

Keyifli Okumalar Dileriz

Binlerce kategoride milyonlarca PDF e-kitap, ders kitapları, dergiler ve romanlara platformumuz üzerinden ücretsiz ulaşabilirsiniz.

RESMİ WEB SİTEMİZ

<https://rantey.org>

Yedek ve Duyuru Kanallarımız

Sitemize erişim engeli gelmesi veya adres değişikliği durumunda aşağıdaki kanallardan güncel giriş adresine erişebilirsiniz:

- Telegram: <https://t.me/birkitapbir>
- WhatsApp Kanalımız : <https://whatsapp.com/channel/0029VbDHv8uE50Us4lvMoc0Y>

yeni sinema

sinema dergisi • şubat 1969 • 4 lira



PASOLINI

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - <https://rantey.org>

özel sayısı 27

yeni sinema 27

yıl 4

Sayı 27

şubat 1969

içindekiler

- yazılar**
- ☐ sansür ve sinema sanatı / yeni sinema
 - ☐ «underground» yerine «home movie» / t. a.
 - ☐ freud ve mitos / pier paolo pasolini
 - ☐ kilisenin vaftiz ettiği marksizm / marc gervais
 - ☐ plansekans ya da gerçeğin semicoloji : sinema / pasolini
- haberler**
- ☐ paris türk filmleri gösterisi / jak şalom
 - ☐ sinematek haberleri
- söyleşi**
- ☐ pasolini ve kral oedipus / pasolini ile konuşma
 - ☐ yeni sol, ideoloji, devrim ve sinema / pasolini ve jonas mekas ile konuşma / gideon bachmann
- eleştirme**
- ☐ sorgu ve yeni sorgular / le samurai / mustafa ırgat
- kapaklar**
- ☐ ön : azz mattheus'a göre incil / pasolini
 - ☐ arka : le samurai / kıralık kaatil / jean-pierre melville

yeni sinema — türk sinematek derneği'nin yayın organı, aylık sinema dergisi — sahibi: TSD adına şakir eczacıbaşı — sorumlu yazı işleri yönetmeni: hüseyin hacıtaşıoğlu — teknik sekreter: t. akerson — yazı kurulu: hüseyin baş, cevât çapan, onat kutlar, tuncan okan, giovanni scognamiglio — dergide yayımlanan yazılardaki düşüncelerin sorumluluğu yazarlarına aittir, dergiyi bağlamaz — yönetim yeri, mis sokak, 12. şerif han, kat 3, beyoğlu, istanbul — tel: 49 87 43 — ankara temsilcisi: abdullah nefes — ankara bürosu: mithatpaşa cad., 48/9, tirlik apt., yenişehir — tel: 12 00 06 — (yazınca: k. 307, bayrampaşa, istanbul — sayıya girilişi: 48.11.68) — dizgi: baskı: gün matbaası. tel: 27 39 11 — kapak baskısı: teknik ciset — son baskı tarihi: 10.2.1969

SANSÜR VE SİNEMA SANATI

Bir düşünce suçu bulunamayacağı gibi, gerçek bir sanat eserinin suçluluğundan da söz edilemez. Çünkü sanat eserinin kendisi «suç» kavramını aşar. Sanat eseri toplumsal birikimlerin bir ürünüdür ve toplumun gerçek yapısının derinlemesine yansıdığı bir yapıdır. Toplamların yaşayan ve gelişen özellikleri, ürünleri, yasaların sert kalıplarına uydurulmak istenirse ortaya çözülmesi güç uyumsuzluklar, çatışmalar, anlaşmazlıklar çıkar. Tam tersine yasaların bu toplumsal gereklilere göre yeniden düzenlenmesi zorunludur ve tarih bunun örnekleri ile doludur. Sanat eserleri toplumsal değişimlerin ilk habercileridir. Sanat eserlerini «suçlu» görmek onu yaratan toplumsal birikimi suçlu görmekle aynı şeydir. Ve gerek yasa koyucu, gerekse uygulayıcılar bu konuda çok dikkatli davranmak zorundadırlar.

İkinci olarak gerek kamu hukukunun genel ilkelerine, gerekse anayasamıza ve öbür yasalarımıza göre bir düşünce ya da sanat eseri bir başkasına, yani kamuoyuna iletilmeden hiç bir şekilde yasaklanamaz. Böyle bir durum söz konusu yayını ya da eseri asıl yargıç olan halkın ve onun temsilcileri olarak iş gören yargıçların önüne çıkmaktan alıkoyar, başka kişilerin ya da kurumların belirsiz yargılarına bırakır. Bu durumun hiç bir demokratik hukuk ilkesi ile bağdaşamayacağı açıktır.

Üçüncü olarak bir eserin etkileri onu dinleyen, seyreden ya da okuyanların eğitim durumlarına, amaçlarına, dikkatlerine göre değişir. Bilimsel bir araştırma yapan kimse için ahlaki, siyasi ya da başka türden sakıncalar söz konusu olamaz.

Türkiye'de filmizin sinemaların dışında sansür uygulanan bir başka alan yoktur. Film-lerin sansürü eski bir «yönetmelik»e göre ve özel kurullar tarafından yapılır. Bu özel kurullar (birek mahkeme olmadıkları halde) ulusal filmleri ta senaryo döneminden başlayarak, yabancı filmleri de henüz gümrükte iken ele alır, inceler, sansür yönetmeliğinin faşist italyan hukukundan alınma bulanık, eskimiş ve toplumsal gereklilere ters düşen maddelerini oldukça keyfi bir biçimde yorumlayarak yargırlar.

Bu durumun yukarda açıkladığımız ilkelerle ne oranda uyuşmaz olduğı açık ortadadır.

Bir «sanat eseri»ni yargıç olmayan özel kurullar, içinde, «suç» aramak amacıyla didik didik etmekte ve o eseri «henüz kamu oyu önüne çıkmadan» yani «doğmaksızın» yargılamakta ve «mahkûm etmekte»dirler.

Bu garip durumun hukuki tartışması yıllardanberi yapılmakta, bilim adamları yazılar, incelemeler hattâ kitaplarla yürürlükteki yönetmeliğı ve uygulamasını eleştirmektedirler. Sayın Çetin Özek'in, Sayın Pertev Bilgen'in ve Sayın Özkan Tikveş'in bilimsel eleştirilerinin yanısıra bizzat Film Kontrol Komisyonu başkanlığı yapmış olan Sayın A. Şerif Onaran uygulamadaki aksaklıklara değinmiş, sinema yazarları ise yüzlerce yerli ve yabancı sanat eserini mahkûm eden bu anlaşılmasız durumu protesto eden düzinelerce yazı yayınlamışlardır.

Konunun hukuki tartışmasını burada yapacak değiliz. Bu, yeterince yapılmış ve yargısı çoktan verilmiştir: Tek çözüm yolu yönetmeliğın kaldırılarak basın özgürlüğünün sinemaya da tanınmasıdır. Ancak bu çözüme varılınca-ya kadar uygulayıcılara düşen önemli sorumluluklar bulunduğuna inanıyoruz. Birçok yanlışlarıyla yetersiz bulunan yönetmeliğın hatalarını da film kontrol komisyonları yüklenmekten «maddelerin elverdiği ölçüde» kaçınmalıdır. Sakıncalı filmleri sıralayan maddeler kesin hükümler getirmediklarine göre sansür görevlileri hiç olmazsa bu yargıları sinema sanatı lehine yorumlamalı, sanat değeri bulunan filmlere mümkün olan en geniş hoşgörüyü tanımalıdır. En aşşılık ticari amaçlarla yapılmış filmlerin yapımcıları ya da getirticilerinin çeşitli hilelerle sansürden yakalarını kurtarmalarına izin verilmemeli, buna karşılık Faşist İspanya'da çevrilme olanağını bulmuş bir *Viridiana*'nın, dünyanın bütün sinemalarında gösterilmiş bir *Umutsuzlar*'ın anti-stanilist bir *Beyaz Oda*'nın sansürde takılmasına, *Bitmeyen Yol*, *Seyit Han* gibi ımlı toplumsal eleştirilerin ya da halk öykülerinin sudan nedenlerle gösterilmemesine karar vermek gibi garip durumlara düşülmemelidir.

Sansür yönetmeliğının bütün normları günümüzde aşılmıştır. Yönetmelik yapıldığı sırada bulunmayan sinema kulüpleri ve sinematek'ler ülkemizde sinema sanatının gerçek kaynakları olarak kurulmuşlardır. Yeryüzünde hiç bir sinematek bir sansür engeliyle karşıkarşıya değildir. Çünkü sinematekler ve sinema kulüpleri sinema sanatının gerçek dostlarının bulundukları yerlerdir. Bu sinemaseverleri ilgilendiren bir filmin sanat değerleridir. Buyüzden *Sinematek*'te sansürlü film göstermek, bir müzede Apollon ya da Afrodite heykeline incir yaprağı takmakla aynı şeydir. Hele hele «ahlâka aykırıdır» diye bu heykelleri müzeden kaldırmak!.. Böyle bir gülünçlük düşünölemeyiz olmanın da ötesindedir.

Film Kontrol Komisyonlarının sayın görevlileri tarihi bir seçimle karşıkarşıya bulunduklarını umarız ki görüyorlar. Bu seçimin, sinema sanatı lehine olmasını istiyoruz. Yazarlar değilinceye kadar.

"UNDERGROUND," YERİNE "HOME MOVIE,"

amerikan deneysel film festivali

Holloywood'un ticari kalıplar içinde boğulup kalmış, dev bir endüstri dalı olarak işleyen sinemasına karşı amatör çalışmalarla ticari kaygulardan uzak, bağımsız filmler yapan yüzlerce sinema meraklısı var Amerika'da.. Teknik imkânların amatör çalışmalara geniş ölçüde elverdiği Amerika'da bu durum olağan karşılanabilir.

Amerikan Haberler Bürosunun düzenleyip Amerika'dan gelen amatör sinemacı Tom Palazzolo'ya takdim ettirdiği **Deneysel Amerikan Sineması** gösterileri bu Holloywood dışı amerikan sinemasından örnekler görme fırsatı bulma yönünden sinema severler için ilginç bir olay oldu. Dört gün süren gösteriler sırasında elliye yakın irili ufaklı kısa film oynatıldı. Filmler yalnızca teknik yönden ilginçti. Cisimlerin görünüşünü değiştiren çeşitli mercekler, prizmalar v.b. kullanılması, animasyon, kolaj, film üzerine yazı yazma, resim yapmak ya da duyarkatı (pelikül) kazımak, başka başka filmleri biraraya getirip tek bir film yapmak, makara numarası, zimbalar, makara sonları v.b. film malzemesi kullanmak, film yerine başka şeyler, sözgelisi renksiz amora ya da üzerine çeşitli şeyler yapııştırılmış mylor bandı ya da siyah band, boş projektörler v.b. kullanmak gibi sinemanın teknik sınırlarını zorlama konusunda getirdikleri yenilikler açısından ilgi çekici çalışmalar ortaya koymuşlardı. Ama bu teknik yeniliklere bir iki filmden sonra alışılıyor, filmler çekiciliklerini yitiriyorlardı. Seyrettiğimiz filmlerin -bir ikisi hariç tutulursa- hepsi de «alışılmışın dışında birşeyler yapmanın sanata yettiği» düşüncesinin hakim olduğu özentili dönemini henüz aşmamışlardı. Kuru bir teknik gösterinin ötesinde insan ile sanat arasındaki gizli bağıntıyı duyuracak nitelikte değildi hiçbir **Underground** **Yaratıl Sineması**, **New Cinema** - Yeni Sinema deyimleri-

nin kavram olarak kapsadığı alanın dışında idi bu filmler; Holloywood'a karşı sinema yapmak demek, «siyah-beyaz sorununa Cassavetes gibi bakan, Vietnam'ı daily life'in ötesinde yürüyen yurttaşlarının ayak seslerinde duyan bir Amerikalı»nın film çevirmesi demekti. Dünya görüşü, **sweet home** felsefesinin kapısının eşiğinde dolaşan kişilerin yapacağı filmler elbet-



ANDY WARHOL

te **home movie** çerçevesi içinde dolanıp duracaktı. «Underground», John Cassavetes'dir, 'Jonas Mekas'dır, Shirley Clarke'dır, Lewis Allen'dir, Markopoulos'dur, Robert Frank'dir, Larry Pearce'dir, Dan Drasin'dir.

Nazar boncuğu kabilinden programa konan Stan Brakhage'in filmini binbir dere-den su getirerek gösteren Tom Palazzolo adındaki New Cinema temsilcisinin (!) sandığı kadar bilgisiz, budala değildir Türk sinemaseveri. Neyin ne olduğunu, neyin ne şekilde değerlendirileceğini bilir. Görevini yerine getirdiğini sanan Mr. Palazzolo hiç merak etmesin, **Amerikan Deneysel Film Festivali** de lâyık olduğu şekilde değerlendirilmistir.



FREUD VE MITOS

PIER
PAOLO
PASOLINI

Şimdi herşey açık; kader çizgisine değil bizim isteğimize bağlı

Filmdeki kadercilik hikâyede değil ölümdedir; ölüm de ne yazık ki kaçınılmaz bir şeydir. İNCİL için de uyguladığım bir buluş bu, dolayısıyla bir yenilik değildir. Ne Oedipus ne İokasta Sicilya ağız konuşmamaktadırlar. Yalnız çobanlar, köylüler gibi sıradan kişiler Sicilya ağız konuştuklarından, bunlarla tragedyanın beş kahramanları arasında bir düzey ayrılığı yaratmam gerekiyordu. Bu yüzden, aradaki toplumsal sınıf ayrılığını belirtmek amacıyla, sıradan kişiler için ara sıra belki biraz aşırıca (bilmiyorum) Sicilya ağız kullandım.

Bir kez daha «Mattea'ya göre İncil» filmine değinerek, hiçbir filolojik çalışmada bulunmadığımı söyleyeceğim; esasen ne biçim yada hangisi olduğunu iyice bilmediğimiz bir devri filolojik, arkeolojik bakımlardan canlandırmak istemedim. Şunu düşündüm yalnız: Sofokles tragedyasını yazdığı zaman mythostan en az bizim kadar uzaktı. Bizim için olduğu gibi, Sofokles için de olay yaşan-tısından yüzyıllar, binyıllar önce olup bitmişti. Bir yandan gerçek, ele geçen, somut, halk düzeyinde, öte yandan tarihl sınırlara girmeyen bir devri canlandırmağa çalıştım. Bu bakımdan, örneğin giysiler konusunda, Danilo Donato ve ben laboratuara şu sloganı yazdık: «Barberik ve indî (rastgele)».

Keşin olarak belirtilmemiş olsalar da, Freud ve Marx gibi içinde yaşadığımız zamanın belibaşlı bir talan, sömür ve köleleştirme aracıdır. mazer.

Bana soruyu soran, Oedipus'un İtalyalı değil de Fransalı olduğunu düşünebilir. Oedipus'un çocukluk, otuz yaş devresini Lodi-giano'da değil de Bordeaux'da çevirebilirdim, aynı şey olurdu; çağdaş bir insanı, ulusallık sınırı tanımayan bir küçük burjuvayı ilgilendiren bir sorun bence bu. Filmin siyasi temeli, siyasi ve alt çevresi bana yöneltilen soruda dendiği gibi değildir: Avrupa, ya da, bilmiyorum, Amerika küçük burjuvazi ortamında doğmuş bir çocuk yaşantısı boyunca bir takım kompleksler, zorluklar karşısında kalır: bunlar filmimde sırf mythosa, sırf hallucinationa dönüşmüştür ve filmimdeki herşeyin bir hallucination olduğunun bilinmesini isterim: us evrenine döndüğü, yeniden olgunlaştığı zaman Toplumda bulunuyor; bu olayı filmin son bölümünde, son beş on dakikalığında belirttim. Kör olunca, açıkçası anasına sevgisinden ve çocukluk şoklarından sıyrılınca, Tiresia gibi başkaları için flüt çalmağa, başkalarını anlatmağa başlar ve ilkin temiz yüreklilikle burjuvazi için çalar. Nitekim flütün sesi kaderiyle birlikte yürüyen bir japon halk müziği motifini andırır. Kısası. (yanlış anlaşılacak istemem). décadent bir ozandır; sonradan yaptığı işin yarasız olduğunu anlar, toplumsal ilerleme ozanı olur ve bir fabrikanın önünde bir rus halk şarkısı çalar. Ama bundan da bıkar, ya da bunu da aşar, önceleri emzirildiği yere, yeşil kavaklar yuvasına döner ve filmin şu sözleriyle ölür: «Yaşantı başladı, yerde birer».

Oedipus'un sorunda söyletiği ve anlamadığım bir esrarlı cümleyi yunancadan olduğu

gibi çevirip öylece koydum, çünkü, anlaşıl-
mama bile sözü edilen cümlede olağanüstü
bir güzellik ve şiiriyet buluyorum. Cümle
şöyle: «Şimdi herşey açık, kader çizgisine
değil, bizim isteğimize bağlıdır; işte bunu
Sofokles'in tragedyasında olduğu gibi bıraktım;
bu cümleyi anlayabilsem bir filolog ya
da filozof olurum; gelelelim bu filmde kendi-
mi hallucination'lu bir kimseymişim gibi sun-
duğumdan, hiçbir açıklamada bulunmak iste-
miyor, onu (cümleyi) esrarına bürünmüş ola-
rak bırakmak istiyorum.

Estetik bir uç nokta değildir, bunu genel ola-
rak sinemadan söz ederken söyledim ve bu-
rada çok karışık bir kuram alanına giriyoruz.
Ama kısaca şu: Sinema tıpa tıp yaşantıya
benzer; çünkü herbirimizin önünde doğuştan
ölüme değin aralık vermeksizin erkamızdan
gelen, virtüel ve gözle görülmeyen bir film
mekinesi vardır. Gerçekte sinema yaşantımız
boyunca süren sonsuz bir séquence düzle-
midir; bu bakımdan gerçek séméiologie'siyle
sinema séméiologie'si aynı bilimlerdir.

Bir film yapılırken, bu séquence düzlemi bir
yerde kesilir ve işlenip geliştirilir; kısacası
bizim öldüğünde ortaya çıkan aynı durum
bellirir. İçimizden birinin yaşantısı yalnız öl-
düğü anda bir anlam kazanır: o ana kadar
yaşantı çözümlenmez, anlaşılmaz bir durum-
daydı, çünkü her yeni eylemimiz önceki ya-
şantımıza da başka bir anlam katar. Öldüğümüz
zaman herşey bitmiştir ve bu bakımdan
her davranışımız, her eylemimiz, her sözümüz
kesin bir anlam kazanır, kısacası bir çeşit
montaj vuku bulur; yararsız, anlamsız her-
şey düşer ve değeri olan şey kalır; montaj
bir filmde aynı işi yapar; ama bu, tekrar edi-
yorum, bir estetik kuralı değildir, benim film
yazarı olarak değil, amatör bir séméiologue
olarak söylediğim bir şeydir.

Bu filmi çevirmeği birçok yıldır düşünüyordum,
ama hep ertelemiştim; bu da onu çevirecek
kader olgunlaşmamış olduğumu gösterir.
Bu filmi şimdi çevirdim, çünkü daha
yaşlıyım ve filmin konusundan daha da ayrı,
uzağım. Bilmem filmde, ötekilere göre, nes-
nelerin güzelliğinden hemen hemen kopuk

bir anlam dolmuşunu, bir hümoriz damarı,
konudan uzaklık bulunduğunu görebildiniz
mi. Öteki filmlerde bulunmayan bu hafif hü-
morizm, örneğin askerî bandonun çaldığı
(askerî) müzik, Ninetto'nun Sfyks'e bakan
tuhaf gözleri, vb. ...estetizm ve hümorizm ko-
nudan uzaklık demektir ve konudan uzak
kalmak da yaşlanmağa başlamak demektir;
öyleyse, bu filmi üç dört yıl önce genç oldu-
ğum zaman değil de yalnız şimdi yapmamın
doğru olduğu kolayca anlaşılacaktır.

Ne yazık ki bir film yapılırken hep bu dublaj
zorunluğu ile karşılaşılır; bu bakımdan ger-
çek italyancada değil halk şarkılarında duy-
duğumuz o garip dilde, gördüğümüz o garip
peyzajda (Fa'sta)'dır. Bu şarkılar aslından
kayd edilen romen halk şarkılarıdır ve yunan
tragedyasındaki koronun yerini tutmaktadırlar.
Tabii ben aksiyonu durdurup bir epizod-
la öteki arasına koro görevini yapacak bir ya
da birkaç kişi sıkıştıramazdım. Bu bakımdan
durmadan sürüp giden bu uzak şarkıya koro
görevi yükledim.

Çok kez Oedipus-Freud kompleksine değin-
diğimi söyledim. Ama bu olaydan çok uzak
kaldığımı da söyledim. Bu olayı yeniden
mythoslaştırdım. Açıkçası benden beklene-
bilecek işlemin tersini yaptım: Freud'tan kal-
ıp mythosa vardım. Bu bakımdan mythos-
ta herşey anlaşılması zor, birkaç anlamlı
oluveriyor. Evrensel kişinin araştırılması de-
mek olan bu filozofik anlam tabii vardır ve
bunun için de film bittiği gibi bitmektedir.

Filmin kesin olarak iki bölüme ayrılmış oldu-
ğunu görmüş olacaksınız. : birinci bölüm
sessizdir, topu topu yedi sekiz ya da az daha
fazla konuşma geçiyor. İkinci bölümde So-
fokles'in tragedyası hâkimdir. Birinci bölüm-
de fantastik eleman olarak peyzaj ağır bası-
yor. Çünkü, önce de söylediğim gibi bu film
benim için bir hallucination, önce sözünü et-
tiğim estetizm elemanlarıyla ayık olarak gör-
düğüm bir düştür.

Filmin kadercilliği öyküde değil, ölümdedir:
ölüm de ne yazık ki kaçınılmaz bir şeydir.

Çev : Adnan GÖKÇEN

KİLİSENİN VAFTİZ ETTİĞİ MARKSİZM

pasolini'nin çelişkisi / marc gervais

Özellikle Anglo-sakson dünyasında kaç kişi Pier-Paolo Pasolini'nin bugün iş başındaki filim yönetmenlerinin en büyüklerinden biri olmak hakkını kazandığını kabul eder. Bu dolaylı yoldan da olsa sanırım doğrulanmıştır. Çünkü Pasolini Edipo Re ve Teorema adlı filimleriyle son bir kaç yılın en heyecan verici sinema yaratışlarından ikisini gerçekleştirmiştir. Yazık ki bu filimleri gören hat-tâ adını iğiten bile pek az kişi; bu filmlerin her ikisi de bugüne dek güç koşullar altında ve desteksiz kaldı.

Edipo Re, yapımcı Alfredo Bini'nin bir buçuk yıl süren manevralarında yavaş yavaş harcandıktan, -eleştiricilerin elğine rağmen-İtalyan ticari furçasının yanı felâkete uğradıktan sonra, yakında Paris'de gösterildi ve hem halkın hem de eleştiricilerin büyük beğenisini kazandı. Ama Paris bütün dünya demek değil ve Edipo'nun şu sırada başka yerlerde görülebilme şansı yönünden durumu hiç de iç açıcı görünmemekte, ticarî açıdan inanılmaz dalevaların kargaşasıyla çevrili olduğu söylenmektedir.

Teorema'ya gelince, onun kargışlaştığı güçlükler daha bir gösterişli çeliğitten. (Bu

Pasolini adı bazı özel siyasi çevrelerle kilise çevresinde lânetlenmiş bir addır. Ama «Mattheus» adlı filmi kilise bağnazlığında en ileri giden kişilerce bile beğenilmiştir.

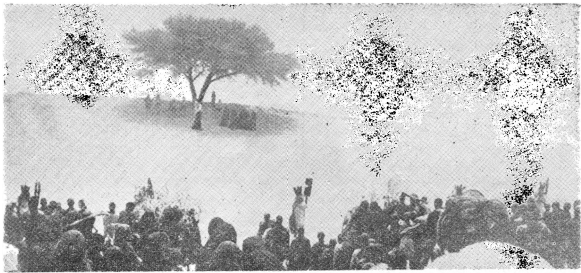


AZIZ MATTHEUS'A GÖRE İNCİL

yazının tamamlanmasından sonra) bir kaç gün içinde Pasolini ve Teorema'nın yapımcısı Franco Rossellini Venedik'te müstehcenlik suçundan yargılanmış olacaklar. Ama sonuç bu örnekte daha az acıklı olabilir. Pasolini'nin bir yıl için cezaevini boylaması ihtimalinden çok Teorema İtalya dağıtımı için serbest kalacak ve böylece Ocak ayında Paris'de, Şubat'ta da New York'da gösterilecektir. (Bu önceden tahmin doğru çıktı. Pasolini ile yapımcının dinlendikleri Venedik mahkemesinde her ikisi de beraat ettiler. Mahkeme «filmin sanatsal

değerinden ötürü müstehcen sayılmıyacağı» kararına vardı).

Kuşkusuz, Teorema daha ilk andan beri, hattâ çekimine bağlanmazdan önce ve Pasolini'nin gene muhalefet liderlerinden biri olduğu. Venedik festivalinden bu yana sırada bulunuyordu. Bu mahkeme ve benzeri olaylarla çatışma yalnızca artmış oluyordu, özellikle Hristiyan Demokrat partiye karşı muhalefetin kutuplaştığı ve katolik çevrelerde keskin fikir ayrılıklarının doğduğu İtalya'da. Teorema Uluslararası Katolik Jürisi ödülünü alıp da, koca koca manşet-



KRAL OEDIPUS

lere geçtikten sonra yalnızca Vatikan'ın organı olan Osservatore Romano ile İtalyan piskoposluğunun saldırısına uğradı. Tartışma geçirilmiş olmak şöyle dursun Fransa'ya da sıçramış ve her yerde hayata karışma işaretlerini vermiştir.

