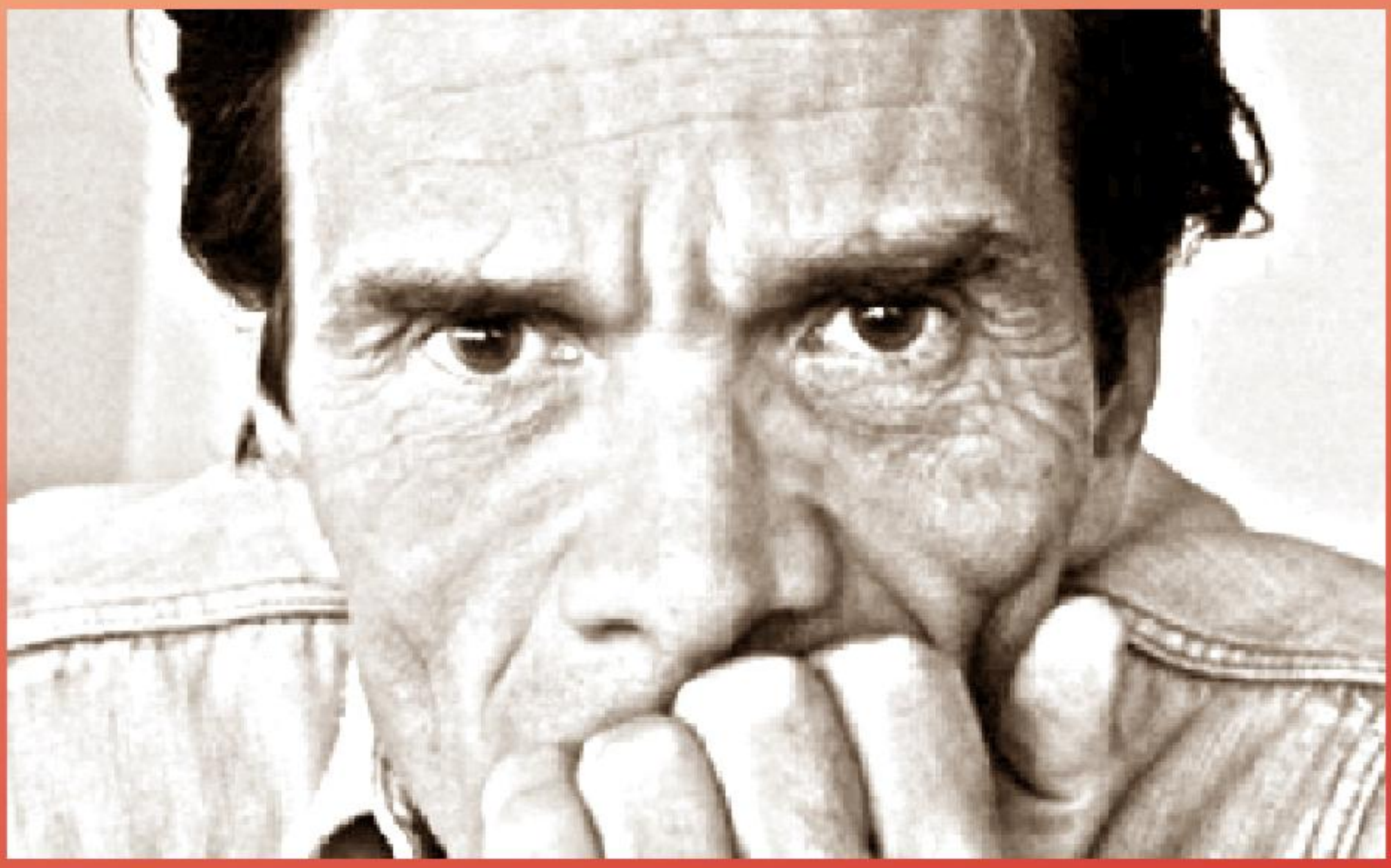
Ölümünün Kırkıncı Yılında
Bir Cehennem Şövalyesi

Pier Paolo Pasolini



Cult Movies and Soundtracks Grubu

CM
&S

Ölümünün Kırkıncı Yılında Bir Cehennem Şövalyesi

Pier Paolo Pasolini

Ölümünün Kırkıncı Yılında
Bir Cehennem Şövalyesi
Pier Paolo Pasolini

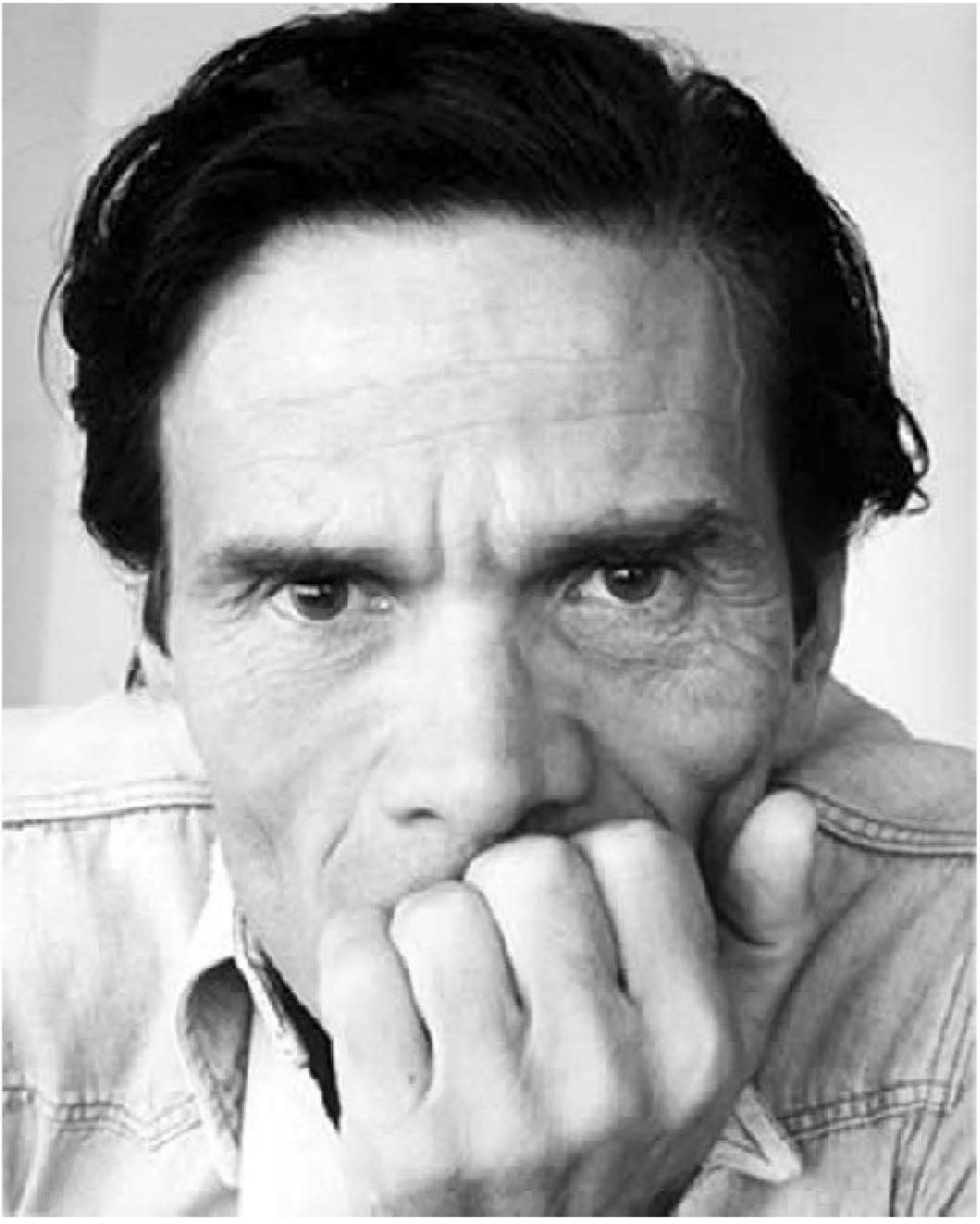
CULT MOVIES AND SOUNDTRACKS GRUBU

Ölümünün Kırkıncı Yılında Bir Cehennem Şövalyesi: Pier Paolo Pasolini

Editörler:
Hüseyin ÖZGÜR, Caner FİDANER

Yazarlar:
Oğuz DÖNMEZ
Caner FİDANER
Mürgan ÖLMEZ IŞIK
Hasibe ÖZDEMİR
Hüseyin ÖZGÜR
Nilgün YÜRÜK

