

SİNEMA BANA ÇOK ŞEY VERDİ!: ALAIN BADIOU İLE SÖYLEŞİ

Takdim: Çağdaş Fransız felsefesinin en tanınmış adlarından Marksist Alain Badiou (d. 1937), yalnızca bir filozof değil, aynı zamanda romancı, oyun yazarı ve elli yılı aşkın süredir sinema üzerine yazan bir düşündürdür. Sinema yazılarının derlendiği bir kitapta yer alan film tarihçisi Antoine de Baecque ile yaptığı bu söyleşide Badiou, yirmi yaşında Katolik bir gençlik dergisinde yazdığı ilk metinden Godard'ın *Film Socialisme*'indeki kısacık rolüne uzanan yolu anlatıyor. Taşralı bir gencin Paris'te Sinematek'te sessiz sinemayla karşılaşmasından, Sartre'ın gölgesinde şekillenen felsefi yazı anlayışından, 1970'lerin Maoist militanlığında filmleri “ilerici” ya da “gerici” diye yargılayan *La Feuille foudre* deneyiminden, ardından *Le Perroquet* ve *L'Art du cinéma* dönemlerinden söz ediyor. Söyleşide Badiou'nun sinema konusunda değişmeyen iki temel fikri öne çıkıyor: sinemanın insan varlığına “hakkını vermesi” ve öteki sanatları kendi içinde topladığı için “saf olmayan” bir sanat olması. Söyleşide Badiou, bir filmin konusunun olay örgüsünde değil, filmin neyi hangi sinemasal biçimle ortaya koyduğunda yattığını savunuyor; bunu sanat yapıtının kendi başına düşündüğünü ileri süren “inestetik” yaklaşımının sinemaya uygulanışıyla ilişkilendiriyor. Ayrıca sinemanın çağdaş dünyanın göstergesi olarak taşıdığı anlamı tartışıyor. Badiou'nun hemen hemen her kitabının Türkçeye çevrildiği bir ortamda sinema üzerine yazılarının derlendiği bu önemli seçkinin de biran önce yayınlanması dileğiyle sizi bu keyifli ve düşündürücü söyleşiyle baş başa bırakıyoruz.

Antoine de Baecque: Bu cilt için sinema üzerine bütün yazılarınızı derlerken beni ilk çarpan şey, bu yazıların zamana ne kadar yayılmış olduğu oldu; sanki sinema bütün entelektüel hayatınız boyunca size eşlik etmiş. Son metin, Clint Eastwood üzerine olan, 2010 tarihli; ilki, “Sinemasal Kültür”, Haziran 1957'de *Vin nouveau*¹ dergisinde, siz yirmi yaşındayken yayımlanmış. Anlaşılan sinema, eğitiminizde çok önemli bir yer tutmuş bir sanat dalı olmuş.

¹ *Vin nouveau* :1957-1958 yılları arasında, École Normale Supérieure (ENS) çevresindeki Katolik öğrencilerin çıkardığı, Éditions du Cerf tarafından çok kısıtlı sayıda basılmış yerel ve akademik bir öğrenci dergisiydi.



Alain Badiou

Alain Badiou: Sinema, varoluşumda, hayatı ve fikirleri öğrenişimde temel bir rol oynadı. Buna daha da çok inanıyorum, çünkü yayımlanan o ilk metin yirmi yaşımdan kalma olsa da, ondan önce de sinemayla içli dışlıydım: o dönemde paha biçilmez olan bir örgütün, lise sinema kulübünün hem üyesi hem de yürütücüsüydim. Önce lise ikinci, sonra lise üçüncü sınıfta, gösterilen filmlerin tartışılmasına sık sık katıldım. Sinemanın hayatımdaki yeri çok eskilere uzanır ve çok uzun zamandır onun salt eğlenceden başka bir şey olduğu fikrine yönelmiştim. On sekiz yaşımda Toulouse’da verdiğim bir konferansı hatırlıyorum; École Normale Supérieure’e² giriş hazırlık sınıfının birinci yılındaydım. Orson Welles’in *Othello*’su üzerine, sinemanın öteki sanatlarla ilişkisini konu alan bir konferanstı. Cüretkâr bir biçimde, Welles’in filminin Shakespeare’le aynı düzeyde olduğunu savundum. Welles’in sesine hayrandım; bence başlı başına sinemasaldı. École Normale Supérieure’de öğrenci olduğumda, Fransız Sinematek’i yalnızca birkaç düzine metre ötede, rue d’Ulm’deydi ve neredeyse her akşam oraya giderdim. Bana öyle geliyor ki, bütün sanatlar içinde çağdaş dünyaya girmeye gerçekten yön veren sanat sinemaydı ve aslında, bu benim kendi çağıma gecikmeli girişim gibi bir şeydi. Sinematek’te, Henri Langlois’nın³ bol bol gösterdiği Stroheim, Griffith ve Chaplin filmlerini

² *École Normale Supérieure*: 1794’te Fransız Devrimi sırasında öğretmen yetiştirmek üzere kurulan, Paris’te Quartier Latin’deki rue d’Ulm’de bulunan Fransa’nın en seçkin yükseköğretim kurumlarından biridir (kısaca “Ulm” diye de anılır). Çok sıkı bir giriş sınavıyla öğrenci alır; adaylar bu sınava genellikle lise sonrasında iki yıllık “hazırlık sınıflarında” (*classes préparatoires*) hazırlanır. Öğrencileri devlet memuru sayılır ve maaş alır. Felsefe, edebiyat ve bilimlerde Fransız entelektüel hayatına damgasını vurmuş çok sayıda ismi yetiştirmiştir: Sartre, Althusser, Foucault, Derrida ve Badiou’nun kendisi bunlar arasındadır.

³ *Henri Langlois (1914-1977)*: İzmir’de doğan ve çocukluğunda ailesiyle Fransa’ya yerleşen Langlois, Fransız Sinematek’inin (*Cinémathèque française*) kurucusu olmuş ve uzun yıllar yöneticiliğini yapmıştır. Kendisi bir arşivciden çok bir “sinema tutkunu-küratör” olarak anılır: filmleri koruma uğruna sıra dışı yollara başvurmuş, kopyaları evinde, hatta banyosunda saklamış, Savaş sırasında Alman işgali altında bu koleksiyonu yok olmaktan kurtarmıştır. Sinematek’te kronolojiyi ve ulusal ayrımları gözetmeyen, filmleri birbirleriyle

elbette izlemeye başladım. Bu filmlere giderken aynı zamanda müzelere, konserlere ve operalara da gidiyordum.

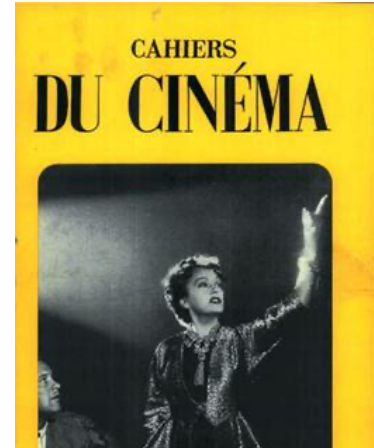
Ama bu öğrenme deneyimleri birbirinin aynı değil: filmler, sessiz dönemin klasikleri bile, dünyaya dair her zaman çağdaş olan bir fikir sunar; bir Tintoretto tablosunun ya da bir Beethoven dörtlüsünün artık sağlamadığı bir şeydir bu. Bu farkı hâlâ hissediyorum: sinemanın dünyayla ilişkisinde, kendine özgü bir biçimde eğiten ve öğretken bir yan var. Bugün hakkında hiçbir şey bilmediğim bazı ülkelerin coğrafyasını, konuşmadığım bazı dilleri, aynı anda hem çok özgül hem de bütünüyle evrensel olan bazı toplumsal durumları, yalnızca film izleyerek öğrenebiliyorum. Sinema bunu yakalıyor. Tek olası rakibi belki roman olabilir, ama filmler çok daha yoğun bir erişilebilirliğe, dolaşıma ve hayal gücünü yakalama becerisine sahip. Yayımlanmasından yalnızca bir yıl sonra Fransızcaya çevrilmiş bir Kazak romanı bulmak zordur; oysa Paris'teki bir sinemada yılda birkaç kez bir Kazak, Ermeni, Kürt, Suriye ya da Senegal filmini ya da Bangladeş veya Endonezya'dan gelen bir filmi izleme fırsatınız olur. Sonuç olarak, sinema derinlikli bir sanat biçimi olduğundan (melez ama yine de derinlikli), Kazakistanlılarla ya da Bangladeşlilerle çağdaş olduğumuzu hızlı ve derinlemesine öğreniriz. Bunun belgesel filmle bir ilgisi yok; tam tersine, bizden tanım gereği hayli karmaşık ve uzak olan kurmaca filmler, en çok şey öğrendiğimiz filmlerdir.

De Baecque : Peki sinefil miydiniz?

Badiou :1950 ile 1960 arasında tutkulu bir sinefildim, ama o dönemde herkes biraz öyleydi. Olağanüstü bir yanı yoktu...

De Baecque: Gerçekten de koskoca bir entelektüel kuşak sinemada yetişmiş gibi görünüyor. Jacques Rancière, Gilles Deleuze, Gérard Genette ve diğerleri bu konudaki borçlarını açıkça dile getirdiler. Ama yakınlarda Rivette, Truffaut, Godard

Badiou: O ilk eğitim yıllarında, deyim yerindeyse, “organik” bir sinefil değildim. Yalnız bir sinefildim; küçük sinefil çevrelerin ya da grupların haritasında yer almazdım. Gerçekten bazı sinefil gruplarının parçası olmam çok daha sonra, siyaset yoluyla ve farklı bir bakış açısıyla gerçekleşti. O zamanlar ben, sinemayla zaten bir ölçüde tanışmış olan, durmadan hayretler içinde kalan taşralı bir gençtim; Paris'te, Sinematek'te ya da Quartier



Cahiers du Cinema, Nisan 1951, Billy Wilder'in Sunset Boulevard filminden bir sahneyi kapak yapmış ilk sayısı

çarpmıştıran, sessiz klasiklerle çağdaş yapımları yan yana gösteren programlarıyla tanınır. Bu “bol bol gösterim” anlayışı, Cahiers du cinéma çevresinin, Truffaut ve Godard'ın ve genel olarak Yeni Dalga kuşağının sinema eğitimini belirlemiştir. 1968 Şubat'ında hükûmetin onu görevden alması büyük bir protesto hareketine yol açtı (*l'affaire Langlois*); Godard, Truffaut, Renoir ve pek çok sinemacı ve eleştirmen Langlois'ı desteklemek için seferber oldu ve Langlois birkaç ay sonra görevine iade edildi. Bu olay Mayıs '68'in habercisi sayılır. Langlois'nın etkisi Fransa'yla sınırlı kalmadı; dünyanın pek çok ülkesinde, Türkiye dahil, sinematek ve film arşivi girişimlerinin kurulmasına destek verdi ve Sinematek'i uluslararası bir arşiv modeli hâline getirdi.

Latin⁴'in sinemalarında, kendi başına yeterli bir film bolluğu keşfediyordum. O günlerde sık sık sinemaya giderek, hem tarihini hem de çağdaş boyutunu, büyük bir kolaylıkla kendinize mal edebilirdiniz. Ama bu daha çok yalnız bir eğitimdi; elbette birkaç kişinin birlikte izlediği filmler üzerine alışılmış kafe sohbetleri de oluyordu. Yine de bu önemli bir nokta. Sinema hep gündelik sohbetlerin konusu olmuştur ve bu, onun sürekli ve gayriresmî bir eğitim biçimi olarak rolünü pekiştirir. Bir bakıma çok geniş tabanlı bir eğitimidir bu, ya da en azından bir zamanlar öyleydi: pek çok insan film izlemeye gider ve onlar hakkında konuşur. Bu yüzden sinema söz konusu olduğunda neredeyse halk eğitiminden söz edilebilir. Ortak bir sanattır: bazı filmleri izlerken onları milyonlarca başka insanla birlikte izlediğimizi biliriz. Ama bu olgu filmin değeri hakkında, olumlu ya da olumsuz, hiçbir şey söylemez; yalnızca herkes için bir tür okulla karşı karşıya olduğumuzu söyler. On dokuzuncu yüzyılda romanın, hatta şiirin üstlendiği, kültürü herkese yayma rolünü yirminci yüzyılda sinema devraldı. Yani sinemanın verdiği o hayranlık duygusunu yaşadım, ama örgütlü hiçbir sinefillik biçiminin içinde olmadım.