Bütün bu olgular, Pasolini için akışmış örneğin bir parçasıdır, erişilen her başarıda bir fırtına yaratmak. Üstelik fırtına, ondaki ürünlemenin değişik doğasından ötürü şiddetini arttırarak sürüp gider. Kırkaltısında bir Pasolini hem tanınmış bir hikâyecisi ve şair, hem

de seviyeli bir film kuramcısı ve eleştirmecidir. Sinema dili hakkındaki düşünceleri ile düz yazı ve şiir hakkındakiler ve Antonioni gibi bazı yönetmenler üstüne eleştirmeleri, alanlarında en vurucu örnekler arasına girer. Pasolini son zamanlarda İtalya'nın Life'ı olan Tempo'da serbest nitelikte bir gazeteci de olmuştur. Tümü'nün üstünde o siyasal bir yaratık, Marks'a kendini adanmış bir mürit, doğrulanmasını gerekli gördüğü her büyük sorunda başı çekmeye hazır birisidir. Muhalefet, Vietnam, ırk ayrımı, tümü Paso-



lini'nin dünyayı burjuva egemenliği dediği şeyden kurtarmak uğruna (kendi yolunda) savaşıacağı sorunlardır.

İdeolojinin güçlü ve aydınlık olduğu ve «diyaloğun» halkın giriştiği bir şey olmaktan çok sözülükte kalmaya yüz tutan bir sözcük olduğu-İtalyada sonuç kaçınılmazdır: Pasolini adı bazı özel siyasal çevrelerle kilise çevrelerinde lünetlenmiş bir addır. Ama çok yönden sorun o kadar basit bir şey de değil. Gerçekten Pasoliniyi anlamak basiti aşan bir şeydir, nedeni de onun gözümüzde üne erişmiş kişilerin en karmaşık en paradoksal örneklerinden biri oluşudur. Örneğin 1964 yılında İsa'nın «gerçek» hayatı üstüne bir filme girip başından sonuna kutsal görünüşleri mitolojik nitelikten sıyrar ve Matta'ya göre İncil adını taşıyan bu eserle o günecek yaptığı filimlerin de en iyisini veren bu marka hakkında çok şey yazılmıştır. Filim üstelik kilise bağınazlığında herkese taş çıkartan kişiler tarafından da İsa'yı ele alan örnekler arasında en güzeli kabul edildi.

Pasolini o sıralar marksçı dostlarını şaşkına çevirmişti; ama buna rağmen Marks'ın (ve Freud'un) bir tilmizi olarak kaldı. Geçmişte dinsizin biri olduğunu ileri süren bu adam için aynı zamanda kutsallık varlığın ana olgusudur, (hem de bütün eserlerinin ana uğraşı). Bu bir terimleri tanımlama sorunu mudur? Yoksa onun kendine özgü eýtışimsel süreci içindeki kısa dönemler mi?

Her ne olursa olsun, Pasolini dostunu da düşmanını da pek şaşırtan bir kişidir. Birçoklarına göre o zıtlaşmanın ve kargaşanın yaşayan bir kaynağıdır. Başkalarına göreysa (bunların arasında ben de varım) Pasolini çağımızın anafonunu en can alıcı yerinde yansıtan bir çeşit reflektör, bir alay çatışık güçten etkilenecek «gerçeğin» peşinde koşan, umutsuzcasına dürüst ve içten bir sanatçı-aydın kişidir. Ama belki yolu da belirlemede, hayatın ruhsal görünümü ile bilimsel maddeciğin, markçilikle hristiyanlığın tüm uzlaşmasına giden bir yola işaret etmektedir. Bu gene paradokstur elbette, çünkü bu adam ne olursa olsun, kendi kendisiyle uzlaşmamak uğrunda, o karşı duran tavrıyla bütün sistemlerin canına okumaktadır. Bütün bunlar film eleştirmesinin uzağına düş-

müş görünebilir. Ama sanırım Pasolini sinemasının doğru dürüst anlaşılabilmesi için anatemeli, dayanağı da bir parçacık olsun sağlar. Pasolini sinemayı, kendine özgü araştırıy genişletmek için bir araç olarak kullanır. Jean-Luc Godard (Richard Roud'un tam yerinde belirttiği gibi «öykücülerle filmcilerin dünyanın, gerçeğin tahliline yargılı olduklarını, ressamlarla müzikkçilerinse olmadıklarını» dikkati çekmiştir. Sinemadaki özel tutumu Pasoliniyi Godard'dan çok daha edebi bir davranışa sahip kıldığı kadar ona Antonioni ve Resnais gibi estetik hastası sanatçıların ötesinde bir yer sağlar. Pasolini için sinema çağdaş gerçeği yorumlamak ve çağın (siyasal ideolojik anlamdaki) ana sorunlarıyla iç içe bulunmak zorundadır. Ayrıca sinema insan gerçeğinin en derin katlarına inmek ve onu bütün derinliğiyle dışa vurmak işine de girişmek zorundadır.

Bu özel estetik, sık sık belirtildiği gibi, sanatta tehlike yaratır. İdeolojiyle, fikirlerle, kanılar, v.b. la bu apaçık ön-üğraşı bütün sanatsal boyutların gerçekleşmeden kala kaldığı bir sanat anlatımına sürüklenebilir. Başka bir deyişle sanat şiirsel bir esinlenişten çok zihinsel bir bildiri oluverir ya da filim bir idenin capcanlı dışa vurumu olma yerine o idenin bir taşıyıcısı olarak kullanılmış bir araç haline gelir. Gerçekten benim de kavradığım kadarcınca Pasolini (örneğin 1965 daki Uccel-lacci e Uccellani'de) temalarına elverişli biçim arayan bir sanatçı izlenimi uyandırmaktadır.

Bununla birlikte Edipo Re ve Teorema için değil bu sözlerim. Bunların her ikisinin de Pasolini'nin fikir ve kanılarını, ideolojisini dışa vurmaya yeterince uygun düşen sanat çalışmaları oldukları söylenebilir, ancak bu yünden daha da zengin olan yanları bunların kişisel bir dünyanın güzelliğini, şiddet ve tutkusunu, içsel deneyini soluyan, kökten şiirsel çalışmalar oluşlarıdır. Bunun da üstünde her iki filim tümü kendilerine ait olan bir hayat ve tutarlığı yansıtan birer sanat eseridir.

EDIPO RE

Pasolini Edipo Re'de, insanın bugünecek ulaştığı en derin iç duyulardan birini biçimlendiren bir mitostan yola çıkıyor. Kendi iç dünyasının ve kişisel ilgilerinin büyük ölçü-

de fizikötesi olanları dışı vurabilecek çeşit-
ten, insan sorunu üstüne kurulmuş hazırda
bulunan bir mitostan.

Pasolini bu işte Yunan trajedisinin kendine
özü nitelikle bağlı bulunduğu o özel dünya-
ya bakışı ve duyarlılığı hesaba katamazdı. Ya-
lın bir örnek ele alırsak, efsaneleşen kovboy
filimlerinin bile yücelik ölçülerini yitirdiği bir
çağda, Pasolini Sofokles kahramanının tanrı-
larla boy ölçüşürken, şan ve şerefle dolu yiğit
görünümlerini yansıtmak umuduna da bağlı
kalamazdı.

Pasolini'nin yolunu seçişi köklü bir seçiştir:
oyunun klâsik şiirsel sözleriyle toplu dans-
larını daha gerçek konuşmalar ve eylem dü-
zenlemeleri uğrunda bütünüyle gözden çı-
karmıştır. Şiirselliğin gerektiği yerde şiirsellik
artık başka bir anlamda gerçekleşmek zorun-
da kalacaktır. Ama bu işlem daha da öteye
gider. Sofokles seyirci yığınlarını adeta bü-
yülemiş, onlarda inançsızlığın yarattığı gerili-
me yönelen istekleri zorlamıştır; Hitchcock'un
bile hiç bir zaman aşılammış olduğunu
kabullenmek zorunda kalacağı gerilim değer-
lerini toparlayan bir düzen içinde dramatik
şiiirini kurarak bunu gerçekleştirmiştir. Pa-
solini oyunu edebi yönden değiştirmeye girişin-
ce bu da gözden çıkarılmıştır. Modern bir
önsözle başlayıp günümüze ait bir sonsöz-
le bitirerek, Sofokles'in karmaşık düzenini
tel tel ayırmaya koyulmakta ve bu düzeni
yalın bir kronolojik sıraya göre alabildiğine
yeymektedir. (Oldukça cüretli bir yöntem ve
şaşırtıcı bir sıralamanın, eskilerin kronolojik
zaman sırasına saygı duymalarına karışık,
modernlerin zamanla Renais vari oyunlara
girmekten hoşlanan davranışlarında olduğu
bize söylendi.) Bununla birlikte Pasolini Oedi-
pus'un doğumuyla başlayıp da çeşitli olay-
ları bir bir sıralayarak, sonuçta onun kör göz-
lerle sürgünde dolanıp duruşuna dek varışı sı-
rasında, oyunla şöyle böyle bağıntılı olaylara
perdede açık açık, alabildiğine rol vermekte-
dir. Çocuğun bırakılışı, kurtuluşu, Korent'-
deki günleri, Delfi'ye yolculuk, Oracles'in ke-
haneti, Teb'e kaçış, Laius'un adamlarıyla bir-
likte öldürülüşü, Sfenksin yıkılışı, Jocasta ile
evlilik, aşklarının yoğunluğu, kasıp kavuran
veba gibi olaylar perdede bizim karşımızda
yeniden canlandırılmaktadır.

Filim yalnızca birinin öbürünü izlediği, hazı-
raksız, öykü değerlerinin sömürülmediği, bir
çok yönlerden açıklanmasına bile girişilme-
miş, yalnızca önümüzde güzellikleri, gizlilik-
leri ve dehşet vericilikleriyle patlamaya bıra-
kılmış bir olaylar dizesidir. Pasolini sinema-
sının büyüü buradadır. Cepheden saldırıya
girişilmiş bir sinemadır bu Öyküye inanma-
mız istenmez, yalnızca heyecan sarsıntıları
geçiririz. Ama yalnız heyecan da değil, çün-
kü bir Pasolini filminde ideler ve tepkiler bi-
zim için açıkça belirtilmiştir ve her zaman
belli bir estetik ve zihinsel uzaklık sorunu gö-
ze çarpar. Bizim tepkimiz içten bir kendini
kaptırıştır. Zihin ve heyecan'doğruca ve ki-
şisel olarak çağırılır ve bizler en derin seviye-
de birleştüğimizi anlatırız.

Pasolini insanı iddia ve alışkanlıkları ötesinde
olduğu anlarda yakalamak üzere filmini bi-
çimlendirir. Edipo Re Sofokles trajedisinin
ögesel ve ilkel olanaklar budanmış bir biçimi-
dir. (x) İnsan, çöl ve kavurucu güneştir bu,
insan kendi korku ve şaşkınlığı, şehveti,
adillığı, gücü, gereksinisi, aşkı şe şeffakati kar-
karşısında savunusuzdur, insan kendi kade-
rine yönelmiş olarak özgür bir varlık, daha
üstün bir kaderin ve egemen olamadığı gizli
güçlerin elinde bir oyuncaktır.

Fırl fırl döndü dolanan, güneşte kamaşıp
açılan ve hemen hemen Oedipusla aynı tem-
poda soluyan ve tikanan bir kamerayla Pa-
solini (şiirsel sinemanın ilkelerine bağlı ka-
lâra) filmini vahşi, haşin, barok bir nitelikle
donatır. Bazı gerçek öğelerle trajediyi «açık
açık» Fas'ın herhangi bir bölgesinde düzen-
lerken-Cinecitta dekoru da artık işe karış-
maz: kayalar, çölün kumu, dağlar, güneş,
surla çevrili ilkel kasabalar ve hepsinden
önemlisi figüranların arab suratları, Bazin'in
sinemada çok değerli gördüğü bu «varlıkbi-
limsel gerçeklik» içinde büyük bir zenginlik
kazanırlar ve Pasolini her an'a bütün sürenin
amaçladığı tam bir şiirsel ve dramatik etkiyi

(x) Yeterince ilgi çekici yanı oyunda dram-
laştırılmış olan yeniden canlandırış sahneler-
inin ele alındığı ve Pasolininin bir çeşit gü-
venliğini yitirmiş görüldüğü parçalarda fi-
limdeki tazelik ve yoğunluğun çirkin bir teat-
rallikle tehlikeye düşüştüğü.

gerçekleştirme kapasitesi açısını artır. Bunu ne Go-dardvari oyunbaz sığramalar keser ne de öy-lesine bir uzaklaştırma. Pasolini'nin şiirsel girişiminde yalnızca gerçekçilik bir çıkış nok-tasıdır. Hemen hemen isterik bir oyun üs-lûbu, çılgınlık, sinirli bir tutukluk, fizik bir gerginlikle yoğunlaştırılmış olan kamera ça-lışması ya da eylemin nerdeyse isterikleşen şiddeti değildir yalnızca bu. Daha çok tut-ku, zulüm ve sevdâ ile kalbi atan filmin tümü. Dehşet içinde ya da sırılsıklam, başa geleceği önceden sezmenin korkusu içinde yakın yüz çekimleri; çöl, gök ve surlarla çevrili kentle-rin uzun çekimleri; açık arazinin kahverengi, gri ve yeşilleri, giysilerin acı kırmızıları, ma-vileri; çarpıcı arab müziği, ilkel danslar ve dinsel dua törenleri-Pasolini bunların tümü-nü bir tek görüşe vardırıarak, tümünü şiirsel-likle, yoğunlukla, insanın ruhuna eriştirerek yönetiyor.

Başarının ölçüsü modern seyirci yığınının, örneğin Laius'la adamlarının öldürülüşü sah-nesinde dehşeti ya da Jacosta ile evlilikte umutsuz tutkunun felâkete dönüşündeki aci-yı gerçekten duymasındadır. Örkümüş ve şaş-kına dönmüş Oedipus'u yol sapağında bir çocuk gibi döne döne kaderin kaçınılmazlı-ğından kurtulmaya savaşır dururken, onu el-bette gene ilk noktaya yani belli kaderine ger-isin geriye götürecektir olan o seçimi zorunlu ve gözû kapalı aradığı yolda şansını zorlar-ken seyredişimizde sanırım derinden derine sarsılmışızdır. Birbirini izleyen sahneler bu seviyede (yani gerçekte bir çok seviyelerde) gelişmekte; ve Pasolini ögesel buluşmanın yoğunluğunu alıp götürmek içinde bütün du-rakları kaldırmaktadır.

İlkel ve ögesel olana yönelen bu arayış içinde Pasolini'nin modern duyarlığa bağlanması ye-terince paradoksaldır. Modern yansıtıcılar ve düşüncesini, duyusunu biçimlendiren çağ-daş akımların tümü önümüzdedir. Oedipus'un ve (ve Pasolini'nin) çeşitli olaylarla-deh-şet, büyüleniş, çekicilikle iticiliğin birliği için-de-bağımlı oldukları bir yönde birleşim-değer-leri bizim de o kadar farkında olduğumuz de-neyin karmaşıklığını yansıtır.

Pasolini daha önsözünde filmin şaşmaz bir Freudcu bildirisi olduğunu ortaya koyar. Fil-min özellikle son sözleriyle de kendisinden bek-

lenildiği gibi. Mıncık çağlar içinde bir yo-runu da otmaz. Sadece bir deney ve ka-be gerçek önünce. Bir arayış olarak filim ku-sursuzcasına çağdaş bir ruh taşır. Filmin fi-zikötesine yânişen aşkınlığı ve ana-hedefi bakımından içerde belli bir teneği bir duyarlık ya da felsefe sızmasını deşadedir. Pasolini Edipo Re'de kendi duyarlığı, kendi davranış-ları, kendi kuşku-ları ile yüklü kişisel bir eser yaratmıştır. Bunun da ötesinde film, evren-sel insanın hayatın sırları karşısındaki acılı haykırışı ve şaşkınlığıdır.

Bir şaheser karşısında mıyız? Değiliz sanı-rım, çünkü Edipo Re kusursuz bir sanat eseri olmaktan başka bir şeydir. Dikkati çektiğim gibi bazı sahneler yanlış bir teatralliğe düş-mektedir; barok eylem ve gerçekçilik arasın-daki üslûp çekişmesi bir çok eleştiriciyi ra-hatsız etmiştir. Görsel açıdan şiirsellikle yö-nelen bu arastırda Pasolinin (Picturesque) ve (liturgique) öğeleri alebildiğine uzattığı söylenebilir. Son kerteye ulaşan feryad figa-rın, şiddetin, kan deryasının filmin aleyhine işleyen öğeler olması pek olanaklıdır. Ama gene de bence bu filim ufak tefek başarısız-lıklarından çok erişilmiş değerlerinin önemli-liğine göre yargılanmalıdır. Sinemayı hayatın sırları ile böyle açıkça karşı karşıya getirmek-teki ustalığı yönünden filim Sofokles'in anıt-sal başarısının peşine takılmaya değmez biri karşısında olmadığımızı gösteriyor. Kuşku-suz, bir klâsik Yunan konusuna bugünedek girişen en iyi örnek karşındayız.

TEOREMA

Pasolini için şiirsel sinema araştırması Edipo Re ile sona ermiyor.

Daha sonraki filmi olan Teorema'da gene in-şaa-kuşullarına dair sezdirmelele dolu bir mesel (parable)den yola çıkıyor, ama bu kez bu mesel kendisinin, yeni yayınlanan yüklü-şünün bir uygulaması olarak beliriyor. Kişisel bir yoğunlukta, alışılmamış türden bir film olarak Teorema Pasolini'nin bugünedek yap-tığı en ustalıklı çalışma niteliğini taşıyor. Bu filimle Pasolini görüş tarzı ve duyarlığının sa-natsal dışı vurumunu bütünüyle tamamlama-ya elveren bir teknik ve biçim ustalığına eriş-miş yaratıcı bir usta kişi olarak ortaya çıkıyo-ryor.

Edipo Re ile zıtlasmalar ilgi çekici bu filmde. Edipo Re bir adamın kaderine varan yolu boyunca serili öfke ve bağırtı ile patlayan bir olaylar dizisi iken Teorema özenilir bir sükûnet ve zariflik duvarının ardında tutkuyu, kaygıyı ve şiddeti duyuruyor: serin, pırıl pırıl bir yaratış aydınlık, hesaplı, kesin.

Teorema tüm estetik niteliği yönünden, yarıttıkları tartışma ortamının içinde yutulup yitme tehlikesine uğrayan filmlerden biri olmak tehlikesiyle karşı karşıyadır. Kaçınılması güç bir takım estetik dışı sorunların odak noktası durumuna düşüverdiyse, bize de o sorunlara deyinmek düşüyor. Örneğin şu müstahcenlik suçlamasını ele alalım. Venedik'teki biri ya da bir başkası, henüz kaşları kaldırtan sorunun ne olduğunu duymamış olanlar bilsinler ki, genç bir adam zengin bir sanayici ailesi ile bir kaç gün geçiriyor ve hizmetçiden evin erkeğine kadar herkes, evin kızı, oğul, evin hanımı ona aniden çılgıncasına, önu alınmazcasına tutuluyorlar. O da onların cinsel isteklerini belli ölçüde karşıladıktan sonra, ardında kendi «burjuva» hayatlarına yabancılaşan ve içlerinde artık başıboş kalan korkunç güçlerle başa çıkmak olanağıni tümüyle yitiren beş kişi bırakarak esrarlı bir şekilde ortadan kayboluyor. Her biri bir karşılık arıyor artık ya da kaçışa sığınıyor: ya çilginlikta ya bir çeşit dinsel deneyde ya da protestocu bir sanat da. Bu öykü her yanına çöken çift yanlı homo-heteroseksüel havası, cinsel buluşmalarının sıklığı, birazcık ten oyunu ve bazı ideolojik-dinbilimsel sezdirmeleriyle özellikle İtalya'nın belli çevrelerinde tam bir skandalın gemlerini koyveriverdi.

Giderek İtalyan mahkemesinin müstahcenlik suçlamasına uğrayan ve bazı katoliklerle öbürleri arasında şaşkınlığa yol açan filim OCIC ödülünü de alıverdi. Böyle filme de bir katolik ödülü mü verilir?

Bu özel Pasolini bildirisindeki müstahcenlik sorunu ne denli bir şeydir, anlamaya değer. Filim gerçekten en sıkı ahlâksal görüş açısından yargılandığında bile müstahcen midir? Müstahcenliğin tamına ne olduğunu tanımlamak gibi hemen hemen aşılmar bir görevi yüklenmek kimeye düşmüştür. Pasolini kendisi kökten bir görüşü ortaya koydu: Cin-

sel buluşmaları ele alındığı çekingenlik ve franleyişle, bunların yöntemli bir şekilde belli bir cansızlığa indirgenişleri, bu buluşmalara, şiirsel dilin bir parçası olarak simgesel niteliklerini verir- ve bu da dikiz malzemesinden başka bir şeydir.

Çağdaş kültürümüzün gırtlığına kadar bir çeşit cinselliğe, satış malı anlamında bir cinselliğe batmış olduğunu belirtmek toplum bilimciler, ruh bilimciler, papazlar ya da bu konuda az çok fikir yürütmeye yatkın profesyonel olmayan kimseler arasında bir klişe haline gelmiştir. Bence Pasolini'nin şanı pezevenkliğe elvermez, o cinselliğin üstünkörü, insansılığından sıyrılmış yanını çok çok aşır ötesine geçer.

Cinsel çekicilik ve buluşmanın sırlı ve acılı görünümlerinin seyri ve bunların simge niteliğine şiirsel dönüşümleriyle sanatçı seyriscisini, en derin ve en gizli istekler içindeki insan ruhuyla yüz yüze getirir. Filmi bürleyen cinsellik kendi içinde biten bir şey olmaktan fazladır; o başka bir şeye olan çağırıcı ortaya koyar. Ekleme gereksizdir ki bu filmde bizler o zevksiz duygusal cinsellikle etin biribirine karıştığı yarı pornografik ve şu ya da bu yoldan ticari sinemaya lâyık olduğu kötü üzü sağlayan örneklerin fersan uzağında bulunuyoruz.

İnsan bu tartışmaların neden çıktığına şaşıyor. Acaba bu, Pasolini'nin siyassal ideolojisi ve eylemindeki ele avuca sığmaz tutumun şaşırtıcılığı yüzünden midir? Ya da bu, su katılmadık ve en azından gerçeği yansıtmaya yönelmiş, ve doğası gereği, kurulu düzene bel bağlamış ve durumu korumak için basite indirgenmiş görüşlerden yana olan bir zihniyete karşı tehdit teşkil eden bir sanat eseri midir? Özel bir dünya görüşünün ana içeriği bir sorun haline getirilmedikçe, çok şeyler (örneğin müstahcenlik alanındakiler) hoş görülebilir ve içeriğin yapısında eriyip gider. Ama içeriğin kendisi başka anlamlara da çekilebilmenin kaypak zemini üzerinde gidip gelmeye başladıkça, savunma silahının da tetiği oynamaya başlar ve tepkiler aniden belirlip sıklaşırlar. Ve böylece cinsel yasaklamaya evet, teoremaya hayır denir.

Kuskuşuz Teorema paradokale iç içe bir filmidir. Yukarıda sözü edilen kesin ve hesaplı du-

ruğu bir çocuğu yaşıyorduk ya yapar tutur-
gur. Ama paradoks bunun da ötesine geçer:
zihinsel bir aydınlığın ve ustalığın kendisini
kabel ettirdiği filmin başka anlamları ama-
layan yapısında çok şey çözümsüz kalmış-
tır. Bütün bunlar yorum çokluğunu ortaya
koyabildiği kadar, bazılarınca Teorema'nın
bir yandan neden eni konu dinsel bir eser
öbür yandan da bazı kilise çevrelerince ne-
den «ağır bir saldırı» olarak ele alınışını açık-
layabilir.

Filmin ilk yarısında, Pasolini en özenilir cin-
sinden görsel terimler kullanarak ideal bir
dünyayı gözlerimizin önüne serer: güzel bir
ev, nefis bahçeler; kibar nazik insanlar, başa-
rılı sanayici bir baba, zarıflığına erişilmez bir
ana, iyi okullara giden çocuklar, böyle bir ev-
de çalışmanın mutluluğu içinde bir hizmetçi.
Pasolini'nin ortaya koyabileceği biçimde, tüm
rahatlık ve uygunluğuna katılan yatsınmaz
inceliği ve zarıflığı ile burjuva ideali üstelik
insan ruhu ve dış dünyanın acı gerçeklerin-
den ilgisi bütünüyle kesilmiş bir ideal düzen
(böyle bir hayatı mümkün kılan sömürü ile
diye de ekliyebilir Pasolini). Ama hemen bu-
nu filmin ana deneyi izler ve bu kişilerin ko-
runaklı dünyası da çözülmeye başlar. Bu de-
ney filmin de, yorum yaygaralarının da anla-
şılması için tek anahtardır. Garip genç ya-
bancı ile beş kahramanın arasındaki cinsel
buluşmalar acaba neyi belirtmeye yarıyor?
Büyüsüne kapıldığımız şeyi bilmek de iste-
riz. Pasolini'nin kahramanları dinsel bir tören
havasında ele alışıyla yukarda da ileri sür-
düğüm gibi onlar duaya benzer bir şeyin sim-
geleri halindedir. Bence bu dua, diyelim ki
Tristan - Isolde efsanesi olmanın ötesine ge-
çen açık açık cinsel bir yorumla sınırlandı-
rılmaz.

