli Kız'ı *konu alacağım.* Onun Hakkında Bildiğim İki Üç Şey *altyazısız olarak gösterildi. Ben Fransızca okumuyorum.*

Bu yazının bana hatırlattığı şey, 26 Şubat Pazartesi günü Godard ile, Lippincott ve Film Culture, Art Forum *ve* Art Magazine'*e yazılar yazan bir New York ve film eleştirmeni olan Tobby Mussman arasında geçen ilk panel tartışmasında yaşananlardır.*

Godard 27 Şubat Salı günü konuşmasını Lippincott ve Agnès Varda'yla birlikte yaptı. Ertesi gün ise Sam Fuller, King Vidor, Roger Corman ve Peter Bogdanovich'le bir panelde yer aldı. Kapanış panelinde USC'nin film yapımcısı Caleb Deschanel ve Steve Mannes, UCLA'nın film yapımcılarından Armando Ballester ve Eli Hollander, Cinematheque 16'nın film yapımcısı ve yöneticisi Lewis Teague ile ben bulunuyordum.

İlk yaptığım röportajı kaydedemedim, dolayısıyla aşağıda yer alan konuşmalar çok hızlı bir şekilde alınan notlara dayanmaktadır. Diğer üç panelle ilgili kaydedilen konuşmalar The Free Press'*in önümüzdeki ilk üç sayısında yayınlanacaktır.*

* * *

Charles Lippincott *(bu panel Godard'ın meslek hayatına ve onun 1959'da yaptığı* Nefes Nefese*'yle yaptığı ilk şanslı çıkışı üzerine yapılan bir açıklamayla sunulmaktadır):*

Jean-Luc Godard: Ben *Nefes Nefese*'yi on yıllık ciddi bir çalışmanın, *Cahiers du Cinéma*'da kaleme aldığım yazıların ve yapımını gerçekleştirdiğim beş kısa filmin ardından yaptım. Dolayısıyla, o zaman yeni bir sinema yönetmeni değildim. Eskiydim.

Toby Mussman: *Yeni Amerikan Sineması, ya da underground denilen sinema hakkında ne düşünüyorsunuz ve Avrupa'da bunun bir karşılığı var mıdır?*

Underground sinema denen şeyin varlığından haberdarım, fakat ne yazık ki pek fazla seyredemedim. Fransa Ulusal Sinema Merkezi, Amerikan underground'ının izlenebileceği tek yerdir.

Avrupa ülkelerinde bir karşılığı var *(Godard burada genç bir Brezilyalı film yapımcısının adını veriyor)*, fakat benim onları izleyebildiğim tek yer Knokke le Zoute'taki deneysel film festivalidir.

Bugüne kadar izlediğim Amerikan underground filmleri, *Hallelujah the Hills* ve Andy Warhol'un *Chelsea Girls* (Chelsea Kızları); her ikisini de National Cinémathéque'te izledim. Çok beğenmiştim.

Bana göre, 'underground' terimi aptalca bir şeydir, çünkü bugün dünyadaki tek gerçek underground Kuzey Vietnam'dır.

Ben underground yerine 'Üçüncü Dünya Sineması' gibi bir terim kullanmayı tercih ederdim. Niye? Çünkü bana göre, yeni devrimci politika yerleşik düzen açısından ne ifade ediyorsa, underground da Hollywood sineması açısından onu ifade etmektedir.

C.L.: *Konferans turunuzun dışında, başka bir iş için mi Hollywood'da bulunuyorsunuz? Stüdyolarla görüşmeler mi yapıyorsunuz?*

Hayır. Kesinlikle öyle değil.

C.L.: *Dünya sinemasının Amerikanlaştırılmasına yönelik giderek artan trend konusunda ne düşünüyorsunuz? Şöhretlerini başka yerlerde kazanıp Hollywood'a gelen Avrupalı yönetmenler konusundaki düşünceleriniz nelerdir?*

Polanski, Jean Renoir, Fritz Lang, Demy gibi arkadaşlarımın çoğu Hollywood'a geldiler ve sanırım bu trajik bir durumdur. Ben böyle bir şey yapmak istemiyorum.

C.L.: *Neden?*

Bana göre, bugün Hollywood standartları bugüne kadar olandan daha aşağı düzeydedir. Sanırım benim bir zamanlar hayranlık duyduğum Hitchcock, Hawks, Billy Wilder gibi iyi film yönetmenleri artık yaptıkları şeylere özen göstermiyorlar. Sadece müze filmleri yapıyorlar.

T.M.: *Warhol'un* Chelsea Kızları *hakkında ne düşünüyorsunuz?*

Çok ilginç bir şey. Ben o filmi New York Film Festivali'nde, lobideki makinelerde izlemiştim. Filmin düşüncesini çok beğenmiştim. İzledikçe izlemek istiyorsunuz, gidip gelip bir süre daha izliyorsunuz. Çok güzel bir film olduğu kanısındayım.

T.M.: *Evet, şimdi de yirmi beş saatlik bir film yaptı.*

Evet. Yaşayan bir heykel gibidir o film. Boya yaptırmak yerine, evinizin duvarlarında onu gösterebilirsiniz. Böylesi sinema salonlarındakinden daha iyi olur, çünkü sinema salonunun koltukları uzun süre oturulacak kadar rahat değildir.

C.L.: *Bize biraz da çalışma yönteminizden söz edebilir misiniz? Örneğin, bir filmi çok kısa bir sürede yaptığınız söyleniyor;* Alphaville'*i iki haftada yapmışsınız.*

İşin doğrusu, benim süratli olmam değil. Başkaları yavaş gidiyorlar.

C.L.: *Sendikanın koyduğu kurallarla sorun yaşamıyor musunuz, ya da Fransa'daki mevcut sendika düzenlemelerine göre çalışmak zorunda değil misiniz?*

Evet. Kesinlikle. En az on-on beş kişilik bir sendika ekibiyle çalışıyorum.

T.M.: *Yapımcılarla ilişkiniz nasıl? Bize filmlerinize mali destek bulma konusunda güçlük yaşadığınızı söylediler.*

Yapımcılarla ilişkilerim çok iyidir: Onlardan çok azını tanıyorum.

C.L.: *Özellikle de Amerika'da olmak üzere filmlerinizin karşılaştığı dağıtım probleminin farkında mısınız? Örneğin,* Evli Bir Kadın *sanki müstehcen bir filmmiş gibi, Fransa'da seks filmleri kuşağında gösterildi. Ve son olarak, dublaj konusunda ne düşünüyorsunuz?*

Dublaj? Nefret ediyorum ondan. Filmlere dublaj yapılması sanırım sadece zengin ülkelerde var. Az gelişmiş ülkelerde dublaj yok. Örnek vermek gerekirse, bir gün New York'tan kalkan bir uçakta *Blow Up*'ı (Cinayeti Gördüm) gösteriyorlardı ve ben o filmi kulaklık kullanmadan izlemiştim. Sessiz hali daha güzeldi.

T.M. Godard'a Rusya sinemasıyla ilgili düşüncesini soruyor.

Rus filmleriyle Amerikan filmleri arasında bir fark görmüyorum. İkisi de kötü.

T.M.: *Biraz doğaçlama tekniklerinizden söz eder misiniz?*

Doğaçlama yaptığımı söylemek istemiyorum. Belki bir zamanlar yapmışımdır, fakat şimdi yapmıyorum. Ben filmlerimi hayatımın bir gününü yaşıyormuşum gibi çekiyorum. Hiç kimse hayatını doğaçlama yaşamaz – en azından ben kesinlikle doğaçlama yaşamam. Yaşarken bile tamamen doğaçlama yapmazsınız.

Eğer bugün ben film yaparken daha özgür olabiliyorsam, bunun sebebi benim bir film hakkındaki düşüncemin önceden belirlenmiş bir düşünce olmamasıdır. Benim temel bir anlayışım var – bir genel çerçeve ya da fikir – fakat o fikir içinde bir şey yapabileceğim kadar genel bu.

Hayal gücünüzü kullanarak bir senaryo yarattığınızda -ister hayal gücünün ürünü, ister düş olsun- onun üzerinde çok titiz şekilde çalışmanız ve her şeyi en ince ayrıntısına değin planlamanız gerekir. Fakat hayatın içinden bir şey aldığınızda çok özgür bir şekilde çalışabilirsiniz. Sinema bir düş ya da hayal ürünü değildir. Sinema hayattır. Ben filmlerle hayat arasında hiçbir fark görmüyorum. İkisi aynı şeydir.

T.M.: *Röportaj teknikleriniz çok değişti mi? Örneğin, ben sizin* Evli Bir Kadın*'da Macha Méril'le bir kulaklık kullandığınızı biliyorum. Aynı*



Erkek-Dişi'den (1966) bir kare.

şeyi Çinli Kız*'da ya da* Masculine/Feminine *(Erkek/Dişi) adlı filmde de yapmış mıydınız?*

Bu onu nasıl yaptığımıza bağlıdır. Hayır, *Çinli Kız*'da ya da *Erkek/Dişi*'de kulaklık kullanmadım. Her seferinde nasıl çalışacağımı mevcut durum söylüyor bana.

Örneğin, *Erkek/Dişi*'de yer alan Jean-Pierre Léaud ile Chantal Goya söyleşisinde onları birbirinden ayırdım ve onlarla röportajı kendim yaptım. Yaş farkı ve diğer sebeplerden dolayı bana birbirlerinden farklı cevaplar vereceklerini biliyordum. O sahneyi çekerken sorulardan bazılarını kendilerine tekrarlattım. Kurgu sırasında bana verdikleri cevapları birbirine ekledim.

C.L.: *Sinema dilinde yeni bir alfabe arayışı içerisinde olduğunuzu söylediniz. Böyle bir şeye neden gerek duyuyorsunuz?*

Sesli filmlerin icadından bu yana sinemada yapabileceklerimizin ancak yüzde onu-on beşini yapıyoruz. Sinemayı tam olarak kullanmıyoruz. Ben her zaman o günlerin film yönetmenleri arasında var olan farklılığa hayran kaldığım bir sessiz film izlerim.

Örneğin, Murnau, Griffith'ten çok farklıdır. Fakat sesli filmler birbirlerine çok benzer bir görüntü ve hava vermektedir.

T.M.: *Sizin Filmlerinizin çoğu Amerikan B grubu gerilim ya da gangster filmlerinin etkisini taşıyor.* Bonnie ve Clyde *ya da Roger Corman'ın* St. Valentine's Day Massacre *(Sevgililer Günü Katliamı) hakkında ne düşünüyorsunuz?*

Bana göre, çok kötü bir film. Hollywood'un bugün sinemada sıradan olan neredeyse her şeyi yarattığını söylemek istiyorum. Fakat şu anda onların bir zamanlar olduklarının yarısı kadar bile iyi olmadıklarını düşünüyorum. Sanırım *Bonnie ve Clyde* o filmin benzeri olan bir düzine filmden daha iyi değildir. Bana göre, Ben Hecht ve Joseph Von Sternberg'in *Underworld* (Yeraltı Dünyası) adlı filmi en muhteşem gangster filmidir. Fakat o filmden kimsenin haberi yoktur. Herkes *Scarface*'den (Yaralı Yüz) söz eder, oysa *Yeraltı Dünyası* daha iyidir.

Bir dinleyiciden gelen soru: Çinli Kız*'da tiyatroya yapılan bazı atıflar dikkatimi çekti. Tiyatroyla sinema arasındaki fark konusunda ne düşünüyorsunuz?*

Tiyatroyla sinema arasında hiçbir fark görmüyorum. Hepsi tiyatrodur. Tiyatronun anlattığı şeyi anlama meselesi var sadece. Genelde anlaşılmamaktadır. Bir filmin yapıldığı yere tiyatro demez de ne dersiniz?

Dinleyici: *Filmlerinizin giderek daha soyut bir hal aldığı görülüyor; bu konuda bir açıklama yapar mısınız?..*

Üzgünüm, bu soruyu cevaplandıramayacağım, çünkü ben somut olanla soyut olan arasında bir fark göremiyorum.

Dinleyici: Erkek/Dişi *içinde yer alan İsveç filmi hakkında bir şeyler söyleyebilir misiniz? O filmin yönetmenliğini de mi siz yaptınız, eğer öyleyse İsveç'te mi yaptınız?*

Evet. Elbette onun yönetmenliğini ben yaptım. *Erkek/Dişi* bir Fransız şirketiyle bir İsveç şirketinin ortak yapımıdır. İsveçli geç-

mişimi doğrulamak için filmin bu bölümünü o ülkede çekmeyi kabul ettim. Her şey bundan ibaret.

Dinleyici: *Bergman'ın* Sessizlik*'ine yönelik bir hiciv olarak görülüyor o film.*

Öyle görüp görmemek size kalmış. Fakat ben o filmde genç insanların yetişkinlerin dünyasına bakışını göstermeye çalışıyordum.

Dinleyici: *The Beatles hakkında ne düşünüyorsunuz?*

Onları çok seviyorum. Sanırım, The Beatles aynen benim film yapma tarzımda çalışıyor. Fakat ben Rolling Stones'u daha çok tercih ediyorum. Özellikle de *Their Satanic Majesties Request*'i. Çok ileri düzeyde bir albümdür. The Beatles ve Rolling Stones çok önemli müzik gruplarıdır, çünkü popüler ve aynı zamanda entelektüeldirler. Güzel bir şeydir bu durum. Ben de sinemada aynısını yapmaya çalışıyorum. İzleyicilerle kavga etmemiz gerekiyor.

Filmlerinizi çok hızlı bir şekilde yaptığınız için çekim oranınızı merak ediyorum?

İlk başladığım zaman çok hızlıydım. *Nefes Nefese*'yi yaklaşık bire üç oranında yaptım. Fakat *Çinli Kız* bire ondu. Yaşlanıyorum.

II.

Fransız film yönetmeni Jean-Luc Godard, 27 Şubat Salı günü Festival of Arts için filmlerinin retrospektif gösterimiyle bağlantılı olarak Güney Californıa Üniversitesi'nde gerçekleştirilen dört tartışma panelinin ikincisine katıldı.

Panelin konuşmacıları arasında, dünyanın birkaç kadın yönetmeninden biri olan Agnès Varda ve Godard programlarının koordinatörü, USC'nin film yapımcısı ve hocası Charles Lippincot da yer alıyordu.

Kırk yaşındaki Madam Varda, Fransız film yönetmeni Jacques Demy'nin (Cherbourg Şemsiyeleri, Lola) *eşidir. Varda on iki yıldır film yapmaktadır, daha önce roman yazarıydı ve bunun yanında eskiden beri yaptığı fotoğrafçılığa devam etmektedir.* La Pointe courte *(1955),* Cleo

From Five to Seven *(Cleo Beşten Yediye, 1961)*, Le Bonheur *(Mutluluk, 1963)* ve The Creatures *(Yaratıklar, 1966)* olmak üzere dört filmi vardır.

Alain Resnais ve François Truffaut gibi Paris çıkışlı bir film yapımcısı olan Godard, Varda ve Demy, birkaç yıldır isim yapmış durumdadırlar. Onlar genelde Fransız Yeni Dalga denen film yapımcılığını meydana getirdiler; bu akım kendisini ilk olarak Godard'ın Nefes Nefese'si, Truffaut'nun 400 Darbe'si, Resnais'nin Hiroşima Sevgilim'i ve Demy'nin Lola'sıyla, bir yıl sonra da Godard'ın küçük bir rol aldığı Varda'nın Cleo'sunun eşzamanlı gösterimiyle kabul ettirdi.

Genelde 'Yeni Dalga' ortak etiketi altında biraraya gelen bu sanatçıların her biri, birey olarak birbirlerinden farklı benzersiz kişisel tarzlar geliştirdiler. Devam eden bir hareket ya da ortaya çıkan bir oluşum olarak dünya sineması üzerinde derin bir etki yarattılar, kendi fikirleri ve film atmosferini kullanma konusunda bireysel kaldılar.

Resnais ilk başlarda Yeni Dalga'nın en yaratıcı ve en önemli sanatçısı olarak görünüyordu. İlk üç filmi -Hiroşima Sevgilim, Geçen Yıl Marienbad'da ve Muriel- Godard'ın ilk başlarda izleyicileri rahatsız edecek uçuk kaçık şeyler ya da dar bir kesimin anlayacağı şakalardan ibaret görünen Nefes Nefese'si, Küçük Asker'i ve Kadın Kadındır'ından daha derinlikli olduğu izlenimi veriyordu.

Fakat görünüşlerin aldatıcı olduğu anlaşıldı ve dünya Godard'ın çalışmalarının devrimci doğasını yavaş yavaş fark ederek onu tamamen yeni bir ışık altında izlemeye başladı. Sonraki yıllarda Godard müthiş bir sıçramayla kendi çağdaşlarının en önüne geçti ve aynen Antonioni gibi hiç kimsenin etkisi altında kalmadan çabucak her şeyiyle kendisine ait bir kategoride yer aldı.

Yeni Dalga bir tarihtir, fakat otuz sekiz yaşındaki Godard'ın yaptığı her yeni filmiyle büyük sıçramalar kaydetmeye ve neredeyse bir önceki filmini zamanını doldurmuş kılmaya -Godard'ın sinemasal literatürü bağlamında- devam ettiği de en ateşli muhalifleri için bile giderek daha açık ve belirgin bir hal almaktadır

Bu durum çok sayıda genç Amerikalı tarafından hararetli bir şekilde tartışılsa da, ben Godard'ın Çılgın Pierrot *(1965)*, Amerikan Yapımı *(1966)* ve Onun Hakkında Bildiğim İki Üç Şey sayesinde sadece denklik sağlamakla kalmayıp, 'underground' denen Yeni Amerikan Sine-

masi'nın çok ötesine geçtiğini düşünüyorum. Maalesef bu filmler hâlâ burada gösterilmeyi beklemektedir.

Bu arada Godard, **Çinli Kız'***la (1967) dönüp dolaşıp yukarıda sözü edilen 'sinema dilinde yeni bir alfabe' arayışına yönelik çalışmalarının aşırı derecedeki soyutluğuna geri gelmiştir. Şimdi sinema sanatının köklerine geri dönerek, bir bakıma, yapımcılığının aşırı ölçüde temel ve ciddi kuralları çerçevesinde çalışmakta, bunun yanında karmaşık ve etkili sinemasal ifadeler ortaya koymaktadır.*

Bu yüzden Godard ve Madam Varda'nın katıldığı panel, özellikle de hayatlarını Fransız Yeni Dalga akımının ortaya koyduğu ve geliştirdiği sanat biçiminin etkilediği sinema öğrencileri nezdinde çok büyük bir öneme sahipti.

* * *

C.L.: *Amerikan ve Fransız film yapımcılığı arasındaki farklardan biri şudur: Burada genelde bir yönetmeni Universal gibi bir şirket desteklerken, Avrupa'da bir filmin yapımını gerçekleştirmek için birkaç yapım şirketinin biraraya gelmesi sıkça görülmektedir. Bay Godard, sizin kendi yapım şirketinizin olduğunu biliyorum. Ek bir destek sağlamak için başka şirketlere, ya da tek bir şirkete gidiyor musunuz?*

J.-L.G.: Geçmişte para temin etmek amacıyla bir yapımcıya gitmek gerekiyordu. Yapımcının parası olurdu. Oysa şimdi, epeyce bir zamandır, onlarda bendeki kadar para yok. Bu yüzden ben artık yapımcıların kapısına gitmiyorum. Başka kaynaklardan para temin etmeye çalışıyorum. Yapımcı size para bulsa bile, faiz karşılığında para verenlerden daha fazla komisyon alacaktır. Neredeyse kârın yarısını. En iyisi kendinizin yapımcı olması ve elden geldiğince para bulmasıdır. Ben böyle düşünüyorum, Agnès'in de böyle düşünüp düşünmediğini bilmiyorum.

Agnès Varda: Katılıyorum. Bir yapımcı gibi finansal ve şirketsel olarak bir değerlendirme yapamasam da, sonuçta kendim için bir yapımcının yaptığı aynı işi yapıyorum. Bu da destek sağlamak üzere insanlarla görüşmek, bir şeylere karar vermek anlamına filan geliyor. Çünkü yapımcının parası yok.

J.-L.G.: Sanırım bu iş dünyanın her yerinde az çok böyledir, hatta Amerika'da bile. Yapımcıların gerçek parası yoktur. Ellerinde bir senaryo, bir yönetmen ve oyuncular varsa, bir paket hazırlayıp artık yapımcı değil, dağıtımcılar olan büyük bir şirkete giderler ve filmlerini yaptırmak için avans isterler. Bu iş az çok böyle yürüyor.

C.L.: *Filmlerinizden üçüne destek veren Columbia Pictures örneğinde bu işleyişin şekli size karşı nasıl oldu?*

J.-L.G.: Çok basit oldu. Hiç para bulamıyordum. Oturup Columbia'ya, Paramount'a, United Artists'e mektup yazarak, bir film yapmak için bana 100 bin dolar verebilir misiniz, dedim. Onlar da, "Bir yönetmen için korkunç bir para bu," dediler. Ben de, "Hayır, bu para benim için değil, filmin tamamı için," dedim. Columbia bu konuyla ilgilenen tek şirket olmuştu. İstediğim para çok az bir meblağ olduğundan filmin konusunun ne olduğunu bile sormadılar. Hatta ben onlara bir senaryo bile göstermedim. Elde edilecek kârı yarı yarıya paylaşacaktık, gerçi ben kâr diye bir şey görmedim. Bir miktar bir şey olduğunu biliyordum, çünkü *Evli Bir Kadın* filminin yapım maliyeti 100 bin dolardı ve filmin iki yıl içinde dünya çapındaki gösteriminden sonra sağladığı brüt gelir yaklaşık 1 milyon dolardı. Amerikan emperyalizmi denen şeyin ne olduğunu o zaman keşfetmiştim. *(kahkahalar, alkışlar)*

C.L.: *Fakat şimdi kendi yapım şirketiniz var ve bir yüzde temelinde kârı paylaşarak çalışıyorsunuz*

J.-L.G.: Her zaman değil. Kendi hakkım olan yönetmenlik ücretimin belli bir kısmından vazgeçmem gerekse bile, elimden geldiğince kârdan çok az bir yüzde almak istiyorum. Yapım dünyasındaki insanlar, yönetmenleri sadece Fransa'da adam yerine koyarlar. Ben Joe Levine'e ya da Carlo Ponti'ye yönetmen olduğumu söylesem onlar bana saygı duymazlar. Fakat, küçük çaplı da olsa, yapımcı olduğumu söylediğimde bana saygı gösterirler.

C.L.: *Para temin etme konusunda Avrupa'yla Amerika Birleşik Devletleri arasında ne gibi farklar gördünüz?*

A.V.: Aynı. Onların yönetmenlere saygı duymadıklarını belirtirken Jean-Luc doğru söylüyor. Amerika'nın sevmediğim yanlarından birisi de 'mal' dedikleri şeydir. Yapım şirketi sizi çağırıp, "Elimizde şöyle bir mal var. Bize bunun üzerine bir tretman verir misiniz?" diyor. Siz de veriyorsunuz, fakat çok geçmeden aynı şey üzerine dört beş kişiden daha örnek aldıklarını görüyorsunuz. Dolayısıyla, o bir hikâye değil, bir nesne, bir 'mal' halini alıyor. Çok dikkatli olmanız gerekiyor. Senaryosunu yazıp yönetmenliğini yapacağınız şekilde bir anlaşma imzalamanız gerekiyor. Bu iş Avrupa'da kesinlikle öyle değildir.

C.L.: *Avrupa'da burada olduğu gibi geniş çaplı bir yazarlar topluluğu yok. Bu şekilde teknisyenler de yok. Sayıları çok olduğu için buradaki stüdyo teknisyenleri çoğu zaman işsiz. Sendikalar nedeniyle.*

J.-L.G.: Fakat sendikaların bütün ülkelerde yardımcı olmak yerine işi katlettiğini söylemem gerek. Çok tutucu, çok gericidirler. Fransa'da bile komünist sendikalar diğer insanlardan çok daha tutucudur.

C.L.: *Çalışma tarzınızdan dolayı size zorluk çıkarıyorlar mı, Raoul Coutard (Godard'ın görüntü yönetmeni) gibi?*

J.-L.G.: Evet, yapımlarımızla ilgili sürekli şikâyet mektupları alıyoruz. Fransa'da kamera arkasında dört kişi bulundurmamız gerekiyor. Ben sadece üç kişi bulunduruyorum.

C.L.: *Fransız dağıtım sistemi konusunda ne düşünüyorsunuz? Amerikan şirketlerinin Fransız şirketlerinin üstünde yer almasını anlıyorum.*

J.-L.G.: Fransız dağıtım şirketi diye bir şey yok artık. Bir zamanlar 20-30 tane vardı, fakat şimdi Amerikan şirketlerinin kontrolünde bir-iki Fransız şirketinden fazlası bulunmuyor.

C.L.: *Filmleriniz Fransa'daki büyük şehirler dışında nasıl karşılanıyor?*

J.-L.G.: Benim filmlerim büyük şehirlerin dışına kesinlikle çıkmaz. *(dinleyici sıralarından kahkahalar)*

A.V.: Dağıtımcıların hatası bu, demek gerekir. Ayrım yapıyorlar. "Bu bir sanat filmidir; sadece belli insanlar beğenir," diyorlar. Filmin nasıl karşılanacağına daha gösterime sokmadan karar veriyorlar. Filmi sadece büyük şehirlere, üniversitelere ya da snob insanların olduğu yerlere gönderiyorlar. Kırsal kesimlere göndermeyi kabul etmiyorlar. Sık sık bunun mücadelesini veriyoruz, çünkü filmlerimizin çoğu her yerde gösterilebilen ve anlaşılan filmlerdi. Kendimizi belli başlı şehirlerde yaşamayan insanlara tanıtabilmenin tek yolu sinema salonlarıdır.

C.L.: *Fransa'da ne ölçüde tanınıyorsunuz? Popüler dergiler sizlerden söz ediyor mu?*

A.V.: Godard bir stardır. *(dinleyici sıralarından kahkahalar, alkışlar)*

J.-L.G.: Fakat Fransa'da çok az sayıda popüler sinema dergisi var. Örneğin İtalya'da bunların sayısı çok daha fazla. Sinemaya giden insanların sayısı giderek azaldığı için Fransa'da film işi çok kötüye gidiyor. Sebebini bilmiyorum. Böyle bir problem var.

C.L.: *Genç film yönetmenlerinin Fransa'da baş gösteren problemleri hakkında ne düşünüyorsunuz?*

J.-L.G.: Bugünlerde film yaptırmak çok daha kolaydır. 35 mm.'ye çekecek paranız yoksa 16 mm.'ye çekersiniz. Buna da gücünüz yoksa, ucuz ve iyi olan 18 mm.'ye çekersiniz. 8 mm.'lik bir filmi televizyonda gösterebilirsiniz ve bu güzel bir şey olur. Vietnam'dan gelen bir sürü haber filmi 8 mm.'ye çekilmiştir. Dolayısıyla film yapmak isteyen genç bir sinemacının işi çok kolaydır. Asıl problem o filmi yaptıktan sonra gösterebilmektir. Seyirci bulmaktır. Filmlerinizin kontrolünü elinde bulunduran dağıtımlardan uzak durmanız ve onları göstermenin yeni yollarını keşfetmeniz gerekiyor.

Bu konuda bir şeyler yapılması lazım. Seyirciler film seyretmiyorlar, alışılmış izleme şekillerinden bıkmışlar. İki üç yıl önce, filmlerimiz izlenmiyorsa bunun sorumlusu biz değiliz, dağıtımcı-

nın hatasından kaynaklanıyor diyebiliyorduk. Fakat artık böyle söylemek mümkün değil. Zanuck benim filmimi göstermek istemiyorsa, bu benim hatamdan dolayıdır. Benim Zanuck'la birlikte film yapmamam gerekirdi.

A.V.: İşlerin yavaş gittiği düşüncesine katılıyorum fakat...

J.-L.G.: Ah, işler yavaş gidiyor, evet. *(izleyici sıralarından kahkahalar)*

A.V.: Kabul ediyorum, fakat...

J.-L.G.: İşleri hızlandırmamız gerekir. *(kahkahalar daha da artıyor)*

A.V.: Evet, katılıyorum, fakat bu benden kaynaklanmıyor... Belki de sizden...

C.L.: *Fransa'daki sansür problemi konusunda ne düşünüyorsunuz?*

J.-L.G.: Senaryonuzu devletin kültür dairesine göstermek zorundasınız. Ve onlar size, "Bakın, bu senaryoyu çekerseniz muhtemelen sansürleneceksiniz. Çekebilirsiniz, ama biz sizi uyarıyoruz," diyorlar. Yapımcılar onların o film konusunda işbirliğine yanaşmadıklarını duyduklarında kaygılanmaya gerek yok. Fakat başka türlü bir sansür var. Örneğin, bir yıl öncesine kadar sokakta çekim yapabilmek için polisten izin almak gerekiyordu. Fakat bunun gerekçesi daha ziyade trafikle ilgiliydi. Şimdiyse, senaryonuzu polise göstermek zorundasınız.

C.L.: Vietnam'dan Uzakta *filminin yapımıyla ilgili çalışmalarınız konusunda neler söyleyeceksiniz?*

A.V.: Ortak bir film. Herkes bu savaş konusunda çaresiz kaldığımızı söylediği için yaptık o filmi. Chris Marker bize bir şey yapmaya hazır olup olmadığımızı sorduğunda herkes evet dedi ve biz çalışmaya başladık. Sekiz ya da dokuz yönetmendik. Yardım etmek isteyen yüzlerce kişi vardı, fakat sayı çok çok fazla olacağından bu taleplere hayır dedik.

J.-L.G.: Haber filmine benzer bir şeydi ve Chris Marker bu haber filminin baş kurgucusuydu. Biz istediğimiz şeyi ona getirirdik, onun görevi de kurgucu olarak getirdiğimiz şeyleri birleştirmekti. O filmin sanatsal bir başarı olduğunu sanmıyorum, fakat güzel olan, öyle bir şeyin ortaya çıkmış olmasıdır. Konuyla ilgili tartışmalara başladıktan bir yıl sonra o filmin tamamlandığını görmek beni çok şaşırtmıştı. Birbirimizi pek fazla görmüyorduk. Ve çok az ortak noktamız vardı. Fakat Vietnam savaşının öneminden dolayı hepimiz biraraya geldik. Ben bunun bir zafer olduğu kanısındayım. Bir anlamda, verdiğimizden daha fazla şey aldık Vietnam'dan.

Örneğin, *Vietnem'dan Uzakta* filminin yapılış tarzında yazılmış hiç kitap yoktur. Birçok şair bu savaşa karşı şiirler kaleme aldı ve daha sonra o şiirleri biraraya getirdi. Fakat on iki şair tarafından kaleme alınmış bir şiir yoktur. Diyelim, Allen Ginsberg, Norman Mailer ya da başkalarının birlikte yazdıkları bir roman yoktur. Bu tür yazarlar biraraya gelip kendi aralarında tartışarak bizim bu bir tek filmi yaptığımız gibi bir roman kaleme almadılar. Dolayısıyla önemli olan böyle bir filmin ortaya çıkmış olmasıdır. Bu bir basılı eserdir.

A.V.: Bu türden bir film bir sokak gösterisi gibidir, bir tür yürüyüştür. İnsanlar bir şey için yürüyüşe geçmişler; bunun çok hızlı gelişen, hazırlıksız bir yürüyüş olduğunu düşündüğünüzde hiçbir sorun yok. Bütün mesele o insanların bir şeye karşı çıkmak ya da bir şeyin mücadelesini vermek için aynı yönde hep birlikte yürümesidir. Onun film olarak iyi bir film olmadığı düşüncesini ben de taşıyorum. Fakat bir şeye karşı yürüyüşe geçmek, bale gösterisi yapmak değildir.

Bir dinleyiciden gelen soru: *Sorum her ikiniz için de geçerli. Filmlerinizde cinselliğin rolü üzerine bir şeyler söyler misiniz?*

J.-L.G.: Aynen hayatta olduğu gibi, sinemada da aynı rolü oynuyor.

A.V.: Bu düşünceye katılıyorum.

Bir dinleyici: *Bir zamanlar verdiğiniz bir röportajda, bir filmde cinsel ilişkinin tamamının gösterilmesinin sizin açınızdan bir sakıncasının bulunmadığını söylemiştiniz, fakat bugün öpüşen insanları göstermek istemiyorsunuz. Öpüşme eyleminin daha kişisel olduğu kanısında mısınız?*

J.-L.G.: Doğrudur. Fakat bundan ne çıkar? Bu benim kişisel duygumdur, diyorum.

Bir dinleyici: *Jacques Reviette'in* Rahibe *filminin yasaklanması konusunda fikriniz nedir?*

J.-L.G.: Seçimle ilgili bir baskıydı. Seçimlerden iki yıl önceydi. Gaulle'e oy veren seçmenlerin çoğu Katolik'tir. Kardinal Spellman'nın Fransız arkadaşları Gaulle'den bu filmin yasaklanmasını istediler. O da bu talebi kabul etti. Fakat bir yıl önce yasak kalktı.

Bir dinleyici: *Hollywood'un underground sinemayla ilişkisi hakkında ne düşünüyorsunuz?*

J.-L.G.: Az da verseler çok da verseler, ben Hollywood'a iş yapmadım. Ve sanırım Hollywood 16 mm.'ye ve 8 mm.'ye çekim yapmak zorunda kalacaktır, underground da 70 mm.'ye çekilecektir. *(dinleyici sıralarından kahkahalar, alkışlar)*

Bir dinleyici: *Bir tür Yeni Dalga'nın olduğu Çekoslovakya gibi komünist ülkelerdeki devlet tarafından gerçekleştirilen film yapımcılığı konusunda ne düşünüyorsunuz?*

J.-L.G.: Devletin film çekmesinin kötü yanı, oralarda sanatçı niteliğine sahip insanların sayılarının az olmasıdır. Beyaz Saray bir film yapmış olsaydı nasıl bir şeyin ortaya çıkacağını herkes gözünün önüne getirebilir. Çekoslovakya'daki problem Amerika'daki problemin aynısıdır. Onlar Zanuck'la ya da Spiegel'le mücadele etmiyor da, devlet departmanıyla mücadele ediyorlar.

Bir dinleyici: *Mevcut projelerinizden söz eder misiniz?*

J.-L.G.: Kafamda iki projem var. Fakat onlar için para bulup bulamayacağımı bilmiyorum. Bunlardan birincisi, Troçki'nin ölü-

müyle ilgili. *Bonnie ve Clyde*'ın senaryosunu yazan yazarların kaleme aldığı bir senaryoya dayalı olacak. İkincisiyse, Soren Kierkegard'ın *Diary of a Seductor*'ın (Bir Baştan Çıkarıcının Günlüğü) uyarlaması olacak. Rousseau'nun *Émile*'i üzerine yazmaya başladığım bir senaryoyu bitirdim, fakat bu senaryonun artık o romanla hiç ilgisi kalmamış görünüyor. Eğitimle ilgili bir şey.

Bir dinleyici: Bonnie ve Clyde'*ın yönetmeni olarak görüldüğünüz doğru mu?*

J.-L.G.: Evet. David Newman ve Bob Benton onu beş yıl önce François Truffaut için yazmıştı. Truffaut'nun *Piyanisti Vurun* filminden çok etkilenmişlerdi. Bir senaryo yazdılar fakat hayata geçirilmedi. Truffaut bana o filmden söz etti. İkimiz de aynı zamanda New York'taydık. Ben, "Peki, önümüzdeki ay başlayalım," dedim. Filmi bir ay içinde bitirmek istiyordum. Fakat yapımcı benimle çalışmaktan korkuyordu. Sonra o konu unutuldu gitti.

Bir dinleyici: *Bir sanat filminin televizyonda gösterilmesinin ona çok şey kaybettireceğini düşünüyor musunuz?*

A.V.: 'Sanat filmi' şeklindeki bir ifadeye inanmıyorum. Fakat sorunuza televizyonda bir kez olsun kesinlikle iyi bir film görmediğimi söyleyerek cevap vereceğim.

J.-L.G.: Televizyonda Max Ophuls'un *Lola Montez*'ini seyretmiştim; sinemadan hatırladığım renkli ve 'Scope'tu, televizyonda siyah-beyazdı, 1:33 kareye düşürülmüştü, her şeyin kaybolup gideceğini duygusuna kapılmıştım. Sonra geriye bir tek diyalogun kaldığını gördüm, fakat bu da onun muhteşem bir film olduğunu anlamanızı sağlamaya yetiyordu.

Bir dinleyici: *Televizyon reklamları konusunda ne düşünüyorsunuz?*

A.V.: Reklamları seviyorum.

J.-L.G.: İki üç yıl önce seviyordum fakat artık sevmiyorum. Reklamların o kadar yaygın olmadığı Avrupa'dan buraya gelince

onun eğlenceli ve ilginç bir şey olduğunu düşünüyorsunuz, dinlediğiniz müziği kesintiye uğratsa bile reklamlar başlayınca öteki odaya geçip gazetemi okurum, diyebiliyorsunuz. Fakat artık bıkmış durumdayım. Zaman zaman filmlerin kesintiye uğrattığı reklamlar haline geldi onlar.

Bir dinleyici: Daha önce bir seferinde Kuzey Vietnam'a gitme önerisini kabul etmemiştiniz. Tekrar denemeyi düşünüyor musunuz?

J.-L.G.: Hayır. Sanırım Kuzey Vietnamlılar ben gitmeye fırsat bulamadan kazanacaklar zaferi. *(alkışlar)*

Bir dinleyici: Bonnie Clyde*'ın karşı çıktığınız yanlarını söyler misiniz?*

J.-L.G.: Geleneksel bir filmdir o. Ölü bir film. Peki neden? Çünkü kendi zamanının yapısına göre yapıldı. Arthur Penn *The Left-Handed Gun*'ı (Solak Silahşör) yaparken yaratıcı ve diriydi, aynen Preminger'in *Laura*'yı çektiğinde yenilikçi olduğunu söylediğimiz gibi. Tıpkı Robert Aldrich'in *Attack or Kiss Me Deadly*'yi (Öp Beni Öldüresiye) çektiğinde olduğu gibi. Fakat o şimdi *Dirty Dozen* (On İki Kirli Adam) gibi şeyler yapıyor; o film gerçekten kirli bir filmdir. Sanırım insanlar çok akıllı ve çok nazik birisi olan Arhur Penn'i sevseler de, kendisi ne yaptığının farkında bile değil. Bir şey yarattığını, yeni bir şey bulduğunu düşünse de, bulduğu şey hiç de yeni olmuyor. Tek sebep onu burada, Hollywood'da yapıyor olmasıdır ve Hollywood'da hayat yoktur. Onu ancak Aldrich'in ilk filmiyle, ya da *Yeraltı Dünyası*'yla kıyaslayabilir ve izleyebilirsiniz. Benim düşünceme göre, Ben Hecht bir dahiydi. Bugün Hollywood filmlerinde kullanılanların yüzde seksenini o yarattı.

Bir dinleyici: Küçük Asker*'de en gerici hükümetlerin sol kanadın politikalarını kullanmasına atıfta bulunuluyor. Aynen film dünyasındakine benzer bir biçimde, özellikle de televizyon reklamlarında olmak üzere, bu ülkedeki pek çok kimsenin teknikle ilgili unsurlarınızın arkasında yer alan mantığa dokunmadan onları çaldıklarına dikkat çekiyorsunuz.*



"Bu filmi yaparken bir genç kadını, bir böcekbilimci bir arıyı, bir kuşu nasıl inceliyorsa aynı duyguyla inceleyip irdeledim" (Jean-Luc Godard; *Evli Bir Kadın*, 1964).

J.-L.G.: Onların çalınması çok iyi bir şeydir. Bertolt Brecht sanatın intihalden meydana geldiğini söylemişti.

C.L.: *Çoklu ekran gösterimi hakkında ne düşünüyorsunuz?*

J.-L.G.: Sanırım iyi bir şeydir. Neden tek film, tek ekran?

C.L.: *Siz yapmayı hiç düşündünüz mü?*

J.-L.G.: Hayır. Ben tek film ve tek ekrandan memnunum. *(kahkahalar)*

Bir dinleyici: Nefret *ve* Çinli Kız*'daki renk kullanımınız arasında benzerlikler olduğu görülüyor, örneğin setlerde istediğiniz renk dü-şüncesini aktarabilecek kadar mavi, kırmızı ya da sarı renkler kullanıyorsunuz.*

J.-L.G.: Temel renkleri seviyorum. *Çinli Kız*'da düşüncem sinemayı yeniden keşfetmek, tekrar başlamaktı. Dolayısıyla temel bir

film için temel renkleri kullandım. Bunun yanında kamera hareketleri çok azdı. Bu da bilinçli şekilde yapıldı; çünkü o bir başlangıçtı, tıpkı ilk Lumière filmlerinde hiç kamera hareketinin olmaması gibi.

A.V.: Sanırım Godard kapı, duvar gibi şeyleri boyama işini yarım bırakırken kesinlikle doğru yapıyor. Mesele onun sahne görevlisinin boyama işini ne kadar iyi yaptığı değil, orada mavi, burada kırmızı olmasıdır. Biz sinemada renkli çalışmaya henüz yeni başlıyoruz. Godard rengi bir ressam gibi kullanıyor.

Bir dinleyici: *Filmlerinizde yeniliğe ve yaratıcılığa neden bu denli vurgu yapıyorsunuz?*

J.-L.G.: Sorunuza T.S Eliot'un, "Gerçekten yeni olan bir şeyin yeniliği, onun çok geleneksel olması sayesindedir," sözünü aktararak cevap vereceğim.

Bir dinleyici: *Bir zamanlar Bay Godard'ın kendisinin böcekbilimci bir film yönetmeni olduğunu söylediğinden bahsediliyordu. Bu konuyu biraz açar mısınız?*

J.-L.G.: O sözü *Evli Bir Kadın* hakkında konuşurken söylemiştim. Bunu söylememin sebebi, o filmi yaparken bu genç kadını, bir böcekbilimci bir arıyı, bir kuşu inceliyormuş gibi bir duyguyla inceleyip irdelememdir. Gerçekleri görmek ve bazı bilimsel yasaları keşfetmek.

A.V.: *O halde, bir soru, kuşları seviyor musunuz?*

J.-L.G.: Özellikle de Hitchcock kuşlarını.

Bir dinleyici: *Dün, sessiz filmlerin sizi şimdiki filmlerden daha çok etkilediğini, çünkü onların çeşitliliğinin bugün yapılan filmlerden daha fazla olduğu duygusunu taşıdığınızı söylediniz. Sözünü ettiğiniz sinemayla ilgili bu yeni bir alfabe arayışında, aradığınız cevabın sessiz bir filmde yatıyor olabileceğini düşünüyor musunuz?*

J.-L.G.: Bu soruya vereceğim cevabın bir yarısı 'evet' şeklindedir. Sessiz bir film yapmış olmayı çok isterdim fakat muhte-

melen onun nasıl yapılacağını bilemeyecektim, hiç kimsenin karışmaması dışında. *Seigfried's Death* (Seigfried'in Ölümü) gibi 16 mm.'ye çekilmiş eski bir sessiz film satın aldığınızda, o daima sesli bir filmdir.

Bir dinleyici: Nefret*'te Fritz Lang'ın olması kimin düşüncesiydi?*

J.-L.G.: Kesinlikle Carlo Ponti'nin düşüncesi değildi. O hiçbir düşünceye sahip olamıyordu. Alberto Moravia'nın o filme uyarladığım romanı *A Ghost At Noon*'da bir Alman yönetmen vardı. Fakat Moravia'nın karakteri Pabst'tan sonra tasarlanmıştı, çünkü ikinci sınıf bir yönetmenden söz ediyordu. Ben bu figürü daha büyük bir yönetmen haline getirmeye karar verdim, dolayısıyla üç düşüncem vardı: Erich Von Stroheim, fakat o ölmüştü; Carl Dreyer ve Fritz Lang. Lang teklifi kabul etti.

Bir dinleyici: *Filmin yapılma sürecinde Jack Palance'la ilişkiniz nasıldı?*

J.-L.G.: Herhangi bir ilişkimiz yoktu. *(dinleyici sıralarından kahkahalar)* Palance'ın projeksiyon odasında film makaralarını fırlattığı kareyi hatırlıyor musunuz, bilmiyorum. Onları bana fırlatıyordu. Kamerayı kullanıyordum. Filmin yapıldığı sırada çok öfkeliydi. Bunun sebebi Brigitte Bardot dışında herkese karşı kaba davranmamız olabilir, bu durum onu bir parça şaşırtmıştı. Benim hatamdan kaynaklanıyordu ve öfkelenmişti. İki üç ay sonrasında Paris'te görüştük; ben kendisinin bu filmi yapmış olmaktan memnun kaldığı kanısındayım.

Bir dinleyici: Nefret*'in tamamlanmasından sonra Joe Levine'in sizi Bardot'nun çıplak sahnelerinde yer almaya zorladığını anlıyoruz.*

J.-L.G.: Hayır, zorlamadı. Onları yapmam istendi ve ben de o konuda karar vermek için -öyle bir şeyin gerekli olup olmadığı konusunda- zaman istedim ve bir defalığına Joe Levine'in düşüncesine katıldım, bundan da memnunum.

Bir dinleyici: *Los Angeles'la ilgili izlenimleriniz nasıl?*

J.-L.G.: Kocaman bir garaj orası.

Bir dinleyici: Micky One*'nı seyrettiniz mi ve son zamanlardaki beğendiğiniz Amerikan filmleri hangileri?*

J.-L.G.: Evet, *Micky One*'ı seyrettim ve beğendim. En son izlediğim Amerikan filmi, Paris'te seyrettiğim bir Jerry Lewis filmiydi.

Bir dinleyici: *Bayan Varda, siz* The Graduate*'i (Mezun) neden beğenmiyorsunuz?*

A.V.: Bence o gerçekten rezil bir film; filmi seyrettirmek için her türlü rezilliğe başvurmuşlar. Film yapımcılarının bir masanın etrafında toplanıp birbirlerine, "Akıllı olmak için şimdi ne yapabiliriz?" diye sorduklarını düşünüyorum. Psikolojik hileler.

Bir dinleyici: *Bay Godard, Bernardo Bertolucci ve Marco Bellochio hakkında bir şeyler söyleyebilir misiniz? Neler söylemeyi tercih edersiniz?*

J.-L.G.: Benim açımdan bu konuda bir şeyler söylemek çok zor, çünkü Bernardo Bertolucci çok yakın arkadaşım. Bellochio'yu tanımıyorum. *China is Near* (Çin Yakındır) filmini seyretmedim. Onun ilk filmi *Fists in the Pocket*'ı (Cepteki Yumruklar) izledim, fakat ben Bertolucci'nin *Before The Revolution*'ını (Devrimden Önce) tercih ediyorum. Bunun sebebini açıklamak çok uzun zaman alır.

A.V.: Sanırım Bellochio çok daha yetenekli, ancak bu yetenek bir tuzak. Bertolucci daha ziyade bir şairdir.

J.-L.G.: Hayır, ben öyle düşünmüyorum. Sanırım Bernardo, Mozart'a benziyor. Bellochio daha parıltılı, ancak çok genç ve yaptıkları konusunda çok samimi olduğundan bu durum epeyce sıkıntı yaratıyor kendisi açısından. Bugün İtalya'da film yapmak buradakinden çok daha zor. İtalyan bir yapımcıyla film yapmak bir domuzla konuşmak için çabalamaya benzer.

III.

Fransız film yönetmeni Jean-Luc Godard'ın katıldığı dört tartışma panelinin üçüncüsü 28 Şubat Çarşamba günü Güney Californiа Üniversitesi'nde gerçekleştirildi. "Godard Hollywood'da" başlığını taşıyan bu panelin katılımcıları arasında King Vidor, Sam Fuller, Roger Corman ve Peter Bogdanovich yer alıyordu. Panelin moderatörlüğünüyse Times *eleştirmeni Kevin Thomas yaptı.*

Vidor ve Fuller, özellikle de Godard'ın gelişime yönelik çalışmaları üzerinde ciddi etkileri olan Amerikan filmleri ve yönetmenleri tarzını temsil ediyorlar.

Duel in the Sun *(Güneşte Düello),* Ruby Gentry, War and Peace *(Savaş ve Barış) ve* North-west Passage *(Kuzeybatı Geçidi) gibi filmleri olan Vidor, Hollywood aristokrasisini ve -Godard'a göre- Hollywood sinemasının bir daha asla geri gelmeyen 'altın çağı'nı temsil etmekte.*

Öte yandan, Fuller, Godard'ı büyüleyen ve ona çok güzel bir şekilde hizmet eden 'B' sınıfı filmlerin kralı olarak nitelendirilebiliyordu. "Film bir savaş meydanına benzer," diyordu Godard'ın Çılgın Pierrot*'sunda kısa bir rol alan Fuller, "aşk, nefret, aksiyon, şiddet, ölüm. Tek kelimeyle: duygu." Bu ifade,* I Shot Jesse James*'den (Jesse James'i Ben Vurdum)* Merril's Marauders *(Merril Yağmacıları) ve* Shock Corridor*'una (Şok Koridoru) kadar bütün Fuller'in filmlerinin bir anlatımı olabilirdi.*

Corman, kuşkusuz Godard'ın artık ilgilenmez olduğu 'yeni Hollywood'un bir ürünü. En çok da The Trip *(Yolculuk) ve Vincent Price'la birlikte gerçekleştirdikleri, aralarında* The Raven *(Kuzgun) ve* Masque of the Red Death*'in (Kızıl Ölümün Maskesi) bulunduğu birkaç ciddi Edgar Allan Poe uyarlamasıyla tanınıyor.*

Bogdanovich, bugünün gençlerini ya da Hollywood avangardı denilen eğilimi temsil etmekte. Boris Karloff'un oynadığı ilk filmi Targets *(Hedefler) önümüzdeki günlerde gösterime girecek.*

Hollywood yönetmenlerinin kendi aralarında yaptıkları konuşmalar sırasında yaşanan tartışmaların bant kayıtlarının yazıya döktüğüm önemli bir bölümünde Godard büsbütün görmezden geliniyor. Bu panel, dinleyicilerin çok az kısmını ilgilendirdiğinden emin olduğum bir konu olan, günümüz Hollywood'unda yaşanan yapım problemlerine ilişkin uzun tartışma-

lara boğuldu. Godard'ın bizzat kendisi panel süresinin çoğunda gözlerini tavana dikip oturdu.

* * *

Kevin Thomas: *Ben söze, konuyu geçen pazartesi günü Charles Lippincott'ın Bay Godard'a bugünkü Hollywood hakkında ne düşündüğünü sorduğu, onun da Hollywood'un kötü bir durumda olduğunu, orada yapılan filmlerin giderek daha da kötüleştiğini söylediği yerden alarak başlamak istiyorum. Sanırım bu iyi bir başlangıç noktası olur. Siz bugünkü Hollywood hakkında ne düşünüyorsunuz?*

Peter Bogdanovich: Anlattığı şeyi daha iyi anlayabilmemiz açısından, Bay Godard'ın Hollywood filmleri için söylediği sözü biraz daha açması mümkün mü?

J.-L.G.: Bu panel ve katılımcıları -ben ve Hollywood yönetmenleri- konusunda bilgi sahibi olduğumda... Kışkırtıcılık gibi bir niyetimin olduğunu sanmıyorum... fakat bugüne kadar, elbette çok farklı sebeplerden dolayı, hiçbirinizin benden daha fazla Hollywood yönetmeni olmadığı görülüyor. Şunu söylemek istiyorum, Sam Fuller, sizin açınızdan Hollywood'da bir film yapmak çok zordur, muhtemelen on yıl öncekinden çok daha zordur. Roger Corman, sizin açınızdan, bilmiyorum, ayrı duruyorsunuz ama, siz, içinde yer almadan Hollywood sistemiyle çalışabilirsiniz. Bay Vidor, size gelince, sizin başınıza gelenlerden gerçekten utanç duyuyorum, Joseph Von Sternberg ya da Fritz Lang gibi insanların ya da Jean Renoir gibi Fransızların başına gelenlerden utanç duyuyorum.

Siz Hollywood'da bir sürü yenilik yaptınız. Örneğin, Orson Welles'in *The Trial*'ındaki (Dava) temel karakterin, içinde sıralardan başka şey bulunmayan kocaman bir salondan geçtiği o çok ünlü sekansı hatırlarsınız. Herkes bu sekansın çok güzel olduğunu, muhteşem yapıldığını söylemişti, fakat o sekans Billy Wilder'ın on-on beş yıl önce çektiği bir filmden alınmıştı. Ancak hiç kimse Billy Wilder'ın sekansının sizin *Crowd*'da *(Kalabalık)* yaptığınız bir sekans olduğunu söylemedi. Onu yapan ilk kişi sizdiniz. Bunu eleştirmeler dahil hiç kimse hatırlamadı. İşte bu yüzden,

ben bu paneli ben ve Hollywood olarak görmedim. Burada hepimiz Hollywood'un dışındayız.

King Vidor: Sözlerinize katılıyorum. İlk defa olarak Hollywood'u savunmak zorunda kaldım. Bu benim açımdan yeni bir deneyim. *Kalabalık* konusunda, o filmi kimsenin hatırlamadığını, herkesin sadece Billy Wilder'ı hatırladığını söylediniz. Billy Wilder bana şöyle söylemişti: "Gelip benim seti görür müsün? Sanırın senin 200 sıran vardı, değil mi? Benim de 200 sıram var. Bu senin tarzın mı?" Ben de ona, "Evet, Billy, o benim tarzım," demiştim. *(dinleyici sıralarından kahkahalar)* Fakat benimkinin havadan çekilmiş yüksek bir çekim olduğunu söylemiştim. Billy Wilder sahneden çekeceğini söylemişti. Sizin bu konuyu hatırlamanız beni çok onurlandırdı.

Roger Corman: Hollywood'un 'kötüleşmekte' olduğunu söylemek bu problemi ifade etmenin bir yolu olabilir. Fakat ben şahsen Hollywood'un 'değişmekte' olduğunu söylemeyi tercih ediyorum. Büsbütün kötü değildir. Hatırlarsanız -Hollywood'un 1920'lerde, 1930'larda ve hatta 1940'lı yılların ortalarına doğru olan o muhteşem dönemini- Hollywood'un o günkü durumu alışılmamış bazı koşulların biraraya gelmesi sonucu ortaya çıkmıştı. Ülke içinde, sinema filmleri eğlence hayatına hâkim olmuştu. Stüdyoların dağıtım yerleri ve sinema salonları vardı. O zamanlar Avrupa'da pek çok oyuncu, yazar ve teknisyen ülkelerini bırakıp Amerika Birleşik Devletleri'ne gitmişti. Dolayısıyla, sinema tarihinin çok kısa bir döneminde Hollywood dünyada en büyük yeteneğin ve en büyük ekonomik gücün biraraya gelişini temsil ediyordu.

Amerika Birleşik Devletleri'nde stüdyoların gösterim üzerindeki tekellerinin belli bir ölçüde kırılması, televizyonun ortaya çıkması ve savaştan sonra Avrupa'da çok güçlü ve etkili bir sinemanın kendini göstermesi gibi sebepler, Hollywood'un dağılmasına katkı sağlamıştır. Televizyon bugün Hollywood'un 1930'lardaki durumunu temsil etmektedir. Üretilen filmlerin dağıtım şirketleri adına yapılması ve onların dağıtım üzerindeki kontrolü reka-

beti ortadan kaldırmıştır. Ben bugünkü Hollywood'un bir zamanların Hollywood'uyla taban tabana zıt olduğunu düşünüyorum.

Sam Fuller: Jean-Luc Godard şimdiye kadar, şahsen her biri beni ve film yönetmeni olan herkesi heyecanlandıran bir şeyin unsurlarını barındıran bazı filmler çekti. Bunu kendisi burada olduğu için, çalışmalarını beğendiğim için ya da onun filmlerinden birinde 12 saniye gibi kısa süreli bir rol aldığım için söylemiyorum – ki o rolüm için bir ödeme yapılmadı. *(Godard ellerini iki yana açarak karşılık veriyor, izleyicilerden kahkahalar)*

K.T.: Çılgın Pierrot*'da rol almanız Bay Godard'ın filmleri hakkında bir anlam ifade ediyor.* Nefes Nefese*'den* Çinli Kız*'a kadar böyledir – Godard daima Amerikalı bir film yönetmenine atıfta bulunmaktadır.* Çinli Kız*'da bu kişi Nicholas Ray'di. Bununla birlikte, diğer filmlerinize yapılan atıflardan ya da onların motiflerinden uzaklaşmakta olduğunuz dikkatimi çekiyor. Özellikle de* Erkek/Dişi *ve son filmlerinizden bazıları. Demek istediğim,* Nefes Nefese, *Monogram 'B' sınıfına ait filmlere çok şey borçlu. Ancak, sizin bundan da uzaklaştığınız görülüyor.*

J.-L.G.: Bunun tek sebebi, ben *Nefes Nefese*'yi çektiğim zaman tamamen doğru bir şey yaptığımı düşünüyor olmam. Bir gerilim filmi ya da gangster filmi yaptığımı sanıyordum, fakat filmin kopyasını ilk gördüğümde onun çektiğimi sandığım şeyden tamamen farklı bir yöne kaydığını anladım. Ben *The Son of Scarface*'i (Yaralı Yüzün Oğlu) ya da *The Return of Scarface*'i (Yaralı Yüzün Dönüşü) yaptığımı sanıyordum, meğer az çok *Alice Harikalar Diyarında*'yı yapmışım. Sonunda kendi kendime, "Sen hastasın, oğlum. Geç karşısına da yaptığın şeyin ne olduğunu gör," dedim. İkinci filmime başlarken kendi kendime şöyle söyledim: Bir film yaptığının çok iyi farkında olacaksın ve rüya âlemine dalmayacaksın. Benim daima "Bu bir filmdir," dememin -filmde bile- sebebi budur: Bu bir rüya değildir.

R.C.: *Buradan bir anlam çıkıyor.* Çinli Kız*'da yazı tahtasını [yönetmenin çekim tahtası] birkaç kez görüntülemenizin sebebi, "bunun bir film olduğunun farkında olmak" şeklindeki ifadeniz mi?*



Çinli Kız'dan (1967) bir sahne.

J.-L.G.: Evet. Neden olmasın? Asıl konu *Çinli Kız* değil. *Çinli Kız* adı verilen karakteri yaratan bir film o. Her ikisi birlikte. Amaç sadece oyuncular değil, onları göstermenin sanatsal şeklidir. İkisi birliktedir. Birbirlerinden ayrılmaları mümkün değildir. *Çinli Kız*'da söylemek istediğim bir söz var. Genç ressam şöyle der: "Sanat, gerçeğin bir yansıması değildir. Sanat, bir yansımanın gerçeğidir. O benim gözümde bir anlam ifade etmektedir. Sanat bir aynadan ibaret değildir. Sadece gerçeklik yok, bunun yanında bir de aynalı kamera var. *Nefes Nefese*'yi yaptığımda öyle olabileceğini sanıyordum, ancak daha sonra yansımanın gerçeklikten ayrılamayacağını gördüm. Onları çok belirgin bir şekilde ayırt edemezsiniz. Ben filmin kamera vasıtasıyla elde edilmiş bir şey olduğunu düşünmüyorum; film, gerçeklikten kameraya taşınan filmin gerçekliğidir. Onların ikisi arasında yer alan bir şeydir.

R.C.: *Galiba Bergman bunu* Persona*'da yapmıştı, değil mi? Sonunda filmin bitmesine izin veriyordu.*

J.-L.G.: Evet, *Persona*'da. Sanırım seyircilere sadece konu açısından önemli olduğunda söylemek -bazen, her zaman değil- iyidir; şöyle söylemek gerekir: "Bu bir filmdir ve bu film özel bir film türüdür." Bir film yaptığınız gerçeğinden uzaklaşmamanız gerekir. Bununla birlikte, muhteşem bir tiyatrodur, Shakespeare'den Pirandello'ya kadar, *Hamlet*'in konusu: üst üste sahneler var, her zaman.

K.V.: *Sizce bir film yönetmeninin tam olarak ne anlatacağını önceden bilmesi gerekli midir?*

J.-L.G.: Başlangıçta, evet. Ben bugün Fransa'da neler olup bittiği konusunda hiç kimseye bir şey anlatmadığım için çok mutluyum. Çünkü hiçbir bilgim yok. Fakat bu yüzden bana çok az para vereceklerdir. Bir filme başlarken belli bir bakışım olur, fakat çok genel bir bakıştır bu. Filmi yaparken giderek belirginleşir. Her şeyi açık ve belirgin olarak yazabiliyorsanız, siz bir yazarsınız demektir; sizin film yapmanıza gerek yok. Eğer film yapıyorsanız, bunun sebebi, anlatmak istediğiniz şey konusunda daha fazla bilgi sahibi olmak için sinemaya yönelme ihtiyacı duymanızdır.

K.V.: *Siz bugün Hollywood'da yaşanan ve muhtemelen en önde gelen güçlüğe değindiniz. Best-seller kitaplara ve Broadway piyeslerine çok büyük paralar ödeniyor ve bunların bir insana özgün bir hikâye anlatması zordur. Hatta o hikâyeyi dinleyecek birini bulmak bile zordur. Şimdi paketler satın alıyorlar. Bay Godard, bugüne kadar filmlerinizin maliyetiyle ilgili bir açıklama yaptınız mı, yoksa bu konuda konuşmak istemiyor musunuz?*

J.-L.G.: Sizinkilerden daha az. Benim en büyük bütçem kesinlikle sizin en küçük bütçenizden azdır. Ben Roger Corman'nın söylediği gibi 'değişim'den değil, bir 'kötüleşme'den söz ediyorum. Asıl mesele budur: Bugün, on-on beş yıl öncesiyle bile -dikkatinizi çekerim, otuz yıl öncesinden bahsetmiyorum- kıyaslama yapılsa, neredeyse hiç yaratıcı hikâye yoktur. Ve bana göre, Amerikalı senaryo yazarları dünyanın en büyük senaryo yazarlarıdır.

Bizim Avrupa'da sizinkiler kadar iyi senaryo yazarlarımız yok. Örneğin, Ben Hecht bugün unutulmuştur, fakat bana göre, bugün Amerikan filmlerinde kullanılanların yüzde seksenini o yaratmıştır. Şimdi her şey kitaplardan çıkarılıyor. İyi yönetmenler bile yaratıcılığa başvurmuyorlar. Bunu nasıl yapabildiklerini anlayabilmiş değilim. Günümüzde film film olmaktan çıkmıştır artık. Bir kitabın fotokopisinden ibarettir.

P.B.: Bu şehirde, gidip kendisine "Bakın, benim filmle ilgili bir fikrim var" diyebileceğiniz ve onun da sizi dinleyeceği bir tek kişi vardır muhtemelen; bu kişinin adı Roger Corman'dır. Eğer anlattığınız şeyi beğenirse, küçük bütçeli bir film yapabilirsiniz. Film endüstrisi bu anlamda dağılmaya başlamıştır, sanırım.

S.F.: 'Küçük' filmler ve 'büyük' filmler hakkındaki bütün bu konuşmalar yanıltıcıdır. Benim düşünceme göre, büyük bir bütçe ile küçük bir film konusu, 'büyük' bir film etmez. Jean-Luc Godard'ın *Band of Outsiders*'ını (Çete) alın – orada bir yazar ya da film yönetmeninin akıl edemeyeceği bir sahne var. Godard farklı bir oyuncu kadrosuna sahip olsaydı ve o film Music Hall türü bir yerde gösterilseydi ona 'küçük' bir film demezdiniz. Hatta pahalı bir film olmasa bile. Yüzlerine çorap geçirip bir evi soyan iki hırsız var. Orayı burayı karıştırırlarken içlerinden biri durup aynaya bakıyor, kravatını düzeltiyor. Diğeri, kitapçı dükkânlarında yaşananlara benzer şekilde bir kütüphaneye göz atıyor. Oradan aldığı bir kitabı cebine sokarak hırsızlık işine devam ediyor.

Eğer Godard'ın yüzüne çorap geçirmiş bir Cary Grant'ı olsaydı, "Oh, bu harika bir şey!" denecekti. Benim içimi yakan şey, onun bir Cary Grant'ının olmaması. Godard o filmi Grant ve Jean Arthur'la ya da Irene Dunn'la, yahut Rez Russell'la yapmış olsaydı, ona 'sanat' filmi denmeyecekti. Berbat bir film deyip geçeceklerdi. Benim Godard filmleriyle ilgili olarak söylemek istediğim şey bu. Beğenseniz de beğenmeseniz de, karşı duramayacağınız bir şey var o filmlerde. Godard'ın devamlılığını sağlayan şey o. Öteki yönetmenlerin, çalışmalarını beğenmesinin sebebi bu. Ve benim onun çalışmalarıyla gurur duymamın sebebi de bu. Şunu

da söyleyeyim, Godard'ın bundan sonraki filminde rol kapmaya çalışmıyorum. *(kahkahalar)*

Bir dinleyici: *Bay Godard gibi insanların popülaritesinden dolayı, bugün Hollywood'daki kişisel filmler daha mı çok kabul görüyor?*

R.C.: Kesinlikle öyle. Avangard çalışmaların geleneksel olarak yol göstermek gibi bir fonksiyonu var, ticari filmlerse o yolu takip ediyorlar. Bütün dünyada yönetmenler kişisel gücün arttığı filmler yapmaktalar. Bu durum Amerikalıları da etkisi altına aldı. Ve bu filmler kabul görürken -stüdyoları işleten insanların tamamı aptal değildir- onlar da bu gerçeği görmeye başladılar. Kendi yönetmenlerinin daha kişisel bir düzeye taşınmasına izin verdiler. Bay Godard, sizin filmleriniz burada sadece 'sanatevleri' denen yerlerde gösteriliyor, fakat ben onların Fransa'daki doğru düzgün ticari sinema salonlarında gösterilmelerini de anlıyorum.

J.-L.G.: Evet, fakat Fransa'da sanatevleri ticari sinemalardan ayrı değildir. Mesela, Paris'teki sanatevi işi ticari sinemalardan daha iyidir.

Bir dinleyici: *Bay Godard, film yapmak için ideal koşulların mevcut olduğuna inanıyor musunuz, ya da filmin bir parçası olan film çekme koşullarından -zorluklarından- söz eder misiniz?*

J.-L.G.: Sanırım, zorluklarla karşılaşmak iyi bir şeydir. Aynen hayatta olduğu gibi: Yolunuzda zorlukları aşa aşa ilerlemeniz gerekir. İdeal koşullar ülkeden ülkeye değişir. Bana göre, ideal koşullar sosyalist bir ülkede olurdu. Fakat elbette iyi sosyalizmin nasıl bir şey olduğu ya da olmadığı konusunda ortak bir görüş yok. Ancak ben şimdiye kadar, örneğin filmlerin devlet yetkililerinin denetimi altında olduğu Doğu Avrupa'da mevcut durumun buradaki kadar kötü olduğunu gördüm. Bağımsız film yönetmeni genç insanların yaşadığı sorunlar en az bizdeki kadar çok. Bu işin çok iyi yürüdüğü tek ülke Stalinizm'in geçmişte kaldığı Yugoslavya. Yapımcılar -devlet adına bile çalışıyor olsalar- çok daha

bağımsızlar. Buna benzer bir diğer ülke de Küba, çünkü bu ülkede devrimden sonra sinema endüstrisi çok akıllı ve zeki sinema seyircilerine teslim edildi. Fakat aynı şey Çekoslokvakya için geçerli değil. Benim orada Milos Forman ya da Vera Chitylova gibi tanıdığım bütün insanlar senaryoları üzerine devlet yetkilileriyle ayrıntılı tartışmalara girmek durumunda kalıyorlar. Bir film yaptığınızda devlet yetkilileri o filmi beğenmezlerse, pasaportunuzu geri alıyor ya da sizi hapse atıyorlar. En azından burada öyle bir şey yapmıyorlar. Şimdilik, demek istiyorum. *(kahkahalar)*

Bir dinleyici: *Bay Godard, film çekmeye mi yoksa toplumsal meseleler üzerine yorum yapmaya mı daha fazla ilgi duyuyorsunuz?*

J.-L.G.: Ben ikisi arasında bir fark görmüyorum.

K.V.: Burada, USC film departmanının duvarına bir yazı yazmışlar: "Filmini yapamayacağın bir şeyse, yaşama onu."

R.C.: Öylesi çok sıkıcı bir hayat olurdu.

Bir dinleyici: *Bay Godard, bir oyuncuyla çalışırken önceden planlamadığınız bir sürü şeyin ortaya çıktığı oluyor mu? Şeylerin daha sonra filme çekip kullanabileceğiniz bir şekilde serbestçe ortaya çıkmalarına zemin hazırlayan koşullar yaratıyor musunuz?*

J.-L.G.: Ben ancak şu anki çalışma tarzımı tartışabilirim. İki üç yıl öncesini hatırlamıyorum. Şu an kafamda küçücük bir hikâye ya da fikir var. Oyunculara ihtiyacım var, fakat ben onları oyuncu olarak adlandırmak istemiyorum – insanlar demek yeterli. Onların oyuncu olup olmadıklarına bakmıyorum. Kendi gerçeklikleri olmayan bir durumda -kurgulanmış bir durum- bulunmalarını istiyorum sadece, fakat onların bu kurguda aynen gerçek hayatta olacakları şekilde yer almalarını istiyorum. Benim yarattığım bir durumda rahat bir şekilde bulunmalarını istiyorum. Bu durum onlar açısından yapay olsa bile, aslında gerçek insanlar olduklarından, o kişiler gene gerçek olacaklar. Benim filmimde yaşanan bir şey gerçek hayatta başlarına gelirse, ona karşı doğal ola-

rak tepki göstereceklerdir. İşte benim onlardan filmlerimde yapmasını istediğim şey bu.

R.C.: Yıllar içinde kalıplaşmış yapılardan çok uzaklaştığınız görülmekte. Doğaçlamayı ısrarcı bir şekilde giderek daha fazla kullandığınız izlenimi uyandırıyorsunuz.

J.-L.G.: Doğrudur, fakat ben bunu doğaçlama olarak adlandırmıyorum. Çok fazla katı olan her şeyden uzaklaşmaya çalışıyorum. Benim bir oyuncudan istediğim şey, senaryoya büyük oranda katkı sağlamasıdır. Bir filmde oynayan oyuncunun yerinde başka bir oyuncu olsaydı, o tamamen başka bir film olurdu. Örneğin, ben *Nefret*'te Kim Novak ve Frank Sinatra'yı kullanmak istemiştim, çünkü o zaman her zamankinden daha çok param vardı. *(kahkahalar)* Bu talebim kabul edilmedi. Brigitte Bardot'nun yerinde Kim Novak olsaydı, çok farklı bir film olacaktı. *Çılgın Pierrot*'da kafamda Michel Piccoli ve Fransız pop şarkıcısı Sylvie Vartan vardı. Bu düşüncem gerçekleşmeyince Anna Karina ve Richard Burton'a teklifte bulundum. Karina ve Belmondo'yla kopma noktasına geldim, fakat bu konuda en ufak bir pişmanlık duymuyorum. Memnunun. Burton oynasaydı o film daha farklı olacaktı, mesele budur.

Filmdeki oyunculuğun en az yüzde ellisini ben sağlıyorum. Özel hayatını değil, düşünme şeklini, konuşma tarzını. Oyuncuyu eğitmek ve yapmak istemediği şeyleri yaptırmak istemiyorum. Bilmediği şeyleri öğretebilirim, fakat zorlamak istemem. Ben bir Gestapo değilim, bir film yönetmeniyim. Ben bir oyuncunun yüzünü çekerken iki şeye dikkat ederim: Yüzünü film açısından gerekli olduğu için çekerim, fakat bunun arkasından başka bir şey gelir, o da oyuncunun yüzünün bizzat kendisidir. Ve o yüzün çekim süreci. İşte bu durum benim filme başlarken taşıdığım niyeti daima değiştirir. Bazen diğerlerinden daha fazla olur.

R.C.: *Bu tarzda çalışmanın hiç dezavantajları yok mu?*

J.-L.G.: Var tabii. Aynen bilimsel çalışmalarda olduğu gibi. Şans faktörüyle birlikte çalışmak. Pek çok underground film yö-

netmeninin yaptığı gibi. Şans faktörüyle çalışırken, belki bir seferlik iyi olabilir, fakat yüz seferinde kötüdür. Ve siz onun ne zaman iyi, ne zaman kötü olduğunu bilmez, sadece iyi olmasını umut edersiniz. Ben hem şans faktörüyle hem de kontrollü olarak çalışmayı seviyorum. Bu yüzden kendimi ne Hollywood yönetmeni ne de underground yönetmeni sayıyorum, ikisinin arasında bir yerdeyim.

