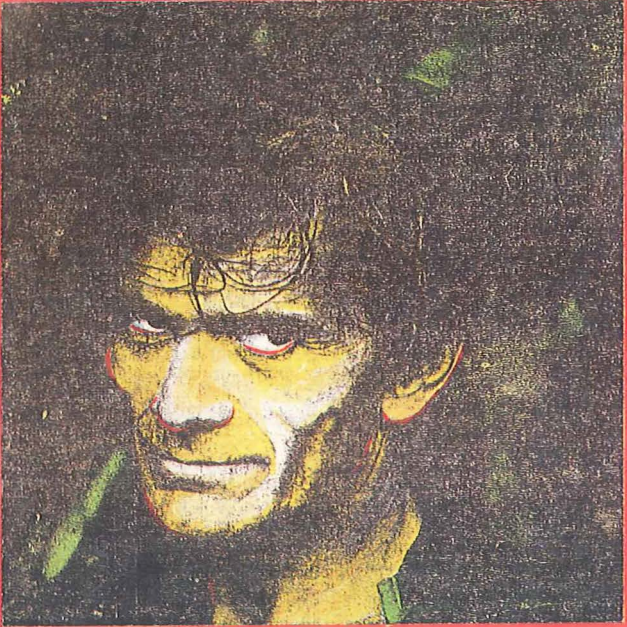


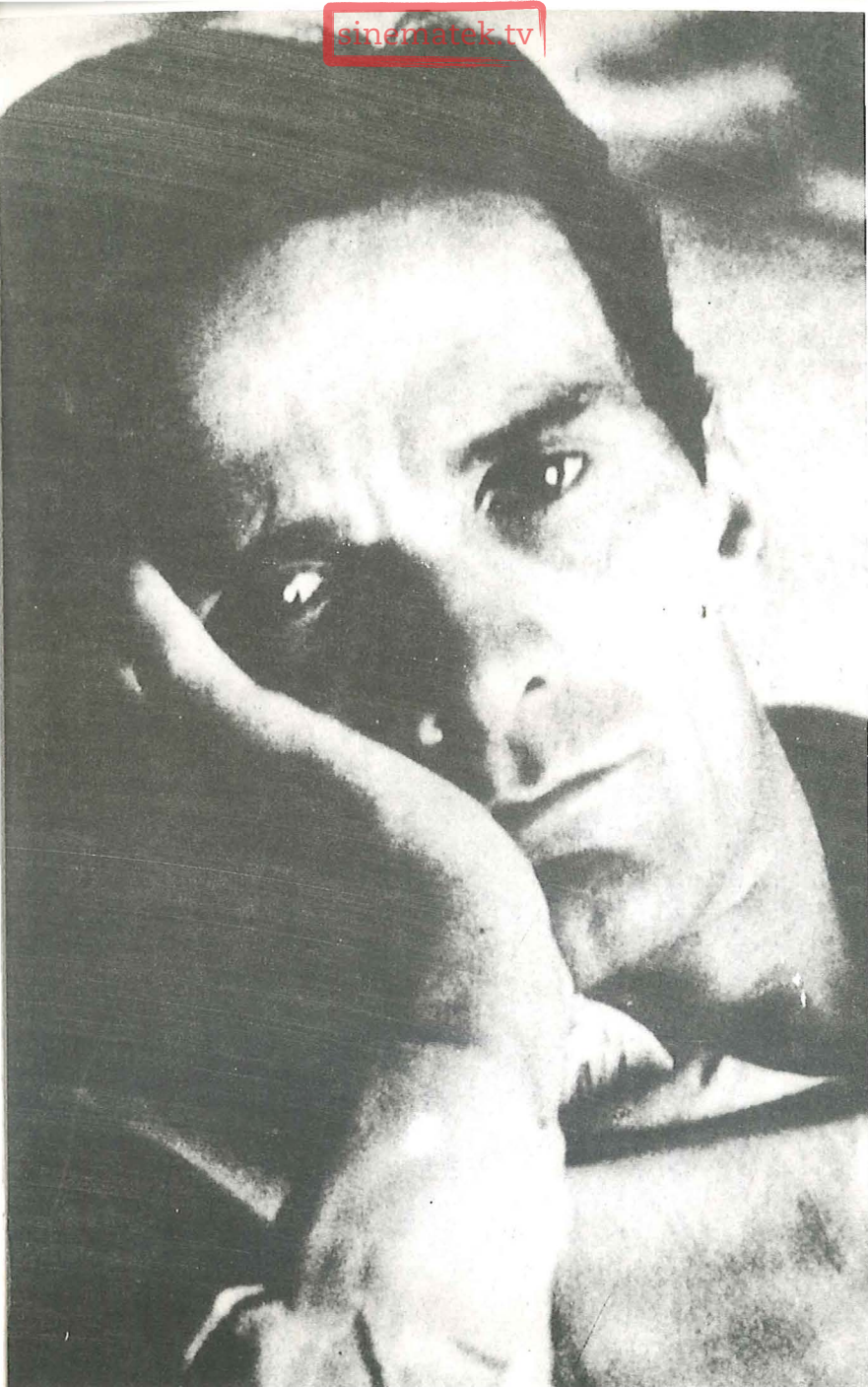
sinematek.tv

PASOLINI

HEPİMİZ TEHLİKEDEYİZ



ŞEHİR
1999





HAYAT VE GERÇEKLİK

Ailenizin kişiliğiniz üzerindeki önemi konusunda epeyce yazdınız: Çocukluğunuzdan, eğitiminizden söz eder misiniz?

Kökenim İtalyan küçük burjuva sınıfına dayanıyor: İtalya Birliği'nin bir ürünüyüm ben. Babam Romagna'lı soylu bir aileye mensup, annem ise sonradan burjuvalaşmış Friuli'li bir köylü ailesinden geliyor; annemin babasının bir imbikhanesi vardı; anneannem Piedmoteliydi ve Sicilyalı ve Romalı akrabaları vardı: Bu bakımdan İtalyanın nerdeyse her yerinden bir parça var bende, ama küçük burjuva İtalyasının demeliyim, babamın asaletine rağmen. Çocukluğum biraz da bu modelle oluştu: Bir yurdum yok benim. Kuzey İtalyanın her tarafında bulundum. (Bologna'da) doğduktan sonraki bir yılını Parma'da geçti. Sonra Conigilano'ya gittik, sonra da Bellano, Sacile, Idria, Cremona ve benzeri Kuzey şehirlerine.

Annem ve babamla ilişkimden sözetmek ise çok daha

zor, çünkü ne de olsa psikanaliz hakkında birşeyler bilen birisiyim ve bu yüzden onlardan yalnızca şiirsel kavramlar kullanarak ya da birtakım anılar yoluyla mı yoksa psikanaliz terimleriyle mi söz etmem gerektiği konusunda kararsızım. Psikanaliz terimlerini kullanmayı her zaman için en zor yol olarak görmüşümdür, zira bildiğiniz gibi kişinin tanıyabileceği en son kişi kendisidir. Söyleyebileceğim şey anneme karşı derin bir aşk beslediğimdir. 1940'lardan başlayıp üç ya da dört yıl önce (şiir yazmayı bıraktığımda) yazdığım son kitaba kadar devam eden bir dizi şiirden bunu çıkarabilirsiniz. Uzun bir zaman cinsel ve duygusal yaşamımın tümünün anneme beslediğim bu aşırı ve anormal sevginin bir sonucu olduğunu düşündüm. Ama çok kısa bir zaman önce babamla ilişkimin de çok önemli olduğunu farkettim. Hep babamdan nefret ettiğimi sanırdım, oysa gerçekte ondan nefret etmiyordum; bir çatışma içindeydik, şiddetli bir gerilim vardı aramızda. Bir sürü nedeni vardı bunun, en başta çekilmez, bencil, benmerkezcil, zalim, baskıcı kişiliğiydi babamın, öte yanda ise olağanüstü derecede naif bir insandı. Ayrıca bir ordu mensubu olması dolayısıyla milliyetçiydi; faşizmi dektekliyordu, ve bu aramızdaki çatışmanın başlıca nedenlerinden biriydi. Dahası annemle aralarında müşkül bir ilişki vardı. Bunu ancak şimdi anlıyorum, ama muhtemelen annemi çok seviyordu, ve belki de sevgisine tam olarak karşılık alamıyordu, bu da onu şiddetli bir gerilim halinde tutuyordu, bu yüzden de öbür çocuklar gibi ben de genellikle annemin tarafını tutuyordum.

Her zaman babamdan nefret ettiğimi düşündüm, ancak son oyunlarımdan biri olan ve bir babayla oğulun ilişkisini konu alan *Affabulazione* isimli oyunumu yazarken anladım ki cinsel ve duygusal yaşamım babama duyduğum nefrete değil ona karşı beslediğim sevgiye dayanıyordu. Bu sevgiyi

yaklaşık bir ya da birbuçuk yaşlarımdayken içimde hissetmiştim, belki de üç yaşındaydım, bilmiyorum- en azından nesnelere nasıl yeniden biçimlendirdiğimin açıklamasıdır bu. Babam, Kenyadaki bir esir kampından döndükten sonra 1959'da öldü. 1942'de Friuli dialeğiyle yazdığım bir şiir kitabını ona ithaf ettim. Friuli, annemin dialeği ve besbelli babam hem Orta İtalyadan gelen biri olarak ve bu bakımdan ırkçı bir bakışla ülkenin kenarlarından gelen her şeyi ve buraların dialektlerini aşağılık sayan biri olarak buna karşıydı, ayrıca bir faşist olarak da (çünkü faşizm ideolojik olarak dialektlere karşıdır, çünkü dialektler faşizmin gizlemek istediği gerçek hayatın bir biçimidir). Bu yüzden ona bu şiir kitabını ithaf etmek oldukça küstah bir jestti.

Dini konular üzerinde düşünmeye başladığınızda kaç yaşındaydınız? Dine ilginiz daha çok ailenizden mi yoksa okuldan mı kaynaklanıyordu?

Babam dindar biri değildi, Tanrıya da inanmazdı. Ama bir milliyetçi ve bir faşist olduğundan, doğal olarak konvansiyoneldi ve bizi 'toplumsal' nedenlerden dolayı Pazar ayınlarına götürürdü. Annem Friuli'li bir köylü ailesine yani dini geleneği olan bir aileye mensuptu, ama kesinlikle doğal ve asla Konformist ya da bağnaz olmayan hiç kiliseye falan gitmeyen bir aile. Annemin inancı tamamıyla şiirsel ve doğaldı ve bunu daha çok, çocukken kendisine çok düşkün olduğu büyükannesinden devralmıştı. Sonuç olarak çocukluğum dini eğitimden tümüyle yoksun geçti. Sanırım İtalyanların en az Katolik olanı benim- kilise topluluğuna bile girmedim, din bilgisi derslerinden hep kaçtım; papazların yönettiği okullara gitmekten nefret ediyordum. Sonraları layik devlet okullarına ve bu arada benim için çok önemli olan, Bologna'daki Galvani lisesine gittim; burasının layik



bir geleneği vardı ve öğretmenlerimin hepsi layik kişilerdi. Bu bakımdan okul yaşamımda dinin üzerimde pek etkisi olmadı. Kendimi layik ve inançsız sayıyorum. Benim inancım oldukça atipik bir inanış: Bir kalıba girmeyen türden. Katolisizmden hoşlanmıyorum çünkü hiçbir kurumdan hoşlanmıyorum. Öbür yandan kendimi hristiyan olarak sunmanın retorikten ibaret olacağını hissediyorum, Croce'nin dediği gibi hiçbir İtalyanın kendisinin hristiyan olmadığını söyleyemeyeceği gerçeğine karşın bu benim için böyle. Basmakalıp sözler benim canımı sıkar. Benim dini inancım belki de yalnızca, mistisizme eğilimli bir psikolojik anormallik biçiminden ibarettir: Çok kişisel bir psikolojik faktörü var bunun- dünyaya bakış tarzım, belki de çok saygılı, çok hürmetkar, çok çocukça bir bakış: Dünyadaki bütün her şeye, insanlara ve doğaya olduğu kadar cansız nesnelere de mutlak bir saygıyla bakarım, ama bu aldığım eğitimden ya da yetiştirilme tarzımdan değil karakterimden kaynaklanan bir şey.

Okuma yazmayı ne zaman öğrendiniz? Konuşma dilinin öneminden bahsetmiştiniz daha önce: Şiiri ve halk türkülerini, okuma yazma öğrenmeden önce mi öğrendiniz?

Hayır, yazmayı öğrendiğim sıralarda şiir yazmaya başladım. Ama daha okuma yazmayı öğrenmeden resim çiziyordum. Yazmayı ancak yedi yaşındayken öğrendim, ama ne yazık ki bu ilk şiirlerimi kaybettim. Bu şiirler yıllarca saklayıp da sonra savaş esnasında kaybettiğim küçük bir defterdeydiler. Şiirlerin kenarlarına resimler çiziyordum, çünkü aslında resim yapmak istiyordum, bir süre yaptım da. Bu şiirlerde neler olduğunu şimdi hatırlamıyorum; hatırladığım yalnızca iki sözcük var biri *rosignolo* (bülbül) diğeryse *verzura* (yeşillik). Gördüğünüz gibi bunlar epeyce

süslü püslü edebi laflar, anlıyorsunuz ya edebiyata bayağı ciddi bir şekilde başlamıştım. Halk türkülerine olduğu gibi bunlara da ancak çok sonraları, yirmibeş yirmialtı yaşlarımdayken yeniden ilgi gösterdim.

Okula başladığınız dönemde faşizmin ağırlığını büyük ölçüde hissediyor muydunuz?

Hayır, çünkü faşist bir çağda ve faşist bir dünyada doğmuştum ve, tıpkı bir balığım suda yaşadığını farketmemesi gibi faşizmin farkında değildim. O zaman daha çocuktum. Ama ondört onbeş yaşlarına geldiğimde macera hikayeleri okumayı ve *Hail Mary*'yi söylemeyi bıraktım; bir agnostik olmuştum ve edebi ihtiraslar edinmeye başlamıştım; ilk ciddi kitaplarımı, Dostoyevski, Shakespeare gibi yazarları okumaya girişmişim. Bu sıralarda toplumla aramda bir boşluk belirmişti, ama benim faşizm karşıtlığım tamamen kültürel. Dostoyevski, Shakespeare gibi gerçek yazarları ve daha sonra faşizmin benimsemeyip reddettiği bir kültüre mensup olan Rimbaud ve hermetikler gibilerini okuduktan sonra kendimi toplumun dışında hissetmeye başlamıştım (belki de toplum için bir tehdit oluşturmaya başlamıştım). Söz konusu şairleri okumamın sonucu bu durum. Muhalefet tarafında yer aldığımı anlamam bir anda olmuştu.

Bir entelektüelden umulanın tersine, siz Komünist Partisini destekleyerek marksizme ulaştınız. Bu nasıl oldu? PCI'ya fiilen katıldınız mı? Ayrıca marksizmle bir bilim olarak ilgilenmeye aşağı yukarı ne zaman ve nasıl başladınız?

Evet, bir bakıma benim önce komünizmi sonra marksizmi desteklediğim doğru, ama aslında önce *komünistleri*

sonra marksizmi desteklediğimi söylersek daha doğru olur. İtalya'nın bugün olduğu kadar o dönemde de Batı Avrupaya göre farklı bir duruma sahip olduğunu hatırlatmak isterim. Köylü sınıfı her ne kadar İngiltere ve Fransa gibi sanayileşmiş ülkelerde ortadan kalkmış olsa da (köylülük kelimesinin klasik anlamıyla düşünmemek gerekir) İtalyada hala mücadelesini sürdürmekteydi. Savaş sonrası dönemde köylüler tıpkı yüz ya da iki yüz yıl öncekine benzer şekilde tam bir köylü hayatı yaşıyorlardı. Benim annem geleneksel köylü alışkanlıklarını sürdüren birisiydi. Köylülükle ilişkim, İtalyanların çoğu gibi çok doğrudan bir ilişkidir; Neredeyse hepimizin bir köylü büyükbabası vardır. Şimdi Friuli'deki bu komünistler köylüydüler, bu çok önemli. Eğer bunlar şehrili işçi komünistler olsaydılar sınıf faktörü benim yaklaşımımı değiştirebilirdi; ama Rusya'da, Küba'da, Cezayir'de devrim gerçekleştirmiş olan köylü komünistlere uzak duramazdım - Her ne kadar (bunu söylemek bir komünist için çok zor ama) bunlar sınıfsal teoriye uymasa da: Belki de üçüncü dünya köylüleriyle buradaki öğrenciler arasındaki korkunç benzerliğin temelinde bu var. Öncelikle köylü komünistleri, pek fazla düşünmeden desteklemiştim. Sonradan teorik metinleri okuyarak marksist oldum. Ama İtalyada herkesin katolik olduğu kadar marksist de olduğunu hatırlatmak isterim. Akıllı bir papaz, hatta Papa'nın kendisi bile toplumsal çözümleri her zaman için marksist terimlerle yapar. Papa VI. Paul'ün *Uccellacci e Uccellini*'ye aldığım bir ifadesini herkes Marx'a ait sayabilir. Marksizm İtalyan Kültürünün bir parçasıdır. Partiye 1947-1948 döneminde girdim; ama üyelik kartımın süresi geçince yenileme gereği duymadım.

Özellikle, Gramsci'ci olmakla deyim yerindeyse, 'suçlandırıldığınız' için soruyorum, Gramsci hakkında ne söyleye-

ceksiniz? Yazdıklarını ilk defa ne zaman okudunuz, üzerinizde önemli bir etkisi oldu mu?

Biraz önce sözünü ettiğim beni etkileyen marksist metinler içinde, Marx'ın kendi yazdıklarından bile daha önemli olanlar Gramsci metinleriydi. Doğal olarak o dönemde Marx'ı okumam zordu, ayrıca çeşitli nedenlerden dolayı Marx'ı kendime epey uzak görüyordum. Gramsci'nin fikirleri ise benimkilerle uyuşuyordu; beni çarçabuk cezbetti ve formasyonumda köklü bir önemi oldu. Gramsci'yi ilk olarak aşağı yukarı 1948-49 yıllarında okudum.

Gramsci için bir popülist diyebilir miyiz?

Hayır, bence diyemeyiz. Zaten ben 'popülist' sözcüğüne herhangi bir olumsuz anlam yüklemiyorum. Bu sözcüğü ('hümaniteryan' sözcüğüyle birlikte) öteki marksistleri karalamak için marksist moralistler kullanmışlardır. Onlara katılmıyorum. Bence popülizm ve hümaniteryanizm tarihin iki gerçek olgusudur: Tüm marksistlerin bir burjuva kökeni vardır; marksizmi benimsemelerinin asıl şiddetli tarafı popülist ya da hümaniteryan bir kökene sahip olmalarıdır. Ve bu da ister istemez bütün marksistleri, Gramsci dahil, etkilemiş bir faktördür. Ama ben bunu olumsuz bir faktör olarak değerlendirmiyorum, bence bu, kişinin içinde doğup yetiştiği burjuva sınıfının ideolojisini terkedip, bir başka sosyal sınıfın ideolojisini benimseme sürecinin bir parçasıdır yalnızca.

Sizin 'bulaşma' diye adlandırdığınız sorun kısmen İtalyancanın özgül problemleriyle ilgili. Şiirden romana ve sinemaya geçerken bir araç (medium) olarak evrilen, İtalyanca üzerine düşüncelerinizi söyler misiniz?

Öncelikle, benim *nazireci* (pasticheur) yanımı, diğer formlarda olduğu gibi sinemada da görebileceğinizi söylemek isterim. Benim filimlerimden birini birazcık seyrederseniz filmin tonundan bana ait olduğunu anlayabilirsiniz. Bütünüyle kendilerine ait bir tarz geliştirmiş olan Godard yada Chaplin gibi yönetmenler böyle değildir. Benimki çeşitli tarzlardan meydana gelmiştir. Dreyer'a, Mizoguchi'ye ve Chaplin'e -biraz da Tati'ye ve daha başkalarına- duyduğum sevgiyi alttan alta hissedebilirsiniz. Edebiyattan sinemaya geçerken kendi doğam asıl olarak değişmemiştir.