2015



İÇİNDEKİLER

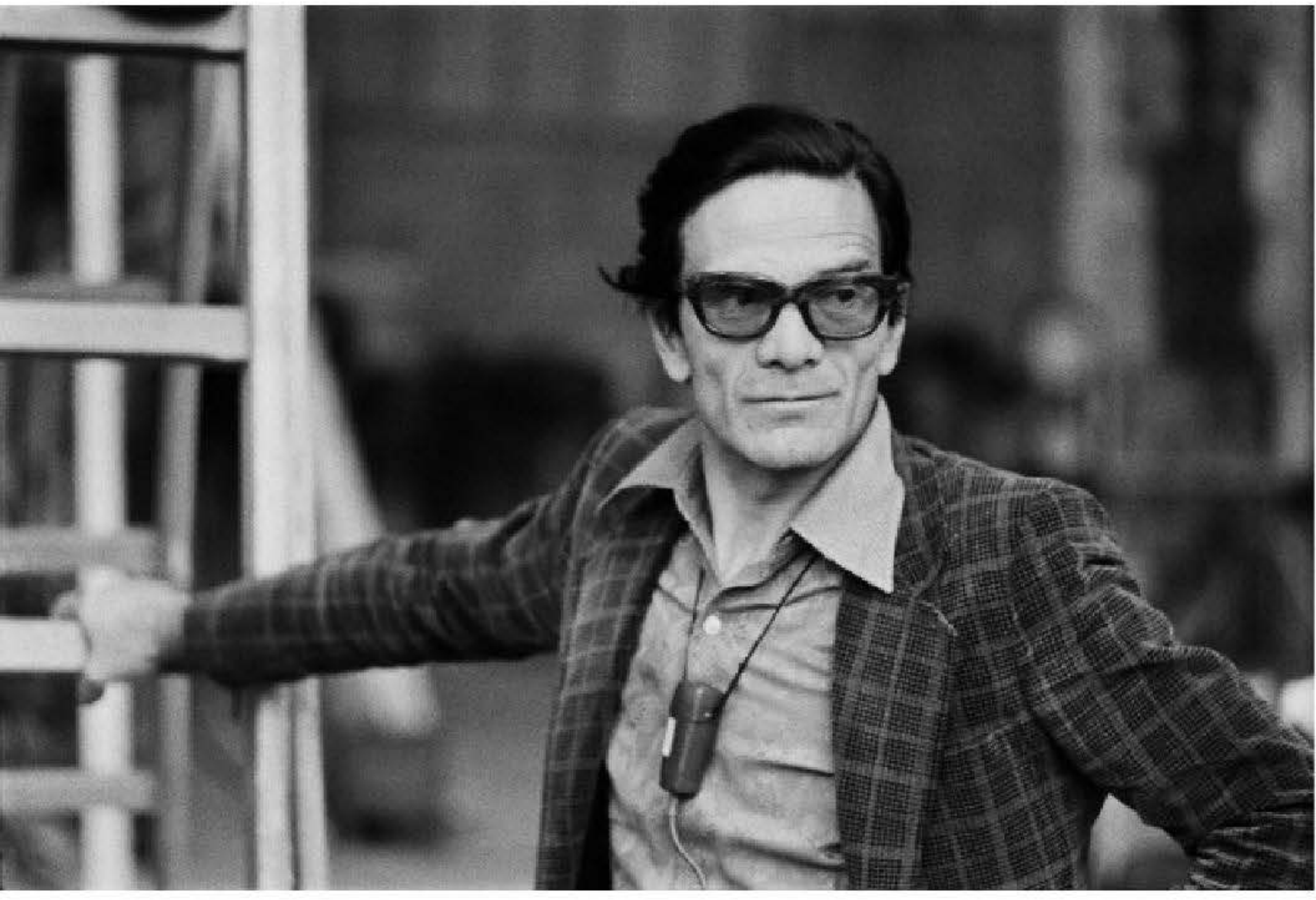
ÖNSÖZ *Hüseyin ÖZGÜR* **7**

FİLMLER:

1961 Accatone *Hüseyin ÖZGÜR* **12**
1962 Mamma Roma *Hasibe ÖZDEMİR* **18**
1964 Il Vangelo Secondo Matteo *Nilgün YÜRÜK* **24**
1966 Uccellacci e Uccellini *Oğuz DÖNMEZ* **30**
1967 Edipus Re *Caner FİDANER* **38**
1968 Teorema *Hasibe ÖZDEMİR* **46**
1969 Porcile *Nilgün YÜRÜK* **56**
1970 Medea *Oğuz DÖNMEZ* **62**
1971 Il Decameron *Mürgan ÖLMEZ IŞIK* **68**
1972 I Racconti di Canterbury *Caner FİDANER* **76**
1974 Il Fiore delle Mille e una Notte *Mürgan ÖLMEZ IŞIK* **82**
1975 Salo o le 120 Giornate di Sodoma *Hüseyin ÖZGÜR* **90**

PASOLINI'NİN FİLMLERİ **102**

YAZARLAR **108**



ÖNSÖZ

Hüseyin ÖZGÜR

— Bir kediyim sanki ben canlı canlı yakılmış,
ezilmiş, bir kamyonun tekerinin altında,
asmış onu oğlanlar bir incir ağacına.

Dokuz canın altısı
duruyor fakat hâlâ
kanlı lokmaya dönmüş bir yılan gibi sanki,
yarısı yenip bitmiş yılanbalığı belki.

(...)

Hayır,
iletişim kuramamak değildir ölüm,
artık hiç mi hiç anlaşılamamaktır.

Pier Paolo Pasolini [(*)]

2015 yılı, İtalya'nın aykırı film yönetmeni Pier Paolo Pasolini'nin gerçek failleri asla bulunmamış bir cinayet ile sonsuzluğa gidişinin kırkıncı yılı. Bu nedenle, facebook grubumuz **Cult Movies & Soundtracks**, onun filmlerini ele alarak kronolojik sıra içinde tanıtımını yapmayı kararlaştırdı.

Bunu gerçekleştirmek için, Pasolini'nin sayısı on iki olan tüm uzun metrajlı ve tematik filmleri **Cult Movies & Soundtracks**'ın altı üyesi tarafından paylaşıldı ve on beşer günlük periyodlar halinde

gruba sunuldu. Okumakta olduğunuz seçki bu paylaşımların bir araya getirilmiş halidir. Ayrıca, bu paylaşımlara grupta üyelerimizce yapılan kimi yorumlar da eklenmiştir.

Elinizdeki derleme, bilebildiğimiz kadarıyla, bırakınız facebook veya internet âlemini, ülkemizde yayımlanmış yapıtlar arasında da Pasolini'nin filmlerinin tanıtımı konusunda yapılmış en kapsamlı çalışma.

Cult Movies & Soundtracks, bir avuç sinemasever tarafından, izledikleri filmler ve sinema ile ilgili düşüncelerini paylaşabileceği ve sohbet edebilecekleri bir facebook grubu olarak 7 Kasım 2011 tarihinde kurulmuştur. Ancak grup kısa zamanda kendisinden bekleneni aşarak filmler, yönetmenler, sinema tarihi ve akımları, sinemanın teknik tarihçesi gibi konularda araştırma, analiz ve tartışma yapılabilen ciddi bir platform haline dönüşmüştür. Salt film tanıtımı olarak grubun dağarcığında halihazırda bin beş yüze yakın film bulunmaktadır. Bu sayı günden güne büyümekte ve grubun çalışmaları özenle arşivlenmektedir. Böylesine bir ivme ile gelişen bir başka facebook grubuna rastlamak pek olası değildir. Bu nitelikleri taşıyan bir grubun, ölümünün 40. yılında Pier Paolo Pasolini'yi özel bir şekilde anması yadırganmamalıdır.

Hiç kuşku yok ki Pasolini büyük bir sinema yönetmeni ve senaryo yazarı, ama hepsi bu kadar değil. O aynı zamanda şair, oyun yazarı, edebiyat ve sanat eleştirmeni, siyaset düşünürü ve eylemcisi, sivil itaatsizlik ve direniş ustası, gazeteci, ressam, çevirmen…

Biz bu çalışmamızda Pasolini'nin sinema yönetmenliğini ön plana çıkarmaya çalıştık. Ancak o, filmlerini, sınıflı toplumun değer yargılarıyla bağdaşmayan komünist, ayrıksı düşüncelerini ifade etmek için araç olarak kullanan bir sanatçı. Yazdığı kitaplar ve şiirler de bu özellikleri taşıyor. Bu nedenle, yapacağımız bu tanıtımlar filmlerden öte, düşüncede ve eylemde sınır tanımayan Pasolini'yi, sonsuzluğa yolculuğunun kırkıncı yılında daha iyi tanımamız için de bir vesile olacak.

Son sözü yine Pier Paolo Pasolini'ye, onun bir şiirine bırakıyorum.

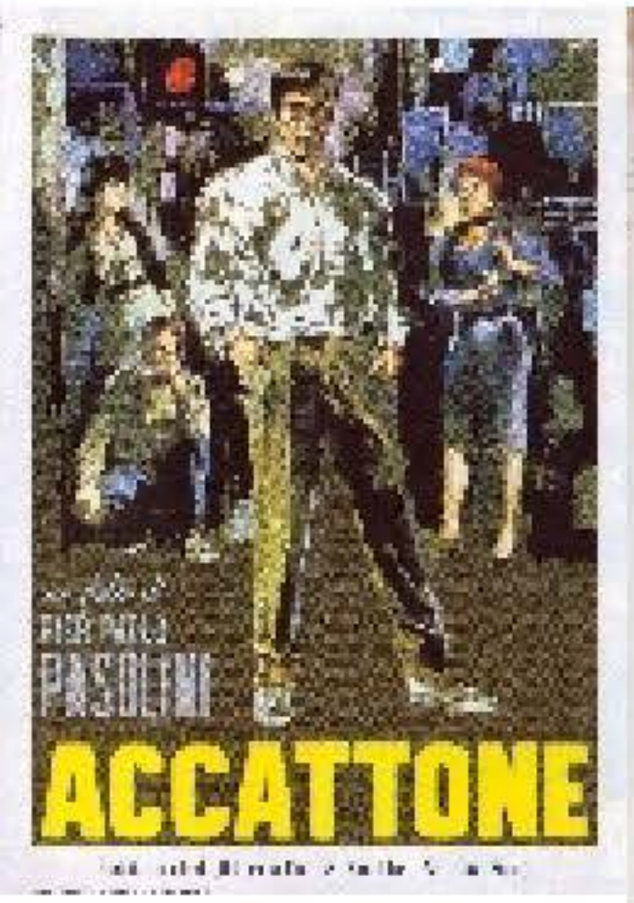
Öldüğüm Gün(**)

Artık Trieste mi olur, Udin mi, şehirlerden birinde,
boydan boya ıhlamurlu bulvarda,
ilkbaharda
yapraklar renk değiştirdiğinde,
düşüp öleceğim,
o sıcak güneşin altında,
sarışın ve uzun boylu,
sonra yumacağım gözlerimi,
gökyüzünü kendi parıltısına terk edeceğim.