R.C.: *Ben sizin bir oyuncuya kendi tarzında ifade etmesini istediğiniz belli düşünceleri verdiğinizi düşünüyorum; oyuncu o düşünceleri tam anlamıyla ifade etmediğinde defalarca çekim yapıyor musunuz, yoksa ilk çekimi mi kullanıyorsunuz? Defalarca çekim yapmanın spontaneliği ortadan kaldırdığını düşünüyor musunuz?*

J.-L.G.: Belli olmuyor. Kimi zaman ilk çekim en iyisidir, kimi zaman da dört dörtlük bir şey istediğiniz için yüz kere tekrarlıyorsunuz. Hollywood'un beni kızdıran yanı, önceden hazır düşüncelere sahip olunmasıdır. Ve bu önceden oluşturulan düşünceler bütün dünyaya yayılacak kadar güçlüdür. Cannes Film Festivali'ndeki bir panelde Delbert Mann'a ekonomik meselelerle ilgili sorduğum bir soruyu hatırlıyorum: "Bay Mann, MGM ya da Paramount'la bir sözleşme imzalarken bunun Avrupa'daki genç bir yönetmenin istediği şekilde film yapmasına engel olduğunun farkında mısınız?" Elbette ki farkında değildir. *(kahkahalar)*

Bir dinleyici: *Bir filmin nasıl ortaya çıkacağı konusundaki görüşünüze sıkı sıkıya bağlı kalıyor musunuz?*

J.-L.G.: Film yapmak gece bir rüya görüp, sonra da stüdyoya giderek o rüyayı gerçekleştirmek değildir. Film çok farklı bir şeydir. Ben hem kurmacaya hem belgesele inanıyorum. Bir oyuncunuzun olması, rol yapacak birine sahip olmak değildir. Onun gerçek hayatı da filme aittir ve onu kullanmanız gerekir. O kişiye sadakatsizlik değildir bu. Daha ziyade, onu kölelikten kurtarmaya benzer.

R.C.: Avrupa'da çalışıyor olmanızın sağladığı büyük avantajlardan birisi bu.

J.-L.G.: Neden? Eğer gerçekten istiyorsanız, burada da aynı düşüncenizi hayata geçirebilirsiniz.

R.C.: Bir bağlamda...

J.-L.G.: Şunu söylüyorum, burada sokakta film çekmek yasak...

R.C.: Hayır, yasak değil.

J.-L.G.: Amerikan filmlerinde sokakları neden hiç görmüyoruz o halde, otuz yıl öncesinin King Vidor filmlerini saymazsak?

IV.

Güney California Üniversitesi'nde Jean-Luc Godard'la yapılan dört bölümlük panel tartışması, Godard'ın USC ve UCLA'yı temsil eden, film yapımcılığı eğitimi alan dört öğrenciyle konuştuğu 29 Şubat'ta sona erdi.

UCLA'dan Armando Ballester ve Eli Hollander vardı. USC'yi Caleb Deschanel ve sinema dergisi Focus*'un editörü Steve Mannes temsil ediyordu. Bu panelde yer alan bir diğer isim de film yapımcısı ve Cinematheque 16'nın yöneticisi Lewis Teague'ydi. Ben de moderatör olarak hizmet etmenin onurunu yaşadım.*

Pauline Kael şu gözlemde bulundu: "Godard, sinema dünyasının Scott Fitzgerald'ıdır; filmleri 1960'lar için, sanatların Birinci Dünya Savaşı sonrasının nesli için ifade ettiği şeyin bir sentezini ifade etmektedir – başkaldırı, romans, yeni bir hayat tarzı." Bu yüzden, Godard'la onun müthiş derecede etkilediği öğrenciler arasında gerçekleşen bu karşılaşma çok heyecan verici ve aydınlatıcı bir paneller dizisi oldu.

* * *

Gene Youngblood: Jandarmalar'*ı ilk defa dün gece izledim ve kendimden geçtim. Bu filmin geniş çapta gösteriminin yapılmamasının sebebini anlatabilir misiniz? Beş yıl önce yapılmasına rağmen, bu filmin Amerika Birleşik Devletleri'nde gösterilmediğini biliyorum.*

J.-L.G.: Ne Avrupa'da ne de Fransa'da gösterildi. Hiçbir yerde gösterilmedi. Paris'teki galasında salonda sadece iki üç kişi vardı.

Ertesi gün hiç kimse yoktu. Bu anlattıklarım o filmin dünya çapında bir dağıtımının neden gerçekleştirilmediğini açıklamaya yeter sanırım.

G.Y.: *Bu film, doğrudan sizin yaptığınız bundan önceki ve sonraki filmlerden pek çok bakımdan bir kopuşa işaret ediyor – asıl olarak da görsel tarzda. Filmin bu denli farklı görünmesine önceden mi karar vermiştiniz?*

J.-L.G.: Çok farklı bir film olup olmadığını bilmiyorum. Eğer öyleyse, bunun tek sebebi senaryonun ortaya çıktığı zamandır. Bitmiş haldeki bir senaryoyu kastediyorum. O senaryoyu ben kaleme almadım; Roberto Rossellini, Benjamino Joppolo'nun bir oyunundan uyarladı. Rossellini onun üzerinde çok çalıştı ve sonrasında ben çektim, bunun ötesinde bir şey yok. Bunu yapmış olmaktan çok memnunum.

G.Y.: *Bir başka ifadeyle, bu filmde her zamanki doğaçlama tekniklerinizin çoğu yoktu.*

J.-L.G.: Evet, fazla değildi.

Steve Mannes: Çinli Kız*'da yüzlerle ilgili cinéma-verite'den (sinema-gerçek) kaynaklandığı anlaşılan bir sürü uzun çekim yaptınız. Bura-da ve başka ülkelerde filmin görsel bir sanat olduğunu söyleyen ve bu yüzden* Çinli Kız *gibi filmleri eleştirme gerekçesi bulan bir eleştiri okulu var. Eleştiri ve film birbirine çok benzer şeklindeki ifadenizi göz önünde bulundurursak, siz bu filmi bir ölçüde o yaklaşıma bir cevap olarak mı yaptınız?*

J.-L.G.: Bana göre, özellikle de sesli filmlerin ortaya koyulmasından bu yana, sinema görsel bir sanat olmaktan çıkmıştır. Eskiden öyle olabilirdi -bugün de olabilir- fakat daima öyle değildir. Robert Bresson'un ödül kazanan *Joan of Arc* (Jeanne Darc'ın Davası) filmini hatırlıyorum. Soundtrack'i en iyi kayıt ödülünü almıştı. Görsel sanatlarla hiç ilgisi olmayan bir filmdi.

S.M.: *Söylediklerinizi bir adım daha ileriye taşırsak,* Cahiers du cinéma*'nın mise-en scène anlayışını terk etme sebeplerinden birisi değil mi bu?*

J.-L.G.: Her şey değişiyor, en azından bizim için Fransa'da; buradaki durumu bilmiyorum. Biz eleştirmenliğe başladığımızda -eleştirmenlik film yönetmenliğine doğru atılmış ilk adımımızdı bizim- Fransız gazetelerinde çalışan çok sayıda eleştirmen *mise-en scène*'nin ne olduğunun farkında değildi. Dolayısıyla biz onlara cevap vermek zorunda kalıyorduk. Bir yönetmenin sadece bir yönetmen olmadığını, onun çok özel bir şey -bir *'metteur-en-scène'*- olduğunu anlatıyorduk. Bunu yapmak çok zordur. Fakat bizim bunu başardığımız açık ve belirgin olarak görülmektedir; şimdi herkes -iyi ya da kötü- *mise-en-scène* yaptığını söylüyor. Şimdi de *mise-en-scène*'in o kadar da önemli olmadığını anlatmamız gerekiyor. Belki çok daha önemli bir şey vardır. Estetik bir statükoya sahip olmamız mümkün değildir.

Biz Fransa'da eleştirmenliğe başladığımızda yönetmenler yaratıcı olarak kabul edilmiyorlardı. Zanatkâr ya da işçi olarak kabul ediliyorlardı. Dolayısıyla bir yönetmenin de tıpkı bir ressam ya da bir yazar gibi yaratıcı olduğunu anlatmak durumunda kaldık. Fakat şimdi herkes yönetmenin bir yaratıcı *(author)* olduğu konusunda görüş birliği içinde olduğundan -herhangi bir Hollywood yönetmeni yaratıcı olarak kabul edilmektedir- bizim yine de bir yaratıcının sadece ilk adım olduğunu söylememiz; ileriye doğru yol almamız gerekiyor. Ve bana göre, bugün bir film artık sanatın bir parçası değildir. Ona farklı biçimde bakmamız gerekiyor. On yıl önce iyiydi; artık değil.

G.Y.: *Sanata yönelik bu yeni bakış şekli nasıl olmalı?*

J.-L.G.: Bilmiyorum – çünkü onu ben bulmadım.

Armando Ballester: *Sizin düşüncenize göre, görüntüyle ses arasında nasıl bir ilişki vardır? Birbirleriyle ilişkileri ne ölçüde olmalıdır?*

J.-L.G.: Teknik bir fark var. Fakat bunun yanında hiçbir fark da görmüyorum. Her ikisi de aynı, az ya da çok.

A.B.: *Siz her zaman için eşzamanlı seslendirmeye inanıyor musunuz?*

J.-L.G.: Evet, çok sık biçimde, fakat her zaman değil. Fransa'da genelde yönetmenler eşzamanlı seslendirme yöntemiyle çalışmayı sevmezler; daha sonra seslendirme yaparlar. Fakat seslendirme işini çok çabuk yapıyorlar. Ama benim düşünceme göre, dublaj sesli çekimden daha çok vakit alıyor. Çünkü dublaj yapmak isterseniz, sesi işin ta başında yaratmak istediğiniz anlamına gelir bu. Sonuçta neredeyse görüntüyü yaratmaktan daha fazla zaman alır.

A.B.: *Evet, fakat siz hâlâ sesin görüntüyle ilişkisinden söz ediyorsunuz. Yani, o hâlâ gördüğünüz şeyin bir tamamlayıcısı gibi görünmekte...*

J.-L.G.: Hayır, ses görüntünün bir parçası değildir. Bazen öyle olabilir – fakat bazen de görüntü sesin tamamlayıcısı olmaktan öteye gitmez. Ancak kimi zaman da ikisi biraradadır. Siz şu ânda konuşurken yüzünüz dilinizle eşzamanlı olarak hareket ediyor. Ben bir fark görmüyorum.

A.B.: *Evet, şu ân konuşurken olduğu gibi, söylemekte olduğum şey yüzüm için, söylemek istediğim şey kadar önemlidir. Bir filme kendi başına yeterince değer taşıyan bir görüntüyü koyarsanız, ses o kadar önemli değildir.*

J.-L.G.: Ses sadece dil demek değildir. Ses, her şeydir. Bir film bir süreliğine beyazperdede hiçbir görüntü olmadan da -sadece ses olarak- yol alabilir. Ya da sadece sessiz görüntülerle. Anlatmak istediğiniz şeye bağlı. Teknik bir meseleden ibaret.

Eli Hollander: Çinli Kız*'da oyuncuları çok gerçekçi biçimde kullandınız, neredeyse bir belgesel tarzında. Hatta bunu o filmi özbilince sahip bir film haline getirerek vurguladınız. Bununla birlikte, karakterlerinizden biri, o sadece bir film olmasına rağmen, söylediği şeylere gerçekten inandığını söyleyebiliyor. Ben şu ânda o zaman o oyunculardan bazılarının Marksist-Leninist olmadıklarını tahmin ediyorum...*

J.-L.G.: Hiçbirisi Marksist-Leninist değildi.

E.H.: *O halde, röportajlar için ne kadar yazı kaleme aldınız? Oyuncuları röportajlara nasıl hazırladınız?*



Çinli Kız'da (1967) Juliet Berto, Yvonne rolünde.

J.-L.G.: Tam anlamıyla bir diyalog olmayacak şekilde hazırlamadım, fakat önceden söylemiştim – örneğin, Jean-Pierre Léaud'a, "Seninle şu şu konularda konuşacağım, fakat senin istediğin şekilde olacak," dedim. Dolayısıyla, sorulardan haberi vardı önceden ve cevaplama şeklinin nasıl olacağını genel olarak biliyordu – fakat ayrıntılı şekilde değil, hepsi bundan ibaret.

E.H.: Evli bir Kadın*'da kulaklık kullandınız...*

J.-L.G.: Bu kez kullanmadık, çünkü kulaklığı ben istemiştim -Marksizm-Leninizm'de öyle bir şey yer almasa da- ve bana cevap verirken o konu üzerine kafa yormalarını istedim.

E.H.: *Filmden önce Marksizm-Leninizm hakkında bir şeyler öğrenmelerini istediniz mi onlardan?*

J.-L.G.: Evet, istedim. Fakat çalışmadılar.

G.Y.: *Birkaç gün önce, ilk zamanların sessiz filmlerinin büyük bir çeşitlilik gösterdiğini, sesli filmlerin ortaya çıkmasından bu yana ise çoğu filmlerin birbirlerine benzediklerini söylediniz. Neden?*

J.-L.G.: Bilmiyorum. Felaketle sonuçlanan bir olay yaşandığında bakıp analiz edersiniz ve onun üzerinde farklı biçimde çalışmayı denersiniz. Sebebini bilmiyorum. Şimdi herkesin İngilizce konuşmasına benziyor. Uçaklarda herkes aynı dili konuşuyor. Sanırım sesli filmler yüzünden yönetmenler yavaş yavaş görüntünün önemini ve sesin bütün imkânlarını unutmaya başladılar.

G.Y.: *Çılgın Pierrot*'da perde dışı diyalog ve aynı zamanda perdede devam eden aksiyon diyalogu var. Odadaki ceset bulunduğu sırada. Aynı zamanda bazı şeyler yaşanıyor. Bana göre, bütün filmleriniz içinde en karmaşık sekanslardan biri bu. Fakat şimdi çok sıradan olana, temel tekniklere geri dönmüş durumdasınız.

J.-L.G.: Hayır, konuya bağlı bir şey bu. *Çinli Kız*'ın çok sıradan olması gerekiyordu, çünkü onlar basit şeyleri gösterişsiz bir şekilde öğrenmeye çalışan sıradan insanlardı. Dolayısıyla, benim de olabildiğince sıradan olmam gerekiyordu. Yeni bir alfabenin başlangıcıydı, dolayısıyla nasıl konuşacağımı ben de bilmiyordum. Sadece birkaç harfim vardı, o birkaç harfle de ancak birkaç kelime oluşturulabilirsiniz. Daha sonra iyi bir yazar olacaksınız, fakat şu âna kadar bir çocuktan farkınız yok.

G.Y.: *Fakat konu karmaşık olmayı gerektiriyorsa...*

J.-L.G.: Elbette. Elbette.

S.M.: Cahiers du cinéma*'da yazdığınız bir günlükte,* ABD Yapımı *ve* Onun Hakkında Bildiğim Birkaç Şey*'i yaparken, her biri farklı şekilde işlev gördüğü için her filmde yanlış ses teknisyeni seçme ihtimalinizin olduğunu söylemiştiniz. Sesle ilgili bu farklı çalışma tarzları üzerinde titizlik gösteriyor musunuz? Çünkü filmlerinizde her ikisini de görüyorum.*

J.-L.G.: Her şeyi kontrol altına alamaya çalışmakla ve daha fazla doğaçlama yapmaya çalışmak arasındaki farktır o. Ses teknis-

yenlerinden biri doğaçlama konusunda çok iyiydi, öteki kontrolü sağlama konusunda çok iyiydi.

S.M.: *Dolayısıyla, örneğin Rauol Coutard'la çalıştığınız gibi aynı ses teknisyeniyle çalışmıyorsunuz?*

J.-L.G.: Birlikte çalışmayı çok istediğim iki üç ses teknisyeni var. Ve ben onları en iyi oldukları yerlerde kullanıyorum.

Caleb Deschanel: Erkek/Dişi*'nin sonunda Paul, bir anketör olarak sorduğu bütün soruların doğru olmadığını fark eder. Bu, kendi ideolojisi açısından ne ifade etmektedir? Sonuçta Marksist ideolojiyi mi sorguluyor? Röportajlarda onun bu gerçeği görmesini sağlayan şey nedir?*

J.-L.G.: Bugünlerde Fransa'da çok popüler olan anketlere yönelik çok basit bir eleştiriydi bu. Bütün Fransız dergileri kamuoyu araştırmaları yaptırarak Amerika Birleşik Devletleri'ni taklit etmeye başladılar. Dayandığı değerlere ilişkin bir eleştiri olmadıkça yapılan kamuoyu araştırmasının bir anlam taşımayacağını söylemeye çalışıyorum. Ford marka otomobiller hakkında kamuoyunun ne düşündüğünü öğrenmeye çalışıyorsanız ve bu iş için Ford size para ödüyorsa, o konuya yaklaşımınızın size başka birinin para verdiği durumdan çok farklı olacağı çok açıktır. Sosyolojik bir anket çalışmasında sorduğunuz sorulara çok dikkat etmeniz gerekir. Çünkü onlar, içinde yaşadığınız toplumdan ve mevcut durumdan etkilenir çoğu zaman.

C.D.: *O kişi, Marksist birisi haline gelmesi ve o anket çalışmasını yapması arasında bir uzlaşma olduğunun farkına varıyor mu?*

J.-L.G.: Evet. Bu duruma çok üzülüyor.

C.D.: *Sonunda ölmesi nasıl oluyor?*

J.-L.G.: Bir kaza sonucu. Elbette kafamda Guy de Maupassant'nın bir hikâyesi vardı. Benim uyarlamam çok farklı olmasına rağmen Maupassant'ın hikâyesi de Paul'ün ölümüyle sonuçlanıyordu. Sanırım, ölüm bu tür filmlerde iyi bir cevap olmakta. Bir

anlamı yok. Sembolik bir şeyi yok, bir filmin sembolik olabileceğini sanmıyorum, çünkü film gerçeğin fotoğrafının çekilmesidir – ve gerçeklikle ilgili sembolik bir şey de yoktur: Hayatın kendisidir. Sembolizm soyut bir şeydir ve bunun hayatta var olması mümkün değildir. Yapımcının biri benden soyut bir film yapmamı istemiş olsaydı, öyle bir şeyi yapmasını bilmediğimi söylerdim.

G.Y.: Bu bana Stanley Kauffman'ın size yönelik, pürist -yani, görsel bir film yapımcısı- olduğunuzu ileri sürerken filmlerinizde çok sayıda yazılı söz kullandığınız şeklinde bir eleştirisini hatırlattı. O zamanlar ona yazılı bir sözün görsel bir imge olduğu söyleniyordu. Şimdi – yazılı söz bir semboldür, fakat şu ânda söylediğinizden başka bir anlamda.

E.H.: *Filmlerinize bakıldığında, iki istikamete yöneldiğiniz görülüyor. Bir tarafta güçlü bir kurgusal anlatım çizgisine sahip bir grup film var, diğer taraftaysa güçlü bir düşünsel, makale yaklaşımı tarzına sahip filmler var. Örneğin,* Nefret *ve* Çete, Erkek/Dişi*'den ya da* Çinli Kız*'dan daha kurgusal.* Çinli Kız*'ı yaparken arayışı içinde olduğunuz yeni bir film dilinden söz ediyordunuz. Bu sizin daha ziyade düşünsel filmlere yöneldiğiniz anlamına mı geliyor?*

J.-L.G.: Hayır – size katılmıyorum. Daima bir anlatım çizgisi vardır. *Çinli Kız*'da düşünceler üzerinde duruyorum, *Nefret*'te insanlar hakkında bir şeyler anlatıyorum. Tek fark bu. Her ikisinde de fazlasıyla anlatıcıydım. Eğer öyle olmasaydım, film çekmeye devam edemezdim. Bunun tek sebebi kafamda doğaçlama yapmama, her gün çekime gitmeme imkân veren bir anlatım çizgisinin bulunmasıdır.

E.H.: *Bir sonraki filminizin hangi yönde ilerleyeceğini düşünüyorsunuz? Olaylara ve psikolojiye karşı anlatıma yönelik düşünceleri mi kullanacaksınız?*

J.-L.G.: Drama olarak adlandırdığım çizgiden uzaklaşıyorum. Filmlerin çoğunda drama kullanılıyor, fakat ben onun sinema için değil, tiyatro sahnesi için iyi olduğunu düşünüyorum. Dra-

madan uzaklaşmaya çalışıyorum. Ancak, dramanın anlatımla bir ilgisi yoktur. Örneğin, Fransız literatürü bir süredir dramadan uzaklaşmış durumda. En iyi romancılar -bugün çok klasik olarak kabul edilen Gustave Flaubert ya da Marcel Proust gibi klasik olanlar bile- kesinlikle İngiltere'deki Thomas Hardy, ya da Amerika Birleşik Devletleri'ndeki Faulkner gibi drama yapmadılar. Onlar drama yapmasını bilmiyorlar. Tamamen farklı bir şey yapıyorlar. Ben gene de o Fransız tarzında klasiğim: Ben klasik bir film yönetmeniyim.

G.Y.: Bana göre, siz de Yeni Amerikan Sineması'yla bu asıl şeye sahipsiniz, sizin de onların da dramanın nasıl bir şey olduğunu yeniden tanımlamanız anlamında. Somerset Maugham'ın klasik başlangıç-orta-son aksiyomu. Siz bu akışı baştan aşağı yeniden tanımladınız.

A.B.: Bu söylediğine itirazım var, Gene. Sanırım, underground hâlâ drama yapmaya çalışıyor, fakat çok farklı bir tarzda. Godard dramadan tümüyle uzaklaşmaya çalışıyor.

J.-L.G.: Evet, haklısın. Bence underground hâlâ drama yapmaya çalışıyor, ancak çok farklı, çok ilginç bir şekilde. Ben bunu yadsımıyorum, fakat beni de fazla ilgilendirmiyor.

A.B.: *İkinci bir soyutlama düzeyine girdiğinizi söyleyebilir misiniz,* Çılgın Pierrot*'dan bu yana?*

J.-L.G.: 'Bilimci' dersem, iddialı bir söz söylemiş olurum, fakat ben daha ziyade bir laboratuvarda bilimsel inceleme yapan öğrenciler gibi çalışıyorum. Bir film bir şey üzerine yapılan iki-üç aylık araştırma sonucunda ortaya çıkar.

A.B.: *Geçen gün size gazetecilik hakkında bir soru sormuştum, siz de sinemanın sadece gazetecilikten ibaret olmadığını, bunun dışındaki her şeyi kapsadığını söylemiştiniz. Sinemanın her yöne, sanatla ilgili diğer bütün medyaya uzanan bir şey olduğu kanısında mısınız?*

J.-L.G.: Hayır, onların bir parçasıdır.

A.B.: *Film alanının diğerlerinden ne ölçüde bağımsız olduğunu düşünüyorsunuz?*

J.-L.G.: Her ikisi de demektir. Hem tamamen bağımsız, hem de diğerlerine ait.

A.B.: *Bu konuyu açıklar mısınız?*

J.-L.G.: Korkarım, bunu yapamayacağım. Bir duygudur, açıklamam mümkün değil. Hayır – aslında bir duygu da değil; bir gerçek. Fakat açıklamam mümkün değil.

C.D.: Erkek/Dişi'*deki Marksist-Leninist temel karakter kendisiyle uzlaşan bir toplum içinde var oluyordu.* Çinli Kız'*da insanları toplumun içinden çıkarıyordunuz ve onlar tamamen idealist ve ideolojik bir hayatı yaşıyorlardı...*

J.-L.G.: Biraz önce söylediğim şeyle bağlantılı bu. Bir tür bilimsel deneydi. İncelemek amacıyla minicik hayvanları mikroskop altında biraraya getirdiğiniz zaman ortaya çıkan durumun aynısı.

C.D.: *Bu yöntemin gerçekliği daha ileri boyutlara taşıdığını düşünüyor musunuz, ya da bu yöntemin daha etkili olduğunu?* Erkek/Dişi'*de bir film yaptığınızı, fakat* Çinli Kız'*da filmin ne olduğunu öğrenmeye çalıştığınızı söylüyorsunuz. Böylelikle konuya bilimsel bir şekilde yaklaşmaya mı başlıyorsunuz?*

J.-L.G.: Evet, sanırım öyle oluyor. Bu yönde giderek daha çok yol alacağım kanısındayım. Ben drama dediğim zaman, benim gözümde gösteri işiyle aynı şey. Ben gösteri işini çok seviyorum, fakat herkes gösteri işi yaptığı için, hiç değilse birilerinin başka bir şey yapması gerekiyor.

G.Y.: Panel başlamadan önce izlediğiniz bu üçlü projeksiyon filminin yapımını Lewis Teague gerçekleştirdi ve ben sizin o tekniği tartışmanızı isterim. Filmlerinizdeki bazı şeyler bir gün sizin de o tarzda çalışmaya başlayabileceğinizi gösteriyor.

J.-L.G.: Benim en beğendiğim filmlerden biri de Abel Gance'nin *Napolyon*'udur [Not: 1927 yapımı bir Fransız üçlü projek-

siyon filmidir.] Bu tekniği seviyorum. Fakat bu durumda ister istemez o üç görüntüyü bir satıra yerleştiremezdim – beyazperde yeterince geniş, dolayısıyla neden birini buraya, birini oraya filan koyuyorsunuz? *(dinleyici sıralarından kahkahalar)*

E.H.: *Birkaç yıldır kendinizi bir denemeci olarak tanımlıyorsunuz. Örneğin,* Evli Bir Kadın *film tarzında bir denemedir. Bilimci olmakla denemeci olmak arasında nasıl bir fark görüyorsunuz?*

J.-L.G.: Hiçbir fark yok. Aslında benzerlikler aramak gerekirken herkes hayatta farklılıklar aramaya girişir. Örneğin, bir zamanlar bana sesle görüntü arasında ne fark var diye sorulduğunda, ikisinin aynı şey olduğunu söylemiştim. Bana göre, bilimciyle denemeci aynıdır.

A.B.: *Dinleyiciler tarafından uzatılan bu notta şöyle bir soru var: Robert Bresson'un kendi film tarzını 'écritu' olarak tanımlarken anlatmak istediği şey konusunda ne düşünüyorsunuz?*

J.-L.G.: Ona cevap vermek çok zor. Sanırım cevap verebilirdim, fakat çok zor – Bresson'un anladığı anlamda, *'écritu'*, bir film çekmekten daha önemlidir. Biliyor musunuz? Bresson'a göre -çok fazla Katolik olan- kendisi 'çekim yapmak' yerine 'yazmak' anlamına gelen *'écritu'* kelimesini kullandığında, bir parça sanki birisi mezhebe dahil oluyormuş gibi bir durum söz konusu. Ciddi bir araştırma ve inceleme gerekiyor. Sanırım Bresson'un anlatmak istediği şey bu. Onun kullandığı teknik çok zorlu ve yorucu; fakat film söz konusu olduğunda genelde kabul gören bir tarz değil. O, *'écritu'* diyor. Aynen müzikten söz ederken olduğu gibi – siz sık sık 'yazmak' kelimesini kullanıyorsunuz. Bresson kendisinin filmlerde yaptığı şeyi başka insanların müzikte yaptığı şeyle kıyaslamaktadır. Ona göre film aynen müzik gibidir. Bresson'un ben filmimin senaryosunu yazıyorum derken bulunduğu konum, ben müziğimin notalarını yazıyorum diyen The Beatles ya da Mozart'ın bulunduğu aynı konumdur.

A.B.: *Bresson'un film yaparken müzikal yapı düşüncesini aklına getirdiğini düşünüyor musunuz?*



Çılgın Pierrot'dan (1965) bir kare.

J.-L.G.: Hayır. 'Yapı düşünme'yi aklına getiriyor. Anlatabiliyor muyum?

A.B.: *Evet. Şimdi de bir başka soru.* Çılgın Pierrot*'dan sonra filmlerinizde daha önceki filmlerinize yapılan atıflar çok açık şekilde anlaşılıyor. Sözünü ettiğiniz yeni sinema dili mi bu – onunla ilgili bir şey mi?*

J.-L.G.: Artık 'yeni dil' ifadesini kullanmamayı tercih ediyorum, çünkü onun yeni mi yoksa sadece farklı bir şey mi olduğunu bilmiyorum.

A.B.: Peki, *'farklı bir dil' diyelim. Bir ölçüde,* Çılgın Pierrot*'dan önceki filmlerinizde öncülük etmek amacıyla ortaya koyduğunuz dilin kullanımı gibi bir şey mi? Daha önceki filmlerinizde yarattığınız kendi dilinizi kullanarak, daha fazla şeyin içine girme özgürlüğüne sahip olacağınız bir noktaya ulaşıncaya kadar onlardan soyutlanmak gibi bir şey mi? Bu doğru mu, ya da onu kafamda canlandırabiliyor muyum?*

J.-L.G.: Anlamadım.

G.Y.: Sanırım anlatmak istediği şey, çoğu kimsenin *Küçük Asker*'den *Çılgın Pierrot*'ya kadar olan bağlam ve tarzda belli bir birlik, benzerlik gördüğüdür. Ve bu filmlerden sonra sizin bu ilgileri terk ettiğiniz, fakat o filmlerde yarattığınız tarzlar ve motiflerden hâlâ yararlandığınız söyleniyor.

A.B.: *Hayır, benim anlatmak istediğim şey tam bu şekilde değil.* Küçük Asker*'den* Çılgın Pierrot*'ya kadar olan filmlerin temelde aynı olduklarını fakat birbirleriyle doğrudan ilişki içinde bulunmadıklarını söylemek istiyorum.* Çinli Kız*'da* Nefret*'teki heykellerle doğrudan ilişkisi olan, bunun yanında gözleri de kızıla boyanmış bir Mao resmi var. Anlatmak istediğim şey bu – kendi dilinizin bir birleşimi ya da soyutlanması olan yeni ya da farklı bir dil mi?*

(Jean-Luc Godard omuzlarını silkiyor, anlamıyor; dinleyici sıralarından kahkahalar)

G.Y.: *Bir de şöyle deneyelim: The Beatles sadece kendilerinden etkilendikleri bir noktaya geldiklerini söylemişti. Aynı şey sizin açınızdan da geçerli mi?*

J.-L.G.: Hayır, tam tersi. Film çekerken daha önce yaptığım bir şeyi çok farklı biçimde yeniden uyguladığımı keşfettiğimi söylemem gerekir. Sanırım bu söylediğim şey *Erkek/Dişi*'den bu yana olan son iki üç film için geçerli ve bundan sonraki iki üç filmim için de öyle olacak; bu çok bilinçsizce yapılan bir şey, fakat onlarla -mantıksal sonuçlarla- birlikte yol almak yerine, geriye dönüp birkaç şey alırsam, onları bir başka yönden alırım. Böyle olabilir.

A.B.: *Benim anlatmak istediğim de buydu. Bir sorum daha var:* Çılgın Pierrot*'dan sonraki filmleriniz daha analitik. Konu bunu gerektirdiği için mi öyle, yoksa bu farklı dilin anlatıya dayalı film yönetmenliğine karşı daha objektif yaklaşım talep ettiğini düşündüğünüz için mi? Daha analitik olan* Çılgın Pierrot*'dan sonraki filmlerinizin daha az kişisel olduğunu söylüyorum.*

J.-L.G.: Bana göre, onlar şimdiye kadar olan filmlerden daha kişisel.

A.B.: *Siz böyle mi düşünüyorsunuz?*

J.-L.G.: Sanırım öyle. *(dinleyici sıralarından kahkahalar)* Çinli Kız'ı yaparken, *Çılgın Pierrot*'yu çekerken olduğumdan daha az kişisel bir yaklaşımım yoktu. Bunun sebebi *Çinli Kız*'ın herkesin haberdar olduğu bir şeyle (Mao ve Çin Devrimi) ilgili olması ya da o filmin çok basit bir tarzda yapılmış olması değildir; zorluk ya da karmaşıklık başka bir yerde.

A.B.: Çılgın Pierrot*'dan bu yana olan filmlerinizde olumsuz bir görünüm var. Bu bilerek yapılmış bir şey mi yoksa farkında olunmadan ortaya çıkmış bir durum mu? Dün siz bütün filmlerinizin en azından dörtte birinin kendi kişisel hayatınız olduğunu söylemiştiniz. Filmlerinizde hâlâ kendi hayatınıza yer verdiğinizi düşünüyor musunuz?*

J.-L.G.: Evet. Karakter psikolojisi bakımından benim hayatım olmayabilir, fakat düşünceler bakımından benim hayatımdır daha çok. Fakat aslında hiçbir fark yok.

A.B.: *Sanırım konuşmamın başında kullandığım 'kişisel' kelimesinin yerine 'duygusal' kelimesini kullanmam gerekiyordu.*

J.-L.G.: Evet. İlk başlardaki filmlerde duygu az, düşünceler fazladır.

S.M.: *Hollywood'un film yönetmenlerinin özeleştiri konusunda yetersiz olduklarını söylüyorsunuz. Sizin filmlerinizin özeleştiriye daima yer verdiğini, bunun yanında genelde film yapımcılığını eleştirdiklerini ifade ediyorsunuz. Estetik denemeler. Sözünü ettiğiniz yeni alfabenin film yapımcılığını eleştiren filmleri de kapsayacağını düşünüyor musunuz?*

J.-L.G.: Hayır. Çok istediğim için bazen filmlerde yapıyorum. Fakat sizi o şekilde yapmaya zorlamak istemiyorum, kendiniz için yapmaya zorlamak istiyorum sadece. Gene de, geçmişteki hangi filmi kimin çektiğini, şimdiki filmlerden hangisini kimin çektiğini bilmeniz gerekir. Filmleri başlangıçta kendiniz için yapamazsınız belki – fakat bu çok uzun sürmez. Eleştirinin film yönetmeninde değil, filmin içinde olması gerekir. Fakat isterseniz filmde yer alabilir. Bunu engelleyen bir yasa yok.

Bir dinleyici: Nefret'*teki o alçıdan yapılmış parlak renkli heykeller ne anlam ifade ediyor?*

J.-L.G.: Bir anlamı yok. Yunan tanrıçalarıydı onlar. Genelde daima beyaz olurlar. Fakat eski Yunan'da saykodelik renklere boyanmışlardı. Ben de insanlara onun eski Yunan'da nasıl bir şey olduklarını hatırlatmak için o şekilde boyadım. Hepsi bundan ibaret. *(dinleyici sıralarından kahkahalar)*

E.H.: *Dün* Nefret'*ten söz ederken başroller için Kim Novak ve Frank Sinatra üzerinde düşündüğünüzü söylemiştiniz. Onların yer aldığı bir filmin çok farklı olacağını ifade ettiniz. Eğer bu düşüncenizi gerçekleştirmiş olsaydınız, genelde o filmin psikolojisini nasıl ele alacağınız konusunu çok merak ediyorum.*

J.-L.G.: Moravia'nın kitabındaki kız Kim Novak'a Brigitte Bardot'dan daha çok benziyordu. Çok pasif bir kız. *Vertigo*'da (Baş Dönmesi) Kim Novak olarak düşünmüştüm onu.

G.Y.: Nefret, Jandarmalar *ve* Çılgın Pierrot *çok biçimsel filmler – setleri ve renkleri oluşturma konusundaki seçimlerinizin titizlikle belirlendiği ve biçimsel olduğu açıkça görülüyor. Bunun daha yeni filmlerinizdeki oyuncu kullanma tarzınızla bir şekilde tezatlık oluşturduğu anlaşılıyor. Bir başka ifadeyle, genelde, oyuncuların kendi içlerinden gelen bir şeyi yapabildiği ya da söyleyebildiği bu genel çerçeve içinde bir keyfiyet söz konusu. Fiziksel arka planı da değiştirmenizin sebebi bu mu? Örneğin* Erkek/Dişi'*de setler göz alıcı değil – onlar arasında sadece bir tercihte bulunduğunuz çok açık, fakat subjektif olarak biçimsel değiller.*

J.-L.G.: Hayır. Filmden filme değişir bu. *Amerikan Yapımı, Onun Hakkında Bildiğim İki Üç Şey* ya da *Hafta Sonu*'nu seyretmediniz sanırım.

G.Y.: *Oyuncuların doğaçlama olarak kullanılması ve setlerin seçimi arasında karşılıklı bir ilişkinin varlığını görmüyor musunuz?*

J.-L.G.: Hayır.

C.D.: *Karakterleri öldürmenin, onlardan kurtulmanın uygun bir yolu olduğunu söylediniz.* Nefret'*te film içinde bir adamın okla öldürüldüğü,* Odysseus'*le ilgili sahneler var. Fakat o Hollywood'un 'B' kategorisine giren filmlerinin 'gerçekçi olmayan ölüm' görüntüsüne sahip – biz onun film içinde filmden ibaret olduğunu ve adamın aslında ölmediğini biliyoruz. Sonunda, Prokosh ve Camille'in bir araba kazası sonucu gerçekleşen ölüm olayının gerçekçi ya da inandırıcı olmadığını görüyoruz. Ben sizin bunu önceden tasarlayarak yaptığınız kanısındayım. Prokosh gerçekten ölüyor mu, yoksa hiçbir zaman ölmüyor mu? Ya da onun yokluğu diğerleri üzerinde varlığı kadar rahatsızlık yaratıyor mu?*

J.-L.G.: Hayır. Kitapta Prokosh öldüğü için öyle, bunun yanında, o filmi başka türlü yapmak için de bir sebep görmedim.

C.D.: *Fakat siz dün, Hollywood sinema endüstrisinin asıl probleminin hep kitaplardan uyarlama yoluna gidilmesi ve artık yaratıcı filmler yapılmaması olduğunu söylemiştiniz. Ancak son on beş dakikadır kitaptan yapılan bir uyarlamadan ve şunu bunu doğrudan doğruya kitaptan kaynaklandığı için yaptığınızdan söz ediyorsunuz. Bunu nasıl açıklayacaksınız?*

J.-L.G.: Sanırım siz şeylerle ilgili çok fazla açıklama, çok fazla yorum arayışı içindesiniz, fakat bunların hepsi orada mevcut. Açıklama yapmayı gerektirecek bir durum yok. O filmin yeterince sağlam olmadığını, oyunculuğun zayıf kaldığını, fotoğrafçılığın yetersiz olduğunu söyleyebilirdiniz, teknik şeyler olduğu için bunları tartışabiliriz. Fakat her şey beyazperdede mevcut ve hepsi bundan ibaret. Şununla şunun arasında bir tezatlık olsa bile – peki, bir çelişki var diyelim, bundan ne çıkar? Benim bunlara cevap vermem çok zor, çünkü bunlar gerçekçi sorular değil. Ben bu sorulara cevap vermiş olsam, bunun size nasıl bir faydası olur? Her şeyden önce, film bir deneyimdir, fakat aynı zamanda bir gösteri işidir. Gösterinin açıklanacak bir tarafı olmaz. Örneğin, siz Hamlet'e, "Çok kesin bir ânda 'olmak ya da olmamak' sözünü neden söylediğiniz konusunu açıklar mısınız?" diye bir soru sorsanız, herhalde size şöyle bir cevap verecektir: "Bilmiyorum." Bu-



Jean-Luc Godard, *Nefret*'te (1963) oynattığı Brigitte Bardot'yla.

nun sebebini kimse bilemez, fakat o ânda o sözü söylemesi harika bir şey.

G.Y.: *"Roma'dayken Romalıların yaptığı gibi yapacaksın," dediniz ve bu yüzden Antonioni'nin ardından* Nefret*'in tarzının çoğunu aynen kopya ettiniz.*

J.-L.G.: Ne?

G.Y.: *Roma'dayken, Romalıların yaptığı gibi yaptınız.*

(Jean-Luc Godard anlamıyor; dinleyici sıralarından kahkahalar)

G.Y.: *Bir atasözü bu. Ne olursa olsun, siz Antonioni'nin tarzına atıfta bulunmak için bilinçli bir çaba mı gösteriyorsunuz?*

J.-L.G.: *Nefret* ve Antonioni'yle keyifli bir şey oldu. *Nefret*'i ilk yapmaya başladığımda kafamda belli bir film vardı ve onu gerçekleştirmeye çalışmıştım. Fakat *Nefret* benim kafamda tasarladı-

ğımdan tamamen farklı şekilde ortaya çıktı ve işin başındayken sahip olduğum film düşüncesini unuttum gitti. Derken, Venedik Film Festivali'nde *Kızıl Çöl*'ü izlerken kendi kendime şöyle söyledim: Benim *Nefret*'i yapmak istediğim film bu işte.

G.Y.: Nefret'i *çekerken onu özellikle mi Antonioni'nin tarzında yapmaya çalıştınız?*

J.-L.G.: Hayır, hiç de öyle değil. Tam tersi.

Bir dinleyici: *Siz bir zamanlar, "Takip çekimi ahlâki bir eylemdir," demiştiniz. Takip çekimlerine* Nefret'*te diğer filmlerinizden daha çok başvuruyorsunuz? Bunun özel bir sebebi var mı?*

J.-L.G.: O bir şaka değil; biçimi ve özü ayıran insanlar hakkında. Biz *Cahiers du cinéma*'ya mensup insanlar olarak kesinlikle öyle bir şey düşünmedik. Tekniğin ahlâkla ilgili olduğunu söylememizin sebebi bu, çünkü biçim ve öz, yapay olduğu söylenemeyecek bir şey.

A.B.: *Sizi eleştirenler görüntülerinizin filmlerinize ses kadar uygun olmadığını söylüyorlar – sizin filmleriniz asıl olarak ses imiş. Buna katılıyor musunuz?*

J.-L.G.: Hayır. Asla.

A.B.: *O halde, görüntülerinizin filmlerinize ne anlamda temel olduğunu açıklayabilir misiniz?*

J.-L.G.: Filmi sadece sesle oynatmaya çalışın – o zaman görürsünüz. *(dinleyici sıralarından kahkahalar)*

A.B.: Bu yüzden, ses dinlenirken görüntü sadece bakılacak bir şey haline geliyor. *Çinli Kız*'ı çekerken kafanızda kurduğunuz bu muydu?

(Jean-Luc Godard anlamıyor)

G.Y.: *Sanırım şunu söylemek istiyor: Belli sesler, sözler yaratıcının kafasında özel bir imgeyi gerektirebilir. Ya da tam tersi – özel bir oda*

ya da set, sanatçının, gözünde, orada canlandırılacak belli bir sahneyi gerekli kılabilir, başka bir sahneyi gerektirmeyebilir. Siz böyle mi düşünüyorsunuz, ya da görsel niteliğe sahip bir setin önemli olmadığı kanısında mısınız?

J.-L.G.: Hayır, kesinlikle. Bu şeyler hakkında konuşmak zordur, çünkü ikisi aynıdır. Analiz edemezsiniz.

G.Y.: *Belli anlamlarda kendinizden bir bilimci olarak söz ediyorsunuz.* **Evli bir Kadın'ı** *çekerken kendinizi bir böcekbilimci olarak gördüğünüzü, o kadını mikroskop altındaki bir böceği inceler gibi incelediğinizi söylediniz. Bu ifade çok soğuk ve mesafeli bir bilimsel gözlemi akla getiriyor, fakat...*

J.-L.G.: Hayır, kesinlikle.

G.Y.: *Doğrudur. Orada daima bir şiirsellik vardır. Onlara mikroskop altındaymış gibi bakıp inceleseniz bile, daima onunla bağlantılı şiirsel ve hatta duygusal bir şey vardır. Siz daha önce belki de artık duygusallıkla ilgilenmez olduğunuzu, bilimsel çalışmaya ağırlık verdiğinizi söylemiştiniz. Fakat burada ikisi de var. Siz bu şiirsel, duygusal kısmın bilimsel kısım kadar artış gösterdiğini düşünüyor musunuz?*

J.-L.G.: Filme bağlı bir durum. Örneğin, *Çinli Kız***'da sanırım sadece iki duygusal sahnenin varlığı tamamen yeterliydi.**

Bir dinleyici: *Sanırım* **Çılgın Pierrot'***ya kadar olan filmlerinizde gerçekten muhteşem olan, insanın nasıl bir şey olduğunu açıklamaya çalışmanızdı. Gene de biz sizin ses ve görüntü ilişkileri, belgesel ve doğaçlama teknikleri gibi teknik becerilerinizle ilgilenmiyoruz.* **Çılgın Pierrot'***da,* **Jandarma'***da filan bizi ilgilendiren, bu filmlerin insan karakterlerini ortaya koymasıydı. Şimdi,* **Çılgın Pierrot'***dan sonra başarının sizin sinirlerinizi bozduğu anlaşılıyor. Herkes Jean-Luc Godard'ın Fransız sinemasının onuru olduğunu söylüyordu. Michel Cournot* **Çılgın Pierrot'***nun kendi hayatındaki en muhteşem film olduğunu filan ifade ediyordu.*

Muhtemelen başarı sizin sinirlerinizi bozduğundan, fikirleri temel alan kupkuru bir düşünceler sineması adına, duyguları ele alan sinemayı terk ederek kendinize hayranlık duyan insanlardan kaçmaya çalışıyor-

sunuz. Bu yüzden ben sizin filmlerinizi beğenmiyorum artık. Çinli Kız'ı *Paris'te izlemiştim ve o filmi çeken adama saygı duyduğum için orada kalmıştım – fakat artık insanlar hakkında bir şeyler söylemediğiniz için bize tatmin edici gelmiyor.*

J.-L.G.: Sizinle aynı görüşte değilim ve *Çinli Kız*'ı bana değil, başka birisine ait bir filmmiş gibi savunmak istiyorum. Bir sanat çalışmasına her zaman tamamen kendi içinde var olan bir şey olarak bakma hatasına düşüyoruz. *Çinli Kız*'a gelince, benim insan duyguları hakkında konuşmak istemediğim çok açık, sinemanın ortaya çıktığı günden bu yana biz sadece insan duygularını ele aldık. Başka bir şey göstermemiz gerekir – yani, insanların neden insan olduklarını ve neden böyle olduklarını. Dramayı, psikolojiyi bir tarafa bırakmamız, siyasal meselelerin içine daha çok girmemiz gerekir.

Çinli Kız gibi bir filmin benim hayatımdan bir kesit ortaya koyduğu çok açıktır. Önümüzdeki üç yıl içinde bu filmin aynısını yapmayacağım. Bir aşk hikâyesi anlamında, o filmin Marksist-Leninist iki gencin hikâyesi olması da beni ilgilendirmiyor. Önemli olan Marksism-Leninizmin ne olduğunu anlamaya ve onun, yaşadıkları aşk konusunda o insanlara nasıl fayda sağladığını görmeye çalışmak.

Bir dinleyici: *O halde, sinemaya yönelik olarak, bu işe ilk başladığınızda sahip olduğunuz fakat daha sonra kaybettiğiniz tutkunun nasıl bir şey olduğunu açıklayabilir misiniz?*

J.-L.G.: Bende o tutku hâlâ var. O tutkuyu çok daha açık ve belirgin bir şekilde tanımak istiyorum sadece. Hissetmeye başlayıncaya kadar bilincinde değildim. Şimdi daha fazla farkında olmak istiyorum. Bu duygunun neye benzediğini merak ediyorum.

Bir dinleyici: *Evet,* siyasete karşı tutkunuzun insana karşı duygunuzdan daha önemli olduğu şeklinde bir izlenim veriyorsunuz.

J.-L.G.: Fakat hayır, çünkü ben hayata dair hiçbir şey bilmiyorum – o yüzden filmlerin içine girdim. Filmler de, hayatın fotoğ-

rafını çektikleri için beni hayatla tanıştırdılar. Ve şimdi ben ikisinin birarada var olduklarını keşfettim.

Bir dinleyici: *Ama insanlar sizin filmlerinizi seyretmeye giderken bir filmi görmeye gidiyorlar.*

J.-L.G.: Ben bunu değiştirmek istiyorum. İnsanların benim filmlerimi görmeye başka filmleri görmeye gittikleri gibi gelmelerini istemiyorum. Bu eğilimin değişmesi gerekir. Bu bizim yapabileceğimiz en önemli şey. Önceki gün de söylemiştim. Mesele sadece film yapmak değil – işte bu sebepten dolayı ben film yönetmenliğinin üniversitelerde öğrenilmesi gerektiğini düşünüyorum. Muhtemelen böyle bir şey gidişatı değiştirir.

Bir dinleyici: *Seyirciyi değiştirmeye çalıştığınızı mı söylemek istiyorsunuz?*

J.-L.G.: Ben dünyayı değiştirmeye çalışıyorum. Evet.

GODARD VE DEVRİM

Andrew Sarris, 1970*



Geçtiğimiz günlerde Grove Press'in ofislerinde Jean-Luc Godard'la bir röportaj gerçekleştirdim. Godard'ın Jean Pierre bilmem ne denen asistanıyla birlikte yürürken sorduğu ilk soru, bu ofisin bir zamanlar polisin gözaltına aldığı kadın özgürlüğü hareketine mensup kızları koyduğu bir yer olup olmadığıyla ilgiliydi. Godard bu soruyu çok açık bir ironiyle ya da muziplikle sormamıştı; daha ziyade, dünyanın dört bir yanındaki insanlar için devam eden devrim hakkındaki bilgisine bilgi eklemek ve bunun da ötesinde, Jean-Luc Godard'ın nerede durduğunun ve kim olduğunun ortaya konmasına hizmet edecek basit bir bilgi olması amacıyla sormuştu; ben de onun her cümleye ben yerine biz diye

*) *Village Voice*, 30 Nisan 1970, s. 53, 61, 63-64. *Village Voice* ile Andrew Sarris'in izinleriyle bu derlemeye alınmıştır.

başlayarak kişisellikten uzak, alçakgönüllü bir tavır sergilemesine müthiş hayranlık duymuştum. Fakat asistanını hiç sevmedim ve bu hoşnutsuzluğumu bastırmak için mücadele edip durdum, çünkü benim en son düşeceğim hata olmasını istediğim şey, başkasının şöhretinden yararlandığını düşündüğüm birine karşı Sardes küçümsemesi tavrı sergilemektir, fakat biz bu gereksiz sözü bir yana bırakıp, çoğundan daha kışkırtıcı değilse de daha yaratıcı bir hayal gücünün ürünü olan iki basın açıklamasıyla ilgili objektif değerlendirmelerde bulunalım.

Basın açıklamalarının ilki Grove Press'ten geldi: "Fransız film yönetmeni Jean-Luc Godard son filmi *See You at Mao*'nun (Mao'da Buluşalım) galası nedeniyle on günlük büyük çaplı bir üniversite turnesi için 15 Nisan'da New York'a geldi. Grove Press'in düzenlediği bu üniversite turnesi Bay Godard'ı Yale'e, Harvard'a, Wisconsin (Madison) Üniversitesi'ne, Minnesota (Minneapolis) Üniversitesi'ne, Berkeley'deki California Üniversitesi'ne ve Austin'de bulunan Texas Üniversitesi'ne götürecektir. Grove'un film koordinatörü Kent E. Carroll Godard'a eşlik edecektir. Grove aynı zamanda önümüzdeki günlerde, Godard'ın geçtiğimiz bahar aylarında İngiltere'de çektiği *Mao'da Buluşalım*'ın yanı sıra (bir diğer başlığı da *İngiliz Sesleri* olan) Godard ve Dziga-Vertov Grubu'nun geçen yaz Prag'da çektiği *Pravda*'nın dağıtımı için teklifte bulunacaktır. 1968 Mayıs'ında kurulan bu sinema grubu içinde yönetmenin kendisi ve birkaç genç film yapımcısı yer almaktadır. Gerek *Mao'da Buluşalım* gerekse *Pravda,* süresi yaklaşık bir saat olan kısa filmlerdir. 16 mm.'ye renkli olarak İngiliz ses kaydıyla çekildiler. Bu iki film asıl olarak teatral olmayan (üniversite; film topluluğu) ortamlarda gösterilecektir. *Mao'da Buluşalım* ve *Pravda,* yeni radikal siyaset açısından bakarak, yeni alternatifleri gözden geçirmek suretiyle mevcut siyasal yapıları sorgulamaktadır.

"Godard'a gore, Dziga-Vertov Grubu'nun *daha fazla* film yapması ve daha farklı (ekonomik ve estetik olarak) filmler ortaya koyması gerekiyor. Onların film teorisi, sinemada algılanan bir kültürel ve ideolojik değer alışverişine dayanmaktadır. Her film bir öncekinin devamıdır ve peşinden gelenin öncüsüdür, fakat

Godard son elli yılda sinemanın asıl gerçekliğinden sık sık uzaklaşıldığını düşünmektedir. Godard şöyle der: 'Bu zamanda film yapmak şundan başka bir anlama gelmez: Sinemanın Lumière'den, Eisenstein'dan günümüze kadar olan süreçte ortaya koyduğu değişiklikleri incelemek ve onlara yönelik çalışmayı pratikte gerçekleştirmek; yani, bugünün dünyası hakkında filmler yaparak gerçekleştirmek.'

"Godard'ın Karl Marx'ın kitabından uyarlanan bundan sonraki filmi *18 Brumaire,* bugünün meselelerini Napolyon döneminin kurgusal bir tarihsel perspektifi içinde ele almaya çalışmakta, günümüzün çelişkilerini daha iyi tanımlamaya yönelik çağdaş bir çalışma ortaya koymaktadır."

Birkaç gün sonra da New Line Cinema şu basın açıklamasını yaptı: "Godard'ın, başrolünü Rolling Stones'un oynadığı ve İngilizce'deki ilk filmi olan, yeni bir tartışmalı filmi *Sympathy for the Devil* (Şeytana Sempati) 26 Nisan'da New York'taki Murray Hill Theatre'da hem yönetmen hem de yapımcı versiyonu olarak gösterilecektir.

"Filmin dağıtımcısı New Line Cinema Corporation'ın başkanı Robert Shaye'e göre, yapımcıyla yönetmen arasında yaşanan sanatsal içerikli böyle bir tartışmanın insanların önüne eşzamanlı olarak getirilmesi (kararı kendilerinin vermesi amacıyla) sinema tarihinde ilk defa görülmektedir. Yönetmen versiyonu Murray Hill'de pazartesi, çarşamba ve cumartesi günleri gösterilecektir, yapımcı versiyonu ise salı, perşembe ve cumartesi günleri.

"Jean-Luc Godard'a Londra'nın Ulusal Tiyatro'sunu hınca hınç dolduran izleyicilerin gözleri önünde yapımcısı Iain Quarrier'a yumruk attıran da bu film ve bu filmin iki versiyonuydu. Godard'ın izleyicilere sadece 'yapımcı versiyonu' denen filmin izlettirilmesi karşısında öfke dolu olduğu anlaşılıyordu. Elinde salonun kirasını ödeyeceği bir çek bulunan Godard, birden filmin sunumunu yapan yapımcı Quarrier'in bulunduğu sahneye doğru fırladı ve seyircilere, verdikleri paraları geri almalarını ve götürüp Eldridge Cleaver Fund'a yatırmaları çağrısında bulundu. 'Burjuva faşisti olmayanlar,' diyerek sürdürdü konuşmasını.



The Rolling Stones *Bir Artı Bir*'de (1968).

"Filmin iki versiyonu arasındaki farklar, filmin asıl başlığıyla tamamlanmış versiyon olan filmde Rolling Stones'un ünlü şarkısı 'Sympathy for the Devil'ın kullanılmasıyla ilgilidir. Yapımcılar *Sypathy for the Devil* başlığının patronlara daha aşina geleceğini düşünürlerken, Godard ilk başta, Mayıs 1968'deki ayaklanma sırasında Fransız öğrencilerin Sorbonne'un duvarlarına yazdıkları bir slogan olan *One Plus One* (Bir Artı Bir) başlığını seçmişti. Devrimci oluşum ve yıkım temalarını paralel olarak ele alan bu film, Rolling Stones'ın son albümleri *Beggar's Banquet*'in ünlü hit parçasının ortaya çıktığı kayıt çalışmalarının 50 dakikayı aşan bir bölümünü kapsıyordu. Filmin müziğinin tamamı bu kayıt döneminin orijinal 16-track'le yapılmış kayıtlarından alınmıştı.

"Yapımcı versiyonunda, bu başlık değişikliği yanında, filmin sonunda, final olan, tamamlanmış şarkı 'Sympathy for the Devil' de yer alıyordu. Kimi eleştirmenler Rolling Stones'un final niteliğindeki tamamlanmış ve kusursuz versiyonunun sağladığı katkı-

nın; Godard'ın filmin, şarkının ve dolayısıyla, devrimin henüz tamamlanmadığı şeklindeki sanatsal metaforuyla çeliştiğini düşünüyordu. Şarkının bütün parıltısıyla yer alması, filmin gerilimini azaltabilir ve yönetmenin asıl amacından -bütün temel sorunları çözülmeden bırakmak- uzaklaşma sonucunu doğurabilirdi. Yapımcılar daha da ileri giderek, filmin son sahnesindeki aksiyondan vazgeçtiler ve ilave edilen müziğin süresine ulaştırmak amacıyla filme birtakım renkli tonlar eklediler. Eleştirmenler bu tonların kullanımının Godard'ın, özellikle de onun filmin kalan kısmında kullandığı saf tarzın karakteristik özelliklerine uygun olmadığını belirttiler.

"Hem Quarrier (burnuna yumruk yiyen yapımcı) hem de Godard'ın kendisi eşzamanlı olarak, 22 Nisan'da, birbirlerinden ayrı ve birbiriyle ilişkisi olmayan sebeplerden dolayı Amerika Birleşik Devletleri'nde olacaklar. Birbirleriyle karşılaşıp karşılaşmayacakları şu an için spekülasyona açık."

Bunun yanında, *Onun Hakkında Bildiğim İki Üç Şey* Godard'ın nispeten klasik döneminin bir hatırlatıcısı olarak New York Tiyatrosu'nda yeniden hayat buldu ve ülke genelinde, gerçek film hocaları *Nefes Nefese*'nin şaşkına çevirdiği öğrencilere Godard'ın kim olduğunu anlatma derdine düştü. Dolayısıyla biz burada çok farklı Godard'lara sahbiz: Lirik analizlerin efsanevi Godard'ı (Nefesnefeseküçükaskerkadınkadındırhayatını yaşamaknefretçeteevlibirkadınalphavilleçılgınpierroterkek dişiamerikanyapımıonunhakkındabildiğimikiüçşeyçinlkızhaftasonubirartıbirşenbilgi, antolojiler için yapılan sekiz kısa filminden söz etmeye gerek yok), sinema ve televizyon dünyasının böylesine renkli bir siması olan Godard hakkında dolaşan dedikodular yumruk atma, bunalıma girme, intihara teşebbüs, gönül ilişkileri ve aşağılama olaylarıyla, Anna Karina (şeker) ve Anne Wiazemsky (mandarin), terk ettiği eski arkadaşları ve yeni gelenlerle süslenmektedir; en inandırıcı söylenti de daima, Godard'ın sonunda tepesinin attığı, nihayet ufak tefek, güler yüzlü, ilginç gelecektir ama kimseyi incitmeyen ve neredeyse uyumlu ve saygılı olan gerçek haliyle, gözünden hiç eksik olmayan o kapkara gözlüğünün arkasına saklandığıdır.

Ortaya konan bütün bu Godard'ları sanatsal ve psikolojik bakımdan tutarlı bir kişilikte biraraya getirebileceğimi söyleyemem, fakat ben Godard'ın bir kalemde silinip atılmasının yanlış olduğunu düşünüyorum; meslek hayatının belli bir döneminde ne kadar kaotik ve karışık göründüğünün hiç önemi yoktur. Şu bir gerçektir ki, Godard hep bir felaketin ve çöküşün eşiğinde durarak geçirdiği on yıl içinde dayanma gücü bulmuş ve kendini toparlayabilmiştir. Şu anda, Moğollar atlarını 5. Cadde'ye doğru sürerken ben onun resmi filmler çekeceğini sezinliyorum.

Gene de, Godard, Karina ve Wizemsky'yi kendi zamanlarının Garbo'larına dönüştürmekten ziyade, gerçekleşmesi ân meselesi olan devrim üzerine kumar oynayan birinden başka birisi değildir. Dolayısıyla, artık daha kaygısız bir şekilde seyahat ediyor ve daha rahatlamış görünüyor.

"Gösteri işine burjuva bir aileden kaçıp geldim," şeklinde açıklama yapıyor. "Ve sonra gösteri işinin benim ailemden daha burjuva bir aile olduğunu gördüm. Ya da bu duyguyu hissettim. Gösteri dünyası denen aileden kaçıp kurtulmak, kendi annemden babamdan kurtulmaktan daha zormuş."

"Şimdi de devrim ailesine katıldınız," diyorum, gereksiz bir şekilde.

"Umarım öyle olmamıştır," diyor basitçe ve mütevazı bir edayla, fakat kesinlikle İngilizce'sinin deyimsel düzeyinden dolayı.

Bir zamanlar Godard'ın gözünde her şey sinema demekti. Şimdi neredeyse her şey Hollywood olmuş. Sadece Hollywood'un kendisi de değil, Hollywood'un Antonioni, Fellini, Truffaut, Chabrol gibi paralı askerleri ve hatta kendisini Vietnam'da Amerikan emperyalizmine karşı verilen savaşta kırsal kesimde yaşayan köylülerin mücadelesinin tarihini yazma işine adamış Joris Ivens gibilerin yaptıkları da. Tek gerçek devrimci sinemayı kendisinin Dziga-Vertov Grubu'yla Godard ve Brechtvari Pekin Operası doğrultusuna sahip Mao yapmaktadır. Bunun tam tersine, Godard'ı kendi kıyılarından içeriye sokmayan Küba tamamen revizyonizme kaymıştır. Bunun yanında, Brecht'i de eski karısı büsbütün ayart-

mış ve öteki burjuva parazitleri Berlinier Ensemble tiyatrosu etrafına çöreklenmiştir.

Notlarıma göz atarken Godard'ın açıklamalarını kötü bir şekilde taklit eder konuma düşmemeye çalışıyorum, bir de (şayet öyle bir şey söz konusuysa) Godard'ın mevcut durumu değerlendirirken gösterdiği ustalığın görülmesine engel oluşturan bir dil sorunu *bulunmaktadır*. Bunun yanında, benimle dalga geçilme ihtimali de söz konusu, en basit şakanın altında bile ister istemez ifade edilen bir gerçek vardır; eminim Godard'ın böyle şakaları yoktur. Kaldı ki, Godard hatip değil, bir film yönetmenidir; şansıma onun yeni filmlerinden birisi (*Mao'da Buluşalım*) röportajdan önce benim için gösterildi ve bu film yeni Godard'ı tanımamız açsından çok yararlı oldu.

Mao'da Buluşalım, bir üst sesin *Komünist Manifesto*'dan yaptığı alıntılar (bana söylendiğine göre) eşliğinde bir otomobil üretimi bandının takip çekimiyle başlamaktadır. Soundtrack'teki cırtlak bir ses odanın ekrana yansıtıldığı sırada kulakları zorluyor; İngiliz televizyonunun bu projeyi işin başında koşulsuz şartsız kabul etmesine rağmen, daha sonra değişikliğe uğratmasının sebeplerinden birisi muhtemelen budur. Üretim bandı, röportajda da ifade edildiği gibi, ezildiği söylenen işçilerin görmeye pek alışık olmadığımız tepkileri ve cırtlak sesler eşliğinde devam edip gitmekte.

"İşçiler bu rahatsız edici sesi bütün gün, her gün, her hafta, aylarca, yıllarca dinlemek zorundalar," diyerek dile getiriyordu şikâyetini Godard, "fakat burjuva seyirciler o sese birkaç saniyeden fazla katlanamıyorlar. Bir kez daha, burjuvazinin burjuvaziyi cezalandırdığı geldi aklıma, fakat bu cezalandırma işi *Nefes Nefese*'deki o ilk atlamayla başlamamış mıydı? Gene de, benim üretim bandının çekiminde karşı çıktığım tek şey o spor arabanın parlak kızıl rengi. Burada devrim Godard'ın, Van Gogh'un sarıya olan düşkünlüğü kadar güçlü olan kızıl tutkusunun keyfini çıkarmasının bir bahanesi olarak kullanılmıyor mu? Ve aslında, Godard'ın Maoculuğu kendi kafasındaki Çin motiflerini gizleyen bir maskeden ibaret değil midir?

Üretim bandı sekansının ardından İngiltere'deki sınıf mücadelelerinin tarihi, kadınların kurtuluşu retoriği (üst sesin Lenin'in 1919'daki, fabrikalarda çalışan kadın işçilerin âdet dönemlerinde izin kullanma hakkına karşı çıkışını hatırlatmasıyla birlikte ekrana gelen büsbütün ve nihilist biçimde çıplak bir kadın görüntüsüyle sona ermektedir) ve benim daha önce hiçbir Godard filminde görmediğim, şahsi olmayan, yukarıdan çekilmiş çok ilginç görüntülerle birlikte kaydedilmiş öğrenci ayaklanması üzerine öğretici nitelikte bölümler gelmektedir. Bu film, kızıl renkli üç görüntüyle sona ermektedir: Birincisinde, kar ve çamurla kaplı bir alanda kana bulanmış bir kol bulunur. Karın içindeki parmaklar kasılmaya başlar ve bu el, kamera yavaş yavaş ilerlerken biraz ötedeki bir kızıl bayrağa doğru hareket eder.

Daha sonra bu kızıl bayrak açılır ve perdeyi boydan boya kaplar, bir değişim rüzgârının etkisiyle tutkulu biçimde dalgalanmaya başlar ve sonunda bir işçinin sıkılmış yumruğu Birleşik Krallık'ın bayrağını delip geçer, ardından bir başkası gelir, ardından bir tane daha. Ve ben, kendi burjuvazimin çöküşünde, Godard'ın inatçı estetizminin didaktizminin bu en sıkıcı şeklinin bile ötesine geçtiğini görebiliyordum.

Godard, *Mao'da Buluşalım*'dan sonra en az beş film yaptı ve şimdi Grove Press'teki Barney Rosset için iki film daha hazırlıyor. Godard burjuvazinin banknot desteleriyle ilişkisini tuhaf biçimde savunmaktadır. Godard'ın kendisi Grove Press'i kullanırken, Antonioni'nin Metro-Goldwyn-Mayer'ı ya da Truffaut ve Fellini'nin United Artist'i kullanmasının neresinin utanç verici olduğunu sormak aklıma gelmesine rağmen, bu konuda kendimi frenledim. Para film yönetmenliğinin 'kirli sır'ı olmuştur her zaman, ancak bu konu üzerine yorumda bulunmaya kalkışmak için aptal olmak gerekir. Yine de Godard kendi konumuyla ilgili çelişkileri rahatlıkla kabul ederek, bu konuda soru sorulmasına bile fırsat tanımadı. Açıksözlülüğü kendisine kalkan oluşturuyordu.

Ben de kendisine, kimilerinin Çeklere karşı bir ihanet olarak gördüğü *Pravda* filmiyle ilgili sorular sordum. Godard, Çekler hakkında ne *düşünüyordu?*

"Mesele şudur," diyerek başladı açıklamaya, en sakin didaktik ses tonuyla. "Biz sadece duygularımızla hareket ediyoruz. Düşüncelerimiz bütünüyle önyargılıdır. Marksist olmayan şiddet yanlılarının Marksist olmayan ılımlılara karşı verdiği bir mücadeleydi o. Biz bir film yaptık ve sonra o filmi eleştirdik. Film bir felaketti; biz bu filmin neden felaket bir film olduğunu anlamaya çalıştık. Şimdi anlıyorum ki, yapılan her filmin yüzde onu iyi, yüzde doksanı kötüdür. Biz hep bir öğrenme süreci içerisindeyiz. Önemli olan bir filme bireysel bir bakış açısından bakmaktan ziyade, siyasal bir bakış açısından bakmaktır. Ne olursa olsun, Çekoslovakya, Rusya'nın gelmesinden çok önce United Artists'in Amerikan tankları tarafından işgal edilmişti."

Godard, Leacock-Pennebaker'la çektiği Amerikan filminin günlük çekimlerinin kurgusunu yapmamaya karar verdi. Aslında, Godard kendisinin açıkça görülen Marksist bakış açısının taleplerini karşılayacak bilgiye sahip olmadığı için (öyle söylemişti) bu Amerikan filmini tartışma konusunda isteksizdi. Kararlılıklarına hayranlık duymakla birlikte, Newsreel Grubu'na karşı olduğunu ifade ediyordu. İzledikleri yöntem doğru değildi. "Onlar standart CBS görüntülerinden -öğrencilere dayak atan polisler, onlara karşılık veren öğrenciler- başka bir şey göstermiyorlar. Televizyon dizisi gibi bir şey. Sadece Jerry Rubin'in mizah yeteneğiyle olacak bir şey de değil. Fakat devrimci bir film yönetmeni sadece bir grevi göstermekle yetinmiyor. Grevin arkasındaki gerçekleri de açıklıyor."

Godard, pek de hoş olmayan bir biçimde El-Fetih gerillalarıyla kıyasladığı Weathermen konusunda bile açık ve belirgin düşüncelere sahip değildi. "Ben Weathermen'e şiddete başvurdukları için karşı değilim; onların şiddeti kullanma biçimlerine karşıyım. Polisin kendilerini yeraltına itmesine izin verdiler. Daha yolun başında gizlenmek zorunda kaldılar ve dolayısıyla nihai amaçlarını gizlemiş oldular. El-Fetih dokuz kişiyle yola çıktı ve belli başlı bir siyasal güç haline gelmeleri on yıldan fazla zaman aldı. Filistinliler gerçek Marksist devrimcilerdir, kendilerine miras kalan topraklarından mahrum bırakılmışlardır, fakat onlar

sosyalizmden ve radikalizmden asla söz etmezler. Kahire'de ve Bağdat'ta biraraya gelir, Kahire ve Bağdat'ın burjuva militaristlerinden, Amerika'nın petrole karşılık ödediği paralardan alırlar; kendileri de Mısır ve Irak'ın burjuva hükümetleri de, sonunda El-Fetih ve Filistinlilerin -ister burjuva Araplar ister Amerikalı Siyonistler olsun- Ortadoğu'daki yozlaşmış rejimlerinin hepsini devireceklerini bilmelerine rağmen böyledir durum."

Anti-Siyonizm uzun zamandır Yeni Sol ve Black Power (Siyah Güç) hareketlerinin anti-Semitizm'i olarak işlev görmektedir. Aslında Stokely Carmichael, Yahudileri amatörce bir şey olan Ben-Adolf'e-hayranlık duyuyorum rutiniyle şaşkına çevirmekten keyif alıyor görünmektedir. Gene de ben, 2 milyon kişisi 100 milyon Yahudi tarafından kuşatılmış olsaydı da, zavallı Araplara yönelik duygulu bir söylemin tekrarlanıp durmasını tasavvur etmekten nefret ederim. Hannah Arendt de tam tersini savunarak şöyle söylemektedir: Alman Yahudileri 1930'larda Hitler'e karşı koyup dünya barışını felce uğratsalardı, muhtemelen pasifistlerde ve salon Bolşeviklerinde öfke uyandırırlardı. Bir Avrupalı-Amerikalı olarak, Nazilerin Yahudileri katletmesinden ben kendimi hâlâ ahlâken suçlu hissediyorum. Sonuç olarak, bir Amerikalı ya da Avrupalının Ortadoğu'daki Yahudilerden Arap kardeşlerinin kolları arasında kurtuluş aramak için İsrail'in silahlı koruma alanını terk etmesini nasıl isteyebildiğini anlayamıyorum. Sonuç olarak, ben Godard'ın El Fetih'i, Arap bakışını Muhammed'in kutsal savaşından Marx'ın sınıf savaşına dönüştürmenin elverişli bir aracı olarak görmesi fikrine katılmıyorum.

Eğer El Fetih galip gelip İsrailliler yenilmiş olsaydı, Arap dünyası eskiden olduğu gibi yabancı petrol şirketleriyle iş yapmaya devam edecek, Godard El-Fetih'i kolaylıkla revizyonist olarak suçlayabilecek ve Mozambik'teki yeni bir hareketin yanında yer alacaktı. Fakat yüz yıl da geçse, Godard ve grubu bunu çok da istese, El-Fetih asla galip gelemeyecektir.