İtalyan diliyle sinema arasındaki ilişki üzerine düşüncelerim konuyla ilgili yazılarımda çok daha iyi biçimde açıklanmıştır aslında, ama kısaca şunları söyleyeyim: Başlangıçta edebiyattan sinemaya geçişin yalnızca bir teknik değiştirmeyi gerektirdiğini düşünüyordum. Sonraları sinemada çalışmaya başlayıp da git gide daha fazla içine girdiğimde anladım ki sinema bir edebi teknik değildir; kendine ait bir dildir sinema. Başlangıçta roman yazmayı ve şiiri içgüdüsel olarak bırakışımın italya'ya ve İtalyan toplumuna bir başkaldırı olduğunu düşünüyordum. Milliyet değiştirmek istediğimi, İtalyancayı bırakıp başka bir dil kullanmayı istediğimi çeşitli defalar söylemişimdir; böylece sinemanın ulusal bir dil olmadığı fikrine vardım, sinema 'ulusalötesi' (transnational) ve 'sınıf ötesi' (transclass) bir dildir -yani bir işçi ya da bir burjuva, bir Ganalı ya da bir Amerikalı sinema dilini kullandığında hepsi de ortak bir göstergeler dizgesini kullanmış oluyorlar. Bu bakımdan başlangıçta bunu kendi toplumuma karşı bir başkaldırı olarak görüyordum. Sonradan durumun bundan çok daha karmaşık olduğunu farkettim: Edebiyata ve hayata karşı beslenen büyük bir sevgi biçiminde tezahür eden ihtirasım zamanla kendini edebiyat ve hayat aşkından soyarak asıl kimliğine dönmüş-

tü- hayata karşı, hakikata karşı, beni çevreleyen fiziksel cinsel, nesnel (*oggettuale*) , varoluşsal hakikata karşı beslediğim ihtirasa yani. Bu benim ilk ve tek aşkımdı ve sinema bunu dönüştürmenin ve yalnızca bunu ifade etmenin yoluydu benim için.

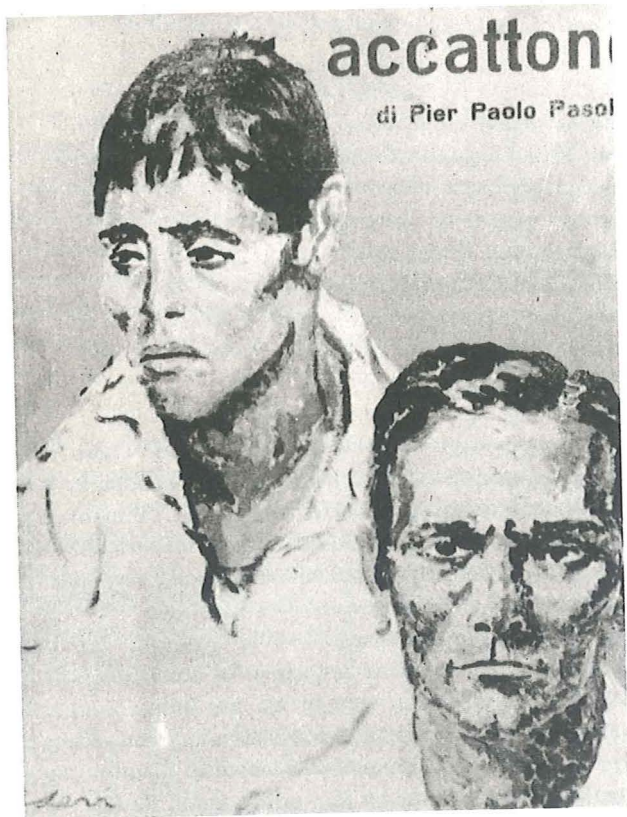
Bu nasıl oluştu? Sinemayı bir göstergeler dizgesi olarak ele aldığımda, yazılan ya da konuşulan dilin (*lingua*) aksine sinemanın konvensiyonel ve sembolik olmayan bir dil (*linguaggio*) olduğu ve gerçekliği simgeler aracılığıyla değil bizzat gerçekliğin kendisiyle anlattığı sonucuna vardım. Sizi anlatmam gerekirse, sizi bizzat sizinle anlatırım; şu ağacı anlatmak istersem bizzat kendisiyle anlatırım, Sinema gerçekliği gerçeklikle anlatan bir dildir (*linguaggio*). Öyleyse sorun şu: Sinemayla gerçeklik arasındaki fark nedir? Görünürde fark yok. Ben sinemanın, kendi göstergibiliminin bizzat gerçekliğe ait göstergeler dizgesinin oluşturduğu muhtemel göstergibilime tekabül eden bir göstergeler dizgesi olduğunu farkettim. Böylece sinema benim gerçeklik düzeyinde, gerçekliğin yanı başında kalmamı sağladı. Bir film yaptığımda gerçekliğin içinde yer alırım, ağaçların arasında ya da sizin gibi insanların içinde; edebiyatta olduğu gibi kendimle gerçeklik arasında konvensiyonel ya da sembolik bir filtre yoktur. Bu yüzden pratikte sinema benim için gerçekliğe duyduğum sevginin iniflakı olmuştur.

**Türkçesi: İ. Kiras
Pasolini on Pasolini, Oswald Stack, bfi.
Thames and Hudson,1969,Londra**

ACCATONE (DİLENCİ)

Herzamanki gibi geç kalktım, onbire doğru. Biliyorum ki bugün, nasıl denir, kararlı birgün. Heyecandan kendimi kötü hissediyorum, özellikle fiziksel olarak. Yüreğim çarpıyor, midem ağrıyor. Yüzümde, bazı noktaların, özellikle yaşlılığın izlerini taşıyan noktaların bana acı verdiğini hissediyorum.

Çalışmaya koyuluyorum. 1944'de yazdığım bir dramı tekrar elime alıyorum. O an için özel anlam taşıyan bir olay. Teselli mi yoksa umutsuzluk mu bilmiyorum. Dün akşam onu okurken öylesine sinirlendim ki, bunu sadece tükenmenin eşiğinde bulunan birisi tadabilir. Sanırım onu tamamlamam ve düzeltmem için ortaya atılan fikirler (yazıldıktan 16 yıl sonra) beni bir an bile rahat bırakmıyorlardı. Beynimde uçuşup duruyorlardı. Mutlu ve sarhoş edici bir şey vardı onlarda. Yeniden ortaya çıkan, eski zevktiler. Aynı zamanda beni tüketiyorlar, ateşim yükselmiş gibi bir duygu yaratıyorlardı. Pastarellaro'daki akşam yemeğinde, Moravia, Morante, Adriana Asti, (oyundaki önemli roller-



den birini oynayabilir) Parise, annem ve diğer arkadaşlarla ne konuşabildim ne de onları dinleyebildim. Tamamen içime kapanmıştım! Beni tepeden turnağa kuşatan o mutlu fikirlere dönmüştüm.

Yazıyorum; ve annem etrafımda ev işleri ile didişiyor. Yanıma yaklaşıyor, bakıyor. Bana birşey söylemek istediğini hissediyorum. Sonunda bir elinde toz bezi, konuşuyor: "Bugün Guido'nun doğum günü... otuz beş yaşında olacaktı, düşün...". Ne diyeceğimi bilemiyorum, susuyor ve çalışmaya devam ediyorum. Sonra yıllardır yaptığım gibi, mekanik bir hareketle, elini, o çocuk elini alıp, öpüyorum. Yazdığım dram Guido'nun öldüğü günlerle dolu: bana öyle geliyor ki 16 yıl değil, 16 gün geçti.

Ve işte, kapı çalınıyor. Genç bir yabancı kendini tanıtıyor, uzun boylu, oldukça zor tanımlanabilir bir görünümü var. Tutuk konuşuyor, karışık bir aksanla kendini tanıtıyor... Az sonra Sicilyalı olduğunu öğreniyorum, ama yukarıdan, Casarsa'dan geliyor. Aktör olmak istiyor. Friuli'de oynamış, benim oradaki arkadaşlarımla. Roma'ya Dram Sanatları Akademisi'ne yazılmak için geliyor ama kayıtlar çoktan kapanmış. Benden bir tavsiye, bir yardım istiyor. Bunu yapacağımı vaad ediyorum. Oldukça memnun çekip gidiyor. Yeniden yalnız kalıyorum. Ama artık tekrar yazmaya koyulacak gücüm yok. Yıllardır tatmadığım o depresif sabırsız sıkıntıyı yeniden tadıyorum. Hatta, yıllardır, sıkıntıyı bile tatmıyordum! Ne yapacağımı bilmiyor olmak ya da yapma isteğinin yok olması. Bir heyecan, korku beni herşeyden koparıyor, bir friksiyon gibi. Kalbim gümbürdüyor, kırık bir sarkaç gibi kaburgalarımın içinde dönüyor. Bugün benim için iyi bir gün değil, biliyorum. Falım bunu açıkça söyledi, çünkü 'Paese Sera'da. "İsteklerinizin tersi kararlar..." Yani herşeyin kötü gideceğini biliyorum. Bu ön bilgi, gerçeği daha da sıkıcı bir hale getiriyor.

Gerçeği söylemek gerekirse, uzun zamandır bir film yapmayı düşünüyordum. Bu fikir oldukça eski temellere dayanıyor. Çocukken, Bologna'da, sinemayı en azından Pietro Bianchi kadar seviyordum. İtiraf etmeliyim ki, yıllar geçtikçe, Charlot'un, Dreyer'ın, Eisenstein'ın filmleri sonuç olarak, stilim ve zevkim üzerinde, aynı döneme rastlayan edebi çömezliğime nazaran daha büyük bir etkiye sahip oldular. Sonra bu son dönemde geçiş etkenleri oluştu; rejisörler ve prodüktörler karşısında bir tür öfkeli kapristi ("La notte brava", "Morte di un amico"), olayların, şahısların, sahnelerin gerçekleştiğini görme arzusu: Tam benim gibi, yazarken, onları görürüm. Benim bu inadım, sonra gerçeğin bir çeşidine, ilhama dönüştü, öyle ki bu son aylarda beni bir an bile rahat bırakmadı.

"Dilenci" filmi Cervi ve Iacovoni'nin prodüktörlüğünde yapmak zorundaydım. Eylül başında yola koyulmalıydım. Ama, o günlerde aniden, -beklenmeksizin değil-, iki prodüktör de bana karasız ve kayıtsız gibi geldi. Belki de kusur arayan bendim? Bu ruh haliyle Fellini'ye gittim. Kendisi yaz boyunca Rizzoli ile Federiz (film yapım şirketi)in temellerini atmıştı ve Fracassi ile birlikte bana pekçok kez filmimi çekmeyi önermişti. Hatta Ajace'den iki gençle görüşme de yapmıştı. Onlarla bir anlaşmaya varmıştı (ortak yapım olmalıydı). Benim Cervi ve Iacovoni ile kontratım ise başka bir dertti, "La Comare Secca" yı yarım bırakmıştım, hiç avans almamıştım, bu yüzden özgürdüm. Yaz geçip gidiyordu, ilham perim, nasıl denir, ele avuca sığmıyordu.

Fellini'ye gittim, beni kucaklayarak karşıladı. Eylülün ilk günlerinde derneğin Via Croce'deki yeni yerini döşüyordu. Yaptığı işi tam bir çocuk mutluluğu ile yapıyordu, bizlere beğendirme çabası içindeydi. Birbirimizi kucaklayarak işe başladık.

Ben böylece, sanırım hayatımın en güzel günlerini geçirdim. Neredeyse bütün karakterleri hazırlamıştım, fotoğrafları çekmeye başladım. Onlarca fotoğraf çekildi. Sadık bir fotoğrafta heyecanımın el değmemişliği ortaya çıktı. Yüzler, gövdeler, meydanlar, saray kalıntıları, gökdelenlerin siyah yüzleri, pislik içindeki varoşların çitleri, çayırlar, herşey taze, yeni, sarhoş edici bir ışık içinde ortaya çıkıyordu, somut ve cennetimsi bir görüntüye sahiptiler.

Accattone, Giorgio il Secco, lo Scuchia, Alfredino, Peppe il Folle, lo Sceriffo, il Bassetto, il Gnaccia ve sonra il Pigneto, via Formia, la Borgata Gordiani, Testaccio'nun sokakları ve kadınlar, Maddalena, Ascensa, Stella, ve il Balilla ve Cartagine... Hepsi seçilmiş, sıralanmış güzel fotoğraflarda sabitlemişlerdi. Bir geçiş malzemesi oldukları kadar aynı zamanda yaşaması, hareket etmesi beklenen stereotipler.

Sonra Fellini'nin telkini üzerine provalara başladım. Filmin iki sahnesinin neredeyse tamamını çektim.

Çok güzel günlerdi, yaz güneşi hala yakıyordu, öfkesini biraz içine boşaltmıştı. Pigneto'nun ortasındaki Fanfulla da Lodi caddesi, basık küçük evleri, çatlak duvarlarıyla kendi sonsuz küçüklüğünde muhteşem bir büyüklüktü; yoksul, mütevazı, isimsiz küçük bir sokak, artık Roma olmayan bir Roma'da güneşin altında yitmişti.

Meydanı doldurduk: bir düzine oyuncu, setçiler, makinistler, ses kayıtçılar. Ama gruplar olmadığından, iş oldukça sakin bir havada yapılıyordu. Pigneto'nun küçük ofisinde çalışan diğer işçilerin ortasında, onlara benzemiştik.

Rejisörlüğün bu kadar olağanüstü birşey olabileceğini hayal bile etmemiştim. Senaryoda yazdığımı canlandırmak için en basit ve en hızlı yolu seçiyordum. Sırayla, neredeyse kabaca, doğru yerleştirilmiş küçük görüntü blokları. Dreyer'ın telkini hep içimdeydi: mutlak anlatım basitliği kuralı-

nı izliyordum. Ayrıntılara girmek çok zaman alacaktı. Işıkla boğuşmak, eski kamera ile savaşmak, Torpignattaralı oyuncularıyla uğraşmak, hepsinin de benim gibi, ilk set deneyimiydi. Ama bütün bunlar küçük, teselli edici zaferlerle sonuçlanan savaşımardı.

Filmi çektiğim üç gün boyunca hiç uyumadım. Işıklı bir kabusta gibiydim, hep filmi düşünüyordum. Sıçrayarak uyanıyordum, birkaç dakikada bir, kafamda aniden ilgisiz kareler ya da ertesi gün çekecek olduğum bölümün kareleri beliriyorlardı, ya da sahneler uykumda yavaş yavaş aklıma geliyorlardı. Tevere üzerinde Ciriola güneşiyle kamaşmış, bütün bir gece geçirdim, Sant'Angelo kalesinin altında, gözlerini kırıştırarak gülen Alfredino ve Luciano yüzleriyle geçen bir gece, onların o haydut gülüşlerinde, hayatın her kuralını yok eden stoik ve antik bir sevinç vardı. Yüzler, amele yüzleri, Potemkin'in çımacılarının, keşişlerin yüzleri.

Filmin montajıyla, ses düzeniyle ilgili sorunlu işler güçlü bir hafıza gerektiriyordu. Hiç yapmamış olanlar için, yani benim için oldukça zordu. Sonunda iki sahne hazırlandı ve kuşku duymak için neden gerektirmeyen bir bekleyiş başladı, oysa bir hiçlik duygusunun varlığı öylesine açıktı ki, bu duygu hareket etmeyen, geleceği olmayan bir kadere dayanıyordu.

Canım sıkılıyor, anlamını yitirmiş kağıtlar önümde duruyor; öylesine huysuz bir sıkıntı ki bu. Ve işte telefon çalıyor, beklediğim gibi, adeta bir onay gibi. Arayan Franco, "Accatone"yi oynayacak olan baş aktör. Bir haftadır, bunun faydasızlığını bildiği halde artık hergün beni arıyor, o da biliyor. O ve kardeşi Sergio, benim eski, yeri doldurulmaz yardımcılarım, canlı romanesk sözlüklerim ve diğerleriyle paylaşılan heyecanım öfkeye dönüşüyor. Onları nasıl yatıştıracağımı, olası hayal kırıklıklarını nasıl tedavi edeceğimi bilemiyorum. Fellini dün akşam makarayı aldı ve filmi izle-

meye tek başına gitti. Aslında birlikte gitmeliydik, hatta aktörler de bizimle gelmeliydi. Sonra Fellini bana, filmi izlediğini bildirmek için telefon etti, gerçekten de böyle yapması doğru ve anlaşılır bir olaydı. Ama sonra tekrar sessizlik başladı. Sabah telefon bekleyerek öğleyi ettim. Sonra ben telefon ettim ve Fellini ile Fracassi'nin dışarıda olduklarını, bir düğün törenine gittiklerini söylediler.

Şimdi, telefon eden Bernardo Bertolucci, o da heyecan içinde, bana babasının geldiğini söylemek için aramış. Alacelele birşeyler yiyerek beşinci kata çıkıyorum. Bertolucci ve ben aynı evde oturuyoruz.

Bertolucci büyük oğlu ile yalnız. Salona geçiyoruz. Özellikle arkadaşlar arasında yapılan, uzun gevezeliklerimizle başlıyoruz.

Yüzlerce şeyden sözettik, dostlarımızdan, edebiyatçılardan, yazarlardan; biraz dedikodu yaptık, ama zararsız şeylerdi bunlar, çünkü ne o, ne de ben, bunları ciddi yapabilecek kapasitedeyiz, hele bunlar tamamıyla önleyici bir değer yargısıyla ortaya çıkmadıysa... Benim talihsizliklerimden sözettik, bunlar onu bunaltıyor ve heyecanlandırıyorlardı, bunu şaşkınlık dolu kahverengi gözlerinde görüyordum. Doğal olarak filmimden ve Fellini'den sözettik. Parma'dan aşağı inen Bertolucci orada sonbahar olmasını (bağ bozumları, Po'ya doğru belli belirsiz ova, ufak tepeler ve okulların açılması ile ortaya çıkan o tatlı hava, Via Emilia'yı dolduran neşeli öğrenciler) ve Roma'daki yaz ılıkliğini kutsal şeylere saygısızlık olarak görüyor. Güneş var, yalancı ve terleten bir sam yeli esiyor.

Oysa ben bu güneşi seviyorum. Oturduğum mahallenin ötesinde, Dite şehri gibi surlarla çevrili güneşten kamaşmış, kirli çayırıları ve sıralı küçük evleriyle, siyah eğik duvarlarıyla başka yüzlerce mahalle olduğunu biliyorum.

Artık evde kalamam. Attilio'yu kucaklıyorum. Eski yal-

nırlığımda kendimi yitirerek, yeni bekleyişi yatıştırmak için çekip gidiyorum.

Nereye gidiyorum? Bu saatte pek trafik yok, arabayı sıcak ve sarı caddelerde tembel tembel sürüyorum. Tamam, Acqua santa'ya bir göz atacağım, oraya gitmeyeli bir yıl oldu, oysa Roma'nın en güzel ve dinlendirici yerlerinden biridir. Appia Nuova'ya varıyorum, arabayı bırakıyorum, dövme bir ızgaranın içinden geçiyorum. Etrafımda sıra sıra dizilmiş saraylar, ortada barakalar, küçük evler ve önde çayır var. Ford'un peyzajlarından bir parçaya benziyor. Dalgalı, düz, vahşi. Tam caddenin sonunda, garip, yuvarlak bir anıt yükseliyor.

Akşam oluyor. Şehre tekrar giriyorum. Ölümü hatırlatan ışıklarıyla, boşluksuz, soluksuz, görünen otomobil dizileriyle eski umutsuz şehir akşamı.

Arabayı Croce Caddesi yakınlarında park etmek için tarifsiz bir savaş veriyorum. Tek yönlerde ve U dönüşlerindeki sonsuz gezintilerden sonra Oca Caddesi'nde duruyorum. Arabayı bırakıyorum ve Corso Caddesi'ne doğru yürüyerek gidiyorum. Oca Caddesi'nin köşesinde Moravia'ya rastlıyorum, o da üzgün gibi görünüyor. Eve doğru gidiyor, hoşnutsuzca tüketilmiş bir akşam parçası ve önündeki tüm akşam da belki hoşnutsuz tüketilecek. Birbirimizi neşeyle selamlıyoruz ama güçlkle konuşuyoruz. Ben niçin Fellini'ye gittiğimi ve ne beklediğimi bile açıklayamıyorum.

Federiz boştu ve yeşil biyeli güzel beyaz perdeleri, zengin mobilyalarıyla uygun bir yerdi. Gidiyorum ve oradalar, işte Riccardo Fellini, ofisinde İşte Fracassi. Ben girer girmez, tesadüfen, iç kapıdan Fellini de giriyor. Büyük hileci, gelmemi beklemediğini saklamayı beceremiyor, ama beni kucaklayarak karşılıyor. Beni stüdyosuna götürüyor. Ve oturur oturmaz, hemen bana karşı dürüst olmak istediğini ve gördüğü şeyin, onu ikna etmediğini söylüyor...

Ben bunu biliyordum; en azından on gündür, onun hoşuna gitmediği oldukça açıktı, belki de filmin prodüksiyonunu ona önerdiğim ilk günden beri hoşlanmamıştı -belki bu hoşnutsuzluğunun farkındaydı, belki de değildi- O nedenle şaşırmadım. Gerçeğe ve dürüstlüğe duyduğum sade aşk adına tartıştım.

