

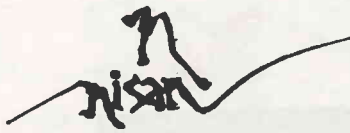


# SINEMATEK





SINEMATEK



Yayına Hazırlayanlar:  
UĞUR ERUZUN - MEHMET GÜRELİ  
NİLGÜN ÖNEŞ - DEFNE SANDALCI - ALİCAN TURALI



# SİNEMATEK

8. İSTANBUL ULUSLARARASI FİLM FESTİVALI'NDE

## JEAN LUC GODARD

1-16 NİSAN/APRİL 1989

SERSERİ AŞIKLAR / BOUT DE SOUFFLE 1959  
Jean-Paul Belmondo - Jean Seberg

CİMLİ KIZ / LA CHINOISE 1967  
Anne Wiazemsky - Jean-Claude Leaud

ABİ CARMEN / PRENOM CARMEN 1982  
Maruzhka Detmers - Jacques Dohnaie - Myriem Roussel

DEBEKTİF / DETECTIVE 1987  
Johnny Halliday - Nathalie Baye - Claude Brasseur  
Lucebert - Jean-Pierre Léaud

SAGINI K OZ / SCENES LA DROITE 1987  
Gene Birkie - Jacques L aud - Jean-Luc Godard







# SINEMATEK

## İÇİNDEKİLER

HÉLÈNE MERRICH  
Jean-Luc Godard'la Söyleşi/4

SUSAN SONTAG  
Godard/9

RICHARD ROUD  
Jean-Luc Godard/10

JEAN-LUC GODARD  
Bergmanorama/14

KADIN KADINDIR  
Senaryo/19

EVLİ BİR KADIN  
Senaryo/23

ONUN HAKKINDA BİLDİĞİM İKİ ÜÇ ŞEY  
Senaryo/28

FATİH ÖZGÜVEN  
Godard Hakkında Bildiğim Bir, İki Şey/36

SERSERİ ÂŞIKLAR  
Senaryo/38

HAYATINI YAŞAMAK  
Senaryo/45

ALISTAIRE WHYTE  
Anna Karina'yla Konuşma/48

MEHMET GÜRELİ  
Cahiers de Godard/50

YVONNE BABY  
Küçük Asker Üzerine Godard'la Söyleşi/52

GODARD'DAN  
/55

REHA ERDEM  
Sanki Godard, Edouard/57

JEAN-LUC GODARD  
Sinemanın Gerçek Tarihine Giriş/60

SAMİ ALTINDAĞ  
Godard'ın Aklıma Getirdikleri/68

RAYMOND LEFEVRE  
Jean-Luc Godard/Prénom Carmen/74

JEAN-LUC GODARD  
Filmografi/77

CHARLIE CHAPLIN 100 YAŞINDA  
/83





## HÉLÈNE MERRICH

### JEAN-LUC GODARD'LA SÖYLEŞİ

#### Yeryüzünde bir yer

Türkçesi: Alican Turalı

*Rolünü üstlendiğiniz Prens Muichkine'in aynen sizin gibi İsviçre'den gelmesi bir rastlantı mıdır?*  
Hayır, öncelikle Shakespeare'in budalalıklarını düşünmüştüm, Kral Lear, daha sonra Dostoyevski'nin Budalasını düşündüm ve ne zamandır gerçek bir roman okumak istediğimden onu tekrar okudum. Budala olmaktan başka beni, Prens olarak çağırmalarını istiyorum, buna bir küçük erkek çocuğu gururu olarak bakabilirsiniz.

*Sinema ve dünya ile olan ilişkilerinde mutlak bir isteksizlik ve başkalarına güvensizlik duygularıyla dolu bu şahısla ortak yönünüz var mı?*  
Yeni Dalga'da Nefret vardı. Bu sürrealistlerinki gibi, sevmediklerinin üstüne taşlar fırlatabilecek nitelikte estetik bir nefretti. Yeni Dalga bazı filmlere karşı, şahıslara değil, gerçek bir nefret beslerdi. Bu duygu bende şimdilerde azaldı, biraz daha yumuşak, biraz daha meraklı olmak istiyorum. Budala rolüne girmek daha iyi, öteki halde insan çok tepki alıyor.

*Şu sıralarda hangi filmlerden nefret ediyorsunuz?*

Tüm Fransız prodüksiyonlarını sayabilirim; bu duyguyu makalelerinde en iyi dile getiren Truffaut idi. Bugünün gençleri biraz daha kibar, daha amaçsız, fazla zorluklarla karşılaşmıyorlar, kızlar doğum kontrol, babaları ücretli izin hakkı için mücadele etmek zorunda değiller. Bu da bence, bizim temsil ettiğimiz sinemanın sonunu simgeliyor. Eski Yunan'dan beri insan sürekli olarak zaferler kazanmış, ancak bugün sinema yok artık, bunun başlangıcına gelmiş bulunuyoruz. Sanat veya Batının sanat kavramı, devrini Rönesansla birlikte başlattı ve Fransız Yeni

Dalgasıyla kapattı. Bu açıdan kendimi geçmişte kalmış hissediyorum.

*Ancak siz yaşamaya devam ettiğinize göre bugün de sinemacı sayılmazmısınız?*

Hayır kimse avangard olamaz. Yeryüzüne geldiğiniz zaman ya diğerlerinin önündesiniz, arkasındasınız veya yanyanasınız. Ben öndeyim ama, bir an gelir ve siz sürünün çoğalıp geçmesi için yana çekilirsiniz ve kendinizi geride bulursunuz.

*Bu durumda Godard'ın her yeni filminin bir olay ve yenilik getirmesini nasıl açıklıyorsunuz? Son yaptığınız gene oldukça değişik, özel ve önde bir film.*

Evet, kelimenin gerçek manasına uygun olarak biraz fazla budala bir filmdi. Ancak Truffaut, enerji dolu ama budala filmleri, akıllı ancak yumuşak filmlere tercih ettiğini söyledi. Delano'y'un büyük filmleriyle dönemin Fransız sinemasının diğer filmleri gibi. Ben çok fazla değişmedim, çok pahalı olmayan filmlerde yapıyorum ve daha başka filmleri yapmak istiyorum. Henüz hiç bir şey yaşamadığımız, ve de herşeyi yeniden yaşamamız gerektiği hissine de kapılıyorum. Yalnızca bir şey var, artık halk daha azını istiyor, kendini daha güvenli hissetmek istiyor. Yeni bir şey aradığı zaman da; nasıl söyleyeyim porno dergileri mesela, utanç vericidirler ama onları güzel kağıtlara basarlar ancak bu çok fazla bir şeyi değiştirmez.

*Filminiz ne kadar budala olsa da genede aydın budalalara, temel bir kültüre sahip olan dürüst insana sesleniyor çünkü bir dizi edebi ve sanatsal gönderilerle dolu.*

Evet onlar aynı zamanda prensdirler de! Hem evet, hem hayır çünkü herşeyi duymaya mecbur



# SİNEMATEK



değiliz, bu müziğe çok bağlı sinemanın tuhaf bir şekilde gözlerle ilişkisi vardır, görüntüyü biraz değiştiren ressamlar hem tanınmamışlar, hem de aşağılanmışlardır. Picasso sevilmemiş, resimlerinin hem bir tamirci tarafından yapılabilecek düzeyde, hem de bir servet olduğunu düşünenler tarafından hayranlıkla izlenmiştir.

*“Kor gözlü Finlandiyalı kadın”. Bu bizi çok güldüren bir filminizdi, çekerken eğlendiniz herhalde?*

Hayır yorucu olduğunu söyleyebilirim, daha iyi çalışarak biraz daha eğlendirici olmasını isterdim, ancak bunun için de daha fazla zamana kararlılığa ve paraya ihtiyaç var. Tati'nin “Jour de Fête” filmini çevirdiği zamanki gibi kendisi, ekibi ve filme çektiği konu arasındaki uyumu bulmak çok zor. Bir entelektüel olduğumu zannetmiyorum, fikirleri çok severim, benimle çalışan bütün kimselerin çok beğendiğim fikirleri vardır, bunları gerçekleştirmeyi hep hayal etmiş ancak yapamamışım. Komik filmler pahalıya mal olurlar. Tati'nin sonu iflas ve fakirlik içinde ölümle bitti çünkü iyi olduğu ölçüde pahalı filmler yapıyordu.

*Sizce gülmek, kültüre uygun düşüyormu?*

Benim filmimde hiç bir kültür yoktur, düşünce vardır ancak düşünce kültür değildir. Ben kültürlü biri değilim, anılarımı anlatırım, renkleri

anlatırım, bazen duygularımı not ederim, bütün bunlar malzemedir. Kitapları baştan sona çok az okurum, okumak büyük bir çalışmadır. Bir tanesi var ki 35 seneden beri okumaya çalışıyorum ve beni her seferinde at sırtından atar gibi fırlatıyor, bu yirmi keredir okumaya yeniden başladığım William Faulkner'in “Absolon, Absolon” adlı romandır.

*Güldürünün temel öğelerinden biri, alıntı olduğu bilinmeyen bir metin tarafından hesabın bozulması değil midir.*

Evet, aslında Molière yanlış anlaşılımıştır, Picasso'da kendine göre güldüren bir ressamdır, resmi şaşırtır ve rahatsız eder, başka da palyaçolar çizmiştir, çok karışık bir resim anlayışı vardır. Güldürü hem somut, hem de soyuttur aynı zamanda.

*Mizah, genel sanat anlayışı içinde bir değer olarak ele alınmaz.*

Evet ama sürrealistlerin mizahını örnek gösterebiliriz. İnsanları en çok etkileyen film Bunuel'in (Age d'or) Altın Çağı'dır, herkesin gözlerini önüne eğmesine yol açan göz Endülüs köpeği filmindeki gözdür.

*Bu vahşi ne şiirsel mizah dışında, düşleri şiirler ve sürrealist esinlenmelerle karıştırıyorsunuz. Örneğin Magrittevari, bulutlarla dolu bir gökyüzüne bakan pencere örneğinde olduğu gibi.*





# SİNEMATEK

Burada deniz kıyısına bakan bir pencereden başka bir şey düşünmedim. Sinema yaptığımız zaman düşünemezsiniz, sinema fizik anlamda bir aynanın veya sehpanın üstüne düşen bir yansımadır. Doğal şekilde düşündüğümüz belki de tek alandır. Yeteneksiz sinemacılar bunun tersini söylerler, Marguerite Duras sinemayap- saydı herhalde Verneuil onun hakkında kötü konuşurdu. Film düşünmek zorundadır çünkü bir şekilde gerçekliği temsil eder. Söz konusu olan örgütlü bir düşüncedir. Kendi kendini düşünmek hiç bir işe yaramaz, bütün yapabileceğiniz bakmak ve dinlemektir. Düşünmek, ekran üstünde olur.

*"Yeryüzünden ayrılmak her zaman biraz hü- zünlüdür"*

*Bir film çevirirken karşılaşılan güçlüklerden epey fazla bahsettiniz ancak tüm bu gerçeklerin ötesine geçtiğinizin en iyi kanıtı da bu filmler değil mi?*

Filmler her zaman bıktırıcıdır. Her ne kadar düşündüğümüzün dörtte üçünü dahi gerçekleştirememekten dolayı üzgün gözüksekte, bitmiş olmasından dolayı sevinç duyarız. Bu biraz tatile gitmeye benzer, her filmimde tatile gider gibi olurum, daha bilet alırken seyahat acentesiyle kavgaya başlarsınız, kontrolörle kavga edersiniz, sonunda tatil biter bir de bakarsınız ki daha gardan ayrılmamışsınız. Bugünlerde iletişimden başka bir şey konuşulmuyor, bir çeşit yumuşak kültür nazizmi diyebileceğim televizyondan, insanlardan hiç bahsedemeyen tren saatlerinden bahsedip, yolculardan söz etmemek gibi birşey bu. İletişimle, Shakespeare'in komedilerindeki soytarılıklar gibi dalga geçebiliriz. Daha iyi iletişim kurmak uğruna insanlar daha yalnız kalıyor ve sıkıntı çekiyorlar. Tamamen sahte bir kültür birikimi söz konusu, ancak cila yayıldığı ve kurduğu zaman altını gösteriyor.

*Tekdüzelik mi?*

Bunu dahi söylemek güç! Tekdüzelikte bir düzen, üniforma vardır. Bir amerikan dizisinin üniforması genç bir Hitler Almanyası askerinin üniformasından farklı değildir. Çin İmparatoru üstüne yapılmış filmi ele alalım, neden bir İtalyan, İtalyanca veya Çince konuşmasın? İngilizce konuşması gerekiyor! O halde herşey bitmiş demektir, ben böyle birşeye katlanamam. Buradaki yalan oldukça açıktır. Bu aşamada artık kendimizde değilizdir. Rimbaud'nun söylediği gibi, başka yerdeyiz, tabi kendisinin pek istemeyeceği bir yerlerde. O halde bazı şeyleri

hafife alarak hiç olmazsa gülebilir ve eğlenebiliriz.

*"Akşam uykuya dalıyor ve karanlığı pekiştiriyor"*

*Güldürmek için en çetin konuyu büyük bir nezaketle seçtiniz ölümü.*

Herkes ölüme gidiyor. Her doğan çocukta bunu yapar. Dolto'yu dinlersiniz, ki kendisi çocukları gerçekten dinlemiş az sayıda insandan biridir, belki de film fikri buradan doğmuştur, eski dönemlerin öncü şarkıları gibi... Yolda şarkı söyleyerekten ölüme gidilir, felakete değil.

*Doğmamayı seçebileceğimize inanmıyorsunuz?*

Bu Malraux'nun bir sözüdür. Ben belirli bir zamanda doğmayı seçmeyi düşünürüm ve bu doğma isteği konusunda da çok emin olamıyorum. Çocuğum yok ancak bir tane olduğum takdirde, bunun, onu ailesi tarafından doğurtulma yolunda kendi isteğinden kaynaklanacağı tahmin ediyorum, benim istediğimden değil. Her zaman bir 3 rakam mevcuttur, bizim yaşadığımız uygarlık ise yalnızca 1 ve 2'yi öne çıkarır, hatta 0 ve biri digital ve nümerik ölçümde olduğu gibi bunlar bir kod halini alır.

*Rita Mitsouko grubunu duygusal ve nükteli potansiyeleri yüzünden mi seçtiniz?*

Evet, bu kararı "Marcia Baila" adlı ve bana çok







# SİNEMATEK

ve eğlenebi-

lağı pekişti-

büyük bir

rukta bunu  
çocukları  
an biridir,  
estur, eski  
olda şarkı  
değil.

nyormu-

selirli bir  
m ve bu  
alamıyo-  
olduğu  
ğurtul-  
macağım  
eğil. Her  
şadığı-  
çkartur,  
çümde

zükteki

ma çok



değişik gözüken Cliplerini gördükten sonra aldım. Hem yaratıcı, hem de biraz çılgın görünmek isteyen bir havaları vardı. Müzik, sinema ve resimden daha güçlü bir sanatır çünkü bir sanat olarak kendine fazla zarar verdirmemiş ve tapınak tacirlerine karşı direnmiştir. Rita Mitso-uko bana, gerçekten birlikte çalışmayı seven, aşk ve yaratıcılık duyguları saçan bir çift imajını verdi.

*Onları kayıt esnasında mı yoksa mizansen yaratarak mı çektiniz?*

En son plaklarını kaydederlerken çektim, henüz kaydın başındaydılar, onlarla başladığımda kafamda filmin şekli oluşmamıştı, onları çekmem bir tür hareketli düşünce olarak daha sonraki işleri yoluna koymama yardımcı oldu.

Filimlerim bana göre giderek daha iyi inşa edilmiş gibi gözüküyor, ancak başkaları gitgide daha da saçmaladığımı söylüyorlar. Sonunda doğru limana varıyoruz, doğuma, tabi ölümden geçerek bunun içindirki son zamanlarda bütün filimlerim deniz kıyısında son buluyor. Ben Tavernier gibi orta çağ kişilerini ele almıyorum. Onun efsaneleşmiş kişilere ihtiyacı var ama aynı zamanda onları öldürüyor da, böyle film çekemeyiz. Burada efsaneleri filme çekiyorum ancak belirli bir gerçeklik duygusunu da kaybetmeden.

*"Gülümseme üzer veya üzüntü gülümser" İyi bir film yapmak için melek olmaya gerek var mı? İyi bir kitap yapmak için melek olmak gerekir. Bu lafın nereden çıktığını eminim kimse bilemeyecek. İnsanların, bunların belirli bir kültür birikiminden kaynaklandığını sanmaları beni çok sevindiriyor. Hayret, ne kadar kültürlü diye konuşacaklar. Hiç de böyle değil! Bu satırlar eskiden çok sevdiğim bir yazara ait: William Saroyan, "uçan trapez üstündeki genç adam" adlı çok güzel bir kitabın yazarı Truffaut onu o kadar severdi ki (Tirez sur le pianiste) "Pianiste ateş edin" adlı filminde oynayan Aznavur'a Saroyan adını vermişti. Sanatçı olmak gerekir diye düşünüyorum, ben yeryüzüne gönderilmiş ve buranın sakinleriyle iyi ilişkilere girmek zorunda olan bir başka dünyalı olarak görüyorum kendimi. Bu dünyaya ait olmadığımı hissediyorum, ne tuhaf bir görüş çünkü İsa'da aynı şeyi söylüyor! Yeryüzü sakinlerinden; başka dünyalarında var olabileceğini, benim onlardan onların da benim dünyamdan olmadıklarını kabullenmelerini beklerdim. Öbür dünyalılar bu dünyaya gelmeyi çok severler, çünkü her ne kadar bu dünya üstünde otursalar da farklıdır. 30 yıl süresince film yapacak malzeme de buradan çıkıyor zaten. Eğer böyle düşünmeseydim hiç film yapamazdım, her şey bana bayağı görünürdü. İnsanlar hemen bir filmin A+B olduğunu söylemeyi seviyorlar ben de onlara soruyorum. bunu nereden öğrendiniz? Sizin yüzünüzden Siyahları, Arapları, Çinlileri, İslamı, eski uygarlıkları tanıyamadım, tüm icatlarınız benim bunları tanımamı engelledi, bunları sizler vasıtasıyla tanımak zorunda kaldım, ne iştir bu! Ben yeryüzüne gelmek istiyordum, ailem buna karar verdi, başka dünyalı sayılabiliyorum, öldüğüm zaman bu dünyalı olacağım,*







# SINEMATEK



aslında genelde bana inanmıyorlar, kız arkadaşım şöyle sesleniyor:

*"Ciddi ol Jean-Luc çocuk değilsin artık"*

*En şaşırtıcı öge rüya herhalde?*

Rüya şaşırtıcıdır, rüya yasaklanmıştır bunun farkına varan Freud'dür ancak kimse onu istememiş, pasaportuna da "Alien Stranger" diye yazılmıştır. Rüyalarımı öğrenme konusunda kendi, kendime karşı koymaktan sıkıntı duyuyorum, halbuki onları en iyi filmlerimde yansıtıyorum. Okulda bize rüyaları öğretmedikleri için çok pişmanım, çünkü rüyalar sinemadır. Kitaplar; sabah vakti yazdıklarımız, filmler ise akşam vakti hayal ettiklerimizdir, insanlık bunu istememiş ve rüyaları kaydetmenin yolunu sinemayla bulmuştur. 50 ile 60 yıl içerisinde bu yol, doğru olarak değerlendirilirse, tüm iktidar asilleri için tehlikeli hale gelecektir. İnsanın varlığından bağımsız eserlerin varlığına inanıyorum.



## SUSAN SONTAG

Türkçesi: Defne Sandalcı

### GODARD\*

*İnsanın etik ile estetik arasında bir seçim yapması gerektiği doğru olabilir ama, hangisini seçerse seçsin sonunda öbürüne varacağı da bir o kadar doğrudur. Çünkü insanlık durumunun kendisi mise en scène'de bulunmalı.*

Zamanımızın büyük kültür kahramanları iki özelliği paylaştılar: hepsi de örnek bir biçimde derviş oldular ve büyük yıkıcılar aynı zamanda. Fakat bu ortak görünüm, "kültür"e karşı değişik ama eşit oranda zorlayıcı iki tutuma yolaçtı. Bazıları -Duchamp, Wittgenstein ve Cage- yüksek kültüre ve geçmişe karşı kibirli bir tutumla sanatlarını ve düşüncelerini parantez içine alıyorlar, en azından alaycı bir bilmezlik ya da anlamazlık tavrı takınıyorlar. Öbürleri -Joyce, Picasso, Stravinsky ve Godard gibileri- kültüre karşı dev bir iştah besliyorlar (gerçi bu iştah müzelik başarılarından çok kültürel birikintiye yönelik oluyor) kültür çöplüğünü doyumsuzca karıştırarak ilerliyorlar, sanatlarına hiçbir şeyin yabancı olmadığını söylüyorlar.

Bu düzlemde bir kültürel iştahtan, öznel ölçütlerin emrinde bir yaratıcılık çıkıyor: rasgele ansiklopedik, antolojik, biçimsel ve konusal olarak eklektik ve hızlı üslup ve biçim değişimleriyle belirlenmiş. Buna bağlı olarak, Godard'ın yapıtının en çarpıcı özellikleri, cüretkar melezleştirme girişimleri, ton, tema, anlatım yöntemlerinin sakinmasız bileşimleridir. Edebiyattan, tiyatrodan, resimden ve televizyondan alınmış teknikler onun yapıtında özgürce birbirine karışıp sinema tarihinin kendisine yapılmış zeki ve küstah imlemelerin yanısıra varolabiliyorlar. Ögeler genellikle çelişik görünüyorlar -(son filmlerinde olduğu gibi) çağdaş resim ve şiirden alınmış kolaj yöntemiyle anlatım; televizyonun çıplak, dümdüz bakan neo-realist estetiğiyle birleşiyor (Evlü bir Kadın, Masculin Feminine, ve İki Üç Şey'deki mülakatların önden omuz çekimleri ve boy çekimleri); yada Godard çok stilize edilmiş görsel kompozisyonlar kullanırken (Kadın Kadındır, Nefret, Çılgın Pierrot, Çinli Kız, ve Haftasonu'nda peşpeşe gelen

maviler ve kırmızılar gibi) aynı anda bir doğaçlama görüntüsü vermeye ve kameranın gerçek-saptayıcı gözünün önünde kişiliğin "doğal" dışavurumlarının direşken aranımlarını sürdürmeye istekli görünür. Fakat, bu bileşimler ilkesel olarak irkültici olsalar da, Godard'ın onlardan edindiği sonuçlar uyumlu, plastik ve etik olarak bağlayıcı ve duygusal olarak da vurgulu.

Godard filimlerinin bilinçli olarak yansıtıcı -daha kesin olmak için, tepkisel- yanı, enerjilerinin de anahtarındır. Onun yapıtı, sinemanın olanakları üzerine harikulade bir meditasyon oluşturuyor, böylece biraz önce tartıştığım şeyi, yineliyorum, yani onun film tarihine ilk yıkıcı kişilik olarak girdiğini. Başka türlü koyarsak, insan Godard'ın sinemaya ticari üretim düzeyinde ve apaçık eleştirel bir amaçla dalan ilk belli başlı yönetmen olduğunu söyleyebilir.

Godard'ın filmleri neyseler odurlar. Ve aynı zamanda, seyirciyi, anlarını oluşturdukları sanat biçiminin anlamı ve açısı konusunda düşünmeye iten olaylardır: sadece sanat yapıtları da değil, seyircinin tüm duyarlılığını örgütlemeye yönelik sanat ötesi eylemler.

Godard'ın kendini yalınlaştırmak cesareti vardır. Yapıtındaki bu yalınlık, seyircisine bir eliaçıklık olduğu kadar bir saldırıdır da -ve kısmen, yorulmak bilmez bir duyarlılık canlılığı.

Bir Godard filminin en derin dramı, yönetmenin huzursuz, geniş çaplı bilinçliliğiyle, yapmaya bağlandığı belirli bir filmin kararlı, sınırlı tartışması arasındaki çatışmadır. Bu yüzden her bir film, eşzamanlı olarak, hem yaratıcı bir eylem hem de yıkıcı bir iştir.

\* Bu yazının tamamı ilerde Nisan Yayınları'ndan kitap olarak çıkacaktır





# SİNEMATEK

## RICHARD ROUD

*Türkçesi: İhsan Kabil*

### JEAN-LUC GODARD

Jean-Luc Godard, bütün çağdaş yönetmenler arasında en tartışmalı olanıdır. Birçok kişi için kendi kuşağının en önemli sinemacısı, diğerleri için en kötüsü değilse de en dayanılmazıdır. Nitekim, tartışmalı kişilerin durumunda sıklıkla olduğu üzere ondan da aynı nedenlerle hoşlanılıyor ya da nefret ediliyor. Böylece görülüyor ki daha önemlisi, onun yapıtları konusundaki bir kitap özsel olarak, yüceltmek ya da yermekten çok, tarif etmek ve çözümlemeyi aramalıdır. Onu küçümseyenleri ikna etmeyi ummamalıdır; tersine, Godard'ın ereklerini ve yöntemlerini açıklamaya çalışan bir kitap, onların karşı çıkışlarını aynı zamanda yalnızca doğrulayabilir: neye karşı çıktıklarını daha iyi öğreneceklerdir. Farketmez; kitap, Godard'ın, bugün sinemada çalışan yalnızca en büyük yönetmen değil (Alain

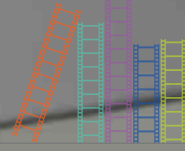
Resnais'nin mümkün kuraldışılığıyla), zamanaımızın en önemli sanatçılarından biri de olduğuna inanan benim gibi diğerlerinedir.

Godard'ın filmleri üstüne çok kafa yormuş biri, onların birçok karşı öğesini, paradoksunu ve birbirini tutmayan birbiri peşisıra gelmelerini farketmiştir. "Une Femme est une Femme"ın konusu," diye yazar, "belirli bir duruma çözüm bulmayı başaran biridir ama ben bu konuyu yeni-gerçekçi bir müzikal çerçevesi içinde kurdum: mutlak bir çelişki, ama filmi tam da bu yüzden yapmak istedim." Godard konusunda ilk kitabı yazan Jean Collet,\* onun çalışmalarına en iyi anahtarın gerçekte, belgeselle yapıntı arasındaki diyalektik eylemde yattığı sonucu-

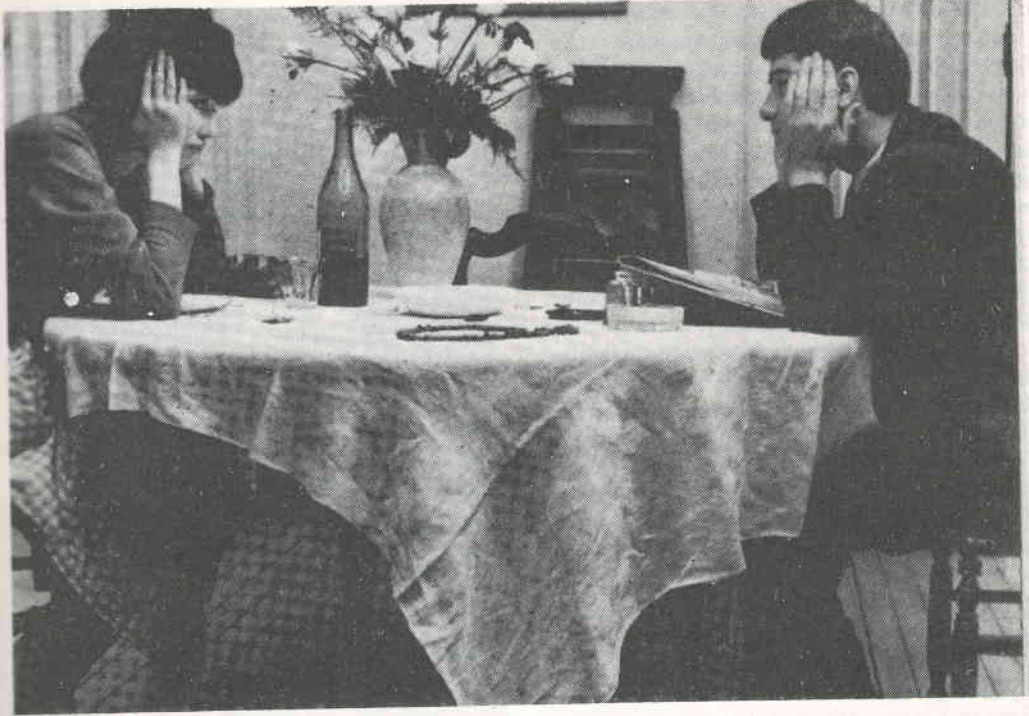
\* Jean Collet, *Jean-Luc Godard*, Editions Seghers, Paris, 1963







# SİNEMATEK



ıyla), zamanı-  
ri de olduğu-  
dır.

kafa yormuş  
paradoksunu  
gelmelerini  
Femme'in  
uma çözüm  
bu konuyu  
içinde kur-  
tam da bu  
konusunda  
işmalarına  
yapıntı  
sonucu-

1963



na varmıştır. Godard'ın kendisinin yazmış oldu-  
ğu gibi: "Güzellik ve doğruluğun iki kutbu var:  
belgesel ve yapıntı. İkisinden biriyle başlayabi-  
lirsiniz. Benim başlama noktam yapıntı gerçeğini  
vermeye çalıştığım belgesel. Bu yüzden  
hep profesyonel oyuncularla çalıştım." Yazdığı  
ilk makalelerden birinde (1950), Godard bir Rus  
filmini övmüştür çünkü "kalp-atışı mutlaklar-  
dan eyleme öne arkaya hareketlenerek, film,  
durmadan iki kutup arasında gidip gelmiştir."  
Böylece Godard, birbiri peşisıra gelmelere olan  
eğiliminin hep ayırında olmuştur ama ben,  
Collet'nin tersine, "belgeselle yapıntı arasındaki  
eylem" in, onun filmlerini karakterize eden bir-  
çok diyalektik öğeden yalnızca biri olduğuna  
inanıyorum.

Bununla birlikte, bir an için, hem Go-  
dard'ın çalışmasına merkez olması hem de  
Marxçı tanımından başka herhangi birşeyden  
Anglo-Sakson okuyuculara genelde yabancı ola-  
bileceği nedeniyle tüm diyalektik kavramını  
gözönüne alalım. Bu noktada da, Fransız film  
yönetmenlerinin—ve yazarlarının ve sanatçıları-  
nın—genel olarak estetik ve felsefi sorunlarla, daha  
yaygın bir şekilde ampirik olan Anglo-Saksonlar-

dan daha çok ilgilendikleri dikkate alınmalıdır. Bu  
asla bir değer-yargısı değil, basitçe Godard'ın  
kuraldışı olmadığı genel bir eğilime bir ifadedir.  
Gerçekte, Godard'ın güçlü biçimde Hegelci  
düşüncelerden etkilendiği durumu öne sürülebi-  
bilir. Ancak Vico, nasıl James Joyce için 'inandığı'  
bir düşünür değil, daha çok, yeni ufuklar açan,  
imgelemine uyaran bir yazarsa Godard da,  
"yetkin bir Hegelci" değil, daha çok, Hegelci  
nosyonlardan doğrudan ya da dolaylı etkilenmiş  
bir sanatçıdır.

Kısmen dolaylı: zamanının bir çocuğu ola-  
rak—1930'da doğmuş, 1940 sonlarında Sorbon-  
ne'da eğitim görmüş—döneminin felsefi akımla-  
rından etkilenemezdi bile, özellikle geleneksel  
olarak felsefi sorunlara Fransızların her zaman  
gösterdiği büyük ilgi verili olduğunda. Ve doğal  
ki, Paris'te 1940 sonları Varoluşçuluğun, ikisi de  
Hegel felsefesince oluşmuş Sartre ve Merleau-  
Ponty'nin en gelişkin zamanıydı. Son zamanlar-  
da hem İngiltere hem de Amerika'da, Hegel'e  
ilginin yenilenmesinin işaretleri ortaya çıkmıştır  
("kısmen Sartre ve Marx'ın İngiliz ve Amerikan  
felsefesindeki güçlü etkileri nedeniyle ve kısmen  
Wittgenstein'in geleneksel ampirisist dogmaları





## SİNEMATEK

yıkması nedeniyle” demiştir Martin Milligan, Hegel’in yeni basısı üstüne son zamanlardaki bir yazısında). Fransa’da hiç unutulmamıştı ve Merleau-Ponty gibi bir Varoluşçu, Hegel’i ondokuzuncu yüzyıldan bu yana felsefede olan büyük herşeyin kökeni” olarak ilan edecek kadar ileri gitti. Ve Godard’ın ilk kısılarından biri, **Tous les Garçons s’appellent Patrick**’te, Sorbonne’da öğrenci kızlardan biri, Hegel’in **Estetik**’inin karton kapaklı bir kopyasını göğsüne bastırırken gösterilir. (Aynı kitap, bu arada, **Une Femme est une Femme**’da yeniden belirir.)

Öyleyse, Hegel’le Godard arasındaki bu bağıntı ne? Hegel’in en önemli kavramlarından biri, karşıtlaşmaların, tüm devininim ve gerçekte tüm yaşamın kaynağı olduğuydu. “Herşey,” demiştir Hegel, “kendi içinde karşıtlaşmacıdır ve doğruluğu, şeylerin tam özünü ifade eden, herşeyden çok bu ilkedir.” Eğer bir düşünce karşıtını akla getirirse, bu, her iki kavramın da yalnızca tek-yanlı bir soyutlama olduğu anlamına gelmelidir. Dolayısıyla, bir düşünce yalnız kendi karşıtıyla tamamlanır. Godard’ın bir zamanlar “Doğruluk herşeyde, giderek kısmen yanlışın içinde bile var” ve Brice Parrain—**Vivre sa Vie**’de—daha bile ileri giderek “Yanlış doğruluğa gereklidir” demeleri bu yüzdendir.

“Ben diyalektiğe inanırım” demişti Godard ve bu ilkenin, bu düşünce yönteminin ona yakın gelmesinin çeşitli nedenleri var. Dediğim gibi, bu zaten solunan havada vardı. Ve buna, Merleau Ponty gibi bir düşünürün, varoluşçu felsefeye sinemanın ortak bir varolma biçimine; İkinci Dünya Savaşı’ndan sonra hem sinemayı hem de varoluşçuluğu keşfeden kuşağa özgü bir dünya görüşüne sahip olduğunu ileri sürdüğünü de ekleyebiliriz.

Ancak tabii ki, sinemanın kendisi özünde, her zaman bütün sanatların en paradokslusu, en karşıtlaşmacısı olmuştur. Aynı zamanda hem bir öyküleme\* hem de görsel bir sanattır ve daha başından, öykü anlatmaya meraklı sinemalarla daha çok görsel ve biçimsel güzellikle haşır neşir olan diğerleri ortaya çıkmıştır.

Sinema sanatında başka giderek daha temel bir paradoks var. Film alıcısı, gerçekliği mekanik ve en uygun bir biçimde yeniden üretme aracı olarak bulunmuştur. Örneğin, Lumière kardeşler onu, bunun için ve yalnızca bunun için kullandılar—ya da en azından yaptıklarını dü-

\* Öyküleme: yapını film türünde, filmin kişilerinden ya da filmde görünmeyen birinin zaman zaman filmin akışını anlattığı film (çev.)