Bu Eros'un insan hayatı içine zorla girme
çabası mı, yoksa Ondine masalı çeşidinden
bir tekrar pişirip sünme mi? İnsan bu yolda
boşuna çabalar. Bununla birlikte filmin ana
çizgisi çok kimsenin doğrudan doğruya din-
sel sezdirmelerin peşine düşmesini sağlıyor,
örneğin genç adamda İsa'nın kişiliği kavran-
mak isteniyor. Pasolini'de biraz bunu benim-
siyor amma hemen özel durumu belirtiyor:
«bu isanın insanların arasına girmesinin öyküsü
ya da modern dünyanın içine sokulmuş bir

mesih değildir. Tanrıdır bu, yaratışın korkunç
tanrısı. Yehova'dır. Benim kutsalla bağıntılı
oluş tarzım çocukluğumdan beri değişmemiş-
tir. Kutsal gerçek olandır, asıl gerçekçiliktir,
benim ön-üğraşım olan bir şeydir. Bütün eser
lerim insan varlığının kutsal olanla bağıntıla-
rına ve gündelik hayat içindeki kutsallığa yö-
nelmiştir. Kapitalist burjuva toplumunun ez-
mek için elinden geleni yaptığı ama daima bir
yolunu bulup ortaya çıkıveren işlerdir bun-
lar.»

Pasolini'nin görüş noktası açıkça belirlenmiş-
tir ve kesinlikle kendi eserini herhangi bir
açıda zorlamamaktadır. Gerçekten Teorema'-
nın ikinci yarısı İnciden kaynaklarla haşır
neşir, hattâ sezdirişleri yönünden daha da
dinseldir. Ama Pasolini'nin cümleleri açıkça
bütün sorunları kapsamak işine girişmiyor.
Örneğin Filminin ne derinlemesine karma-
şık olan doğasına ne de kamera beş kahra-
manı deney ve uyanıklık içinde hayatı yıkan
darbenin kendileri için getirdiğiyle uzlaşma
çarelerini arayışlarında izlerken yarattığı es-
rarlı havaya değiniyor. Burjuva hayatı artık
yapmacık, kırgınlık dolu ve boşucu bir şey
olarak duyuluyor. Yabencilaşmış ruhen has-
ta, bütün tüketici arzuları, duyguları ve ge-
reksinimleri gevşemiş, artık başka her şeyi
soluk ve anlamsız kılan o içlerini bürümüş
güçler sürüklüyor onları. Yeni gerçekler onla-
rı umutsuzcasına bir çeşit şifa, bir çeşit ce-
vap arayışın uzağına alıp atıyor. Ve hiç bir
yer çeşitli çözümler ya da tasarlanmış kaşı-
ların, dinin, sanatın, deliliğin, ölümün içinde
olandan daha çok deneyin sırlı doğasını
açıklamıyor. Çünkü tek tek kahramanları
ilgilendiren beş «bitişten» her biri içinde hem
isterik hem de ulvi olan bir şeyler taşıyor; ve
Pasolini her birini belli bir başka anlama gel-
mek üzere biçimlendiriyor.

Teorema'yı meydana getiren her şey, kesin-
lik ve açıklığa rağmen zihinsel bir tam sap-
tayışa güçlük çıkarıyor ve herhangi bir «sis-
teme» indirgenme olanağını vermiyor. Bu
film «bir homoseksüel olmanın güçlüğü» de-
yimiyle açıklanmasına çalışıldığı kadar Freud-
çu bir serüvene de denk düşebiliyor fizik
ötesi ve toplum bilimsel alanlara açık oluşu
yüzünden salt freudcu bir çerçeveye de ka-
pılı kalmadığı söylenebilir. Filmi aynı zaman-

«burjuva toplumunun ruhsal etkiyi, azaj-
tan görünüşlerine karşı marksçı bir suçlama-
olarak görüyor ve kesinlikle böyledir. Ama
bir yandan da bağınaz marksçılığın sıkı sıkıya
maddeci ufuklarıır aşkınlaştıran alanlara sü-
zülüyor. Dinsel yorum yönünden filmdeki
öğeler her zaman belirtildiği gibi dinin delilik
ve boşunalık seviyesine acılı ve zahmetli in-
dirgenişi açısından görülebilir. Yani umutsuz-
luğ ve boşuntu ile dolu, sıkı sıkıya isteriye
bağlı, içinde huzurun ve kendini bulmanın
hemen hemen bütünüyle olmadığı bir din;
bazılarına göre, simgesel yaklaşımların an-
cak cinsel seviyelerde olabileceği bir din; ve
sonuç yönünden, dünyasal değerlerin ta-
mamlanmaları ya da biçim değiştirmelerden-
de çok onların reddi üzerinde temellenen bir
din; öyle bir din ki, eklemek bile gereksiz
çağdaş batının dinsel duyarlılığı açısından ha-
yal kırıcı ve bir film dinsel alana girmek ce-
saretini gösterdiği zaman belli bir doğmacı
bağınazlık beklemeye kalkışanlarca benimsen-

mesi olanaksız bir şey.
Pasolini bizleri insan varlığının en derin so-
runlarıyla hem yüz yüze gelmeğe zorlu-
yor.. Çağımızda gerçeği özenererek düzen-le-
mek de öylesine egemen bir rol oynayan
Marksçı ve Freudçu bakış yollarına baş vu-
rarak, insanın, fiziksel alışkanlıklarından iba-
ret olan bu tüketim toplumu yüzünden karşı
karşıya geldiği ruhsal ölümlü açmılıyor.
İnsanı bize her şeyden yoksunluğu içersinde
ama asıl yanlarıyla, sonuna dek varan istek-
leri başka birşeye olan sonsuz susayışıyla
sunuyor. Ama insanın hayatta, kendi gücünü
aşan bir sırta karşılaştığında açık bir seçimi
vardır - (Pasolini'nin gördüğü gibi) - insan
kendi «nihai» anlamına ya da dinsel bir çö-
zümde, aşkın (transcendent) olanda bulabi-
lir ya da her şeyin temelindeki saçmalığın bo-
ğuntulu inancına, hattâ delilik ve umutsuzlu-
ğun içine çekilebilir.

Çev : Sezer TANUĞ

SINEMATEK HABERLERİ

Türk Sinematek Derneği kuruluşundan bu
yana ilk kez film gösterileriyle ilgili olarak
ciddi güçlüklerle karşı karşıya kalmıştır.
Gerçekten de düzenli bir biçimde uygula-
nan gösteri programları, birdenbire özellik-
le Ocak ayı içinde aksamaya başlamıştır.
Georges Melies Toplu Gösterisi ile başla-
yan Bunuel'in Nazarin, Visconti'nin Ya-
bancı'sı ile devam eden program ocak ba-
şında «Viridiana»nın başına gelenlerle ali-
şılmış düzenini kaybetmiştir.
Önce Viridiana sonra Jancso'nun «Umut-
suzlar» daha sonra da Methodi'nin «Be-
yaz Oda»sı sansür tarafından yasaklan-
mıştır.

Viridiana ve Umutsuzlar için bir üst mer-
ci'e itiraz yapılmış ve bu filmlerin gösteril-
mesi «izni alınmıştır». Beyaz Oda içinse,
itiraza rağmen gösterilme izni alınamamış-
tır.

Sinematek'in yöneticileri de üyeleri de ne-
yin niçin yapıldığını pek iyi bilmekteler.
Ama bütün bunlar sinema sinemaların yay-
ılmasını gerçekleştirmeye, sinemanın
büyük önemini mutlaka zihinlere yerleş-

tirmeye kararlı olanlar yollarından alıkoya-
mayacaktır. Filmler yasaklanacak, kanun
yollarına başvurucağız. İtirazlar geri çevri-
lecek, başka filmler geri çevrilenlerin yeri-
ni alacak. Sinematek sürecek... Ve de tek
dayanağı sinema'ya bağlı üyelerinin seba-
tı, inadı, direnmesi ve sinemaya olan dev
tutkularıyla.

Şubat ayı programı Sovyet yönetmeni
Donaskoy'un ünlü üçlüsünden sinemaya
uyarladığı «Ekmeğimi kazanırken» ve «Ü-
niversitelerim»in gösterilerini ile bağlaya-
cak, bunları Ofson Welles'in Kafka'dan
uyarladığı «Deva» filmi izleyecek. Şubat
ayının öbür üç filmi ise Pasolini'nin üç fil-
mine ayrılmış bulunuyor: «Mamma Ro-
ma», «Aziz Mattheus» ve «Kral Ödip.»
Ocak ayında gösterilemeyen Chaplin'in
«Şehir Işıkları» ise Mart ayı programında
yer alacak. Mart ayında yapılacak Genç
Alman Sineması Toplu Gösterisini gelecek
aylarda İngiliz Özgür Sineması ve Genç
İsviç Sineması Toplu Gösterileri izleye-
cek. Ocak Gösterisi sırasında kalan hafta-
larda ise Sovyet, Çek, Macar, Polonya si-
nemalarından örnekler sunulacak.

pasolini ve kral oedipus

bir söyleşi

Cahiers du Cinéma: «Kral Oidipus»la «İncil»i karşılaştırsak - ki birçok noktada böyle bir kıyaslamaya gitmeden edemeyiz -, ilk göze çarpan şey şu oluyor: «İncil» de efsanenin dışında kaldığınız halde, bu filmde, çok da da dolaysız ve kişisel bir yoldan içindesiniz...

Pasolini: Hiç kuşkusuz öyle, ama bu dediğinizi açmak gerekir. İsa'nın Tanrı'nın oğlu olduğu kabul edilirse, ben, İncil efsanesinin dışındayım demektir: inanmayan bir adam olduğumdan, böyle bir fikrin dışında kalacağım besbellidir. Ama eğer İncil efsanesi derken, sözcüğü en geniş anlamında alıp, dinsel bir efsaneden söz ettiğimiz kabul edilirse, o zaman buna çok yakın düştüğüm görülmür. Bu filmde, ayrıca, işlediğim çağdaş dünyanın belli başlı fikirlerinden birine de yakınım: Marx'cılarla Hristiyan'lar arasında ikili bir konuşmanın olasılığı fikri. Oidipus efsanesine - oğulun anaya duyduğu sevgi, babaya duyduğu nefret efsanesine - çok daha yakınım elbet, ama burda da soruna açıklık getirmek zorundayım: bu efsaneyi kendim de yaşadığım için ona yakın, ama, çok doğal olarak onu aştığım için de uzağım; oysa Hristiyan mitologyası «içinde oluşumu» aşabilmiş değilim (benim için Hristiyan mitologyası deyimi resmî bir anlam taşımadığı halde).

Cahiers: İki filmin bir başka ortak yönü de, son derece trajik bir bakış açısıyla ele alınmış, temelde yatan bir çeşit acıyı açığa çıkarmaları.

Pasolini: Buna ben karşılık veremem. Bunlar, kendi kendime doğrudan doğruya sormadığım sorulardır. Öyle sanıyorum ki bu, bir yönetmenden çok bir seyircinin izlenimidir.

Cahiers: Soruyu başka türlü sormak gerekirse, şöyle diyebiliriz: «Kral Oidipus»un çekimi, hattâ salt fizik açıdan, daha mı zor oldu?

Pasolini: Biliyorsunuz, fizik açıdan, bütün filmlerimin çekimi güçtür. «İncil»i çektiğim yerler, «Kral Oidipus»u çektiğim Cezayir'den daha kolay yaklaşılabilen yerler değildi. Yalnız, «Kral Oidipus» konusunda yönetim ve yatırım güçlükleri daha çoktu.

Cahiers: Ne zamandan beri düşünüyordunuz bu filmi?

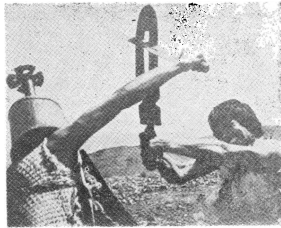
Pasolini: İlk, «Accattone»yi çevirirken aklıma geldi böyle bir film yapmak. O sırada havada bir fikirdi tabii, iki üç yıl zihnimde uyudu. Sonra, geçen yaz (1966), Cannes'da, bu yıl çekeceğim «Theorema»yı yazdım, ve onu yaparken, «Kral Oidipus»un işlenişi canlandı kafamda. «Theorema», ahlâkdışı cinsel ilişkilerin en az beş kez büyütülerek, ve içine Tanrı fikrinin de karıştırılarak verildiği bir filmdir; çünkü ailenin beş üyesinin yatıp kalktığı kişi, Tanrı'nın kendisidir. «Theorema»nın özünü meydana getiren bu ahlâkdışı cinsel ilişki ve Tanrı temaları «Kral Oidipus»a canlılık getirdiler, konu hayalgücümü et-

kiledi, ve her şeyden önce bu filmi çektim. Cahiers: «Kral Oidipus»un başlangıç bölümünde gördüğümüz gibi, yalnız çocukluk anılarını konu edinen bir film çekmek aklınıza gelmedi mi hiç?

Pasolini: Böyle bir şey yapsam, çevireceğim film güzel, çok güzel olurdu. Ama şimdilik bu iş ilgimi çekmiyor: bir filmi, kendi başımayken düşündüğüm zaman, güzel olacağını umarım, ama gerçekte, yalnız güzel olacak bir film çekme ihtiyacını duymadım hiç, daha başka dürtülere ihtiyacım var benim: örneğin bu filmi çevirirken, ereğim, Oidipus temasını Marx'çı-Freud'cu açıdan ele almaktı.

Cahiers: «Kral Oidipus»ta birbirinden ayrı birkaç düzey var: kişisel anılar, düşler, hayal oyunları...

Pasolini: Evet, en az dört düzey üzerine oturulmuş bir film bu. Önce, son derece zengin ve yoğunlaştırılmış olan çocukluk anılarını işleyen bölüm var; sonra, sanrılı (hallucinatoire) adını verdiğim, ve bence hepsinin en iyisi olan hayal oyunları ile dolu bölüm var. Tepeden tırnağa uydurulmuş bir bölümdür bu, çünkü burda hiç bilinmeyen şeylerden yola çıktık, kendimi hayalgücümün keyfine bıraktım. Biricik dayanağım, herhangi bir ansiklopedide bulabileceğiniz genel bilgilerdi. Ansiklopediyi açar okursunuz: Oidipus, Thebai Kralı, falan filân... yani hemen hiç bir şey öğrenemezsiniz. Tıpkı «İncil»de yaptığım gibi, arkeolojik ya da filolojik açıdan geçmişi olduğu gibi canlandırmaya kalkışmadım. Onun için de, öyküyü yerleştirmek istediğim Eski Yunan «Ortaçağı» konusunda hiç bir tarihsel, eleştirel ya da dilbilimsel Yunanca yapıp okumadım. Her şeyi kendim uydurdum: bana sorarsanız, filmin «en çok esine dayanan» bölümü budur. Sonra üçüncü bölüm geliyor, bu, ne artık, ne eksik, tıptıpına Sophokles'in «Kral Oidipus»udur. Bu bölümde, Godard'ın «La Chinoise» (Çinli Kız)da yaptığı ve «filmin üçüncü bölümü» adını verdiği şeyi gerçekleştirmek istiyordum, başarıya ulaşip ulaşmadığımı bilmiyorum. Son olarak da, filmin en keyfi, azıcık öğretici parçası olan dördüncü bölüm geliyor, bence, sanatsal açıdan, epey başarılı bir bölümdür bu: yüceltme anıdır. Peki yüceltme nedir acaba? Düşünsel bir seçmedir, ama tabii, belirsiz bir düşünsel



KRAL OEDIPUS



TEORAMA



KRAL OEDIPUS

şöme. Oidipus, ilkin çokşu dönemindeki bir ozan, sonra Marx'cı bir ozandır, sonra hiçle-şir, son anlarını yaşıyan biri olur çıkar (bur-
da, «Oidipus Kolones'te» adlı oyunun bazı
öğelerinden yararlandım).

Cahiers: Biraz densiz bir soru sormama izin
verir misiniz: siyah-beyaz mı, yoksa renkli mi
düş görürsünüz? Filmin başlangıç bölümün-
deki renkler gerçekten düş gibi de.

Pasolini: İki türlü de düş görürüm. Bununla
birlikte, başlangıç bölümündeki renkler için
şunu söylemek zorundayım ki (düşümde böy-
le renkler gördüğümü hatırlamıyorum), gör-
düğüm düşler (örneğin, bunda non yıl önce,
bir gece, patlayan bir yanardağın insanları
önüne katıp koşturduğunu görmüştüm), ve-
ba ve gömme töreni bölümlerindeki renkleri
getirdiler aklıma. Ölüleri öyle bin bir renkli
kumaşlara sarıp gömme fikri de benimdir,
ve tabii, burdaki renkler, gördüğüm düşlerin
rengindedir.

Cahiers: Başlangıç ve bitiş bölümleri daha
başından mı geldi aklınıza?

Pasolini: Evet, hemen işin başında. Film, sö-
zün en gerçek anlamıyla, bu bölümlerden
doğdu. Film öykücüsü olarak (ki en önemli
kusurlarımdan biri de budur galiba), hiç du-
raksamam. Yönetmen olarak, filmi çekerken,
hele kurgu sırasında, müthiş titizimdir, ama
film öykücüsü olarak hiç. Bir fikir gelir aklı-
ma, ve bir anda, beni çekip götüren bir çeşit
mutluluk ya da şiddetin etkisine kapılıveri-
rim. Oturur, en küçük bir sıkıntı çekmeden,
bir çırpıda yazarım film öyküsünü. Çevirdi-
ğim filmlerin öyküleri hep ilk yazıldıkları gi-
bidirler, sonradan üstlerinde çalışmam hiç.

Cahiers: Gerçi en bayat düşünsel sözcükler-
den birini kullanacağım, ama, sizin için bir
«esinlenme»den söz edebileceğiz galiba?

Pasolini: Esinlenme sözcüğüyle, yaratma arz-
usunu anlatmak istiyorsanız, tamam. Hemen
eyleme geçme konusunda duyulan bir susuz-
luk, bir yırtıcılık bu. Yitirilecek vaktim yoktur,
bir fikir gelir aklıma, hemen üstüne çullanı-
rım. Gerçekten de, esinlenmeden çok, yırtı-
cılıktır bu. Esinlenme (üstelik de hiç beklen-
medik biçimde), çekim sırasında işe karışır.
Gerçekte (öbür sinemacılar da böyle mi dü-
şündü bilmem) her film her zaman beklen-
medik, şaşırtıcı bir şeydir, çünkü hangi nok-

taların esinlenmeden geldiği hiç bir vakit bi-
linmez.

Cahiers: Sophokles'in metninde önemli de-
ğişiklikler yaptınız mı?

Pasolini: Sophokles açısından hayır. Birtakım
kısaltmalar yaptım, ama önemli değiştirme-
lerde bulunmadım. Sophokles'e oranla yaptı-
ğim en büyük değişiklik, en son bölümde,
genç kızların sahneye girişini kaldırdım: çün-
kü, aslını ararsanız, Oidipus'un kendisini de
değiştirdim. Ve kızlar, ne benim Oidipus'a,
ne de Antigone'ye uymuyordu. Demek ki,
bir değiştirmeden çok, bir çıkarma söz ko-
nusu.

Cahiers: Peki ya Sphinx'in sözleri?

Pasolini: Metinde, Sphinx'in sözleri yoktur.
Ondan dolayı olarak söz edilir. Bu iş, «l'an-
tefatto»ya (öykünün geçtiği tarihten önceki
olaylara) girmektedir. Sphinx, ansiklopediler-
de, ya da okullardaki metinlerde okuduğumuz
mitologyaya girmektedir, Sophokles'in oyu-
nunda yoktur. Oidipus'un, Sphinx'le nerde,
nasıl karşılaştığı belirtilmemiştir. Böylece
ben Sophokles'de değil, halk arasında bilinen
efsane de değişiklik yaptım, Sphinx'i Oidipus'-
un bilinçaltı haline getirdim: Oidipus, ancak
Sphinx'i karanlıklara, yani bilinçaltına iterse
yatabilir anasıyla.

Cahiers: Başlangıçta, bu filmi Cezayir'de de-
ğil, Rumanya'da çekmeyi düşünüyordunuz...

Pasolini: Evet, bu yönde birtakım çabalar
gösterdik. Rumenler kendileriyle ortaklaşa bir
film çevirmemi istemişlerdi, ben de oraya gi-
dip filmin çekileceği yerleri septadım. Ancak,
tıpkı Çin'deki gibi, ülkeyi sözün en gerçek an-
lamıyla şiirsel bir havaya sokan sanayi dev-
riminin etkisinde kalmama rağmen, aradığımı
bulamadım: eski ahşap köylerin hepsi yerle
bir edilimişti. «Köy yaşamı» açısından ele alı-
rsanız, Rumanya'da bugün bir tek eski şey
kalmamıştır. Hattâ, Rumanya, şu anda, Oidi-
pus karmaşasından, köysel törelerden, Yağ-
mur Tanrısı efsanesinden, sözün kısası Tan-
rı efsanesinden kurtulmak üzeredir. Bununla
birlikte, yolculuğum yine de yararlı oldu. Sop-
hokles'in korusu yerine, orda bulduğum mü-
ziği, halk şarkılarını koydum.

Cahiers: Gerçekten de, «Kral Oidipus'ta, çe-
şitli müziklerin (şerhi birbirinden ayrı: Japon
müziğinin rolü, Rumen halk şarkılarının kine

benimiyor.

Pasolini: Japon müziği, en son bölümde terk-
rarlanıyor. Bu, en beylik deyimiyle, «Oidi-
pus'un alinyazısını anlatan tema»dır. (Ayrı-
ca, az önce alaylı bir deyişle, söylediğim gibi
Oidipus çöküntü dönemindeki bir ozan kılı-
ğına girdiği zaman da yine aynı tema duyul-
ur.) Rumen halk şarkılarıyla, halkın içinden
çıkması, gerçekçi halk türküleridir; bu halk
korkunç bir yumruk altında, ya salgın bir has-
talığın ya da zorbalığın yumruğu altında in-
lemektedir; bir daha belirtirim ki, bunlar, fil-
mime oldukları gibi alamayacağım Koro'nun
yerine kullanılmışlardır.

Cahiers: Oyuncuları nasıl seçtiniz?

Pasolini: Franco Citti'yi, daha «Accattone»
yi çevirirken kafama koymuştum. İlk düşün-
ceme sadık kaldım. Başlangıçta bilinçsiz bir
seçimdi bu, ama şimdi köklü nedenlerini gö-
rüyorum. Bazı eleştirmenler, Oidipus'u aydın
bir kahraman olarak ele almayışımı yerdiler:
oysa ben asıl bunu istemiyordum, Franco da
böyle bir kahraman olamazdı. Çünkü bir ay-
dın, yapısı gereği, her şeyi önceden bilir,
Oidipus'sa doğruyu bilmemekte, yavaş ya-
vaş ortaya çıkarmakta. İlk bu doğruyu gör-
mek bile istemekte, ama bir kez yola çıktıktan
sonra, öğrenmeye can atmakta. Eylem-
de bulunmaya, birtakım şeyler yapmaya yaz-
gılı, yaptığı şeyleri anlamaya, tanımaya ça-
lışmayan bir adamın öyküsü bu. Onun için
de, doğruyu bulup ortaya çıkarışı, inandırıcı
bir biçimde, dramatik, giderek saldırgan ola-
cak çocuğu, basit bir adam seçtim.

Cahiers: Oyuncunun, oynayacağı kişi karşı-
sındaki tepkisi ne oldu?

Pasolini: Franco, benimle çalıştığı zaman,
kendisini, neyse onun için kullandığımı bilir.
Bu yüzden de, yorum konusunda hiç kafası-
nı yormaz. Çekim sırasında, sözcüğün çocuk-
su anlamıyla, ağzı bir karış açıktı, yani gözü
korkmuştu.

Cahiers: Franco Citti'yi «Accattone»de, hattâ
«Mamma Roma'da seyredirken, bir yorum
yapan bir oyuncuyla karşı karşıya olduğumu-
zu hissetmiyoruz. «Kral Oidipus'taysa, his-
sediliyor.

Pasolini: Bense, «Accattone»de bile, onun
bir oyuncu olduğunu biliyordum. Terimin
okulsal ya da sanatsal anlamıyla, küçük kent-

soyula sınıftan çıkmış bir oyuncu olmadığıni,
tam tersine, hani şu «doğuştan oyuncu» de-
diğimiz insanlar arasına girdiğini biliyordum.
Kullandığım oyuncuların bir kısmı, sırf iyi
fotoğraf verdikleri için oyuncudurlar. Fran-
co'daysa bunun ötesinde bir şey var.

Cahiers: Silvano Mangono'nun oynadığı kişi-
nin en güzel yanı (Jocaste), ruhbilmeden bü-
tünüyle yoksun oluşu... Hayalet gibi bir şey
yani...

Pasolini: Benim istediğim de buydu zaten.
Daha önce söylediğim gibi, Oidipus'un be-
nim için anlamak değil, eylemde bulunmak
üzere yaratılmış bir adam olmasına, ve ken-
di doğrusuna doğru yavaş yavaş ilerleyişiyle
olayın dramatik yanını meydana getirmesine
karşılık, Jocaste bambaşkadır: katkısız bir
giz'dir o. Yalnız, enine boyunca ölçtükten son-
ra şunu belirtmeliyim ki, bence, Jocaste,
Oidipus'tan daha başarılı verilmiştir. Ben, Jo-
caste'la, kendi öz anamı canlandırdım, yani
kalıp değiştirmeyen bir anay: tıpkı bir deni-
zanası gibi, o da dıştan değişmekte, ama en
küçük bir evrim göstermemektedir. Sözüünü
ettiğiniz hayalet gibilik de işte burdan geliyor.