Fellini'nin hoşuna gitmeyen neydi? Çektiğim şey neredeyse sadece yoksulluk, özensizlik, kabalık, skolastik beceriksizlikti. Ben de aynı fikirdeyim. Benim ilk denememdi, hayatımda ilk kez kamera arkasına geçiyordum! Üstelik kamera eski ve baştan ayağa bozuktu, bir defada çok az film alıyordu. Bütün bir sahneyi bir günde çekmek zorundaydım. Oyuncuların da bir objektif önüne ilk geçişleriydi. Ne yapabildim ki? Bir mucize mi? Evet, kesinlikle Fellini'nin beklediği bir mucizeydi. Özetle bu filmde eksik olan stildi, yani mucize eksikti.

Fellini, bana oldukça net bir soru yöneltti, senaryoyu tekrar çekmek zorunda olsan? Evet, tekrar şu ritimle çekeirim! Hızlı, aceleci, özensiz, işlevsel, atmosfersiz ve renksiz, herşeyi filmin kahramanına yükleyerek. Filmi işte bu şekilde çekmek isterim.

Belki de kendimden çok eminim, Fellini bu kez soruyu başka bir yöne kaydırdı! Mali açıdan ne olacaktı? Film gerçekten ucuza mal olacaksa, denemeye değerdi. Hesap yapmak gerekecekti, ertesi sabah Fracassi ile hesaplayacağız. Evet, tamam, yarın sabah geleceğim. Ama bunun bir yumuşatma, bir teselliden ibaret olduğunu biliyorum. Ayrıca Federiz'in Fellini'ninkiler dışında hiçbir film yapmaması da olası.

Tekrar yola koyuluyorum. Monteverde'yi geçip, büyük ceza anlarının umursamazlığına sahip trafiğin ortasında San Pietro ve Fornaci caddesine doğru ilerliyorum! Hayatın, kendi hayatının anlamını yitirdiğini hissettiğin anda, dünya-

da hayat aynen devam eder, hatta mutlu bile sayılır dünya hayatı.

Annemin yalnızlığı ile dolan evim. Olası huzuru hiçbir zaman bulamayan, daima olabilecek olanların korkusuyla yaşayan iki canlıyız! Guido'nun ölümünden babamın son yıllardaki tradejisine, kısa bir süredir yatışmış olan ama her an yeniden patlayabilecek benim umutsuz trajedime uzanan bir yolculuk.

İçeri girer girmez, Elsa Morante'ye akşam yemeği için telefon ettim. Ona, Moravia, Wilcock ve Bolognini'ye restoranda katılmak üzere söz veriyorum. Ama telefonu kapatır kapatmaz fikrimi değiştiriyorum. Anneme evde yiyeceğimi söylüyorum. Hayatımda ilk kez bir randevuya gitmiyorum. Bunu neredeyse büyük bir zevkle yapıyorum, acıdan başka bir acı doğamayacağından, bu belki de bir tessellidir.

**Türkçesi: Betül Bilgiç Parlak
Accatone di Pier Paolo Pasolini,
edizioni FM, 1961, İtalya.**

ÇALIŞMA VE TEORİ

Nasıl çalıştığınızı sormak istiyorum. Toto, her zaman kısa plan çekimler yapmanızdan şikayetçiydi; bu, normal çalışma yönteminiz mi?

Evet, her zaman kısa planlar çekerim. Daha önce söylediğim gibi, bu yeni-gerçekçilerle benim aramdaki temel farklılıktır. Yeni-gerçekçiliğin özelliği uzun plan çekimdir; kamera bir yere kurulur ve sahneyi gerçek yaşamdaki gibi çeker, insanlar gerçek yaşamdaki gibi birbirleriyle konuşurlar, bakarlar, gelip giderler. Oysa ben, uzun planı asla kullanmam. Doğallıktan nefret ederim. Herşeyi yeniden kurarım. Kamera uzakta, birileri konuşurken, hiç uzun plan kullanmadım, kameraya doğru konuşturdum oyuncuyu, bu nedenle filmlerimde, kamera bir yanda -oyuncular kendi aralarında konuşuyorlar gibi bir sahne yoktur. Daima açık-karşı-açık çekim vardır. Herkes söyleyeceğini söyler ve biter. Herşeyin konuşulduğu sahneler çekmem.

Bu, bazı oyunculara zorluk çıkarmış olmalı. Neler olup



bittiğini merak etmişlerdir.

- Evet, profesyonel olmayanlarla daha kolay çalışıyorum. Çünkü ne istersem onu yapıyorlar. Doğal davranmak onlar için daha kolay. Profesyonel oyuncular, daha önceden rol yapmaya alıştıkları için biraz sorunlu oluyor. Gene de -bu benim çalışma biçimimden daha önemli- gerçek hayat ayrıntılarıyla dolu ve oyuncular bunları yeniden yaratma becerisine sahipler. Bir oyuncunun en büyük hırsı, ağlamaya başlaması ve sonra yavaş yavaş değişik duygusal süreçlerden geçerek gülmesidir. Ayrıntılardan ve doğalcılıktan nefret ediyorum. Bu nedenle, benimle çalışan oyuncu biraz hayal kırıklığına uğruyor. Çünkü, onun mesleğinin temel öğesini değişikliğe uğrattıyorum; doğal mimikleri. Anna Magnani'nin benimle çalışması büyük sorun oldu, bu nedenle. Toto biraz tartıştı ve kabul etti. Silvano Mangano hiç tartışmadan kabul etti ve sanırım bu yöntem ona uydu, çünkü o çok iyi bir oyuncu.

Kendiniz de bir parça oyunculuk yaptınız. Kral Ödip'te ve Lizzani'nin Il Gobbo filminde. Nasıl bir deneyimdi?

Lizzani için iki kez oynadım. Çok eski bir dostumdur ve hayır diyemedim. Çok hoşlandım ve Accotone'yi yapmadan önce Il Gobbo'da oynamak, bana setin nasıl birşey olduğu hakkında fikir verdi. Biraz da tatil gibiydi, bol bol okudum. Diğer rolüm, bir westerndeydi. Asilerin yanında yeralan Meksikalı bir rahibi oynadım.

Yönetmenler değişik ülkelerde değişik yöntemler kullanıyorlar. Oyuncuların hepsine senaryonun tümünü verir misiniz?

Eğer varsa, evet. Fakat, Teorema'yı neredeyse senaryosuz

çekmiştim. Silvano Mangano senaryoyu çekimin yarısına geldiğimizde görmüştü. Fakat genellikle oyunculara senaryoyu veririm, çünkü onlarla rolleri hakkında konuşmak isterim. Hiçbir yöntem mükemmel değildir. Eğer "üzgün" dersem, üzüntünün birçok anlatımı var, "bencil" dersem, bencil olmanın birçok yolu var, biliyorsunuz. Yalnızca, oyuncuyla konuşmaya ve ona rolü anlatmaya çalışıyorum.

Çekim sırasında senaryoyu değiştirerek mi çalışırsınız?

Hayır, yalnızca set düzeninde ya da karakterin nasıl bir çalışma çıkarttığına bağlı olarak küçük değişiklikler yaparım.

İtalyan sinemasının genel durumu hakkında ne düşünüyorsunuz? İyi Kuşlar, Kötü Kuşlar'da yeni-gerçekçiliğin ölümünü resmettiniz. Onun yerini alan yeni bir şey görüyor musunuz, yoksa yalnızca kaos mu var? Özellikle sizi izleyen biri var mı?

Görebildiğim kadarıyla durum çok açık: İtalyan yeni-gerçekçiliği Fransa ve İngiltere'ye taşınmıştır. Bitmemiştir. Öldüğü tek yer İtalya. Doğası değişmiş ve farklı bir kültürel kimlik edinmiştir. Fransa'da Godard'la ve yeni İngiliz sineması ile sürmektedir ki bunları hiç sevmem (Godard hariç). Tuhaf olan şey, yeni-gerçekçiliğin Rossellini miti yoluyla Fransa ve İngiltere'ye taşınmasından sonra İtalya'da genç yönetmenlerde tekrar görülmesidir: Bertolucci ve Bellocchio, Godard ve İngiliz sinemasından süzölmüş bir yeni-gerçekçiliği geri getirdiler.

Bertolucci, Accatone'de asistanınız olarak başlamıştı.

Evet,. Daha sonra, aslında benim yapacağım La Comma-

re Secca'yı yaptı. Accatone'yi yaptığımda sinema hakkında hiçbir şey bilmiyordum. Ben de o zamanlar profesyonel asistan istemiyordum. Bazen bu bir dezavantaj olabilir ama bir profesyonelle çalışmaktan daha çok, beni anlayan ve moral destek veren birini tercih ediyorum.

Bertolucci, İtalyan sinemasına yeni-gerçekçiliği geri getiren yönetmenlerden biriyse, onun üzerindeki etkinizi nasıl değerlendiriyorsunuz?

Benden etkilenmekten çok bana tepki gösterdiğini düşünüyorum. Onun için bir baba gibiydim ve bu yüzden bana tepki gösterdi. Gerçekten de bir planı çekerken kendine "Pasolini nasıl çekerdi?" diye soruyor ve başka bir biçimde çekmek için uğraşiyor. Belki genel bir etkim olmuştur üzerinde, ama tarzı benden oldukça farklı. Onun gerçek ustası Godard'dır.

(...)

Sinema ile sinema eleştirisi arasında oldukça büyük bir boşluk var. Siz, hem film yapıyorsunuz, hem de kuramsal sinema yazıları yazıyorsunuz. Peki, kendi filminiz için kuramsal bir eleştiri yazısı yazar mıydınız?

Evet, sanırım yapabiliirdim. Bazı filmler için ayrıntılı bir döküm yapmıştım. Pesaro Festivali'ndeki bir konuşmamda, biri Olmi'nin, biri Bertolucci'nin olmak üzere iki filmin bazı kısa planlarının analizi ile savlarımı açıklamıştım. Konuşmayı yaparken sinema perdesini kullanıyordum ama analizimi kurgu masasında yapmıştım. Bunun aynısını, kurgu masasında, bir Ford filmi için de yapmıştım, Deneysel Sinema Merkezi'nde. Estetik bir eleştiri değildi. Yalnızca fil-

min grameri ve sözdizimi üzerine bir çalışmaydı. Üsluba ait deneyimlere doğru bir ilk adım olarak, filmin düzyazı dili ile mi yoksa şiir dili ile mi yazıldığını sorgulamak üzere yapılan yakın plan çalışma denemesiydi. Edebiyatta, sayfayı açar ve şiir mi, düzyazı mı olduğunu görürsünüz. Bu sinemada hiç de kolay değildir. Ama sanıyorum ki, analizlerim bunun sinemada da kolayca yapılabileceğini göstermiştir. Bundan sonraki deneyler için önemli bir ilk adım olmuştur. Bu arada Ford düzyazıya dönmüştü.

"Şiir Sineması" adlı yazınızda 'düşsellik' kavramını ortaya atmış ve epey eleştiri almıştınız.

Sinemanın düşsel olduğunu söylerken önemli bir şey söylemedim. Bunu kayıtsızca, öylesine söyledim. Demek istediğim, bir imgenin bir sözcükten daha fazla "düşsel" olduğu idi. Düşlerimiz sinematografiktir, edebi değil. Bir ses imgesi bile, diyelim bulutlu bir gökyüzünde gökgürültüsü, bir yazarın verebileceği en şiirsel ifadeden daha gizemlidir. Bir yazar, düşselliği verebilmek için oldukça rafine bir dil işlemine girişmelidir. Oysa sinema, fiziksel seslere daha yakındır, süslemeye pek gerek yoktur. Bütün gereken gökgürültüsü ve bulutlu bir gökyüzü çekmektir. Artık gerçekliğin müphemliğine ve gizemine yakınsınızdır.

Ama filmlerinizde düş sahneleri oldukça zayıf. Oysa Fellini'nin düş sahneleri hiç düş gibi değil.

İşte bu, sinema bir düş olduğu içindir. Fellini'nin filmleri özellikle düşseldir. Öyle tasarlanmışlardır: Herşey bir tür düş olarak görülür, bir tür gerçeküstücülük, düşsel deformasyon. Zaten bir düşün özelliklerini taşıyan filmin içine bir düş yerleştirmek oldukça zordur. Bergman'ı ele alalım;

belki daha gizemli ama daha az düşseldir. Yaban Çilekleri'ndeki düş, fazlasıyla kayda değerdir, gerçekte düşler neye benziyorsa ona yaklaşmıştır.

"Şiir Sineması" adlı yazınızda, şiirsel sinemanın bir ölçütü olarak kamerayı izleyiciye hissettirmenin öneminden söz etmişsiniz. Sinemayı doğal olarak şiirsel bulduğunuzu söylemek istediyseniz, düzyazı sineması kendini nasıl ifade edecek ya da şiirsel sinema kamerayı nasıl hissettirecek?

Benim görüşüme göre, sinema sıraladığım nedenlerden dolayı şiirsel; çünkü düşseldir, düşlere yakındır, çünkü bir sinema planı ve hatıranın ve düşün bir planı kendi içlerinde şiirsel; fotoğrafı çekilmiş bir ağaç şiirsel, fotoğrafı çekilmiş bir insan yüzü şiirsel, çünkü kendi içinde fizikselliği şiirsel, çünkü o bir görüntü, gizemlidir, müphemdir, çünkü çok anlamlıdır, çünkü bir ağaç bile dilsel sistemin birimidir. İyi ama, ağaçtan kim konuşuyor? Tanrı ya da gerçekliğin kendisi. Böylece ağaç, bir im olarak bizim gizemli konuşmacıyla iletişim kurmamızı sağlar. Bu nedenle, nesnelere doğrudan fiziksel yeniden üretimlerini sağladığı için, sinema özünde şiirsel. Bu, meselenin tarih öncesi ya da sinematografi öncesine ait bir yönüdür. Şimdi sinema, bütün diğer iletişim araçları gibi, çeşitli altguruplara bölünerek gelişmeye başlayan bir iletişim aracı, tarihsel bir gerçek olarak önümüzde. Tıpkı edebiyatın düzyazı için bir dil ve şiir için bir dile sahip olması gibi sinema da bir dile sahip. Demek istediğim bu. Bu noktada, sinemanın doğal olarak şiirsel olduğunu unutmamalı, çünkü tekrarlıyorum, tarih öncesine ait, amorf, doğal olmayan bir tür şiir o. Eğer bir parça sıradan western ya da ticari bir filmi, başka bir gözle izlersen bu filmlerin bile düşsellik ve şiirsel bir kaliteyi barındırdığını göreceksin, çünkü bu, sinemada doğal ve

fiziksel olarak var. Ama şiir sineması bu değildir. Şiir sineması, bir şairin dizelerini yazarken kullandığı gibi özel bir teknik uygulayarak yapılan sinemadır. Bir şiir kitabını açtığınızda kafiyeleri, üslubu... hemen görürsünüz; bir araç olarak dili görebilir, bir dizenin hecelerini sayabilirsiniz. Şiir metninde gördüklerinizin eşdeğerini sinemada kamera hareketleri ve montaj aracılığı ile görürsünüz. İşte bu nedenle film yapmak, şair olmaktır.

**Türkçesi: Hasan Aydın
Pasolini on Pasolini,
Oswald Stack,
Thames and Hudson, 1969, Londra**

SİNEMA VE EDEBİYAT

Anlatım araçları olarak sinema ve edebiyat arasındaki fark, bence metaforda bulunabilir. Edebiyat neredeyse tüm-den metafordan oluşurken, sinemada hemen hemen hiç metafor yoktur.

Teknik olarak söylersek, edebi bir eserin yaratımında bazen özgürce, hatta bilinçsizce de olsa retorik kullanmaya her zaman gerek vardır. İsteddiği kadar basit olsun, yalnızca sözdizimi ve gramere dayalı bir edebiyat örneği bulmak mümkün değildir. Hatta konuşma bile yalnızca sözdizimi ve gramerle sınırlı kalmaz; bir deyiş (üslup) özelliği olarak, bir tür metaforik anlatımı az da olsa "doğallıkla" içerecektir, her zaman.

Metafor, retoriğin en belirli ögesidir. Bir tür metaforik tasarımla karakterize olmamış, biçimlenmemiş, yoğrulmamış bir edebi eser yoktur, gerçekten de. Denilebilir ki metafor, kelimelerin temel eşsizliğini ve sonsuz değişkenliklerinde tüm kelimelerin bir tek kelimeye indirgenebilme olasılığını temsil eder, örneğin; arketip: insan sözü. Metaforun



sonsuz olasılıklarını göz önünde tutarak, iyi ile kötü, aydınlık ile karanlık ve sıcak ile soğuk arasında benzerlikler kurulabilir. Metaforun birleştirici gücüne karşı konulamaz; insan aklının tasarladığı herşey başka bir şeyle kıyaslanabilir. Örnek olarak, yazılı ya da sözlü, şu cümleyi ele alalım: "Gennarino bir sırtlana benziyordu" ya da "Gennarino bir sırtlandı" ya da "sırtlan Gennarino" ya da yalnızca "sırtlan". Şimdi, Gennarino'nun sırtlana benzediğini söylediğimizde ya da yazdığımızda, hiçbir okuyucu ya da dinleyici "sırtlan" kelimesinin Gennarino'ya gönderme yaptığından kuşku duymayacak.

Bazı avant-garde filmlerde böyle bir durum iki çerçeveyi birleştirerek, Gennarino ile sırtlan görüntüleri yanyana koyularak hallediliyor; bir görüntü Gennarino'nun dişlerini gıcırdatmasını gösteriyor, diğeri gerçek bir sırtlanın sıkılmış dişlerini. Şimdi, makul ölçülerde böyle bir şeyin asla yapılamayacağını söylemiyorum. Ama, iki saatlik dar bir süre içinde, filmi böylesi bir çizgide ortaya çıkarmak pek akıl karı değil. Buna karşılık bir romanda okur, iki yüz sayfa içinde istemediği kadar metaforla karşılaşır. Zaten böyle olmasa, roman olduğundan kuşku duyulur.

Sinema, "Gennarino sırtlandı" metaforunu doğrudan ifade edemiyorsa da izleyicinin zihninde bir etki yaratmak için imgeleri zorlayabilir. Eğer yönetmen, Gennarino'nun sırtlan karakterine sahip olduğunu ifade etmek istiyorsa, onu dişlerini gıcırdatırken gösterebilir. Böylece izleyicinin imgeleminde sırtlan ya da sırtlan olmasa bile bir panter veya çakal metaforu yaratabilir.

Sinema sık sık tiyatro ile karşılaştırılır. Böylesi bir kıyaslama gülünçtür. İki anlatım biçimi ortak hiçbir şeye sahip değildir. Sinemayı anlatı ile karşılaştırmak daha uygundur ama gördüğümüz gibi metafor sorunu bu karşılaştırmayı bile önemsiz kılmaktadır. Sinema, anlatı türünün -

önceliği nedeniyle- deyişsel edebi sanatlardan yararlandığı gibi yararlanamamasına karşın, yine de bunlardan tümüyle soyutlanmış değildir. Garip görünebilir ama, hem sinemanın hem de edebiyatın yararlandığı deyişsel edebi sanatlar bir yandan dini, arkaik ve gençliğe ait olarak sınıflandırılan edebi tarzın ortak paydasındadırlar; bir yandan da üçüncü sanat olan müzikte çok sık kullanılırlar. Özellikle "anaphora"* ve "reiteration"* dan söz etmek istiyorum.

Bir yazar sık sık önyinelemeye başvuruyorsa (...dedi, ...dedi, ...dedi), ya da yineleme kullanıyorsa, irrasyonel olana, kollektif bilinçdışına yaklaşan heyecanlı bir ruh halinde demektir. Bu nedenle ciddi ve düşünceli bir yazarda önyinelemeye ve yinelemeye pek az rastlanır. Ama sinemada bu teknikler fazlasıyla kullanılır. Özellikle komedi amacıyla bir imgenin tekrarlanması ya da cümleciklerden veya kısa planlardan oluşan zircirleme bir reaksiyonu başlatmak için bu imgelerin yinelemeci çağrışımları tüm sinemacıların, neredeyse otomatik olarak ve kolaylıkla kullandıkları deyişsel araçlardır.

Ancak, yineleme ve önyineleme bize doğası gereği önemli bir sorun arzeder. Yineleme ve önyineleme edebiyatta, sözcükler tarafından hünerli ve sağlam biçimde birara da tutulan yapı taşları gibi görev yaparlar; ama bunlar sinemada neyi temsil ederler? Sinemada önyinelemenin bir örneğini ele alalım: Gennarino'nun gözlediği bir sahne olsun. Kamera, onun yüzünden izlediği sahneye hareket etsin, sonra yine yüzüne dönsün, birkaç kez bunu tekrarlasın. (Edebiyatta bu, şöyle yazılabilirdi: Gennarino baktı..., Gennarino baktı...). Şimdi, sinemada önyineleme olan nedir?