De Bacque: Toulouse'ta gençken, sonra Paris'te École Normale Supérieure'deki öğrenimebaşladığınızda, örneğin bilincinizin yükselmesine yardımcı olması bakımından, diğerlerinden daha özel bir rol oynayan filmler oldu mu?

Badiou: Kültürel bir telafi meselesi olanla, yani sinemanın bütün kıtalarını, örneğin büyük sessiz filmleri keşfetmemle, yakındaki salonlarda gösterilen güncel filmler arasında, en az o kadar tutkulu bir hevesle izlediklerimle, bir ayrım yapmak gerekir. Sessiz filmlerin birçoğuna hayrandım. Elbette Chaplin vardı, ama bende en derin izi bırakanlar herhalde Eisenstein, Murnau ve Stroheim oldu. Beni etkileyen, doğal olarak, onların aşikâr sanatsal gücüydü. Bunda hiç alışılmadık bir şey yok, ama benim durumumda çok önemliydi. Beni asıl çarpan, bu gücün ne kadar çok yönlü olduğuydu. Daha çağdaş sinemaya gelince, klasik sinefillikten, örneğin *Cahiers du cinéma*



Antoine de Baecque

sinefilisinden farklı olarak, çok fazla Amerikan filmi izlemedim. Bende iz bırakan Fransız filmleri oldu; bunlar, aynı sinefil okulun reddettiği “Fransız kalitesi” filmleri değil, Tati, Bresson, Franju gibi, biraz tuhaf, Yeni Dalga öncesi yönetmenlerin filmleriydi. Bir tuhaflar topluluğu.

⁴ *Quartier Latin*(*Latin Mahallesi*): Paris'in 5. ve 6. bölgelerinde, Sorbonne ve çevresindeki öğrenci semtidir. Adını, orta çağda üniversite çevresinde Latince konuşulmasından alır. 1950'lerde ve 1960'larda Fransa'nın en yoğun sinefil mahallelerinden biriydi: ENS ve Sorbonne öğrencilerinin sık uğradığı, klasik, eski ve “sanat” filmlerini düşük fiyatla, kesintisiz programlarla gösteren çok sayıda küçük salon burada toplanmıştı. Rue d'Ulm'deki Sinematek de aynı çevreye yakındı.

De Bacque: Tam o sıralarda François Truffaut, “Fransız Sinemasında Belli Bir Eğilim” yazısında, reddettiği Fransız “kalite” filmlerini sizin sözünü ettiğiniz yönetmenlerle (listeye Renoir ve Becker’i de ekleyerek) karşılaştırıyor ve onlara “auteur” (yazar-yönetmen) diyordu.

Badiou: O yazıyı o sırada okumamış olmama rağmen tamamen bilinçsizce bu karşıtlık konusunda ben de aynı şekilde hissediyordum. İsterseniz, Truffaut’yla aynı fikirdeydim diyelim. Bresson sinemasının güzelliğini çok derinden yaşadım. *Un condamné à mort s’est échappé* (Bir İdam Mahkûmu Kaçtı), *Pickpocket*(Yankesici), *Au hasard Balthazar*(Elveda Balthazar) ve benzerleri, benim için gerçekten dokunaklı estetik anılardır. Tati’ye de hep büyük bir hayranlık duydum; yalnızca komik bir dahi olarak değil, aynı zamanda bir biçim arayışındaki biri olarak da: onun işlerinde, özellikle *Playtime*’de, mekân ve ses üzerine biçimsel önerileri vardır ki beni büyülemişti. İşte sinemadaki ilk tercihlerim bunlardı: sessiz filmlerin uçsuz bucaksız genişliği ve birkaç Fransız aykırı yönetmen.

De Bacque: Sinema sevginiz başka sanatlardaki keşiflerle de el ele mi gitti?

Badiou: Benim kendi durumumda, sessiz sinemayı keşfetmemle Yunan tragediyalarını okumamın aynı döneme denk geldiğini çok iyi hatırlıyorum. Biraz paradoksal biçimde, bunların birbirine karıştığını söyleyebilirim: Aiskhylos’un tragediyaları, Murnau’nun filmleri, Griffith’in *Hoşgörüsüzlük*’ü (*Intolerance*) ve hatta Méliès’nin bazı kısa filmleri bende sonuçta aynı etkiyi yarattı. Ortaya çıkmakta olan bir sanat biçiminin hemen çok yüksek bir çığta koyduğuna dair olağanüstü bir his var; bu ister tragedya olsun ister film. Bir şey eski olduğu için iyi değildir, gerçekten olağanüstü olduğu için iyidir. Karmaşık bir aparatla boğuşmak zorunda kalan bu sanatçıların cüreti (Yunan tragedyasında koro, maskeler, sahneleme; sessiz sinemada çekimler, figüranlar, dekorlar), bir sanat biçiminin doğuşunun, dehânın patlamasına yaklaşan bir yoğunlukla yaşandığına tanıklık eder. Büyük sessiz sinema, sanatı sınırlarına kadar zorlamaya yönelik şaşırtıcı ölçüde inatçı ve ortak bir çabayı temsil ettiğinden, beni çok güçlü biçimde etkiledi. Bütün evrenin denetimini elinde tutma yönündeki o megalomanyak his, bana bir sanat biçiminin doğuşundan ayırt edilemez göründü. O sinemayla bütün görünür öğeleri denetlediğinizi düşleyebildiniz; bu da dramatik şiddetin kesinlikle harika bir saflığını yaratıyordu. Griffith’in *Kırık Çiçekler*’i (*Broken Blossoms*) gibi bir filmi bu kadar sevmemin nedeni de budur.

De Baecque: “Kart sahibi⁵” ya da organik bir sinefil değildiniz; peki o dönemde bile sinema hakkında yazma ihtiyacını neden duydunuz?

Badiou: *Vin nouveau* için yazdım; bu, kâfir, hatta kâfir paralı askerler devşiren Katolik bir dergiydi! Genç Hristiyan École Normale öğrencilerinin yönettiği bir dergiydi: onlarla arkadaşım ve benden kendileri için yazmamı istediler. Bu deneyimden öğrendiğim şey şuydu: yazı sayesinde, zevklerinizin çeşitliliğinin size sunduğu bütün farklı üsluplarla fikirlerinizi

⁵ Metnin İngilizcesinde geçen *card-carrying* ifadesi, bir parti, sendika ya da örgütün resmî üyelik kartını taşıyan, yani yalnızca sempatizan olmayıp kayıtlı ve bağlı üye olan kişiyi anlatır (*card-carrying member*). Kalıp özellikle siyasal bağlamda yerleşmiştir (*card-carrying communist* gibi) ve hem övgü hem alay tonunda kullanılabilir. Metinde de Baecque bunu sinefilğe uyarlıyor: Badiou, Cahiers çevresi gibi örgütlü sinefil grupların “üyesi” değildir.

ortaya koyabilirsiniz. Bir filozof olarak sinema hakkında konuşmaya cesaret edebilirdim; bunun nedeni sinema konusunda uzman olmam değil, benim için önemli olmasıydı. Üstelik *Vin nouveau*'da şiir üzerine de yazdım (Senghor'un⁶ şiirleri üzerine bir yazı), müzik ve opera üzerine (Bayreuth'a yaptığım bir geziyi anlatan bir yazı), şarkı üzerine (Brassens⁷ hakkında bir makale) ve elbette siyaset üzerine. Yani bu, özellikle sinema hakkında yazma arzusundan çok, ilgilendiğiniz her şey hakkında, fazla eklektik olmadan, yazmanın mümkün olduğunun gerçek bir keşfiydi. Doğrusu, bütün bunların ardında o dönemde rol modelim olan kişinin, Jean-Paul Sartre'ın silüetini seçebiliyoruz: Sartre ve onun "Situations"u⁸, Sartre ve siyasal müdahaleleri. Zaman zaman çok sert eleştirilen, her şey ve her konu hakkında yazılan o felsefi yazı biçimi beni hiç rahatsız etmiyordu; tam tersine. O sıralarda felsefenin, kendisinden önce gelen zevklerin ve ilgilerin koşullandırdığı bir etkinlik olduğuna dair ilham verici bir anlayış ortaya çıkıyordu. Bir felsefe kariyeri bütün bu farklı bakış açılarının birleşiminden oluşur; benim durumumda sinemadan çağdaş matematiğe, müzik ve radikal siyasal eylem üzerinden uzanan bir yol izledi. Felsefenin olanağını yaratan, bu çok yönlü boyuttur. Dolayısıyla sinema hakkında yazmaya orada, yirmi yaşında *Vin nouveau*'da başladım ve birkaç kesinti dışında bugüne kadar sürdürdüm; deyim yerindeyse felsefi mizacımın doğal bir bileşeni olarak, özellikle güçlü hissettiğim ve hâlâ hissettiğim özel bir yönüyle: sinema, yoğun ve eşsiz bir biçimde çağdaş olanla ilişkilidir.

De Bacque: *Vin nouveau*'daki o ilk yazıyı birazcık çözümlerseniz, fark edeceğiniz ilk şey, içinde bir manifesto havası olduğu.

Badiou: Böyle durumlarda olduğu gibi, genç bir adam tarafından yazılmış bir yazı bu.

De Bacque: Sizin için sinema, "insan varlığının" manifestosu gibi görünüyor.

⁶ Léopold Sédar Senghor (1906-2001): Senegalli şair, kuramcı ve devlet adamı. Fransız Dili ve Edebiyatı alanında *agrégation* sınavını kazanan ilk Afrikalılarıdır; Paris'te Aimé Césaire ve Léon-Gontran Damas ile birlikte *négritude* (zenci kimliği/zenciliğin onurlandırılması) akımının kurucu isimleri arasında yer aldı. Şiirlerini Fransızca yazdı (*Chants d'ombre*, 1945; *Éthiopiennes*, 1956 gibi); şiirlerinde Afrika sözlü geleneğinin ritmini ve imgelemine Fransız şiir diliyle buluşturdu. 1960'ta Senegal'in bağımsızlığının ardından ülkenin ilk cumhurbaşkanı oldu ve 1980'e kadar bu görevde kaldı. 1983'te Académie française'e seçilen ilk Afrikalı üyedir.

⁷ Georges Brassens (1921-1981): Fransız şarkıcı, söz yazarı ve besteci. Güney Fransa'nın Sète kentinde doğdu; gitarı ve kontrbasla eşlik edilen sade düzenlemeleriyle, klasik Fransız şiirine (Villon, Hugo, Verlaine, Aragon) yaslanan söz yazarlığıyla tanınır. Şarkılarında küstah, anarşist ve kurumlara mesafeli bir ton hâkimdir: kilise, ordu, evlilik ve ikiyüzlü ahlak alaycı bir mizahla ele alınır, argo ve incelikli şiir dili yan yana durur. Fransız "şanson" geleneğinin Jacques Brel ve Léo Ferré ile birlikte en büyük isimlerinden sayılır. Şarkı sözleri okullarda şiir olarak okutulur; ayrıca Fransız Akademisi 1967'de ona Büyük Şiir Ödülü'nü verdi.

⁸ Situations: Fransız felsefeci Sartre'ın (1905-1980) 1947'den itibaren yayımladığı, on cilde ulaşan makale, eleştiri, portre, siyasal metin ve konuşma derlemesidir (*Situations I-X*, 1947-1976). Derleme, felsefi bir sistem kurmaktan çok, edebiyat, resim, sinema, siyaset, sömürgecilik, Stalinizm, Cezayir Savaşı ve çağdaş olaylar gibi çok farklı konularda "durumlanmış" bir düşünür olarak müdahale etme anlayışını yansıtır. Başlık, Sartre'ın "durum" (*situation*) kavramına, yani insanın özgürlüğünü her zaman somut bir tarihsel koşul içinde yaşadığı fikrine gönderme yapar. Bu yaklaşım, yazarın "angajman"ı (*engagement*) ve entelektüelin güncel olaylara doğrudan karışması düşüncesiyle bağlantılıdır.