Rusların ve Amerikalıların bölgedeki çıkarları muazzam büyüklüktedir. Nihai yıkıma kadar gerçeklikler dünyasında ne yaşa-

nırsa yaşansın, Godard'ın sonsuz devrimci söylemi, siyasal gücü etkili bir şekilde kullanan revizyonist bir marka olarak kalacaktır. Elbette Araplar çok acılar çekmişlerdir – 'Arap' ifadesi ırkçı bir aşırı basitleştirme olarak görüldüğü zamanlar bile. Godard, Avrupalıların ve Amerikalıların Ortadoğu tarihi konusunda hiçbir şey bilmediklerine inanıyor. 1936'da Arap dünyasının dört bir yanını kaplayan genel grevlerle ilgili ne biliyoruz? Ben Godard'a ve asistanına bu konudan haberimin bile olmadığını itiraf ettim. Fakat bu konuda bilgi sahibi olmuş olsaydım bile, İsrail teokratik yönetimin en kötü şeklini de alsa, onun ayakta kalmasına yönelik ahlâki sorumluluğumdan vazgeçemezdim. Jean Renoir bir zamanlar insanların mantıktan ziyade sihir tarafından hareket ettirildiklerini gözlemlediğini ifade etmişti, şimdi ben Godard'ın, sahip olduğu sihri giderek daha fazla feda etmek suretiyle, insanları etkileme yeteneğini içi boş, aldatıcı ve sanırım yanıltmaya yönelik bir mantığa indirgeyip indirgemediğini merak ediyorum. Artık böyle yapmaktan vazgeçmiş olsa bile, Godard'ın kendisini henüz yeni tanıştığı akımların etkisine bıraktığı görülmektedir.

"Bir süredir öğrenciler gibiydim – duygusaldım," şeklinde bir itirafta bulunmuştu Godard. "Fakat şimdi insanın ne olduğunu, nereden yola çıktığını bilmesi gerektiğini anlamış bulunuyorum. Her yerin kendine özgü bir mücadelesi vardır. Bildiklerim dışında bir şeyi anlatmam mümkün değildir. Bugün Fransa'da sürdürülen asıl savaş, ideolojik savaştır. Amerika'da Kara Panterler'in silahlanması meşru görülebilir ya da görülmez. Bilmiyorum, onlara bir politika önerecek değilim. Filmler devrim mekanizmasında sadece bir vidadır, ikinci dereceden bir parçadır. Fakat Dziga-Vertov Grubu'nda yer alan bizler için, şu ânda film yönetmenliği bizim asıl faaliyetimizdir (başkalarına göre, silaha sarılma zamanı olabilir)."

Godard dağıtım problemini üretim probleminin yanında tali bir sorun olarak görüyordu. "Dağıtım modellerine kafa yormak insanların yaptığı filmlerin tarzını etkiler. Dağıtım problemine takılıp kalmadan sadece üretim üzerine yoğunlaştığımızda, dağıtım şeklini değiştirecek türden filmler yapabiliriz."

Eğitim düzeyi yüksek geniş çaplı kitlelere hitap etme düşüncesinin Godard üzerinde büyüleyici bir etki yaratmadığı görülmektedir. Kendisi az sayıda bir öğrenci kitlesinin katıldığı konferansları tercih ediyor, elbette bu durum onun Grove Press'teki sponsorlarına korkunç bir mali açık şeklinde yansıyordu. Godard da bir 'çelişki' şeklindeki bu özel durum karşısında omuz silkmekle yetiniyordu. "Godard, medyayla ilgili de pek alışık olmadığımız bazı şeyler söyledi. CBS'in radikal hikâyelerin üstünü kapatmak için Jerry Rubin'den ziyade Walter Cronkite'i kullandığı ve BBC'nin de aynı gerekçeyle *Mao'da Buluşalım*'a karşı çıktığı düşüncesindeydi. Medyanın tek yaptığı, kamera önündeki radikalleri sömürmekti, fakat kamera arkasında radikal bir duyarlılık istemiyorlardı. Ben bunun sebebinin şu eski nesnellik öcüsü olduğunu düşünüyorum. Fakat Godard'a, Walter Cronkite'ı Jerry Rubin'e yeğlediğimi nasıl söyleyebilirdim ki?

Godard *Mao'da Buluşalım*'ın sıkı estetiğini görüntü ve sesin ilginç bir diyalektiğine dayandırarak açıklıyor: "Ben, Hollywood'un tersine, görüntülerimin basitliğini korurum." (Godard için Hollywood aslında Godard ile Mao dışındaki her şey demektir.) "Hollywood yeterince ses değil, bir sürü görüntü sağlar, az sayıda söz ama yığınla resim sağlar. Biz Fransa'da televizyonda Cezayir'i göremiyorduk, ama dünyanın bizi Cezayir Savaşı'na karşı seferber edecek gücü vardı. Sizler burada, Amerika'da, televizyonlarda Vietnam Savaşı'yla ilgili çok sayıda görüntü izliyorsunuz, fakat oradaki mevcut durumu açıklamaya yönelik sözler fazla değildir. Nixon, savaşı Laos ve Kamboçya'ya taşıdığı için, 'Vietnam'dan Defol' sloganı bugün gündemden tamamen düşmüştür. Aşırı derecelere varan bir sürü görüntü olmasındansa hiç olmaması daha iyidir. Çinlilerin bizim gibi milyonlarca kitabı yok. Onların tek bir kitabı var ve ihtiyaç duydukları her şey onun içinde yer alıyor." (*Fahrenheit 451*'den kesitler.)

Gene bir çuval ideolojik saçmalık içinde bir estetik anlamı kırıntısı. John Korty geçenlerde *Riverrun*'u göstermek için perdeye taşıdığı 900 tuhaf görüntüyle övünüyordu. Ortalama bir filmde 600 civarında görüntü yer alır, Godard şimdilerde saatte 10 ka-



Godard'ın *Britanya'dan Sesler (Mao'da Buluşalım)* (1969) filminden.

mera çekiminden daha azıyla yetinmektedir. John Korty moda olan bu çılgınlığı kendi lehine bir görüntü ölçümüyle, akılcı olmaktan giderek uzaklaşan bir şey endeksiyle ortaya koymaktadır, Godard şimdi bile, aynen başlangıçta olduğu gibi, sanatsal gelişimle ilgili neredeyse açıklanması mümkün olmayan bir mantığın öncüsü konumundadır. Dolayısıyla, ben tarihin mantığının onu, bütün suçların sorumlusu olarak gördüğü burjuva ruhunun kuytuluklarından alıp daha ilerilere götürdüğünü düşünmeden edemiyorum. Bundan tamamen kurtulabilir mi? Benim hiç umudum yok. Bir sanatçının ölümü bir devrimcinin doğumu için ödenen çok yüksek bir bedeldir, o devrim şimdiye kadar olandan daha fazla anlam ifade etse de.

AÇI VE GERÇEKLİK: GODARD VE GORIN AMERİKA'DA*

Robert Phillip Kolker, 1972*

> Birbirimize söyleyecek pek fazla bir şeyimizin olmadığı duygusunu taşıyoruz. Gene de bir sistemin, bir yıldız sisteminin içinde yer alıyoruz – burası bir kültür tapınağıdır, bizler büyük rahipleriz ve size gelince, sizi tanımıyorum... ya da sizin kim olduğunuzu biliyorum. İşte asıl çelişki, bizim çözemediğimiz geçek çelişki budur: Birbirimize söyleyecek bir şeyimiz olmadığı halde, burada karşılıklı oturmuş, bir şeyler söylemeye can atıyoruz ve bildiğimiz tek oyun, bu soru cevap oyunu. Para yüzünden burada kalmak zorunda olduğumuzu düşünüyoruz.

Geçtiğimiz Ekim ayında Jean-Luc Godard ve Jean-Pierre Gorin Her Şey Yolunda *ve* Jane'e Mektup: Bir Fotoğraf İncelemesi*'yle Amerika*

*) *Sight and Sound*, Cilt: 42, No: 3 (1973), s. 130-133. *Sight and Sound*'un izniyle bu derlemeye alınmıştır.

Birleşik Devletleri turnesine çıktılar. Başrollerini Yves Montand ve Jane Fonda'nın oynadığı Her Şey Yolunda *onların 35 mm.'ye çektikleri ilk 'ticari' filmdi...* Jane'e Mektup, *16 mm.'ye çekilmiş, süresi 45 dakika olan, Kuzey Vietnam'daki yıkımı gözlemleyen Jane Fonda'nın bir haber fotoğrafı üzerine bir 'deneme'dir. Barthes'cı bir göstergebilim deneyimi, sibernetik alanında yapılmış bir çalışma, bir sinema tarihi, popüler kültürün Marksist bir eleştirisidir.*

Aşağıda anlatılanlar, Godard ve Gorin'in Maryland Üniversitesi'ne iki günlük ziyaretleri sırasında yaptıkları açıklamalardan ibarettir. Ancak konuşmaların birebir dökümü şeklinde değildir, zira konuşmaların bölümlerini İngilizce ifade tarzına uygun hale getirme konusunda (konuşmanın geliş şekline göre) kayda değer bir serbestlik içinde oldum ve çeşitli ifadeleri gruplara ayırdım.

Godard ve Gorin ayrılmadan önce onları, Paris kışını geçirtecek Maryland Üniversitesi gömleklerinden satın aldıkları öğrenci mağazasına götürdük. Dışarıya çıktığımızda Godard bana bir arkadaşından aldığı telgrafı gösterdi: TOUT VA BIEN. JE T'EMBRASSE *(HER ŞEY YOLUNDA. ÖPÜYORUM). Parmağıyla mesajın önünde yer alan Western Union kodunun yarısını işaret etti. "Benim için ifade ettiği anlamın tek satıra sığdığı şuradaki bütün bilgiye bakın. Ben bu telgraftan bir film çıkarabilirdim aslında."*

* * *

Robert Kolker: Geçmişteki filmlerinizle ilgili olarak eskiden bir burjuva film yönetmeni olduğunuzu ve o filmlerin de burjuva filmleri olduğunu söylemiştiniz.

Jean-Luc Godard: Öyle söylemek kendi payıma bir hataydı. Halen bir burjuva film yönetmeni olduğumu söylemem gerekir, ben hâlâ bir starım, fakat farklı türden bir star olmak istiyorum.

Jean-Pierre Gorin: Şu bir gerçektir ki, Jean-Luc yirmi yılda sinemayı değiştiren tek insandır. İlk filmleri yapan o olduğu için yeni fikirleri ilk benimseyen de olmuştur. Benim Godard'la ilişkim, kendisine ve ben kendime onun ilk filmleriyle ilgili sorular sorabildiğim ve o filmlerde bir parça daha yol almamızı sağlayan şeyler keşfettiğim için sürmektedir. *Her Şey Yolunda* Jean-Luc'un



Jacques rolündeki Yves Montand ile Susan rolündeki Jane Fonda *Her Şey Yolunda*'nın (1972) bir sahnesinde.

önceki filmlerinden yapılmış alıntılarla doludur. Bu film çok Godardvari bir film olarak kabul edilmektedir. Aslında, Godardvari şeyleri yapan benim. Yeni şeyler daima eskinin bağrından çıktığı için normal bir durumdur bu.

Biz belgesel ile kurmaca arasında yapılan ayrımın yapay bir ayrım olduğunu düşünüyoruz. Beyazperdedeki her şey yapaydır. Dziga Vertov'un Bolşevik devrimle ilgili haber filminde kanıtladığı bir şeydir bu. *Cinéma vérité* (sinema gerçek) terimi doğrudan doğruya Vertov'dan gelmektedir, fakat Vertov yanlış tercüme edilmiştir. Onun kullandığı terim, '*Kino Pravda*'ydı. '*Pravda*'nın Rus-ça'daki anlamı 'gerçek'tir; fakat bu terim aynı zamanda Bolşevik gazetenin adıydı. Vertov'un '*Kino Pravda*'yla anlatmak istediği şey '*Kino B*' idi – 'Bolşevik'in B'si. Vertov aslında herkesin yaptığı gibi gerçekliğin unsurlarını kullanarak kurmaca filmler çekiyordu. Kurmacaya Nixon'ın bir televizyon konuşmasından daha yakın bir şey yoktur. Berbat bir kurmacadır o, fakat bir tür gerçekliğe sahiptir.

J.-L.G.: Gerçek olan, sizin bu kurmacayla ilişkinizdir. Bugün bizim idealist kurmacaya karşı materyalist kurmacadan söz etmeyi yeğlememizin sebebi budur. *Her Şey Yolunda*'yı *Love Story* olarak tanımlayabiliriz. Bu gerçek başlıktır. Fakat biz, sizin geçen yıl seyretmiş olduğunuz idealist *Love Story*'ye karşı materyalist bir *Love Story* yapmaya çalıştık.

J.-P.G.: Bize New York hakkında ne düşündüğümüzü sorar gibi, mevcut Amerikan filmleri hakkında ne düşündüğümüzü soruyorlar. Aynı soru bu. İki film seyrettik. Bunlardan biri faşist nitelikte sıradan bir beyaz filmi olan *The New Centurions*'tu (İngiltere'deki başlığı: *Precinct 45 – Los Angles Polisi)*, diğeriyse, faşist nitelikte sıradan bir siyah filmi olan *Superfly*. Ölümcül bir korkuya kapılmıştık ve gerçekten müthiş etkilenmiştik. Amerika'da olup San Francisco'daki siyah seyircilerin *Superfly*'a gösterdiği tepkiyi görmek, ya da beyaz seyircilerin *New Centuroions*'a gösterdiği tepkiyi görmek oldukça korkunçtu. Fransa Amerika Birleşik Devletleri'nin sömürgesi olduğu sürece biz ülkenin başına gelecekler-den korkmaya devam ediyoruz gerçekten.

Her Şey Yolunda *(Tout va bien)*

J.-L.G.: *Her Şey Yolunda*'dan öğrendiğiniz şeyler sizin geçmişinize ve hayat şartlarınıza bağlıdır. Biz beyazperdeyi bir karatahta, beyaz bir karatahta olarak görüyoruz. Bu karatahta üzerine üç 'gürültü'yle temsil edilen üç unsur, üç toplumsal güç yerleştirdik. Patronun sesi olan yönetim; Komünist Parti'nin sesi ve solcuların sesi – ben onu, diyelim ilginç insanların sesi olarak adlandırmayı sevmiyorum. Bu üç güç bugün Fransa'da işbaşındadır. Biz bu üç gürültüyü gerçek hayattan aldık. Kendimiz icat etmedik, onları belli düzen içinde biraraya getirdik sadece. Aslında bu film bir haber filmidir. Bir bakıma, Fransa'da yaşanan son iki yılı bir buçuk saatlik bir zamana sığdırdık.

J.-P.G.: *Her Şey Yolunda* çok açık ve belirgin olmamakla birlikte, basit biçimde yapılmıştır. Süpermarket sekansında yer alan

olaylar gerçekten yaşanmış olaylardır. Biz süpermarket sekansını çekmeden bir hafta önce Komünist Parti aynı süpermarkette programını satıyordu. Bu sekansı çekmemizden üç ay önce solcular çok tanınmış bir süpermarkete girip buradan aldıkları malları Paris'in kenar mahallelerinde yaşayan insanlara dağıtmışlardı. Sözünü ettiğimiz o üç unsur bunlardır. İlk defa olarak çok gerçekçi bir film yapmıştık. Fakat bu nasıl bir gerçeklikti ve biz bunu nasıl başarmıştık? Biz onu belli bir 'gerçeklikten uzaklaşma' sayesinde başardık. Filmin teatral metaforlarla dolu olmasının sebebi budur; bu anlamda büyük ölçüde Brechtvari bir filmdir. Temel geleneğe bağlı film yönetmenlerinin toplumsal kötülükleri ele almak istedikleri zaman başvurdukları, diyelim *Salt of the Earth* (Toprağın Tuzu) geleneğiyle başa çıkmanın bir şekliydi. Fakat filmin basit bir şekilde yapılmış olması onun çok açık ve belirgin bir film olduğu anlamına gelmemektedir. Örneğin, biz aşırı derecede kalabalık olan soundtrack'imizin toplumsal bir müzik olmasını düşünerek, her zaman duyduğumuz gürültüleri biraraya getirdik ve televizyon, gazete, vs. aracılığıyla girdiğimiz normal bağlantıları koparmaya çalıştık.

Filmin tamamını çelişkiler ve çelişkili oyunculuk gelenekleri meydana getirdi. Gerçek yıldızlar Jane Fonda ve Yves Montand değil, fabrika sekansında rol alan yirmi figürandır. Bu insanlar daha önce hiç oynamamışlardı. Onlar Fransa'da 1930'ların popüler filmlerinde ortaya çıkan belli bir rol geleneğini keşfettiler. Gabin gibi oynayan bir adamınız, Arletty gibi oynayan bir kızınız var. Jean Vigo'nun ilk filmindeki bir karakter gibi oynayan bir oyuncunuz var. Aynı şey patronu canlandıran oyuncu için de geçerlidir. Bir film yönetmeni ve Brechtvari bir oyuncudur. O kişiyi maskaraya çevirmek gibi bir niyetimiz yok. Bizim amacımız, televizyonda her gün karşılaştığımız, bize hitaben yapılan konuşmaların -Nixon'ın tavır ve davranışları bizim patronun tavır ve davranışlarının aynısıdır neredeyse- bizi rahatsız etmediğini göstermektir. Filmde öyle bir ân geliyor ki, o konuşmaların zırvalıktan ibaret olduğunu fark ediyorsunuz.

R.K.: *Yves Montand karakteri Godard'ı canlandırmıyor mu?*

J.-L.G.: Kafanızda hâlâ bir yazar miti var. Ben bir star olduğum için insanlar Yves Montand'ın söylediği sözü hep benimle ilişkilendiriyorlar. Ben film yönetmenliğim bakımından, Jane Fonda'nın, bir gazeteci olan Jean-Pierre'in hayatından alınmış bir ifade olan, "Ben artık gazetelere böyle zırvalar yazamayacağım," sözüyle daha çok ilgiliyim.

Her Şey Yolunda filminde Jane Fonda ve Yves Montand'ın çok güçlü destekleri oldu. Onların adıyla ve benim ismim sayesinde çeyrek milyon dolar para biriktirdik. Şimdiye değin sahip olduğumuz en büyük bütçeydi bu. 'Daha geniş bir izleyici kitlesi'ne hitap edecek bir film yapmak için ihtiyacımız vardı bu paraya. Fakat filmin Fransa'da dağıtımını başaramadık, Amerika Birleşik Devletleri'ndeki turneye bu yüzden çıktık. En az on şehirde on kişi biraraya geleceğiz.

Jean'e Mektup (*Letter to Jean*)

J.-P.G.: Bize göre, bu filmde Rus devriminin başlangıcında Kuleşov'un yaşadığı bir deneyimin özü olan beş ilginç dakika yer almaktadır. Bizim düşüncemize göre, çerçeveyle ilgili, kamera açılarıyla ilgili, bugünün sinemasından uzaklaşıp kaybolan şeylerle ilgili bir fikir verme şeklidir bu. Jane'le ve kendimizle ilgili sorular sorup duruyorduk her zaman. *Her Şey Yolunda* bu sorulara az çok cevap vermektedir. Jane'le ilgili çözülmesi gereken sorunlardan biri şöyleydi: Bizimle birlikte *Her Şey Yolunda*'yı yapmak için Fransa'ya geliyorsunuz; *Klute*'u (Fahişe) henüz yeni bitirdiniz; *Her Şey Yolunda*'dan sonra bir başka *Fahişe*'yi yapacaksınız ve sonra muhtemelen Hanoi'ye gideceksiniz. Pek çok film yönetmen ve medyada yer alan insanlar gibi bizler de *Fahişe*'yi Hanoi'ye gitmek amacıyla yapıp yapmadığınızı merak ediyoruz. *Fahişe*'nin yapımında yer almak, Hanoi'ye gitmek için yanlış bir yöntem olabilir. Bizim *Jane'e Mektup*'ta çözmeye çalıştığımız problemlerden birisi budur.

R.K.: *Jane Fonda'nın fotoğrafı yerine tanınmayan birisinin fotoğrafını koyabilir miydiniz?*

J.-L.G.: Hayır, kesinlikle. Kuzey Vietnamlıların 'Vietnam'da barış' diyecek tanınmayan Amerikalılara ihtiyacı yok. Nixon bilinmeyen bir Amerikalı olmadığı için onların çok iyi tanınan Amerikalılara ihtiyacı var. Yıldız sistemi çok önemlidir. Herkes kendini kendi hayatının yıldızı olarak görür. Laboratuvara gönderilip işlenmiş bir film de olmayabilir o, fakat her gün bir şey inşa ediyorsunuz, kendinize yönelik belli bir programınız var, kendi kendinizin bilgisayarısınız, bir tür marshmallow makinesi gibisiniz. Her sabah kalktığınızda kendinizi kodluyor, programlıyor, kuruyorsunuz. Kendi filminizin başrolünü oynuyorsunuz. Bir fotoğrafçısınız, oyuncusunuz, figüransınız, laborantsınız.

R.K.: *Siz Jane Fonda'nın yüzündeki ifadeyi eleştiriyorsunuz. Nasıl olmasını istemiştiniz?*

J.-L.G.: Ben Hanoi'de yönetmenlik yapmıyorum. Biz Jane Fonda'ya ancak Paris'te yönetmenlik yapabiliriz. Biz Jane'den bizim çektiğimiz *Her Şey Yolunda* başlıklı bir yapımda rol almak üzere Fransa'ya gelmesini istedik. İki ay sonra Kuzey Vietnamlılar gelip, ondan "Victory over America" başlığıyla çektikleri bir yapımda rol almasını istediler. *Jane'e Mektup*'ta eski Jane Fonda ve yeni Jane Fonda olmak üzere iki fotoğraf var. Farklılıklarla ilgilendiğimiz için eskiyle yeni arasındaki farkları görmemiz gerekiyor. O fotoğrafta eski ve yeni biraradadır ve biz ikisi arasındaki farkları göremiyoruz. Bu bir estetiktir; bir politika kategorisi olarak anlaşılan estetiği ele alan bir filmdir bu. Biz estetikten söz etmeyi yeğliyoruz, politikadan bahsetmiyoruz artık. Bir ifade şekli bulma işiyle ilgileniyoruz. Ben Vietnam'da bulunup da, ölmüş bir Vietnamlı çocuğun yüzüne bakmış olsaydım, Nixon ve John Wayne'in yüzündeki aynı ifadeye sahip olurdum.

Biz bugün insanların görme gücünü tamamen kaybettikleri şeklinde çok güçlü bir duyguya sahibiz. Sadece okuyoruz, görüntülere bakmıyoruz artık. Dünyaya bakma işine tekrar dönmeliyiz; dünyaya bakmasını öğrenmemiz ve insanlara dünyaya nasıl bakılacağını öğretmemiz gerekiyor, diyen Dziga Vertov'du. Dünyaya proleter devrim açısından bakmamız gerekir diyordu. Bugün öyle

yapamıyoruz. Bizim ülkemizde 'proleter devrim' ifadesi çok yanlış kullanılmaktadır, biz estetikle ilgilenmeyi tercih ettiğimizi söylüyoruz. Yeni içeriğe uygun yeni biçimler yaratmaya, bulmaya çalışıyoruz. Fakat yeni biçimler ve yeni içerik, biçim ile içerik arasındaki ilgilenmeye hâlâ devam ettiğimiz eski ilişkiye kafa yormamız gerektiği anlamına gelmektedir.

Biz iletişim kurmak istiyoruz. Fakat iletişim kurmakla neyi amaçladığımızı, neden iletişim kurmamız gerektiğini, iletişimin bize ne getirisi olduğunu sorguluyoruz. İki fotoğrafla bir film yaparak milyon dolarlık bir filmin üstesinden gelebiliyoruz. Kuzey Vietnamlılar, Vietnam Ulusal Kurtuluş Cephesi, Hollywood Pentagon'unun milyon dolarlık savaşına karşı iki fotoğraflık bir film yapmayı başardılar. Yıllardır her fırsatta çok az şeyle, sadece iki üç fotoğraf ve bir kaset yardımıyla bir film yapmanın mümkün olduğunu söylüyorduk. Biz bunun uzun metrajlı bir film yapmanın mümkün olduğunu göstermek için de iyi bir fırsat olduğunu düşündük; Jane'in başrol oynadığı, Vietnam savaşını konu alan, Kuzey Vietnam'ı ele alan ve bütün bunlar üzerine bizim düşüncelerimizin ortaya konduğu bir film. Bir günde yapıldı o film – elbette senaryosunun yazılması iki haftalık bir zaman aldı, fakat çekimini bir günde bitirdik, ertesi gün de kurgusunu yaptık ve ondan sonraki gün son şeklini verdik. Film kendisi için harcanan parayı bir günde, burada kazandı. 5 bin dolara mal olmuştu ve biz buraya gelmek için 1,000 dolar para almıştık.

J.-P.G.: Çok ticari bir film! Dağıtımını da biz gerçekleştirdik. Filistin'de iki yıl önce bu filmi çektiğimiz sıralarda, Ürdün'ün güneyinde fotoğraflarla film yapan bir doktor keşfettik. Bu adam her hafta Amman'dan, El-Fetih'ten fotoğraflar alıyor ve onları kurgulayıp içinde siyah alanlar oluşturuyor, kitlelerin gözü önünde kendi yorumunu yapıyordu. Gerçek bir film yönetmeniydi. Bizim bunu yapma imkânımız var.

Normalde iki saniye bakacağınız bir fotoğraf hakkında yapılmış bir filme bir saat zaman harcıyorsunuz. Sanırım, biz bu fotoğrafa on saat zaman harcamayı başarmışızdır. O fotoğrafa baktığınız iki saniye içinde bir milyon şey gerçekleşiyor. Medya, enfor-

masyon çok etkili bir araçtır. Sizin hayattaki yerinizi, benim hayattaki yerimi belirliyor. Bir saniye içinde bin tane sese ve görüntüye maruz kaldığım bir dünyada yaşıyorum. Ben işleyişin nasıl gerçekleştiğini görmek istiyorum. *Jane'e Mektup*'un ortaya koyduğu soru işte budur. Bir ilan üzerine film yaparak zaman harcayabildim.

J.-L.G.: Bir dolarlık fatura.

J.-P.G.: İnsanlar sinemanın bir duygu, duygusal bir bağlılık olduğunu söylüyorlar. Ne tür bir duygusal bağlılık? Birdenbire beyazperdede sürekli kullandığınız aynı yapbozun aynı parçalarına sahip olan birisini görüyorsunuz. Film, maruz kaldığımız gerçekliğin normal bağlarını koparmanın bir yoludur. Bir görüntüden, bir sesten daha soyut bir şey yoktur, fakat bu soyutluk belli bir gerçeklikten kaynaklanmaktadır ve gene bu soyutluk sizi kendi gerçekliğinize götürebilmektedir. İşte bizim izleyicileri geriye götüren filmler yapmamızın sebebi budur; onlara o filmi izleterek bir iki parça bir şey almalarını sağlamak, kendi hayatlarında onlarla ilişki kurmalarını sağlamaktır. Geribildirim etkisidir bu.

Videoteyp *(Videotape)*

R.K.: *Videoteyp deneyimi yaşadınız mı hiç?*

J.-P.G.: Hayretler içerisinde kaldık. Amerika Birleşik Devletleri'nde video karşısında çıldıran insanlar gördük. Videonun filmle hiçbir ilgisinin bulunmadığı konusunda güçlü bir düşünceye sahip olduk. Çok spesifik bir araç ve bizim o spesifiklik üzerine kafa yormamız gerekiyor. Şimdi videoyu doğru kullanan insanlar film yönetmenliğinden kaynaklanan en yanlış şeyleri ortaya koyuyorlar. Bu kişi tam şu ânda beni çekiyor ve ben onun büyük bir CBS gezisine sahip olmaya doğru yol aldığını düşünüyorum, daha ötesi değil. O adam bir CBS filmi yapıyor. Birisi konuşurken onu çekmesi gerektiğini düşünüyor.

R.K.: *Sizin öneriniz nedir?*

J.-L.G.: Bundan vazgeçilsin!

R.K.: *Ben insanlarla iletişim kurmak için videonun kullanılabileceğini düşünüyorum.*

J.-L.G.: Neyle iletişim kurmak? Ne tür bir enformasyon? Kendi başına *(per se)* bir bilgiden söz edemeyiz. Jane Fonda fotoğrafımızda bilgi içinde nasıl bir süreç olduğunu gördük. Ucuzlukla bilginin maliyeti arasında çok güçlü bir ilişki vardır. Sibernetiktir bu. Videoyla, film koşulları dışında daha az sayıda çalışma tarzlarına sahip olursunuz ve film koşullarının televizyon koşulları tarafından, milyonlarca televizyon ilişkisi tarafından belirlendiğini bilmek gerekir. Otuz yıl önce bilgi üzerine genel düşünceler ortaya koyan Shannon adında Amerikalı bir bilimci vardı. Bir vericiyle bir kanalın olduğunu ve sonra bir başka vericiyle bir alıcının olduğunu söylemişti. Kanalda, örneğin kablo, gürültünün olduğu yerdir. Bizim fark ettiğimiz şey gürültüdür. Gürültü film yönetmenleri olarak bizim gözümüzde sadece teknik bir detay değildir, sosyal bir olgudur. Kuzey Vietnam'dan yirmi beş yıldır gelen gürültü sizin burada kendi hayatınızı alış şeklinizi değiştirmiştir. Farklı bir biçimde kanalize edilmiştir.

J.-P.G.: Biz ilginç bir video izledik. Bu film, New York'taki Lower East Side adındaki okulda çalışan arkadaşlarımızdan biri tarafından yapılmıştı. Filmin adı *The Visit of the Chinise Ping-Pong Team to New York*'tu (Çin Ping-Pong Takımının New York Ziyareti). Bu arkadaşımız çocuklara Sony cihaz vermişti. Çünkü onların tek özelliği çok yüksek olmasıdır, perdede gördüğünüz tek şey pantolondur. CBS'ten NBC'ye kadar bütün medya oradaydı ve soundtrack'te insanların "Niye bu çocuklar etrafta koşuşturup duruyorlar?" dedikleri duyuluyordu. İşte bu medyadır.

J.-L.G.: Belki de videonun en ilginç tarafı, kameranın kolaylıkla tutulup kavranmasıdır. Kamera daha kolay şekilde kavrandığında onu kolayca oturtma ve üzerine daha iyi düşünme imkânı doğmaktadır.

J.-P.G.: Neden belli tarzları kullandığımızı kimse bilmiyor. Neredeyse hiç kimse tanımazken neden biz Dziga Vertov'un adını öne çıkardık? Eisenstein'ın gölgesinde kalmıştı Vertov. Örneğin, Eisenstein kendisini montajın mucidi olarak görüyordu, fakat aslında kamera açılarını keşfediyordu. Vertov da aynı anda kurguyu keşfediyordu. Onlar montajı ve kurguyu tesadüfen keşfetmiyorlardı. Sosyal bir çalkantı olan, Rus devrimi denen gelişmeyle ilişkileri sayesinde icat ediyorlardı bunları. Griffith'in buluşları denen yakın çekim gibi olaylar gerçekliğe yönelik çok geleneksel, psikolojik ve duygusal yaklaşımlardan ibaretti sadece. Bu anlamda bir buluş değildi. Kamera açısı anlayışı filmlerden tamamen kaybolmuştu. Kamera açısıyla hiç ilgisi olmayan kamera konumlarımız vardı sadece. Kamera açısı aslında gerçekliğe doğru yol açmak demektir.

J.-L.G.: Açı sadece bir kavşaktır. Bir noktadır. Bir açıyı ancak bir açılış olarak düşünürsünüz. Bir açılış gerçekleştirmek için aynen bir kavşakta olduğu gibi çok belirli bir noktaya girmeniz gerekir. Daha sonra kendinize yeni bir yol seçersiniz. Bunu daha matematiksel bir yolla da anlatabilirim: Bir akış, bir yön vardır. Yorgun düştüğünüz için bu akış sırasında bir noktada durmak istiyorsunuz. Yönünüzü değiştirmek istiyorsunuz. Açı gerçekliğe doğru yol açmak demektir, aynen denizdeki bir tekne gibi. Toplum anlamında düşünürsek, bir devrimin ifade ettiği şeydir, yeni bir yol, gerçekliğe doğru yeni bir yol açmak. Bolşevik devrim yeni bir açı icat etmiştir, hayatı organize etmenin yeni bir yolunu keşfetmiştir.

Griffith'in tarihini incelediğimizde, yakın çekimi keşfettiği sırada onun bir arayış içinde olduğunu görüyoruz. Sevdalı olduğu bir kıza ya da ona benzer bir şeye yakın olma ihtiyacı duyma meselesi değil. Çünkü Lumière'den on beş yıl sonra, gerçekliğe ulaşan bir yol bulma ihtiyacı duyuyordu. Fakat Amerika Birleşik Devletleri'nde devrim olmadığından, yapayalnız kaldı. Aslında gerici birisiydi. Sadece kamera konumu değişikliğini keşfedebildi.

Kurguya ihtiyaç duyuyordu, çünkü kamera konumu değişikliğini keşfederken bir yerine iki çekime sahip olması gerektiğini fark etmişti. O iki çekimi biraraya getirmesi gerekiyordu. Fakat kurgusu sadece paraleldi, aynı zamanda iki aksiyon yer alıyordu. Paralel, kavşakla aynı şey değildir; satırlar kesinlikle birbiriyle kesişmemektedir ve dolayısıyla açı yoktur.

Eisenstein kurguyla çalışmıyordu, iki açıyı arka arkaya koyuyordu sadece. Aynı zamanda, Vertov kurguya gerçekten kafa yoruyordu – paralel demeyelim ama, dikey kurgu, kavşaklar, gerçekliğin birbirleriyle kesişen parçaları. İki görüntü birbirini takip edecek şekilde değil, birbiriyle kesişerek üçüncü bir görüntü yaratacak şekilde yapılıyordu. Fakat Bolşevik devrimin güçlükleri nedeniyle -Rusya'da neler olduğunu gördük- Vertov ve Eisenstein karşı karşıya geliyorlardı. Vertov kamera-göz dediği yöntemi öve öve göklere çıkarırken, Eisenstein kamera-yumruk adını verdiği yöntemi övüyordu. İkisi de diğerinin önemini yadsıyordu. Dört yıl önce Eisenstein'ın şöhreti Batı'da doruk noktasına ulaşmıştı ve bizim Vertov'a çok fazla dogmatik bir yaklaşım gösterip onu göklere çıkarmamız gerekmişti. Fakat şimdi anlıyoruz ki, bu iki adam aslında aynı bedenin iki eliymiş. Aynen 1930'ların Alman sinemasında Bertolt Brecht ve Wilhelm Reich'in aynı bedenin iki eli olması gibi. Fakat o beden kesilip atılmış ve gerçekte o iki el hiçbir zaman biraraya gelip birlikte çalışmamıştı.

J.-P.G.: Size çok soyut gelebilir, fakat bizim açımızdan her gün karşılaşılan sorunlardan birisi bu. Dört yıl önce sadece yavaş çekimler gerçekleştirmek, düz filmler yapmak için sakin ve yavaş çalışmaya karar vermiştik ve karatahta niyetine bir beyazperde, bir beyaz tahta yaratmaya çalışmıştık. *Her Şey Yolunda*'da ilk defa bir takip çekimi kullanmayı başarmıştık. *Her Şey Yolunda*'da sadece iki tarz kullanılmaktadır: değişmez çekim ve takip çekimi. Bu özel zamanda takip çekimini niye kullandığımızı çok iyi biliyoruz. Filmlerimizden söz edebilir, onların nasıl yapıldıklarını, o görüntünün neden kullanıldığını, neden o şekilde çerçevelendirdiğimizi, neden o tarzın üstüne bu tarzı kullandığımızı ve bütün

bunları ne amaçla yaptığımızı çok basit ifadelerle anlatabiliriz. Bunlar çok temel ve pratiğe ilişkin sorunlardır. Üç yıldan sonra düz filmden oldukça yorulduk ve kamera açıları üzerine çalışmaya başladık. Ondan söz etmemizin sebebi bu.

J.-L.G.: İşçilerle nasıl bir ilişkimizin olduğu sorusuna ilk defa cevap verebiliyoruz. Eğer Mayıs-Haziran olayları sırasında bir film yapıyor olsaydık, bizim kitleler denen sıradan insanlarla ilişki kurma şeklimiz sıfır noktasında, film yönetmenliğinin sıfır noktasında olurdu... çevrinme, takip ya da zoom diye bir şey olmazdı; ki ben bunu pek çok kez yaptım, üstelik başka insanların çoğundan iyi yaptım. Gerçi o tekniklerden memnun olmadım, çünkü onların gerçeklikle hiçbir ilişkiye işaret etmediklerini gördüm. Sonra sabit konuma, orta plan çekimine ve sabit çekime geri dönme zorunluluğu hissettim, çünkü bu, sıradan insanların tatile gittiklerinde ailece fotoğraf çektirirken Instamatics çekiminde başvurdukları bir yöntemdir. Şimdi farkına varıyoruz ki, bu sıradan insanlar, bu gerçek insanlar, mücadelelerinde yol alıyorlar; karşılaştıkları baskının şekline göre yeni mücadele biçimleri keşfediyorlar; işçiyse patronlara karşı, kadınsa kocalarına karşı mücadele şekilleri geliştiriyorlar, Vietnamlıysa Amerika'ya karşı mücadele ediyorlar. Dolayısıyla biz artık değişmez çekim kullanamıyoruz. Teknik açıdan aynı gözükse de, yeni bir gerçekleştirme şekli bulmamız gerekiyor. Fakat Marksist ve Maocu kimseler olduğumuzdan, bizim açımızdan önemli olan tekniğin bizzat kendisi değil, toplumsal kullanımıdır. 'Açı'ya ihtiyaç duyduğumu fark ettim. Sonra da, açının ne olduğunu bilmediğimi anladım. Jean-Pierre, açıya benden daha fazla ihtiyaç duyduğunu keşfetti, çünkü o daha genç ve daha çok ezilmekte.

Her Şey Yolunda'da sadece üç takip çekimi vardır. Patronların gürültüsü, Ko-münist Partisi'nin gürültüsü ve solcuların gürültüsü olmak üzere üç 'gürültü'nün arka planına paralel çalışmak için bir takip çekimine ihtiyaç duyduk. O sesler birleştirildi. Bugünkü Fransa'nın meydana gelişidir bu. Dolayısıyla toplumsal kötülük-

lere bakan bir takip çekimimiz var. Filmin başlangıcında bir fabrikada, üretim yapılan bir yerde bulunuyoruz. Filmin sonundaysa bir süpermarkette, ürünlerin tüketildiği bir yerdeyiz. Aslında filmin tamamı zamanda ve mekânda bir takip çekimi olarak görülebilir. O film ürünlerin üretimiyle başlıyor ve ürünlerin tüketimiyle sona eriyor. Her ikisinde de medyaya, dağıtıma sahipsiniz. Jane bir ga-zeteciyi canlandırıyor, fikirler satıyor. Yves reklamcılık yapan bir adamı canlandırıyor, ürünleri doğrudan satıyor. Filmin sonunda yer alan son takip çekimi bir özettir. Gene uzaktan, o üç gürültü ve o zamanlar Fransa'nın en çok çalınıp söylenen müzik parçalarından biri geliyor kulağınıza. Benim kuşkuyla yaklaştığım o sözler Pompidou gibi birisi tarafından yazıldı ve Nixon ve Agnew gibi birisi tarafından bestelendi.

J.-P.G.: Mesele iyimser ya da kötümser olmakta değildir. *Her Şey Yolunda* neşeli ve ironik bir filmdir. Bu da bizim istediğimiz bir şeydir. Biz niye film yaptığımızı biliyoruz. Biz başka filmler üretecek filmler yapıyoruz. Dolayısıyla Paramount'tan çok fazla farkımız yok. Onlar, 'Biz bu yaptığımızın aynısı olacak başka bir film üretecek film yapıyoruz," diyorlar. Bizse bu yaptığımızdan farklı film üretecek bir film üretiyoruz, diyoruz. Dolayısıyla bir sonraki film farklı olacaktır.

HIZLA YAYILAN SÖYLENTİ

Penelope Gilliatt, 1976*

Jean-Luc Godard oturmam için bana kırmızı renkli bir plastik sandalye verdi, kendisi bembeyaz bir masanın tam karşısında durarken. Sol tarafında duran zeytin yeşili renginde fitilli kumaş kaplı hoş bir koltuğa bakıyordum.

"Röportajda *olduğunuz* duygusunu mu hissediyorsunuz?" diye sordu, masanın diğer tarafındaki, benim oturduğum sandalyenin aynısı olan kırmızı renkli bir sandalyeden, sert bir tavra bürünmeye çalıştığı halde bunda başarısız kalarak.

"Göz doktoru tarafından muayene ediliyormuşum duygusu hissediyorum sadece."

*) *The New Yorker*, 25 Ekim 1976, s. 47-58.

Godard gözlüğünü çıkardı. Camlar saydamdı; bir zamanlar sürekli siyah gözlük kullanırdı. Korunma amaçlı mıydı? Bir silah olarak mıydı? Sanırım, dünyanın renkleri ona dayanılmaz bir biçimde parlak göründüğü için kullanıyordu o siyah gözlükleri.

O zamandan bu yana yaptığı filmler Godard'ın, dünyaya ilişkin bir sürü şeyin, görmeye engel şeyler olsa da, araştırmaya ve akıl yürütmeyi gerektirdiğine inandığını ortaya koymaktadır. Bu yüzden saydam camlı gözlük kullanıyor.

"Şu arkamda gördüğün yazıyı bana okuyun," dedi göz doktoru, bir yandan piposundan bir nefes çekip, bir yandan beni izlerken.

Arkasındaki beyaza boyalı duvarın üzerindeki mor bir afiş ona, "LA TRISTESSE" diyordu. "A LA FOLIE" başlıklı afişin yanına, üzerinde karikatürler bulunan bir sayfa iliştirilmişti. Biraz ileride özene bezene yerleştirilmiş temiz bir karatahtanın üzerinde şu not vardı: "DİŞÇİ, CUMA, SAAT: 10: 00."

Godard'ın dünyasıydı burası elbette: Dolayısıyla, Godard'ın bir Godard lugatiyle kodlandırılması söz konusuydu. Bu ifadeler, düşünceler benzeri bir havayla kuşatılmıştı. Godard'ın, alışıldığı üzere, tıpkı Godard'ın gerçekleştirdiği bir el çekiminin bir söz gibi kullanılması şeklinde, bir insan özelliğinin görüntüsüne yakın bir şeyin kopyasını çıkaran bir filmindeydik sanki.

"Ben sizin 'DİŞÇİ' yazısını göreceğinizi unutmuştum," dedi. "Gözleriniz yüz seksen derece dönüp her şeyi görüyor," diye ekledi. Belirgin bir sessizlik oldu ve bu sessizliği bozmaya hiç gerek yoktu. Godard'ın ilk uzun metrajlı filmi *Nefes Nefese*'yi (1959) yaptığı zaman, onun, kameranın kendi ekseni etrafındaki dönüşüyle ilgili olarak, tek bir çekimde gözün kabul edebileceği geleneksel azami kamera dönüşünün kadar olduğunu sorduğunu hatırladım. Yüz seksen derece olduğu söylenmişti. Bunun üzerine Godard, kameramanı Raoul Coutard'dan hemen daha fazlasını kullanmasını istemişti.

Ölü yüzüne benzeyen bir suratla, oturması rahat bir sandalyeyi bana doğru kaydırdı. Üstünde gök mavisi bir kazakla gri renkli pantolon vardı. Çenesi çatallı, elleri düzgündü ve tehlikeli durumlardan sakınmak için gözleri dört dönüyordu. Bu alışılmışın

ötesinde neşeli, yalnız olmayı tercih eden araştırmacı kişinin yüzündeki ifade muhtemelen görüntülerden daha az anlaşılırdı. Arkadaşları ("Çok az arkadaşım var," diyordu üstüne basa basa, uzak tutarak dostluk sınavı yapma şeklindeki tipik yönteme başvuruyordu) ondan müthiş bir sevgiyle söz ederek, Godard'ın imkânsız birisi olduğunu söylüyorlar. Sert bir yapıda değil; arkadaşları bunu biliyorlar. Bunu, filmlerini izleyen ve onu bugün sinemanın en büyük şairlerinden biri olarak tanıyan bizler de biliyoruz. Braque kadar yaratıcı olan ender insanlardan biri ve aynı zamanda kararsız, hüzünlü, kaygısız. Umutsuzluğa kapılmış şeklinde bir görüntü sergiliyor günlük hayatında. Sert bir mizaca sahip olduğu izlenimi veriyor. Fakat o, dostları ve arkadaşlarının tespit ettikleri gibi, komik gerçekler karşısında kesin sonuçlara varıyor. Kahkahalarla gülmemek için çok çaba sarf ediyor, fakat can sıkıntısına kapılma kapasitesine denk bir gülme duygusuna sahip. Bunun yanında, Godard bir piercing şirketinin çok güçlü bir karakteristik özelliği olan duygu baskısını da yaşamaktadır. "Sol bana duygusal olmak, sağ ise taş kesmiş düşüncelere sahip olmak gibi geliyor. Ben duygusal birisiyim, dolayısıyla başka sebeplerin yanında bu sebepten öbürü, solda yer alıyorum," diyor, kendisini ifade ederken.

Geçenlerde Paris'ten, görüşme yerimiz olan Grenoble'a geldi uçakla. Isére Irmağı'nın kıyısında küçücük bir dar sokağın sonunda bir evi var. Evin salonunda karşılıklı iki kapı bulunmakta. Galiba Godard yollara düşüp kaçmayı seviyor.

"Siz yanlış kapıyı çaldınız. Yarın bu kapıdan girin, olur mu?" dedi.

"Çıkmak mı istiyorsunuz?"

"Girmek için de çıkmak için de kullanılabilecek bir kapı o. Çok kullanışlı bir kapı."

Godard'ın oturma odasında, üzerinde Çince yazı bulunan kan kırmızı bir Mao posteri ve aynı renkten sandalyeleriyle bir takım olan kırmızı renkli formika yemek masası bulunuyordu; sandalyelerin minderleri, parlak sarı ve mavi renkler üzerine işlenmiş desenleriyle anaokuluna giden çocukların çizdiği paspasları andırıyordu. Odanın bir ucunda panjurları kapalı kocaman bir pen-

cere vardı; Godard'ın müthiş bir hareket imkânı bulduğu dışarıyla salonun içini ayıran, basamakları zeytin yeşili renginde halı kaplı rıhtsız merdiven bulunuyordu. Kahverengi kocaman bir dolabın kapağının üzerinde özenle seçilmiş bir yere yapıştırılmış küçük küçük gazete kupürleri gözüme çarptı. Sadelik içinde, ana renklerin hâkim olduğu, grafik tasarımların ve kimi yazıların bulunduğu bir kutlama yeriydi sanki bu oda.

Godard'ın posterinde yer alan Çince söz çok güzeldi. "Çin'e moda olmaktan çıktığı zaman gitmek istiyorum," deniyordu.

Sohbet sırasında sözlerden ve filmlerden söz ettik. Godard'ın çok sakin bir sesi var. "Benim burası hem bir kütüphane, hem okumak istediğiniz bir kitabı basabileceğiniz, basmak istediğiniz bir kitabı okuyabileceğiniz bir yayınevi işlevi gören bir stüdyo gibidir."

Otuz yıllık bir arkadaşım bana Godard'ın eskiden Stendhal gibi yazabilmek şeklinde müthiş bir arzusu olduğunu söylemişti. Godard şimdi dünyada eşi benzeri olmayan filmler yapıyor ve polemiğe girmeyi seven bu insan kendisini şiirsel yolla ifade etmekten asla geri duramıyor. Godard film yapmaya başlayınca, estetik yirmi yıl büyüdü ve seyirciler yirmi yıl gençleşti. Onun varlığında, kusursuzluk sağlandı. Godard konuşurken kül tablasını masasının üstünde tam olması gereken yere koyuyordu. Bir başka gün, ön kapının aralığından -ön kapılardan birinden- beni izlediği sırada kapının üstündeki "Ayaklarınızı siliniz" şeklindeki uyarı dikkatimi çekmişti. Ben de ayaklarımı silmiştim. Godard uyarı notunu hatırlamış, tuhaf bir şekilde kafasını sallamıştı, en ufak bir kıpırtı olmayan yüzündeki ifadeyi değiştirmeden. "Güzel." Bir Godard sessizliği vardı. Sessizlik ânlarında genellikle bir şeyler söyleyerek sohbeti devam ettiren Godard'ın kendisi olur. "Biz kendimizi temizlemekle meşgulüz." "Biz?" Kendisi ve kızından söz ediyordur, belki? Âşıktır Godard, filmlerinin ateşine denk bir ateşle. Ya da kendisi ve kendisine sadık kalan teknik ekibi. Ya da kendisi ve sinema? Sinema onun dostu, akrabası.

"Stüdyolarınızı görebilir miyim?" diye sordum.

"Evet," dedi ve sigarasını söndürmeye başladı.

"Ceketimi alsam mı acaba?"

"Gerek yok."

Beni kullanışlı olmayan ön kapıdan geçirerek hızla sokağa çıkardı. Otobüse binmeyi gerektirecek bir mesafeyi yürüyeceğimizi sanırken Godard biraz ilerideki bir kapıyı açıverdi ve karşımızda stüdyolar belirdi; garajdan dönüştürülen bir yerde bir seslendirme odası, bir ses birleştirme odası, bir kurgu odası meydana getirilmişti. Odaların her birisi göz kamaştıran teknik malzemelerle doluydu. İçinde ping-pong masası bulunan oda olmasaydı kendimizi bir uzay araştırmaları merkezinde sanabilirdik.

Grenoble'lu arkadaşlarınızla mı oynuyorsunuz?

"Grenoble'da genellikle yalnız oluyorum," dedi, fakat sırıtarak söyledi bunu.

Godard'ın filmlerinde yalnızlığın kutsallığıyla iletişim kurmanın bir yolu vardır. "Sanatçılarla bilimciler birbirlerine çok benzerler. Ben görüntüleri ve sesleri aynen bir bilimci gibi birbirine karıştırıyorum, umarım bunu yapabiliyorumdur. Bilimsel çalışmanın gizemiyle sanatsal çalışmanın gizemi aynıdır. Bir gizem var." Harflerin birbirine karıştığını, değiştiğini, birbirini yağmaladığını görmek mümkündü, aynen filmlerinin ikonografisinde olduğu gibi: "MISTÈRE," "MYSTÈRE." "Batı'da beklentisine girilen şeyde farklılık olmasına rağmen. Batı'da sanatçı -Çin'dekinden farklı olarak- bir eğlence figürü olarak görülür." Godard'ın *Amerikan Yapımı*'ndaki (1966), filmin ilginç bulduğu karakterler daha çok aşağılanan ve benim "*gauche élégante* olarak adlandırdığım" karakterlerdir. Godard, bilimcilerin merakını, aynen film yönetmenlerinin gerçek araştırmacılığı gibi, sözlerin kullanımıyla sahici olmayan bir şekilde giderilebilir olarak görmektedir. "Bilimciler daima cevap aramakta ve buldukları cevapları bazen görüntü haline getirilmeleri gerektiğinde, onları gramatik bir biçime sokmaktadırlar. Hazırladıkları araştırma makalelerinde, onların sözleri, gördükleri şeyleri sık sık gizlemektedir. Sanırım kanser sorununun çözülemeyecek olmasının sebebi budur: Çünkü yazı, sorunu gizlemektedir. Bir bilimcinin söylediği şeyler kimi zaman anlaşılmaktan uzak olmaktadır, çünkü başka insanların yirmi yıl önce yazdığı şeyler, o bilimcinin bugün yazdıklarını giz-

lemektedir." Bütün literatür, Godard'ın yatağının başucundadır. Yukarı kattaki oda tıka basa kitaplarla doludur, eski ve yeni. Bu sinema bilimcisi okuyor onları.

Godard'a son zamanlarda okuyup da beğendiği bir roman olup olmadığını sordum. Biraz gezindikten sonra, "Ben genellikle tarihsel kitaplar okuyorum," dedi. Ardından belgeselleri daha çekici bir yol olarak gördüğünü ilave etti. "Romana giden bir yoldur bu, fakat hâlâ bir yol değildir, çalılıktır, ağaçlıktır. Roman okumayalı yirmi yıl oldu," dedi, kayıtsız görünmeye çalışarak. Bu tutkulu adam düşkünlüğe bir yandan karşı koyup, bir yandan ondan vazgeçerken kayıtsızlık geliştiriyor. Benden bir kurgu makinesinin özelliklerini anlatan İngilizce bir açıklama metnini birlikte çevirmemizi istedi.

Daha sonra, verdiğimiz molalarda söyleşi üzerine, onun bilimsel çalışmaya benzerliği konusu üzerine sohbet ettik; her ikisinin de, içine giren birinin duvardan duvara çarpacağı karanlık bir koridor boyunca devam eden hareketlilikler haline gelmesinden söz ettik. Bir şey ararken başka bir şey bulmak. Araştırma ekipsiz bir faaliyet haline gelmektedir. Godard bir yandan yalnızlığını savunurken, muhtemelen bir yandan da bu durumundan dolayı üzüntü duyuyor. Fakat farklı bir şey olan yalnızlık hakkı uğruna ölümüne bir mücadeleye girişirdi. "Yalnızlık güçlü bir konumdur. Reddedilmesi gereken bir konumdur." Godard, kendi sessizliği başka birinin vaktinin boşa harcanmasına da yol açacağı için, onunla mücadele etmektedir.

Derken, gürültü üzerine konuşmaya başlıyoruz. Sesten değil, gürültüden söz ediyoruz. Godard'ın filmleri gürültünün insan hayatına müdahalesiyle ilgili düşünce tarafından giderek daha sık teşvik edilmektedir. "Ben gürültü konusuyla çok ilgileniyorum," diyor. Bir ot yaprağı bile büyürken, bitkinin kendisiyle toprak arasında bir gürültü meydana gelir. Ah, size bir konuda soru sorabilirim." Oturduğu masadan kalktı ve gidip bir broşür getirdi. O broşürü bir iki saniye elinde tuttuktan sonra, "*Souffle*'ın İngilizcesi nedir?" diye sordu. Ben hiç düşünmeden yanlış bir çeviri yaptım. Sonra kendisi teknik bir sözlük aldı eline. "Mırıltı," dedi. İn-

gilizce'si oldukça iyi. Daha çok Amerika'da öğrenmişti. Elindeki broşür kayıt cihazının bir parçasıyla ilgiliydi. "Konuşma konusuyla çok yakından ilgileniyorum," dedi, bir ânlık suskunluktan sonra kapının menteşelerinin bulunduğu duvara yaslanıp sessiz bir şekilde elindeki broşürü okurken. "Ah, kısık ses demek olan *souffle* -elbette bu konuda konuşabiliriz, birer kahve söyleyelim- burada 'iki kanal arasındaki sızıntı' şeklinde tanımlanıyor," dedi. *Scientific American*'da modern iletişim üzerine çalışan bir uzmanın makalesi vardı. Bu uzman çok kullanışlı bir bilgisayar icat etmiş. Alıcıyla verici arasında bir sinyal bir kanala gitmekte ve buna gürültü ilave edilmektedir, diyor bu uzman o yazısında. Bir sinyaller meselesi. İki dost arasındaki konuşma: iki kanal arasındaki bir sızıntı."

Tıpkı Godard'ın yaptığı filmler gibi. Semafor işaretleri, uzaktan görünen semboller, konuşma sızıntıları.

"Bir film üst üste gelmiş görüntülerden ibaret bir görüntüdür. Görüntüler önce 'Seni seviyorum' diyecek, sonra 'Seni sevmiyorum' diyecek, sonra gene 'Seni seviyorum,' diyecektir, fakat bu kez farklı biçimde diyecektir. Bu, üniversiteler olmadan, pahalı araç gereçler olmadan da yapılabilir. Üniversiteler sıkıcıdır. Araç gereçler sizi o araç gereçlerin sahiplerinin kontrolü altına girmeye götürüyor. Bir filmin televizyondan tamamen farklı tarzlarda görüntüler meydana getirmesi gerekir. Televizyon, bir bakma makinesidir. Televizyonda öldürülen insanların görüntüleri katilin istediği etkiye sahip değildir." Godard, beklendiği gibi aptal bürokratları uzaklaştırarak televizyona iş yapmaktadır. Fransız TV'si Godard'a 1968'de yaptırdığı bir filmin gösteriminden vazgeçmiş; London Weekend Television 1969'da yapılan bir filmi geri çevirmiş; İtalyan televizyonu ise gene 1969'da yapılan bir başka filmini kabul etmemiş. Bütün bunlara rağmen, Godard televizyonu tiyatroya yeğlemekte ve onun bu tercihi başarılı sonuçlar vermeye başlamaktadır; şu anda, Fransız TV'sinde, parıltılı ve küçücük bir Grenoble laboratuarında yapılmış bir çalışması gösterilmektedir. "Tiyatrodan nefret ediyorum. Bunun sebebi belki de oyuncuların bağırıp çağırmasıdır. Ya da onların köle konumunda



Godard, *Cahiers du cinéma*'ya yazdığı yıllarda Truffaut'yla.

olmalarıdır. Ben daha özgür bir tiyatro türü olan sporu tercih ediyorum. Olimpiyat Oyunları'nı tercih ediyorum."

Birlikte ping-pong oynadık. Godard satrancı da çok iyi oynuyor.

"Problemleri farklı biçimlerde koymayı öğrenmek. İyi bir film yapmak, problemlerin farklı biçimlerde koyulması meselesidir." Bu konu, tekrar tekrar Godard'ın düşünme tarzının kuralı haline geliyor. Godard yeniliğin bir estetik kazanç değil, bir silah olduğuna inanıyor. "Bir çarpma olayı yaşadığınızda iki şeyden birisi gerçekleşir. Ya bu olaydan sonra daha iyi düşünmeye başlarsınız ya da öncekinden daha çok sarsılmış olursunuz."

Godard 3 Aralık 1930'da Paris'te Protestan bir ailenin çocuğu olarak dünyaya geldi. Babası doktordu. Jean-Luc İsviçre ve Paris'teki okullardan mezun olduktan sonra Sorbonne'a gitti ve bu üniversitenin etnoloji bölümünü bitirdi. Ciné Club du Quartier Latin'e üye oldu ve 1950'de Jacques Rivette ve Eric Rohmer gibi yönetmenlerle biraraya gelerek uzun ömürlü olmayan *Gazette du Cinéma*'yı kurdu. Ocak 1952'de *Cahiers du Cinéma*'da yazı yazmaya başladı. O

sıralar Kuzey ve Güney Amerika'ya sık sık ziyaretlerde bulundu. 1954'te Lozan'da yaşanan bir motosiklet kazasında annesi öldü. Godard o yıl İsviçre'deki bir baraj inşası işinde çalıştı; ilk kısa filmi *Opération béton*'u (Beton Operasyonu) orada yaptı. Ondan öncesinde gazete dağıtımcılığı yapmış, Zürih TV'si adına kameraman olarak çalışmıştı. Bunun sonrasında *Une Femme coquette* (Cilveli Bir Kadın, 1955) adında bir kısa film çekti. Senaryosunu (Maupassant'dan sonra) kendisinin kaleme aldığı bu filmin çekimini ve kurgusunu Cenevre'de kendisi gerçekleştirdi. Derken, Godard için kötü günler tekrar başladı, *Cahiers du Cinéma* ve *Arts*'a zaman zaman eleştiri yazıları kaleme almanın yanı sıra, Claude Chabrol'un Artistes Associés'teki eski işi olan muhabirlik dahil tuhaf tuhaf işler yaptı. Godard'ın çektiği ilk Fransızca filmin adı *Tout les garçons s'appallent Patrick*'di (Patrick Adı Verilen Bütün Erkekler, 1957). Bu filmin senaryosu Eric Rohmer'in elinden çıkmıştı. Filmin konusu, elinde tuttuğu *Arts*'ı okurken "Fransız Sineması Sahte Efsanelerin Ağırlığı Altında Can Çekişiyor" başlığına konsantre olmuş bir adamın çekiminden ibarettir. Godard yola çıkmıştır.

Ünlü *Nefes Nefese*'si, Godard'ın kariyerinin sonraki aşamalarında kuvvetlendirmeye devam ettiği bazı erken saptamalar ortaya koymuştur. Teknik bakımdan, geniş plan çekimler ya da yakın planlara ve arada kalan küçük çekimlere düşkünlük vardır halihazırda. İçerik olarak, Marx'a ve Coca-Cola nesline düşkünlük gösterildiği görülmekte, Belmondo'nun oynadığı bir karaktere -Bogart'ın iç hayatını değil dış görüntüsünü taklit eden, onun yüz ifadeleri ve davranışlarını ortaya koyan bir karakter- uygun duygu bulunmaktadır. Jean Seberg figürü, Godard'ın kadın karakterlerine ilişkin (erkeklerin edilgen olduğu yerde gizemli biçimde aksiyonun asıl sebebi olan) hiç değişmeyen duygusunu ortaya koymaktadır. *Nefes Nefese* sinemasal açıdan çok ilginç bir filmdir ve her kuşağa hitap etme özelliğine sahiptir: enerjiktir, cesurdur, korkunçtur. Böyle bir başlangıç karşısında, *Nefes Nefese*'yle birlikte insan Godard'ın bizzat kendisinin son nefesini vermekte olduğu duygusuna kapılmaktadır. Meslek hayatının geriye kalan kısmının, etkileyici bir biçimde Godard'ın nefesine tekrar kavuşma çabası haline geldiği görülür.

1961'de evlendiği Anna Karina'yla birlikte çektiği *Küçük Asker*'de (1960), "Aksiyon zamanı geçti... Düşünceye dalma zamanı geldi," şeklinde sözler yer alır. Bu film Godard'ın en acı sözünü en az ısrarla söylediği ve artık düşünceye dalma sürecini başlattığı tipik bir filmidir. Filmin kahramanı Bruno, Véronica'yla ilgili sıradan düşünceleri ve Véronica'yı muhteşem tablolarla kıyaslamaya kadar varan aşkı konusunda hayal kırıklığına uğramaktadır. *Kadın Kadındır* (1961) ve *Hayatını Yaşamak*'ta (1962), kadınların toplumun kafasındaki yeri temel bir metafordur. Godard *Kadın Kadındır*'da Lubitsch'i keyifli bir biçimde taklit eder. Orada kendimizi hayali bir Michael Kidd koreografisinin yer aldığı hayali bir Gene Kelly müzikalinde buluruz. O film Godard'ın ilk renkli filmi ve geniş perdedeki ilk gösterimidir: güzel kadınlara, eğlenceye, hayat dolu zamanlarındaki Hollywood'a ağıt. Godard şimdi bu dünyayı burjuva dünyası olarak görmekte ve nefret etmektedir, fakat muhteşem bir adamın çalışmaları da orta yerde durmaktadır: her şeyden önce, etkinliği ve aşkla olan ilişkisi açısından.

Çok hoş şekilde biraraya getirilmiş on iki bölümden oluşan *Hayatını Yaşamak*, Godard'ın ses ile görüntü arasında yaşanan mücadeleye ilişkin ilk başlardaki açık kabullerinden birini ele alır. Yakın çekimler, uzak çekimler ve orta boy çekimlerin olağanüstü güzellikteki sıralanışına istatistikleri okuyan bir anlatıcının uzaktan gelen sesi eşlik eder. "Görüntülerle ses arasındaki mücadele," demişti Godard, Grenoble'da, *Hayatını Yaşamak*'tan ve o filmle birlikte izlediği yoldan söz ederken. "O bir mücadele değildir, fakat sadece biraraya gelmek de değildir. Film geleneksel olarak diyalog ya da görüntüleri, tıpkı bir posta gönderisinin üstüne yapıştırılan pul gibi, anlamın tamamlayıcısı olmanın ötesinde bir şey haline getirmez." *Hayatını Yaşamak* fahişelik konusunu ele alır. Geniş şekilde ele alınan bu düşünce Godard'ın bir sürü başka filminin de konusunu oluşturur. Geleneksel olarak akıllı kabul edilen bir tek taraftarı olmayan kısılmış seslere yönelik ilgi. Fahişeliği tematik olarak kullanması konusunda şöyle söylüyordu: "Birer nesne olarak görülen kadınlarla ilgili argo konuşmalardan ibaret değil o film. Ben bütün hayatım boyunca kadınların erkeklerden *etkin bir*

biçimde çok daha akıllı olduklarına inandım." Fakat kadınların canlılık ve neşelerinin kaynağı olan bu etkinlik, aynı zamanda onları insanı düşüncelere sevk eden hayattan uzaklaştırabilmekte ve gene onlar için Godard'ın erkek karakterlerinin çoğuna uygun hale getirdiği edilgen rol kadar eziyet kaynağı olabilmektedir.

"Kendimize sorular sormalıyız," diyordu, biraz gezindikten sonra zeytin yeşili rahat koltuğunda yaylanırken. İkimiz de aynı yöne bakarak konuşuyorduk, çünkü ben sandalyede oturuyordum. "İnsan özgür olmadığı için mutsuz olduğunu söyler mi? Ya da mutlu olmadığı için özgür olmadığını?"

Alberto Moravia'nın *A Ghost at Noon* adlı romanından uyarlanan *Nefret*'te (1964) modern bir insanın tedirginliğinin karşısına Seneca huzuru çıkarılır ve Godard kendisine, geleneksel anlatı tarzındaki bir filmde geçip gidilecek şeylere vurgu yapmasını sağlayan bir belgesel tarzına başvurur. "*Nefret*, karmaşık düşünceler hakkında basit bir filmdir," diyor Godard. Bu film, sinema dünyasının ilk büyük adamlarından olan Lumière'in sinemayı 'geleceği olmayan bir buluş' şeklindeki tanımlamasına yer vermektedir. Godard sinemaya gelecek sağlamıştır. Godard sinemayı daima, sanki daha önce hiç film yapılmamış gibi, işi en başa döndürerek sıfır noktasından başlama çabasıyla yapmıştır. Asla kolay bir soru sormamıştır. Bizler İkinci Dünya Savaşı'nı 'iyi bir savaş' olarak nitelendiriyoruz: Peki, bunda haklı mıyız (*Jandarmalar*, 1963)? Bir erkek bir kadını nasıl serbest bırakabilir (*Hayatını Yaşamak*)? Bir Batılının bir Asyalıya ne yardımı olabilir (1967'de savaş konusunda kaygı duymamızı sağlayan bir bölümle katkıda bulunduğu *Vietnam'dan Uzakta*)? Godard bizim Vietnam'dan gerçekten çok uzakta olduğumuzu bilmektedir, fakat hepimizin savaşçı olduğu ülke içinde de bir Vietnam var. Elimizdeki mevcut gücü nasıl kullanacağız (*Hayatını Yaşamak*'ın işaretini verdiği *Evli Bir Kadın*, 1965)? Biz neyi inşa ediyoruz? Godard *Alphaville*'de (1965) bize bir cevap, günümüz Paris'inde çekilmiş bir gelecek vizyonu gösterir. Karakterlerin gündüz vakti meşaleler kullanmak zorunda kaldığı karanlık bir yeraltında bulunuyoruz. Eddie Constantine'in oynadığı Lemmy Caution (*domuzla* ilgili bir kelime oyunu), Mozart'ın ve

Schikaneder'in Pamina'yı tekinsiz ve sonsuz sınamaların karanlığından geçirerek yukarıdaki ışığa götüren Tamino'suna benzer. Onların neredeyse koşmaları gerekmektedir. Godard'ın filmlerinin çoğu uçak yolculuğuyla biter.

Godard 1968'de Dziga-Vertov adı verilen bir yapım grubunu oluşturmak amacıyla Jean-Pierre Gorin'le bağlantı kurdu. Bu grup, adını 1918'in Sovyet Rusya'sının yönetmenlerinden Dziga-Vertov'dan alıyordu. Dziga-Vertov, Kino-Glaz (Sine-Göz) denen ünlü haber filmi grubunu kurmuş ve onun sayesinde, kamera görüntüsünün anlattığı gerçek ile gözün anlattığı gerçek arasındaki farkları takip etme tutkusu ve şaşırtıcı bir şekildeki lirik teknik enerjisiyle, Godard'ınkine yakın bir film tarzı yaratmıştı. Bir Godard-Gorin yapımı olan *Une Film comme les autres*'de (Diğerleri Gibi Bir Film, 1968) çimenlerin üstüne oturup siyasal tartışmalar yapan insanları görürüz. Sonra, insanların konuşmalarından, kitap okumalarından alınma bölümler gelir. Godard'ın, eğer müthiş bir sabırla biraraya getirilebilirse, daima hayata dair parçaların en görkemli bütünü meydana getirebileceği düşüncesinden kaynaklanıyordu bu filmin hikâyesi. Ben bu düşünsel temelin, arkadaşlarının -çok eski bir meslektaşı olan Truffaut gibi- en çekilmez olduğu zamanlarda bile ona sadık kalmalarının sebeplerinden birisi olduğu kanısındayım. Godard şimdi daha da yalnızdır; Gorin'le ortaklığı sona ermiş, bir köşeye çekilmiş, bir yandan düşünüyor, diğer yandan çalışıyor. "Düşünce, yenilgiden sonra, eylemden önce gelir," diyor Brecht.

Godard'ın, hayal kırıklığına uğrayan insanlar ve sonuca ulaşmayan işlerle ilgili çok sayıda filminden bir diğeri olan *Çılgın Pierrot*'da (1965) Anna Karina, Jean-Paul Belmondo'ya onun kim olduğunu bilmediğini söyler. Sonra seyircilere dönüp, "Sizin kim olduğunuzu da bilmiyorum," der. Kuşku devam etmektedir. Godard ateşli bir konuşmacı değil, bir sanatçıdır. Bir şey düşündüğüne inanır, sonra onu bulgularının yalnızlığına meydan okuma yeteneklerini kullanarak açıklar, sonra da yanılmış olabileceğine karar verir ve kendisiyle çelişen bir film yapmaya devam eder. Soru-cevap şeklindeki Marksist öğreti kitabını ezbere okuyan kü-

çük bir kızın sesi eşliğinde bir üretim bandının o on dakikalık ünlü takip çekiminin bulunduğu *İngiliz Sesleri*'nde (*Mao'da Buluşalım* olarak da bilinen film, 1969), diğer şeyler yanında, İngiltere ve İngiliz fabrika hayatını anlamaya çalışmaktadır.

"Sesi, görüntünün tahakkümünden kurtarmak," diyor Godard Grenoble'da, "aynen bir davulun derisine çarpan yeni tenis topları gibi, sesleri meydana getiren bir teyple gerçekleştirilmiş anlamsız bir deneyimdir". Godard makine kullanmayı bıraktı, çünkü mevcut teypte konuşma yoktu. O, anlamsız şeylerden nefret etmektedir; filmlerinden biliyoruz, tıpkı suç işlemenin insanın aklını çelen tartışmasız hazzından nefret ettiğini bildiğimiz gibi. Bu iki düşünce de 1960'larda öğrenci olmanın nasıl bir şey olduğunu gösteren filmlerin en iyisi olan *Erkek/Dişi*'de (1965) çok güçlü bir öğe olarak yer almaktadır. *Erkek/Dişi*, yönetmenin en etkileyici kâbuslarının çoğuna benzer şekilde, açılan bir beynin hikâyesini konu alıyordu. Beş ölüm olayı kaydedilmişti; karakterler büsbütün duyarsız ifadeler içindeydiler. Röportaj yapan kahraman Paul sonunda derme çatma bir evin arkasından yürüyerek gelir ve ölümüne yol açacak bir şekilde düşer. Olayın tanığı bile olmayan bir kız polislere, "O adam şey yapmak istemişti... sanırım bazı şeylerin fotoğrafını çekmek istiyordu," der. Uzaklaşma arzusu öldürür, diyor Yedilisi hakkında, Godard. 1971 tarihli *Vladimir ve Rosa* adlı bir Dziga-Vertov filminde de, Godard'la Gorin'in bir tenis ağının başında karşılıklı olarak adımlarken yaptıkları ve bilinçli olarak sadece yarı anlaşılır şekilde verilen konuşmanın yer aldığı Chicago Yedilisi konusunda Godard'ın kendisine hâlâ Descartes'taki bir şeyden daha şaşırtıcı gelen bir anlayış ortaya koyduğu görülmektedir. "Sanırım bu yüzden böyleyim": Tamam. Fakat duygu konusunda ne diyorsunuz? "Sanırım bu yüzden hissediyorum" sözü doğru mudur? İnsanlar hissettiklerini zihinsel olarak *düşünürken* nasıl hissedebilirler?