şündükleri şey oydu. Yine de alıcı, bütünüyle farklı bir amaç için de, aynı sıklıkta kullanıldı: Méliès, gerçekliği yeniden üretmeye çalışmadı, çoğu düşlemi yeniden yaratmaya çalıştı. Yapını filmlerin çoğu, gerçekte olduklarından başka türlü görünmeye eğitilmiş, makyajlanmış ve giydirilmiş insanların, mekanik bir yeniden üretim aracı—alıcı—önüne yerleştirilmesiyle yapılır. (Macha Méril bize, Godard’ın **Une Femme Mariée**’yi yaparken, bu paradoksun çok farkında olduğunu ve kimi sahnelerdeyse diyalogunu onun yazdığını, ötekilerle doğaçlamak zorunda kaldığını söyler; yine de başka bazı sahnelerde sorular sorup cevap vermesini sağlamak için küçük bir mikrofonu Méril’in kulağının arkasına yerleştirmiştir. Ve Godard’ın kendisi, ilk filmlerinde Anna Karina’nın, hemen hemen her diyalogunu doğaçlamışsa da, sonrakilerde nasıl doğaçlama yapıyor gibi davranılacağını öğrendiğini söylemiştir.)





# SİNEMATEK

Öyleyse, tüm sinema sanatının üç kutba, üç karşılaşımına, üç paradoksa dayandığı söylenebilir: öykülemeye karşı görsel, belgeye karşı yapıntı ve belki en önemlisi gerçekçiliğe karşı soyutlama. Doğal ki Godard, bu karşılaşımın farkında olan ilk yönetmen değildir. Feullade gibi bir yönetmen, bilinçli ya da bilinçsiz, melodramatik yapıntı filmlerinin çoğu gücünü filmleştirilmiş çıplak gerçeklikten türetti. Ve von Sternberg gibi bir yönetmen, soyutlama isteklerinin kesinlikle farkındaydı: öyküleme payına ya da belgesel değerlerine indirgenğinde, birçok filmi yokolacaktır.

Ama Godard, bu karşılaşımına birçok yönetmenden daha yakın görünüyor; gerçekte, sanırım filmlerini onların üstüne yapmayı seçiyor. Hegel gibi, doğruluğun ve güzelliğin ne iki seçenektir birinde, ne her ikisinin bileşiminde, ama daha çok, bu görünüşteki karşılaşımın bilinçli bir sömürsünde yattığına karar vermiştir. "Alıcı," diye yazmıştır, "yalnızca bir yeniden üretim aygıtı değildir; sinema hayatın filme alındığı bir sanat değildir: sinema, sanatla yaşam arası bir şeydir. Resim ve edebiyatın tersine, sinema yaşama hem verir hem de ondan alır ve ben filmlerimde bu kavramı işlemeye çalışıyorum. Edebiyat ve resim, her ikisi de, en başından beri varlar; sinema öyle değil."

Godard'ın filmlerinde birçok kutuplaşma var—romantik bir yaşam görüşüyle naturalist olan arasında, psikolojik güdülemeyle saf şans arasında, yıldız ve yıldız olmayanların kullanımı arasında—ama bana üçü en önemli görünüyor. Birincisi, yapıtlarındaki kişisel ve toplumsal kafa yormalar arasındaki kontrasttır. Biçimden çok içerik sorunu belki, ama gerçekte, ikisi arasındaki ayrım Godard'ın konumunda geçerli değil. "Bana göre," demiştir, "biçem, içeriğin tam dışıdır ve içerik biçimin içi, insan bedeninin dışı ve içi gibi—her ikisi de birlikte gider, ayrılmazlar." Nitekim, Godard'ın, alışlagelmiş içerik nosyonlarını tamamiyle yeniden gözden geçirdiği doğrudur. Kimi zaman biçimin kendisi bir filmin içeriği olabilir ya da içerik biçim olabilir—hiç değilse, konunun biçimsel olanakları nedeniyle seçildiği olur. Yirminci yüzyılın birçok sanatı içerikten geri çekilmiştir. Monet'in nilüferleri, *Nymphéas*'ın gerçek konusu değildir: onları tahminen, renk ve örnek olarak belirli deneyleri olanaklı kıldığı için seçmişti. Öte yandan Godard, içeriği ne reddeder ne de o kadar kucaklar; içerik ve biçimi bir çeşit sürekli dengede tutmayı başarmıştır. Biri ötekini 'ifade

etmez; herbiri kendisini ifade eder. Ve bu, bence, onun başka hiçbir yönetmenin yapamadığı kadar sinema estetiğinin paradokslu doğasını anlamış olmasındandır.

Godard'ın çalışmasında ayrıca, öykülemenin gerekleriyle yorumunkiler arasında değişmez bir salınma vardır: denemeye karşı roman. Godard giderek, öyküleme düşüncesinin ta kendisini kökünden sarsmıştır. Bunun doğal sonucu, devinimle duraganlık arasında da sürekli bir kontrast vardır: kısa çekimleriyle uzunlarını kullanışı ve bu çekimlerin değişen uzunluktaki sekansları oluşturmaları arasında durmadan değişen bir denge.

Sanırım hepsinden önemlisi, gerçekçilikle soyutlamanın farklı talepleri sorununa Godard'ın bulduğu çözümdür. Bu sorunu çözmekteki başarısı, bana göre onu, bütün yönetmenlerin en 'ilerlemiş'i yapıyor—sanatlardaki ilerleme düşüncesinin kavranabilmesindeki ölçüye kadar.

1967

tünüyle  
ullanıldı:  
çalışmadı,  
Yapıntı  
başka  
mış ve  
den üre-  
yapı-  
Femme  
farkın-  
oğunu  
runda  
nelerde  
için  
arkası-  
ilk  
her  
nasıl  
endi-

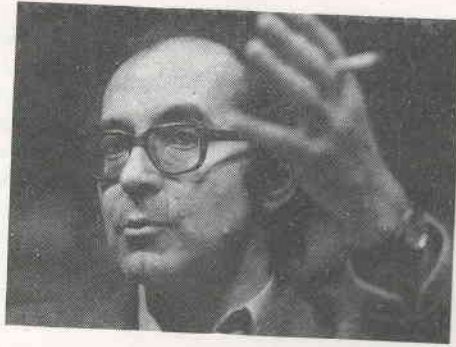




## JEAN-LUC GODARD

Türçesi: İhsan Kabil

### BERGMANORAMA



Sinema tarihinde, insanın şu birkaç sözcüğü söyleyebileceği beş ya da altı film vardır: "En güzel film bu!" Çünkü daha yüksek bir övme yoktur. Niye gerçekten **Tabu**, **İtalya'ya Yolculuk** ya da **Altın Araba** konusunda daha uzun konuşulur? Bu filmler, açılıp kapanan denizyıldızı gibi, o an tek emanetçisi ve hayranlık uyandırıcı yansıması oldukları bir dünya sırrını sunmayı ve saklamayı bilirler. Doğruluk onların doğruluğudur. Görüntünün her karede fışkırıp onu dört bir yana nasıl dağıttığına bakmadan, en derin yerlerinde saklarlar. Bunların en güzel filmler olduğunu söylemek herşeyi söylemektir. Niçin? Çünkü öyle olduklarından. Ve yalnızca sinema, yanlış utanç olmaksızın, kendine bu çocukca uslamamayı kullanmaya izin verebilir. Neden? Çünkü sinema budur. Ve sinema kendine yeterlidir. Welles, Ophuls, Dreyer, Hawks, Cukor, giderek Vadim konusunda—onları övmeyi haykırmak için şunu söylemek yeterli: "Sinema bu!" Ve geçmiş yüzyılların büyük sanatçılarının adları karşılaştırma için kalemi-mizden çıktığında, hiçbir şey söylemek istemeyiz. Aksine, düşünün, edebiyat bu diyerek Faulkner'in son yapıtını öven; Stravinsky, Paul Klee konusunda—müzik bu, resim bu diyen bir

eleştirmen? Hele başka bakımlardan Shakespeare, Mozart ya da Raphael konusunda, hiç. Biri şüri "Şiir bu!" sloganıyla başlatma düşüncesi, Bernard Grasset gibi bir yayıncının kafasına girmeyecektir. **La Cid** üstüne yazı yazarken, Jean Vilar'ın bile "Tiyatro bu!" demeye yüzü kızaracaktır. Ama "Sinema bu!", filmlerin satıcısı ve araştırmacısı için bir paroladan çok, savaşçılığı olarak kalır. Kısaca, sinemanın ayrıcalıkları arasında en azından, kendi varoluşu için bir *raison d'être* (varoluş nedeni) koruma ve aynı nedenle estetiğini etikten çıkarma bulunmaz.

Beş ya da altı film dedim, artı bir, **Sommarlek** (Yaz Oyunları) en güzel film olduğu için.

### Son Büyük Romantik

Büyük yaratıcılar olasılıkla, hayret verici bir taşra ya da beklenmedik bir olay gibi belirli kural dışı koşullarda sizin üzerinize gelen çok sayıda duygulanış ve duyuyu açıklamak başka türlü olanaksız olduğunda adları, söylenecek tek şey olan kişilerdir: dalgalarla dövülen bir uçurumun tepesinde, yıldızların altında Beethoven; Balzac, Montmartre'dan görüldüğünde Paris sizinmiş gibi görünür; ama bundan böyle eğer geçmiş sevdiğiniz birinin yüzünde bugünle saklambaç oynarsa; eğer ölüm, gururunuz kırılıp gücünüzü sonucu kendinizi yüce soruyu sorma durumuna getirdiğinizde, Valéry-benzeri bir ironiyle yaşamaya çalışmanız gerektiğini yanıtlarsa; böylelikle o zaman, eğer "müthiş yaz", "son tatil", "sonsuz serap" dudaklarınıza geri dönerse bu, otomatik olarak, ondokuz filminden yalnızca birkaçını görmüş olanlar için Cinéma-thèque Française'deki ikinci anma gösterisi, kesinlikle modern Avrupa sinemasının en özgün yaratıcısını ortaya koyacak birinin adını telaffuz ettiğinizdendir: Ingmar Bergman.





# SINEMATEK



Özgün? Yedinci Mühür ya da Gezginlerin Gecesi geçer; mutlaka gerekliyse Bir Yaz Gecesi Gülümsemeleri de; ama Monika ama Kadın Düşleri ama Neşeye Doğru—hepsi Maupassant'dan etkilenmiş, teknik konusunda da—Germaine Dulac vari çerçeveleme, Man Ray vari efektler, Kirsanoff vari suda yansımalar, artık boşgörülmeyle öylesine modası geçmiş geriye-dönüşler: "Hayır—sinema, o başka birşey," diye yazar bizim lisanslı teknisyenlerimiz ve herşeyden önce, "o bir meslektir."

Tamam, hayır!! Sinema bir meslek değildir. Sanattır. Grup çalışması değildir. Kişi her zaman yalnızdır, boş sayfa önünde olduğu gibi ses çıkaran sahnede de. Ve sorular getirmek Bergman'ın, tek bir kişinin işidir. Ve film yapmak onları yanıtlamaktır. Kişi, nasıl daha klasik romantik olunur bilemez.

Gerçekten, çağdaş sinemacılar arasında, her deneysel ya da amatör film şenliğinde hâlâ uzattıkları Otuzların avant-garde'larına hoş gelen süreçleri görünür biçimde yadsımayan tek kişidir. Ama bu, yetkin bir bilmeklikle, bu ufak tefek süs eşyasını diğer uçlara tahsis eden, Susuzluk'un yönetmeni için, Bergman için pek olası ki bir cürettir. Bu göl, orman, çayır, bulut sahneleri, bu yanlış biçimde alışılmadık açılar, bu doğal olmayan sahte ışıklar artık fotografik süreçlerin ya da soyut alıcı oyunlarının Bergman'ın estetiğinin bir parçası değildir; aksine, Bergman'ın durumunda, daha az tamlıkta olma-

yan bir duyu ifadesini ilgilendirdiğinde tam o anki karakter psikolojilerine entegre olmuşlardır; örneğin, uyanan bir Stockholm'de denizden karşıya geçerken Monika'nın aldığı zevk ve sonra dönüş yolculuğunda Stockholm uykuya dalarken duyduğu bitkinlik.

## Anlık Olanların Kurtuluşuna Sonsuzluk

Tam o anda. Bergman gerçekte, anın sinemacısıdır. Her filmi kahramanın şu an üstündeki yansımından doğar, bir çeşit süre parçalarına bölünmeyle derinleşmişlerdir; biraz Proust tavrıyla ama sanki Proust, hem Joyce hem de Rousseau'yla çarpılmış gibi daha fazla bir güçle ve sonuçta anlıktan yükselen muazzam ve aşırı bir meditasyon. Bir Bergman filmi, eğer isterse-niz, birbuçuk saat üzerine gerilen ve metamorfosa uğrayan bir yirmidörtte bir saniyedir. Gözkapaklarının iki kırpışı arasındaki dünya, iki kapatışı arasındaki hüüzün, iki el kırpışı arasındaki yaşama sevincidir.

Burada, bu yalnız yürüyüşçülerin Skandinav hayallerindeki geriye-dönüşlerin ta baştan önemini görüyorsunuz. Sommarlek'te, aynaya bir bakış, Maj-Britt Nilsson'u yitlik cenneti ve kazanılmış zamanı arayan Orpheus ve Lancelot gibi yolcu etmeye yeterlidir. Çalışmalarının büyük bölümünde Bergman'ca neredeyse-diz-gesel olarak kullanılmış olan, zamanda geriye





# SINEMATEK

gidiş, Welles'in söylediği "zayıf hileler"den biri olmaktan çıkar ve filmin konusunun kendisi değilse bile, en azından **sine qua non** (onsuz olunmaz koşul)'u durumuna gelir. Üstelik öyle işlense bile, bu üslup figürü, aynı zamanda iç ritmi ve dramatik iskeleti kurduğundan, dolayısıyla senaryoyu desteklemenin karşılaştırılmaz avantajına sahiptir. Herhangi bir Bergman filminde yalnızca, her geriye-dönüşün her zaman bir durum, çift bir durum demeliyim, sonucuna vardığını ya da buradan yola çıktığını farketmiş olmalısınız; sözkonusu durum en güçlü şey olarak, doruk biçimdeki Hitchcock'un her zaman kahramanın iç mayasına karşılık düşmesi gibi, bu sekans değişim de, en büyüğün başışı olan eylemin geri sıçramasını provoke eder. Gerçekte aşırı bir sıklığı kolaylık olarak alıyoruz. İşte "o meslekçiler"ce kendi kendini-yetiştirmiş sinemacı olarak kınanan Ingmar Bergman, senaryocularımızın en iyilerine bir ders verir. Bunun ilk olmadığını göreceğiz.

## Her Zaman İleri

Vadim ortaya çıktığında, onu, iş arkadaşlarının çoğu bir savaş gerideyken tam zamanında belirlediği için alkışladık. Giulietta Masina'nın şiirsel surat aşışlarını gördüğümüz zaman, barok

tazeliği bir ilkyaz soluğu gibi olan Fellini'yi alkışladık. Ama beş yıl önce, İsveçli bir papazın oğlu, modern sinemanın bu rönesansını çoktan doruğuna taşımıştı. **Monika** Paris perdesinde ilk gösterildiğinde ne düşünüyorduk? Fransız sinemacılarını yapmamakla kabahat bulduğumuz herşeyi Ingmar Bergman çoktan yapmıştı. **Monika**, şimdiden **Ve Tanrı Kadını Yarattı**'ydi ama yetkin bir biçimde başarılı. Ve **Cabiria Geceleri**'nin son sahnesi, Giulietta Masina gözlerini dikmiş alıcıya bakarken—bunun da **Monika**'nın sondan-bir-önceki makarasında daha o zaman yapıldığını unuttuk mu? André Bazin'in çok hararetli olduğu, izleyiciyle oyuncu arasındaki bu kaba komplo-karışıklık içinde saplanıp kalmış gözleriyle Harriet Andersson, cennetin üstünde cehennemi seçmekten doğan tiksintisine bizi tanıklık ettirdiğinde, bin kez daha fazla güç ve şiirle bunun içinde yaşadığımızı unuttuk mu?

Dilemek kişiyi kuyumcu yapmaz. Damla-rın tepesinden bağırarak insanı diğerlerinden bir adım ötede kılmaz. Doğru bir özgün yaratıcı, senaryolarını asla toplum lehine gözdardı etmeyen kişidir. Bergman bize, hemen olanın yeni ve engin olanın hemen olduğunu kanıtıyor. Tamam, **Sommarlek**'in, **Monika**'nın, **Susuzluk**'un, **Yedinci Mühür**'ün engin yeniliği, herşe-







# SINEMATEK

şu gibi olan Fellini'yi önce, İsveçli bir papazın bu rönesansını çoktan Paris perdesinde ilk verdik? Fransız sinema bahat bulduğumuz çoktan yapmıştı. **Mo Kadını Yarattı**'ydi başarılı. Ve **Cabiria** Giulietta Masina gözünü—bunun da **Moni** makarasında daha o mu? André Bazin'inlikle oyuncu arasınık içinde saplanıp Andersson, cennetin doğan tiksintisi—in kez daha fazla diğimizi unuttuk



yapmaz. Damla- diğerlerinden bir özgün yaratıcı, gözardı etmey- olanın yeni ve kanıtıyor. Ta- an, **Susuzluk**' eniliği, herşe-



üstünde, tonun beğenilecek bir adaletinde vatar. Bergman'a göre, evet kesinlikle, bir kedi kedir. Ama bu başkaları için böyledir ve bu şeylerin en azıdır. Önemli olan, moral bir cellikle donanmış olan Bergman'ın kendini, her cesit doğruluğa, giderek en çarpışık olanlarına bile (**Kadınların Bekleyişi**'ndeki son skeçle karşı) uydurabilmesidir. Önceden kestirileme - yen engindir ve yaratıcımızın her filmi, bir öcekinin en sıcak hayranlarını çok sık şaşırtır. Bir komedi umulurken ortaçağ dinsel konusu çıkarır. Çoğunlukla tek ortak noktaları, Feydeau'ca ortaya konan bu inanılmaz durum özgürlüğü, Montherlant'ın karşılıklı konuşmalarla doğrulukla doldurması, aynı şeyde Giraudoux'un alçakgönüllülüğü seçmesidir. Elyazmanından işlemenin bu egemen özgürlüğünün, alıcı marlamaya başlar başlamaz kendini çiftlediği aşaktır ve mutlak bir biçimde oyuncu yönetme ustalığına bağlıdır. Bu alanda Ingmar Bergman, bir Cukor'un ya da bir Renoir'in eşitidir. Doğal bi oyuncularının çoğu (üstelik zaman zaman kendi tiyatro topluluğunun bir parçası) dikkate değer kişilerdir. Herşeyin üstünde, Ingrid Bergman'ı anımsatmayan etkileyici çenesi ve tiksintici ifadeleriyle Maj-Britt Nilsson'u düşünüyoruz. Ama Bergman'ın, Hitchcock'un sözünü ettiği o "sığırlar"la başlayarak, yapabilecek güçte olduğu, müthiş model çizme işini kavramak için. Birger Malmsten'i Sommarlek'te hayalci

bir genç biçiminde görmüş olmak ve onu yeniden, tanınmaz bir biçimde, **Susuzluk**'ta aşırı incelikte bir burjuva olarak bulmak, Gunnar Björnstrand ve Harriett Andersson'u **Kadın Düşleri**'nin birinci epizodunda görmüş olmak ve onları yeniden **Bir Yaz Gecesi Gülümsemeleri**'nde yeni tiklerle, yeni beden ritimleriyle değişik bulmak gereklidir.

## Visconti'ye Karşı Bergman

Ya da mizansene karşı olarak senaryo. Kuşkusuz mu? Örneğin, kişi, yalnızca bir yetenek işi olduğundan, bir René Clément'a karşı bir Alex Joffe'u koyabilir. Ama yetenek, **Sommarlek** ve **Beyaz Geceler** (Visconti)'de olduğu gibi dehaya yaklaşırsa, son hesaplaşmada çok üstün, tam yaratıcı ya da saf **metteur-en-scène** (yönetmen) olanı bilmek için ölçüde devam etmek yararlı mıdır? Olasılıkla, çünkü sonunda bu bir, iki sinema kavramını çözümlene sorunudur ve biri diğerinden daha fazla değerlidir.

Kabaca konuşursak, iki tür sinemacı var: sokakta başları öne eğik yürüyenlerle başları yukarda yürüyenler. Birinciler, çevrelerinde ne olup bittiğini görmek için birden ve sıklık başlarını yukarı kaldırmak, sola dönmek, sağa dönmek ve görüntü alanına bir dizi gözatışla sunulmanı almak zorundadır. Onlar görürler. İkinci topluluk hiçbir şey görmez; onlar, dikkat-





# SİNEMATEK

lerini kendilerini kesin ilgilendiren şeye toplayarak bakıyorlar. Bir film çekerken, birinci topluluğun çerçevelemesi havalı ve akıcı olacaktır (Rossellini) ve ikinci saf her santimi hesaba katacaktır (Hitchcock). Kişi kuşkusuz, birinci topluluğun kesimi karşılaştırmaz derecede birbirine benzemez ama rastlantısal fırsatlara müthiş duyarlı bulacaktır; ikinciler alıcılarına dikkatle kullanacaktır, yalnızca sette değil ama soyut değeri olan hareketle uzamda da (Lang). Bergman, ilk topluluğa, özgür sinemaya daha yakındır; Visconti, ikinci topluluğun, sıkı sinemanın parçasıdır.

Benim düşüncemce, ben **Monika'yı Senso**'ya yeğlerim ve **Yaratıcıların Politikasını Yönetmenlere**. Renoir'ın kabul ettiği, Bergman'ın gerçekten en tipik Avrupalı sinemacıyı temsil ettiğinden hâlâ kuşku duyan biri için, **Zindan**, kanıt olmasa da en azından en görünür simge olacaktır. Konu bilindir: bir **metteur-en-scène**'in Matematik hocası, Şeytan konusunda bir senaryo önerir. Ne var ki, başına bir dizi iblissi felaket gelen **metteur-en-scène** değil, akıcılık sağlaması istenen senaryocusudur.

Bir tiyatro adamı olarak Bergman, başkalarının oyunları için **metteur-en-scène** olmak durumundadır. Ama bir sinema adamı olarak, kişisel olmayan bir kalkış noktasının, yüceltmek için biçimini değiştiren bir Bresson'un, bir Visconti'nin tersine, bütün ipler elindedir. Berg-

man, **ex nihilo** (hiçbir şeyden) serüvenler ve karakterler yaratır. **Yedinci Mühür**, **Beyaz Geceler**'den daha az ustahlıkla yönetilmiştir; çerçeveleme daha az dikkatli, açılar o kadar titizce değil—bunu kimse yadsımayacaktır. Ama, ve ayırım budur, Visconti'ninki kadar engin bir yeteneğe sahip bir insan için iyi film yapmak, son çözümlemede, **çok iyi bir zevk meselesidir**. Hiç yanlış yapmadığından emindir ve bir anlamda, bu kolay bir şeydir. En güzel perdeleri, en mükemmel mobilyayı seçmek kolaydır... bir sanatçı için, kendini çok iyi bilmek, kolaylığı kabul etmektir.

Tam tersine zor olan, bilinmeyen bölgeye ilerlemek, tehlikeyi tanımak, riskler almak, korkmaktır. **Beyaz Geceler**'de, Maria Schell ve Marcello Mastroianni'yi taşıyan botun çevresine büyük kar taneleri düştüğü zaman bu, yüce (sublime) bir andır. Ama bu yücelik, **Neşeye Doğru**'da, çimenler üzerine uzanmış, başıboş dolaşan Maj-Britt Nilsson'a aşkdolu bakan Stig Olim'i izleyip, "Böyle müthiş bir güzellik sahnesini tarif etmek ne mümkün!" diye düşünen yaşlı kondüktörle karşılaştırıldığında hiçbir şeydir. **Beyaz Geceler**'den hoşlanıyorum ama **Sommarlek**'i seviyorum.

*Cahiers du Cinema, no: 85 İngilizce baskısı, no: 1, Ocak 1966*



## UNE FEMME EST UNE FEMME (1961)

### KADIN KADINDIR (\*)

*Türkçesi: İlyas Hızlı*

Kısa bir jenerik, ana karakterlerin yakın çekimleri üzerinde görünür.  
SES (Dıştan): IŞIKLAR! KAMERA!  
MOTOR!

ANGELA, kalabalık Paris caddelerinden birinde yürürken, arka planda bir şarkı duyulur. Hafif bir yağmurluk giymiştir, elinde kırmızı renkte açık bir şemsiye tutmaktadır. Gülümseyerek bir cafe'nin kapısından girer.

**ANGELA: (BARCI KIZA):** Bir sütlü kahve.. sütü bol olsun!

Sırtını bara yaslayarak, eldivenlerini çıkarır. Palto, şapka ve kaşkol giymiş olan EMILE, bara yaklaşır.

**EMILE: (BARCI KIZA):** Bir sütlü kahve.. yeşil!

ANGELA, ona bakar, juke-box'a doğru yürür ve bir plak seçer. Yeniden bara dönen ANGELA, EMILE'in kahvesini içişini izler.

**ANGELA: (BARCI KIZA):** Saat kaç?  
**BARCI KIZ: Beş buçuk!**

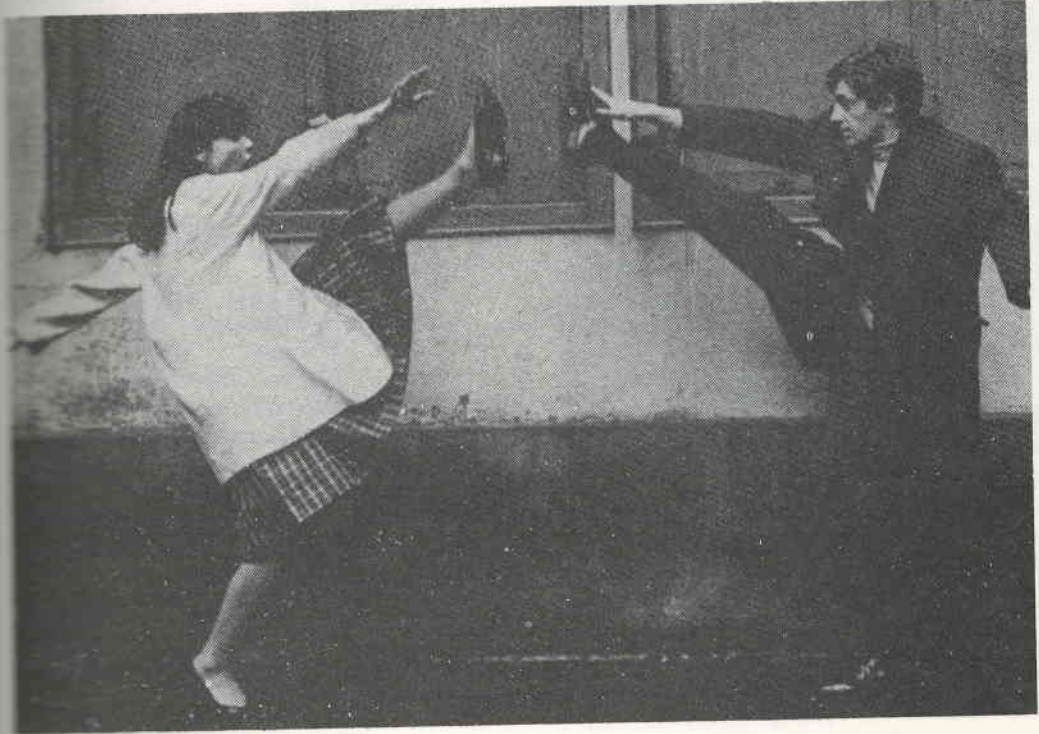
**ANGELA: (Aceleyle içerek):** Çok sıcak, hiç zamanım yok!

Kameraya döner ve göz kırpar. Kafe'nin dışında, kalabalık caddeden karşıya geçer ve bir kitapçıya girer.

**ANGELA: (KİTAPÇIYA):** Merhaba! Nasıl gidiyor?

**KİTAPÇİ:** Merhaba! İyidir.

ANGELA, kitabevinin bir köşesinde, kitap seçmekte olan EMILE'i görür. EMILE, 'Bir







# SİNEMATEK

Bebek Bekliyorum' adlı bir kitabı açar. Elinde ANGELA'ya doğru sallar. ANGELA, bir derginin yapraklarını karıştırır. (Durgun). Dergiyi kaldırarak yüzünü kapatır, sonra biraz indirerek EMILE'ye güler. EMILE, küçük bir çocuğa bir kitap gösterir.

**EMILE:** Buna ne dersin?

ANNESİ, çocuğu aceleyle iteleyerek kitapçıdan dışarı çıkarır.

**ANNE:** Gel benimle!

EMILE, ANGELA'ya yaklaşır.

**EMILE:** Merhaba!

**ANGELA:** Bana hâla kızgın mısın?

**EMILE:** Hayır, meleşim!

**ANGELA:** (hareket ederek): Öyleyse beni seviyorsun?

ANGELA, üzerinde iki küçük ördek resmi bir kartpostalı alır. Kartı EMILE'e gösterir.

**ANGELA:** Oh, bak Emile, ne kadar güzel bir kart!

**EMILE:** (Dıştan): Neden bağırıyorsun?

**ANGELA:** Çünkü... şu küçük sarı hayvan-cıkların aynı anda ikisi birden olmak isterdim

**EMILE:** Daima olanaksız şeyleri istersin!

ANGELA, omuzlarını silker.

**ANGELA:** Şey, gitmem gerek.

EMILE'e küçük bir öpücük kondurur ve dışarıya yürür. EMILE'de yanından geçen bir kadına çarparak, ANGELA'yı öper. Kadının önünde hafifçe eğilerek, şapkasını kaldırır. ANGELA, kalabalık cadde boyunca yürümektedir.

**GAZETE SATAN ÇOCUK** (uzaktan):

Ekstra! Ekstra! France-Soir, Paris, Presse, Le Monde. Figaro Littéraire'nizi alın... Marie-Claire'nizi alın...

ANGELA, ALFRED'e koşar.

**ALFRED:** Merhaba, Angela!

**ANGELA:** Merhaba.

**ALFRED:** Üzgün gibisin.

**ANGELA:** Ben mi? Hiç de değilim.

**ALFRED:** Seninle konuşmam gerek.

**ANGELA:** Neden Trocadero'ya bir koşu gidip, orada olup olmadığımı bakmıyorsun?

**ALFRED:** Gerçekten Angela, çok ciddi.

**ANGELA:** Zamanım yok. Geç kaldım.

**ALFRED:** Ne düşünüyorsun?

**ANGELA:** Hiçbirşey! (Ara) Varolduğumu düşünüyorum.

Yürüyüp gider.

**ALFRED:** (kameraya) Çık Angela!

ANGELA, bir strip-tease kulübünün ana kapısından aceleyle içeri girer.

**ALFRED:** (geçen kıza): Tamam mı?

**KIZ:** Okey!

ANGELA, barın yanından geçer, pistte bir striptiz gösterisi devam etmektedir. Dama desenli masa örtüleriyle kaplı masalarda birkaç erkek oturmaktadır. Elinde bir şapka kutusu ve şemsiye tutan, kırmızılara bürünmüş bir sarışın gösterisini yapmaktadır.

ANGELA, sahnenin uzağında başka bir KIZ'la konuşarak, masanın üzerindeki beyaz bir tavşanı okşar.

**ANGELA:** Merhaba... merhaba, tavşan!

**KIZ:** Fal için benim France-Soir'ımı getir-din mi?

ANGELA, kıza gazeteyi verir.

**ANGELA:** Evet, evet... işte gazeten burada. Benimkine de bakar mısın? Unutma, Başak burcundanım.

Uzaklaşıp gider.

**İKİNCİ KIZ:** Angela, sen Daniele'den öncesin, hareketlen biraz

Gösterisini yapmakta olan başka bir sarışının çekimi.

**ANGELA:** (uzaktan): Ben nasıl önce olurum?

**İKİNCİ KIZ:** Oh, ben bilmiyorum, onu Luciano'ya sor!

Pistteki şova kesme. Bir erkek, dançının kırmızı giysisinin fermuarını çözer.

Sarışın, giysisini çıkarmaya başlar.

ANGELA, yürüyerek yağmurluğunu çıkarır. Barın yanında durur.

**ANGELA:** (BARMENE): Bir paket Gitanes.

**BARMEN:** Bana borcun 10.500 frank oldu.

**ANGELA:** (elini sigaralara uzatarak): Sıkma canını, ödeyeceğim.

Bir masaya, kamaşla içkisini içen bir KIZ'ın yanına oturur.

**ANGELA (KIZ'A):** Dominique, hastaneden taburcu oldu mu?

**KIZ:** Evet, evet... Senin küçük aletini de



# SİNEMATEK

sey! (Ara) Varolduğumu

Çık Angela!

sease kulübünün ana  
e içeri girer.

Kız): Tamam mı?

ndan geçer, pistte

devam etmektedir.

dörtüleriyle kaplı

çek oturmaktadır.

su ve şemsiye tutan,

bir sarışın

tır.

ğında başka bir

anın üzerindeki

tır.

merhaba, tavşan!

France-Soir'ımı getir-

tır.

berir.

gazeten bura-

kar mısın? Unut-

umum.

Daniele'den

iraz

başka bir

nasıl önce

yorum, onu

dağının

zer,

asar.

zunu çıkarır.

Gitanes.

500 frank

: Sıkma

hastane-

zini de

getirecek.

**ANGELA:** (kızın boynundaki madalyona parma-  
ğıyla dokunarak): Hey bu da ne? Ger-  
çekten çok şık.

**KIZ:** Galeris Lafayette'den aldım.

**ANGELA:** Gerçekten çok tatlı!

Dans pistine kesme. Yarıçıplak sarışın,  
askılı pantolon içinde uzaklaşmaktadır.  
Onun arkasından giden bir erkek, kırmızı  
giysiyi, şapka kutusunu ve şemsiyeyi  
yerden kaldırır.

Kızla konuşan ANGELA'ya kesme.

**ANGELA:** France-Soir'a baktın mı?

**KIZ:** İşte bizimki... Başak... Yakında mutlu  
bir olay var!

**ANGELA:** (gazeteyi kızın elinden kapıp gülüm-  
seyerek): Dalga geçmek yok!

**KIZ:** Çok iyi! Benim yeni numaramı gör-  
dün mü?

**ANGELA:** Hayır.

**KIZ:** Bak!

Kız günlük giysileri içinde, aceleyle bir  
sütunun arkasına gider. Hemen ardından  
yeniden görüldüğünde tepeden tırnağa  
renkli tüylerle kaplı bir giysi giymiştir.

**ANGELA:** Oh, mükemmel!

**ADAM:** (Yaklaşarak): Hey Angela, Champs  
Elysées'e gittin mi?

**ANGELA:** (Merdivenleri koşarak çıkarken):  
Hayır, gitmedim!

**ADAM:** Neden peki?

**ANGELA:** Çünkü!

**ADAM:** Bu çünkü de ne demek oluyor?

**ANGELA:** (başını çevirerek): Demek oluyor  
ki, Champs Elysée'e gitmekten çok  
daha önemli işlerim vardı.

**ADAM:** Acele et Angela, sıra sende!

**DOMINIQUE:** (uzaktan) Angela!

ANGELA, kırmızı bir perdenin  
arkasından belirir. Çıplaktır.