* Anaphora: Önyineleme; bir etki sağlamak için, bir sözcüğün cümlelerin çeşitli öğeleri başında yinelenmesi.

* Reiteration: Yineleme; tekrar ya da arka arkaya söylemek veya yapmak.

Yalnızca Gennarino'nun yüzünün kendisi mi, yoksa Gennarino'nun kamerayla çerçeveleşmiş yüzü mü? (Kamera, onun sırtlana benzeyen yüzünü yukarıdan, aşağıdan, önden ya da profilden, genel ya da yakın çekimle, 75,50 ya da 35 mm. ile, hareketli ya da sabit pozisyonda çerçeveleyebilecektir). Eğer, Gennarino'nun yüzü rastgele değil de yönetmen tarafından binlerce olası yüz içinden seçilmişse, şüphesiz ikisi de aynı anda önyinelemedir, (tıpkı sözcük dağarcığındaki binlerce olası ismin içinden bir ismin seçilmesi gibi, Gennarino'nun yüzü ışıklandırılmış, bilerek ya da bilmeyerek dişlerini gıcırdatmaya zorunlu kılınmış-tır). Yalnızca bunlar değil; Gennarino'nun dişlerini gıcırdatmasına neden olan ekran-dışı sesler ve müziksel bir yorumun eklenmesi de önyinelemeyi oluştururlar.

Sonuç olarak, söz konusu edebiyat olunca, deyişsel söz sanatları basittir ve tek bir dilsel davranıştan yani yazılmalarından başka bir şey içermezler. Oysa sinemada, bu aynı söz sanatları karmaşıktır; en azından iki eşzamanlı ve bütünleyici hareket gerektirir. Başka bir deyişle, biri diğerinin üzerinde iki ayrı düzeyde üretilirler. İlk olarak Gennarino'nun yüzü vardır. Herşeyden önce, bu iki düzeyde yapılması gereken belirli bir iş vardır. Gennarino'nun yüzündeki doğru ifadeyi seçerken, onu hazırlarken, bir sırtlan gibi maskelerken ve çekim için gerekli alan derinliğini araştırırken, az sonra kamerayla yapacakları karar vermek zorunda kalacağını kolaylıkla gözden kaçırabilirim.

Açıkçası, sonuçta tek işlem olarak tamamlanan bu iki ayrı işlem arasındaki bölüntü, özellikle edebiyattaki karşılığı ile kıyaslandığında oldukça karmaşıktır. Diyebiliriz ki oyuncu seçimi, ifadeler, kostümler, mekanlar, ışıklandırma... Tüm bunlar söz dağarcığının türlü bileşenleridir; yani onlar isimler, fiiller, sıfatlar, zarflardır. Bunun yanı sıra çerçevelemenin, kamera hareketlerinin ve buna benzer şey-

lerin seçimi sözdiziminin kendisidir. Yani, değişik bileşenlerin tam bir cümle oluşturmak üzere ritmik düzenlenmesi.

Konuşurken ya da yazarken, bu oldukça hızlı yapılabilir; kelimeler ve sözdizimi ya da ölçü hemen hemen eşzamanlı olarak ortaya çıkıverirler. Ama sinemasal anlatımda bir tür kesinti vardır, bir durak. "Sözcükler" önünüzde acımasızca, neredeyse vahşice yığılırlar ve orada, kameranın arkasındaki, o belirli çekimi (sözdizimini) yapacak beynin, kendilerinden eksiksiz bir "cümle" oluşturmasını beklerler.

Kuşkusuz, burada (biri sözcükleri, diğeri imgeleri kullanan) iki tür yaratıcılıktan sanki aynı şeylermiş ve sanki sözcüklerden ve imgelerden bir yap-boz oyunundaki parçalar mışcasına, seçilip yerine koyulacak, birbirinden pek farklı olmayan sembollermiş gibi sözettiğimin farkındayım. Aslında söylediğim şudur; belirli sınırlar içinde bir sözcük baştan aşağıya bir imge olabilir ve bir imge yine belli sınırlar içinde bir sözcük kadar mantıksal olabilir. Ama bu, aslında o kadar da önemli değil. Önemli olan, bir sembol olarak kelimenin anlamlı olan ilişkisinin, bir sembol olarak imgenin anlamlı olan ilişkisine benzer olup olmadığıdır.

Ve şimdi, sorunun özüne geldik. Bir filmi bitirirken (yazmayı bitirirken diyecéktim), imgelerin anlamlılığının sözcüklerin anlamlılığına benzediğini görüyorum. Bir imge, bir sözcüğünküne eşit ima gücüne sahip olabilir. Çünkü, estetik olarak seçilmiş bir seri benzetmenin en yüksek noktasına çıkartılmasını temsil eder. Bu da demektir ki, imge bütün deyişsel yapının bir parçasıdır.

Türkçesi: Hasan Aydın

AYDINLARIN SOLCULUĐU DİNSELDIR

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

Sinemayı her zaman çok sevdim. Genç yaşlarımda sinema yapmayı istiyordum fakat olanaklarım yoktu, ancak 1960 yılından sonra sinema yapmaya başladım. Öykülerimin çoğu genellikle sinema kuruluşundadır. Önce benim için önemli olan şeydi: Yazar olarak değişik edebi teknikler kullandım. Örneğin Yohanna diyaleğinde şiirler yazdım. Saf İtalyan dilini kullanarak ve eski Roma şivesiyle yazmaya çalıştım. Önceleri sinema için ayrı bir anlatım tekniğine gerek yok sanıyordum. Sinema edebiyatın içinde bir yapı olarak gözüktüyor. Bunun doğru olmadığını fark ettim. Çünkü sinema bir edebi teknik değildi. Yeni ve başka bir dildi. Buna başkalarının ve kendimin sinema semiolojisi üzerine araştırmalarını kattım. Sonunda sinemanın kendine özgü dili bulunan bir anlatım aracı olduğu sonucuna vardım. Örneğin İtalyanca yazmayı bırakıp, Türkçe yaz-

maya başlamak gibiydi bu. Önceleri nasıl bir yazar olarak yaşamamı sürdürdüysem bu gün de bir sinemacı olarak yaşamamı sürdürüyorum. Sinemada da edebiyatta olduğu gibi anlatmak istediğim şeyleri anlatı-yorum. Fakat edebiyattan daha başka bir dille. Sinemanın mı yoksa edebiyatın mı etkin bir sanat olduğu sorusuna dolaysız olarak bir cevap veremeyeceğim. Sinema yaparken daha fazla eğlendiğimi söyleyebilirim, -bir espri olarak-. Son olarak bir tiyatro eseri yazdım. Şimdilerde son yaptığım film üzerine çalışıyorum. Biraz da geleceğe dönük tasarımlardan söz etmek gerekiyorsa ilerde Saint Paul üzerine bir film yapmayı düşünüyorum. Ondan önce "Medea" üzerine bir çalışma tasarımı da var. Bu yakınlaşmadan yararlanarak "Medea"yı Türkiye'de çekme olanaklarını araştıracağım.

"Medea"yı yapma projesini "Kral Oidipus"un başarısından sonra mı tasarladınız?

Hayır daha önce "Truválılar"ı çekmek istiyordum. Ve "Kral Oidipus"u çekerken "Medea" tasarımı vardı. Gerek maddi olanaklar açısından gerekse kontrat açısından "Medea"yı yapmanın pek çok zorlukları vardı.

Genel olarak kadın ve erkek oyuncular konusunda ne düşünüyorsunuz?

Oyunculara genellikle bir sempati yoktur. Filmlerimi yaparken çokluk profesyonel oyuncular yerine sokaktan seçilmiş oyuncuları oynatmayı daha uygun gördüm. Bu yöntemi seçmemin nedeni epik oyunlar için sokaktan getirilmiş oyuncuların daha etkin olacaklarıydı. Halkla ilgili, onların çevresinde çevirdiğim filmler için herhangi bir güçlüğe uğramadım. Fakat burjuva çevresinden bir konuyu işleyebil-

mek sokaktan getirilmiş oyuncularla mümkün değildi. Örneğin yoksul çevrelerde, bir hırsızı, rahatlıkla o insanlara oynatabilirdim. Fakat burjuva çevresinde bir sanayici rolü için profesyonel oyuncu gerekliydi. Böylece profesyonel oyunculara da işim düştüğü oluyor. Silvana Mangano'yu, Toto'yu seviyorum fakat yine de büyük ölçüde bir sempatim yok.

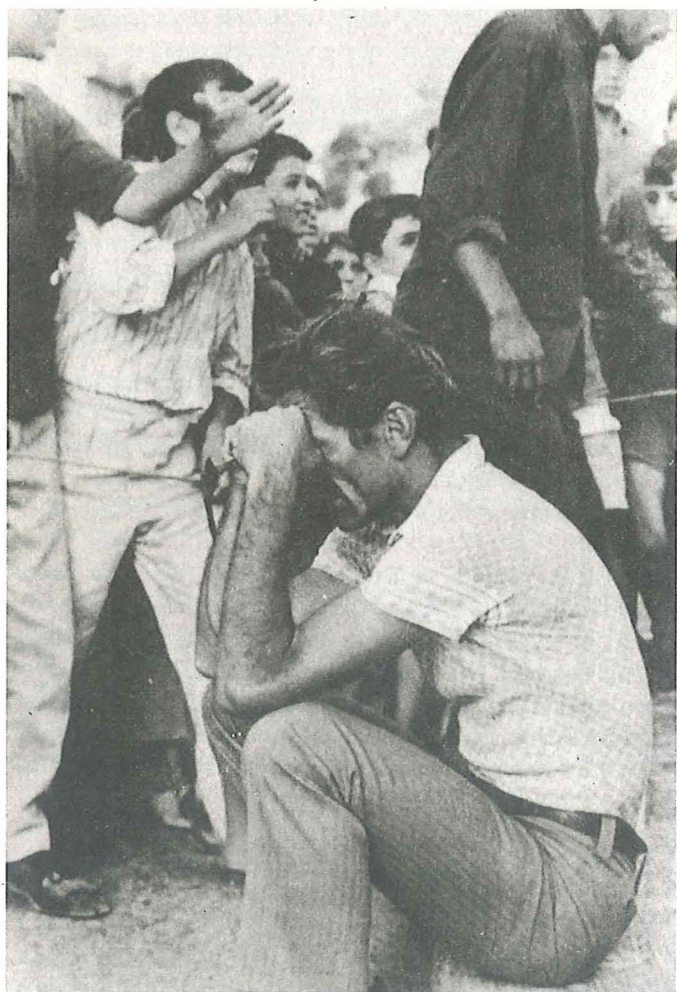
Marksizm ve Hristiyanlığın bir yerde buluşabileceği konusundaki ünlü görüşünüzü biraz açıklar mısınız?

Rasyonel olmayan, gerçek dışı bir noktada birleşiyorlar. Marksist bir yazarın ilk çıkış noktası, genellikle, irrasyonel ve dinsel bir çıkış noktasıdır. Gramsci'yi düşünelim: İtalyan Komünist Partisi kurucularından. O bir entellektüeldi ve doğal olarak bir burjuva entellektüel sürecini devam ettirebilirdi.

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

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

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



Kilisede gelişmekte olan yeni hareket konusunda ne düşünüyorsunuz?

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

Demın burjuvazinin geniş halk yığınlarına nazaran daha az dinsel oldukları söylendi. Burjuvazi kendi çıkarlarını sürdürmek için bugün dini kullanma durumundadır. Acaba yaptığınız filmlerde bu durumla bir mücadeleyi de amaçladınız mı?

Yaptığım filmlerin bir amacı da budur. Mücadeleyi "İncil" ve "Teorem" filmlerimde görebilirsiniz.

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

Gençler ve yaptıkları hareketlerle sürekli bir polemik içerisindeyim. Çoğunlukla karşıyız birbirimize. İtalya'daki Targam hareketi komünist partisini de aşan aşırı bir sol hareketi. Gençlerin sinema ve sanat olayları konusunda birtakım görüşleri var ki ben bunları paylaşmıyorum. Onlara göre kültür ve sinema hareketin içinde olmalı ve onu geliştirmeye yaramalıdır. Bunu kabul etmiyorum. Öğrenci hareketlerinin öncüleri, sinemayı kişisel bir yapımlardan öte ortaklaşa bir çalışma olarak görmek istiyorlar. Bana göre sinema ve kültür devrimci harekete ancak dolaylı olarak kat-

kıda bulunabilir. Bu çalışmalarda siyasal bir güdüm olacaktır, fakat kültür ve sinema çoğu zaman çelişik bir yapıya sahiptirler. Sanatçı bir yapıtı ortaya koyarken içtenlikle davranmalıdır. Kendi çelişmelerini, zıtlıkları olduğu gibi yansıtması ve onları çarpıtmaya çalışmaması gereklidir. İç çelişmelerden kaçmamalıdır sanatçı. "İncil" filmim, içinde katolik propogandası bulunduğu gerekçesi ile yasaklandı. Ben inanmış bir dindar değilim. Hiçbirşeyin propogandasını yapmak istemem. Bunu inanmadığım konularda olduğu kadar inandığım marksist ideoloji konusunda da yapmıyorum. Hristiyan propogandası yapabileceğim yanlış bir düşünce. Bu yüzden filmim ne hristiyan propogandası ne de marksist ideoloji propogandası yapmaktadır, sadece yeryüzünde mevcut yanlış bir dinsel durumu ortaya koyar.

Demin öğrenci hareketlerini yöneten gençlerin bireyci yorumunuzdan ötürü size karşı olduklarını söylediniz. Bireyci bir tutum gerçekte burjuvaziye özgü bir tutum değil midir? Ve öğrenciler toplumu ilgilendiren bütün sorulara ve yaratmalara ortaklaşa katkıda bulunmak düşüncesini öne sürerken marksist açıdan bir doğruyu saptamış olmuyorlar mı?

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

İkinci yanıtlım ise ortaklaşa çalışmanın ancak sosyalizmin yerleştiği bir ülkede mümkün olabileceği ve marksist açıdan bunun doğruluğudur. Gerçekte bireysel yaşamayı ortaklaşa duruma getirecek olan kimlerdir? Bugün kapitalist

kültürün yetiştirdiği ve şartladığı insanlar. Kapitalist toplumlarda teknoloji, farklılaşmaları ortadan kaldırıp insan bireyselliğini öldürür. Bu durumda bireyseliğin üzerine basmak, Yeni Kapitalizm'in teknolojisine açılmış bir savaşı ortaya koyar. Bugün eylem içinde bulunan gençler, Yeni Kapitalizm teknolojinin yarattığı gençlerdir. Gerçekte gençlerin öne sürdükleri ortaklaşa çaba, teknolojinin etkilerinden ve onların bunu belki de bilinçsizce savunmalarından gelmektedir. Kendilerini gerçekten sosyalizme ve devrimciliğe adanmış gençlerin yapmak istedikleri bu eylem, gerçekte düzenin onlara yaptırdığı bir eylem görünüşünü alır. Bir zamanlar yazdığım bir şiirde şöyle bir dize vardı: "Marksis-tim, çünkü tutucuyum."

Konuşmanın bir yerinde marksistlerle huristiyanlar arasında bir diyalog aradığınızı söylemişsiniz. Filmlerinizde de açıkça görülen böyle bir araştırma sizi hangi sonuçlara ulaştırabilir?

Evet, sorunun birinci kısmına cevap vermiştim. Fakat hiçbir zaman kilise ile komünizmin birleşebileceğini, iki zıt doğmanın bir olabileceğini, olabileceğini söylemem. Bu dünyanın sonu olurdu. Sadece değişik düşünceler taşıyan iki blok arasında demokratik bir diyalog kurulmasını öngördüm. Burjuvazinin bugün yok etmeye çalıştığı dinsellik ve marksizm ortaklaşalığına vardırarak denedim bunu. İyimsellikten ve dinsellikten söz ederken bunun katoliklikle bir ilgisi bulunmadığı konusu iyi anlaşılmalıdır. Ve yine, sözünü ettiğim dinsellik bütün Üçüncü Dünyanın ve kapitalizm öncesi toplumlarının dinsellik kavramıdır.

Yani bu politikadaki barış içinde birlikte yaşama ilkesidir. Evet pratik sonuç budur.

Bu devam edebilecek midir? Yoksa geleceğin toplumlarında bütünüyle dinsel ya da bütünüyle marksist bir ege-menlik var olabilir mi?

Diyalog kurulabildiği zaman sorun çözülmüştür. Bir ta-rafın diğer tarafa etkimesi de doğaldır.

Bir yazınızda genç İtalyan sinemasını tutmadığınızı söy-lemiştiniz. Şimdilerde İtalya'da bazı genç ve iyi yönetmen-ler var. Bugün bu konudaki düşüncelerinizde bir değişiklik oldu mu?

Öyle bir şey yazdığımı hatırlamıyorum. Yalnız çeşitli konuşmalarından ortaya çıkmış olabilir. Ayrıca şunu söyle-miş olabilirim: İtalyan sineması kendi bütünlüğü içerisinde beni fazlaca ilgilendirmiyor, onunla ancak dünya sineması içindeki yeri açısından ilgileniyorum. Aynı zamanda bugün bizi ilgilendiren İtalyan kültürü, kesinlikle sol İtalyan kültü-rüdür. Bunu söylemiş olmakla solun marksist sosyalist ol-ması gerektiğini söylemiş olmuyorum. Örneğin yakın za-manlara kadar bir katolik kültüründen söz edilemezdi.

Ancak son yıllarda bu kültüre rasyabiliyoruz. Bugün için artık böyle bir tartışmaya gerek yok. Çünkü İtalya'da sinema yapan gençlerin hepsi soldur. Yalnız aralarında bazı bireyci üslup ayrılıkları var, bunların bir kısmından hoşla-nabilir diğer kısmından hoşlanmayabilirim. Genç İtalyan si-nemacıları arasında Bertolucci ve Bellocchio gibi değerli yö-netmenler vardı. Fakat bugün genellikle ticari sinema yapmaktalar.

İncil'in Hristiyan propagandası yaptığı gerekçesiyle ya-saklandığndan söz ettiniz. Filme karşı kilisenin tepkisini

açıklar mısınız?

Film genel olarak olumlu karşılanmıştı. Fakat yine de kilise çevresi film konusunda ikiye ayrıldı. Bir kısmı film-den yana diğerleri ise ne tam yanında ne de tam karşı, garip bir durum içinde kaldılar. O sıralarda bunu etkileyen en önemli öge filmin Papa'nın ortaya atmış olduğu yeni görüş tartışmaları sırasında ortaya çıkmış olmasıydı. Bugün Papa'nın yeni görüşleri karşısında reaksiyoner bir grubun bulunması, "Teorama" filmim konusunda, kilisedeki görüş ayrılıklarını keskinleştirmiş durumdadır. "Teorama" filmi bir yandan Katolik Armağanını, Uluslararası jüri ödülünü alırken öte yandan kilise tarafından mahkeme salonlarına götürüldü. Önceleri tepki çok sertti ve kilise tarafından el konu filmi. Venedikli bir yargıç filmın seyirci karşısına çıkarılmasına yardım etti, fakat bugün yine film mahkemeliktir. Durumu isterseniz şöyle koyalım:

Türkiye Cumhuriyeti laik bir devlettir. Burada "İncil" filminin Türk sansürü tarafından dinsel propaganda yaptığı gerekçesi ile yasaklandığını düşünelim. Gerçek soru filmin hristiyan propogandası yapıp yapmadığı sorusudur. Bu da içinde yaşadığımız dünyanın gerçek yapısını ortaya koyuyor. Kapitalizmin egemen olduğu Batı Avrupa ülkelerinde de durum pek farklı olmasa gerek. Burada egemen sınıf burjuvazi, kendisi gerçekte dine inanmadığından dini kullanmaktadır. Ve bütün araçlar kendi elinde bulunduğundan kendisine uyacak bir kamuoyunu yetiştirir ve şartlar. Böyle bir toplumda dinsel film hiç kuşkusuz, onu araç olarak kullanmak isteyen sınıfa karşı açılmış bir savaşı gösterir. Türkiye gibi iktisaden geri kalmış bir ülkede bu türden bir polemik gereksizdir. Çünkü halkının büyük bir çoğunluğu tarımla uğraşmaktadır ve inançları katıksızdır. Böyle bir polemğin endüstriyel ülkelerde açılması gerekliydi ve ben

ancak bunu yapıyorum. Bu görüşümü filmin gösterildiği yerlerdeki başarısı ve başarısızlığı doğrulamaktadır. Örneğin kuzey İtalya, İngiltere, Fransa ve özellikle Amerikada da filmin etkisi büyük oldu, fakat politik yapı bakımından Türkiye ile benzerlikler gösteren Güney İtalya'da pek tepkiyle karşılanmadı. Türkiye'nin laik bir devlet olduğunu söylemiştik. Bu ülkede sansürün dinsel propaganda yapıyor gerekçesi ile bir filmi yasaklaması doğaldır. Fakat laikliğin kendisi, dinsel inanış kılığına girerse buna karşıyım. Filmim dinsel propaganda filmi değildir. Eğer gerçekten bu amaçla yapılmış bir film olsaydı o zaman sansürün yasaklama kararı yerinde sayılabilirdi. Fakat ben bir şair olarak din üzerine bir film yaptım sadece. Gerçekte yeryüzünde bütün sansür kararlarına ve sansüre karşı olduğumu da belirtmeliyim: Tekrar ediyorum gerçek laik bir toplumda yukarıdaki gerekçe ile bir film ancak laikliği dogma şekline dönüşmüş ise yasaklanabilir ve sonuç olarak; sansür bütün yeryüzü ülkelerinden kalkmalıdır.