Gene de, düşünmek bir şeydir. Godard'ın filmlerinde aksiyon, çok geç ve yararsız bir şekilde gelir. *Weekend*'de (Hafta Sonu, 1968) geçmişin zemini yerle bir edilmiştir. Bir kültürün kalıntıları taşra-

daki gürültülü hayat tarzına ortak olmaya çalışmaktadır. *Hafta Sonu*, Godard'ın tarihe yönelik duygularından birini, aynen Paul Gégauff'un bir çiftlikte kümes hayvanlarının arasında piyanonun başına geçip Mozart'ın bir eserini çalarken ortaya koyduğu kadar güçlü şekilde hatırlatır. Müziğin bu çamur içindeki varlığının absürdlüğünde başarılan bir şey, bizim buluşumuz olarak kalmaya devam etmekte, diyor Godard. Keşke ona bağlı kalmayı başarabilseydik. Eski haline getirebilseydik. Onun Rolling Stones filmi *Bir Artı Bir*'i (1968) hatırlayın. *Bir Artı Bir* belki de Godard'ın en ağzı sıkı çalışmasıdır. Godard'ın o filmi dışarıdaki devrimin görüntülerini ve seslerini, bir kayıt stüdyosunda birbirinden ayrı çalışan ve kendi kendilerini kulaklıktan dinleyen Stones'un tekrarlanan fragmanlarıyla biraraya getirir. Biz teknik ekipmana bağlıyız – evet, elbette, diyor tekniğe aşırı derecede düşkün olan Godard. Fakat bizi ruhumuzun karanlıklarına götüren ve bize ayın arkasını gösteren bu çarpık insan davranışlarının kaydedilen parçalarından uyumlu bir şey meydana getirebileceğimize de inanıyoruz.

Godard'ın idealizm ve ilişkili olmayı poetik bir şekilde örtüştürmesi yanında, kaos ve sıradanlık. *Le Gai savoir*'da (Şen Bilgi, 1968) kendisini Jean-Jacques'ın torununun torunun oğlu olarak tanıtan Émile Rousseau adında bir karakter, Üçüncü Dünya'nın sembolik kızı Particia Lumumba'yla kullanılmayan bir televizyon stüdyosunun yanında tesadüfen karşılaşırlar. Derken, uzun bir gece muhabbetine başlarlar. Sıfırdan başlarlar, önceki gibi. Tekrar başlarlar. Ayrılırlar. Tekrar ilişkilerini yoluna koyorlar. Burada bir dil sınavı söz konusudur. Patricia ve Émile kapkara bir boşlukta yalnızdırlar. Bir ses, yaşanan bir aksiyon üzerine sürekli yorum yapmaktadır: Hümanist romantik Rousseau'nun, Picasso'nun, Mozart'ın, Hegel'in, Renoir'ın, Joys'ın, Bogart'ın, Dostoyevski'in mirasçısı olan Godard'ın sesini duyarız. Godard kaynağını estetikten alır ve estetiği etik olarak görmektedir. "Basitlik erdemdir, açıklık iyi bir şeydir. Ve filmde emperyalizmin insanlara kendilerinin istedikleri tarzda filmler yaptırmak isteyen bir topluluk olduğunu söylemek mümkündü." Godard'ın insanları, Keats gibi, maddi olmayan bir ölümün hayalini kurarlar. "Bir gece vakti hiç



Hafta Sonu'nda (1967) Corinne rolündeki Mireille Darc ile Roland rolündeki Jean Yanne.

acı çekmeden hayattan kopuvermek. Hollywood'un, Godard'ın kahramanlarına ölüme meydan okuma gücü veren ve yara bere açmadan öldüren cinayet filmlerinin mirası değildir bu; Godard'ın günümüz insanlarının ölüm karşısında herhangi bir sorumluluk duygusu taşımadığına ilişkin gözlemidir. İğne kurbağanın bacağına batar, sinirler tepki verir, fakat bir değerlendirme yapılmaz. "Siyasal temeli bulunmayan bir kolektif oluşum, aslında bir restoranda oturup toplu halde yemek yemekten öteye gitmez," demişti bana. Fransız solculardan meydana gelen beş kişilik örgütsüz bir grupla ilgili -bir öğrenci, bir aktör, iktisatçı kafasına sahip birisi, adını Dostoyevski'nin *Ecinniler*'indeki karakterinden alan Kirilov- *Çinli Kız*'da (1967) radikal çabalar ortak bir amaç olmamasından dolayı şarapnel parçaları gibi dağılmaktadır. "Batı'daki sorun, bizlerin estetik bakımdan fazla beslenmiş olmamız," diyor Godard. "Üçüncü Dünya'nın sorunuysa, açlık çekmesi. Sanatsal olarak gerekli olmayan şeyleri tüketiyoruz. Filmlerimizin yarısı, dörtte üçü gereksiz, fakat farkına varmıyoruz."

Godard'a eski arkadaşlarından ikisinin filmleriyle ilgili sorular yönelttim. Godard "Onlar burjuva çerçöpleri yapıyorlar, bense devrimci çerçöp yapıyorum," şeklinde cevap verirken, ben ifadesiz bir tavır içinde, sözlerini kalbine yakın bir şey söylediğinin işareti olarak algılamaya başladım.

"Olamaz," dedim.

"Evet, öyle," dedi.

Birlikte yürüyüşe çıkmaya karar verdik. "Şimdi, *Pravda,*" diyerek, 1969'da yaptığı radikalizmi konu alan filmden söz etmeye koyuldu. "O filmin üzerine bir etiket koyacağım ve bu bir Marksist-Leninist film çerçöpüdür diyeceğim," dedi. Jerry Lewis ya da Laurel ve Hardy gibi insanlar – eğer onlar 1917'de iş yapmış olsalardı, *gerçek* Marksist filmler yaparlardı. Şu ân Çin'de görülmektedir bu; ben buna inanıyor ve öyle olmasını umuyorum. Laurel ve Hardy'yi devrimci Çin'de düşünsenize! Laurel'i bir siyasi komiser, Hardy'yi de köylü olarak düşünün! En azından ne yapmamak gerektiğini biliyorum artık. Bir daha asla ayak basmayacağım bir evi ziyaret ettim. Çinlilerin şeker kurşunlar dedikleri şeyleri yapmamamız gerekiyor."

Bu adamın şu ânda böylesine yaygın bir cevap olan filmlerine nasıl dudak bükülebileceğini anlamıyorum. Godard dünyamızın altına doğru adımlar atarak karanlıkta ilerleyen, fakat dönüp geriye bakmayan Orpheus'dur.

"Bir kimsenin, yaptığı filmler tarafından koşullandırılmaması çok zordur. Yolculuğun ilk yapıldığı şekilde yapılmaması çok zordur. İnsan farklı düşüncelere sahip olmak isterse, farklı bir çalışma ortaya koyar. Başkalarının yardımı sayesinde, bir zanaatkâr gibi çalışabileceğim Grenoble'da küçük çaplı bir ortaklığa giriştim. 1973'e kadar geleneksel yöntemlerle çalışıyordum. Fakat daha bağımsız olmak istiyordum. 16 mm. ve 18 mm.'ye çekimler yapıp görüntüyü büyütüyorduk. Video kullanmayı seviyorum." Godard'ın eski bir ekip elemanı, "Godard yapım işine kafa yormayı seviyordu, fakat gerçekten çok zekiydi," demektedir. "Videoyla çabucak izliyorsunuz ve düşünmeye vakit buluyorsunuz," diyor Godard. "Geleneksel çekim yaptığınızda, günlük çekimleri bek-

lemekle geçiyor zaman. Performansların izlenmesi çok fazla zaman alıyor. Oyuncular bir filmin ilaveleri olmaktan öteye gitmiyorlar." Marina Vlady *Onun Hakkında Bildiğim İki Üç Şey*'deki (1967) rolüne nasıl hazırlanması gerektiğini sorduğunda, Godard ona, çekim yerine taksiyle gitmekten ziyade her gün yürüyerek gitmesi gerektiğini söylemişti. Muziplik yapmıyordu bunu söylerken: Bir oyuncunun filmin konusunu belli bir çizelge olmadan, kendiliğinden kavramasına yardımcı olmanın tipik bir yoluydu sadece.

Godard *Nefret*'e dahil olan Jack Palance'a bir İtalyan yapımcıyı oynayacağını söylemişti. Fakat daha sonra onu Amerikalı bir yapımcıyı oynarken bulmuştu. "Jean-Luc biraz şey hissediyordu kendisini – e, konuşkan hissediyordu," demektedir, Godard'ın sessizlikleri hakkında epeyce bilgisi olan Suzanne Schiffman. Kendisi Godard'm filmlerinin on ikisinde stüdyo sekreterliği yapmıştır (ve bunun yanında, Truffaut'nun diğer filmleri yanı sıra *Small Change*'in de ortak senaryo yazarıdır). "Jack Palance bir köşeye çekildi ve biz üçümüz kahkahalarla gülmeye koyulduk. Jean-Luc da gülüyordu, çünkü imkânsız birisi olduğunu biliyordu. Onunla çalışmak kedi-fare oyunu oynamaya benzerdi. Oyuncular doğru ya da yanlış yaptıklarını asla bilmezlerdi. Hiddetlenip kabalaşabilirdi, fakat gene de bütün ekip severdi onu. Bir aile gibiydik. Kolay bir aile yoktur."

Godard'a, "Gorin'le neden ayrıldınız?" diye sordum.

"Evlilik gibi bir şeydi aramızdaki. Belki de hiçbir evliliğin çok uzun sürmemesi gerekir," cevabını verdi.

Bir süre sustu.

"Yanılıyor olabilirim," diye ekledi.

Godard'm tartışmalı konulardaki inatçı tutumundan söz eden Madam Schiffman şunları söyler: "Demokratik birisi değildir, muhtemelen devrimcidir. Bunun yanında, otokrat da değildir. Bir oyuncuya bağırıp çağırdığında bunu kafasına takmaz, çünkü oyuncuların kendisinin bu davranışından dolayı incinmeyeceğini bilir. Bir seferinde Raoul Coutard'a bağırıp çağırınca Coutard binayı terk edip sokağa fırlamış, Jean-Luc da onun peşinden koşmuştu; birdenbire yanlış bir yöne giden aşk ilişkisi gibi bir şeydi."

Bir Godard filminde, Stanislavskivari tarzlarını kullanmaya alışık Amerikalı bir oyuncu, senaryoya göre -öfkeli ya da yalvarıp yakaran bir şekilde- bağırması istediğinde nasıl bir *duygu yaşaması* gerektiğini sormuştu: Godard ekip elemanlarından birisiyle on dakika kadar oyalandıktan sonra motivasyon konusunda konuşmayı kabul etmedi; sonra oyuncu bağırdı ve bu bağırış aynen Godard'ın istediği şekilde, hem kızgınlık ifade eden hem de yalvarıp yakaran bir tonda oldu. *Hayatını Yaşamak*'ta Anna Karina'yla birlikte küçük bir rolde oynayan bir oyuncu da Godard'a nasıl bir duygu içinde olması gerektiğini sorma hatasına düşmüştü. Godard ona sahne talimatlarını aktararak karşılık vermişti: Burada duracaksın (tebeşirle çizerek), ayakkabılarının bağını çözeceksin, pencereye doğru yürüyeceksin, sola bakacaksın. O sahne çok güzel bir şekilde canlandırılmıştı. Ünlü hermetizmi ve suskunluğu kolaylıkla Godard'ın doğasının bir parçası olarak kabul edilmektedir, kızılmadığı ve korku duyulmadığı sürece. Godard'ın davranışları, birilerinin söylediği gibi, kesinlikle kaba değildir. (Fritz Lang onun filmleri üzerine çalışan ve yönetmenliğe devam etmek isteyen, fakat Godard'ın otoriter tutumundan korkan genç birisine, "Takma kafana. Ben uzun zamandır bir film üzerine gayet güzel bir şekilde çalışıyorum," demişti.) Godard konusuna daima en nazik bir şekilde yaklaşır. "Filmlerinin teknik bakımdan kolay olmasının hayalini kurar," diyor eski ekip elemanlarından biri. "Filmi yiyip yutmak, bir günde sindirmek ister. Godard metodik birisi değildir. Siyasi bir kafası yoktur. Karşınızdaki kişi, kendisini şair olmaktan koruyan bir adamdır."

Godard, bir başka gün, piposunu doldurduktan sonra bir mola verdi. Sonra biz kitaplar hakkında konuşmaya daldık, derken bana şunları sıraladı: "Bir senaryo ya da bir televizyon programı, bir hikâyenin belli bir zamanda kendi haline bırakılmasıyla ortaya çıkan sonucun kopyalanmasından ibarettir sadece," dedi. "Diyelim, ben şu anda televizyon programları şeklinde, sinemayla bağlantılı, her biri birer saatlik iki film yapmak istiyorum. Eğer amatör birisinin tarzıyla çalışırsanız, sizi yalnız bırakırlar. Bizim problemimiz amatör gibi fakat profesyonel bir tarzda çalışmaktır."

Yağmurluklu genç bir teknisyen girdi içeriye ve küçük bir sorun hakkında çabuk çabuk konuştu; sonra Godard'la birlikte sorunu birkaç dakika içinde çözdüler.

"Biz hiçbir şekilde bir grup değiliz," dedi Godard resmi bir tavır içinde, aralarında geçen çok açık dostluk ilişkisini yadsıyarak. "Bugüne kadar hiçbir grupla çalışmadım aslında. Gorin'le çalışırken de bir grup değildik."

Kahverengi paketli bir sigara. "Ellerimi kullanarak iş yapmanın hayalini kuruyorum. Kürekle kömür doldurmak gibi. Film çalışmasında insanın ellerini kullanma fırsatı bulması çok zor. Önce, gördüğüm şeyi kurguluyorum -kafamda kurguluyorum- ve sonra görüntüleri kullanarak senaryoyu hayata geçiriyorum."

Jandarmalar'da rol alan Barbet Schroeder, daha sonra Paris'te şöyle söylemişti: "Jean-Luc ceplerinden çıkardığı kâğıt parçalarından hareketle yapılan bir doğaçlamayı kullanmıştı. Oyunculara söyleyecekleri şeyleri daima anlatırdı. Onların doğaçlama yapmalarına asla izin vermedi. Sessiz filmlerin yönetmenliğini yaparken bile hangi hareketlerin yerine getirileceğini anlatmıştı."

Suzanne Schiffman, "Godard'ın finansman sağlayacak kişiye sunacağı bir senaryosu her zaman elinin altında olurdu, fakat buna baktığı yoktu, çünkü senaryoyu takip etmiyordu. *Nefret* üzerinde çalışırken ben o filmin Godard'ın neden bir film yapamadığını açıklayan bir film olduğunu anlamıştım. O film Anna Karina'nın filmiydi, elbette." (Şu ân eski karısıdır.) Godard'ın insanlarla iletişim kurabilmesinin tek gerçek yolu sinemadır; Anna'ya duyduğu aşk bile sinema sayesinde en iyi şekilde kurulmuş ilişkiydi.

"Kızınız kaç yaşında?" diye sordum.

"On yaşında," dedi.

"Ağırbaşlı mı?" diye sordum.

"Evet," dedi, kayıtsız bir şekilde. Fakat Godard'ın kayıtsızlığı sıkı bir şekilde odaklanmak demektir.

"Güzel mi?"

"Evet," dedi, gene aynı kayıtsızlığı sergileyerek. Derken, kısa bir suskunluğun ardından çok hızlı şekilde bir yoğunluk itirafın-

da bulundu: "Amatörlük derken, birisi çıkıp kendi kızı hakkında bir film yapmak istese, buna ne CBS ne de NBC izin verir, fakat Grenoble'da -biz dağları sevdiğimiz için buraya geldik- istediğinizi yapabilirsiniz." Konuşmasını yavaşlatarak şöyle söyledi: "Hayır, *isteyebildiğiniz* şeyleri. Bu daha zor bir şeydir, değil mi? Biz, sinemada ortalama bir annenin görmek istediği fakat görmek istediği şeyi gördüğünü bilmediğini fark ettiği filmler yapmak istiyoruz. Zevkli bir şey bu." Bir suskunluk ânı. Bir paradoks ya da paralellik sık sık bu suskunluk ânlarının ardından geliyor. "Çalışmada aşk olması gerekir. Yapılan işin aşkla yapılması gerekir. Her sanatçı çalışmayı sevmez. Aşkla çalışmak bir ayrıcalıktır. Her şeye rağmen, patronlar çalışmayı severler ve onlar bir tür sanatçıdırlar, çünkü herkes öyledir." Bu sözünü elindeki bir film parçasını ışığa tutuyormuş gibi dikkatle gözden geçirdi, hafifçe sırıtarak, "Nixon çalışmayı severdi," dedi.

İç çekti ve bir parça Moğol olma arzusu gösterdi. "Küçük çaplı bir Paramount'un patronu olmak isterdim, anlıyorsunuz ya. Para kazanmak için. Daha çok film yapmak için. Bir film yapmak," diyerek devam etti, kararlı biçimde ve zorluklar karşısında ne yapılacağını bilmesine rağmen, "sadece birkaç fotoğrafa ve bir kasete ihtiyacınız var".

Godard, estetik tehlikesi olarak adlandırmasa da, sanattaki didaktizm tehlikesinin çok iyi farkında. "Kamerayı bir silah olarak kullandığınızda muhbir olursunuz," dedi.

Godard şimdi sadece tekrarlamalardan ibaret bir film fabrikası olarak gördüğü alanda çalışmayı bırakıp, yaptığı her filmle özgünlüğü yakalamaya çalıştığı manevra alanına taşınmış bulunmaktadır. Kendi keşfettiği şeylerle asla sınırlı kalmamak onun doğasından kaynaklanıyor. Kendi yaptığı *İngiliz Sesleri*'ne gelince, sinemasal ve siyasal bakımdan hâlâ pek çok açıdan ham olduğu düşünülmekle birlikte, daha yeni bir filmken diyor Godard, "İşçilerin sözleri yerine Marx'tan alıntılar yapmak zorunda kalmamız doğru olmamıştır."

Godard, görsel bakımdan yetenekli insanlardan ziyade, sözel bir kimsenin ayırt etmeye yönelik ilgisine sahip. "Siyaset üzerine

filmler var ve siyasal filmler var," diyor. "Evet? Siyaset üzerine filmler faaliyeti kaydederler, fakat faaliyetin parçası değildirler." Verilen aralarda anlayış üzerine sohbet ettik. Ve tam tersinin de doğru olabileceği üzerinde durduk: Hareketsizliğin ürünü olan bazı filmler de var. Antonioni'nin *The Eclipse*'i (Batan Güneş) sadece eylemsizliği anlatmakla kalmıyor, onu karakterize de ediyor. 'Siyaset üzerine film,' içinde kurmaca hikâyenin ve onun fikirlerinin siyasal öğe tarafından sorgulanmadığı filmdir. 'Siyasal film' ise kuşkular ortaya koyar.

"Suç işleme düşüncesi hakkında konuşabiliriz," dedim. Godard'ın filmleri, ilk zamanlarda Amerikan gangster hikâyeleri gibi sık sık örtülü olmakla birlikte, türlü türlü suçlarla ilgilidir: bizzat kendisinin işliyor göründüğü fakat asıl amaçla çelişen duyarsızlık suçları hakkında.

"Suç ihbarcıları var," dedi. "Suç ihbarcıları olmayanları kastediyorum. Asıl suçlu, gerçek bir suç işlendiğinde yaşanan olayı felaketi isimlendirmeden bildiren gazetecidir; aynen bir hastayla, hastalığının kanser olduğunu söylemeden konuşan bir doktor örneğinde olduğu gibi."

Godard piposundan bir nefes çekti ve biz bir sürü şey hakkında konuşmaya devam ettik. "Sinama devrimci bir sanattır," dedi, hiç beklenmedik bir şekilde, "çünkü sinema bir hareket duygusudur ve böyle bir duygu bir Yunan vazosu olmadan var olamaz."

"Hiç beklenmedik bir şekilde," diyorum, çünkü Godard'ın konuşmasının temeli büyük ölçüde ciddi bir görünüm arkasına gizlenmiş muzipliğe dayanır. Dünyanın soytarıları *(Jandarmalar)* ve aptallarıyla ilgili düşünceler Godard'ı daha çok ilgilendirmektedir. Bunun yanında, Godard kendisi kadar iyi tanıdığı bir insana karşı yapılan açık sahtekârlığın kaynaklarına da yakından ilgi duyar. "*Nefes Nefese*'ye bakarak benim halk kitlelerine saygı duyduğumu söylediler, bunun yanında onları aptal yerine koyduğumu da söylediler. İşin doğrusu, ben kendimi aptal yerine koyuyorum, çünkü milyonlarca seyirciyi tanımıyormuşum gibi davranıyorum. Bu, eğlendirici denen şeyle ilginç denen şey arasındaki fark mese-



Jandarmalar'dan (1963) bir sahne.

lesi. Aynı hikâyeyi iki farklı dönemde de anlatmış olabilirdiniz. Aynı odanın iki farklı şekilde aydınlatılması."

Godard'ın dolabının üstündeki küçük gazete kupürü hapse atılmış bir patron hakkında. Patronun saçları kesilmişti ve işçiler ayaklanmışlardı. İşçiler patronlarını geri istiyorlardı. Yönetilmek istiyorlardı. Yönetilme hasretiydi bu. Sinemanın gerçeğidir o. Ticari sistemi desteklemektedir. İnsanlar bağımsız olmak istediklerini söylüyorlar, fakat içine girmeye devam edecekleri bir yüzme havuzları varken bu ne ifade eder? İçine girmek istedikleri için bir yüzme havuzuna sahip olmuşlardır. Video, sizi yönetmeyen bir tarzda çalışma imkânı bulduğunuz için ilginçtir. Mack Sennett için yönetilmemek mümkündü, fakat bizim açımızdan mümkün değil. "Eğer bir film senaryosunda, 'Gemi Southampton'dan hareket eder' şeklinde bir cümle yazarsanız, hakkında yazdığınız şeyi yönettiğinizi düşünürsünüz, fakat işin aslı o cümlenin sizi yönettiğidir. Böylesine pahalı bir cümleyi yazdığınız için ön büro şimdi sizi dışarı atacaktır. Fakat işler değişiyor. *Gone with the Wind*'e (Rüz-

gâr Gibi Geçti) yatırılan para bugünkü filmlere yatırılan paradan çok daha fazlaydı. Şimdi uzun çekimlerin sayısı daha az. Eğer Steve McQueen'le bir film yapıyorsanız, bir balo sahnesiyle ilgili uzun çekimler yapmanız mümkün olmaz, çünkü Steve McQueen'de çok para var. Şimdi uzun çekimler daha ziyade televizyonda yer almaktadır. Amerika'nın başkanının etrafına toplanan kalabalıkları gösterirken, kuruş para ödemeden iki bin figüran topluyorsunuz."

Godard bana her şeyden önce Brecht'i hatırlatıyor. Onlar aynı sokak çocuğu lirizmine, aynı paradoks eğilimine, çalışmanın alabildiğine genişliğiyle etkili biçimde çelişen aynı sıkıcı teorikleştirme kapasitesine sahipler. Godard, Brecht'in Berliner Ensemble'ına kesinlikle katılmadı, fakat bu hayalet yüklü, örtülü komik adam kendisini doğruluğun soylu yapısına adamış, Brecht'in şiirlerinden söz edildiğinde hemen karşılık vermiştir. Cevabı şöyle olmuştur: "Benim içimin karardığı yerde onlar iyimser. O şiirler kesin olmayan bir bakış açısıyla yazılmışlar ve bu, ikna etmenin çok iyi bir yolu. O şiirlerde dünyanın iç karartıcı olmadığı, çok büyük olduğu söyleniyor."

YENİ DALGA'NIN JEAN-LUC GODARD'I İÇİN YENİ BİR DOĞRULTU

Annette Insdorf, 1980*

Save qui peut [la vie] (Herkes Başının Çaresine Baksın) Jean-Luc Godard'ın çarpıcı kariyerinde yeni bir yönü işaret etmektedir. Godard'ın son filmi -ve onun sekiz yıl içindeki ilk uzun metrajlı filmi- Telluride ve New York Film Festivalleri'ndeki Amerikan galalarından sonra Cinema Studio'da bugün gösteriliyor.

Cahiers du cinéma'da eleştirmen olarak yazdığı polemik yaratan yazılarından, *Weekend* gibi (arabayla yapılan bir hafta sonu yolculuğunun berbat bir trafik keşmekeşine dönüşmesi şeklinde burjuva değerlerinin bir eleştirisi) 1960'ların tartışmalara yol açan filmlerine, son zamanlardaki video deneyimlerine kadar bütün

*) *The New York Times*, 12 Ekim 1980, s. 25, 31. Gazetenin izniyle bu derlemeye alınmıştır.

bu süreçte Bay Godard en yaratıcı, en uzlaşmaz ve en etkili film yönetmenlerinden birisi olarak kaldı. *Herkes Başının Çaresine Baksın* Godard'ın eşzamanlı bir girişim ve bir deneme, ya da gelişme ve yenilik olan çalışmasıyla -kendi ifadesiyle bir deneme- birlikte yol almaktadır. Geçen baharda Vincent Canby o filmi, hem "kesinlikle açık ve gizemli" hem "Cannes'daki en merak uyandırıcı ve cesaret verici film" olarak nitelendirmişti.

Bogart benzeri bir hırsız (Jean-Paul Belmondo) ile Paris'teki Amerikalı bir öğrenci (Jean Seberg) arasındaki kopuk ilişki hakkında artık klasikleşmiş bir film olan *Nefes Nefese*'yle başlayan Bay Godard'ın ilk dönem çalışması, sinema dilini miras kalan geleneklerden bağımsız hale getirdi. Atlamalarıyla olsun, bölüm bölüm anlatımlarıyla ya da diğer filmlere ve ilk dönemlerde kullanılan tekniklere yaptığı atıflar sayesinde film yönetmenliği tarihine ilişkin oyunculuk bilincini gözler önüne sermesiyle olsun, Godard seyirciyi beyazperdeyle yeni bir ilişkiye soktu, yani onları sorgular hale getirdi.

Alphaville, Çılgın Pierrot ve *Onun Hakkında Bildiğim İki Üç Şey* gibi peş peşe gelen filmleri Godard'a olağanüstü bir seyirci kitlesi kazandırdı, çünkü önde gelen film eleştirmenleri, film yönetmenlei ve araştırmacılar tarafından, Eisenstein'dan bu yana en kışkırtıcı sinema sanatçısı olarak ilan edilmişti Godard.

1960'ların sonlarına gelindiğinde, Godard'm Fransız Yeni Dalga'sının en radikal yenilikçi yönetmeni olduğu açıkça görülüyordu. Bununla birlikte, Godard'ın giderek artan bir şekilde didaktik ve siyasal hale gelen sineması onun en ateşli hayranlarını bile uzaklaştırmaya başladı. Pek çok kimse onun, filmin kabul etmediği bir şey olan, sinemayı görüntüler tarafından nasıl aldatıldığımızın görülmesini sağlayan bir inceleme olarak kullanılmasına ilgi göstermedi – ve buna katlanmadı.

Şaşırtıcı olan şudur ki, Bay Godard can sıkıcı, ticari olmayan filmler yapan belalı bir kişi olmasına rağmen, sinema tarihindeki saygınlığı tartışmasız bir şekilde varlığını sürdürmüştür. Aforoz edilmiş birisi olarak bile -çünkü onun *Mao'da Buluşalım* gibi filmleri eğlendirici olmaktan ziyade siyasal eserler haline geldi- Go-

dard dünyanın dört bir yanındaki sayısız film yönetmenini etkilemeye devam etti.

Filmleri gibi, elli yaşındaki Godard'ın kendisi de kolay kabul edilebilir birisi değildir. Siyah gözlükleriyle, sakin sesiyle olsun, çekingen, ufak tefek haliyle olsun, uzaklara ait bir adamdır Godard. Fakat geçenlerde New York'ta, elinden hiç eksik etmediği kısa purosundan çektiği nefesler arasında geniş ekrana tekrar dönüşü, Francis Coppola'yla girdiği işbirliği, televizyonun ideal rolü ve kendisinin *Herkes Başının Çaresine Baksın*'ın temelini oluşturan diyalektik duyarlılığı daima yansıtan yarım kalmış projesi *Bugsy Siegel* hakkında konuştu.

"Bana göre, o bir geri dönüş değil, bir yaklaşımdır," diyor Bay Godard, 1972'den beri kafasını meşgul eden video deneyiminden yeni ve nispeten de kabul edilebilir filmine yönelişi konusunda; Godard'ın bu filmi, tipik biçimde muhalif üç Godardvari karakterin iç içe geçmiş hayatlarını konu almaktadır.

Herkes Başının Çaresine Baksın'ın "Hayal Ürünü" başlığını taşıyan birinci bölümü, sıradan bir taşra hayatını tercih ederek televizyon işini ve kocasını bırakan Nathalie Baye'ın oynadığı huysuz bir genç kadını konu alır. Jacques Dutronc aynı zamanda televizyonda çalışan, terk edilmiş bir erkek arkadaşı oynamaktadır; "Korku" adlı ikinci bölümdeyse, diğerlerinin yanı sıra eski karısı ve kızıyla baş etmeye çalışır ve Isabelle Huppert'in canlandırdığı bir fahişeyle kısa süreli bir ilişkiye girer. "Ticaret" başlıklı kendi bölümünde şans yüzüne güler ve Isabelle Huppert, Bayan Baye'nin evine yerleşir. "Müzik" adlı son bölümdeyse örgünün ipleri çözülür ve seyirciler müzisyenleri filmin asıl temasını çalarken izlerler.

"İki yıl da sürebilir, on yıl da, fakat ben gerçek bir film -şimdiye kadar hiç yapmadığım- yapma noktasına mutlaka ulaşacağım," diyor Bay Godard. "1968'de film yapma imkânımın olmadığı çok açıktı, fakat eleştirmenlerin tavsiyesi ya da ticari başarısızlıktan dolayı da bu işi bırakmak istemiyordum. Kendi adıma bir çıkış yolu bulmam gerekiyordu, aynen Vietnam'daki Amerika gibi."

Bay Godard Paris'in sinema dünyasından uzaklaştı, çünkü kendisine orada yer olmadığı düşüncesini taşıyordu: "Tiyatro sahiple-

ri, televizyon kanallarının yöneticileri ya da büyük şirketler bana hep yasak koydular. Bana uygulanan sansür, 'Seks sahneleri gösteremezsin' ya da, Polonya gibi, 'Sen hükümeti eleştiremezsin' şeklinde değildi. Bana, 'Bu senin yaptığın film değil,' diyorlardı.

"Dolayısıyla bir film yönetmeni olarak ayrılmak zorunda kaldım, görüş ayrılığımız olduğu için bu kararı aldım. Karşılaştığım bir sürü başarısızlık ve insanların beni sevmemesi de bu karara varmamda etkili oldu," diyerek itirafta bulunuyor Bay Godard. Sonra Grenoble'a gitti ve orada, dilin bir baskı aracı olarak kullanılıp denendiği, çocuklarla yapılmış bir dizi aydınlatıcı röportajlar şeklinde siyasal bakımdan kışkırtıcı video filmleriyle -*France/tour/détour/deux/enfants* (Dere Tepe Fransa/İki Çocuk) gibi- Filistinliler hakkındaki *Ici et ailleurs*'ü (Burada ve Başka Yerde) yaptı.

"Siyasal açıdan bakılarak yapılmış bir film değildi o, bunu şimdi fark ediyorum, fakat ben *bir film yönetmeni olarak* sürülen ve baskı altında olan insanlardan yanaydım," diyerek ortaya koymaktadır kendisini, heyecanlı bir şekilde. "Bunun tek sebebi, başkalarının onlara, 'Siz bir halk değilsiniz' demeleriydi – Güney Afrika'daki siyahlar, Naziler zamanındaki Yahudiler, ya da İsrail'in çizgisine karşı çıkan Filistinlilerde olduğu gibi. Filistinliler topraksız bir halktı, aynen *filmsiz* birisi olan benim gibi. Çalışmama izin verilmiyordu."

Fransız sinema endüstrisiyle yaşadığı hayal kırıklığı sonuçta Godard'm Hollywood'a gitmesine yol açmış ve Godard orada bir Amerikan filmi yapma çabası içerisine girmişti: "Üç yıl önce, *Nefes Nefese*'yi (Godard'ın ilk uzun metrajlı filmi) yapan [Georges] Beauregard'la bir film yapmaya niyetlendiğimde, *gerçek* bir film hikâyesi hakkında televizyon dizisi olan bir proje üzerinde -kasetteki filmlerin tarihi- çalışıyordum. Bir havaalanında bulunduğum sırada *Bugsy Siegel or the Mafia in Hollywood and Las Vegas* (Bugsy Siegel ya da Hollywood ve Las Vegas Mafyası) adlı bir kitap görmüştüm. Bu başlık dikkatimi çekmişti."

"Tıpkı Lucky Luciano ya da Meyer Lansky gibi, Latin Amerika'nın en ünlü gansterlerinden biri olan" Siegel hakkında hiç film yapılmadığını öğrenen yönetmen çok şaşırmış. Neden Al Capone

hakkında bir sürü film yapılmış da bu adam hakkında hiç film yapılmamış? Hollywood'da uzun süre yaşamıştı ve Las Vegas'ın bir yazarıydı!

"Hem bir film yönetmeni hem de sinema dünyasında bir deneme yazarı olduğum için," diyerek devam etti, "Beauregard'a, 'Bu benim sinemaya yeniden dönüşüm olabilir,' dedim. Herkes heyecanlanmıştı – Bugsy Siegel hakkında kimse bir şey bilmiyor olsa da. Bir hikâye yaratmaya çalıştım – çok iyi bir hikâye değildi – fakat oturup anlaşma yapmak için yeterliydi," dedi alaycı bir şekilde.

Sonra, yıldız oyuncu arayışına başlarlar: "Wittorio Gassman'a sorduk. O da bir evet dedi, bir hayır. Charlotte Rampling hayır dedi. Montreal'de konferans verdiğim sırada Tom Luddy'ye [Francis Coppola için yürütülen özel projelerin yönetmenliğini yapıyordu ve Berkeley'deki Pacific Film Aşivi'nin eski küratörüydü] Martin Scorsese'yi tanıyıp tanımadığını ve dolayısıyla De Niro'yla görüşüp görüşemeyeceğimi sordum. (Benim bir yıldıza ihtiyacım var, dolayısıyla neden en büyüklerine gitmeyeyim?) Bunun yanında Diane Keaton'a da sormuştum. Fakat o bir hataydı, çünkü ben ikisini de aynı karakter için düşünmüştüm. Kim önce evet derse rolü o oynayacaktı. Keaton evet demiş olsaydı, o karakter kadın olacaktı; De Niro evet demiş olsaydı, o karakter erkek olacaktı!" "O film hiçbir zaman yapılmamasına rağmen," dedi Godard, "benim Amerika'ya gelmeme, film seslerini tekrar tekrar dinlememe vesile oldu ve beni bazı gerçeklerle karşılaştırdı."

Sinema endüstrisinde tekrar çalışma gücü Bay Coppola'dan gelecekti: "Tom Luddy sayesinde," dedi Bay Godard, "birkaç kez Francis'le görüştüm. Ve kendimi bir film yapıyormuşum gibi hissettim. Birisi, 'Peki, ama tanınmış oyuncular bulman gerekir,' dedi. Ben de, olur, dedim ve iki gün içinde çözdüm sorunu."

Herkes Başının Çaresine Baksın İsviçre'de yapılmasına rağmen, Bay Coppola'nın organizasyonu Zoetrope vasıtasıyla Amerika Birleşik Devletleri'nde gösterildi. "O çalışma estetikten işe ve sonra tekrar estetiğe yöneldi," dedi Bay Godard. "İki üç yıl gibi bir zaman aldı. Kendisi dahil Coppola'yla çalışan herkes için bir filmin yapımı dört yıl alır!" dedi, nadiren gördüğümüz kıkır kıkır bir

gülüş eşliğinde. "Coppola'nın organizasyonunda bir şeyin eksik olduğunu hissettim ve o da bu konuyu tartışmayı kabul etti."

Birlikteliklerini "çok açık fikirli bir anlaşma" olarak nitelendiren Godard, *Herkes Başının Çaresine Baksın*'ın dağıtımının bir sonraki projeleri açısından nasıl bir 'güvence' olduğu konusunda adamakıllı kafa yormuştu. "Bir sonraki projeleri *Story* (Hikâye) [Bugsy Siegel macerasının bir sonucu olarak ortaya çıkan] benim hâla ilgimi çekmektedir. Bugsy Siegel hakkında bir film yapmaya çalışan ve bu düşüncesini gerçekleştirmesi mümkün olmayan birisinin filmi olacak," dedi Godard.

Bu yaklaşım -bir film yapma girişimi hakkında bir film yapma- Bay Godard'ın sözel olmayan senaryo yazımı hakkındaki teorisinin bir örneğini ortaya koyar. Bu yazım tarzına göre, "Televizyonun senaryoları gerçekleştirmenize yardımcı olması gerekir – senaryoları yazmanıza değil, *çekmenize yardımcı olması gerekir*," diyordu üstüne basa basa Telluride Film Festival'inde. "Sonra karşısına geçip bakarak sadece sözlerden değil, görüntülerden hareketle kararınızı verebilirsiniz. Sanırım filmlerin kötü olmasının sebebi, senaryoların sadece yazılmasıdır, resimlendirilmemesidir."

Dolayısıyla, *Herkes Başının Çaresine Baksın* bir görsel araştırma *denemesidir* ve bu da en açık haliyle ağır çekim (filmin İngilizce orijinal başlığı) şeklindeki çekimler sırasında görülmektedir Çünkü Bay Godard görüntüyü ve hayatı tamamen durdurarak bizlere hayatı en iyi şekilde analiz etme imkânı sağlar. "Jean-Luc Godard'ın parçaları biraraya getirerek meydana getirdiği," Étienne Marey'in hareketle ilgili fotoğraf çalışmalarını hatırlatan bu film, bir parçalara ayırma girişiminden başka bir şey değildir.

Bu film yapımcısı, "Ben 'yazıldı ve yönetildi' ifadelerinden, özellikle de 'yazıldı' ifadesinden nefret ederim," bu yüzden de, "Jenerik yerine biraraya getirildi terimini kullanmayı tercih ettim," diyor. "Bundan sonraki filmim için, sanırım 'resmedildi' diyeceğim. Ya da hiçbir şey demeyeceğim. Bunun yanında müziğe de vurgu yapmak istiyorum, ve 'beste' izleyicilerin anlamasına yardımcı olabilir."

Herkes Başının Çaresine Baksın aslında soundtrack'inin sorgulanmadan kabul edilmesini reddeder. Karakterler sürekli olarak

"Bu müzik nereden geliyor?" sorusunu sorarlar. Bay Godard hatırlatıcı bir şey olması anlamında bu konu üzerine epeyce kafa yormuştur, "Scarlett O'Hara'nın Rhett Butler'ı öptüğü ve sizlerin Boston Senfoni Orkestrası'nın yüzlerce kemanından çıkan sesleri duyduğunuz sırada, ya da Rus Ordusu'nun geçtiği ve bizlerin Chicago Orkestrası'nın yüzlerce kemanından çıkan sesleri duyduğumuz zaman... müziği *görmek* istiyoruz. Dolayısıyla, son çekimin kulağımıza gelen aynı besteyi çalan orkestrayla ilgili olmasına karar verdik. Sanki yolda giderken bir otostopçu görmüşüz gibi. Biz arabayız, müzik ise elini kaldırarak durmamız için işaret ediyor. Müziği arabamıza alıyoruz ve o da filme dahil oluyor."

Bu çok katmanlı filmin biraraya topladığı bir diğer 'bölüm' de bir fahişenin vücut kazandırdığı 'ticaret'tir. Neden Godard'ın filmlerinin çoğu bu figür üzerine yoğunlaşmakta, özellikle de *Hayatını Yaşamak* ve *Onun Hakkında Bildiğim İki Üç Şey*'de olmak üzere? "Muhtemelen benim kadınlarla olan aşk ve iş ilişkimde yaşadığım güçlük içinde yer alan kişisel bir şey," şeklinde bir itirafta bulunuyor Godard.

"Eğer birine âşıksanız ve siz o kişiden farklı bir iş yapıyorsanız, o aşk fazla uzun ömürlü olmuyor. Matematiğe âşık birisine âşık olan bir futbolcunun bu aşkı sürdürme şansı çok fazla olmaz. Ya da o işi devam ettirme şansı fazla olmaz. Benim temel sorunum bu: Sinemaya ilgi duymayan birisiyle yaşayamıyorum, fakat sevdiğim birisini neden sinemayla ilgilenmeye zorlayayım? Dolayısıyla, bir fahişeye müşteri olarak gittiğinizde, en azından aşk ve iş aynı düzeydedir: 50/50.

"Bu oldukça üzücü bir durum," diye ekledi yavaşça. "Çünkü aşk sıfır noktasından 100'e çıkar ve tekrar iner, fakat aynı 50'de kalmak mevcut durumu daima korumak demektir. Fakat kendi içinde bir gerçekliği vardır. Onun gerçek bir aşk olmadığını ya da gerçek bir iş olmadığını söyleyemezsiniz... İşi küçümsemedikçe, ben küçümsemiyorum. Çok utangaç da olsam, kötü bir karakterim de olsa, erkek bir faşist de olsam, benim tarzım budur."

Fahişe imgesinin kişisel rezonansından ayrı olarak, (ayrıca, Telluride Film Festivali'ndeki bir panelde, "Kamera kendi hasta-

lığınızı görebildiğiniz bir tür röntgen cihazıdır," diyen de Bay Godard'ın kendisiydi), bu tür bir kadın, geçici ve aykırı bir konum ortaya koyduğu için Godard'ın sinemasına uygun düşmektedir. (*Hayatını Yaşamak*'ta fahişe, "ruhunu korurken bedenini satan birisi konumundadır".)

"Bana göre, filmler *devam eden* bir harekettir. Gözle görünmeyenden görünene doğru ve aysbergin görünmeyen kısmından görünen kısmına doğru devam eden bir hareket. Bir kavşak: Beyazperde, benimle seyirciler arasında yer alan bir sınırdır."

Kendi teorisinin canlı bir örneği olan Godard, kendi Amerikan projesini tamamen farklı projeyle biraraya getirebildiğini gözler önüne sermiştir: Mozambik'te televizyonun geliştirilmesi konusunda danışmanlık yapmaktadır. "Bana göre, televizyon görüntünün hammaddesi gibi bir şey olduğu için çok ilginçtir bu. İnsanlar kesinlikle bir görüntü görmezler, bir kartpostal bile görmezler; kodları yoktur onların. California'da, saniyede milyarlarca görüntünün yer aldığı, tam tersi bir durum vardır – tamamen ayrıntılı bir şekilde hazırlanmış ve gelişmiş bir tamamlanmış ürün. Ben tam olarak Mozambik'le California arasında yer alıyorum, hammaddeden tamamlanmış ürüne doğru gidiyorum."

Sessiz televizyon, kendisinin yanı başında görüntüleri yayınlamaya devam ederken Bay Godard şu sonuca varır: "Belki de bu yol uzun metrajlı bir filme en iyi şekilde ulaşmamı sağlayacaktır. Ben bir film yapımcısı olarak Coppola'yla Mozambik'in enformasyon bakanı arasında yer alıyorum."

GODARD: YENİDEN DOĞAN FİLM YÖNETMENİ

Jonathan Cott, 1990*



"Bana göre," diyor film yapımcısı Jean-Luc Godard, "İnsan olmak iki şey arasında olmak demektir. Önemli olan hareket etmektir, bir yerde kalmak değildir." Telluride'de deniz seviyesinden neredeyse 9 bin feet yükseklikte yer alan Colorado'da -dağlarla, mavi gökyüzüyle, rüzgârın önüne kattığı bulutlarla kuşatılmış bir yerde- oturan kırk dokuz yaşındaki Godard, sanki gözlerinin önünden bir film şeridi geçiyormuş gibi hatırlıyor hayatını. Konumunda olduğu gibi sesinde de hafif bir titreme ve incelme vardı. Fakat sözleri, film yönetmenliği işinde geçen yirmi yılı aşkın kesintisiz bir süreçten kaynaklanan bir güç ve inanç duygusunu yansıtıyordu.

Godard, ilk uzun metrajlı filmi olan Nefes Nefese*'nin (1959) gösterildiği günlerden on beşinci uzun metrajlı filmi* Hafta Sonu*'nun (1967)*

*) *Rolling Stone*, 27 Kasım 1980. Jonathan Cott'un izniyle bu derlemeye alınmıştır.

vahiysel doruk noktasına kadar kendisini 1960'ların en yenilikçi film yönetmeni olarak ortaya koydu. Godard bu olağanüstü derecede verimli dönem boyunca, ortamın kendi doğasını keşfetmek için Hollywood'un aksiyon filmlerinin geleneklerini sık sık kullandığı çalışmaları ortaya çıkarmak için romantik bir yenilikle düşünsel zorunluluğu biraraya getirdi.

*Godard 1968'den sonra, hayranlarının çoğunu hayal kırıklığına uğratacak şekilde filmlerine sırtını döndü ve bir dizi deneysel, analitik ve siyasal bakımdan militan çalışmalar üzerine işbirliği geliştirmeye başladı. Bu çalışmalarda (*Doğu Rüzgârları, Jane Mektup, İki Numara*), geleneksel film yönetmenliğinin neredeyse her unsuru yeniden gözden geçirildi ve sadece başka yönetmenlerin çalışmalarının sık sık eleştirilmesiyle kalınmayıp, Godard'ın kendi tarzları da eleştiriye tabi tutuldu.*

Godard şimdi, düşünme ve keşifle geçen on iki yılın ardından, kendisinin 'ikinci ilk'i olarak nitelendirdiği, İsviçreli üç gencin aşk ve iş konusunda yaşadıkları sorunları konu alan filmi Sauve qui peut (la vie)*'yi (Herkes Başının Çaresine Baksın) yaptı. Duygusal bakımdan keyif bozucu olduğu kadar görsel bakımdan da güçlü olan -kopmalar, aşağılanmalar, itilip kakılmalarla dolu bir dünyayı anlatan- bu film, film yönetmenliği hakkındaki düşünceleri her zamanki gibi çağır açan, kışkırtıcı ve öngörülü bir sinemasal yaratıcının çalışması olduğu açıkça belli bir filmdir.*

Jean-Luc Godard'la bu yıl Eylül ayı başlarında düzenlenen, Herkes Başının Çaresine Baksın'*ın galasının yapıldığı Telluride Film Festivali sırasında konuştum.*

* * *

Herkes Başının Çaresine Baksın'*ın 'ikinci ilk' filminiz olduğunu söylediniz. Bununla anlatmak istediğiniz şey neydi?*

Bir ilk aşka, ilk deneyime, ilk filme sahip olduğunuzda, başınızdan geçer geçmez onu tekrarlayamıyorsunuz. Eğer kötüyse bir tekrardır, iyiyse bir sarmaldır. Aynen evinize -benim örneğimde, dağlara, göllere- dönerken olduğu gibi, çocukluğunuza, tekrar başlamaya ilişkin bir duyguya sahip oluyorsunuz. Fakat filmlerde, ilk filminizi ikinci kez yapma fırsatına sahip olmak çok nadiren görülen bir şeydir.

Bana göre, o hem bir duygu, hem de bir gerçeklikti. *Herkes Başının Çaresine Baksın* laborant ve görüntü yönetmeniyle aynı şekilde savaştığım ilk filmim gibiydi. Artık babayla savaşmaya benzemiyordu, daha ziyade oğluyla savaşmak şeklindeydi. "Eminim, Kodak yirmi yıl içinde gelişme kaydetti!" şeklinde sözler söyleyen benimle aynı eski argümanlar söz konusuydu. Hatta teknik bir bakış açısından bile, yasaklanmış bir yere ayak basmaya çalışıyormuşum gibi bir durum vardı. Kendimi on yaşında bir çocuk gibi hissediyordum, fakat aynı zamanda yetişkinler diyarına giren ve dolayısıyla bir sürü şey bilen birisi gibi de hissediyordum. Ama bilinmeyen bir diyara da giriyordum. İşte benim bir ilk film yapma düşüncesine sahip olmamın sebebi de bu 'bilinmeyen'dir. Görülmeyeni görebilmek istiyordum; çoğu filmde yapılanı yaparak, görmüş olduğum şeyi tekrar göstermek istemiyordum.

Dolayısıyla, *Herkes Başının Çaresine Baksın*'da, büyümekte olan ve *baba* ile *anne* gibi sözcükler arasında nasıl bir ilişki olduğunu bilmeden dil öğrenen bir çocuk gibi, bilinmeyene ilişkin bir duyguya sahip oluyorsunuz. Burada, bu filmde, ben annemi ve babamı tanıyorum – baba Twentieth Century-Fox, anne ise D.W Griffith'tir. Bu filmi ikisi de olmadan, fakat annemi babama tercih ettiğimi bilmeden yapmam gerekti.

Pek çok kimse Herkes Başının Çaresine Baksın'*ı sizin anlatı filmi yapımcılığına tekrar dönüşünüz şeklinde gördü.*

Geçen gece *Airplane*'i (Uçak) yapan birisiyle karşılaştım; o kişi bana, "Geri dönmenize sevindim," dedi. Komik bir durum, çünkü ben film yapmaktan hiçbir zaman vazgeçmedim. Son on yılda, film süresi olarak daha önceki on yılda yaptığımdan daha fazla film çektim.

Belli insanlar arasında zaman zaman modern sinemanın babası olarak görülüyorum. Bunu anlamıyorum, çünkü ben kendimi çok genç görüyorum, özellikle de Amerikalılarla birlikteyken. Dün gece Paul Schrader'la karşılaştım, iki hafta önce de Michael Climino'yla karşılaşmıştım; eminim onlar bana yaşlı ya da yaşlanmakta olan bir yönetmen gözüyle bakıyorlardır. Onlara, benim



Herkes Başının Çaresine Baksın'dan (1979) bir kare.

kendilerini benden daha yaşlı olarak gördüğüme inandırmak kendi payıma oldukça zor olacaktı. Şurası çok açıktır ki, ben yaklaşık elli yaşındayım, onlarsa otuz beş-kırk yaşlarındadır. Fakat ben onların benim annemin babamın yaşında oldukları şeklinde gerçek bir duygu hissediyorum. Sanırım bunun sebebi onların Amerikalı olması, benim de Amerikan sinemasını annem babam olarak görmemdir. Amerika'da ilk filmini yapan kişi genç birisi olsa bile, benim onu bir anne ya da baba olarak görmemin ve ona karşı başkaldırmaya çalışmamın sebebi budur. Ben ondan yaşlıyım, fakat benim sinemam daha gençtir; çünkü benim hiçbir kuralım yok, onunsa bir sürü kuralı var. Yirmi yıldır ilk defa, kuralların keşfedilmesi gerektiği şeklinde bir duygu taşıyorum; insan ne körü körüne boyun eğmeli ne de başkaldırmalıdır. En iyisi sistem içinde kendinizinkini keşfetmek ve onu kabul etmek ya da değiştirmektir. Üzerinde çalışmak ve bilinmeyeni keşfetmek gerekir. Sinema benim gözümde hâlâ bir macera olmaya devam ediyor.

Bugün filmlere ilişkin problemlerin bir kısmının neler olduğunu düşünüyorsunuz?

Ben çok basit bir şey keşfettim: Film yönetmenleriyle görüntü yönetmenlerinin çoğunun kendi araç gereçleriyle, kendi kameralarıyla teması yoktur. Hiç kimsenin kendi kamerası yoktur. Bir taksi şoförü, işine bir iki yıl ara verdikten sonra, ne düzeyde araba kullanabildiğini görmek için evinin etrafında bir iki tur atar. Fakat sinemada tereddüt olmaz: İki yıl önce elinize bir kamera almışsanız, ne yapacağınızı biliyorsunuz demektir... Sanırım siz bu deneyime sahip değilsiniz. Eğer eşinizi yılda bir kez görürseniz, onunla doğru bir şekilde sevişemezsiniz. Film yönetmenleriyle görüntü yönetmenlerinin çalışması da aynen böyledir. Yılda bir kez sinema yapıyorlar. İşte onların yaptıkları filmlerin daha önce yaptıkları filmlerden kötü olmasının sebebi budur. Michael Cimino kameraya yılda bir kere bile dokunmazsa, onu kullanıp kullanamayacağını nasıl bilebilir? Bir yapımcı günde yirmi dört saat film düşünür. Bir şair her saat şiir düşünür. Sabah 8'den akşam 7'ye kadar düşünüp sonra unutmaz onu.

Film yönetmenlerinin bir diğer sorunu da onların birlikte film yapmak istememeleridir – büyük şirketler yapıyorlar bunu. Yönetmenler kendi başlarına olmak istiyorlar ve bilinmeyen bir babaya -Fox'a vs.- gitmeyi tercih ediyorlar. Sonra onların, evlilikte olduğu gibi, evin içinde olup bitenleri anlatmaları gerekmiyor – kim banyo yapacak, temizliği kim yapacak, ya da parayı kim kazanacak? Büyük şirketlerin başındaki insanların çoğu yapımcıları küçük düşürmek istiyorlar. Dolayısıyla ben bir orospu olduğumu söyleyebilirim, fakat pezevenkleri sevmiyorum. İlk düşman pezevenktir, öteki orospular değil. Film yönetmenlerinin çoğu aşağılanmaktan hoşlanıyor. Fakat onlar film üretmezlerse, yapımcı asla yapamayacaktır onu. Neden 1.000 işçi bir patrondan daha güçsüz?

Eğer 1.000 film yapımcısı varsa ve sadece 100 film yapılıyorsa...

Bir ülkede kaç film yapıcısının olması gerekir? Amerika Birleşik Devletleri yılda 100 büyük film çıkarıyor ortaya, dolayısıyla neden 1,000 film yapımcısı? 100 tanesi yeterli olabilir. Ama onlar hep aynı 100 kişi olmayabilir. Cimino iki üç yıl boyunca hardcore porno yapmayı başarmış olabilir. Bu ona bazı farklı fikirler

vermiş olabilir. Ya da Nikaragua üzerine bir belgesel yapmış olabilir. Fakat daima aynı yerde kalamazsınız ya da aynı şekilde para harcayamazsınız. Zaman zaman, kendisi açısından daha büyük projeleri kadar önemli olan küçük projeler üzerinde de çalışan Martin Scorsese'ye bakalım; sonuçlar daha sonra çıkmaktadır ortaya. Bunun yanında, Francis Coppola da George Lucas gibi birinin tam tersi olan bu yaklaşım türü için iyi bir örnektir.

Benim California'da bir projem var, bir tane de Mozambik'te. Ama neden? Bunun çok mantıklı bir açıklaması var. California'da bir sürü imgeye sahipsiniz, Mozambik'teyse hiç yok. Nüfusun yüzde sekseni imge diye bir şey görmemiş – sadece doğayı görmüş. Gözlerini açmış bir çocuk gibi, hiçbir kod yok, hiçbir duygu yok; sadece bakıyor. Mozambik'te imge hammaddedir. Fakat Hollywood'da imgeler artık okuyamayacağınız kadar üzerinde çalışılmıştır. Ben ortada yaşıyorum: California'dan daha çok etkilendim, fakat diğer yöne de gitme ihtiyacı duyuyorum, çünkü kendi tamamlanmış ürünlerimi ortaya çıkarmak istiyorum, başkalarına ait olanları değil.

Mayıs ayında Mozambik'te sinema ve televizyon üzerine çalışacağım ve konuşmalar yapacağım. Orada televizyona başlıyorlar ve başkalarının izlediği yolları takip etmekten korkuyorlar. Küba modeli üzerine inşa edilmiş küçük çaplı, fakat Mozambik adına çok fazla teorik olan bir kurumları var. Hükümet sinema çalışmasını televizyonla bağlantılı bir şekilde yapmak istiyor, erkek kardeş ve kız kardeş gibi. Dolayısıyla konuşmalar, çalışmalar ve film yapmak için yılda altı yedi kez gitmeyi içeren bir anlaşma yaptık. California'da da bir senaryo çalışması yapmak için Coppola'yla yaptığımız bir anlaşmamız var; fakat bu çalışmayı sadece kalem kullanarak değil, kamerayla da yapacağız.

Bir başka ifadeyle, bir film yapacaksınız.

Benim söylediğim şekliyle yeterlidir. Neden bir başka şekilde ifade ediyorsunuz? Birine "Seni seviyorum," dediğinizde, o kişinin, "Bir başka ifadeyle, beni seviyorsun yani," demesine benzer bu. Yazılı kelimelerin şimdi sinemanın düşmanı olmasının sebebi

budur: Resimlere bakmıyorsunuz, onları okuyorsunuz. Bugün filmlerde, sözler daima önce, görüntüler onlardan sonra gelmektedir, olması gerekenin tam tersi yapılmaktadır. Senaryo bir filmden daha güçlüdür. Bir kez daha görüntülerle düşünmeyi öğrenmemiz gerekiyor; filmler o zaman daha gerçekçi olacaktır.

Size, Herkes Başının Çaresine Baksın*'daki ağır çekim ve stop motion'ı sıkça kullanmanız hakkında soru sormak istiyorum.*

O sadece bir başlangıçtır. Méliès onun bir harekete ilişkin bir yanılsama yaratma açısından ilginç bir deney olacağını düşünmüyordu. Önemli olan, diyordu, farklı türden hareketler görmektir. Kendi araştırmalarımıza göre, doğru senaryo için doğru bir hız seçmek amacıyla farklı hız türlerini analiz ediyoruz. Belki bir öpüşme için daha yavaş bir hıza ihtiyaç duyabilirsiniz. Bugün oyuncuların filmlerdeki öpüşme tarzını analiz ederseniz, sanırım daima aynı hızda olduğunu görürsünüz. Tam tersi için, Greta Garbo'nun Ramon Novarro'yu öpme tarzını göz önüne getirin. Sessiz filmlerde hız bakımından çok büyük farklar vardır; orada belirleyici olan kamera değil, oyunculardır. Bugün bunu kaybetmiş durumdayız ve daima aynı tempodayız. Sessiz filmlerin tempoları sesli filmlerde konuşulan cümleler tarafından yavaşlatılıyor ve durdüruluyordu, bu bazen de iyi bir şey oluyordu. Fakat Sam Peckinpath'ın öldürme sahnelerinin ya da *Rocky II*'ninkilerin ağır çekimleri klişe haline geldi -şimdi reklamcılıkta kullanılıyor- ve ben bu yüzden farklı hız türlerinin kullanılmasının daha iyi olacağı kanısındayım... fakat bu sadece bir başlangıç. Sanırım ağır çekimin tek iyi kullanımı, rastlantısal olarak Brian De Palma'nın *The Fury*'sinde (Öfke) ortaya çıkmaktadır; orada bütün bir sekans için kullanılmıştı ve sıradan bir durumdan ibaret değildi.

Hız derecesine göre film yapmanın mümkün olduğunu düşünüyor musunuz?

Yapacağım. Fakat yeni bir ekipmana ihtiyaç olacak. Bakmak, incelemek ve şeyleri basmak için super-8 kadar hafif bir 35 mm.'lik kamera, mikrofon gibi kullanılacak bir kamera gerekiyor. İlk önce

bu teknik şeyler üzerinde konuşmak gerekiyor; sanat ve güzellik meselesi ancak bunlar halledildikten sonra gündeme gelebilir. Çünkü ayaklarınız yere basmıyorsa boşa konuşmuş olursunuz. Bugün film yapımcılarının çoğu yere oturmayan hi-fi amplifikatörler gibidir. Yere ait değiller, efsanedirler sadece. *(gülüyor)*

Siz kendiniz efsane haline geldiniz.

Sanırım insanların çoğu beni sadece adımla ya da kitaplar vasıtasıyla tanıyorlar. Benim efsane olmam bu şekilde! Ben ve Truffaut gibi diğer yönetmenler bu işe başladığımızda, biz efsaneyle *mücadele ediyorduk.*

İnsanların çoğu efsaneleşmek istiyor.

Komik bir durum. Ben hâlâ onunla mücadele etmek istiyorum. Öteki yönetmenlerle aramdaki fark budur muhtemelen. Efsane olmak varken efsaneye karşı savaş açmak daha komiktir sanırım. Benim efsanem, efsaneyle savaşan birinin yarattığı bir efsanedir!

Benim beş ayrı dönemim oldu. İlki, sinemadan önce – yirmi yaşına kadar olan dönem. Yirmi yaşından otuz yaşına kadar sinemada yer aldım fakat film yapmıyordum. Ama bana göre, film yapmakla filmler üzerine kafa yormak arasında fark yoktur. Paris'te Tewentieth Century-Fox'un reklam departmanında çalışıyordum ve eleştiri yazıları kaleme alıyordum. Bir anlamda, Hollywood için çalışıyordum o zamanlar. Derken, üçüncü dönem başladı: *Nefes Nefese*'den *Hafta Sonu*'na, *Bir Artı Bir*'e kadar uzanan filmler yaptım. Dördüncü dönem, ayakta kalmaya çalıştığım bir süreç oldu. On yıl boyunca, ticari bir bakış açısından bakıldığında hep başarısız işler yapmakla tanınan tek film yapımcısı bendim muhtemelen. Çok az para kazanıyordum, fakat bağımsız bir ülkeymişim gibi bir duygu hissediyordum. Yeni teknikleri deniyordum. Bir film yönetmeni olarak Vietnam'la, Filistin'le ilgileniyordum. Fakat yaptığım araştırmaya çalışmamın siyasal yanlarından daha çok vurgu yapmam gerekiyordu, çünkü ben sinema dünyasındaki 'ülke'mi kaybetmiştim ve toprağı işgal edenler, benim orada yaşama ve istedi-

ğim tarzda film yapma hakkımın bulunmadığını söylüyorlardı. Ben Hollywood'un film yapmasına kesinlikle engel olmadım. Onlar bir filme 40 milyon dolar harcadıklarında, bu benim gibi insanların film yapmasına engel olmaktadır. Oysa ben kimseye engel olmuyorum. Herkes aynı hızda koşsaydı, Olimpiyat diye bir şey olmazdı. Her filmin aynı olacağı şeklinde bir düşünceye sahip olmak ancak filmlerde görülür. Ve şu anda beşinci dönemimdeyim: Gene ilk filmimi yapıyorum. Bir kez daha ikinci defa ikinci filmimi, ikinci defa üçüncü filmimi ve sonra öteki onuncu filmimi yapma konusunda müthiş bir arzu var içimde.

O halde, siz yeniden doğan bir film yönetmenisiniz?

Ben yeniden doğmuş bir film yönetmeniyim.

Kendi filmlerinizde bile sinemanın doğasının sorgulanması konusunda daima ısrar ediyorsunuz.

Ben bunu hep yapacağım, çünkü, sanırım iletişim bir yerden başka bir yere gidiyor; diyelim New York'tan Telluride'e gidiyor. Bana göre, insan olmak, iki şey arasında olmaktır. Önemli olan harekettir, bir yere çakılıp kalmak değildir. Bir film yönetmeni olarak, hareket etmekten ziyade yaşıyormuşum duygusu hissediyorum. Benim hayatımla filmlerimin arasında hiç fark olmamasının sebebi budur sanırım. Film yaptığım zaman, film yapmadığım zamankinden daha çok var oluyorum. O yüzden birisi bana şöyle söyleyebiliyordu: "Senin hiç kişisel hayatın yok; ben seninle ilişki kuramıyorum. Seviştiğimiz bir sırada birden, 'Şu ân kafamda ne harika bir çekim var!' diyorsun. Renklerden başka bir şey konuşmayan ressamlar gibisin." Sanırım, yaptığım şey, üzerine konuşabileceğim tek şeydir – yaratmak.

Aşk arayışı içinde olduğumu düşünüyorum, fakat iş *aracılığıyla*. Bilet kuyruğundayken bile bekleyip durmak korkunç bir şeydir benim açımdan. Çalışmaya bayılıyorum, aşk için çalışmak isterdim. İnsanlar aşkla işi ayırmaya çalışıyorlar, oysa ben bunun mümkün olduğunu sanmıyorum.

Aslında, sizin hayatınız bir film.

Hayatım bir film. Ben kendim de bir film olduğumdan, kendi hayatımla derin bir ilişki içerisindeyim, dolayısıyla onu diğer insanlarla paylaşabiliyorum. Korkunç şeyler, çok güzel şeyler, çok düzgün şeyler göstermek istiyorum, böylelikle insanlar beni tanıyacaklardır. Görüntü benim cesaretimi artırıyor. Kendim olabilmek için kendimi dışarıya yansıtmak istiyorum. Ve bunun başarılması için bir sinema endüstrisi var. Yetenek sahibi olmayı gerektiren ressamlığa benzemez bu iş. Sadece film yapma cesaretine sahip olacaksınız ve onu doğru zamanda kaydedeceksiniz; bu da başka bir yetenektir. Ben kendimin bir parçasıyım ve onu gösterebiliyorum; insanlar benim içime bakabiliyorlar. Filmler, insanların içine bakmayı sağlayan yegâne şeylerdir. İnsanların filmlere düşkünlük göstermesinin ve filmlerin hiçbir zaman ölmeyecek olmasının sebebi budur.

Filmlerden söz ederken sanki onlar hem bir ayna hem bir röntgen cihazıymış gibi konuşuyorsunuz.

Evet, her ikisi de. Teleskop ve mikroskop.

Siz bir zamanlar, "Etrafına bakınmak – bu, özgür olmaktır," demiştiniz. Ancak bu, "Kendini dışarıya yansıtmak – bu, özgür olmaktır," demekten farklıdır.

Oysa hiçbir fark yok: Bakarken gözleriniz buradadır ve siz *dışarı*'ya bakıyorsunuz, *dışarı* dönüp size geliyor. Ben zaman zaman *içeri*'nin *orada dışarı*'da olduğunu ve *dışarı*'nın *bura*'da olduğunu kabul ettiğim bir sürü film yaptım. Size göre, *içeri* buradadır ve *dışarı* oradadır.

Bir zamanlar "The Kiss" (Öpücük) adlı bir film yapmak istemiştim. Birisi birini öperken iki sınır biraraya geliyor. Sizin *dışarı*'nız diğerinin *içeri*'sidir ve siz onu tersine çevirme ihtiyacı duyuyorsunuz. Benim videoyla ilgilenmemin sebebi bu, çünkü videoda *içeri*'yle ve *dışarı*'yla bağlantıya geçebiliyorsunuz. Çok insansı-

dır bu; video ekipmanı insan bedenine kameradan daha çok benzerlik göstermektedir.

Sanırım bir kamerayı *oradaki* merceklerle *ve buradaki* vizörle düşünen görüntü yönetmeni sayısı çok azdır... Onlar gözlerinin *içeriye* gelen hareket halindeki bir gerçekliğe doğru *dışarıya* baktığını düşünüyorlar, fakat bir gözü *orada dışarıda* olan ve *burada* kayıt yapan bir tür görünmez kamera olabileceğini akıllarına getirmiyorlar. Sanırım, ressamlar ve müzisyenler biliyorlar onu. Bir anne bir başkasından işaret aldığını ve onu bir çocuk şeklinde geriye gönderdiğini düşünebilir.

Fakat bu durum çoğu görüntü yönetmeni açısından geçerli değildir. Bir görüntü yönetmeninin bana, "Jean-Luc, 5.6'nın uygun olduğunu düşünüyor musun?" demek yerine, "Hangisinin daha önemli olduğunu düşünüyorsun, bu hareket mi yoksa şu hareket mi?" diye sorması gerekir. Kararımızı vereceğiz ve onun diyafram açıklığıyla ilgili sorusuna verilecek cevabı bulacağız. Fakat onlar bunu sormuyorlar. Onların çok yüksek düzeyde ücretler almalarının da neredeyse hiç para kazanamamaların da sebebi budur. Kodak yüzde 80'ini yapıyor, kamera yüzde 15'ini yapıyor ve büyük şirket yönetmeni de geriye kalan yüzde 5'i yapıyor, dolayısıyla havalara girmemizin ve sihirli insanlar olduğumuz görüntüsü vermenin gereği yok.

Görüntü yönetmenlerinin çoğu ne uğruna savaştıklarını bilmeyen kötü askerlerdir, düşmanın gelmesiyle gitmesi arasında fark yoktur onlar için. Vietnam'da olmayı isteyip istemediklerini bilmezler. Onlarla konuşamazsınız. Benim daha önce devamlı sinema konusunda hiçbir bilgisi olmayan insanlarla -örneğin, amatör fotoğrafçılarla- sürekli konuşmamın sebebi budur. Sinemaya 'amatör' teknikleri bu yüzden getirdim. *Nefes Nefese*'de, o zamanlar Hollywood'la hiçbir ilişkileri bulunmayan *Life* muhabirleriyle aynı teknikleri kullanmıştım. Bunun yanında, korkunç kabul edilen düşük ışıklı görüntüler de kullandım. Fakat biz, aynı zamanda bu, insan filmlerinin bir parçasıdır diyen kimselerdik. Şimdi çok yaygınlaştı.

Olaylara masum bir gözle bakmayı seviyorsunuz.

Ben şeyleri ilk defa olarak görmeyi seviyorum. Aynen sıradan insanların ilk defa gerçekleşen bir şey olduğu için bir dünya rekorunun kırılmasını görmek istemeleri gibi. İkinci seferde ilgileri çok azalır. Filmler görünmeyeni görünür hale getirmek için yapılır. Sonrasında onu bırakıp tekrar devam edebilirsiniz. Aynen bilmedikleri bir ülkeye giden turistler gibi. Fakat bana göre, şeylerin iş/tatiller şeklinde ayrılmaması gerekir. Biraraya getirilip daha çok birleştirilmesi gerekir. Sanırım filmlerde mümkün bu – çünkü bir film çalışmasında topu topu on beş yirmi kişisiniz, bazen daha da az. Oysa ben daha sonra az sayıda insanla bile, yeryüzünde cennetin mümkün olmadığını gördüm. Onu isteyen tek kişi benim. Bir sürü fedakârlıklar yapmaya hazırım. O fedakârlıkları yaptım da. Leoard Cohen'in şöyle bir şarkısı var: *"Bunca yolu güzelliğe sahip olmak için kat ettim/Çok şey bıraktım arkamda:/Sabrım ve ailem/Şaheserimin altına imzamı atmadım daha."* Bu benim kendim için söylediğim şeydir. Ve ben bir kez daha onun bütünüyle yeni olduğu duygusuna sahibim.

GODARD EVE DÖNÜYOR

Jonathan Rosembaum, 1980*

Jean-Luc Godard'ın bugünlerde metaforların içine çok fazla girdiği görülmektedir. Paul Schrader'ın geçenlerde bir film festivalinde Godard'a yaklaşıp, "Sanırım bir gerçeği bilmen gerekiyor, Evli Bir Kadın *içindeki sana ait bir şeyi aldım ve onu* American Gigolo*'da (Amerikan Jigolo) kullandım," dediği, Usta'nın da ona gayet soğukkanlı bir şekilde, "Önemli olan aldığın şey değil; o aldığın şeyi götürüp koyduğun yerdir," şeklinde cevap verdiği söylentisi dolaşıyor etrafta.*

Amerika'da gösterimi yapılan ve sekiz yıl içinde New York Film Festivali'nde gösterilen ilk filmi olan Herkes Başının Çaresine Baksın, *her şeyden önce Godard'ı bize geri getirmek üzere tasarlanmış bir araçtır. O*

*) *The Soho News*, 24-30 Eylül 1980, s. 41-42. Jonathan Rosenbaum'un izniyle bu derlemeye alınmıştır.

filmde ana akıma mensup eleştirmenlerin yaygara koparmasına fırsat verecek her şey mevcuttur: oyuncular (Isabelle Huppert, Jacques Dutronc), açık ve net olarak belirlenmiş karakterler ve konu, bolca müzik, 35 mm.'ye çekilmiş çok güzel fotoğraflar, aralara serpiştirilmiş erotizm, mizah. "Ben aslında bir hikâye dünyasında kendi toprağımı oluşturuyorum," diyor Godard bir yerde. "Bir çınar ağacı gibi."

35 mm.'likle çalışırken konu olarak sadece bir fahişeyi alması tamamen tesadüf olabilir mi? Yeni filminde bir fahişenin Paul Godard (Dutronc) adındaki bir karakterle para karşılığında birlikte olduktan sonra çeteler tarafından dövüldüğü anlatılmakta ve kadın hiç kimse bağımsız değildir sözünü tekrarlamaya zorlanmaktadır. Bu bana Godard'ın bir film yönetmeni olarak kendi açmazını göstermektedir – 1970'lerde yaptığı filmlerin çoğunun burada hâlâ gösterilmediği gerçeğini de göz önünde bulundursak (beş yıllık Number Two *-İki Numara- birkaç ay içinde gün yüzüne çıkacak olmakla birlikte). Öğleden sonranın geç bir saatinde bizi şehir merkezindeki bir sinema salonundan La Guardia Airport'a uzanan trafiğin içine taşıyacak olan limuzinin arka koltuğuna yerleştikten sonra Godard'a sorduğum ilk şey bu oldu.*

* * *

Bu paralellik size uygun mu?

