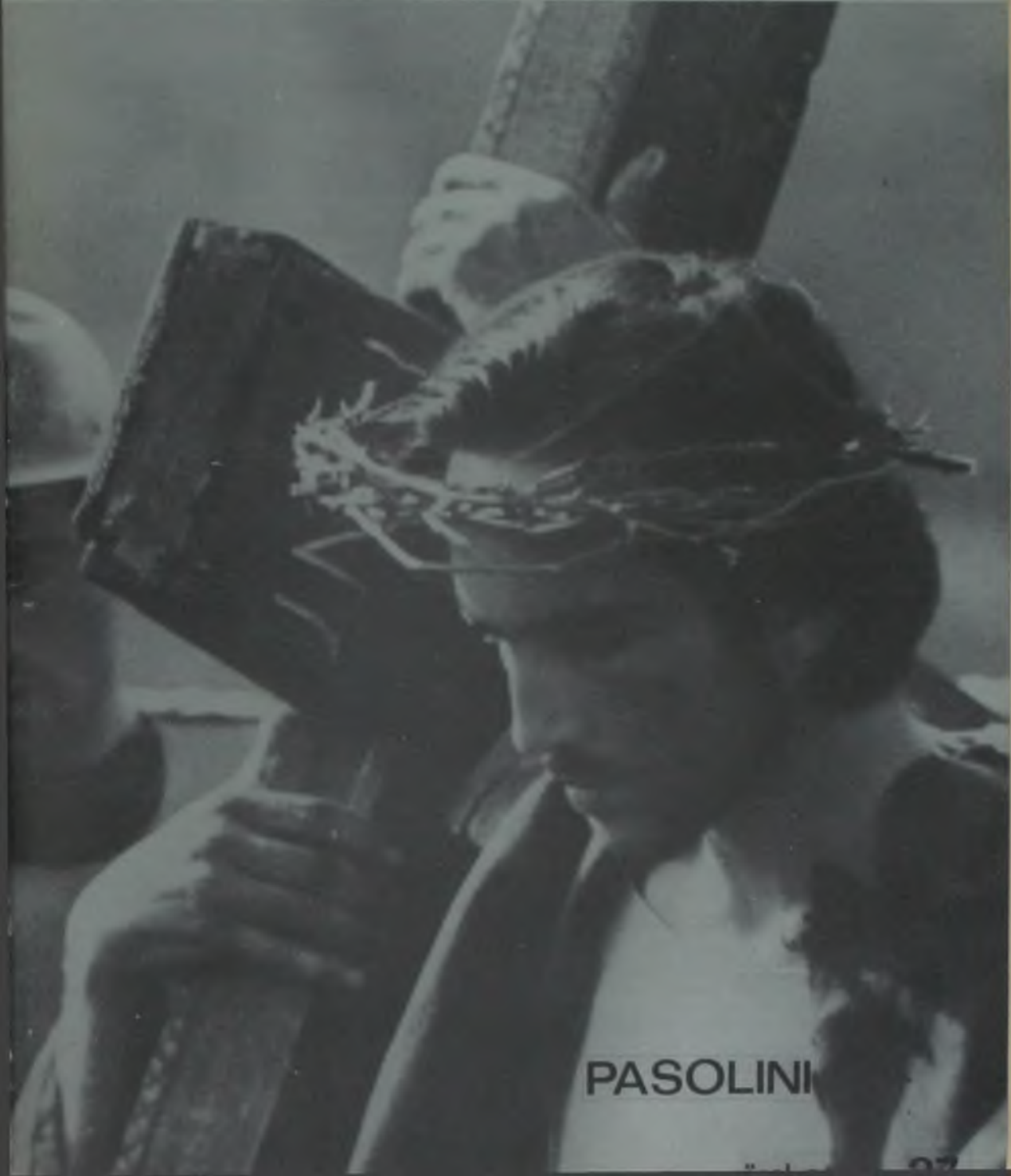


yenı sinema

sinema dergisi • şubat 1969 • 4 lira



PASOLINI

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 semiclojisi : 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 : aziz mattheus'a göre incil / pasolini
- ☐ arka : le samurai / kiralık 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 hacıbaşıoğlu — teknik sekreter: t. akerson — yazı kurulu: hüseyin baş, cevât çapan, onat kutlar, tuncan okan, giovanni scognamillo — dergide yayımlanan yazılardaki düşüncelerin sorumluluğu yazarlarına aittir, dergiyi bağlamaz — yönetim yeri, mis sokak, 12, şerif nân, kat 3, beyoğlu, istanbul — tel: 49 87 43 — ankara temsilcisi: abdullah nefes — ankara bürosu: mithatpaşa cad., 48/9, birlik apt., yenişehir — tel: 12 00 06 — yazışma: p.k. 307 beyoğlu, istanbul — sayısı 4, yılığı 48 tl. — dizgi, baskı: gün matbaası. tel.: 27 39 11 — kapak baskısı : teknik ofset — 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 ahlâkî, siyasî ya da başka türden sakıncalar söz konusu olamaz.

Türkiye’de filmlerin dışında sansür uygulanan bir başka alan yoktur. Filmlerin sansürü eski bir «yönetmelik»e göre ve özel kurullar tarafından yapılır. Bu özel kurullar (biri 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 uyumsuz olduğu 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 yönetmeliği 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 yönetmeliğin kaldırılarak basın özgürlüğünün sinemaya da tanınmasıdır. Ancak bu çözüme varılınca ya kadar uygulayıcılara düşen önemli sorumluluklar bulunduğu inanıyoruz. Birçok yanlarıyla yetersiz bulunan yönetmeliğin hatalarını da film kontrol komisyonları yüklenmekten «maddelerin elverdiği ölçüde» kaçınmalıdır. Sakıncalı filmleri sıralayan maddeler kesin hükümler getirmediklerine göre sansür görevlileri hiç olmazsa bu yargıları sinema sanatı lehine yorumlamalı, sanat değeri bulunan filmlere mümkün olan en geniş hoşgörüyü tanımalıdır. En aşağılık 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 ılımlı toplumsal eleştirilerin ya da halk öykülerinin sudan nedenlerle gösterilmemesine karar vermek gibi garip durumlara düşülmemelidir.

Sansür yönetmeliğinin 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 Afrodit heykeline incir yaprağı takmakla aynı şeydir. Hele hele «ahlâka aykırıdır» diye bu heykelleri müzeden kaldırmak!.. Böyle bir gülünçlük düşünülemez olmanın da ötesindedir.

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

YENİ SİNEMA

"UNDERGROUND,, YERINE "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, sözgelişi renksiz amors ya da üzerine çeşitli şeyler yapıştırılmış 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 sanatı yettiği» düşüncesinin hakim olduğu özentî dönemini henüz aşmamışlardı. Kuru bir teknik gösterinin ötesinde insan ile sanat arasındaki gizli bağıntıyı duyuracak nitelikte değildi hiçbir! **Underground- Yeraltı Sinema, sı, New Cinema - Yeni Sinema** deyimleri-

nin kavram olarak kapsadığı alanın dışındadır 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 demektir. Dünya görüşü, **sweet home** felsefesinin kapısının eşliğinde 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 lâayık olduğu şekilde değerlendirilmiştir.

T. A.



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 lokaskta Sicilya ağzı konuşmamaktadırlar. Yalnız çobanlar, köylüler gibi sıradan kişiler Sicilya ağzı konuştuklarından, bunlarla tragedyanın baş 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 ağzı kullandım.

Bir kez daha «Matta'ya göre İncil» filmine değinerek, hiçbir filolojik çalışmada bulunmadığımı söyleyeceğim; esasen ne biçim ya da 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 değen, somut, halk düzeyinde, öte yandan tarihi sınırlara girmeyen bir devri canlandırmağa çalıştım. Bu bakımdan, örneğin giysiler konusunda, Danilo Donato ve ben laboratuara şu sloganı yazdık: «Barbarik ve indî (rastgele)».

Kesin olarak belirtilmemiş olsalar da, Freud ve Marx gibi içinde yaşadığımız zamanın belibaşlı bir takım sorunları bir köşeye atılmazlar.

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 ilgilen-diren 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 dakikalarında 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 anlaşılmağım için). décadent bir ozandır; sonradan yaptığı işin yararsız olduğunu anlar, toplumsal ilerleme ozanı oluverir 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 başladığı yerde birer».

Oedipus'un sonunda söylediği ve anlamadığım bir esrarlı cümleyi yunancadan olduğu

gibi çevirip öylece koydum, çünkü, anlaşılmasa 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; gelgelelim bu filmde kendimi hallucination'lu bir kimseymişim gibi sunduğumdan, hiçbir açıklamada bulunmak istemiyor, onu (cümleyi) esrarına bürünmüş olarak bırakmak istiyorum.

Estetik bir uç nokta değildir, bunu genel olarak sinemadan söz ederken söyledim ve burada çok karışık bir kuram alanına giriyoruz. Ama kısaca şu: Sinema tıpa tıp yaşantıya benzer; çünkü herbirimizin önünde doğuştan ölüme değin aralık vermeksizin arkamızdan gelen, virtüel ve gözle görünmeyen bir film makinesi vardır. Gerçekte sinema yaşantımızı boyunca süren sonsuz bir séquence düzlemidir; bu bakımdan gerçek séméiologie'siyle sinema séméiologie'si aynı bilimlerdir.