**ANGELA:** Evet, buradayım!

**DOMINIQUE:** Senin küçük aletini aldım.

**ADAM:** (uzaktan): Dominique, çekil  
oradan!

**ANGELA:** Bana açıklayacak mısın?

**DOMINIQUE:** (Elindeki pakedi havaya atıp  
tutarak): Tabii, çok kolay... Çekmece-  
ne koyacağım.

**ANGELA:** Okey!

Soyunma odasında ANGELA, bir sigara  
yakar, bir kâğıt parçasını açarak,  
ayakkabılarını çıkarırken okur.



**ADAMIN SESİ** (dışardan): Sen erkeği gö-  
ren erkek gibi olacaksın, erkeği gören  
gibi, erkeği gören gibi, ayıyı gören  
gibi.

ANGELA, aynanın önüne oturur ve bir  
denizci şapkası giyer. Koridordan





# SİNEMATEK

yürüyerek geçer. Beyaz renkli denizci giysisi giymiştir. Okumakta olan KIZ'a doğru yönelir.

**KIZ** (yavaş yavaş okuyarak): Sanatın yaratılması, doğanın şanlı yaşamında 40 gündür...

ANGELA omuzlarını silker, güler ve yürüyüp gider.

**ANGELA** (yanından geçen başka bir kıza): Selam!

**KIZ**: Selam!

ANGELA, şimdi bir teybi hazırlamaktadır. Bir melodi çalmaya başlar, parmağıyla zamana tempo tutar, bir perdenin arkasından sahneye adımını atar, izleyicilere gülümser. ANGELA'nın şarkısı ve striptiz gösterisi boyunca, sadece yüzünün yakın çekimleri gösterilir. Işıklar, beyazdan maviye ve kırmızıya değişir. Aralıklı olarak kamera, onun gösterisini izleyen değişik erkeklerle kesme yapar. Bir tanesi içkisini içerek dudaklarını şapırdatır, bir başkası opera gözlüklerinden bakmaktadır. Üçüncüsü ise, anı defterine birşeyler yazmaktadır.

**ANGELA** (şarkı söyleyerek): Herkes merak eder durur Yanımdan geçen erkeklerin neden bak-

tığını

Ama anlamak hiç de güç değildir Gençlerin neden peşimde koştuğunu

Çok güzel göğüslerim var

Gözlerim de pırıl pırıl parlar

Denizci yakası giyerim

Pantolonum da vücuduma tam uyar

Tek nefret ettiğim şey

Öğleden önce uyanmaktır

Ama sadece sırtıma vurman yeter

Kendimden geçmem için

Her zaman kabul ederim

Gençler, "Haydi benimle ol" dedi-

ğinde

Canımın sıkıldığını belirten tek söz

söylemem

Gençlere

Kötü bir kız olabilirim

Hatta bir başbelası da

Ama erkekler asla şikayet etmezler

Çünkü soyununca çok hoş olurum.

Sahne gerisinde, ANGELA sadece bir havluyla sarınmış olarak durmaktadır.

**ANGELA**: Pekala, ben de deneyeceğim.

**KIZ**: Devam et, yap!

ANGELA, bir sütunun arkasında kaybolur, yeniden görüldüğünde süveterini ve eteğini giymiştir.



(\*) Senaryo'nun tamamı AFA yayınları tarafından çıkacaktır.



## UNE FEMME MARIÉE (1964)

### EVLİ BİR KADIN (\*)

Türkçesi: İlyas Hızlı

Perdede kısa bir jenerik görünür.

#### BAŞLIK:

#### 1964 YILINDA YAPILAN BİR FİLMİN FRAGMANI

Başlık, kesme yapar ve ekran beyaz kalır. Charlotte'un, parmağında alyans olan sol eli, dirseğe kadar kayarak görüntüye girer. Beyazlığın, yatağın üzerini kaplayan çarşaftan kaynaklandığını anlarız. Kamera, yüksek bir açıdan çekmektedir.

**CHARLOTTE** (*dıştan*): Bilmiyorum.

ROBERT'in eli görünür ve CHARLOTTE'un eline doğru kayar.

**ROBERT** (*dıştan*): Beni sevip sevmediğini bilmiyor musun?

CHARLOTTE, şimdi dik oturmaktadır. Sırtı çıplaktır.

**ROBERT** (*dıştan*): Şuradaki de ne?

**CHARLOTTE** (*başını eğerek*): Oh, şey ben küçükken...

ROBERT'in eli aşağıdan gelir ve kadının sırtında dolaşır. Kadının omuzu üzerinde birbirlerinin ellerini okşarlar.







# SİNEMATEK

**CHARLOTTE:** Deniz kıyısındaiken düş-  
müştüm.

Yatakta çıplak olarak oturan

CHARLOTTE, profilden görünür. Önünde  
ROBERT'in kıllı bacakları vardır (donma).

**ROBERT (dıştan):** Sen gerçekten de sevgide  
çok uzağa gidemezsin.

**CHARLOTTE:** Ne demek istiyorsun?  
Anlamıyorum.

**ROBERT (dıştan):** Evet, insanı öpüyorsun,  
okşuyorsun ama gerçekten dışta kalı-  
yorsun. Tıpkı içine hiç girmediğin bir  
ev gibi.

**CHARLOTTE:** Eğer birisini seviyorsan  
onun içinde eriyebilirsin.

**ROBERT (dıştan):** Evet ama, diğer zaman-  
larda insanların içindesin. Yani du-  
rumda özel birşey olmadığı zaman-  
larda, böyle şeyleri düşünmediğin  
zamanlarda.

**CHARLOTTE (elini uzatarak):** Seni sevi-  
yorum.

ROBERT'in eli görüntüye girer ve

CHARLOTTE'unkini tutar. Kameraya

bakan CHARLOTTE'un yakın çekimi.

Görüntünün alt kısmı, kadının

göğüslerinin başladığı yere ulaşır.

ROBERT'in iki eli yavaş yavaş boynuna

doğru ilerler.

**ROBERT (dıştan):** İtalyan filmlerinde yap-  
tukları gibi yapmalısın... Hiç İtalyan  
filmi gördün mü? Kadınlar, koltukla-  
rındaki kılları kesmezler... Böylesi  
daha hoş...

**CHARLOTTE:** Ben Amerikan filmlerini  
tercih ederim. Hollywood'unkileri...  
Onlar daha güzel.

**ROBERT (dıştan):** Evet ama onlar daha az  
tahrik edici olurlar.

Jenerik yeniden başladığında müzik  
başlar. Filmin motifi, Beethoven'in 10  
numaralı Kuarteti'dir.

CHARLOTTE'un çıplak bacakları,  
çarşafın üzerindedir. ROBERT'in elleri,  
onun kalçalarını okşar. CHARLOTTE'un  
bacaklarının çeşitli açılardan çekimlerini  
görürüz.

**CHARLOTTE (dıştan):** Çok güzel kaşların  
var.

CHARLOTTE, bacaklarını, görüntü  
çerçevesinde beliren ROBERT'in  
bacaklarının üzerine koyar.

**ROBERT (dıştan):** Böyle mi düşün-  
orsun?

**CHARLOTTE (dıştan):** Kaşların  
ponya'da en önemli şey olduğu  
biliyor musun?

ROBERT'in eli, çarşafı çekmeye  
çalışırken, CHARLOTTE'un eli çarşafı  
kavrar ve çıplak bacaklarını kapatır.

**ROBERT (dıştan):** Sana bakmamdan nede  
hoşlanmıyorsun?

CHARLOTTE'un karnının büyük yakın  
çekimi. ROBERT'in eli, göbeğine yakın  
yerden okşar.

**ROBERT (dıştan):** Senden bir çocuğu  
olsun isterdim.

**CHARLOTTE (dıştan):** Zaten benim çocu-  
ğum var.

**ROBERT (dıştan):** Başka bir evlilikten o-  
duğunu söylememiş miydin?

**CHARLOTTE (dıştan):** Evet.

**ROBERT (dıştan):** Kocan, ilk kez olara-  
uzun süre evli kaldı mı?

**CHARLOTTE (dıştan):** Hayır, karısı iki z-  
sonra onu terketti. ..Cibuti'deki b-  
gazonunun yöneticisiyle gitti.

CHARLOTTE'un çıplak bacakları,  
havada sallanır.

**CHARLOTTE (şarkı söyleyerek):**

Tüm çiçekler nereye gittiler?

Çok uzun zaman geçti

Tüm çiçekler nereye gittiler?

O kadar uzun zaman önceydi ki

ROBERT'in sırtının yakın-çekimi. Ona  
dönük olan CHARLOTTE'un yüzü belli  
belirsiz görünür. Kadının elleri, erkeğin  
boynunu okşar (donma)

**ROBERT :** Ne zaman birlikte yaşamaya  
başlayacağız? Üç ay geçti.

**CHARLOTTE:** Sana söylemiştim... Be-  
boşanıncaya kadar olmaz. Herşey e-  
kadar kolay değişmez.

**ROBERT:** Söz verdin mi? Onunla konu-  
tun mu?

**CHARLOTTE:** Evet.

**ROBERT:** Di lerine bayılıyorum.

CHARLOTTE'un çarşaf üzerindeki çıplak  
bacakları, yukarıdan çekimle görünür.

**ROBERT (dıştan):** Kaldır biraz.

**CHARLOTTE (dıştan):** Hayır.

**ROBERT (dıştan):** Evet.



# SINEMATEK

Böyle mi düşünüy

(stan): Kaşların Ja  
önemli şey olduğun  
m?

çarşafı çekmeye

LOTTE'un eli çarşafı

bacaklarını kapatır.

Sana bakmamdan nede

minin büyük yakın  
göbeğine yakın

enden bir çocuğum

Zaten benim çocu-

za bir evlilikten ol-

miş miydin?

Evet.

an, ilk kez olarak

di mi?

Hayır, karısı iki ay

..Cibuti'deki bir

ıyla gitti.

bacakları,

(erek):  
gittiler?

gittiler?

önceydi ki

ekimi. Ona

üzü belli

erkeğin

te yaşamaya

çığı.

maştım... Ben

Herşey o

anla konuş-

ram.

çıplak

ünür.



Gökte uçan bir uçağın alçak açıdan çekimine kesme. Tekrar CHARLOTTE'un bacaklarına geçiş.

**CHARLOTTE** (dıştan): Üşüdüm.

**ROBERT** (dıştan): Sana bakmama izin ver.

Kameraya bakan CHARLOTTE'un yüzünün yakın çekimi. ROBERT'in eli yanaklarını hafifçe okşar. Kadın, erkeğin avucunu öper.

**CHARLOTTE**: Seni seviyorum.

**ROBERT**: Ben de seni seviyorum.

CHARLOTTE'un profilden yakın çekimi.

**CHARLOTTE**: Beni seviyor musun?

**ROBERT** (dıştan): Evet.

CHARLOTTE'un yüzünün yüksek açıdan çekimi. Sirtüstü yatmaktadır. Başı arkaya doğru kıvrılmıştır.

**CHARLOTTE** (elini sallayarak): Evet... evet... evet... oh, evet!

Kadının yüzü coşku doludur.

**CHARLOTTE**: Evet...

Bir Gallimard kitabının kapağının yakın çekimi: "Naylon Çağı"- "Ruh"-Elsa

Triplet". Radyodaki haberler duyulur.

**BİKER** (dıştan): Yollarda yoğun bir trafik var. Deniz ve güneşin büyüüne kapılan 20 milyon Fransız, kentleri ve kasabaları terketti... Bu yoğun trafik karşısında, kontrol görevini yerine getirmeleri için 200 bin polis, yetkililerce görevlendirildi. (Masanın üzerindeki transistörlü radyonun yakın çekimi) Saat 2.30'a kadar olan süre içinde 23 kişi öldü, 132 kişi de yaralandı. Bunlar resmi tatilin toplam zayıtı. Trafik uzmanları, daha büyük bir kaza oranına ulaşılacağını bildiriyorlar.

CHARLOTTE kitabın yapraklarını çevirir ve kapar.

Hâlâ çıplak olarak yatakta oturmaktadır. Görüntü çerçevesinin dışındaki bir şeyi işaret eder.

**CHARLOTTE**: Bu kim?... Moliere mi?

**ROBERT** (dıştan): Evet.

Duvarda asılı Moliere portresinin yakın çekimi.

**AÇIKLAMA** (dıştan): 1964 yılında Boussu-





# SİNEMATEK

et, tiyatro üzerine "Maksimler ve Yansımaları" adlı kitabını yayınladı: "Sadece, şehveti artıracığı hesaplanan imajları kullanarak da olsa, izleyicileri günaha yönlendiren, sahnelenmesi onaylanabilir ihtirasların etkin biçiminde denenmiş olduğuna inanıyorum." der. Moliere, sevgiyi temizleyerek, tiyatronun, izleyicinin günahattan korunmasına yardımcı olduğunu söyleyerek bunu cevapladı. (CHARLOTTE'un profilden hızlı bir çekimi. Sonra yeniden portreye dönüş) Sonra da, kendisini ağlamaktan bir türlü kurtaramayan Bayan Moliere'le birlikte yalnız kaldığı zaman, ona hiç konuşmadan uzun uzun bakardı. Daima yumuşak ifadeli olan, oldukça iri mavi gözleri, çok kibar bir yaklaşım olarak açıklanabilecek birşeylere sahipti. Acı çekmek için yaratılmış, ama nedenini anlayamayan küçük bir çocuk gibiydi. Oysa ki gerçek çocuk, masum bir havası olan diz çökmüş genç kadındı... (Tekrar CHARLOTTE'a geçiş, yatakta hâlâ çıplaktır. Eline yeniden Elsa Troillet'in kitabını alır)... Ve böylesine bir kötülüğü yapabilecek bir kadın.

**ROBERT (dıştan):** Nasılsın sevgili Prenses?

**CHARLOTTE:** Giyinmeliyim.

**ROBERT (dıştan):** Bol bol zamanımız var Charlotte.

**CHARLOTTE (kitabı yerine koyarak):** Hayır, ayrıca şimdi istemiyorum.

ROBERT, banyodan çıkmıştır. Kapının arkasında asılı duran bir gömleği almak üzeredir. Üzerinde iç gömleği, pantolon vardır. Belinin çevresinde, midesinin üzerinde düz, siyah bir üçgen oluşturan bir alet görülebilir.

**ROBERT:** Bu akşam eve gidecek misin?

**CHARLOTTE (dıştan, banyoya giderken):** Hayır ama hizmetçi bugün izinli olduğu için, çocukları okuldan almalıyım.

ROBERT, ona doğru yürür. Şimdi külotuyla görünmektedir. Kolları, göğüslerini saklar.

**ROBERT (giyinirken):** Pekale evimi nasıl buldun?

**CHARLOTTE:** Şöyle bir bakayım. (Çevreye bakınmak için odadan çıkar) Çok pahalı mı?

**ROBERT:** 1.300 frank... Ama mobilyalar

ROBERT odada dolaşırken bir sigara yakar.

**CHARLOTTE (dıştan):** Bence pahalı. Eğer hepsi böyleyse başaramayacağı demektir.

**ROBERT:** Biliyorsun, en azından çat katına da yerleşebilirsiniz.

CHARLOTTE, küçük mutfığı boydan boya geçer.

**CHARLOTTE:** Bu ne işe yarıyor (Bir kapı açar) Dışarı mı çıkıyor?

**ROBERT (dıştan):** Koridorun sonunda küçük bir merdiven var.

CHARLOTTE, gözden kaybolur. ROBERT içeri girerek öfkeyle onun peşinden koşar.

**ROBERT:** Charlotte, hangi cehenneme gidiyorsun? Bu halinle dışarı çıkmakla çıldırma olmalısın!

Dışarı. CHARLOTTE, çatıya çıkan merdivenden aşağı iner. Hâlâ külotuydur ve göğüslerini kollarıyla gizleyerek dans eder.

**CHARLOTTE:** Peki ne yapayım? Fantome'yi bilmiyor musun?

**ROBERT (bağırarak):** Hemen geri gel!

**CHARLOTTE (alaycı bir masumlukla):** Ben çıplak görmenin hoşuna gittigini sanıyordum.

CHARLOTTE geri döner.

Şimdi ikisi birlikte evin içini gezmektedir.

**ROBERT:** Bak, benim sözlerimi ağzıma tıkm.

**CHARLOTTE:** Dinle, zaten kocam güney boyu başımda, aynı şeyin bir de seninleyken olması istemiyorum.

Yatak odasına geri dönerler.

**ROBERT:** Devam et! Giyin! Ve de bana hep kocandan söz etmekten vazgeç.

**CHARLOTTE:** Ondan söz eden ben değilim, sensin.

**ROBERT:** Haklısın, özür dilerim.

CHARLOTTE, Moliere'in portresinin önünden geçer, bir sandalyenin üzerinden sütyenini alır. Bu sırada karşı duvardaki bir noktaya gözü takılır.

**CHARLOTTE:** Ya şu aynanın üzerindeki iki kişi kim?

**ROBERT:** Dullin ve Lous Jouvet.



# SİNEMATEK

... Ama mobilyalı.  
... bir sigara

... Bence pahalı...  
... başaramayacağız

... en azından çatı  
... lirsin.

... tağı boydan

... se yarıyor (Bir kapı  
... yıyor?

... run sonunda kü-  
... zar.

... bolur. ROBERT  
... peşinden

... ngi cehenneme  
... e dışarı çıkmak-

... e çıkan

... e  
... ollarıyla

... mayım? Fanto-

... geri gel!  
... (lukla): Beni  
... gittigini sa-

... emektedir.

... rimi ağzıma

... kocam gün  
... erin bir de  
... yorum.

... e de bana

... en vazgeç!  
... ben degi-

... mm.

... mm

... karşı

... zindeki

**CHARLOTTE:** Ve arkadan... (ROBERT'in midesindeki aletten çıkan ses)... Bu da aşk mı? Hayır, sadece günah... Ama önemli değil.

**ROBERT (dıştan):** Korkunçsun. Ne zaman elektrikli tıraş makinemi kullansan temizlemeden bırakıyorsun.

**CHARLOTTE:** Bana pasaklı olduğumu söylemeyi hemen kes.

ROBERT yeniden çerçeveye girer. Kadın, sütyenin arkasındaki çitçiti tutarak çevresinde döner.

**ROBERT:** Böyle birşey söylemedim.

**CHARLOTTE:** Lütfen yardım eder misin?... Beceremiyorum. (ROBERT, beceriksizce sütyeni takmaya çalışır) Eğer acele gitmem gerekiyorsa, benim suçum değil... Salı günü de sen yaptın aynı şeyi.

**ROBERT:** Evet yaptım ama gitmem şarttı. Sarah Bernhardt'ın davasını dinlemeye gitmiştim.

**CHARLOTTE:** Çocukları almaya gideceğimi söylediğimde bana inanmıyorsun.

**ROBERT:** Hayır sana inanıyorum.

**CHARLOTTE:** Offf, biraz dikkat et.

**ROBERT:** Bekle bir dakika...

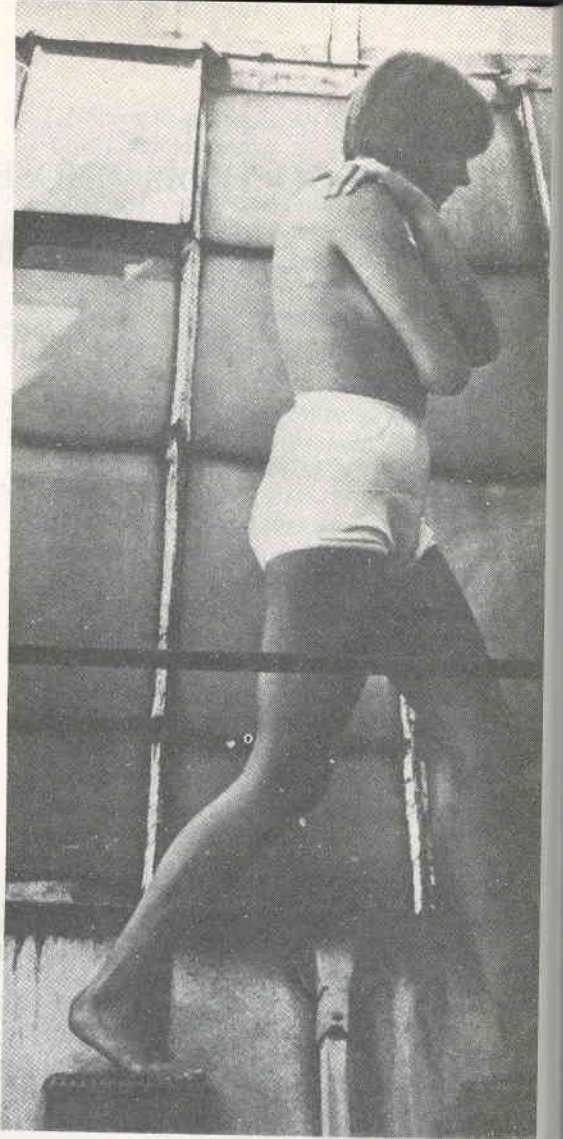
Sonunda sütyeni takmayı başarır. Kadın ona yüzünü dönerek, bir öpücükle teşekkür eder. Sonra da erkeğin, göbeğinin üzerine.

**CHARLOTTE:** Bu da neyin nesisi.

**ROBERT:** İsviçreli uzmanların geliştirdiği yeni bir Fransız icadı. (Kadının önünde ileri geri yürür) İnsanın düzgün ve dik durmasını sağlıyor. Mekanizması öyle bir ayarlanmış ki, alarm sinyaline bağlı olan herhangi bir yanlış duruş, en küçük bir basınçta bile üzerinde beliriyor.

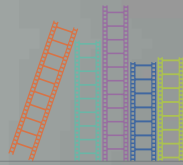
**CHARLOTTE:** İyi birşeye benziyor... Ben de kullanabilir miyim?

ROBERT başka bir odaya gider. Kadın da onu izler. Bir yazının büyük bir yakıncakimini görürüz: KABUL ETMEYE CESARET EDEMEDİĞİNİZ EN MAHREM ARZULAR Onlar konuşmayı sürdürürken, kamera harften harfe çevrinme yaparak geçer.



(\*) Senaryo'nun tamamı AFA yayınları tarafından çıkacaktır.





# SİNEMATEK

## DEUX OU TROIS CHOSES QUE JE SAIS D'ELLE (1967)

### Onun Hakkında Bildiğim İki Üç Şey (\*)

*Türkçesi: İlyas Hızlı*

Jenerik perdede görünür.

Kırmızı, beyaz ve mavi harflerle BAŞLIK:  
SİNEMATOĞRAFİK KONTROL VİZESİ  
32167

2 ve YA DA 3 RAKAMLARI, havayla  
çalışan matkabın kuvvetli sesiyle birlikte  
perdede ardarda birkaç kez silsile  
halinde çıkar.

Kırmızı, bezay ve mavi harflerle BAŞLIK:

ONUN HAKKINDA BİLDİĞİM ŞEYLER  
PARİS BÖLGESİ

Şimdi, güneşli bir günde, büyük bir  
yerleşim merkeziyle Paris bölgesine

hareket ediyoruz. Bir bağlantı yoluna  
sahip büyük bir inşaat şantiyesinin  
üzerine yukarıdan aşağıya doğru  
yaklaşan uzun bir çekim. Yolun üzerinde  
tekerlekli bir el arabası.

Hareketli makineler yüklerini  
boşaltmaktadır. Şantiyeden gelen inşaat  
gürültüleri duyulur.

Paris'in eteklerinde, diğerlerinin benzeri  
büyük bir yerleşim merkezinin başka bir  
uzun çekimi. Godard, çeşitli seslerin  
üzerinde, alçak, hatta fısıltı gibi ancak  
işitilebilen bir sesle konuşurken çekim  
sürer.





# SINEMATEK

D'ELLE (1967)

(\*)

Bir bağlantı yoluna  
saat şantiyesinin  
aşığıya doğru  
çekim. Yolun üzerinde  
tası.  
yüklerini  
yeden gelen inşaat  
öğelerinin benzeri  
merkezinin başka bir  
çeşitli seslerin  
sıltı gibi ancak  
konuşurken çekim



**AÇIKLAMA** (*dıştan*): Resmi Gazete, 19 Ağustos'ta, Paris bölgesindeki devlet hizmetlerinin organizasyonu ile ilgili bir kararname yayınlamıştır. İki gün sonra da Bakanlar kurulu, Paris Bölgesi Valiliği'ne Paul Delouvrier'i atamıştır... (İnsanların aceleyle girip çıktıkları, yerleşim merkezinin alışveriş merkezinin uzun çekimi)... Enformasyon Bakanlığı'ndan alınan bilgiye göre, Delouvrier, bölgeye belirli ve tutarlı bir yön verecektir.

JULIETTE-MARINA VLADY'nin orta boy bir yakın-çekimi. Yerleşim merkezinin orta kısmındaki kendi dairesinin balkonunda sırtı işığa dönük olarak görünür. Sol tarafında başka blok apartmanlar vardır.

**AÇIKLAMA** (*dıştan, devam ederek*): İşte Marina Vlady, Kendisi bir aktristtir. Üzerinde iki sarı çizgisi olan mavi-gri **karşımı** bir süveter giymiş. Rus asıllı. Saçları açık ya da koyu kahverengi olabilir, bundan pek emin değilim.

MARINA saçlarını hafifçe okşar ve kamerasına bakar. Sonra gözlerini kapatır.

**MARINA**: Evet, gerçeği alıntı yapıyor gibi konuşmak. Brecht böyle derdi. Aktörlerin alıntı yapması gerektiğini.

Oyun oynayan çocuk sesleri. MARINA-JULIETTE'in orta büyüklükteki başka bir yakın-çekimi. Arka plandaki kat blokları sağa geçerken, ekranın sol tarafına bakmaktadır. Bu haliyle daha tanımlayıcıdır.

**AÇIKLAMA** (*dıştan, devam ederek*): Şimdi sağa bakıyor, asıl konu bu değil. İşte bu, Juliette Janson. Burada yaşıyor. İki sarı çizgisi olan mavi-gri bir süveter giymiş. Saçları açık ya da koyu kahverengi olabilir, bundan pek emin değilim. Rus asıllı.

**JULIETTE**: İki yıl önce Martinik'te. Tıpkı **Simenon**'un romanındaki gibi. Hayır, hangisi olduğunu çıkaramadım... Evet, "Muz Turistleri" evet oydu. Nasıl olursa olsun başarmam gerek. Robert ayda 110 bin frank kazanıyor herhalde.

**AÇIKLAMA** (*dıştan*): Şimdi başını sola çevirdi... (*kadın çevirmez*)... ama önemli değil... (*kadın başını sola çevirir*).

Kamera, silüetleri açık ve mavi gökyüzünde belirlenen, biri kırmızı, biri de beyaz iki iş makinesinin geniş çekimiyle yukarı doğru kalkar. Kuvvetli gürültüler. Makineler, açık havada, birbirlerinin yanından çaprazlama geçecek biçimde hareket ederler. Açıklama, yerleşim merkezinin çeşitli çekimleriyle başlar: Hemen göze çarpan bir tabelada AZUR yazan bir garaj. Bir mobilya mağazasının vitrininden görülen yerleşim merkezindeki bir alışveriş merkezi. Bir süpermarket.

**AÇIKLAMA** (*dıştan*): Paul Delouvrier'in (1) kulağa hoş gelen ismine karşın, meslek kariyerine Lazard ve Rothschild bankacılık tröstlerinde başlamış olduğunu keşfettim. Bu da herhalde, Gaulle'cü rejimin, sistemi modernize etmeyi ve reform yapmayı iddia ederken, aslında kapitalizmin gidişini düzenlemek olduğu anlamına geliyor. Ayrıca direktif ve merkezi-leştirme işlemlerini stratejilendirerek, aynı otoritenin, ulusal ekonominin tarifini ve dahası güncel ahlakın altında yatanları vurguladığı sonucunu çıkarıyorum.

"Düşünceler" dizisinde yayınlanan Raymond Aron'un bir kitabının yakın çekimi.

**BAŞLIK:**

**DIX-HUIT LEÇONS  
SUR LA SOCIÉTÉ  
INDUSTRIELLE**

Jason'ların oturma odasına hareket ederiz. Akşam vakti.

**JULIETTE** (*dıştan*): Nereye bakıyorum?... Döşemeye. Hepsi bu. Elimin altındaki masa örtüsünü hissedebiliyorum.

Çocukların sesleri.

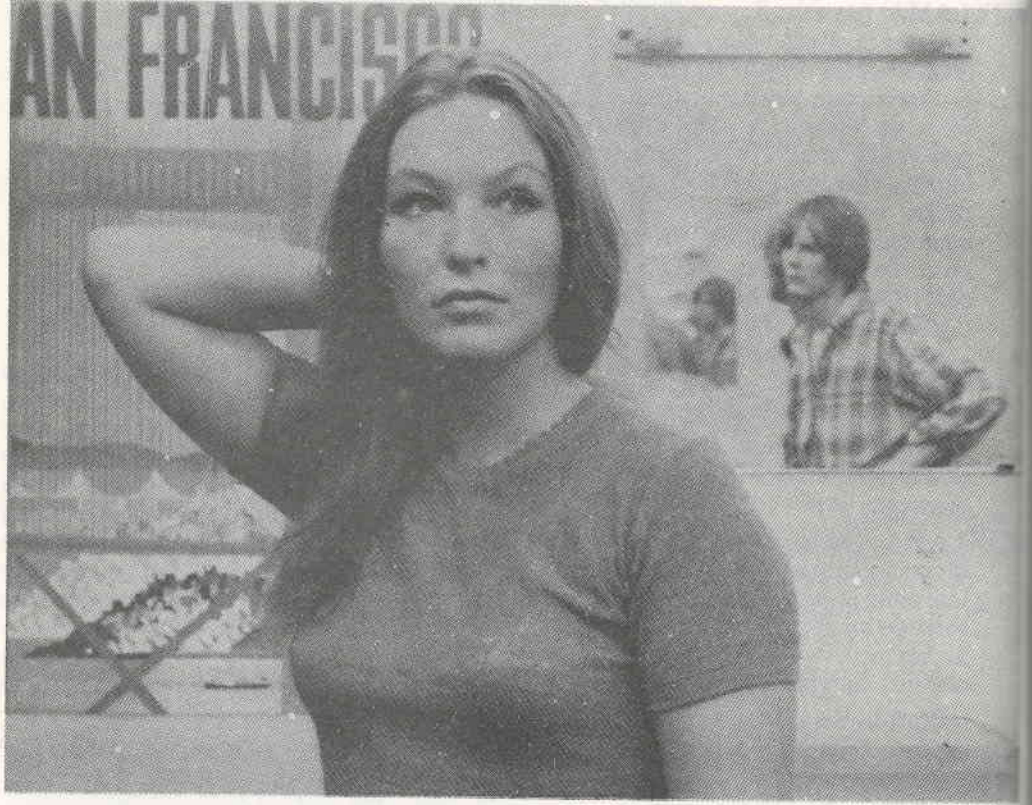
Kırmızı, sarı ve mavi teller, beyaz elektrik fişleri ve gri amplifikatörü gösteren alıcı ve verici bir setin içinin yakın çekimi. Konuşmakta olan iki erkeğin, sigara dumanlarının halkaları. Buradaki kişiler, JULIETTE'in kocası ROBERT ve onun arkadaşı ROGER'dir. İkisi de coşkulu birer radyo amatörüdür.

**ROBERT** (*dıştan*): İnanılmaz şey!





# SINEMATEK



**ROGER:** (*dıştan*): Bir şey duyabiliyor musun?

**ROBERT:** (*dıştan*): Evet.

**ROGER:** (*dıştan*): Nu duydu?

**ROBERT:** (*dıştan*): Saygon ile Washington arasında bir yer.

Bir masayla bir radyo görünen, oturma odasının bir bölümünün orta boy bir uzun çekimi. Sigara içmekte olan ROBERT, sırtı kameraya dönük oturmakta ve istekli bir biçimde kulaklıktan radyoyu dinlemektedir. Onun yanında oturmakta olan ROGER ise profilden görünür. Arkasındaki duvarda, Alain Resnais ve Jean Cayrol'un "Muriel" filminin bir posterini asılıdır. Masanın yanında oyuncak bir ayı ve ekranın sağ köşesinde tavana kadar uzanan yeşil bir kauçuk bitkisi vardır.

Dirseği masaya dayalı oturan JULIETTE, ayağa kalkarak, oradan ayrılır.

**JULIETTE** (*dıştan*): Sana söylüyorum Christophe. Ne yapıyorsun?

**ROGER:** (*ROBERT'a*): Kim konuşuyor?

**ROBERT:** Johnson.

**ROGER:** Johnson mu? Peki ne söylüyor?

**ROBERT:** (*duyduklarını yüksek sesle tekrarlayarak*): "1965 yılında pilotlarıma Kuzey Vietnam'ı bombalama emrini verirken kederliydim. Amacım, Hanoi'yi görüşme masasına getirmekti."

**ROGER:** Devam et...

İki erkek yüksek sesle konuşmakta olduğu için, JULIETTE ekranın dışında zorlukla duyulabilir bir sesle, çocuğunu azarlar gibi birşeyler söylemektedir.

**ROBERT:** "Onlar büyük iş başardılar... Ama Hanoi görüşmeyi reddetti. İşte bu nedenle yine kederle de olsa pilotlarıma Haiphong ve Hanoi'yi bombalama emrini verdim..."

**ROGER:** Bir dakika ben de dinleyeyim.

ROBERT, kulaklığı ROGER'e verir. Ekranın dışında CHRISTOPHE, ev ödevini ezberden okumaktadır.

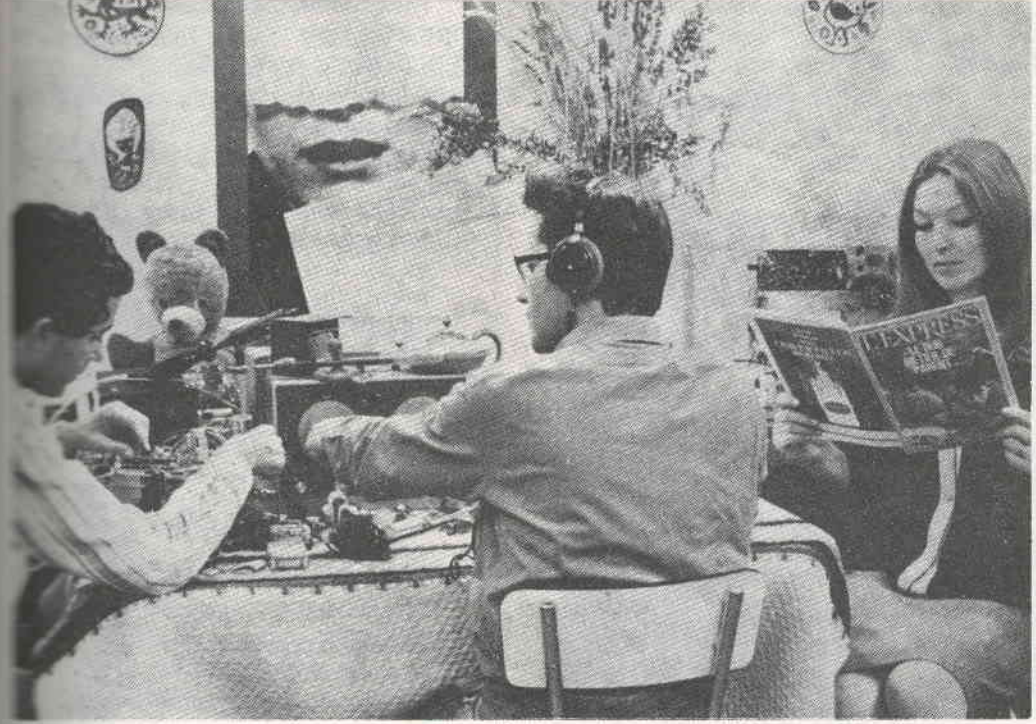
Ağlayacak gibi bir sızlanma sesi vardır.