Film İtalya dışında başka ülkelerde de sansür ya da dinsel kurumlarca yasaklandı mı?

Doğu Avrupa ülkelerinde, dolaylı ya da dolaysız bir biçimde yasaklandı.

Arap ülkelerinde filme karşı tepki ne oldu?

Şimdiye kadar yalnız Mısır'a gitti, henüz sonuçlarını bilmiyorum.

Genel olarak Batı Avrupa ülkelerinde filmlerimizin başarı ve başarısızlık şansları neydi?

Bu ülkelerde filmlerim sınırlı bir entellektüel çevre içinde kaldı. Sinematek ve klüplerde ilgi ile izlendi, fakat dağıtımına girmedii. Bunun nedenlerini bilemiyorum. Aynı ülkelerde ahlaki gerekçelerle kitaplarımın çevrilmesi de yasaklandı. Yalnız Macaristan ve Cekoşlavakya kitaplarımın çevrilip basılmasına izin verdi.

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

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

"Kral Oidipus"ta o zamanın giysilerine, o özelliklere fazla dikkat etmediğiniz görülüyor. Daha çok kendiniz bir özellik yaratmış gibisiniz. Acaba "İncil" filminde de aynı türden bir önemsemezlik var mıydı ve bundan sonraki filmlerinizde de aynı tutumu sürdüreceksiniz?

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

Kaveleroviç'in tarihi filmi "Firavun"u gördünüz mü?

Gördüyseniz bu film konusunda düşüncelerinizi söyler misiniz?

Cannes'da filmi gördüm. İlginç bir film, fakat ben bu filmi biraz soğuk buldum. Bu benim geçmişle ilgili düşüncelerime uymuyor. Çünkü geçmiş yeniden kurulamaz. Sinemada hileleri ve yeniden kurumaları sevmiyorum. Benim için önemli olan bugün yaşanan hayat içerisinde eskiye benzeyenleri bulup çıkarmak ve onlarla geçmiş arasında bir bağlantı kurmaktır.

Demin "Medea" için sözünü ettiğiniz ve ilk kez "Oidipus"ta denediğiniz filmin geçmiş zamanda ve şimdide geçmesi olgusu nereden aklınıza geldi ve filmin sonu ile başını esas trajedi ile nasıl bağladınız?

Freud'un sözünü ettiği gibi Oidipus'un bugün yaşanan hayatla büyük ilgisi vardır. Modern dünyanın tipik bir çocukluğunu ele aldım. Tıpkı deney masasına yatırılan bir çocuk gibi. Ve o çocuğun Oidipus kompleksine nasıl yakalandığını göstermek istedim. Bunu alışıl gelmiş yöntemin tersini uygulamakla yapmaya çalıştım. Modern kültür kompleksi bilimsel temele oturtmak için onu çevresindeki mitolojiden soyutlamak zorundaydı. Bense kompleksi tekrar mitolojiye kazandırdım.

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

O yorum gerçekte marksist değil moderndir, Freud'un süblimasyon dediği yorum. Bu süblimasyon Oidip'te şiir yoluyla ortaya çıkmaktadır. Çünkü onun önünde tirelli modeli vardı. Bu önceleri bir burjuva şiiri olarak oluşuyor,

daha sonra marksist bir şiir olarak geliyor, sonunda ikisinin karışımından meydana gelen ve modern dünyanın marksist görüşünü yansıtan bir şiir çıkıyor ortaya.

Bütün filmlerinizde yer yer şiddet görülmekte. Bunu bize tanımlar mısınız?

Bu şiddet beraberinde bir yumuşamayı, bir tatlılığı da getiriyor. bunun nedeni benim kişisel, psikolojik yapımda aranabilir.

Örneğin Ödip'in babasını öldürmesi sahnesi çok abartılmıyordu. Bunu da aynı iç çelişme nedenine bağlayabilir miyiz?

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

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

Bu benim için bölümün etkisini arttırmak için değil, bölüme ritm sağlamak için konulmuştur. Örneğin japon filmlerindeki estetik geciktirmelerle karşılaştırılabilir. Ölümü bütün çıplaklığı ile vermemek, ritmi şiirsel bir biçimde zamanına ve yerine oturtmak, bir efremizm çabası. Sahnede şiddet var fakat bu estetik bir şiddettir.

Bir yazar olarak edebiyat alanında bazı kuramcılardan

yararlandığınızı söylemişsiniz, acaba sinemada da etkilendiğiniz kuramcılar oldu mu?

Bildiğiniz gibi sinemaya biraz geç başladım, 40 yaşında. Sinemayla hayli karışık kültürel ilişkilerim vardı. Oysa edebiyatta normal ve belirgin bir gelişim çizgim oldu. Sinemadaki ustalarım biraz raslantısaldır. Sonralarda Dreyer'den etkilendiğimin farkına vardım. Film çekmeye başlamazdan az önce tanıştığım japon sinemasının, örneğin Mizogoshi'nin etkileri de oldu.

Filmin birçok yerlerinde bir müzik araştırmasının izleri de görünmekte. Yer yer Diversi, Bach, ve diğer bestecilerin parçalarına raslanmakta. Acaba filmin ölüm sahnesindeki Diversi ile Eisenstein'in filmlerindeki bölümler arasında bu açıdan bir bağlantı kurulabilir mi?

Eisenstein sevdiğim yönetmenler arasında değildir. Bazı noktaları var ki bana bayağı antipatik gelir. Fakat maalesef psikolojik olarak bana benziyor. Zaman zaman onun estetikmini kendi içimde de duyuyorum. Nitekim filmimin ölüm sahnesindeki maskelerle Eisenstein arasında benzerlikler açıktır. Ayrıca Eisenstein'in bütün epik bölümlerini çok seviyorum. Bu nedenden ötürü o müziği kullandım. Gerçekte bu çok karmaşık bir konudur. Filmlerimde müziği belli bir amaçla, belli bölümleri daha özgün anlatabilmek için kullandım.

Dine inanmış bir insanın düşünsel bir aşama sonucu marksist olduğu görülmüştür. Bunun tersi mümkün müdür? Dinle fazla uğraşan -bunu sizin için söylemiyorum- bir marksistin dine dönüşü mümkün müdür?

Düşünülebilir, örneğin İtalyan yazarı Silone marksizmden dönmüştür.

Şiir konusunda etkilendiğiniz şair var mıdır?

Rimbaud en çok sevdiğim şairdir. Ve onunla birlikte Machado'yu severim.

Konuşmanın başlangıcında edebi dilin ve sinema dilinin ayrı özellikler taşıyan diller olduğunu söylemişsiniz. Edebiyattan sinemaya geçip ilk filmlerinizi yaparken bu geçişi nasıl yaptınız?

Bu ayrımı daha sinemaya başlamazdan önce yapmıştım. Fakat gerçek yaratıcı bu iki dili de kaynaştırabilir. İki dille Türkçe ve İtalyanca yazdığımı düşününüz, bu ikileme karşın kültür olarak yine tek olan benim. Bu iki farklı yapı arasında birtakım alışverişlerin olması doğaldır. İkilem içimdeki kişinin tek çizgi içinde bulunduğunu söyleyebilirim. Edebi yapısı olan bir kişinin daha üstün bir yapı olan sinemaya geçmesi denilebilir buna. Bunun sınavı ise kültürün tek'liğinden geçer.

**Aktaran: Altan Yalçın
Yeni Sinema, Sayı 30. 1970. İstanbul.**

TELEVİZYONU ve ORTA ÖĞRETİMİ YÜRÜRLÜKTEN KALDIRMAK GEREKİR.

Roma'nın güneyindeki zarif kumsallardan birinde, Cireceo'da, iki genç kentsoylu yeni faşist savaştı halktan bir kızın ırzına geçmiş, ikinciyise param parça edip kaçmıştır. Pier Paolo Pasolini, "acımayı bilmeyen" küçük kentsoylulardan oluşmuş, kusarcasına tiksindiği İtalyan toplumuna duyduğu nefreti dile getirmek için bu olaydan yararlanmıştı. Pasolini, Swift'inki gibi bir kafa eğitimi (kültür) devrimi öngörmektedir. Corriere della Sera'da yazdığı yazıya Moravia karşılık vermiş, Pasolini de bunu yanıtlamıştır.

Suçlular yeni faşist değildir. Geçenlerde, Cireceo kumsalında bir genç kızın ırzına geçilmesi, öbürünün de param parça edilmesi bilinçleri rahatlatmış, hepimize derin bir soluk aldırılmıştır. Bu seferki cinayetin suçluları gerçekten genç kentsoylu faşistlerdi.

Sevinmek için iki neden vardı:

1) Buyurganların her şeyden sorumlu oldukları doğru-

nıyordu;

2) Suçu hep ayrıcalıklı sınıfın çürümüş çocukları işliyordu.

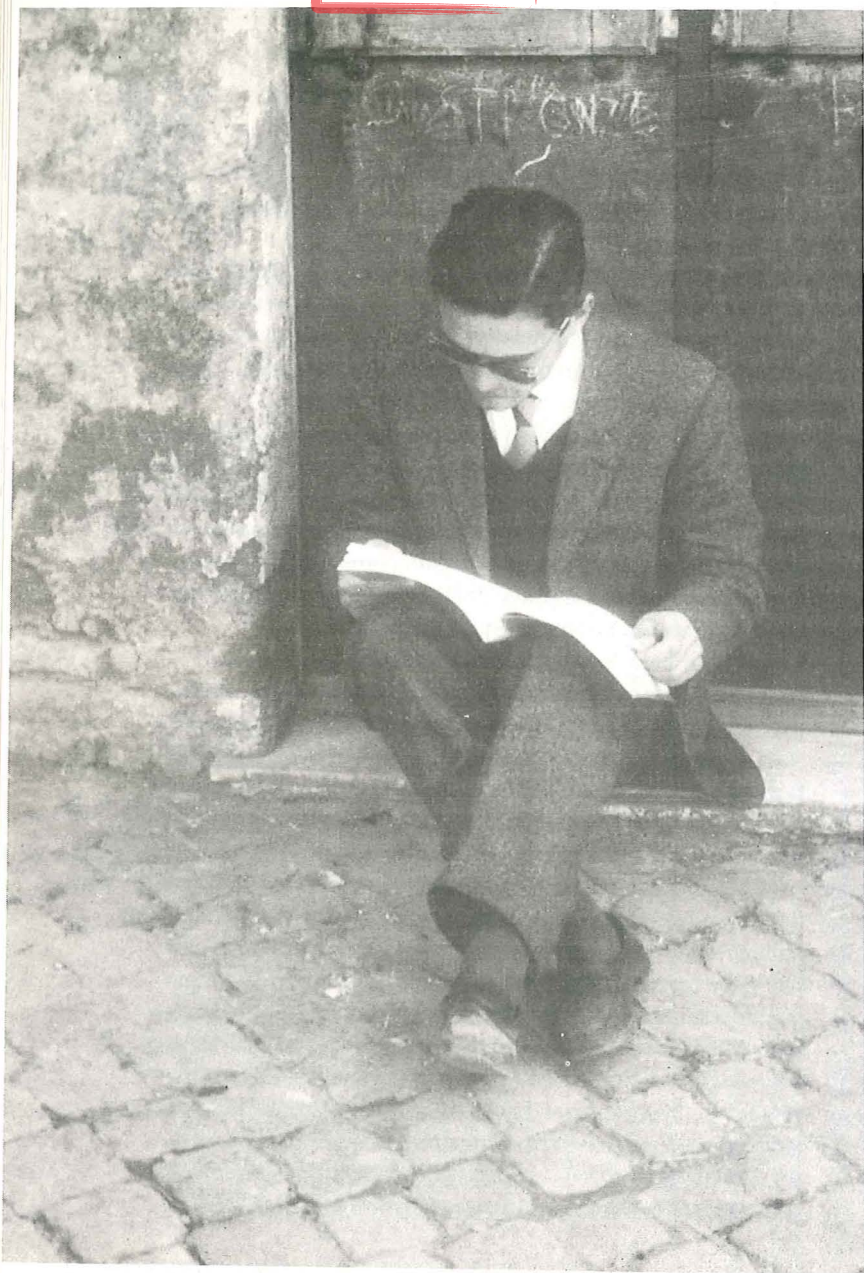
Bu kırk yıllık duygusal halkçılığın (ve onun yapışık kardeşi katı ahlak ölçülerinin) doğrulandığını görmenin sevinci yalnız ortaklaşmacı gazetelerde değil, 15 Haziran seçimlerinden beri onlardan geri kalmamaya uğraşan bütün öbür basında patladı.

Kentsoylu basın ayrıcalıklı kişileri böylesine acıklı bir biçimde suçlayabildiği için gerçekten mutluydu (ancak kentsoylu dramların bir değeri vardır ve sahici bir ilgiyle karşılanırlar). Kentsoylu basın, o arada başka bir şeyin de tadını çıkarmaktaydı: işçilerle yoksulun yoksulu işçilerin işleyecekleri suçlara karşı ayrı bir önlem almak gereksizdir, çünkü bunlar daha başından suçludurlar.

Circeo cinayeti, bütün İtalya'da, alışılmış gazeteci alıklığının bir kez daha dalgalanmasına yol açmıştır.

Gerçekte, bakın bir kez daha söylüyorum, suçlular yeni-faşist değildirler, tıpkı 15 Haziran seçimlerinde ortaklaşmacılara oy verir gibi ve aynı bilinç rahatlığıyla davranan işçiler ya da yoksul işçilerdir.

Carlino kardeşlerin Torpignattara'da işledikleri suçu ya da Cinecitta'daki saldırıyı düşünürseniz (Roma'nın dış mahallelerinden yedi delikanlı bir genci kıyasıya dövmüş, arabanın bagajına kapatmış, yanındaki genç kızın da ırzına geçmişlerdi), "Halktan gelme" Suçluların da -bunu derken özellikle Carlino kardeşleri örnek alıyorum- Pariolili kentsoylu delikanlılar gibi kefaletle serbest bırakıldıklarını görürsünüz. Öyleyse, aynı kararlılıkla Carlino kardeşleri (ve Roma'nın dış mahallelerinden çıkmış bir sürü genç serseriyi) "kefaletle serbest" bırakan yargıçları kınayamadıktan sonra, yeni-faşistleri bırakan yargıçlara küfretmek saçma-



dır.

Gerçek şudur: artan suç oranı, kitlenin suça yatkın ortamından gelmektedir. Parioli ya da Topignattara'li eziyetçilerin işledikleri suçun gerçekleşebilmesi için, Circeo'daki cinayet işleyenlerin ya da otomobille yolculuk edenlere bugünkü gibi kıyasıya saldırıların böyle binlerce örnek görmeleri gerekir.

Yıllardır söylüyorum; bence, Roma'nın halk mahalleleri tam anlamıyla "iğrenç"tir. Bunu akıllı uslu düşünenleri, özellikle de akıllı uslu düşündüklerini kabul etmeyenleri hoplatmak için söylüyorum. Nedenlerini de sık sık belirttim:halk çocuklarının ahlak değerlerini, yani davranış reçeteleriyle birlikte, kendi özel kafa eğitimleri yitirmiş olmaları. Ve sırası gelmişken şunu da belirtelim, Roma'nın dış mahalleleri gibi suç işletmeye uygun yerlerde, duygusal halkçılığın sağladığı hafifletici durum ve koşullar geçerli değildir. Buralarda işlenen suçlara karşı, yeni-faşist kentsoylu sınıfın suçlarına gösterdiğimiz katı ilkeci ve cezacı setliği göstermeliyiz. Çünkü artık Romalı işçiler ya da iyice yoksul işçiler hemen hemen bütünüyle küçük kentsoylu dünyanın insanlarıdır, küçük kentsoylu örneği kafalarına çakılmıştır. Somut örnekleri, bir zamanlar (evet, bir zamanlar) tiksindirici bitler gibi küçümseyip alay ettikleri budala ve yırtıcı küçük kentsoylu gençlerdir. Yoksul mu yoksul işçilerin, Cinecitta'da saldırdıkları genç kıza akla gelmedik bayağılıklar yaparken: "Gözünü aç kızım, onların Rosaria Lopez'e (Circeo'da saldırıya uğrayan kıza) yaptıklarını yapacağız sana!" demeleri son derece anlamlıdır. Bu gibi şeyleri yaşamayan gazetecilerle siyasetçilerin soyutlama ve yaklaşımlarının karşısına diktiğim günlük, kişisel deneylerim bana şunu öğretmiştir (Pasolini, uzun yıllar Roma'nın kenar mahallelerinde öğretmenlik yapmıştır): Pariolili kentsoylularla kenar mahallelerin yoksul işçileri arasında artık

öyle büyük bir ayırım yoktur. Her iki kümenin de giz dolu, sırtıkan, solgun yüzleri ahlaksız sorumsuzluklarını açığa vurmaktadır (varlıkları eski değerlerin yitip gitmesiyle yenilerinin bulunmayışı arasında askıda kalmıştır): toplum içerisinde kendilerine düşen "görev" konusunda en küçük bir fikirleri yoktur:

Dolaysız yaşantı bana ayrıca bunun yalnız İtalya'ya özgü bir görüntü olduğunu göstermiştir. Başka ülkelerde de suç oranının arttığını varsayan (modası geçmiş) İtalyan günöğlucülüğüne (eyyamcılığına) dayanmaktadır. Evet suçluluk sorunu başka toplumlarda da vardır, ama o toplumlarda kurumlar sağlam ve etkili kalmaya, dolayısıyla çöküşü dengelemeye devam etmektedir.

işçilerle yoksul işçileri gün geçtikçe iktisadi sıkıntının kıskacında kıvranan küçük kentsoylular haline getiren şey nedir? Genç "kitlesi"ni "yarı suçlular" yığına dönüştüren nedir? Belki on kez söyledim, bir daha söylüyorum: aslında İtalya'nın yaşadığı birinci devrim olan "ikinci" sanayi devrimi: "gerçek" bir dünyayı tam bir köpeksilikle yıkan, onun yerine iyiyile kötü arasında en küçük bir ayırımın kalmadığı gerçekdışı bir dünya getiren tüketimcilik. Suçluların içinde buldukları ikircikliliği, geleneksel iç çatışkı yokluğunun yarattığı yırtıcılıklarını doğuran da işte budur. Gençler iyiyile kötü arasında seçme yapmak durumunda değiller: bunun üzerine onlar da taşlaşmayı, acıma duygusunu yüreklerinden söküp atmayı seçmişlerdir.

İtalya'da polisin suçluluk karşısında etkili olmayışından yakınılmaktadır. Bense, durmadan taze bilgiler alan bir bilincin yokluğundan ve gerçekle uzak yakın ilgisi bulunmayan sözümona ilerici bir laf ebeliğinin sürüp gitmesinden yakınacağım. Bugün artık başka türlü ilerici olunur; başka bir özgür olma yolu bulmak, özellikle acımayı kaldırıp dama atanları yargılamak gerekir. Hoşgörünün top attığını

açık seçik kabul etmek gerekir. Üstelik, bunu söylemek bile boş, gençlerin yozlaşmasında en büyük sorumluluk payını taşıyan düzmece bir hoşgörü olmuştur.

Sözün kısası, birtakım öncüller'e bakarak değil, sonuçlar'a dayanarak yargılamak gerekir (ilerici ön koşul ancak on yıl öncesine dek geçerliydi).

Suçtu ve suçluluğu ortadan kaldırmak üzere benim öne sürdüğüm iki alçak gönüllü öneri nedir? Acı alaylı tanımlamalarının gizlemeye bile gerek duymadıkları gibi, Swift'e yaraşır iki önerim var:

1) Vakit geçirmeden zorunlu orta öğretimi yürürlükten kaldırmak;

2) Televizyonu yoketmek.

Öğretmenlerle televizyon görevlilerine gelince, Swift'in önerdiği gibi orutup afiyetle yiyebiliriz pekala, ama hadi öyle yapmayalım da, devlet onlara başka işler bulsun, ya da en iyisi hiçbir iş yaptırmasın.