Evet, sanırım uygun. O sahne üzerine çalışırken bunu düşünmemiştim, fakat... bağımsızlık aynı zamanda da kendi içinizde bulmanız gereken bir şeydir. Film yönetmenlerinin çoğu kendilerini bağımsız sayarlar, ya da sanatın bağımsız olduğunu sanırlar. Finansman sağlayan insanlar kendilerinin sanattan bağımsız olduklarını düşünürler! *(gülüyor)* Sanat ve ekonomi daima birbiriyle bağlantılıdır... Bir film yapmamı sağlayacak gerçek kapasiteme yaklaşmaya başlıyor olabilirim şu sıralar.

Sanırım önceki filminiz Herkes Başının Çaresine Baksın *bana daha çok* Onun Hakkında Bildiğim İki Üç Şey'i *hatırlatıyor. Fakat o filmi diğer çalışmalarınızın çoğundan keskin bir şekilde ayıran önemli şeylerden biri de onun Paris'i reddetmesidir – konusunun tamamının memleketiniz İsviçre'de geçiyor olması.*

Paris'ten yirmi beş yıl önce, *Cahiers du Cinéma*'da yazı yazdığım zamanlar ayrıldım. Arkadaşlarım olan Truffaut ve Rivette'e yazdığım bir mektubu hatırlıyorum – ilk Astruc film zamanları, bir baraj inşaatında çalıştığım sıralardı. Onların şehir filmlerine ilişkin önyargılarından şikâyetçi olduğumu hatırlıyorum. Ben şehirlere karşı değilim – ben aşırı büyük şehirlere karşıyım.

Fransız TV'si için yaptığınız programlardan söz eder misiniz?

Beş yıl kadar öce önce *About and Under Communication, 6x2* adında altı bölümlük bir dizi vardı. Her programın ilk bölümü bir sabit çekimle, birisiyle -bir işçi, matematikçi, amatör film yapımcısı- yapılmış bir saatlik röportaj şeklindeydi ve diğer bir saatlik bölümde onunla ilgili bir araştırma yapıyorduk. Sonra, *The Tour of France Told by Two Children* (İki Çocuğun Anlatımıyla Bir Fransa Turu) adıyla yarımşar saatlik 12 program yaptık ve bu program geçen yaz gösterilebildi ancak. Her programın ortasında, sekiz yaşında bir kızla dokuz yaşında bir oğlanın konuştuğu, birbirini takip eden on beş dakikalık sabit çekimler vardı; kalan kısım ise sunum ve açıklamaydı.

Şu anda üç proje üzerinde birlikte çalışıyorum. Televizyon kurma çalışmalarında kendilerine yardımcı olma konusunda Mozambik hükümetiyle bir anlaşma imzaladık. O konuda görüşler istiyorlar – yazılı kelimelerle değil, görüntülerden oluşan bir çekim raporu olabilir. Hollandalı bazı insanların finanse ettiği *A True Story of the Movies*'in (Sinemanın Gerçek Tarihi) çekimini yapıyorum, bunun yanında iki yıllık bir projem daha var. Amerika'da Zoetrope Studios'la birlikte bir senaryo yazma projem var – yazmak yerine çekmek şeklinde. Dolayısıyla, yapım şirketinin yöneticileri, "Elinde projen var mı?" diye sorduklarında onlara, "Evet," diyebilirim, "Okuyabilir miyiz?" dediklerinde, "Hayır," diyeceğim; fakat "Onu görebilirsiniz," şeklinde cevap vereceğim. İki örneğimiz olacak, videoya ve 35 mm.'ye çekilmiş. Dolayısıyla, ondan sonra film yapılmazsa, bunu televizyonda gösterebiliriz ya da belgesel gibi satabiliriz. Adı *The Story*'dir (Hikâye). İnsanlar neden bir hikâyeye *ihtiyaç duyarlar*; sonuçta bu konu araştırılıyor.

Diğer filmleri hikâyesiz yapmak için mi hikâyeli film yapmayı öngörüyorsunuz?

İkisini biraraya getirip birleştirmeye çalışıyorum. Mozambik hükümeti için bir şey yapılırsa, bu UNESCO'dan bazı kimselerin ya da bir başka ülkenin ilgisini çekebilir – fakat onun Loews Theatre'ın ilgisini çekmeyeceği çok açıktır. Benim problemim buydu: Tiyatrolar için değil fakat sadece incelemek, ya da belli bir kategorideki insanlar için yapılan *Ici et ailleurs* (Burada ve Her Yerde) ve *Comment ça va* (Nasıl Gidiyor) gibi filmleri gerçekleştirmek neredeyse yirmi yılımı aldı. Üstelik bu iş zor da, çünkü bu kategorilere para bulunamıyor. Alışılmış bir yoldan giderseniz, sanatevi yolu da olsa, onu yapmanın uygun bir yolunu bulmanız gerekiyor. Eğer bulamazsanız, karşılaştığınız direniş çok güçlü olacaktır. "Bu bir film değildir," diyeceklerdir size. Aynen Fransız televizyonundaki insanların, "Bu televizyon değil," dedikleri gibi. Onun kötü ya da değersiz bir şey olduğunu söylemiyorlar. Tek sansür, estetiktir: "Böyle bir film yapma tarzı olmaz."

Ben sınırda yaşıyorum. Bizler İsviçreli insanlarız, şirketimiz Fransız şirketidir, bu şekilde kalsın diyor ve sınırda yaşamak istiyoruz. Tek düşmanımız gümrükçülerdir, bunlar bankacı da olabilir, eleştirmen de olabilir.... İnsanlar kendi bedenlerini ülkeler olarak düşünüyorlar. Kendi derilerini sınır olarak görüyorlar ve sınırın dışına çıktıkları ânda kendileri olmaktan uzaklaştıklarını sanıyorlar. Fakat bir dilin sınırları aşması gerektiği çok açıktır. Ben gerçek ülkesi dil, toprağı filmler olan birisiyim.

Eleştirmen olarak yokluğunuz çok derinden hissediliyor.

Eleştiriye devam etmek istiyorum, fakat kâğıt kalemle değil, filmlerle. Eleştirmenlik yapmaya çalıyorum, fakat düzenli bir eleştirmenlik şeklinde değil. Fırsat buldukça yazan hocaları tercih ediyorum zaman zaman. Haftada bir kere eleştirmenlik yapmak mümkün değil.



Isabelle Huppert *Herkes Başının Çaresine Baksın*'da (1979).

Ben bunu imkânsız görüyorum.

Mümkün değil. Bir deha da olsanız, yapamazsınız.

* * *

Godard son zamanlarında başka neler yapıyor? Montreal'de sinema tarihi üzerine konferanslar veriyor; geçenlerde kâğıda döküldü, Fransa'da yayınlandı bunlar. Cahiers du Cinéma'*nın 300'üncü sayısını çıkardı; arkadaşlarına ve tanıdıklarına yazdığı mektuplardan ("Hiç kimse cevap vermedi, arkadaşlarım bile – sebebini bilmiyorum"), röportajlardan alınmış bölümlerden, çeşitli sözler ve görüntülerden meydana gelen bir sayı oldu.*

Gidilen yerler. Ca *dergisi adına Chantal Akerman'la röportaj yaptı. Jacques Tati'yi* Herkes Başının Çaresine Baksın*'da küçük bir rol oynaması için davet etti. (Jacques Tati bu teklifini kabul etmedi.) Marguerite Duras'a küçük bir rol teklif etti. (Teklifini kabul etti, fakat kamera menzilinden uzak durma konusunda ısrar etti, o yüzden sadece sesini duyabileceğiz.)*

Kısacası, diğer insanlarla birlikte iş yapmaya çalışıyor. ("Saygı duyduğum diğer yönetmenlerle birlikte bir şeyler yapmaya çalışıyorum. İmkânsız bulsam da, işimi öğrenmeye çalışıyorum. Problem benim proble-

mim, fakat ben onun bizim *problemimiz olduğunu söylemeye çalışıyorum.") İletişim kurmaya çalışıyor: "Eğer gerçek bir sinema dergisi olsaydı, bu dergi insanların bilimcilerin kurdukları tarzda iletişim kurmalarına yardımcı olurdu. İster Pentagon'da ister başka yerde olsun, bilimin çok güçlü olmasının sebebi budur. Tokyolu bir bilimci San Francisco'lu bir bilimciyle birlikte çalışıyor ve onlar birbirleriyle mektuplaşıyorlar."*

* * *

Fakat bugün insanlar filmlere az, film yönetmenlerine daha çok ilgi gösteriyorlar – hayranlık sendromu.

Evet. Fakat Fransa'da bunun asıl sebebi bizim Yeni Dalga'cılar olarak yönetmenlerin çok önemli olduklarını söylememizdir. Yönetmenler olarak var olma hakkımıza sahip çıkmak adına söylemiştik bunu, çünkü o zamanlar varlığımız tanınmıyordu. Şimdi herkes yönetmene Tanrı'ymış gibi bakıyor. Bir yönetmene, "Siz senaryo yazarı olarak çok iyisiniz," derseniz, o yönetmen sanki senaryo yazarı daha alt bir konumdaymış gibi şaşkınlık duygusu hisseder. Oysa ben öyle düşünmüyorum. Sanırım ben iyi bir yönetmen *olabilecek* kadar iyi bir senaryo yazarı değilim.

Rocky Horror Picture Show *kültüne karşı ortaya koyacak bir şeyiniz var mı?*

Hayır.

Bu filmin yüzlerce kez izlenmesi, bir tür ritüele doğrudan katılma şeklinde bir gençlik kültü var. Benim ilgimi çeken, seyircilerin filmi bir iletişim aracı olarak kullanması – filmin kendisi iletişim kurmuyor, izleyiciler film aracılığıyla iletişim kuruyorlar.

Yolculuğa ilişkin belli görüntüleri andırıyor. Bunun sebebi benim yıl boyunca çok sayıda yolculuk yapmamdır da diyebilirim. İnsanlar kendilerini havaalanları arasında gidip gelen trenler ve uçaklar değil de, istasyonlar ya da terminaller şeklinde düşünmeyi seviyorlar. Ben kendimi bir havaalanı değil, bir uçak olarak görmeyi seviyorum.

Dolayısıyla insanların sizi belli yerlere ulaşmak için kullanmaları, oraya vardıktan sonra sizden ayrılmaları gerekiyor.

Evet. Sanırım bu söylediklerinizin her ikisinin de olması gerekiyor. Ben yalnızca bir tren olamam, çünkü ben kendimi istasyonlardaki insanlardan ayrı ve çok yalnız hissediyorum. Turistlerin çoğu New York'tan Honolulu'ya giderken, on saatlik bir uçuş söz konusu olsa bile, hâlâ New York'la Honolulu arasında var olduklarını düşünmüyorlar. Bana göre, var olan şey asıl olarak aradadır. Ve ben filmlerimde bu arayı koymaya çalışıyorum...

Herkes Başının Çaresine Baksın*'daki, Muybridge'in hareket incelemelerine benzer* stop-frame'ler *gibi...*

Evet. Bundan sonraki filmimde bu konu üzerine daha çok çalışacağım. Eğer bir araştırma filmi olursa, bir çalışma şeklinde olacak ve ben onu en iyi şekilde yapıp gerçek bir uzun metrajlı filmde kullanacağım. Çünkü onun bir filmde yer alışı burada yaptığım gibi olmamalıdır – o görüşe tamamen katılıyorum. Bu filmde fazla ritim değişikliği yok, onların kötü olmasının sebebi budur. Sessiz filmlerde bile muazzam hız değişiklikleri vardı ve çekildikleri zamandaki aynı hızla gösterilmiyorlardı. Bugünkü filmlerde oyuncular, hiçbir riski olmayan, televizyonda konuştukları aynı hızda konuşuyorlar. Görüntüler sadece konuşulan sözler nedeniyle geliyorlar: *O adam*'ın o sözü söylemesi, *bu kadın*'ın bu sözü söylemesi gerekiyor, *Onlar*'ın böyle konuşması gerekiyor. Dolayısıyla neyin çekimini yaptıklarına bakmıyorlar artık ve sesi dinleyen olmuyor. Sadece sözleri dinliyorlar ve eğer yazılı sözlere karşılık geliyorsa görüyorlar.

John Coltrane'in ya da Patti Smith'in bir müzik parçasında şimdiki filmlerdekinden daha çok hikâye var. Onlar kimi zaman bir filme ihtiyaç duyuyorlar, fakat beyazperdede gösterecek bir şeyi olmayan, yazımı olmayan bir tür senaryo yazımı gerçekleştiriyorlar. Ve normal filmlerdekinden daha fazladır. Çok gelişmiş ekipmanla çalışma tarzları – kamera, laboratuar ve kurgu masasının çok gelişmiş olabileceğini kast ediyorum, fakat arada çok tutucu şeyler de vardır!

Müzisyenlerin kayıt yapma tarzları bizim film çekme tarzımızdan daha geniştir. Benzer bir duyguyu hissettikleri gece vakitlerinde yapıyorlar kayıtlarını. Parçalar halinde yapıyorlar. Tekrarlıyorlar, değişiklik yapıyorlar – yapılması gereken şeyi dinleyerek keşfediyorlar. Oysa filmlerde, yazılı senaryoya bir kanuna uyar gibi uyulmaktadır. Filmler artık okula dönüştüğü için bu eğilim giderek daha güçlü bir hale gelmektedir.

Herkes Başının Çaresine Baksın'*ın müziklerinin bestecisi olan Gabriel Yared'le nasıl çalıştınız?*

Aslında çekimler sırasında ya da öncesinde olması gerekirken, kendisiyle maalesef sadece çekimlerden sonra biraraya geldik. Bir dahaki sefere -artık onu tanıyorum, bu deneyim benim açımdan çok yeniydi- çok daha iyi olacak. Ve filmlerle ilgili bir yıllık bir program yapmaya çalışıyorum, sürekli olmasa da zaman zaman çalışıyorum. Artık beni tanıyan bazı oyuncularla iş yapmaya gayret gösteriyorum, Isabelle'le ve müzisyenlerle bir kez daha birlikte olabiliriz – bir toplantı yapıp ardından tekrar biraraya gelebiliriz, diyelim, bir ay sonra. Asıl amaç müziği birarada yapabilmektir. Patti Smith'le piyanisti, benim görüntü yönetmenimle olduğundan daha yakın ilişki içinde çalışıyorlar.

* * *

Herkes Başının Çaresine Baksın'*da müziğe vurgu yapmayı düşünüyorum, Godard tarafından 'bestelenmiş' bir Amerikan Zoetrope'u gösterimi şeklinde (jeneriğin gösterdiği gibi). Şu ân Air Kanada'ya gelmiş bulunuyoruz ve Godard Toronto'ya gidecek uçağa kadar kendisine eşlik etmem için beni yolcu salonuna davet ediyor.*

Godard'a bir zamanlar işbirliği yaptığı Jean-Pierre Gorin'le yaptığı Poto ve Cabengo'*yu beğenip beğenmediğini soruyorum. Çok beğendiğini söylüyor ve Gorin'le kendisinin ilk başlarda onu beğenip beğenmeyecekleri konusunda büyük bir merak içerisinde oldukları bilgisini ekliyor. Önceden ikisinin de üzerinde konuşup tartışmadıkları, kendisininkine paralel giden* stop-frame'*lerin kullanımından özellikle çok etkilenmiş.*

Lozan ve Cenevre'nin ortasında kalan küçük bir kır evine yerleştiği için, film izlemeye istediği kadar sık gidemiyor. Andrej Wajda'nın son zamanlardaki iki filmini çok beğeniyor: **Man of Marble** *(Mermer Adam) ve başlığı kendisinden çalınan boşanmayla ilgili bir film – final sahnesi* **Kramer Kramer'e Karşı***'ya benzeyen diyor sırıtarak, fakat gerçek bir yönetmenin yapacağı tarzda yapılmış.*

Tati'nin **Playtime***'ından ("Güzel bir film"), hastalığından ve iflasından söz ediyoruz kısaca. Godard'a Tati'in yer almasını istediği sahne hakkında sorular soruyorum. Paul Godard,* **City Lights***'ın (Şehir Işıkları) gösterildiği bir sinemanın önünde dikilip dururken adamın biri dışarı çıkıp, "Burada gürültü yapmak yok artık!" diyerek protesto eyleminde bulunuyor.*

* * *

O ayrıntıya neden yer verdiniz?

Bilmiyorum. Sadece senaryo gereği olarak orada bulunan, benim boş çekimler diye adlandırdığım şeyleri sevmiyorum. Sanırım sinema salonlarında ses daima korkunçtur, iyi ücret alamadıkları için projeksiyoncuların işi çok zordur. Bu filmde ses üzerine çok dikkatli çalıştım. Eğer çekimde bir şey yoksa, onu bulup getireceksiniz. Film yönetmenlerinin çoğunun sadece hikâyede geçen bir şeyi açıklamak amacıyla çekim yapmalarını benim aklım almıyor. Hiçbir ressam böyle bir sebeple bir görüntünün resmini yapmaz, hiçbir müzisyen böyle bir sebeple bir sesi kaydetmez. Ben kesinlikle, bir yerden bir yere gittiğinin anlaşılması için caddede karşıdan karşıya geçen bir adam göstermem. Bir caddenin yer almasını istiyorsam yaparım onu, ya da ışık nedeniyle ya da *bir şey* nedeniyle yaparım. Böyle bir gerekçe yoksa yer vermem ona, çıkarırım.

FİLM ELEŞTİRİSİNİN İKTİSADI: BİR TARTIŞMA

Jean-Luc Godard ve Pauline Kael, 1981*

Bu metin 7 Mayıs 1981'de Califomia'da, Mill Valley'deki Marin Civic Center'da yapılan bir tartışmanın kısmi bir şekilde kâğıda dökülmesinden ibarettir.

Jean-Luc Godard: Pekâlâ, benim başlamamı istiyorsunuz?

Pauline Kael: Lütfen.

J-L.G.: Bu toplantının ne kadar süreceğini biliyor musunuz?

P.K.: Dinleyicilerin ilgisi devam ettiği sürece.

J-L.G.: Bana bir saat ya da bir buçuk saat süreceği söylenmişti, ben de bunun fazla bir zaman olmadığını düşünmüştüm; sa-

*) *Camera Obscura* 8-9-10 (Sonbahar 1982), s. 163-184. Indiana University Press'in izniyle bu derlemeye alınmıştır.

nırım iki üç saat ya da dört saat sürer. Bu toplantıya kafa yorarken sizin son zamanlarda gösterilen filmler üzerine yazılarınızdan bazılarını okuyarak hazırladım kendimi, o yüzden dinleyicilerle en azından ortak bir şeylere sahip olacağız. *Melvin and Howard* (Melvin ile Howard), *Raging Bull* (Kızgın Boğa) ve *Heaven's Gate* (Cennetin Kapısı) hakkında biraz okudum, sizlere onlar hakkında bir şeyler söylemek ve bunun yanında gene sizin altı yedi ay önce, "Film Neden Çok Kötüydü" adıyla [Makalenin başlığı aslında "*Filmler* Neden Çok Kötüdür? ya da, Sayılar"dır, *The New Yorker, Cilt 56, No: 18* (23 Haziran 1980), s. 82-93 –ed.] kaleme aldığınız bir yazı hakkında da konuşmak istedim. Belki bununla başlayabiliriz.

P.K.: Çok iyi olur. Benim yazılarımdan bazılarını okumaya *çalışarak* hazırlandığınızı söylerken muhtemelen olumsuz bir şey olduğunu söylemek istiyorsunuz sanırım. *(kahkahalar)* Biz bu sözünüzden hazmedemediğiniz bir şeyin olduğunu anlıyoruz, umarım öyle değildir.

J-L.G.: Hayır, hayır, çünkü ben İngilizce'yi ya da Amerikan İngilizcesi'ni iyi konuşamıyorum, *(kahkahalar)* yabancı bir dilde konuşurken aslında sizi ve kendimi dinlemeye çalışıyorum ve bugün, sinemada geçirdiğim otuz yılın ardından, film yapımında daha çok yer alıyorum. Dolayısıyla benim açımdan yabancı bir dilde konuşmak ve yapılan konuşmaları dinlemek çok zor oluyor.

P.K.: Ben sizin İngilizce'yi güven duyacak kadar iyi konuştuğunuza duydum. Umarım, geçtiğimiz birkaç ay içinde kaleme aldığım yazılara nasıl bir tepki gösterdiğinizi söyleyerek burada benim de bir yer bulmamı sağlarsınız.

J-L.G.: Daha beş dakika önce, siz bana bütün bir Amerikan film eleştirisinden sizi sorumlu tutamayacağımı söylemiştiniz, fakat sanırım siz, bir bakıma, benim eserim olmasa bile, benim seyrettiğim filmlerin sorumluluğunu hissetmeme benzer bir sorumluluk hissediyorsunuz.

P.K.: Ah, hayır, bunu kabul edemeyeceğim. Sizin şahsen, çalışmasından nefret ettiğiniz birinin ortaya koyduğu bir eserden kendinizi sorumlu hissetmenize inanamıyorum.

J-L.G.: Örneğin, bu yazıyı alalım. Filmlerin neden kötü olduğu konusunda bir yazı yazmışsınız ve bir şirkette başkan yardımcısı olan iyi bir kişiyi adını vererek eleştiriyorsunuz (ve ben bu konuda size katılmıyorum). Filmlerle ilgili olarak kötü olan her şeyden onu sorumlu tutuyorsunuz. Ben kendime, "Bir insan bütün bu şeylerden nasıl sorumlu olabilir?" diye sordum. Bir filmin en azından yüzlerce insanla birlikte yapıldığını söylemek istiyorum. Aynen savaş gibi. Nixon sorumludur, ama Nixon'ı seçtiği için Amerikan halkı da sorumludur.

P.K.: Şimdi, çok büyük etkisi olan tepedeki bu kişilerle ilgili söylemek isteğim şeyleri açıklamama izin verin. Eğer film şirketinin tepesindeki insanlar asıl olarak filmlerle ilgilenmeyip de ajanslardan, hukuk şirketlerinden ya da iş dünyasının kendisinden geliyorsa, çoğunun geldiği yer olan Harvard Business School'dan geliyorsa ve bu insanlar işi rasyonalize etmeye soyunuyorsa, daha yapım aşamasına bile gelmeden tek düşündükleri şey bu projeden ne kadar para kazanacakları konusu oluyorsa, yani televizyondan, denizaşırı ülke televizyonlarından, kablolu televizyonlardan, kasetlerden ne kadar emin olabileceklerinin hesabını yapıyorlarsa, en çok parayı yıldızların yer aldığı ya da büyük gişesi olan filmlerden elde edeceklerini de bilirler. O filmlerin pazarlanması çok kolaydır ve o insanların yaptıkları filmlerin niteliğini belirleyen de piyasaya kurallarıdır. Ve sıklıkla, karşılarına gelen bir film kendilerine güven veren ve önceden satabilecekleri bir film değilse, onunla ilgili hiçbir şey yapmazlar. Dolayısıyla, *Melvin ile Howard* ya da, diyelim, *All Night Long* (Bütün Gece) ya da *Atlantic City* gibi bir filmin onların emin oldukları o filmlerin tanıtımları gibi bir getirisi olmayacaktır. Doğrusu, o filmlerin ekonomik bakımdan başarısız olacağını varsaydıkları ve dolayısıyla o filmleri farkında olmadan başarısız *hale getirdikleri* için, o filmlerle ilgilenmiş olmalarına şaşırıyorlar.

J-L.G.: Evet, fakat bu iyi bir gerekçe değildir. Doğrudur, ama film yapmanın gerçeğini anlatmıyor. Onlar tek başlarına film yapmıyorlar; filmleri seyirciler yapıyor, görüntü yönetmenleri, sendikalar yapıyor; yapılan filmden bütün bu insanlar sorumludur... Onlar bugün neden Amerikan arabaları satmıyorlar demek istiyorum?

P.K.: Jean-Luc, meseleyi şöyle koyalım...

J-L.G.: Hayır, bu işin sorumluları bu düzene boyun eğenler değil midir? Ben o düzene asla boyun eğmemeye çalışıyorum. Öyle olmasının sebebi...

P.K.: Siz büyük bir stüdyo sistemi içinde çalışmıyorsunuz.

J-L.G.: Öyle olmasını arzu ederim. *(kahkahalar)*

P.K.: Filmlerin Hollywood yapısı içinde yapılma tarzı hakkında bir şey söylemeye çalışıyorum. Ben size bölgesel ya da bağımsız film yapımcılarından söz etmiyordum. Aslında, *siz* bu ülkede *daha çok* bölgesel ve bağımsız film yapımcıları gibi çalışıyorsunuz. Siz asla harcadığınız parayı geri döndürmek amacıyla muazzam bir başarı elde eden bir film yapmadınız (*Nefret*'in bunun dışında olduğuna inanıyorum), sanırım muhtemelen stüdyo sistemine benzer bir şeyle gerçekleştirdiğiniz son deneyiminizdi o film.

J-L.G.: Hayır, o benim Amerikalı bir film yapımcısıyla olan ilk deneyimimdi, işte bu yüzden... *(kahkahalar)*

P.K.: Fakat, şuna da mı katılmazsınız...

J-L.G.: Ben sizin yazınızın başlığının "*Filmler* Neden Bu Kadar Kötü?" şeklinde olması gerektiğini anlatmaya çalışıyorum. Siz bir eleştirmen olarak sorumlusunuz, ben de sorumluyum bu durumdan. Fakat özellikle de Amerika'da, eğer bir film kötüyse, *siz* daha çok sorumlusunuz sanırım. Böyle olmasının sebebi, burada eleştirmenlerin çok güçlü olması ve onların güçlerini kullanmamasıdır; ya da daha ziyade, güçlerini sinema dünyasıyla aynı doğrultuda kullanmasıdır.

P.K.: Sanırım bu söylediğiniz bir ölçüde doğrudur, çünkü onlar asıl olarak o filmleri yapan aynı şirketler adına çalışıyorlar ve elbette, bunun yanında, bireysel filmin niteliğine bakmaktan ziyade adı büyük olan yönetmenlerden etkileniyorlar. Fakat bu durum Amerikalı eleştirmenlerin tamamı için geçerli olamaz; tıpkı stüdyo sistemi için çalışan bütün Amerikalı yönetmenlerin teslim olduğunun söylenemeyeceği gibi. O insanların çoğu o sisteme karşı mücadele ediyorlar ve filmle ilgili görüşleri her ne ise, ona bağlı kalmaya devam ediyorlar. Fakat biz, ülke çapında, genelde filmlerin kötü olmasının ve kablolu televizyonun ortaya çıkması ve ticari amaçlı televizyonlara yapılan büyük çaplı satışlarla birlikte muhtemelen daha da kötüleşecek olmasının sebeplerini irdeleme işine geri dönelim – yapılan filmlerin kalitesi son birkaç yıl içinde daha da kötüleşti, çünkü stüdyoların artık şirketlerin denetimi altında bulunmasından dolayı alışıldık olmayan projelerin finanse edilme şansı azaldı sanırım.

J-L.G.: Evet, fakat o zaman bu tarzda film yapmayı unutup başka tarzda yapmak gerekiyor. Amerika Birleşik Devletleri'nde yapamıyorsanız başka yerde yapacaksınız.

P.K.: Bu düşünceleri nereden alıyorsunuz? *(kahkahalar)*

J-L.G.: Siz şu anda Coppola'yla birlikte çalışıyorsunuz; Coppola gerçekten de ister istemez *Apocalypse Now* (Kıyamet) kadar olmasa da, çok büyük çapta en iyi şekilde çalışan örnek bir insandır, fakat onun epik bir anlayışı var. Küçük çaplı film adamı değildir o, gerçekten öyle değildir. *Conversation*'ın (Sohbet) onun en iyi çalışması olduğunu düşünmüyorum ve *Rain People*'ın da en iyi çalışması olduğunu kesinlikle düşünmüyorum. Coppola'nın stüdyoların finans ve gösterim sistemlerine bağlı olarak çalıştığını söylemek istiyorum. Bağımsızlığını devam ettirmesini dilerdim, fakat devam ettiremedi. Çünkü herkesin yapabileceğini sandığınız farklı bir tarzda çalışıyorsunuz. Bunun sanatçılar söz konusu olunca karşımıza çıkan bir sorun olduğunu söylemek istiyorum. Kendi tarzlarının izlenmesi gereken tek tarz olduğuna inanıyorlar.

J-L.G.: Hayır, öyle değil, fakat varlığınızı sürdürmenin tek yolu o. Tek yol o. Ben asla bir film yapmadım, bir film yapmanın hayalini kurmadım. Ben daima mümkün olan şeyi yaptım.

P.K.: Fakat mevcut sisteme karşı mücadele eden ve bu mücadeleyi kazanan insanlar var. Hollywood'dan bazı iyi filmler çıkıyor.

J-L.G.: Doğrudur.

P.K.: Çoğu insan bir projeye başladığında iyi bir film yapılabileceği umudunu taşıyor. Bir kere onlar, bir film yapıp, sonra bölgesel ve bağımsız film yapımcılarının yaptıkları gibi, yatırdıkları parayı çıkarmak için o filmi dört bir yanda dolaştırmak istemiyorlar. Stüdyo sistemiyle çalışmanın bir dağıtım güvencesi, en azından bir dağıtım sağlama umudu bulunduğu için, kendi kendine müthiş bir şekilde zarar verme tarzıdır bu, fakat yalnız başlarına çalıştıklarında da filmin dağıtımını bizzat kendileri yapmak zorunda oldukları için bütün zamanlarını bu işe harcamaları önlerinde büyük bir engel oluşturmaktadır.

J-L.G.: Örneğin herkesin, sanırım buna ben de dahilim, kötü bir film olarak gördüğü (gerçi ben onu savunmak istiyorum) *Cennetin Kapısı*'nı alalım. Sizin o film hakkında ne söylediğinizi bilmiyorum, ama Vincent Canby ve diğer insanların yazdıkları bazı yazıları okudum, onlar sanırım iyi bir film olmayan -aynen *Cennetin Kapısı*'nın kötü kötü olmadığı gibi *(kahkahalar)- The Deer Hunter* (Geyik Avcısı) hakkında bir sürü güzel şeyler söylemişlerdi; o film başarısız olsa da kötü bir film değildir, bana göre, hastalıklı bir bedene benzediği için, başarısızlık başarıdan daha ilginçtir. Bakılır, incelenir, sonra da neyin yanlış gittiği, neyin yolunda yürüdüğü söylenir. Sanırım *Cennetin Kapısı* bu konuda güzel bir örnektir. Yönetmenin sonunu getiremediği bir sürü muhteşem şey var o filmde – analiz edilebilecek çok açık gerekçeler bulunmaktadır çünkü. Fakat eleştirmenler bir sonraki filmini daha iyi yapması için Cimino gibi çok kibirli birine bile kesinlikle hiçbir şey söylemiyor, yardımcı olmaya çalışmıyorlar.

P.K.: Öncelikle şunu söylememe izin verin, ben meslektaşlarımın çoğu gibi ne *Geyik Avcısı* karşısında coşkuya kapılan birisiyim, ne de *Cennetin Kapısı*'nı mahkûm eden birisi. Ben o filmin başarısız bir film olduğuna işaret ediyorum, fakat o film bir sanatçının eseridir. O filmi yapan yetenek sahibi bir kişidir. Öte yandan, siz başarısızlığın başarıdan daha ilginç olduğunu söylerken, o aynı zamanda ortada 40 milyon dolarlık bir başarısızlık olduğunda, bu başarısızlığı ilginç bulan kişiye de bağlıdır.

J-L.G.: 40 milyon dolarla yapıldığı için öyle söylüyorum, çünkü ben o kadar parayla kırk film yapabilirdim. *(kahkahalar ve alkışlar)*

P.K.: Cimino'ya duyulan düşmanlığın bir parçası bu.

J-L.G.: 1 milyon dolarlık bir film çok pahalı bir filmdir bana göre. Ben bu parayla hayatımın geriye kalan kısmını güvenceye alırdım.

P.K.: Siz yer değiştirdiniz.

J-L.G.: Hayır, ben o filmde ilginç olan şeyin onların kaybetmiş olması olduğunu düşünüyorum. O filmden bir film yönetmeni olarak beni ilgilendirmesi ve sahip olduğu ruh halinden dolayı ülkem olarak gördüğüm Amerika'yla ilgili olmam ve Francis'le ilişkim sebebiyle söz etmek isterim sizlere – Francis'in bir stüdyosu var, stüdyosunun dışında bir ev oluşturmaya çalışıyor, benimse bir evim var ve evimin dışında bir stüdyo sahibi olmak istiyorum. Benim Francis'le olan tek bağım budur. Fakat sanırım bütün Amerikalı iyi yönetmenler – Scorsese, De Palma, bütün ünlü olanlar, onlar da benim kadar kaybolmuş durumdadırlar; ortaya çıkarmamız gereken filmleri çıkarmıyoruz. Ben daha iyi bir film sunabilirdim, Martin daha iyi bir film ortaya koyabilirdi, Francis daha iyi bir film sunabilirdi, fakat yapmıyoruz. Michael Cimino da daha iyi bir film ortaya koyabilirdi, fakat koyamıyor. İki gün önce *Cennetin Kapısı*'nı izlediğimde onun büyük bir film -Griffith gibi- yapmanın artık mümkün olmadığı bir zamanda Amerika'da film

yapmaya çalıştığını düşünmüştüm. Kötürümleşen fakat bu durumunun farkında olmayan bir sanatçıyı izlemek gibi bir şey. Çok ilginçtir; çünkü Michael şimdiye kadar yaptığı şekilde yaratmaya çalışmaktadır onu, üç saatlik bir filmin içinden birkaç tane kısa film çıkarabiliyor sadece; fakat o birkaç kısa film diğer filmlerin içinde bulunan bir sürü kısa filmden daha ilginçtir, çünkü bir filmin ne olduğunu anlamanızı sağlamaktadır. Bir Amerikan filmi yapmaya çalışıyor ve o da çok ilginç bir şeydir.

P.K.: Söylediklerinizi tam anlayamıyorum, çünkü siz o insanların yapabilecekleri filmleri yapamadıklarını söylüyorsunuz.

J-L.G.: Doğrudur.

P.K.: Bu durumda bir paradoks var ve biz bunu kabul ediyoruz sanırım.

J-L.G.: Hayır, yönetmenler bugün fazla ileri gidiyorlar, ister Avrupa'da yapılsın, ister bir İtalyan, ister bir İspanyol tarafından yapılsın, ne kadar abartırsa o kadar iyi olmaktadır yönetmen. Francis abartıyor, yani sadece stüdyo işi yerine küçük çaplı hoş bir komedi yapacaktı demek istiyorum; kendini güvenceye almıştı, hiçbir problem yoktu, parayı uzun vadede *Kıyamet*'ten temin edebilirdi; birdenbire 4 milyon dolarlık bir film 25 milyon dolarlık bir film haline geliyor. Gözümüzün önünde bir şeyin yaşandığı ve geleceğimiz (en azından bir film yönetmeni olarak benim) söz konusu olduğu için bunu göz önünde bulundurduğumuzun bir göstergesidir bu. Yetenekli birisi olan De Palma da sahip olduğu bu yeteneğini böylesine berbat bir senaryo için kullanırken fazla ileri gitmektedir.

P.K.: Sanırım De Palma nispeten fazla pahalıya kaçmadan çalışmaktadır, dolayısıyla söylemek istediğiniz şeyi tam olarak anlayamıyorum. De Palma'nın Hollywood standartlarına göre hâlâ mütevazı olarak değerlendirilen filmlerinin çoğu, *Öfke* dışında, çok ucuza yapılmıştır.

J-L.G.: De Palme abartıya kaçıyor ve senaryo konusunda dikkatli davranmıyor; senaryo konusunda dikkatli olursa bu kendisi açısından iyi olur.

P.K.: Kendi filminin senaryosunu yazmıştı ve oldukça da güzel olmuştu.

J-L.G.: Sanırım onun aşırıya kaçması bir hatadır, özellikle de son filmi *Dressed to Kill*'de (Ölüme Kuşanmak). Ben De Palma'yı beğeniyorum, çünkü o gerçekten görüntüyle çalışmaktadır; işe görüntüyle başlar ve bu iyi bir şeydir, fakat hikâyeyi o şekilde küçümsememesi gerekirdi.

P.K.: Hitchcock da aynısını yapmıştı.

J-L.G.: Hayır, hayır, bu doğru değil; en azından en iyi üç beş filmi için doğru değil.

P.K.: Hayatının son yirmi yılında yaptığı filmlerin çoğunun senaryolarının çok sıradan olduğunu söyleyeceğim ben. Hatta ilk dönemdeki filmlerinden bazılarında bile belli bölümlere girmek istiyordu ve senaryo yazarı senaryoyu o noktaya getiriyordu (senaryo zavallı senaryo yazarının eline bırakılıyordu). *Saboteur* (Sabotajcı) ya da *Foreign Correspondent* (Yabancı Muhabir) gibi filmlere bakarsanız, senaryonun bu bölümler etrafında dönüp dolaştığını görebilirsiniz. Fakat sanırım bu bizim dikkatimizi başka yöne çekmektedir. Amerikalı yönetmenler *abartıyorlar* ya da çok ileri gidiyorlar derken ben sizin ne söylemek istediğinizi hâlâ anlamıyorum. Ekonomik anlamda mı, teknolojik anlamda mı, ya da ne anlamdaysa, bilmiyorum, çünkü De Palma ile Coppola arasında bir fark dünyası var.

J-L.G.: Her bakımdan – kendileri için ya fazla büyük ya da fazla küçük filmler yapıyorlar, kendi yaratıcılıklarıyla normal bir ilişkileri yok. Söyleyecek çok önemli şeyleri olan, ancak anlayamayacağımız kadar çok hızlı konuşan insanlara benziyorlar.

P.K.: Fakat normal olan ilişki nedir? Söylemek istediğim, bir sanatçı buna nasıl karar verebilir? Onların çoğu projeden projeye değişiklik gösteriyor – Coppola büyük çaplı çalıştı ve küçük iş yaptı. Doğası gereği onun büyük çaplı çalışacağı görülmektedir. Fakat siz bir insandan kendi doğasını yadsımasını, onunla savaşmasını nasıl isteyebilirsiniz? Belki de onun en büyük çaplı çalışmasının ortaya çıkacağı yer en büyük ölçektedir.

J-L.G.: Bana göre, *Cennetin Kapısı* ya da *Kıyamet* gibi bir filme 40 milyon dolar harcandığınızda, büyük ölçekte değil, küçük ölçektedir o. Çünkü *Kıyamet* filmine 40 milyon dolar harcamak derken söylemek istediğim – Saygon'daki bir Amerikan elçiliği her sabah bir yığın para harcıyor. *(kahkahalar)* İşin başında kendi yapımcım haline geldim. Ve film yapımında, filmlerin para kazanmak için yapılmadığını, para harcamak için yapıldığını keşfettim. *(kahkahalar)*

P.K.: Sanırın bunda bir gerçeklik payı var, hatta stüdyo açısından bakıldığında bile.

J-L.G.: Ve Francis büyük bir savurgandır. *(kahkahalar)*

P.K.: Fakat bu konunun muhteşem bir tarafı var. Bu insanların bazıları stüdyolara müthiş paralar kazandırdılar. Diyelim Spielberg, Lucas ve diğerlerinin de pek çoğu, stüdyolara yüz milyonlarca dolar para kazandırdılar. Dolayısıyla, bir sürü düşünceye sahip olup onları hayata geçirmeye çalıştıklarında ve filmler pahalıya çıktığında, onların ahlâki bir gerekçeleri olur. Ayrıca, onlar bir filme çok büyük miktarda paralar yatırdıklarında bu paranın geri dönmeyeceğini de biliyorlar. Büyük şirketler parayı alır, sonra da başka bir endüstriye girer, ya da başka yerden bir şirket, bir kâğıt fabrikası satın alır, ayakkabı işine girer. Dolayısıyla, ben Transamerica'nın *Cennetin Kapısı*'ndaki kaybını fazla dert etmiyorum, çünkü Transamerica başka bazı filmlerden muazzam paralar kazandı. Mesele para meselesi olsaydı... sizin ve diğer film yapımcılarının boşa giden parası 40 milyon dolar olsaydı, bunun anlamı başka olurdu. Fakat artık belli yönetmenleri kontrol altın-



Jean-Luc Godard bir film setinde.

da tutmak çok zordur. Cimino gibi bir adam görsel türde bir yönetmendir. *Cennetin Kapısı* örneğinde, yapım sırasında stüdyodaki herkes müthiş bir korku içindeydi. Fakat kafasında film olan bir yönetmeni kovmak mümkün olmadığı için onu kontrol altına almanın hiçbir yolu *yoktu*. Artık eskisi gibi değil; eskiden bir yönetmeni kovup onun yerine, sadece senaryoyu belli noktalardan alıp çekimlere başlayacak bir başka sözleşmeli yönetmen alınabiliyordu. Filmin yapımının durdurulması mümkün değildi. Dolayısıyla, Cimino'nun işine devam etmesine izin vermeleri *gerekiyordu*. Onu dizginleme girişiminde bulundular demek istiyorum.

J-L.G.: Yapabilirlerdi, fakat yapmak istemediler. Bir yığın para harcamaya can atıyorlardı. Muhtemelen faizden de çok para kazanmışlardır, çünkü paranın yatırıldığı banka da onların kontrolündedir *(kahkahalar ve alkışlar)*

P.K.: Hayır, bu örnekte öyle olduğunu sanmıyorum. Ve sanırım, filmin bütçesinin bu şekilde aşılmasından şirket yöneticileri-

nin ödleri kopuyordu, çünkü daha sonra birkaçının kellesinin gitme tehlikesi vardı. Bir filmin bütçesi bu şekilde başını alıp gittiğinde şirket yöneticilerinin nasıl korkuya kapıldıklarını herkes biliyor. Hatırlıyorum, bir yıl kadar önceydi, bir açılış sırasında Hollywood'daki herkes nefesini tutmuş, *Cennetin Kapısı* üzerine yaşanacak olaylar hakkında konuşuyorlardı, çünkü şirket yönetmeni kontrol etme gücünü kaybetmişti ve onların bir şey yapacağı umuduyla yönetmenle birlikte devam etmesi gerekiyordu. Fakat sanırım *Cennetin Kapısı*'yla ilgili yaşanan bu olaylar konusunda eleştirmenlere biraz haksızlık ediyorsunuz. Canby'nin eleştirisi çok acımasızca geldi bana. Öte yandan, filmin tek bir iyi sahnesinin, ya da tek bir iyi karakterinin olmaması ve filmin birkaç saat sürmesi gerçeği de var. *(kahkahalar)* Sanırım görsel bakımdan çok ilginç bir film, fakat seyircilerle paylaşacak *hiçbir* şeyi yok. Eleştirmenlerin haksız olduğunu düşünseydi, şirket tanıtım işine birkaç milyon dolar harcayarak filmin eksiğini telafi edebilirdi. Şirket inandığı zaman bir sürü berbat film vaziyeti idare etmektedir. Fakat onlar o filme inanmadılar, basına kulak vermelerinin sebebi de budur. Şunu söylemek istiyorum, *Blue Lagoon* (Mavi Göl) gibi, *Cennetin Kapısı*'ndan her bakımdan *sınırsız derecede* daha kötü bir filmi alın, o filmin satılacak bir şeyi vardır, ergenlik çağında ya da üstünde olan gençler çok romantik bulmaktadır o filmi. Bu işler acısı filme 15 milyon dolar civarında para harcadılar ve onu kurnaz bir şekilde hareket edip kilise cemaatlerine ve çocuklarına harika, saf ve temiz bir aşk göstereceğini söyleyerek anne babalardan meydana gelen topluluklara sattılar. Fakat çok başarılı olamadılar, çünkü ben birkaç ay sonrasında olumsuz bir yazı kaleme aldım (bunu hemen hemen herkes yapmıştı) ve okurlardan mektuplar almaya başladım; bu mektuplarda, aileleri için çok şey ifade eden bu harika deneyimi benim çok sert bir şekilde eleştirmemden şikâyetçi olduklarını bildiriyorlardı. *(kahkahalar)* Reklamın muazzam bir gücü var, üstüne düşselerdi, diyelim 1.100 sinemada köpeklerle yaptıkları gibi bir gala yapsalardı, *Cennetin Kapısı*'nın bir şekilde durumu kurtarmasını sağlayabilirlerdi, ama dedikodunun yayılma saati yok ki! *(kahkahalar)* En azından ilk

hafta bir şeyler yapabilirlerdi, ya da ikinci hafta. Fakat onlar eleştirmenlerin o filmin bomboş bir film olduğu yönündeki eleştirilerinin haklılığını gördükleri için şaşırıp kaldılar.

J-L.G.: Fakat siz bir dergide yazı yazan birisi olarak kendinizi tanıtım işinin ve dolayısıyla sinema endüstrisinin bir parçası saymıyor musunuz? İki reklam arasında kalmış gibi daracık bir köşede nasıl yazı yazabiliyorsunuz? *(kahkahalar ve alkışlar)*

P.K.: Orada reklam yok. *The New Yorker*'da film tanıtımı yapma işini yıllar önce bıraktım.

J-L.G.: Film tanıtımları değil, herhangi bir şekilde reklam.

P.K.: *The New Yorker*'daki reklamlara bakarsanız, onların tamamının tüketici ürünleri olduğunu görürsünüz. Rachel Carson'ın yolsuzluk çalışmasını yayınladığında o şirket kimya alanındaki bütün şirketlerini kaybetti. Yaptıkları her yolsuzluk haberinde özel bir endüstri kayboldu. Tütün endüstrisi gibi başkaları da var, onların ilanlarını almıyorlar. Derginin editoryal bağımsızlığını devam ettirmek için yeterince dükkân, pahalı ürünler satan yeterince insan var. O dergi bu yüzden dünyanın en iyi dergisidir. *(alkışlar)* Çok az sayıda bağımsız dergi var.

J-L.G.: Ben Fransa'da yazdığım zaman, benim yazdığım dergilerde hiç reklam yoktu. (Arabayla buraya gelirken) siz bana iki üç satırı çıkarmanızı istediklerinde bir sorun yaşadığınızı söylemiştiniz.

PK: Yer darlığıyla ilgili bir konuydu o, reklamla ilgili bir mesele değildi.

J-L.G.: Yer darlığı mı, ne demek o?

P.K.: Sayfa düzenlemesi yapan insanlar var. Çok güzel bir dergi hazırlayan insanlar için haftada bir gün yazıyorum. Benim için yirmi beş satırlık yerleri yoktu, ben de çıkardım, çünkü elbette film eleştirileri ve diğer eleştiri yazıları son dakikada gönderilir ve o sırada öteki şeyler hazırlanmış olur. Uzun yazmışsanız, kısaltırsınız. Dün buraya gelmek üzere uçak yolculuğuna hazırlandığım-

dan o yazıyı kısaltma telaşına düşmüştüm. Fakat benden *kesinlikle, hiçbir zaman* bir düşünceyi değiştirmemi, ya da reklamcıları memnun edecek bir şey yapmamı istemediler. Bu benim ve diğer pek çok yazarın çok nadir karşılaştığı bir deneyimdir.

J-L.G.: Bu endüstrinin işleyiş tarzına bakalım. Bir *Time* eleştirmeni gibi (çünkü *Time* aynı zamanda da bir film işidir) olmasanız da, siz hâlâ bu endüstrinin bir parçasısınız. Bir gazete çıkarmak, endüstrinin parçasıdır. O kültürün bir parçasıdır.

P.K.: Jean-Luc, sizin filmleriniz eğitimli ve varlıklı insanların ilgisini çekiyor. İşçilerin sizin filmlerinize gitmediğini söylemek istiyorum; fakat bu bizim izlemeye gelen insanlar nedeniyle sizin filmlerinize karşı çıkacağımız anlamına gelmez. Sizin filmleriniz Marksistleştikçe seyircileriniz üst sınıf haline geliyor. *(kahkahalar)* Fakat bu durumun yaptığınız şeyin kalitesini etkilediğini söylememiz mümkün değildir. Ben bir eleştirmen olarak inandığım şeyleri söylemekte tamamen özgürüm. Bir eleştirmen daha ne kadar özgürlük isteyebilir?

J-L.G.: Sanırım benim hiç özgürlüğüm yok ve hiçbir zaman bu şekilde düşünmeyeceğim.

P.K.: Ah, sanırım bu çok saçma bir şey. *(kahkahalar)* Siz özgürsünüz... Şunu söylemek istiyorum. Filmleriniz yapabildiğiniz ölçüde güzeldir, öyle değil mi?

J-L.G.: Evet, ben kavga etme konusunda özgürüm.

P.K.: Hepsi bu.

J-L.G.: Sanırım Amerikan filmleri bugün çok iyi değilse, bunun sebebi onlar hakkında farklı bir yazı tarzının gerekli olmasıdır. Böyle bir şeyin mümkün olup olmadığını bilmiyorum – sizin söylediklerinize bakılırsa mümkün değil. Örneğin, bilinmeyen bir film hakkında normal bir şekilde yazı yazma özgürlüğünüz yoktur. Editörünüz işten atar sizi. Özgür değilsiniz. İzin verirse-

niz, meseleyi şöyle koymak istiyorum. *The New Yorker*'da son iki yılda kaleme aldığınız yazılara bir baktığımda (sizi kişisel olarak eleştirmek istemiyorum), sizin belli bir yere kadar başkalarından farklı olmaya çalıştığınızı gördüm. Siz bana örneğin *Kagemusha*'yı herkes eleştirdikten sonra eleştirmeye çalıştığınızı söylemiştiniz. Fakat neden iki yıl sonra değil, neden iki yıl önce değil? Neden bir film hakkında söz söylerken o film bitmeden önce söylemiyorsunuz? Siz bir film eleştirmenisiniz. Film eleştirmeni sadece eleştirmen olmak demek değildir. Bir Paramount filmi hakkında yazarken Paramount o filmi göstermeye karar verdiği zaman yazıyorsunuz. Ve dolayısıyla nerede o özgürlük? *(alkışlar)*

P.K.: Şöyle koyalım meseleyi. Yazabilirdim...

J-L.G.: Sizi bu konuda eleştirmek istemiyorum . Sanırım onun sebebi, Paramount'un ya da United Artists'in *Cennetin Kapısı*'nın gösterimini yaptığı gün bir İtalyan filmi hakkında yazı yazmanın mümkün olmamasıdır, çünkü o zaman burada asla gösterilmeyecek bir film hakkında konuşmuş olacaktınız.

P.K.: Hayır, ben aslında istediğim zaman istediğim film hakkında yazı yazabilirim. Bilinmeyen ya da çok az bilinen filmler hakkında yazdığım zaman editörün de hoşuna gidecektir, çünkü o zaman okurlardan bana daha az eleştiri gelecektir, *(alkışlar)* çünkü o filmi hiç kimse izlememiş olacaktır. Neyi eleştireceğime ben karar veriyorum. İnsanların hakkında söylenen sözleri duymak istedikleri filmler konusunda çok katı bir düşüncem var ve gazetecilik diliyle söylemek gerekirse, ülke insanlarının görme şansı olmayan filmler hakkında yazmak aptallıktır. *The New Yorker*'ın okurlarının yüzde sekseni New York City'nin dışında yaşamaktadır. Ben en azından onun dağıtım alanı içinde yer alan, ya da yer alacak olan filmler hakkında yazmaya çalışıyorum, dolayısıyla insanların o filmler hakkında söylenenleri duyma şansı oluyor. *Used Cars* (Kullanılmış Arabalar) gibi bir film hakkında yazı yazdığım zaman onun New York dışında bir yerde bulunan küçük bir sinema salonu için yazılmış olacağını biliyorum. Fakat ülkenin dört

bir yanındaki insanların onu seyretme şansı olacak ve hatta onu televizyonda izleyecektir. Hayır, ben çok daha fazla özgürlük olduğunu düşünüyorum. Sanırım siz mevcut sistemi olduğundan daha baskıcı olarak görmek istiyorsunuz; ben bunun sebebinin kitlelerin sizin son çalışmalarınızdan biriyle yaşadığı sorunlardan kaynaklanabileceği kanısındayım. Siz insanların hiçbir şey yapmasına izin vermeyen tamamen mahkûm edici bir bakış açısının varlığına işaret ediyorsunuz.

J-L.G.: Hayır, benim sorunum o değil. Benim sorunum daha çok eleştirmenlerle ilgili. Ben o filmi New York'ta değil, başka bazı yerlerde göstermeye çalıştım (ve bundan sonraki filmimde de gene aynısını yapacağım). Bütün gösterimciler, "Sizin o filmi New York'ta göstermeniz gerekir, biz bekleriz," diyerek geri çevirdiler. "New York'ta, *Time*'da ya da *The New Yorker*'da, ya da buna benzer yerlerde ne söyleyecekler? İyi şeyler söylerlerse, biz alırız onu." Bana göre, benim filmlerimin ya da pek çok Avrupa filminin gerçek yapımcısı aynıdır, çünkü sizler burada, Amerika'da yabancı filmleri çok kolay kabul etmiyorsunuz. Ben bir Japon araba üreticisi kadar iyi değilim... Benim için gerçek yapımcı Paramount'taki Barry Diller, ya da başka bir şirketteki birisi değildir; sizsiniz, Vincent Canby'dir, Andrew Sarris'tir, onları yapan kişiler gibi insanlardır...

P.K.: Sanırım sözlerim oldukça iç açıcıdır, çalışma arkadaşlarım övgü konusunda sık sık fazlasıyla cömert davranırlar, çünkü okurlar filmler konusunda hep katı bir yaklaşım gösterdiğinizde ya da çok eleştiri getirildiğinde sizde bir sorun olduğunu düşünürler. Sizin hasta olduğunuza ya da hastalığın sizde olduğuna inanırlar. Fakat ben sizin problemi çok iyi anladığınızı sanmıyorum. İnsanların bir filmin gösterimini New York eleştirileri olmadan yapmak istememelerinin sebebi sadece ve sadece, hakkında hiçbir şey duymadıkları için insanların o filmi izlemeye kalabalıklar halinde gitmeyecek olmasıdır. Daha çok evlerinde oturup televizyon izleyeceklerdir – bunun hiçbir maliyeti yoktur. Dışarıya çıkıp sinemaya gittiklerinde onların çeken bir şey vardır; o

film hakkında hiçbir şey duymadıkları, televizyondaki tanıtımını görmedikleri zaman, eleştirisini görüp duymadıkları zaman onun işe yaramaz bir film olduğunu, kayda değer olmadığını düşünüyorlar; ya o film hakkında bir şeyler duyacaklar ya da bilet almayacaklardır. *Smile* (Gülümse) gibi bir filmin kaldırılıp bir kenara atılmasının sebebi budur. *Smile, The Long Goodbye* (Uzun Veda) gibi bir sürü film New York eleştirisi olmadan gösterildiği için yok olup gitti. Eğer New York eleştirisi almış olsalardı, o filmlerden bazıları çok iyi yapılabilirdi diye düşünüyorum ben. Ve siz de harika New York eleştirileri alıyorsunuz. *(kahkahalar)*

J-L.G.: Her zaman değil. *(kahkahalar)* – bu bir abartı. Çünkü, özellikle de çok büyük bir ülkede, çok geniş bir toprak parçası olan Amerika'da bir şeyi gidip görme talimatı çok küçük bir noktadan gelmektedir. Fakat bu durum, filmlerin çok kötü olmasının sebeplerinin yüzde yirmisini bile meydana getirmez.

P.K.: Bunun tamamen doğru olduğunu sanmıyorum. Washington D.C.'de, *Post*'taki bir eleştirmenin çok büyük etkisi vardır. Los Angeles'ta da eleştirmenlerin etkisi çok büyüktür. Belli topluluklar içinde *bir sürü* farklılıklar yaratıyorlar.

J-L.G.: Evet, fakat hayır. Şunu söylemek istiyorum, bir filmin galası asla New York'ta yapılmazdı, çünkü Wichita'daki eleştirmeninin söylediği gibi...

P.K.: Hayır, hayır, yapılmazdı, bu doğrudur.

J-L.G.: Bir filmi kötü bir hale getiren bir şeydir bu.

P.K.: Hayır, fakat bir film New York'ta olumsuz eleştiriler alabilir ve o film güçlü bir gazetede gerçekten etkili eleştirmeni bulunan bir toplumda hâlâ başarılı olabilir. New York eleştirmenlerinin yerden yere vurduğu bir sürü film de kurtulmuştur. Fakat sizin, yönetmenlerin çoğundan farklı olarak olumsuz bir yaklaşımınız var sanırım. Pek fazla gücün olmadığı bir yerde merkezileşmiş bir güç görmek istiyorsunuz. Filmlerin gerçek gücü tanı-

tımdadır, filmlerin sadece finansmanına karar vermekle kalmayıp, hangi filmi satacaklarına da kendileri karar veren pazarlamacılardadır. Ve onlar bu işi daha film yapılmadan gerçekleştiriyorlar. Planlı bir stratejik kampanya başlatıldığında, insanlar film hakkında çok fazla bilgi sahibi oluyorlar, eleştirmenlerin övdüğü bir filmi görmeye gidiyorlar. Ben neredeyse kimsenin izlemeye gitmediği bir sürü film hakkında yazı yazıyorum, çünkü o filmlerin arkasında büyük çaplı bir televizyon tanıtımı yoktur. Çok karmaşık bir sistem var, fakat o sisteme karşı mücadele etmenin yolları da var. Kendi içinde bir umut yatıyor ve sanırım, siz bir şekilde onu büsbütün yanlış olarak görmek *istiyorsunuz. (kahkahalar)*

SORULAR VE CEVAPLAR

Soru: *Bay Godard, sinemanın siyasal değişimdeki rolü konusunda bir açıklama yapabilir misiniz?*

J-L.G.: Ben buna hiçbir zaman inanmadım. Bir görüntünün ya da görüntüler zincirinin bir şeyi doğrudan doğruya değiştirebileceğine inanmıyorum. Buna olan inancım çok azdır, çünkü insanlar görüntülerden çok sözlere ilgi duyuyorlar. Görüntünün değişim gerçekleştirmesi mümkündü, fakat insanlar şeyleri görmekten korkuyorlar – şeyler hakkında konuşmayı, onları daha sonra görmeyi tercih ediyorlar... Görüntü, mahkemedeki kanıt gibidir. Bana göre, film yapmak kanıt getirmek gibidir. Eğer ben yanlış kanıt getirirsem, bu tartışılabilir, fakat *sözler*'in yeni kanıtlar yaratmak için kullanılması gerekir. Aynen bir bilimcinin çalıştığı şekilde. Ben kendimi bilimcilere çok yakın hissediyorum, çünkü onlar da ben de şeylere yaklaşımlar geliştiriyoruz. Benim bugün eskiden olduğu gibi eleştirmenlik işine devam etmememin -pratik olarak- sebebi budur, çünkü *orada* sözler daima önce gelir.

P.K.: Filmlerin siyasal olabileceğini düşünüyorum, fakat ben Godard'ın da etkili siyasal filmler yapacak bir doğasının olduğunu sanmıyorum. Eğer Pontecorvo gibi birine bakarsanız, *Battle of Algiers* (Cezayir Savaşı) siyasal bakımdan etkili bir filmdir, bakış

açısına katılırsınız ya da katılmazsınız. Bazı bakımlardan *Queimada! (Burn)* filmi de öyledir. Bir doğaya sahip insanlar var, yaptıkları şeyler akla yatkın, filmleri siyasal amaçla kullanıyorlar. Fakat sanırım Godard, kendi bakış açısını sorgulama konusundaki uzmanlığından dolayı, siyasal filmler yapmaya çalıştığında, o filmler hep sözlerden ibaret *olmuştu*, gerçekten de dinleyicilere hitaben yapılmış konuşmalar şeklindeydi. Ve insanlar bu filmlere karşı çıktılar, çünkü o filmler kendileri üzerinde duygusal bakımdan, diyelim, Eisenstein, ya da Pontecorvo ya da başka bazı yönetmenlerin yaptıkları şekilde etki göstermiyordu.

Soru: Herkes Başının Çaresine Baksın *gibi filmlerin herhangi bir siyasal saptamada, özellikle de feminist saptamalarda bulunmadığını mı söylüyorsunuz?*

P.K.: Ah, o filmdeki adamdan utanç duymama sebep olan feminist saptama. *(kahkahalar)* Böylesine çaresiz bir içerik çalışmasında, o adamdan utanç duymuştum, birbirlerine gülümseyen o iki kadınla ilgili bir sahnesi vardı adamın ve sanki "Ah, kadınlar daha iyi olmayabilir" ya da "Daha iyidir" deniyordu. Kadınlar erkeklerden daha iyidir, ya da erkeklerden daha akıllıdır diyen Ashley Montagu gibi birisi demek istiyorum. Birazcık siyasal anlam katmak için çok çok fazla ileri gidildiğinden, gerçekten insanın içine dert olan bir sahneydi o. Ve pratik olarak her film o sahneye sahiptir şimdi. Kadınların 'kardeşlik sahnesi' yeni bir klişedir. *(kahkahalar ve alkışlar)*

Soru: *Amerikan filmlerinde anlatıya, görüntüye, ritme, vb. ne oranda ağırlık verildiğini düşünüyorsunuz?*

J-L.G.: Anlatı ya da hikâyenin siz Amerikalılara ne anlam ifade ettiğini açık ve net olarak asla anlamış değilim. Ben daima filmlerimde bir hikâyemin olmamasıyla suçlandım ve ben hep, hikâyesi ben olan bir film olup olmadığını düşünmüşümdür. *(kahkahalar)* Benim Amerikalı eleştirmenlere yönelteceğim bir eleştiri de onların karakterler hakkında çok konuşup filmin kendisi hakkında hiç konuşmamalarıdır. (...)

Soru: *Michael Snow'un filmleri hakkında ne düşünüyorsunuz?*

P.K. *(Godard'a)*: Onun çalışmalarını biliyor musunuz? Kavramsal, minimalist çalışma... *(kahkahalar)* Küçümsemek anlamında söylemiyorum, bazıları tamamen olağanüstüdür. Kendisine istekli bir şekilde oy verdiğim komitelerde yer aldım. Sanırım onun çalışmaları her türden potansiyel ilgiye ve estetik anlamda her türlü ilgiye sahiptir. Fakat o gerçekten teatral film olmayan bir alanda çalışmaktadır. Daha çok bir ressam gibi çalışmakta, fakat bu çalışmasını film ortamında gerçekleştirmektedir. Ve onun çalışmalarından bazıları minimalist ressamların çalışmalarından bazılarıyla kıyaslanır. (...)

Soru: *(Eleştiri üzerine ve* Melvin ile Howard *filmi hakkında)*

J-L.G.: Bana göre, iyi bir değerlendirme, iyi bir eleştiri (ister *Cahiers du Cinéma*'da olsun, ister *Film Comment*'ta), "Ben onu sizin gördüğünüz şekilde görmüyorum," "sizin hissettiğiniz şekilde hissetmiyorum," dememeye çalışmak, daha çok, "Bakalım, kanıtlar bulalım," demektir.

P.K.: Ben bir film hakkında nasıl bir duygu hissettiğimin kanıtını ortaya koymaya çalışıyorum. Siz neden onunla ilgili bir en ufak bir çaba göstermiyorsunuz?

J-L.G.: Hayır, sadece konuşarak bir yere varamadığımız için yapamıyoruz. Kanıt getirmemiz gerekir. Ve belki de, yazmak...

P.K.: Sanırım siz onu olduğundan farklı bir film olarak görüyorsunuz – gücünüze giderdi eğer başka birisi...

J-L.G.: Ne görüyoruz? Bakmamız gerekir. *(kahkahalar)* Gerçek bir eleştirmenin ortaya koyması gerekir onu şimdi.

P.K.: Zorunluluk yok, farklı bir eleştiri türüdür o, değil mi?

J-L.G.: Hayır, bir zorunluluktur, farklı bir eleştiri meselesi değil, bir yaklaşım değil. Hasta olduğunuzda doktor size, "Bakın, Bayan Kael, ben sizi hasta olarak *görmüyorum, öyle hissetmiyorum*," derse, asla tedavi olmazsınız. *(kahkahalar ve alkışlar)*

P.K.: Bakın, şunu söylemek istiyorum, eleştiri bir pozitif tıp bilimi ya da herhangi bir bilim değildir.

J-L.G.: Olması gerekir.

P.K.: Siz öyle yapmadan bir yığın çok güzel eleştiri yazısı kaleme aldınız.

J-L.G.: Öyle olması gerekir, eğer öyle olmazsa...

P.K.: Oh, bu gene sapkınlık olur. *(kahkahalar ve alkışlar)*

J-L.G.: Hayır, görüntü ve ses hakkında konuşmak için görüntü ve sesi kullanmak sapkınlık mıdır? Sapkınlık değildir bu.

Soru: *Ben tekrar daha önce konuştuğumuz siyasal filmler sorununa dönmek istiyorum.* Queimada!*'dan ve* Cezayir Savaşı*'ndan söz ediyordunuz – onların ikisi de çok mitolojiktir... şeyleri anlatıyorlar...*

P.K.: *Cezayir Savaşı* mitolojik midir?

Soru: *Belli bir anlamda, evet, her şey çözülmüş haldedir... Umutsuzluk konusunu ele almak zorunda kaldığınız zamana bağlı sekansların yer aldığı* Herkes Başının Çaresine Baksın *çok siyasal bir film olduğundan bunu onunla ilişkilendirmek sizin açınızdan daha kolaydır.*

P.K.: Hayır, çünkü ben *Cezayir Savaşı*'na karşıyım.

Soru: *Sizinle* Herkes Başının Çaresine Baksın*'daki İsviçreli fahişe arasında çok fazla mesafe var, dolayısıyla onu değerlendiremiyorsunuz.* (kahkahalar) *...aslında, o film çok yüceltilirken herkes onun çok olumsuz olduğunu hissediyor.*

P.K.: Bir kere genç adamın benim söylediklerimi yanlış anladığını düşünüyorum. Ben *Cezayir Savaşı*'nın siyasal bakımdan etkili bir film olduğunu düşündüğümü söyledim. Bu benim o filmi beğendiğim anlamına gelmez. Sanırım o film Godard'ın izleyicilerini siyasal bakımdan harekete geçirdi ve Godard'ın çalışması da onları çok daha akıllıca, ilginç, sorgulayıcı ve şüpheci olmak



Doğu Rüzgârları'ndan (1969) bir kare.

bakımından harekete geçirmektedir. Kendi ifadesiyle, Godard'ı etkili hissetmememin sebebi budur. Kendisinin bir *tabancası*, tüfeği olarak gördüğü kameradan söz ederken, onun silahı...

J-L.G.: Ben öyle bir şey söylemedim. *(kahkahalar ve alkışlar)*

P.K.: Gördüğünüz gibi, ben onu o anlamda hiçbir zaman siyasal bir film yapımcısı olarak düşünmedim.

J-L.G.: Kamerayla birisini öldüremezsiniz. Ben sinemada bir silah metaforunun kullanılması konusunda militanlarla ya da solcularla daima mücadele ettim.

P.K.: Fakat ben sizin pek çok filminizden, özellikle de *Hafta Sonu*'nu takip eden *Wind From The East* (Doğu Rüzgârları) gibi filmlerinizden, siyasal bakımdan fazla didaktik olan çok sayıda filminizden, sinemayı siyasal bir silah olarak kullandığınızı anlıyorum. Yanılıyor muyum?

J-L.G.: O anlamda değil. Öyle yapmaya çalışıyordum, fakat yanıldığımı gördüğüm için çok memnunum. Onun farkına varmam epeyce zamanımı aldı, o aynı zamanda benim bu solcu yolculuğu gerçekleştirme tarzımdı. Hiçbir silah olmadığını ve gerçek gücün başka bir yerde olduğunu görecek kadar derinlere indiğim için mutluyum. Fakat o gibi solcu konuşmalar ve şeyler yaptığım şeklindeki ifadelerinize tamamen katılıyorum. Sanırım bunun iyi bir örneği *Çinli Kız*'dır. Oldukça iyi bir filmdir, sizin söylediğiniz anlamda 'iyi bir adam'dır ya da 'iyi bir insan'dır. 1967'de, Fransa'da yaşanan 1968 olaylarından önce, buradaki Weathermen'den önce, Almanya'daki Baader-Meinhof ya da İtalya'daki Kızıl Tugaylar'dan önce yapılmıştı. O zamanlar solcular nefret ediyorlardı o filmden, "Bu insanlar gülünçtür," diyorlardı. Bizse bugün o filmi on beş yıl sonra izledikten sonra bütün o insanların, hatta birkaç gün önceki Bobby Sands'in bile çocukça olduğunu ve onların çocukça oldukları için önemli insanlar olduklarını keşfediyoruz.

P.K.: Umarım benim gönderdiğim muhteşem bir selamı da hatırlıyorsunuzdur.

J-L.G.: Elbette.

Soru: *(Godard'a, mevcut felsefesi hakkında)*

J-L.G.: Benim felsefem yok, bugün yok. Bana göre, bir film yapmak, aynen mahkemedeki bir dava sırasında kanıt bulmaya çalışan bir dedektif, avukat ya da savcı olmak, olayı aydınlığa kavuşturmaya çalışmak gibidir. (...) Yirmi yıl önce ilk filmle buraya geldiğim zaman söylediğim, "Çok yazık, özellikle de Amerika'da filmler ve sinema, okullarda öğretilmektedir," şeklindeki sözü hatırlıyorum. Şimdiyse yirmi yıl sonra böyle bir endüstri haline geldi, bugün ben o zaman onlara o düşünceyi verdiğim için üzüntü duyuyorum. *(kahkahalar ve alkışlar)* Fakat onlar benim o zamanlar kafamda olandan farklı bir şey yapıyorlar, çünkü kelimelerle öğretiyorlar, görüntülerle değil, ya da önce bir film gösterip daha sonra onun üzerine konuşuyorlar.

P.K.: Çok sayıda da farklı hocalarınız var.

J-L.G.: Bizim burada yaptığımız şey budur. Eleştiri yapmıyoruz, birbirimizle konuşmaktan mutluyuz.

P.K.: Eleştiri çok yalnız yapılan bir iştir.

J-L.G.: Olmayabilirdi. Eğer o zamanlar Fransız Yeni Dalga akımı güçlü olduysa, bunun sebebi birbirleriyle konuşan sadece dört kişinin, dört veledin olmasıydı. Burada, sinemada her zaman için yeni bir hareket vardır, Coppola ve Spielberg, ya da Rossellini ve Fellini'si olan İtalya'daki gibi – sadece iki ya da üç yıl sürdü... O akımın içinde yer alanlar henüz yerleşik bir nitelik kazanmış yönetmenler değildi. Yaptıkları şeyler hakkında birbirleriyle konuşmaktan korkmuyorlardı. Bugün korkuyorlar. Hatta eleştirmenler bile filmler hakkında birbirleriyle konuşmuyorlar. Bizim için, bizim yazdığımız zamanlar durum çok farklıydı. Ben aynı zamanda François ya da Claude ve Jacques adıyla yazıyordum, filmlere bakıyorduk, anlaşmazlığa düştüğümüz oluyordu, biraraya gelip o konuyu tartışıyorduk. Sanki burada siz ve Andrew Sarris yazı yazılmadan önce oturup birbirinizle konuşmuşsunuz gibi bir durum vardı...

P.K.: Bu durum olayları film yapımcıları üzerinde etkili bir hale getiriyordu.

J-L.G.: Ne kadar etkili olursa o kadar iyidir. *(alkışlar)*

P.K.: Hayır, Jean-Luc, sizin gençliğinizde izlediğiniz o tarz, pek çok film yönetmeninin hâlâ yaptığı bir şeydir. Onlar bir sürü yeraltı gazetesinde arkadaşlarıyla konuşuyor, o tarzda iş yapıyor. Siz geniş çaplı bir gazete ya da dergide görev yaparken o tarzda çalışırsanız, o filmin şansı olmayabilir. Çünkü o bir grup düşüncesi olsaydı, bir konsensüs şeklinde karar olsaydı, sonuç felaket olurdu.

J-L.G.: Uzun vadede çok iyi olurdu.