**ROGER** (*duyduklarını tekrarlayarak*): "Yine"





# NEMATEK



büyük iş başardılar. Ama Hanoi görüşme masasına gelmeye yanaşmadı. Bunun üzerine 1967 Temmuz'unda yine üzüntüyle pilotlarımdan Çin'e ait atom üslerini imha etmelerini istedim. Büyük iş başardılar ama Hanoi, görüşme yapmayı reddetti."

Kulaklığı çıkararak ROBERT'e göre verir. JULIETTE yeniden görünerek, kocasının yanına oturur ve haftalık L'Express

**ROBERT:** "1967 yılında Hanoi'yi görüşmelere zorlamak için, yine üzüntüyle pilotlarıma Pekin'i bombalamalarını emrettim."

**ROGER:** Devam et...

**ROBERT:** Başkan Johnson bildiriyor: "Hanoi artık anlamlı... Sabrım son sınırına geliyor." (Radyonun yakın çekimi) Oh Allah kahretsin! Hiçbirşey duyamıyorum.

JULIETTE, L'Express'in sayfalarını çevirirken ROBERT radyoyu ayarlamaya çabalar. (Donma)

**JULIETTE:** Hey... Eğer Louis Ferrand'ın dizaynını yaptığı taytlardan, taklit bileziklerden giyseydim ne derdiniz?

Açık saçık giysileri daha mütevazı yapıyorlarmış. Ayrıca bacaklara daha ince ve genç bir görünüm vererek, daha etkileyici olmalarını sağlıyorlarmış.

**ROBERT (JULIETTE'ye):** İnsanın canını sıkma!

**JULIETTE:** Ama bunlar Madam L'Express'te...

**ROBERT:** Hiç duymadım öyle birini.

**JULIETTE (omuzlarını silkerek):** İkiniz de cahilsiniz! (İki adamın yanından ayrılır, konuşmasını dıştan duyarız.) Tamam çocuklar, haydi gelin ve iyi geceler deyin! (10 yaşındaki CHRISTOPHE görünür ve babasıyla ROGER'a birer iyi geceler öpücüğü verir. JULIETTE de kucağında dört yaşındaki küçük kızı SOLANGE'i taşıyarak ekrana girer) Baba'ya iyi geceler dile.

Onlar gidince, iki erkek yeniden radyolarının başına geçer.

**ROBERT:** Şimdi de Amerikalı generallerden bazıları konuşuyor.

**ROGER:** Neler söylüyorlar?

**ROBERT:** Kuzey Vietnam'ı Taş Devri'ne döndürecek şekilde bombalamak is-





# SİNEMATEK

tediklerinin... düelloya davet... Taşın anlamı bu, öyle değil mi Juliette?

**JULIETTE** (*dıştan*): Evet.

Ara. SOLANGE'ın ağlamasını dıştan duyarız.

**ROGER** (*ROBERT'e*): Söylesene Austin'i kaçta aldın?

**ROBERT**: Ah, onu keşfeden Juliette oldu. Evet şaşılacak bir kadın, pazarlıkların her zaman üstesinden gelir.

**ROGER**: Harika! Kendi başının çaresine bakabilecek böyle bir kadına öyle ihtiyacım var ki.

Radyo cihazının ve sigara dumanının yakın çekimi.

Uçmakta olan bir uçağın homurtusu ve düşen bombaların sesi.

**BAŞLIK** (*kırmızı ve mavi harflerle*):

## AMERİKAN MALI PRISONIC 16 NİSAN'DAN İTİBAREN

**AÇIKLAMA** (*Başlık üzerinde, dıştan*): Ah sevgili George Washington... Şu zalim William Pitt rolünü oynamak istemene hangi Tanrının cezası şey neden oldu?

Radyo cihazının ve patlama sonucu oluşan duman bulutlarına benzeyen sigara dumanının yakın çekimi. Bomba ve makineli tüfek sesleri. Bomba bırakan uçakların homurtusu.

**BAŞLIK** (*beyaz üzerine kırmızı harflerle*): (1)

## PAX

**AÇIKLAMA** (*başlık üzerinde ve öncekinden daha yüksek sesle*): Pax Americana... Süper pazarlık boyu beyin yıkama...

Şimdi JULIETTE'in mutfağına geçerez. Sırtı bize dönük, tabakları yıkamaktadır. Lavabonun üzeri çeşitli temizlik ürünleriyle doludur. BONUX, MIR, JAVEL vb. Sağda, Buster Keaton'un Alman baskısı bir posterini başaşağı durmaktadır.

**JULIETTE**: Uzaklardan gelen bir tür mesaj... Bulaşıkları yıkıyordum ki, ağlamaya başladım. Bana, "sen yıkılmaz birisin" diyen bir ses duydum. Ben, bana, kendim, herkes.

Müziğin birkaç notası.

**ROBERT** (*dıştan bağırır*): Juliette! Juliette!

**JULIETTE**: Zaman çok karmaşık. İyi anlamıyorum. Hayır, bir açıklama buna mayaya gerek yok.

**ROBERT**: (*dıştan bağırır*): Juliette! Roge gidiyor!

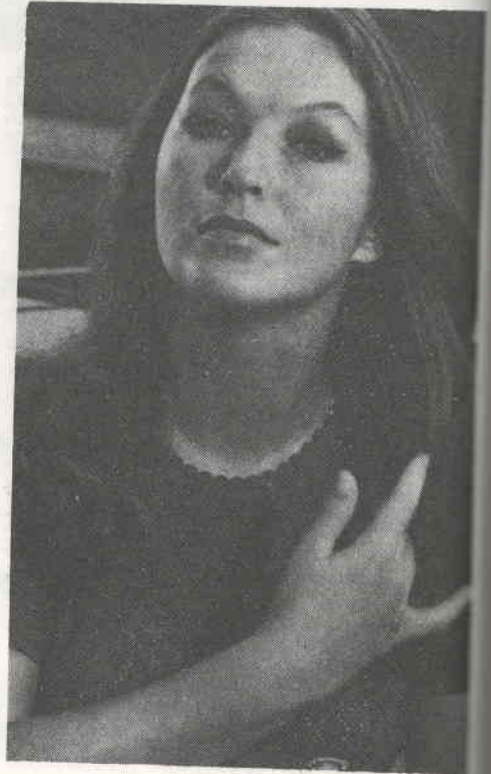
**JULIETTE**: (*bağırarak*): Tamam geliyorum. (*Kameraya*) İnsan çoğu zaman anlamaya, bir sözcüğün anlamını kavramaya çalışır ama çok karmaşık. İnsan, kendini belli eden aşık bir şeye bakmaya gibi kolaylıkla itiraf edebilmeli.

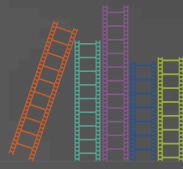
**BAŞLIK**: (*sarı üzerinde mavi harflerle*):

## DÜŞÜNCELER

**AÇIKLAMA**: (*başlık üzerinde*): Açık olma bir şey var. O da Paris bölgesinin yapısının, hükümetin sınıflar politikasını daha büyük bir kolaylıkla yerine getirmesini sağlayacaktır.

Başlangıçta bulanık olduğu halde, gittikçe keskinleşip netleşen bir demet çiçek görürüz. Bunun fotoğraf mı resim





# SİNEMATEK

mi olduğu anlaşılır. Kamera geriye zoom yapınca da, çimlerin üzerinde duran bir kartpostal olduğu farkederiz.

**AÇIKLAMA** (devam ederek): VE böylece tekeller, sekiz milyonluk halkı daha iyi bir yaşama kavuşturmayı hesaba katmaksızın, ekonomiyi yönetebilecek ve organize edebileceklerdir.

Yerleşim bölgesinin gündüz dıştan görünümü. Kamera, henüz tamamlanmamış bir bloktan, bitmiş durumdaki bir başkasına doğru yavaş yavaş çevrim yapar. Arka planı dolduran şantiyeden gelen inşaat gürültüleri.

Janson'ların yatak odasında, JULIETTE gözleri kapalı halde yataкта uzanmıştır. Çarşaf beyaz, battaniye kırmızı, JULIETTE'in kazağı mavidir.

**JULIETTE:** Gözler vücuttur... ve gürültü ise ses...

Kapı çalınır. JULIETTE gözlerini açar. Açılan kapının sesi (dıştan).

**CHRISTOPHE** (dıştan): Anne, dinle, sen hiç rüya görür müsün?

**JULIETTE:** Acele et... okula geç kalacaksın.

**CHRISTOPHE:** (dıştan): Bilmek istiyorum ama...

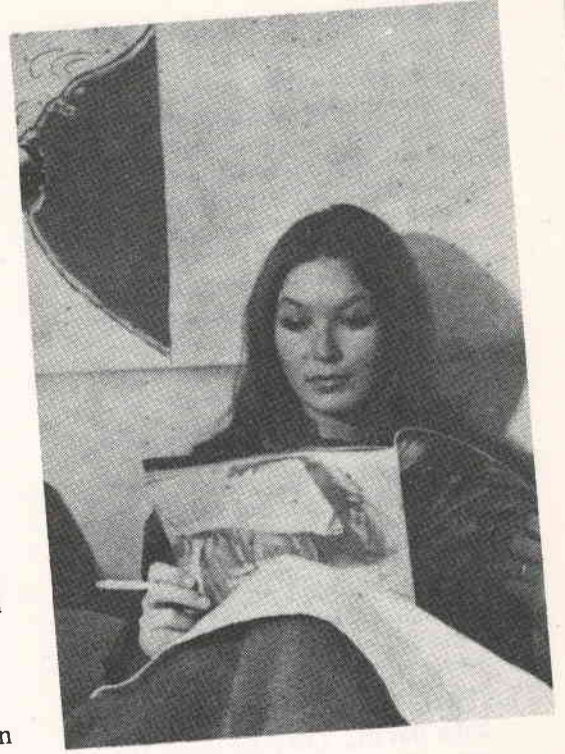
**JULIETTE:** Rüya gördüğüm zaman, kendimi büyük bir deliğin içine çekiliyormuş gibi hissedirim. Öyle büyük bir delik ki, beni yutacak gibi olur... (başını yastığın üzerine bırakır)... Rüya görürken kendimi milyonlarca parçaya ayrılmış gibi hissedirim... (Ara)... Ve uyandığım zaman, çok uzun zaman olsa bile, yine tek parça halinde uyanırım. Uyandığım zamanlarda, parçalarımın bazılarının kaybolmuş olmasından endişe duyarım.

**CHRISTOPHE:** (dıştan): Anne, biliyor musun dün gece bir rüya gördüm.

**JULIETTE:** Ne gördün bakalım?

CHRISTOPHE'un yakın çekimi. Yarı açık duran kapının yanında ayakta durmuş, gözlerini ovuşturmaktadır. Hafif peltek sesle konuşur.

**CHRISTOPHE:** Şu, rüyamda tek başıma, sonunda uçurum olan bir yola yürüdüğümü gördüm. Her insan için sa-



dece tek bir yol vardı. (Ara) Sonra ansızın önümden yürüyen iki ikiz gördüm... Geçmeyi nasıl başardıklarını bilmiyordum. Sonra ansızın biri... ikizlerden bir tanesi hareket etti... (gözlerini ovuşturur)... Otekine doğru... ve onun içinde kayboldu... ikisi tek kişi haline geldi. Sonra anladım ki... bu iki insan... Kuzey ve Güney Vietnam'dı... Birleşiyorlardı. (JULIETTE'in yakın çekimi) Anne, lisan ne anlama gelir?

**JULIETTE** (yakın çekimde): Lisan, insanın yaşadığı ev gibidir.

Müzik. JULIETTE kendi saçlarını okşar ve yastığın üzerine kendini bırakır. Ön planda bir kızı ve onun yanında daha arka planda Bentley'i gösteren parlak renkli bir çizgi roman bandının yakın çekimi. Arkada zirveleri karla kaplı mavi dağ silsileleri vardır.

**BAŞLIK:** (kitap kabi):

**DES CLASSES  
NOUVELLES LECONS  
SUR LES SOCIETES INDUSTRIELLES**





# SİNEMATEK

Yerleşim merkezindeki evlerden birinin banyosu. Güzel bir Macar kızı küvette oturmaktadır. Çıplak vücudu kısmen köpüklerle kaplıdır. Göğüsleri, güneşten bronzlaşmış vücudunun diğer bölümlerine oranla daha beyazdır. Küvetin yanındaki lavabonun üzeri çeşit çeşit kozmetik ürünleriyle doludur. Hâlâ oturur durumdaki kız, lavabonun üzerinden pembe renkli bir yüz bezi alır ve yıkanmaya başlar. Daha sonra onu yerine bırakıp, bir saç bandı olarak başına sarar. Sonra plastik elastiki bir hortuma bağlı musluğu çevirerek, ısıyı kontrol etmek için dener ve ayağı kalkar. Sırtı kameraya dönük halde ayakta durarak yıkanır. Kapıda bir tıkırtı olur. Kız gelenin kim olduğunu sormaktadır ama sesi, akan suyun sesinin içinde kaybolur. Elektrik Şirketi memuru, hafifçe selam verip içeri girerken, kız duşu kapatır ve vücudunun ön kısmını kapamak amacıyla havluya yapışırken duşu yerine bırakır. Memuru, şapkasından tanırız.

**ELEKTRİK ŞİRKETİ MEMURU:** Merhaba Bayan... *(Kız çılgın atarak, Macarca söz yağmuruna girer. Erkek bu sözlerin üzerine konuşur)... Elektrik Şirketi'nden geliyorum. Sayaç nerede? (Yanımdan geçer ve sonra elinde sayaç defteriyle geri döner) Kusura bakmayın, hoşunuza gitmeyecek belki ama 50 bin frank ödemeniz gerekiyor.!*

Kız ona avazı çıktığı kadar bağırması sürdürürken, defterine birşeyler yazar. Yerleşim merkezinin dışı. Solda ön planda, büyük bir tabelanın son iki harfi olan A.L. okunur. Sağda bir apartman bloku.

**AÇIKLAMA** *(dıştan):* Eğer, ansızın daha önceden sahip olmadığınız bazı lükslere kavuşursanız, aşırı para harcamaya başlıyorsunuz ve...

Yüzü kameraya dönük, oldukça üzgün görünen kızın yakın çekimi. Dudakları kımıldamadığı halde, Jean-Luc Godard'ın dıştan söylediği sözleri belli belirsiz söyler gibi görünmektedir. Arka planda son derece bulanık neon tabelalar. Kız, alışveriş merkezinde ayakta durmaktadır. Akşam vakti. Arka plan, netleştirilmemiştir.

**AÇIKLAMA** *(devam ederek, dıştan):* Aynı zamanda faturasını ödeyeceğinizi düşünmeksizin sıcak su... Hep aynı eski hikaye! Ya televizyonunuz olmaz, ya da kirayı ödemek için paranız. Ya da televizyonunuz olur ama araba yok. Ya da bulaşık makineniz olur ama tatile çıkamazsınız.

Bir şantiye. Makinelardan biri gökyüzü üzerinde hareket eder. Ön planda üzerinde iri harflerle AZUR yazılı bir işaret vardır.

**AÇIKLAMA** *(devam ederek, dıştan):* Başka bir deyimle pek de normal bir yaşam değil.

Yerleşim merkezinde BAY GERARD'ın evi. BAY GERARD, pencereden caddeye bakmaktadır. Eli yaşını biraz geçkince görünen adam, kareli bir gömlek, eski ve çizgili bir yelek ve oldukça kirli bir şapka giymiştir. Duvarda çeşitli turistik yolculuk posterleri vardır. Sonunda pencereden uzaklaşıp, bir kapiya doğru yürümeye başlayınca, kamera da arkasından çevrilmeye yapar. Kapının iki yanında Bangkok ve İsrail gösteren posterler vardır. Kapiyu açınca, odanın içinde koltukta oturan bir çifti görürüz. İşçi gibi giyinmiş adam, kızın kalçalarını okşamaktadır. Fahişe olduğu hemen anlaşılabilir, 18 yaşlarındadır. Arkalarında duvarda bir Japonya posterini asılıdır. Ön plandaki BAY GERARD, sırtı kameraya dönük olarak saatine bakar. Odaya girer, gözden kaybolur, sonra geri gelir. Odadan çıkarken konuşur.

**BAY GERARD:** Bitirmenize yedi dakikanız kaldı.

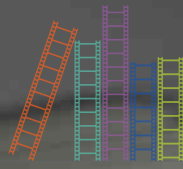
Kapiyu kapattığı sırada giriş kapısının zili çalar. BAY GERARD, küçük koridoru geçerek, ön kapiyu açar.

**BAY GERARD:** İyi günler Bay Johnson...

Küçük kız SOLANGE'ı elinden tutan Juliette içeri girer. SOLANGE acı acı ağlamaktadır.

**JULIETTE:** Merhaba Bay Gerard. Solange'ı getirdim.

**SOLANGE:** *(bağırarak ve pepeleyerek):* Anne! Anne!



# SİNEMATEK

nam ederek, dıştan): Ayın  
arasını ödeyeceğinizi dü-  
acak su... Hep aynı eski  
vizyonunuz olmaz, ya  
mek için paranız. Ya da  
olur ama araba yok.  
makineniz olur ama

erden biri gökyüzü  
ecer. Ön planda  
AZUR yazılı bir işaret

ederek, dıştan): Başka  
te normal bir yaşam

BAY GERARD'ın evi.  
ezeden caddeye  
biraz geçince  
gömlek, eski ve  
kaçırık kirli bir şapka  
turistik yolculuk  
pencereden  
yürümeye  
asından çevrinme  
Bangkok ve İsrail'i  
Kapıyı açınca,  
bir çifti görürüz.  
kalçalarını  
hemen  
Arka planındaki  
asilidir. Ön  
kameraya  
Odaya girer,  
gelir. Odadan

edi dakika-

ısının zili  
doru

Bayan

utan  
acı

ard. Solan-

ek): Ay!

JULIETTE, SOLANGE'ı kolundan tutarak,  
erkek ve bir kız çocuğunun oynadığı  
oturma odasına sürükler. Duvarda Anna  
Karina'nın "Vivre Sa Vie" filminin renkli bir  
posteri vardır. Kızını öbür çocuklarla  
bırakan JULIETTE, giriş kapısının olduğu  
yere geri döner. BAY GERARD  
arkasından telaşla koşar.

**BAY GERARD:** Özür dilerim Bayan  
Johnson... Birşey unutmadınız mı?  
**JULIETTE:** (dıştan): Oh, evet!

JULIETTE, BAY GERARD'a bir kutu  
çikolata verir. Adam çikolatayı alırken,  
adeta gözyaşlarını yutan küçük  
SOLANGE, onların yanından geçerek,  
farkedilmeden ön kapıya varmaya çalışır.

**JULIETTE:** İşte... Elimdeki hepsi bu, ama  
gelecek hafta daha çok vereceğim.  
Haydi hoşçakalın.

Aceleyle kapıya gider ve ağlayan  
SOLANGE'ı yolunun üzerinden iterek  
çıkıp gider. BAY GERARD, kapıyı  
kapatarak, küçük kız oturma odası  
önüne doğru yavaşça iter. Saatine  
sıkıntılı bir tavırla bakarak, SOLANGE'a  
girmesi gereken odayı işaret eder. Sonra  
çikolatayı başka tatlının bulunduğu  
masaya koyar.

**BAY GERARD:** Öteki çocukların yanına  
git bakayım.

BAY GERARD, sahnenin başında açtığı  
kapıya giderek yeniden açar. Erkekle  
kadın hâlâ orada koltukta uzanmış  
durumdadırlar.

**BAY GERARD:** Çıkmanız için sadece üç  
dakika...

SOLANGE ağlayarak arkasında  
durmaktadır. Kapıyı kapatır, tam küçük  
kızı uzaklaştırmak üzereyken kapının zili  
yeniden çalar. Giriş kapısını açar. Genç  
bir kadın içeri girer.

**GENÇ KADIN:** Merhaba Bay Gerard,  
girebilir miyiz?

**BAY GERARD:** Evet... buradan.

Başka bir kapıyı işaret eder. Kadın içeri  
girerken peşinden gelen genç bir adam.  
BAY GERARD'ın yanından geçerken ona  
bir şey verir. SOLANGE'ın başı ön planda  
görünmektedir.

**GENÇ ADAM:** Sadece şekerleme bula-  
bildim!

BAY GERARD, onları kapıya kadar izler  
ve gözden kaybolur.

(\*) Senaryo'nun tamamı AFA yayınları tarafından çıkacaktır.





## FATİH ÖZGÜVEN

### GODARD HAKKINDA BİLDİĞİM BİR, İKİ ŞEY...

Altmışlı yıllar iyice moda olmadan önce Godard hakkında bir not düşmeli:

Yazılacak şey hem yazana ait olmalı hem de... olmamalı.

Biraz Godard tarzı bir şey olmalı yani:

Yani, parçalanmış, ama parçaları tek tek elinize alıp evrip çevirdiğinizde şaşılacak ölçüde anlam veren bir şey olmaya çalışmalı):

'Onun Hakkında Bildiğim İki, Üç Şey'de olduğu gibi:

Dış ses: 'Kelimeler ve imgeler birbirine karışıp duruyor der.

Birisi -biz, ya da kamera, ya da bir adam- bir fincan kahveye dalıp gider, ta ki içine süt karıştırılmış kahveyle dolu bir fincanın yüzeyindeki anaför sinemaskop ekranı tümüyle dolduruncaya kadar.

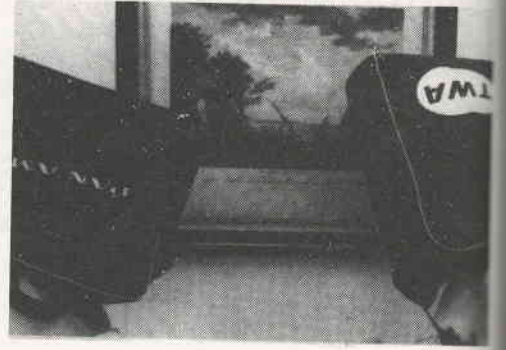
Filmde sloganlardan, afişlerden, 'Fransız bayrağını simgeleyen' mavi-kırmızı-beyaz kulnımından çekinilmez. Seyirci de bunları sayretmekten çekinmez.

Çünkü bu film, (önemli) bir yönüyle algılama, görme, duyma, algılar üzerine düşünme, hatta dalıp dalıp gitme üzerine serbest bir denemedir.

'Algılar bize her zaman alelade parçalar halinde ulaşır; şu yaşadığımız günlerin özelliği ise bu parçaların alelâdeliğinin konserve bir alelâdelik olmasıdır'

Der Godard (bana).

('Öyle ki, artık onların o harikulade esnek alelâdeliği üzerine kendi çizgilerimizi çizerek



onlardan benzersiz birşeyler yapmak fırsatı çok uzağımızda,' demektir bu benim anlamak istediğim anlamda)

Bunu sinemada onun kadar açık, sadeliği ve yalınlığı bir gösteriş haline getirerek söyleyen olmuş mudur, bilmem.

Afiş parçaları, deterjan markalarının anımsan başka anlamlara gelen yakın çekimleri, homurdanan aletlerin ayrıntı çekimleri, dergi kapakları vb., vb.:

Parçalanmışı daha da parçalayan, kullanımsız hale getiren aracın -dilin- metaforları.

Filmin kadın kahramanı söylediği birşey başka şeyin yanısıra bir yerde: 'Dilimin sınırlarının dünyanın sınırları olması ne yazık' der.

Onun bunu keşfetmesinin seyir defterinin tutan Godard ise ona eşlik ederken yeni bir kuar.

'Dilimin sınırları dünyanın sınırları' olduğu için ve/yani kelimeler hemen demode olan iki kullanışta eskiyen' müthiş dayanıksız 'şeyler' oldukları için Godard'inkine 'görüntü dil' dememeye çalıştığımı anlayacağınızı umuyo-



# SINEMATEK

## İKİ ŞEY...



...va da daha da fecisi 'sinema dili' ya da 'göstergeler bilmemesi'...

Godard'dan bu yana sinemada çok daha gösterişli adamlar çok daha gösterişli 'semio-  
-lolojilerde bulundular, bir arpa boyu yol  
-lerini sanmam.

Öte yandan, ahlakçı Godard'ı da severim,  
çok dersler vermiştir.

Bir çözülüşün hikayesi olan 'Le Mepris'in  
ada Brigitte Bardot, Michel Piccoli'ye tek  
sorar yatakta yatarlarken:

- Bacaklarımı seviyor musun?
- Evet
- Dudaklarımı seviyor musun?
- Evet
- Saçımı seviyor musun?
- Evet
- Kalçalarımı seviyor musun?
- Evet
- Peki beni seviyor musun?
- Evet

Yanlış cevap; bir insanı böylesine peraken-  
-vukarıya bağlarsak, 'parça parça') sevdiğini  
Öyle y e n biri onu toptan sevemez.

Ama anlaşılır şey. Adeta efsanedeki ünlü  
-mün modern yorumu olan bu sahnede

Oedipus, Sfenks'in bilmecesinin doğru cevabını  
elbette bulamayacaktır: değilmi ki 'dilimin sınırları  
dünyamın sınırlarıdır'.

'Dilimin sınırları dünyamın sınırları' oldu-  
ğu için a r t ı k dilin en büyüye benzer, en  
arketip kullanımları da -bilmeceler, şarkılar,  
yeminler, tekerlemeler- elimizde değildir.

Efsaneye uygun olarak filmin sonunda Oe-  
dipus değil, Sfenks ölür. (Brigitte Bardot trafik  
kazasında ölür, Piccoli ise o salak senaryosunu  
yazmaya devam eder) Ama -burada efsaneye  
ters düşeriz- bu, Oedipus doğru cevabı b i l e  
m e d i ğ i için olur, b i l d i ğ i için değil. Herşey  
işlerin uğursuz gidişine uygundur.

'Dilimin sınırları dünyamın sınırlarıdır' ve  
'dünya' da son zamanlarda 'Onun Hakkında  
Bildğim İki Üç Şey'in başkahramanı Juliette'in  
oturduğu sosyal konut kadar küçük. (Bunu kimi  
zaman dilden anlıyorum, kimi zaman da tersi  
oluyor.)

Godard, 'dilimin sınırları' vb. cümlesini  
Juliette/Marina Vlady'e 1968'de söylemişti.

Aradan geçen yirmi yıl içinde sinemada  
hiçkimse aynı 'acillikte' yeni bir şey söylemedi.







## A BOUT DE SOUFFLE (1959)

### SERSERİ AŞIKLAR

Türkçesi: Sami Altındağ

#### Patricia'nın Odası

Çarşafın içinde uyuklayan Michel'in boy çekimi (hafif üstten görüş). Kapanan kapının (dış) sesi. Michel'in eli içgüdüsel olarak, hayali bir silah bulmak için yastığının altına gider.

**PATRICIA** (dıştan): hayır olmaz!

İçi rahat etmiş olan Michel sırtını arkasına yaslar ve Patricia'ya bakar (üstü çıplaktır)



**MICHEL:** Bon.. giarno! (Günaydın)

Yarı genel çekim. Patricia yatağın başucundaki masaya doğru yaklaşırken Michel oturur.

**PATRICIA:** Burada ne işiniz var?

**MICHEL:** (Apaçıklığı belirtmek istercesini omuzlarını kaldırıp): Claridge'de hiç o kalmamıştı (Patricia perdesüsünü çıkarır). İşte böyle... buraya geldim. ...Anaharını aşağıdan aldım.

**PATRICIA:** (Metnin başı seçilmez, sonra). Başka bir yere gidebilirdiniz, Claridge tek yer değil.

**MICHEL:** Ben... bir tek Claridge'e giderim.

**PATRICIA:** (Matrak bulmuş gibi omuzlarını kaldırarak): Sen, tamamen delisin sen. (Çerçeveden çıkar. Michel yataktan çıkar. Kısa bir don vardır üstünde).

**MICHEL:** Hadi hadi!... amaan!... somurtmasana böyle!

**PATRICIA:** Let me be alone; I can never be alone when I want to be (beni yalnız bırak; yalnız olmak istediğin zamanlar inadına bişey çıkar).

Banyo: Patricia, diz çekimi, sırtı bize dönük, lavabonun üstündeki aynanın önünde (yani aynada bize dönüktür). Kaşlarının üstünden saç fırçasını geçirir, sonra saçını tarar.

**MICHEL** dıştan: Zaten sana hiç yakıymıyor.

**PATRICIA:** Ne demek somurtmak?

(Michel, diz çekimi, üstünde bornoz, kapı eşliğinde.)

**MICHEL:** Böyle yapmak... (ağzıyla bir saklabanlık yapar).



# SİNEMATEK

59)

Arno! (Günaydın)

Patricia yatağın  
aya doğru yaklaşırken

ne işiniz var?

belirtmek istercesine  
Claridge'de hiç od  
paradesüsünü çıkarır  
aya geldim. ...Anah  
aldım.

seçilmez, sonra.  
bilirdiniz, Clarid-

Claridge'e gi-

gibi omuzları  
tamamen delisin sen.  
Michel yataktan çıkar  
(sünlüğünde).

maan!... somurt-

ne; I can never  
want to be (beni  
almak istediğimi  
çıkar).

ı bize  
aynanın  
nükür).  
ni geçirir,

hiç yakış-

artmak?

noz, kapı

ıyla bir diz



Patricia'ya dönüş, aynada aynı ifadeleri  
taklit eder.

**PATRICIA:** Bence bana çok... çok yakı-  
şıyor.

(Odaya girmek için Michel'in önünden  
geçer, duvarda bir Picasso  
reprodüksiyonu görürüz: bir kadın  
portresi).

**MICHEL:** Sen benden de delisin.

(Lavabo üstündeki aynada yüzünü  
inceler.)

**MICHEL:** (Kendine söylemiş gibi) Fena halde  
canımı sıkıyor! (Baş parmağını dudakla-  
rının üstünde gezdirir). Her zaman böyle  
bana uygun olmayan kızlara  
ilgi duyarım

B'den dönüp bağırrır.

**MICHEL:** Patricia!

(Oda: Patricia, boy çekimi, pencere  
önünde ayakta. Michel çerçeveye girer

ve yatağın üstünden geçip Patricia'nın  
yakınına gelir.)

**MICHEL:** Dün akşam sizi izlediğimi gör-  
dün. Cevap ver... hadi!

Patricia sırtı bize dönük yatağın kenarına  
oturur. Michel'de yaklaşıp oturur.

**MICHEL:** (tatlılıkla ısrar ederek): Yahu cevap  
versene... Neyin var?

**PATRICIA:** Beni rahat bırakın, düşü-  
nüyorum.

**MICHEL:** Ne düşünüyorsun?

**PATRICIA:** Bilemiyorum, zor olan da bu!

**MICHEL:** (Patricia'nın saçını okşayarak): Ben,  
biliyorum.

**PATRICIA:** Hayır, kimse bilmiyor.

(...)

**PATRICIA:** Birşeyler düşünmek istiyο-  
rum ama, olmuyor.

İkisinin boy çekimi: Michel, üstü çıplak,





# SİNEMATEK

yatakta oturmaktadır, Patricia ona yaklaşmak için yatakta el ve dizler üstünde ilerler.

**MICHEL:** Peki ben yorgunum... çok yorgunum... ve tekrar yatıyorum.

Çarşafın altına girer. Patricia yatakta diz üstü kalır ve kollarında bir bebek büyüklüğünde bir ayı tutar. Kısa bir süre sonra Michel başını çarşaftan dışarı çıkarır.

**MICHEL:** Niçin bakıyorsun bana?

**PATRICIA:** Çünkü sana bakıyorum.

**MICHEL:** (Homurdanarak): Dün benle kalmalydın.

**PATRICIA:** Kalamazdım.

**MICHEL:** Gayet güzel kalabilirdin. O herife onu göremeyeceğini söyledin, bu kadar basit.

**PATRICIA:** Ama onu görmem gerekiyordu. Yazılarımı yayınlayacak. Michel, bu benim için çok önemli.

**MICHEL:** Hayır, önemli olan benle Roma'ya gelmen.

**PATRICIA:** (Düşünceli bir şekilde): Belki de. Bilmiyorum.

**MICHEL:** Onunla yattın mı?

**PATRICIA:** (Tereddütle) Hayır... (Michel yüzünü çarşafın altına gizler).

**MICHEL:** (bir süre sonra): Yattığına bahse girerim.

**PATRICIA:** Hayır, Michel. Biliyor musun, çok nazik biri. Bana, bugün değil ama birgün yatarız dedi.

**MICHEL:** (yüzünü göstererek): Ne biliyor!... Tanımıyor beni.

**PATRICIA:** Sen değil... (Michel yüzünü gizler) O, benle. Montparnasse'daydık. Bişeyler içtik.

**MICHEL:** (şaşırmış yüzünü göstererek): Montparnasse mi? Ben de oradaydım!... Saat kaçta?

**PATRICIA:** Bilmem. Çok oturmadık (yine gizler yüzünü). Michel, niye geldin buraya?

**MICHEL:** (çarşaf altından): Ben mi?... Senle tekrar yatmak istiyorum da ondan.

**PATRICIA:** (gülümseyerek): Bu bir neden değil bence.

**MICHEL:** (çarşaf altından): Tabi ki bir neden. Seni seviyorum demek.

**PATRICIA:** Ya ben!... Seni sevip sevmediğimi henüz bilmiyorum.

Patricia'ya dönük olarak yatağın üstüne oturur.

**MICHEL:** Ne zaman bileceksin?

**PATRICIA:** Yakında.

**MICHEL:** (Bir dergi alıp karıştırır): Ne demek yakında?... Bir ay mı, bir yıl mı?

**PATRICIA:** Yakında, yakında demek!

Ara görüntü: Michel'in elindeki dergi, bir çıplak kadın amerikan dergisi.

**MICHEL dıştan:** Kadınlar sekiz gün sonra gayet güzel yaptıkları bişeyi sekiz saniye içinde asla yapmak istemezler. Oysa sekiz saniyeymiş, sekiz günmüş, ne farkeder ki, ya da sekiz yüzyıl?

İkisi: Patricia yatakta diz üstü, kucağında aynısı, Michel ise elinde dergiyle.

**PATRICIA:** Yok, sekiz gün iyidir!

**MICHEL:** (Dergiyi bırakır): Evet, hayır... kadınlar demek hep yarım önlemler demek. Bu benim moralimi felaket bozan bişey. (Kolunu masaya uzatıp Patricia'nın çantasını alır) Niye benle tekrar yatmak istemiyorsun? (Çantanın içeriğini karıştırır).

**PATRICIA:** Çünkü bilmek isterim... (Michel içinden bişey almadan çantayı kapatarak yerine bırakır). Sizde sevdiğim bişeyler var, ama ne olduğunu bilmiyorum. Roméo ile Juliette olmamızı isterdim. (Dış ses cümle sonu Picasso'nun bir röportajının görüntüsüyle çakışır: bir çamaşır mavi dönem).

**MICHEL dıştan:** Eyvaah... eyvah!...

İkisine dönülür.

**MICHEL:** Yahu küçük kızların düşünceleri bunlar!...

**PATRICIA:** Görüyor musun, dün gece arabada, benden vazgeçmediğini söylüyordun. Oysa vazgeçebiliyorsun. Roméo Juliette'ten vazgeçemiyordun ama sen vazgeçebiliyorsun.