Zorunlu okul, insanı küçük kentsoyluluğa alıştırır yerdir. Orada, insana yararsız, sersemce, yanlış, ahlakçı şeyler öğretilir; hem de en iyisinde bile (okulların, televizyonun, kendi kendisini yönetmesi, merkezilikten çıkması istendiği zaman, düpedüz kandırmaca yapılmaktadır). Ayrıca, bir kavram ancak kendi yayılma ve derinleşmesini içinde taşıdığı zaman canlıdır. Biraz tarih öğrenmek, ilerde gerçek bir tarih eğitimi görmeyi tasarlıyorsak anlam taşır. Yoksa kavramlar çürür: gelecekleri olmadığından ölü doğarlar, bir işçi ya da yoksul işçinin yerine, köle küçük kentsoyul yetiştirirler. Emekçi çocuğu, kendisini eldeğmemiş olarak bırakan, ilerde gerçek şeyleri anlamasına izin verecek yeteneklerle donatan eğitimden yoksun kalır. Zorunlu orta öğretimi izlediği sürece, o daracık bilgi çemberi içerisinde kalacak, her yenilik kaşırında tüyleri diken diken olacaktır. Bugün İtalya' da bir işçiyle oğluna iyi bir ilkokul diploması yeterlidir.

Ona toplumda -aslında aşağı inerken- bir basamak üste çıkıyormuş duygusu vermek, düpedüz suçtur. Çünkü, ilkin, (öğrendiği şu iki üç şeyden ötürü) onu kendini beğenmiş yapar; ikincisi, (bu kendini beğenmişlikle birlikte) sıkıntı ve yoksunluk duygusu getirir; çünkü öğrendiği iki üç şey ona hep bilgisizliğini gösterir.

Orta okulu bitirmek, sanırım, gerek benim için gerek herkes için, en son erektir. Ama bugün İtalya'da zorunlu okul yukarda anlattığım gibi olduğundan (ayrıca, dersler arasına "cinsel eğitim"in de katılacağını düşündükçe sözün en gerçek anlamıyla soğuk terler döküyorum), daha uygun bir zamana dek orta öğrenimini yürürlükten kaldırmak en iyisidir: yani başka bir gelişme olana dek. Buysa sorunun can damarıdır.

Televizyona gelince, daha önce yazıp söylediklerimi yinelemeye gerek yok: orta öğrenim için dediklerim burada sonsuz oranda büyütülmüş olarak vardır, çünkü televizyonda herhangi bir şey öğretilmemekte, "örnek" gösterilmektedir: yani "örnekler" sözle anlatılmamakta, canlandırılmaktadır. Eh örnekler de bildiğimiz şeyler olduklarına göre, her türlü etkiye açık ve savunmasız gençlik neden suça yatkın olmasın ya da suç işlemesin? Çünkü acıma çağını kapatıp zevk çağını açan televizyondur (o, bir araçtan başka şey değildir elbet). Bu yeni çağda gençler, orta okulla televizyonun karşılına çıkardığı örnekleri gerçekleştirememek gibi sersemce, zor bir durumda kalmakta, aynı zamanda bir şey biliyormuş gibi kendilerini beğenmektedirler. Dolayısıyla, ya serseriliğe dek varan bir saldırganlık göstermekte, ya da (günahı bundan aşağı kalmayan) bir doyumsuzlukla edinmişliğe itilmektedirler. Gerek okulda, gerek televizyonda sağlanan sola açılmalar hiç bir işe yaramamıştır; okul ve televizyon, devlet denetiminde iş gördükleri için, devletse yeni bir üretim (insanlık üretim) olduğu için buyurgandır-

lar. İlericiler halkın insanbilimsel durumuyla gerçekten ilgilmiyorlarsa, vakit geçirmeden, tam bir yüreklilikle birleşip okullarda verilen derslerin ve televizyon yayınlarının kesilmesini istemelidirler. Bu pek fazla bir şey değildir, ama bunun gerçek-leştirilmesi bile başarı sayılabilir: Roma'nın yörekenti Quarticciolo o içler acısı küçük okullarından, geceleri de televizyondan kurtulduğu zaman, belki kendine özgü yaşama biçimini bulabilir, biz de ona yardım edebiliriz.

Yoksa, merkeziyetçilikten kurtulma konusunda söylenenler ahmakça bir ön koşulculuktan ya da kötü niyetlilikten öteye geçemez. Quarticciolo'nun dünyanın geri kalan yanlarıyla bilgi bağlarına gelince -bütün öbür "düşünsel bağ"lar gibi-, duvarlara asılan gazetelerle Ortaklaşmacı Parti'nin gazetesi l'Unita (Birlik) yeter de artar. Gerisini, böyle bir bağlam içersinde bambaşka bir anlam kazanacak, en sonunda öz-kararla yaşamın akışını yaşamın kendisiyle birleştirmeye yönelecek çalışma çözecektir.

ALBERTO MORAVIA PASOLİNİ'YE KARŞILIK VERİYOR

... Bir an için Pasolini'nin eline okulu ve televizyonu yürürlükten kaldırabilme gücünün geçtiğini varsayalım. Bu iki önlemin ivediliği konusunda ona ne söyleyebilirim acaba?

İlkin şunu: "Her şeyden önce, okulla televizyonu birbirinden ayırmalıydın." Gerçi ne birinin ne de ötekini Cinecitta ya da Circeo'da işlenen suçların benzerlerini önleyemedikleri doğrudur, ama ilerde, başka bir kalıba sokulan orta öğretim yine etkisiz kalsa bile, baştan aşağı değiştirilen televizyonun sonunda taşıdığı büyük olanakları ortaya vur-

ması olasıdır. Çünkü bugün de, okul gençlik üzerinde iyi kötü hiç bir etki yapamazken, -okul, şimdi, gençlerin gerek kendilerine gerekse topluma zararlı olmamaları için bırakıldıkları bir parkı andırıyor-, televizyon şimdiden eğitimde ailenin yerini almıştır - daha doğrusu gençleri eğitmemenin yerini. Ne demek istiyorum bununla? Orta öğretimi yürürlükten kaldırma önerisini onayladığımı, televizyonun yokedilmesine razı olmadığımı. Ayrıca, ben de birkaç öneride bulunuyorum:

İnsanların okuma, yazma, hesap öğrendikleri ilkokullarla, ergenlik çağında artık öğrenilecek şeyin değil de tutulacak uğraşın öğrenildiği üniversitelere hiç el sürmeden, orta öğretimin yürürlükten kaldırılması gerektiğine inanıyorum. Bugün orta okullarda yitirilen yıllara gelince, burada yaşamın ve çalışma dünyasının gerçekliğiyle daha dolaysız ilintiler kurulması gerektiği inancındayım. Örneğin, tarımsal çalışmalara katılmaları için gençleri tarlalara, fabrika çalışmasına katılmaları için büyük işleyim merkezlerine belli bir zanaat öğrenmeleri için zanaatçıların yanına göndermeliyiz. O arada yabancı dil, sanatların, bilimlerin kimilerini de öğrenebilirler. Bunlar herkes için zorunlu ve tıpa tıp aynı olmamalıdır elbet.

Televizyona gelince tepeden tırnağa değiştirilmeli, yani aylak saatler ortadan kaldırılmalıdır. İnsanların aylak saatleri için sinemalar yeterlidir. (hatta fazladır), yalnız boş, eğlendirici programlarda değil, spor haberlerinde de televizyonunun yerini alabilirler. Televizyonun, kitleler üzerinde böylesine geniş ve gelişen bir etkisi bulunduğuna göre, öncelikle eğitici olması gerekir...

PASOLİNİ'NİN YANITI

... Kentsoylulaşma, sınıf çatışmasının öğelerinden biridir. Ben, işte bu yüzden Marx'ın: "İnsankıyımı, eğitsel insankıyımı" deyimini ısrarla yineliyorum. Üretim araçlarıyla yeni bir siyasal güç ve kafa eğitimi biçimi yaratmış bulunan egemen sınıf, son yıllarda, İtalya'da tam bir soykırımına girişmiştir; İtalyan tarihinde şimdiye dek görülmemiş kertelelere varan bu kıyım (halkın) eğitsel özelliklerine yöneliktir. Roma'nın kenar mahallelerinde yaşayan yoksul mu yoksul işçiler (daha kaç kez yineleyeyim?) kendi "zihinsel ekin"lerini, yani varolma, davranma, konuşma, gerçeği yargılayabilme biçimlerini yitirmişlerdir. Onlara (tüketimci) bir kentsoylu yaşama biçimi önerilmiştir: başka bir deyişle, kişilikleri tuzla buz edilmiş, kentsoylulaştırılmışlardır. Sınıfsal belirtileri artık eskisi gibi aynı zamanda eğitsel (düşünsel) değil, yalnızca iktisadidir. Toplumun en alt basamaklarındaki sınıfların kafa eğitimi diye bir şey (hemen hemen) kalmamıştır: ancak iktisadi yaşamları kalmıştır. Şu ilençli yazılarda şimdiye dek yüzlerce kez dile getirdim: genç işçilerin korkunç mutsuzluğuyla suçlu saldırganlığı, aldıkları kafa eğitimiyle iktisadi durumları arasındaki denge-sizlikten doğmaktadır: yaşama düzeyinde beliren ufak düzelmeye karşın, sürüp giden yoksulluktan ötürü, kentsoylu sınıfın eğitsel örneklerinin gerçek-leştirilemeyeşinden doğmaktadır. Şimdi zorunlu okulla televizyondan söz edelim. Önce şunu belirteyim ki, benim şu "iki alçakgönüllü önerim", okulla televizyonun yürürlükten kaldırılması önerileri hiç kuşkusuz geçici önlemlerdi. Daha açık seçik söylemek gerekirse: "Daha iyi günleri beklerken: yani başka bir gelişme olana dek - buysa, sorunun can damarıdır" diyordum. Sizin anlayacağınız, soldaki en iyi güçlerle İtalyan Ortaklaşmacı Partisi'nin işbaşına gelmesini diliyordum;

bunların, okulla televizyonu kökünden düzeltmeye duydukları ilgiden kuşku duymamak gerekir, çünkü bu düzeltim "gelişme"nin kılık değiştirmesi için zorunludur.

Böyle köklü bir düzeltimin gerçekleşmesini beklerken, (bu dediğim uzak bir düş olduğunu biliyorum, ama bütün varlığımla inanıyorum gerekliliğine) orta öğretimle televizyon hemen yürürlükten kaldırılmalıdır, çünkü her geçen gün, hem öğrenciler, hem de televizyon seyircileri için müthiş belirleyici olmaktadır.

Bakin bir kez daha söylüyorum, "yürürlükten kaldırma" önerim köklü bir düzeltimin simgesel anlatımından başka bir şey değildir.

Geçen gün, Lecce'de öğretmenlerle yaptığım bir tartışmada, bence zorunlu okulun nasıl olması gerektiğini anlattım ve Moravia'nın dediklerini sıraladım (zorunlu dersler arasına, çelebice davranmayı da içeren araba kullanma derslerini ekledim; her türlü kamu yönetimi görevleri, kentçilik, çevrebilim, sağlık, cinsel yaşam bilgileri de elbet. Bir de bol bol okuma koydum, özgür tartışmalarla sonuçlanacak, bol özgür okuma).

Televizyona gelince, köklü düzeltim önerim şöyle: siyasal partilerin girebileceği bir televizyon, yani eğitsel yönden çoğulcu bir televizyon gereklidir. Televizyonun şimdiki tiksiniç çekiciliğini, dayanılmaz resmiliğini yoketmenin tek çaresi budur. Herkesin bildiği gibi, siyasal partiler perde gerisinde, televizyon yayınlarını etkileme gücünü ele geçirebilmek için son derece çirkin bir kavga verdiklerinden, yeni uygulama zaten varolan bir durumu görüntülemekten, ortaya çıkarmaktan, dolayısıyla demokratik hale getirmekten başka bir şey olmayacaktır. Her partinin yayın saatleri olmalı, böylece seyirci yayınları seçip yargılayabilmeli; önüne getirileni dinleyip seyreden sefil bir yaratık olmaktan çıkıp yayınların ortak yaratıcısı durumuna gelmeli, hem piş-

pıŖlanıp hem de bütün arzularına gem vurulan bir varlık olmaktan kurtulmalıdır. Örneğin, her siyasal partinin bir haber saati olmalı, böylece seyirci dilediği haberleri dinlemeyi seğebilmeli, onu başkalarıyla karşılaŖtırabilmeli, sonuç olarak tek yanlı haberleri hazırlap yutmaktan kurtulmalıdır. Her partinin, öbür haber yayınlarını da denetlemesi gerektiğini ekleyeceğim (bu denetleme, belki meclisteki temsilci sayısına göre olabilir). Böylece harika bir yarış ortaya çıkar, programların (hatta eğlence programlarının) düzeyi bir anda yükselir. Diyeceklerim bu kadar.

Trkęesi: Bertan Onaran
Yazı Dergisi. Sayı4, 5. 1979. Ankara

UZUN ÇEKİM ÜZERİNE GÖZLEMLER

Kennedy'nin ölümünü gösteren 16 mm.lik kısa filmi düşünün: bu, kalabalığın içinde bir seyirci tarafından gerçekleştirilen bir uzun çekim olacaktır; düşünülebilen en tipik uzun çekim.

Seyirci-kameraman, gerçekte kendi kamera açısını seçmedi; o sadece rastgele bulunduğu ve merceğin değil, kendisinin gördüklerini çerçeveleyen bir yerden filmi çekti.

İşte, tipik uzun çekim bu yüzden öznedir.

Kennedy'nin ölümü üzerine mümkün olan bu tek filmde diğer tür görüş açıları eksiktir: Kennedy ve Jacqueline'nin, katilin kendisinin ve işbirlikçilerinin, daha avantajlı bir bakış açısına sahip olanların, polis korumalarının v.b.

Belirttiğimiz tüm görüş açılarından çekim yapıldığını varsayalım; elimizde ne olacaktı? O anı değişik açılardan ve görüldüğü gibi hemen yeniden üreten bir seri uzun çekim, yani bir seri öznellik. Demek ki, öznellik herhangi bir görsel-işitsel çekim tekniğinin maksimal algılama sınırıdır. Oluşan gerçeği kavramak (tek bir görüş açısı olmaksızın)

zın) imkansızdır ve bu da daima kavrayan öznenin görüş açısı olacaktır. Sözü geçen özne daima cisimlendirilmiştir, çünkü kurgu filmde dahi ideal ve bu yüzden soyut ve gerçeğe uygun olmayan görüş açısı seçtiğimizde, kamera ve teybi oraya yerleştirdiğimizde bu gerçekçi duruma gelecektir: sonuç etten ve kemiklikten oluşmuş (yani gözleri ve kulaklara sahip) bir öznedeki olduğu gibi görülecek ve duyulacaktır.

Gerçeklik görülüp duyularak ortaya çıktığında daima şimdiki zamandır.

Sinemanın şematik ve temel parçası olan uzun çekim, işte bu yüzden şimdiki zamandır. Sinema "şimdiyi yeniden üretir". Canlı yayın şimdi meydana gelen bir olayın örneksel yeniden üretimidir.

O zaman, Kennedy'nin ölümü hakkında sadece tek değil, Başkan'ın ölümünü öznel olarak yeniden üreten bir dizi uzun çekime sahip olduğumuzu düşünelim. Örneğin, eğer sadece belgesel nedenlerle (bir polis araştırmasındaki görüntüleme) tüm bu öznel uzun çekimleri arka arkaya (yani birbirlerine ekleyerek) görürsek ne olur? Bir çeşit montaj (her ne kadar çok basit olsa da). Peki bu montajdan ne elde ederiz? "Şimdiki zamanların çarpımını": Sanki bir eylem gözlerimizin önünde bir kere değil de, bir çok kere açılıyormuş gibi. "Şimdiki zamanların" böylece çarpımı, her biri tüm diğerlerinin göreceliğini, güvenilmezliğini ve mutlaklığını varsayarak özünü boşalttığından, şimdiki zamanı ortadan kaldırır.

Yeniden yapılanması gereken bir olaya görgü tanıklığı yapacak olan kısa filmin estetik yanından çok belgesel değeriyle ilgilenen polis için sorulacak ilk soru şudur: Bu filmlerden hangisi gerçeği daha iyi yansıtır? Bir kez daha olması imkansız bir olayı kaydeden o kadar çok güvenilmez göz ve kulak (veya kameralar, teypler) vardır ki, olay,



adı geçen doğal duyu organlarına ya da teknik araçlara (shot, counter shot, establishing shot, closeup ve tüm diğer kamera pozisyonları) değişik olarak görünür. Eğer biri, onun birçokları arasında sadece bir tane olduğunu kavratsa, gerçeğin bu değişik sunuşlarından herbiri son derece yetersiz, rasgele seçilmiş ve pişmanlık verici olacaktır.

Açıktır ki, gerçeklik tüm görünümünde ifade edilmiştir: O varolanlara seslenir (varolmak burada yer almak anlamındadır, çünkü gerçeklik sadece kendisi vasıtasıyla konuşur). Kendi dilini konuşur, yani eylemin dilini, bir silah sesi, daha başka silah sesleri, bir beden düşer, bir araba durur, bir kadın çığlık atar, kalabalık bağırır. Tüm bu sembolik olmayan işaretler bir şeyin olduğunu belirtir; burada ve şimdi, şimdiki zamanda bir başkanın ölümünü. Ve o zaman, tekrar ediyorum, olayın tanıklarını duyu organları ve araçlarıyla rastgele buldukları muhtelif bakış açılarından çekilmiş, türlü öznel çekimlerin zamanıdır.

Bu şekilde eylemin dili, şimdiki zamanda sembolik olmayan işaretlerin dilidir; fakat şimdiki zamanda olması önemli değildir, olsa bile bunu sadece sübjektif, tamamlanmamış, güvenilir olmayan, mistik bir şekilde yapar. Ölen Kennedy kendisini son hareketiyle ifade eder: Siyah başkanlık ara basının koltuğunda, amerikan küçük burjuva karsınının kollarına düşerek ve ölerek.

Fakat seyircilere ifade edilen, Kennedy'nin hareketinin bu dili, duyularda ve/veya filmle algılandığı şimdiki zamanda muğlak ve anlamsız kalır, hareketin dilinin her anı gibi, daha başka bazı şeylere de ihtiyaç vardır. Hem kendisine hem de somut dünyaya yönelik sistematikleştirme gerektirir; hareketin diğer dilleriyle mutlaka bağıntılı olmalıdır. Bizim açımızdan, Kennedy'nin son hareketlerinin o anda etrafını çevirenleriyle, örneğin katil veya katillerin-

kiyle bağıntısı kurulmalıdır.

Bu hareketler bağıntısız kaldığı müddetçe, Kennedy'nin veya katillerin son hareketi parça, parça, eksik kalacaktır. Onları tamamlamak ve anlaşılır kılmak için ne gereklidir?

Hepsinin teker teker, el yordamı ile aradıkları, diğerleri ile bağlantı. Şimdiki zamanların basit bir çarpımıyla değil (değişik sübjektif görüşlerin yanyana sıralanmasında olduğu gibi) onların koordinasyonları vasıtasıyla. Yanyana sıralanmalarının tersine, koordinasyonları gerçekte şimdiki zamanın içeriğinin boşaltılmasıyla ve ortadan kaldırılmasıyla sınırlı değildir; (F.B.I merkezinde değişik filmlerin birbiri ardına projeksiyonunda olduğu gibi) yakın geçmişi anlatır.

Sadece tamamlanmamış eylemler birbirleri arasında koordine edilebilir ve böylece anlam kazanırlar (sonradan göstereceğim gibi)

Şu an için, birbiri ardına eklenen filmleri izleyen dedektifler arasında çok akıllı, çözümlemeci kafaya sahip birinin olduğunu varsayalım. Sadece güçlü bir koordinasyon becerisine sahip olsun. O, değişik parçaların dikkatli bir çözümlemesiyle gerçeği sezinleyerek, çeşitli uzun çekimlerin önemli anlarını çekip, onların gerçek sıralanışlarını bularak gerçeği yeniden inşa edecektir; basit bir montajla. Bu seçim ve koordinasyon içinde, değişik görüş açıları elenecek ve öznellik yerini nesnellığe bırakacaktır; çabucak akıp giden ve hiç de hoş olmayan gerçekliği seçip yeniden üreten gözler ve kulaklar (veya kamera ve teypler), şimdiki zamanı geçmişe dönüştüren bir öykücü ile yer değiştireceklerdir.