Yeşil, ılık bir ıhlamurun gölgesine,
karanlık ölümüme düşeceğim,
etrafa ıhlamur kokusu ve gün ışığı dağıtarak.
Henüz yitirdiğim
o ışıkta koşacak
okuldan uçuşan
güzel oğlanlar,
kâkülleri kaşlarına kadar.

(*) Pier Paolo Pasolini'nin "Una disperata vitalità" adlı şiirinden bir bölüm. Norman MacAfee'nin İngilizce çevirisini özgün metinle karşılaştırarak Türkçeleştiren: Caner Fidaner

(**) Lawrence Ferlinghetti ve Francesca Valente'nin İngilizce çevirisini özgün metinle karşılaştırarak Türkçeleştiren: Caner Fidaner


PIER PAOLO
PASOLINI
ACCATTONE


MAMMA ROMA


ALFREDO BINI
PIER PAOLO PASOLINI
IL VANGELO SECONDO MATTEO

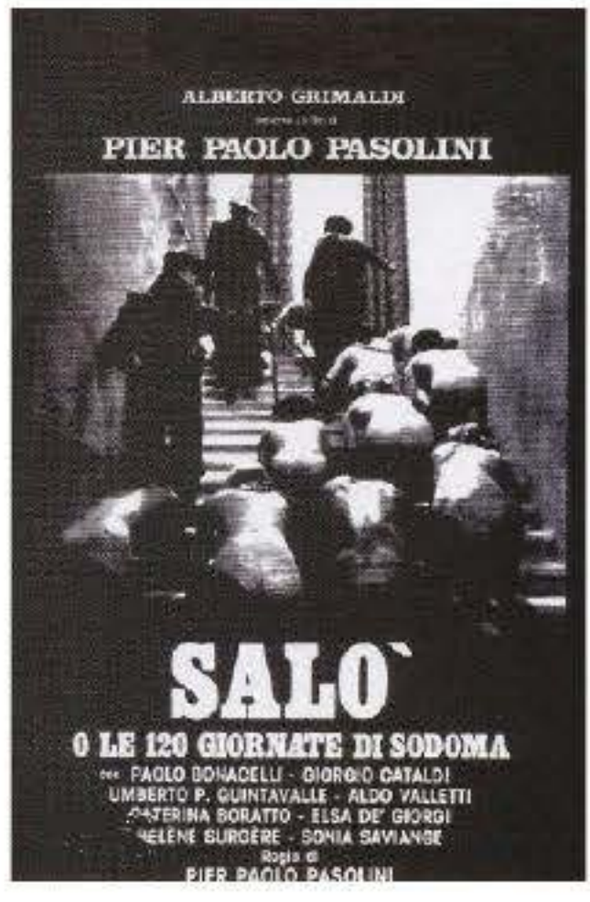

BINI
TOTO
PASOLINI
UCCELLACCI
uccellini


ALFREDO BINI
PIER PAOLO PASOLINI
EDIPO RE
TECHNICOLOR
GRANDE SCHERMO
FRANCO CITTI · ALIDA VALLI · JULIAN BECK · CARMELO BENE
SILVANA MANGANO
EURO INTERNATIONAL FILMS


EURO INTERNATIONAL FILMS
PIER PAOLO PASOLINI
SILVANA MANGANO - TERENCE STAMP
MASSIMO GIROTTI
"TEOREMA"
ANNE WIAZEMSKY
TEOREMA
LAURA BETTI


PORCILE
UN FILM DI
PIER PAOLO
PASOLINI
EASTMANCOLOR SCHERMO PANORAMICO

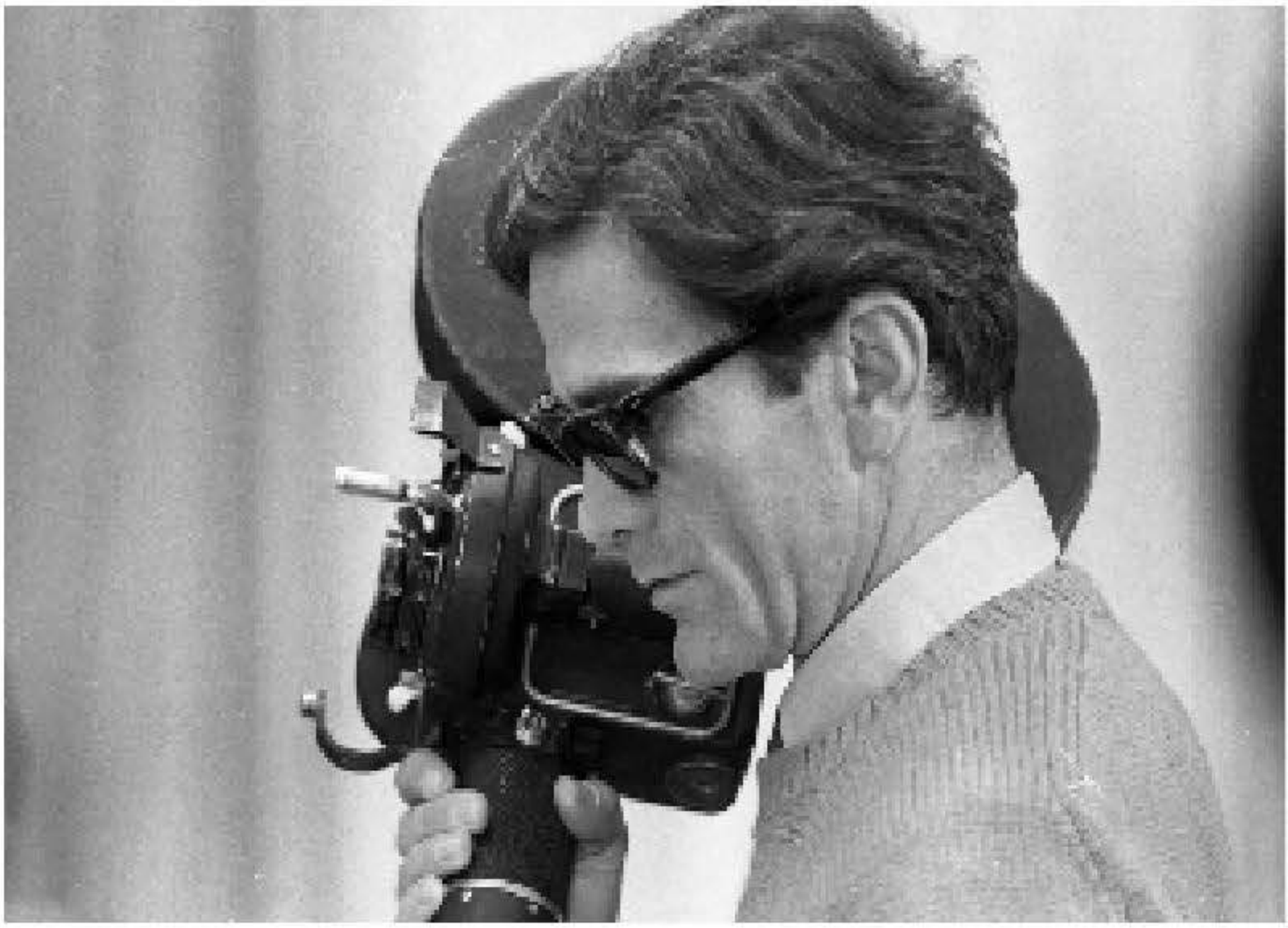

MARIA CALLAS
MEDEA
PIER PAOLO PASOLINI


ALBERTO GRIMALDI
PIER PAOLO PASOLINI
SALÒ
O LE 120 GIORNATE DI SODOMA
PAOLO BONACELLI - GIORGIO CATALDI
UMBERTO P. QUINTAVALLE - ALDO VALLETTI
CATERINA BORATTO - ELSA DE' GIORGI
HELENE SURGÈRE - SONIA SAVIANGE
Regia di
PIER PAOLO PASOLINI