Badiou: O dönem sinemanın değerini hümanist bir çerçevede, daha doğrusu varoluşçu bir çerçevede yükseltme yolum buydu: ona bir “kültür” demekti. Böylece sinema, insan deneyiminin tanığı, doğrudanlığı içinde onun taşıyıcısı olur. Sinema, biçimsel gücünü, var olan ve seçim yapan birinin nasıl orada bulunduğunu göstermeye adar; bu bulunuş biraz çarpık, tuhaf, tedirgin edici de olsa... Sinema size birden “Burada biri var...” dedirtir. En çağdaş sinema bile, diyelim Godard bile, bu ilkenin bağlayıcılığı altındadır. Nihayetinde, örneğin *Passion*⁹’da, bir yüzü insan varlığına hakkını verecek biçimde filme almanın bir yolu var. Elbette sinema yapımlarının ezici çoğunluğu hiçbir şeye hakkını vermez. Ama Conrad’ın roman için yazdığı gibi, görevi görünür dünyaya hakkını teslim etmektir. Bu, sinema için daha da geçerli bir görevdir! Bu düşünce şöyle tanımlanabilir: kötü filmlerde insan varlığı boşa harcanır, hiçbir işe yaramadan seferber edilir; iyi bir filmde ise, yalnızca birkaç saniyelik bile olsa, bu varlık görünür kılınır. Örneğin Godard’ın son filmi *Film Socialisme*¹⁰’de benim başıma gelen de budur. İnsanlar bazen bana, “Filmde varsın ama seni pek görmüyoruz!” diyor. Ben buna katılmıyorum, çünkü yalnızca birkaç saniyelik masa başında çalıştığım bir sahnede, kendimi daha önce hiç bu kadar kendim olarak gördüğüm görüntüler görmemiştim. Bu yüzden o çekimde bana yüklenen mevcudiyet biçiminden memnunum. Bunun yalnızca birkaç saniye sürmesi önemli değil, çünkü Godard’ın bu çekimi bana hakkımı verdi. Vin nouveau’daki makale, buna oldukça benzer bir şeyin peşinde: “bir sinemasal kültür” —başka bir deyişle, “sinema bana çok şey kattı” dediğim yıllar boyunca izlediğim filmler— hakkında, bu kültürün insan varlığını görünür kıldığını ve bunun da insan özgürlüğüne hiçbir kuşkuya yer bırakmayacak biçimde tanıklık ettiğini söyleyebilmek.

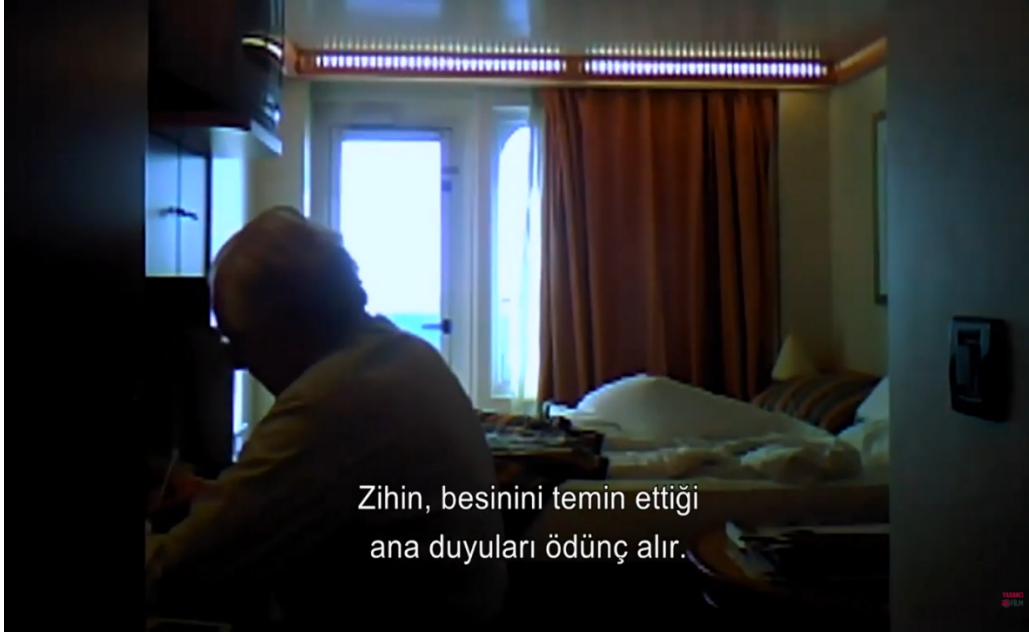
De Bacque: Metindeki, sizin için çok değerli olan öbür önemli düşünce de, o zaman ifade ettiğiniz biçimiyle, “sinemanın ve öteki kültürlerin iç içe geçmesi.”

Badiou: Bunun nedeni, sinemanın özünde saf bir sanat olmaması. Sinemanın “yedinci sanat” olarak adlandırılması, onun bütün öteki sanatlarla yakın bir ilişki içinde olduğunu gösterir ve bu çok ciddiye alınmalıdır. Hatta sinemanın öteki sanatları kendi içinde topladığı ve, Hegel’in

⁹ *Passion*(1982): JL Godard’ın Fransız-İsviçre ortak yapımı filmi. Godard’ın 1970’lerdeki video ve militan dönemlerinin ardından uzun metrajlı sinemaya dönüşünü sürdüren yapımlardan biridir. Film, Polonyalı bir yönetmenin (Jerzy) bir stüdyoda, Rembrandt, Goya, Delacroix gibi ressamaların tablolarını canlı tablolar (*tableaux vivants*) olarak yeniden kurmaya çalıştığı bir film çekimini anlatır. Çekim bir türlü ilerlemez; ışık, para ve emek sorunları, bir fabrikadaki işçi mücadelesi ve aşk hikâyeleri bu sürece karışır. Godard burada sanatla emek, resimle sinema, imgeyle anlatı arasındaki ilişkiyi sorgular. Film boyunca ışık ve gökyüzü imgeleri ön plandadır.

¹⁰ *Film Socialism* (2010): Godard’ın 2010’da Cannes Film Festivali’nin “Un Certain Regard” bölümünde gösterilen, İsviçre-Fransız ortak yapımı filmi. Üç bölümlü (“*mouvements*”) yapıdadır: Akdeniz’de seyreden bir lüks yolcu gemisi, bir Fransız kasabasında benzin istasyonu işleten bir ailenin çocukları ve Avrupa’nın “beşikleri” olarak anılan altı yer (Mısır, Filistin, Odessa, Yunanistan, Napoli, Barselona). Film, belirgin bir anlatıdan çok, parçalı diyaloglar, alıntılar, bozuk görüntü ve ses dokuları, video ve cep telefonu kayıtlarıyla kurulmuş bir imge-düşünce kolajıdır. Avrupa’nın tarihi, savaş, sömürgecilik, Holokost ve para ile sosyalizmin kaderi gibi temalar etrafında dolaşır. Godard’ın altıyazılarda “Navajo İngilizcesi” diye adlandırdığı, sözcükleri kırılmış İngilizce altıyazılarıyla da dikkat çekmiştir.

diyeceği gibi, onların kapanışını haber verdiği bile pekâlâ olasıdır.¹¹ Her hâlükârda sinema, istisnasız bütün öteki sanatlarla ilişkilidir. Resimle çatışması bir tutku çatışmasıdır; tiyatroyla yakınlığı o kadar açık ki göz önündedir; müziğin sinemadaki varlığı zorunluluktan da öte bir şeydir; koreografinin kullanımı ise mizansenin ayrılmaz bir ögesi olarak kesinlikle belirleyicidir.



Film Sosyalizm'de(2010) Badiou

Bütün sanatlar sinemanın içinden akar. Sinema onları yalnızca kullanmaz ya da onlarla karışmaz; onlara meydan okur ve onlara karşılanması çok güç bir sınav sunar: sinemanın onlarla yapabildiğini kendi başlarına, kendi güçleriyle başarmak. Sinema onları kullanır ve büyütür, onlara ayırt edici bir duygusal güç kazandırır. Sinemada sanatların bir açığa çıkarılma gücü, bir boyunduruk altına alınma gücü vardır ve onu gerçekten yedinci sanat yapan budur. Visconti bir Mahler senfonisini kullandığında, bütün dürüst insanlar o senfoniye artık yalnızca Visconti aracılığıyla hatırladıklarını kabul etmek zorundadır. Sinemanın bu ele geçişinde kalıcı bir sıçrama gerçekleşmiştir: müziği, hem saf olmayan hem de yükseltilmiş bir biçimsel güce taşır ve ona yeni bir kalıcılık kazandırır.

De Bacque: İlk yazınızda çarpıcı olan, sinema üzerine fikirlerinizin zaman içinde şaşırtıcı ölçüde tutarlı görünmesi: sinema insan varlığının doğrulanması olarak, sinema öteki sanatların dönüştürülmesi ve büyütülmesi olarak. Elli yılı aşkın felsefe yaptıktan sonra hiç değişmemişsiniz.

¹¹ Badiou'nun burada andığı, Hegel'in *Estetik Dersleri*'nde (giriş bölümü) savunduğu "sanatın sonu" tezidir. Hegel'e göre sanat, hakikati duygusal biçimde ifade ederek mutlak tinin en yüksek görünümü olma rolünü tarihsel olarak tamamlamış, bu rol artık din ve özellikle felsefeye geçmiştir. Bu, sanat üretiminin sona ereceği anlamına gelmez; sanatın hakikatin en yüksek biçimi olma iddiasının geride kaldığı anlamına gelir. Badiou burada, sinemanın öteki sanatları kendi içinde topladığını ve bu anlamda onların tarihsel kapanışını haber veriyor olabileceğini, kesin bir iddia olarak değil, ihtiyatlı bir hipotez olarak ("pekâlâ olasıdır") öne sürer.

Badiou: O metni yeniden okurken şöyle düşündüm: Bergson haklı, ne yazık ki; düşüncemiz asla değişmiyor! Zar çok erken atılıyor. Sonrasında fikirlerinizi geliştirir, genişletir, bir kez daha genişletirsiniz. Şu iki mesele, yani sinemanın insan figürüne hakkını vermesi ve sinemanın öteki sanatlarla boyunduruk altına alıcı bir ilişki içinde ele alınması, filmlerle felsefi ilişkimin değişmez öğeleridir; başka meseleler sonradan, deyim yerindeyse, bunlara yapışıp kaldı. Sinemanın hayali bir yolculuk olarak, Öteki’ni düşünmenin bir aracı olarak görülmesi fikri bile çok erken dönemde vardı ve sinemaya karşı derin bir minnettarlık duymamı sürdürüyor. Dün Ford’la sinema Amerikalı çiftçilere hakkını verdi; Mizoguchi’yle Japon fahişelere. Bugün Çin fabrikalarına, küçük Endonezyalı düzenbazlara, Romanya’daki tarihin kayıp adamlarına, Arjantin’deki kişilerarası ilişkilerin karmaşıklığına ve daha pek çok şeye hakkını veriyor. Her ülke için olağanüstü derin ve aydınlatıcı bir ağırlık merkezi sunuyor. Artık işsiz yaşadığımız yanılsamasına kapıldığımız Fransa’da, sinema sayesinde Çin’de işçilerin hâlâ var olduğunu biliyoruz. Tam da bu soru etrafında büyük bir Çin sineması doğdu: Fabrikalarımıza ve işçilerimize ne oluyor? Dünyaya dair böyle bir tanıklık sinemaya özgüdür; hiçbir belgesel tarzı haberciliğin onun yerini tutması mümkün değildir.

De Bacque: Şimdi 1950’lerin sonunu bırakalım. Yaklaşık on beş yıl sonra sinemayla ilişkiniz siyasalla, hatta daha çok, militan bir pratik ve ideoloji olarak siyasetle kurduğunuz ilişki üzerinden ifade ediliyordu. Elinizdeki kitapta bu ilişkiyi, 1970’lerin ortasında *La Feuille foudre*¹² için yazdığımız bütün metinler temsil ediyor.

Badiou: Genel mantık farklıydı: bu yazılar siyasal müdahale metinleridir. Gösterinin genel mantığı açısından, hem görüşünü dile getirecek hem de gerekirse bazı yapımlara somut biçimde müdahale edecek bir grup örgütledik, Foudre’u. Amaç, siyasal kategorilere dayanarak ve onların ufku içinde, bu yapımları ya yaratmak/desteklemek ya da tam tersine teşhir etmek/durdurmak.

De Baecque: *La Feuille foudre*’un alt başlığı olan “Sinemada ve Kültürde Marksist-Leninist Müdahale İçin Dergi”nin anlamı budur.