Demek ki sinemanın malzemesi sonsuz bir uzun çekimdir; Tıpkı, görme ve hissetme duyularına sahip olduğumuz sürece gerçekliğin, duyularımızın malzemesi olması gibi (hayatımızın bitmesiyle biten bir uzun çekim). Ve bu uzun çekim, gerçeğin dilinin yeniden üretilmesinden başka birşey değildir. Başka bir deyişle şimdiki zamanın yeniden

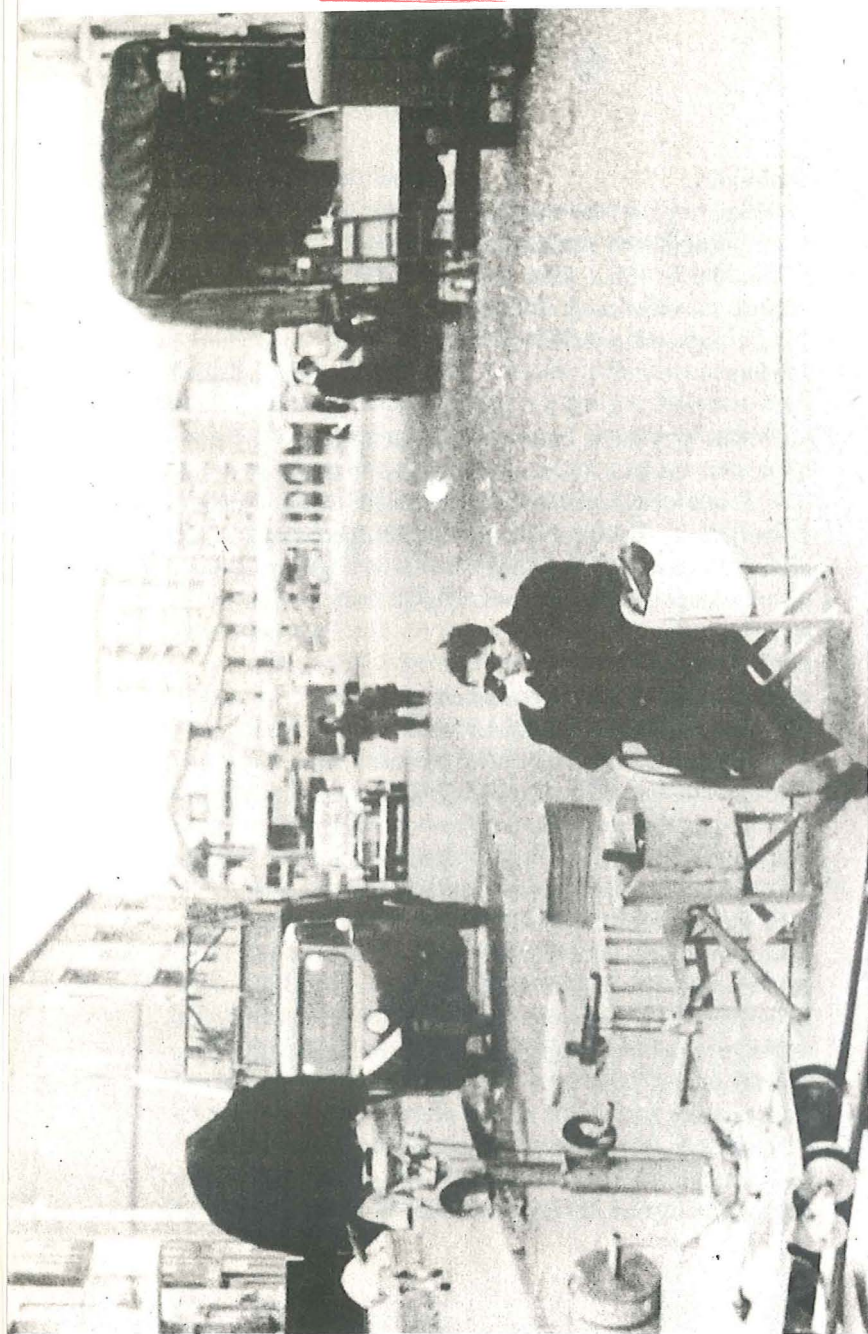
üretimidir.

Fakat montaj devreye girer girmez, yani sinemadan filme geçtiğimizde ikisi çok farklıdır. (dilin slogandan farklı olması gibi) Şimdiki zaman geçmişe dönüşür; öyle bir geçmiş ki, sinematografik ve estetik sebeplerden daima şimdiki zaman kipiyle ifade edilir, (yani tarihsel bir şimdiki zaman).

Şimdi size ölüm hakkındaki düşüncelerimi söylemeliyim (bunun sinemayla ne ilgisi olduğunu düşünerek hayrete düşen okuyucularımı düşüncelerinde serbest bırakıyorum). Çok sık ve hep yanlış bir şekilde, gerçeğin kendine ait bir dili olduğunu söylemişimdir, -daha doğrusu ise onun bir dil olduğudur- Açıklanması için, şu anda tasarım halinde olduğundan, sahip olmadığımız bir dile ait genel işaretlere ihtiyaç vardır. (Semioloji ile uğraşanlar, daima ayrı olan bu belirli nesnelere ve kodlanmış olsun veya olmasın, varolan değişik dilleri incelerler; henüz semiolojinin gerçeğin açıklayıcı bilimi olduğunu keşfedemediler.)

Bu dil insan eylemiyle çalışır (Bunu da daima söyledim, ama hep yanlış bir şekilde). İnsan kendini en fazla kendi hareketleriyle ifade eder, (saf pragmatik yoldan anlamında değil) çünkü ancak bu yolla gerçekliği biraz değiştirebilir ve onun üzerinde ruhsal izlerini bırakır. Fakat bu eylem tamamlanmadığı sürece birlikten yoksundur. Lenin sağken eylemlerinin dili hala bir ölçüde anlaşılmazdı çünkü olasılıkları içinde barındırıyordu ve bu yüzden gelecekteki olası eylemler tarafından değişikliğe uğratılabilirdi. Kısaca, bir insanın geleceği yani bilinmeyen bir şeyi varsa, o kendisini ifade etmez.

Çok doğru bir insan, yetmişinde bir suç işleyebilir; böylesine utanılacak bir hareket, onun tüm geçmiş hareketlerini değişikliğe uğratar. Böylece o, kendisini eskiden olduğun-



dan daha değişik biçimde ifade eder. Ölmediğim müddetçe kimse beni gerçekten bildiğini garanti edemez, yani hareketlerime (dilsel anlar olarak anlaşılmaz hareketlerime) anlam veremez.

Bu açıdan ölüm mutlaka gereklidir, çünkü yaşadığımız ölçüde anlamamız eksiktir ve hayatımızın dili (ki bununla kendimizi ifade ederiz ve büyük önem veririz) çevrilemez: olasılıkların kaosu, devamlılığı olmayan anlamlar arasında bir arayış. Ölüm hayatlarımız üzerinde yıldırım hızıyla bir montaj yaratır: Gerçekten önemli anlarımızı (başka olası anlar tarafından artık değiştirilemeyen) seçer ve onları sonsuz, değişken, güvenilir olmayan ve bu nedenle dilsel açıdan tasvir edilemez olan şimdiki zamandan, açık durağan, güvenilir ve bu yüzden dilsel açıdan tasvir edilebilir olan geçmişe dönüştürerek belli bir sıraya sokar) (tam olarak genel bir semioloji çerçevesinde) Ölüm sayesinde hayatımız anlam kazanır.

Bu şekilde montaj, ölümün hayat için başardığını, film malzemesi için başarır.

Türkçesi: Tugrul Ortaç

PASOLİNİ İLE TRAJİK SONUNDAN BİRKAÇ SAAT ÖNCE YAPILAN SON RÖPORTAJ

HEPİMİZ TEHLİKEDEYİZ

Bu röportaj Pasolini'nin öldürülmesinden birkaç saat önce 8 Kasım 1975 Cumartesi günü 16.00 - 18:00 saatleri arasında yapılmıştır. Röportajın başlığının kendisi tarafından saptandığını belirtmek isterim. Görüşmenin sonunda, geçmişte de olduğu gibi, ayrıldığımız görüş noktaları belirdi ve ben ona röportaja bir isim verip vermek istemediğini sordum. Biraz düşündü ve önemli olmadığını söyledi; konuyu değiştirdi. Daha sonra birşeyler bizi yine bu ana konuya getirdi. "İşte herşeyin anlamı" dedi, "Sen, şimdi seni kimin öldürmeyi planladığını bile bilmiyorsun. Bu adı ver istersen: 'Çünkü hepimiz tehlikedeyiz'."

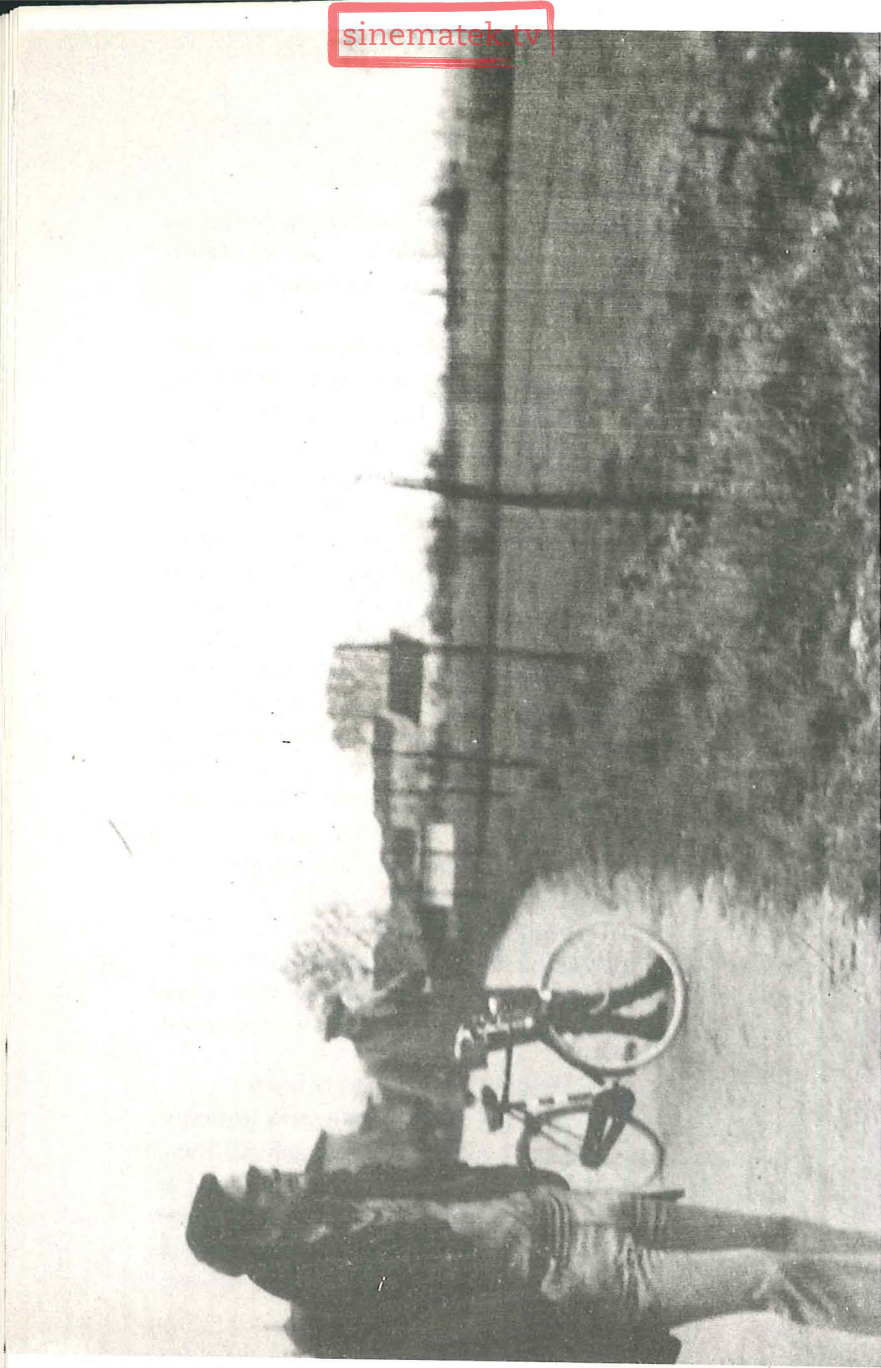
Pasolini, sen birçok yazında nefret ettiğin şeylerden bahsettin. Tek başına, birçok şeye, kuruma, görüşe, kişiye ve güce karşı bir savaş açtın. Soruyu daha karmaşık hale getirmemek için, başkaldırdığın bu sahneye 'konum' diyeceğim. Senin bahsettiğin bu 'konum' tüm kötü yanlarıyla seni Pasolini yapan şeyleri kapsıyor. Yani yaratıcı güç ve değerler senin, ama ya araçlar? Araçlar 'bu konum'undur. Senin-

ki hayali bir düşünce diyelim. Bir el hareketi yapıyorsun ve herşey, senin nefret ettiğin herşey siliniyor. Sen ne oluyorsun? Sen o zaman yalnız ve araçsız kalmaz mısın?

Evet, anladım. Ama ben bu hayali düşünceyi yalnızca demiyorum, aynı zamanda ona inanıyorum da. Medyumca değil tabii ki. Fakat biliyorum ki hep aynı çiviye vurarak tüm bir ev bile yıkılabilir. Radikallerin verdiği örnek ufak da olsa çok anlamlı: Tüm bir ülkenin bilincini değiştirmeye çalışan üç-beş kişi. Tarih de bize bunun daha büyük bir örneğini veriyor. Yadsıma her zaman asıl hareket olmuştur. Azizler, inzivaya çekilenler, entelektüeller. Tarihi yapan azınlık hep hayır diyenler olmuştur. Harekete geçiren yadsıma büyük ve tek vücut olmalıdır. Eichman iyi niyetliydi. Peki onda eksik olan neydi? Onda eksik olan başlangıcında bürokratik ve idari görevlerini yaparken hayır diyebilmesiydi. Belki arkadaşlarına "Şu Himmler hiç mi hiç hoşuma gitmiyor" diye söylenmişti. Belki de şu ya da bu tren, ihtiyaçlar için günde bir kez duruyor diye isyan etmişti. Ama hiçbir zaman makinayı durdurmayı denemedi. O halde üç tane konu var önümüzde. 'Konum' nedir, onu neden durdurmak ya da bozmak gereklidir? Ve ne şekilde?

İşte, 'Konum'u tanımlıyorsun. Bilirsin ki yazıların ve dilin, toz zerreciklerinden sızan güneş etkisini yapar. Güzel bir görüntü, ama bu durumda az ve silik görülür ya da anlaşılır. Değil mi?

Güneş tasvirine teşekkürler. Ama ben çok daha azını bekliyorum. Senin etrafına bakıp trajediyi algılamamı. Hangi trajedi? Trajedi artık insanoğlunun değil de birbirlerine çarpan tuhaf makinelerin var olmasıdır. Ve biz aydınlar, geçen yılın ya da on yıl öncesinin demiryolları tarifelerini alıp; di-



yoruz ki: "Ne acaip, bu iki tren buradan geçmiyorlar ki, nasıl olup ta bu şekilde çarpıştılar? Ya makinist çıldırdı ya bir suçlu vardı ya da bir komplo". Özellikle komplo fikri bizi çileden çıkarıyor. Tek başımıza gerçekle yüzyüze gelme ağırlığından bizi koruyor. Biz burada konuşurken, birileri bizi dışarı atma planları yapsa ne de hoş olurdu doğrusu. Kolay ve basit. Biz bazı arkadaşlarımızı kaybederiz, sonra örgütlenir ve 'bizi kovanlar'ı biz kovarız yavaş yavaş, değil mi? Televizyonda Paris Yanyor'u gösterdiklerinde, herkesin, gözleri yaşlı, tarihin tekerrür etmesi isteğiyle tuttuğunu biliyorum. Kolay, sen ordan, ben burdan temizleriz, bir evin dış cephelerini temizler gibi. O zamanlar halkın "seçim yapmak" için ödediği zorluğun, acının, kanın üzerine şaka yapmayalım. Tarihin o anında sıkışıp kaldığında bir seçim yapmak, her zaman trajedidir. Faşist Salo, SS nazi subayı, ya da normal insan, bilincinin ve cesaretinin yardımıyla ona karşı çıkar. Ama şimdi bu olanaksızdır. Biri sana dostça, kibar ve saygılı bir biçimde yaşıyor (televizyonda, örneğin). Diğeri -ya da diğerkleri- senin karşına ideolojik görüşleri, savunmalarıyla çıkıyor ve sen bunların tehdit unsuru taşıdıklarını hissediyorsun. Bayraklarını açıyorlar, sloganlar atıyorlar, ama onları 'erk'ten ayıran nedir peki?

Sana göre 'erk' nedir, nerededir ve onu nasıl ininden dışarı çıkarırsın?

Erk, bizi hükmedenler ve hükmedilenler diye ayıran eğitim sistemidir. Ama dikkat etmek gerekir. Bu eğitim sistemi yöneten sınıflardan, aşağılara taa yoksullara kadar uzanan sistemi oluşturur. İşte bu yüzden herkes aynı şeyleri arzular ve aynı şekilde davranır. Eğer elimde bir yönetim kurumu ya da bir borsa girişimi varsa bunu kullanırım.

Aksi takdirde bir engel kullanırım. Ve bir engel kullandığımda, istediğimi elde etmek için şiddete başvururum. Peki neden o'nu istiyorum? Çünkü bana onu istememin bir erdem olduğunu öğretmişlerdir. Ben de bu -erdem- hakkımı kullanırım. Hem katilimdir, hem de iyi.

Seni politik ve ideolojik bakımdan tarafsızlıkla, faşist, anti-faşist olma ayrımının işaretini yitirmekle suçladılar.

Bu yüzden geçen yılın demiryolu tarifesinden bahsediyordum işte sana. Sen hiç vücutları bir tarafa başları diğer tarafa baktığı için çocukları pek güldüren kuklaları görmüş müydün? Sanırım Toto böyle bir görüntüyü denemişti. İşte ben aydınların, sosyologların, uzmanların ve gazetecilerin gruplarını böyle görüyorum. Olaylar burada cereyan ediyor ve baş diğer tarafa bakıyor. Faşizm yok demiyorum, yalnızca dağdayken denizden bahsetmekten vazgeçin diyorum. Burada öldürme isteği var. Ve bu istek bizi bütün bir sosyal sistemin iflas etmiş solunun, solcu kardeşleri gibi bağlıyor. Eğer her şey karakuzuyu ayırmakla çözülsüydi benim de hoşuma giderdi doğrusu. Ben de kara koyunları görüyorum, hatta hepsini görüyorum. Bela da burada işte, Moravia'ya da söyledim. Ben yaşadığım hayatla bir bedel ödüyorum. Tıpkı cehenneme inen biri gibi. Ama döndüğüm zaman -eğer dönersem- farklı şeyler görüyorum. Bana inanın demiyorum. Gerçekle yüzyüze gelmemek için her zaman konuyu değiştirmeniz gerek diyorum.

Peki gerçek hangisidir?

Bu kelimeyi kullandığıma pişmanım. 'Açıklık' demek istiyordum. Olayları sıralı tekrarlayalım. İlk önce trajedi: ne pahasına olursa olsun herşeyi elde etme arenasına bizi iten,

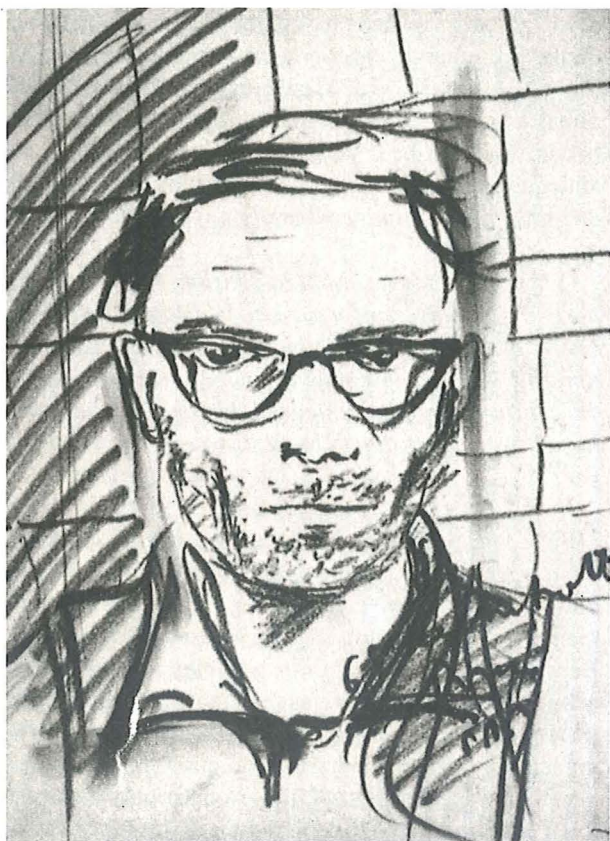
ortak, zorunlu ve yanlış bir eğitim. Bu arenada kimimiz kanunlar, kimimiz de engellerle silahlanmış şekilde itilmişizdir. O halde ilk ve klasik ayırım 'zayıflarla birlikte olmak'tır. Ama, bir ölçüde herkes zayıftır çünkü herkes kurbandır, diyorum ben. Ve herkes suçludur da, çünkü herkes katletme oyununa hazırdır. Alınan eğitim: 'sahip olma, elinde tutma ve yok etme'den ibarettir.