**MICHEL:** (kendi göğsünü okşayarak): Hayır, senden vazgeçemiyorum.

**PATRICIA:** Aaaa! Bak bak bak... Oğlan çocuklarının düşünceleri bunlar!...

**MICHEL:** Gülümse bana.

başıyla reddeder.

**MICHEL:** (işaret parmağıyla tehdit eder): Peki, sekize kadar sayıyorum. Eğer sekizde gülümsememişsen, boğazını seni.

Dikilir biraz. Patricia, omuz çekimi:



# SİNEMATEK

bileceksin?

**MICHEL** (kızı karıştırır): Ne demek y mi, bir yıl mı? yakında demek!

elindeki dergi, bir dergisi.

lar sekiz gün sonra...  
kları bişeyi sekiz...  
apmak istemezler.  
ymiş, sekiz gün...  
ki, ya da sekiz

üstü, kucagında  
dergiyle.

gün iyidir!  
Evet, hayır...  
yarım önlemler  
moralimi felaket  
nasaya uzatıp Patricia  
ve benle tekrar  
? (Çantanın içini

isterim... (Michel  
çantayı kapatıp  
diğim bişeyler  
bilmiyorum.  
mızı isterdim.  
'nun bir röpro  
çakışır: bir çift.

eyvah!...

düşüncele-

dün gece,  
mediğini söy-  
biliyorsun.  
emiyordu,

**MICHEL**: Hayır,

... Oğlan  
... bunlar!...

... ederek):  
... ram. Eğer  
... boğarım

Michel'in elleri onun boynunda. Çok ciddi, saçını düzeltir ve Michel'e sabit bakar.

**MICHEL** dıştan: 1,2,3,4,5,6,7...7 buçuk..., 7 üç çeyrek... Oyle kallesşin ki gü-lümseyeceğine bahse girerim.

Gölmekten katılır. İkisi: Patricia kalkıp yatağın üstünde yürür.

**PATRICIA**: Artık oynamak istemiyorum, bugün.

Michel'in önünden geçerken, Michel onun eteğini kaldırır. Anında dönüp Michel'e sert bir tokat atar. Pencereye doğru gider. Kamera, yanağını oşamakta olan Michel'in üstünde kalır.

**MICHEL**: Kallesşin. Yazık.

**PATRICIA** dıştan: Bunu niye söylüyorsun bana?

**MICHEL**: Sinirimi bozuyorsun..., bilmiyorum.

**PATRICIA** dıştan: Sen de. (Michel oturduğu yerde bornozunu çıkarır).

**MICHEL**: (Çok ciddi): Hayır, ben kallesş değilim.

**PATRICIA**: Korktuğumu nasıl bilebilirsin?

(diz çekimi) bize dönük, arkasında pencerenin gün ışığı. Kibriiti sakarlıkla sürterek bir sigara yakmak ister.

**MICHEL**: dıştan: Bi kız herşeyin iyi gittiğini söylüyor da sigarasını yakamıyorsa... evet... bişeyden korkuyor demektir... Hangi şeyden bilmiyorum ama, korkuyor...

(...)

Patricia sırtı bize dönük, gidip pencereyi açar. Geçen arabaların sesi. Michel profilden göğüs çekimi, oturmayı sürdürür ve ayıyla oynar.

**MICHEL**: Hiç ölümü düşündüğün olur mu? Ben sürekli düşünürüm ölümü.

Ayıyı fırlatır. Patricia sigarasını pencereden dışarı atıp döner.

**PATRICIA**: Michel?

**MICHEL**: (sigara içerek) Ne var?

**PATRICIA**: Bana tatlı bişeyler söyle.

**MICHEL**: (şaşıracak): Ne?

**PATRICIA**: Bilmiyorum.

**MICHEL**: Oyleyse, ben de.

(...)

**PATRICIA**: Yeni afişimi gördün mü? (Afişini duvardaki Picasso'nun yanında dener).

**MICHEL**: dıştan: Patricia, buraya gel.

**PATRICIA**: Hayır.

**MICHEL**: Evet, yettin ama!

**PATRICIA**: Burada hiç iyi durmadı... (afişle birlikte yatağa döner). Neresi olabilir?

Patricia afişi yatağa yakın duvarın üstüne açar. Michel arkadan eteğini hafifçe kaldırır, Patricia tepki vermez.

**MICHEL**: Bacaklarına baktığım zaman beni niye tokatladın?

**PATRICIA**: Bacaklarıma değildi!

**MICHEL**: Aynı şey.

**PATRICIA**: Aynı şey olmadığı zaman Fransızlar hep aynı şey der.

(...)

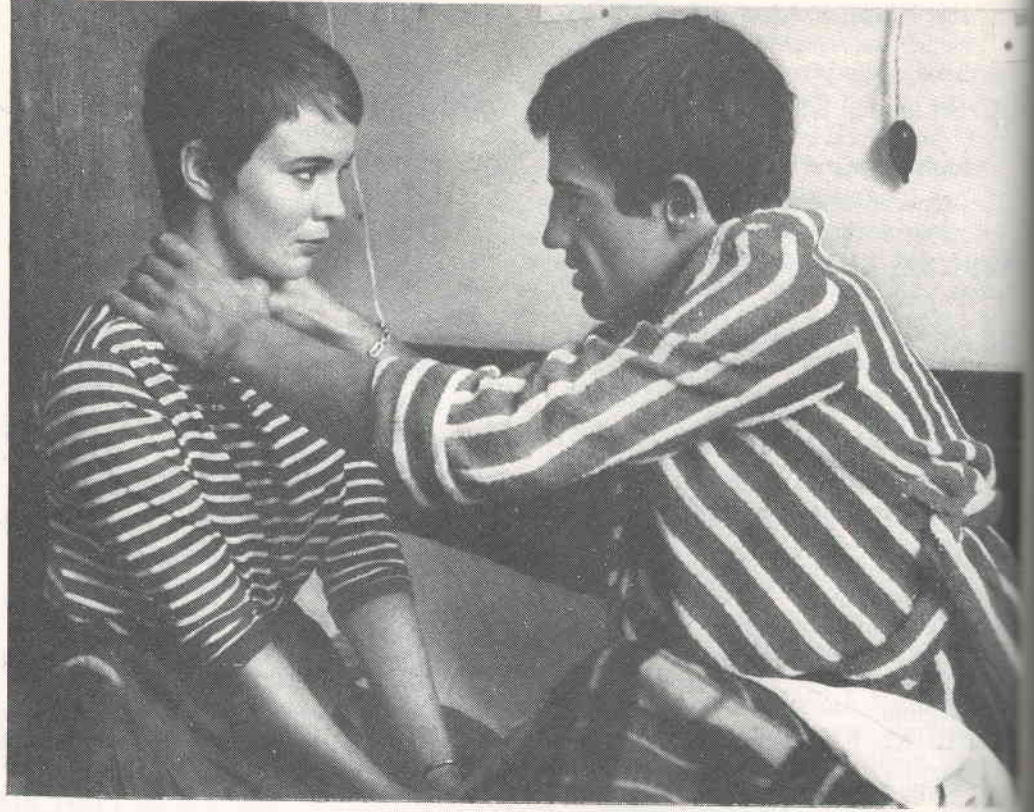
**PATRICIA**: Michel!







# SİNEMATEK



Çerçeveden çıkar. Kesme. Boy çekimi, banyo küvetinin kenarına oturur, ayakları su dolu bidenin içindedir. Michel, kısa çekim, yüz bakımını sürdürür.

**MICHEL:** Ne yapıyorsun lavabonun içinde?

boy çekimi, ayakları bidenin içinde.

**PATRICIA:** Sana ne söyleyeceğimi bil bakalım.

**MICHEL:** dıştan: Hiçbir fikrim yok.

**PATRICIA:** Hamileyim, Michel.

**MICHEL:** dıştan: Ne?...

**PATRICIA:** (ayaklarını yıkarken): Gayet iyi duydu.

**MICHEL:** dıştan: Hadi canım!... Olamaz!... kimden?... benden mi?...

**PATRICIA:** Evet, sanıyorum.

**MICHEL:** dıştan: Doktora gittin mi?

**PATRICIA:** Dün sabah gittim... (kalkıp ayaklarını kurular). Perşembe öğleden sonra analizler için gitmemi söyledi.

**MICHEL:** dıştan: (sertlikle): Dikkatli olabildirdin!...

ona tedirginlik ve hüznüyle bakar.

(...)

**MICHEL:** (dıştan): Başka biriyle olsaydın seni okşamasına izin verirdin.

Michel'in eli, yakın çekim, Patricia'yı okşar.

**PATRICIA:** (dıştan): Biliyor musun, korktuğumu söylüyordun, Michel... (Patricia çerçeve içine almak için çevrinme) Doğru: beni sevmeni istediğim için korkuyorum... bilmiyorum tam olarak... (göğüs çekimi) aynı zamanda da beni artık sevmemeni istiyorum... Çok bağımsız ruhluym bilirsiniz musun!

ona sarılır (ikisi, göğüs çekimi).

**MICHEL:** Ne yapalım?... Ben seni seviyorum ve senin sandığın gibi de değilim.

**PATRICIA:** Nasıl?

**MICHEL:** Sandığın gibi değil.

**PATRICIA:** Ne sandığımı bilmiyorsun!





# SİNEMATEK

**MICHEL:** Biliyorum.  
**PATRICIA:** Aklımdan geçeni bilmiyorsun.

Michel az kenara çekilir ve çerçeveden çıkar: eli Patricia'nın boynunu okşar.

**MICHEL:** (*dıştan*): Biliyorum.  
**PATRICIA:** Hayır. Mümkün değil. Yüzünün arkasında ne olduğunu bilmek isterdim.

Michel çerçeveye alınır, dalgındır: sigarasını dudaklarından çıkar ve dudaklarını baş parmağıyla okşar.

**PATRICIA:** (*dıştan*): Yüzüne on dakadan fazla bir süredir bakıyorum ve hiçbir şey bilmiyorum..., hiçbirşey..., hiçbirşey. Hüzünlü değilim ama korkuyorum.

Patricia'nın yüzüne geçilir. Michel onun saçını okşar.

**MICHEL:** Hoş ve tatlı Patricia!  
**PATRICIA:** (*içini çekerek*): Ooof!... hayır...

Kesme. Çerçeve dışında konuşan Michel'e doğru başını çeviren Patricia (*omuz çekimi*).

**MICHEL:** (*dıştan*): Madem öyle...,öyleyse hain, salak, kalpsiz!

Patricia bir sigara yakar.

**MICHEL:** (*dıştan*):... içler acısı, kalleş, aşâğılık!...

**PATRICIA:** (*sigara içer, gülümser*): Evet..., evet.

**MICHEL:** (*dıştan*): Dudak boyanı sürmesini bile bilmiyorsun. Felaket!... Birden seni korkunç buluyorum.

**PATRICIA:** (*Michel onun arkasına geçer*): Ne dersen de, farketmez. Hepsini kitabımda kullanacağım.

Michel ona doğru eğilir. Patricia çerçevenin ucunda kalır.

**MICHEL:** Ne kitabı?  
**PATRICIA:** Bi roman yazıyorum.

**MICHEL:** (*sigarasını atar ve Patricia'nın çenesine dokunur*): Sen mi?

**PATRICIA:** Neden olmasın?... Ne yapıyorsun?

**MICHEL:** Üstünü çıkartıyorum.  
**PATRICIA:** (*kendini hafifçe kurtararak*): Şimdi olmaz, Michel.

**MICHEL:** Amaan!... ne sinirsin. Ne kadar anlamsız!?

**PATRICIA:** (*uçta, elinde kitap tuttuğu seçilebilir*): William Faulkner'i tanır mısın?

**MICHEL:** (*onun arkasında yapışık durumda*): Hayır..., kim?... Yattın mı onunla?

**PATRICIA:** (*gülümseyerek*): Hayır, cannikom.

**MICHEL:** O halde umurumda değil... Çıkar jerseni.

**PATRICIA:** Sevdiğim bi romancı. "Yaban Palmiyeler"i okudun mu?

**MICHEL:** (*biraz sinirlenerek*): Sana hayır dedim... Jerseni çıkar

Michel çıkarmayı denerse de Patricia engel olup kitabı açar.

**PATRICIA:** Dinle. Son cümle, çok güzel bişey "Between grief and nothing, I will take grief". (Michel'e doğru dönüp çevirir): Kederle hiçlik arasında, kederi seçerim... Ya sen, hangisini seçerdin?

Michael dirseğini yastığa dayayıp ona bakar.

**MICHEL:** Keder salakça bişey. (*Patricia'nın profili çerçevenin içinde gidip gelir*). Hiçliği seçiyorum. Daha iyi değil ama,... keder uzlaşma demek. Ya hepsi ya da hiç. Hem, artık, biliyorum...

Patricia'nın çıplak omuzunu öper. Patricia, göğüs çekimi, bize dönük: başında Michel'in şapkası, sigara içer.

**MICHEL:** (*dıştan*): Bak şimdi!... Neden kapatıyorsun gözlerini?

**PATRICIA:** Kapkara olması için gözlerimi çok sıkı kapamayı deniyorum. Ama beceremiyorum. Hiçbir zaman tamamen kara olmuyor. (*Çerçeve dışındaki Michel'e doğru döner*).

**MICHEL:** (*dıştan* Gülümsemen profilden görüldüğünde, sendeki en iyi şey. İşte bu tam sen!

**PATRICIA:** (*şapka kulak üstünde*): Ben ha!... (*güler*).

İkisi, boy çekimi, yatakta yan yana bize dönük oturmaktadırlar. Patricia şapkayı komidinin üstüne koyar, sigarasını odaya fırlatır ve kararlı bir şekilde ona doğru döner.

**PATRICIA:** Gözlerimizin içine bakıyoruz... ve bişeye yaramıyor.

**MICHEL:** Patricia Franchini.  
**PATRICIA:** Bu isimden nefret ediyorum.





# SINEMATEK

Adım İngrid olsun isterdim.  
**MICHEL:** Diz üstü dur. Patricia (*Michel'in önünde, yatağın üstünde, diz üstü durur*): Ne var? Radyo (*müzik biter, sunucusunun sesi*): Programımız bitiyor, beyler bayanlar, (*Michael'in sesi daha kuvvetli çıktığından, sunucunun söylediği duyulmaz*).

**MICHEL:** (*radyoyla aynı anda*): Sana bakıyorum.

**PATRICIA:** Fransızlar da salak.

*Michel yüzünü çarşafın altına gizler..., radyoda trompetli bir giriş müziği çalar.*

**MICHEL:** (*yüzünü göstererek*): Benle kalmamı istiyorum.

**PATRICIA:** Evet.

*Patricia çarşafın altında onun yanına uzanır.*

(...)

*Michel de çarşafın altına gizlenir. Bedenlerinin biçimi kendini az çok belli eder.*

**PATRICIA:** (*dıştan*): Tuhaf.

**MICHEL:** (*dıştan*): Ne?

**PATRICIA:** (*dıştan*): Kendi aksimi gözlerimde görüyorum.

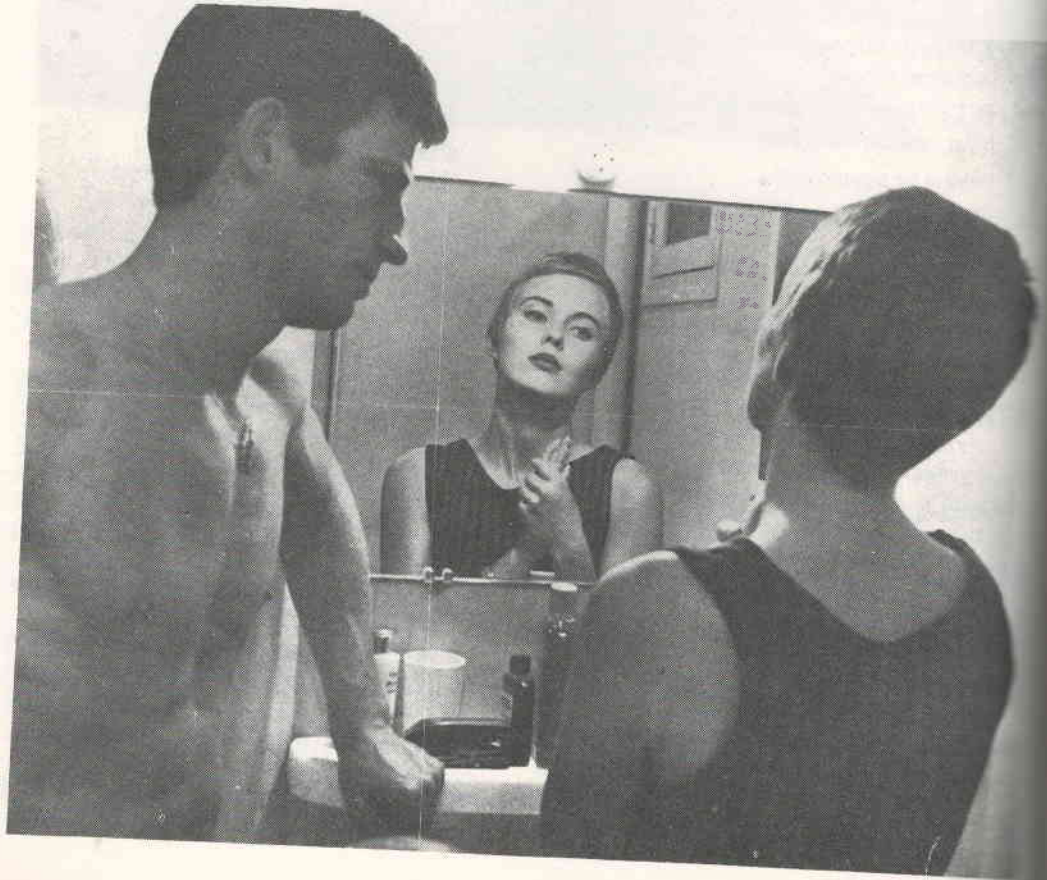
**MICHEL:** (*dıştan*): (*güler, sonra da*): Gülüyorum çünkü bu gerçekten bir fransız-amerikan yakınlaşması.

**PATRICIA:** (*dıştan*): Filler mutlu oldukları zaman saklandıkları gibi saklanıyoruz.

**MICHEL:** (*dıştan*): Bir kadının rolü..., çok duygulandırıcı, heyecan verici bişey.

**PATRICIA:** (*dıştan*): Çok ısındım.

(...)





## VIVRE SA VIE (1962)

### HAYATINI YAŞAMAK

#### Nana Bilmeden Felsefe Yapıyor

#### Châtelet meydanı, bir Café'nin içi

Türkçesi: Sami Altındağ

Nana birinci kata geldiğinde bir masaya gidip oturur, bir Gitane çıkartıp yakar. Çevresine bakınır. Bakışı, komşu masada, görmediğimiz adam üstünde sabitleşir. (Nana, yakın plan).

**Nana:** Size bakmamdan tedirgin oluyor musunuz?

**Filozof:** (Brice Parrain) (dıştan): Hayır.

**Nana:** Sıkılır gibisiniz.

**Filozof:** (dıştan): Hiç sıkılmıyorum.

**Nana:** Ne yapıyorsunuz?

**Filozof:** (dıştan): Okuyorum.

Nana yüzünü başka yöne çevirir, bir süre sonra da filozofa döner.

**Nana:** Bana bir içki ikram eder misiniz?

**Filozof:** (dıştan): İstiyorsanız, evet.

Nana kalkar. Orta yaşlarda bir adamın göğüs çekimi: oturmaktadır. (Aşağıdaki konuşma boyunca (dıştan) yerlerde öteki kişinin yakıp plan çekimi söz konusu olduğundan, bunu sayısız defalar yinelenmeyi gereksiz gördük. İçerdeki görüntüler de bölüm boyunca sürer).

**Nana:** (dıştan): Buraya sık gelir misiniz?

**Filozof:** Hayır, zaman zaman. Bugünkü bir raslantı.

**Nana:** (dıştan): Niye okuyorsunuz?

**Filozof:** Mesleğim.

Filozof sigara içer, içkisini içer... (Nana, karşı açı çekimi)

**Nana:** Tuhaf şey, birdenbire, ne diyeceğimi bilmiyorum. Bu bana çok sık olur. Ne diyeceğimi biliyorum, demeden



önce düşünüyorum..., ve uçup gidiyor! Söyleyemiyorum.

**Filozof:** (dıştan): Evet, tabi. Bakın, "Üç Silahşörler"i okudunuz mu?

**Nana:** Okumadım ama filmi seyrettim. Neden?

**Filozof:** Çünkü... Bakın orda Porthos var. Zaten "Üç Silahşörler"de değil, "Yirmi Yıl Sonra"da. Porthos, iri yarı, güçlü olanı... az aptal, hiç düşünmemiş ömründe, tamam mı. Ve günün birinde, bir yeraltı geçidini bombalaması gerekiyor. Yapıyor bunu, bombayı yerleştiriyor, fitili ateşliyor, ve tabii ki kaçıyor... Koşarken, ansızın, düşünmeğe başlıyor... Düşündüğü





# SİNEMATEK

şey ne? Bir ayağını nasıl oluyor da ötekinin önüne koyabiliyor, düşündüğü bu. Siz de yaşamış olabilirsiniz herhalde aynı şeyi, değil mi? O zaman... duruyor... koşamıyor, yürüyemiyor: mümkün değil, ilerleyemiyor... Patlamayla birlikte geçit üstüne yıkılıyor. Güçlü olduğu için, omuzlarıyla kaldırabiliyor bu ağırlığı... Ama sonunda, birinci günün, yada neyse işte, ikinci günün sonunda ezilip ölüyor. (dıştan) Anlayacağınız, ilk düşünme girişiminde, düşündüğü için ölüyor.

**Nana:** Niçin bana böyle öyküler anlatıyorsunuz?

**Filozof:** (dıştan): Öylesine... bir... biraz konuşmak için.

**Nana:** Ama neden her zaman konuşmak gerekiyor ki? Sık sık susmalı, sessizlik içinde yaşamalı gibime geliyor. Biz konuştukça, sözcükler giderek anlamlarını kaybediyorlar...

**Filozof:** (dıştan): Belki, ama... ne derece mümkün?

**Nana:** (omuzlarını kaldırır) Bilmem.

**Filozof:** ...Hep dikkatimi çekmiştir: konuşmadan yaşanamıyor.

**Nana:** (dıştan): Oysa hoş olabilir.

**Filozof:** Evet, güzel olurdu, yaa... nihayet güzel olurdu... sanki bir daha birbirini sevmek yokmuş gibi... Yalnız işte, mümkün değil. Hiçbir zaman uygulanamıyor.

**Nana:** (dıştan): Ama neden? Sözcükler, söylemek istediğimiz şeyi tam anlatabilmeliler. Bize ihanet mi ediyorlar?

**Filozof:** Bu var, ama biz de onlara ihanet ediyoruz. Güzel yazmayı becerebildiğimize göre, söylemek istediğimizi de söyleyebilmeliyiz. (...)

**Nana:** Peki kendimizi neden dillendirmemiz gerekiyor? Birbirimizi anlamak için mi?

**Filozof:** Düşünmemiz gerek. Düşünmek için, konuşmak gerek. Başka türlü düşünülüyor. İletişim için de konuşmak gerek, toplumsal hayat böyle.

**Nana:** Evet ama, aynı zamanda da bu çok zor. Bana kalırsa hayat tam tersine kolay olmalı. Örneğin "Üç Silahşörler" öykünüz belki çok çok güzel, ama korkunç.

**Filozof:** (dıştan): Korkunç, evet, ama bir bilgiyi işaretliyor. (Kamera ona yönelir). Bir süre için hayattan vazgeçtiğimiz zaman, ancak o zaman iyi konuşmayı becerdiğimizize inanıyorum. Sanırsanki... bedeli o...

**Nana:** O zaman, konuşmak, ölümcül mü?

**Filozof:** Evet, ama, yaşama görece... neredeyse bir... bir yeniden doğumdur konuşmak: şu anlamda: konuştuğumuz zaman, konuşmadığımız zamankinden başka bir yaşamdır... anlıyorsunuzuz?... Yani, konuşarak yaşamak için, suskun yaşamın ölümünden geçmiş olmak gerekir. İyi ifade edebildim mi... bu... bilmiyorum ama... şey... Bir tür yoksunluk var ve bu, hayatta belli bir kopmayla, mesafe koyarak bakıldığında, ancak o zaman iyi konuşmamızı sağlıyor.

**Nana:** (dıştan): Oysa, gündelik hayatı nasıl böyle bir... nasıl öyle yaşayabiliriz ki... bilmem ki... yani şöyle...

**Filozof:** Kopmayla... Evet, ama o zaman dengeliyoruz işte. O yüzdendir ki sessizlikten söze gidiliyor.(...) Gündelik hayattayız, sonra daha üst düzeyde diyelim... evet öyle demek aptalca olmaz.. daha üst düzeyde bir hayata yükseliyoruz, çünkü





# SİNEMATEK

arkunç, evet, ama bir  
... (Kamera ona yönelir).  
... attan vazgeçtiğimiz  
... zaman iyi konuşmayı  
... anıyorum. San...

... şmak, ölümcül mü?  
... ama görece... nere-  
... veniden doğumdur  
... amda: konuştuğu-  
... madığımız zaman-  
... aşamdır... anlıyor  
... konuşarak yaşa-  
... yaşamın ölümün-  
... gerekir. İyi ifade  
... bu... bilmiyorum  
... voksunluk var ve  
... kopmayla, mesa-  
... gında, ancak o  
... zımızı sağlıyor.

... delik hayatı nasıl  
... ile yaşayabiliriz  
... ni şöyle...

... ama o zaman  
... O yüzdendir ki  
... lıyor.(...) Gün-  
... ra daha üst dü-  
... öyle demek  
... ist düzeyde bir  
... z, çünkü



düşünceyle birlikte olan hayat, evet.  
Ama bu hayat, çok ilkel, fazla günde-  
lik hayatı öldürmüş olmayı varsayı-  
yor.

**Nana:** (dıştan): Evet, ama, düşünmekle  
konuşmak aynı şey mi?

**Filozof:** Oyle olduğuna inanıyorum! İnani-  
yorum buna... Eflatun'da vardır.(...)  
Az önce dediğiniz şey işte, ne  
söyleyeceğinizi bilmemeniz. O an  
doğru sözcüğü bulmamaktan korku-  
yordunuz da ondan. Oyle olduğu-  
nu sanıyorum.

**Nana:** Evet, ama doğru sözcüğü bulduğu-  
muzdan nasıl emin olabiliriz?

**Filozof:** (dıştan): Çalışmak gerekiyor. An-  
cak sonra ge... çalış çalış gelen  
bişey... gerekeni doğru biçimde söy-  
lemeyi bilmek, şey... doğru (Nana  
ekrani sabitler gibidir) yani yaralamasın  
demek, söylenmesi gerekeni söylesin,  
etkilemesi gerektiği gibi etkilesin (ka-  
mera filozofa döner), yaralamadan, incit-  
meden.

**Nana:** önce (dıştan): Evet, aslında, iyi  
niyetli olmayı denemek gerekiyor.  
(kamera ona döner) Birgün biri bana  
dedi ki: "Gerçek herşeydedir, yanlış-  
ta bile".

**Filozof:** Doğru! Doğru, sanıyorum XVII.  
yüzyılda Fransa'da hemen görmedi-  
ğimiz bu oldu: yanlıştan, yalnızca

yalandan değil, ama yanlıştan kaçına-  
bileceğimizi sandık... hemen böyle  
dolaysız bir şekilde gerçeğin içinde  
yaşayacağımızı sandık. Bunun müm-  
kün olmadığına inanıyorum... (bir  
süre) Niye Kant oldu, Hegel oldu,  
Alman felsefesi,... bizi hayata geri  
getirmek, yani gerçeğe ulaşmak için  
yanılığdan, yanlıştan geçmek gerekti-  
ğini kabullenmemiz için.(...)

**Nana:** (dıştan): Aşk tek gerçek şey olma-  
malı mı?

**Filozof:** Evet, ama... aşkın her zaman ger...  
gerçek olması gerekirdi. Oysa, neyi  
sevdiğini hemen bilen birini  
siz tanıyor musunuz? Yok öyle şey.  
Yirmi yaşında olduğunuz zaman, ne  
sevdiğinizi bilmezsiniz, bildiğiniz bi-  
takım kırıntılardır, deneyi... örneğin  
deneyinize güvenirsiniz ve "şunu se-  
viyorum" dersiniz. Genellikle karı-  
şıktır. Ama yalnızca sevdiğinizle ken-  
dinizi oluşturmanız için uygunluk ge-  
reker. Yani araştırma yapmak gerekir.  
Budur, yaşamın gerçeği. O yüzden  
aşk, bir çözümdür ama,... gerçek  
olması koşuluyla.





## ALISTAIRE WHYTE

*Türkçesi: Defne Sandalcı*

### ANNA KARINA'YLA KONUŞMA

Anna Karina, ülkesi Danimarka'yı terket-tikten sonra modellik yapmak için geldiği Paris'te Jean-Luc Godard'la tanıştı. 1959'da Godard'ın ikinci uzun metrajlı filmi **Le Petit Soldat (Küçük Asker)**'de baş kadın oyuncu oldu. Film, Fransa'da yasaklandı ve yıllar sonra sansürden çıkıp gösterime girdiğinde Anna Karina birçok filmde oynamış ve Fransız sinemasının önde gelen genç oyuncularından biri olmuştu. Godard'la birliktelikleri 1966'ya kadar sürdü. Karina, içlerinde Visconti, Tony Richardson, George Cukor'un da bulunduğu önemli yönetmenlerle çalıştı. 1973'te **Vivre Ensemble (Birlikte Yaşamak)** adlı bir film yaptı.

**Alistaire Whyte:** Filmdeki kişiye geri dönersek, Julie'ye, Godard'la yaptığınız filmleri gören herkes bu karakterle Godard'ın filmlerinde canlandırdıklarınız arasında birçok açıdan benzerlikler bulabilir.

**Anna Karina:** İnsanlar **Vivre Ensemble**'daki Julie'nin Godard'ın kadın karakterlerine benzediğini mi düşünüyorlar, bilmiyorum. Bence değil -Jean-Luc'un filmlerinin iyi tarafı, her seferinde karakterlerinin çok farklı olmasıdır. Kadın Kadındır'daki kadın kahramanla **Hayatını Yaşamak**'takini ya da **Bande à part**'dakini karşılaştırırsanız birbirlerinden çok farklı olduklarını görürsünüz- ya da **Çılgın Pierrot**, **Made in USA** ya da **Alphaville**'dekilerden.

**Alistaire Whyte:** **Kadın Kadındır** gibi bir filme geri baktığınız zaman, nasıl hissediyorsunuz? Sanırım yakında bir kez daha gördünüz filmi.

**Anna Karina:** Oynadığım filmleri seyrettiğimde, duygulanıyorum etkileniyorum, çünkü o sıralarda olup giden şeyleri hatırlıyorum-sette, setin ardında, insanlarla. Kendimi hiç bir zaman çok sevmem, hep daha iyisini yapabildim duygusuna kapılırım, ama bu konuda yapılacak





TE  
SMA

bir şey yok. Yani artık iş orada, ağlamak için Geriye bakınca duygulanıyorum, özellikle Jean-Luc'un filmlerine.

**Alistaire Whyte:** Oyunculuk stilinizi Jean-Luc Godard mı yoğurdu ve biçimlendirdi!

**Anna Karina:** Benim hayatım ondan et-  
lendi çünkü o bana herşeyi öğretti. Ona  
sorduğumda çok gençtim ve herhangi bir  
şeyde fazla bir şey bildiğim yoktu. Bana  
kitaplar okuttu, bir şeyler gösterdi. Okul gibiydi  
ama çok iyi bir okul. Son filmi **Tout Va Bien**'i  
(Herşey Yolunda) üç kez seyrettim. Çok sev-  
dim. Sanırım bu da insanların ancak on yıl içinde  
anlayacakları bir film.

**Alistaire Whyte:** Canlandıracağınız karakteri bütünüyle tasarlamaya mı iterdi sizi? Örneğin, Kadın Kadındır gibi bir filmde, oynadığınız karakter hakkında tüm bir fikre sahip olmanız istendi mi yoksa günü gününe mi çalıştınız?

**Anna Karina:** Jean-Luc senaryo göster-  
medi. Herşey kafasındaydı ve sanki her bir gün  
bir öyküyü işliyor gibiydiniz bu da hergün  
herşeyi vermek anlamına geliyordu. Yani, onun  
vermesini istediği şeyleri verirsiniz.







## MEHMET GÜRELİ

### CAHIERS DE GODARD...



*Yalnızsanız ve başka bir filmciyi düşüneneekseniz, bu mutlaka Godard olur.*

*Marguerite Duras*

**Sekizinci bölüm: Cehennemde Mevsim...**

“...sevgi önce sinema aşkından geçiyordu.”

“Bir zamanlar, ‘Yani Dalga’ diye adlandırılan (François Truffaut, Jacques Rivette, ve daha birkaç kişiyi içeren) akımın yapıtının sinemanın içinden çoktandır uçmuş olan şeyi getirmektir: sinema sevgisini.”

Biraz da yaşam/sinema arkasındaki sanılan uzun yoldan gitmek gerekiyor bu **Godard**’ı anlatmamak için gösterdiğim sanırım onun göstermeyi, anlatmayı yarıda me, yeterli bulma stiliyle doğru orantılıdır ters orantılı olsaydı?) Çünkü **Godard** (bu ipuçları), insanların nelerle uğraştıklarını, dünyaya nasıl bakmaya koşullandırıldıklarını anlamak, umutsuzluğa kapıldığı tripleri de yaşatması çok sever (*Le Mepris*). Onun başka bir özelliği starlarla yaptığı, filmlerine koyduğu adları birer tuzak olarak kodlanma kolaylığıdır (*Detective*).

“Sinema hoşgörülüdür. Shakespeare oyunlarındaki soyтары gibidir ve onun kellesini ortaya koyar”. Ama kimse görmez; dünyaya sığmayan **Godard**, başlar konuşmaya. Acı acı gülümser. Nelere inandığını, yaşadıklarını ortaya koyar. Kızdırmak için değildir yaptığı inanın ama kızarsınız. Aptal ya da konulmuşluğu ilk hissedenler (ve hiç belli olmayanlar) sadece yaratıcılar değil midir? **Godard** için bir soyтары olmak hiç zor değil. Hatta “Budala”... Kimsenin kabullendiği gerçekler, doğru bilinenlerin egemenliğini savışı... Sinemada, sözcükler (her şey) değildir. Ama yaşam kıpırdamayan beton sözcüklerdir.

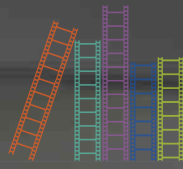
Siyahlar **Godard**’dır, beyazlar da... Yıllar önce Paris’te ...sesler, görüntüler, sinemalar. Parçalanmış zaman, düşler, **Henri Langlois**, **André Bazin**, ve “*Cahiers Du Cinéma*”...

“İnanılmaz inanmak... Sinema budur, inanılmaz inanmak. İnanılmaz, insanın görevi değildir”.

**Godard**, bitmeyen filmlerin yaratıcısıdır. Sizde sürüp giden düşlerin uzun yolculuğu böyle başlar, “Aslında güzel aşk öykülerinin yaşaması zordur”.

Herkes budalalıkların sorumlusunu arıyor ya da mutlak çözümlerin göstericisini. Sorular sormak, göstermek, konuşmak ancak “istenilen sınırlar” içinde bir anlam taşıyor. “Anlam” dediğiniz şeyden ne anlıyorsunuz? “Hayret, yaşamı diye bir şey var. İyi, o zaman ben de yaşamı bulmak için sinema yapacağım”.