Badiou: Bu, dönemin bir olgusuydu; önemli dergilerde ve etkili kişiliklerde bile görülüyordu. *Cahiers du cinéma* Maoculuğa ve Büyük Kültür Devrimi’ne geçti, Godard gibi simge bir sinemacı da öyle. Geniş bir eğilimdi bu ve sinema onda önemli bir rol oynadı, çünkü sinema bir kitle sanatıdır ve militan bir bağlamda kullanılabilir. Ama sinemayı içeren bu militan faaliyet, bugün insanların hayal ettiğinden, hatta o dergilerden anlaşılabileceğinden daha karmaşıktı; o dergilerde sinemayı kullanım biçimimizin yalnızca küçük bir bölümü görünür. Bir kere, eleştiri işini sürdürdük, ama ölçütleri değiştirerek, son derece ayrıştırıcı ölçütler getirerek. Bir kere daha, film gösterimlerini militan pratiğin kendisinde kullandık. Ve bu mantığı, o militan pratiğe yaraşır filmler yapmaya, üretmeye çalışacak noktaya kadar götürdük. Sovyet sinemasından örneklerin o dönemde yeni renklere bürünmesinin nedeni de budur: sinemanın, siyasetle kurduğu sayısız tamamlayıcı bağla, tarihte en az bir kez, en azından 1920’lerde, olağanüstü önemli bir biçimde işe yaradığını fark ettik. 68 sonrası dönemde tarihin bu biçimde yeniden harekete geçirilmesine pek çok örnek vardı ve Sovyet sineması buna harika biçimde

¹² *La Feuille foudre* (Yıldırım Bülteni): Maoist örgüt UCFML’nin (Fransa Marksist-Leninist Komünistler Birliği) sanat ve kültür kolu Foudre Grubu’nun (Groupe Foudre) 1974-82 arasında çıkardığı dergi.

elverişliydi. Bu devrimci dönemler, paradoksal biçimde, her zaman büyük öncüllerin taklit edildiği dönemlerdir; Fransız devrimcilerin sürekli Romalılara başvurması gibi. Biz de önceki destanlara başvurduk: Sovyet, Çin ve hatta Fransız destanlarına, yani Devrim'in II. Yılı'na¹³ ve Direniş'e¹⁴. Sinema, mitolojinin bu yeniden etkinleştirilmesine kendiliğinden uyuyordu, çünkü zaten öncüller, bilgi birikimi ve göndermeler vardı, ayrıca filmler maddi olarak elde mevcuttu. *La Feuille foudre* hiçbir militan sinemacı kolektifiyle gerçek anlamda bağlantılı değildi, gerçi arada işçi mahallelerinde eğitici filmler gösterdik



UCFML'nin kültür ve sanat grubu Foudre, yabancı işçi yurtları (foyers) hareketini destekleyen bir gösteride, Barbès, Paris, 18 Kasım 1978. Pankartlar: "Fransız-göçmen [birliği] kazanacak! – Foudre Grubu", "...Haklarda Eşitlik-UCFML'nin Maoistleri", "Kapitalizm karşıtı halk komiteleri". UCFML'nin yayın organında kendi fotoğrafçısına atfen yayımlanan bu görüntü, Foudre'un sanat ve kültür alanındaki müdahale grubu olmanın ötesinde, örgütün sokak eylemlerinde de görünür olduğunu gösteriyor. Fotoğrafın ilgi çekici bir yanı da, rejim tarafından deşifre olmamak için katılımcıların gözlerinin baskıda kapatılmış olması.

Odağımız yukarıda andığım ilk faaliyetteydi: eleştirel ölçütler üretmek, filmlerin militan yargısı için bir tür mahkeme kurmak. Çoğu zaman çok uzun süren tartışmaları içeren bir değerlendirme çalışmasıydı bu; dergi bunları gerçekten aktarmıyordu, çünkü yalnızca nihai sentez yayımlanıyordu. Şunu belirtmek gerekir: o günün kaotik bağlamında bile bir filmin ilerici mi yoksa gerici mi olduğu sorusu kolay bir soru değildir. Karmaşıktır. Bunun böyle olduğu açıktı, çünkü aşağı yukarı aynı değerleri, aynı kitapları, aynı göndermeleri paylaşan insanlar, deyim yerindeyse, bir filme yenik düştüğünde işler karışıyordu; söz konusu film siyasal konuya ne

¹³ Devrim'in II. Yılı: Fransız Devrimi takvimine göre yaklaşık Eylül 1793-Eylül 1794; Jakoben iktidarının ve "Terör" döneminin en radikal evresi.

¹⁴ Direniş:Fransa'nın Alman işgali (1940-44) sırasındaki Direniş hareketi.

kadar yakınsa o kadar daha da karışıyordu. Siyaset ne kadar güncelse, ince ayrımlar o kadar önemli olur. Uzaktan bakıldığında benzer görünen iki grup, yakından bakıldığında amansız düşmanlar çıkabilir. En küçük bir ayrıntı bile onları şiddetli bir çatışmaya sürükleyebilir; gerçek pratik, ki burda bu sinema ve eleştiri pratiği oluyor, her zaman ayrıntılarla ilgilidir. İnsanlar hep şöyle der: “O küçük gruplar, gülünç ayrıntılar yüzünden birbirini yedi.” Hayır, işleri doğru tarihsel perspektife oturtmak gerekir: o gruplar için, o günlerde, bu ayrıntılar hiç de gülünç değildi, tam tersine tartışmalarının ve anlaşmazlıklarının tam özüydü. Bugün onlarla alay etmek kolay; ben bile ediyorum. Ama işin tam içindeyken, ayrıntıların ne kadar önemli olduğunu çok iyi bilirsiniz. Onlar işin ta kendisidir. Bunu başka bir alanda çok daha rahat kabul ederiz: aşk hayatımızda, ufacık bir ayrıntıdan muazzam bir şiddet doğabilir. Bir bakıma, biz o zamanlar siyasetle, sevgililerin kavgasındaki gibi uğraşıyorduk.

De Bacque : Sinema söz konusu olduğunda bu siyasal tartışmalar çok sertti. Temelde bu, eleştiri yapmanın başka bir yolu muydu?

Badiou: Elbette birkaç kısa yoldan infaz oldu, gerçek bir tartışma yapılmadan. Ama ben daha çok, aslında çok sıkı temellendirilmiş, çok kapsamlı tartışmaları hatırlıyorum. Filmleri izlerdik ve sinemayla siyasetin iç içe geçtiği bu tartışmaların niteliği, tam anlamıyla bir eleştirel *disputatio*’ydu (skolastik münazara).

De Bacque: Başlıca hedeflerinizden biri, o dönemde “solcu kurmacalar” denen filmlerdi.

Badiou: Evet; Tavernier’nin *Le Juge et l’assassin*’i¹⁵ (*Yargıç ve Katil*), Sautet’nin *Vincent, François, Paul et les autres*’i¹⁶ (*Vincent, François, Paul ve Diğerleri*) gibi filmler; Costa-Gavras’ın *Z*’i¹⁷ ya da Yves Boisset’nin¹⁸ filmleri de aynı çizgideydi. Gerekçemiz şuydu: bize göre bu tür filmlerin eleştirilmesi gerekiyordu, çünkü gerici yanları ilk bakışta belli değildi. Bunlar, özünde söyleyecek bir şeyimiz olmayan korkunç ya da önemsiz filmler değildi; “Fransız kalitesi” türünden solcu filmlerdi. Tam da bu eleştirinin apaçık olmaması yüzünden eleştirmek kesinlikle gerekiyordu. O zamanlar bu filmlere “revizyonist” damgası vuruyorduk, çünkü anlattıkları hikâyeler sinemayı, ideolojik bir maske ya da teknik bir düzenek biçiminde, seçim tipi bir uzlaşma söylemine (sağa karşı sol) yerleştiriyor, bunu da büyük ölçüde akademik bir yapımla birleştiriyordu. Bütün tartışmalarımız bu maskeyi tanımlamaya ve bu filmleri gerçekte oldukları şey olarak adlandırmaya yönelikti.

De Bacque: Hangi filmler revizyonistti, hangileri değildi?

¹⁵ *Le Juge et l’assassin* (1976): Yönetmen Bertrand Tavernier’nin, 19. yüzyıl sonu Fransa’sında geçen, gerçek bir seri katil olayından esinlenen filmi. Başrollerinde Philippe Noiret ve Michel Galabru yer alır. Film, bir taşra yargıci ile akıl sağlığı tartışmalı bir katil arasındaki ilişkiyi anlatır.

¹⁶ *Vincent, François, Paul et les autres* (1974): Orta yaşlı dostlardan oluşan bir grubun mesleki ve duygusal bunalımlarını anlatan film. Başrollerinde Yves Montand, Michel Piccoli ve Serge Reggiani vardır.

¹⁷ *Z* (1969): Yunan asıllı Fransız yönetmen Costa-Gavras’ın 1963’te Yunanistan’da suikasta uğrayan muhalif milletvekili Grigoris Lambrakis olayından esinlenen siyasal gerilim filmi. Vassilis Vassilikos’un aynı adlı romanına dayanır; Yves Montand, Jean-Louis Trintignant ve Irene Papas rol alır.

¹⁸ *Yves Boisset (d. 1939)*: Fransız yönetmen. 1970’lerde siyasal ve toplumsal temalı gerilim filmleriyle tanındı; polis, ordu, medya ve yargı gibi kurumları eleştiren yapımları (*Dupont Lajoie*, 1975; *Le Juge Fayard dit “Le Shérif”*, 1977 gibi) Fransız “siyasal sinemasının” önemli örnekleri arasında sayılır.

Badiou: İnsanların sandığının aksine, bizim için işler hiç de apaçık değildi. Bu konuda tartışmalar yaşandı (bu hiçbir zaman sıradan bir mesele olmadı), en aşırılarla makul aşırılar arasında. Bu da bizi olağanüstü, derinlemesine çözümlemeler yapmaya zorladı; bunlar aslında, bir kısmımızın biraz sonra *L'Art du cinéma*¹⁹ dergisinde, birazdan döneceğim bir soru olarak gündeme getireceği sorunun sıçrama tahtası oldu: Bir filmin konusu nedir? Genel olarak sinema çözümlemelerimde ve bazı filmler üzerine yazdıklarım, 68 sonrası siyasal eylemciliğin eleştirel çekişmelerinden doğan bu soru benim için hâlâ tümüyle geçerli: Film sonuçta neyi dile getiriyor? Hem *La Feuille foudre*'da hem sonrasında bu soru, herhangi bir film için, sanatsal önermesinin gerçek doğasının tanımlanması gerektiğini varsayıyordu. Çoğu zaman gecenin geç saatlerine kadar bir çekimi, bir kurgu ilkesini, anlatının bir kullanımını tartıştık. Tümüyle sinema sorunlarına odaklanan, katı anlamda siyasal bir mahkemeye hiçbir ilgisi olmayan tartışmalar hatırlıyorum. Bir filmin konusu hikâyesi, olay örgüsü değildir; filmin neye karşı tavır aldığı ve bunu hangi sinemasal biçimde yaptığıdır. Konusunu, tam da bu noktadan, yani sanatsal örgütlenişinden ortaya koyar.

De Bacque: Demek ki izleyicinin zihninde, bazen kendisi farkında bile olmadan, kalacak olan şey bu. *Foudre* Grubu da tam bunun, yani izleyici sinemadan çıktığında zihninde ne kaldığının üzerine tavır almaya kararlıydı.

Badiou: Kendimizi bir mahkeme olarak kurduğumuz, çoğu zaman kestirmeden hükümler verdiğimiz ve *La Feuille foudre* dergisinin bunları aktardığı yadsınamaz. Hâkim kesilmiştik. Ama bir kere, sinemayı bu biçimde yargılamak istemek, ona bir tür saygı ifadesiydi; bizim için önemli, hatta vazgeçilmez bir şey olduğunun kabulüydü, büyük Sovyet ve Brechtçi gelenekte olduğu gibi. İkincisi, aramızda yapılan tartışmalar, verdiğimiz hükümlerden çok daha incelikli ve derindi. Bu anlamda onlar da filmlere saygı gösteriyordu, kınadıklarımıza bile, çünkü bu tartışmalar her filmin ciddiye alındığını, sanatsal örgütlenişi ve konusunu ortaya koyuş biçimi bakımından ele alındığını gösteriyordu. Stalin'in gecenin bir yarısında Pasternak'ı arayıp Mandelstam'ın birkaç dizesini onunla tartıştığı korkunç hikâyeyi herkes bilir. Diktatör dehşet vericiydi, ama kendi tarzıyla, şiiri tartışarak ona saygı gösteriyordu. Sarkozy'nin²⁰ gecenin bir yarısı Philippe Beck'i²¹ uyandırıp Michel Deguy'nin²² gerçekten büyük bir şair olup olmadığını sorduğunu hayal etmek hiç kolay değil! Bir bakıma bizim durumumuz da buydu: sinema,

¹⁹ *L'Art du Cinéma*: Paris'te çıkan, düzensiz aralıklarla yayımlanan sinema dergisi; ilk sayısı 1993'te yayımlandı ve yayıncısı Cinema Art Nouveau'dur. Alain Badiou ile Denis Lévy tarafından kuruldu; filmleri özerk ve tekil düşünce biçimleri olarak ele alan bir yaklaşım benimsedi. Katalog kaydına göre dergi 1993-2022 arasında toplam 61 sayı yayımladı ve artık çıkmıyor.