O halde başlangıç sorumuza dönelim. Sen, hayali olarak, herşeyi yok ediyorsun, ama sen kitaplarda yaşıyorsun ve onları okuyan zekalara ihtiyacın var. Yani, tüketiciler aydınların ürünleriyle eğitiliyorlar. Sen, sinema yapıyorsun ve yalnızca hazır platolara değil, birçok büyük teknik makineye ihtiyacın var. Bütün bunları yok edersen, sana ne kalıyor?

Bana herşey kalıyor. Yani kendim, hayatta olmam, görmem, çalışmam ve anlamam. Olayları anlatmanın, dilleri dinlemenin, dialektler yaratmanın, kukla tiyatrosunu yapmanın bin şekli vardır. Diğerlerine çok daha fazlası kalır. Beni örnek alabilirler, benim gibi bilgili veya benim gibi cahil. Dünya daha büyür, herşey bizim olur ve ne borsa, ne yönetim kurulu ne de engellere başvurmamız gerekir. Görüyorsun: bir çoğumuzun hayal ettiği dünyada (tekrarlıyorum: geçen yılın demiryolu tarifelerini okumak, hele bu koşullarda yıllar öncesininkini okumak) silindiri şapkasıyla ve ceplerinden dolarlar akan patron ve çocuklarıyla adalet dilenen sıksa dul vardı. Kısacası, Brecht'in güzel dünyası.

O dünyaya özlem duyuyorsun diyebilir miyiz?

Hayır, patron olmaksızın patrona karşı çıkan o zavallı ve gerçek halka özlem duyuyorum. Herşeyden soyutlandıkları için kimse onları sınıflandıramamıştı. Ben patronla aynı, ne



pahasına olursa olsun, herşeyi isteyen zencilerden korkuyorum. Bu acımasız şiddete yönelik inatçılık artık karakter ayrılığını yıkıyor. Son anda hastaneye kaldırılan kimse -biraz yaşama belirtisi varsa- doktorların yaşama olasılığı hakkında söyleyeceklerinden çok polislerin suçlu konusunda söyleyecekleriyle ilgilenir. Dikat edilmesi gereken şey, neden-sonuç zincirinin, ya da kimin baş- suçlu olduğunun benim artık ilgimi çekmemesidir. Senin 'konum' diye tanımladığın kavramı açıkladığımızı zannediyorum. Tıpkı bir şehirde yağmur yağdığı zaman türbinlerin suyla dolması gibidir. Su yükselir, masum bir sudur bu, ne denizin hırçınlığı ne de nehrin kollarının kötülüğü vardır bu suda. Fakat, herhangi bir nedenden dolayı alçalmaz da hep yükselir. Birçok çocuk şiirindeki, "yağmurun altında şarkı söylerken"deki sudur. Ama yükselir ve seni boğar. Eğer bu noktadaysak diyorum, zamanımızı oraya buraya bir etiket koyarak geçirmeyelim. Bu lanet olası suyun çıktığı noktayı bulalım, henüz hepimiz boğulmadan.

Sen, bu yüzden mi, zorunlu olan bir okula gitmeyen cahil ve mutlu çobanlar istiyorsun?

Böyle tanımlamak pek basit kaçardı. Ama bahsedilen zorunlu okul, umutsuz gladyatörler üretiyor. Kitle, umutsuzluk ve hınç olarak büyüyor. Ben belki inanmadığım bir fikir ortaya attım diyelim. Siz bana bir başkasını söylersiniz. Yani özgür ve kendi kendinin patronu olmak, amacı yüzünden ezilmiş halkın katıksız devrimi için hayıflanıyorum denebilir. İtalya ve dünya tarihinde hala böyle bir anın gelebileceği hayalini kuruyorum. Bu, düşündüğüm gelecek şiirlerimden birinde esin kaynağı olabilir. Ama bu bildiğim ve gördüğüm değil, düşlerimin dışında demek istiyorum. Ben cehenneme inmiyorum ve başkalarının huzurunu neyin boz-

madığını biliyorum. Ama dikkatli olun. Cehennem size doğru yükseliyor. Tabii ki farklı maskeler ve bayraklarla geliyor. Tabii ki kendi değişmezliğini, açıklamasını düşünüyor. Ama onun engel koyma gereksinimi, saldırma, öldürme isteği kuvvetli ve geneldir. 'Şiddetli hayat'a başlayan birinin deneyimi uzun süre gizli kalmayacaktır. Kendinizi kandırmayınız. Ve siz okulunuz, televizyonunuz, gazetele rinizle birlikte sahip olma ve yok etme düşüncesi üzerinde temellendirilmiş, düzenin savunucularısınız. Ne mutlu size ki bir suçun üzerine güzel bir etiket yapıştırdığında mutlu oluyorsunuz. Bu bana kitle kültürünün başka bir işlemi gibi görünüyor. Bazı şeylerin gerçekleşmesine engel olunamadığı nda, çeşitli raflar meydana getirerek huzur bulunuyor.

Ama ortadan kaldırmak, yaratmak demek olmalı. Tabii eğer sen de bir yıkıcı değilsen. Kitaplar, örneğin, ne anlam taşıyorlar? Halk için değil, kültür için üzülenlerin yanında görünmek istemiyorum ama senin farklı dünya görüşünde, bu kurtarılmış halk, artık primitif olma özelliğini kaybetmiş olacak (bu sana sık yöneltilen suçlardan biri), eğer daha gelişmiş tanımını kullanmazsak...

Tüylerimi diken diken ediyor.

Eğer kalıplaşmış cümleleri kullanmazsak, bir işaret olmalı. Örneğin, bilimkurguda, milliyetçilikte olduğu gibi, imha işleminin ilk hareketi hep kitapları yakmak oluyor. Okullar, televizyon kapatılıyor. nasıl tanıtacaksın odak noktayı?

Moravia konuşmamda açıkladığımı sanıyorum. Kapatmak, benim lisanımda değiştirmek demektir. Durumun umutsuzluğu ve kesinliği ölçüsünde kesin ve umutsuz bir değişim. Moravia ile, özellikle de Firpo ile gerçek anlamda

bir tartışmayı önleyen şey, aynı sahneyi görmeyen, aynı halkı tanımayan, aynı sesleri duymayan insanlara benzememizdir. Size göre bir olay, güzel, düzenli, net başlıklı olarak tanımlandığında gerçekleşir. Ama altında ne vardır? Orada malzemeyi inceleyen ve "Beyler bu bir kanserdir, iyi huylu bir ur değildir" diyebilme cesaretine sahip bir cerrah eksiktir. Bir kanser nedir? Tüm hücreleri değiştiren, her türlü mantıklı açıklamayı yadsıyan çıldırtıcı boyutlarda onları büyüten bir şeydir. Önceleri bir aptal ya da bir talihsiz olsa da (kanserden önce diyorum), önceki sağlığına kavuşabilmeyi hayal eden hasta, bir nostaljik midir? İşte, herşeyden önce aynı eski görüntüye sahip olmak için büyük bir çaba gösterilmesi gerekir. Ben politikacıları, onların formüllerini dinliyorum ve deli oluyorum. Hangi ülkeden bahsettiklerini bilmiyorlar, ay kadar uzaklar. Edebiyatçılar, sosyologlar ve her türden uzman da öyle.

Senin için bazı şeyler çok mu net peki?

Artık kendimden bahsetmek istemiyorum. Fazla bile söyledim. Herkes bilir ki, ben deneyimlerimi birey olarak ödüyorum. Fakat benim kitaplarım, filmlerim de var. Belki de ben yanılıyorum. Ama yine de hepimiz tehlikedeyiz demeye devam ediyorum.

Pasolini, eğer sen yaşamı böyle görüyorsan - bilmem ki bu soruyu kabul eder misin- riski ve tehlikeyi nasıl önlemeyi düşünüyorsun?

Saat oldukça geç olmuştu. Pasolini ışığı açmamıştı ve not almak gittikçe güçleşiyordu. Yazdıklarımıza birlikte göz attık. Sonra artık soruları bir yana bırakmamızı önerdi. "Çok soyut kalan bazı noktalar oldu sanıyorum. Bırak biraz

düşüneyim, gözden geçireyim. Bir sonuç bulmam için biraz zaman tanı bana. Benim için yazmak konuşmaktan daha kolaydır. Yarın sabaha, sana eklediğim notları bırakırım."

Ertesi gün, pazar günü, Pier Paolo Pasolini'nin cansız vücudu, Roma polisinin teşhis odasındaydı.

**Türkçesi: Esin Bakla.
Ve Sinema, Sayı 7. 1989. İstanbul.**

FİLMOGRAFİ

ACCATONE (Dilenci), 1961

Konu ve senaryo: Pier Paolo Pasolini

Görüntü yönetmeni: Tonino Delli Colli

Müzik: J. S. Bach

Yönetmen yardımcısı: Bernardo Bertolucci

Oyuncular: Franco Citti, Franca Pasut, Roberto Scarin-
gella, Adele Cambria, Silvana Corsini, Paola Guidi, Adria-
na Asti.

Yapım: Cino Del Duca- Arco Film, İtalya 1961

MAMMA ROMA (Roma Ana), 1962

Konu ve Senaryo: Pier Paolo Pasolini

Görüntü yönetmeni: Tonina Delli Colli

Müzik: A. Vivaldi

Oyuncular: Anna Magnani, Ettore Garofolo, Franco
Citti, Silvana Carsini, Luisa Oriali, Paola Valpani.

Yapım: Arco Film, İtalya 1962

LA RICOTTA (Beyaz Peynir) 1963

Rogopag filminin bir bölümü. Diğer bölümlerin yönetmenleri: Roberto Rossellini, Jean-Luc Godard, Ugo Gregoretti.

Konu ve senaryo: Pier Paolo Pasolini

Müzik: Carlo Rustichelli

Görüntü yönetmeni: Tonino Delli Colli

Yönetmen yardımcıları: Sergio Citti, Carlo di Carlo

Oyuncular: Orson Welles, Mario Cipriani, Laura Betti, Edmunda Aldini, Vittorio La Paglia

Yapım: Arco Film - Cineriz (Roma) /Lyre Film (Paris)

LA RABBIA (Kuduz), 1963

Birinci bölüm, ikinci bölümün yönetmeni: Giovanni Guareschi

Konu: Pier Paolo Pasolini

Yönetmen yardımcısı: Carlo di Carlo

Yapım: Opus Film (Roma)

COMIZI D'AMORE (Aşk Toplantıları), 1963-64

Konu: Pier Paolo Pasolini

Görüntü yönetmeni: Mario Bernardo, Tonino Delli Colli

Yönetmen Yardımcısı: Vittorio Cerami

Oyuncular: Giuseppe Ungaretti, Camilla Cederna, Adele Cambria, Oriana Fallaci, Antonella Lualdi, Graziella Granata, Ignazio Buttita

Yapım: Arco Film, İtalya

Sopraluoghi in Palestina per il film

"VANGELO SECONDO MATTEO"

(Matta'ya Göre İncil filmi için Filistin'de Araştırmalar), 1964

Yorum: Pier Paolo Pasolini

Görüntü Yönetmenleri: Aldo Pennelli, Otello Martelli

Yapım: Alfredo Bini

IL VANGELO SECONDO MATTEO

(Matya'ya Göre İncil), 1964

Senaryo: Pier Paolo Pasolini

Görüntü Yönetmeni: Tonino Delli Colli

Müzik: Bach, Webern, Mozart, Prokofiev.

Oyuncular: Enrique Irazoqui, Margherita Caruso, Susanna Pasolini, Marcello Morante, Mario Socrate, Settimio di Porto, Otello Sestili, Ferrucio Nuzzo, Giacomo Morante, Alfonso Gatto, Enzo Siciliano, Giorgio Agamben, Guido Cerretani, Marcello Galdini, Luigi Barbini, Elio Spaziani, Rosario Migale, Rodolfo Wilcock, Alessandro Tasca, Amerigo Bevilacqua, Francesco Leonetti, Franca Cupane, Paolo Tedesco, Rossana Di Rocco, Eliseo Boschi, Natalia Ginzburg.

Yapım: Arco Film Roma-Lux-Compagnie Paris.

UCCELLACCI E UCCELLINI (İyi Kuşlar, Kötü Kuşlar), 1965-1966

Konu ve Senaryo: Pier Paolo Pasolini

Görüntü Yönetmeni: Tonino Delli Colli, Mario Bernardo

Yönetmen Yardımcıları: Sergio Citti, Vincenzo Cerami, Carlo Morandi.

Müzik: Ennio Morricone

Oyuncular: Toto, Ninetto Davoli, Femi Benussi.

Yapım: Arco Film.

LA TERRA VISTA DALLA LUNA (Dünyanın Aydan Görünüşü), 1966

Le Streghe filminin üçüncü bölümü. Diğer bölümlerin yönetmenleri: Franco Rossi, Mauro Bolognini, Luchino Visconti, Vittorio De Sica.

Konu ve Senaryo: Pier Paolo Pasolini

Görüntü yönetmeni: Giuseppe Rotunno

Yönetmen yardımcıları: Sergio Citti, Vincenzo Cerami

Müzik: Piero Piccioni

Oyuncular: Toto, Ninetto Davoli, Silvana Mangano, Laura Betti.

Yapım: Dino De Laurentiis Cinematografica-Les Artistes Associes.

EDİPO RE (Kral Oidipus), 1967

Senaryo: Pier Paolo Pasolini

Görüntü Yönetmeni: Giuseppe Ruzzolini

Yönetmen Yardımcısı: Jean-Claude Biette

Oyuncular: Franco Citti, Silvano Mangano, Alida Valli, Carmelo Bene, Julian Beck, Pier Paolo Pasolini.

Yapım: Arco Film.

APPUNTI PER UN FILM SULL'INDIA (Hindistan Üzerine Bir Film İçin Notlar)

Konu ve Yorum: Pier Paolo Pasolini

Yapım: Gianni Barcelloni, RAI-TV.

CHE COSA SONO LE NUVOLE? (Bulutlar Nedir?), 1967-1968

Capriccio all Italiano filminin üçüncü bölümü. Diğer bölümlerin yönetmenleri: Steno, Mauro Bolognini, Pino Zac, Mario Monicelli.

Konu ve Senaryo: Pier Paolo Pasolini

Görüntü Yönetmeni: Tonino Delli Colli

Müzik: Domenico Modugno

Yönetmen Yardımcısı: Sergio Citti

Oyuncular: Toto, Ninetto Davoli, Laura Betti, Franco Franchi, Ciccio Ingrassia, Adriana Asti, Francesco Leonetti, Domenico Modugno

Yapım: Dino De Lavrentiis

TEOREMA (Teorem) 1968

Konu ve Senaryo: Pier Paolo Pasolini

Görüntü Yönetmeni: Giuseppe Ruzzolini

Müzik: Ennio Morricone

Yönetmen Yardımcısı: Sergio Citti

Oyuncular: Silvano Mangano, Massimo Girotti, Terence Stamp, Anne Wiazemsky, Andres Jose Cruz, Laura Betti, Adele Cambria.

Yapım: Aetos Film.

LA SEQUENZA DEL FIORE DI CARTA

(Kağıt Çiçek Bölümü), 1968-1969

Amore e Rabbia filminin üçüncü bölümü. Diğer bölümlerin yönetmenleri: Carlo Lizzani, Bernardo Bertolucci, Jean Luec-Godard, Marco Bellocchio.

Konu: Puccio Pucci, Piero Badalassi.

Senaryo: Pier Paolo Pasolini.

Görüntü Yönetmeni: Giuseppe Ruzzolini

Müzik: Giovanni Fusco

Yönetmen Yardımcıları: Maurizio Ponzi, Franco Brocchi.

Başoyuncu: Ninetto Davoli

Yapım: Castoro Film, Anouchka Flim..

Yapım: Franco Rossellini, ROSINA ANSTALT LTD.

DECAMERON, 1970-1971

Senaryo: Boccaccio'nun öykülerinden Pier Paolo Pasolini.

Görüntü Yönetmeni: Tonino Delli Colli.

Müzik: Ennio Morricone, Pier Paolo Pasolini

Yönetmen Yardımcıları: Umberto Angelucci, Sergio Gitti.

Oyuncular: Franco Gitti, Ninetto Davoli, Pier Paolo Pasolini, Angela Luce, Silvano Mangano.

Yapım: Alberto Grimaldi, Les Production Associees, Artemis Film.

I RACCONTI DI CANTERBURY (Canterbury Öyküleri), 1971-1972

Senaryo: Chaucer'in eserinden Pier Paolo Pasolini

Görüntü Yönetmeni: Tonino Delli Colli

Müzik: Pier Paolo Pasolini, Ennio Morricone.

Yönetmen Yardımcıları: Sergio Citti, Umberto Angelucci.

Oyuncular: Pier Paolo Pasolini, Hugh Griffith, Josephine Chaplin, Laure Betti, John Francis Lane, Franco Citti, Ninetto Davoli.

Yapım: PEA, Les Productions Artistes Associees. S.A.

IL FIORE DELLE MILLE E UNA NOTTE (Binbir Gece Masalları), 1973-1974

Senaryo: 1001 Gece masalları'ndan Pier Paolo Pasolini ve Dacia Maraini.

Görüntü Yönetmeni: Giuseppe Ruzzolini

Müzik: Ennio Morricone.

Yönetmen Yardımcıları: Umberto Angelucci, Peter

Shepherd

Oyuncular: Franco Merli, Ines Pellegrini, Ninetto Davoli, Tessa Bouche, Franco Citti, Margareth Clementi.

Yapım: PEA, Les Production Artistes Associees.

SALO O LE 120 GIORNATE DI SODOMA (Salo ya da Sodom'un 120 Günü), 1975

Senaryo: Sade'in eserinden Pier Paolo Pasolini ve Sergio Citti.

Görüntü Yönetmeni: Tonino Delli Colli

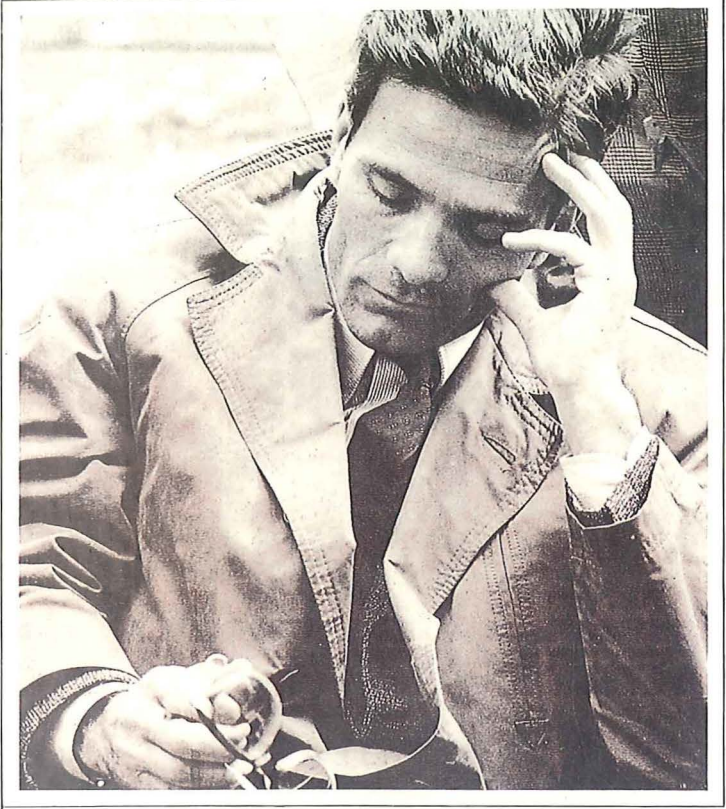
Müzik Danışmanı: Ennio Morricone.

Yönetmen Yardımcısı: Umberto Angelucci

Oyuncular: Paolo Bonacelli, Giorgio Cataldi, Uberto Paolo Quintavalle, Aldo Valletti, Caterina Boratto, Elsa De Giorgi, Helene Surgere, Sonia Saviange.

Yapım: PEA, Les Production Artistes Associees.

Pier Paolo Pasolini



Hayatı şiddetle ümitsizce seviyorum.
Sanıyorum bu şiddet ve ümitsizlik beni sona taşıyor.
Bu hayat aşkı bende, kokainden daha beter bir alışkanlık
haline geldi.

Sınırsızca, sonsuz bollukta var bu
ve hiçbirşeye malolmuyor.
Ve bir nefeste tüketiyorum onu.
Nasıl sonlanacak bilmiyorum.