Cahiers: Peki ya öbür oyuncular?

Pasolini: Onları, hemen hemen keyfi seçtim.
Film içersinde, yarı alaycı bir kutsallıktan çı-
karma işlemine ihtiyacım vardı. Ayrıca, ru-
hum ve bedenimle efsanenin içine gömülü-
ğümünden, den, gülünçlükten kurtulabilmek
için, kendimi belli bir uzaklıkta tutmaya, öy-
küden kopmaya da ihtiyacım vardı. (İçimden
geldiği gibi davransaydım, Allah bilir nereye
varırdım.) Öbür oyuncular, beni frenlesinler
diye bile bile seçtiğim kişilerdi: Örneğin, ha-
berci rolü için Ninetto'yu işte bu yüzden seç-
tim. Sphinx'e bakan o'dur, ve bakışı Sphinx'i
kutsallıktan çıkarmaya yetmektedir: onun
bakışı olmasa, Sphinx ya fazla güzellemeye
kaçacak, ya da düpedüz gelip geçici olacaktı.
Carmelo Bene için de durum aynı: arkasın-
daki o yarı gülünç uzantıyla, hem ciddi, hem
gülünç Creon'u yerli yerine oturtmakta. Ti-
resias için, daha başından Orson Welles'i dü-
şünmüştüm, ama elde edemedim.

Cahiers: Julian Beck'ten çok daha başka
olurdu herhalde.

Pasolini: Çok daha başka olurdu diyemiye-
ceğim. Yaratılacak kişinin bir başka türüsü

olurdu, ama tersi olmazdı elbet. Çok büyük bir oyuncunun oynadığı (nitekim Julian Beck de öyledir), son derece efsaneleşen bir Tiresias çıkacaktı ortaya. Yalnız, Welles, bu kişiye, her zamanki zekâ ve yirtıcılığıyla donatılmış, ahlâkî bir boyut kazandıracaktı: suçlayıcı bir Tiresias olacaktı. Julian Beck'se, öyle değil, o daha akıldışı, daha şiirsel, sözcüğün en giz dolu anlamıyla, daha peygamberdi. Oynadığı kişinin ahlâkî yanını azaltıp, peygamber yanını ortaya çıkardı.

Cahiers: Bana öyle geliyor ki, bu film, gerek işlediği konu, gerek yönetmenin tutumu dolayısıyla, sinema tarihinde tek...

Pasolini: Evet, öyle, çünkü iki yanlı. Bir kez, gırtağıma dek gömülmüşüm bu efsaneye (herkes gibi diyeceksiniz belki, ama şiir, roman vb. bütün yapıtlarımın da ortaya koyduğu üzere, ben bu efsaneyi çok kendime öz-zü, örseleyici bir biçimde yaşadım); öte yandan, onun karşısında bütünyle tarafsız bir tutum benimsemek istedim. Efsaneye olabildiğince nesnel bir açıdan bakmak için kendi kendimi zorladım (yoo, hayır: kendiliğinden oldu bu işi). Az önce alaycı bir uzaklaşmadan söz ettim. Aynı biçimde, görüntüde belli güzellik arama kaygısından da söz edebilirim. Bence, filmin özelliği işte bu çelişmeden doğuyor: kendini bütünyle efsanenin akışına bırakmakla büyük bir güçle ona karşı durmanın yarattığı ayrılmaz karışım.

Cahiers: Yalnız onu değil; filmin, hem kendi yaşamınızla, hem estetikle ilgili, iki yönlü bir araştırı olduğunu söylemek istiyorum.

Pasolini: Beylik bir lâf etmek gerekirse, «Kral Oidipus»u, filmlerimin içinde, sinema sanatına en çok uyanı diye görüyorum. Öbür filmlerin, özellikle «Accattone» içinse, bunlarda sinema sanatının s'isi yok diyen Bernardo Bertolucci haklıdır (o zamanlar sinema sanatı konusunda hiç bir eğitimim yoktu, salt sinemaya özgü birtakım planları, bugüne kadarki sinemanın değer kazandırdığı anlatım biçimini sevmiyordum; sinema yapıtı ortaya koymaya karşı, bilinçli ya da bilinçsiz, nasıl olduğunu kendim de pek iyi bilmiyorum, belli bir direnme gösteriyor, film değil resim, ya da buna benzer bir şey yapıyordum); oysa, bu filmde, ilk kez, bu anlatım biçimine özgü kuralları, birtakım kuralları kabul ettim. Or-

neğin, bütün filmlerde, kameranın görüş açısından çıkan, alanı boş bırakan biri vardır, onun boş bıraktığı yere bir başkası gelir: ben, hiç bir zaman başvurmamıştım bu yola. Bunun, ahmakça bir kural olduğuna inanıyordum. Belki sinemayı bugün eskisinden daha çok sevdiğimden, «Kral Oidipus»ta, bu numarayı bile kullandım. Aynı nedenlerden ötürü, filmlerimde, bir kişiyi yem olarak kullanan bir çerçeveleme de yoktu: «Kral Oidipus»ta pek çok var. Listeyi uzatmak gereksiz: bu açıdan ele alınırsa, burda, sözünü ettiğiniz sinemanın keşfi var sanki. Bence bu, «Kral Oidipus»u çekmeye karar verdiğim zaman kendiliğinden ortaya çıkan estetikçilik arzusuna girmekte (bunu da, efsaneden korunmanın yollarından biri diye görmek gerekir). Gerçekte, bu tutum, «İncil»deki gibi başarılı olmadı. İnsan çalışırken kendine düzmece sorunlar yaratıyor, bunlar, gerekliliklerini ancak iş bittikten sonra belli ediyor, ve bu açıdan, yanlış bile yararlı oluyor: ancak büyük bir dürüstlikle kabul etmek zorundayım ki, efsaneden uzaklaşmam ancak pek küçük ölçüde gerçekleşebildi, bütün direnmelerim boşa gitti.

Cahiers: Elinizden kaçan şeyleri çekim sırasında görebildiniz mi?

Pasolini: Hayır, ben yalnız bütünün görebildim, ve bir aylık çalışmanın sonucunu bir anda görmenin yarattığı korkuyu, tragediyi varın siz düşünün. Dayanılmaz bir şeydi bu.

Cahiers: Kurgu güç mü oldu?

Pasolini: Evet, her zamanki gibi güç oldu, ama öbür filmlerime oranla daha az. Varılmış birtakım kurallara saygı gösterdiğim için güçlük daha azdı. Çekerken, film çevirdiğimi aklımdan çıkarmıyordum, bu da epey işime yaradı. Oysa «Accattone» tam bir çılgınlıktı, elimde, doğru bir birleştirmeye yarayacak en küçük öge yoktu.

Cahiers: Başlangıç bölümüne döndüğüm için özür dilerim. Nerde çektiniz bu bölümü?

Pasolini: Onu, çocukluğumun geçtiği yerde, Friuli'de, Sacile'de çekmek istedim. Yaptığım güçlükleri yüzünden bu iş gerçekleştirilemedi. Filmin «işçi» bölümünü Milano'da, fabrikaların yanında, «kentsoylu» bölümünü ise Bologna'da (yani birancilik ettiğim, bir bakıma, «çokünlü dönemimi yansıtan» bir

ozan olduğunu yerde) çekmek isterdim. Bak-
tım ki hem Bolonya'da, hem Milano'da çalış-
mam gerekiyor, ikisinin ortası bir yer seç-
tim: Milano çevresindeki düzlüklere yayıldım.
Cahiers: İlk görüntüler belli anıları mı canlan-
dırıyor, yoksa «yeniden mi yaratıldı»lar?

Pasolini: Tıpatıp aynı olmaktan çok, çocukluk
anılarına benzer şeyler bunlar. Örneğin, çocuk-
luğumdan sığıt açaçları kalmış belleğim-
de, film öyküsünde de sığıt açaçları var:
onların yerine kavak açaçlarını geçirmek zo-
runda kaldım. Çayıra gelince (ama çayır,
çok daha soyut, çok daha geometrik bir şey-
dir), küçükken annemin beni alıp gezmeye
götürdüğü çayıra oldukça benziyor. Giysileri
(annenin entarisiyle sarı şapkasını), eski fo-
toğraflara bakarak yeniden yaptırđım. Su-
bayın giymi, 1930 yıllarındaki bir subayınki-
nin aynıdır.

Cahiers: Ancak, çağdaş bölümün çekimi için
başvurulan yollar Eski Yunan'la ilgili bölüm-
lerinkinden çok daha «gerçekdiş»: kısa
odaklımercekler kullanılması vb. gibi.

Pasolini: Bunu, çekim sırasında ortaya çıkan,
ama sonradan gerçek olmadıkları anlaşılan
sorunlar yüzünden yaptım: bu iki bölümü üs-
lûp yönünden birbirine bağlamak gerekiyordu.
Çağdaş bölümü gerçekçi bir biçimde çek-
seydim, kolay ve can sıkıcı bir çalışma elde
etmiş olacaktım. İşte bu yüzden, biçimleri
bozan merceklerle, bir düş gibi verdim onu.
İlk ağızda, sözcüğün en gerçek anlamıyla
Bolonya'da bulunduğumuzu izlenimini yarat-
mayıp, tam tersine, düşlerin Bolonya'sında
olduğumuzu duyurmak gerekiyordu.

Cahiers: Eski Yunanı anlatan bölümde, neden
Sophokles'in oyunundan alınmış altyazılar
koydunuz?

Pasolini: Bunlar, kişilerin düşüncelerini dile
getiriyorlar. Bugünkü sinemanın anlatım yo-
lu olan sesi kullanmaktansa, eski sinemanın
dili olan altyazılara başvurdum.

Cahiers: Eski Yunan'la ilgili bölümdeki giysi-
leri hangi ölçütlere dayanarak seçtiniz?

Pasolini: Hemen hemen keyfi giysiler bunlar.
Aztık, Sümer sanatı üstüne kitaplar karış-
tırdım. Giysilerin kimisi doğrudan doğruya
kara Afrika'dan geliyor. Çünkü tarihöncesi
hemen her yerde aynıydı. Salt bu noktada

çok daha ileri gitti, giysileri daha keyfi,
daha tarihöncesel yapmak istirdim. Ama so-
runu ele alıp derinleştirecek vaktim olmadı.
Cahiers: Pekî, film bittikten sonra, yeni baş-
tan işlemek istediğiniz bölümler oldu mu?
Pasolini: Evet, birkaç şey çıktı. Ne yazık ki,
daha çevirirken, bunları başka türlü çekmem
gerektiğini biliyordum. Örneğin, babanın ölü-
müyle Sphinx'e rastlayış arasına bir durak
koymak istirdim. Filmin o anda şöyle bir so-
luk alması çok iyi olurdu: çok dolu, tıklım tık-
lım çünkü. Yerli yerine oturtulmuş, alaycı bir
ayraç (parantez) gerekliydi. Ninetto'nun, kır-
mızı, yeşil, mavi tüylü bir kuşla dans edişini
çekmek istiyordum. Ödipus oturup bu dansı
seyredecek, ve salt güzellikle ilgili bu sahne
işe yarayacaktı. Bir soluk alma, tempo işiydi
bu. Filmi çekmeye başlamazdan önce, bütün
çocukların kucağında bu bin bir renkli kuşu
görüyordum. Filmi çekerkense, bir tekine
bile rastlayamadık. Öte yandan, stüdyoda
çekilen bölümden de hoşnut değilim. Anayla
oğulun sevişme sahnesini değil (çünkü ya-
tak, ister içerde, ister dışarda çekilmiş olsun,
yataktır, somuttur, gerçektir, ve bu sahne
yakından alınmıştır., halkla ilgili bölümleri
sevmiyorum. Çok daha özgür olmaya ihtiya-
cım vardı. Filmin bu üçüncü bölümünün (yi-
ne Godard'ın deyimini kullanıyorum), Sop-
hokles'e tıpatıp uymasını, son derece basit
bir biçimde çekilmesini istiyordum. Stüdyo
yüzünden, başlangıç bölümündeki gibi keyfi
çalışmak, «icat etmek» zorunda kaldım. Ney-
se ki, büyük bir mucize sonucu, stüdyoda
çekilmesi kararlaştırılmış bir sahneyi Ceza-
yir'de alebildim: küçük Ödipus'u öldürmekle
görevli uşağın Kral'la karşılaşması. Cezayir
kırları sahneyi kurtardı.

Cahiers: Büyük Dinadamı rolünü neden ken-
diniz oynadınız? Konuşmanız, filmin en uzun
konuşması...

Pasolini: İki nedenden ötürü, Bir kez, filmi
çekerken, uygun insan bulamadım. İkinci ne-
den 'de şu: bu cümle, Sophokles'in oyunu-
nun ilk cümlesidir (tragedya bu lâfla başlar),
ve Sophokles'i filme, yönetmen olarak, ken-
di elimle sokmak hoşuma gitti.

PLAN SEKANS YADA GERÇE- ÇİN SEMIOLO- JİSİ : SINEMA

pasolini'nin pesaro'daki konuşması

1966 yılından beri dünya sinemasındaki yeni çalışmalarını bulup değerlendirmek amacıyla düzenlenen Pesaro Film Şenliğinde geçen yıl «filmlerde anlatım ve ideoloji» konulu bir açık oturum düzenlenmişti. Pasolini'nin bu açık oturumda yaptığı konuşmayı aşağıda aynen yayınlıyoruz.

Kennedy'nin ölümü üzerine halkın arasından bir seyircinin çektiği 16 mm lik filmi ele alalım. Bu bir plânsekanstır hem de yapılabilecek en tipik plansekans.

Görüntü yönetmeni-seyirci, görüş açıları bakımından hiçbir seçim yapmamıştır : yalnızca nerede bulunuyor idiyse oradan, görebildiği kadarını çerçeveliyerek çekmiştir.

Oysa bu tipik plansekans bir «öznel» çekimdir.

Kennedy'nin ölümü üzerine yapılabilecek bir filmin diğer bütün görüş açıları eksiktir: biz-
 zat Kennedy'nin kendi açısından, Jacqueline'n-
 inkine, ateş eden katillerinkinden, onun suç
 ortaklarınınkine orada bulunan diğer seyirci-
 lerden polislerinkine kadar ve daha birçokları.
 Bütün bu görüş açılarından çekilmiş filmle-
 rin var olduğunu farzedelim; bu demektir ki
 o sırada olan biten gerçek olayları aynı anda
 değişik açılardan saptayan birçok plansekans
 vardır: yani birçok öznel görüşler. Böylece
 öznellik, her görsel-işitsel (audio-visual) tek-
 niğin erişebileceği gerçekçiliğin en uç sınırı
 oluyor. Tek bir görüş açısının dışında, olmak-
 ta olan bir gerçeği «görmek ve işitmek»
 mümkün değildir, bu görüş açısı da hep gö-
 ren ve işiten bir öznenindir. Bu özne, etten
 ve kemikten bir öznedir, çünkü, biz bir konu-
 lu filmde hernekadar ideal bir açı seçiyorsak-
 ta-ki bu bir bakıma soyut ve tabii değildir,
 bu durum, o noktaya alıcıyı ve tayı yerleş-
 tirdiğimiz andan itibaren gerçekçi, hatta na-
 türalist oluyor- etken ve kemikten bir özne-
 nin gördüğü ve işittiği şekilde (yani gözleri
 ve kulaklarıyla).

Oluş halindeki gerçeğin görülmesi ve işitil-
 mesi hep «şimdiki zaman»dadır.

Sonsuz bir öznellik olarak, sinemanın ilk ve
 şematik bir ögesi anlamında, plansekans'ın
 zamanı «şimdiki zaman»dır. Dolayısıyla sine-
 ma «şimdiki zamanı» çoğaltır. Televizyonun
 «direk yayını»da olmakta olan bir şeyin şim-
 diki zamanda gösterilmesidir.

Kennedy'nin ölümü üzerine bir tane değilse,
 bir düzine kadar plansekansın, yani başkanın
 ölümünü şimdiki zamanda öznel olacak ço-
 ğaltan (tekrarlayan) filmlerin, var olduğunu

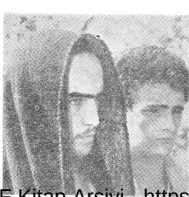
farzedelim. Yalnızca bilgi edinmek için bile
 olsa (örneğin tahkikatı yürüten polis kara-
 kolunun bir gösterim salonunda) bütün bu
 öznel plansekansları birbiri ardına gördüğü-
 müz, yani, maddi olarak değilse bile, onları
 kendi aralarında birleştirdiğimiz anda ne yap-
 mış oluyoruz? En ilkel biçimde de olsa bir
 çeşit kurgu. Bu kurguyla ne elde ediyoruz?
 «Şimdiki zaman»ların çoğalmasını, tıpkı bir
 olayın gözlerimizin önünde bir kez değilse
 bir çok kez olması gibi. «Şimdiki zaman»ların
 bu çoğalması gerçekte şimdiki zamanı yok
 ediyor, hiçleştiriyor, sözü geçen şimdiki za-
 manların herbiri bir diğerinin bağılılığını,
 beklenmezliğini, uymazlığını, yanlıcılığını
 ortaya koyuyor.

Bir polis tahkikat için filmleri incelerken (ki
 estetik kaygılar hiç yoktur, yalnız olmuş bir
 şeyi tam olarak tekrar canlandırabilmek için
 buların belgesel yanlarıyla çok ilgilenilir) ak-
 lımıza ilk gelen soru şudur: bu filmlerin han-
 gisi bana olayları gerçeğe en yakın olarak
 gösteriyor? Gerçeğin bir daha tekrarlanmı-
 yacak bir safhası bir çok zavallı göz ve kula-
 ğın (ya da alıcı ile tayı) önünde meydana
 gelirken, duyu organlarının ya da teknik
 araçların herbiri tarafından değişik şekillerde
 saptanmıştır (genel çekim, diz çekimi, baş
 çekimi ve mümkün bütün görüş açıları): ger-
 çeğin görüldüğü bu filmlerin herbiri öyle yok-
 sul, öyle aldatıcıdır ki insana acımak ge-
 lir, öyleya sayılamıyacak kadar çok filmin
 yanında birtak gerçek vardır.

Herşeye rağmen açık olan birşey var, o da
 gerçeğin bütün yanlarıyla kendini dışa vur-
 muş olması: orada bulunanlara birşey söy-
 lemiştir bu gerçek (ortada bulunanlar da



MAMMA ROMA



AZIZ MATTHEUS



DILENCİ

bunun bir parçasıydılar: ÇÜNKÜ GERÇEK KENDİNDEN BAŞKA HİÇBİR KİMSEYLE KONUŞMAZ): kendi diliyle birşeyler demiştir, bu dil de hareketin dilidir (konvansiyonel ve sembolik insan dilleri de bunun içindedir): Bir silah sesi, birçok sesleri, düşen bir vücut, fren yapan bir otomobil, çılgın atan bir kadın, bağırışan insanlar..., bütün bu sembolik olmayan işaretler bir şeyin olduğunu söylerler: bir başkanın ölümü, şu anda, burada, şimdiki zamanda. Bu şimdiki zaman, tekrar ediyorum, plansekans olan birçok değişik öznel çekimlerin zamanıdır, ki bu plansekanslar kaderin oraya koyduğu tanıkların değişik görüş açılarından saptanmışlardır.

Demek ki hareketin dili şimdiki zamanın sembolik olmayan işaretlerinin dilidir, ve herşeye rağmen şimdiki zamanda pek anlam taşımazlar, taşırırsa eğer bu yalnızca özneldir, yani eksik belirsiz ve esrarlı Kennedy ölümler, kendi hareketleriyle anlatmıştır olayı: genç kız havasındaki küçük-burjuva bir kadının güçsüz kolları arasında, siyah bir başkanlık arabasının arka koltuğunda vurularak, öler. Fakat Kennedy'nin, birçok seyircinin önünde, hareketinin diliyle anlattığı şey gene de şimdiki zamanda yani havada, belirsiz kalıyor. Bütün hareket dillerinin her anı gibi bu da bir arayıştır. Neyin aranışı? Kendi kendisiyle ve dış dünya ile olan ilişkilerinin düzenlenmesinin yani diğerlerinin de, kendisi gibi, hareketleriyle anlattıkları şeylerle olan bağlantının aranması. Bu olay da, Kennedy'nin son yaşama belirtileri (işaretleri), etraftaki diğer kimselerin birşeyler anlatan canlı belirtileriyle (işaretleriyle) bir bağlantı, ilişki kurmağa çalışıyordu. Ateş eden katil ya da katillerinkiy-le örneğin.

Bütün bu canlı işaretler kendi aralarında bir düzene konmadığı sürece, gerek Kennedy'nin gerekse katillerin hareketlerinin dili eksik kalarak ve birşey anlaşılamıyacaktır. Öyleyse bütün olanların anlaşılabilmesi ne yapılmalıdır? Herkesin aramakta olduğu ilişkilerin tesbit edilmesi. «Şimdiki zaman»ların yalnızca çoğaltılmasıyla değil, yani tıpkı değişik öznel görüşlerin yanyana konması gibi değil de, aralarında düzenlenmeleriyle. Bunların düzenlenmesi, şimdiki zamanı yalnızca yakalamakla (varolduğu kabul edilen birçok filmin F. B. I-

in bir salonunda yanyana konarak gösterilişinde olduğu gibi) kalmıyor onu geçmiş zaman yapıyor.

Yalnızca olmuş, bitmiş olaylar kendi aralarında bir düzene konabilir ve dolayısıyla bir anlam kazanırlar. Şimdi tekrar şöyle bir varsayım öne sürelim: varolduğunu kabul ettiğimiz birbirine eklenmiş filmleri inceleyenler arasında öyle biri var ki analiz yapmak için müthiş kudretli bir zekâya sahip. Bu zekâ yalnızca düzenleme işinde çalışabiliyor. Filmle rin natüralist bütün parçalarını dikkatle inceledikten sonra gerçeği anlıyor ve tekrar canlandırıyor. Nasıl? Öznel plansekansların içinden gerçekten anlam taşıyan kısımları seçerek ve bunların arasındaki gerçek sırayı bularak. Söz konusu olan en basit anlamıyla bir «kurgu»dur.

Bu tip bir düzenleme çalışmasından sonra değişik görüş açıları birbirleriyle birleşirler ve başlangıçtaki öznellik yerini nesnellığe bırakır; gerçeği yakalamak ve tekrar canlandırmak için orada bulunan heyecanlı gözler ve kulaklar (veya alıcılar, teypler) ortadan kalkarlar ve onların yerini bu kez anlatıcı alır. Bu anlatıcı şimdiki zamanı geçmiş zamana döndürür.

İşte buradan, sinemanın (daha doğrusu görsel-işitsel tekniğin) özünden sonsuz bir plansekans oluşunu çıkarıyoruz, tıpkı gördüğümüz ve işittiğimiz sürece gerçeğin gözlerimize ve kulaklarımıza varışı gibi ancak bizim ölümümüzle biten sonsuz bir öznel plansekans): bu plansekans da sonunda hareketin dilinin tekrarlanmasından başka birşey değildir: başka bir deyişle, şimdiki zamanın çoğaltılması (reproduction).

Fakat işin içine kurgu girdiği andan itibaren, yani «sinema»dan «film»e geçildiğinde (dediğimiz gibi bunlar ayrı iki şeydir, tıpkı «langue»in (langue=dil. Pasolini yazı ve konuşmalarında bu kelimeyi hep fransızca kullanmaktadır. Çevirenin notu) çeşitli «kelime»lerden ayrı oluşu gibi) şimdiki zaman hep geçmiş zaman oluyor (yani değişik birçok canlı anlatımla birbirine geçiyorlar): bu öyle bir geçmiş zamandır ki, estetik bir takım seçimler nedeniyle değil de sinemanın niteliğinde olan nedenlerden şimdiki zaman tarzındadır hep: yani tarih anlatımında kul-

İlanları gündelik zaman (un presente storico-
Türkçe dilbilgisinde geniş zaman olarak ge-
çer. çev. notu)

Öyleyse artık ölüm hakkında ne düşündüğümü söyleyebilirim (sinemanın ölümle ne ilgisi var diye soracak kuşkucu okurları serbest bırakıyorum, istediklerini düşünebilirler). Birçok defa söyledim, her seferinde de iyi anlatamadım, gerçeğin bir anlatımı, dil'i vardır - hattâ gerçek bir dildir - ve açıklanabilmesi için, hâlâ eksik olan, bir «Genel Semiyoloji» gereklidir. (Semiyologlar hâlâ çok belirli ve ayrılmış şeylerle yani varolan çeşitli anlatımlarla, dillerle uğraşıyorlar; semiyolojinin gerçeği tasvir eden bir bilim olduğunu daha anlamadılar).