²⁰ *Nicolas Sarkozy (d. 1955)*: Fransız siyasetçi; 2007-2012 arasında Fransa Cumhurbaşkanı. Metindeki söyleşinin yapıldığı dönemde görevdeydi.

²¹ *Philippe Beck (d. 1963)*: Strazburg doğumlu Fransız şair ve yazar; felsefe alanında doktora tezini Jacques Derrida'nın danışmanlığında savundu, 1995'ten beri Nantes Üniversitesi'nde felsefe dersi veriyor. İlk şiir kitabı *Garde-manche hypocrite* 1996'da yayımlandı. Şiiri felsefi formasyonundan güçlü biçimde etkilenmiştir.

²² *Michel Deguy (1930-2022)*: Paris doğumlu Fransız şair, çevirmen ve denemeci; 1953'te felsefe agrégation'ını kazandı, Paris VIII Üniversitesi'nde ders verdi, Derrida'ya yakındı. Şiir dergisi *Poésie*'yi kurdu; *Critique* ve *Les Temps modernes* dergilerinin yayın kurullarında yer aldı. Collège international de philosophie'nin başkanlığını da yaptı.

siyasal militanlar olarak onu kesin ve tutkulu biçimde tartışmamıza degecek kadar önemliydi. *La Feuille foudre* ya da *L'Imparnassien*²³'deki metinleri dikkatle okursanız, bu olguyu iş başında görürsünüz: hüküm bildiren, sert ve kestirme cümlelerle çok daha sofistike, incelikli çözümleme öğeleri bir arada duruyor. Yaşamlarımızda “siyaseti başa geçiren”, siyasetin yenilenmesinin, entelektüel yenilenmesi de dahil, yarattığı büyük sevinç içindeki siyasal ölçülerimiz içinde, bu metinler sinemaya duyulan gerçek bir tutkunun, bir dönemin (Maoist siyasal eylemcilik) bağlamında sürdüğünü ortaya koyuyordu. Sinemaya duyduğumuz engin tutkuyu, dönemin devrimci coşkusunun çerçevesine yerleştirmiş olduk. Bunu yapan yalnızca biz de değildik. Sonuçta bugün şöyle söylenebilir: o muhteşem dönemde, yani 1966 ile 1976 arasında, “kızıl on yılda”, bugünkü hâkim kanının herkese düşündürmek istediği gibi bazı hatalar yaptıysak bile, bu hatalar siyasal yargıyla ilgili olurdu, sinemanın gelişimini ilgilendirmezdi. Çünkü bir bakıma Fransız sinefilisini yaşıtan biz olduk; hem de ne canlı bir sinefiliydi o!

De Bacque: O dönemde siz de, ya militan olan ya da biçimi sayesinde “revizyonizm”in üstüne çıkan birkaç filmi desteklediniz. Örneğin biçim olarak nihilist, bunaltıcı, hemen hemen anarşist bir mesaja hizmet ediyor saysanız bile hayranlığınızı gizlemeden Bresson'un *Le Diable probablement*'i²⁴ (*Muhtemelen Şeytan*) ya da Demy'nin *Une chambre en ville*'i²⁵ (*Şehirde Bir Oda*) üzerine yazdınız. Sonra Godard var. 1983'te *L'Imparnassien*'de yayımlanan önemli bir yazıda, “Sinemanın İkinci Modernitesi için Dayanak Noktaları”na şu sözlerle başlıyordunuz: “Önce Godard'dan söz edin.”

Badiou: O metinlerde, siyasal olanlarda bile, filmler ve sinema hakkında söylediğim bazı şeylerin arkasında bugün de duruyorum. O dönemde çok sevdiğim bir film hakkında da

²³ *L'Imparnassien*: Alain Badiou ve sinema eleştirmeni Denis Lévy öncülüğünde 1970'lerin sonlarında yayımlanan sinema ve felsefe odaklı avangart bir dergidir. Sinemayı bir düşünce biçimi ve saf bir sanat formu olarak ele alan radikal, estetik makalelere ev sahipliği yapmış; ekibin daha sonra kuracağı prestijli **L'Art du cinéma** dergisinin teorik temelini oluşturmuştur.

²⁴ *Le Diable probablement* (1977): Robert Bresson'un yazıp yönettiği 1977 tarihli Fransız filmi; başrollerde Antoine Monnier, Tina Irissari ve Henri de Maublanc yer alır. Film, siyasetin, dinin ve psikanalizin arasında savrulup hepsini reddeden genç Charles'ı izler; Charles, içinde yaşadığı toplumun ahlaki ve fiziksel çöküşüne duyduğu tiksintinin derinliğini fark edince intiharı tek çıkış yolu olarak görür. Film, 1977 Berlin Film Festivali'nde Jüri Özel Ödülü (Gümüş Ayı) aldı. Bresson'un sondan bir önceki filmidir.

²⁵ *Une chambre en ville* (1982): Jacques Demy'nin Nantes'ta bir işçi grevinin arka planında geçen, baştan sona müzikal melodramı; Dominique Sanda, kaba kocasını bırakmak isteyen genç bir kadını canlandırır. Üç ana rolde Sanda, Richard Berry ve Danielle Darrieux oynar; müziği, Demy'nin önceki filmlerinde çalıştığı Michel Legrand yerine Michel Colombier yazmıştır. Demy'nin en uzun süre aklında taşıdığı projedir; gösterime girdiğinde izleyicinin ilgisini görmemiş, Demy bu reddedilişten sonra tam olarak toparlanamamıştır.

yazabilirdim: Van Effenterre’in²⁶ *Érica Minor*²⁷’u; özellikle fabrikada çalışmaya karar vermiş kadının yer aldığı harika açılış sekansı.

De Bacque: Bu metinlerin bir başka ilginç yanı da takma adlar kullanmanız: çoğunlukla Alain Badiou değil, James Strether imzasını taşıyorlar. Direniş sırasında kullanılan bazı *nom de combat*’ları²⁸ hatırlatıyor.

Badiou: Sonuçta polis tarafından sık sık gözaltına alındığınızı unutmayın. Burada mağdur edebiyatı yapmak istemem ama on altı kez gözaltına alındım, hemen hemen o kadar kez de nezarete kaldım ve on altı ay hapis cezası aldım, ertelenmiş olarak. Yani mesele yalnızca Direniş mitolojisi değildi; gerçekten tutuklanıyor, üstümüz aranıyor, sorguya çekiliyorduk. Bazı önlemler almamız gerekiyordu; takma adlar izimizi kaybettirmemize yardımcı oluyordu, öyle ki karakolda karşımızda oturan adamın elinde yazdığımız metinleri içeren hazır bir dosya olmasın ve “Şunu, şunu, şunu sen yazdın...” diyemesin. Her birimiz, yaptığımız etkinliğin ve yazının türüne göre kullanılan birkaç farklı takma ad edinmeyi alışkanlık hâline getirmiştik. Benim durumumda “Georges Peyrol” siyasal ya da edebî metinler yazıyordu (Peyrol, Conrad’ın son romanı *Korsan*’ın [*The Rover*]²⁹ kahramanının adıdır); James Strether ise (Henry James’e hayranlığımı bir gönderme; Strether, *Elçiler*’in³⁰ [*The Ambassadors*] kahramanının adıdır) sinema, tiyatro ve müzikle ilgileniyordu. Bağlam Alman İşgali dönemine göre hiç kuşkusuz çok

²⁶ *Bertrand Van Effenterre* (d. 1946): Paris doğumlu Fransız yönetmen, senarist ve yapımcı. Sorbonne’da edebiyat ve tarih okudu, 1967’de sinema okulu IDHEC’ten mezun oldu. Sinemaya eleştirmen olarak başladı; Jacques Rivette’in ve Jean Eustache’in asistanlığını yaptı. Mayıs ‘68 kuşağının portresini belgesele yakın, doğalcı bir üslupla çizmeye çalışan bir sinemacıdır. Filmlerinde kadınların dünyası sürekli yer tutar ve yapıtlarını çoğu kez üç karakter etrafında kurar. Sonraki filmleri arasında *Mais où et donc Ornica* (1979), *Le Bâtard* (1983), *Côté cœur, côté jardin* (1984) ve 1990 Cannes Film Festivali’nin “Un Certain Regard” bölümünde gösterilen *Tumultes* vardır.

²⁷ *Érica Minor* (1974): Van Effenterre’in ilk uzun metrajlı yönetmenlik denemesi; filmin yönetmenliğini, senaryosunu, yapımını, dekor ve kostüm tasarımını kendisi üstlendi. Başrollerinde Juliet Berto ve Brigitte Fossey yer alır. Film, Mayıs ‘68’in ertesinde burjuva çevresinden kopan üç kadının -uyuşturucu bağımlısı ve kızıyla dengesiz bir yaşam süren Claude, 68’deki komün hayatının anısıyla yaşayan Marianne ve Cenevre’de bir fabrikada çalışan entelektüel Anna’nın- iç içe geçen yaşamlarını anlatır.

²⁸ *Nom de Combat*: Fransızca “savaş adı” ya da “mücadele adı”. Kimliğini gizlemek için gizli bir silahlı ya da siyasal örgütün üyesinin kullandığı takma ad. Terim özellikle Fransa’da Alman işgali sırasında (1940-44) Direniş üyelerinin kullandığı adlarla anılır; sonraki dönemlerde de yeraltında örgütlenen siyasal ve militan gruplar tarafından benimsenmiştir. Türkçede karşılığı olarak “savaş adı”, “gizli ad” ya da “örgüt adı” kullanılabilir.

²⁹ *The Rover*(*Korsan*) (1923): Polonya asıllı İngiliz yazar Joseph Conrad’ın tamamladığı son romanı; 1921-1922 arasında yazıldı ve 1923’te yayımlandı. Roman, Fransız Devrimi’nin, Napolyon’un iktidara yükselişinin ve Akdeniz’deki Fransız-İngiliz rekabetinin fonunda, Fransa’nın güneyinde geçer. Kırk yıl korsanlık yaptıktan sonra devrim ve savaşla yıpranmış anavatanına dönen George Peyrol, yaşamının geri kalanını huzur içinde geçirmek için ıssız bir çiftlik evine çekilir. Roman, Peyrol’ün şiddet dolu bir yaşamdan çekilme çabasını, kimliği ve bağlılığı üzerine yaşadığı mücadeleyi ve son yolculuğunda çözölen bu iç hesaplaşmayı anlatır.

³⁰ *The Ambassadors* (*Elçiler*) (1903): Henry James’in 1903 tarihli romanı. Kahramanı Lambert Strether, New England’lı varlıklı bir dul olan Bayan Newsome’un oğlunu Paris’ten geri getirmek için gönderdiği orta yaşlı bir editördür; Paris’te Avrupa kültürünün ve yaşam tarzının etkisinde kalarak kendi değerlerini sorgulamaya başlar. Roman, James’in olgunluk dönemi üslubunun ve “bilinç merkezi” anlatım tekniğinin en bilinen örneklerinden sayılır.

daha az gerilimliydi; yine de her an izimizin sürülebileceği tehdidi altında yaşıyorduk. Sonuçta bu küçümsenecek bir şey değildi.

De Bacque: Metinlerinizin bu derlemesinde o döneme tarihlenen son bir miras daha var gibi: fars ve komedi filmine verdiğiniz önem. Sizin için bu büyük bir tür, aynı zamanda güçlü bir siyasal, toplumsal ve estetik silah.