Bir film yapılırken, bu séquence düzlemi bir yerde kesilir ve işlehip geliştirilir; kısacası birimiz öldüğünde ortaya çıkan aynı durum belirir. İçimizden birinin yaşantısı yalnız öldüğü anda bir anlam kazanır: o ana kadar yaşantı çözümlenmez, anlaşılmaz bir durumdaydı, çünkü her yeni eylemimiz önceki yaşantımıza 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 herşey düşer ve değeri olan şey kalır; montaj bir filmde aynı işi yapar; ama bu, tekrar ediyorum, 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 kadar olgunlaşmamış olduğumu gösterir. Bu filmi şimdi çevirdim, çünkü daha yaşlıyım ve filmin konusundan daha da ayrı, uzağım. Bilmem filmde, ötekilere göre, nesnelerin güzelliğinden hemen hemen kopuk

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

Ne yazık ki bir film yapılırken hep bu dublaj zorunluğu ile karşılaşır; bu bakımdan gerçek italyancada değil halk şarkılarında duyduğumuz o garip dilde, gördüğümüz o garip peyzajda (Fas'ta)dır. Bu şarkılar aslından kayd edilen romen halk şarkılarıdır ve yunan tragedyasındaki koronun yerini tutmaktadır. Tabii ben aksiyonu durdurup bir episodla öteki arasına koro görevini yapacak bir ya da birkaç kişi sıkıştırıramazdım. Bu bakımdan durmadan sürüp giden bu uzak şarkıya koro görevi yükledim.

Çok kez Oedipus-Freud kompleksine değindiğimi söyledim. Ama bu olaydan çok uzak kaldığımı da söyledim. Bu olayı yeniden mythoslaştırdım. Açıkçası benden beklenebilecek işlemin tersini yaptım: Freud'tan kalıp mythosa vardım. Bu bakımdan mythosta herşey anlaşılması zor, birkaç anlamlı oluveriyor. Evrensel kişinin araştırılması demek olan bu filozofik anlam tabii vardır ve bunun için de film bittiği gibi bitmektedir.

Filmin kesin olarak iki bölüme ayrılmış olduğunu görmüş olacaksınız. : birinci bölüm sessizdir, topu topu yedi sekiz ya da az daha fazla konuşma geçiyor. İkinci bölümde Sofokles'in tragedyası hâkimdir. Birinci bölümde fantastik eleman olarak peyzaj ağır basıyor. Çünkü, önce de söylediğim gibi bu film benim için bir hallucination, önce sözünü ettiğim estetizm elemanlarıyla ayık olarak gördüğüm bir düştür.

Filmin kaderciliği 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 hattâ adını işiten 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 alkışına rağmen-İtalyan ticari furçasının yarı felâketine uğradıktan sonra, yakında Paris'de gösterilip ve hem halkın hem de eleştiricilerin büyük beğenisini kazandı. Ama Paris bütün dünyaya demek değil ve **Edipo**'nun şu sırada başka yerlerde görülebilme şansı yönünden durumu hiç de iç açıcı görünmemekte, ticarî açıdan inanılmaz dalaveraların karışmasıyla çevrili olduğu söylenmektedir.

Teorema'ya gelince onun karşılaştığı güçlükler daha bir gösterişli çeşitten. (Bu

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



AZİZ 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 cezaevinde 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 dinlendiği Venedik mahkemesinde her ikisi de beraat ettiler. Mahkeme «filmin sanatsal

değerinden ötürü müstehcen sayılmıyacağı» kararına vardı).

Kuşkusuz, **Teorema** daha ilk andan beri, hattâ çekimine başlanmazdan 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 alışılmış 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 hikâyeci 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. Tümünün 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-



TEOREMA

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

İdeolojinin güçlü ve aydınlık olduğu-ve «diyalogun» halkın giriştiği bir şey olmaktan çok sözlükte kalmaya yüz tutan bir sözcük olduğu-İtalyada sonuç kaçınılmazdır: Pasolini adı bazı özel siyasal çevrelerle kilise çevrelerinde lânetlenmiş 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 girişip başından sonuna kutsal görünüşleri mitolojik nitelikten sıyrarak ve **Matta'ya göre İncil** adını taşıyan bu eserle o güne dek yaptığı filimlerin de en iyisini veren bu marksçı 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 uğraşısı). Bu bir terimleri tanımlama sorunu mudur? Yoksa onun kendine özgü eyleşimsel 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 göre ise (bunların arasında ben de varım) Pasolini çağımızın anaforumu en can alıcı yerinde yansıtan bir çeşit reflektör, bir alay çatışık güçten etkilenerek «gerçeğin» peşinde koşan, umutsuzcasına dürüst ve içten bir sanatçı-aydın kişidir. Ama belki yolu da belirlemede, hayatın ruhsal görünümü ile bilimsel maddeciliğin, markçılıkla 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 tavriyla 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 araştırıyı genişletmek için bir araç olarak kullanır. Jean-Luc Godard (Richard Roud'un tam yerinde belirttiği gibi «öykücülerle filmcilerin dünyanın, gerçeğin tahliline yargılı olduklarını, ressamlarla müzikçilerinse 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, sanatla tehlike yaratır. İdeolojiyle, fikirlerle, kanılar, v.b. la bu apaçık ön-uğraşı bütün sanatsal boyutların gerçekleştirilmeden 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 kadarınca Pasolini (örneğin 1965 deki Uccellacci 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 yönden 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 tutarlılığı yansıtan birer sanat eseridir.

EDİPO RE

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

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

Pasolini bu işte Yunan trajedesinin kendine özgü niteliklerle bağlı bulunduğu o özel dünyaya bakışı ve duyarlılığı hesaba katamazdı. Yalın 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 görünümünü 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. Şiirsellüğün gerektiği yerde şiirsellik artık başka bir anlamda gerçekleşmek zorun-da kalacaktır. Ama bu işlem daha da öteye gider. Sofokles seyirci yığınlarını adetâ bü-yülemiş, onlarda inançsızlığın yarattığı gerili-me yönelen istekleri zorlamıştır; Hitchcock'un bile hiç bir zaman aşılamamış olduğunu kabullenmek zorunda kalacağı gerilim değ-erlerini toparlayan bir düzen içinde dramatik şiirini kurarak bunu gerçekleştirmiştir. Paso-lini 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 yaymaktadır. (Oldukça cüretli bir yöntem ve şaşırtıcı bir sıralamanın, eskilerin kronolojik zaman sırasına saygı duymalarına karışık, modernlerin 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 vermektedir. 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, hazır-lıksız, öykü değerlerinin sömürülmediği, bir çok yönlerden açıklanmasına bile girişilme-miş, yalnızca önümüzde güzellikleri, gizlilik-leri ve dehşet vericilikleriyle patlamaya bı-ra-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 çağrılır ve bizler en derin seviye-de birleştığımızı anlayıveririz.

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, adilliği, gücü, gereksinisi, aşkı şe şefkati kar-karşısında savunusuzdur, insan kendi kade-rine yönelmiş olarak özgür bir varlık, daha üstün bir kaderin ve egemen olamadığı gizli güçlerin elinde bir oyuncaktır.

Fırıl fırıl dönüp dolanan, güneşte kamaşıp açılan ve hemen hemen Oedipusla aynı tem-poda soluyan ve tıkanan bir kamerayla Pa-solini (şiirsel sinemanın ilkelerine bağlı ka-larak) filmini vahşi, haşın, barok bir nitelikte donatır. Bazı gerçek öğelerle trajediyi «açık açık» Fas'ın herhangi bir bölgesinde düzen-lenirken-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 sahnele-rinin ele alındığı ve Pasolininin bir çeşit gü-venliğini yitirmiş görüldüğü parçalarda fi-limdeki tazelik ve yoğunluğun çirkin bir teat-rallikle tehlikeye düşüşüdür.

gerçekleştirme kapısını açar. Bunu ne Gourdvardi oyunbaz sıçramalar keser ne de öylesine bir uzaklaştırma. Pasolini'nin şiirsel girişiminde yalnızca gerçekçilik bir çıkış noktasıdır. Hemen hemen isterik bir oyun üslubu, çığlıklar, sinirli bir tutukluk, fizik bir gerginlikle yoğunlaştırılmış olan kamera çalışması ya da eylemin nerdeyse isterikleşen şiddeti değildir yalnızca bu. Daha çok tutku, zulüm ve sevdâ ile kalbi atan filmin tümü. Dehşet içinde ya da sırâ dolu, başa geleceği önceden sezmenin korkusu içinde yakın yüz çekimleri; çöl, gök ve surlarla çevrili kentlerin uzun çekimleri; açık arazinin kahverengi, gri ve yeşilleri, giysilerin acı kırmızıları, mavileri; çarpıcı arab müziği, ilkel danslar ve dinsel dua törenleri-Pasolini bunların tümünü bir tek görüşe vardırıarak, tümünü şiirsellikle, yoğunlukla, insanın ruhuna erdştirerek yönetiyor.