Bu dil, insan söz konusu olunca, insanın hareketleriyle birleşir. İnsan herşeyden önce hareketleriyle kendini anlatır, (pragmatiklerin kabul ettiği anlamda değil) çünkü ancak hareketleriyle gerçeği değiştirebilir ve insanın ruhunda iz bırakır. Fakat bu hareketler, tamamlanmadığı sürece bütünlükten uzaktır. Her hareket ve kesin bir anlam taşımazlar. Lenin yaşadığı sıralarda, hareketlerinin dili daha tam olarak çözümlenemezdi, çünkü ortada daha birçok alternatif vardı ve gelecek mümkün bazı eylemlerle değişebiliirdi. Kısacası, «gelecek» olduğu sürece (yani bilinmezlik) insan kendini tam olarak dışı vuramaz. Çok namuslu bir insan 60 yaşında suç işleyebilir: bu kötü hareket bütün geçmiş hareketlerini değiştirir ve o artık o zamana kadar olduğundan değişik birisi olarak ortaya çıkar. Ben ölmedikçe, kimse beni tanıdığını garanti edemez, yani hareketlerime bir anlam vermesi mümkün değildir, başka bir deyişle dilbilimi olarak yanlış ve eksik çözümlenir.

Dolayısıyla ölmek mutlaka gerekli, çünkü yaşadığımız sürece anlamsız ve hayatımızın dili (ki onunla anlaşabiliyor ve ona en büyük önemi veriyoruz) başka bir dile çevrilemez: bu yalnızca, mümkün olan şıkların bir kargaşası (kaos) ve devamlı bir çözüm bulmayan anlam ve ilişkilerin aranmasıdır. Ölüm hayatımızda ani bir kurgu yapar: başka bir deyişle ölüm gerçekten anlamlı anları seçer (ki bunlar artık zıt ya da değişik başka anlamların hareketleriyle değiştirilemezler) ve bunları gelişmelerine göre bir sıraya koyarak, dil-

bilimi olarak tanımlanamayan, belirsiz, değişken, sonu olmayan şimdiki zamanımızı, dilbilimi olarak tanımlanabilen (Genel Semiyoloji alanında) açık seçik, kesin, değişmez bir geçmiş zaman yapar. Yalnızca ölüm sayesinde hayatımız anlatmak istediğini, anlatabilir. Demek ki kurgu, yapılması mümkün olan bitmemiş özne bir çok uzupuz plansekanslardan meydana gelen film parçaları üzerinde, ölümün hayat üzerinde yaptığı etkiyi yapmaktadır.

II

Filmi «dili olmayan söz» diye tanımlayabiliriz: gerçekte filmier anlaşabilmeleri için bizi Sinema'ya değil de gerçeğin kendisine götürürler. Burada, her zaman yaptığım gibi sinemayla gerçeği birleştirme işini tekrarlayacağım ve bu yüzden de sinemanın semiyolojisi, gerçeğin Genel Semiyolojisinin bir maddesidir diyeceğim.

Bir filmdeki, siyah kıvrıkcık saçlı, gülen siyah gözlü, sivilceli yüzlü, boğazı biraz şiş, kendisine ait herşeyden biraz komik ve saf görünüşü yansıyan bir gencin plânına bakalım. Filmin bu plânı sakın bizi sembollerden yapılmış toplumsal bir antlaşmaya götürmesin sinema gibi («langue» (dil) gibi tanımlamıyorsa eğer)? Evet, bu bizi sözü geçen toplumsal antlaşmaya götürür, fakat bu toplumsal antlaşma, sembolik olmadığı için, «gerçekten» ayrılmaz (yani bu plânda görünen etten kemikten yapılmış Ninetto Davoli'den) (N. Davoli, Pasolininin bazı filmlerinde kullandığı bir oyuncudur. çev. notu).

Yani bizim kafamızda hep bir çeşit «gerçeğin tüzüğü (codice)» (ya da başka bir deyişle hep sözünü ettiğim şu Genel Semiyoloji) vardır. İşte biz kendini dışavurmamayan, bilincimizin dışındaki gerçeği anlamamıza yarayan bu tüzükle (codice) değişik filmleri de anlarız. Daha basit ve anlaşılır söylemek istersek, diyebilirizki, biz filmlerde gerçeği bulur ve hemen tanırız, gerçek orada bize kendini tıpkı hayatta olduğu gibi gösterir.

Bu film kişisi sinemada bizimle gerçek hayatta da olduğu şekilde işaretlerle, yani hareketlerinin canlı belirtilerleriyle konuşur ki bunları şöylece sıralayabiliriz :

I — Fizik varlığının anlatımı; II — Tavrının anlatımı; III — Konuşma ve yazma di-

linin anlatımı. Bütün bunlar hareketlerin anlatımı şeklinde özetlenebilir, ve nesnel dünya ile aramızdaki ilişkileri saptar. Gerçeğin Genel Semiyolojisinde bu maddelerin her biri de tabii ki kendi arasında birçok paragraflara bölünecektir. Bu çoktandır yapmayı tasarladığım bir iştir. Burada yalnızca, «tavırların anlatımı» diye isimlendirdiğimiz ikinci maddenin diğerlerinden daha ilginç ve karmaşık olduğunu belirteceğim. İlk önce kendi içinde iki paragrafa ayrılır; yani «genel tavırların anlatımı», dili (ki herşeyi kalıplaştıran, bir toplumdaki eğitimden öğrenilen bir çeşit «olmak» şekli diye özetleyebiliriz) ve «özellik» tavırların anlatımı, dili (bu da belli toplumsal durumlarda ve belli anlarda, o durumun özel şekilde anlatılmasına yarar). Örnek olarak az önce sözünü ettiğim kıvrık saçlı, sivilleli yüzlü oyuncuyu alalım ele, onun genel tavırlarının anlatımı çeşitli hareketleri, yüz ifadesi ve sözleriyle, bana onun tarihsel, etnik ve toplumsal yerini hemen gösterir. Fakat özellik tavırlarının anlatımı bize o yeri en somut şekilde belirtir (dil konusunda şivenin lehçenin (dialeğin) ve argonun yaptığı gibi). Demek ki özellik tavırların anlatımı, ilkel şekli tabiat ya da hayvan dünyasına ait olarak, uygulanan bir dizi kurallardan meydana gelmiştir; kuyruğunu açan tavuskuşu, sabahleyin öten horoz, belli bir mevsimde renklerini gösteren çiçekler gibi. Evren'in anlatımı demekki özünden bir gösteridir. Örnek olarak aldığımız kıvrık saçlı çocuk bir ağız dalaşmasında, kavgada, halkın kendi haliplerinden, gerekli herşeyi ihmal etmeden yerine getirecektir: pek iyi anlamamış, duymamış gibilerden takındığı daha tartışmanın başındaki tutumundan, hırsla tehditlere başlamasına, kolları açarak olarak hasmının vücudunu yumruklamaya başlamasına vb. varıncaya kadar. Özellik tavırların anlatımının, izlenen canlı, yaşıyan kurallarından, belli belirsiz bir şekilde, bilinçli olarak izlenecek kurallara geçilir: eski, arkaik, sihirli olanlardan, günümüzde burjuva uygarlığının tesbit ettiği iyi ahlak ve görgü biçimlerine. Daha sonrada, gene belli belirsiz olarak sembolik fakat işaretlerle olmayan çeşitli insan dillerine, anlatımlarına geçilir: Öyle bir anlatım ki insan burada marağını anlatabilmesi için kendi vücudunu, kendi yüzünü

kullanır. Dinsel gösteriler, pantomim dans ve tiyatro gösterileri hep bu ÇEŞİT CANLI VE GÖRSEL (figurali) ANLATIM'lardır. Sine- ma da böyledir.

Sözünü ettiğim Genel Semiyoloji üzerine bazı açıklamalarda daha bulunmak için burada tekrar Genel Semiyoloji'nin hem Gerçeğin Anlatımı'nın Semiyolojisi ve hem de Sinema Anlatımının Semiyolojisi olabileceğini göstermeye çalışacağım. Fazladan birşeyin daha dik- kate alınması gerek: görsel-işitsel çoğaltma (la riproduzione audio-visuale).

Bir anlatım olarak ele aldığımız hayatın dil bilimi niteliklerini aynen sinemada da yaratan bu çeşit çoğaltma biçimleri üzerine bir sine- ma grameri saptar ve geliştirebiliriz. Burada özellikle belirtmek istediğim konumuzun en cencalicı noktası şudur : Semiyoloji olarak ha- yatın zamanı ile hayatın tekrarlanması (ço- ğaltılması) anlamındaki sinemanın zamanı arasında hiç fark olmamasına karşılık, haya- tın zamanı ile çeşitli filmlerin zamanı arasında kökten bir değişiklik vardır.

En katıksız şekliyle bir plansekans ele ala- lım : yani gücümün yettiğince izleyebilece- ğim birbirini sonsuza kadar takibeden çeşitli hareket ve şeylerin bir parçasının öznel bir görüş açısından görsel-işitsel çoğaltılması. Bu katıksız plansekans haddinden fazla can- sıkıcı birbirini izleyen birçok anlamsız hare- ket ve şeylerden meydana gelmiştir. Haya- tında 5 dakikada olan, ve bana görünen şey- leri perdede gösterdiğimde, ortaya hiçbir il- ginç yanı olmayan ve mutlak olarak hiçbir önem taşımayan şeyler çıkar. Ama bu hayat- ta böyle olmaz, çünkü vücudum yaşamakta- dır, bu 5 dakikalık süre ise gerçeğin kendi kendisiyle yaptığı hayatı bir konuşmadır.

Demek ki varlığını kabul ettiğimiz bu katıksız plansekans hayatın hayat olarak ne kadar anlamsız birşey olduğunu ortaya koyuyor. Fakat gene de bu varlığını kabul ettiğimiz katıksız plansekans sayesinde matematik bir kesinlikle bu anlamsız şeyin anlatımındaki esas cümlelerin «ben varım» ya da «var», ya da yalnızca «olmak» olduğunu öğreniyorum. Fakat «olmak» tabii bir şey midir? Hayır, bana hiç te öyle gelmiyor, hattâ tam tersi, kanıksa eşerli, mucizevi ve tamamen doğal- dır.

Öyleyse plansekans öyküli filmlerde, az önce sözünü ettiğimiz niteliklerine göre, sinematografik anlatılışın en «natüralist» şeklidir. Adam kadını tokatlar ve arabasına atladığı gibi uzaklaşır gider. Şimdi ben, etten ve kemikten bir tanıdın olabileceği bir yere alıcısı ve teybi yerleştiriyorum ve sahneyi hiç kesintisiz o tanıdın görebileceği ve duyabileceği şekilde otomobil kayboluncaya kadar filme çekiyorum. Duyularımın önünde meydana gelen olayda da, olayın film olarak çoğaltılmış halinde de esas ve hakim cümle «bütün bunlar oluyor»dur (gerçeklerin içinde yaşarken nasıl ilgisiz değilsem, gerçeğin film olarak çoğaltılmış şekli karşısında da ilgisiz değilim. Madem ki filmde gerçeğin tüzüğü (codice) aracılığıyla yargılıyorum olayları, böyleyse yerde de görünen olaylar gerçekten onları yaşamışım gibi, hemen hemen aynı duyguları bende tekrar canlandırır.

Sinema bu çeşit plansekanslardan vazgeçemeyeceğine göre natüralist olma durumuna düşmekte. Fakat natüralizmden korkmak (hiçolmazsa sinema konusunda) «olmak»tan korkmaktır. Yani «olmak»ta tabilliğin olması korkusu; temelinde geçmiş zamanın yanlış anlaşılmasının yarattığı anlaşmazlığın yatığı, gerçeğin belirsizliğinin korkusu. Natüralizm bir yana, sinemayla uğraşmak, yanan bir kâğıdın üzerine yazı yazmak gibi bir şey.

Sinemada natüralizmin ne olduğunu anlatmak için aşırı bir durumu ele alalım : New York'ta «New Cinema» bodrumlarından birinde saatlerce süren plansekanslar gösteriliyor (örneğin uyuyan bir adam 8 saat sürmektedir. çev. notu). Tam anlamında katıksız bir sinemadır bu (birçok defalar dediğim gibi) tek bir görme açısından gerçeğin gösterilmesi olduğu içinde natüralist olarak öznelirdi, böyleki gerçeğin tabii sürecine de sadıktır.. Herzaman olduğu gibi, kültürel olarak doğru olan şeyleri, gerçek belgeleri aramak yolundaki Yeni Sinema hep Yeni gerçeğin bir sonucudur. Fakat yeni gerçekliğin iyimser olmasına, iyi şeyler istemesine karşılık, yeni sinema gerçeğe plansekanslarla yönelerek herşeyi alt üst ediyor: gerçeğe olan bağlılığıyla ve uzun plansekanslarla «anlamsız olan, vardır, ana cümlesini verine, var olan, anlamsızdır» ana cümlesini getiriyor.

Fakat bu anlamsızlık öyle bir kızgınlık ve acıyla duyulmaktadır ki, seyirciye ve onunla birlikte onun düzen anlayışına, olan şeylere karşı insanca sevgisine de saldırılmaktadır. Yeni gerçekliğin kısa, anlayışlı ölçülü, yapmacıksız, sevimli plansekansları bize akademik konvansiyonlar içinde zevkle estetik karşılaştırmalar yaptığımız ve hergün yaşadığımız gerçekleri göstererek haz vermektedir; Yeni Sinemanın uzun, saçma, ölçüsüz, doğaldığı, sessiz plansekansları aksine bizi, yavaşamanın akademisi anlamındaki Yeni gerçekçi natüralizmle estetik karşılaştırmalar yapılarak, gerçek karşısında dehşete düşürmektedir.

Yani pratikteki gerçek hayat ile tekrarlanmış hayat, yani gerçek ile sinema, arasındaki farklılık sorunu yalnızca bir zamanın ritmi sorunudur. Fakat bu öyle bir zaman farkıdır ki sinemadan sinemaya değişmektedir. Bir planın uzunluğu ya da planların birbirini izleme ritmi, bir filmin değerini değiştirir: onu şu ya da bu akıma, şu ya da bu düşünme, şu ya da bu ideolojiye sokar.

Ayrıca öyküli filmlerde, plansekans yanılması (illusione) kurguyla da vermek mümkündür, böylece plansekansın değeri daha bir ideal, yani tam anlamda bir evren seçimi oluyor. Halbuki gerçek plansekans olanları olduğu gibi zamana da sadık kalarak tekrarlıyor (çoğalıyor); sahte bir plansekans ise olayın çeşitli kısımlarını çekerek ve tabii (natüralist) olmak için zamanla oynayarak bunları birbirine ekleyip aynı şeyleri taklide diyor.

Halbuki Yeni Sinemadaki kurguların başlıca özelliği, gerçek zamanın yanlışlığını açık bir şekilde göstermesidir (yani, az önce sözünü ettiğim uzupuzun plansekanslarda olduğu gibi anlamsız şeylerin değerini altüst ederek zamanın rahatsız ediciliğini vermek).

Yeni Sinemanın yöneticileri haklıydılar? Yani bir filmde gerçek zaman kesin olarak yıkmalı ve bu yıkma da stil'in en belirgin baş kılmalı ve bu yıkma da stil'in en belirgin baş ögesi mi olmalıdır? Eski ve yeni masallarda olduğu gibi olayların zaman içindeki gelişmelerinin seyircideki görüşüsünü tamamen ortadan kaldırmak mıdır?

Bana kalırsa Yeni Sinemanın yöneticileri

filmlerinin içinde ölmüyorlar: kimildiyorlar, kıvranıyorlar, daha doğrusu çangekişiyorlar, fakat ölmüyorlar : bu yüzden de filmleri, zamanın saçma olayları karşısındaki izdiraplarını yansıtır, dolayısıyla bu filmler yalnızca hayatın bir bölümü olarak yorumlanabilirler. Natüralizm korkusu onları belge sınırları içinde tutmakta ve öznelilik de ya bitmek tükenmek bilmeyen plansekanslarla seyirciyi kendi gerçeğinin anlamsızlığı karşısında dehşet düştürmekte, ya da yönetici seyircinin gene kendi gerçeğiyle zamanın akışı üzerine olan duygularını kurguya dayanan filmlerle tepetaklak etmekte, ve gerçek de en sonunda psikolojik belgelerin özneliliği olmaktadır. Görünüşte hiçbir şey anlaşılmayan en öncü bir edebî yazıda bile bir gerçek belirmektedir: gerçekten kurtulunamaz, çünkü gerçek biz-zat kendisi konuştur ve biz de onun çemberinin içindeyizdir. Okunması imkânsız bir öncü yazıda da (zamanla öylesine oynayıp, bize orada gerçekleri tekrar yaşama olanağını vermiyen bir sinema sekansında da olduğu gibi) beliren bir gerçek daima vardır ki bu yazarın kendi yazısı aracılığıyla kendi psikolojik zavallılığını, edebî hesaplarını, asil ya da rezil küçük-burjuva sinirliliğini ortaya koyar. Hayatın, bütün herşeyiyle tam olarak ve gerçekten çözümlenebilmesinin, anlaşılabilmesinin ancak ölümden sonra olabileceğini tekrarlamak zorundayım: çünkü tam bu noktada zaman yerli yerine oturmakta ve anlamsız olan şeyler ortadan kalkmaktadır. Hayatın

P. K. 627 Karakoy P.D.F. Kitap Arsivi - <https://rantey.org>

pasolini ve jonas mekas ile konuşma

Eleştirci Gideon Bachmann ülkesinin sosyal sorunlarına kendisini adanmış bir edebiyatçı ve yönetmen olan Pier Paolo Pasolini ile «yeni amerikan sinemasının» (ve bu sinemanın yayın organı olan «Filmculture» dergisinin) baş ideologu Jonas Mekas Roma'da

buluşup konuştular-yalnız bu konuşma tahmin edildiği gibi sinema üzerine değil; daha çok «yeni amerikan sinemasının» bazı özel sorunları, «yeni sol», kişisel bağlanmanın (angajman) anlamı ve devrim üstüne oldu.

Bachmann: Eğer Pasolini'nin dediklerini yanlış anlamadıysam, kendisi kameranın çekim sırasında hep şimdiki zamanda olduğu kanısında. Kameraya giren herşey de şimdiki zamanDADIR. Ama kurgunun başlamasıyla bu «şimdiki zamanlar» birbirine yapıştırılıyor ve geçmiş zaman elde ediliyor.

Mekas : Benim ve giderek Brakhage'in görüşleriyle Mr. Pasolini'nin bu kanısı arasında aslında pek bir fark göremiyorum. Kurgu sırasında hepimiz «gerçek» parçalarıyla çalışırız. Söz konusu olan nereden ve nasıl keseceğimizektir. Pek çoğunuz kurguya daha çekim sırasında başlar. Ayrıca resim ve şiirde de bu böyledir. Gerek resim, gerek metin meydana geliş süreçleri boyunca kısaltılırlar. Pek çok şiir en sonda bir kez daha gözden geçirildiğinde bozulur. Düzenlenir de olur belki.

Biz çoğunlukla artık kurgu yapmamakla suçlanıyoruz. Ama bize çatan kişiler sinemanın gelişimini, düzeltmelerini ve tamamlamalarını



PIER PAOLO PASOLINI



JONAS MEKAS

artık meydana gelişi süresi içinde yapıldığını, bunların artık çekim sırasında güdüsöl ya da otomatik bir biçimde oluştuğunu anlamıyorlar. Tabii burada özellikle şiirsel filmlerden söz ediyorum, söylediklerim hikâye anlatan film türü için daha az geçerli.

Ama ben burada kurgudan (editing) söz ederken, tek tek çekimler (plan) arasında yapılan işlemiden, (örneğin benim «tek kare çekimlerim»de olduğu gibi) değil, çekim sırasında yapılan işlemiden de söz ediyorum. Kamera zaten kendi hareketleriyle her çekim (plan) içinde bir «kesme işi» yapmaktadır. Douglas Sirk ya da John Ford'u düşünün: kamera onlarda da tek tek çekimler de (plan) çalışmaktadır. Onların filmlerinde de, bir sahneyi hiç kesmeseler bile kurgu vardır. Bu anlamda, görüşüm Pasolini'nin görüşünden farklı değildir.

Bachmann: Bana öyle geliyor ki, sizce çekimlerin (plan) kesilip bağlanması duygusal bir eylem, Pasolini'nin dediği gibi mantıksal değil. «Geçmiş»i biçimlendirmeyi, ya da artık değiştirmeyeceğiniz kesin dışavurumu, güdüsöl olarak, yaratma eylemi sırasında saptıyorsunuz, bu yaratma eylemi sırasında HERŞEY bir anın içinde toplanıyor, eylemin «şimdiki zamanı», çalışmanın «geçmiş zamanı» oluyor. Kısacası: Sizin ve Pasolini'nin fikirlerini birleştirirsek, yaratma eyleminin «şimdiki zaman»dan «geçmiş zamanı» yaptığını, ya da daha iyisi, zamanı tuttuğunu söyleyebiliriz.

Mekas: Film genellikle geliştiği için, çalışma teknikleri de değişiyor, otomatikleşiyor. Resimler de kendi kendilerine, şimdi fırçayı sağa götürmeliyim, şimdi biraz daha yukarı, derken çoğunlukla mantıksal bir seçim yapmı olmuylorlar. Fırçayı nasıl hareket ettirmeleri gerektiğini duylarlar. «Otomatik kurgu» derken bunu söylemek istiyorum. Ve sanırım bunun sanatçının iyi ya da kötü bir sanatçı olmasıyla ilişkisi yok. Bence bu temele değgin bu fikirdir, bir duygu sorunudur. Bizim için bunlar yeni düşünceler değil, oysa burada, Avrupa'da filmlerimizin pek çok kişı için halâ «yeni» olduğu gerçeğiyle karşılaşıyoruz. Eğer bir itirazınız yoksa, burada neye «yeni» dendiğini anlamak istiyorum. Bir takım «yeni sinema festivalleri» yapılıyor, oysa

bunlara gittiğiniz zaman bu sıfatın anlamı üzerinde açık seçik bir görüşü olmayan insanlarla karşılaşıyorsunuz. Bu «yeni»yi abartmanın tehlikesi, eleştirmecilerin bazı şeyler için yeni DEĞİL demek durumunda kalmaları. Yeni birşeyin büsbütün yeni olmasını bekliylorlar ki, bu da bir türün -kökleri dolayısıyla büsbütün yeni olması olanaksız olduğundan imkânsızdır. Filmlere değgin olarak «yeni»nin, dilin modernleşmesi anlamına geldiğini sanıylorum; yani cümle yapısının, gramerin, ritmin ve metodun günümüzün duygularına uygun olarak, bu yeni duyguları ve değişen gerçekleri dışavurmak üzere keskinleşmesi anlamına geldiğini. Ama bu, birşeyler icad etmek zorunda olmak değildir. Kelime hazinesi değişmez. Yalnızca biriki kelime eklenir, o kadar, Rilke de aslında Hölderlin'in dilini kullanıyordu, ama oldukça değişik olarak. Ritmin değiştirilmesi olayına bütün sanatlarda raslıyloruz. Ben Aristarco gibi kişilerin bizim yaptığımız filmleri görüp, «O, tek-kare tekniğini Dziga Wertow çok eskiden kullanmıştı, kübizimde bu çoktan beri vardı, Bunuel bunu çoktan yaptı, sizin bu yaptıklarınızda yeni bir şey yok,...» demesine karşılıym.

Pasolini: Profesörlere sinirlenmiyelim. Benim için her zaman herşey yenidir.

Mekas: Gine de yeninin ne olduğu hakkında iyi kötü bir bilince sahip olunmalı. En azından bazı tehlikeler olduğu için. Etrafımızdaki yaşam değiştiği, gerçekler değiştiği, kendi içimizdeki gerçekler değiştiği zaman, bazı sanatçılarda bu yeni içeriği kendi alıştıkları eski «biçimlere» sokma eğilimi görülüyor. Yirmi yıl önce kullandıkları ritimleri, taktıkları kullanıylorlar, yeni duyguları bu işkence masasına yatırmakla, içeriği de bozmuş oluylorlar.

Pasolini: Yeni baştan gördüğümüz için herşeyin yeni olduğu olgusunun dışında, ne bu «yeni»yi tanımlamak, ne de edinilmiş ayarlamalara (norm) uymak istiyorum. Herşey, olaylar her zaman şaşırttıkları için, ve bu anlamda yeni olabilir. Açık seçik bir şey bu. Eğer önceden söylenmişlerse, -olaylar hakkındaki sözlerin hiç bir değeri yoktur.

Mekas: Bu «yeni»nin tanımlanmaması gerektiğini kabul ediyorum, ama bu konunun

açıklığa kavuşturulmasını istiyoruz. Çünkü bizim «yeni sinema»mızı, daha doğrusu tüm sinemayı, «yeni» için kendilerine özgü tanımlamalarını kullanarak yadsıyan pek çok kişi var. Bu tanımlamalar -çoğunlukla doğru dü-rüst tanımlamalar bile değiller-, bu kaypak, farklı önyargılar çürütülmeli. Erişmek zorun-da olduğumuz belki de yeninin çok şeye açık bir kavram olduğunun anlaşılmasıdır, öyle ki kimse bize artık b uyoldan çatamasın.

Bachmann: O zaman sizin açıklığa kavuşma özleminiz pedagojik nedenlerden doğuyor: yanlış anlamaları önlemek için açıklama istiyorsunuz, kendinizden çok başkaları içinde. «Yeni» diye adlandırılan görüngüleri (fano-men) incelemek daha akılcıca olmaz mıydı? Pasolini: Ben bunu her zaman yaparım. Yeni diye adlandırılan görüngülerin karşısına ge-çer onları çözümlerim. »New Sensibility» öl-çüsünü (kriter) kullanmayı kabul ediyorum, ama bu yeni duyarlılık soyut bir şey. Ancak belli bazı tarihsel, somut durumlara uygulan-dığında anlam kazanabilir. Demin sözettiği-niz dilin o birkaç yeni kelimesini bulan -belli bir kültürle yetişmiş, belli sosyal çevreye ve dile sahip-her sanatçı da dilini yeni duyarlı-lığa uydururken böyle yapar. Karşıma çıkan görüngüyü çözümllemek istediğim zaman bu yeninin içindeki sosyal, politik, ve tarihsel kökleri bulmaya çalışırım.