Badiou: Günümüzün egemen dünya düzenini komedi yoluyla sahneye taşımaya cüret etme fikri bana hep çok cazip gelmiştir. Bir başka önemli nokta da şu: komedi, sinemada işçi sınıfının yaşamını, dünyanın egemenlerine karşı direnişini ve olası zaferini göstermenin bir yolu olabilir. Bu, 1970'lerin ve 1980'lerin sinemasında, özellikle Fransız sinemasında eksik görünüyordu; oysa sessiz filmde var, auteur sinemasında var (Tati, elbette), ayrıca tiyatrodan da var; orada meydan okuyan bir kahkahanın, pamflet³¹ tadında bir kahkahanın, başka bir olası dünyanın vizyonu olarak kahkahanın gerçek bir Fransız geleneği vardır. Bu fikir uzun zamandır benimle. Örneğin *Vin nouveau*'da Cezayir Savaşı üzerine iktidar söylemini farsvari bir biçimde ele alan bir yazı yazdım. İktidarla alay eden bu boyut, komedinin faili olarak benim “diyagonal kahraman” dediğim birinin varlığını, yani kahkahanın olumlu yanını, onun içindeki direniş gücünü bedenleştiren birini gerektiriyordu; bu boyut o dönemin Fransız sinemasında eksikti. Artık kahkahayı cisimleştiren, etkili, halktan bir karakter yoktu, örneğin bir Charlie Chaplin gibi. Oysa bu önemli: büyük sanatın komedi aracılığıyla toplumsal eleştiriyle buluştuğu an.

De Bacque: Özellikle 1983 tarihli *L'Imparnassien*'de yayımlanan “Fransız Komedi Filmi Üzerine Kesintili Notlar” başlıklı bir metin var.

Badiou: O metinde Fransız komedi filmini, genel olarak Fransız sinemasının altında yatan akıl ve ciddiyet geleneğinden ayırmaya çalıştım. Ama bunu yapmak kolay değildi, çünkü Fransız komedi filmi çoğu zaman bir başka tipik Fransız geleneksel türüyle, yani eviçi aile komedisıyla iç içe geçer. Louis de Funès³² bu türden bir komedinin oldukça tipik bir örneğidir; Fransa'da bu tür komedi, aile filminin deli gömleğinden bir türlü kurtulamaz. De Funès'nin bütün gişe

³¹ *Pamflet*: Siyasal ya da toplumsal bir görüşü savunmak, iktidarı, kurumları ya da bir karşı görüşü hedef almak için yazılan kısa, polemikçi ve çoğu zaman hicivli yazı türü. Genellikle birkaç sayfalık, ciltsiz bir kitapçık ya da tek yapraklı basılı bir metin olarak yayımlanır; kitapçılarda ve sokakta satılır, seyyar satıcılarla ve elden ele dolaştırılır, duvarlara asılırdı. Sansürün sert olduğu dönemlerde çoğu kez imzasız ya da takma adla, yasadışı yollarla basılır ve yurtdışındaki matbaalardan kaçak sokulurdu; Fransa'da Eski Rejim'den Devrim'e, oradan 19. yüzyıldaki siyasal çalkantılara uzanan bu gelenek, siyasal tartışmanın en hızlı ve en ucuz araçlarından biri sayıldı. 1960-70'lerin militan çevrelerinde benzer işlevi bildiriler, broşürler ve küçük grupların dergileri üstlendi.

³² *Louis de Funès (1914-1983)*: 31 Temmuz 1914'te Courbevoie'da doğan, 27 Ocak 1983'te Nantes'ta ölen Fransız oyuncu. İspanyol kökenli bir ailenin çocuğuydu. Tiyatrodan ve filmlerde uzun yıllar küçük rollerle yer aldı; 49 yaşında *Le Gendarme de Saint-Tropez* (1964) ile uluslararası bir yıldız oldu. Bourvil'le oynadığı *La Grande Vadrouille* (1966) başta olmak üzere *Fantômas* üçlemesi, *Le Corniaud* (1965), *La Folie des grandeurs* (1971) ve *Les Aventures de Rabbi Jacob* (1973) gibi filmlerle 1960-70'lerde Fransız gişesinin en büyük adlarından biri oldu. De Funès tiyatroyla bağını hiç koparmadı; başrolünü oynadığı *Oscar* oyunu Fransa'da büyük başarı kazandı ve yüzlerce kez sahnelendi. 1980'de tüm kariyerine verilen bir fahri César aldı. Abartılı mimikleri ve hızlı, gergin beden diliyle canlandırdığı huysuz, otoriter ama aslında aciz karakterler, onu Fransız popüler komedisinin en tanınmış yüzü yaptı.

başarıları bu türe borçludur; ister Jandarma serisi³³ olsun, ki orada o her şeyden önce bir babadır, ister bulvar komedisine dayanan çok sayıdaki filmi. De Funès’de kullanılmamış bir tür komik potansiyel var; muhtemelen onun patlayıcı, “kötücül” yanını işleyebilecek yönetmenleri hiç bulamadığı için. De Funès’nin gerçek komik kaynaklarını ortaya çıkarabilen tek kişi Valère Novarina oldu, ama bu da bir metinde, *Pour Louis de Funès*³⁴’te gerçekleşti ve oyuncu kısa süre önce ölmüştü. Bununla birlikte o sıralarda, 1980’lerin başında, Fransız komedi filmine yeni bir soluk kazandıran, benim daha çok ilgilendiğim bir tür vardı: kabare, kafe tiyatrosu. *Le Père Noël est une ordure*³⁵ (*Noel Baba Bir Pisliktir*) gibi bir film, hicvinin şiddeti ve zehirliliği nedeniyle ilgimi çekiyordu. Ama pek ileri gidemedi, çünkü ne yönetmenler ne de oyuncular bakımından biçimsel bir meşale devri yaşandı. O dönemin Fransız sineması, komik potansiyelini işleyecek bir Tati’ye ya da Jerry Lewis’e sahip değildi.

De Bacque: Ardından 1980’ler boyunca Le Perroquet³⁶ deneyimiyle sinema yazınızın, hatta genel olarak yazınızın bir başka evresine girdiniz. Siz yalnızca bir katkıcı değildiniz; bu on beş günlük haftalık dergiyi Natacha Michel’le³⁷ birlikte kuran sizdiniz ve ikiniz de genel yayın yönetmenliğini üstlendiniz.

³³ *Jandarma Serisi*: Jean Girault’nun yönettiği, Louis de Funès’in başrolde Ludovic Cruchot’yu oynadığı altı filmlik Fransız komedi serisi. İlk film *Le Gendarme de Saint-Tropez* 1964’te gösterime girdi; seri 18 yıl boyunca toplam 35 milyonu aşkın seyirciye ulaştı. Birinci filmde Cruchot, Saint-Tropez’ye atanan ve orada jandarma ekibinin başına geçen bir astsubaydır. Seri, Riviera’nın gözde sahil kasabasında jandarma birliğinin gündelik yaşamına dayanan, hızlı tempolu, gaf ve mimik ağırlıklı bir komedi çizgisi izler. Filmler şunlardır: *Le Gendarme de Saint-Tropez* (1964), *Le Gendarme à New York* (1965), *Le Gendarme se marie* (1968), *Le Gendarme en balade* (1970), *Le Gendarme et les Extra-terrestres* (1979) ve *Le Gendarme et les Gendarmettes* (1982).

³⁴ *Valère Novarina (1942-2026) ve Pour Louis de Funès (1986)*: Fransız-İsviçreli oyun yazarı, yönetmen ve ressam. Elliye yakın oyunu vardır. Komik oyuncuların ve sirkin büyük bir hayranıdır; bu oyuncuların başında Louis de Funès gelir. Doktora tezi için De Funès’i konu seçmiş, tezi hiç tamamlamamış, ama 1986’da *Pour Louis de Funès (Louis de Funes İçin)* adlı denemeyi yayımlamıştır. Novarina bu denemede De Funès’in oyunundaki fiziksel öğelerin, yani jestlerin, beden dilinin, mimiklerin ve çeşitli gag türlerinin önemini vurgular.

³⁵ *Le Père Noël est une ordure (1982)*: Yönetmenliğini Jean-Marie Poiré’nin yaptığı, meşhur *Le Splendid* topluluğunun tiyatro oyunundan uyarlanan Fransız kara komedi sinemasının kült bir klasığıdır. Bir yardım hattı ofisinde Noel gecesi yaşanan absürd ve kaotik olayları konu alan film, politik olarak hatalı (politically incorrect) mizahı ve fütursuz diyaloglarıyla Fransa’da her yıl izlenen ikonik bir popüler kültür ögesine dönüşmüştür.

³⁶ *Le Perroquet(Papağan)*: Fransız filozof Alain Badiou ve yazar Natacha Michel tarafından Ekim 1981 - Mart 1990 yılları arasında yayımlanan avangart bir siyasi ve entelektüel fikir dergisidir. Toplam 89 sayı çıkan bu "on beş günlük fikir gazetesi", marksizm sonrasındaki radikal sol arayışları, güncel politik meseleleri, felsefeyi ve sanatı tartışmaya açmıştır. Badiou, derginin hemen her sayısına kendi adının yanı sıra Georges Peyrol veya James Darcy gibi edebi takma isimlerle de felsefi ve politik makalelerle katkıda bulunmuştur.

³⁷ *Natacha Michel (d. 1941)*: Fransız siyasal eylemci, militan ve yazar. Film yönetmeni ve senarist André Michel’in kızıdır. Mayıs 1968 öğrenci ayaklanmalarının ardından, Badiou ve Sylvain Lazarus’la birlikte Maoist Union des communistes de France marxiste-léniniste’in (UCFml) kurucuları arasında yer aldı; sonraki on yıllarda da Badiou ve Lazarus’la birlikte kendini “parti sonrası” bir örgüt olarak tanımlayan

Badiou: Dergiyi 1981 sonbaharında, Mitterrand’ın seçilmesi bağlamında, iktidardaki Sosyalistleri teşhir etme amacını açıkça ilan ederek çıkardık. Mitterrand karşıtı bir dergiydi. Mitterrand’ın ve hükümetinin söyledikleri gibi olmadığından ve eğer “sol”, siyasetin yapabileceği şeyin kendisini değiştirmeye yönelik gerçek bir arzu demekse, sol olduklarını iddia etmeye hakları bulunmadığından hiç kuşkumuz yoktu. Kısa sürede, bir dizi konuda (iltica hakkı, göç politikası, finansal spekülasyonun denetimi, Fransa’nın Afrika’daki rolü, Amerikan modeline yaslanma) Mitterrand’ın, solcu bir söylemle örtülmüş, çok muhafazakâr bir siyaset izlediği anlaşıldı. En sert biçimde teşhir ettiğimiz şey bu ikilyüzlülüktü. Daha 1981 Mayısından itibaren, Mitterrand siyasetinin nihayetinde ayırt edici işareti olarak kalacak neoliberal sisteme dönüş başlamıştı. *Le Perroquet* bu sahtekârlığı yorulmadan teşhir etti; bunu, kültürel eğilimi olan genel bir güncel olaylar dergisi olarak yaptı ve siyasal çözümleme yazılarını, bizim için önemli olan tiyatro, sinema, edebiyat ya da felsefe olaylarına dair tefrika yazılarla birleştirdi. Ama Mitterrand’a karşı güvensizliğimizi paylaştıkları sürece katkıcıların yelpazesi oldukça genişti; Antoine Vitez’in³⁸ olağanüstü desteği sayesinde Palais de Chaillot’da³⁹ düzenli olarak yaptığımız *Conférences du Perroquet*’ler Fransız aydınlarının hatırı sayılır bir bölümünü bir araya getirdi. *La Feuille foudre* ve *L’Imparnassien* militan dergilerdi, oysa *Le Perroquet* açık, kucaklayıcı bir dergiydi ve Mitterrand’a karşı çıkan çok çeşitli insanların yazılarını yayımlıyordu.

De Bacque: *Le Perroquet için sinema üzerine ne tür metinler yazdınız?*

Badiou: Sanat eleştirisi yazdım, fikir dergilerinin geleneği içinde, bir tür “semptomatik çözümleme”. Genellikle bir film den hareket ediyordum (örneğin Volker Schlöndorff’un⁴⁰ *Die*

L’Organisation Politique’in kurucu üyesidir. 1995-2001 arasında Collège international de philosophie’de program direktörlüğü yaptı. Bir düzine roman ve giderek büyüyen bir edebî eleştiri külliyatı yayımlamıştır.

³⁸ *Antoine Vitez (1930-1990):* Paris doğumlu (20 Aralık 1930) Fransız oyuncu, tiyatro yönetmeni ve şair. Aynı zamanda çevirmen ve eğitmen; yönetmenliğe otuz altı yaşında, geç başladı. İlk yönetmenlik çalışmalarını Caen’deki Maison de la Culture’de yaptı: Sophokles’in *Elektra*’sı (1966) ve Mayakovski’nin *Hamamlar*’ı (1967). 1968’de Ulusal Dramatik Sanatlar Konservatuvarı’nda profesör oldu ve 1972’de Théâtre des Quartiers d’Ivry’yi kurdu. 1981’de Théâtre national de Chaillot’nun yönetmenliğine atandı; burada Jean Vilar’ın ardından “herkes için seçkin bir tiyatro” anlayışını savundu ve en büyük başarılarından birini Claudel’in *Le Soulier de satin*’iyle (1987) kazandı. 1988’de Comédie-Française’in yönetimini üstlendi. Son sahne çalışması Brecht’in *Galileo’nun Yaşamı* (1990) oldu.