P.K.: Gene ne diyebilirim? *(kahkahalar)*

Soru: *(Godard'ın nasıl para kazandığı üzerine)*

J-L.G.: Yirmi yıl önce kurduğum bir şirketim var. Şirkette (Sonimage) iki kişiyiz, ben ve Anne-Marie Miéville. Birlikte yaşamaya çalıştık ve başaramadık, dolayısıyla şimdi iki ayrı evimiz var. Evler üçer odalı ya da sizin buradaki ifadenizle kat mülkiyeti şeklinde. Daireler çok küçük. Ayrı ayrı yaşadığımız için şirkete ait iki arabamız var. Anne-Marie'nin küçük bir arabası var, benimki daha büyük bir araba. *(kahkahalar; Godard cebinden bir hesap makinesi çıkarıyor)* Sanırım biz çok para harcıyoruz, bir düşüneyim, İsviçre Frangı ve Fransız frangı, sonra da dolar üzerinden hesaplamam gerekiyor. Harcadığımız para yaklaşık, hesap makinesi kullanmam lazım *(kahkahalar)* – çarpıyorum, bölmem gerekiyor. *(kahkahalar)* İkimiz de ayda 1.500 dolar harcıyoruz. Fakat şirket ikimize ait olduğu için şirket parasını kendi paramız olarak kullanıyoruz, dolayısıyla ben ayda o miktarda para kazandırarak, kendi adıma harcama yapıp buraya gelebilirim; Concord için ödeme yapabilir ve TWA'dan birinci sınıf bir bilet alabilirim. *(kahkahalar ve alkışlar)*

Soru: *(Kael'e, film incelemesi ve film eleştirisi üzerine)*

P.K.: Sanırım inceleme ve eleştiri aslında aynı şeydir. Genel olarak, bir eleştirmen iyi değilse onu incelemeci olarak nitelendirirsiniz. On beş kişi bir odaya toplanıp bir filmi kare kare izleyebiliyor ve gördükleri şeyleri hâlâ tamamen farklı değerlerle ve tamamen farklı değerlendirmelerle yorumluyorlar. Genel olarak konuşursak, orada çok açık bir görüş farklılığı vardır sanırım. Bazen bizim gözümüzde, örneğin *Melvin ile Howard* diyelim, kültürel bir şey olabiliyordu. Spesifik olarak çok Fransız olan bir film konusunda da keskin bir görüş ayrılığına düştüğümüz oluyordu. Bir filmi kare kare analiz etmenin o filmi izlerken hissettiğiniz duyguları anlatmaktan daha bilimsel olduğunu sanmıyorum. Böyle bir bilimsel eleştiri yoktur. Değer biçmek bilimsel temelde yapılmaz ve sanatın hiçbir dalında bilimsel eleştiri diye bir şey olmaz.

J-L.G.: Çalışmalarımın eleştirisi ve nerede yanlış, nerede doğru yaptığımı bilme konusunda müthiş bir ihtiyaç içerisindeyim, fa-

kat kanıtlarıyla birlikte. Kendi filmimin tek yargıcı olmaktan korkuyorum. Eleştirilmeye ihtiyacım var, fakat sağlam kanıtlarla. Eğer bir suç işleseydim, o suçu işlemem için bir gerekçemin olup olmadığının görülmesi açısından sizin göstereceğiniz bir kanıta ihtiyaç duyardım. Benim son filmimle ilgili incelemenizi okudum, fakat ben sizin o filmi beğenip beğenmediğinize bakmıyorum, kanıtını istiyorum.

P.K.: Evet, öyle yapıyorsunuz, devam edin. *(kahkahalar)*

J-L.G.: Bu doğru değil.

P.K.: Ah...

J-L.G.: Hayır, bu hiç doğru değil. Keşke eleştirmenler bundan sonraki filmim için bana düşünceler verecek daha çok kanıt gösterselerdi. Üzgünüm, sizin eleştirinizden bundan sonraki filmim için yararlı olacak hiçbir fikir alamadım, *bunun dışında* Pauline'in düşüncesine katılmıyorum, bu düşüncenin bana hiçbir katkısı olmaz. *(kahkahalar)*

P.K.: Hayır, fakat bakın, ben o filmi gidip izledim; beğendiğim ve beğenmediğim yerleri konusunda kafam çok açık ve netti. Bu bana göre bir kanıttır. Bilimsel anlamda demiyorum, eleştirel bir kanıttır diyorum. Benim düşünceme katılmadığınız için sizin onu bir kanıt olarak görmediğiniz çok açıktır. Eleştirmenlerden öğrenme ihtiyacı duymanıza gerek yok. (...)

Soru: *Bayan Kael, sizin çalışmalarınızla ilgili en büyük eleştirilerden birinin şiddet ve sapkınlık üzerene giderek daha fazla yoğunlaşmak olduğunu eminim siz de fark etmişsinizdir. Ben, kendi adıma, o filmlerin benimle buluşmasını sağladığı için yaptığınız o değerlendirmelerden dolayı size teşekkür ediyorum. Eğer önceden sizin eleştirinizi okumamış olsaydım bir şiddet filmine gitmeyi aklımdan bile geçirmezdim.*

P.K.: Siz ne tür bir oyun oynuyorsunuz, hanımefendi? *(kahkahalar)* Ben hangi filmi tavsiye ettim de siz o filmi izlemeye gittiniz ve tam olarak nasıl bir tepki gösterdiniz?

Soru: Ölüme Kuşanmak *ve yarısını izlemedim fakat kaçırmasaydım... Bugün fazla şiddet içeren filmler yapılmakta mıdır ya da siz sadece şiddet içeren filmlerin eleştirisini yapmayı mı tercih ediyorsunuz?*

P.K.: Aslında, şiddet içerikli filmlerinin çoğu büyük çaplı ticari filmlerdir, eğer veriyorsam, çok az yer veriyorum ben onlara. Sanırım aslında, şiddet olarak ihtiyaç duyduklarımı ya da bir efekt için seçiyorum. *Ölüme Kuşanmak*'ın şimdiye kadar yapılmış en akıllıca gerilim komedilerinden biri olduğunu düşünüyorum. Ve o filmin içerdiği şiddete gelince, sanırım, mesele fazla büyütülmektedir. Çoğu gerilim komedilerinin belli bir kan korkusuna sahip olduklarını düşünüyorum. Bu filmler en başta cinsellik ve şiddet açısından bakılarak eleştirilmektedir ve bu mesele hâlâ bizimle birlikte olmaya devam etmektedir. Fakat içerdiği şiddet rahatsız edici boyutta olan bir sürü film var. Örneğin, Clint Eastwood'un *Magnum Force*'u (Silahın Gücü) gibi bir filmde; arada hareketsizlik ve can sıkıntısından başka bir şey bulunmadığı için, ben orada oturan insanların beklediği tek şeyin bir sonraki şiddet bölümü olduğunu düşünüyorum. Benim işaret ettiğim bu şiddet, bir amaca hizmet ettiğini düşündüğüm, diyelim *Taxi Driver*'daki (Taksi Şoförü) gibi bir şiddettir. Ben o filmden sanatsal bir şiddet çalışması ya da meşruiyeti olan belli bir anlamda bir şiddet çalışması olarak söz edeceğim. Fakat hiç kuşkusuz şiddetin hepsi iyidir demeyeceğim. Ben tiyatroda yer alan ve ondan sık sık uzak duran bir kimseyim. Şu sıralar, örneğin, Başkan'a suikast girişimini konu alan filmlere karşı muazzam bir kampanya olduğu için aradaki farkı belirtmeye çalışıyorum. Ve silah lobisi, "Silahlardan kurtulalım," demek yerine, "*Taksi Şoförü* gibi filmlerden kurtulalım, sinema endüstrisinin boğazına sarılalım," demektedir. Kuşkusuz, *Taksi Şoförü*'nün cinayet işlemeye çok yakın olmasının sebebi filmin senaryosunun Arthur Bremer'in hikâyesine dayalı olmasından kaynaklanır. Paul Schrader, Arthur Bremer'in profilini almış ve o bir sürü katile uygun hale gelmiştir. Dolayısıyla insanlar doğal olarak bir sonraki katili o profildeki gibi görecektir. Fakat sanırım farklı şiddet türleri arasında bir ayrım yapmak gerekiyor. Günümüzde özellikle de kadın hareketi, sanki şiddetin hiç

meşru bir kullanımı yokmuş gibi, oldukça kutsal bir hale geldi. Ve o özel filmde Angie Dickensen karakterinin zina suçu işlediği için öldürüldüğü söyleniyor, aslında bu, o filmin hiç anlaşılmadığını göstermektedir. Komik olan, bu zavallı, zararsız, insanın hoşuna giden alımlı kadındır, yani Hitchcock'vari anlamda komik olan, o kadının ilk defa normalin dışına çıkması ve biraz eğlenmesidir, onun farkına varmasıdır. *(kahkahalar)* Akılcılığı konusunda, o düzeyde bir karşılık veremeyince filmi izlemiyor, kanıtlanmış olan bir şeyi görmek için sinemaya gittiğiniz sonucunu çıkarıyorsunuz.

Soru: *Kadınları öldürmenin peşine düşmüş, bu işin çok seksi bir şey olduğunu düşünen bir sürü erkek var. Sanırım, cinsellikle ilgili çok sağlıksız bir bakış açısı bu.*

P.K.: Sağlık kelimesinin kullanımı beni daima rahatsız etmektedir. Ben sizin orayla çok yakın bağlantılar kurduğunuzu düşünüyorum. Yani, o film bazı insanların anlattıklarından farklı bir anlamda yapılmıştır ve sizin de onu bir cinsellik komedisi olarak, olduğu şekliyle görmeniz gerekir.

J-L.G.: Ben biraz da Scorsese hakkında, onun Kodak'a karşı mücadelesi, renk soldurması hakkında konuşmak istiyorum. Herkes o konudan şikâyetçi. Birincisi, Kodak'tan başka bir malzeme kullanabilirsiniz. Fuji kullanabilirsiniz ve film malzemesi istemiyorsanız, video kullanabilirsiniz. Scorsese filmini videoya çekebilirdi. Kasetler en az iki yüz yıl kalacak şekilde yapılmış. Martin'i kötü bir film malzemesi üzerine çekim yapması için kimsenin zorladığı yok. Dolayısıyla niye şikâyet edip duruyor? Değiştirmek elinizde. Örneğin ben, *Variety*'ye kötü malzemeler ürettiği için Kodak'a bir teşekkür ilanı koymayı aklımdan geçirsem de, Kodak'ı seviyorum, çünkü eminim, bir gün benim filmimin rengi solacak ve belki de bunu gören bazı insanlar yeni bir Kodak filmi siparişi verecektir. *(kahkahalar)*

P.K.: Onun verdiği iyi film mücadelesini devam ettirmemesi gerektiğini mi söylüyorsunuz?

J-L.G.: İyi film derken neyi kast ediyorsunuz?

P.K.: Amerikalıların çoğu...20th Century Fox'a bakarsanız, 1950'lerin geniş perde filmi, soluk mavi halini almıştır.

J-L.G.: Bununla neyi anlatmak istiyorsunuz?

P.K.: İçimizde o filmleri yapıldığı şartlar içinde izlemek isteyen çok sayıda insan vardır.

J-L.G.: Pekâlâ, hemen bugünden başlayarak malzemeyi değiştirelim o zaman. Videodisk'e yapılsın.

P.K.: Videoda, kamerayla elde ettiğiniz aynı etkiyi alamazsınız.

J-L.G.: Elbette yapabilirsiniz, hatta daha da iyisini.

P.K.: Yönetmenlerin çoğunun sizin bu düşüncenizi paylaştığından kuşkuluyum. Fakat gerçek olan şu ki, Martin piyasadan daha iyi renk malzemesi bulmak için mücadele ediyor.

J-L.G.: Değiştirmek istemiyorlar, sadece şikâyet etmek istiyorlar.

P.K.: Oh, güzel. *(kahkahalar)*

(dinleyicilerin işitilemeyen yorumları)

J-L.G.: Mümkündür, fakat daha derinlerde olan bir şey var. Neden biz filmlerimizin bizden daha uzun ömürlü olmasını istiyoruz? *(kahkahalar)*

P.K.: Renklerin bir iki yıl içinde solduğunu söylemek istiyorum. Technicolor'a sahip olamayınca güçlü bir siyah kontrasta da sahip olamıyorsunuz.

J-L.G.: Sahip olabilirsiniz.

P.K.: En son Technicolor film aslında *Godfather II*'ydu (Baba II).

J-L.G.: Neden Technicolor'a geri dönmüyorlar?

P.K.: Çünkü Technicolor tarzı bu ülkede yapılmıyor artık.

J-L.G.: Neden tekrar yapmıyorlar?

P.K.: Martin de bunu sağlamaya çalışıyor zaten.

J-L.G.: Hayır, Martin o işi başka insanlara yaptırmaya çalışıyor, bizzat kendisi yapamaya çalışmıyor. Öylesi çok kolaydır. Bu tür insanlar çok şikâyet eder durur. Benim söylediğim şey şuydu, benim düşünceme göre, neden şöyle düşünmeyelim, bizim filmlerimiz... en azından, bir kadın bir çocuk doğururken, o çocuğun kendisinden daha fazla ömür süreceğini aklına getirmez. O zaman, biz neden filmlerimiz için öyle düşünüyoruz. Bugün Rembrandt'ın, El Greco'nun ya da Giotto'nun tablolarına baktığımız zaman, oradaki rengin resmin yapıldığı zamanki renkle hiçbir ilgisinin kalmadığını görürüz. Zaman ya da onların başına gelen başka kötü şeyler o resimlerin çoğuna zarar vermiştir. Düzeltilmeye çalışıldığındaysa tamamen farklı bir şey or-taya çıkmaktadır.

P.K.: Sanırım Scorsese geçen yarım yüzyıla ait filmleri, onların yapıldıkları zamanki biçimleriyle görmek isteyerek önemli bir noktaya işaret etmektedir.

J-L.G.: Yapmak istiyorsa, yapar. Onun Technicolor'ı yeniden yaratmak için diğer yönetmenler ya da diğer görüntü yönetmenleriyle biraraya gelmesi gerekir. Technicolor Çin'de varlığını sürdürüyor. Burada yapmak istemiyorsanız Çin'e gidebilirsiniz.

P.K.: Sanırım o bu yüzden mücadele ediyor, onun yeniden ortaya çıkmasını istiyor. Bana kalırsa, siz hır çıkarmak istiyorsunuz. İnsanların büyük bir çoğunluğu renklerin nasıl solduğunu görmek istemiyor. Scorsese insanların bunun farkına varmasını sağladı. Eskinin *Gone With the Wind* (Rüzgâr Gibi Geçti) gibi bir şeyini seyretmeye giden insanların aklına o filmin ilk haliyle *hiçbir* ilgisinin kalmadığı düşüncesi gelmiyor.

J-L.G.: Evet ama, yanlış bir doğrultuda mücadele ediyor, yeni pozitif filmler sipariş edebilir – negatifler çok güzeldir. Benim bütün filmlerime bakabilirsiniz, fakat yeni bir film sipariş etmeniz gerekir. Yapmanız gereken tek şey budur. Önümüzdeki yüz yıl boyunca benim bütün filmlerimi çok güzel renklerde seyredebilirsiniz. Yapmanız gereken tek şey yeni bir film siparişi vermektir. Onu yapacak gücü siz bulamazsanız, kim *bulur*? Asıl sorulması gereken soru budur. Transamerika'nın başkan yardımcısını eleştirmek kolaydır, hem de çok kolaydır.

HAVUÇLAR PİŞMİŞ: JEAN-LUC GODARD'LA BİR SÖYLEŞİ

Gideon Bachman, 1983*

Jean-Luc Godard geçen yıl Venedik Film Festivali'nde çoğunluğunu kendi kuşağından yönetmenlerin oluşturduğu bir jüriden büyük ödülü aldığında, o ödülün, her çıkışıyla ve belki de geçmişteki katkılarıyla sinemanın dilini canlandırmaya yönelik çabasındaki inatçı tutumundan dolayı verilmiş bir ödül olduğu şeklinde yaygın bir düşünce vardı. O zamanlar Prénom: Carmen*'in (Adı Karmen) kendi başına bir şaheser olduğunu düşünmeyen bir tek eleştirmen hatırlamıyorum.*

O filmde Herkes Başının Çaresine Baksın *için geliştirilen sözdizim kuralları kullanılmaktadır, fakat* Passion*'dan (Çile) daha doğrusaldır; şu ân bir hayal kırıklığı yaşamaktayız.* Working Class Crust and Is

*) *Film Quarterly*, Cilt: 27, No: 3 (1984), s. 13-19. Gideon Bachman'ın izniyle bu derlemeye alınmıştır.

Art Life?'ın (*İşçi Sınıfı ve Sanat Hayat Mıdır?*) koordinatları orada önceden olduğu gibi durmaktadır, fakat onların etkileşim alanında dans eden Godard grafiği, yenilgiyi kabullenmiş birinin mantığına düşmekten uzak durma konusunda isteksiz davranan cimri bir adamın dengeleme eyleminden öteye gidememektedir. Adı Karmen sanat düzeyinde kararsızlık göstermektedir.

Görünüşe bakılırsa, niyetler gayet açıktır: Godard cinsiyetlerin mücadelesini, Bizet'nin, Prosper Merimée'nin kitabının romantik müzikal versiyonunu ortaya koyarken yaptığından daha modern, belki de daha kederli göstermektedir. Gençlerden meydana gelen bir çetenin bir bankayı soymak üzere olduğu modern Fransa'dayız ve düşük bütçeli bir film yapma girişimi kisvesi altında bir adam kaçırma olayı gerçekleştirilmektedir. Carmen (Maruschka Detmers) çetenin maskotudur ve eski bir film yönetmeni olan ve bir akıl hastanesinde kalan amcasının (Godard'ın kendisi) çevreye karşı saygınlık izlenimi verme ve kalacak yer (sahibi olduğu sanılan hayali bir ev) temini konusunda onlara yardımcı olmasını sağlar, fakat adamın vaatleri laftan öteye gitmez. Don José (Jacques Bonaffé) Carmen'i bankada yakalayan bir polistir, fakat bu yakalama eylemi mermer yüzeyler üzerinde yaşanan cinsel bir hal almaktadır, vs. vs. – Carmen'in adamı bir kez ele geçirdikten sonra onu bir daha görememesi dışında. Anlaşılan: 1980'lerin erkeği.

Burada film yönetmenliğiyle ilgili geleneksel tarzların ne ölçüde paramparça edilebileceğinin ortaya konma çabası Godard'ı aşınıklarla karşı karşıya getirmiştir: Örneğin Godard, sadece iki eli olduğu için ancak iki soundtrack kullanabildiğini söylemektedir. Dolayısıyla, bu iki alanı müzik ve dalgaların sesi kapladığında diyaloga yer kalmaz ve oyuncular sadece ağızlarını oynatarak sessiz bir şekilde konuşurlar. Bunun yanında ses birleştirme de gidişata uygun değildir, dolayısıyla sesler de (müzik ritimleri dahil) ortalarda durmakta ve tekrar başlamaktadır. Görüntülerin kopukluğunun Godard'ın kendine has özelliğini devam ettirdiğini söylemeye bile gerek yok.

* * *

Adı Carmen başlığı üzerine bir açıklamada bulunacak mısınız?

O filmde bir soru soruluyor: "İsmin öncesinde ne var?" İnsanlar daima şeylerin nasıl adlandırıldığını bilmek isterler. Şeylerin daima bir isimle çağrılması mı gerekiyor? Belki de şeylerin bize özel bir adları olmadan gelmesi mümkündür. Sanırım sinemanın şeyleri bir isim almadan önce göstermesi gerekiyor, dolayısıyla onlar bir isim alabilsinler ya da biz onları isimlendirme işiyle karşı karşıya kalabilelim.

Bugün biz retoriğin bütün biçimlerine verilen bir toplam güç çağında, televizyonun daha çok önem verdiği bir dil terörizmi zamanında yaşıyoruz. Benim, sinema alanında çalışan sade bir birey olarak, şeylerin isimler, sıfatlar almadan önceki halleri hakkında konuşmaya yönelik bir ilgim, çocukların anne babaları tarafından isim verilmeden önceki halleri hakkında konuşmaya yönelik bir ilgim var. Bana verilen Jean-Luc adını duymamdan önceki halim hakkında konuşulması gibi. Deniz ya da özgürlük hakkında, onların deniz, dalga, özgürlük adları almadan önce söz edilmesi gibi.

Carmen, sadece müzik vasıtasıyla var-olan muhteşem bir feminen mittir ve ben bu çağda çok az sayıda film yönetmeninin onun hakkında bir film yapma isteği duymasını gayet iyi anlıyorum. Belki de bugün medya bu işi üstlenme gereği duyabilir, belki de bu dönem kadınlarla erkekler arasındaki nihai mücadelenin yaşandığı bir dönemdir, ya da kadınların erkeklere karşı mücadelesinin yeni başladığı bir dönemdir.

Çok kısa bir süre sonra varlığı sona erecek şeylerle ya da henüz ortaya çıkmamış şeylerle ilgilenmeyi seviyorum. Dolayısıyla o filmin gerçek adı "İsimden Önce" olabilirdi. Dilden önce, bir başka söyleyişle, "Dilden Önce (Carmen'i Oynayan Çocuklar)".

Neden Beethoven?

Beethoven'ı ben seçmedim, bir bakıma beni seçen Beethoven'dır. Ben o ismin peşinden gittim. Yirmi yaşında, yani filmimde yer alan karakterin yaşındayken Britanya'da deniz kenarında Beethoven'ı, son Kuartetler'i dinlemiştim ve Kuartetler'i orada keşfetmiştim. Şimdi, Hamlet ya da Electra müziksiz var olabilmektedir, fakat Carmen müziksiz olmuyor. Dolayısıyla, müzik Car-



Godard *Adı Carmen*'de (1983) kendisi de bir rolü üstlenmişti.

men'in tarihinin bir parçasıdır; aslında, Merimée'nin kitabı, Bizet'nin onu müziğe sokmasıyla ünleninceye kadar kesinlikle ünlü bir eser değildi. Bizet, Nietzsche'nin, müziğine 'kahverengi' olarak nitelendirdiği bir bestecidir, fakat onun müziği Akdeniz müziğidir, çünkü güneyin bir bestecisidir o, denizle çok yakından bağlantılıdır. Dolayısıyla ben farklı bir müzik değil, farklı bir deniz aldım.

Okyanusu Akdeniz'e tercih ettim, benim istediğim, 'temel' müzik olarak adlandırdığım bir şeye sahip olmaktı. Müziğin hem pratik hem de teorik olarak kendi tarihini işaret eden bir müzik olmasını istedim, Beethoven'ın Kuartetler'i bunu temsil etmektedir. Bach'ı, şimdiye kadar var olan ve tarih boyunca geçmişin ve günümüzün bütün müzisyenlerine çalışma sağlayan, müziğin teori ve pratiği anlamına gelen bir müziği, *Das Wohltemperierte Klavier* (İyi Düzenlenmiş Klavye) gibi bir şeyi de seçebilirdim. Gerçekten de, bundan sonraki filmimde Bach kullanacağım.

O başlık konusunda şunu da eklemek istedim, Carmen'in hikâyesini herkesin bildiğini fakat aslında ne Don José ile Carmen

arasında ya da Yusuf ve Carmen arasında gerçekte neler yaşandığını, ne de o sürecin nasıl gelîştiğini hiç kimsenin bilmediğini düşünüyorum: İnsanlar o hikâyenin nasıl başladığını biliyorlar, nasıl sonuçlanacağını biliyorlar, fakat başından sonuna kadar nasıl bir süreç yaşandığını bilmiyorlar, işte bunun anlamı budur, hikâyelerin anlatılmasıdır: nasıl bir seyir izlediğini göstermektir. Rosi'nin ya da Saura'mn yaptığı Carmen filmleriyle o film arasındaki en büyük fark, onların filmlerinin klasik bir temanın açıklanmasından ibaret olmasıdır, halbuki biz bir kadınla bir erkeğin bir aşk imgesi, başından itibaren onların aşklarına ya da yaşadıkları serüvene verilen isim, 'kader', 'sevda' ya da 'bela' gibi şeylerin hâkim olduğu, birbirlerine söyledikleri şeyleri ortaya koymaya çalıştık. Bir mutfağın içindeyseler birbirlerine neler söylüyorlar? Bir arabanın içinde ne konuşuyorlar? Bunları kimse bilmiyor.

Bundan sonraki filmimde aynı karakterleri koruyacağım, adları Yusuf ve Meryem olacak ve o film, Yusuf ve Meryem'in çocuk sahibi olmadan önce birbirlerine söyledikleri sözleri ele alacaktır. Dolayısıyla bunun bir sonraki filmimin bir hazırlığı olduğunu söylemek mümkündür. Kuşkusuz yaşanan felaketleri bildirmemeye çalışacağım.

Bu kez kendi filminizde bir rolü oynadınız.

Evet, eğlenmek amacıyla ve oyunculuk yapan birisinin eğlenip eğlenmediğini görmek amacıyla oynadım o rolü. Aynı zamanda hem çok şefkatli hem çok sert olan oyuncularla sürekli ilişki içerisinde oldum. Teknisyenlerimle de aynı şekilde. Bu kez kendimi arkadan değil de cepheden görmek istedim.

Aynı zamanda, Harry Langdon'un ya da bir parça Jerry Lewis'in yaptığı gibi, biliyorsunuz onlara müthiş hayranlık duyuyorum, filmde temel bir rolü oynamak için kedimi hazırlamak amacıyla oynadım o rolü.

Bu kez çalışmak için sadece ruhum değil, bedenim ve sesim de işin içinde olsun istedim. Teknik sebeplerden dolayı kendi adıma oynamanın iyi bir fikir olacağını düşündüm, ben olmama rağmen tamamen ben olmayan, dolayısıyla birinin gördüğü şeye bir ölçü-

de inanabileceği bir şey olsun istedim. Aynen filmde gördüğünüz müzisyenler gibi, hikâyeyi yaratan kişinin aynı zamanda o hikâyenin parçası da olması şeklinde.

Normal oyunculara kolaylıkla inanılamayacağını mı söylemek istiyorsunuz?

Oyuncuların yapmak istedikleri her şeyi yapmalarına her zaman kesinlikle izin veririm, onları belli şartlar içine sokarım sadece. Oyuncular normal olarak bu şartların kolay olduğunu düşünürler, fakat sık sık da çok zor olduğunu görürler ve kendilerini oradan kurtarmaları gerekir. Bana yüzebileceklerini söylemişlerse, onları denize atmaya ve nasıl yüzdüklerini görmeye çalışırım. Benim oyuncularla çalışmam bu şekildedir.

Sinemada aşk...

Sinemada aşk ya da *sinemanın* aşkı... Askeri filmlerde genç erkeklerin silahlara olan aşkıdır, gangster filmlerinde gençlerin mal çalma aşkı; ve sinemadaysa Yeni Dalga'nın, Truffat'nun, Rivette'in, benim ve sayıları çok az olan diğer insanların başarısıdır: Ondan uzaklaşıp giden bir şeyi, yani sinema aşkının bizzat kendisini sinemaya geri döndürüp getirmek. Biz kadınlara âşık olmadan, paraya âşık olmadan, savaşa âşık olmadan önce sinemaya âşık olduk. Bana hayatı keşfettiren sinema oldu ve sinema otuz yılımı aldı aslında, çünkü beyazperdeye yansıttığım bütün o şeyleri bizzat yaşadım ... fakat aşksız film olmaz.

Eğer bugün sinema televizyonda hâlâ iş yapıyorsa, bunun sebebi televizyonun kendisinin aşksız olmasıdır.

Televizyon neyin yerini alıyor?

Televizyonda gücü saf haliyle bulabilirsiniz ve insanların televizyonda görmek istedikleri şeyler spor ve sinema filmlerinden ibarettir, bunun sebebi de aşk arayışı içinde olmaları ve başkalarına ulaşmak için ekrana yönelmeleri gerektiğini öğrenmiş olmalarıdır. Ve elbette modern hayatta başkalarına ulaşmayı başaramıyoruz, dolayısıyla bir ölçüde yetersiz olduğumuzu kabul etmeyi

öğrenmiş bulunuyoruz – askeri kimseler, bilimciler ya da televizyonda gördüğümüz televizyon dünyasının insanları gibi güçlü kudretli değiliz – bir şekilde yetersiziz.

Aslında yetersiz olduğumuzu kabul ediyoruz. Öte yandan, o güce sahibiz, ilerleme, ileriye doğru yol alma, plan yapma, başkalarıyla temasa geçme gibi iyi bir niyetimiz vardır. Ve diğerleri, onların tarafında da gelip bizimle tanışmak şeklinde çokça iyi niyet beslenmektedir. Tanışmaya yönelik bir iyi niyet bulunmaktadır. Sinemadır bu. Sinema aşktır, tanışmaktır, kendimize ve hayata yönelik bir aşktır, yeryüzünde yaşayan bizim kendimize yönelik bir aşktır, çok avenjelik bir konudur bu ve beyazperdenin bir tuvale benzemesi rastlantı değildir. Bundan sonraki filmde onu bu şekilde kullanmak istiyorum, beyazperdeyi Veronique bezi olarak, canlı olanın, dünyanın eserini, aşkını koruyan bir bez olarak kullanacağım.

Aşk olmadan, bir tür aşk olmadan film olmaz. Aşk olmadan romanlar olur, aşk olmadan sanatın diğer alanlarındaki eserler olur, fakat sinema aşksız olmaz.

Onu tek başına yapamaz mısınız? Bir 'yaratıcı' olamaz mı?

Ben bir kamu '*auteur*'ü sunmayı yararsız buluyorum. Venedik'te Altın Aslan Ödülü'nü aldığım zaman, muhtemelen ben bu aslanın sadece yelesini, belki de kuyruğunu hak ediyorum demiştim. Ortada olan her şeyin bir film üzerine çalışan diğer insanların hepsine gitmesi gerekir: pençeler görüntü yönetmenine, yüz kurgucuya, gövde oyunculara. Ben bir sanatçının tek başına olduğuna ve *auteur*'ün bir A harfiyle birlikte olduğuna inanmıyorum. Irving Thalberg gibi [Onun bütün yöntemi önceden hazırlanmış senaryoları gerçekleştirilmek üzere yönetmenlere havale etme esasına dayanıyordu. – G.B] muhteşem yapımcılar olmasaydı bugün Amerikan sineması diye bir şeyin var olması mümkün değildi. Bugün genelde yönetmenle ilgili sorunları, filmin yapımında yönetmenin arkasında eşit derecede öneme sahip çok sayıda başka kimselerin de bulunduğunu dikkate almadan görmeye çalışmak gibi bir eğilim mevcuttur.

Örneğin, ses mühendisleri? Siz artık sese daha çok dikkat ediyorsunuz.

Ben soundtrack'e her zaman çok dikkat ettim; sanırım biz doğrudan sesi kullanan ilk kişilerdeniz. Ben aslında, İtalya'da film çekimi yaparken kimsenin çekimler sırasında ses kaydı yapmadığını, sonradan yaptığını gördükten sonra İtalyan filmlerine gitmeyi bıraktım. Şu da var ki, İtalya'da müthiş bir müzikal gelenek var, bu da işi büsbütün gülünç hale getirmektedir. Ben sesle görüntü arasında bir çatışma olacağını sanmıyorum. Benim filmimdeki o denizin orada yer almasının sebebi budur ve müziğe gelince, müzik aksiyonun bir parçasıdır, ben onu aksiyonun bir parçası olacak şekilde planladım; dolayısıyla onun Saura'nın *Carmen*'de yaptığı gibi olmaması gerekirdi; orada, performans sergileyen müzisyenleri göstermenin yazınsal bir bahanesi olarak kullanılmıştı... Müzisyenler müzik yapmayı bırakmış olsalardı, hiçbir fikir edinemeyecektim.

Örneğin, Eisenstein'ın *Alexander Nevsky*'sini, oradaki savaş sahnelerini alırsak, bunlar önce Prokofyev'in bir müziği şeklinde yazılmıştı ve bu da Eisenstein'a fikirler veriyordu; Eisenstein bu müziği değiştirdi ve sonra onlar o sahneleri üzerinde çalıştıkları müziğe uygun olarak çektiler. Benim filmimin tutkusu daha az, fakat benim filmimde yer alan sahnelerin dörtte üçü de bu tarzda yapıldı. Örneğin, bankaya yapılan saldırı ben onuncu Kuartet'in belli bir bölümünü dinledikten sonra geldi ve bu filmi ben planladığım için, filmde bir suç unsurunun olacağını biliyordum, Carmen'in aslında o çetenin bir parçası olduğunu biliyordum ve sonra Don José'nin polis olması düşüncesi aklıma geldi, bu şekilde Carmen'in gerçek hikâyesine geri dönmüş olduk.

Müziğin imgeler üzerinde belli bir kontrolü vardır ve filmde, başrol oyuncuları arasında yaşanan aşk sahnelerinin çok az bir kısmında olduğu gibi, sahnelerin bir parça bağımsız, basit, hatta bayağı bir hal aldığı yerler de bulunmaktadır; sonra müzik geliyor ve sanki "Hadi, gidiyoruz, hadi, hadi, bu ciddi..." der gibi bir havası vardır.

Bu herkesin bildiği bir şey, sürekli anlatılır ve sadece Carmen'le ilgili de değildir, müzik yaşanacak olayları bildirir ["*La musique an-*

nonce les evenements"], tarihi önceden haber verir âdeta ve bunu Mitterand'ın danışmanları gibi insanlar bile bilirler, politikacılar sadece halkın müziğini dinlemiş olsalardı neler olup bittiğini daha iyi anlarlardı.

Ben sesle ilgili yaptığım şeyin yeni bir şey olduğunu düşünmüyorum, sanırım ben ona çok dikkat ediyor ve büyük önem veriyorum. Ben aslında yaptığım şeyler konusunda kendimi tamamen özgün buluyorum, tek de olabilirim.

Örneğin, *Herkes Başının Çaresine Baksın*'dan bu yana olan bütün filmlerimin sadece iki ses birleştirme kaydı vardır. Biliyorsunuz, sinemada iş final soundtrack'i yapmaya geldiğinde daima çok sayıda orijinal bant kayıtları vardır – örneğin, plaja gelen bir arabanın sesi, o arabanın içinden çıkan oyuncuların sesleri, "Seni seviyorum" sözü ya da tam tersinin söylenmesi, oyuncuların arkalarındaki dalgaların sesleri, belki de yakınlardaki bir çiftlikte öten bir horozun sesi ve biraz müzik. Bunların toplamı, beş müzik kaydı yapmaktadır... ve onları uygun bir şekilde kullanmak için sadece iki elim var benim... Bir tek elim olsaydı, muhtemelen bir tek soundtrack'im olacaktı. Askerler gibi önünüzden yürüyüş yaparak geçen bu seslere sahip olma işine birleştirme deniyor ve ben onu sahip olduğum iki elimle sadece kontrol edebiliyorum. Eğer bir çiftlikteysek, bir horoz sesi kaydetmeyi düşünmüyorum, bütün bu sesleri koyuyorum – yer yok... Dolayısıyla ses üzerinde çok dikkatli çalışmayı tercih ediyorum ve onu o ânın önemli bir sesi olarak koyuyorum.

Hepimizin sadece iki eli var...

Kesinlikle. Heykeltıraş Rodin'i alalım. *Adı Carmen*'in planlama aşamasında, filmde sonunda gerçek aşk sahneleri haline gelmeyen aşk sahnelerimiz vardı ve biz onları Rodin'in belli heykelleri gibi yapmak istemiştik. Sonunda oyuncular o düşünceyi sevmediler ve o şekilde yapmadık, fakat o aşk sahnelerini 'Rodin sahneleri' olarak adlandırmaya devam ettik. Ve ben daha sonra filmin kurgusunu, ses kurgusunu ve birleştirmesini yaparken benim Rodin'le ilgili düşüncem gene aynı düşünceydi: Heykeltıraş bir yü-

zey karşısında iki eliyle çalışır, oyma işlemi yapar ve müzisyenler de devamlı olarak bir işitilebilir boşluktan söz ettiklerinden, sanırım benim de onlara yaptırmak istediğim şey bu işitilebilir boşluğu oydurmaktı.

Ve müziği icra edenlerin filmini çekerken, gerçekten oyma duygusu hissettiğim yerde -özellikle de kemanla olmak üzere- müziğin verdiği duyguya sahip olmaya çalışıyordum. Bağlantılar böyle ortaya çıkıyor ve siz kendi kendinize, "Oyma işlemi yapan bir kemanın görüntüsünden sonra, bundan sonraki görüntü ne olacaktır?" diyorsunuz. Çok açıktır ki, dalgalarla, yarılmalarla, yükselip alçalmalarla yapılan bir oyma işleminin aynısını yapan bir denizin görüntüsüdür bu ve siz, yükselip alçalmalarla ilgilendiğiniz sürece, "Orada yükselme ve alçalma duygusunun yaşandığı ânlara sahip olacak iki kişi var," diyorsunuz ve bütün bunların biraraya gelişi bu şekilde olmakta ve her şey tamamen mantıklı bir şekilde gelişmektedir, işte o sinemadır. Sinemada keşfedilmemiş bir şey yoktur.

Sinemada yapılabilecek tek şey, gözlemlemek ve *eğer* çok iyi görebilen birisiyse, birinin gördüğü şeyi düzenlemeye çalışmak ve düzenlemektir.

Sinemanızda yapmaya çalıştığınız şey bu mudur daima?

'Daima' büyük bir sözdür; benim 'tarz'ım yok, ben sadece film yapmak istiyorum. Eğer, bir parça kendi evladım, kardeşlerim gibi olan genç film yönetmenlerini ya da ben bu işe başlamadan önce annem babam konumunda olabilecek film yönetmenlerini etkileyebildiysem, benim gözümde anlamı olan tek etki, o insanlara film yapmanın gerçekleştirilmesi mümkün bir şey olduğunu göstermekti. Ancak çok büyük miktarda paranız olursa bir film yapabilirsiniz şeklindeki düşünce doğru değildir. Çok paranız varsa yapacağınız film farklı türden bir film olur. Paranız yoksa da film yapabilirsiniz...

O halde bir film yönetmeni olarak sizin konumunuz nedir?



Adı Carmen'den (1983) bir sahne.

Kenarda yer alan bir konumdur. Fakat bu normaldir. Kenar boşluğu bulunmayan kitap olmaz ve ben istersem bir tenis karşılaşmasını, istersem bir futbol maçını izlerim, devamlı kenardayım, oyuncularla ilişki içerisindeyim, yani halkın olduğu yerdeyim, izleyicilerin arasındayım. Olması gereken bir konumdur bu. Görülen şey onu gören insanlar olmadan görülemez.

Teknik açıdan bakılınca, kendi konumumun apaçık bir şekilde televizyonun gücü önünde yer aldığını anlamaya başladım... Önümüzdeki yirmi yıl içinde RAI stüdyolarında [İtalyan Televizyonu – G.B.] temizlikçi olarak çalışma hakkımın bile bulunmayacağından eminim, hatta onlar beni istemeyeceklerdir. Dolayısıyla ya çalışıp çabalayıp kendimi kurtaracağım ya da aynı zamanda kendilerini de kurtarmaya çalışan insanlarla işbirliği yapacağım. Bu insanlar Filistinliler de olabilirdi, gidip görmem gerekmese de, en azından onların söyleyeceği şeyleri dinleyebilirim; bir müzisyen de olabilirdi, Picasso olabilirdi, tanınmamış birisi de olabilirdi; ses ve renk söz konusu olduğunda, yenik düşen Keaton gibi, bir süre direnecek zaman bulan, ya da yerlerinde başkaları yük-

selen Chaplin gibi belli büyük film yönetmenlerinin yaşadıkları dramı anlamaya başlıyorum.

Sinema daima büyük bir popüler sanat olmuştur ve bu konu, şu sıralar Fransız Televizyonu'nun Dördüncü Kanalı için hazırlamakta olduğum *Sinemanın Tarihi*'nin dayandığı bir düşüncedir; buradaki çalışmada alışıldık olmayan kültürel güçlerin bulunduğunu gösterme amacı güdülmektedir, çünkü bu güçler önceden de sinema açısından eşsiz ve benzersizdi, şimdi de öyledir: şu geniş çaplı dağıtım işinin doğrudan varlığı.

Resim sanatı bunu asla tanımamıştır; Mozart prensesler için çalınıyordu, bugün olduğu gibi her sabah milyonlarca insan Mozart dinleyemiyordu. Beethoven'ı kendi zamanında çok az sayıda insan dinliyordu, Goya'yı görmeye gelenlerin sayısı daha da azdı. Fakat sinema – Grand Café of Lumière'de bile Goya için gelen 100 seyirciyi aynı zamanda görmek mümkündü, bugün de hemen hemen her yerde görülmektedir. Siz bu etkiyi arıyor olsanız da olmasanız da, sinemada eskiden de derin biçimde popüler bir şey vardı, halen de vardır.

Bu çoğunlukla da parayı göz önünde bulundurmanın bir sonucudur, fakat tek sebep bu değildir. Griffith'in *Birth of a Nation*'ı (Bir Millet Doğuyor) para için yapılmıştı, fakat Griffith'in bunun yanında başka amaçları da vardı ve bu amaçlar demokratik bir şekilde dağıtılmıştı. Sesin sinemaya Ekonomik Buhran döneminde geldiğini de unutmamak gerekir, söz ise beyazperdeye işsizlik zamanında, Roosevelt döneminde ve Hitler'in Almanya'da iktidarı almaya başladığı zaman geldi.

'Söz' derken 'gerçek' sözü, felsefecilerin ya da âşıkların sözünü kast etmiyorum, iktidarda olanların, ya da daha ziyade, görüntülerin çöküşüne sebep olan, bugün televizyon tekniğinin arkasına yerleşmiş olan aynı kişilerin sözünü kast ediyorum. Bugün fazla görüntü yoktur. Jean-Pierre Gorin'in birlikte çalıştığımız zamanlar söylediği gibi, "Filmler artık izlenmiyor, okunuyor".

Bu yüzden, iyi dileklere ve niyetlere sahip olunsa da, bir sürü yuvarlak masa tartışmaları ya da konferanslara katılmak kadar ilginç gelmemektedir bu, çünkü bunlar amaçsız tartışmalardır: Ço-

cuklarının iyi olmasını arzulayan, bisiklete binmeyi, çikolata yemeyi ya da bir banka hesabının olmasını isteyip istemediğini sormadan, çocuğun yokluğunda, çocuğun en çok neye sahip olmayı istediğini tartışan anne babalar gibi. Bugün hiç kimse kenarda yer alanları, seyircileri gerçekten bilmemekte ve dinlememektedir.

'Video' "ben görüyorum" anlamına gelir, fakat yaşanan şey, kitlelerin suç ortaklığı sayesinde videonun görmek istemeyenlerin bir aracı haline gelmesidir.

Teknisyenlerinizin konumuna ilişkin neler söyleyeceksiniz?

Teknisyenlerimden daima en iyi şekilde yardım ve destek gördüm. Ben verilen bir şeyi kabul etmeyi seven bir insanım. Örneğin, bir kamera benim için bir silah olamaz, çünkü kamera bir uzağa gönderme aracı değil, verileni kabul eden bir araçtır. Kamera, verileni ışık yardımıyla almaktadır. Benim filmlerimdeki fotoğrafçılık üç kişi, üç unsur -çekimi nasıl yapacağımızı söyleyen ben; istediğim şeyleri yapmayı kabul eden ikinci kameramanım Coutard; üçüncü olarak da, eski bir dost olan Kodak- tarafından yapılmaktadır dememin sebebi budur. Coutard yapay ışık olmadan çalışmaya inanan birisidir ve hâlâ da çalışmasını ilginç hale getirmektedir. Bir perdenin arkasından gelip içeriye giren bir ışığın kapıdan giren ışıkla aynı şey olmadığını savunuyor, bunu anlamaya çalışıyor ve bu konu üzerine kafa yoruyor. Bunun yeniden düzenlenmesi ya da olduğu gibi bırakılması gereken bir ışık olup olmadığına bizimle birlikte kafa yormayı kabul ediyor. Bunun yanında Kodak da Fuji'ye tercih edilmektedir, onu bu filmin jeneriğine bu yüzden koydum.

Sanırım Japonlar Fuji film için, "Afrika'nın kendi renklerini yeniden keşfetmesini sağlıyor," derken haklılar, çünkü aslında bizim sinemada ve televizyonda yaptığımız şey her şeyi beyaz düzeyinde ya da gri düzeyinde çekmektir, Japonların bir parça mat olan ten rengiyle, Eskimoların biraz sarıya çalan ten rengiyle, ya da zencilerin siyah teniyle bağlantılı olarak çekilmiyor çünkü.

Aslında siyah ve beyaz en zor renklerdir. Laboratuardakileri bunu denemeye bile ikna etmek çok güç bir şeydir, çünkü onlara

egemen olan televizyonun talep ettiği şeydir, ışık değil, ışığa sahip olan bir görüntüdür.

Benim filmlerimde daima çok az miktarda aydınlatma vardır; aslında bu filmi benimle birlikte yapması beklenen Isabelle Adjani bundan korktu, kendisinin bu filmde yeterince güzel olmadığını ya da olmayacağını düşündü, anlaşamadığımızı gördük ve ben bu filmi Marushka Detmers'le birlikte çektim. Bütün yıldızlar gibi Adjani de bir yığın ışığın ve bir sürü spotun kendilerinin beyazperdede çok güzel görünmelerinin güvencesi olduğunu düşünüyordu. Adjani gün ışığının kendisinin güzelliğini çok fazla güvenceye alabileceğini kabul edemiyordu, bir parça da haklıydı.

O zaman bütün bu güçlüğü yaşamamın sebebi budur ve bu filmi Raoul Coutard olmadan yapamamamın sebebi de budur, çünkü ben gün ışığını yapay ışıkla birleştirdim ve Raoul Coutard da sadece bu koşullarda çalışmayı kabul etti. Bazı çekimlerde bir tarafta sıcak ışık, diğer tarafta soğuk ışık kullandık; bunun ultra klasik bir film olduğunu söyleyebilirdiniz, gene de Carmen sıcak ve soğuk esmektedir... o film devamlı sıcak ve soğuk arasında yer alan bir filmdir ve görüntüler duygu dünyasında yaşananları ifade eder.

O filmde sinema için söylediğiniz "Buna gün ağarması denir," sözünüz, "Buna gün kararması denir" şeklini alarak tam bir değişikliğe uğrayabilmişti...

Benim sinema konusunda gün kararması duygusuna sahip olduğum doğrudur, fakat bu aynı zamanda en güzel yürüyüşlerin yapıldığı bir zaman değil midir? Gece karanlığının çökmeye başladığı ve yarın için umutların beslendiği akşam vakti? Âşıkların sabahın saat yedisinde el ele yürüyüş yaptıkları nadir görülür... Bana göre, gün kararması umutsuzluktan ziyade umut ifade eden bir kavramdır.

Sinemada çok güzel, bana ölünceye kadar içinde çalışmaya devam etme arzusu veren çok insani bir şeyi bulmaya başlıyorum, bu da bana kesinlikle, sinema ve ben aynı zamanda ölmeliyim dedirten bir şeydir... ve ben 'sinema' derken, ondan icat edildiği şekliyle söz ediyorum. Bir başka ifadeyle, insanların yeniden ortaya

çıkışlarında sergiledikleri davranışları ve faaliyetleriyle (resim sanatı, müzik ve danstan farklı) ilgilenen sinema, varlığını icat edildiği şekliyle, muhtemelen ancak insan hayatının süresi kadar devam ettirebilir. 80 ila 120 yıl arasında bir şey...

Bu da sinemanın geçip giden bir şey, geçici bir şey olduğu anlamına gelmektedir... elbette, bugün onları kasetlere depolamaya çalışıyorlar, fakat ne kadar çok videokaset satın alırsanız, izlemek için o kadar az zamanınız oluyor... dolayısıyla kaset toplamak başka bir anlama gelmektedir, bir insanın mevcut yiyeceklerini yeme şekli değil, yiyecek biriktirme şeklidir. Geleceğe yönelik bir tür önlemdir.

Dolayısıyla ben bugün sinemayı geçici olarak görüyorum. Zaman zaman farklı duygular hissettiğim doğrudur, gelecek açısından kaygı duyduğum zamanlar oldu. "N'olacak halimiz?" ya da "Ne berbat bir durum," dediğim oldu, fakat sinemanın bu dönemini dolu dolu yaşadım.

Bitmiş olmasından memnun olduğunuzu mu söylemek istiyorsunuz?

Öyle olmayabilir, fakat bir dönemi için öyle söyleyebiliriz. İlk dönemini annem ve babam yaşadı; bana ondan hiç söz etmediler; müzelerde, Langlois ve diğer bazı insanların yardımıyla kendim keşfetmek durumunda kaldım; fakat kendi dönemimi dolu dolu yaşadım, benim yürüyeceğim yol belirlenmiş durumda, bu belirlenmiş zamanın sonuna kadar devam edeceğim.

Yeni zamanlar görüyorum, mevcut halleriyle; ben daima yeni olan şeylerle ilgilendim; televizyon... ne olursa olsun, sinemada artık görüntüler olmayacak, sadece metinler olacaktır... şu ân o süreç başlamış durumdadır... süpermarketlerden satın alabileceğiniz havuçların görüntüsünü ve ödemeniz gereken ücreti göremeyeceksiniz artık, çünkü onların filmini yapmak için bir Flaherty, bir Rouch ya da bir Godard gerekecektir; ben yaparsam, kasiyerle ilgilenirim ve bir hikâye anlatmaya koyulurum... Fakat size sadece sözlü olarak anlatılacaktır, "Havuçlar pişmiş," denecektir. Yarının ve bugünün sineması budur. Bana göre, bu oldukça keyifli bir sonuçtur.

BİR KAMERANIN DOĞUŞU

Jean-Pierre Beauviala ve Jean-Luc Godard, 1983*



Daha önce gördüğümüz, estetikle teknoloji arasındaki ilişki üzerine en alışılmadık değişikliklerden birini ortaya koyduğu için, Jean-Pierre ile Jean-Luc Godard arasındaki bu tartışmaya tekrar yer veriyoruz. Baştan sona 35 mm.'lik yeni bir kamera ve onun potansiyel faydalarının geliştirilmesiyle ilgili olsa da, duygusal bir içeriğe sahip böyle bir röportajın, örneğin *The American Sinematographer* gibi bir gazetede yer alma ihtimali yok gibidir. Jean-Pierre Beauviala bir dizi buluşun sahibidir: lakabı 'kedi' olan Aaton adında 16 mm.'lik bir kamera; bu kameraya 'kedi' denmesinin sebebi, omuzda denge sağlayacak şekilde tasarlanmış olmasıdır; super-16'nın geliştirilmesi (gö-

*) *Camera Obscura*, İlkbahar 1985, s. 162-193. Bu tartışmanın biraz daha uzun bir versiyonu orijinal haliyle *Cahiers du Cinéma*'da yayınlandı: No: 248-249 (Haziran-Temmuz). Patrice Rollet, Fabrice Ziolkowski ve Harry Mthias'ın yardımıyla Lynne Kirby tarafından çevrildi ve Indiana University Press'in izniyle tekrar basıldı.

rüntü bozulması olmadan 35 mm.'ye genişletilebilmektedir); ve aşağıdaki tartışmada sık sık atıfta bulunulan *plauche. Plauche,* bir mikrofon ya da el feneri gibi elde taşınabilen küçük bir video kameradır. *Plauche,* hacmi ve taşınabilme özelliği nedeniyle gözden ziyade elin bir uzantısı haline gelir.

Beauviala, Godard'ın İsviçre'de, Rolle'da, Fransa sınırının karşı tarafında yaşadığı sırada, Godard'la birlikte Aaton'un yer edindiği Grenoble'da belli amaçlara yönelik video ve film ekipmanlarının geliştirilmesi üzerine birkaç yıl süren bir çalışma yaptı. Niyetleri, teknik olarak basit ve super-8'in esnekliğine sahip, dolayısıyla, uzman olmayan, Godard gibi bir yönetmenin hem spontane, kısa süreli çekimler için hem profesyonel görnütü yönetmenlerinin 35 mm.'lik çalışmalarında kullanabileceği yeni bir 35 mm.'lik kamere icat etmekti. Çalışmalar sonunda Aaton 35-8 adı verilen bir kamera piyasaya sürüldü, fakat bu kamera kesinlikle ikisinin de kafasında tasarladığı şekilde değildi. Bu teknolojinin nasıl geliştirileceği konusu -kimin ihtiyaçlarına göre geliştirileceği- zaman içinde giderek kişisel bir boyut kazandı ve film yönetmeniyle icatçı arasında yaşanan büyük bir tartışmayla sonuçlandı. Godard ve Beauviala şikâyetlerini aşağıda kronolojik olarak verilen toplantıda sanat, aşk ve teknoloji hakkındaki metaforlarının birarada kullanıldığı bir dilde kendileri ifade ettiler. Bir kamera üzerine bir başka kamera tasarlanmasının ne kadar çok yararı olduysa, bu iki arkadaşın dostluğu da o kadar tartışmalı bir hal aldı.

Kişilikleri karakterize eden, büyük ölçüde kendilerini ifade etme konusunda izledikleri yollar olurken, gerek Godard gerekse Beauviala, özellikle de ortaya koydukları şeylerle merak uyandırmaktadırlar – faaliyetleri ticari sınırlamalar içinde kalmakla birlikte, alışılmışın dışındaki tarzlarıyla. Godard'ın argümanlarına damgasını vuran, aşina olduğumuz bir öz-farkındalık, kendini kandırma ve konu içinde sıkça ve birdenbire ortaya çıkan değişiklikler vasıtasıyla işlev gösteren ustalıklı bir manevra kombinasyonudur. Buna bir montaj şekli de denebilirdi; Godard'ın *Sinemanın Tarihi*'ni, Pauline Kael'le olan açık tartışmasını (bkz. her ikisi için de *Camera Obscura,* 8-9-10) ve bunun yanında, kurgusal karakterlerine vermeyi sevdiği diyaloguna hayat kazandırmaktadır. Godard'ın tekniği çok iyi bilinmektedir: konuyla ilgisi olmayan fakat ironik bir şekilde (ya da garip biçimde) açıklayıcı kısa kısa hikâyelerin serpiştirildiği çağrışımsal, dolaylı ve dolambaçlı bir şekilde ortaya konmuş bir argüman. İnsan

kendini sık sık, mantıklı bir 'argüman'dan ziyade Godard'ın kendi düşünce silsilesini takip ederken bulur. Bu söyleşi karakter çalışmaları sağlamanın yanında, kararların nasıl alındığını ve teknik, sanatsal ve aynı zamanda ekonomik ihtiyaçları karşılamaya yönelik kararların nasıl akılcı hale getirildiğini göstermekle de ilgilidir.

Lütfen, Godard ve Beauviala'nın sözünü ettiği Aaton kameraların teknik özelliklerine dikkatle bakınız, özellikle de 35-8, bu tartışmanın yaşandığı tarihten bu yana daha ileri düzeyde değişiklere uğramıştır.

Sunuş bölümünü ve birkaç açıklayıcı not yazan Alain Bergala, *Cahiers du Cinéma*'nın editörlerinden birisidir; sık sık fotoğrafçılık üzerine yazılar kaleme almaktadır. Jean-Pierre Beauviala zaman zaman *Cahiers*'de teknik sorunlar hakkında da yazılar yazmaktadır; derginin künyesinde 'teknik danışman' olarak yer alır. Ve Jean-Luc Godard'ın önce eleştirmen, daha sonra gözde film yönetmenlerinden birisi olarak yer aldığı *Cahiers du Cinéma*'yla ilişkisinin uzun bir tarihi vardır. *Cahiers du Cinéma*'nın 300. sayısı, Godard'ın tasarladığı ve editörlük yaptığı, özel bir yıldönümünü kutlamaya yönelik bir sayıydı. Bu yazı, asıl olarak iki bölüm halinde yayınlanan bir tartışmanın 'ilk bölümü'dür.

Janet Bergstrom

Bir film yapımcısı olan Jean-Luc Godard'la, kamera tasarımcısı ve yapımcısı Jean-Pierre Beauviala arasında geçen aşağıdaki tartışma, rüyaların ve hayal kırıklıklarının, umutların ve yanlış anlamaların bütün bir tarihiyle, dört yılı aşkın bir zamandır devam eden bir tarihle birlikte 35 mm.'lik yeni bir kameranın doğuşu-yol almaktadır

Bütün bu süreç Godard'ın arabasının torpido gözüne sığacak şekilde, tek başına ayarlayıp odaklanabileceği 35 mm.'lik küçük bir kameraya ihtiyacı olduğuna karar verdiği 1976 yılı civarında başladı. Böylelikle, karşısına tarlalardan birinde bir çiçeğin, ya da havadaki ilginç bir bulut görüntüsünün çıkması ihtimaline karşı hep hazırlıklı olacaktı (Godard'ın kendisinin Aaton 35 mm.'likle çektiği *Çile*'nin ilk çekiminde oldu gibi) – bir başka ifadeyle, fırsat hazırlıklı olunduğunda asla gelmeyeceğinden, film yönetmenlerinin normal olarak bir filmle ilgili elde edemeyecekleri her şey için. Tarladaki bir çiçek dikkatlerini çektiğinde onu çekecek ko-

numda olamıyorlar, çünkü öncelikle bir kameraya ihtiyaç duyuyorlar, sonra bir sürü operatör ve asistan gerekiyor, bütün bunlardan sonra çekim yapmak için hazır hale geldiklerinde de ekipteki elemanlar çiçeği eziyorlar ve çiçek kayboluyor.

Godard'ın tasarladığı kamera şöyle bir şeydi: "Hollanda'dasınız, ülkenin dışında, çalışmayan bir yel değirmeni görüyorsunuz... arabanın torpido gözünden kamerayı çıkarıp çekim yapıyorsunuz, sinema ya da televizyondaki en yüksek çözünürlüğe sahip 35 mm.'lik bir görüntü elde ediyorsunuz. Birden aklınıza *Yabancı Muhabir* geliyor (yeldeğirmeninin yanlış yönde döndüğü zamanın sekansı). Ya da başka bir şey. Çünkü bir görüntü yakalamışsınız ve bir görüntüye yakaladığınızda, onunla başka bir şey yapıyorsunuz. Ingrid Bergman orada olsa Ingrid Bergman'ı çekerim. Düşünce budur, bu kameranın yapılma sebebi budur."

Şurası çok açıktı ki, Godard'ın istediği ve adını 35-8 koyduğu kamera (hacmi küçük ve super-8'in otomatik özelliklerine sahip 35 mm.'lik bir kamera, bkz. *Cahiers du Cinéma*'nın 300. sayısında yayınlanan, Aaton'ına hitaben yazılmış 5 Şubat 1979 tarihli mektubu) bir *yönetmen*'in kamerası olacaktı; görüntü kalitesi Arri BI'le rekabet edebildiği sürece gürültülü çalışmasının, 60 metrelik film kutusuyla ancak iki dakikalık bir çekim yapabilmesinin hiç önemi yoktu. Temel nitelikteki teknik özelliklerini belirleyen, "normal bir biçimde kurallarını geleneksel sinemanın koyduğu yerlerden *başka* bir yer olması" arzusuydu. Bunun sebebi, Godard'ın *mise-en-scène*'in daima onun mevcut ekipman ve standart ekibin (çok sayıda çalışan insan, işbölümü, mesleki kurallar) doğasıyla ilgili olması gereken belli çalışma alışkanlıkları tarafından belirleniyor görünmesiyle sonuçlandığını düşünmesidir. Godard bu rutinden kurtulmak ve yeni yerler, yeni açılar, farklı bakış açıları, kısacası, bir şeyin çekimini yapmanın tamamen farklı bir yolunu bulmak için, alışılmış olan o aynı, rutin davranışları gerektirmeyen taze bir ekipmana ihtiyaç duyuyordu; başka bir ifadeyle, Godard sadece yeni bir ekipmana değil, onunla birlikte olması gereken her şeye ihtiyaç duyuyordu: kameranın normal olarak kullanılan yerler, örneğin biçimsiz bir üçayaklı sehpanın daraltığı bir

yer dışında başka yerlere de bağlanmasına imkân veren bağlantı parçaları; otomatik olarak ayarlanma özelliğine sahip renkli bir *paluche*; video playback'li bir kurgu masası; diğer ses yalıtım unsurları, vs.

35-8'in yapım ve tasarımının her ikisi tarafından da paylaşılacağı düşüncesiyle yola çıkılmış olsa da, Godard bu çalışmayı Beauviala'ya devretti. Godard işin başında kendisini bir ortak ve iş arkadaşı olarak görüyordu. Sonra, yapmayı tasarladığı üç filminin (*Herkes Başının Çaresine Baksın; Çile; Adı Carmen*) bütçesinin küçük bir kısmını karşılamaya, araç gereç kiralamak için gerekli nakit parayı bulmaya yöneldi.

1978 yılının Paskalya'sı: Aaton faaliyete başlar. Haziran 1979: Prototip doğar ve William Lubtchansky Paris'te 16. bölgedeki bir caddede ilk testlerini gerçekleştirir. Bu günler olayların karmaşık bir hal almaya başladığı ve yanlış anlaşılmaların baş gösterdiği bir zamandır – aşağıdaki konuşma Godard'ın isteği üzerine tashih edildi, daha sonraki dört yılda üç film ortaya çıktı.

Peki, o sırada neler oldu? Söz konusu kamera geliştirildi; ortaya çıkan kamera asıl tasarlanan 35-8 değildi artık, Aaton 35'ti. Normal 35 mm.'lik kameradan daha küçük, daha hafif ve tamamen benzersiz, kedi şeklinde bir şey olmakla birlikte, ilk modelle kıyaslandığında yapılması gereken ekipmanlar (ışın demeti bölücüsü yerine bir döner ayna, 60 metrelik yerine 120 metrelik bir film kutusu, vs.) nedeniyle biraz daha ağırdı. Bu düzenlemeler, geliştirilen kamerayı Aaton'un ticari başarısının ister istemez bağlı olduğu uluslararası piyasada daha rekabet edebilir bir hale getirmek amacıyla tasarlanmıştı. Asıl olarak sadece *küçük* ve *hafif* bir kamera gerektiren çekimler yapmak için yedek bir kamera, ya da ikinci ünite bir kamera olarak görülmediği sürece, Godard'ın ihtiyaçlarına cevap veren orijinal 35-8'in uluslararası piyasada en ufak bir ayakta kalma şansının bulunmadığı açıkça görülüyordu.

Şimdi aradan dört yıl geçtikten sonra, Godard bu kameranın yaratılmasında yer alan bir ortak olduğu düşüncesini pek fazla taşımamakta -bu kameranın gelişimi Godard'ı tamamen aşmıştır- ve kendisini daha ziyade bir müşteri, bilgi sahibi, eleştirel yakla-

şan bir kullanıcı olarak görmektedir. Godard'a göre, bu kamera asıl olarak bir yönetmenin ihtiyaçlarını karşılamak üzere geliştirilmişti, fakat bir kamera operatörünün teknik problemlerinin çözümü için yapıldığı sonucu ortaya çıktı. Başka bir ifadeyle, bu kamera *özel* bir talebi karşılamak amacıyla tasarlanmamış oldu. "Artemis'ten benim görüntülerimi avlamasını istedim," diyor Godard, "fakat Juno'ya sahip oldum". Godard kendi kamera operatörlerininkiler dahil, araya giren öteki seslere karşı çıkmaktadır.

Beauviala'ya gelince, o bir prototip ortaya çıkarırken çok sayıda teknik problemin de birlikte geldiğini rahatlıkla kabul etmekte ve onları mümkün olduğunca çabuk bir şekilde çözmeye çalıştığını söylemektedir. Fakat o, Partice Chéreau'nun *L'Homme blessé*'sinin (Yaralı Adam) birkaç çekimi için kullanılan mevcut Aaton 35'in, 'farklı bir hayvan'dan ibaret olsa da, Godard'la aralarında geçen onca yanlış anlaşılmaya rağmen orijinal 35-8'in ruhunu koruduğunu düşünmektedir.

Godard'la Beauviala arasında geçen tartışma başladığında olayların gelişimi bu şekildeydi. Bu diyalog tarafsız bir zeminde, *Cahiers du Cinéma*'nın ofislerinden birinde gerçekleşti. Bunun yanında, Godard'ın son filmlerinde kamera asistanlığı yapan Jean-Bernard Menoud ve bu tartışmaya ev sahipliği yapan *Cahiers*'yi temsilen Alain Bergala da hazır bulundu.

* * *

1) Özgün Proje, ya da: Yanlış Anlamaların Ortaya Çıkışı...

Jean-Luc **Godard**: Şöyle söyleyelim, bu kamerayla odaklanamadığım için, bu kamerayla yapamadığım konusunu sorun haline getirmekten memnun oldum. Bana göre, bu özel kamera sembolizm yüklüydü. Ben bunu size, "Fransız sinemasının bir kameraya *ihtiyacı* yok mu? Hayır!" sorusuyla ifade ettim. Dolayısıyla Jean-Bernard Menoud'un bugün bu tartışma sebebiyle Paris'te bulunmasından da yararlandım, çünkü o, bu kamerayı en çok kullanan birisi oldu. Ben burada belli bir cihazla ilgilenen bir film yönetmeni olarak bulunuyorum. Ben kullandığımız nesneleri

yapan insanlarla (eğer mümkünse), *mise-en-scène* adına daima diyalog kurmaya çalıştım. Bir de, daha felsefi-ekonomik bir perspektif var: Bir nesne, özellikle de bir kamera yaratmak ne anlama gelmektedir, hangi amaca hizmet etmektedir, kim istemektedir onu...

Alain **Bergala:** Gene de, bir film yönetmeninin bir kamera siparişi vermesi nadir görülen bir şeydir. Çünkü Rossellini...

J-L.G.: Kameralara işlerini daima film yönetmenleri verirler, buna Langlois'nın belgeselinden de anlaşılacağı gibi, bir ressam olan Lumière de dahildir. Fotoğraf kamerası bir şair olan Charles Cros tarafından sipariş verilmiştir... ve Aaton 16 kamerayı sipariş eden, bir mimar olan Beauviala'dır, çünkü diğer kameralar Baeuviala'ya uymuyordu. Derken, olayların gelişimi bugünkü noktaya geldi; bir yönetmen olarak, ben burada gene, resmi ortaklık rolünü terk etmiş birisi olarak, sadece bir müşteri olarak bulunuyorum. Öte yandan, bir nesnenin ince ayarının zorluğunu görebiliyorum... eğer bir katkıda bulunduysak, muhtemelen aynı şeye yatırım yaptık – bu işi aynı şekilde yapmadık sadece. Fakat tamamen parasal anlamda bir şey söylemek gerekirse, bir kamera prototipi bir dizi denemeyi başlatmak için kullanılmış oldu -yanlış söylüyorsam düzeltin- 3-5 milyon frank arası bir şeye mal oldu.

Jean-Pierre Beauvialla: *Herkes Başının Çaresine Baksın* için kullandığınız 35-8'lik kameranın yapımı iki yıllık bir zaman aldı. Maliyeti de 800 bin franktı. Bu kameranın yerini alan Aaton 35'in sadece üç yılın sonundaki mevcut maliyeti 4 milyondur ve henüz bitmiş de değildir.

J-L.G.: Bu kameranın test edildiği yer benim yaptığım filmler olmuştur: Ortalama bir rakamla, 5 milyon franklık bir bütçeyle üç yılda üç film yaptım, eski parayla söylersek, aşağı yukarı 1 milyar frangın yüzde birine denk geliyor. Bu bütçenin dörtte biriyle beşte biri arasında bir miktarın bu kameraya gittiğini söylersem abartmış olmam. Bu kamera yapımcısıyla diyalog kurmakta yaşadığım zorlukların, kamera yapımcısıyla hiçbir diyalogu bulunmayan teknisyenlerle diyalog kurmaya çalışırken yaşadığım aynı

zorluklar olduğunu gördüm. Bu da bütün bir çekim tarzını belli bir kameraya uydurabileceğiniz, fakat kültürel alışkanlıklara ters düştüğünü gördüğünüz için işe yaramayacağı anlamına gelmektedir. Benim beklentim, bir şey hakkında bir tartışmanın başlamasıdır. Şimdiki kadar olmasa da, beni gerçekten kızdıran şey, bugünkü çalışmalarımın temeli olan bir yüzü bırakalım (bu daha da zordur), bir çiçek, ya da bir bulut bile görememektir, çünkü bu kameraya sahip değilim, bunu sipariş etmemin sebebi budur. Bu kamerayı Menoud'a verdiğim zaman o bana, "Hayır, Jean-Luc, vazgeç bu işten, boşa umutlanma," dediğinde, ben ona, "Umarım işe yarar bir model bulma konusunda daha fazla enerjiye sahip olursun, çünkü bir film yönetmeni olarak ona ihtiyacın olacaktır," şeklinde karşılık verdim. Kamera asistanlarımdan altısının ona ihtiyaçlarının olmadığını söylediğini duydum.

J-P.B.: Şimdi geriye dönüp, âşık olduğunuz bir şeyi kötüleme noktasına nasıl geldiğinize bakalım. İşin başında siz bana, "Ben bir Bell & Howell istiyorum, sesle eşzamanlı çekim yapabilmesi için elektrikli bir motorla bir batarya ilave etmeni istiyordum," demiştiniz. Dolayısıyla ben de bir Eyemo 35 satın almıştım.

J-L.G.: Ben onu kesinlikle görmedim, öyle bir şeyin satın alındığı da söylenmedi bana.

J-P.B.: Çünkü siz bana onun satın alınmasından hemen sonra, "Bak, nasılsa Eyemo'nun merceği iyi değil, ben bir mercek istiyorum," demiştiniz. Sizin en büyük nakaratınız, "Ayarını ben kendim yapmak istiyorum," sözüydü.

J-L.G.: Benim size o zaman elektronik, modern mekanik ve optikteki bütün gelişmelerden yararlanarak eski Kodak ya da Eyemo gibi bir kamera yapısıyla işe başlamak istediğimi söylemiştim, fakat buna başka her şey dahildi; otomatik odak, vizör, eğer isterseniz zaman kodlaması; böylelikle, 16'lıktan çok daha iyi olan, 35'lik şeklinde mükemmel hale getirilmiş bir kameraya sahip komple bir adam haline gelecektiniz.

J-P.B.: Sizin bana söylediğiniz tam olarak şuydu: "Ben küçük çaplı belgelik çekimler yapmak üzere mümkün olduğunca küçük bir kamera istiyorum." (O zamanlar onunla bütün filmleri yapma konusunda hiçbir sorun yoktu.) Karşılaştığınız insanların ve şeylerin kısa belgesel fotoğraflarını çekmek istiyordunuz.

J-L.G.: Evet, fakat bir dakika. Benim söylemek istediğim şey film çekimleriydi. Ben teknisyenime şöyle söylemiyorum: Ben 100 metre gidebilen bir araba istiyorum...

J-P.B.: Siz ancak elli milyona giden arabalar bulabilirsiniz.

J-L.G.: Teknisyen bana, "Siz bana birkaç kez 100 metrenin üstüne çıkmak istediğinizi söylememiş miydiniz?" diyor. Ben de ona, "Ancak 100 metre gidebilen bir arabayla birkaç kez 100 metre gitmek isteyip istememek benim problemim!" diyorum.

J-P.B.: Hayır, çünkü o kişi o arabayı yaptığında, siz ona, "Ben 100 metre gitmek istiyorum," dediğinizde ya da siz ona, "Ben Paris'te bir şehir tutu yapmak istiyorum," dediğinizde aynı benzin deposunu vermeyecektir.

J-L.G.: Ben öyle küçük çekimler istiyorum. Siz, küçük çekimse o zaman onlar film değildir diyorsunuz. Bu yüzden filmlerin ne olduğu konusunda bir düşünceniz var sizin.

J-P.B.: Benim ağzıma söz sokmayın. Ben kesinlikle küçük çekimler film değildir, demedim. Tam tersine, küçük çaplı bir filme başlamak için Eyemo gibi bir kamera geliştirme fikrine katıldığımı söyledim (Eyemo bir buçuk dakikada çekebiliyor). İki dakikanın biraz üstünde bir zamanda çekim yapabilen bir kamera yapmıştık. Altmış metrelik bir film kutusu olan çok küçük, şu masanın üstündekinden daha küçük bir kamera yapmıştık. Ne döner aynası, ne de 120 metrelik bir film kutusu vardı. Çünkü Aaton 16 mm.'den daha küçüktü. Benim anlamadığım, siz bu kamerayı neden kullanmadınız ve Aaton neden bir başka kamera yaptı şu an? Ne oldu?