**Godard**, “*Pierrot mon ami*” yazısında **Claudel**’in şu sözüne yer verir: “bugün, dün olan günü izleyen gün değildir” ve ekler “Bu tümce, sinema terimleriyle şu anlama gelir: Peşpeşe gelen iki sekans, bir sıra içinde değildir. Bu peşpeşe gelmeyenler için geçerlidir.” **Pierrot**, **Ferdinand** değilse **Ferdinand** kimdir?



# SİNEMATEK

ve tehlikeli kavramlarla doludur. Viet-  
Cezayir... İşte o zaman yalnız kalırsınız...  
Godard olarak...

"Görsel yazı"yı ilk bulan Jean-Luc Go-  
ilk uzun filmi "Serseri Aşıklar"la elde  
büyüyü bütün çabasına rağmen bir türlü  
ız. Paramparça bir dünyanın bütün gibi  
tamamını yeniden parçalayarak kurgu-  
ya da öyle bırakması gibi. Yenisini  
günü sananlara eskisi karşı çıkar çünkü.  
ise hala çok yenidir. Belmondo ölüyor  
nız, oysa ölen Seberg'dir. Yaşamayanlar  
ya koşar, sinema boğazlanır. Sıradan  
sinemayı (yaşamı) yönlendirir, bekleme  
nün yerini alır. Ve Godard günün birinde,  
bunu istemiyorum" diyenlere, "ben de  
der ve gider, yani orda. "Burada ve Başka

Oruncu olarak çeşitli rollerinde zor farke-  
Godard, "Adı Carmen", "Sağını Kolla"

ve "Kral Lear" filmlerinde ise öne çıkar. Ekran-  
da gördüğümüz Godard, bu kez kamera arkası-  
nın "Çile" sine Velasquez merceğiyle bakma  
inceliğini gösterir. Belki de yönetmen olarak  
izlerini silmek, sinemanın nerde olduğunu yeni-  
den olduğu yerden görmek (göstermek) ister.  
"Eğer modern roman boş kâğıda duyulan  
korkuysa, modern resim boş tuvale duyulan  
korkuysa... neden modern sinema da, diyalog,  
aktör, montaj korkusu olmasın?"

Salondan çıkmıyorum, yirmidört yıl bekle-  
dikten sonra görebildiğim "Çılgın Pierrot",  
Belmondo, "Serseri Aşıklar", Seberg, "Vivre sa  
vie", Anna Karina... "Sinemada düşünmeyiz,  
düşünüyoruz."

Godard için nihilist, radikal, büyücü diye-  
bilirler. Hem de asi tabii. Godard, sinemanın  
yaşlanmayacak tek çocuğudur.



ELİ

D...

zsanız ve başka bir filmciyi  
recekse, bu mutlaka  
ard olur.

Marguerite Duras

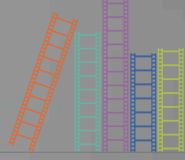
am: Cehennemde Bir  
sinema aşkından geçi -

ani Dalga' diye adlandı-  
Jacques Rivette, ben  
aceren) akımın yaptığı  
zandır uçmuş olan bir  
sevgisini."

sinema arkasındaki kısa  
mek gerekiyor bu gece  
gösterdiğim özen  
anlatmayı yarıda kes-  
doğru orantılıdır. (Ya  
kükü Godard (bazı  
araştıklarını, dünya-  
ıldıklarını anlatı-  
empleri de yaşatma-  
başka bir özelliğ  
koyduğu adları  
kolaylığıdır (De-

Shakespeare'in  
ve onun gibi  
kimse görmeyin-  
başlar konuşma-  
mandığınızı, dü-  
narmak için de-  
Aptal yerine  
hiç belli etme-  
midir? Oysa  
zor değildir.  
abullenmediğ  
menliğini kırma  
sey) değişebi-  
sözcükler





SINEMATEK

## YVONNE BABY'NİN KÜÇÜK ASKER (LE PETIT SOLDAT) ÜZERİNE GODARD'LA 1960'DA YAPTIĞI SÖYLEŞİ

1989'da Çeviren ve Araya Giren: Defne Sandalcı

Godard: İsviçre'de, anti-terörist bir grup üyesi, Fransız bir mültecinin hikayesi bu, ve bir adamı öldürmesi söyleniyor. İstemiyor ama sonunda kabul ediyor.

Baby: Tutsak düşüyor ve F.L.N. ajanları tarafından işkence ediliyor. Neden?

Godard: İşkence üzerine bir şeyler söyleyebilirim, diye düşünüyorum. Paradoksal bir şekilde, yaralıyız, yırtılmış, şişmiş, kanayan, çürümüş yerlerimiz var, konuşuyoruz... birazdan binayı ele geçiriyor bizimkiler, kapılar açılıyor, herifleri kiskıvrak yakalıyoruz, bizim tutsağımız oldular artık..

-elektrikle kalplerini patlatırız

-falakayla ayaklarını kırarız

-ben kurşuna dizmek isterim

Etik./pragmatizm. politika. Çünkü işkence görmedim. Çünkü işkence gördüm. Zaten çok az şey söylüyorum ya da mesafeli bir tavırla söylüyorum. İnsanların acıma duygularını okşamaktan hoşlanmam ve 'acıyı yüceltme'yi müstehcen buluyorum. "hem gidip ters çeviriyor yaralıları hoyrat bir tavırla"<sup>(\*)</sup> çünkü vücutlarına yapılanları gülümseyerek ve bir parlıyla anlatanları gördüm. Sık sık, işkence görsem çenemi tutar mıyım, diye merak ederim. tutunmak, belki, bazı şeyler için. "Etik değerler kişinin bazı olanaklarıdır; yaşantı ve eylem olanakları."<sup>(\*\*)</sup> çünkü, orada (betondan) ruh duruyor (genellikle çirliçiplak oluyor), bir, ve beden kendi kanından değişiyor ona, iki, birbirine tutunuyorlar, üç, hangisi bıraksa öbürü parçalanacak, dört, yani pragmatik bir şey bu da, ama artık kişinin bütünün yoğrulduğu herşeyden sonra, böyle.

(\*) Beyaz sayı 10. Vücudumun Geçtiği Masallar -1- Defne Sandalcı  
(\*\*) Etik, Ioanna Kuçuradı





## İN ÜZERİNE SÖYLEŞİ

Bilmiyorum, ama konuyu deşmek istedim.

Baby: Küçük Asker tutuyor çenesini.

Godard: Evet, ama onun savunduğu bir

olmadığı için özellikle kahramanlık yapmı-

raf bir gözlem: işkenceciyle, işkence (bazan

ve özellikle de direnen) kurbanı arasındaki garip

bir ilişki (bir tür işbirliğini çağrıştırması bunun...)

Godard: Öyle değil, onun yaşantısı 'hali', yani

bir durum. Yoksa 'herşeyin karşısına dönüştürülece-

ği' tena diyalektiğin kaygan zeminini..

Ayrıca olabildiğince direnmeye çalışmak

İnsanın birdenbire bir şeyleri anlamasına

bir tepki de olabilir. bakış uzmanı bezle

arasında kaldığında, eziyet edilen beden

varoluşu. "Küçük asker", daha önce adam

halde şimdi reddedişi anlaşılmalıyınca

her şeyin değişik anlarında insan değişik şeyler

diyor.. ve bez bakışı içe itiyor -kendi

ine. Ama bu başka bir filmin konusu.

Yalnız telefon numaraları ve adresler için

siyasal itilimlerle de işkence yapabileceğini

istemedim. korku kurumsallaşmış güç haline

inde 'siyasal' bir itilimle... Filmde Napoléon-

günümüze de uyarlanabilecek bir cümle

ladım: "Bugün trajedi politikadır."

Baby: Filminiz ne anlamda politik? ne

anlamda politikim?

Godard: Eylemin siyasal nitelikliliği açısın-

dan politik; yani Balzac'ın "Esrarengiz Bir

si" -örneğin "Kuzen Bette"nin tersine- nasıl

bir romansa. Ama tabii bu filmin politik

madığı söylenebilir çünkü ben taraf tutmuyo-

rum ve konu neden politik gruplara giriyorum? Rus

filmlerindeki gibi "kendine yontulmuyor".

Küçük Asker FLN için çalışan bir kız

seviyor. İnsanların, Fransızların ve başkalarının

tutumlarını anlamalarını istedim, o yüzden karşı

lamptan bir kız gösterdim. Kuşkusuz bu sağcı-

ları da solcuları da aynı şekilde kızdıracak bir

film. Kişisel olarak ben taraf tutmuyorum: Ben

Küçük Askerden de kızdandan da yanayım. Sağdaki

bir ajanın hikayesini anlattım ama aynı şekilde

Djümilla Bouhired'ın hayatını da anlatabilirdim.

politik gruplara tersimden giriyorum.

Her durumda, Küçük Asker hem sağcı,

hem de solcu; çünkü sentimentalist. Klasik bir

filmde sağcı bir konumda solcu gibi düşünen bir

romantiktir o. Drieu La Rochelle'in Gilles'ine

de Aragon'un Aurelien'ine de aynı oranda

yakınlık duyuyor. Eğer seçim hakkı olsa kuşku-

suz öbür safta olurdu. Daha devrimci bir geçmi-

şe gözlem duyuyor. "1930'larda genç insanların

bir devrimi vardı.... İspanya İç Savaşları vardı....

Bizim hiçbir şeyimiz yok."



Bugün biz daha az lirik bir dönemde yaşıyoruz. İnsanlar gerçeği dışlarından çok içlerinde aramak eğilimindedir. Godard, hemen hemen bütün filmlerinde... Küçük Asker en önemli olanı arıyor, yani yenilmemek, acılaşmamak kendini etkin hissetmeyi sürdürmek, özgür hissetmek. Fakat herşey kötü giderken bile hiçbir pişmanlık duymaması gerektiğini düşünüyor. 'Özgürlüğümü yitirdim.' diyor. Ve bir başka yerde: "Benim için eylem zamanı geçti, yaşlandı. Benim için şimdi yansımalar dönemi başladı."

Bir serüven filmi yaptım ama bireysel bir film oldu aslında maoculara yakınlık duyuyordu, 1967'de Çinli Kız'ı yaptım. belki bir dayanışma ve sempati filmi amaçlıyordu ama ortaya bir sorular toplama, (devrimci kesinliğe göre) bir 'muğlaklık', hatta bir ironi çıktı. hem maocular hem de revizyonist k.p. filmi aynı kızgınlıkla lanetlediler. doğrucunun romantik çekiciliği? daha zor bir şey; daha önemli ve kaçınılmaz bir şey; belki yaratma sürecinde beliren, neredeyse 'biyolojik' bir sapma: bir 'gerçekliği' anlatırken onun görünüşüne kendini kaptırmamak; onun içine girerken kabuğu kırmak ve içeri dışına çıkarmak -bazan yalnız sezme.. filmde Brecht'ten alıntı: "gerçekçilik şeylerin nasıl gerçek olduğuyla değil, şeylerin gerçekten nasıl olduğuyla ilgilidir." politik biri Godard. ama propaganda yapamıyor. Mücadeleye adanmaları irdeliyor -kendini de ve devrimi gelgeç iş edinmiş biri olarak tanımlıyor- bir heveskâr. Küçük Asker bireyin sorunlarıyla ilgilenen bir gizli ajan üzerine bir tür deneme. Eğer genellemelerle





# SİNEMATEK



uğraşmak istiyorlarsa gidip felsefe kitapları yazsınlar ya da politikaya girsinler, ama benim meselem bu değil. ama kaygılıyım. politik gruplara giriyorum. akıp giden akıp giden akıp giden tekrarı durdurmak istediğim için. kadın olduğum için. saatleri bir saat geriye alıyoruz anonsu yapıldığında kendimi karınca gibi hissettiğim için. asfaltın altına gömülürken kafatasım kırıldığı ve belleğime katran dolduğu için. işkence çok acıttığı için. dayanamıyorum ve böyle varolamadığım için.

**Baby:** Kahramanınıza yakın hissediyor musunuz kendinizi?

**Godard:** Onunla kendimi çok kolay özdeşliye biliyorum. Filmde ona olan hiçbir şey benim başımdan geçmemesine karşın kendimi bir asker kaçağı olarak ya da Nizan'ın "Fesat" romanındaki öğrencileri andıran ve sonundan karışık işlerin içine sürüklenen bu naif serüvenci olarak düşünebiliyorum. *Godard "kültür hapisaneleri"nden söz ediyor. "İşçi sınıfından kopuğum ama amerikan sinemalarına karşı verdiğim mücadele onlarla bağlantılı, ama işçiler filmlerimi görmeye gelmiyorlar. Bizlerin Vietnamdan kopukluğuna benziyor bu. Hepimiz kültür hapisaneleri içindeyiz", sonra ve belki ömrü boyunca? -somut mücadelelere atılmış insanları destekliyor ama herkes kendi kültür hapisanesinde kalıyor yine de./ve politik grubun kenarına kanadımdan raptiyelenmiş olarak duruyorum. Zaten kendimle ilintili olarak tasarladım onu ve benim kendi kişiliğim Küçük Asker'i oynayan Michel Subor'un kine yakındır. Ayrıca Subor oynadığı kişiliğe benziyor; tıpkı Belmondo'nun A Bout de Souffle'daki tipe benzemesi gibi. Aslında anlattığım kendini inceleyen ve kendine ilişkin imgesinden farklı biri olduğunu anlayan bir*

adamdır. Şahsen ben aynaya baktığımda bu duyguya kapılıyorum.

Malraux'dan, özellikle de "Altenburg Ceviz Ağaçları"ndan etkilendim. Ama sinema felsefi tartışmalar yürütmek çok zor, onun için insan, izleyicilerin kendilerine sorular sormasını sağlayacak birtakım eylemleri gösterebiliriz. Film üzerinde çalışırken bir yere varmam gerektiğini hissettim ve sanki bir şey doğmuştu. İlerlediğim izlenimine kapıldım -ama neyse önemli ve güzel olan bir şey.

Tabii ki oturup beş-altı yıl üstüne kalıyorsa daha iyi bir şey olurdu ama tembelen ve ancak çağdaş olaylarla kımıldıyorum. Kültür bulmak için insanın etrafına bakması yeterli. Film kendi dönemine ait olmalı. Kloş şarkılar 1925'te olduğundan çok daha az ilgi çekiyor bugün, ve *Quais de Brumes (Sisler Rıhtım)* vaktinde yapılmalıydı. Ben şimdi otursam da Direniş üstüne bir film yapamam. O zaman insanlar bir konuşma ve duygulanma biçimi vardı ki bugünkü davranış tarzımızla hiç ilintisi yok.





## GODARD'DAN...



kadar meraklı olduğunu görüyor, ama onları anlayamıyorum. Sanırım bu onları değiştiriyor. Örneğin bazı genç köylüler var, askere gitmeden önce bir kutlama töreni düzenleyip, hiç üzülmeden üniformayı sırtlarına geçiriveriyorlar. Köyde sıkılıyorlar, ordu onlara bir çeşit kurtuluş gibi geliyor. Özellikle az gelirli sınıflarda bazı gençler de askere çağrıldıklarında memnun oluyorlar. Hala o eski dostluk, kardeşlik, koğuş arkadaşlığı, insanlık sloganlarına inanıyorlar... Ve hepsinden önemlisi de, sivil yaşamda sıkılıyorlar. Onlar için sivil yaşam bir çeşit aldatmaca. Yani, onlar için yapmamız gerekenleri yapmıyoruz.”

(Paul Giannoli'yle görüşme)

IDHEC sınavına bile girdim, ama Allaha kıldım.

“Yazmak, zaten sinema yapmak demektir, yazmakla film çevirmek arasında nicel bir nitel bir fark vardır... Eleştirmen olduğum zamanlarda kendimi zaten bir sinemacı olarak kabul ediyordum. Bugün de kendimi hala bir eleştirmen olarak görüyorum ve hatta, eskisine göre şimdi daha fazla eleştirmen olduğumu söyleyebilirim. Bir eleştiri yazacağıma, içine eleştirel notlar koyduğum bir film yapıyorum. Kendimi bir denemeci olarak kabul ediyorum, roman yazmamda denemeler yapıyorum. Yalnız, onları yazacağıma filme çekiyorum. Sinema birgün ortadan kalkarsa, duruma boyun eğerim. Televizyona geçerim. Eğer televizyon da ortadan kalkarsa, kağıda ve kaleme dönerim. Bana göre bütün ifade biçimleri arasındaki süreklilik ve bağlantı çok güçlüdür. Hepsi bir bütün oluşturur. Asıl sorun, bu bütünü en uygun yerinden almaktadır.”

(Cahiers du Cinéma'dan 1962)

Ben protestan bir aileden geliyorum; yani onun kolay başka biçim alamayacağı bir dökü kalbindan. Ailemin bana verdiği kalıptan kurtulmak tam onbeş yılımı aldı.

“Ne olursa olsun, asla düzenli bir orduya girmeyeceğim. Bazılarının kışlaya koşmaya ne



“Sonradan İsviçre vatandaşı oldum. Aslında Fransız anne-babadan dünyaya geldim. Yirmi yaşında İsviçre vatandaşı olmamın çok basit bir nedeni var: Fransa'da askerlik yapmaktan kurtulmak için. İsviçreli olduktan sonra da, İsviçre'de askerlik yapmamak için Fransa'ya geldim. İşte hepsi bu.”





# SINEMATEK



"Sinemayla ilk tanışmam mı?"

Gördüğüm ilk filmin adını mı soruyorsunuz?

Sabu'nun *Fil Çocuk* filmiydi. İkinci flörtüm de *Ben-Hur* oldu. Doğal olarak 7 yaşındayken sinema yapmak istedim; Şarlo'nun bir filmini gördükten sonra.

Ondan sonra kendi kendimi yalnız başıma "sinemalaştırdım".

Bana göre, filmlerimdeki tüm alıntıların, aktarmaların bir işlevi, bir nedeni vardır. Hangisini sorarsanız sorun, size o aktarmayı yapmaktaki nedenimi açıklayabilirim. Eğer bir neden yoksa bile, yine de onları araya koymaktan hoşlanıyorum; hem belki insanlar benim filmlerimi sevmiyorlardır da, araya koyduğum Aragon'u seviyorlardır... *Hayatını Yaşamak*'daki *Jeanne d'Arc* alıntısına gelince, önce duraksadım. *Pickpocket*'den bir parça almayı düşünüyordum; aklım Bresson'daydı. Zaten filmi de biraz Bresson'ın ve *Pickpocket*'in etkisinde kalarak yapmıştım. O zamanlar film gösterileli üç yıl oluyordu. Beni çok etkilemişti ve *Hayatını Yaşamak*'da bunun etkisini hissettim. Kendim için, kendime bunu anımsatmak için, Bresson'ın bir filminden bir parça aktarıp ona kişisel olarak saygılarımı sunmak istiyordum. Sonra vazgeç-

tim ve Cocteau'nun *Orfe'nin Vasiyeti*'nden bir parça almayı düşündüm. Sonra yeniden o sıralarda *Jeanne d'Arc*'i çeviren Bresson'a döndüm ve ona filminden bir parça alıp alamayacağımı sordum; kabul etti. Ama sonuçta yine fikrimi değiştirerek Dreyer'in *Jeanne d'Arc*'ından bir parça aldım... tabii Bresson'a bir şey söylemeden.

(Annecy sinema derneğindeki izleyicilerin sorularına yanıt) 1965. *Cinéma* 65 no.94'de yayımlanmıştır.

Kendimi bir denemeci sayıyorum; denemeleri roman biçiminde, romanları deneme biçiminde yapıyorum: basitçe, onları yazmak yerine filmleştiriyorum.

Film, kendini alıcı karşısında doğrulamak isteyen birinin özel günlüğü, not defteri ya da tek başına konuşmasıdır.

Filmler, bir fragmanlar dünyasıdır.

Hikaye anlatmayı bilmiyorum. Herşeyi hemen söyleyerek, olası bütün açılardan, bütün zemini kaplamak istiyorum.

Kayırmalı çekim, moral bir deyiştir.

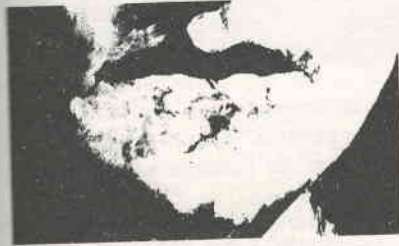


## REHA ERDEM

### SANKİ GODARD, EDOUARD.

Jean-Luc Godard her ne kadar Buren'in, **Arc**'nin, Tapiés'in, Adami'nin çağdaşıysa da **Manet**'i en çok Edouard Manet'ye benzer.

Benzerlik, Manet'nin yüzyıl önce resimde **Manet**'in yaklaşımıyla, bugün Godard'ın sinemada yaptığı **Manet**'in yakınlığından ileri gelmez. Bu bir **Manet** sanki benzerliğidir, şahit ister.



Manet sanki resmi resmetmiştir.

Yüzyıl sonra hala, eserleri üzerinde çılgın bir histeriyle sürdürülen, içinde bir kural bulmaya, onu bir gruba, ekole, belli bir politikaya bağlamaya çalışan yüzlerce "analize" rağmen, öyle 'tarifsiz', öyle 'içine girilmez', ve (Bataille'in deyişiyle) öyle 'gizli' duradurmaktadır. Manet'nin resmi sonuçta, her dönem sanatta ve edebiyatta aranan 'bütünlük', 'belirlilik', 'güvenlik' ve 'popülerlik' isteklerine cevap veremez, aksine rahatsız eder, çünkü dayandığı kuralı yoktur, varolan izlerden varmaz varmayı bitiremediği yere. Sanki zaten öyle bir yer de yoktur.



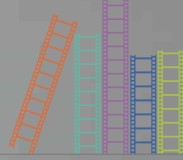
Godard sanki filmi filme çeker.

Bu film Godard'da hep, sinemanın bir 'gerçekliği yeniden üretme sanatı' (dekupaj) olmayıp, gerçeklikten kopartılmış parçalarla oluşturulan (montaj) bir sanat olduğunu gösterir. Modern sinemanın (yani montaj sinemasının) en önemli meselesi dekupaj sinemasını bozup, onu 'bitimli', 'seyirlik', 'donmuş' basitliğinden, montajla belirsiz, izsiz ve ıssız başka bir yola çekerek düşüncenin etrafında dolandırmaksa, Godard bu sinemanın en azgın kompozitörlerinden (aynı bölge fakat farklı yollarda olmak kaydıyla Marguerite Duras, Jean-Marie Straub, Richard Dindo, Manoel de Oliveria, Hans Jürgen Syberberg ile birlikte) biridir.



Manet'yi bundan yüzyıl önce "skandal" olarak niteleyen görüş bugün Godard'a da aynı tepkiyi duyuyor. Skandal. Skandal? Çünkü Manet de, Godard da, bütün düşünenler gibi, 'gerçekçiliğe' arkalarını dönmüşlerdir. Çünkü düşünmek gerçeklik yüklemine askıya almaktır; gerçeklik 'önceden varsayılmış' olandır, gerçekliği askıya almak önceden varsayılmış olanı incelemektir. İşte skandal buradadır. Sanatta gerçekçiliğe arkayı dönke 'seyirlik' olana arkayı dönmektir, 'düzgün'e, 'düzenli'ye, 'kurallı'ya, 'bitimli'ye arkayı dönmektir. Skandal, 'seyircinin' seyirlik olmayana tepkisidir.





# SINEMATEK



Manet'yi şeylerin gerçeklikleri, gerçek görümleri hiç mi hiç ilgilendirmeyiz. Aradığı bulunamayacak olan, sunmaya çalıştığı sunulamayacak olanıdır. Resmi figüratif bir resimdir ancak bu dış dünyanın gerçekliğiyle ilintisiz bir figürasyondur, yani figürler gerçekliğin temsili işlevlerinden sıyrılmış olarak dururlar. Manet resimlerinde, hayal edilebilir, düşünülebilir ancak görülemez, gösterilemez birşeyler olduğunu gösterir.

Godard sinemayı 'gerçeklik fantazmalarının' dışına çeker. Sanatta gerçekçilik yani bütünlük, basitlik ve rahat iletilebilirlik talebinin tamamıyla karşılandığı alan sinemanın bütün modellerini altüst eder, ve bunu basit bir provokasyon için yapmaz, her filmde sinemanın kendi dinamiklerini sonuna kadar zorlar, denir, düşünür: Örneğin 'Prénom Carmen'i (Oliveira ve Duras'ın edebi metinle yaptıklarını müzikle deneyerek) Bir Beethoven dörtlüsüne modeller ('Grandeur et décadence d'un petit commerce de cinéma'da filmi Bartok ritmiyle düzenler, 'Passion'da champ/hors-champ denemeleri yapar, 'Numéro Deux'de sinemayı 'pelikül' olarak sorgular, 'Sauve qui peut (la vie)'de açıkça sinema müziğini tartışır, 'One plus one'da sekansı, 'Les Carabiniers'da sinemada obje tanımlamasını, 'Masculin-Féminin'de oyuncu/rol ayrımı düşünür ve tartışılır... Aynı zamanda bütün filmleri aynı ritim denemeleridir. Oyuncuları birer figürden ibarettir, kişilik temsilinden çok birer figür sunarlar ve bu figürler (aynı Manet'ninkiler gibi) dış dünyaya değil Godard'a aittirler.

Manet'de konu anlatılmak istenenin bahanesinin kendisidir. Resimde, yine resminin (salt bir süreç olarak) yapım süreci vardır, ve resimleri sanki bu bahanenin resmidir.

Godard'da konu filmin kendisidir. Konunun gerçekliğin temsili gibi bir işlev yoktur, konunun kendisi 'özgür bir sunumdur', özgürlüğü sunar.

Ve işte sanat tam bu noktada kendi üzerine



asılı, bitmemiş, bitimsiz, felsefenin kıyasını öyle kendi kendisini burar durur.

Ve işte tam bu noktada Godard Manet'ye Manet Godard'a sanki-benzer.

Manet'de renk resmin kendisine dönüşür, 'hiç' için ve bu 'hiç' resimde bir soruya dönüt sorularımızı sorgulayan bir soruya. 'Olympia' da kurdelanın pembesi, 'Balcon' da gözlerin mavimsi, yine 'Olympia' da kendinin karalığı bir skandal olarak karşılanır.

Yine Godard, sinemada alışlagelmiş, örneğin 'birbuçuk saatlik devamlılık'ı azıcık aralamaya çalıştığında 'skandal' sorumlusu olur, ardından da ne nihilistliği kalır ne deliliği.



'Skandal'ı süreksizleştirmenin en iyi yolu modellemek ve etiketlemektir. Godard'ın Yeni Dalga adının altına, Manet'yi İzlenimcilere atarlar. Oysa ne Yeni Dalga ne İzlenimcilik bir hareket, ne bir yaratma biçimi, ne bir sanat ekolüdür, her ikisi de ancak içinde insanları yapıtlarıyla etkileştikleri birer dönemdirler.

Manet bugün hala (sanat tacirleri dışına)



# SİNEMATEK



mez, birçok çağdaş eleştirmen yaptını  
bulur, 'geçiş dönemi' ressamı olarak  
alanır (oh böylece tanımlanmış olur!).  
Godard ise 'modellenemeyen bir sinemacı'  
olarak modellenir. Bugün bütün sinik/elektrik  
yapıların' altına sığındığı 'avant-garte'lik kimi  
ın Godard'a da layık görülür.  
Sanki böylece tanımlanır, böylece modelle-  
sınırlanır, adlandırılır, bitirilir, hazmedi-



mez, felsefenin kıyasında  
durur durur.

Godard Manet'ye  
benzer.

kendisine dönüşür, bir  
soruya döner.  
soruya. 'Olympia' da  
da gözlerin mavisini  
karalığı bir skandal

alışlagelmiş, örne-  
'azıcık aralama-  
amlusu olur, ardın-  
deliliği.



en iyi yolu  
Godard'ı Yeni  
cilere ilişti-  
cilik, ne  
bir sanat  
insanların  
dirler.  
dışında)

Oysa.

Oysa Manet, kayıtsız ve endişe veren bir inatla,  
hala 'skandal'ı resmeder.

Oysa Godard, hala inatla sinemada dü-  
nür.

Jean-Luc Godard, Manet'ye benzediği ka-  
biraz da Baudelaire'e, Mallarmé'ye, Wagne-  
re benzer, sanki.





SİNEMATEK

# JEAN-LUC GODARD

Türkçesi: Nedim Demirtaş

## SİNEMANIN GERÇEK TARİHİNE GİRİŞ (\*)

### Dördüncü Yolculuk

Sunrise, FRIEDRICH WILHELM MURNAU

You only live once, FRITZ LANG

Rebel Without a Cause, NICHOLAS RAY

Ugetsu Monogatari, KENJI MIZOGUCHI

Pierrot le Fou, JEAN-LUC GODARD

Amerikalı polisiye yazarı Lionel White'in bir romanının uyarlamasıydı, Fransızca baskısı, "Saat 11'in Şeytani" adıyla Kara Dizi'de yayınlanmıştı. Bu söylediklerimi, pek çok kez tekrarlamak zorunda kalmıştım: Bir film yapabilmek için giderek daha az para bulabiliyordum, nitekim bir yerden sonra hiç para bulamaz hale geldim, zamanla da, kendim para biriktiremediğim takdirde, kimseden para bulamayacağımı anladım. 100 bin dolarla, işe başladım, bu rakamın üstüne hiç çıkmadım ama özgürlüğümü de kaybetmedim. Benim için özgürlük... Belli bir zamanda, kendi hızımdan, ritimimden ödün vermemektedir; senaryo için de zaman ayırmadığımdan, biraz fazlaca olan zamanımdan ödün vermektir. Senaryoyla zaman kaybetmezdim; zaten senaryo, parası çok olanların filmi hâyet edebilmelerini sağlamak için filmin yazıya dökülmüş halinden başka nedir ki? İstemediğimden değil ama yapmasını bilmediğimden de asla öğrenemedim. Eğer yazmasını bilseydim, herhalde ardından film yapma isteğini pek duymazdım; kendim için notlar alıyorum ama bunlarda pek yeterli olmuyor. Ne çare ki yazılı bir şey de gerekiyor, onun için önceden yazılı bir belge veya romandan faydalanıyorum. Yani yapımcılara veya ortaklarına ağırlığı olan yazılı bir şey

vermem ve filmimi bunun üzerine oturtacağımı söylemem gerekiyor. Daha geçenlerde Kaliforniya'da bir hafta geçirdim, geçmiş duygularım duyulmayacağı ve ne yapacağımızı bilemediğimiz bir yer gibi geliyor, oysa her gün binlerce yapıp, tarih üzerine binlerce hikaye yaratılmakta. Nixon, De Gaulle'e göre daha geniş bir hayal gücüne sahip ama ne yaptığını daha biliyor. Yani, herhangi bir Amerikan romandan yola çıkabilirsiniz; mizacınıza hangisi uyuyor, her zaman için elinizin altında bir şey bulunur. Senaryo neye derler? Bir senaryo bu. Bir girişle başlayan, bir tipin adını verip, bir başka isme oradan da daha başka bir isim atlayan, aralarında bir şeyler geçen, okurken "sonra ne olacak acaba" dedirten, bir süreni atlama, zıplama, macera dolu olan, bittiğinde seyirciyi de bitiren, iyi ki okudum dedirten şey... Eğer senaryo lâzımsa, okunan kitap bir senaryodur. Ama benim senaryo dediğim şey, şimdi bile örnekleyebiliriz; seyrettiğiniz film bir kaç resimle desteklenmiş özeti, senaryodur. Yola çıkarken kullandığımız romanda bu halde epeyi değişikliğe uğrayacaktır. Yazı şeklinde bir şeyler hazırlayabilirdim elbette ama sonuçta mutlaka sıkılırdım; zaten filme alacağız, ayar bir de özetleyip yazmaya ne gerek var? Bu reklam yazısı ya da özetlenecek bir şey söz konusu olduğunda, her seferinde canım sıkılır, ne yapacağımı bilemem; anlatılacak şey zaten bu anlamda anlatılmıştır. En sevdiğim şey de reklam için film parçası hazırlamaktır, beş dakikayı sığdırmak için can sıkıcı tarafı ama "pek yakında sinemamızda" diye biten bu küçük filmler benim için tam bir film gibidir; bir film yerine bunlardan hazırlamayı tercih ederim, benim hazırladıklarım her halde 4-5 saat sürerdi; film





ARD

## GİRİŞ (\*)



den daha uzun olurdu, çünkü, göreceğiniz gibi, filmi enine ve boyuna daha iyi anlatabilirdim. Bugün, **Pierrot le Fou**'ya bir göz atmak için geldim, Belmondo ile tekrar birlikte çalışmamız söz konusu, konu daha tartışma halinde, üstelik koşullar da değişmiş durumda, şimdi iyice yıldızı parladı, belki Amerika'da değil ama Fransa'da süper-vedet... Yeni bir filmde ne yapabiliriz diye görmek isterdim, ben ondan neler isteyebiliyordum, o neler yapabiliyordu; sanki kendi gençliğini görmeye geliyormuşum gibi geldim; oysa bizim de aynı yaştayız. Çok başarılı filmler yaptı, çok para kazandı, yani bugün karar verme konusunda ipler onun elinde. Şimdi birlikte çalıştığımız, şu aşk ve gangster maceraları filmi onunla ilgili bir fikir edinebilir miyim diye merakla seyrediyorum...

Geçmişimi, ebeveynimle olan ilişkilerimi pek iyi bilemiyorum, her zaman iki ülke arasın-

da kaldım ve her ikisinden de etkilendim, şimdi giderek kendimi sınıra daha yakın hissediyorum, bu da şaşırtıcı olmasa gerek... İşin başında, **Pierrot le Fou**, biraz bilinçsizce de olsa, benim için bir dönemin sonu değil de, tersine başlangıcı oldu. Ama biraz da olsa sinemaya başladığımın bilincindeyim, çünkü, sevdiğim şeylerle, ilgimi çeken şeylerle, elimin yatkın olduğu şeylerle uğraştığımda iyi şeyler yapabildiğimi biliyordum. O günlerde, sevgili Elie Faure'un bir kitabı geçti elime O kariyerinin sonunda yazdığı ama benim için kariyerimin başlangıcı olacağına ayırımında olmadığı kitabında Vélasquez'den söz ediyordu, kitabın başında, "Vélasquez" şeylerin arasındaki şeyleri boyadığını söylüyordu, benim için de sinema giderek, şeylerin kendisi değil de şeylerin arasındaki şeyler haline geldi, yani birisi ve diğerinin arasındaki olay benim için sinema oldu; benimle senin ve beyazperde





# SİNEMATEK

arasındaki olay; yani şeyler arası olay diyordu. Yalnızca seyirci için yapılan sinema ilginç olmaktan uzaktır. Travolta v.b. tarzda yapılıp, büyük de başarı kazanan filmleri bu sınıfa sokuyorum; perdede hiçbir şey yoktur, bu kameranın da arkasında bir şey olmadığı anlamına gelir; bu, seyirci de bir şey değildir demek değildir ama bu tür filmler "seyirci böyle istiyor" diye yapılan filmlerdir. Seyirci bu tür filmleri şu ya da bu şekilde etkiler; aslında yaşadığı hayatı; nasıl çalıştığını, nasıl sevdiğini, sanki bazı liderlerin kendi hayatlarını filme aldirmaları gibi, perdede görmek istemektedir. Buna karşılık, sözgelimi benim yaptığım bazı filmler gibi, yalnızca kameranın gerisi için yapılan filmler vardır, seyirciyle bir ilişki kurmaları çok zor, neredeyse olanaksızdır... Bir de ilginç denilen filmler vardır; yer yer kameranın gerisine geçebilen, daha doğrusu kameranın hem önünü, hem de arkasını dikkate alabilen, kamerayı sanki insanın kafasının içine sokabilen; kamerayı beyine bir projektör gibi tutabilen filmler vardır, bunlar da ortalamamızın üstünde ve iyi filmlerdir... Zaten Lumière, sinemayı ilk olarak bilinçsizce bulduğu sıralarda, iyi bir teknisyen ve küçük bir sanayici olarak, kamerayı, projektör olarak ta kullanmıştı; aynı alet iki işi aynı anda görebiliyordu, kazara böyle kullanılmış gibi olmasına rağmen, normali böyle olmasıydı.