Başarının ölçüsü modern seyirci yığınının, örneğin Laius'la adamlarının öldürölüşü sahnesinde dehşeti ya da Jacosta ile evlilikte umutsuz tutkunun felâkete dönüşündeki acıyı gerçekten duymasındadır. Ürmüş ve şaşkına dönmüş Oedipus'u yol sapağında bir çocuk gibi döne döne kaderin kaçınılmazlığından kurtulmaya savaşıyor dururken, onu elbette gene ilk noktaya yani belli kaderine gerisin geriye götürecektir olan o seçimi zorunlu ve gözü kapalı aradığı yolda şansını zorlar-ken seyredişimizde sanırım derinden derine sarsılmışızdır. Biribirini izleyen sahneler bu seviyede (yani gerçekte bir çok seviyelerde) gelişmekte; ve Pasolini ögesel buluşmanın yoğunluğunu alıp götürmek içinde bütün durakları kaldırmaktadır.

İlkel ve ögesel olana yönelen bu arayış içinde Pasolini'nin modern duyarlığa bağlanması yerterince paradoksaldır. Modern yansıtıcılar ve düşünçesini, duyusunu biçimlendiren çağdaş akımların tümü önümüzdedir. Oedipus'un ve (ve Pasolini'nin) çeşitli olaylarla-dehşet, büyüleniş, çekicilikle iticiliğin birliği içinde-bağımlı oldukları bir yönde birleşimdeğerleri bizim de o kadar farkında olduğumuz deneyin karmaşıklığını yansıtır.

Pasolini daha önsözünde filmin şaşmaz bir Freudçu bildirisi olduğunu ortaya koyar. Filmin özellikle son sözleriyle de kendisinden bek-

lendiği gibi, Marksçı çizgiler içinde bir yoruma da olanak verir. Sahici bir deney ve kaba gerçek önünde, bir arayış olarak filim kususuzcasına çağdaş bir ruh taşır. Filmin fizikötesine yönelen araştırması ve ana-hedefi bakımından içeriği belli herhangi bir duyarlık ya da felsefe sisteminin dışındadır. Pasolini **Edipo Re**'de kendi duyarlığı, kendi davranışları, kendi kuşkuları ile yüklü kişisel bir eser yaratmıştır. Bunun da ötesinde filim, evrensel insanın hayatın sırları karşısındaki acılı haykırışı ve şaşkınlığıdır.

Bir şaheser karşısında mıyız? Değiliz sanırım, çünkü Edipo Re kusursuz bir sanat eseri olmaktan başka bir şeydir. Dikkati çektiğim gibi bazı sahneler yanlış bir teatrallığe düşmektedir; barok eyilim ve gerçekçilik arasındaki üslup çekişmesi bir çok eleştiriciyi rahatsız etmiştir. Görsel açıdan şiirsellığe yönelen bu araştırmada Pasolininin (Picturesque) ve (liturgique) öğeleri alabildiğine uzattığı söylenebilir. Son kerteye ulaşan feryad figanın, şiddetin, kan deryasının filmin aleyhine işleyen öğeler olması pek olanaklıdır. Ama gene de bence bu filim ufak tefek başarısızlıklarından çok erişilmiş değerlerinin önemliliğine göre yargılanmalıdır. Sinemayı hayatın sırları ile böyle açıkça karşı karşıya getirmek-teki ustalığı yönünden filim Sofokles'in anıtsal başarısının peşine takılmaya değmez biri karşısında olmadığımızı gösteriyor. Kuşkusuz, bir klâsik Yunan konusuna bugüne dek girişen en iyi örnek karşındayız.

TEOREMA

Pasolini için şiirsel sinema araştırması Edipo Re ile sona ermiyor.

Daha sonraki filmi olan Teorema'da gene insan koşullarına dair sezdirmelerle dolu bir mesel (parable)den yola çıkıyor, ama bu kez bu mesel kendisinin, yeni yayınlanan öyküsünün bir uygulaması olarak beliriyor. Kişisel bir yoğunlukta, alışılmamış türden bir film olarak Teorema Pasolini'nin bugüne dek yaptığı en ustalıklı çalışma niteliğini taşıyor. Bu filmle Pasolini görüş tarzı ve duyarlığının sanatsal dışı durumunu bütünüyle tamamlamaya elveren bir teknik ve biçim ustalığına erişmiş yaratıcı bir usta kişi olarak ortaya çıkıyor.

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, yattıkları 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 müstehcenlik suçlamasını ele alalım. Venedikli biri ya da bir başkası, henüz kışları kaldırtan sorunun ne olduğunu duymamış olanlar bilirler 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, önü 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 olanağını tümüyle yitiren beş kişi bırakarak esrarlı bir şekilde ortadan kayboluyor. Her biri bir karşılık arıyor artık ya da kaçışa sığınıyor: ya çılgınlıkta 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 müstehcenlik 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 müstehcenlik sorunu ne denli bir şeydir, anlamaya değer. Filim gerçekten en sıkı ahlâksal görüş açısından yargılandığında bile müstehcen midir? Müstehcenliğin tamına ne olduğunu tanımlamak gibi hemen hemen aşılmaz bir görevi yüklenmek kimseye düşmeden... Pasolini kendisi kökten bir görüşü ortaya koydu: Cin-

sel buluşmaları ele alışındaki çekingenlik ve frenleyişle, 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 görünümünün seyri ve bunların simge niteliğine şiirsel dönüşümleriyle sanatçı seyircisini, en derin ve en gizli istekler içindeki insan ruhuyla yüz yüze getirir. Filmü bürüyen cinsellik kendi içinde biten bir şey olmaktan fazladır; o başka bir şeye olan çağırısı ortaya koyar. Ekleme gereksizdir ki bu filmde bizler o zevksiz duygusal cinsellikle etin birbirine karıştığı yarı pornografik ve şu ya da bu yoldan ticari sinemaya lâıyk olduğu kötü ünü sağlayan örneklerin fersan uzağında bulunuyoruz.

İnsan bu tartışmaların neden çıktığına şaşırıyor. Acaba bu, Pasolini'nin siyasal 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 müstehcenlik alanındakiler) hoş görülebilir ve içeriğin yapısında eriyip gider. Ama içeriğin kendisi başka anlamlara da çekilebilmenin kaypak zemini üzerinde gidip gelmeye başladıkça, savunma silâhının da tetiği oynamaya başlar ve tepkiler aniden belirlip sıklaşırlar. Ve böylece cinsel yasaklamaya evet, teoremaya hayır denir.

Kuşkusuz Teorema paradoksla iç içe bir film- dir. Yukarda sözü edilen kesin ve hesaplı du-

ruluğu bir coşku yoğunluğuyla yanıp tutuşur. Ama paradoks bunun da ötesine geçer: zihinsel bir aydınlığın ve ustalığın kendisini kabul ettirdiği filmin başka anlamları amaçlayan yapısında çok şey çözümsüz kalmıştır. Bütün bunlar yorum çokluğunu ortaya koyabildiği kadar, bazılarınca Teorema'nın bir yandan neden eni konu dinsel bir eser öbür yandan da bazı kilise çevrelerince neden «ağır bir saldırı» olarak ele alınışını açıklayabilir.

Filmin ilk yarısında, Pasolini en özenilir cinsinden görsel terimler kullanarak ideal bir dünyayı gözlerimizin önüne serer: güzel bir ev, nefis bahçeler; kibar nazik insanlar, başarılı sanayici bir baba, zarıflığına erişilmez bir ana, iyi okullara giden çocuklar, böyle bir evde 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 gerçeklerinden ilgisi bütünüyle kesilmiş bir ideal düzen (böyle bir hayatı mümkün kılan sömürü ile diye de ekliyebilir Pasolini). Ama hemen bunu filmin ana deneyi izler ve bu kişilerin korunaklı dünyası da çözülmeye başlar. Bu deney filmin de, yorum yaygaralarının da anlaşılması için tek anahtardır. Garip genç yabancısı ile beş kahramanın arasındaki cinsel buluşmalar acaba neyi belirtmeye yarıyor? Büyüsüne kapıldığımız şeyi bilmek de isteriz. Pasolini'nin kahramanları dinsel bir tören havasında ele alışıyla yukarda da ileri sürdüğüm gibi onlar duaya benzer bir şeyin simgeleri halindedir. Bence bu dua, diyelim ki Tristan - Isolde efsanesi olmanın ötesine geçen açık açık cinsel bir yorumla sınırlandırılmaz.

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 dinsel sezgirmelerin peşine düşmesini sağlıyor, örneğin genç adamda İsa'nın kişiliği kavranmak isteniyor. Pasolini'de biraz bunu benimsiyor ama hemen özel durumu belirliyor: «bu isanın insanlar arasına gelişinin öyküsü, ya da modern dünyanın içine sokulmuş bir

mesih değildir. Tanrıdır bu, yaratışın korkunç tanrısı. Yehova'dır. Benim kutsalla bağıntılı oluş tarzım çocukluğumdan beri değişmemiştir. Kutsal gerçek olandır, asıl gerçekçiliktir, benim ön-üğraşım olan bir şeydir. Bütün eserlerim insan varlığının kutsal olanla bağıntılarına ve gündelik hayat içindeki kutsallığa yönelmiştir. Kapitalist burjuva toplumunun ezme için elinden geleni yaptığı ama daima bir yolunu bulup ortaya çıkıveren işlerdir bunlar.»