Amerikan deneysel sinemasının mutlak ve somut yeniliğinin, bu anlamda yeni, politik bir görüngü olan yeni sol fikrine uyduğunu sanıyorum. Filmlerinizin mutlaka bilinçli ola-rak bu yeni sola yöneldiğini söylemek istemi-yorum, ama tarihsel açıdan bakıldığında yeni sol anlayışının tam bir dışavurumudurlar. Bu filmlerin yeni biçimleri amerikan toplumuna karşı girişilecek muhalefetin, getirdiği yeni olanaklardır.

Mekas: Sanırım bizim marksizmimiz Freud'u, W. Reich'i, Beat müziğini ve LSD'yi aşmış bir marksizmdir.

Pasolini: Hiç şüphesiz, ama bunun dışında A-merika'nın marksizmi de öğrenilmiş bir mark sizmdir, yoksa yaşanmış değil. Amerika'da marksist denebilecek hiç bir devrim olma-mıştır. Avrupalı için marksizm canlı bir ya-şantıdır. Bu yüzden sizin kavramızı marksiz-min, marksist bir programın dışında yürütü-

len politik bir kavga olarak görüyoruz. Bu yüzden «yeni sinemayı» seviyorum, ama İtalya'dakini sevmiyorum. Yeni İtalyan film-lerini «qualunquista» (tavırsız ve görüşsüz) oldukları için sevmiyorum. İtalyan avangard edebiyatında da pek çok «qualunquista» var zaten.

Bachmann: Bu kelime çevrilemez. «Uomo Qualunque» (Herkes) İtalya'da savaştan sonra kurulan bir partiydi. Herkesin partisi (sokaktaki adamın) olmak iddiasındaydı, ama gerçekte neo-faşist eğilimleri vardı. «Qualunquista» bugün İtalyan politika söz-lüğünde aşağı yukarı bizim reaksiyoner» kav-ramımızı karşılayan bir sıfat, ama aynı za-manda sosyal sorumluluğu yadsımak ve to-taliter eğilimler gütmek gibi kavramları da kapsıyor. İlerici çevreler de kötüleyici bir ke-lime olarak geçiyor.

Mekas: Avrupa'daki politik hareketler tecrü-belere dayanıyor ve çok yoğun oluyor. Bu-na karşılık bizim, Amerika'da, politika alanın-da hiç tecrübemiz yok. Sanat hareketleri, gi-derek grev ve öğrenci gösterileri gibi politik hareketler bile bilinçli politik girişimler olarak başlamaktan çok, sonradan sonraya politik eğilim ve bilinç kazanan kişisel karşıkoyma-lar biçiminde başlıyorlar. Ve ancak şimdi, du-rumun yadsınması şeklinde başlayan bir çe-şit marksist bir düşünce beliriyor. «Şimdi ol-duğumuz yerde olmayı istemiyoruz, önümüz-de ne olduğunu bilmiyoruz, ama şimdi dur-duğumuz yerde de durmak istemiyoruz,» di-yoruz. Avrupa genç kuşağıyla amerikan gençleri arasındaki en önemli fark bu olabi-lir. Avrupa'da hep, «Amacınız nedir?» soru-suyla karşılaşılıyor insan. Biz de diyoruz ki, «amacımız, şimdi olduğumuz yerden kurtul-mak.» Bu yüzden bize çoğunlukla anarşist diyorlar.

Pasolini: Avrupa'da da buna benzer tecrü-belerden geçilmiştir. 19. Yüzyılın «Boheme» şairleri, «Rimbaudian»ler benzer şeyler yaşı-mış olmalı.

Mekas: Ve bugün de Provolar...

Pasolini: Demekki bu üçüncü güç, üçüncü alternatif. Avrupa'da da var. Marksistler bu üçüncü alternatif hareketini burjuva olmakla suçluyorlar. Orta sınıfın mali olmakla suçlu-yorlar. Üçüncü yol hem nefret edip, hem de

sevmek gibi birşey. Yerleşmiş olan her şeye karşı duyulan bir nefret, ama sevgiye de çok benziyor. İsterseniz hayal kırıklığına uğramış bir sevgi diyelim.

Mekas: Birkaç hafta önce bir Pravda temsilcisine Amerika'da bugün süregelen anarşinin anlamını açıklamaya çalıştım. Saatler sürdü. Bana öyle geldi ki ilk kez onlardan biri, amacı kesinlikle belirlenmemiş eylemlerin anlamını, kavrayabildi. Tek amacı şu andaki durumu bozmak olan eylemlerin anlamını. Bir rusun ilk kez anlar gibi olduğunu gördüm. Ve bizim tutumumuzun yararlı bir politik işlevi olabileceğini de kavradı.

Pasolini: Rusun sizi anladığını mı sanıyorsunuz? Bir komünist olarak boş bir adamdır... belki biraz hayalkırıklığıyla dolu...

Bachmann: Biraz hayalkırıklığından başka birşeyi olmamanın komünistlere özgü bir hak olduğunu sanmıyorum. Bence üçüncü alternatif tehdit eden en büyük tehlike, endüstri çağının her ülkenin gençliğini belli bir yola, bir umuda alıştırmış olması. Anarşist fikirler bu gençler için çok geç ortaya çıktılar, çünkü onları artık büsbütün şaşırtmaları olanaklıdır. Bir kez zihinsel ve düşünsel bağımsızlığımızı kaybettik mi, çoğumuz fikir, düşünce ve eylem özgürlüğünü nasıl kullanacağımızı bilemeyiz. O büyük umursamazlığa insan nasıl karşı çıkabilir?

Mekas: Bugün Amerika'da yedi milyon kamera var. Yedi milyon 8mm ve 16mm lik kamera. Film endüstrinin elinden alıp, evlere götüreceğiz. Yeraltı sinemasının tüm anlamı budur. Film endüstrinin elinden alarak, herkesin film yapabileceği iddiamızı abartarak, bu yedi milyon kamerayı bilinçli bir iş için kurtarmış olacağız. İçinde kamera olan bir evde büyüyen her çocuk, bu kamerayla yalnızca evinin filmini çekmenin ötesinde birşeyler yapabilir. Kendi bilinçlenmesine, gelişmesine yarayacak bir şeyler çekebilir. Bu yedi milyon kameranın politik bir güç olabileceğine inanıyorum. Gerçeğin bütün yönleri işlenecektir. Sonunda hapisanelere, bankalara, orduya girecekler ve bizim olduğumuz yeri görmemize yardımcı olacaklardır ki, başka yerlere varmak üzere harekete geçelim. Bu yedi milyon kameraya öze haklı vermek istiyoruz.

Pasolini: Biraz şüpheliyim. Amerika'da kaç milyon yazı makinesi var? Umutlarınızı gülünç bir biçime sokmak istemiyorum, tam tersine. Ama niçin kendi kendini bağımsızlığa kavuşturma girişimi için sinemayı edebiyata yeğlediğinizi anlamak istiyorum.

Mekas: Çünkü insan yazı makinesiyle kendi hayallerini, komplekslerini, kendi düşlerini yazar, yansıtır, betimler. Yani, şiir yazar. Ama kamera gerçeği, gerçeğin bazı kısımlarını gösterir. Yüzler, durumlar gösterir. Bu Hollywood ya da Cinecitta'da olduğu gibi bazı şeylerin çarpıtılarak filme alınması değildir. Bu yedi milyon kamera gerçeği çekmek için kullanılacaktır. Gerçekten görülen bir yüz hiçbir şeyi saklayamaz.

Bachmann: Gerçeği ya da filmi tanımlarken fikirleriniz Pasolini'ninkilere uyuyor. Az önce Pasolini filmin asıl biriminin tek resim değil de, resmi çekilmiş olan nesne olduğunu söyledi. Oysa çalışmalarınızda ikiniz de, kameranın gerçeği yeniden yaratacağı ya da gösterebileceği olanağına, konuşurken olduğundan çok daha az güven besliyorsunuz. Ama çok daha önemli olan bu -dediğiniz gibi-yedi milyon bilinçlendirme aracına sahip kişilere gösterdiğiniz güven. Şimdiyo kadar bu alanda bir şey yapan oldu mu, ya da bu planı gerçekleştirmek için ne gibi adımlar atıldı?

Mekas: Şimdilik «kamerayla kendini kurtar» kampanyası için para topluyoruz. 200 kamera- film malzemesi, parasız developman ve bilgi dahil olmak üzere-zenci çocuklarına ve gençlerine dağıttık. Bunu yaparken hiç bir şart koşulmadı, çektiklerini bize göstermeye zorunlu tutmadık, ne de neler çekebilecekleri üzerine fikir verdik. Kampanya daha çok 14-20 yaşları arasındaki zenci çocuklarını kapsıyor. Bütün şehirlerdeki yeraltı sinemacıları pratik bilgi verecekler. Dört sayfalık bir broşürle de, bir eğitim kampanyasının ya da yoksulluğa karşı bir kampanyanın söz konusu olmadığını, yalnızca yeraltı sinemasının gözetildiğini açıkladık. Malzemeyle de istediklerini yapabileceklerini. Zencilere verilen bu iki yüz kameradan birşeyler çıkacağını umuyoruz, ama bunun ne olacağını bilmiyoruz. Yalnızca film çekmeyi sevmelerini istiyoruz. Washington ve New York'ta kampanya başladı. Kameraları dağıtmaları için bazı ör-

gültre vermiyor, zencilerle kendimizi kendimiz karşılaştırmaya geçiyoruz. Filmcilerimiz kendileri gidiyor ve kendi kişisel seçimlerine göre da-
ğıtıyorlar kameraları. Bu arada karşılaştığımız bir sorun var. Bu işten en çok yararlanacak olanlar çoğunlukla bir beyazdan gelen her-
şeyi yadıyorlar. Çünkü yıllardan beri beyaz-
lardan gelecek herhangi bir «iyi» şeye hiç bir şekilde inanmaz olmuşlar.

Bachmann: Bu filmler nasıl gösterilecek, ya da hiç gösterilecekler mi?

Mekas: Evet, filmler gösterilecek, önce çekil-
dikleri şehirlerde gösterilecekler, sonra da
dolaştırılacaklar, bu işi «film yapımcıları ko-
operatif» düzenliyecek.

Pasolini: Güzel bir projeye benziyor, tama-
men yeni ve devrimci bir fikir, tipik amerikan.
Sanıyorum yeni-sinema budur.

Bachmann: Calabria'da yoksullara kamera
dağıtmayı düşünabiliyor musunuz?

Pasolini: Tabii, niçin olmasın, ama biz böyle
şeyleri hiç düşünmeyiz.

Bachmann: Sanıyorum her ülke kendini en
çok ilgilendiren şeyleri düşünüyor. Jonas,
sana Pesaro'daki basın konferansında film-
lerini neden politik olarak adlandırdığını sor-
duklarında, günümüz amerikalılarının hergün-
lük en önemli sorunlarıyla ilgili oldukları için,
diye cevap vermiştin.

Mekas: Ulusal ve uluslararası hergünlük en
önemli sorunlar arasında büyük bir fark oldu-
ğunu sanmıyorum. Viet-nam'ı alalım Viet-
nam herkesi ilgilendirir.

Şu sırada bizde kırk filmci Viet-nam üze-
rine iki dakikalık birer film yapmakla uğ-
raşıyor. Bu parçaları savaş aleyhtarı bir seri
halinde toplayacaklar. Pek tabii Amerika'nın
Brezilya'ya ya da İtalya'ya aktarılamıyacak
özel sorunları vardır. Yani bir cümleyle, bir
soruyla söylemek istersek: «Amerika'nın
Viet-nam savaşını bitirmekle değişebilece-
ğine inanıyor musunuz?» Tabii bu soruyu
Mr. Pasolini'ye sormuyorum, benimle aynı
fikirden olduğunu sanıyorum. Bir sorudan çok
bir saptama bu. ÇÜNKÜ BİRİSİNİN AMERİ-
KA'YI DEĞİŞTİRMESİ GEREKİR. YOKSA
İKİNCİ BİR VIET-NAM SAVAŞI ÇIKABİLİR.
Eğer kimse Amerika'yı, amerikalıları içinden
değiştirmesse, yani Viet-nam'ı benzeren
ikinci bir patlama çıkabilir.

Bachmann: Siz, kendinizi, ya da film yap-
ıcılarından meydana gelme bir gurubun, ya da
bilinçli yaşayan bir bireyciler gurubunun, bu-
gün Amerika'da söz ettiğiniz amaca erişmek
için neler yapabileceğini sanıyorsunuz?

Mekas: Bazı şeyler yapıyorlar zaten. Sanat-
çılar bütün ülkede çeşitli yerlerde hücreler
kuruyorlar. Yalnız sanatçılar değil, beat mü-
ziği ya da esrarla kendilerini eski yaşam biç-
minden, bugünkü amerikan toplumunun
içinde bulunduğu duygulardan kurtarmış
olanlar da. Bütün bu insanlar ülkenin değişik
değişik yerlerinde artık yeni bir yaşama tū-
rūyle belirlenmeye başlayan bu küçük hü-
creleri kuruyorlar. Amerika'nın değişimi bu
«güzel insanlar»ın hücrelerinden başlayacak.
Bu insanların karakteri kapitalist bir toplu-
mun özelliklerinden çoktan sıyrılmış. Para-
lamız: «Cennet şimdi olsun» olabiliirdi. Çün-
kü insan yapmaya mecbur olduğunu yarına
bırakmaz. Hemen yapar. Cennet dediğim za-
man da bu yalnızca bir fikirdir. Ama bunlar
çok açık seçik ortada olan şeyler. Tıpkı Ame-
rika'nın savaşın bitmesiyle değişemeyeceği
gibi. «Güzel insanlar»dan söz ettiğim zaman,
bu ancak bir fikir oluyor, basit bir fikir, ama
aynı zamanda şunu da içeriyor: bu insanlar-
dan hiç biri bugün varolan politik ya da sos-
yal alternatiflerden hiçbirini desteklemiyor-
lar. Bazen -ki sanıyorum artık oraya geldik-
insan bir akımı amaç olarak benimsemek
durumunda.

Pasolini: Tabii Viet-nam savaşının -bir muc-
zeyle- bitmesinin aynı zamanda Amerika'yı
değiştirmeyeceğini söylerken haklısınız. Ama
eğer Viet-nam savaşı «güzel insanların» ga-
libiyeti ile sona erecek bir iç savaş sonucu
bitirilirse, o zaman iş değişir. Ben Amerika'da
bir iç savaş çıkmasını bekliyorum. Belki o
zaman dünya kurtulur.

Mekas: Birşeyler oluyor. Karşıtlıklar ve çatış-
malar büyüyor. Bir süre önce bir kaç arka-
daşım parkta şarkı söylerken, parkta şarkı
söyledikleri gerekçesiyle tutuklandılar. Kü-
çük hücrelerle iri beden arasındaki çatışma
gittikçe büyüyor, öyle ki Beat-nikler ve es-
rarkeşler için toplama kampları kurulduğu
hakkındaki söylentilere ben de inanmaya baş-
ladım. A. B. D. senatosunda da bu konunun
tartışıldığı bir gerçek.

Zenci sorunu, yönetimin çeşitli politik eylemlerine, savaşa karşı yapılan protestolar şimdi üniversitelere yayılmaya başladı ve kamuoyuna ulaştı. Kimse bu hareketi durduramaz.

Pasolini: Sorunlarınızın neler olduğunu çok iyi görüyorum. Bu noktaya kadar Amerika'daki başkaldırma önemli bir olay, yeryüzünde en çok saygı duyduğum bir şeydi. Ama aslında da hep akıldışı (irrational) kalmıştı, motiflerini hep Amerika'nın içinden, Amerika'nın en otantik kısmı olan demokrasiden, -ki bu demokrasi arı bir demokrasinin en iyi örneğidir- alıyordu. Oysa şimdi bu noktada artık bir yönetilme gerekiyor, bu da ancak bir ideoloji olabilir. Yani Amerika bir yönetilmeden çok bir ideoloji bekliyor.

Mekas: Bu yönde birşeyler olacağını umuyoruz. Şimdi A. B. D. deki son yenilik «Be-in»ler. Biraz da dikkatle «güzel insanlar» diye adlandırabileceğimiz -herkes pazarları parklarda toplanıyor. Binlerce kişi toplanıyor, şarkı söylüyorlar, dansediyorlar, ya da birşey yapmıyorlar. Birbiryle bir ilişkileri var-yalnız. Bu bir başlangıçtır. Ve yönetilmedikleri için ancak biraraya gelmekle gelişebilirler. Bundan birşeyler çıkabilir, ama ne çıkar daha bilemiyoruz.

Bachmann: Yani bir ideoloji çıkabilir mi demek istiyorsunuz?

Pasolini: Eğer bir ideoloji çıkabilecek olsa, iç savaş da çıkar. Eğer bir iç savaş çıkarsa, o zaman dünya -belki de- bir üçyüz yıl güven içinde olur... Herşey biraz daha somut olsaydı,... biraz daha somut bir biçimde bir ideolojiye yönelinmiş olunsaydı, o zaman insanlara bir iç savaşa girişmek gücü gelirdi, zencilerin yaptığı gibi. O zaman bir ideolojileri olurdu. Mekas: Öyle sanıyorum ki hangi biçimde olursa olsun bir ideoloji ortaya çıkacaktır. İnsan olayları gözden geçirdiği zaman bunu anlayabiliyor. Sanıyorum bazı öğeler Thoreau'dan alınıyor. Thoreau çok etkin, ya da Budizmden ya da Zen...

Bachmann: Ama bütün bunlar tek insanı yalnızca içten etkileyen hareketler, daha doğrusu düşünceler.

Mekas: Evet, ama bu düşünceler, iki üç yıl içinde bir ideolojiye, toplumsal politik bir ideolojiye dönüşebilecek güçleri ortaya çıkar-

maktadırlar.

Bachmann: Korkarım, bu hareketler sonunda sosyal hareketler biçimine girecek, sosyal bir hareket olmamak için fazla genişler.. İnsanı daha iyi yapmak ilkesi üzerine kurulan bütün ideolojiler iyidir, boştur ama, iç savaşa götürecek hiç bir ideolojiye yol açmazlar. Biliyorsunuz bütün metodlar, iç savaş da dahil olmak üzere bir bağ kurarlar, ama herşeye aşağı yukarı benzer bir açıdan bakılır. Oysa bu hareketler şiddet aleyhtarı hareketler.

Pasolini: Ama şiddet aleyhtarları da etkin kişiler.

Bachmann: Amaçlar ortada. Amerika'da işlerin şimdiye kadar olduğu gibi sürmemesi gerektiğinde aydınlandık. Ama bazen böyle geliyor ki bu olanlar ideolojilerle dönüşmez, çünkü ideolojiler de başka kavramlara dayanan kavramlardır, örneğin çoğunluğun iyi bir şey olduğu gibi. Bence bu fikir kolayca istenildiği tarafa çekilebilir, çoğunluğun ne dereceye kadar kendi kendinin bilincine varmış olduğu söz konusu olunca. Bence üçüncü alternatifin en iyi tarafı sosyal bir hareket olmayışı, örgütleyici bir ideolojisi olmaması, tersine herkesin kendi kendini bulması doğmasına dayanması.

Pasolini: İnsanları bağlayan ve özgürlüklerine kavuşmalarını kolaylaştıran tek şeyin ideoloji olmaması da olanaklıdır, dini de unutmamak gerekir. Belki de sizin Amerika'da yaptığınız gizemli ve dinsel bir hareketi? Belki böyle bir hareket de içsavaşa yol açabilir. Mekas: Böyle içsavaşlar da en korkunçlarıdır...

Pasolini: Her halde Amerika'nın eğer bir iç savaş geçirmezse Almanya'nın mirasına oturacağı ve aşırı nazi bir ülke olacağı ortada. Bachmann: İtalya'nın durumunda A. B. D.'yi ilgilendirecek olumlu şeyler var mı ?

Pasolini: Hayır, son filmimi çektiğim Fas'dan yeni geliyorum. Döndüğümde herşeyi bırakmak istedim, filmi, sürdürdüğüm yaşamı, ve geri dönüp Marokko'da yaşamak istedim. Fas'ı çok sevdiğimden değil, İtalya'ya dönüşüm bu denli korkunç ve ürkütücü olduğu için. Dayanılır gibi değildi. En ufak umut panisi bile çok bir hichirseye oktu. Sanki içinde gerçek delillerin, yani sakın kaçıkların ya-

şadığı bir timarhaneye gelmiş gibiydim. İlk on günü korkunç bunalımlar içinde geçirdim, artık İtalya'da yaşayamazmışım gibi geliyordu. Bu on gün içinde gerçekten İtalya'yı terketsem mi diye düşündüm. En kötüsü de İtalyanların hiç birşeyin farkına varmamaları. Sizin de New-York hakkında söyledikleriniz dinledikten sonra, belki de herşeyi bırakır çöle giderim, sorunların basit olduğunu, bilindiği ve endüstri öncesinde bulunduğu Fas'a. Tembellik, tereddüt, yoksulluk, hepsi de çözmediğimiz şeyler.

Mekas: Amaçlar ve ideolojiler yarın içindir. Biz «cennet şimdi olsun» derken yarına kadar beklemek istemediğimiz için böyle diyoruz.

Pasolini: Bu tipik dinsel bir tutum. Dinde insan hiç bir zaman hayatını ertesini bugün yaşamaz, çünkü ertesi günü yaşanan başka bir hayattır. Ama bütün insanların kurduğu bütün ideolojiler her zaman yarına dönüktürler. Bachmann: Umudun da kaynağı budur.

Pasolini: Umuttan neyi kastediyorsunuz? İnsanların kendi yaratabilecekleri daha iyi bir yarına olan inançlarını mı?

Bachmann: Hayır, «bugün intihar etmeliyim» diyecek yerde insanlar umudu keşfetmişlerdir.

Pasolini: Geleceğe kaçış eski bir burjuva metodudur...

Mekas: Bu metod adına da en büyük zulümler yapılmıştır. Örneğin beyazların zenci sorununu yanlış yoldan ele almaları gibi. Önceleri beyazlar-geleceğe kaçarak-zencilerin evine gidip sorunları çözmeye çalışıyorlardı. Bugün durum değişti. Zenciler kendi sorunlarını kendileri çözdüler. Onlara 200 kamera vermemizin bir nedeni de bu. Zencilerin bizim yardım ve önderliğimize gereksinimleri yok, artık yeter sayıda önderleri var. Örneğin bu yaz New-York'da zorbaca işler yapıldığını biliyoruz, bunlardan sorumlu değiliz, ama bunlara karşı da değiliz. Eğer zenciler bu evleri havaya uçurmak istiyorlarsa uçursunlar diyoruz, eğer savaşa bugün başlamak istiyorlarsa başlasınlar, onlara karşı değiliz, ama onlara yardım da edemeyiz, onlar için sayamayız. Beyazların zencilerden yana olmasının ne denli bir direnme taktiği olduğunu tahmin edemezsiniz.

Pasolini: Durumunuza çok iyi anlıyorum. Bütünsel, mutlak bir demokrasi durumu.

Mekas: Başka ne önerebilirsiniz? Öyle sanıyorum ki genç kuşak-şer bir iç savaş çıkarsa-zencileri destekliyecektir. Ama şu anda ancak moral destek olabilirler. Herhalde toplantılarda hep beraberiz. «Be-in»lere beyazlar da zenciler de katılıyor. Dev gösterilerde, örneğin Viet-nam savaşı aleyhine yapılan, 200 000 kişinin katıldığı, gösteride beyazlarla zenciler yanyanaydı. Burada ilk kez hareket gerçekten beraberlik içindeydi.

Pasolini: Şimdilik bu yarı dinsel yolda gidiliyor ki, bu yolun nereye götüreceğini de kimse bilmiyor. Beyazlarda gizemli-dinsel, zencilerde gizemli-ulusal, daha doğrusu ırksal bir biçimde bağliyor. Bu yolların nasıl kesilebileceklerine gerçekten aklım ermiyor. Din ve gizem merkezkaç güçlerdir, birbirlerinden uzaklaşabilirler. Zencilerin kuvvet kullanarak bağımsızlığa kavuşacakları bana çok tabii geliyor, çünkü içinde bulundukları durum normal değil. Bütün fikirleri iyi başlangıçlar, ama sanıyorum, kendilerini kızdıran gerçeklere karşı çıkmaları gerekir. Aslında zencilerin artık gerçekten kaybedecek birşeyleri kalmamış, ama siz pek çok şey kaybedebilirsiniz: Örneğin demin sözünü ettiğiniz burjuvalara özgü bütün ayrıcalıkları, «güzel insan» olma ayrıcalığını kaybedebilirsiniz.

Bachmann: Yani tek tek bireylerin özgürlüğünü kısıtlaya bile bir ideoloji bulunmalıdır mı diyorsunuz? Giderek merkezi bir ideolojilerinin olmaması tutumlarının önemli bir yönünü belirtse bile? Bana öyle geliyor ki, kendi yapınıza aykırı bile olsa, kazanmak için bir ideoloji istiyorsunuz?