Lumière, sinemayı icad eder etmez, projektörü de icad etti, çünkü işin ilk basamağı için de

aynı alet kullanılmaktaydı... Filmi kaydetmek için kullanılan makina onu yansıtmakta da kullanılabilirdi; aynı mekanizma burada da geçerliydi; bir objektif, bir motor ve bir manivela-ya bağlı iki bobin ve nihayet ışığı; filmi yansıtacak bir lamba... Film yapılırken kameranın arkasında olmak bir yanılgı yaratılabilir... Ama aslında her zaman insan aynı yerdedir, döner yalnızca makinadır, o da aldığı geri verir. Yani bence ilginç olan filmler.. Potemkine kadar farklı olabilen filmlerdir... Bu tür filmler her zaman belli bir seyirci toplar ve belli başarıya ulaşırlar, belki bu seyirciyi çok yavaş toplarlar ama toplarlar; bir film iyi bir film olsun da, seyirci toplayamasın, bu yalnızca seyircinin o an için çok dağınık olduğundan olabilir, orada değillerdir o kadar... Benim yaptığım bazı filmlerde de seyirci yoktu, yalnızca on beş insanı gördüğüm filmlerimi de biliyorum, tabii bunun gibi yalnızca on beş kişinin gittiği başka filmler de olmuştur, ama herhalde bu on beş kişi filme gerçekten ilgilenmişlerdir.

Gorin'le yaptığımız bazı filmleri de otuz kişinin veya iki yüz kişinin gördüğünü biliyorum, ama iki yüz kişi arasında yirmi ya da otuz kadar insanın filmi gerçekten gördüğünün farkındayım. Yani sorun, iyi filmlerin, yanlış yerde olup, olmamaları sorunudur; eğer iyi bir film, yanlış yere düşmüşse, kolaylıkla seyirciyi aşayarak suçlanacaktır. Sinema ve televizyonun bugünkü sorunu, çiçeği betonda yetiştirme istemesidir; belki çiçeklerin dörtte üçü betonda







# SİNEMATEK

...kaydı... Filmi kaydetmek  
...na onu yansıtmakta da  
...mekanizma burada da ge-  
...bir motor ve bir manivela-  
...nihayet ışığı; filmi yansıta-  
...im yapılırken kameranın  
...vanlığı yaratabilir... Ama  
...an aynı yerdedir, döner  
...ta aldığı geri verir. Yani  
...ler.. Potemkine kadar  
...r... Bu tür filmler her  
...toplar ve belli başarıya  
...iyi çok yavaş toparlar  
...iyi bir film olsun da  
...sınızca seyircinin o an  
...ndan olabilir, orada  
...yaptığım bazı film-  
...nızca on beş insanın  
...yorum, tabii bunun  
...gittiği başka filmler  
...bu on beş kişi filmle

... filmleri de otuz  
...ördüğünü biliyo-  
...ya yirmi ya da otuz  
...gördüğünün far-  
...erin, yanlış yerde  
...eğer iyi bir film.  
...seyirciyi aşağı-  
...ve televizyonun  
...ada yetiştirmek  
...te üçü betonu



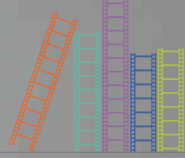
benimseyip, orada yaşerebilirler ama, mutlaka betonu reddeden, bu kadar yozlaşmayan bir kaç tanesi de çıkacaktır; şimdi betonda yetişme-yi kabul etmiyorlar diye çiçekleri mi suçlaya-cağız?

Bu insanların herbirinden bir dolar alsay-dık, her halde geçinmemize yetmezdi ama so-runlara daha gerçekçi yaklaşmamıza yardımcı olurdu, yirmi yıldan sonra, "iyi ama birileri ilgilenmeli" demeye başladım, bir yandan da, "kimin ilgisini çekebilirim" diye sormaktayım, üstelik filmi görmeye gelecek olanlar da tanın-mıyor, bilinmiyor. **Pierrot le Fou**'yu çekerken, böyle şeyler sormuyordum, başkalarının koştu-ğu gibi ben de film yapıyordum; koşucuya eğer iyi bir koşucu olduğu söylenirse, bu kez koşuyu kazanma derdine düşecektir, koşuyu kazanırsa bu kezde olimpiyatlara ya da en azından ülke birinciliğine oynayacaktır. Ama aslında zor da olsa, önemli olan belli bir koşma zevkine sahip olabilmektir. Dünya şampiyonasına gitmeden önce herkes çok iyi futbol oynar ama bir kez takıma seçilip te şampiyonada oynamaya başlayınca da herkes dökülür. Ben de böyley-

dim; **Pierrot le Fou**'ya başlamadan bir hafta önce panik içindeydim, ne yapmak gerektiğini bilemiyordum, bütün her şey, bütün oyuncular kitaba uygun olarak hazırlanmıştı, ve ben kendime bütün bunlarla ne halt edeceğimi soruyordum; salata yapmak için her şey vardı ama artık salata yemek isteyip istemediğinizden emin de-ğilmişsiniz gibiydi, sanki salata size hükmet-mekteydi; sanki salatayla beslenip beslenemiye-ceğimizi sormaktaydınız... Yani olay salata dü-zeyinde ele alınırsa, salatayı her zaman yiyebili-yorsunuz ama şimdi salatayı yapmak da gereki-yor ve siz o anda insanın salataya gereksinim duyup, duymadığını sormaya başlıyorsunuz, üstelik tonlarca salata yapmak zorundasınız, işte o zaman paniğe kapılıp, "eğer bunu yemeyi beceremezsem işim bitik" diyorsunuz.

O günlerde filmlerime çok şey koymazdım, ama duruma göre konabilecek her şeyi de koyardım; giderek filmlerimde belli sayıda şey-lerin bulunmasıyla ilgilenmemeye ve olur olmaz her şeyi objektif önüne çıkarmamaya başladım, ama bu benim için, aynı zamanda, objektife alınabilecek şeylerden sakınmak anlamına da





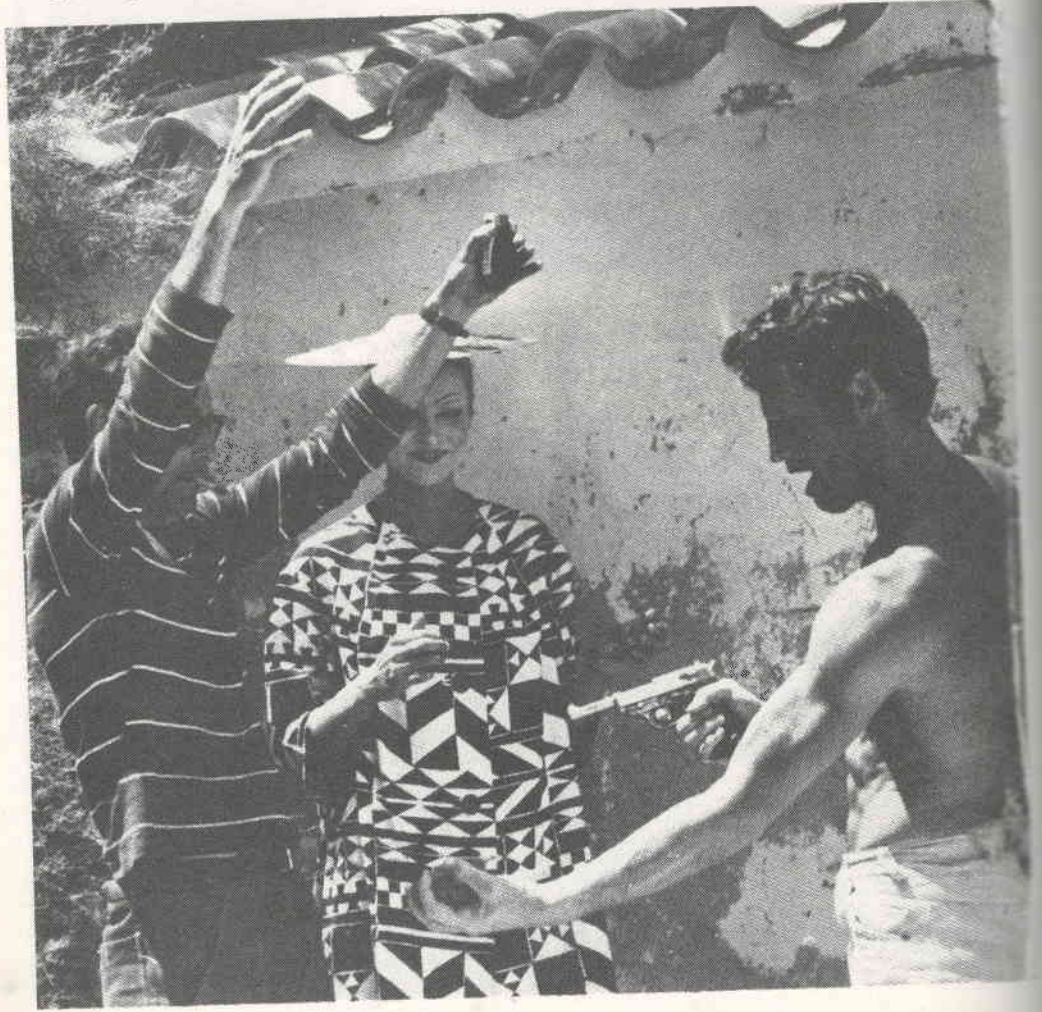
# SİNEMATEK

geliyordu: Marianne'ı, Anna Karina'yı, bir küçük cüceyi, Viet-Nam'ı, yani o günlerde kafamı kurcalayan pek çok şeyi ayıklayıp, geriye ne kaldıysa onları filme almayı deniyordum.

Reklam diliyle aynı dil, Faulkner'a gönderme yapmışsınız ya da reklamcılık Colgate'e gönderme yapmış, bence aynı şeye geliyor; kimi yerde, hem de *Pierrot le Fou*'nun başlarında, bir yerlerde, bir gece daveti miydi neydi, reklam afişlerinden alınma şeyler söyleyen insanlar vardı, aynı şey *Une Femme Mariée*'de de vardı; kadın, reklam içeriği nasıl yazılırsa, kendi iç dünyasını da öyle yazıyordu... Aslında bu arayıp ta hâlâ bulamadığım bir şeyi de içermekte. Görsel öğeler kadar yazınsal öğeler de kullanırım... Gerek olduğunda diyalogu yeniden yazabilmek ya da diyalogu biraz daha işliyebilmek için bu gerekli oluyor ama seçme hakkınız

da fazla değil, bir kahvede konuşan iki kişiye ya da iki aşığa kulak verin, göreceksiniz konuşmaları sınırlıdır ve bunu aşabilmek de zordur... İşte bu nedenle, günümüz filmlerinde sahneler pek uzun sürmez, çok azı uzundur, bir yerden sonra konuşulacak şey bulmak zorlaşır. Spielberg örneğini hep söylerim; onun filminde kimse kimsese bir şey söylemez, tam bir şeyler söyleyecekleri anda da film biter, çok rahatsız edici bir olay, Marslıya ne söyleyeceğini; Marşıya ne söyleteceğini bilmez, ne dünyalı olarak ne de Marslı olarak ne yapacağını bilmez, ben de şimdi bir Marslı olarak bu film, kötü bir film diyorum.

Bunuel'in son filmlerini görmediğimi söylemeliyim, eleştiri yazdığım günlerde, bazılarını hiç değilse biraz... Bağımsızlar diye epeyi beğenirdim. Tamamen sağır olduğunu sanmıyorum, eğer gerçekten sağır olsaydı, şu yaşında bu





ahvede konuşan iki kişiye ya  
erin, göreceksiniz konuşma-  
aşabilmek de zordur... İşte  
filmlerinde sahneler pek  
uzundur, bir yerden sonra  
mak zorlaşır. Spielberg ör-  
neğin filminde kimse kim-  
tam bir şeyler söyleye-  
çok rahatsız edici bir  
yeyeceğini; Marslıya ne  
dünyalı olarak ne de  
bilmez, ben de şimdi  
kötü bir film diyorum.  
ini görmediğimi söy-  
günlerde, bazılarını  
lar diye epeyi beğen-  
sanmıyorum, şu yaşında bu

imleri yapamazdı. Bu biraz da Beethoven olayı  
Beethoven'ın son quartet'lerini dinleyenler  
onun sağlığına inanamıyorlardı... Bunuel'in  
lığıysa neredeyse toplumsal olay haline  
Salvador Dali ile yaptığı filmi, L'Age d'Or  
Çağ) bence en iyisidir, tam bir filmidir...  
buğün bile insanı dürtten, uyandıran bir etkisi  
dır.

Bunuel'i de, zaman zaman kendimi de dahil  
ğim, kameranın arkasında kalanlar grubuna  
abiliriz, bu grubun seyirciyle hiç bir ilişkisi  
ktur, varsa bile bu seyirci kendisini Bunuel'le,  
benimle aynı yere koyan "kültürlü" sinema  
meraklısı seyircidir; söz gelimi benim filmim söz  
konusu ise, "ah ne büyük film, anlamak gerek,  
ben size açıklayayım" falan diyen seyircidir,  
kendilerine göre sinema eleştirisi yapıyorlardır  
ama eleştiri böyle yapılmaz. Seyircinin aslında  
eleştiriye ihtiyacı yoktur; sinema ve televizyon-  
ta eleştiri, eşyanın doğası gereği bilinen tek  
seydir; üstelik filmle, filmi yapanın arasına da  
girmez, kendini yönetmenin yerine koymaya  
tutar, sanki yönetmenin sendika temsilcisidir,  
ne işçidir ne de kameranın arkasındaki asildir,  
bir asilden de ne sendika temsilcisi olur ya...

Bana "daha" diyorsunuz, ben de, "daha  
alamadım" diyorum, aslında en çok ilgilendi-  
ğim de bu... Yapmayı çok istiyorum ama yap-  
mam. Amerika'ya bakıyorum da yalnızca hikaye  
anlatan değil, birbirlerine kitaplar, hikayeler  
anlatmayı zorunluk haline getiren ve anlatma  
şini de başkalarına göre çok farklı insanlar, hem  
de... Ne bileyim, yüzyıl evvelinden beri böyle,  
bu dünyayı mestettiler; gerçek bir hikayeci gibi  
dünyayı kendilerine çektiler; yalnızca hikaye  
anlatmakla kalsalar iyi, üstelik herkese hikayeyi  
yaşatıyorlar da... Belli bir şey; Almanya, Ameri-  
ka'nın ayaklarına kapanmak zorunda değil, De-  
utsche Mark, Dolardan daha değerli, Alman  
ekonomisi, Amerikan ekonomisine göre daha  
yaratıcı, Japonlar için de bu böyle, ama ne  
oluyor, yen ve mark doların ayaklarına ka-  
panıyorlar, başka bir şeyler yapmaları gerekir-  
ken, tutup doları destekliyorlar, yüz elli yıldır  
böyle bu. Deyim yerindeyse tıpkı eski bir  
imparatorluk tarihi gibi yapılması gereken bir  
Amerikan tarihi var. Örneğin Kaliforniya tarihi  
çok çarpıcı olurdu, teknik ve sinema açısından  
en yaratıcı yer orası, insan orada kendisini bir  
imparatorlukta gibi hissediyor, her şeyin icad  
edildiği ve binlerce farklı tarihi olan bir impera-  
torluk... Neyse. En küçük bir polisiye roman

bile, bende onu film yapma arzusu uyandırdı,  
ama bu filmden sonra ilgimi kaybettim, üstelik  
aynı yerde de değilim. Buna bağlı olmayan başka  
bir hikaye daha yakalamak istedim, 20 yıllık  
sinema olayından sonra daha bulamadım. Bu  
yirmi yılın ilk onu, hemen hemen **Pierrot le Fou**  
ile sonlandı, ikinci on yılsa, yarın göreceğiniz  
**Masculin Féminin** (Kadın Erkek)'le yeniden  
başladı, siyah beyaz küçük bir film ve bugün,  
sinemada iki defa on yıldan sonra, yeniden  
hikaye anlatmayı denemek istedim. Ama nasıl  
ve kiminle? Yanıtlaması güç bir soru...

Bir gün içinde yaşadığım olayların etkisin-  
den beni çıkartacak ölçüde etkin hikaye ne  
olabilir, ya da şöyle söyleyeyim, insanları yaşa-  
dıkları günlük olayların etkisinden çıkartabile-  
cek hikaye nasıl bir hikaye olmalıdır?

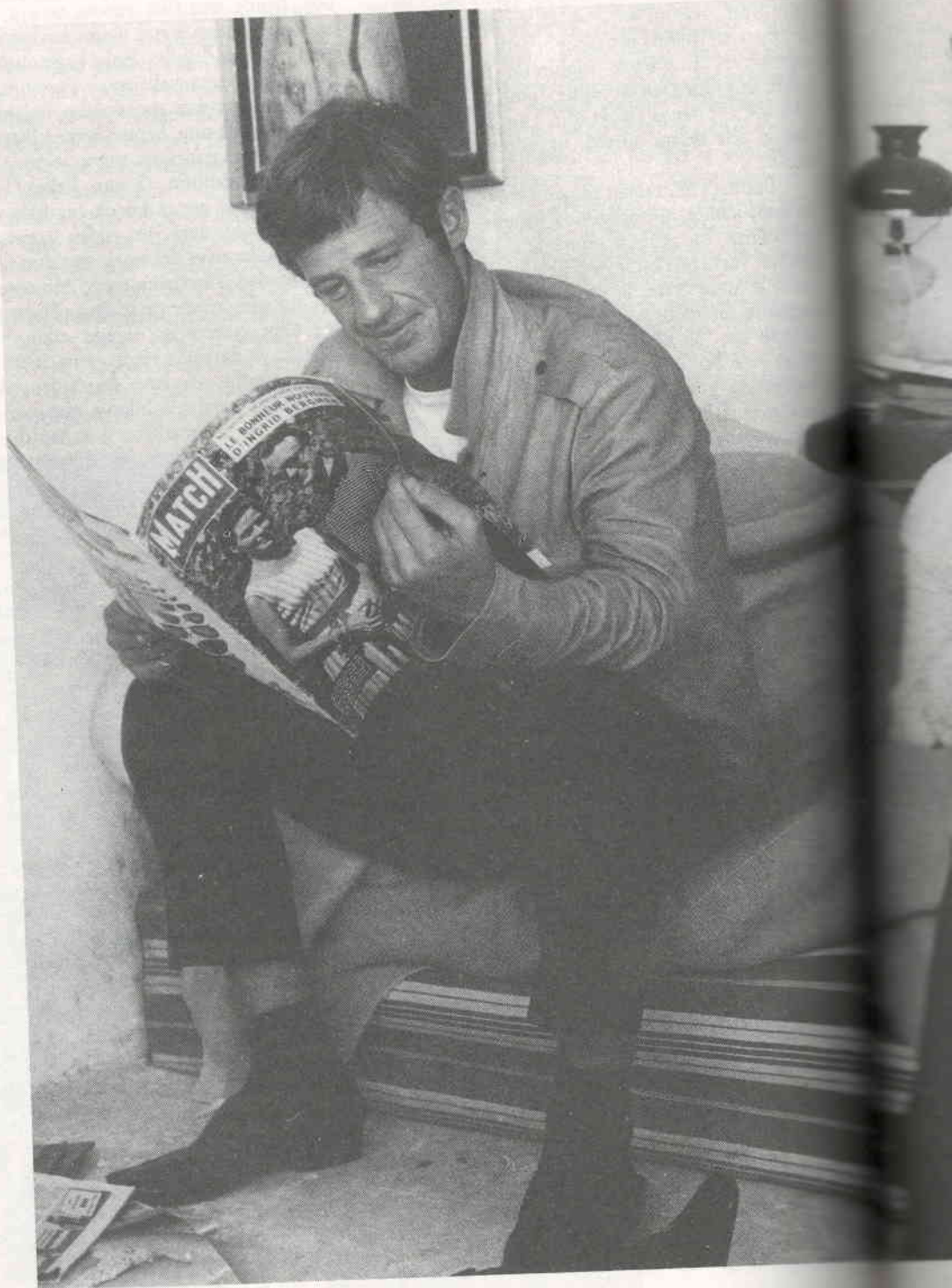
Pek iyi bilemediğim bir hapishanedeyim,  
buradan kurtulabilmek için bir fikre ihtiyacım  
var, bu fikri yaratmalıyım; kendi dünyamı  
yaratmalıyım, aklıma takılan sorular var; kendi  
kendimizden kurtulabilmek için acaba bir hika-  
yenin yardımı olabilir mi, ya da böyle bir hikaye  
kendinizi bulmaya kendi içimize biraz daha  
girebilmemize mi yardımcı olur? Ben, 20 yıllık  
sinema yaşamım ve kendi tarzımla, öz sınırları-  
mın çok ötesine geçtiğim kanısındayım.

(\* Bu yazı, Jean-Luc Godard'ın AFA yayınlarında çıkacak olan "Sinemanın  
Gerçek Tarihine Giriş" kitabından alınmıştır.





# SINEMATEK





# SINEMATEK







## SAMİ ALTINDAĞ

### GODARD'IN AKLIMA GETİRDİKLERİ

herşeyden önce kuşkusuz tutkumla heyecanım. (Bu kadar da kuşkusuz olanla başlamak istemedim.) Dublaj yok, çekim anında kaydedilmiş ses bandı, ekran gerçekten nefes almağa başlar: tilt makineleri, trafik. Deniz, gök. Parlayan kadın saçları, (farkındayım, bunu sürdürmeliyim) parlak yağlı boya yüzeyler, çok parlak diyaloglar, Godard diyaloglarda Lord. Renkli filmlerinde de ne hikmetse, yoksa bana mı öyle geliyor, bir mavi-beyaz-kırmızı ağırlıklı düzenlemeler eğilimi. Fransız bayrağıyla ilgili çocuksu bir saplantıdan çok rastlantıdır herhalde! Siyah-beyaz filmlerini düşündüğüm zamansa herşeyden önce fon müzikleriyle anımsıyorum onları. Yaşayan en büyük caz piyanistlerinden biri olan Martial Solal'i, müziğini bestelemiş olduğu "A bout de Souffle" filminden önce tanıımıyordum. "Rastlantı, Solal ve ben" başlığı altında çağrışım yapan durumu konu dışı anlatmasam rahat edemem (der demez de, asıl başlık Godard olunca, konu dışı birşey anlatmak anlamlıymış gibi bir duygu, belki öykümü eski filmlerindeki kişilerin anlatıkları öykülere yakıştırdığımdan da olabilir); Paris'te küçük bir resim galerisi, Martial Solal solo konser. Yerim piyanoya yakın duvarın yanında, genziyle yaptığı tikleri duyacak kadar yakınım. Yirmi dakika kadar oturarak dinledikten sonra dayanamayıp, sol eliyle bastığı akorları örnek için ayağı kalkınca dirseğim duvara asılı tabloyu yerinden oynattı, tablo tahta döşemenin üstüne sert, ritmik açıdansa acemi bir vuruşla düşünce, tabi kaptırmış, dalgın adam irkilip baktı ve çalışını hiç kesmeden sürdürdü. Konserin sonunda kusura bakmayın ve konser harikaydı demek için yanına gittim, bana "asıl harika olan sizdiniz, işte şimdi gerçek bir surface corrigée oldu" dedi. (surface corrigée: düzeltilmiş/müdahale edilmiş yüzey/alan). "Anlayamadım?" dedim. "Oraya gidip bakarsanız anlarsınız" dedi. Gidip baktım: tablosuz boş duvarda kalan etiketin üstünde tablonun adı yazılıydı: "surface corrigée".

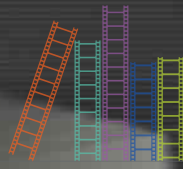
Sıkı koştururdu beni. (İşte böyle başlamak isterdim.) 68 öncesi filmlerinin çıkışındaki koş-



mam aynı ruh durumunun koşusu değil ama mesafe açısından farketmiyor, bayağı uzun koşardım. 68 öncesi filmleri, bayağı uzun koşardım. 68 öncesi filmleri, bitmesini istemediğiniz düşler gibiydi ve bitince, hem içimde biriken enerji yüzünden, hem de hayata dönüşüm berbat bir seviye düşüşü halinde olmasın diye, sakın sakın, aklı başında bir adam gibi yürümemek için koşardım. Olağanüstü konserlerle filmlerin sonundan tanıdığımız bir duygudur o berbat düzey farkı. Eğer o dönem yaşadıklarımız da olağanüstüyse, o zaman yırtarız. 68-80 döneminde yaptığı filmlerse (tümünü göremedim) en fazla hasta Godard'cılarının bile aman bitmesin duygusuyla rahat rahat seyredebilecekleri lokmalar değil. Belki "Tout va Bien"i hariç. Çok farklı bir sinema çabasını sanki farklı bir algı mekanizmasıyla karşılama gereği, çabası, yorgunluğu, bir zorlama, bir bunalma, birden dikenler ve çivilerle dolan sinema koltuğunda bir haksızlığa maruz kaldığımız duygusu: ekrandaki sinema dilinde (fazla tartmadan, pat diye kullanacağım) nerdeyse bir epistemolojik kopuş (en azından irade) söz konusuysen, niye bir seyirciler eski seyir biçimini sürdürmek durumunda bırakılıyor-

ki? Ben  
içerek, d  
sinema s  
değil, bi  
dakkada  
yada öm  
(normald  
maçı ya  
bariton s  
çıkıp iki  
dikten so  
o filmler  
nın yerin  
yarısı Pa  
çok seve  
kentin u  
le yağm  
yok, ras  
soluğa,  
sında "S  
ki ilk as  
muş, e  
bıkaç





# SİNEMATEK

Ben bu filmleri dolaşarak, alkollü şeyler içerek, düğmeye basıp geriye alarak, ama yine sinema salonunda seyretmek isterim, videoda değil, bir buçuk-iki saat oturarak değil, on dakikada bir çıkıp yirmi dakika kadar koşup, yada ömrümden ilk olarak boks eldivenleri takıp, normalde nefret ettiğim halde) güzel bir boks maçı yada idmanından sonra..., çelik sesli bir bariton sax solosu atıp, tekrar seyredip, tekrar çıkıp iki bacacıyla damlardaki bacaları temizledikten sonra siyah inip öyle getirmeye varım o filmlerin sonunu. Ama bunlar hayal ve bunların yerini, Godard çıkışlarında birkaç kere gece yarısı Paris'teki Chaillot Sinematek'inden yada o çok sevdiğim St André des Arts sinemasından kentin uzak bir noktasına koşmak alırdı, özellikle yağmurlarda. "Soluk Soluğa" filmiyle bir ilgisi yok, rastlantı. "A Bout De Souffle" (yani soluk soluğa, sanıyorum 1960'da) Yeni Melek sinemasında "Serseri Aşıklar" diye oynanmış, sinemadaki ilk aşkımdı. Bambaşka idi. Çok vurulmuş, etkilenmişim. Ne şanssızlık of filminden birkaç yıl sonra İstanbul'da ergen olmak! Şans-

sızlık üst dudağımın hafif kalkık olmasıyla başlıyordu: filmde Belmondo'nun aynaya bakarak ağızla, dudaklarıyla yaptığı iki mimik vardı: aynada onları yapıyor ve kendimi ona benzetebiliyordum: sınıfta bu kalkık dudak yüzünden bana B.B. diye takılanlardan biri filmi izledikten sonra Belmondo'yu daha uygun görüp her sözüyle kalkışında "Hocam ne kadar da Belmondo'ya benziyor değil mi" diye laf atar olmuştum. Ben filmi seyredirken zaten özdeşleşmişim, bu da eklenince ne kadar haklı olduğuma tam inanmışım. B.B.'den kurtulmak iyiydi ama kişiliğimle filmdeki Michel'in kişiliği arasında benzerlikten çok önemli farklar vardı ve ben buna ancak onüç yıl gibi uzun bir zaman sonra uyanabilecektim! Paris'te Godard'ın "Le Petit Soldat" (Küçük Asker) filmi alışımlı özdeşleşme ile seyrederken, ortalara doğru esas çocuğun alenen faşist bir uzun monoloğa girmesiyle, özdeşleşmemin yada tipi oraya kadar belki zaman zaman belli bir sempatiyle izlemenin birden bıçak gibi kesilmesi, söz konusu uyanışımı sağlamış yada kolaylaştırmıştı galiba. (Gerçi

ERİ



değil ama uzun konuşmadığı- de biriken aşım ber- zive, sakin ayemez, lerin so- o berbat amız da -30 döne- medim) en - duyu- -amalar -klı bir -izma- -a, bir -iler- -aruz -ünde -erdey- -adesi) - seyir -aruz

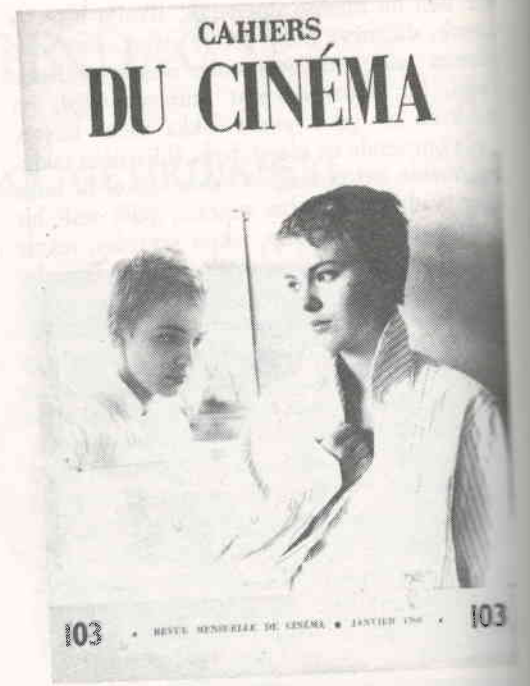






# SINEMATEK

o zamanlar "bak adam Brecht'in yadırgatma yöntemini ne güzel kullandı" diye düşünmüştüm ama, faşist bir seyirci sonuna kadar özdeşleşerek seyretmeyecek midir!). Patricia ile kurduğum ilişki tarzında Michel, kızlarla kurmak isteyebileceğim ilişkiye büyük ölçüde model olmuştu. Yalnız ne ben öyle biriydim aslında, nede 60'lı yılların İstanbul'undaki genç kızların çoğunluğu Patricia gibi kızlardı. Ne hıyarlık! Bol danslı bir ergenliğim oldu ama ne sefalet! Fiskos kızlar, kim kimle çıkıyor, kim kimin parmağını tuttu! Bugünkü zenci slow'larını o yaşlara bakıp dinlerken, o ortamdaki yarım yamalaklıkları yüzünden yaşamaya tenezzül etmediğim bir romantizmin gerçek ve bütün olduğu zamanki halini o sekizime yeniden dönüp yaşayabilme isteği duyarım. Michel bu anlamda romantik değildi: aşk heyecanını sıcaklıkla dışavuran tatlı bir erkek değildi: çalan, silah taşıyan, vuran, kıza karşı hafif soğuk, az alaylı, genel haliyle de sert erkek diyebileceğimiz, hatta şimdi baktığımda, o kasıntı hali içinde bana az gülünç, az zavallı görünebilen biri ama, filmin kendisi son derece romantiktir ve insan Godard'ın belki de bütün filmlerinde var olan romantizme tutkunsansa, aynı romantizm düzeyini kendi yaşantısında da bulabilmeyi özleyen, zor beğenen biridir zaten, bunun da bir bedeli oluyor. Fiziklerin, duyguların, durumların estetiğine titizlenme bana şunu anımsattı: çok eski Cahiers Du Cinéma'nın birindeki bir söyleşide estetikle ilgili beni o zamanlar çarpan birşey söylüyordu Gorad: "estetik geleceğin etiği olacak". Bir kamera hareketinin törel bir tavrı yansıttığını ileri sürüyordu. Yıllar sonra kendi sinemasının diline, anlatım kodlarına karşı göstermiş olduğu radikal politik tavır da belki çekirdeğini böyle bir yerde bulabilir. Yine aynı söyleşiydi geliba, üç aşağı beş yukarı şunları söylüyordu: "sinemayı çok sevdiğimi söyleyemem genelde çok az gidiyorum sinemaya uzun süredir, ama hala denk gelince Robert Bresson'un Pickpocket'ini seyretme fırsatını kaçırmam, salona girer, yirmi dakika kadar seyredip çıkarım, o filmi sayısız defalar (belki yirmi) böyle bölüm bölüm seyrettim". Hoşuma gitmişti. O yıllar hoşuma giden bir başka şey de, Sinematek'te Pierrot Le Fou gösterildikten sonra çıkan Yeni Sinema sayısında Sungu Çapan'ın sanıyorum o film üstüne yazmış olduğu yazıyı şuna yakın bir cümleyle bitirmesiydi: "bu bir eleştiri yazısı değil, Godard'a olan bağınazca hayranlığımın ifadesidir". Sungu sonra Paris'e gitmişti. Niyetliydim ve bir



türlü çıkamıyordum. Onu orada gören ortak arkadaşımıza "Sungu ne alemde" diye sormuştum. "Elinde bir bagetle sabah Sinematek'in salonuna girip gece çıkıyor" demişti (bateristlerin sopası olan baget değil, Fransa'daki fırınlar satılan ince uzun ekmeğe). Ne kadar imrenmiştum. Buradaki Sinematek ve Cahiers'lerle tanışmıyordum. Cahiers Du Cinéma'nın çok eski sayılarıyla tanışmam içimi burkar şimdi: Taksim'deki Fransız Kültür'ün kitaplığında çalışırken madamdan öğrendim geçenlerde, Matmazel Cousteaux vefat etmiş. Altmış yaşlarındaydı o zamanlar. Yıllardır o kitaplıkta çalışan, evlenmemiş bir levantendi. Kitaplığa üyeydim. Bir gün istediğim kitabı bana doğru uzatırken, Fransızca "aferrin, yaşınıza göre çok ciddi şeyler okuyorsunuz" demiş, içimi ısıtan ilk işareti vermişti. Masalların üstünde zaman zaman Cahiers ve Jazz Magazine dergilerinin son sayıları oluyordu. Günün birinde Cahiers'lerin çok eski bir sayısında ilgimi çeken bir söyleşi olduğunu okuyunca, Matmazel'e o sayının kitaplıkta bulunmadığını sormuştum. "Vardır matmazel, alın şu anahtar, şu gördüğünüz odaya girin kendiniz arayın, sizi ilgilendirebilecek bazı şeyler de bulacaksınız, resim üstüne falan, yazın"





# SINEMATEK

## CAHIERS CINÉMA



103

odaya kimyesi sokmayız, o odadaki kitap ve  
şeylerden almak yasak ama hiç kimseye bah-  
setmeyeceğinize dair söz verirsiniz, kısa sürede  
getirmek koşuluyla alabilirsiniz". Doğrusu  
böyle bir şefkat beklemiyordum. O oda bir  
ne, bir bayram yeriymi benim için. Ivan  
h'in, "Şenlikli Toplum" kitabında kitaplık-  
çok kısa değinirken "kitaplık, şenlikli top-  
prototipidir" demesi ne güzel. Truffaut-  
n, o eski Cahiers'ler arasında, kapağında  
"Soluk Soluğa" filminden Belmando ile Jean  
Seberg'in fotoğrafının olduğu o eski sayıyı  
"Fahreneit 451"deki kitapları yakma sahnesinde,  
kap yığınının üstüne alevler arasına yerleştir-  
miş olması ne kadar duygulandırıcıdır. ("Soluk  
Soluğa" filminin sinopsisi Truffaut'ya gitti, ayrı-  
ca o eski Cahiers'lerde Godard da Truffaut da  
yıllarca yazmışlardı.)