Pasolini'nin görüş noktası açıkça belirlenmiştir ve kesinlikle kendi eserini herhangi bir açıda zorlamamaktadır. Gerçekten Teorema'nın ikinci yarısı İncilden kaynaklarla haşır neşir, hattâ sezdirişleri yönünden daha da dinseldir. Ama Pasolini'nin cümleleri açıkça bütün sorunları kapsamak işine girmiyor. Örneğin Filminin ne derinlemesine karmaşık olan doğasına ne de kamera beş kahramanı deney ve uyanıklık içinde hayatı yıkan darbenin kendileri için getirdiğiyle uzlaşma çarelerini arayışlarında izlerken yarattığı esrarlı havaya değiniyor. Burjuva hayatı artık yapmacık, kırgınlık dolu ve boğucu bir şey olarak duyuluyor. Yabancılaşmış ruhen hasta, bütün tüketici arzuları, duyguları ve gereksinimleri gevşemiş, artık başka her şeyi soluk ve anlamsız kılan o içlerini bürümüş güçler sürüklüyor onları. Yeni gerçekler onları umutsuzcasına bir çeşit şifa, bir çeşit cevap arayışın uzağına alıp atıyor. Ve hiç bir yer çeşitli çözümler ya da tasarlanmış kaşıçılar, 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 getirmek üzere biçimlendiriyor.

Teorema'yı meydana getiren her şey, kesinlik ve açıklığa rağmen zihinsel bir tam saptayışa güçlük çıkarıyor ve herhangi bir «sisteme» indirgenme olanağını vermiyor. Bu film «bir homoseksüel olmanın güçlüğü» deyişiyle açıklanmasına çalışıldığı kadar Freudçu bir serüvene de denk düşebiliyor fizik ötesi ve toplum bilimsel alanlara açık oluşu yüzünden salt freudçu bir çerçeveye de kapalı kalmadığı söylenebilir. Filim aynı zaman-

da «burjuva toplumunun ruhsal etkiyi azaltan görünüşlerine karşı marksçı bir suçlama olarak görülüyor ve kesinlikle böyledir. Ama bir yandan da bağnaz marksçılığın sıkı sıkıya maddeci ufuklarını aşkınlaştıran alanlara süzülüyor. Dinsel yorum yönünden filmdeki öğeler her zaman belirtildiği gibi dinin delilik ve boşunalık seviyesine acılı ve zahmetli indirgenişi açısından görülebilir. Yarı umutsuzluğ ve boşuntu ile dolu, sıkı sıkıya isteriye bağlı, içinde huzurun ve kendini bulmanın hemen hemen bütünüyle olmadığı bir din; bazılarına göre, simgesel yaklaşımların ancak cinsel seviyelerde olabileceği bir din; ve sonuç yönünden, dünyasal değerlerin tamamlanmaları ya da biçim değiştirmelerden de çok onların reddi üzerinde temellenen bir din; öyle bir din ki, eklemek bile gereksiz çağdaş batının dinsel duyarlılığı açısından hayal kırıcı ve bir film dinsel alana girmek cesaretini gösterdiği zaman belli bir doğmacı bağnazlık beklemeye kalkışanlarca benimsen-

mesi olanaksız bir şey.

Pasolini bizleri insan varlığının en derin sorunlarıyla hem yüz yüze gelmeğe zorluyor.. Çağımızda gerçeği özenerek düzenlemek de öylesine egemen bir rol oynayan Marksçı ve Freudçu bakış yollarına baş vurarak, insanın, fiziksel alışkanlıklarından ibaret olan bu tüketim toplumu yüzünden karşı karşıya geldiği ruhsal ölümü açmıyor.

İnsanı bize her şeyden yoksunluğu içerisinde ama asıl yanlarıyla, sonuna dek varan istekleri başka birşeye olan sonsuz susayışıyla sunuyor. Ama insanın hayatta, kendi gücünü aşan bir sırla karşılaştığında açık bir seçimi vardır - (Pasolini'nin gördüğü gibi) - insan kendi «nihai» anlamına ya da dinsel bir çözümden, aşkın (transcendent) olanda bulabilir ya da her şeyin temelindeki saçmalığın boşuntulu inancına, hattâ delilik ve umutsuzluğun içine çekilebilir.

Çev : Sezer TANUĞ

SİNEMATEK HABERLERİ

Türk Sinematek Derneği kuruluşundan bu yana ilk kez film gösterileriyle ilgili olarak ciddi güçlüklerle karşı karşıya kalmıştır. Gerçekten de düzenli bir biçimde uygulanan gösteri programları, birdenbire özellikle Ocak ayı içinde aksamaya başlamıştır. **Georges Melies Toplu Gösterisi** ile başlayan **Bunuel'in Nazarin**, **Visconti'nin Yabancı'sı** ile devam eden program Ocak ayında «Viridiana»nın başına gelenlerle alışılmış düzenini kaybetmiştir.

Önce Viridiana sonra **Jancso'nun** «Umutsuzlar» daha sonra da **Methodi'nin** «Beyaz Oda»sı sansür tarafından yasaklanmıştır.

Viridiana ve Umutsuzlar için bir üst merci'e itiraz yapılmış ve bu filmlerin gösterilmesi «izni alınmıştır». Beyaz Oda içinse, itiraza rağmen gösterilme izni alınamamıştır.

Sinematek'in yöneticileri de üyeleri de neyin niçin yapıldığını pek iyi bilmektedirler. Ama bütün bunlar sinema sanatının soyulaşmasını gerçekleştirmeye, sinemanın büyük önemini mutlaka zihinlere yerleş-

tirmeye kararlı olanlar yollarından alıkoyamayacaktır. Filmler yasaklanacak, kanun yollarına başvuracağız. İtirazlar geri çevrilecek, başka filmler geri çevrilenlerin yerini alacak. Sinematek sürecektir... Ve de tek dayanağı sinema'ya bağlı üyelerinin sebatı, inadı, direnmesi ve sinemaya olan dev tutkularıyla.

Şubat ayı programı Sovyet yönetmeni **Donskoy'un** ünlü üçlüsünden sinemaya uyarladığı «Ekmeğimi kazanırken» ve «Üniversitelerim»in gösterilerini ile başlayacak, bunları **Ofson Welles'in** **Kafka'dan** uyarladığı «Dava» filmi izleyecek. Şubat ayının öbür üç filmi ise **Pasolini'nin** üç filmine ayrılmış bulunuyor: «Mamma Roma», «Aziz Matheus» 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 İsveç Sineması Toplu Gösterileri** izleyecek. Toplu Gösteriler dışında kalan haftalarda ise **Sovyet, Çek, Macar, Polonya** sinemalarından 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 çesit 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 yazarken, «Kral Oidipus»un işlenişi canlandı kafamda. «Theorema», ahlâkdışı cinsel ilişkilerin en az beş kez büyültülerek, ve içine Tanrı fikrinin de karıştırılarak verildiği bir film; 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 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 yapıt 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 ulaşıp 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

seçme. Oidipus, ilkin çöküş dönemindeki bir ozan, sonra Marx'çı bir ozandır, sonra hiçle-
şir, son anlarını yaşayan 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. Ölülerini 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 kapılıverir-
im. 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 ar-
zusunu 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-
şünür 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-
ğım 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 saptadım. 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 edilmişti. «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 korosu yerine, orda bulduğum mü-
ziği, halk şarkılarını koydum.

Cahiers: Gerçekten de, «Kral Oidipus'ta, çe-
şitli müziklerin görevi birbirinden ayrı: Japon
müziğinin rolü, Rumen halk şarkılarınınakine

benzemiyor.

Pasoloni: Japon müziği, en son bölümde tekrarlanıyor. Bu, en beylik deyimiyle, «Oidipus'un alinyazısını anlatan tema»dır. (Ayrıca, az önce alaylı bir deyişle, söylediğim gibi Oidipus çöküntü dönemindeki bir ozan kılığına girdiği zaman da yine aynı tema duyulur.) Rumen halk şarkılarıysa, halkın içinden çıkmış, gerçekçi halk türküleridir; bu halk korkunç bir yumruk altında, ya salgın bir hastalığın ya da zorbalığın yumruğu altında inlemektedir; bir daha belirtiyim ki, bunlar, filmime oldukları gibi alamayacağım Koro'nun yerine kullanılmışlardır.

Cahiers: Oyuncuları nasıl seçtiniz?

Pasolini: Franco Citti'yi, daha «Accattone»yi çevirirken kafama koymuştum. İlk düşünceme sadık kaldım. Başlangıçta bilinçsiz bir seçimdi bu, ama şimdi köklü nedenlerini görüyorum. Bazı eleştirmenler, Oidipus'u aydın bir kahraman olarak ele almayışımı yerdiler: oysa ben asıl bunu istemiyordum, Franco da böyle bir kahraman olamazdı. Çünkü bir aydın, yapısı gereği, her şeyi önceden bilir, Oidipus'sa doğruyu bilmemekte, yavaş yavaş ortaya çıkarmakta. İlk bu doğruyu görmek bile istemekte, ama bir kez yola çıktıktan sonra, öğrenmeye can atmakta. Eylemde bulunmaya, birtakım şeyler yapmaya yazgılı, yaptığı şeyleri anlamaya, tanımaya çalışmayan bir adamın öyküsü bu. Onun için de, doğruyu bulup ortaya çıkarışı, inandırıcı bir biçimde, dramatik, giderek saldırgan olacak çocuksu, basit bir adam seçtim.