³⁹ *Palais de Chaillot’da (Chaillot Sarayı):* 1937 Uluslararası Sergisi için yapılmış, Paris’te Trocadéro tepesindeki saray; Théâtre national de Chaillot’yu ve çeşitli müzeleri barındırır. Théâtre national de Chaillot, 1981-1988 arasında Antoine Vitez’in yönetimindeydi. *Le Perroquet*’nin konferansları da bu çatı altında yapıldı.

⁴⁰ *Volker Schlöndorff (d. 1939):* 31 Mart 1939’da Wiesbaden’de doğan Alman yönetmen ve senarist; savaş sonrası Batı Almanya sinemasının önde gelen adlarından biridir. 1956’da Fransa’ya taşındı; Louis Malle, Jean-Pierre Melville ve Alain Resnais’nin yönetmen yardımcılığı yaptı. İlk uzun metrajı *Der junge Törless* (1966), Robert Musil’in aynı adlı novellasından uyarlanmıştı ve ona hemen tanınırlık kazandı. 1971-1991 arasında evli kaldığı yönetmen Margarethe von Trotta ile birlikte *Katharina Blum’un Yitik Onuru*’nu (1975) çekti. Günter Grass’ın romanından uyarladığı *Teneke Trampet (Die Blechtrommel)*, (1979), Cannes’da Altın Palmiye’yi ve En İyi Yabancı Film Oscar’ını kazandı. Bu film, Oscar kazanan ilk Alman filmi oldu. Edebî uyarlamalarının arasında Max Frisch’in *Homo Faber*’i, Arthur Miller’in *Satıcının Ölümü* ve Nicolas Born’un *Die Fälschung*’ü yer alır.

Fälschung'ü⁴¹ ya da Pierre Beuchot'nun⁴² *Le Temps détruit*'sı⁴³) ve konu olarak filmin dünyanın durumu hakkında bize ne söyleyebileceğini açıkladım. İlgilendiğim şey şuydu: Film, günün tartışmalarında neye tanıklık ediyor? Yani o sıralarda beni ilgilendiren, eleştirel yazının semptomatik işleviydi; çoğu zaman tarih meseleleri, siyasal sorunlar ya da o günkü kamuoyu iklimiyle bağlantılı sorunlar üzerine bir kavrayış geliştirme çabasıydı bu. Filmin tanıklık rolünü yeniden etkinleştirmenin, militan söylemden arınmış, serbest çağrışımlı bir yazı üslubuyla yapılan bir yoluydu. Bu yüzden onu, sinemada bir tür tasasız keşif gezisi olarak tanımlardım ve bunu çok canlandırıcı buluyordum.

De Bacque: Bir sonraki “döneminiz”, son on beş yıldır düzenli olarak metin verdiğiniz, hatta sinema üzerine son metinlerinizin çoğunu yazdığınız *L'Art du cinéma* dergisine denk düşüyor.

Badiou: *L'Art du cinéma*, Foudre Grubu üyelerinden, *La Feuille foudre*'da, sonra *L'Imparnassien*'de yazan ve benimle birlikte Vincennes'de, sonra Saint-Denis'deki Paris VIII Üniversitesi'nde ders veren Denis Lévy'nin faaliyetinden doğdu. Denis Lévy çok önemli, hak ettiği değeri görmemiş bir kuramcıdır. Bir filmin “konusu” kavramı, türler ve klasik Hollywood sineması üzerine önemli metinler yazmıştır. 1990'ların başında, *Le Perroquet* deneyiminden sonra, yazabileceğimiz bir dergimiz kalmamıştı; bu yüzden Denis Lévy, Dimitra Panopoulos⁴⁴ ve Élisabeth Boyer⁴⁵ ile ben, tümüyle sinema üzerine düşünmeye adanmış yeni bir grup

⁴¹ Die Fälschung (1981):Volker Schlöndorff'ün yönettiği, Nicolas Born'un aynı adlı romanına dayanan, uluslararası adı *Circle of Deceit* (Fransızcası *Le Faussaire*) olan Alman-Fransız filmi; başrollerde Bruno Ganz, Hanna Schygulla ve Jerzy Skolimowski yer alır. Film, 1975'te başlamış Lübnan İç Savaşı'nı izlemek için Beyrut'a giden bir Alman gazetecinin, Film, Lübnan İç Savaşı'nı haberleştirmek için Beyrut'a giden bir Alman gazetecinin Beyrut'ta yaşadıklarıyla birlikte, bu görüntüleri üretme ve haberleştirme biçiminin etik olup olmadığını sorgulamaya başlar. Çekimler Beyrut'ta, olayların geçtiği yerde yapıldı.

⁴² Pierre Beuchot (1938–2020): II. Dünya Savaşı, Vichy Fransası ve kolektif hafıza temalarına odaklanan yapımlarıyla tanınan Fransız yönetmen ve senaristtir. Babasını savaşta kaybetmesinin etkisiyle şekillenen sinema dilinde, cephe mektuplarına dayanan ödüllü *Le Temps détruit* (1985) ve tarihsel sorumluluğu sorgulayan *Hôtel du Parc* (1992) gibi güçlü belgeseller öne çıkar; ayrıca Fanny Ardant'ın başrolünde yer aldığı *Aventure de Catherine C.* (1990) adlı kurmaca bir uzun metrajda imza atmıştır.

⁴³ *Le Temps détruit: lettres d'une guerre, 1939-1940* (Yıkılan Zaman: Bir Savaşın Mektupları, 1939-1940): Pierre Beuchot'un çektiği Fransız belgeseli. Film, üçü de 1940 baharında öldürülen, yönetmenin babası Roger Beuchot, film müziği bestecisi Maurice Jaubert ve yazar Paul Nizan'ın eşlerine yazdığı mektuplar aracılığıyla üç askerin gündelik yaşamını anlatır. Mektuplar, Fransa ve Britanya'nın Eylül 1939'da Almanya'ya savaş ilan etmesinden Almanya'nın Mayıs 1940'taki saldırısına kadar süren ve cephede neredeyse hiç büyük çatışma yaşanmadığı için “tuhaf savaş” (*drôle de guerre*) diye anılan bekleyiş aylarında yazılmıştır. Belgesel, dönemin arşiv görüntülerini aynı yerlerin güncel görüntüleriyle iç içe geçirir ve mektuplardan bölümleri oyuncuların sesiyle okur.

⁴⁴ Dimitra Panopoulos: Fransız felsefeci, eski sinema kuramcısı ve tiyatrocu. Sinema ve tiyatro eğitimi aldı; 1998'e kadar zamanını, aralarında Christian Schiaretti'nin de bulunduğu tiyatro çalışmaları (oyunculuk ve yönetmenlik) ile sinema eleştirisi ve kuramı arasında paylaştı ve *L'Art du cinéma* dergisinin kurucuları arasında yer aldı. Doktora tezinde çağdaş Platonculuğu Badiou'nun önerisiyle ilişki içinde ele aldı. Felsefede agrégé(öğretmenlik için gereken yeterlik sınavını kazanmış) ve doktor olan Panopoulos, ENS'deki CIEPFC'nin üyesi olarak Bordeaux III Üniversitesi'nde ders verdi. Sonradan tıp eğitimi aldı ve bugün psikiyatris olarak çalışmaktadır.

⁴⁵ Élisabeth Boyer: 1993'te Alain Badiou, Denis Lévy ve Dimitra Panopoulos'la birlikte *L'Art du cinéma* dergisini kuran dört kişiden biri olan Fransız yayıncı, editör, kütüphaneci ve sinema yazarıdır. Kütüphanecilik

kurmaya karar verdik. Denis Lévy'nin Saint-Denis'de sinema ve felsefe okuyan ilginç öğrencileri vardı ve o sırada bu güçleri bir araya getirmek önemli görünüyordu.



Foudre Grubu üyelerinden Denis Levy'nin Badiou'nun verdiği bir konuşmaya dayanarak çektiği “Mayıs Okulu”(1979) adlı filminden bir kare. Afişte “Yaşasın Maoculuk!, Çağımızın Marksizmi” yazıyor.

Başlangıçta mesele filmler göstermek ve ardından kamuya açık bir tartışma yapmaktı, daha sonra dergiye geçtik. *L'Art du cinéma* bundan doğdu; sinema bağlamı değişmişti ve filmlerin ve yönetmenlerin daha biçimsel bir çözümlemesi, ne militan yargı ne de başı boş eleştiri olmaksızın, yeniden mümkündü. Bunun ardından filmlerin gerçek konusu sorusunu daha derinlemesine ele aldık.

De Bacque: Sinema üzerine sürekli bir düşünceyi geliştirmeye o zamandan itibaren başladınız.

Badiou: Doğru. Birdenbire bir sinema kuramcısı olmadım; daha çok sinemayla ilişkimi sürdürüyormuş gibi hissettim, ama daha kararlı, daha istikrarlı, daha odaklı bir biçimde ve daha sürekli bir düşünce sunduğumun bilincinde. Deyim yerindeyse devam ediyordum.

De Bacque: Bazen argümanları, fikirleri ve kavramları madde madde sıralıyorsunuz; bu yöntem yazınızda sık karşımıza çıkıyor ve bu, argümana tartışma kabul etmez, somut bir sağlamlık kazandırıyor.

Badiou: Benim “Çin üslubu” dediğim şey bu: “beş modernleşme, sanayileşmenin yedi evresi” vb. Şeyleri sınıflandıran bir düşünce biçimi. Bu yöntemin ne denli önemli ve işe yarar olduğunu, onu



L'art du Cinéma Mart 1994, sayı:4

eğitimi alan Boyer, derginin mutfağında ve yönetiminde aktif rol oynamış, ayrıca dergi ekibinin teorik ve sinematografik çalışmalarını basmak amacıyla kurulan NEMA yayın oluşumunun yöneticiliğini üstlenmiştir.

Badiou: Daha doğrusu, sinemanın çağdaş düşüncenin metaforu olduğunu söyledim. Tragedyanın Yunan düşüncesinin metaforu olduğuna hep inandım; sinema da çağdaş dünya için aynı rolü oynuyor olabilir: yansımalarının devingenliği içinde kavranan bir düşünce, insan varlığını onu aşan, onu ele geçiren ve aynı anda ileriye yansıtan bir şeyin içine çeken bir düşünce. İnsan varlığının son derece güçlü bir dışsallığa karşı kendini ortaya koyduğu bir dünya temsili. Sinema, gücü o kadar muazzam olan, insanı her an tehlikeye düşürmeye yakın bir dışsallığın temsiline çekilir. Dehşet verici bir dışsallığın, kahramanın ona karşı ayağa kalkıp onunla yüzleşmek ve onu yenmek için harekete geçtiği standart olay örgüsü, her türden sinemada o kadar yaygındır ki, sinemanın asıl “yabanıl düşünce”⁴⁶ dediği şeyin temel özelliği saymış olan Lévi-Strauss’un⁴⁷ çözümlemelerinde gördüm.

De Bacque: Metinlerinizi okurken, sizin için sinemanın bir düşünce metaforu olup olmadığını merak ettim; tıpkı Nietzsche’nin “koreografi, düşüncenin hareketinin ta kendisidir” ifadesi gibi.

meselesinin, asıl konusunun gerçekten bu olduğunu düşünmekten başka çaremiz kalmaz. Tıpkı Godard’ın dış dünyanın o güzel kayıtsızlığını birdenbire göstermesi gibi: *Passion*’daki gökyüzü, son filmi *Film Socialisme*’deki deniz; ardından gelen çekimlerde insanın çalkantısının bu güçle ve bu güce karşı çırpınışını daha iyi hissettirmek için. Sinema buna örnek olacak biçimde tanıklık eder, çünkü Godard’ın diyeceği gibi, aynı çekim içinde doğanın kayıtsızlığı, Tarih’in sapmaları, insan yaşamının çalkantısı ve düşüncenin yaratıcı gücü bir arada gösterebilir.

De Bacque: Sinema, tıpkı tragedyanın Yunan uygarlığı ya da operetin burjuva uygarlığı için olduğu gibi, bir uygarlığın, bizim “demokratik çağımızın” göstergesi olabilir mi?