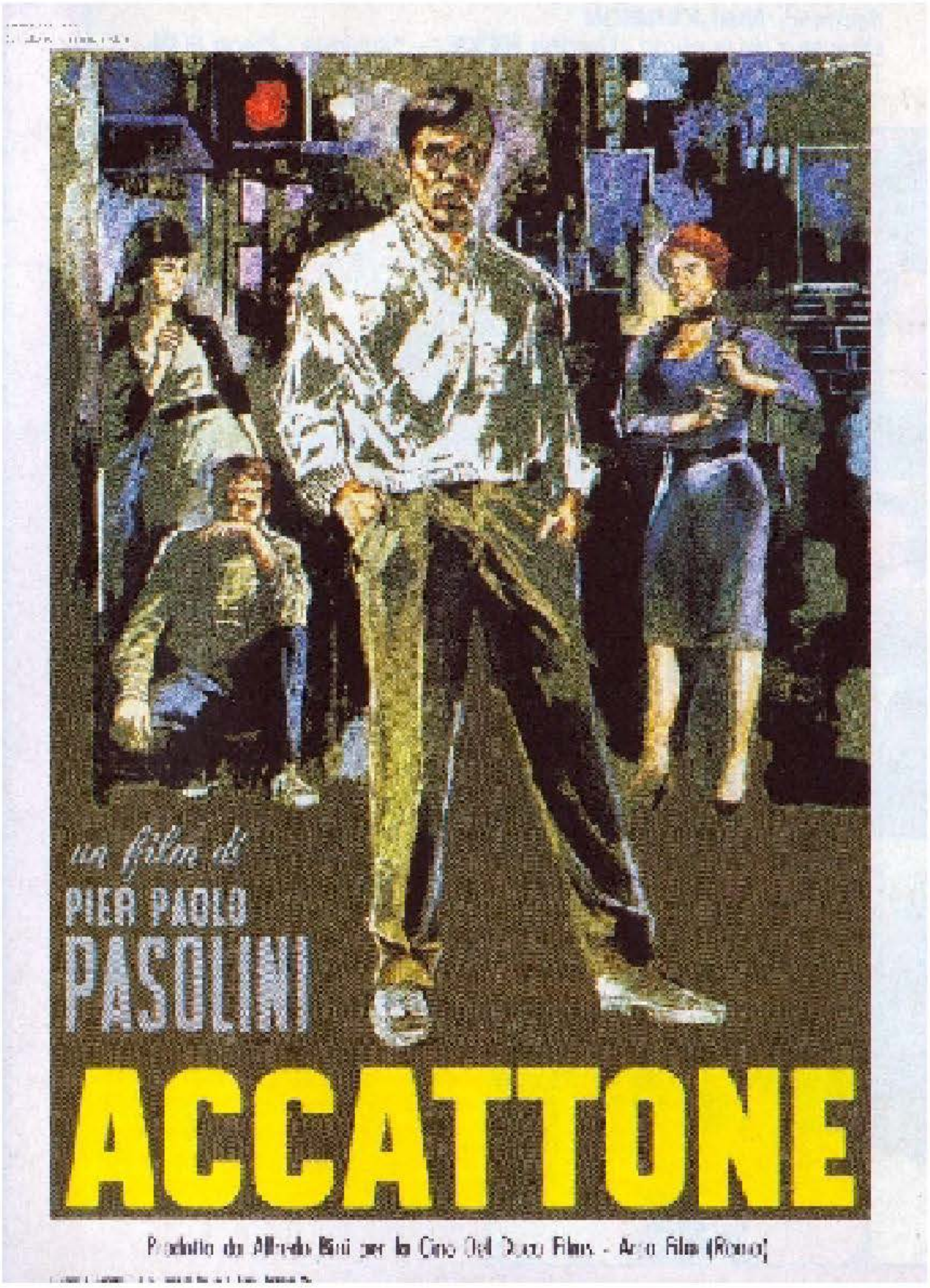

UN FILM DI PIER PAOLO PASOLINI
IL DECAMERON


PEA
ALBERTO GRIMALDI
PIER PAOLO PASOLINI
I RACCONTI DI CANTERBURY
HUGH GRIFFITH LAURA BETTI NINETTO DAVOLI
FRANCO CITTI - JOSEPHINE CHAPLIN ALAN WEBB
PIER PAOLO PASOLINI
ALBERTO GRIMALDI


PEA
ALBERTO GRIMALDI
PIER PAOLO PASOLINI
IL FIORE DELLE MILLE E UNA NOTTE



FİLMLER


un film di
PIER PAOLO
PASOLINI
ACCATTONE

ACCATTONE
(DİLENCİ)

1961

Hüseyin ÖZGÜR

Sinema tarihine büyük yapıtlar veren ünlü yönetmenlerin filmografisine baktığımızda ilk filmlerinde sanatlarındaki dehâlarının izlerini bulsak da, asıl önemli filmlerini daha sonra çektiklerini görürüz. Bu çok olağan karşılanabilir. Ustalık da bir sürecin üst aşamasıdır şüphesiz. Ancak söz konusu olan Pasolini ise, yaşamının her yönündeki aykırılık gibi, daha ilk filminde bu genel kuralı alt üst etmesi ve muhteşem bir başlangıç ile sinemaya "Merhaba" demesi hiç de şaşırtıcı değil.

Accattone'de Pasolini bizi dünya güzeli Roma'ya götürüyor. Ama öyle sandığınız gibi değil. Pasolini'nin bizi götürdüğü Roma'da ne Trevi Çeşmesi'nde sabaha karşı Marcello ile Anita'nın ateşli öpüşmelerini ne de Gregory ile tüm gün Roma sokaklarını arşınlayan Audrey'nin yorgunluktan bitap düşerek ayakkabısından çıkardığı zarif ayakları gibi sahnelerin benzerlerini görebiliyorsunuz. Bunların yerine Pasolini Roma'nın İkinci Dünya Savaşı'ndan sonraki yıkılmış ve çökmüş gerçek yüzünü, fahişelerini, onları pazarlayan muhabbet tellâllarını, hırsızları ve onların zavallılığını en yalın biçimde gözler önüne seriyor.

Filmin ekseninde Vittorio Cataldi (Franco Citti) var. Anti-kahramanımızın bu gerçek adı, ama herkes ona "accattone" diyor ve o da kendisine böyle denmesini yeğliyor. "Accattone" sözcüğünün İtalyanca'da anlamı "dilenci". Ancak, Vittorio dilencilik yapmıyor. Yaşamını muhabbet tellallığı -haydi dosdoğu yazayım, pezevenklik-

ile geçiriyor. Tabii Accattone'nin olduğu yerde fahişeler ve fuhuş sektörünün diğer vazgeçilmez unsurları da var.

Accattone'nin Maddelena'sı ve Stella'sının yanısıra, onu dışlamış olsalar da eşi ve çocukları da var. Bu dünyada hırsızlar var, acımasızlık var… Ve tabii polisler de var. Ama masumiyet ve masumiyetin yok oluşu da var.

Filmin konusunu anlatmak için bunların yeterli olduğunu, daha fazlasının izleyecekler açısından "keyif kaçırıcı" olacağını düşünüyorum.

Çok ilginçtir ki Accattone ile ilgili eleştiriler iki kesimden gelmiş: Marksistler ve Kilise. Marksistlerin eleştirileri, filmin burjuvazi - proleterya çelişkisi ekseninden uzaklaştığı, Pasolini'nin sosyal bir eleştiri yapmadığı yönünde yoğunlaşıyor. Ben buna hiçbir şekilde katılmıyorum. Evet Pasolini üretim ilişkileri içinde proletaryayı ele alarak sloganlarla örülü bir sosyalizm güzellemesi yapmamış. Ama kim diyebilir ki, toplumun ahlâk değerlerinin yozlaşması, insanların para karşılığı satılması ve hırsızlık yapması kapitalist sistemin bir türevi değildir? Pasolini de bunları tüm çıplaklığı ile ortaya koymuş ve kapitalizme slogansız, ama esaslı şekilde bindirmiş.

Diğer yandan filmde Hristiyanlığa esaslı dokundurmalar var. En başta, Accattone'nin pazarladığı ilk kadının adı Maddelena. Sanıyorum ki bu isim Maria Magdalena'yı, yani bizim bildiğimiz adıyla Mecdelli Meryem'i çağrıştırmakta. Pasolini, böylelikle Meryem'in fahişelikten vaz geçerek İsa'nın yanında yer almasına bir yollama yapmış. Ayrıca filmin birçok sahnesinde "Açları himaye eden bir aziz yok mu? Varsa iki yüz liret versin." veya "Bu açlığa dayanamıyorum, İsa bile olsa dayanamazdı." gibi sözlerle dine giydirmeler de var.

Ancak öyle gariptir ki, bütün bunlar kiliseyi ayağa kaldırdığı gibi, Marksistlerden de olaylara dinsel bir bakış açısı getirdiği yolunda eleştiriler almış. Ancak bunlara katılmak ve Pasolini'nin

Marksistliğini veya ateistliğini böyle sorgulamak geçerli bir tartışma biçimi değil.



Filmin senaryosunu da yazan Pasolini, hem senaryoda, hem de yönetmenlikte mükemmel bir filme imza atmış. Siyah beyaz filmin görüntüleri ve kamera ustalığı harika. Ama en az bunlar kadar muhteşem olan, Pasolini'nin film müziği olarak Johann Sebastian Bach'ın "St Matthew Passion" adlı yapıtını seçmiş olmas. Müzik yalnız sözlerin olmadığı boşluklarda değil, tüm film boyunca hemen her sahnede öyle bir uyum içinde verilmiş ki, sadece klasik müzik ve Bach hayranlarını değil tüm izleyiciyi bambaşka duygu alemine götürmekte. Ayrıca dinsel niteliği olan bu müzik ile Pasolini'nin proleter ve çoğunlukla lümpen kahramanları "kutsal ve yüce" mertebesine ulaştırdığını düşünenler de var ki, kesinlikle katılırım.