Cahiers: Oyuncunun, oynayacağı kişi karşısındaki tepkisi ne oldu?

Pasolini: Franco, benimle çalıştığı zaman, kendisini, neyse onun için kullandığımı bilir. Bu yüzden de, yorum konusunda hiç kafasını yormaz. Çekim sırasında, sözcüğün çocuksu anlamıyla, ağız bir karış açıktı, yani gözü korkmuştu.

Cahiers: Franco Citti'yi «Accattone»de, hattâ «Mamma Roma»da seyrederken, bir yorum yapan bir oyuncuyla karşı karşıya olduğumuzu hissetmiyoruz. «Kral Oidipus»taysa, hissediliyor.

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

soylu sınıftan çıkmış bir oyuncu olmadığını, tam tersine, hani şu «doğuştan oyuncu» dediğimiz insanlar arasına girdiğini biliyordum. Kullandığım oyuncuların bir kısmı, sırf iyi fotoğraf verdikleri için oyuncudurlar. Franco'daysa bunun ötesinde bir şey var.

Cahiers: Silvano Mangono'nun oynadığı kişinin en güzel yanı (Jocaste), ruhbilimden bütünyle yoksun oluşu... Hayalet gibi bir şey yanı...

Pasolini: Benim istediğim de buydu zaten. Daha önce söylediğim gibi, Oidipus'un benim için anlamak değil, eylemde bulunmak üzere yaratılmış bir adam olmasına, ve kendi doğrusuna doğru yavaş yavaş ilerleyişiyle olayın dramatik yanını meydana getirmesine karşılık, Jocaste bambaşkadır; katkısız bir giz'dir o. Yalnız, enine boyuna ölçtüktükten sonra şunu belirtmeliyim ki, bence, Jocaste, Oidipus'tan daha başarılı verilmiştir. Ben, Jocaste'la, kendi öz anamı canlandırdım, yani kalıp değiştirmeyen bir anayı: tıpkı bir denizanası gibi, o da dıştan değişmekte, ama en küçük bir evrim göstermemektedir. Sözü'nü ettiğiniz hayalet gibilik de işte burdan geliyor.

Cahiers: Peki ya öbür oyuncular?

Pasolini: Onları, hemen hemen keyfi seçtim. Film içersinde, yarı alaycı bir kutsallıktan çıkarma işlemine ihtiyacım vardı. Ayrıca, ruh ve bedenimle efsanenin içine gömüldüğümünden, den, gülünçlükten kurtulabilmek için, kendimi belli bir uzaklıkta tutmaya, öyküden kopmaya da ihtiyacım vardı. (İçimden geldiği gibi davransaydım, Allah bilir nereye varırdım.) Öbür oyuncular, beni frenlesinler diye bile bile seçtiğim kişilerdi: örneğin, haberci rolü için Ninetto'yu işte bu yüzden seçtim. 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: arkasındaki o yarı gülünç uzantıyla, hem ciddi, hem gülünç Creon'u yerli yerine oturtmakta. Tiresias için, daha başından Orson Welles'i düşünmüştüm, ama elde edemedim.

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

Pasolini: Çok daha başka olurdu diyemiyecğim. Yaratılacak kişinin bir başka türlü

olurdu, ama tersi olmazdı elbet. Çok büyük bir oyuncunun oynadığı (nitekim Julian Beck de öyledir), son derece efsanevi bir Tiresias çıkacaktı ortaya. Yalnız, Welles, bu kişiye, her zamanki zekâ ve yirticiliğiyle donatılmış, ahlâki bir boyut kazandıracaktı: suçlayıcı bir Tiresias olacaktı. Julian Beck'se, öyle değil, o daha akıldışı, daha şiirsel, sözcüğün en giz dolu anlamıyla, daha peygambersi. Oynadığı kişinin ahlâkçı 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, gırtlığıma 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 bütünüyle 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 bütünüyle 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. Ör-

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 bütünü görebildim, ve bir aylık çalışmanın sonucunu bir anda görmenin yarattığı korkuyu, tragedayı 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. Yapım güçlükleri yüzünden bu iş gerçekleştirilemedi. Filmin «işçi» bölümünü Milâno'da, fabrikaların yanıbaşında, «kentsoylu» bölümlerini ise Bolonya'da (yani öğrencilik ettiğim, bir bakıma, «çöküntü dönemini yansıtan» bir

ozan olduğum yerde) çekmek isterdim. Bak-
tım ki hem Bolonya'da, hem Milano'da çalış-
mam gerekiyor, ikinin 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
anılarıma benzer şeyler bunlar. Örneğin, ço-
cukluğumdan söğüt ağaçları kalmış belleğim-
de, film öyküsünde de söğüt ağaçları var:
onların yerine kavak ağaçlarını 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 yaptırdım. Su-
bayın giyimini, 1930 yıllarındaki bir subayinki-
nin aynıdır.

Cahiers: Ancak, çağdaş bölümün çekimi için
başvurulan yollar Eski Yunan'la ilgili bölümlerinkinden çok daha «gerçekdışı»: 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 çelişme elde
etmiş olacaktım. İşte bu yüzden, biçimleri
bozan merceklerle, bir düş gibi verdim onu.
İlk ağızda, sözcüğün en gerçek anlamıyla
Bolonya'da bulunduğumuz 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.
Aztek, 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 gitmek, giysileri daha keyfi,
daha tarihöncesel yapmak isterdim. Ama so-
runu ele alıp derinleştirecek vaktim olmadı.

Cahiers: Peki, 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 isterdim. 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. Oidipus 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
görüydüm. Filmi çekerken, 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 alabildim: küçük Oidipus'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.

Jean-André Fieschi - Bertan Onaran



KRAL OEDIPUS

PLAN SEKANS YADA GERÇE- ÇİN SEMİOLO- JİSİ : SINEMA

pasolini'nin pesaro'daki konuşması

1966 yılından beri dünya sinemasındaki yeni çalışmaları 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.

Öyleyse bu tipik plansekans bir «öznel» çekimdir.

Kennedy'nin ölümü üzerine yapılabilecek bir filmin diğer bütün görüş açıları eksiktir: bizzat Kennedy'nin kendi açısından, Jacqueline'ninkine, ateş eden katillerinkinden, onun suç ortaklarınıninkine orada bulunan diğer seyircilerden polislerinkine kadar ve daha birçokları. Bütün bu görüş açılarından çekilmiş filmlerin 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-visuel) tekniğin erişebileceği gerçekçiliğin en uç sınırı oluyor. **Tek bir görüş açısının dışında**, olmakta olan bir gerçeği «görmek ve işitmek» mümkün değildir, bu görüş açısı da hep gören ve işiten bir öznenindir. Bu özne, etten ve kemikten bir öznedir, çünkü, biz bir konulu filmde hernekadar ideal bir açı seçiyorsakta-ki bu bir bakıma soyut ve tabii değildir, bu durum, o noktaya alıcıyı ve teybi yerleştirdiğimiz andan itibaren gerçekçi, hatta natüralist oluyor- etken ve kemikten bir öznenin gördüğü ve işittiği şekilde (yani gözleri ve kulaklarıyla).

Oluş halindeki gerçeğin görülmesi ve işitilmesi hep «şimdiki zaman»dadır.

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

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

farzedelim. **Yalnızca** bilgi edinmek için bile olsa (örneğin tahkikatı yürüten polis karakolunun bir gösterim salonunda) bütün bu öznel plansekansları birbiri ardına gördüğümüz, yani, maddi olarak değilse bile, onları kendi aralarında birleştirdiğimiz anda ne yapmış 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 değil, bir çok kez olması gibi. «**Şimdiki zaman**»ların bu çoğalması gerçekte şimdiki zamanı yok ediyor, hiçleştiriyor, sözü geçen şimdiki zamanların herbiri bir diğerinin başkalığını, beklenmezliğini, uymazlığını, yanıltıcılığını 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) aklımıza ilk gelen soru şudur: bu filmlerin hangisi bana olayları gerçeğe en yakın olarak gösteriyor? Gerçeğin bir daha tekrarlanmayacak bir safhası bir çok zavallı göz ve kulağın (ya da alıcı ile teyp) 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): gerçeğin görüldüğü bu filmlerin herbiri öyle yoksul, öyle aldatıcıdır ki insana acımak gelir, öyleya sayılamıyacak kadar çok filmin yanında **birtek** gerçek vardır.

Herşeye rağmen açık olan birşey var, o da gerçeğin bütün yanlarıyla kendini dışa vurmuş olması: orada bulunanlara birşey söylemiştir bu gerçek (ortada bulunanlar da



MAMMA ROMA



AZİZ MATTHEUS



DİLENCİ

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 silâh sesi, birçok sesleri, düşen bir vücut, fren yapan bir otomobil, çığlık 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, taşırlarsa eğer bu yalnızca özneldir, yani eksik belirsiz ve esrarlı **Kennedy ölürken, 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 ilintilerinin 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 katillerinkiyse 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 çoğaltılması değil, yani tıpkı değişik öznel görüşlerin yanyana konması gibi değil de, aralarında düzenlenmeleriyle. Bunların düzenlenmesi, şimdiki zamanı yalnız yoketmekle (varolduğu kabuledilen birçok filmin F. B. l'-

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. Filmlelerin 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 seçmeler nedeniyle değil de sinemanın niteliğinde olan nedenlerden şimdiki zaman tarzındadır hep: **yani tarih anlatımında kul-**

lanılan şimdiki zaman (un presente storico-Türkçe dilbilgisinde geniş zaman olarak geçer. 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, ve 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. lar 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 değişebilirdi. 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 öznel birçok uzun plansekanslardan meydana gelen film parçaları üzerinde, ölümün hayat üzerinde yaptığı etkiyi yapmaktadır.