J-L.G.: Sizden kaynaklandı!

J-P.B.: Bizden kaynaklanmadı, Jean-Luc; ben Aaton'dan bir ekip aldım ve teknik, elektronik, optik uzmanlarına, "Biz Godard'ın istediği küçük film parçaları şeklindeki çekimleri yapacak bu minik, çok küçük kamerayı yapacağız," dedim. Siz bize 100 bin frank ödeme yaptınız ve bu kamera bize 700 bin franka mal oldu... Ben sizin yanınızda diğerlerinin de bu test modelinin maliyetini üsleneceğini söyledim. Bu kamera Lubtchansky'in *Herkes Başının Çaresine Baksın*'daki çekimleri arasında yer alan tanıtım fotoğraflarının bazılarında gördüğünüz kameradır.

J-L.G.: *Herkes Başının Çaresine Baksın*'ın sadece *bazı* fotoğrafları, çünkü artık daha fazla kullanamaz olmuştuk onu – bir başka yolla, *Herkes Başının Çaresine Baksın*'ın çekimlerini onunla gerçekleştirdik. Ve *Çile*'nin tamamını.

J-P.B.: Size bir şey söylememe izin verin. Etrafınızda başka insanlar vardı, ekibiniz vardı. O açıdan bakarsak, siz siz olmaktan çıkmıştınız aslında. Üzerinde anlaştığımız projeden tamamen uzaklaşmıştınız. O kamerayı kullanacak, onu bisikletinizin arkasındaki selede, ya da pazar çantasının içinde hazır bulunduracaktınız. Fakat bunun yerine, siz o kamerayı Lubtchansky'ye, daha sonra da Tom'a, Dick'e, Hanry'ye, son olarak da Coutard'a verdiniz. Ben işte bu yüzden sizinle olan ilişkimizden memnun değilim. Buraya tartışmak için gelmek yerine...

J-L.G.: Siz benden kaç mektup aldınız? Ben sizden kaç mektup aldım? Ben Grenoble'a kaç kez geldim, siz Rolle'a ve Cenevre'ye kaç kez geldiniz?

J-P.B.: Ben Rolle'a *Çile*'nin yapımı sırasında geldim, çok kötü bir ruh haliniz vardı, etrafınızdaki herkesin sinirlerini bozuyordunuz. Böyle bir ortamın içine düşmüştüm ve size tek kelime söyleyemedim.

J-L.G.: Bunun farkındayım. Fakat o sorunun nereden kaynaklandığını ve o projenin neden ortak bir araştırma projesi olmadı-



Delacroix'dan sonra "Haçlıların Konstantinopolis'e Girişi"ni yeniden yaratmak (*Çile*, 1982).

ğının sebebini bulmaya çalışıyorum. Bu inisiyatif iki taraftan da gelmedi. Muhtemelen bizim dışımızda gelişen bir sürü şey vardı. Fakat ben neredeyse hiç kullanmayacağım bir kamerayı desteklemeye hâlâ devam ediyorum.

J-P.B.: Sizin benimle olan ilişkinizin kendi teknisyenlerinizle ilişkiniz yüzünden yürümediği geliyor aklıma.

J-L.G.: Yaptığımız her şeyi tamamen amatör bir şekilde yaptık. Siz benim ücret ödeyerek çalıştırdığım insanları tanımıyorsunuz. Onlar hakkındaki şikâyetlerimi sık sık anlatıyorum size, çünkü onlardan ayrıldım artık. Sizinkileri tanımıyorum, onlarla hiç tanışmadım...

J-P.B.: Fakat siz onlarla tanıştınız! Lerox'u tanıyorsunuz, Lecoeur'u tanıyorsunuz, François'yı tanıyorsunuz... Üçünün adını verdim!

J-L.G.: Bakın, biz 20-30-50 milyon frank harcadık ve ardından bize peki, biz *bunu* size gönderiyoruz, dendi. Şu soruyu o yüzden soruyorum size, Fransız sinemasının Panavision ya da Arri BI'den başka bir kameraya ihtiyacı var mı? Benim cevabım şu ân için, "Hayır!" şeklindedir.

J-P.B.: Deneyim alanının bütününü Fransız sinemasıyla mı sınırlandırıyorsunuz?

J-L.G.: Şöyle söyleyelim, Fransız sinemasının başka bir kameraya ihtiyacı var mı?

J-P.B.: Fakat sonuçta, biz dünya sinemasıyla ilişkisinde Fransız sinemasını hiç ciddiye almıyoruz. Soruyu doğru bir şekilde soralım: *Genelde* sinemanın böyle bir nesneye ihtiyacı var mı?

J-L.G.: Bu gerçekten çok geniş kapsamlı bir soru. Ben şahsen genelleştirerek düşünemiyorum. Teknisyenler bu konuda bir şeyler söyleyebilirler, Japonlar diğerlerinden daha iyiler. Büyük İskender insanların refahını dünya genelinde de düşünüyordu. Fakat ben öyle değilim!

J-P.B.: Jean-Luc, filmlerinizin bu ülke sınırlarının dışına çıkıp çıkmaması sizi ilgilendirmiyor mu?

J-L.G.: Öyle bir derdim yok, o konuya kafa yorduğum da yok.

J-P.B.: Fakat *ben* dünya çapında düşünmek zorundayım, çünkü Aaton varlığını ihracat sayesinde devam ettiriyor.

J-L.G.: Bu dört yıllık ilişki içerisinde onun nasıl bir şey olduğunu ilk defa duyuyorum. Anlaşılması dört yıl aldı. Ve bu da kötü bir şey değil; dört yıl hiçbir şey. Dört yaşında bir çocuk! Fakat siz biliyorsunuz: Nihayet olayların anlaşılması dört yıl aldı ve 800 milyon franka mal oldu. Bir nesne için araştırma yapmanız, üretimine geçmeniz, gelişimini izlemeniz gerekiyor. Bir senaryo gelişir, bir resim gelişir... Örneğin, biz bu kamerayı ilk defa *Herkes Başının Çaresine Baksın* için kullandık, hatta *Herkes Başının Çaresine Baksın*'dan da önce, yarı saydam bir hüzme bölücüsü olan bir vi-

zör vardı, maliyeti düşük olduğu için çok iyi bir şey değildi ve gerçekten anlamadığımız bir şey için sizde de bende de para yoktu. Denedik; "Biz bununla çekim yapamayız," dedik, çünkü size gönderdiğim (*Cahiers*'nin sayılarında da yayınlanan) o ilk mektuplarda, en azından uzmanların bir Arri BI'le elde edilmiş birinden söz edemeyecekleri bir görüntüye sahip olmak isterdim dediğimi hatırlıyorum.

J-P.B.: Şimdi tam tersi bir durum var; Görüntünün Arri BI'le kıyaslandığında çok daha iyi olduğunu görüyoruz.

J-L.G.: Kesinlikle. Öte yandan, şimdi bu 'çok iyi'den yararlanamıyoruz! Bu yüzden hüzme bölücüyü değiştirdik, çünkü hüzme bölücü görüntüyü çok fazla dağıtıyordu.

J-P.B.: Kesinlikle. Sanmıyorum, hüzme bölücü...

Jean-Bernard Menoud: *Herkes Başının Çaresine Baksın* için yaptığımız ilk testleri hatırlıyorum: Dutronc'u bir vitrinin önünde çekmiştik.

J-L.G.: Hayır, sekiz ay sonraydı o. İlk testler Rolle'daki bir tren istasyonunun peronundaydı, Lubtchansy'le birlikte. Bu kamera, Lecoeur'un, bir marangozun XVI. Louis'ye yaptığı gibi kalıplar yaptığı bir kameraydı. Ben gerçekten çok beğenmiştim onları ve daha sonra neden kaybolup gittiklerini de anlamış değilim.

J-P.B.: Hayır, hayır, o kalıplar hâlâ orada duruyor, fakat şu anda Directory tarzındadır.

J-L.G.: Şimdi yavaş yavaş anlamaya başlıyorum ki, bir film yapım şirketinin hayatı bir endüstriyel yatırım şirketinin hayatına, hatta kamera yapan birininkine bile hiç benzemezmiş. Şirket bir yığın şey verdi, siz bir yığın şey verdiniz, umarım başarıya ulaşır. Fakat bugün benim söyleyebileceğim tek şey, hazır olduğunda o kamerayı satın alacağımdır.

J-P.B.: İlk yapılan kamera (35-8) yok artık. Benim yaptığım kamerayla ortak bir özellik yok – optiksel, mekanik ya da elektronik.

J-L.G.: Beni bir şekilde üzen şey budur, çünkü bir nesnenin yapısına dokunmak bana ilginç gelmiyordu. Fakat Paris'le taşra arasında temas sağlamak zordur, iki taşra merkezi arasında temas sağlamak da zor, çünkü ben de sizin gibi bir taşralıyım! Bu durum her şeyden önce bizi biraraya getirmiştir; siz Grenoble'a dükkân açmak için gelmiş biri değilsiniz. Siz oraya benden önce gittiniz; ben oraya üç dört yıldır gelen birisiyim.

J-P.B.: Bu konu üzerinde konuşurken, gelin, biraz da Grenoble hakkında, onun neden başarılı olamadığı konusunda konuşalım.

J-L.G.: *Paluche*'nin mikrofonunu bile istediğim şekilde takamazdım – çünkü siz ses konusunu hiç umursamazdınız – dolayısıyla, benden sonra *Paluche*'yi siz de terk edin!

J-P.B.: Ses konusunu hiç umursamadığımızı söyleyemezsiniz; size Aaton'un bütün hikâyesinin benim zengin ve karışık bir sesle, konuşmanın görmeyi gizlediği dudak senkronu değil, eşzamanlı gürültü ve ses istememle başladığını hatırlatmak isterim.

J-L.G.: Ben o kameraya üç kameraman yardımcısı ve iki görüntü yönetmeniyle bile mikrofon takamıyordum. Çünkü benim ısrarla dile getirdiğim asıl düşüncem, iyi ya da kötü, bilmiyorum, *mise-en-scène*'le güçlü bir ilişkinin ortaya çıkması, daha önce kullanılan *paluche* gibi bu küçük kameranın da sesin kaynağına yaklaşabilmesi ve mikrofonu (ayarlanabilir olmalı) tutan kelepçelerin aynen kamerayı tutan kelepçeler gibi bir şey olmasıydı. Fakat başaramadım.

J-P.B.: Ama, içiniz rahat olsun diye, biz size o kullandığınız elektronik kablo kelepçelerini vermiştik, aklıma gelmişken: Ben o fotoğrafları gördüm.

J-L.G.: Eğer ilgilenseydiniz, onu siz kendiniz yapmıştınız, fakat o sizi ilgilendirmiyor.

J-P.B.: Evet, o beni ilgilendirmiyor, *prensip* olarak: Biliyorsunuz, bana göre *paluche* bir bedenin insanlara ve eşyalara yönelmiş bir uzantısıdır, el hareketleridir, elin titremesidir, verdiği duygu-

dur; sinemanın doğasıyla hiçbir ilgisi olmayan bir *konu*'nun merkezlenmesidir, dolayısıyla bazı kelepçeler...

J-L.G.: Bu düşünce üzerine üç yıl kafa yordum. Musy'ye şöyle söyledim: "Dinle, bana sesi bastırmak için kameranın üstüne rüzgârlık geçirmek mümkün olmadığı için film kutusu gürültülü çalışıyor deme. Başka bir örtü bulmamız gerekiyor..."

J-P.B.: Üç yılınızı verdiniz ama, ben size Aaton 16'yı altı yedi yıldır sıcak tutan kendi örtüsünün olduğunu hatırlatırım.

J-L.G.: Fakat o gerçekten berbat bir şey.

J-P.B.: Olabilir, ama o örtü tasarımının aslında bir karton kutu olduğu da söylenemez. Biz 35 mm.'lik için olduğu gibi 16 mm.'lik için de kapşonlu bir streç örtü yöntemini kullandık, çok da etkili oldu. Sizin teknisyenleriniz istemediler onu – giydirip çıkarması çok kolay olmayabilir.

J-L.G.: Teknisyenlerle konuşmanız gerekiyordu! Siz onları görmediniz bile. Onları alıp Grenoble'a getiremezdim.

J-P.B.: *Adı Carmen*'in çekimleri başladığında bir akşam vakti neler yapıldığını görmek için gitmiştim...

J-L.G.: Bir kez! Çünkü çok zor bir durumdaydık ve sizden gelmenizi istemiştik!

J-P.B.: Fakat öyle oldu. Bir kez geldim ve geri dönmedim. Neden? Her şeyden önce, çünkü ben o zaman geldiğimde, Coutard vardı ve onun paldır küldür yaptığı her şey bana hakaret gibi geliyordu! Özür dilerim, ama etrafınıza sizi anlayan insanları toplayın! Ben de bu proje üzerinde dört beş yıl aynı teknisyenlerle çalıştım.

J-L.G.: Fakat diyalog yok, bu kameranın nasıl bir şey olacağı konusunda ortak bir anlayış yok. Bu da dört yıl boyunca sürekli değişikliğe gitmek anlamına gelmektedir. Fakat bu devamlı değişiklik niye?

J-B.M.: Asıl ilginç olan da bu. Bu iş her seferinde bir film projesi şeklini aldı ve Jean-Pierre ve ekibinin bu kameraya olan ilgisini canlı tutmak için iki ay boyunca yoğun bir dikkat gösterildi.

J-P.B.: Siz gerçekten bizimki gibi bir projenin yılda bir kere çekim yaparak iki ayda bitirilebileceğine inanıyor musunuz?

J-L.G.: İyi niyetli profesyonel asistanların (faşist ya da değil), iyi niyetli profesyonel yatırımcıların (solcu ya da değil) ve kendimin, vizörle odaklanıldığında şerit metreyle odaklanıldığı zaman elde edilen aynı sonuca ulaşılamayan böyle bir kamerayla milyon frangın yüzde 1'ni harcayarak üç yılda üç filmin yapımını gerçekleştirmesini ben tamamen inanılmaz bir şey olarak görüyorum. Odaklanamadığınızı uzun metrajlı bir film çekerken ve her gün yirmi çekim gerçekleştirirken anlıyorsunuz. Dolayısıyla vazgeçiyorsunuz! *Carmen*'de maliyet Sarde'la ikimize 3-4 milyon frankı buldu. Çünkü herkesin kullandığı bir film tarzı vardı. Adjani istemedi onu, dolayısıyla ayrıldı – fakat bir yıldıza bağlı bir film tarzıydı. O yıldız kaybolduğunda komik bir şey oldu; aynı zamanda Aaton da kayboldu. Ben onu teknik sebeplerle kabul etmiştim, fakat filmin bütün tarzı değişti. O kamera masanın kenarına bağlandığında ve ortada üç ayaklı sehpa olmadığında Coutard gibi insanlar onun etrafında gezinmiyor. Oda aynı oda değildir, *mise-en-scène* aynı değildir, filmler aynı değildir, topluluk daha iyi olabiliyordu – ben onu böyle görüyorum! Ve biz geriye dönüşün mümkün olmadığını gördük! Dolayısıyla eski tarzda devam ettik... fakat Arri tarzına dönemedim. *Çile* eski kameralardan herhangi birisiyle çekilebilirdi. *Adı Carmen* çekilemezdi. O film değişik bir filmdi! Fakat nasılsa, ben iki yetenekli insanı biraraya getiremiyorum, çünkü onların yaptıkları ilk şey birbirlerini küçümsemek oluyor!

2) Bir Kameramanın El Değiştirirken İsim Değiştirmesi

J-P.B.: Sizin başlangıçta istediğiniz kamera bir prototip olarak hâlâ mevcut ve ben onu Langlois'nın Cinémathéque'i için bir

kenarda tutuyorum. Sizin gözünüzü 'dayamak' istediğiniz kameraya çok yakın bir kameradır o, ben onu kendi gerekçelerime dayanarak yeterli buluyorum.

J-L.G.: Hüzme bölücü sebebiyle görüntü net değildi.

J-P.B.: Onun sebebi hüzme bölücü *değildi;* yüksek çözünürlüklü Imax kameralar da ışık aynası sistemleri için aynı yöntemi ve dolayısıyla Mitchell BNC'ninkileri kullanıyorlardı.

J-L.G.: O açıdan da, siz bir yaratıcıdan ziyade teknisyen olduğunuz için asla biraraya gelip konuşmadık. Siz daha çok bir lokanta sahibisiniz: "Ne istersiniz, efendim?" diye soruyorsunuz. Ben de size, "Neyiniz var, efendim?" diye soruyorum. Bu diyalog bu şekilde sürüp gidebiliyordu. Teknisyenler bana, "Ne istiyorsunuz, Jean-Luc? Sizin için hazırlayalım," diyorlar. Ben de boynumu büküp, "Şu ânda bilmiyorum, bir çözüm bulacağız," diyorum.

J-P.B.: *Herkes Başının Çaresine Baksın*'dan sonra konuşmuştuk ve olup bitenler bu şekilde değildi!

J-L.G.: Bakın, bilmiyorum, o kamerayı kullanmadan, eğer hüzme bölücü bize 'kesin' ya da 'keskin' bir netlik sağlayacaksa, anlatabiliyor muyum? Örneğin, siz bana bir Renoir ya da bir Ingres tablosu göstermediğiniz sürece, benim onun ne ifade ettiğini bilmem mümkün değildir. Dolayısıyla, önce yapıyoruz; sonucu gördükten sonra neyin hatalı olduğunu anlıyorum ve o noktada onun değişmesi gerektiğini, döner aynaya ihtiyaç olduğunu fark ediyorum, bütün bunlar 700 bin franklık bir araştırma anlamına geliyor, bunları tamamen anlıyorum.

J-P.B.: Testlerden sonra bir hüzme bölücüden çok bir döner ayna gerektiğini kim söylemişti? Ben söylemedim, herhalde bunun sebebi kesinlikle netlik değildi... Gelin, bu meselenin derinliklerine inelim, bizi bu kamera fikrine götüren, bir maliyet cetveli olan...

J-L.G.: Kesinlikle bir maliyet cetveli yoktu...

J-P.B.: Evet, vardı; ben sizin için, öngörülen rakamlardan oluşan bir hesap metni hazırlamıştım. Aslında, ben o sayfayı sizinle birlikte hazırlamıştım. Ben size, "Ne istersiniz?" diye soran lokanta sahibi değildim. Biz uzun uzun tartıştık ve bu tarz sinemaya karar verdik, bu tür bir kameraya ihtiyacımız vardı: hafif, küçük, az ses çıkaran...

J-L.G.: Arri BI'inkine denk bir görüntü kalitesi.

J-P.B.: Ben mümkün olduğunca geniş, son derece kesin ve net görüntüler elde edebilecek teknik çözümlere eğilim gösteriyordum, böylelikle görüntünün çerçevesi içinde şimdi 'Bonnardising' olarak adlandıracağım şeyin oynanmasına da imkân sağlanmış olacaktı. Bonnard'la, görüntünün yeniden çerçevelendirilmesi, başlangıçtaki geniş çerçeveden daha küçük olan görüntü için yeni sınırlar seçmek değildir sadece; *hacim*'leri değerlerine, renklerine göre değiştirmek ve hatta 'Rönesans perspektifi'ni deforme etmektir. Bunun, fotoğrafın geometrik merkezini bile değiştirmeden resmin anlamını *yeniden merkezlendirmeye* izin vermesi gerekir. Benim bu projeye başlama düşüncesini paylaşmamın sebebi budur; o benim, bir beden ve el ilişkisi içinde, neredeyse *paluche* kadar küçük, fakat muazzam görüntüler kaydetme kapasitesine, dijital video ve bilgisayar teknolojisi vasıtasıyla kazılabilecek bir tür damara sahip bir kamera yapmama imkân sağladı. Bonnard daima kafasındaki resimden daha büyük tuvaller kullandı ve sonunda gerçek resmin etrafındaki alan üzerinde çalışarak konuyu yeniden merkezlendirdi. Mesele bundan ibaretti, sadece zaman ve para sorunu değildi. Bana yarı saydam bir yansıtmalı hüzme bölücüyü tercih ettiren de buydu. Canavar şeklini almış bir kamera olmadan geniş bir görüntüye yer verme imkânı sağladı. Bizim size verdiğimiz o prototipti, denemeniz gerekirken siz o kamerayı alıp doğrudan doğruya, teknik bir ekip ve başka her şeye sahip olan *Herkes Başının Çaresine Baksın*'da kullandınız. Henüz siyaha bile boyanmamıştı -zamanımız yoktu- ve daha önce sahip olmadığımız, bir prototiple yapılan sıkı testlerde bu kameradan gelen görüntü net değildi, fakat klasik kameranın sahip olduğu

kontrasta sahipti. (Kontrastı netlikle karıştırmamak gerekir, çıplak gözle aynı gözükse de.) Ben bunun bütün bir sistemi mahkûm etmek için bir gerekçe olacağını düşünmüyorum. Hepimizin bu 'minik' 35-8'in kontrolünü büsbütün kaybettiği ân, bana göre, kameraman ve teknisyenlerin bize, "Döner ayna-orbüratör refleks yok, işe yaramıyor. Biz o kamerayı istemiyoruz!" dedikleri zamandı. Fakat onlar standart-senkronize-ses-film yönetmenleri/kameramanlardan söz ediyorlardı; bizim kafamızda, size göre, bir yönetmen kamerasıydı. Bunun yanında, aramızdaki şeyler her zaman yanlış gidiyordu ve biz *Adı Carmen*'de bir başka modele sahip olmuştuk, bunun sebebi aramıza giren o dünya kadar insandı. Fakat siz, siz saklandınız; bunu nasıl ve hangi sihirli araçlarla gerçekleştirdiğinizi bilmiyorum!

J-L.G.: Ben film çekerken kendimi saklarım, ya da daha çok, kendimi saklamam, fakat çekmekte olduğum film saklar beni.

J-P.B.: İnsanlar da sizi sizden tamamen saklıyorlar. Siz asıl niyetlerinizi ve daha önceki sözlerinizi unutuyorsunuz, çok kesin bir uygulama imkânı sağlayan bir kameraya sahip olacaktınız...

J-L.G.:...net bir görüntüye sahip olmak ve onu bizzat kendim kullanmak; üzerinde çalışılacak belli sayıda şeylerin -vizör gibi- olduğunu gördüm. *Herkes Başının Çaresine Baksın* için yapılan testlerden sonra bizim birlikte karar verdiğimiz tek şey, sizin, rekabet etme şansı olmayan o hüzme bölücüden kurtulmak üzere para bulma çabası içine girmenizdi.

J-P.B.: Dolayısıyla siz sonunda şöyle söylemiştiniz: *rekabet etmek için değil,* başka bir piyasa için, kamera operatörleri ya da kameraman/film yönetmenleri için!

J-L.G.: Ben şahsen görüntünün nasıl kaydedildiğini bilmiyorum: döner ayna, hüzme bölücü – benim nezdimde Çinli'dir o! Fakat bana görüntünün dağılmasının sebebinin hüzme bölücü olduğu söylendi...

J-P.B.: Düşük düzeyde kontrast görüntüler konusunda hüzme bölücü maddi bir gerekçe oluşturmaz. Mercekte on beş öğe var, dolayısıyla onun sebebi hüzme bölücünün eklenmesi değildir.

J-L.G.: Bakın, onunla ilgili hiçbir bilgim yok. Kuşkuya daha az yer veren bir sistem bulmanız gerekiyor.

J-P.B.: O zaman sizinle ikimiz daha hırslı olmuş olsaydık, başka bir ifadeyle, biz bu kamerayı *gerçekten* yapmak isteseydik, çünkü siz o ihtiyacı hâlâ hissediyorsunuz, biz o hüzme işini halledderdik. Optik bir âletle ilgili çözülemeyecek bir sorun değildir o.

J-L.G.: Olayların nasıl olup da bu şekle geldiği benim açımdan hâlâ bir sır.

J-P.B.: *Kendi ekibiniz* yüzünden.

J-L.G.: 'Benim' ekibim değil.

J-P.B.: O ekip sizin ekibinizdi. Chapius, Berta, Lubtchansky vardı. Sizin onları bana güvendiğiniz insanlar olarak getirdiğiniz bilinen bir şeydir ve o insanlar bizi inanılmaz bir şekilde baskı altına aldılar. Bu hüzme bölücü bir işe yaramaz dediler. Bir film yapımcısı/kameraman olarak kendi bakış açılarından haklılar; o hüzme bölücü mükemmel bir şey değildir: kırılgan ve filme gitmesi gereken ışığı emiyor. Dolayısıyla ben onların taleplerini ve Aaton'un finansmanını göz önünde bulundurdum: 'integral kısıtlamalar' denen şey... Aaton'da 60 kişi var ve onların bu rekabetçi piyasadan para kazanması gerekiyor. Fakat kendi insanlarınıza, güvendiğiniz insanlara, görüntülerinizi emanet ettiğiniz insanlara geri dönmek...

J-L.G.: Onlar çalışan insanlar!

J-P.B.: Olabilir, ama siz getirdiniz onları!

J-L.G.: Ben onları çekim yapmaları için bulup getirdim, fakat daha sonra işi takip etmediklerini gördüm, artık kendi ekibim olarak görmemeye başladım.

J-P.B.: Asıl trajedi, onların ikimiz arasında bir duman bulutunun arkasında kalmalarıdır ve bu da o kameranın sizin başlangıçta istediğinizin dışında bir araç haline gelmesi demektir.

J-L.G.: Fakat o dramın yaşanmasına yol açan tek kişi ben değilim. Herkesin payı var onun... yaşanmasında.

J-P.B.: Bu minik kameranın çöpe gitmesine siz izin verdiniz. Şunu çok iyi biliyorsunuz ki, benim için bu proje belli bir film tarzının, belli bir görüntü türünün ortaya çıkmasına katkı sağlayacaktı; teknik bir şeyden ibaret değildi.

J-L.G.: Bakın, eğer onların kötü olduğunu düşünüyorsanız, benim elamanlarıma inanmaktan sorumlu tutarım sizi!

J-P.B.: Yaptıkları açısından kötü olduklarını söylemedim ben, projemiz açısından iyi değillerdi. Onlar sizi temsil ediyorlardı, dolayısıyla ben onlara inandım.

J-L.G.: Ben de inandım onlara. Herkes inandı ve hepimiz yanıldığımızı gördük, sonra diyalogun zor bir şey olduğunu gördük; benzer olsalar bile, endüstrilerin çok farklı olduklarını gördük, bu da bizim yanıldığımız anlamına gelmektedir. Ne söylememi istiyorsunuz? Kameramanlara niye inandınız?

J-P.B.: Onların başka bakış açıları var: Başka bir lobiyi temsil ediyorlar.

J-L.G.: Ben bu lobiye inandım. Fakat üç ay sonra onlardan kurtuldum; o lobinin hizmet ettiği hiçbir amacın bulunmadığını anladım. Aslında, ben teknisyenlerden o kamerayı kullanmalarını istemiştim, fakat kullanmak istemediklerini görünce bundan vazgeçtim.

J-P.B.: Bu sizin o projeyi yeterince sahiplenmediğiniz anlamına gelmektedir; siz 'yaratıcı kelimesi'ni başkalarına havale ettiniz.

J-L.G.: *Yeterince* sahip çıkmadım. Bu konuda sadece şunu söylemek istedim: "Bu kamerayı size veriyorum." Daha önce Ber-

ta'ya, Goupil'e vermiştim. Onlar istemeyince geri alıp Menoud'a verdim. Göreceğiz!

J-P.B.: Aynı şey değil artık. Onlar küçük kamera istemiyorlar, Menoud'un kamerası Aaton 35'tir. Başkalarının sizin adınıza konuşmasına izin verirken iletişim eksikliğinden nasıl şikâyetçi olabilirsiniz?

J-L.G.: Pekâlâ, belli zamanlarda her şeyi berbat eden aracı bir yapı, aktüel kamera operatörleri *vardı*. Onların bu güçleri havalı, yüksek ücretli insanlar olmalarından kaynaklanıyordu, derken, ortada gerçekten hiçbir sebep yokken iki icatçı birbirlerinin ağzının payını verdiler. Şimdi benim istediğim şey, odaklanmayı ve unutuyorum, yapılması gereken başka her şeyi yapan bir vizördür. İstediğim tek şey budur. Arriflex'inkinin aynısını istiyorum.

J-P.B.: Bunun yanında zaman kodlaması, fotometre, otomatik odaklama...

J-L.G.: Bir şey üzerinde anlaşabileceğimiz gerçeği de mevcuttur. Bütün bu şeyler üzerinde bir görüş birliği sağlayabileceğimizi aklımıza getirmedik. Yeterli düzeye ulaşan ilk testleri gördüğümüzde -bu görüntüler klasik bir düz görüntü elde etmek amacıyla, doğrudan gün ışığı ve arkadan aydınlatma gibi zor koşullar altında gerçekleştirilmişti- onları Arri BI'le elde edilen görüntülerle birleştirmek mümkün olmuyordu, Aaton'un kaydı daha iyi olmasına rağmen. Teşhis koymaktaki hatamı görmemi sağlayan tek şey kıskaç mekanizmasıydı! Bu noktada, *benim* teknisyenlerimle sizinkiler arasında, "Bir döner ayna ya da lazer sistemine ihtiyaç yok. Eğer böyle bir şey yapmak istiyorsanız, önce onun üzerinde çalışmanız gerekir," gibi bir diyalog dikkatimi çekmedi. Bir parça dağılma olduğu için görüntüler tatmin etmiyordu.

J-P.B.: Paris'teki 16. bölgedeki bir sokakta o ilk prototiple elde edilen görüntüyü hatırlıyorum. Kocaman bir 'Tek Yön' işareti vardı ve onun BI'le elde edilen bir görüntüden farklı olduğunu söylemek gerçekten zordu.

J-L.G.: O görüntüyü tekrar izledim, hâlâ duruyor bende. Elde edilen ilk görüntüydü ve o ilk görüntüyle, aynen sinemadaki gibiydi. İzlemekten müthiş mutlu oluyorsunuz ve gerçekten orada olandan daha fazlasını görüyorsunuz.

J-P.B.: Harikaydı!

J-L.G.: Ben bu şeylere, bu manevi duyguya alışmaya başlıyorum. Kendim günlük çekimleri genelde harika buluyorum; fakat ertesi gün onlar gözüme pek güzel değilmiş gibi görünmeye başlıyor. Sanırım, bizden kaynaklanan bir sürü ruhsal şey var... Bir başka görüntüden çok güzel değildir aslında.

J-P.B.: Gene duygu öne çıkıyor... Görüntü üzerinde bir miktar hale oluşmasına ne diyorlar?

J-L.G.: "Hüzme bölücü sistemi iyi değil," dediğimizde siz bize, "Önümüzdeki haftanın testlerini daha fazla görüntü kullanarak yapın ve onun iyi olmadığına beni ikna edin," demediniz. O konunun en başında bu tamamen pratik mesele vardı; her seferinde mercekleri değiştirdik, bu da hüzme bölücünün zorlanıp tahrip edilmesine sebep oldu. Bana kalırsa, ben onun hüzme bölücüyle ilgisi olmayan bir şeyi, onun bağlantısını bozmuş olacağını düşünüyorum.

J-P.B.: Doğrudur, bağlantı kötü yapılmıştı, fakat başka bir şey daha var: O artık başkalarının eline bırakıldığı ândan itibaren *sizin* kameranız olmaktan çıktı. Hatırlıyor musunuz? Bu prototipin *sizin* olmasını istemiştiniz. Onu kucaklayıp gittiğiniz her yere götürmek istiyordunuz.

J-L.G.: Fakat filmler birden çok insan tarafından yapılır.

J-P.B.: Evet, biliyorum: yapımcı, ses mühendisi, yazman, kurgucu, vb. Fakat o kamerayı tutması gereken sizdiniz. Eğer birisi mercekleri değiştirirken çok dikkatli olmaz, hüzme bölmesine gereken dikkati göstermez...

J-L.G.:...dikkatli bile olsa, çünkü böyle bir nesneye karşı benden daha dikkatli birini bulmak mümkün değildir.

J-P.B.: Kesinlikle: Siz çok dikkatli bir insansınız, fakat bu yeni doğan bebeği kesinlikle ebe olmayan insanların eline bıraktığınız da bir gerçek.

J-L.G.: Laf olsun diye söyleniyor. Adına 35-8 denmişti – peki, 8 mm. ne demek oluyor? Bir babanın küçük kızına, küçük kızın kapıcıya, kapıcının bahçıvana, bahçıvanın da tekrar babaya verdiği bir kameradır o. Sinemayı birden fazla insan yapar, romanlara, resme ya da heykeltıraşlığa benzemez. Sinema çok sayıda insan tarafından yapılır ve başka insanlara başvurmanız gerekir. Bir filmi tek başınıza yapamazsınız. Bu şekilde yapılmaz!

J-P.B.: Sizin kameranız, bir kez daha söylüyorum, bir prototipti, yeni yeni kendine geliyordu; birdenbire yabancı ellere düştü.

J-L.G.: Çok çabuk düştü: Filmlerimde kullanmak için acele etmemem gerekirdi. Çok erken sokağa bırakılan bir kız çocuğu gibi.

J-P.B.: İnsanlar işimize karıştılar ve bizim minik 35-8'i öldürdüler.

3) Sessiz Ortak-Yönetmenin Fikrini Artık Endüstriyel Hayalciyle Açıklayamaması

1979'da, döner ayna refleks optüratör ve 120 metrelik bir film kutusu olan bir kamera geliştirme işine soyunmak Aaton'a 900 bin franklık bir yük getirdi; burada tartışılan kamera, bu kameradır. (AB)

J-P.B.: Mevcut Aaton 35'le yaşanan aynı şey yaşanmaktadır. 35°lik refleks optüratörün hikâyesi tipik bir hikâyedir; 1 Ocak günü *Adı Carmen* çekilirken sizin ekip bir titreşim görüp onu bunu eleştirmeye başladı. Görüntülere baktığımda oval bir yüz dikkatimi çekti, alındaki küçük çıkıntıları görmemiştim. O akşam, farklı bir zihniyete, forma ve hayvaniliğe sahip olan bu kamera-

nın öldürücü bir sorunu vardı. Her şey suda boğulmak üzere olan bir kedi yavrusuna uygun düşüyordu; siz çok uzaktaydınız ve ben üzülmeyi bırakmıştım. Kedi yavrusuna benzediği yoktu onun, daha ziyade bir leoparı andırıyordu. Bir de bu odak sorunu vardı, "Biz bu vizörle odaklanamıyoruz"; bu da beni çok şaşırtıyordu, çünkü bir vizörle net bir görüntü elde etmek bu sanatın çocukluk çağını ait bir şeydir!

J-L.G.: Çocukluk! Henüz o çocukluk çağına da gelemedik, çünkü şu ânda o kamera o görevi de yerine getiremiyor.

J-P.B.: O zaman *yerine getiremiyordu;* benim dikkatimi çeken şey, Ocak ayında siz bana, "Jean-Pierre, benim kafamdaki filmin tarzı şudur..." demediniz. Siz beni aramadınız. Hayır, Ben gerçekten de 35°'lik sistemle (aslında titreşmiyordu) ortaya çıktım ve düz duvarlı bir odanın içinde ses düzeyi üzerine çalıştım (aslında bu kamera eşzamanlı seslendirme stüdyosu için tasarlanmamıştı), ve daha sonra hiçbir uyarıda bulunmadan birdenbire vazgeçtim bu işten, kapris yaptım (mikroişlemci programlamasındaki bir hata yüzünden).

J-L.G.: Hayır, o değil.

J-P.B.: Benim o akşam duyduğum buydu ve nasıl olduysa, sekiz gün sonra Cheverau bizim teslim ettiğimiz o kamerayı kutusunu bile açmadan geri gönderdi. *Carmen*'in Paris'e geri dönmesi üzerine dolaşan bir söylentiye göre Aaton 35 HMI'in yanında bir işe yaramıyordu.

J-L.G.: Ben onu her zaman kullanmak istedim, insanlar bana, "Bu vizörle odaklanma, şerit metre kullan," diyorlar.

J-B.M.: Sizin vizörünüzün kesinlikle merceklerdeki işaretlere uyum sağlaması gerekiyor, ancak o zaman odaklayıcının düzgün olup olmadığını kontrol edebilirsiniz!

J-P.B.: Özür dilerim ama, hayır demek zorundayım. Bu kamera sizin omzunuzda taşımanız için yapıldı, ya da en fazla küçük

bir üç ayaklı sehpa üzerine yerleştirmek üzere, şerit metreli olarak düşünülmedi. Belli bir çekimde kaliteli bir vizörden net bir görüntü gördüğünüzde onu bir metre mi, yoksa bir metrenin onda biri mi diye şerit metreyle kontrol etme gereği duymazsınız!

J-L.G.: Peki, gösterim sırasında görüntünün üst üste on beş kez bulanıklaşmasına ne diyorsunuz?

J-P.B.: Hayır. O zaman teknisyenler bana odağın odaklama bileziği merceklerine uygun olmadığını söylemişlerdi, çekim yaparken odaklanamıyorsunuz demişlerdi.

J-L.G.: Çünkü teknisyenler benimle benim konuştuğum şekilde konuşmuyorlar, "Patatesler soğuk," demiyorlar. "Lazer parametreli şöyle şöyle bir kameranız var ve siz 2.8'desiniz... ve sizin kuzeniz bu yüzden delirmiş," diyorlar. Böyle konuşuyorlar.

J-P.B.: Ve siz bunu savunuyorsunuz? Ben hayretler içinde kaldım, çünkü 35 mm.'likle buzlu cam üzerinde görüntü denetimi sağlamak daha kolaydır, 16'lıkla olduğundan daha kolaydır.

J-L.G.: Ben filmin sahibi *değilim*; on beş teknisyenle birlikte yapabileceğim şeyleri yapıyorum sadece. Bir miktar gücüm, biraz uzmanlığım var ve onların bazı sorunlarının olduğunu biliyorum. Onların hikâyelerini dinlemiyorum artık ve Raoul'a şöyle söylüyorum: "Bana yolunda gitmeyen şeyler konusunda açıklamalar yapmayı bırak. Şunu unutma ve hep söyle, 'Benim düşünceme göre, şöyle şöyle olursa, o zaman...' aynen bilimsel ders kitaplarında olduğu gibi. Bir şey yaz ve ben senin o yazdıklarının çevirisini yapayım, ya da onu Beauviala'ya açıklayacak kadar anlamaya çalışayım, dolayısıyla Beauviala onu yanlış bir şekilde anlamasın." Fakat şöyle deniyor: "O bir aynadır, bir optüratördür, şöyle şöyle olduğu için böyledir." Aynı ânda hem dünyayı hem dünyanın açıklanmasını istiyorlar. Benim dikkatimi çeken şey, ne zaman o vizörle bir şeye odaklanıp 15 çekim yapsam görüntü bulanıklaşıyor. Çekimin ortasında olduğum ve onu bir şekilde felsefi-sanatsal sebeplerle kullanmak istediğim için çalışmaya devam edip çe-

kimi gerçekleştiriyoruz – merceklerden ve bu işi imkânsız hale getiren diğer şeylerden bahsetmiyorum – sonuçta bu kamerayla iş yapıyoruz, fakat aslında bu şekilde çalışarak *iş* yapmak mümkün olmuyor. Benim dikkatimi çeken, Menoud'la ya da başka birisiyle çalıştığımda, onlar *mise-en-scène*'i anlamak için vizörle birlikte gözlerini, gördükleri şeyleri kullanıyorlar, bir şeyin hareket ettiğini gördüklerinde, *mise-en-scène*'e denk gelen yerin neresi olduğunu ezbere biliyorlar; kontrol etme gereği duymuyorlar. O noktada, eşzamanlı olarak hareket ediyorlar, birlikte çalışıyoruz.

J-B.M.: Bizim yapmaya çalıştığımız şey buydu, fakat yürümedi.

J-P.B.: Bu teknik bir sorundur, bir sürü şeyle karşılaştık ve kimi zaman hiç kimse, "Ah, evet, şundan şundan dolayı böyledir," diyemedi – hele de bunu anlamak için üç yılda üç film yapmak gerektiğini düşününce!

J-L.G.: Biz her seferinde onun mercek ya da başka bir şeyin flanş derinliği olduğunu düşündük, anlamadık! Bazen karınızın sizi aldattığını anlamak dört yıl alıyor. Daha ilk gün anlamanız gerekiyor.

J-P.B.: Eğer bu kadar uzun zaman alıyorsa, bunun sebebi sizin karınızı sevmemenizdir! Üç yıl ve üç film size çok uzun bir zaman görünüyor, fakat sanat ve endüstrinin karışımı olan bir şey yaptığınızda, iki zaman türü eşzamanlı olarak yol almaktadır. Ben ilk rauntta hiçbir iş yapılamamasını çok normal bir şey olarak görüyorum. Sanırım bir kameranın gelişiminin belli bir aşamaya ulaşmasına imkân tanımak iyidir, çünkü ancak o zaman onun üzerinde değişiklikler ve düzeltmeler yapabilirsiniz. Benim yapımına on beş yıl önce başladığım Mens'te gördüğünüz evler gibidir o: Her üç yılda bir parçasını yıkar, kanatlar ilave ederim ya da merdivenlerin etrafında dolanıp dururum.

J-L.G.: Evet, siz bir inşaatçısınız!

J-P.B.: *Endüstriyel* demek istiyorsunuz: O da beni şizofren haline getiren başka bir zaman türü. Ben böyle yaşıyorum, daima iki

zamanda. Birinin yavaş ve dolambaçlılığı: fırına girmek için sakin sakin bekleyen killi toprak çamuru tarzı; diğerinin koşturuculuğu ve etkinliği: icat edilen şeyi yararlı hale getirmek. Evlere gelince, bugün arkadaşlarımın orada olmasını ve bu gece benim âşık olduğum kadınla yatmalarını isterdim; kameraya gelince, onu herkes yarın sabah kullanmak ister, benim bir süre daha beklemem gerekiyor.

J-L.G.: Suçlamıyorum, fakat neden vazgeçmediniz?

J-P.B.: Neden vazgeçmedik? Bunun sebebi kesinlikle *endüstri*'dir. O işe soyunduğunuz ândan itibaren, 35 mm. on beş Aastoncunun geçimini riske soktuğu ândan itibaren, iş ölüm kalım meselesi haline gelmişti ve geriye dönüş mümkün değildi artık. Yavaş tempoda giden her şeyi gözden kaçırır, koşturan ise başka bir şey hakkında düşünür. Hedefin bizden bir parça uzaklaştığı bir ân vardır, aynen sizin filminize başladığınız zaman gibi. Başlangıçtaki projenizle, *Carmen*'le olan ilişkinizde, kamera sizden kaçıp kurtuldu, çünkü bir yapımcı var, Coutard var, oyuncular ve siz varsınız, "Bu çekim benim istediğim çekim değil, siz beni delirtiyorsunuz," diyemiyordunuz. Devam ediyorsunuz. Ben de aynı şekilde, devam ediyorum.

J-L.G.: Zor olan -ve bir parça da aramızda olması gereken- her projenin sizden kaçıp kurtulan bir şey olmasıdır. Çünkü bir proje, arkasından koşturmak için elinizden geleni yaptığınız bir şeydir – hayat gibi. Haberdar olmak için herkesin kendisini bir şekilde senkronize etmesi gerekiyor, bir projenin kendisinden uzaklaşıp uzaklaşmadığını, onun karşılıklı olup olmadığını bilmesi gerekiyor. O projenin bizden *nasıl* kaçtığını görmek, onu sevip sevmediğimizi bilmektir, çünkü onu bazen severiz, onunla olmaktan mutlu oluruz, ya da öte yandan, bu değişiklikte sevmediğimiz bir şey var mıdır, o konuda yapabileceğimiz bir şey var mıdır? En azından bu sorun üzerine kafa yorabiliriz ve sonuçta bir yere varabiliriz.

Ben teknik şeylerle daima içgüdüsel olarak ilgilenirim, çünkü katı bir nesneyle diyaloga girmek mümkündür. Ben Raoul'la tek-

nik şeyler hakkında kesinlikle konuşmadım; sadece ışık üzerine konuştuk. Belli bir noktada, bir insanı çok iyi tanıyınca, para ya da kadınlar hakkında konuşmaya başlıyorsunuz, hepsi bu kadar. Herkes kocaman bir kamerayla çekim yaparken biz o kamerayı omzumuza almaya başlamıştık, keyifli olduğu için yapmıyorduk bunu: Omzunda taşıdığı için, o kamera Raoul'un başkalarından daha çabuk yaşlandırdı. Şimdi o kamerayı üç ayaklı sehpa üzerine koyuyoruz. Elde kullanılanlarla yapılan çekimlere bakamıyorum artık; çok sallantılı geliyor bana.

J-P.B.: Sallantılı? Fakat sizin Aaton'la yaptığınız *Çile*'nin bir akşam vakti gökyüzündeki bir uçağın takip edilmesi şeklindeki ilk çekimi, herkesin hayranlıkla seyrettiği bir çekimdir! 120 metrede bile hâlâ 35-8'den daha büyük olmayan bir omuz kamerası kullanılmaktadır. Üstelik ben bu manyetik bağlantılı âleti 180°'lik bir optüratörle çalışacak şekilde kullandım, bu da hem üç ayaklı sehpa açısından hem de kamerayı elinde tutarak kullanan insanlar açısından hiçbir sorunun olmaması anlamına geliyordu. Sanırım şu ânda başarıya ulaşıldı.

J-L.G.: O kameranın endüstriyel bir geleceğinin olma ihtimalinin bulunduğunu öğrendiğim için mutlu oldum. Bu durumda, insanlar onu satın alacaklar ve siz ileride onu daha iyi bir şekle sokacaksınız.

J-P.B.: Ne olursa olsun, hiç kimse 60 metrelik film kutusu istemiyor; ben onları siz istediğiniz için yaptım sadece. Ortaya çıkan şey, asıl projeyle alıcıların istedikleri şey arasındaki çok güzel bir mesafedir.

J-L.G.: Onu biz gerçekleştirmedik. Bir kere, ben size inandım ve zaman zaman sizi mevcut durumunuzun ötesine götürüp neredeyse bir ip cambazı haline getirdim. Bir ip cambazının yürüyebilmesi için iki şey gerekiyor: Biz görüntülerle konuştuk, nesnelerle değil. Biz görüntülerle konuşuyoruz ve siz kendinizi kafanızdaki görüntüye pek uymayan bir nesneyle karşı karşıya bulu-

yorsunuz. Bu durum göz önüne alındığında, kendimizi kaptırmayalım; *Herkes Başının Çaresine Baksın*'ın ölü doğmuş prototipiyle *Carmen*'in kamerası arasında çok büyük bir fark yoktur.

J-L.G.: Bu biraz büyük. Eğer kesin bir denge tablosu olsaydı, ben size bu kameranın hacminin, diyelim bir Toyota'nın torpido gözüne girecek şekilde olmasını söylerdim. İyi bir ölçüdür o. Eğer o zamanlar söz söyleme imkânım olsaydı, bunu söylerdim.

J-P.B.: Siz o zaman Peugeot kullanıyordunuz...

A.B.: Şu ânki haliyle, bu kamera piyasalarda bulunan kameralardan farksız hale geldi. Bundan üzüntü duyduğunuzu mu söylüyorsunuz?

J-P.B.: Hayır, o tamamen farklı bir şey. 35-8 prototipinin küçük bir hayvan şeklinde olma özelliğini koruyor. Film yönetmenlerinin bu kamerayı ellerine aldıklarında daha farklı bir şekilde hareket etmeleri ve gözlerini ona daha sembiyotik bir ilişki içinde yaklaştırmaları beklenebilir. Artık kalabalıkları takip etmeyecekler ve bazı yerlerin çekimleri için zorunlu kalmayacaklardır.

Fakat şu doğrudur, ben asıl 35-8'in tamamlanmasını bu tarz bir kameranın film yapımcılığına ilham kaynağı olabileceği düşüncesiyle istemiştim. Bunun 120 metrelik modelle gerçekleşme ihtimali daha azdır.

J-L.G.: Her seferinde birimiz çabalarken diğerimiz ateş edip onu yere serdi. Dolayısıyla zaman zaman hepimiz kaçıp kurtulduk... Bu bana şunu hatırlatıyor, Adjani'nin bize nasıl hakaret ettiğini fark etmiş miydin? Bir yazısında şöyle söylüyordu: "Karşımdaki üç kişiyi ve onun icat edip ayaklı sehpanın üstüne yerleştirdiği küçücük bir kamerayı gördüğüm zaman orayı terk etmemi anlıyorsunuzdur kuşkusuz." Sanki biz o kamerayı durup dururken birdenbire üç ayaklı sehpa üzerine koymuşuz -kendisinin normal olarak çekim yaptığı bütün kameralar üç ayaklı bir sehpa üzerine yerleştirilirken, onların bir güvercinin kanatları üzerine yerleştirilmediğini söylemek istiyorum- bizimkine gelince, "Üç

ayaklı sehpa üzerine yerleştirilmiş küçücük bir kamera"ydı. Sadece küçük bir kamera da değildi, daha da kötüydü, 'bir sehpanın üzerinde'ydi.

J-P.B.: Adjani'nin bu kameranın ayaklı bir sehpa için tasarlandığını bilmesi gerekirdi; onun sözleri bu aptalca yaklaşımdan da ibaret değil aslında. Bir kedi olan bu yaratığı güven veren Bay Ayaklı Sehpa üzerinde görmek rahatsızlık duygusu yaratıyor.

J-L.G.: Bugün benim bildiğim tek şey, sizin bu kameranın bir 'radikal sosyalist' haline geldiğini söyleyebilmenizdir. Onun başkalarıyla olan ilişkisi konusunda şu ân için söylenebilecek söz budur, fakat ben vizörüyle odaklanma konusunda on çekim denemesi yaptıktan sonra satın alacağım onu.

4) Kader Ânı, ya da: Bir Filmin Kadın Oyuncusunu, Kamerasını ve Tarzını Değiştirmesi

Godard *Adı Carmen*'in çekimini üstlendiğinde niyeti geleneksel 'görüntü-ekip' formülünden kopmaktı. Görüntü yönetmeni yoktu; Raoul Coutard aydınlatma danışmanıydı ve Godard'ın niyeti, asistanı Jean-Bernard Menoud'la birlikte görüntü takip çekimi yapmaktı. "Bu bize kendi tempomuzda giderek görüntüler yaratmamıza imkân verdi; Menoud film kutularını doldurma işini bıraktı, bu da bana daha çok zaman kazandırdı; kameranın etrafında daha az dolanıp duruyorduk ve daha da önemlisi, sessizlik biraz daha arttı." Çekimlerin ilk on gününde, Isabelle Adjani daha ortada yokken, sayısı azaltılan bu ekip filmin tek kamerası olan Aaton'la çalışıyordu. Fakat birdenbire odaklanma sorunu ortaya çıktı, ya da, Godard'ın, "Ben *mise-en-scène*'imi bu *odaklanma* sorunuyla birlikte yürütemiyordum," dediği durum başgösterdi. Normal bir odaklayıcı kiralandı, Adjani makyaj sanatçılarıyla birlikte geldi ve birdenbire atmosfer ve çekim karakterinin değiştiği o ölümcül ân yaşandı: "Herkesin kendi işinin başına geçtiği ve diğerlerinin sıkılmaya başladığı normal bir *mise-en-scène*'e döndük tekrar." Isabelle Adjani birkaç gün sonra filmi bırakınca, ekip

Aaton'dan vazgeçti ve çekimler yeni bir kadın oyuncu ve Arriflex'le tekrar başladı. (AB)

* * *

J-L.G.: *Adı Carmen*'in çekimlerinin ilk üç gününde herkes savunma konumuna geçmeye başladı. Bu açıdan olayların çok ilginç hal aldığı bir ân geldi. Kültür Bakanlığı'nın bu film için çekimler sırasında yapması gereken ödeme bana yapılmasına rağmen filmi çekemiyordum; hiç kimse o filmin yapılması konusuna kafa yormuyordu. Derken, bir gün Menoud -benim yönetici kadrom içinde yer alıyordu- havayı kokladı, yani filmin değişime uğradığını hissetti ve bana, "Haberin var mı, biz büyük bir yapımın ortasında bulunuyoruz," dedi.

Raoul'un benden fazladan bir asistan istediği gündü. Kaza geçirdiğinden, moralini düzeltmek için iş arayan birisi vardı. Gerçekten çok hoş bir hikâyesi vardı adamın. Anlatacağım. Adam bir çekim için Berlin'de bulunuyordu. Bir akşam eve geliyor, yüzüne bir iki avuç su serpiyor ve yere yığılıyor. Sürüne sürüne yatağına gidiyor ve bilincini kaybedip komaya giriyor. Bir yakın arkadaşı telefonla arıyor, adam, arayan arkadaşına, "Sen bu akşam benden yemek istiyorsun, ben bir şey yapmıyorum..." diyor. Telefonun diğer ucundaki kişi, "Ha, ha, ha," şeklinde gülerek karşılık veriyor, onun sarhoş olduğunu düşünüyor. Bu olay cuma günü oluyor, cumartesi günü arkadaşı tekrar arıyor, adam ona bu kez, "Pekâlâ, bak, bu gece dışarı çıkıyor muyuz?" diyor. Telefonun diğer ucundaki arkadaşı gene "Ha, ha, ha" şeklinde gülerek karşılık veriyor ve şöyle söylüyor, "Pekâlâ, pazartesi görüşürüz."

Karısı, ya da daha doğrusu, kız arkadaşı cumartesi günü Paris'ten arıyor. "Ne haber, Jeannot?" diyor. Adam, "Ha, ha, ha" şeklinde karşılık veriyor. Kadın telefonu kapatıp uçağa atlıyor ve Berlin'e gelip adamı hastaneye yatırıyor. Muhteşem bir hikâyedir.

Raould bana bu hikâyeden söz ettiğinde, "Peki, çekelim," dedim. Fakat o bir kameraya filmin nasıl koyulacağını bilmiyordu. Derken, her şey değişti. Bize uyum sağlayamıyordu. Bu filmde Raoul'un bir aydınlatma danışmanı olduğunu söylemem gerek, gerçekten bir kameraman için zor bir şeydir. *Çile*'de aydınlatma

danışmanlığı fikrini kabul eden tek kişiydi, hiç spot olmamasına rağmen. Raoul bu düşünceyi gerçekleştirmeye çalışan birkaç kişiden biriydi. Gerçekten de birkaç spotunun olması gerekiyordu, fakat o gene de aydınlatma danışmanı olarak çalışmayı kabul etmişti. Bana göre, aydınlatma danışmanı olmak demek sabahın 5'inde kalkıp havayı kontrol etmek, sonra 2'de tekrar kalkıp bakmak demektir, çünkü bunun yaptığınız iş üzerinde, ya da reflektörü koyacağınız yer konusunda gerçekten bir etkisi olmaktadır, fakat bu bilinçli bir süreç değildir. Raoul işin tam bu köylü yanını üslenmişti. Normal sistemin dışında başlamıştı işe. Benim adıma biçilmiş kaftandı; diğerleri içinse berbat bir şekilde çalışıyordu ve hatta kendisine bile hayrı yoktu. Gene de bu fotoğrafta çok insani bir şey vardı. Ve derken, o benden, daha önce benim filmlerimde çalışmış olan bu arkadaşı çağırmamızı istedi. Adamın adı Jeannot'tı. Jeannot gelir gelmez her şey karmakarışık bir hal aldı, çünkü bizim düşüncemiz onun Menoud'un asistanı olması şeklindeydi, yani iyi ya da kötü, odaklanma işini yapacaktı. Fakat olayların seyri değişti. Jeannot geldiği ândan itibaren, bir kişilik işi iki kişi yapmaya başladı, her şey değişti. Benim 'kader ânı' dediğim bir zamandı bu; sonra bir rutine girdik. Menoud sen bana bundan üstü kapalı bir şekilde söz etmiştin. Ben de sana, "Abartıyorsun," demiştim. Sen işe sıkı bir şekilde sarıldın, sonra bir kostüm performansı yakaladın, derken film kendiliğinden farklı bir hal aldı. Ben aslında rutinin bir parçası değildim. Ben sana bu kameradan söz etmiştim, Jean-Pierre. "Benim kameranın gürültülü çalışmasına aldırış ettiğim yok; sesi daha sonra yavaş yavaş yeniden eşzamanlı hale getiririz," dedim.

J-P.B.: Ve daha sonra siz bilinen bir hikâyeden hareketle yapılmış bir müzik parçası üzerine bir film yapma şeklindeki bu harika düşünceden vazgeçtiğiniz zaman...

J-L.G.: Vazgeçtim, evet.

J-P.B.: O zaman beni üzen de bu olmuştu, çünkü o düşünce müthişti; fakat siz başlangıçtaki projeden uzaklaşıp eşzamanlı seslendirilen bir film çekmeye başlar başlamaz, görüntü kalitesi

daha iyi olmadığı halde iki kameranın daha sessiz olanını kullanmaya başladınız... Ben sık sık *India Song*'u (Hint Şarkısı) hatırlıyorum. Arka plan gürültüsüyle mimiklerin eşzamanlı olduğu bir film seyretmeyi seviyorum, fakat diyaloglar sonradan akla geliyor. Neden böylesine büyük bir projeye odaklanmadınız?

J-L.G.: Kamera yeterince güçlü değildi, bu konuya hazırlıklı değildim... hiçbir şey yeterince güçlü değildi.

J-P.B.: *Carmen* projesinin bana heyecan veren yanı, sesin o filmi ve dolayısıyla, daha önce anlatılma gereği bile duyulmamış bir hikâye olan o hikâyeyi önceden var etmesiydi; İncil gibi. Yusuf'un ve kardeşlerinin hikâyesini herkes biliyor. Ben o hikâyeyi seviyorum ve size iki kameranızın olması gerekir dememin sebebi budur.

J-L.G.: Biz aldık onları, fena olmadı!

J-P.B.: Fakat asıl proje anlamında, bir kez daha söylemek gerekirse, Aaton'dan bir Panavision gibi davranmasının istendiği yavaş yavaş anlaşılmaktadır. Şimdi film bitirildi ve siz bana, "Bu noktada, bizim odaklanmayla ilgili bir problemimiz var!" diyorsunuz. Eğer daha önce biraz daha sesli bir şekilde ifade etmiş olsaydınız bir çözüm bulabilirdim; çok aptalca bir problemdir o!

J-L.G.: Evet, çözümü en zor sorunlardan biridir! *Mise-en-scène*'in gerçekleştirilmesi sırasında odaklanmanın zor olduğunu fark ettik, pratik olarak imkânsız olmasa da. Derken, büyük ya da küçük, ama ne olursa olsun, tamamen temel nitelikte olan, pratik olarak da büyük sorun haline gelen teknik bir problemin varlığını fark ettik. Bu da bizim o kamerayı terk edip, bir başka çekim tarzıyla *mise-en-scène*'i uyumlu hale getirmemize yol açtı, çünkü *Carmen*'le, *mise-en-scène* sonuçta bir odaklandırıcı *için* yaratılmıştı. Ben *mise-en-scène*'i, sahip olmak istediğim temel konularla ilgili asgari bir düzey korunurken -düşük düzeyde ışık ve geniş merceklerle çalışma- odaklandırıcı odaklanmayı sağlasın diye meydana getirdim. Ben eğer 50 metreden yakın çekimler gerçekleştirmek istersem kameraman bana şöyle söyleyecektir: "Jean-

Luc bak, kadın oyuncu başını oynatamaz. Ben onun saçının teline odaklanıyorum, tamam mı? Eğer kadın oyuncu başını oynatırsa odakta kalınır mı kalınmaz mı, bilmiyorum. Dolayısıyla, en iyisi onun hiç kımıldamamasıdır."

Yine de başını birazcık oynatmasını istediğim için 35'e çekiyoruz, fakat 35'te aynı çekim olmuyor artık! Bugünlerde kamera operatörleri odaklanamıyorlar. Odaklanma koşulları farklıdır. Bir Ophuls film üzerine çalışan Douarinou gibi bir kameraman kendi tarzında nasıl odaklanacağını bilirdi eskiden. Uzun çekimlerle başlıyor ve aşırı derecede yakın çekimlerle bitiriyordu. Özel bir film kutusuyla, özel bir ışık tarzıyla, özel bir optikle gerçekleştiriyordu onu. Bugün bizler kullanmamız gereken hassas film kutularından yararlanmıyoruz. Onlar benim daima ilgimi çekmiştir, fakat Lubtchansky gibi bir adam f.4'te çekim yaparken beni hiç ilgilendirmeyen hassas malzeme kullanmaktadır. Ben hassasiyet derecesi daha az olanları kullanmayı tercih ediyorum ve onun en hassas kısımları üzerinde çalışıyorum... Laboratuar onun nasıl kullanılacağını bilmiyor.

J-P.B.: Siz ASA 100 film kullandınız mı?

J-L.G.: Normal ASA 100 (aslında ASA 200'e denk). Biz *mise-en-scène*'i vizörden bakarak takip etmek için vizörle odaklanmaktan hoşlandığımızı gördük, çünkü şerit metreyle dalgalı bir şekilde takip etmeye benzemiyor. Örneğin, diyelim Nathalie Baye'in çekimini yapıyoruz. Oraya gelip sigara paketini çıkarıyor, şuraya oturuyor: 1,50 metre, 1,85 metre, 1,30 metre – tamam, iş yürüyor, fakat bana göre, o film arada gerçekleşiyor. Bu durumda kameraman nasıl odaklanacağını bilmiyor ve üstelik bir doğaçlama olduğu için doğru odak da değişebilmektedir. Sonuç: Ben o zaman beni başka şeylerden daha çok ilgilendiren belli ışık koşulları altında odaklanabilmek için değişmez çekimler elde ediyorum, fakat kameramanlar bu tarz bir çalışmayı nasıl gerçekleştireceklerini bilmiyorlar artık. 20'den 13 metreye kadar nasıl odaklanacaklarını biliyorlar, fakat 20'den 13 santimetreye kadar nasıl odaklana-

caklarını bilmiyorlar, çünkü onu yapmayı öğrenmediler – çünkü filmler o şekilde yapılmıyor artık. Söylenebilecek tek şey bu.

J-P.B.: Fakat onu BI. 35'le de gerçekleştiremezdiniz. Bunun sebebi nesnenin *uzaklığı* değil, nesnenin *hareketi*'dir.

J-L.G.: BI. 35 kullandığınızda üç dört kişi birlikte çalıyorsunuz ve kameranın etrafında çok sayıda insan olduğunda belli bir tarzda film yapıyorsunuz, başka tarzlarda yapmak mümkün olmuyor. Bizim durup kaldığımız yer burasıdır, çünkü vizörle odaklanamıyoruz ve onu şerit metreyle gerçekleştirmek de çok zordu.

J-P.B.: Biz bu kamerayla, vizör ve gerçekleştirilen çekim arasındaki sarsılmaz ilişkiye güveniyoruz. Vizörden gördüğünüz görüntünün yeterince net olan film üzerinde tekrarlanmadığından emin oluyorsunuz.

Sonuç: Benim yapmam gereken şey, Aaton 35'e vizör yerine, fotoğraf makinelerinde gördüğünüz türden bir cihazı, size telemetreyle odaklanma imkânı sağlayan bir görüntü ayırıcı telemetre ilave etmektir. Benim vardığım sonuç budur.

BEŞİNCİ DÖNEMİNDE GODARD

Katherine Dieckmann, 1985*



Jean-Luc Godard'ın **Hail Mary**'*si (Selam Meryem) büyük bir sansasyona yol açmıştı. Kusursuz bir anlayışın modern bir tekrarı olan bu film (babasının benzin istasyonunda arabalara yakıt dolduran ve basketbol oynayan huysuz bir ergen kız olan Meryem, cinsel bakımdan başarısız bir taksi sürücüsü olan Yusuf, "Saf ol, kaba saba ol, tarzını takip et" şeklindeki bir sözü tekrarlayıp duran melek gibi küçük bir kızla birlikte saçlı sakallı sert yapıdaki Cebrail) dini grupları harekete geçirmiş ve bizim kıyılardaki ve ülke dışındaki dağıtımcıları korkutmuştu. Papa'nın Vatikan Radyosu'ndan yapılan kınamalar ve İtalyan dergilerinin kapaklarındaki çarmıha gerilmiş çıplak göğüslü sarışın kadınlardan, Katoliklerin duyguları rencide eden sinemaların önünde mumlar yakıp güller sallamasına*

*) *Film Quarterly*, Cilt: 39, No: 2 (1985), s. 2-6. The University of California'nın izniyle bu derlemeye alınmıştır.

kadar varan tepkilerle, Selam Meryem kendi tanıtımını kendisi yaparak satışını tek başına gerçekleştiren o haber konusu filmlerden biri olmuştu.

'Zamanımızın en tartışmalı filmi' olması beklenirken, seyirciler anlaşılır bir şekilde hayal kırıklığına uğradılar. Evet, Artaud'dan alıntı yaparsak, merak uyandıracak şekilde dinin aşağılanması yanında, çıplaklık ve bir kısa, grafik mastürbasyon sahnesi denebilecek bir sahne var – fakat bunun da ötesinde, filmde biraz huzur bozucu şeyler de yer almaktadır. 'Godard'cı' olarak adlandırmamız gereken ayrılma ve kopma kriteriyle değerlendirildiğinde durum biraz sakinleşmektedir. Godard sebep-sonuç ilişkisine dayalı ideal bir hikâyeye yer vererek, hikâyenin açıklamaya yönelik bir eleştiriyle karşılaşmasına izin vermektedir. İsa'nın doğumunun gösterildiği bu film, kışın bir gece vakti yolda pat pat sesler çıkararak ilerleyen bir kar temizleme aracının arkadan yapılmış çekiminin karşısına yeni doğan birkaç bebek çığlığının koyulmasından öte bir şey değildir.

Eğer radikal bir Godard arayan olursa, onu, Anne-Marie Miéville'le birlikte gerçekleştirdiği, son zamanlarda Amerika Birleşik Devletleri'nde gösterilen videosunda (Dere Tepe Fransa-İki Çocuk, İletişim Üzerine ve Altına, 1976-78 ve Çile'nin video senaryosu) bulmak mümkündür. Godard'ın on beş yılı aşkın bir zamandır iş ortağı olan Miéville, Godard'ın 'kısa uzun hikâye'sine Selam Meryem'in başlangıcı niteliğindeki, yine Godard'ın kendisinin 'uzun bir kısa hikâye' olarak adlandırdığı şeyle, yani Book of Mary'yle (Meryem'in Kitabı) katkıda bulunmuştur. Miéville'nin, bir anne baba ayrılığının erken büyümüş bir kızı (Baudelaire'i ezbere bilen ve üzüntüsünü sert ve serbest dansları aracılığıyla dışarı vuran Meryem) nasıl etkilediği konusuna şaşırtıcı bir biçimde açık ve net bir bakış sunan kısa filmi, görkemli ve kendinden emindir. Godard her iki filmin de ayrı ayrı tasavvur edilip yazıldığını ve çekildiğini söylese de, onlar hayal gücü ve düşünce bakımından tam bir ilişki içinde olduklarını yansıtmaktadırlar.

Selam Meryem meditasyonsaldır, huzur vericidir. Muhteşem doğa fotoğrafı, kuş sesleri, Bach ve dünyamızda açıklanması mümkün olmayan bir şeyin mevcudiyetine ilişkin hüzünlü bir eğlencenin yan yana getirilmesinden ibaret olağanüstü duygusal filmdir. Ciddi bir filmdir. Ve dolayısıyla, az çok Godard'dır bu film. İtalyan dağıtımcılardan o filmi Roma'dan çekmelerini istemesinin sebebini tekrar tekrar açıklarken sabır-

sızlanmaktadır: "Orası Kilise'nin evidir ve Papa kötü bir çocuğun evinin etrafında dolaşmasını istemiyorsa, benim en azından onun arzusuna saygı duymam gerekirdi. Bu Papa'nın Meryem'le özel bir ilişkisi vardır; onu neredeyse kızı olarak görmektedir. Bu filmin gideceği başka şehirler vardı. Roma'ya ihtiyacımız yoktu."

Bu kişi yerinde duramayan, yaramaz bir Godard değildir – çok da güvenilir birisi olmamakla birlikte. Eğer bir şey söylemek gerekirse, daha çok, zeki ve kurnaz bir 'kurmacalar' küpüdür. 1960'ların sonu ve 1970'lerin başının yeni yeni siyasallaşmaya başlamış film yapımcılığının, yepyeni bir anlatım olan Yeni Dalga'nın tarihselleşmiş Godard'ının, düşüncelere dalmayı seven orta yaşlı Godard'dan -ılımlı, bir ölçüde de Adı Carmen*'de canlandırdığı, geçmişte yaşadığı travmalar sonucu ruhsal rahatsızlık çeken yaşlı figüre daha yakın biri- ayrılması gerekir. Kimileri Godard'ın muştasını kaybettiğini söylüyor. Kimileri de Marksizmi mistisizmle takas ettiğini söylüyor.*

Godard New York'taki Park Lane Hotel'deki lüks odasında yalnız kalmakta ve en sevdiği marka neyse, sigarasını tüttürmektedir. Masasında Rilke'in Genç Bir Şaire Mektup*'unun Fransızca baskısı, bir yığın gazete ve açılmamış bir Jack Daniels var. İngilizcesi mükemmel. Yavaş yavaş konuşuyor, cümlelerinin sonunda bir nefes alıyor, son kelimeleri kaybolacakmış gibi bir korku yaratıyor. Godard'ın verdiği cevaplarda, aynen* Selam Meryem*'deki itişip kakışma sırasında Cebrail'in Yusuf'a verdiği cevaplar gibi kısık bir sesle açıklamalarda bulunma arzusu hissedilmektedir. Yusuf tekrar tekrar kendisinin Meryem'e neden dokunamayacağını sormakta, Cebrail ise muhatabını kıskıvrak yakalayıp hemen bağırmaya başlamaktadır: "parce que!" ("Çünkü!")*

* * *

Katolik misiniz?

Hayır, Protestan olarak yetiştirildim, fakat kurallarını yerine getirmiyorum. Katoliklikle yakından ilgileniyorum. Sanırım İncil'in yazılış tarzında, bugün yaşanan olaylardan söz etmesi, geçmişte yaşanan olaylarla ilgili ifadeler içermesi bakımından güçlü bir şey var. Sanırım – muhteşem bir kitap! Ve bir şekilde inanma

ihtiyacı duyduğumuzu düşünüyorum, ya da ben inanma ihtiyacı duyuyorum, ya da inanç eksikliği hissediyorum. Bu yüzden kendimden daha büyük bir hikâyeye ihtiyaç duyabildim. *Selam Meryem*'in gerçekten tartışılıyor olması hoşuma gidiyor. İnsanların, "Oh, bu filmin yönetmenliğini Godard yapmış," demesi yerine, ilk önce filmin konusu üzerine konuşup, sonra, "Bu filmin yönetmenliğini Godard yapmış," demesi hoşuma gidiyor.

Çok samimi bir manevi film. En çok da Katolikleri gücendirmesi konusunda ne düşünüyorsunuz? Ve bunun yanında çıplaklık takıntısı?

Muhtemelen. Fakat biliyorsunuz, bizim amacımız çıplak bir kadının çekimini yapmaya çalışmak ve bunu gerçekleştirmekti, saldırgan bir hale getirmek, röntgenli bir film tarzında yapmak gibi bir amacımız yoktu. Daha ziyade anatomik bir çizim amacı taşıyan birkaç çekim var. Çıplaklık bir parça fazla olabilir. Kötü niyetli olma tehlikesi bulunmaktadır. Ya da, günah işleme. Bu çok büyük bir ifade olabilir. Fakat onun nasıl gösterileceğini bilmek zordu. Tabloda çok sık yer alan Meryem yarı çıplak olarak tasvir edildi, ya da Kilise'nin çocuğu olduğu için en azından göğüsleri açık olarak tasvir edildi ya da tamamen ortaya kondu. Bu konu daima sorunlara yol açmıştır: Örneğin, Martin Luther zamanında Raphael'e karşı çok büyük bir muhalefet söz konusuydu. Alman askerleri Roma'ya gelip çok sayıda Raphael tablosunu parçaladılar. Onlar o tabloların rencide edici olduğunu, daha çok *Playboy* tarzı resimler olduğunu düşündüler. Ben *Selam Meryem*'de seyircilerin çıplak bir kadını, fakat mümkünse vücudu görmelerini sağlamaya çalışıyorum. Aradaki fark – etli bir şeyin yansıttığı duygudur. Ve biz Yusuf'un da çıplak olmasını düşünmüştük, aynen *Adı Carmen*'deki erkek karakterimiz gibi, fakat seyircilerin anlamayabileceğini, akıllarına hemen Meryem'le Yusuf'un cinsel ilişkiye girecekleri düşüncesini getireceklerini düşündük. Dolayısıyla bu tamamen imkânsızdı. Ve ben bir erkeğim, hâlâ da çıplak bir kadına bakmaktan hoşlanıyorum!