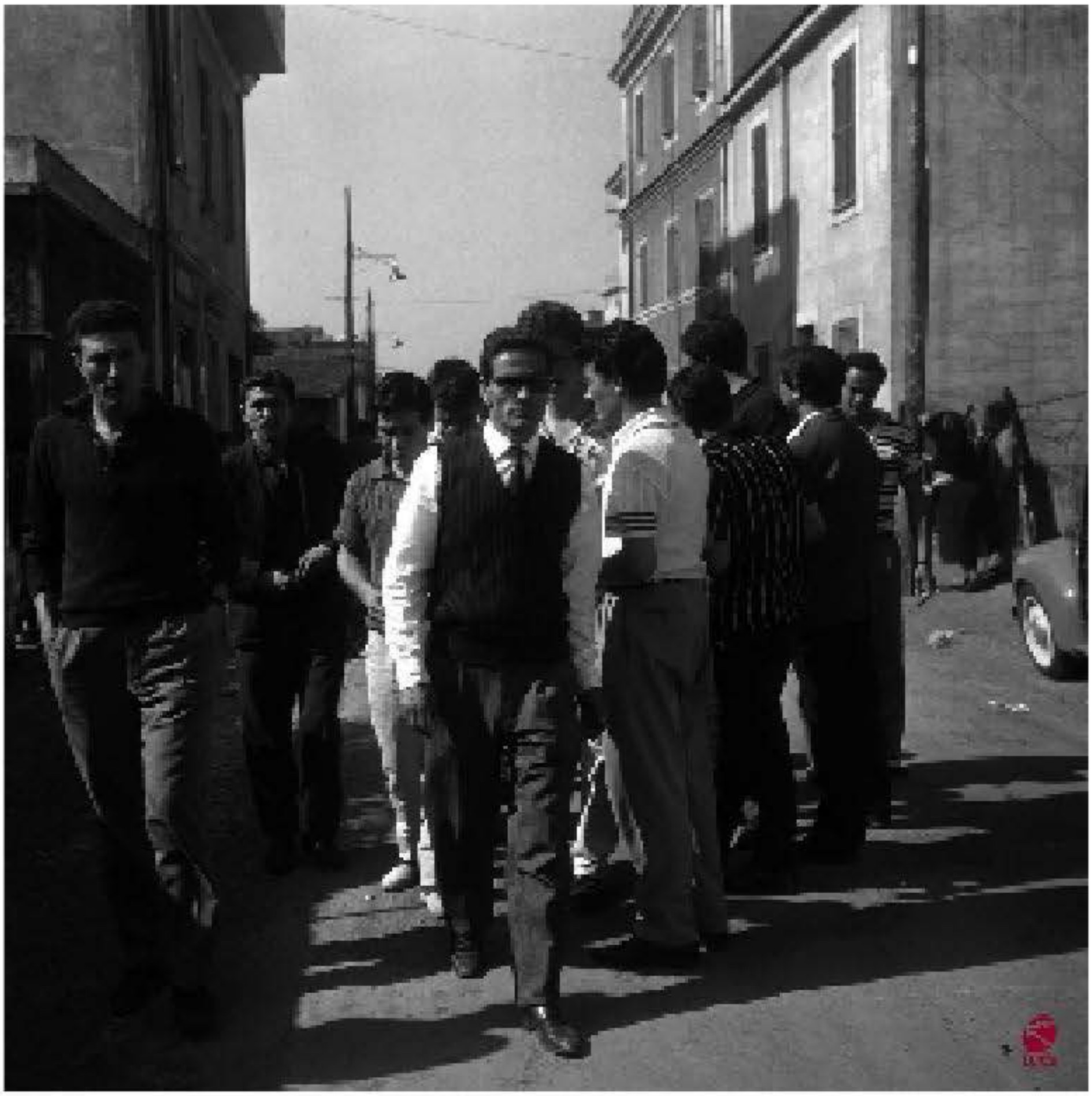
Oyuncuların hiçbiri döneminin ünlü ismi değil. Öyle ki, Accattone'yi oynayan başrol oyuncusu Franco Citti bile amatör bir oyuncu. Öyle olunca da doğallık da çok belirgin ve etkileyici.

İlginç bir küçük not daha ekleyeyim. İtalyan ve dünya sinemasının dâhi yönetmenlerinden Bernardo Bertolucci, Accattone'de Pasolini'nin yönetmen yardımcılığını yapmış ve film çekildiğinde henüz 19 - 20 yaşlarında bir delikanlı imiş. Demek ki sağlam temeller üzerinde yükselen bir bina gibi doğmuş Bertolucci.

YORUMLAR

Oral Esen: Dün izledim bu güzel filmi, beğendim de. Amatör bir oyuncunun üzerinden çok güzel bir iş çıkarılmış. Keşke biraz daha Roma olsaydı filmde. Karekterlerden Stella biraz tuhaf geldi bana. Çok gerçek değildi sanki.

Hüseyin Özgür: Filmde bildiğimiz Roma'nın olmaması sanırım yönetmenin bilinçli tercihi. Özellikle turistlerin pek göremediği ikinci Roma ön plana çıkarılmış. Yazıda da onu biraz vurgulamıştım. Stella konusundaki görüşüne katılıyorum.




MAMMA ROMA

MAMMA ROMA

1962

Hasibe ÖZDEMİR

Mamma Roma yönetmen Pier Paolo Pasolini'nin 1962 yapımı ikinci filmi. Pasolini, sinemasıyla döneminin ustalarından farklı yerde duran bir isim. Buna rağmen ilk filmi Accattone (Dilenci) gibi Mamma Roma'da da İtalyan Yeni Gerçekçiliği diye anılan neorealizm akımının izleri belirgin olarak bulunuyor. Bu nedenle film, bu akımın örnekleri arasında sayılıyor.

"Neorealizm nedir?" diye sorarsanız, kısaca; "Italya'da Ikinci Dünya Savaşı sonrası, o zamana kadar yapılan suya sabuna dokunmayan sinemaya bir tepki olarak ortaya çıkan ve seyircideki gerçekçilik hissini artırmayı amaçlayan bir akım" diyebiliriz.

Peki ne yapıyor neorealizmi benimseyenler, -yani Vittorio De Sica, Roberto Rossolini, Visconti gibi bu akımın öncülüğün yapan büyük isimler? Filmlerinde amatör oyunculara fazlasıyla yer veriyorlar, bir kere. Nitekim Mamma Roma'da da Pasolini Anna Magnini dışındaki oyuncuların neredeyse hepsini amatörlerden seçerek bu kurala uymuş.

Sonra neorealizm, çekimlerde mümkün olduğunca stüdyo yerine gerçek mekânların tercih edildiği bir akım. Yani kameranın sokakta, yaşamın içinde olmasından yana. Tıpkı neredeyse tamamı sokaklarda ve boş arazilerde geçen Mamma Roma gibi.

Mamma Roma'nın bu türün klasikleri arasında sayılmasını sağlayan asıl özellik ise, bireysel bir trajediyi anlatırken arka fonuna

aldığı savaş sonrası yoksulluk ve faşizme yönelttiği eleştiri ile herkesi ilgilendiren bir konuya parmak basmasıdır, denilebilir.

Pasolini neorealizm içinde anılmayı ne kadar hedefledi bilmiyorum, ama bir söyleşisinde sanatla acı çekme arasındaki bağlantıyı açıklarken, "Acı çekmenin gerekli olduğunu söyleyemem ama kaçınılmaz olduğunu söyleyebilirim." diyen birinden bu akıma yakışan bir iki örnek vermesi de beklenirdi diye düşünüyorum.

Gelelim filmin konusuna. Fonda savaş sonrası İtalya ve her yere sinen yoksulluk var. Hüzün verici filmin kahramanı Mamma Roma. Uzun yıllar fahişelik yaptıktan sonra kasabada yaşayan on sekiz yaşındaki oğlunu yanına alıp biriktirdiği parayla şehirde yeni bir yaşam kurmaya çalışan bir kadın. Satın aldığı ev ve pazardaki tezgâhı sınıf atlama çabasının bir parçası. Hem kendisi hem oğlu için başka bir yaşam kurmaya çalışıyor. Bunu yaparken var olan bütün hileli yollara da başvurabilecek biri aynı zamanda.

Kendisine çok sempati duyulamayacak bir karakter Mamma Roma, en azından benim için böyle. Belki de karakterin inandırıcılığıyla ilgilidir yakınlık duygusunun önünü kesen durum. Sonuçta yıllarca fahişelik yapmış, sokaklarda çalışmış, ezilmemek için dişli tırnaklı olmak zorunda kalmış bir kadının, hayatta kalma adına geliştirdiği özellikler sevimli olmak zorunda değil.

Yine de kişiliğindeki baskın yanı da düşününce, bulaşmayı istemeyeceğiniz bir film kahramanı Mamma Roma. İsmi de bu karışıma gönderme yapan türden. Hem anne, hem şehir. İkisinden de birçok özelliği üzerinde barındıran bir kadın var karşımızda. Olumlu özellikleri gölgede bırakacak kadar olumsuzlukla yüklenmiş. Baskın, cazgır, bencil, oğluna sevgisi hastalıklı ve diğer kadınlara yaklaşımı saldırgan. Sadece yaptığı işle açıklanamayacak gürültülü bir mizaca sahip. Ama filmin bir yerinde dediği gibi başka türlü olma şansı da verilmeyen biri aynı zamanda. Tıpkı annesinden ayrı yalnız ve sevgisiz büyüyen oğlu gibi. Onun da tembelliği, kötü olana yatkınlığı, bencilliği bireysel özellikler kadar içinde büyüdüğü toplumsal yapı ile şekillenmiş durumda.



Mamma Roma Türk filmlerini hatırlatan konusu ile tanıdık gelebilir ama senaryonun sulandırılmadan işlenişi, müziği ve toplumsal konulara yaptığı vurgulamalar ile "Ben Italyan işiyim, hatta neorealizmin örneklerindenim" diyen vurucu bir yapım. İzleyin derim.

Son sözüm filmden, Mamma Roma'nın ağzından, iş tuttuğu sokakta umutsuzca yürürken dökülen sitem cümlesi: "İzah edin bana neden ben önemsizim de, siz en büyüksünüz?"

YORUMLAR:

Nilgün Yürük: Sizin de vurguladığınız gibi daha ikinci filmini çeviren Pasolini, sinema tekniğinde henüz yetkinleşmemiş olsa da edebî dilini sinemada da gerçekleştirmeye başlamış. Film anlatım tarz, senaryosu, oyuncu – mekan - müzik seçimleri ile alışılagelmiş olana şık bir karşı duruşun eseri.

Hüseyin Özgür: Yeni Gerçekçilik (neorealizm) hakkında verdiğin bilgiler çok yararlı olmuş. Ben de Pasolini'nin bu akım içinde yer almayı hedeflemediğini düşünüyorum, hatta bir söyleşisinde kendisinin bu akımın dışında kaldığını söylese de, bence de adının Yeni Gerçekçiler ile anılması gerekir. Özellikle bu ilk filmlerinde kesinlikle bu böyle.

Finali de tıpkı Accattone'de olduğu gibi çok etkileyici, "İzah edin bana neden ben önemsizim de, siz en büyüksünüz? " gerçekten çok etkili bir cümle.