II

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

Bir filmdeki, siyah kıvrık 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 birleşit «gerçeğin tüzüğü (codice)» (ya da başka bir deyişle hep sözünü ettiğim şu Genel Semiyoloji) vardır. İşte biz kendini dışavurmayan, bilincimizin dışındaki gerçeği anlamamıza yarıyan 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 belirtileriyle konuşur ki bunları şöylece sıralayabiliriz :

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

linin anlatımı. Bütün bunlar hareketlerin anlatımı şeklinde özetlenebilir, ve nesnel dünya ile aramızdaki ilişkileri saptar. Gerçeğin Genel Semiolojisinde 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 ilgiçekici 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 «özgül» tavırların anlatımı, dili (bu da belli toplumsal durumlarda ve belli anlarda, o durumun özel şekilde anlatılmasına yarar). Örnek olarak az önce sözünü ettiğim kıvrıkcık saçlı, sivilceli yüzlü oyuncuyu alalım ele, onun **genel tavırlarının anlatımı** çeşitli hareketleri, yüz ifadesi ve sözleriyle, bana onun tarihsel, etnik ve toplumsal yerini hemen gösterir. Fakat **özgül tavırlarının anlatımı** bize o yeri en somut şekilde belirtir (dil konusunda şivenin lehçenin (dialeğin) ve argonun yaptığı gibi). Demek ki özgül 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 kıvrıkcık saçlı çocuk bir ağız dalaşmasında, kavgada, halkın kendi haliplarından, gerekli herşeyi ihmaletmeden yerine getirecektir: pek iyi anlamamış, duymamış gibilerden takındığı daha tartışmanın başındaki tutumundan, hırsla tehditlere başlamasına, kolları açık olarak hasmının vücudunu yumruklamaya başlamasına vb. varıncaya kadar. Özgül tavırların anlatımının, izlenen canlı, yaşıyan kurallarından, belli belirsiz bir şekilde, bilinçli olarak izlenecek kurallara geçilir: eski, arkaik, sihirli olanlardan, günümüzde burjuva uygarlığının tesbitettiği iyi ahlâk ve görgü biçimlerine. Daha sonrada, gene belli belirsiz olarak **sembolik fakat işaretlerle olmayan çeşitli insan dillerine, anlatımlarına** geçilir: öyle bir anlatım ki insan burada meramını 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 Semioloji üzerine bazı açıklamalarda daha bulunmak için burada tekrar Genel Semioloji'nin hem Gerçeğin Anlatımı'nın Semiolojisi ve hem de Sinema Anlatımının Semiolojisi 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 sinema grameri saptar ve geliştirebiliriz. Burada özellikle belirtmek istediğim konumuzun en canalcı noktası şudur : Semioloji olarak hayatın zamanı ile hayatın tekrarlanması (çoğaltılması) anlamındaki sinemanın zamanı arasında hiç fark olmamasına karşılık, hayatın zamanı ile çeşitli filmlerin zamanı arasında kökten bir değişiklik vardır.

En katıksız şekliyle bir plansekans ele alalım : yani gücümün yettiğince izleyebileceğim birbirini sonsuza kadar takibeden çeşitli hareket ve şeylerin bir parçasının öznel bir görüş açısından görsel-işitsel çoğaltılması. Bu katıksız plansekans haddinden fazla cansıkıcı birbirini izleyen birçok anlamsız hareket ve şeylerden meydana gelmiştir. Hayatımda **5 dakikada** olan, ve bana görünen şeyleri perdede gösterdiğimde, ortaya hiçbir ilginç yanı olmayan ve mutlak olarak hiçbir önem taşımayan şeyler çıkar. Ama bu hayatta böyle olmaz, çünkü vücudum yaşamaktadır, bu 5 dakikalık süre ise gerçeğin kendi kendisiyle yaptığı hayati bir konuşmadır.

Demekki 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, kanımca esrarlı, mucizevi ve tamamen doğaldışıdır.

Öyleyse plansekans öykülü 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 tanığın olabileceği bir yere alıcıyı ve teybi yerleştiriyorum ve sahneyi hiç kesintisiz o tanığın 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, öyleyse yerde de görünen olaylar gerçekten onları yaşarmışım gibi, hemen hemen aynı duyguları bende tekrar canlandırır.

Sinema bu çeşit plansekanslardan vazgeçemeyeceğine göre natüralist olma durumuna düşmekte. Fakat natüralizmden korkmak (hiç olmazsa sinema konusunda) «olmak»tan korkmaktır. Yani «olmak»ta tabiiğin 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 özeldir, öyleki gerçeğin tabii sürecine de sadıktır.. Her zaman olduğu gibi, kültürel olarak doğru olan şeyleri, gerçek belgeleri aramak yolundaki **Yeni Sinema** hep **Yeni gerçekliğin** 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 cümlesinin yerine «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 gerçekçiliğin** 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, doğaldışı, sessiz plansekansları aksine bizi, yashamanın akademisi anlamındaki **Yeni gerçekçi** natüralizmle estetik karşılaştırmalar yaptırarak, 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 döneme, şu ya da bu ideolojiye sokar.

Ayrıca öykülü filmlerde, plansekans yanıltmasını (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 upuzun plansekanslarda olduğu gibi anlamsız şeylerin değerini altüst ederek zamanın rahatsız ediciliğini vermek).

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

Bana kalırsa **Yeni Sinemanın** yöneticileri

filmlerinin içinde ölmüyorlar : kımıldıyorlar, kıvranıyorlar, daha doğrusu cançekişiyorlar, fakat ölmüyorlar : bu yüzden de filmleri, zamanın saçma olayları karşısındaki ızdıraplarını yansıtıyor, dolayısıyla bu filmler yalnızca hayatın bir bölümü olarak yorumlanabilirler. Natürallizm korkusu onları belge sınırları içinde tutmakta ve öznellik de ya bitmek tükenmek bilmeyen plansekanslarla seyirciyi **kendi** gerçeğinin anlamsızlığı karşısında dehşet düşürmekte, 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 belirlemektedir: gerçekten kurtulunamaz, çünkü gerçek bizzat kendisi konuşur 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 zavallığını, 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 nokta da zaman yerli yerine oturmakta ve anlamsız olan şeyler ortadan kalkmaktadır. Hayatın

ana cümlesi artık yalnızca «olmak» değildir ve tabiiliği de yanlış bir ideal, yanlış bir hedefdir. Hayatın anlamsızlığının dehşetini göstermek için plansekans çeken biri kadar, anlamsızlığın şiirini göstermek için plansekans çeken kişi de hataya düşmektedir. Hayatın devamlılığı, ölüm anında, ya da kurgu işleminin sonra, birçok an'ları kaybeder: artık birbirine uymayan hiçbir an yoktur. Ölümden sonra, hayatın sözügeçen devamlılığı yoktur, fakat **anlamı vardır**. Ya ölümsüz ve anlatılmamış olmak ya da anlatmak ve ölmek. Sinema ile hayat arasındaki farkı yok kabul edersek, hayatı anlatan Genel Semiyoloji sinema için de kullanılabilir. Bunun için, hayatta meydana gelen bir olayın (örneğin şimdi ben konuşuyorum) anlamı neyse o'dur, yani kendi anlamıdır (ki ancak ölümden sonra ne olduğunu tam olarak anlıyabiliriz), sinemada görünen bir olayın anlamı da aynı olayın hayatta olduğu sıradaki anlamıdır, ve yanlış dolaylı olarak anlamına kavuşmaktadır. **Sinema da** bir filmdeki olay, o olayın gerçekten olduğu zamanki anlamını taşır, fakat artık anlamı tamamlanmıştır ve anlaşılabilir, çözümlenebilir (ölüm gerçekten gelmiş gibi). Bu demektir ki bir öykü için bile olsa filmlerde zaman akımı durmuştur. İster istemez durumu kabuletmek zorundayız. Zaman, hayatın canlı olduğu süre değildir artık, ölümden sonraki hayatındır, ve şekilde de gerçek tir (reel), bir hayal değildir ve pekâlâ da bir film konusu olabilir. Çev : Engin AYÇA

PAPİRÜS

31. sayısı çıktı.

UĞUR KÖKDEN / A. ÇALIŞLAR
KAYA ÖZSEZGİN / BALABAN
MERAL ÇELEN / SEVGİ SABUNCU
SELÇUK BARAN / S. K. AKSAL
TURGUT UYAR / MEHMET DOĞAN
S. BEFRE / A. MERİÇELLİ / G. TURAN
A. GÜRSU / A. ÖZKIRIMLI / A. KÖKSAL
TAYLAN ALTUĞ / CEMAL SÜREYA'nın

yazı ve şiirleriyle
Yöneten : Cemal Süreya
P. K. 627 Karaköy - İstanbul

LEYLA ERBİL'in

BEKLENEN HİKÂYE KİTABI ÇIKTI

"GECEDE,"

BELGELERLE ÖYKÜLER

Dağıtım GE-DA

YENİ SOL, IDEOLOJİ, DEVRİM VE SİNEMA

pasolini ve jonas mekas ile konuşma

Eleştirici 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.