Film üzerinde konuşurken, bu sanatı gramer açısından kendinize özgü bir biçimde çözümlerken, giderek sizin için herşeyin her zaman yeni olduğunu söylerken bile, insanın hiç bir kurale uymaması gerektiği kuralını söyleyerek, kendi kendinizle çelişmeye düşüyorsunuz. Burada da aynı durum ortaya çıkıyor: Öyle bir ideoloji istiyoruz ki, ideoloji kurulmaması gerektiği gerçeğini de kapsasın... Bu yüzden her ideoloji kendi ölümlünü hazırlayan mikrobu içinde taşıyor (bunu da salt yoldan değil, politik yolla, yani gerçeğe göre), bu da sizin film montajı üzerindeki görüşü-

paris türk filmleri gösterisi / jak şalom

11-17 Aralık 1968 tarihleri arasında Paris'te bir «Türk Filmleri Haftası» düzenlendi. Nesnel değer yargılarını bile kullanmadan, düpedüz haber niteliğinde sıralayacağım, ilginç olduklarını sandığım bazı noktaları.

Türk Film Arşivi, «Ulusal Sinema dergisinin 3-4. sayısında, T.C. Dışişleri Bakanlığı ve Fransa Kültür İşleri Bakanlığının işbirliğiyle Paris'te bir «Türk Filmleri Haftası'nın düzenlendiğini haber verdi.

Aralık ayının ilk haftasında söz konusu hafta «Le Monde» gazetesinde çıkan küçük bir ilânla Fransız halkına duyuruldu. Programda aşağıdaki filmler yer almaktaydı. Kızılmak / Karakoyun / Lütfi Ö. Akad / 1968, Bitmeyen Yol / Duygu Sağıroğlu / 1965, Yılanların Haber / Metin Erksan / 1961 ve Sevmek Zamanı / Metin Erksan / 1968.

Gösteriler «Le Ranelagh» sinemasında, Pariste'ki Türk Turizm Tanıtma Bürosu ilgililerinin düzenledikleri bir programa göre yürütüldü. Açılış gecesinde gösterilen Kızılmak / Karakoyun filminden önce Büyükelçi Hasan Aşık ve Fransa Ulusal Sinema Merkezi Yönetmeni André Holleaux, aralarında sinema yazarlarının da bulunduğu 300 kadar çağrılıya



«Türk-Fransız dostluğu»nu öven sözlerin çoğunlukla yer aldığı konuşmalar yaptılar. Kapaşında haftayı tanıtan 70x100 cm. boyutlarında iki afişle, gösterilerde yer alan filmlerden Üçer fotoğrafın yer aldığı Ranelagh sineması ertesi gün gösterilerine halka açık olarak devam etti. Her gün iki gösteri, Cumartesi ve Pazar günleri dörder gösteri yapıldı. Ancak, daha önce ilân edilmesine rağmen *Yılanların Öcü* filmi yerine Atilla Tokatlı'nın *Denize İnen Sokak* filmi sunuldu ve uzun filmlerin yanı sıra, bir tanesini BP şirketinin hazırladığı Türkiye hakkında iki belge filmi gösterildi. Büyük boy Türk Bayrakları, Atatürk'ün portreleri ve Türkiye hakkında turistik fotoğrafların yer aldıkları sinemada her gösteriyi ortalama 30-40 kişi izledi. Sinemanın yönetimini yürüten M. Ginet tarafından «en az ilgi toplayan ülke sineması» olarak nitelenen Türk Filmleri gösterileri bu düzende sürdü ve 17 Aralık'ta sona erdi. Gösteriler sırasinda ve daha sonra, *Le Monde*, *Combat*, *l'Humanité*, *Les Lettres Françaises* gibi gazete ve dergilerde filmlerle ilgili yazılar yayımlandı.

Buraya kadar sınırlarını aşmamaya özellikle dikkat ettiği yukarıdaki satırlar «Türk Sineması» ile değil de başka bir konuyla ilgili olsalardı bu sınırı yine aşmaz ve yazdığım kadarıyla yetinmek gerekliliğini duyardım. Şu anda bunu yapmam mümkün değil. Aşağıdaki soruları sormak gerekli çünkü:

1) «Türk Filmleri Haftası» olarak tanıtılan gösteriler Türkiye ve Fransa'daki iki sinema kurumu tarafından değil, doğrudan doğruya iki ülkedeki bakanlıklar arasında kararlaştırılarak düzenlenmiştir. Dış görünüşüyle filmlerin seçimi ve gösterileri tanıtacak çabaların yürütümü ilgili sinema kurumlarına bırakılmıştır. Ama: a) *Kızılmak/Karakoyun* filmi-nin fransızca altyazılarında yer alan «Konu: Nâzım Hikmet» yazısının filmde çıkarılması için ilgililere politik baskılarda bulunulmuş mudur?

2) *Yılanların Öcü*'nün gösterilemeyeceği kesinleşince, Türk Film Arşivi'nin karşı koymasına rağmen Atilla Tokatlı'nın filmi *Denize İnen Sokak*, hangi değer ölçülerine dayanarak, kimin tarafından gösterilere konuşul-tur? Bu filmin F. F. C. C. (Fransız Sinema

Kulüpleri Federasyonu)nun elinde hazır olarak bulunmasının bu kararda bir etkisi olmuş mudur?

3) Bu denli önemli bir fırsatın, üçbuçuk uzun metrajlı ve petrol şirketlerinin hazırlattıkları kısa metrajlı filmlerle boş yere harcanmış olmasının gerçek sorumluları kimlerdir? Daha önce düzenlenen Türk Filmleri Gösterilerinde yer alan filmler bir yana, sürekli olarak kısa film yapan İstanbul Üniversitesi Filmcilik Merkezi'nin filmlerinden yararlanmak kimsenin aklına gelmemiş midir? Yoksa Türkiye'deki benzin istasyonlarını tanıtmak için mi bu gösteriler düzenlenmiştir?

5) Bu gibi gösterilerin düzenlenmesinde amaç filmleri mümkün olduğu kadar çok insanın görmesini sağlamaktır. Bunun için ne yapılmıştır? Öğrencilerin kalabalık olduğu bölgelerin sinemalarından yararlanmak yoluna gidileceğine şehrin merkezinden hayli uzak bir yerde bulunan «Le Ranelagh» sinemasının seçiminde ne gibi etkenler rol oynamıştır? Fransız Sinematek'i'nin ülke sinemalarını tanııtma konusunda şimdiye kadar elde ettiği başarılar herkesçe bilindiğine göre «Türk Filmleri»ni tanıtmak için bu kurumdan ne derece yararlanılmaya çalışılmıştır?

Yukarıdaki sorular ilgilileri güç durumunda bırakmak için sorulmuş değildir kuşkusuz. Önemli olan, büyük bir fırsatın kaçırılmış olmasıdır. «Millet alışverişte görsün kabilinden arada çırpıştırılarak ortaya çıkarılan «Türk Filmleri Gösterileri» baştanbaşa başarısızlıkların yer aldığı bir «fiyasko» olarak sonuçlanmıştır. Böyle bir işe girildiğinde elde edilecek sonuçların sorumluluğu da yüklenilmektedir, unutulmasın. Ne gazetelerde, aslında çok ince bir alayla kaleme alınmış görünüşte övücü yazıların yayımlanması, ne de bir «lokomotif» filmin (*Kızılmak/Karakoyun*) arkasına sığınarak yapılan uluorta konuşmalar değiştirebilecektir bu durumu. Yapılacak iş, bir an önce bu hatayı düzeltmeye gitmek olmalıdır. Türk sinemasının en iyi filmleriyle, pek yakında seslerini kimsenin ummadığı kadar güçlü bir biçimde duyurmaya hazırlanan «genç sinemacıların kısa filmleriyle, bugüne kadar çevrilmiş, saygılı bir çabanın ürünü olan, İstanbul Üniversitesi Filmcilik Merkezi'nin kısa filmleriyle. İyi niyet yeterli değildir.



KİRALIK KAATİL / LE SAMURAI

SORGU ve yeni SORGULAR

SORGU: Suç niteliğinde görülen bir konu üzerinde ilgiliye durumun aydınlanması ereğiyle sorular sorma işi.

Le SAMURAI / KİRALIK KAATİL.

Film kuran: Jean-Pierre MELVILLE / Film

yazan: Jean-Pierre MELVILLE / Yönetmen:

Jean-Pierre MELVILLE / Yönetmen yardım-

cısı: Georges PELLEGRIN / Görüntü Yönet-

meni: Henri DECAE / Kamerayı tutan: Jean

CHARVEIN / Müzik: F. de ROUBAIX / De-

korlar: François de LAMOTHE / Kurgu: Yo-

lande MADRETTE / Oynayanlar: Alain DE-

LON, Nathalie DELON, Cathy ROSIER, Fran-

çois PERIER, Jean Pierre ROSIER, Michel

BOISROND / Yapım: FILMEL FILMS BOR-

DERIE - TCP (Paris) - FIDA CINEMATOG-

RAPHICA (Roma) FRANSA, 1967

AN: İnsanda bilinçli durumun tümü, bilincin, istem ve çökşunun karışmadığı algılama ve düşünme bölümü.

Bu filmin tanıtma yazılarını dört kez arka ar-

kaya seyredince: 1) Yaşanan AN (bilinçli durumun tümü), 2) AN'lık düşünce (anın düşünme bölümü), 3) AN'lık imge (algılama bölümü) bitti. -

- Bitti. Geriye YAŞAYAN (YAŞANTI: yaşananlardan, görülenlerden, duyulanlardan, edinilenlerden sonra kişide kalan şey; yaşam deneyi.) İMGE'nin Tümce- sözcük taslakları kaldı.

- 1) Karmakarışıklık 2) Karmakarışıklığın getirdiği «Süren» bir çubukluk ve «Üzayan» bir kesiklik, 3) Çabukluğun ve kesikliliğin sonucu tutku-şüphe.

SORGU kaldı.

- Evin birinde

Bir hıçkırık

Dışarda davullar...

- Ev. Oda «çözümleyici» bir doğa parçasıdır; Özneliği ve düşsel olanı bir an önce saptamak için kurulmuş bir küçük evrendir. Anlaşılmasın, nefretin dekorudur. (Robinson Crusoe'nin adasının benzeri.)

Dekor, aynı anda yapış ve birbirine zıt oluşan mekanik-optik kaydırma ile cisimlerin boyutlarının, dolayısıyla alan derinliğinin değişmesinden filmin sonuna kadar a) tinsel bir yabancılaşmanın, b) renk örgüsünün, c) sahne düzenlemelerinin organik varlığını kanıtlar. (Örneğin, Polis müdüriyetindeki uzun soruşturma bölümünde.)

- «Çözümleyici» dediğimiz sürekli ilişkilerdir: Görüntülerin görüntülerle ilişkisi, seslerin görüntülerle ilişkisi, seslerin seslerle ilişkisi (örnek: Odadaki koyu renklerin tavandaki gölgelerle, kuş sesinin gölgeyle ya da koyu renklerle, sesin kuş sesiyle ilişkisi.)

- Rengi kuran: HENRI DECAE / Rengi görüntüleyen: HENRI DECAE / Görüntü Yönetmeni: HENRI DECAE.

- «Sesli sinema özellikle sessizliği yaratmıştır.» Robert BRESSON (Fransa)

- Melville, «çözümleyici» ilişkilerin bir bütünlükçüsü olan sessizliği öğelerin zorunlu sesliliğinden yaratır.

- Sinemanın diğer öğeleri oyuncudur, iç mekandır, fotoğraflardır, ritmdir, manzaralardır, ÖYKÜ'dür, müziktir, açıklayıcı yazılardır, konuşmalardır, alıcının çeşitli özellikleridir, tanıma yazılardır, ışıktır, açıklayıcı konuşmalardır, renktir, dekordur... Ve nihayet bu öğelerin birbiriyle uzlaşması (oyuncunun ritimle, öykünün konuşmalarla, vb. sinemanın yönetim biçimini ortaya çıkarır.

- Le Samurais. 1967. Filmi kuran: Jean Pierre MELVILLE.

- Sinemacının görevi ise bu aracı (yönetim biçimi) geçerli bir amaç durumuna getirip YÖNTEMLERİ ve Değiş BİÇİMİ'ni bulmaktır.

- Sessizliğin sesi. Ses bazen us yoluyla algıladığımız bir dış dünyanın habercisi olur (ilk çekimde duyduğumuz araba vs. görüntüleri), zaman zaman da heyecanlı bir ortamın «zorunlu» ögesi olur (istasyon bölümündeki tren görüntüleri).

- Ses kuşağı ve sürekli ilişkilerin «çözümleyici» yöntemi bu filmin kurgusudur.

- Kurgu. Araç: Bir sonuca varmağa yarayan şey. Amaç: Ulaşılabilecek yer.

- «KURGU bir araçtır. Bir amaç değil. Gerekli plân değişimini oyuncunun bedeni ve duygusal sürekliliği ile uzlaştırmaktır.» Jean-Luc Godard (Fransa)

- Sav: Gerekli plân değişiminin filmde DÜZGÜN, UZUN ve YAVAŞ bir değiş BİÇİMİ vardır. Karşısav: Oyuncunun bedeninin ve duygusal sürekliliğinin filmde DÜZGÜN, UZUN ve YAVAŞ bir hareket YÖNTEMİ vardır. Bileşim: Filmin YÖNETİM BİÇİMİ düzgün, uzun ve yavaştır. SONUÇ: Gerekli plân değişiminin oyuncunun ve duygusal sürekliliği ile uzlaşması Melville'in filmine diyalektik bir iç-devinim verir.

- «Le Samurais.» Yöntemi kuran: Jean-Pierre Melville ve MIZOGUCHI (Japonya)

- «İnsan eksiğiyle tanımlar kendini.» Sartre (Fransa). Günce «töz»ün efsane boyutlarından belirginleşmesi, sorumluluğun yeniden açıklanmasıdır. Efsanenin ayrıntılar kazanması ise, bireyin anlam eksikliğidir ve «başkalarının» tutuşu olduğu kez.

- Başkaları seyircilerdir. SEYİRCİ günce ile tanımlar kendini.

- Soru: Son filmlerinizde hep spiker konuşması var. Buna ne gibi bir önem veriyorsunuz?

Bresson : Bu, filme bir ritm katıyor. Filmin öteki öğelerini etkileyen, onları değiştiren öğelerden biri de budur...

- Günce, Melville'in filmine ritm katar. Filmin öteki öğelerini etkiler, onları değiştirir; işlevlerini artırır.

- Öğeler. Öteki öğeler dediğimiz konuşmalardır, ışıktır, ÖYKÜ'dür...

- Seyirci a) kesinliği b) sadeliği, sadeliğin sadelikler içinde değişik perspektifler kazanmasını, c) imgelerin özgürlüğünü, özgürlüğün doğru imlere yönelmesi; imlerin günlük eylemlerle savaştırılmasını, A) Özne olana nesnel bir şekilde bakmasını SEVER.

- Oysa. Oysa kesinliği, sadeliğin ereğini, özgür olmanın imlerini ve özne doğruluğu bulamamaktır bireyin anlam eksikliği.

- Eksikliğin anlaşılmasına yarayan araç sevilir. Çünkü şaşırtıcıdır. Güncenin güzel-efsane BİÇİMİDİR şaşırtıcı olan.

- BİÇİM Melville'dir (Melville'indir) ve onun sinemalık deyişidir. Seyirci ve seyircilerin Yöntemi «Le Samurais / Kırallık kaatibinde birleşir ister istemez.

- Yapım: Filmede Films Borderie - TCP (Paris). FIDA CINEMATOGRAFICA (Roma) Fransa. 1967.

- «Le Samurai.» Saatlerin evrimi gün mü? Günün evrimi sessizlik mi? Sessizliğin evrimi soyut mu? Soyutun evrimi belirsiz bir çevre olarak Paris mi?

- Belki de gün cumartesi akşamı saat altıdır, pazar sabahı saat 5.45'dir, pazar gecesi saat 10'dur, pazartesi akşamı saat 7'dir.

- Sessizlik belki de Japon-Fransız savaşçısının yalnızlığıdır, onun yalnızlığından daha derin bir yalnızlık olmadığıdır, - vahşi bir ormandır, bir kaplandır, (bir yalnızlıktır); daha doğrusu... (Il n'y pas de plus profonde solitude que celle du Samurai, si ce n'est celle d'un tigre dans la jungle... peut-être).

- Soyut olan belki de sabahın gecedan, güneşin yağmurdan, koyu renklerin açık renklerden, kurtuluşun yakalanışından... ayrıcalığıdır; yani birkaç hikâyenin serüven gerçeğine kavuşmasıdır.

- Belki de belirsiz bir çevre olarak Paris, verilen ve geri alınan, «insani durumların» kıyısında kalmış bir ölümdür, (yalnızlıktır). Polislerle kanundışı kişilerin birbirlerini tamamladığıdır; karşı karşıya geldikleridir, silâhlandıklarıdır.

- **SORGU:** Suç niteliğinde görülen bir konu üzerinde ilgiliyle durumun aydınlanması ereğiyle sorular sormak işi.

- Melville, «sınırlarını» bilen (isteyerek sınırlı), bazen onları saygı ile aşan (isteyerek aşan), çıkışlarını filminin en güzel sürelerine yerleştiren bir sinemacıdır.

- Melville, yasaları olmaya nbir sinemaya karşıdır.

- **Sınırlar,** günün sessizliğe, sessizliğin soyut olana, soyutun belirsiz bir çevre olarak Paris'e; belirsiz bir çevre olarak Paris'in soyuta, soyutun sessizliğe, sessizliğin güne dönüşüğü yerdedir.

- Serüvenin tek tek duygusal görünümüler kazanması için tek çıkar yol, bu birkaç hikâyenin dönüşümlerindedir.

- **Yasa:** (Sözlük karşılığı) Doğa olaylarının bağlı göründükleri ve dışına çıkamadıkları düzen. **Yasa:** (yazıdaki karşılığı) Film olaylarının bağlı göründükleri ve dışına çıkamadıkları düzen.

- Fransız sinema tarihinde yasaları tanımayan sinemacılardan birincisi Melville'dir. Sonuncusu ise Godard'dır.

**KİTAPLIĞINIZA DEĞER KATACAK
YENİ BİR DİZİ**

ALTIN KLÂSİKLER

Dördüncü Kitap Çıktı

Edebiyat tarihinin ölümsüz şaheserlerini asıllarından ve hiç kısaltılmadan yapılan çevirileriyle **ALTIN KLÂSİKLER**'de bulacaksınız. Bu dizideki ilk dört kitabı, dört usta çeviricinin, **NU-RULLAH ATAÇ, Hasan Âli EDİZ, Cemal SÜREYA ve Nihal YEGİNOBALI**'nın kaleminden okuyacaksınız.

BALZAC'ın

Ölmez eseri

GORİOT BABA

CEMAL SÜREYA'nın şiir dolu türkçesi ile Beş ciltli, tertemiz baskı, 327 sayfa, 12,5 lira.



ALTIN KİTAPLAR YAYINEVİ

Le Samurail. Filmi kuran: Jean Pierre MELVILLE / Filmi yazar: Jean Pierre MELVILLE / Yönetmen: Jean Pierre MELVILLE

- Yarın ve yarın ve yarın (Macbeth)... Yarın sadece gösteri, yarın sadece sinema, yarın sadece filmler.

- Film Japon savaşçısını Fransızlaştırır; Fransız savaşçısı durumuna getirir. Kanundışı sınırının seçkin bir temsilcisidir Jef Costello.

- «Le Samurai» bir alegoridir. Jef Costello öldürmeği meslek edinmiş, bireyci bir anlayışla yaşayan, aile, aşk gibi duyguları bir yana bırakmış, kalıplaşmış bir kategorinin kahramanıdır.

- **Kahraman.** «Karakter yok artık. Kahramanlarımızda tıpkı bizim gibi bir tuzağa yakalanmış özgürlüklerdir.» **SARTRE** (Fransa)

- Seyircisini tanıır Melville. Özgürdür. Seyirci filmi sever ama özgür değildir; çünkü görünürde doğrudan doğruya kavrayabileceği bir karakter yoktur.

- **Tutsak.** **ALAIN DELON. DELON** «beklenen» oyuncudur. Bir İtalyan yönetmenin «insan biçimi bir sinema» yaratmak için beklediği bir ögedir.

- Melville'in sineması bu ögeyi niteliği ve niceliği belli olmayan bir çevrenin (belki de Paris) kahraman-yüzü yapar. Bakış ve şapka bu işi «başkalarının» nesnel değer yargısı yapmaya yeterlidir bile.

- **ŞAPKA:** a) Jef Costello'nun bireyci inancını açığa çıkaran bir fetiştir. Giderek kuş gibi iyiliğin kaynağı olur. b) bakışların, çerçevenin dışındaki uzayı en iyi bir şekilde dile getirmesi için kullanılmış, hareket eden bir noktadır.

- **Bir soru:** Ama yankesici (bir Başeser : **PICKPOCKET. 1959.** Yetmişbeş dakika) tam anlamıyla dışa yönelmiş bir serüven duygusu vermektedir.

BRESSON: Dışa yönelmiş serüven dediğimiz yankesicinin ellerinin serüvenidir. Bu eller sahiplerini bir iç serüvene sürükler.

- «Estetik bakış zorla yaratılmış bir düştür.» (l'imaginair'den)

- **BAKIŞ :** a) Şapka ve perde üzerindeki görünüş aracılığıyla ses gibi us yoluyla algıladığımız bir dış dünyayı kanıtlar. b) Dışa yönelmiş duygusunu veren birkaç hikâyeyi bir iç serüven gerçekliğine döneltirir. c) Şapkanın (fetişin) «çözümleyici» ilişkilerle olan gücü-

nü yoğunlaştırır.

- **MASKE/Kendi** suratında ölçtü-biçti/Kendi keşkisiyle yontu-etti/Kendi fırçasıyla boyadı bir güzel / Ama ola ola bu / Öyle korkunç bir maske olduki / Titreyen ustasının aklı başından gitti. **SAIJO YASO** (japonya)

- **Birisi :** Yaşayan **İMGE'nin** tümce-sözcük taslakları bitti.

Başka birisi: Yaşanılanların, görülenlerin, duyulanların, edilenlerin bir akşamı var mıdır?

En uçtaki: Filme bakınız.

- **SORGU:** Çabukluğun ve kesikliliğin sonucu tutku şüphe kaldı.

- «Le Samurai» Unturum vücudumu / Ve bir kadın / Unutur aklını. **Kwai SUIMEI** (japonya)

- Melville Satre gibi «Aşkın aslında insanın kendisini sevdirmeye yönelişi olduğunu ısrar eder filminde. «Aşk bu dünyanın dışındadır» Aşkın mücadelesi tenleşmiş bir mücadele değildir, günlük yaşayış ve eylem ile ilintili bir tarafı yoktur.

- **Jane** (Nathalie Delon) ile Jef Costello'nun aşkı «başkaları-için- varlık» olan bilincin soyutlanmış bir şeklidir.

Jeff: Nereden anladın benim geldiğimi?

Jane: Hissettim.

-..... Jane'in Costello'nun gelişini «hissetmesi» Eros'un uzaklaşısıdır (yitirilisi).

- Unuturum vücudumu/ Ve bir kadın/ Unutur aklını.

- «Le Samurai» - renkli. 1967. Filmi kuran : **FRANSA/ Filmi yapan: FRANSA/ Filmi yöneten: FRANSA**

- Fransa'da ölüm. Ölümü: a) Olağandır b) İntihardır B) Hiçliğe dönüşmektedir A) Efsanenin tanımlanmasıdır.

- **ÖLÜM şekli:** a) Bakışsız, şapkasız b) boş bri tabanca ile B) Tabancasız A) **DÜZGÜN, UZUN ve YAVAŞ.**

- **ÖLÜM neden:** «Ölüm cezası. Cinayet bir insanın bütün yaşama yetisini tükettiği için kaatil öldürülür. O, herşeyi yaşadığı için öldürülmüştür. Ölebilir artık. Cinayet bitiricidir.» **CAMUS** (Fransa).

- Kahraman öldü. Ölmesi gerekirdi.

- Film bitti. Bitmesi gerekirdi.

SORGU başlar

-

pasolini açık oturumu

aydınların solculuğu dinseldir

Soru: Sincmaya geçişiniz nasıl oldu, edebiyatın mı yoksa sinemanın mı daha etkin bir sanat olduğuna inanıyorsunuz? Son çalışmalarınız nelerdir?

Cevap: Sincmayı her zaman çok sevdim. Genç yaşlarımda sinema yapmayı istliyordum fakat olanaklarım yoktu, ancak 1960 yılından sonra sinema yapmaya başladım. Öykülerimin çoğu genellikle sinema kuruluşundadır. Önce benim için önemli olan şuydu: Yazar olarak değişik edebi teknikler kullandım. Örneğin Yohanna diyaleğinde şiirler yazdım. Saf İtalyan dilini kullanarak ve eski Roma giysisiyle yazmaya çalıştım. Önceki sinema için ayrı bir anlatım tekniğine gerek yok sanıyordum. Sinema edebiyatın içinde bir yapı olarak gözüklüyordu. Bunun doğru olmadığını fark ettim. Çünkü sinema bir edebi teknik değildi. Yeni ve başka bir dildi. Buna başkalarının ve kendimin sinema semioiolojisi üzerine araştırmalarını kattım. Sonunda sinemanın kendine özgü dili bulunan bir anlatım aracı olduğu sonucuna vardım. Örneğin İtalyanca yazmayı bırakıp, Türkçe yazmaya başlamak gibiydi bu. Önceleri nasıl bir yazar olarak yaşamamı sürdürdüysem bu günde bir sinemacı olarak yaşamamı sürdürüyorum. Sinemada da edebiyatta olduğu gibi anlatmak istediğim şeyleri anlatıyorum. Fakat edebiyattan daha başka bir dille. Sinemanın mı yoksa edebiyatın mı etkin bir sanat olduğu sorusuna dolayız olarak bir cevap veremiyecğim. Sinema yaparken daha fazla eğlendiğimi edilytebilirim. — Bir esprî olarak —. Son olarak bir tiyatro serisiyim. Bu seride tiyatro yaptığım film üzerine çalışıyorum. Birazda geleceğe dönük tasarımlardan söz etmek gerekiyor-

sa Herde Sen Paul üzerine bir film yapmayı düşünüyorum. Ondan önce Medea üzerine bir çalışma tasarımı da var. Bu yakınlaşmadan yararlanarak Medea'yı Türkiye'de çekme olanaklarını araştıracağım.