Siz bu filmde bilimle doğa, ya da mantıkla mantık dışı arasındaki bu karşıtlığı ele alıyorsunuz. Erkekler mantıklı olanla, kadınlar sezgisel

olanla ilişkilendirilmiş. Ve çok farklı bir semboller seti kullanıyorsunuz. Filmleriniz genelde popüler kültürden alıntılarla dolu; trafik işaretleri, neon, reklamlar, karikatürlerle. Selam Meryem*'deki işaretler çok saf: ay, güneş, su. Elmalar. İmgelerden bazılarının* National Geographic*'te yer alan fotoğraflar gibi biraz basmakalıp olduğu bile söylenebilir.*

Kadınlar daha kayıtsızdır. Pek çok şeyi kabul ediyorlar. Bunun yanında, erkekler daima kendilerinin hükmedici olması, anlaması şeklinde bir duygu taşıyorlar. O sembollere gelince, biz onları tamamen eski zamanların Walt Disney belgesellerinin çekildiği gibi çektik. Bir kamera kurduk ve her gün karşılaştığımız şeylerin dışında, olağanüstü, doğal şeyler yakalayıncaya kadar bekledik durduk. Yani, güneşi çektik, fakat güneşe doğru yol alan bir uçağı görüntüleme ihtiyacı da duyuyorduk, bu da her saniye gerçekleşen bir olay değildir! Bir kerelik olan bir şeydir. Bu yüzden *Selam Meryem*'in bütçesini gözden geçirip o filmi bir yana bırakarak, bir miktar para kazanmak amacıyla *Dedective*'i (Dedektif) çektik ve ardından tekrar dönerek karışıklığa yol açan *Selam Meryem*'i bitirdik. Şimdi kafama takmasam da, ben *Dedektif*'i yapmayı hiç istememiştim. Fakat istenmeyen bir çocuk gibidir, elinizden ne gelir? Koruyup kollamanız gerekir. Bizim *Selam Meryem*'de göstermek istediğimiz şey, başlangıçtaki işaretlerdi. Uyarı anlamındaki işaretler, işaretlerin başlangıcı, işaretlerin gelişmeye başladığı zaman. Bir anlam ifade etmelerinden öncesi. Bir bakıma kusursuz işaretler. Salt doğaya ilişkin bir duygu vermek, şiirsel olmak amacıyla değil, doğayı mümkün kılmaya yönelik fiziksel süreci de göstermek için ortaya konan işaretler. Aynen Meryem'in ruhunu ve bedenini göstermeye çalıştığımız gibi, bir doğa felsefesi. Bunun yanında, onları karşıtlar olarak göstermeyi değil, bilimi doğaya yaklaştırmayı da amaçladık. Çünkü bir profesörün yaratılış hakkında konuştuğu -o metin bir İngiliz fizikçinin çalışmasından alınmıştır- ve seslerin çok İncil'sel ya da dinsel olduğu bir sahne var. Bizler, filmde de söylendiği gibi, dünya dışından gelen insanlarız. Biz gökten geldik. Fakat tesadüfen değil, bir tasarım sonucu geldik.



Myriem Roussel *Selam Meryem*'de (1985) Meryem rolünde.

Doğada ve başka yerlerde, filme güçlü bir birlik duygusu veren çok sayıda daire imgeniz var.

Evet, daire. Biz onu mecaz olarak kullandık: Daire şeklinde bir kadın ve ona doğru uçan bir uçak. O bir işarettir: Bir kadının merkezine geliyor. Fakat belli bir noktada mecazla gerçeklik arasında fark kalmıyor. Ayın çok sayıda çekimini yapmak gibi bir fikrim yoktu, fakat daha sonra birdenbire ayla ilgili o çekimleri yakaladık ve ben ayın Meryem'in oynadığı oyunlarındaki basket topu gibi olduğunu keşfettim. Onun aynısıydı: Meryem, ayla basketbol oynuyordu.

Sesin kullanımıyla ilgili bir şeyler söyler misiniz, çünkü çok karmaşık.

Dikey bir ses düşüncesiyle uğraşmamaya çalışıyorum; orada, diğerinden ayrılan çok sayıda ses kaydı var, fakat yatay olarak, orada bir sürü ses bulunmaktadır, ancak gene de müziği, diyalogu ya da doğal sesi olsun, bu seslerin her biri genel bir konuşma

haline geliyormuş gibi bir hava ortaya çıkmaktadır. *Selam Meryem,* sesin belgesel kullanımına benim yaptığım diğer filmlerden daha çok sahiptir. Basit bir tarzı vardır: Diyalog, doğrudan ses ve müzik vardır. Hikâyesi az çok bilinen bir hikâyeydi. İşe yarayacak tek müziğin Bach olacağını biliyordum. Bach'ın bütün türlerini koymaya çalıştım: Keman, kilise müziği, piyano, koro tarafından söylenen. Bu filmi Bach'ın müziği üzerine bir belgesel olarak da adlandırmak mümkündü. Beethoven ya da Mozart olamazdı, çünkü tarihsel olarak Bach, Martin Luther'in müziğiydi. Daha önce de söylediğim gibi, Martin Luther Katolik kilisesini, özellikle de Katolik kilisesinin imgeleri gerçekleştirme tarzını eleştiriyordu. Muhtemelen onun zamanında Bach çok popülerdi, çünkü Bach'ın müziği ortamı sıcak olmayan kiliselerde çalınıyordu, muhtemelen kiliselerin içi çok soğuktu, güçlü ve tutkulu bir müziğe ihtiyaç duyuluyordu. İlginç bir şeydir, fakat iyi hatipleriniz varsa ve Bach'ı oldukça yüksek sesli bir şekilde icra ediyorlarsa -hatta hafif tonda bir piyano parçası bile olsa- rock müzik gibi gelir. Bach'ın müziğini herhangi bir duruma uydurmak mümkündür. Kusursuz bir müzik. Tam tersini icra ettiğinizde bile neredeyse hiç değişmemekte, kulağınıza aynı müzik olarak gelmektedir. Çok matematikseldir. Asansörde bile çalmak mümkündü, Muzak gibi. Kendi kendini harmanlar. Bach asansör için kusursuz bir müzisyendir.

Selam Meryem'i *çekmeden önce, "Bu film Meryem'le Yusuf'un çocuk sahibi olmadan evvel birbirlerine söyledikleri sözlerle ilgili olacaktır," demiştiniz. Filmin şu ânki yapılmış hali için de geçerli mi bu söylediğiniz?*

Evet, kesinlikle. Onlar birbirlerine ne söylemiş olabilirler? Bu büyük bir sorudur, çünkü İncil'e bakarak Meryem'in neler söylediği konusunda sadece iki üç kelime biliyoruz, Yusuf'un sözlerine ilişkinse kesinlikle hiçbir şey bilmiyoruz. Fakat birbirleriyle konuşmuş olmaları gerekir! Dolayısıyla bir diyalog geliştirmek çok zordu; çünkü hiç kimsenin bilgisi yok.

Bunun yanında, bir filmin sizinle birlikte doğrudan doğruya bir sonraki filme doğru yol alması gerektiğini de söylemiştiniz. Dolayısıyla Carmen'in hikâyesinin Meryem'in hikâyesi haline gelişi nasıl gerçekleşiyor?

Carmen, Meryem'e doğru yol almaktadır, kuşkusuz ikisi çok farklı olmakla birlikte. Carmen daha çok erkeklerin olmasını hayal ettikleri bir kadın tipidir. Meryem ise bir erkeğin kafasında canlandırması mümkün olmayan bir kadın karakterdir. Ve elbette hikâyelerin biri çok iyi, diğeri tamamen çok kötü bir şekilde sonuçlanır.

Golan ve Globus'la birlikte yer aldığınız Kral Lear *projeniz hakkında neler söyleyeceksiniz? Amerika'daki daha çok ticari filmler ve aksiyon filmleri yapan yapımcılar konusunda ne düşünüyorsunuz?*

Kral Lear konusunda henüz emin değilim. Şu ânda sadece bir projeden ibaret ve ben, arada başka bir film yapacağım, henüz kararlaştırılmamış olsa da. Senaryosunu kesinlikle okumuş değilim.

Oh, devam edin!

Fazla bir bilgim yok. Çok iyi bir talip değilim. *(kahkahalar)* Sadece yaşlı bir adam ve onun genç kızı, ya da özellikle birisi olmak üzere, üç kızıyla ilgili olduğunu biliyorum. Elbette çekmeden önce okuyacağım senaryoyu. İnsanlar bana bunun muhteşem bir hikâye olduğunu söylüyorlar, fakat bana söylendiğinde göre, Carmen'in hikâyesine ya da Meryem'in hikâyesine benziyormuş. Golan ve Globus'la bir gün Cannes'da caddede karşıdan karşıya geçerken karşılaştık. Ve yanıma geldiler. Daha önce konuşmamıştık. Caddeyi birlikte geçtik ve karşıya geçerken çok hızlı bir iş görüşmesi yaptık, çok özel bir anlaşmaydı, dolayısıyla o konuda pek kaygı duymuyorum. Onlar sinema filmlerinin geleceği konusunda kötümser olmayan yegâne insanlar ve bu da benim açımdan yeterli. Onların finanse ettiği filmlerden hiçbirini görmedim, fakat Chuck Norris filmini gerçekten görmek istiyorum. O filmin Paris'e gelmesini bekleyeceğim.

Sinemaya çok sık gidiyor musunuz? Gençliğinizde ve 1950'li yıllarda Cahiers du Cinéma*'da yazdığınız sıralar bütün gününüzü sinemada geçirmek gibi bir şöhrete sahip olduğunuzu biliyorum.*

Hayır, hayır, pek fazla gitmiyorum. Bugünlerde sadece filmlerin yönetmenlerinin ve oyuncularının adını öğrenmekle yetiniyorum, gazetelerde ya da sokaklarda yer alan afişlere bakıyorum, şimdiye kadar olan filmleri gördüm.

Cenevre dışında mı yaşıyorsunuz hâlâ? Selam Meryem*'i neden İsviçre'de çekme gereği duydunuz?*

Evet, İsviçre'de yaşıyorum. Paris'te bir şirketim olmakla birlikte. Daha önce orada çekim yaptım – *Herkes Başının Çaresine Baksın* İsviçre'de çekildi, *Çile*'nin bazı bölümleri de. Çocukluğumdan beri oradayım. Orada büyüdüm, orada aile sahibi oldum, Paris'te de ailem olmakla birlikte. Sürekli sınırları geçip duruyorum. Bir tek İsviçre pasaportum olsa da, iki ülkeye aitim ben. Çekim yapmak için İsviçre'yi tercih ediyorum çünkü – bilmiyorum, ilk filmlerimde Paris'i ve Paris'in sokaklarını çok fazla kullandım.

Genel olarak çalışmanız, ya da çalışmalarınızın dönemlere ayrılması hakkında konuşalım. 1970'li yıllarda 1960'lardaki çalışmanızla ilgili bir sürü kitap ortaya çıktı: Godard hakkında konuşmaya zorlayan böyle bir itici güç vardı. Ve sonra 1970'lerdeki imajınızdan uzaklaştınız, videoda ve siyasal projelerde yer aldınız. Derken, 1980'de 'ikinci ilk filminiz' olarak nitelendirdiğiniz Herkes Başının Çaresine Baksın *ortaya çıktı.*

On yıllık dönemler halinde gelişti, evet, çünkü biz ondalık sistemde yaşıyoruz. On parmağımız var. Dolayısıyla, daima onluk dönemlerde buluş geliştiriyoruz. On yılda bir. Ben elli yılı geride bıraktım, dolayısıyla kendimden söz ederken, 'beşinci dönem'imdeyim diyorum. Film çekmeye 1960'ta başladım. *Gerçek anlamda* film çekmeyi kast ediyorum, sonra 1970'te az çok değişiklik gösterdi, 1980'de tekrar başladı... Ben çok düzenliyim! Şimdi 1985'teyiz, 1990'a kadar beklemem gerekiyor.

Üçüncü dönemin ortalarındasınız, çünkü şimdi uzun metrajlı filmlerden oluşan tam bir ikinci seri meydana getirdiniz: Herkes Başının Çaresine Baksın, Adı Carmen, Dedektif *ve* Selam Meryem.

Kendimi onunla kıyaslamak gibi bir niyetim yok ama, çok uyduğu için Picasso'nun ifadesini kullanacağım. Picasso, "Resim yapmaya, resim beni reddedinceye ve artık beni istemeyinceye kadar devam edeceğim," demişti. Sinema filmleri konusunda bunu yapmaya çalışıyorum. Sinema filmleri beni reddedinceye kadar devam edeceğim. İzleyiciler reddedinceye kadar değil ve kesinlikle endüstri reddedinceye kadar da değil – endüstri zaten reddetmiş durumda! Fakat beyazperde "Hayır!" deyinceye kadar. *Selam Meryem*'i yaparken kusursuz bir perdenin olduğu ve onun bana, "Fazla uzaklaşma, ya da fazla yaklaşma. Ya da biraz daha yaklaş. Ya da gelme," dediği duygusunu hissetmiştim. Oradan bir sesin geldiği duygusunu hissediyordum.

Yirmi beş film yaptıktan sonra çalışma tarzınız değişti mi?

Şimdi görüntülere daha yakınım. Bunun bir kısmı giderek daha fazla zaman ayırdığım videoda çalışmaktan kaynaklanmaktadır. Videoyu, görmeme ve daha iyi çalışmama yardımcı olduğu için kullanıyorum, çünkü bir şey çekip arkada gerçek bir ekran hayal ederek onu hemen izleyebiliyorum. Video önce görmeme imkân veriyor ve daha sonra, gördüklerimden hareketle yazmaya başlayabiliyorum. Daha evvel -çoğu film yönetmenleri ve endüstride yer alan şirket yöneticileri gibi- daima önce yazıyordum ve ardından görüntünün gelmesine izin veriyordum. Örneğin sizin hakkınızda yazarken, "Gelip şu köşeye oturdu, bana şöyle bir yüz ifadesiyle baktı," diye yazıyordum ve bundan sonra o yüz ifadesini kafamda canlandırıp ona yönetiyordum. Artık size bakıp önce hayal kuruyorum ve buradan hareketle notlar alıyorum. Çoğu insan sadece kamera çalışırken iş yaptığını düşünüyor, fakat öyle olmuyor. Kamera çalışmaya başladığında her şey yapılmıştır zaten. Aynen hayatta olduğu gibi. Bu otel odasını alalım. Yeni evli bir çift bu odaya geldiğinde ne yapacaklarını biliyorlardır, onu

daha önce yazmışlardır, asansörde ya da sokakta. Ve gerçek iş sokakta ya da asansörde yapılmıştır. Burası işin tamamlanacağı yerdir: Kamera çalışıyor. Görüntü yönetmenleri bir film çeker ve sonra altı ay boyunca kameraya ellerini sürmezler! Dönüp bakmazken onlara hâlâ çalışmaya devam ettiklerini düşündürten nedir? Görüntüler hayat gibidir. İmgeler görmek istemediğiniz bir şeyi size kendi hayatınızın içinde gösterebilirler, insanların *Selam Meryem*'e karşı olan şiddetli tepkilerinin sebebi de muhtemelen budur. Eğer kıskançsanız, bir başka erkeği ya da bir başka kadını görmek için sabırsızlanmazsınız. Bu işler böyledir. İmge size geldiğinde çok güçlü bir şeydir. Filmlerin çok popüler olmasının sebebi budur. Fakat tehlikeli değildir. Doktora gitmek isteyen çok sayıda insan vardır. Onlar ne tür bir hastalıklarının olduğunu, ya da kendilerinde nasıl bir hastalık görülebileceğini öğrenmek istemezler. Babam doktor olduğu için ben yüzleşebilirim belki. Ben gerçeğin belli kategorilerinden korkmamak üzere yetiştirildim.

JEAN-LUC GODARD'A KONULAR DEĞİL, FİKİRLER İLHAM VERİYOR

David Sterritt, 1994*

Jean-Luc Godard Avrupa'nın en büyük film yönetmenlerini gösteren bir listede tartışmasız olarak yer almaktadır.

Nefes Nefese ve *Alphaville* gibi çığır açan klasiklerin yönetmenliğini yaptığı Fransa'da Yeni Dalga hareketinin bir kurucu üyesi olan Godard, anlatı tarzı, film kurgusu ve hatta 1960'larda ve 1970'lerde var olan film eleştirisiyle ilgili radikal yeni görüşler ortaya attı. Sinemasal bir otoportre olan *JLG/JLG* ve hatta dünya film tarihinde ekspresyonist bir video dizisi olarak yer alan *Sinema Tarih(ler)*i gibi geleneksel olmayan çalışmaların yönetmenliğini yaparak bugün de hâlâ kendi bildiğini okumaktadır.

*) *The Christian Science Monitor*, 3 Ağustos 1994, s. 12. The Christian Science Publishing Society'nin izniyle bu derlemeye alınmıştır.

Godard uluslararası film festivali çevresinde aşina bir yüz haline gelir gelmez, görsel bakımdan göz kamaştırıcı olan *Yeni Dalga*'sı birkaç sezon önce New York Film Festivali'nde gösterildiği zaman bile, düşük bir profili korumaya devam ederken, son zamanlarda bir şekilde zor rastlanan bir figür haline geliverdi.

Çok sayıda film üretmeye ve video çalışmalarına devam etmektedir. Son üç yapımı arasında Fransa'nın çok eski ve saygın stüdyosu Gaumont'un yıldönümü kutlamasına yönelik bir turne programı da yer alır. Bu programa destek vermek için konuyla ilgili eleştirmenlerle birkaç röportaj tapmak amacıyla son günlerde Manhattan'a uğradı. Uzun bir aradan sonra tanışıklığımızı tazelemek üzere Godard'ın bu ziyaretinden yararlandım; karşılaştığımızda onu alçakgönüllü, düşünceli ve sinema konusunda neredeyse on beş yılı bulan ilk karşılaşmamızdaki gibi tutkulu gördüm.

Pek çok Godard filminin kilit öneme sahip karakteristik özelliği, onların karmaşıklığıdır; Godard sanki her sahnede bütün duygu, düşünce ve hayal gücü dünyalarını biraraya getirip paketlemeye çalışıyor. Konuşmamıza, seyircilerin bir izlemede her şeyi kavramalarını bekleyip beklemediğini, ya da bizlerin o filmleri tekrar tekrar izlememizi ve giderek artan bir şekilde onların ifade ettikleri anlamları kavramamızı isteyip istemediğini sorarak başladım.

"Filmlerin çoğu birden fazla defa izlenmez," şeklinde cevap verdi kederli bir şekilde, "çünkü dağıtım sistemi onları ulaşılabilir hale getirmiyor. Dolayısıyla insanlar oradaki şeylerin yarısını gözden kaçırıyorlar. Fakat aynen müzikte olduğu gibi: *Bütün* notaları anlamıyorsunuz, ama hâlâ onu değerli kılmaya yetecek kadar şey vardır."

Tarzının yoğunluğu üzerine daha çok kafa yoran Godard çalışmalarının "bilimsel bir anlamda karmaşık olduğu"nu söylüyor. "Yüz yıl önce," diyerek dikkat çekiyor, "bilimciler atomun nihai bir madde olduğuna inanıyorlardı. Derken bir atomun içinde çok sayıda şey bulunduğunu ve onların her birinin içinde de çok *daha fazla* şey bulunduğunu filan keşfettiler... Bizler filmler konusunda, Amerikan tarzı film yapımcılığı tarafından, her şeyi hemen anlamalı ve 'almalı'yız düşüncesiyle eğitiliyoruz. Fakat bu müm-

kün değildir. Bir patatesi yediğinizde o patatesin içerdiği her atomu anlamazsınız!"

Az sayıda da olsa, kimi eleştirmenler Godard'ın filmlerinin bir patates gibi olduğunu düşünüyordu, fakat bazen onun tarz ve içeriğe yönelik aşırı derecede yenilikçi yaklaşımına kesin bir etiket koymak zordur. Sık sık bir sinemasal deneme tarzı yaratmak için uğraşırken, nadiren hikâye anlatımını tamamen arkada bırakıp, kendisinin yenilikçi biçimsel deneyimlerini anlatım kurgusunun geleneksel araçlarıyla birleştiriyordu.

Bu konuda açıklama yapmasını istediğimde, Godard düşünceye dalarak cevap veriyor. "Sanırım ben az çok belgesel yapıyorum," diyor, hafif aksanlı İngilizcesiyle, "fakat ben bu kategoriler arasında çok büyük bir fark görmüyorum. Belki de bunun sebebi, aldığım eğitimdir. Ben bir anlamda çok klasik birisiyim. Romanlara karşı müthiş bir hayranlık duyuyorum, esas olarak da 19. yüzyıla ait olanlara. Farklı türde anlatımlar olabilir – roman, resim, ya da müzik parçası şeklinde."

Sinema filmleri, diyerek devam ediyor, "şeylere bakmak, onları anlatmak ve incelemek amacıyla icat edilmişti. Onlar asıl olarak bilimsel bir araçtı... hayatı farklı bir şekilde görmek için. Sadece göz alıcı olmak, sinemada yüzde 5 ya da yüzde 10 oranında bir yer tutmalıdır. Geriye kalanın tamamının geniş anlamda bir araştırma ve denemeler şeklinde belgesel çalışması olması gerekir. Ben yarı romancı, yarı denemeciyim – sinema dünyasında buna izin verilmiyor ve orası bu duruma uygun da değil."

Buna karşın, Godard kendisinin sinemaya yönelik yaklaşımının, ticari filmlerin yaptığı gibi konuların uzun uzadıya anlatılmasından ziyade temaların keşfedilmesini gerekli kıldığını söylemektedir. "Ben iyi bir senaryo yazamıyorum," diyor Godard, yüzünde o ironik gülümsemelerinden biri belirirken. "Elimden gelse yazardım, başıyla sonunu biraraya getiremiyorum, yaratamıyorum, filmini çekemiyorum." Bunun yerine, devam ediyor, "önce bir düşünceye sahip olmam ve sonra onu keşfetmem gerekiyor. Ressamlıkta olduğu gibi, fakat resim sanatından da farklıdır, çünkü sadece mekânı ve zamanı kullanmıyorsunuz, önce geleni ve

daha sonra geleni canlandırıyorsunuz kafanızda. Ben bir düşünceyle başlıyorum, fakat onun bir hikâyenin başlangıcı olup olmadığını bilmiyorum. [Heykeltıraş Alberto] Giacometti'nin açıklık dediği şeydir bu."

Godard kendisinin akılcı konular üzerine ilginç düşünceleri tercih etmesine vurgu yapmaktadır. "İyi bir senaryoya sahip olmak nadiren görülen bir şeydir," diyor ısrarla. "Buna sahip olmak sadece bir hikâyeye sahip olmak anlamına gelmez, bir *konuya* -bir anlama, bir şeye olan inanca- sahip olmak anlamına da gelir. Amerikan filmlerinin konusu yoktur genelde, bir hikâyesi vardır sadece. Güzel bir kadın bir konu değildir. Julia Roberts'ın şunu bunu yapması bir konu değildir. JFK bir konu değildir – Kennedy ile Amerikan halkı arasındaki ilişki bir konu *olabilir*, fakat *JFK* onunla ilgilenmez. Siz konu olarak bilirken ve [keşfetmeye] çalışırken, ben onu iyi bir senaryo olarak nitelendiriyorum."

Bu asıl olarak entelektüel bir süreç midir, yoksa sezgisel bir süreç midir? "Ben herhangi bir fark görmüyorum," şeklinde cevap veriyor Godard. "Akıl ve sezgi aynıdır. Bir romancı gibi akılcı olmanız gerekiyor, çünkü eğer [bir karakter] *bunu* yapıyorsa *şunu* yapamayabilir. Fakat bir ressam gibi de çalışabilirsiniz [içgüdüsel olarak] ve sonunda (yaptığınız şeyin) bunun mantıklı olduğunu keşfedersiniz. Şeyler, üzerinde düşünülmeden de yapılabilir ve final kurgusunda her şeyin yerli yerinde olduğunu -ya da olmadığını- görürsünüz."

Godard 1950'lerde ve 1960'larda Alfred Hitchcock ve Howard Hawks gibi bazı Hollywood yönetmenlerinin derin sanatsal yeteneklere sahip yaratıcı *auteur*'ler oldukları düşüncesini yaygınlaştırmak amacıyla çok sıkı bir şekilde çalıştı. Fakat onun Amerikan filmleriyle ilgili görüşü bugün pek coşkulu değildir. "Hollywood'daki filmler, yirmi-otuz yıldır asıl olarak avukatlar ve acentalar tarafından yapılmaktadır," diyor Godard.

Bu anlayış Godard'ın kendi *Sinema Tarih(ler)i* dizisinde izini sürdüğü, film ve videonun tarihsel bir yanlış kullanımıyla bağlantılıdır. "Filmler gerçeği göstermek için icat edilmişti," diyor, "fakat bu şekilde kullanılmamaktadır. Dans eden kızları, katilleri,

makineli tüfekleri, âşıkları göstermek için kullanılmaktadır. Televizyon hiçbir şeyi keşfetmiyor, keşfetmesi mümkün olduğunda, etmesi gerektiğinde bile keşfetmiyor. Sanırım ben film ve videoyla bu şekilde -bazen bir gösteri, bazen de bir deney yapmak üzere- ilgilenen tek kişiyim."

Film çevresinin sunduğu tercihin imkânlarından tam anlamıyla yararlanan Godard, sık sık görüntü ve sese yönelik ileri derecede yapay bir yaklaşım kullanmakta, sinemanın dünyanın doğrudan bir yansıması olduğunu görüşüne karşı çıkmaktadır. "Neden öyle değil?" diye soruyor. "Bir orkestra [yönetmek] gibidir – şuraya bir keman, buraya bir piyano koyarsınız. Ben bazen sesi görüntüden ayırmayı seviyorum, ya da beyazperdenin sessizleşmesine izin veriyorum, ya da Amerikalıların yaptıklarının tam tersi bir şekilde, samimi bir duygu için yüreklere hitap eden bir piyano sesi kullanıyorum. Onlar sizi kuşatmak, sizin kaybolmanızı sağlayacak bir 'kuşatıcı efekt' istiyorlar. Ben insanların kaybolmasını istemiyorum! Sanırım onların kendileri hakkındaki şeyleri *bulmaları* gerekiyor."

"BİR FİLM YAPMAK, ÜTOPYA DEĞİLDİR"

Gavin Smith, 1996*



Sinema Tarih(ler)i'*ne başladığınızdan bu yana yaptığınız filmler önceki yaptıklarınızdan daha duygusal. Her birinde sinemayla uzlaşmaya yönelik bir çabanın varlığı hissediliyor.*

Evet. Sanırım bir sakıncacı yoksa, bu konuda Picasso'nun bir zamanlar bana çok çarpıcı gelen bir cümlesini kullanabilirim: "Resim beni reddedinceye kadar resim yapmak istiyorum." Eskiden, sinema bir iki film daha yapıncaya kadar, birkaç on yıl daha beni reddetmeyecektir, diyordum, dolayısıyla bir uzlaşma var. İstediğim şeyle değil, çünkü ne istediğimi bilmiyorum, fakat sahip olduklarım arasından istediğim bir şeyle. Başka bir şeyi daha fazla

*) *Film Comment*, Mart-Nisan 1996, s. 31-32, 35-41. Gavin Smith'in izniyle bu derlemeye alınmıştır.



Almanya Yıl 90'dan (1991) bir kare.

isteyememek, fakat sadece gerçekten istediğiniz şeyi yapabilmek, sahip olduğunuz bir şeyle ilgilenmek. Çok huzur verici bir davranıştır o. Ben bir resim yaparken, iyi bir şey ortaya çıkmadığında üzülmüyorum artık. Resim bu tarzda olacak ya da diğer tarza benzemeyecek diye üzülmeyeceksiniz, kendi tarzınızda yapacaksınız sadece.

Sizin film yönetmenliği tarzınız daima bir karşı sinemayı temsil ediyor.

Bugün aslında ona karşıdır, fakat artık dert etmiyorum. Büyük bir film yaparken kendi kendime, bu film Hollywood filminin şu türüne, Fransız filminin bu türüne karşı olsun, demiyorum – sadece benim yaptığım bir filmdir o. Kesinlikle karşı olduğumu biliyorum, fakat orası da kocaman bir ülkedir.

Sizin bütün kariyeriniz, buna eleştirmenliğiniz de dahil, sinemayla bir müzakere yürütme, bir anlaşmaya varma süreci olarak görülebilir.

Yönetmenlikle eleştirmenlik arasında bir fark görmüyorum. Ben filmlere bakmaya başladığımda, film yapımcılığının bir parçasıydı o zaten. Son Hal Hartley filmini görmeye gidersem, o da film yapımcılığının bir parçasıdır. Arada bir fark yok. Ben film yapımcılığının bir parçasıyım. Olup bitenlere bakmaya devam etmem gerekiyor. Her yıl yeterince Amerikan filmi yapılıyor: Hemen hepsi aynı türden. Fakat içinde yaşadığımız dünya, bunu görmenin bir parçası.

Film yönetmenliği sizin gözünüzde bir anlamda ütopyacı bir faaliyet mi?

Bir filmin olmasını istediğim tarz, bir ütopyadır, fakat bir film yapmak, onu *yapmak*, ütopya değildir.

Germany Year 90 Nine Zero *(Almanya Yıl 90)* ve Sinema Tarih(ler)i'*nde sinemayı çöken bir alan olarak görüyorsunuz.*

Evet, bu benim düşüncem.

Bu çöküşü belirleyen ânlar hangileridir?

Birinci Dünya Savaşı ve İkinci Dünya Savaşı. Ben o zamanlar daha güçlü ve daha çok tanınan Fransız sinemasını alt etmesi açısından Amerika için bir fırsattım. Pathé, Gaumont, Méliès; Max Linder muazzam bir stardı. Fransızlar savaştan sonra zayıfladılar ve ilk defa Amerikalıların Avrupa sinemasına ayak basmaları için bir fırsat doğmuş oldu. Ve onlar Amerikan sinemasıyla bağlantı kurdular. Hollywood'un yarısı [Almanlarla] doldu; Universal'ı Carl Laemmle kurdu.

Normandiya plajları ikinci akındı; İkinci Dünya Savaşı Avrupa'yı kesinlikle almanın bir yoluydu. Şimdi de Avrupa'nın politika konusunda Amerika Birleşik Devletleri hükümetinin oluru olmadan hiçbir şey yapamayacak hale geldiğini görüyorsunuz; şu ân Amerika, sinema alanında bütün gezegenin kontrolünü eline geçirmiş durumdadır. Bir sürü düşüncesinde demokratik olan şey, bundan sonraki (*Sinema Tarih(ler)*i'n'de) inceleyeceğim o zaman diliminde kayboldu; (sinemanın) göstermediği, cevap da verilmeyen, toplama kamplarının olduğu çok özel bir zamandı o.

Schindler'in Listesi *bu bağlamda sizin için ne ifade ediyor?*

Hiçbir şey ifade etmiyor. Hiçbir şey gösterilmiyor. Bu ilginç Almanın, Schindler'in hikâyesi bile gösterilmiyor. O hikâye anlatılmıyor. Karışık bir kokteyl.

İtalyan Yeni Gerçekçiliği ve Fransız Yeni Dalgası'nın savaştan sonra bir düzelme gösterdiğini düşünmüyor musunuz?

Hayır, son ayaklanmaydı o. *Avangard* olarak adlandırdığımız şey aslında *arriére garde*'dı (artçı).

1960'larda Fransa'da sizin sinemanızın Amerikan hâkimiyeti altında olduğunu mu söylüyorsunuz?

O zamanlar öyle düşünmüyorduk, çünkü o zamanlar çok sık bir şekilde bir tür Amerikan sineması için -küçük çaplı- mücadele ediyorduk. Samuel Fuller'i ya da Budd Boetticher'i William Wyler'e ya da George Stevens'a tercih ediyorduk. Bizim arzumuz, en azından Rivette'in ve benim arzum, büyük bir sette bir müzikal yapabilmekti. Hâlâ bir umuttur o! Biz Hitchcock'un, yalnızca cinayet hikâyelerinin bir yönetmeni değil, aynı zamanda muhteşem bir ressam, büyük bir romancı olduğunu da söylüyorduk, dolayısıyla demokratik bir yaklaşım vardı. Fakat gerçekte neler olup bittiğini göremeyecek kadar genç olduğumuzdan bir ütopyaydı o. Ben muhtemelen hâlâ öyle bakan birisi olduğum için bugün böyle söylüyorum. Ben gözlerimi ve kulaklarımı tarihi incelemek için kullanıyorum. Diğer insanlar gözlerini yazılı sözleri okumak için kullanıyorlar.

Fakat Amerikan sinemasının belli yanlarını benimsemekle düşmana davetiye çıkarmış olmuyor muydunuz?

Hayır. Hitchcock'tan yanaydık, fakat aynı zamanda Shirley Clarke, Jonh Cassavetes ya da Ed Emshwiller'in de yanındaydık. Geçenlerde Amerikalı bir eleştirmenin, *Héla pour moi* (Bana Yazık) bir [Stan] Brakhage filmi gibi görünüyor şeklindeki ifadesini okuyunca çok keyif aldım. George Markopoulos'la, benim *Cahiers*

du cinéma'da yazmaya başlamamdan çok uzun zaman öncesinden beri arkadaşız. Daha sonraları onun filmlerinin iyi olmadığını düşünmeye başladım, fakat samimi bir sinema yanlısı olan Markopoulos'u ve diğer insanları hatırlıyorum. Demokrasi vardı. Amerika Birleşik Devletleri'nin demokrasiyi Rusya'nın komünist hükümetinden daha fazla sevmemesini anlamıyorduk.

Sinema Tarih(ler)i'*nin ikinci bölümünde, "Teknik hayatı ve kimliği yeniden üretmeye ve hayattan koparma peşine düştü," diyorsunuz. Ne demek bu?*

Fotoğrafçılık icat edildiğinde, ta başından renkli olabilirdi, bu mümkündü, bu konunun analiz edilmesi gerekir. Eğer bu kadar uzun zamandır siyah-beyaz olarak kaldıysa, bu bir rastlantı sonucu değildir. Avrupa'da ortaya çıkmasından bu yana, bunun ahlâki bir yanının olması gerekir. Batı dünyasının siyahı, matem kıyafetinin siyahıdır. Dolayısıyla biz doğanın kimliğini resim sanatından alıp, onu belli bir tarzda öldürüyoruz...

Doğayı siyah-beyaz olarak fotoğraflayarak?

Sadece fotoğraflayarak, pasaportlardaki kimlik fotoğrafının bir adamın kimliği olarak kabul edilmesiyle – sadece bir fotoğraftan ibarettir o, kimlik değildir. Sonra o, resim sanatında büyük bir değişim yaratıyor: Daha fazla ayrıntı vardır, gerçeklik denen şeyin daha fazla sureti vardır. Fakat gerçekte biz doğanın kimliğini alıyoruz ve sonra kültürde bir parça ahlâk bulunduğundan, matem kıyafetinin rengi olan siyah beyaz olarak yapılıyor. Şunu da ekliyorum; ilk Technicolor ve bugün de hâlâ mevcut olan Technicolor az ya da çok gerçek çiçeklerin değil, cenaze törenleri için hazırlanan çelenklerdeki çiçeklerin rengidir.

1979'da sinemaya dönüşünüzden bu yana sinemasal güzelliğe yapılan yeni bir vurgu söz konusu. Sizin bununla bir sinemasal gizem anlayışı arasında yakın bir bağ kurduğunuz görülüyor.

Evet. Zamanın çoğunda gizem yoktur ve güzellik de yoktur – sadece makyaj var. *Schindler'in Listesi* gerçeğin makyajlanması ko-

nusunda iyi bir örnektir. Max Factor'ü'dür o. Renk türü siyah-beyaz olarak açıklanmıştır, çünkü laboratuarların gerçek siyah-beyazı yapacak imkânı yoktur. Spielberg siyah-beyazın renkliden daha ciddi olduğunu düşünmektedir. Elbette bugün siyah-beyaz bir film yapabilirsiniz, fakat zordur; siyah-beyaz, renkliden daha pahalıdır. Spielberg, sistemine -şarlatanca düşünme- sadık kalmaya devam etmektedir. Ona göre, şarlatanlık değildir. Ben onun kendisine karşı dürüst olduğunu düşünüyorum, fakat çok akıllı değil, dolayısıyla ortaya çıkan sonuç şarlatanlıktır. Bir belgesel izlemiştim, iyi bir belgesel değildi, fakat en azından Schindler hakkındaki gerçekleri öğreniyordunuz. [Spielberg] bu adamı, bu hikâyeyi ve bütün bir Yahudi trajedisini, sanki bir orkestraymış gibi, basit bir hikâyeden stereofonik bir ses elde etmek üzere kullanmaktadır.

Spielberg size tarihsel bir gerçeklik vermiyor...

Spielberg'in böyle bir gücü yok. Aslında benim yapabileceğim bir filmi yapacak gücüm yok. Yapmayı amaçlayabiliyorum ve bir kısmını, üçte ikisini ya da bazen onda dokuzunu yapabiliyorum. Spielberg *Schindler'in Listesi*'ni normal bir yönetmenin, dahi olmayan, William Wyler gibi bir yönetmenin yapacağı tarzda yapamaz; William Wyler savaştan hemen sonra *The Best Years of Our Life*'ı (Hayatımızın En Güzel Yılları) yapabilmişti; bugün o filmi izlediğinizde, Hollywood'da bazı dürüst insanların ve iyi sanatkârların birine yetişebildiği gerçeğiyle karşılaşıp şaşırıyorsunuz. Sinema bir bütün olarak Wyler'in filminden daha büyük bir potansiyele sahiptir, fakat Wyler yüzde 100 kendi potansiyeline sahipti. Bugün, kayboldu. Eğer bir yarış söz konusu olsaydı, William on iki saniyede yüz yard koşardı; Spielberg aynı mesafeyi iki dakikada koşardı.

Hélas pour moi'nın *(Bana Yazık) esas meselelerinden biri de, orada, anlatı medeniyetin esenliği açısından hayati bir öneme sahipken, gerçeği ve hakikati kaydetmenin ve aralarında iletişim kurmanın bir aracı olarak yetersiz kalmaktadır.*

Ben de *Bana Yazık*'ta aynı şeyi kaçırdım, fakat ben Spielberg'den daha iyi olduğumdan, o film daha iyidir. Ancak ticari bakımdan iyi değildir. O noktayı kaçırdım. O film başlangıçta izlediği seyirden tamamen farklı bir sonuca ulaştı.

Anlatıyı tanıklarla röportaj yaparak yeniden oluşturan araştırmacı/anlatıcı rolü benim aklıma Welles'in Mr. Arkadin*'ini (Bay Arkadin) getiriyor.*

Evet, *Bay Arkadin*'i hatırlıyorum ve onu aklıma getirdim. [Araştırmacı] film biraraya gelmediği için kurgunun yarısından sonra eklendi. O film iyi bir filmdir fakat mümkün olmadı... Filmin öyle bir niyeti yoktu. *Bay Arkadin*'de öyle bir niyet vardı. O yüzden iyi bir filmdir diyorum, çünkü Orson Welles, o zaman şeyleri yapma tarzının sadece yüzde seksen bile olsa, sonuçta filmin bir parçası haline geldi.

Biraz da JLG'nin JLG'si'nden söz edelim.

Doğru başlık, *JLG/JLG* şeklindedir – Gaumont'un o başlığı neden koyduğunu bilmiyorum. Eğer öyle olsaydı, onun JLG'nin, benim hakkımda, benim kendimin yaptığı bir çalışma olduğu, bir otobiyografi olduğu, hiç de öyle olmayan, Fransızcada *un examen de conscience* denen şey olduğu anlamı ortaya çıkardı. Benim *JLG/JLG Self Portrait* (JLG/JLG Otoportre) dememin sebebi budur. Bir otoportre 'ben'e sahip değildir. Onun sadece resimde bir anlamı vardır, başka hiçbir yerde değil. Onun filmlerde de [sinema filmleri] var olup olmadığını, sadece resimlerde olup olmadığını öğrenmeye çalıştım.

O film sizin zamanın çoğunda yalnızlık içinde olduğunuzu ortaya koyuyor – sizin hayatınızın, ya da otoportre tarzının bir yansıması mıdır?

Ben yalnızım, hepsi bu – kovamıyorum onu. İçeride, kendileriyle iletişim halinde olduğumu kesinlikle bilmeyen bir sürü insan ve bir sürü şeyle sayısız ilişkiye giriyorum. Fakat dışarıda, evet, çok yalnız olmak benim karakterimdir, hayatımın bir gerçe-

ğidir, insanlarla kurulan ilişkilerin getirdiği güçlüklerle birlikte. Zaman zaman *Walden* gibi, Thoreau gibi yaşayan insanları anlıyorum. Fakat gençliğimde bir sürü kuzen ve amca-dayıyla birlikte kocaman zengin bir ailenin bir parçası olmamanın etkisi de olabilir bunda. Gençliğimde çok sayıda insana sahip olduğum için bugün çok az kişiye sahip olmak sanırım adil bir durumdur.

JGL/JGL'yi ölüme ilişkin bir düşünce olarak görüyor musunuz? Ölümden çok söz ediliyor.

Ölüme ilişkin? Hayır, öyle değil. Başka bir zamanda olsaydı da çok farklı olmazdı. Eğer boş bir odanız varsa, duvarların çıplak olması ve bir ailenin bulunmaması, hatta duvarda bir aile resminin bile olmaması bende ister istemez bir suçluluk ve hüzün duygusu yaratır, çünkü benim bir ailem yok, bir iki arkadaşım var sadece. Ama diğer insanları filmin içine soktuğumda otobiyografik bir hal alıyor ve sonra farklı bir şey ortaya çıkıyor, o artık bir otoportre olmuyor. Otoportre, sadece ve sadece bir aynada yansıyan, ya da kamerada görülen bir yüzdür aslında. Başka türlüsü gülünçtür, çünkü genç bir oyuncuya kendi çocukluğunuzu canlandırtıyorsunuz ve... bu gülünç bir durumdur. Olmayacak bir şeydir.

"Hayat çizgisi ölüm yolunda bir engeldir, bu film benim son kararımı belirleyecektir" – ölüm üzerine çok açık bir düşünce değil mi bu?

Evet... Hayır, çünkü kendime ait bu küçük fotoğrafı *[filmin açılış fotoğrafı]* keşfettiğimde, daha altı yaşındayken neden böyle hüzünlü göründüğümü merak ettim. Bunun sebebi annemin beni pataklaması değildi; sanırım daha derinlerde olan bir şeydi. Dolayısıyla ben bu dünyadan memnun değildim!

Final sözü olarak şöyle söylüyorsunuz: "Yaşayacağım. Dünyada aşk olsun diye kendimi seve seve kurban edeceğim." Bunlar sizin kendi ifadeleriniz mi, yoksa bir yerden alıntı mı?

Sanırım bir alıntı, fakat şimdi alıntılarla kendim neredeyse aynı şeymiş gibi geliyor bana. O sözlerin nereden alındığını bilmiyorum; bazen bilmeden kullanıyorum.

Bir alıntıyı tekrarlarken, bir anlamda o sözü kendiniz söylemiş oluyorsunuz.

Benimle ilgili bir şey olması gerekir, fakat tam olarak bilmiyorum. Renk gibi, fakat burada sözlerle ifade ediliyor.

Bana göre, JLG/JLG *kıştan, yalnızlıktan uzaklaşıp bahara, açıklığa ve muhtemel bir geleceğe ilişkin yepyeni bir duyguya kavuşuyor:*

Evet.

Final çekimlerinden birisi, ilkbaharın inanılmaz güzellikteki bir manzarasına ilişkin, hayat vaadiyle dolu.

Evet. Bir dünya metaforu yaratmak açısından iyi bir şey oldu ve sonra gölgeler geliyordu. Fakat kötü şeyler ifade etmiyorlar – günün sonudur sadece.

Filmin başında, "İçinde hiç kimse bulunmayan çocukluk peyzajları, şeylerin çekiminin yapıldığı yerler"e atıfta bulunuyorsunuz. Her peyzajın çok özel nitelikte kişisel bir tınısı mı var?

Hayır. Onu ben kendim çekmedim; bir fotoğrafçı gidip çekti, ben sadece onlar arasından seçim yaptım. Manzara çekimleri yapmayı seven Yves Pouliquen adında Cenevreli bir fotoğrafçıydı. Fotoğrafçıların çoğu manzara çekimi yapmayı sevmiyor, ışığa boyun eğmeyi sevmiyorlar. Bu kişi ışık konusunda iyi değil, fakat belgeselci birisi olarak tek başına gitmesi güzel. Bir bulut gölgesini yakalamak için üç saat zaman harcama konusunda hiç tereddüt etmiyor, sonra o fotoğraf, hayatı o manzaranın içine taşıyor.

Sizin kendinizin yapmak istediği şey de bu değil mi?

Evet, fakat ben çok güçsüzdüm. [Ne olursa olsun,] o yerlerin çok güzel olduğunu biliyorum, çünkü benim muhitim, bu güzel fotoğraf konusunda çok tereddüt etmiştim – o mu olsun, bu mu olsun? Genç birisi olduğu ve gidip çok sayıda çekim yapması söylendiği için en iyisi böyle yapmaktı. Filmi büsbütün yalnızlaştır-

mıyormuşum gibi bir his vardı içimde, yanımda birkaç kişi vardı, dahi ya da anarşist denen ben yoktum sadece.

JLG/JLG'de yer alan görsel bir motif de alıştırma defteri: Önce sizin başlıklar yazdığınız bir defter, sonra sayfaları boş olan, sadece çocukların adları yazılı olanlar, sonunda da sayfaları hâlâ boş olan sizin defterinize dönülüyor. Bu boş sayfalar geleceğe, hâlâ yazılmayı bekleyen tarihe ilişkin başka bir imge gibi görünmekte.

Evet.

O halde, bu film bazılarının düşündüğü gibi bir elveda ya da bir mezar kitabesi değildir. Kendi geleceğinizin potansiyel ya da umutlu olmak anlamında bir çocuğun geleceğiyle aynı olduğunu mu söylüyorsunuz?

Ben o duyguyu taşıyorum, evet. Yaşlandığınızda, yaşlanırken kendinizi bir bakıma gençleşiyor hissederken sahip olunan bir duygu – genç yaşlılık, deyim yerindeyse, çok... rahatlatıcı.

Çocuklarla özdeşleşmek?

Evet, fakat yaşlılığınızdan sakınmamak. Hâlâ keşfedecek her şeye sahipsiniz. Film yönetmenleri genellikle ikinci filmlerinde, "Ne yapabilirim? – her şeyi yaptım," derler. Ben de Şimdi, "Hiçbir şey yapmadım, yapacak bir sürü şey var," diyorum. Fakat onu yapacak zamanın olmamasını da dert etmiyorum. Sinema filmlerinde -elektronik teknolojisiyle birlikte sinema filmi nasıl bir şey olursa olsun- yapılabileceği hiç aklıma gelmeyen bir sürü şeyin bulunduğunu bilmeme rağmen, eski bir kitap rafının [çekiminin] bir sürü şey anlatabileceğini biliyorum.

Sonuçta, evinizden ayrılmadan bir film yapabiliyorsunuz.

Az çok yaptım.

JLG/JLG'nin açılış çekimi sırasında kamera sizin bir gençlik fotoğrafınıza doğru yavaş yavaş ilerlemekte, kamera ve kameramanın gölgesi çok görünür bir haldedir.



JLG/JLG'de (1994) Godard.

Sadece bir kez, seyirciyi -onun 'ben ve ben' olduğumu anlasın diye küçük birini- gözümün önüne getirdim. Ressamların, kendilerini, palet ve fırça tutarken gösterdikleri otoportrelerindeki gibi.

Pencereye yöneltilmiş video kameraların arkasından çekilmiş birkaç çekim var. Neden her çekimin bir bütün olarak o görüntüden ziyade kameranın vizöründeki görüntü üzerine odaklanması söz konusu?

İzleyicilerin odaklanma konusuna, odaklanma düşüncesine kafa yormasını sağlamaktan başka bir amacı yok. Edebiyatta, resimde ya da müzikte bir film yaparken, odaklanma düşüncesi yoktur; filmler konuya odaklanır.

Benzer şekilde, Bana Yazık'*ta da Rachel'in (Laurence Masliah) diz çekiminde odağın çok dışında olağanüstü bir çekimi var; kameraya doğru yürüyor ve yakın çekimde odağa giriyor.*

Evet, onu tercih ediyorum. *Sinema Tarih(leri)*'nde, *La belle et la bête*'de (Güzel ve Çirkin) Josette Day'in o uzun koridora yaklaştığı zamanı gösteren çekimle ilgili resimler var; Cocteau bir takip

çekimi yapmadı, Josette Day'i bir kaydırma aracının üzerine yerleştirip kameraya doğru ilerletti. Aslında aynı şey, fakat anlam aynı değil. [*Bana Yazık*'taki çekimde] o anlamı yakalıyorsunuz: Josette Day odağa giriyor. Suyun yüzeyine çıkan birisi gibidir, çünkü her şeyden önce beyazperde bir yüzeydir. Seyircileri bu konu üzerine *düşündürmem* gerekiyor. Aynen müzik gibi – kesin olmamalı; şunu ya da bunu ifade ediyor görünmemeli. Amerikalılar, "Tam olarak ne söylemek istiyorsunuz?" sorusunu sormayı seviyorlar. Ben de onlara şöyle cevap veriyorum: "Kesin olmamak üzere söylüyorum." *(gülüşmeler)*

Bana Yazık*'ta bir düzeyde sinemanın teknik sözlüğünü keşfettiğiniz görülmekte: odak, poz, kamera hareketi, montaj ve hatta benim kesinlikle yapmadığınızı sandığım içeride ve dışarıda zoom yapma...*

Hayır, çok nadir.

Baştan niyetlenilmiş bir şey miydi?

Hayır, çekim sırasında ortaya çıktı. Film benden uzaklaştığı için, yapamadığım şeyden tamamen farklı olmasına rağmen bazı şeylere devam etmeye çalıştım muhtemelen. Gramer cümlenin kendisinden daha önemliydi, ya da gramer cümlenin ifade ettiği şeyin bir hatırlatıcısı haline geldi. Cümle kurulmadı, gramer oluşturuldu. Aynen artı, eksi ve eşittir işaretleri dışında teoremle ilgili başka bir şey olmadığı için, kesinlikle bilimcilerin başarısı söz konusu olmayan matematik teoremi gibidir.

Fakat ortamın gramerinin tam bir doğrulanışını görme konusunda heyecan verici bir şey var, keşke duygulara başvurmaktan kaynaklanmış olsa.

Evet; bu, sinemanın başlangıcıdır. Zaman zaman yapabileceğimiz tek şey, bu güce karşı bir kez daha yeterince dürüst olmaktır. Bunu matematikte yaparsanız bir anlamı olmaz. Edebiyatta yapamazsınız, çünkü cümle ve gramer kesip ayıramayacağınız kadar yakın bir ilişki içerisindedirler. Fakat sinemada yapabilirsiniz. Bir takip çekimi ya da başka bir şey olmadan manzara çekimi yapar-

sanız... Kimi underground Amerikan filmlerini bu yüzden beğeniyorum, örneğin Michael Snow'un muhteşem filmi *La Région centrale*'i uzun bir panoramik çekimdir.

Fakat Bana Yazık*'taki gramer çalışmaları 'anlatı'ya entegre olmuş görünüyor.*

İyi birine [senaryoya] sahip olduğumu düşünmüştüm, fakat çekim zamanı çok yakındı. 100-200 sayfaydı yazdığım ilk taslak metin ve üç hafta sonra çekmemiz gerekti. Dolayısıyla yapımcıya ve başrolü oynayacak kişiye, "Bu mümkün değil, bizim üç aylık bir zamana daha, belki de üç yıla ihtiyacımız var. Siz hazır mısınız?" dedim. Tabii hiç kimse hazır değildi, böyle bir durumdayken çektim onu, çünkü sonuçta film filmdir, aynen hayat gibi. Her gün yapabildiğimiz kadar yapmamız gerekiyordu. Şeylerin belli bir miktara ulaşacağından emin olmam gerekiyordu, dolayısıyla, o gramatik sinemasal figürleri farkında olmadan devam ettirmeye çalışmamın sebebi bu olabilir.

Ben Sinema Tarih(ler)i*'ni görünceye kadar, video görüntüsünün bu kadar güzel ve duygulu olabileceğini kesinlikle düşünmemiştim. Siz onun potansiyelini fark etmiş görünüyorsunuz.*

Ben normal bir Sony ekipmanı kullanıyorum *(kahkahalar)* – umarım sapasağlam yepyeni bir elektrikli süpürge gibi kullanıyorumdur. Ben eşyaların temiz ve iyi görünmesini seviyorum; eğer bir bisiklet ya da arabaysa öyle görünmesi gerekir. Televizyon iyi yapılmıyor ama televizyonda harika görüntüler meydana getirilebilirdi – olup biten budur. Fakat sanırım, bir ressamın muhteşem bir tablosu kadar güzel görünebilen bir eskiz çalışmasına benzemektedir bir parça.

Sizin ilk video çalışmanız resim çalışmasına daha az benziyordu. Sinema Tarih(ler)i*'nin dokusu bir tabloyu andırıyor.*

Doğrudur. Resim sanatının tarihine ve onun saf resmine, fakat sinemasal resmine aittir; çoğu insanın gözden kaçırdığı sinemanın bir parçasıdır. Ve reklam da değildir. Reklamcılar tablo yapı-

yorlar, ya da şu Polonyalı video yapımcısı Rybczynski – onlar sadece reklamcıdırlar, anlam yoktur, uygun bir davranıştır. Ben bazen reklamları tercih ediyorum, o bir dakikalık sürelere bir sürü para yatırılıyor ve çok pahalı olacağı için sinema filmlerinde mümkün olmayan şeyleri yapıyorlar. Onların anlamları, amaçları şunu bunu satmaktır – bu da iyi bir şey değildir. Bir şey üzerine yapılmış 30 saniye için 1 milyon dolar harcamak iyi bir şey değildir... Bilmiyorum, 1 milyon dolar değerinde olmayan bir Genaral Motors arabası.

Fakat tamamen katılıyorum: O bir tablodur ve romandır. Bana göre, sinema benim tek amacımdır, fakat mümkün değil, çünkü sinema tablo demek değildir. Bana göre, sinema *(bir sanat dergisinde yer alan, bir manzara içindeki birkaç figürden meydana gelen bir resmi işaret etmektedir)*. Fakat ben o insanların [tabloda yer alan] söz söylemelerini seviyorum, sonra bir de drama vardır – fakat drama o şekilde resmedilmiştir. Bir romandaki gibi değil. Ben tablolara sıkça bakarım ve kendi kendime, O adam ne anlatıyor? O insanlar – ne düşünüyorlar? diye sorarım. Bir Preminger filmiyle empresyonist resim arasında kıyaslama yapan ilk makalemi hatırlıyorum. Belki öyle bir şey mümkün değildir, fakat benim açımdan mümkün görünüyor – o benim sinemamdır. O yüzden resme giderek daha çok yaklaşmaktadır. Şimdi [sanat dergisindeki o resmi] bir filme koysam, hangi görüntü önce, hangi görüntü son-ra yer alacaktır? Benim resimde istediğim şey, bir parça odak dışı olmasıdır, buna aldırış etmezsiniz. Sinemada odak dışına çıkamazsınız, fakat bir diyalog eklerseniz, filmlerde, gerçekliğe böyle bir bakış şekli gösterirseniz, o zaman, çok iyi bir şekilde odaklandığınız sinematografik görüntüyle sözler arasında odak dışında kalan bir alan ortaya çıkar, işte bu odak dışındaki alan gerçek sinemadır.

Sinema Tarih(ler)i'*nin görsel dokuları sık sık bir resmin belli yerlerinde ciddi bir biçimde çalışılması tarzında kat kat örülmüştür – canlılık ve duygu haliyle.*

Evet, duygu hali güzel bir ifadedir. Romanlarda olmayan, resimdeki duygu hali güzeldir, çünkü her ifade biçiminin, diğerle-

rinde olmayan kendi biçimlerine sahip olması gerekir, aksi takdirde sadece bir tek ifade biçimi olacaktır. Filmler her bir aile parçasına aittir. Bana göre, filmler sanat ailesinin yüz karası olan ufaklığı gibidir. Fakat yüz akıdır – çünkü beyazperdenin rengi beyazdır. *(kahkahalar)* Duygu hali sinemada yeterince olmayan bir şeydir; sessiz sinema döneminde daha fazlaydı ve sesli filmlerle birlikte doğal olarak ortadan kayboldu.

Sinemayı ya da görüntüyü hapsetti.

Evet, bir bakıma. Ben teknolojiyi sık kullanmaya çalışıyorum, örneğin görüntüyü sesten ayırmak için Dolby kullanıyorum ve drama ihtiyaç duyar duymaz, görüyorsunuz, ikisi gene biraraya geliyor.

Özellikle de Amerikan sinemasında, kamera gerçeğinden (giderek yapay bir hal almasından) dolayı artık kamerayla çalışmadığınız [çok açık] bir gerçektir. Geçenlerde *Pelican Brief*'i (Pelikan Dosyası) izledim. Tamamen ticari bir film. Kamera hareketi var, fakat kamera hareketiyle, durgunlukla ya da von Strocheim yahut von Sternberg'in çekim değişikliğiyle hiç ilgisi yok. Anlam diye bir şey yok, sadece biz film yapıyoruz havası var.

Onun duygu halinin bir başka biçimi olduğunu düşünmüyor musunuz?

Hayır, orospuluktur o.

JLG/JLG*'den alınan bir başka söz de şu: "Bir imge, iki farklı gerçekliği birlikte çizen kafanın yarattığı bir oluşumdur; gerçekliklerden ne kadar koparsa, imge o kadar güçlü olur."*

Bu eski bir söz. *JLG/JLG*'de bana ait neredeyse bir tek söz bulunmuyor; okuyup bir kenara not ettiğim için onlar benim sözlerim haline geldi.

Çile'deki *film yönetmeni söylüyordu onu.*

Kral Lear'de de var. Dadacı sürrealistlerinden biri olan Pierre Reverdy'nin bir şiiri, Dadacılığın Zürih'te icat edildiği 1921'den

kalma. Ölmüş birini gördüğünüz için bir imge güçlü değildir şeklindeki düşüncemi çok güzel ifade ediyordu o söz... Bazen, nadiren görülse de, ölü birisi de bir etkiye sahiptir. Vietnam savaşı bir sürü ölü gördüğümüz için durmadı, Amerikalıların Kent State'te bir öğrencinin -binlerce değil, tek bir kişi- öldürülmesini görmeleri yettiği için durdu o savaş. Ertesi sabah devam edemediler, [fakat] üç dört yılı buldu ve sonra Hanoi'yi bombaladılar.

O düşünceyi nasıl pratiğe dönüştürdünüz, uç noktalara varan karşıtlıklardan belli bir imge oluşturdunuz?

Bir imge somutlaşmaz. Bu bir imge değildir, bir resimdir. O imge, ona bakarak benimle kurulmuş bir ilişkidir, başka birisiyle bir ilişki hayal etmektir. İmge bir ilişki demektir.

Sizin gerçek montaj düşüncenizin gerçekleştiği yer burası mı?

Evet. Sinemanın *La vrai mission*'ı, gerçek amacı, montaj denen şeyin ayrıntılı bir şekilde incelenip uygulamaya sokulma yolunun bulunmasıydı. Fakat biz kesinlikle o aşamaya gelemedik; yönetmenlerin çoğu o noktaya geldiklerine inandılar, fakat başka şeyler yaptılar. Özellikle de Eisenstein. Montaja giden yolda ilerliyordu fakat oraya ulaşamadı. Eisenstein kurgucu değil, açı alıcısıydı. Bu yüzden açı alma konusunda çok iyiydi, bir montaj düşüncesi vardı. *Ekim*'in üç aslanı, üç farklı açıdan alınmış aynı aslandı, dolayısıyla aslan hareket ediyormuş gibi görünüyordu – aslında montajı getiren bir açılar birliğiydi o. Montaj başka bir şeydir, kesinlikle keşfedilmemiştir. Sesli filmler geldiği zaman durdu; sesli filmler onu teatral bir biçimde kullandı sadece.

Place in the Sun'daki (Güneşte Bir Yer) Elizabeth Taylor'ın imgesini Sinema Tarih(ler)i'nde yer alan fırınlardaki ceset imgesiyle bir araya getirdiğinizde – bu montaj oluyor.

Bu tarihsel montajdır. Ciddi bir iştir: Elizabeth Taylor'ın gülüşünün neden böyle bir gülüş olduğu açıklanıyor...

Soykırım nedeniyle...

Soykırım nedeniyle. George Stevens da Soykırım'ı çektiği için, onu yıllarca tavan arasında sakladı, fakat *Güneşte Bir Yer*'i çektiğinde hem gülme hem de felaket vardı. Olağanüstü bir film değilse de, çok yoğun bir filmdir, açıklanması da mümkün değildir. George Stevens'ın daha sonra yaptığı öteki filmlerden hiçbirisi [iyi değildi]. Millie Perkins'le yaptığı, *Schindler'in Listesi*'nden daha iyi olan fakat çok iyi bir film olmayan, *Anne Frank'ın Günlüğü*'ndeki Millie Perkins'in gülüşünde Elizabeth Taylor'la yaptığı kadar başarılı olamadı.

Sinema Tarih(ler)i'*nde baştan sona, muhteşem güzellik ve yücelik imgelerini korku ve gaddarlık imgeleriyle yan yana getiriyorsunuz. Sinemanın bu iki şey arasında gerçekleşen bir şey olduğunu söylüyor gibisiniz.*

Evet, bir aşkınlık düşüncesi var. Gözleri bağlı mahkûmun bir direğe bağlanmasıyla ilgili haber filmini birleştirdim – biliyorsunuz, üç dakika içinde öldürülecekti; o filmi Gene Kelly ve Leslie Caron'un Seine'de dans ettiği *An American in Paris*'le (Paris'te Bir Amerikalı) birleştirdim. Bilinçli olarak yapılmamıştı, fakat daha sonra, evet, *Paris'te Bir Amerikalı* muhtemelen aynı zamanda çekildiği için onu yapma hakkım var, dedim.

Sinema Tarih(ler)i'*nin ilk bölümünde sinemasal kurgu efektleri üzerine önemli varyasyonları -iki çekimi çok çabuk bir şekilde biraraya getirmek, bir cümleyi kaydeden bir kelime işlemcinin temposunu ayarlamak- gerçekleştirmek amacıyla videoyu kullanıyorsunuz. Neyi hatırlatmak istemiştiniz?*

Görüntüleri kurgu yapmadan biraraya getirme çabasından ibaret – ortada bir tek görüntü varken, iki tane görüntü olduğunu düşünmemizi sağlayacak kadar hızlı bir şekilde üst üste bindirme.

Filmdeki görüntünün sürekliliği bana saniyede 24-kareymiş gibi geliyor: Sanırım sizin yapmaya çalıştığınız...

O konu üzerinde ayrıntılı bir şekilde çalışmak, evet.

Aşırı derecelere varan kaybetmeler hakkında ne söyleyeceksiniz?

Sinema filmlerinin başından beri var olan eski bir hiledir; Yeni Dalga yok etme konusunda daha aktifti –şimdi de videoyla dönülmüş oldu ona, fakat iyi bir şekilde.

Fakat Sinema Tarih(ler)i*'nde daha önce sinemasal emsali görülmeyen geçiş efektleri de var: örneğin, bir görüntünün giderek ortaya çıktığı ve sonunda önceki görüntüyü sildiği zaman. Sinema filmlerinde silmeler ve bölünmüş ekran efekleri var, fakat bunun üzerinde hiç durulmuyor. O gramer videonun eşsiz grameridir.*

Evet, fakat sinemadır. Bana göre, video bir tür sinema filmleri departmanıdır. *Sinema Tarih(ler)*i'ni izlediğinizde alışılmış bir video duygusuna sahip olmuyorsunuz, sinema filmi duygusu hissediyorsunuz.

Ben Sinema Tarih(ler)i*'ni video projeksiyonu olarak ve televizyonda kaset olarak izledim...*

Eğer televizyonunuz iyi ayarlanmışsa ve iyi bir stereo cihazınız varsa o daha iyidir. Televizyonda projeksiyon yoktur. *Geri* çevirme vardır – koltuğunuzda ya da yatağınızda geri çevrilmiş durumdasınız. Filmlerde yansıtılmış haldesiniz, fakat hâlâ ne olacağına karar vermeniz gerekiyor. Televizyonda sadece bir şeyin aktarılması olayı vardır. Yansıtmak sinemaya özgüdür, evet.

Gene, Sinema Tarih(ler)i*'nden bir alıntı: "Tiyatro çok fazla tanıdıktır; sinema çok bilinmedik bir şeydir."*

Bresson?..

Ben bunu sizin sinemayı bir 'histoire de la nuit', 'gecenin hikâyesi' olarak tanımlamanıza bağlıyorum ve benim o iki ifadeden hareketle yarattığım imge bir gizem alanı olan sinema düşüncesidir. Neden 1980'lerin ortalarından bu yana olan filmlerinizin giderek artan bir şekilde gizem anlatımıyla meşgul olduğunu düşünüyorsunuz? Dedektif, Selam Meryem, Yeni Dalga, Bana Yazık, *bütün bunlar bir merkez, anlaşılmaz bir gizem ya da bulmaca etrafında dönüyor.*

Yaşlandığınız zaman, yapı analizi romanın kendisinin bir parçası haline geliyor. James Joyce'un *Ulysses*'iyle Erle Stanley Gardner arasındaki fark budur. Perry Mason'daki gizem sadece anlatım gizemidir, [Joyce'ta] yazının kendisinin gizemi romanın bir parçasıdır. Gözlemci ve evren aynı evrenin bir parçasıdır. Atom partikülünün yerinin bilinemeyeceği söylenirken, bilimin bu yüzyılın başında keşfettiği bir şeydir o. Yerleri biliniyor, fakat hızları bilinmiyor; ya da hızlarını biliyorsunuz, fakat nerede olduğunu bilmiyorsunuz, çünkü o size bağlıdır. Tanımlayan kişi tanımlamanın bir parçasıdır.

1960'larda ve 1970'lerde çözmeye çalıştığınız gizemler seküler materyalizme dayanıyordu ve arzu, ideoloji, dil ve güç gibi şeylerle ilgiliydi. 1980'lerden bu yana, filmleriniz bu ciddi sorgulamalara devam ederken, bir yandan da felsefe ve metafiziğin sonsuz gizemleriyle ilgilenmektedir.

Sanırım öyledir ve metafiziği sıradan şeyler vasıtasıyla getirebilirseniz, o zaman iyidir. Bu, sanatçının görevidir. Cézanne'ın resmettiği basit bir elma, basit bir elmanın ötesinde bir şeydir. Ya da sadece basit bir elmadır.

Yeni Dalga'*da ve* Bana Yazık'*ta doğayı kullanmanızın arkasında yatan bu mu?*

Evet.

Bu iki filmde parlak doğal ışığı kullanmanız alışılmışın dışındadır – kamera bir iç mekândayken ışık sık sık dışarıya yöneliyor, ya da dış çekim söz konusu olduğunda ufka yöneliyor. İleri düzeydeki kontrasta yapılan bu vurgunun sebebi nedir?

Kontrastı gördüğüm için. Biri karanlık biri aydınlık, birbirinden uzak iki görüntüye sahip olmanın bir yoludur. Ben ışıkla yüz yüze olmayı seviyorum; ışıkla yüz yüze geldiğinizde kontrast ortaya çıkıyor ve dış hatları görebiliyorsunuz... Avrupa'daki resim sanatında sürekli yaşanan bir problemdi bu, fakat Romantiklerden ve Delacroix'dan bu yana daha çok farkında olunan bir problem. Arkada ışığın olmamasınını seviyorum, çünkü arkadaki ışık projektöre aittir, kameranın, aynen bizim hayatta sahip olduğu-

muz gibi, ışığa ön tarafta sahip olunması gerekir. Alıyoruz ve [daha sonra] yansıtıyoruz.

Bu yüzden mi kameranın arkasına yapay ışık koymadınız?

Kesinlikle bu yüzden.

Fakat hâlâ yapay ışık kullanıyorsunuz?

Bunun tek sebebi, elli yıl öncesinin muhteşem fotoğrafçıları kadar iyi fotoğrafçılarımın olmamasıdır. Dolayısıyla yapay ışık kullanmayı tercih ediyorum, fakat şeyleri değiştirmeden: Belki de daha güçlü ışık ihtiyaç duyduğumuzda bize odaklanma imkânı sağlayacaktır. Bana göre, neredeyse hiç fotoğrafçı yok. Setin her yerinde ışıkla ve ne gölge ne başka bir şey olmadan, aynı dolgu malzemesine sahip insanlarla televizyon çalışması yapma tarzları öldürdü onları. Ben fazladan ışık kullanmayan ve asıl olarak ışık girmesi için iyi bir açıklık üzerinde çalışma çabası içinde olan görüntü yönetmenleri kullanıyorum.

Dedektif'*te bir cümle var: "Kesinlikle hiç ışık yok, sert ışık var sadece."*

Dedektif iyi aydınlatılmıştı, fotoğrafçısı (Bruno Nuytten) iyiydi. Tanınmamış oyuncuları güzel aydınlattı, çünkü görülmedikleri zaman korkmuyorlardı. Fakat Nathalie Baye ya da Johnny Hallyday gibi star denen oyuncular gelir gelmez yapay ışık koydu, çünkü iyi değildi. Televizyondaki spikerleri görmek istediklerini söyledikleri için onların üstüne ışık koydu. Spikerleri görmenin ne önemi var? Bizim onların söylediklerini duymaya ihtiyacımız var sadece.

Bu düşünceye katılmıyorsunuz.

Ah, tamamen. *(gülüyor)* Bir kavga vardı. Fakat ondan uzak duramamıştım, çünkü sözleşmede yer alıyordu. Bir uzlaşmaydı o. Bir film daima bir uzlaşmadır.

Çeviri konusundaki yardımı için Rodney Hunter ve Sophie Gluck'a teşekkürlerimle.



g



JEAN-LUC GODARD

DAVID STERRITT

"Sinema bir düş ya da hayal ürünü değildir. Sinema hayattır. Ben filmlerle hayat arasında bir fark görmüyorum. Mesela cinsellik de, hayatta ne rol oynuyorsa sinemada aynı rolü oynar. Aynı sebeple, bir filmin sembolik olabileceğine ihtimal vermem; çünkü bir film, gerçeğin fotoğrafının çekilmesidir. İyi bir film yapmak, problemleri farklı biçimde ortaya koyma meselesidir. Siyasal bir film yapmak istiyorsanız, kuşkuları ortaya koymak zorundasınız. O yüzden eleştiriyi de film yönetmeninde değil, filmin içinde aramalısınız.

"Öte yandan, film hem bir deneyimdir hem de bir gösteri işidir. Gösterinin açıklanacak bir tarafı yoktur. Bugün yaygın olan eğilim, filmlerde sözlerin önce, görüntülerin sonra gelmesidir. Oysa olması gereken bunun tam tersidir. Bizim bir kez daha görüntülerle düşünmeyi öğrenmemiz gerekiyor; filmler o zaman daha gerçekçi olacaktır.

"Ben aşk arayışı içindeyim, fakat çalışma aracılığıyla. İnsanlar aşkla işi ayırmaya çalışıyorlar, oysa ben bunun mümkün olduğu kanısında değilim. Filmler, insanın içine bakmayı sağlayan yegâne şeylerdir. Ben, gerçek ülkesi dil, toprağı ise filmler olan birisiyim. Biz kadınlara âşık olmadan, paraya âşık olmadan, savaşa âşık olmadan önce sinemaya âşık olduk. Bana hayatı keşfettiren sinema oldu ve biliyorum ki aşksız film olmaz."

agora kitaplığı • 438
ISBN 978-605-103-234-4
sinema • 84
www.agorakitapligi.com