Badiou: Kesinlikle. 2005 tarihli, bu derlemedeki görece yeni metinlerden biri olan ve ilk olarak *Critique* dergisinde yayımlanmış “Demokratik Bir Simge Olarak Sinema Üzerine” yazısında göstermeye çalıştığım şey bu. On dokuzuncu yüzyılın temel göstergesi romandı, özellikle de oluşum (olgunlaşma) romanı. Sinema ise en azından İkinci Dünya Savaşı’nı izleyen yıllardan beri bu temel rolü oynuyor. Burada konuşmamızın başında ele aldığımız bir fikre dönüyoruz: eğitim olarak sinema, özellikle 1950’lerde ve 1960’larda, ünlü ya da bilinmeyen pek çok genç insanın hayatında sinefilinin oynadığı rol. Çağdaş olana yönelik bir eğitim: sinema, çoğu zaman

⁴⁶ *Yabanıl düşünce (La Pensée sauvage, 1962)*: Lévi-Strauss’un 1962’de çıkan kitabı. Kitap, “ilkel” olarak adlandırılan toplulukların düşünce sistemlerini ele alır ve yapısalcılığın uygulama alanını genişletir. Başlıktaki “yabanıl” sözcüğü, “barbar” ya da “geri” bir düşünceyi değil, evcilleştirilmemiş, bilimsel ve teknik amaçlar için işlenmemiş düşünceyi anlatır; Lévi-Strauss bu düşünceyi, doğayı ve toplumu somut duyusal nitelikler üzerinden sınıflandıran ve düzenleyen eşit değerde bir akıl yürütme biçimi olarak görür. Badiou burada Lévi-Strauss’un *Yabanıl Düşünce*’de ortaya koyduğu, doğayı ve toplumu somut nitelikler üzerinden sınıflandıran düşünce biçimine gönderme yapıyor.

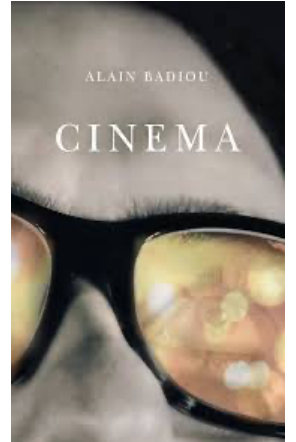
⁴⁷ *Claude Lévi-Strauss (1908-2009)*: Yirminci yüzyılın önde gelen antropologlarından biri olan Lévi-Strauss, dilbilimde kullanılan yapısalcılığı antropolojiye uyguladı. Akrabalık sistemleri, mitler ve totemizm üzerine çalışmalarıyla tanınır; yapısalcılığın en etkili adlarından biri sayılır. Lévi-Strauss’un başlıca yapıtları arasında *Les Structures élémentaires de la parenté* (1949), *Tristes Tropiques* (1955; Türkçesi *Hüzünlü Dönenceler*), *Anthropologie structurale* (1958), *La Pensée sauvage* (1962; Türkçesi *Yabanıl Düşünce*) ve dört ciltlik *Mythologiques* (1964-1971) sayılabilir.

erkek olan bir dizi genci (sinefili bir erkek oyuncağı gibi görünüyor), çağdaş dünyadaki yönelimleriyle ilgili bir şeyle, dünyayla, onun coşkusuyla, canlılığıyla, ama aynı zamanda güçlüğüyle ve karmaşıklığıyla tanıştıyor.

De Bacque: Bir film hakikat üretir mi? Bir filmi betimleyip çözümlediğinizde ne elde etmeyi umuyorsunuz?

Badiou: Benim “inestetik” dediğim şey felsefede şunu söylemeye çalışır: felsefenin sanat yapıtının düşüncesini üretmesi gerekmez, çünkü sanat yapıtı kendi başına düşünür ve hakikat üretir. Bir film düşüncede bir önermedir, bir düşünce hareketidir, deyim yerindeyse sanatsal düzenine bağlı bir düşüncedir. Bu düşünce nasıl var olur ve nasıl iletilir? Film izleme deneyimi aracılığıyla, onun hareketi aracılığıyla iletilir. Önemli olan filmde söylenen şey ya da olay örgüsünün nasıl düzenlendiği değil; filmin düşüncesini ileten hareketin kendisidir. Her önemli filmin ilettiği tekil bir ögedir bu, ama evrensel olanın bir biçimine dokunur. Onu belirlemek elbette karmaşıktır, çünkü bir film, her film, dünyayı olağanüstü bir karmaşıklıkla yapan ya da yeniden yapan şeylerin bir bileşimidir; özellikle de çok sayıda parametre denetlenemediği için. Örneğin yönetmen, bir filmi çekerken memnuniyetle karşıladığı rastlantısal olaylara çok güvenir. Sinemanın ürettiği hakikat bütün bunlardan etkilenir; hareketi ve yeniden kuruluşu aracılığıyla bir anda iletilir. “Bir film hakkında konuşulabilir mi?” diye sorduğunuzda bu hem çok canlandırıcı hem de son derece karmaşık hâle geliyor. Bütün sanatlar içinde düşünme, en yadsınamaz hakikati üretme yeteneğine sahip olan kuşkusuz budur. Gerçeğin sonsuzluğuna gömülmüştür.

De Baecque: Bu da başka bir soruyu getiriyor: Dünya temsilinin stüdyoda ve kurgu sürecinde sıkı denetimiyle doğmuş, şimdi ise bir tür imge lav akışına gömülmüş, kendi sonsuzluğunun tükettiği bu sanat nereye gidiyor? Godard’ın kendisi de buna çok benzer bir şey üzerinde çalışıyor: hakikati üretme girişimi; ama basitleştirme yoluyla değil, siyah beyaz bir imgeyi özenle kuran eski sinemadaki gibi, katmanlaştırma yoluyla, farklı anlam katmanlarını üst üste yığarak.



Alain Badiou, Cinema Kitabı

De Bacque: Metinlerinizin bütününde en düzenli, en sürekli karşımıza çıkan yönetmen, aslında Jean-Luc Godard.

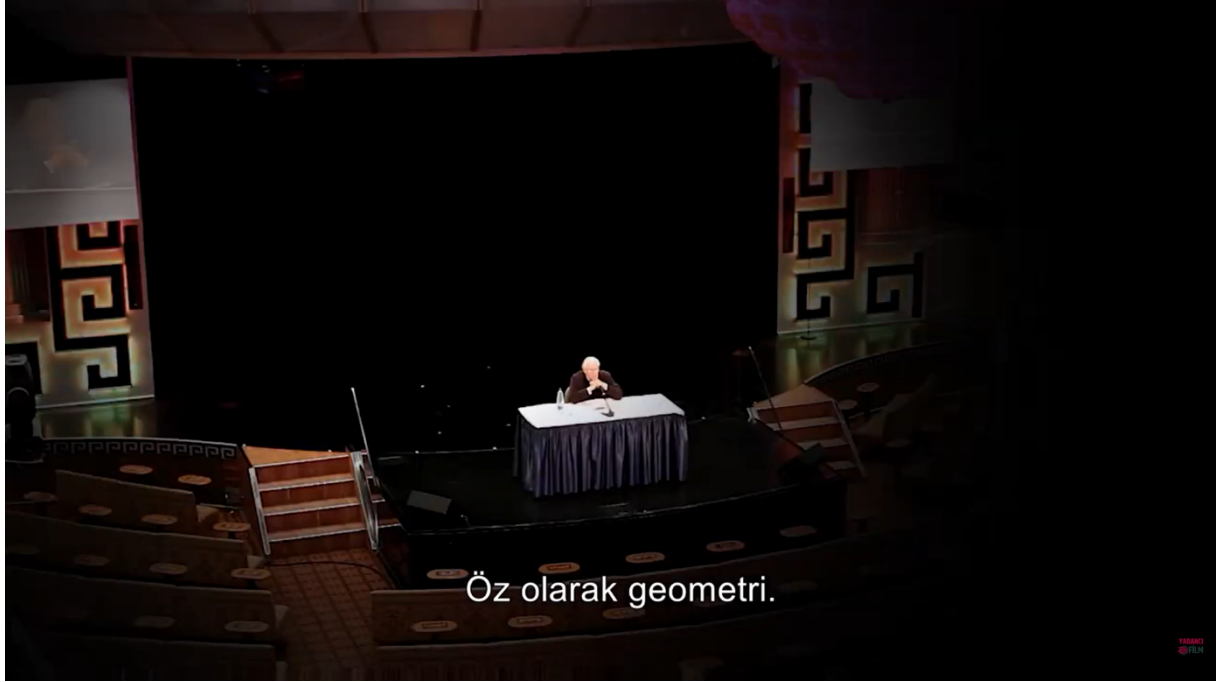
Badiou: Bence onun çağdaşlığın büyük yönetmeni olduğu yadsınamaz. Efsanevi huysuzluğuyla, hayatının bütün farklı dönemlerini “gerçekte oldukları gibi”, çeşitliliğiyle, hatta çelişkileriyle yaşamayı ve filme almayı kabul ediyor; onları reddetmeden, dönüştürmeden, tanıdık sinemasal biçimlere çeviriyor. Bu, filmlerine duyulan sevgiden, hayranlıktan ya da sıkıntıdan, nefretten neredeyse bağımsız bir şey: “böyledir.” Godard bizim çağdaşımızdır.

De Bacque: Godard’ın sizi okuması ve hatta son filmi *Film Socialisme*’de bir rol oynamanız için sizinle iletişime geçmesi sizi şaşırttı mı?

Badiou: Beni duygulandırdı. Çünkü bu, bir bakıma, dünyanın bütün gürültü patırtısını ele alan bir filmde, şimdiki zamanın bir parçası olduğum anlamına geliyor gibiydi.

De Bacque: Bir bakıma sizi dünyanın bir hakikatine dönüştürdü.

Badiou: Beni çarpan şey, beni filmin geri kalan öğeleriyle “karıştırmaya” çalışmamasıydı. Ben kendi başıma, kendi içimde varım; çok az var olsam da, çünkü üç haftalık çekimden varlığımın yalnızca birkaç saniyesini, iki kez, tuttu. Ama yine de yerim orası, var olduğum yer orası, hakikatim orada: o turist gemi gezisinde hiçbir şey değilim; masamda çalışıyorum, geçici bir biçimde, ve boş bir anfide, var olmayan bir dinleyici kitlesine Husserl ve geometri üzerine bir konferans veriyorum. Ama bu kesinlikle benim, yadsınamaz biçimde benim, yalnızca birkaç saniyelik bir süre içinde.



Film Sosyalizm filminde Badiou'nun tek başına anfide ders verdiği sahne

De Bacque: Bu derlemede, sizin kaleminizden çıkacağı pek beklenmeyecek film ya da türler üzerine birkaç metin var; örneğin bazı Hollywood filmleri ya da Fransız tarzı komediler üzerine, bundan daha önce söz etmiştik. Sizin için sinemada iyi ve kötü nesneler var mı?

Badiou: Bir film hakkında, bende bir etki yarattığı için yazarım. Bu etki yerinde midir, değil midir? Kendime böyle bir soru sormamayı yeğlerim, çünkü bu beğeni yargılarıyla ilgili ve ben bir film eleştirmeni değilim, filmlere meşruiyet bahşetmem. Ama felsefi olarak, bir filmden neden etkilendiğimi kendime sorarım ve auteurlerin panteonuna ait olmayan bir filmden etkilenme durumunu kabul ederim. Viyana valslerini ve tangoyu severim. Bu türlerin müzikal meşruiyet damgası taşımadığını bilirim, ama bununla savaşılmayacağım: onlardan söz ediyorsam, onlardan etkileniyorsam, nedenini anlamaya çalışırım. Zamana tanıklık etme biçimleri beni etkiledi ve onlara verdiklerini ben de geri vereceğim.

De Bacque: Sinema size çok şey verdi mi?

Badiou: Sinema bana, hakkında yazarak ona geri verebildiğim her şeyden çok daha fazlasını verdi. Bir araya getirme girişimini üstlendiğiniz ve gerçekten minnettar olduğum bu kitap, benim karşı-armağanımı özetliyor. Herkes, konusu bu kadar çatışmalarla parçalanmış çağımız

olan bu inanılmaz cömert sanata borcumun ne kadar büyük ve sürekli olduğunu değerlendirebilecek.

İngilizceden çeviren ve notlayan Emrah Özen.

**Bu söyleşi, Alain Badiou'nun sinema yazılarından yapılan "Cinema" (2010) seçkisinin İngilizce tercümesinde(2013) yer alan ve seçkinin editörü Antoine de Baecque'nin Alain Badiou ile yaptığı "Cinema Has Given Me So Much" başlıklı metnin çevirisidir.*