JONAS MEKAS

Bachmann: Eğer Pasolini'nin dediklerini yanlış anlamadıysam, kendisi kameranın çekim sırasında hep şimdiki zamanda olduğu kanısında. Kameralara 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 keseceğimizdir. Pek çoğumuz 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. Düzelenler de olur belki.

Biz çoğunlukla artık kurgu yapmamakla suçlanıyoruz. Ama bize çatan kişiler sinemanın geliştiğini, düzeltmelerin ve tamamlamaların



PIER PAOLO PASOLINI

artık meydana geliş süreci içinde yapıldığını, bunların artık çekim sırasında güdüsel 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 işlem den, (örneğin benim «tek kare çekimlerim»de olduğu gibi) değil, çekim sırasında yapılan işlem den 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, güdüsel 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 zaman» yaptığını, ya da daha iyisi, zamanı tuttuğunu söyleyebiliriz.

Mekas: Film genellikle geliştiği için, çalışma teknikleri de değişiyor, otomatikleşiyor. Ressamlar da kendi kendilerine, şimdi fırçayı sağa götürmeliyim, şimdi biraz daha yukarı», derken çoğunlukla mantıksal bir seçim yapmış olmuyorlar. Fırçayı nasıl hareket ettirmeleri gerektiğini duyarlar. «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 kişi için halâ «yeni» olduğu gerçeğiyle karşılaşırız. Eğer bir itirazınız yoksa, burada neye «yeni» dendiğini sormak 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 bekliyorlar ki, bu da bir türün -kökleri dolayısıyla büsbütün yeni olması olanaksız olduğundan imkânsızdır. Filmlere değgin olarak «yeni»nin, dilin modernleşmesi anlamına geldiğini sanıyorum; 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 raslıyoruz. Ben Aristarco gibi kişilerin bizim yaptığımız filmleri görüp, «O, tek-kare tekniğini Dziga Wertow çok eskiden kullanmıştı, kübizmde bu çoktan beri vardı, Bunuel bunu çoktan yaptı, sizin bu yaptıklarınızda yeni bir şey yok,...» demesine karşıyım.

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 kullanıyorlar, yeni duyguları bu işkence masasına yatırmakla, içeriği de bozmuş oluyorlar.

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 istiyorum. 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 zorunda 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 geç-er 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 marksızmi 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 kavganızı, 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 yaşa-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 malı 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 birşeyler çekebilir. Bu yedi milyon kameranın politik bir güç olabileceğine inanıyorum. Gerçeğin bütün yönleri işlenecektir. Sonunda hapishanelere, bankalara, orduya girecekler ve bizim olduğumuz yeri görmemize yardımcı olacaklardır ki, başka yerlere varmak üzere harekete geçelim. Bu yedi milyon kameraya söz hakkı vermek istiyoruz.

Pasolin: 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. Şimdiye 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 dağıtıldı. 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. Vaşington ve New-York'da kampanya başladı. Kameraları dağıtmaları için bazı ör-

gütlere vermiyor, zencilerle kendimiz doğru-
dan temasa geçiyoruz. Filmcilerimiz kendile-
ri 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 yadsıyorlar. 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-
operatifi» 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 düşünebiliyor 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
fikirde olduğunu sanıyorum. Bir sorudan çok
bir saptama bu. ÇÜNKİ BİRİSİNİN AMERİ-
KA'YI DEĞİŞTİRMESİ GEREKİR. YOKSA
İKİNCİ BİR VIET-NAM SAVAŞI ÇIKABİLİR.
Eğer kimse Amerika'yı, amerikalıları içerden
değiştirmezse, yarın Viet-nam'a benzeyen
ikinci bir patlama çıkabilir.

Bachmann: Siz, kendinizin, ya da film yapı-
cılarının 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 tü-
rüyle 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. Paro-
lamız: «Cennet şimdi olsun» olabilirdi. 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 değişmeyeceği
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 şimdiki 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 «Bein»ler. Biraz da dikkatle «güzel insanlar» diye adlandırabileceğimiz -herkes pazarları parklarda toplanıyor. Binlerce kişi toplanıyor, şarkı söylüyorlar, dansediyorlar, ya da birşey yapmıyorlar. Birbiriyle 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 anlıyabiliyor. 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, giderek politik bir ideolojiye dönüşebilecek güçleri ortaya çıkar-

maktadırlar.

Bachmann: Korkarım, bu hareketler sonunda sosyal hareketler biçimine girecek, sosyal bir hareket olmamak için fazla genişler.. İnsan 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 öyle geliyor ki bu olanlar ideolojilere 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 alternatifi 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 hareket? 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 parıltısı bile yoktu, hiçbirşey yoktu. Sanki içinde gerçek delilerin, yani sakın kaçıkların ya-

şadığı bir tımarhaneye gelmiş gibiydim. İlk on günü korkunç bunalımlar içinde geçirdim, artık İtalya'da yaşayamazmışım gibi geliyordu. Bu on gün içinde gerçekten İtalya'yı terk etsem mi diye düşündüm. En kötüsü de İtalyanların hiç birşeyin farkına varmamaları. Sizin de New-York hakkında söylediklerinizi dinledikten sonra, belki de herşeyi bırakır çöle giderim, sorunların basit olduğu, bilindiği ve endüstri öncesinde bulunduğu Fas'a. Tembellik, tereddüt, yoksulluk, hepsi de çözmeyi bildiğimiz 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 eitesi günü 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. Önce-leri 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 savayamayız. Beyazların zencilerden yana olmasının ne denli bir direnmeyle karşılandığını tahmin edemezsiniz.

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

Mekas: Başka ne önerebilirsiniz? Öyle sanıyorum ki genç kuşak-eğer bir içsavaş 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 savaş-ı aleyhine yapılan, 200 000 kişinin katıldığı, gösteride beyazlarla zenciler yanyanaydı. Burada ilk kez hareket gerçekten beraberlik içindeydi.

Pasolini: Şimdilik bu yarı dinsel yolda gidiyor ki, bu yolun nereye götüreceğini de kimse bilmiyor. Beyazlarda gizemli-dinsel, zencilerde gizemli- ulusal, daha doğrusu ırksal bir biçimde başlıyor. Bu yolların nasıl kesişebileceklerine 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 kurala 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 ölümünü hazırlayan mikrobu içinde taşır (bunu da salt meydana gelmiş olması gerçeğiyle yapar), bu da sizin film montajı üzerindeki görüşü-

nüzün başka bir biçimde dışavurulması oluyor. Ayrıca, toplama kamplarından söz ederken, o ünlü «kitle-psikolojisi» denen şeyi düşünüyorsunuz... Toplama kamplarındaki kitle-psikolojisinin her zaman özgür kentlerde olduğundan daha güçlü olduğunu biliyorsunuz. Toplama kamplarının ve «güzel insanların» bölgelerinin birbirlerine bir bakıma benzedikleri ve giderek bu bölgelerin bir çeşit gönüllü toplama kampı olduğu sonucunu çıkarıyorsunuz. Savaşlar ve devrimler çoğunlukla yeni bir anlayış getirirler, ama refahın birşey getirdiği görülmemiştir. İnsanlar bir dereceye kadar rahat yaşadıkları sürece kendilerini kurtaramayacaklardır. Gine eski konumuza dönersek: İnsanlar biyolojik gereksinmelerine uygun olarak kriz zamanlarında mı, yoksa sakin dönemlerde mi daha güçlü biçimler edinirler? Bütün deneyler, Marks'ın kuramlarına karşıt olarak, birinci önermeyi doğruluyorlar.

Mekas: Sanıyorum bizim «cennet şimdi olsun» sloganımız bu olanakları kapsıyor. Şimdi ilerleyebiliriz, çünkü içinde olduğumuz devrin iyi olmadığını ve bu iyimser havanın bize yardımcı olacağını biliyoruz.

Pasolini: Bana Amerika'da halâ bir yoksul beyazlar sorunu olduğu anlatıldı!

Mekas: Tabii, aslında bugün devrim isteyen, ilk kez Amerika'da gerçekten devrim isteyen yegâne iki grup bu yoksul beyazlarla, zenciler.

Bachmann: Sanırım, bu konuşma normal, gündelik sorunların dışına çıkabildiğimiz ölçüde değerli olacak. Sürmekte olan savaşları kastediyorum: Viet-nam, zencilerin özgürlüğü, yoksulluk, söz özgürlüğü. Hepsi de bir gerçeği dışavuruyorlar: İnsan grup tarafından çevrilmiş bir durumda olduğu için, iyi ya da kötü anlamda dialektik, somut ve sosyal bir durumun içine tamamen sistematize edilmiş olduğu için artık insan olamamaktadır. Demek ki asıl sorun tek insanın gerçek olabilmek için ne yapacağı sorunudur. Tarihte şimdiye kadar açlık, savaş, insanların kötülüğü gibi durumlar, gerçek kavganın kendimizin dışında olduğunu düşünmemize yol açmıştır. Bu kavgalar -gerek zenciler için olsun, gerek «yeni Amerikan sineması» için, gerek rahatlık için-bütün bu kavgalar kendi-

liğinden halloluyor. Ama hiç kimse, hiç bir durum bize kendi iç sorunlarımızı çözmekte yardımcı olmadı. Kendimizi gerçekleştirmeye yardımcı olabilecek sorunlarımızı çözmekte.