Soru: «Medea»yı yapma profesini «Kral Oldipus»un başarısından sonra mı tasarladınız?

Cevap: Hayır daha önce Truvahılar'ı çekmek istliyordum. Ve «Kral Oldipus»u çekerken «Medea» tasarımı vardı. Gerek maddi olanaklar açısından gerekse kontrat açısından «Medea»yı yapmanın pek çok zorlukları vardı.

Soru: Genel olarak kadın ve erkek aktörler konusunda ne düşünüyorsunuz?

Cevap: Aktörlere genellikle bir sempatiim yoktur. Filmlerimi yaparken çokluk profesyonel aktörler yerine sokaktan seçilmiş oyuncuları oynatmayı daha uygun gördüm. Bu yöntemi seçmemin nedeni epik oyunlar için sokaktan getirilmiş aktörlerin daha etkin olacaklarıydı. Halkla ilgili, onların çevresinde çevirdiğim filmler için herhangi bir güçlûge uğramadım. Fakat burjuva çevresinden bir konuyu işleyebilmek sokaktan getirilmiş aktörlerle mümkün değildi. Örneğin yoksul çevrelerde, bir hırsız, rahatlıkla o insanlara oynatabilirdim. Fakat burjuva çevresinde bir sanayici rolü için profesyonel aktör gerekliydi. Böylece profesyonel oyunculara da isim düştüğü oluyor. Silvana Mangano'yu, Toto'yu seviyorum fakat yine de büyük ölçüde bir sempatiim yok.

Soru: Marksizm ve Hristiyanlığın bir yerde buluşabileceği konusunda sizin görüşünüzü biraz açıklayabiliriz mi?

Cevap: Rasyonel olmayan, gerçek dışı bir nok-

saklandı. Ben, inanmış bir dindar değilim. Hiçbirşeyin propagandasını yapmak istemem. Bunu inanmadığım konularda olduğu kadar inandığım marksist ideoloji konusunda da yapmıyorum. Hristiyan propagandası yapabileceğim yanlış bir düşünce. Bu yüzden filmim ne hristiyan propagandası ne de Marksist ideoloji propagandası yapmaktadır, sadece yeryüzünde mevcut yanlış bir dinel durumu ortaya koyar.

Soru: Demin öğrenci hareketlerini yöneten gençlerin bireyci yorumunuzdan öteri söz karşı olduklarını söylediniz. Bireyci bir tutum gerçekte burjuvaziye özgü bir tutum değil midir? Ve öğrenciler toplumu ilgilendiren bütün sorulara ve yaratmalara ortaklaşa katkıda bulunmak düşüncesini öne sürerken marksist açıdan bir doğruyu saptamış oluyorken mi?

Cevap: Bu soruyu iki biçimde yanıtlayacağım. Birincisi için espri yanı. İkincisi ise daha karmaşık ve uzun. İlk yanıtlım şu. Bizler Yeni Kapitalizm'in henüz oturmadığı toplumsal koşullar içinde yetiştik. Böyle olunca örneğin benim Saint Paul üzerine yapacağım çalışma bir aristokrat tavrını taşıyacaktır.

İkinci yanıtlım ise ortaklaşa çalışmanın ancak sosyalizmin yerleştiği bir ülkede mümkün olabileceği ve marksist açıdan bunun doğruluğudur. Gerçekte bireysel yaşamayı ortaklaşa duruma getirecek olan kimlerdir? Bugün kapitalist kültürün yetiştirdiği ve şartladığı insanlar. Kapitalist toplumlarda teknoloji, farklılaşmaları ortadan kaldırıp insan bireyselliğini öldürür. Bu durumda bireysellik üzerine basamak, Yeni Kapitalizm'in teknolojisine açılmış bir savaşı ortaya koyar. Bu gün eylem içinde bulunan gençler, Yeni Kapitalizm teknolojinin yarattığı gençlerdir. Gerçekte geçenlerin öne sürdükleri ortaklaşa çaba, teknolojinin etkilerinden ve onların bunu belki de bilinçsizce savunmalarından gelmektedir. Kendilerini gerçekten sosyalizme ve devrimcilliğe adanmış gençlerin yapmak istedikleri bu eylem, gerçekte düzenin onlara yaptırdığı bir eylem görünüşünü alır. Bir zamanlar yazdığım bir şiirde şöyle bir dize vardı: «Marksistim, çünkü tutucuyum.»

Soru: Konuşmanın bir yerinde Marksistlerle hristiyanlar arasında bir diyalog aradığınızı söylemişsiniz. Filmlerinizde de açıkça görülen böyle bir araştırma sizi hangi sonuçlara ulaştırabilir?

Cevap: Evet sorunun birinci kısmına cevap vermiştim. Fakat hiçbir zaman kilise ile komünizmin birleşebileceğini, iki zıt doğmanın bir olabileceğini söylemem. Bu dünyanın sonu olurdu. Sadece değişik düşünceler taşıyan iki blok arasında demokratik bir diyalog kurulmasını öngördüm. Burjuvazinin bu gün yok etmeye çalıştığı dinellik ve marksizm ortaklaşa bir yarıya vararak da nedim bunu. İyilerlikten ve dinellikten söz ederken bunun katoliklikle bir ilişki bulunmadı-

ğı konusu iyi anlaşılmalıdır. Ve yine, sözünü ettiğim dinellik bütün Üçüncü Dünya ve kapitalizm öncesi toplumlarının dinellik kavramıdır.

Soru: Yani bu politikadaki barış içinde birlikte yaşamaya ilkesidir.

Cevap: Evet pratik sonuç budur.

Soru: Bu devam edebilecek midir? Yoksa geleceğin toplumlarında bütünüyle dinel ya da bütünüyle marksist bir egemenlik var olabilir mi?

Cevap: Diyalog kurulabildiği zaman soru çözülmüştür. Bir tarafın diğer tarafa etkimesi de doğaldır.

Soru: Bir yazınızda genç İtalyan sinemasını tutmadığınızı söylemişsiniz. Şimdilerde İtalya'da bazı genç ve iyi yönetmenler var. Bu gün bu konudaki düşüncelerinizde bir değişiklik oldu mu?

Cevap: Öyle bir şey yazdığımı hatırlamıyorum. Yanlış çeşitli konuşmalarından ortaya çıkmış olabilir. Ayrıca şunu söylemiş olabilirim: İtalyan sineması kendi bütünlüğü içerisinde beni fazlaca ilgilendirmiyor, onunla ancak dünya sineması içindeki yeri açısından ilgileniyorum. Aynı zamanda bu gün bizi ilgilendiren İtalyan kültürü, kesinlikle sol İtalyan kültürüdür. Bunu söylemiş olmakla solun marksist sosyalist olması gerektiğini söylemiş olmuyorum. Örneğin yakın zamanlara kadar bir katolik kültüründen söz edilemezdi.

Ancak son yıllarda bu kültüre rasıyabiliyoruz. Bu gün için artık böyle bir tartışmaya gerek yok. Çünkü İtalyada sinema yapan gençlerin hepsi soldur. Yanlış aralarında bazı bireyci üslup ayrıklıkları var, bunların bir kısmından hoşlanabilir diğer kısmından hoşlanamayabiliriz. Genç İtalyan sinemacıları arasında Bertolucci ve Bellocchio gibi değerli yönetmenler vardı. Fakat bu gün genellikle ticari sinema yapmaktalar.

Soru: Incil'in hristiyan propagandası gerekçeği ile yasaklandığından söz ettikiz. Filme karşı kilisenin tepkisini açıklar mısınız?

Cevap: Film genel olarak olumlu karşılansın. Fakat yine de kilise çevresi film konusunda ilkeye ayırdı. Bir kısmı filmiden yana diğerleri ise ne tam yanıda ne de tam karşı, garip bir durum içinde kaldılar. O aralarda bunu etkileyen en önemli öge filmin Papa'nın ortaya atması olduğu yeni görüş tartışmalarının arasında ortaya çıkmış olmasındı. Bu gün Papa'nın yeni görüşleri karşısında reaksiyoner bir grubun bulunması, «Teoramas» filminin konusunda, kilisedeki görüş ayrıklıklarını keskinleştirmiş durumdadır. «Teoramas» filmi bir yandan Katolik Armağanını, Uluslararası jüri ödülünü alırken öte yandan kilise tarafından mahkeme salonlarına götürüldü. Önceleri tepki çok sertti ve kilise tarafından el kondu filme. Yenediği bir yargı filmin seyrine karşısına çıkarılmasına yardım etti. Fakat bu gün yine film mahkemeliktir. Durumu isterseiz şöyle koyalım:



MATTYASA GÖRE İSA

tuda birleşiyorlar. Marksist bir yazarın ilk çıkış noktası, genellikle, irrasyonel ve dinsel bir çıkış noktasıdır. Gramsci'yi düşünelim: İtalyan Komünist partisi kurucularından. O bir entellektüel'di ve doğal olarak bir burjuva entellektüel sürecini devam ettirebilirdi.

Bir işçi değildi ve marksist olması da bu yüzden doğal olamazdı. Onu Marksist olmaya, başka bir söyleyişle marksist bir uygulamacı olmaya yönelten neydi? Başkalarına karşı doğruluk ve sevgi! Bu irrasyonel temelli olgu, yeterince açıklanmamış olsa bile yine dinsel olmayan burjuvazidir. Büyük halk yığınlarının dinsel kökenli oluşu, bizi marksizmle hristiyanlığın bir ortak noktası olduğu sonucuna götürüyor.

Soru: Kutsallık düşüncesinin yaşamda çok önemli rol oynadığı konusundaki görüşünüz de buna bağlanabilir mi?

Cevap: Bir yazar olarak benim için bu kutsallık son derece önemlidir. Bu önemlilik beni burjuvazi ile çatışmaya itiyor. Çünkü burjuvazide kutsallık'ın bulunmadığını görüyorum.

Soru: Kilisede gelişmekte olan yeni hareket konusunda ne düşünüyorsunuz?

Cevap: Kilisenin geldiği bir aşama vardı. Ben de ancak bu sayede İncil gibi bir filmi yapabildim. Şimdilerde ise kilise düşünsel planda bir tutuculuğu sürdürmektedir. Sol katoliklerle sağ katolikler arasındaki çatışma bir çatılamayı açığa çıkarıyor.

Soru: Demin burjuvazinin geniş halk yığınlarına nazaran daha az dinsel oldukları söylendi. Bur-

juvazi kendi çıkarlarını sürdürmek için bu gün dini kullanma durumundadır. Acaba yaptığınız filmlerde bu durumu bir mücadeleyle de amaçladınız mı?

Cevap: Yaptığım filmlerin bir amacı da budur. Mücadeleyi «İncil» ve «Teorem» filimlerimde gösterebilirsiniz.

Soru: Günümüzde devrimci bir hareket bütün dünyada gelişmektedir. Bunun öncülüğünü de gençlik yapmaktadır. Bu ortam içerisinde sanatın yeri ve sizin sinemacı olarak tavrınız nedir?

Cevap: Gençler ve yaptıkları hareketlerle sürekli bir polemik içerisindeyim. Çoğunlukla karşınız birbirimize. İtalyadaki Targam hareketi komünist partisini de aşan aşırı bir sol hareketti. Gençlerin sinema ve sanat olayları konusunda bir takım görüşleri var ki ben bunları paylaşıyorum. Onlara göre kültür ve sinema hareketin içinde olmalı ve onu geliştirmeye yaramalıdır. Bunu kabul etmiyorum. Öğrenci hareketlerinin öncülleri, sinemayı kişisel bir yapım olmaktan öte ortaklaşa bir çalışma olarak görmek istiyorlar. Bana göre sinema ve kültür devrimci harekete ancak dolaylı olarak katkıda bulunabilir. Bu çalışmalarda siyasal bir güdüm olacaktır, fakat kültür ve sinema çoğu zaman çelişik bir yapıya sahiptir. Sanağı bir yapıtı ortaya koyarken içtenlikle davranmalıdır. Kendi çelişmelerini, zıtlıkları olduğu gibi yaşatması ve onları çarıştırmaya çalışması gerektirir. Çelişmelerden kaçmamalıdır sanatçı. «İncil» filmin içinde katolik propagandası bulunduğu gerekçesi ile ya-

Türkiye Cumhuriyeti lâik bir devlettir. Burada «İncil» filminin Türk sansürü tarafından dinsel propaganda yaptığı gerekçe ile yasaklandığını düşünelim. Gerçek soru filmin hristiyan propagandası yapıp yapmadığı sorusudur. Bu da içinde yaşadığımız dünyanın gerçek yapısını ortaya koyuyor. Kapitalizmin egemen olduğu Batı Avrupa ülkelerinde de durum pek farklı olmasa gerek. Burada egemen sınıf burjuvazi, kendisi gerçekte dine inanmadığından dini kullanmaktadır. Ve bütün araçlar kendi elinde bulunduğundan kendisine uyacak bir kamuoyunu yetiştirir ve şartlar. Böyle bir toplumda dinsel film hiç kuşkusuz, onu araç olarak kullanmak isteyen sınıfa karşı açılmış bir savaşı gösterir. Türkiye gibi ıktisaden geri kalmış bir ülkede bu türden bir polemik gereksizdir. Çünkü halkın büyük bir çoğunluğu tarımla uğraşmaktadır ve inançları katıksızdır. Böyle bir polemğin endüstriyel ülkelerde açılması gerekliydi ve ben ancak bunu yapıyorum. Bu görüşümü filmin gösterildiği yerlerdeki başarı ve başarısızlığı doğrulamaktadır. Örneğin kuzey İtalya, İngiltere, Fransa ve özellikle Amerikada da filmin etkisi büyük oldu, fakat politik yapı bakımından Türkiye ile benzerlikler gösteren Güney İtalyada pek tepkiyle karşılanmadı. Türkiye'nin lâik bir devlet olduğunu söyleyemistik. Bu ülkede sansürün dinsel propaganda yapıyor gerekçe ile bir filmi yasaklaması doğaldır. Fakat lâikliğin kendisi, dinsel inanış kılıfına girerse buna karşıyım. Filmin dinsel propaganda filmi değildir. Eğer gerçekten bu amaçla yapılmış bir film olsaydı o zaman sansürün yasaklama kararı yerinde sayılabilirdi. Fakat ben bir şair olarak din üzerine bir film yaptım sadece. Gerçekte yeryüzünde bütün sansür

kararlarına ve sansüre karşı olduğumu da belirtmeliyim: Tekrar ediyorum gerçek lâik bir toplumda yukarıdaki gerekçe ile bir film ancak lâikliği dogma getirme dönüştürüş ise yasaklanabilir ve sonuç olarak; sansür bütün yeryüzü ülkelerinden kalkmalıdır.

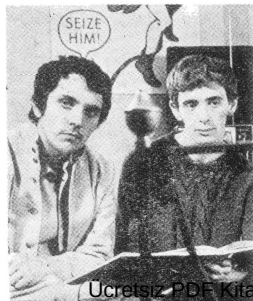
Soru: Film İtalya dışında başka ülkelerde de sansür ya da dinsel kurumlarca yasaklandı mı? Cevap: Doğu Avrupa ülkelerinde, dolaylı ya da dolaysız bir biçimde yasaklandı.

Soru: Arap ülkelerinde filme karşı tepki ne oldu? Cevap: Şimdiye kadar yalnız Mısır'a gitti, henüz sonuçlarını bilmiyorum.

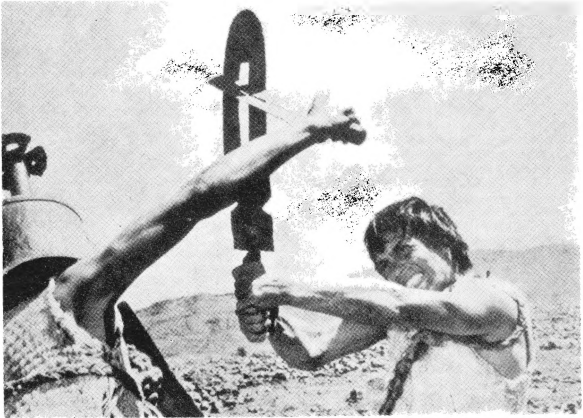
Soru: Genel olarak Batı Avrupa ülkelerinde filmleminin başarı ve başarısızlık şansları neydi? Cevap: Bu ülkelerde filmlemin sınırlı bir entelektüel çevre içinde kaldı. Sinematek ve kulüplerde ilgi ile izlendi, fakat dağıtıma girmedi. Bunun nedenlerini bilmiyorum. Aynı ülkelerde ah-lâki gerekçelerle kitaplarının çevrilmesi de yasaklandı. Yalnız Macaristan ve Çekoslovakya kitaplarının çevrilip basılmasına izin verdi.

Soru: Türkiye'de tasarladığınız film konusunda biraz ayrıntı verebilir misiniz? Çünkü böyle bir filmin hem turizm açısından hem de Türk halkı açısından önemi var. Bildiğiniz gibi Richardson burada bir film yaptı ve ilgililerden hayli yardım gördü.

Cevap: Bu soruya basit bir şekilde cevap verebilirim. Oidipus için uyguladığım yöntemi Medea içinde uygulayabilirim. Fakat onu tekrarlama değil onu aşmak için. Türkiye'de iller dışında ar-kalık bir köy bulmak istiyorum. Yöresel özelliklerin ağır basmadığı fakat sadece ar-kalık bir köy. Böyle bir köy ancak bize o zamanın köylerinin havasını verebilir.



Ucretsiz PDF Kitap Arsivi - <https://rantey.org>



KIRAL OİDİPUS

Soru: «Kral Oidipus» ta o zamanın giysilerine, o özelliklere fazla dikkat etmediğiniz görünüyor. Daha çok kendiniz bir özellik yaratmış gibisiniz. Acaba «İnci» filminde de aynı türden bir önem-smezlik var mıydı, ve bundan sonraki filmlerinizde de aynı tutumu sürdürecektir misiniz?

Cevap: Bundan önceki filmlerimde bu özelliği önemsemedim. Yapmayı tasarladığım «Medea» ise iki bölümden oluşuyor. Birinci bölüm mitolojik yapıda ve bu birinci bölümde yörel giysi özelliklerine dikkat edeceğim, ikinci bölüm ise modern bir bölüm.

Soru: Kaveleroviç'in tarihi filmi «Fıraun»u gördünüz mü? Gördüyseniz bu film konusunda düşüncelerinizi söyler misiniz?

Cevap: Cannes'te filmi gördüm. İlginc bir film-di, fakat ben bu filmi biraz soğuk buldum. Bu benim geçmişle ilgili düşüncelerime uymuyor. Çünkü geçmiş yeniden kurulamaz. Sinemada hileleri ve yeniden kuraları sevmiyorum. Benim için önemli olan bu gün yaşanan hayat içerisinde eskiye benzeyenleri bulup çıkarmak ve onlarla geçmiş arasında bir bağlantı kurmaktır.

Soru: Demin «Medea» için sözünü ettiğiniz ve ilk kez «Oidipus» ta denediğiniz filmin geçmiş zamanda ve şimdi de geçmesi olgusu nereden aklınıza geldi ve bunu nasıl işlemek istediğinizi sorgu-gedi ile nasıl bağladınız?

Cevap: Freud'un sözünü ettiği gibi Oidipus'un

bu gün yaşanan hayatla büyük ilgisel vardır. Modern dünyanın tipik bir çocukluğunu ele aldım. Tipik deney masasına yatırılan bir çocuk gibi. Ve o çocuğun Oidipus kompleksine nasıl yakalandığını göstermek istedim. Bunu algılagelmış yöntemin tersini uygulamakla yapmaya çalıştım. Modern kültür kompleksi bilimsel temele oturtmak için onu çevresindeki mitolojiden soyutlamak zorundaydı. Bense kompleks tekrar mitolojiye kazandırdım.

Soru: Filmin son bölümü yapıtı marksist temele oturtmak için eklenmiş gibiydi bu konuda ne düşünüyorsunuz?

Cevap: O yorum gerçekte marksist değil modern-dir, Freud'un süblimasyon dediği yorum. Bu süblimasyon Oidip te şifir yoluyla ortaya çıkmaktadır. Çünkü onun ölümlü tırelli modeli vardı. Bu önceleri bir burjuva şifri olarak oluşuyor, daha sonra marksist bir şifir olarak gelişiyor, sonunda ikisinin karşısından meydana gelen ve modern dünyanın Marksist görüşünü yansıtan bir şifir çıkıyor ortaya.

Soru: Bütün filmlerinizde yer yer şiddet görül-mekte bunu bize tanımlar mısınız?

Cevap: Bu şiddet beraberinde bir yumuşamayı, bir tatlılığı da getiriyor. Bunun nedeni benim kişisel, bizzatın ruhanî ve duygudur.

Soru: Örneğin Oidip'in babasını öldürmesi sahnesi çok abartımalıydı. Bunu da aynı iç çelişme ne-

denine bağıyabilir miyiz?

Cevap: Bir babanın öldürülmesi olayı gerçek yaşamda sık rastlanırlar olaylardan değildir o yüzden olay doğal bir yakınlıkla verilemezdi. Tiyatro, sinema gibi araçların dışında olayın gerçekte ortaya çıkmasının ne kadar deşhet verici olduğunu söylemeye gerek yok.

Soru: Yine aynı bölümle ilgili bir soru, o deşhet verici sahne içerisinde bir savaş hazırlığının görüntüleri var gibiydi, buraya nereden vardınız?

Cevap: Bu benim için bölümün etkisini arttırmak için değli, bölümü ritim sağlamak için konulmuştur. Örneğin Japon filmlerindeki estetik geciktirmelerle karşılaştırılabilir. Ölümlü bütün çıplaklığı ile vermek, ritmi güçlü bir biçimde zamanına ve yerine oturtma, bir efremlim çabası. Sahnede şiddet var fakat bu estetik bir şiddettir.

Soru: Bir yazar olarak edebiyat alanında bazı kuramcılardan yararlandığınızı söylemişsiniz, acaba sinemada da etkilendiğiniz kuramcılar oldu mu?

Cevap: Bildiğiniz gibi sinemaya biraz geç başladım 40 yaşında. Sinemayla hayli karışık kültürel ilişkilerim vardı. Oyasa edebiyatta normal ve belirgin bir gelişim çizgim oldu. Sinemadaki ustaların biraz rastlantıeseldir. Sonralarda Dreyer'den etkilendiğim farkına vardım. Film çekmeye başlamazdan az önce tanıştığım Japon sinemasının örneğin Mizoguchi'nin etkileri de oldu.

Soru: Filmin birçok yerlerinde bir müzik araştırmasının izleri de görülmekte. Yer yer Diverst, Bach ve diğer bestecilerin parçalarına rastlanmakta. Acaba filmin bütün sahnesindeki Diversit ile Eisenstein'in filmlerindeki bölümler arasında bu açıdan bir bağlantı kurulabilir mi?

Cevap: Eisenstein sevdiğim yönetmenler arasında değildir. Bazı noktaları var ki bana bayağı antipatik gelir. Fakat maalesef psikolojik ola-

rak bana benziyor. Zaman zaman onun estetikmini kendi içimde de duyuyorum. Nitelikli filminin bütün sahnesindeki maskeleri Eisenstein arasında benzerlikler açıktır. Ayrıca Eisenstein'in bütün epik bölümlerini çok seviyorum. Bu nedenden ötürü o müziği kullandım. Gerçekte bu çok karmaşık bir konudur. Filmlerinde müziği belli bir amaçla belli bölümleri daha özgün anlatabilmek için kullandım.

Soru: Dine inanmış bir insanın düşünsel bir aşama sonucu marksist olduğu görülmüştür. Bunun tersi mümkün müdür? Dine fazla uğrayan — bunu sizin için söylemiyorum — bir marksistin dine düşüğü mümkün müdür?

Cevap: Düşünülebilir, örneğin İtalyan yazarı Silone Marksizmden dönmüştür.

Soru: Şiir konusunda etkilendiğiniz şair var mıdır?

Cevap: Rimbaud en çok sevdiğim şairdir. Ve onunla birlikte Maççado'yu severim.

Soru: Konuşmanın başlangıcında edebî dilin ve sinema dilinin ayrı özellikler taşıyan diller olduğunu söylemişsiniz. Edebiyattan sinemaya geçiş ilk filmlerinizi yaparken bu geçiş nasıl yaptınız?

Cevap: Bu ayrımı daha sinemaya başlamazdan önce yapmıştım. Fakat gerçek yaratıcı bu iki dili de kaynaştırabilir. İki dille Türkçe ve İtalyanca yazdığımı düşünündü bu ikileme karşın kültür olarak yine tek olan benim. Bu iki farklı yapı arasında birtakım alışverişlerin olması doğaldır. İkilem içindeki kişinin tek çizgi içinde bulunduğunu söyleyebilirim. Edebi yapısı olan bir kişinin daha üstün bir yapı olan sinemaya geçmesi denilebilir buna. Bunun anlamı ise kültürün tekliğinden geyer.

Yazı diline aktaran:
Altan YALÇIN

Sinematek yayınları: İlk Türk Sinemacısı

Fuat Uzkınay

Nijat Özön

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - <https://rantey.org>