Magnani'ye gelince... Ona ne söylesek eksik kalır. Onun Rossellini'nin Roma Città Aperta, Lattuada'nın Il Bandito, Luchino Visconti'nin Bellissima, Daniel Mann'ın Burt Lancaster ile oynadığı The Rose Tattoo ve Stanley Kramer'in Anthony Quinn ile oynadığı Kasabanın Sırrı (The Secret of Santa Vittoria) filmlerindeki muhteşem performanslarının da üzerinde, Mamma Roma'daki oyunculuğu. Evet, Hasibe'nin de dediği gibi filmin tek profesyonel oyuncusu ama işin ilginç yanı diğer oyuncular da onun oyunu altında ezilmemiş.

Caner Fidaner: Pasolini'nin, özellikle ilk dönem filmleri Yeni Gerçekçiliğin öteki yönetmenlerinin yanında biraz gölgede kalmış. Mamma Roma'ya gelince... Öncelikle Anna Magnani'ye şapka çıkarıyorum. Sonra filmin, kopuk sahnelerden oluşuyor gibi görünen finalinin özel bir değerlendirmeyi hak ettiğini düşünüyorum. Açılıştaki "Düğün ve üç domuzcuk" da bu finalle özel bir anlam kazanıyor.

Baştaki "Üç domuz", İsa'nın doğumunda gelen "Üç kral"ı çağrıştırdı bana, sonda oğlanın hastanede yatışı da İsa'yı düşündürdü. Anna, Meryem sanki. Bizimkinin kendisine "Meryem ve İsa kolyesi" hediye ettiği kız da Maria Magdalena gibi. Bir de afiş bana bir başka ünlü İtalyan yönetmenin yine ana - oğul'u konu alan bir filmini, Bertolucci'nin La Luna'sını çağrıştırdı. Belki de Bertolucci Mamma Roma'ya gönderme yapmıştı?

Hüseyin Özgür: Ettore'nin Bruna'ya verdiği kolye gerçekten çok belirgin ve anne - oğul bence de Meryem ve İsa. Ayrıca, Ettore'nin son sahnelerinde Cennet - Cehennem ve Araf ile İlahi Komedya'ya da bir gönderme var gibi geldi bana. Bir de Roma'nın kenar mahallelerinde her türlü yoksulluk ve yoksunluk arasında ve bu insanların dramı yaşanırken, uzakta bir süs gibi hiçbir işe yaramaz gibi görünen San Pietro'yu andıran çatısı ile bir kilise... Benim de bunlar ayrıca dikkatimi çekti.

Mürgan Ölmez Işık: Pasolini'nin hayatını okuyup ilk iki filmini izledikten sonra cümle kurma cesaretini gösterebildim. 1961'deki ilk filmi ile 1975'teki son filmi arasında kalan 14 yıla uzunlu kısalı yirmi iki tane film sığdırırmış. Sinemadaki sıra dışı ürünlerinde tanık olduğu çağın, doğup büyüdüğü ülkenin, yönetimin, ailenin, eğitimin yani sistemin etkisini ararken rastladığım hakkındaki yazılar hem üzücü hem de ilgi çekici geldi.

ALFREDO BINI

PRESENTA

UN FILM DI

PIER PAOLO PASOLINI



IL VANGELO SECONDO MATTEO

UNA PRODUZIONE ARCO FILM, ROMA - LUX CIE CINEMATOGRAFIQUE DE FRANCE, PARIGI

IL VANGELO SECONDO MATTEO
(MATTA'YA GÖRE İNCİL)

1964

Nilgün YÜRÜK

Pasolini kilise tarafından kabul edilmiş dört İncil'den birini, Matta İncili'ni temel alarak ve aslına tamamen sadık kalarak bir film yapıyor. İsa'nın varsayılan insani ve ilahî yönlerinin altının Pasolini'nin sanat dehası ile çizildiği bu film, İsa ile ilgili yapılmış en iyi sinema ürünlerinden birisi kabul ediliyor. Çevrildiği dönemde sağ eğilimli katolikler tarafından beğenilmemiş olsa da sol eğilimli katoliklerin takdirini ve Katolik Kilisesi ödülünü kazanmış. Sol kimlikli Pasolini'nin, üstelik bir filminde (La Ricotta) İsa'nın ve insanın mânâsızlık ve unutulmuşluğunu trajikomik bir dille anlatmasının ve salt bu nedenle tutuklanarak hüküm giymesinin hemen ardından, jeneriğinde Papa'ya teşekkür içeren bu filmi neden çevirdiğini sorgulamak gerekli bence.

Sanatçı bir röportajında ateist olduğunu, bu filmde İsa ile Marx arasında benzerlik kurulmasının yanı sıra, o dönem insanlarının acıları ile bugünün ezilen sınıflarının acılarının özdeşleştirildiğini, kendisinin ise İsa'nın ilahî yönüne değil, başkaldırıcı ve eşitlikçi yönüne hayran olduğunu söyler. Başka bir röportajında ise "Ben hem Katoliğim hem Marksistim; bu iki öğreti usçu olmayan bir noktada birleşiyorlar. Hatta aydınların solculuğu biraz dinseldir." demektedir. Ona göre burjuvazinin kutsallığı yoktur, geniş halk kitlelerinin kutsallığı vardır ve inancın saf haline dönüş, burjuva sınıfının değerlerine ve egemenliğine karşı duruş anlamına gelir.

Ben bu söylemlerin iç tutarlılıktan yoksun olduğunu düşünüyorum: Pasolini sıkı bir faşizm karşıtı olabilir, ancak bu söylemler çerçevesinde tutarlı bir Marksist olduğunu söylemek olanaklı görünmüyor. Diyalektik materyalizme inanmadan Marksist olunur mu? Neyse... Konumuz felsefe değil, dönelim filme.

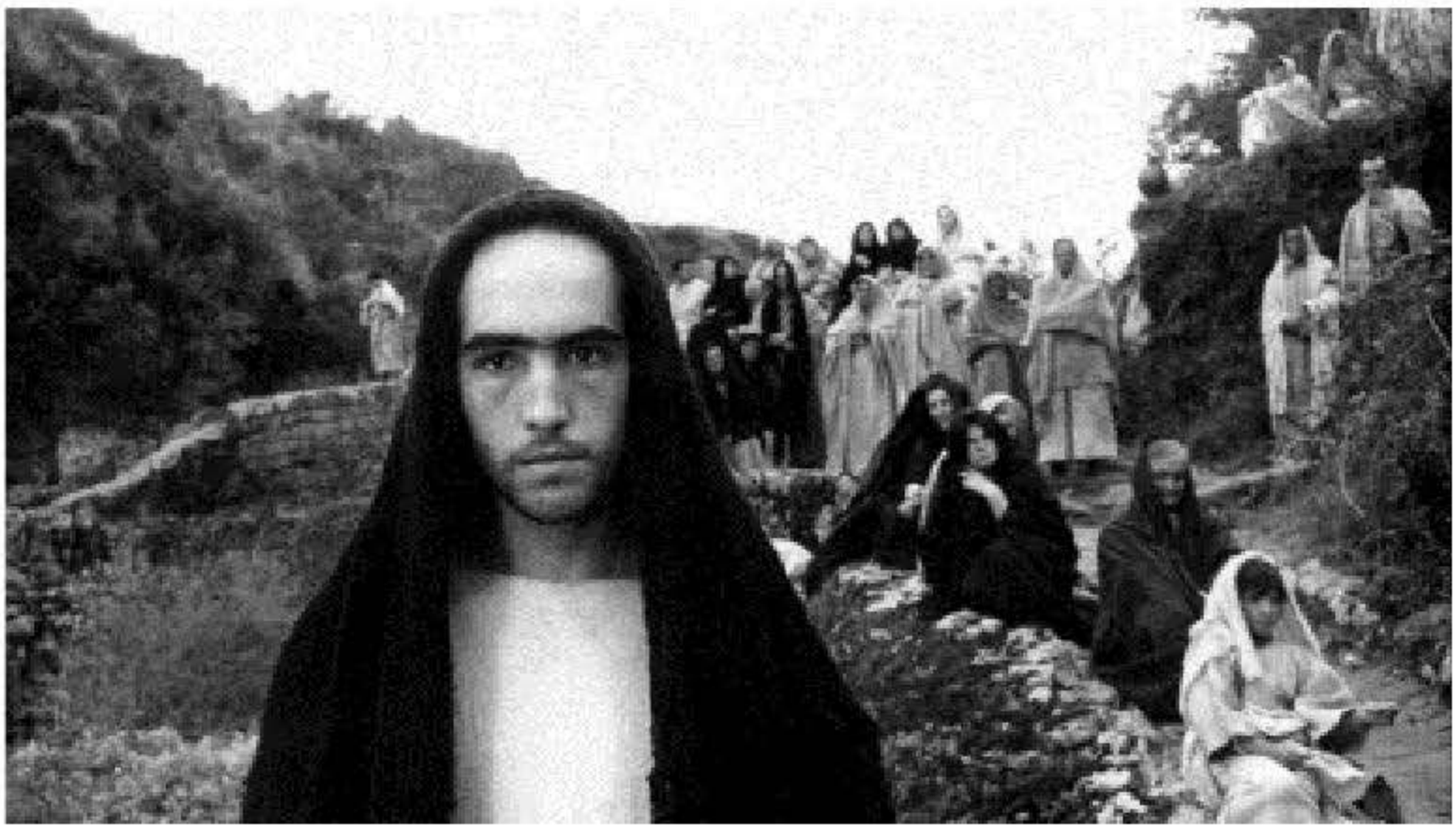
Film siyah beyaz, 137 dakikalık, kast amatör oyunculardan oluşmuş. Meryem'in olgun dönemini yönetmenin annesi oynuyor, İsa'yı canlandıran oyuncu, yani Enrique Irazoqui, Pasolini'yi Accattone için kutlamak amacıyla yanına yaklaşmış ve bu vesile ile kendisi ile tanışmış bir genç öğrenci. Irazoqui daha sonraları sanatçının başka filmlerinde de rol alacaktır.