"Pierrot Le Fou'yu Sinematek'in Keryan  
sinemasındaki gösterileri sırasında seyretmiştim.  
Sona doğru limandaki kaçık adam rolünde  
Raymond Devos oynar. Onu o güne kadar  
tanımıyordum. Tepkilerimin aşırı olabildiği yaş-  
lardı. O bölüm beni öyle bir güldürmüştü ki,

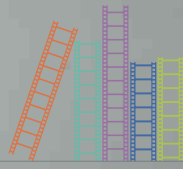
birinci ile koltuk arasındaki boş alana doğru  
koltuğumdan aşağı kayıp yere oturmıştım.  
Kısa süre sonra Devos'un Paris'teki en büyük  
güldürü ustalarından biri olduğunu, özellikle  
gece kulüplerindeki "one man show"larıyla  
felaket tutulduğunu ve Extra-Muros adındaki  
oyununun da Avant-Scène'de yayınlandığını  
öğrenecek, hemen getirtecektim o sayıyı. Yıllar  
sonra da İzzet'e (Yasar) hediye etmek üzere  
kendimle yaptığım 60'lık bir manyak söyleşi  
kasetinin üstüne "R. Devos'a" diye yazmadan  
rahat edemeyecektim.

Paris'te "Pierrot"yu sekiz yıllık bir arayla  
74'te tekrar seyrettiğimde taptaze gelmişti. Bu  
sefer koltukta efendi gibi oturarak seyretmişim  
ama çıkışta, en az üç yıllık bir süre için sokaktaki  
yaşama tarzımda önemli bir yer tutacak olan  
fantazilerimin ilk adımını da atmıştım: tanımadı-  
ğim insanlara şey söylemek, sormak, anlat-  
mak, yada küçük bir show yapmak. Böyle bir  
eylem ihtiyacında (tabi ki bir ölçüde) Godard-  
'daki provokatör yanın, diyaloglarının, söyleşi-  
ye verdiği önemin, R. Devos bölümündeki  
ruhun, Godard'la Truffaut'nun filmlerinde Je-



gören ortak bi-  
diye sormuş-  
Sinematek'in  
bateristle-  
daki fırınlarda  
kadar imrenmiş-  
Cahiers'lerle idare  
ların çok eski  
şimdi: Tak-  
ında çalışan  
Matmazel Co-  
arındaydı o  
evlenme-  
Bir gün,  
Fransızca  
okuyor-  
vermişti.  
Cahiers ve  
oları olurdu.  
bir sayı-  
okuyun-  
bulunup  
mutlaka.  
girin,  
başka  
yalnız





# SİNEMATEK

an-Pierre Léaud'nun kimi hallerinin, kısaca genelinde bu iki yönetmenin filmlerinden salgılanan bir şeyin rolü oldu. Ekranada görmek istediğim birini oynamaktan çok kendisiydim, ekrandakini oturup seyredeceğime, buraya ve şimdiye ütöpik olandan bişeyler bulaştırma gereksinimi içindeydim. Beyazlığına düşler bindirilen perdeyi seyretme dürtümüzün o düşlerle ilgili özünü gündelik yaşama geçirmeyi arzuladığım bir yerdi bu. Quartier Latin'de kestane satan bir Yunanlı bana nefis şeyler anlatırdı, ara sıra kestane satın alır, geçenler arasından seçtiklerime ikram ederdim: bunu tek söz etmeden de yaptığım olurdu, satıcıdan duyduklarımı anlatarak yaptığım da olurdu: çoğunluk kestane almadan yoluna devam ederdi: kibarca teşekkür edenler, alınanlar, tersleyenler. Bu ikrama en açık olanlar çok yaşlı kadınlardı: ve sıcaklık gereksinimlerini öyle bir dışavuranlar olurdu ki, içim titrerdi. Kendime ait iki uzun monoloğum vardı, ezberlemiştim. Söyledikçe geliştirdim. İki cümlede, üç beş kısa cümlede bitenler çoktu. Tepkileri merak ederdim. Beni tanımayan, Türk olduğunu bildiğim birine yapmışım bi gece, tepki sıcaktı, hemen türkçeye geçmişim, tepki daha da sıcaktı, ara sıra görüşürdük. Kendi sorduğum (o klasik) "saatiniz var mı" sorusuna anında kendi cevabımı yapıştırıp sürdürdüğüm bi tane vardı. Bir de "Italo Toni" diye başlayan vardı ki onu üç kereden fazla yapmadım (Allahın hakkı üçtür ve sadece hoşlandığım grup halindeki kızlara yaptım): adını soyadını çok sevdiğim free jazz çalan bi tromboncuymdu, bir ilk okul şiirine başlar gibi başlardım: "Italo Toni. Merak ediyorum, tromboncu Italo Toni'yi tanıır mısınız?"

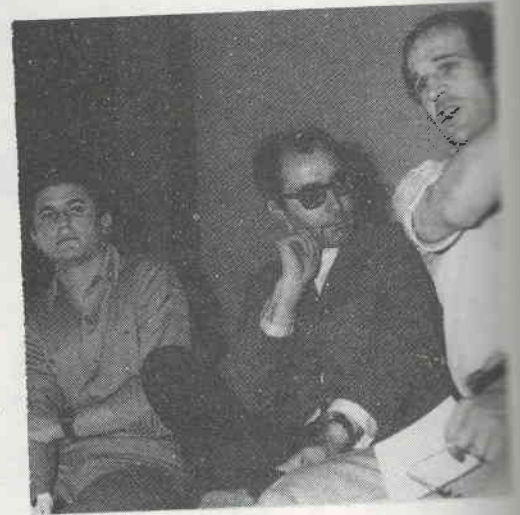
"Hayır, tanımıyoruz".

"Tabi. Benim".

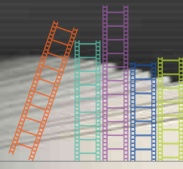
Bir de şu vardı: "Affedersiniz, şu anda çok heyecanlı olduğumu gizleyemeyeceğim, sizi... sizi, söylememe yardımcı olursanız söyleyebilirim belki... sizi bir aydan beri her gün takip ettiğimi itiraf etmek istiyorum, bu duruma uzun süre katlanamayacağım ve (...) "Buster Keaton, Charles Lloyd ifadeleriyle sunduğum da kahve camekanlarının önünde olurdu: diş ipimi yada adı makara ipliğini kullanırdım, sakın, sinirli, sevinçli, hüznünlü bir gösteri olurdu bu: makaranın ipliğini uzun uzun boşaltıp yeniden sarardım. Yönetmen Jacques Rivette olduğundan galiba saç kupu yüzüncün kuşkulandığım ve Quartier Latin'de sayısız defalar gördüğüm adamın sonunda bir gün yanına gidip "Jacques Rivette siziz değil mi?" diye sormuştum, adam



şaşkınlık içinde "Bu soru bana bu hafta bir daha yöneltildi?!" diye cevap verince, ben de "Ya tek günde iki olsaydı? Gerçi bugünün bitmesine daha çok var. Size adresimi yazıyorum, lütfen bugün aynı soruya tekrar maruz kalırsanız beni haberdar eder misiniz, lütfen". "Astrolojiyle ilgileniyorsunuz?". "Hayır, kimi Yeni Dalgı filmlerindeki inanılmaz raslantuların hastasıyım". İki yıl sonra bi pastanede yanımdaki masada oturuyordu, bi sütlü kakao ikram etti. Bir gün de Boulevard St. Michel'den yakan çıkarken hafifçe yanımda yürüyen adama bakınca Godard'dan başkası olmadığını farkettim. "Şimdi ben buna nasıl bi hoşluk yaparım" diye geçirdiysem de içimden, yedi dakika kadar birlikte çıktık ve tek söz etmedim, oysa şimdi düşünüyorum, "niçin mavi-beyaz-kırmızı iiz-







...hafta bir daha  
...en de "Ya tek  
...ün bitmesine  
...orum, lütfen  
...karsanız beni  
...strolojiyle mi  
...Yeni Dalga  
...hastası-  
...yanımdaki  
...kram etti.  
...den yukarı  
...bakın-  
...farkettim.  
...diye  
...kadar bir-  
...şimdi  
...ina-



dı?" diye sorsaydım gayet iyi olurdu. (220 numaralı binaya girmişti). Her neyse, bütün bunlarda, gelişebilecek birlikteliklerin arayışı vardı ama, ille de öyle sonuçlanması gerektiği duygusundan çok, benim için alışkanlıkların söylemi içinde başlayan tanışmaların kodunu kırdıktan sonra işi tadında bırakıp, hayal kırıklığı endişesi/sezgisini yüzünden sıvışmak da vardı. Otekilerin de yaratıcı tepki içinde olmaları genelde zordu. Maceraya açıklık, macera korkusu, kolay konu değil. Zaten start düğmem çok rasyonel alanın startı sayılmazdı çünkü özlemim o kadar da o alana değildi ve bu tür davranışlarım çoğu zaman trajik bir bildiri taşıyordu gibime geliyor.

Bitirirken bi de Godard'ın "Week End"iyle ilgili anımı anlatmasam olmayacak: arkadaşımız İstanbul'dan Paris'e gelmişti, son derece seçip eleyerek gidiyordu sinemaya ve parasını sonsuz idareli kullanmak zorundaydı ama bir Godard yakalayınca da affetmiyordu. Nihayet bir gün, kafaya çok taktığı "Week End"e rasladı Pariscope'da (haftanın tüm kültürel faaliyetleriyle eğlencelerini kapsayan kitapçık) ama hay aksi! Paris'in banliyösünde oynuyordu, trene binmek gerekiyordu, pazardı, Pariscope'a geç bakmıştı, gece son seansa gitmekten başka çaresi kalmamıştı. Ertesi gün biraz borç para istedi. "Gördün mü "Week End"i?". "Gördüm, gördüm!". "Ne

o, sevmedin galiba". "Yaa zaten sinema sapa bir yerdeydi, ben bi koşu bileti alıp içeri daldım, Week End başladı, çok değişik, ulan bu herif İsveç'te mi çekti acaba diyorum, İsveççe konuşuyorlar, hafta sonunu kentin dışındaki şatoda geçirmeğe gitmiş çiftlerin orjileri falan, dur bakalım bu heriften de her şey beklenir dedim ama yavaş yavaş kesinleşti, bir İsveç pornosu seyrettik Allah kahretsin trenin varış saatinde de son metro kaçmıştı, bok gibi taksi parası ödedik".





## RAYMOND LEFEVRE \*

*Türkçesi: Ayşen GÜR*

### Jean-Luc Godard/Prénom Carmen

Soyadından (dilden) önce tüm çocuklar Carmen'i oynar Sonunda.

Bu pazar, 11 Eylül 1983'de, Jean-Luc Godard, yeniden eski ağırlığına kavuşmuş bir şenliğin en büyük ödülünü alıyor. Venedik jürisi oy birliğiyle Altın Aslan'ı **Prénom Carmen** (Adı: Carmen) e veriyor. Görüntü yönetmenliğinde özel bir ödül alan başyapıtların eski ortağı Raoul Coutard'da bu taç takma töreninde unutulmamış. Paul Mussy'de yine **Prénom Carmen**'deki çalışmasıyla, ses düzenlenmesi alanında bir ödüle layık görülüyor.

Jüri pekala Jean-Luc Godard'a da, her yerde, kameranın önünde, yanında, arkasında, iki ses kuşağının karşılaşmasında, ya da Venedik şenlikçilerine seslendiği şu bildirisinde yaptığı çalışmalar dolayısıyla en iyi oyuncu ödülünü de verebilirdi:

"Herkes Carmen'i tanır.

Ama ilk adını.

Yani isimden önce geleni.

Ne ondan daha önce geleni.

Müzik midir bu?

Genellikle felaketlerin habercisi müzik.





Oyuncular başlamadan önce söyleyeceğini söyler, diyor set işçisi.

Bu film Carmen'e yapılmış bir bildiridir.

O herşeyi söyledi.

Hiçbir şey söylemedi.

Çocuklar Carmen'i oynadıkları gibi.

Çünkü bu filmin sessiz olduğu bir gerçek.

Konuşanın söylediğine sessiz kalan bir film.

Kendi öykülerine sağır kalan genç insanlar.

Bugünün insanları."

Jean-Luc Godard'ın dahice canlandırdığı biraz şaşkın sinemacı: "Aramak gerek, aramak gerek..." diye söylenmektedir. Tıpkı kurtarıcı sarı rengin peşindeki Van Gogh gibi: "Aramak gerek..." Jean-Luc Godard (filmde Jeannot Amca) mesleki bozukluklarla yıpranmış bir sinema yönetmenini oynamaktadır. Yeni bir durumu, setteki teknisyenleri taklit ederek karşılar, bir tartışmayı bir diyalogla karşılaştırır, boş apartmanındaki buzdolabına bir teyp yerleştirir ve sanatsal mesajın esasını, daktiloda yazdığı şu dört sözcükle özetler: "Yanlış görülmüş, yanlış söylenmiş." Yolculuk koleksiyonunun içinde *Variety* ve *Le Film Français* vardır. Ve öyküdeki entrikanın tam düğümleneceği noktada Robert Benayoun'un Buster Keaton üzerine yazdığı kitabı gösterir.

Halbuki doğru görmek, dolayısıyla doğru söylemek için, önce, elekten geçirilmiş ilk(el) duyguları yeniden bulmak gerekmektedir. İlk ayrımlardan itibaren, Jean-Luc Godard, hastane odasında kendisine ve çevresindeki eşyalara eliyle vurarak, henüz dil ortaya çıkıp da gerçekliğin bu öğelerine birer etiket yapıştırılmadan önce, bu varlıklara yalnızca duyularıyla ulaşmaya çalışmaktadır.

Yani Prénom Carmen, dilin ortaya çıkmasından gerilere doğru giderek, bütün kadınlar Carmen adını almadan önce, Carmen'in yakıcı tutkunu miti haline dönüşmesinden önce, Bizet'nin müziğinden önce varolan bir Carmen sunma amacını güden bir çabadır.

"Eğer beni seversen, yanmışsın demektir. -Evet, Carmen..."

Bu sürükleyici kaynağı araştırma çabası içinde, Jean-Luc Godard bize, elinde kör ama sesli bir birleşik radyo-kaset aygıtıyla çok yakından çerçevelenmiş bir Jean-Luc Godard'ın unutulmaz görüntüsünü sunmaktadır. Görüntüden tüm hareketler silinmiştir. Kaset, güçlü yan anlamlarıyla gürültüleri ve müziğin öğelerini yansıtmaktadır. Yaratıcı görünümü içinde duranlaşmış olan Jean-Luc Godard "kendi" filmi yapmaktadır. Kural basittir ve her zaman işe





# SİNEMATEK

yarayabilir: "Gözlerimizi açacağımız yerde kapatmalıyız." "Prénom Carmen bu gizli filme bir giriştir; bize bu zihinsel görüntü ve ses dünyasının kapılarını açar.

Ve Beethoven'in müziği, yazgı haline dönüşerek görüntüleri, sözcükleri ve durumları ayağa kaldırır. Şeylerin oluşunu yönetir. Felaketleri haber verir.

Kemancılar 9,10,14,15 ve 16'nci kuartetleri çalar ve bir müzisyen de Beethoven'in günlüğünden alıntılar yaparken, filmin kişileri sevişir, birbirlerine işkence eder ve şaşırtıcı, gülünç bir trajedi içinde birbirlerini yokederler.

Bu anlamda, Carmen çetesinin bankaya saldırısı, Bresson'un Para'sındaki soygunun düzeyinde ve onun karşıt noktasında, antolojilere geçecek bir parça halini alır. Zaten Prénom Carmen'in bir çekimi (bekleyen otomobilin direksiyonundaki eller), Bresson'un başyapıtına doğrudan bir saygı gösterisi gibidir.

Burada, Prénom Carmen'de, bir banka saldırısı olayının gelişimi, o anın bütün yoğunluğu içinde verilmiştir. Saldırıdan önce olanlar: hesaplarına gömülmüş personel ve müşteriler. Olay: karşılıklı silah atışları. Sonra olanlar: kan lekelerini silen temizlikçi kadın. Ama Jean-Luc Godard bütün bu durumları tek bir bakışla yoğunlaştırmıştır; öyle ki, duruma uymayan ve garip kaçan sıradan hareketler sürekli olarak coşku ögesinin etkilerini yoketmektedir.

Gülücün tuzağına düşen bu aşırı gerçekçilik içinde, Jean-Luc Godard, Buñuel'in Altın Çağı'ndan bu yana sinemanın gördüğü en ateşli, en çilgin aşk görüntüsünü yüzümüze tokat gibi çarpmaktadır. Çocukları korkutan, ama sağ kalmış büyükleri pek de etkilemeyen ses bozuklukları arasında, aniden yanyana düşen Carmen'le Joseph, sinema tarihinin en beklenmedik, en ateşli öpücüğünü paylaşırlar.

Halbuki Joseph bir jandarmadır. Jandarmaların alışılmış rolü de suçluları tutuklamaktır. Joseph de Carmen'in bileğine bağlar kendini. Böylece kahramanlarımız Alfred Hitchcock'un Otuzdokuz basamak filmindeki kişilerin durumuna düşerler. Yalnızca arada bir fark vardır: Hitchcock'un kişileri, Godard'inkiler gibi işeme ihtiyacı duymazlar.

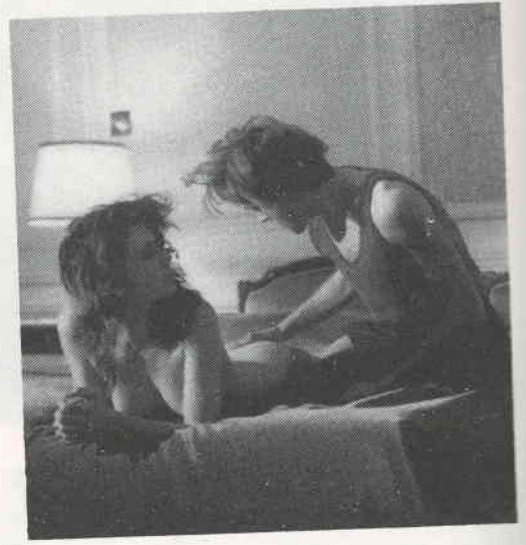
Ama müziği hemen yükselerek, filmi adilik ve bayağılıktan kurtarır. Efsaneyi anımsatan göstergelerle yazgı, yolunu çizmiştir artık: perdeden hızla geçen bir figüranın yorumladığı Bizet'nin habanerası, (habanera: Küba kökenli bir dans) kırmızı kül, ve özellikle de geçici "Öldürücü Yaz"ların Isabelle Adjani'sini sönük

birakan olağanüstü Carmen oyunuyla Maruschka Detmers'in kışkırtıcı güzelliği.

Ve film boyunca birbirine cevap veren ve Shakespeare'in ünlü "to be or not to be"sini bastıran şu iki temel soru:

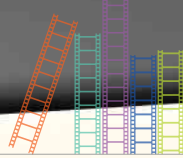
"Kadınların varlık nedeni ne?"

Ve daha sonra, zehirli bir yankı gibi: "Erkeklerin (insanların)(\*) varlık nedeni ne?"



(\*) Fransızca'da "homme" sözcüğü aynı zamanda hem erkek, hem de insan anlamını karşılığında, burada "homme" sözcüğü iki anlamlı olarak kullanılmıştır.

(\*) Bu yazı, AFA yayınlarından çıkacak olan Raymond Lefevre'in "Jean-Luc Godard" kitabından alınmıştır.



# SİNEMATEK

## JEAN-LUC GODARD

### FİLMOGRAFI

1954  
OPERATION BETON (Beton Operasyonu)

Görüntüler : Adrien Porchet. 20'

1955  
UNE FEMME COQUETTE (Hafif bir kadın)

Oyuncular : Maria Lysandre, Roland Talma.  
10'

1957  
TOUS LES GARÇONS S'APPELLENT  
PATRICK (Bütün delikanlıların adı Patrick)

Görüntüler : Michel Latouche.  
Oyuncular : Anne Colette, Nicole Berger,  
Jean-Claude Brialy. 21'

1958  
CHARLOTTE ET SON JULES (Charlotte ve Jules'ü)

Görüntüler : Michel Latouche.  
Müzik : Pierre Monsigny.  
Oyuncular : Jean-Paul Belmondo, Anne  
Colette, Gerard Blain. 20'

1959  
UNE HISTOIRE D'EAU (Bir su öyküsü)

Senaryo : François Truffaut.  
Yönetim : François Truffaut, sonra Jean-  
Luc Godard.

Görüntüler : Michael Latouche.  
Kurgu : Jean-Luc Godard.  
Oyuncular : Jean-Claude Brialy, Caroline  
Dim. 18'

1959  
A BOUT DE SOUFFLE (Serseri Aşıklar)

Senaryo : François Truffaut/Jean-Luc  
Godard.

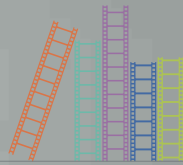


Görüntüler : Raoul Coutard.  
Müzik : Martial Solal.  
Oyuncular : Jean Seberg, Jean-Paul  
Belmondo. 1960 Jean Vigo ödülü.  
1960 Berlin Festivali en iyi  
yönetmen ödülü. Alman  
eleştirmenlerinin en iyi görüntü  
yönetmeni ödülü (Raoul  
Coutard) 1960. 89'

1960  
LE PETIT SOLDAT (Küçük Asker)

Görüntüler : Raoul Coutard.  
Müzik : Maurice Leroux.  
Oyuncular : Michel Subor, Anna Karina,  
Henri Jacques Huet, Paul  
Beauvais, Laszlo Szabo. 88'





# SİNEMATEK

1961  
*UNE FEMME EST UNE FEMME* (Kadın Kadındır)

**Görüntüler** : Raoul Coutard.  
**Müzik** : Michel Legrand.  
**Oyuncular** : Anna Karina, Jean-Paul Belmardo, Jean-Claude Brialy. 1961 Berlin Festivali jüri özel ödülü/Anna Karina en iyi kadın oyuncu ödülü. 84'



*LA PARESSE* (Tembellik)  
(YEDİ ANA GÜNAH skeci)

**Görüntüler** : Henri Decae.  
**Müzik** : Michel Legrand.  
**Oyuncular** : Eddie Constantine, Nicola Mirel. 15'

1962  
*VIVRE SA VIE* (Hayatını yaşamak)

**Görüntüler** : Raoul Coutard.  
**Müzik** : Michel Legrand.  
**Oyuncular** : Anna Karina (Nana), Saddy Rebbot, Brice Paran. 1962 Venedik Film Şenliğinde jüri özel ödülü ve İtalyan eleştirmenleri ödülü. 85'

1963  
*LE NOUVEAU MONDE* (Yeni Dünya)  
(ROGOPAG skeci)

**Görüntüler** : Jean Rabier.  
**Kurgu** : Agnès Guillemot.  
**Müzik** : Beethoven.  
**Oyuncular** : Alexandra Stewart, Jean-Marc Bory. 20'

*LES CARABINIERS* (Jandarmalar)

**Senaryo** : Benjamino Jappola'nın piyesinden uyarlayanlar Jean Gruault, Roberto Rossellini.

**Görüntüler** : Raul Coutard.  
**Müzik** : Philippe Arthuys  
**Oyuncular** : Marino Mase, Albert Juross, Geneviève Galea. 88'

*LE GRANDE ESCROC* (Büyük dolandırıcı)  
(DÜNYANIN EN GÜZEL DOLANDIRICILIKLARI skeci)

**Görüntüler** : Raoul Coutard.  
**Müzik** : Michel Legrand.  
**Oyuncular** : Jean Seberg, Charles Denner, Laszlo Szabo. 25'

*LE MEPRIS* (Nefret)

**Senaryo** : Alberto Moravia'nın romanından uyarlayan Jean-Luc Godard.  
**Görüntüler** : Raoul Coutard.  
**Müzik** : Georges Delerue.  
**Oyuncular** : Brigitte Bardot, Michel Piccoli, Jack Palance, Fritz Lang, Giorgia Moll. 100'





# SINEMATEK

## 1964 MONT-PARNASSE-LEVALLOIS GÖZÜYLE PARİS (keci)

Görüntüler : Albert Maysles.  
Oyuncular : Johanna Shimkus, Philippe  
Hiqilly, Serge Davri. 16'

## BANDE A PART (Farklı Bir Çete)

Görüntüler : Raoul Coutard.  
Müzik : Michel Legrand.  
Oyuncular : Anna Karina, Claude Brasseur,  
Sami Frey. 95'

## UNE FEMME MARIÉE (Evlü bir kadın)

Görüntüler : Raoul Coutard.  
Müzik : Beethoven, Chalde Nougaro,  
Sylvie Vartan'ın bir şarkısı.  
Oyuncular : Macha Meril, Bernard Noel,  
Philippe Leroy, Roger  
Leenhardt. 95'



## 1965 ALPHA VILLE (Lemmy Caution'un garip bir serüveni)

Görüntüler : Raoul Coutard.  
Müzik : Paul Misraki.  
Oyuncular : Eddie Constantine, Anna Karina,  
Akim Tamiroff, Laszlo Szabo.  
98'

## PIERROT LE FOU (Çılgın Pierrot)

Görüntüler : Raul Coutard.  
Müzik : Antoine Duhamel.  
Oyuncular : Jean-Paul Belmando, Anna  
Karina, Raymond Devos, Samuel  
Fuller. 112'



## 1966 MASCULIN FEMININ (Erkek Kadın)

Görüntüler : Willy Kurant.  
Müzik : Francis Lai, Mozart.  
Oyuncular : Jean-Pierre Leaud  
Chantal Goya  
Marlène Jobert. 110'

## ANTICIPATION OU L'AMOUR EN L'AN 2000 (DÜNYANIN EN ESKİ MESLEĞİ filminden sık)

Görüntüler : Pierre Lhomme.  
Müzik : Michel Legrand.  
Oyuncular : Anna Karina, Jacques Charrier,  
Marilu Tolo, Jean-Pierre Léaud.

## 1967 MADE IN USA

Görüntüler : Raoul Coutard.  
Müzik : Beethoven, Schumann, Mick  
Jagger, Keith Richard.  
Oyuncular : Anna Karina, Laszlo Szabo, Yves  
Alfonso, Jean-Pierre Leaud. 90'





# SINEMATEK

*DEUX OU TROIS CHOSES QUE JE SAIS D'ELLE* (Onun hakkında bildiğim iki üç şey)

**Görüntüler** : Raoul Coutard.  
**Oynayanlar** : Marina Vlady, Anny Duperey, Roger Montsoret. 90'

*AMOUR* (Aşk)  
(AMORE E RABBIA skeci)

**Görüntüler** : Alain Levent.  
**Müzik** : Giovanni Fusco.  
**Oyuncular** : Nino Castelnuovo, Catherine Jourdan. 26'

*LOIN DE VIET-NAM* (Vietnam'dan uzakta)

Joris Ivens, William Klein, Claude Lelouch, Chris Marker, Alain Resnais ve Agnès Varda ile birlikte yönetilmiş bir film den bir ayırım.

*LA CHINOISE* (Çinli Kız)

**Görüntüler** : Raul Coutard.  
**Oyuncular** : Anna Wiazemsky, Jean-Pierre Léaud, Michel Semeniako, Juliet Berto, Lex de Bruijn, Omar Diop (Omar), Francis Jenason. 1967 Venedik Şenliği jüri özel ödülü. 90'



*WEEK-END* (Hafta sonu)

**Görüntüler** : Raoul Coutard.  
**Müzik** : Antoine Duhamel.  
**Oyuncular** : Jean Yanne, Mireille Darc, Jean-Pierre Kalfon, Jean-Pierre Léaud. 95'

1968

*LE GAI SAVOIR* (Sevinçli Bilgi)

**Görüntüler** : Georges Leclerc.  
**Müzik** : Küba Devrimi marşı.  
**Oyuncular** : Juliet Berto, Jean-Pierre Léaud. 95'

*CINE-TRACTS*

1968- Mayıs/Haziran

*ONE PLUS ONE* (BİR ARTI BİR)

**Görüntüler** : Tony Richmond  
**Müzik** : Rolling Stones: "Sympathy for Devil" ("Beggar's Banquet" albümünden)  
**Oyuncular** : Rolling Stones grubu (Mick Jagger, Keith Richard, Brian Jones, Charlie Watts, Bill Wyman, Nicky Hopkins), Anne Wiazemsky. 100'

*UN FILM COMME LES AUTRES*

(Diğerleri gibi bir film)  
(1968 Ağustos)

Mayıs 68 olaylarından görüntüler. 100' 16 mm

1969

*BRITISH SOUNDS* (İngiliz sesleri)

**Yönetmen** : Jean-Luc Godard ve Jean-Henri Roger.  
**Senaryo** : Jean-Luc Godard ve Jean-Henri Roger.  
**Görüntüler** : Charles Stewart. 60'

*VENT D'EST* (Doğu Rüzgârı)

**Yönetim** : Dziga Vertov grubu.  
**Senaryo** : Jean-Luc Godard, Daniel Cohn-Bendit, Sergio Bazzini.  
**Görüntüler** : Mario Vulpiani.  
**Oyuncular** : Gian Maria Volonte, Anne Wiazemsky. 100'



# SİNEMATEK

**Yönetim ve senaryo** : Jean-Luc Godard. 11'

*PASSION* (Çile)

**Senaryo, diyaloglar, kurgu** : Jean-Luc Godard.

**Görüntüler** : Raoul Coutard.  
**Müzik** : Mozart, Dvorak, Beethoven, Fauré.

**Oyuncular** : Isabelle Huppert, Hanna Schygula, Michel Piccoli, Jerzy Radziwilowicz, Laszlo Szabo. 87'

1983

*PRENOM CARMEN* (Adı Carmen)

**Senaryo ve uyarlama** : Anne-Marie Miéville.

**Görüntü yönetmeni** : Raoul Coutard.

**Müzik** : Beethoven.  
**Şarkı** : Tom Waits'in yorumladığı "Ruby's Arms".

**Oyuncular** : Maruschka Detmers, Jacques Bonaffe, Myriam Roussel, Jean-Luc Godard, 1983 Venedik Şenliğinde Altın Aslan ödülü. 75'

*JE VOUS SALUE MARIE* (Selam Sana Meryem)

**Görüntüler** : Jean-Bernard Menoud-Jacques Firmann.

**Müzik** : Bach, Dvorak, John Coltrane.

**Oyuncular** : Myriem Roussel, Thierry Rode, Philippe Lacoste, Juliette Binoche.

1984

*DÉTECTIVE* (Dedektif)

**Senaryo** : Alain Sarde, Philippe Setbon.

**Görüntüler** : Bruno Nuytten.

**Oyuncular** : Nathalie Baye, John Hallyday, Claude Brasseur, Jean-Pierre Leund, Alain CUny, Laurent Terzieff.

1986

*ARIA*

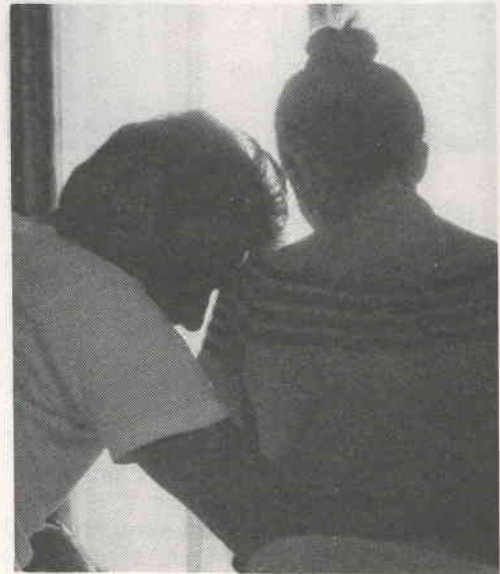
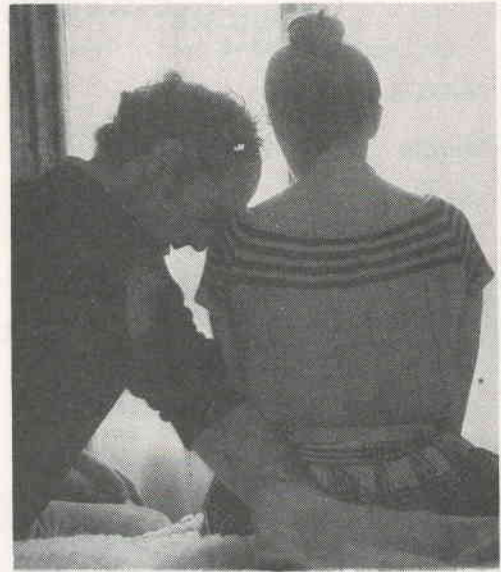
1987

*SOIGNE TA DROITE* (Sağını Kolla)

**Oyuncular** : Jane Birkin, Dominique Lavanant, Jean-Luc Godard.

*KING LEAR*

**Oyuncular** : Burgess Meredith, Woody Allen, Jean-Luc Godard, Norman Mailer, Leos Carax.







# SINEMATEK

Charlie Chaplin 100 yaşında



# SINEMATEK



**LUIS BUÑUEL**

**Bir Endülüs Köpeği**

*Türkçesi: Osman Senemoğlu*

**JEAN VIGO**

**Hal ve Gidiş Sıfır**

*Türkçesi: Osman Senemoğlu*

**SALÂH BİRSEL**

**Şişedeki Zenci**

**WOODY ALLEN**

**Bir Hırsızın İtirafı**

*Türkçesi: İrma Dolanoğlu*

**MEHMET GÜRELİ**

**Sıcak Bir Göz**

**RAY BRADBURY**

**Son Yaya**

*Türkçesi: İrma Dolanoğlu*

**RAY BRADBURY**

**Ateş ve Buz**

*Türkçesi: İrma Dolanoğlu*

**MAX JACOB**

**Genç Bir Şaire Öğütler**

*Türkçesi: Salâh Birsel*

**MEHMET ALTAN**

**Kanatlı Karınca**

**ÇIKACAK YAYINLAR**

**HENRY MILLER**

**MERDİVENİN DİBİNDEKİ**

**GÜLÜMSEYİŞ**

*Türkçesi: Tomris Uyar*

**SUSAN SONTAG**

**JEAN-LUC GODARD**

*Türkçesi: Defne Sandalcı*

**NİSAN KİTAP DOKUZ / 1989 NİSAN**

**Kapak: Nilgün Öneş**

**Dizgi/Baskı: Print**

**Yazışma Adresi: PUSULA LTD. Ömer Rüştü Paşa sok. 11/7 Teşvikiye/İSTANBUL Tel: 158 58 61**