Mekas: Herhalde bende bu yeni yolu arayıp bulma sorununu halletmek zorunda olduğumuza göre Amerika'yı, Çin'i, ya da Rusya'yı içerden değiştirmemiz gerekiyor derken sizlerle aynı fikirde oluyorum. Ben her zaman tarihsel kuramlardan uzak durmaya ve çevremde görüp duyduklarım ile yetinmeğe çalışırım. Pasolini: Bütün dinler, her zaman asıl sorunun dışımızdakiler değil, içimizdekiler olduğunu söylemişlerdir. Bu anlamda çinlilerin onları iç sorunlarından uzak tutan açıklıkları, ve-gercekten uzak tutan bir düş olan-refah, ikisi de aynı şey, ikisi de dış şeyler.

Mekas: Ama birer dış olay olan bildirileri unutamayız! Örneğin Viet-nam savaşı amerikalıları için için etkiliyor. Ve Viet-nam savaşı genç kuşak amerikalıları savaş aleyhtarı yapıyor. Yani iki yönlü işliyor. Ama hepimiz bir ideoloji sorununun şimdi önem kazandığını, artık bir ideoloji gerektiğini, yolumuzu bulmamız gerektiğini biliyoruz.

Bachmann: Senin üçüncü yolunun insanların daha mutlu yaşamasını sağlamak biçiminde tanımlanacak bir ideoloji geliştireceğine inanıyor musun?

Mekas: Bu her zaman olur. Şimdiden tanımlayamıyoruz ama, Amerika'da ideoloji diyebileceğimiz bir şeyler oluşuyor.

Pasolini: Tabii. Ben artık olduğunu sanıyorum. Yeni Sol dediğimiz şey işte. Bir çeşit ideolojiniz var, daha biraz eğreti, kendi kendinin bilincine varmamış, ve oluşum içinde.

Mekas: Evet, ideolojimiz oradan çıkacak, daha bir kaç yıl beklememiz gerekecek belki

Pasolini: Benim için Yeni Sol'un fikirleri bugün dünyadaki en devrimci ideolojiler. Belki de Çin'in anti-sovyet ideolojisiyle birlikte. Bence bugün çizgi dışı olan en önemli ve canlı kuramlar bunlar. Çünkü Çin'de de çözülmesi gereken bir açlık sorunu var ama bu sosyalizm burjuva bir harekete yer vermiyor, böylece Çin sosyalizmi Amerika ve Rusya da olduğu gibi bir refah toplumu (refah toplumları her yerde birdir) haline gelmiyor.

Çev : Fatma AKERSON

BİR FILM HAFTASI ÜZERİNE

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 Bakanlığı'nın 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. Kızılırmak / Karakoyun / Lütü Ö. Akad / 1968, Bitmeyen Yol / Duygu Sağıroğlu / 1965, Yılanların Öcü / 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 Kızılırmak / 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. Kapisında 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 **Atilâ Tokatlı'nın Denize İnen Sokak** filmi sunuldu ve uzun filmlerin yanı sıra, bir tanesini BP şirketinin hazırlattığı 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 sırasında 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 ettiğim 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) **Kızılırmak/Karakoyun** filmi nin fransızca altyazılarında yer alan «Konu: Nâzım Hikmet» yazısının filminden çıkarılması için ilgililere politik baskılarda bulunulmuş mudur?

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

Kulüpleri Federasyonu)'nun elinde hazır olarak bulunmasının bu kararda bir etkisi olmuştur 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 Sinemateki'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 (**Kızılırmak/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 sinema»cıların kısa filmleriyle, bugüne kadar çevrilmiş, saygılı bir çabanın ürünü olan, İstanbul Üniversitesi Filmcilik Merkezi'nin kısa filmleriyle. İyi niyet yeterli değildir.

AYIN FİLMİ



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.

Filmi kuran: Jean-Pierre MELVILLE / Filmi yazan: Jean-Pierre MELVILLE / Yönetmen: Jean-Pierre MELVILLE / Yönetmen yardımcısı: Georges PELLEGRIN / Görüntü Yönetmeni: Henri DECAE / Kamerayı tutan: Jean CHARVEIN / Müzik: F. de ROUBAIX / Dekorlar: François de LAMOTHE / Kurgu: Yolande MADRETTE / Oynayanlar: Alain DELON, Nathalie DELON, Cathy ROSIER, François PERIER, Jean Pierre ROSIER, Michel BOISROND / Yapım: FILMEL FILMS BORDERIE - TCP (Paris) - FIDA CINEMATOGRAFICA (Roma) FRANSA, 1967

AN: İnsanda bilinçli durumun tümü, bilincin, istem ve çöşkünün 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 «Uzayan» 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. Anlaşılmamışlığın, kapalılığın, nefretin dekorudur. (Robinson Crusoe'nin adasının benzeri.)

Dekor, aynı anda yapılan 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 müdürlüğündeki uzun soruşturma bölümünde.)

- «Çözümleyici» dediğimiz sürekli ilişkilerdir: Görüntülerin görüntülerle ilişkisi, seslerin görüntülerle ilişkisi, seslerin seslerle ilişkisi (örnek: Odadaki koyu renklerin tavanındaki 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 bütünleyicisi olan sessizliği öğelerin zorunlu sesliliğinden yaratır.

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

- **Le Samuray. 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. gürültüleri), zaman zaman da heyecanlı bir ortamın «zorunlu» öğesi olur (istasyon bölümündeki tren gürültüleri).

- 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 Samuray.**» **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» tutsağıdır çoğu kez.

- Başkaları seyircilerdir. **SEYİRCİ** günce ile tanımlar kendini.

- **Soru:** Son filmlerinizi 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 arttırır.

- **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)** Öznel olana nesnel bir şekilde bakmasını **SEVER**.

- Oysa. Oysa kesinliği, sadeliğin ereğini, özgür olmanın imlerini ve öznel doğruculuğu bulamamaktır bireyin anlam eksikliği.

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

- **BİÇİM** Melville'dir (Melville'indir) ve onun sinemalılık deyişidir. Seyirci ve seyircilerin **Yöntemi** «**Le Samuray** / **Kiralık kaatil**»de birleşir ister istemez.

- **Yapım: Filmel 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 savaşı-nın yalnızlığıdır, onun yalnızlığından daha derin bir yalnızlık olmadığıdır, - vahşi bir ormandır, bir kaplıdır, (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, «insanî durumların» kıyısında kalmış bir ölümdür, (yalnızlıktır). Polislerle kanundışı kişilerin birbirlerini tamamladığıdır; karşı karşıya geldikleridir, silâhlандıklarıdır.

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

- Melville, «sınırların» 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 dönüştüğü yerdedir.

- Serüvenin tek tek duygusal görünümle 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 Melies'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 çevircinin, NURULLAH 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 Bez ciltli, tertemiz baskı, 327 sayfa, 12.5 lira.



ALTIN KİTAPLAR YAYINEVİ

- **Le Samurai.** Filmi kuran: Jean Pierre MELVILLE / Filmi yazan: 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 sınıfının seçkin bir temsilcisidir Jef Costello.

- «Le Samurai» bir allegoridir. 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 tanır 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 ışığı «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'imaginaire'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 yöneltir c) Şapkanın (fetişin) «çözümleyici» ilişkilerle olan gücünü

nü yoğunlaştırır.

- **MASKE/Kendi** suratında ölçtü-biçti/Kendi keskiyle 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:** Çabukluluğun ve kesikliliğin sonucu tutku şüphe kaldı.

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

- Melville Satre gibi «Aşkın aslında insanın kendisini sevdirmeye yönelişi olduğunu işaretler 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 uzaklaşışdır (yitirilişidir).

- 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 nedeni:** «Ölüm cezası. Cinayet bir insanın bütün yaşama yetişini 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

DE YAYINEVİ SUNAR

MEMET FUAT'IN SEÇTİKLERİ

TÜRK EDEBİYATI
1969

Edebiyatımızın bir yılını en güzel örnekleriyle elinizin altına getiren antoloji

10 lira



NÂZİM HİKMET

OĞLUM
CANIM EVLÂDIM
MEMEDİM

Nâzım Hikmet'in cezaevinden Memet Fuat'a yazdığı mektupların tümü. Sonuna kadar okumadan elinizden bırakamayacağınız bir kitap. 7.5 lira.



TOPLANMIŞ OLAN

DÖRT HAPİSANEDEN

SERBEST BIRAKILDI

Nâzım Hikmet'in bu güzel şiirlerini bir araya getiren ve bir yıldan beri yargılanmakta olan «Dört Hapisaneden» beraat ederek serbest bırakılmıştır. Bütün kitapçılarda arayınız. 6 lira.



DE YAYINEVİ, VİLÂYET HAN, CAĞALOĞLU