Film, sinema göstergebilimi üzerine yüksek birikim sahibi olan Pasolini'nin kastı, mekanları, müziği birer gösterge unsuru olarak yorumlaması ve mesajlarını bu göstergeler ile anlatmış olmasıyla öne çıkıyor. Genç Meryem'i kucağında bebek İsa ile gösteren, yani İsa'yı ilk gördüğümüz sahnede fonda zenci spiritueli "Sometimes I Feel Like a Motherless Child" ("Bazen kendimi anasız bir çocuk gibi hissederim") duyulmaktadır. İsa'nın Mısır'dan Baytüllahim'e döndüğü sahnede de aynı müziği işitiriz. İsa köleliğe karşı bir simge olarak ifade edilmek istenir, ilahinin sözlerinden ve Odetta'nın sesindeki acılı tınıdan yararlanılır bu bağlamda. İsa'nın, havarilerini Şeria Nehri kıyısında davasına davet ettiği sahnelerde kendisinin neredeyse ifadesiz yüzüne karşı hayat dolu ve umutlu genç yüzler görürüz, yüz ifadeleri ve ışığın kullanımı hayatı ve umudu vurgular.

Filmde giysi ve dekorlar olayların geçtiği varsayılan zamanla uyumsuz olsa da Pasolini'nin bu uyumsuzluğu, görsel unsurlardan sınırlara tabi olmadan sonuna dek yararlanmak adına bilerek yaptığını, hem diğer filmlerinde de aynı şekilde davranmış olmasından, hem de kendisi ile yapılmış birçok röportajdan biliyoruz. Askerler, giysileri ile sanki antik Roma askerleri değillerdir de Rönesans tablolarından fırlamışlardır. İsa'ya ilişkin karelerde dışavurumcu ressam Georges Rouault'un, kostümlerde ise

Piero Della Francesca'nın tablolarından yararlanılmıştır. Pasolini söyleşilerinde bunlardan ve başka resim kaynaklarından söz etmiştir.

Meryem'in olgunluk dönemini canlandıran Susanna Pasolini'nin bu rol için yaşlı kaldığını düşünüyorum. Sanıyorum sanatçı hem sıkı bir Katolik olan annesini memnun etmek, hem de kendisi ile İsa arasında kurduğu bir tür benzerliğe gönderme yapmak için annesini bu role uygun görmüş.



Filmde İsa'nın monolog sahneleri çok fazla. Ana hikâyeye bağlı kalınca, üstelik baş karakter de peygamber olunca filmin bol bol vaaz içermesi kaçınılmaz olmuş galiba.

Odetta'nın yukarıda bahsettiğim parçasının yanı sıra, gene Missa Luba'dan zenci spiritüeli Gloria'nın, ayrıca Bach, Mozart, Sergei Prokofiev, Anton Von Webern'in müziklerinin, bazen ses yerine sessizliğin bazen de başka seslerin kullanışı ile film işitsel planda da izleyiciyi sıkı sıkı yakalıyor. Ustelik kullanılan müzikler görselliğin önüne geçmiyor, onları tamamlıyor. Filmin jenerik akışında Bach müziği varken Yusuf ile Meryem'in görüntüleri başlayınca doğanın sesi, ardından çocukların oyun oynadığı sahnelerde emeği simgeleyen çekiç sesleri duyuluyor.

Film Pasolini'nin antik döneme ilişkin filmleri olan Kral Ödipus, Medea ve Arabian Nights'ın öncüsü kabul ediliyor. Bir Pasolini hayranı iseniz bu filmi izleyin, "sinemasal şiir" in tadını çıkarın.

YORUMLAR

Hüseyin Özgür: Marksizm ve din üzerine söylediklerine katılıyorum. Ancak benim katılmadığım bir düşünce tarzı da var Marksistler arasında. Din ile bilimsellik çelişkisi bir yana itiliyor ve İsa'nın İncil'e yansıyan söylemlerinden yola çıkarak, bir peygamberden de öte onun devrimci olduğu savlanıyor. (O sözlerden filme de yansıyan bazılarını aşağıya alacağım) Ezilenlerden ve yoksullardan yana sözlerinden ötürü İsa'ya devrimcilik yakıştırılıyor. Zenginlerin varlıklarını yoksullarla paylaşması, komşusu aç olarak yatan inananın duyması gereken sorumluluk, vs. Bunlar her ne kadar sol söylemlerle bir benzerlik içerse de, üretim ilişkilerine hiç girmeden, yaratılan servetin kaynağı sorgulanmadan zekat ve benzeri yöntemlerle ve acıyarak yapılan paylaşımların Marksizm ile bir ilgisi bulunmamaktadır. Marksizmdeki üretimde ve tüketimdeki eşitlik kavramı ile dinlerdeki paylaşım çok farklı.

Diğer yandan bilimsel diyalektik ile bir tanrının evreni var etmesinden yola çıkan dinlerin bir ilgisi olmasa gerektir. Ama bir dönemde sıkça görülen ve hala da bizde müslüman sosyalistlerin kendilerine yakıştırılan devrimcilik nitelemesine katılmak hiç olası değil. Bir dine inanan insanların da sosyalist mücadeleye yakınlaştırılması için onlara gerekenden fazla önem verilmesi rüzgarına Pasolini'nin de katıldığı ve belki de öncülük yaptığını görüyoruz. Bunu ben de eleştiriyorum.

Örneğin filmde şu sözler ön plana çıkarılmış:

"Hiç kimse iki efendiye hizmet edemez. Ya birinden nefret edip öbürünü sever ya da birine bağlanıp öbürünü hor görür. Hem tanrıya hem de paraya kulluk edemezsiniz"

"Zenginin tanrı egemenliğine girmesi güç olacak. Devenin iğne deliğinden geçmesi, zenginin tanrı egemenliğine girmesinden daha kolaydır"

Bunların sınıf mücadelesi ve Marksizm ile hiçbir ilgisi yoktur. Doğru olsalar da bu aforizmalarda tanrı egemenliği ön plandadır. Bu kapsamda Pasolini'yi eleştirmek pek de haksız değildir.

Filme gelince. Pasolini tam usta işi bir yapıt ortaya koymuş. Tamamı İncil sözlerinden oluşan diyaloglar -daha doğrusu monologlar- ancak bu kadar akıcı bir kurgu ile verilebilirdi. Görüntüler de olağanüstü, müzikler ise gerçekten harika; Bach, Mozart, Prokofiev, Webern ve Billie Holiday için ne denebilir ki?

Pasolini'nin İsa'sı hem görüntü ve hem de davranış yönünden bildiğimiz İsa'dan biraz değişik. Daha esmer ve daha sert bir İsa söz konusu.

Bu film ile ilgili olarak okuduğum birkaç hususu da ekleyeyim. Pasolini filmi Kutsal Toprakları, yani Filistin ve Kudüs'ü ziyaretinden ve Assisi Hisarı araştırma merkezinde İncil uzmanlarıyla yaptığı uzun söyleşilerden sonra çekmiş. Realist yönetmen titizliği...

Bu film için en güzel niteleme de "sinemasal şiir" gerçekten. Ama tersi de geçerli, "şiirsel sinema".


Alfredo
BINI presenta
TOTÒ in
un film scritto e diretto da
Pier Paolo
PASOLINI
UCCELLACCI
E
uccellini
CON
NINETTO DAVOLI - FEMI BENUSSI - UMBERTO BEVILACQUA
RENATO MONTALBANO - FLAMINIA SICILIANO
PRODUZIONE
ARCO FILM
DISTRIBUZIONE
Consorzio Italiano Distributori Indipendenti Film

UCCELLACCI E UCCELLINI
(ŞAHİNLER VE SERÇELER)

1966

Oğuz DÖNMEZ

Savaş sonrası İtalya'nın en özgün, en önemli entellektüellerinden biriydi Pasolini. Dinsel, politik, hiçbir otoriteye boyun eğmedi. Gramsci'yi izleyerek kültürü sınıf politikalarıyla birlikte düşündü. Şiir, roman, resim ve sinema arasında süreklilik kurup organik bir bütün oluşturdu. Sinemanın verili ve sembolik olanı bozma potansiyelini bütün yeni gerçekçi yönetmenlerden daha iyi kavradı ve onların anlayışını aşan bir sinema yarattı.

Pasolini filmlerinde tabloya yaklaşan kareler yaratmıştır. Söz konusu karelerde bir pentimentonun varlığından söz edebiliriz. Daha açık bir anlatımla, Pasolini'nin karelerine dikkatle bakan izleyici orada Caravaggio'nun fırça darbelerini görebilir.

Pasolini toplumsal baskıya, ruhsal ve zihinsel tutsaklığa, iki yüzlü ahlâka ve yığınlaşmaya güçlü estetik duyarlılıklarla karşı çıkan bir asiydi, diyebiliriz. İtalyan Sinemasının bu ayrıksı yönetmeni şöyle diyor:

"Yaşamı vahşice ve umutsuz bir biçimde seviyorum. Ve biliyorum ki bu vahşet ve umutsuzluk benim sonumu hazırlayacak. Gezmeyi, doğayı ve gençliği seviyorum. Yaşama olan aşkım, benim için kokainden daha öldürücü bir alışkanlık haline geldi. Varlığımın doyumlarını bir iştahla kemiriyorum. Bu nasıl bitecek, hiçbir fikrim yok."

"Sadece kendimi temsil ediyorum, arkamda ne bir grup ne de politik bir parti var. Kendi adıma konuşuyorum ve söylediğim her şeyi sanki kendi bedenimde yaşıyorum."

Pasolini, sinema konusundaki kuramsal görüşlerini 1960'lı yılların ortalarında geliştirdiği "şiir sineması" ("cinema di poesia") kavramıyla başlatır. M. Pezzella bunu "şiirsel sinema" diye tanımlar. Ona göre şiirsel sinemada görüntülerin kompozisyonunda öznel bakış açısının belirgin bir saldırısına tanık olunur. "Dolaylı serbest öznellik yolları sayesinde yönetmen zihinsel ve ruhsal evrenini açıkça gösterir. Şiirsel sinemada montaj seçimleri yönetmenin öznelliğinin 'imza'sı, alameti farikası, temsilin bir unsuru haline gelir." *(*)*

Pasolini, Cahiers du Cinema dergisinde (1967, Sayı: 192) "şiir sineması" anlayışını şöyle özetliyor: "Benim düşünceme göre sinema özü ve doğası gereği şiirseldir. Çünkü o düş gibidir, çünkü düşlere yakındır, çünkü bir sinema sekansı ve bir an'ı ya da düş sekansı derinlemesine şiirseldir, fotoğrafı çekilen bir ağaç şiirseldir, fotoğrafı çekilen bir insan yüzü şiirseldir, çünkü şiirsellik kendiliğinden şiirseldir…" *(**)*

Pasolini, kendini yönetmen olarak bir "pastişçi" ("pasticheur", yani çeşitli uslupları bir araya getiren) olarak tanımlayıp tercihini "benim üslûbum farklı üslûpların bir araya getirilmesinden oluşmuştur." şeklinde ifade ediyor.

Pasolini hakkında özgün bir monografi yazmış S. Yıldırım'a göre;

"Deleuze tarafından anlatım düzenine, yani simgesel dil sistemlerinin egemenliğine karşı direnen, özgürleştirici, simgesel sistemin öncesine geri-dönüşçü, anlamı önceleyen, ilk anlama geri götüren bir sinema olarak tanımlanan Pasolini sineması, bu özelliği ile tam manasıyla 'halkçı' perspektife sahiptir. Pasolini'nin kendisi de sinemasını Gramsciyen etkinin altında 'nazional-populaire' (ulusal-halksal) olarak nitelemiş, anlatımının nesnelliğini, epik akışını ve elit'e (seçkinlere yönelik) olmayan karakterlerini bununla açıklamıştır."

Böyle olmakla birlikte Pasolini sinemasını izlenmesi zor, belli bir çaba gerektiren, perdede gösterdiği anlam'ı sürekli sorgulama gerektiren, epik akışa sahip olmakla birlikte bazı zamanlarda belli bir anlam elit'liğine kayan bir sinema dili ve anlatımı kullandığını söylemek isterim. Özellikle son dönem filmleri bana göre öyledir.

Peki bu Uccellacci e Uccellini (Kuşlar ve Küçük Kuşlar *ya da* Şahinler ve Serçeler) filmi neyi anlatiyor?

Filmin jenerik kısmı gerçekten özgün bir şekilde yaratılmış. Tüm filmin yaratımını yapanlar büyük olasılıkla Ennio Morricone tarafından hazırlanmış ezgiler eşliğinde, adeta müziksel bir resmigeçit yapar, isimler müzik ile ve şarkı söyler gibi çalgı eşliğinde izleyiciye sunulur.

Filmden doğan sonuç Pasolini'nin dünya görüşüyle koşut olarak, kuşların sonu'nun Aziz Francesco'ya rapor edildiğinde söylediği şu sözde yatıyor:: "Dünyayı değiştirmek durumundayız!".

Filmin başlangıcındaki ibare de Çin Lideri Mao Zedung'la söyleşi yapmış Amerikalı gazeteci Edgar Snow'dan: "İnsanlık Nereye Gidiyor?"

Filmin yüksek entellektuel düzeyi, metaforik zenginliği ve komedyen Toto'nun komikliğine filmde tümüyle yer verilmemesi filmin İtalya'da sınırlı bir başarıyla kalmasına neden olmuştur. Filme Brecht, Bunuel, Chaplin gibi sessiz komedi öğeleri içeren bir "kırık peri masalı" niteliği verenler olduğu gibi, onu 'filmsel bir makale' olarak değerlendirenler de vardır.

Pasolini'nin "ideolojik komedya" olarak nitelendirdiği bu film jeneriğinden anlatımına, üzerinde tez yazılacak kadar zengin malzeme ve üzerine kitap yazılacak kadar derin metaforik öğeler içerir. Simgelerle yüklüdür; ideolojik, ironik, sınıf çatışmasını gözler önüne seren, masalımsı ama bir yandan da somut gerçekçi yönleriyle yönetmenin en güzel filmlerinden biridir.



YORUMLAR

Nilgün Yürük: Artun Yeres "Bir Pier Paolo Pasolini Kitabı"nda şöyle demiş: "Şahinler ve Serçeler ellili yıllarda İtalya'daki iktidar değişiminden sonra Katolik Kilisesiyle Marksizm'in çatışmasını mizahi bir anlatımla eleştirir. Filmde sürekli Marksist ideoloji doğrultusunda nutuk çeken karganın sonu ise lafla karın doyurmayacağını vurgular." Muhtemelen anlatılmak istenen köylü sınıfını içine almayan bir hareket olamayacağı, dinin bu manada Marksist ideolojiden köylü sınıfını da kucaklayıcı niteliği ile daha devrimci olduğunu iddia etmek olmalı. Eğer böyle ise, bu görüşü anlıyorum ama ona katılamıyorum ve sınıfsal katmanlara bu tür faydacı bakış açılarını ne taraftan gelir ise gelsin tehlikeli buluyorum.

Hüseyin Özgür Nilgün, "dinin köylü sınıfını da kucaklayıcı niteliği ile daha devrimci olduğu" görüşüne filmde rastlamadım. Tam tersine aşağıdaki diyalogda olduğu gibi dinin köylülerin sorunlarını çözemeyeceği alaycı olarak anlatılmış:

- Biz tanrının elçileriyiz.
- Uzun zamandır sizi bekliyorduk.

- Öyle mi? Bekliyor muydunuz?
- Evet bilhassa yiyecek tek bir kırıntı kalmadığında.
- Ne tür müjdeli haberler bekliyordunuz ki?
- Bol miktarda buğday ve darı müjdesi.
- Müjde getirmek ne zor iştir.
- Peki ne haberler getirdiniz bize?
- Oruç getirdik size...
- Ne getirdiniz, ne getirdiniz?
- Oruçtan bahsediyorum, ama açlıktan ölene kadar değil. Fedakârlık bu, sevgi bu, Tanrı sevgisi diyoruz...
- .....

Hasibe Özdemir: Filmin adı çoğu yerde Serçeler ve Şahinler olarak da çevrilmiş Türkçeye. Ben sizin tanıtımınızdaki "Kuşlar ve Küçük Kuşlar" ismini çok daha şiirsel buldum.

Hüseyin Özgür: Filmi ben de geçen hafta izledim ve aldığım birkaç notu da eklemek istiyorum. Filmde iki öykü iç içe geçmiş. Bir baba oğul, nereye gitmek istediklerini de bilmeden yürüyorlar ve bu yürüyüşte baba oğula biraz felsefe katkılı yaşam ile ilintili küçük söylemlerde bulunuyor. Aslında varmak istedikleri sosyal eşitsizliklerin olmadığı, yüce ruhların dünyası gibi geldi bana. Sonra yanlarına konuşan bir karga geliyor. Bu karga kendini "Şüphe" adlı baba ile "Bilinç" adlı anneden doğma, "Karl Marx Caddesinde" yaşayan bir kuş olarak tanıtıyor. Karganın anlattıkları ile Pasolini ikinci öyküye geçiyor. Ortaçağda yaşayan baba oğulun kahramanı olduğu (ve aynı oyuncuların oynadığı) bu ikinci öyküde Aziz Francesco onları iki kuş türü "şahinler" ve "serçeler" ile iletişim kurmak, onlara tanrısal iradeyi tanıtarak ruhlarını arındırmalarını sağlamak için görevlendiriyor. Uzun uğraşılardan sonra kuşların dilini öğrenen baba her bir türün aralarında dini kabul ettiriyor. Ama iki tür bir araya geldiklerinde şahinler (daha doğru deyişle "kötü kuşlar" serçeleri (küçük kuşları) öldürmeye başlıyor. Bence burada

vurgu yapılan, sınıfsal çelişkiler; evrende canlıların birbirleriyle savaşmasının kökeninde sınıf çıkarları yatıyor.

Nitekim sevgili Oğuz'un Aziz Francesco'dan alıntı yaptığı "Dünyayı değiştirmek zorundayız" devrimci söylemi bu çelişkiye vurgu yapıyor. Aziz Francesco tam olarak şöyle söylüyor: "Dünyayı değiştirmek zorundayız. Şunu biliyoruz ki, yavaş ilerleyen toplumlara göre adalet ilericiliktir. Biliyoruz ki, adaletin barındırdığı kusurlardan dolayı vicdan harekete geçer. İnsanlığa ıstırap veren eşitsizliğini haykırarak tüm dünyaya yayar. Sınıflar arasındaki, uluslar arasındaki eşitsizlikler, barışın karşısındaki en büyük tehdit değil midir? Gidin ve tanrının ihtişamını yaymak için baştan başlayın."

Filmde gerçek görüntülerle bir cenaze töreni veriliyor. Bu da "Faşizm Üzerine Dersler" kitabından tanıdığımız İtalyan komünist Palmiro Togliatti'nin cenazesi. Bu ve bunun gibi birçok yerde sosyalizme müthiş atıflar var. Filmin başrolünde ünlü İtalyan komedyen Toto oynuyor. Ama alışıldık Toto'nun çok dışında ve çok başarılı. Bence Uccellacci e Uccellini, Pasolini'nin en mükemmel eserlerinden biri, kesinlikle dikkatle izlenmeyi hak ediyor.

(*) Sinemada Estetik, Mario Pezzella, çev. Fisun Demir, Ankara, 2006, s.78-9

(**) Nakleden: Selahattin Yıldırım, içinde: "Pier Paolo Pasolini", Agora Kitaplığı, Kasım 2012

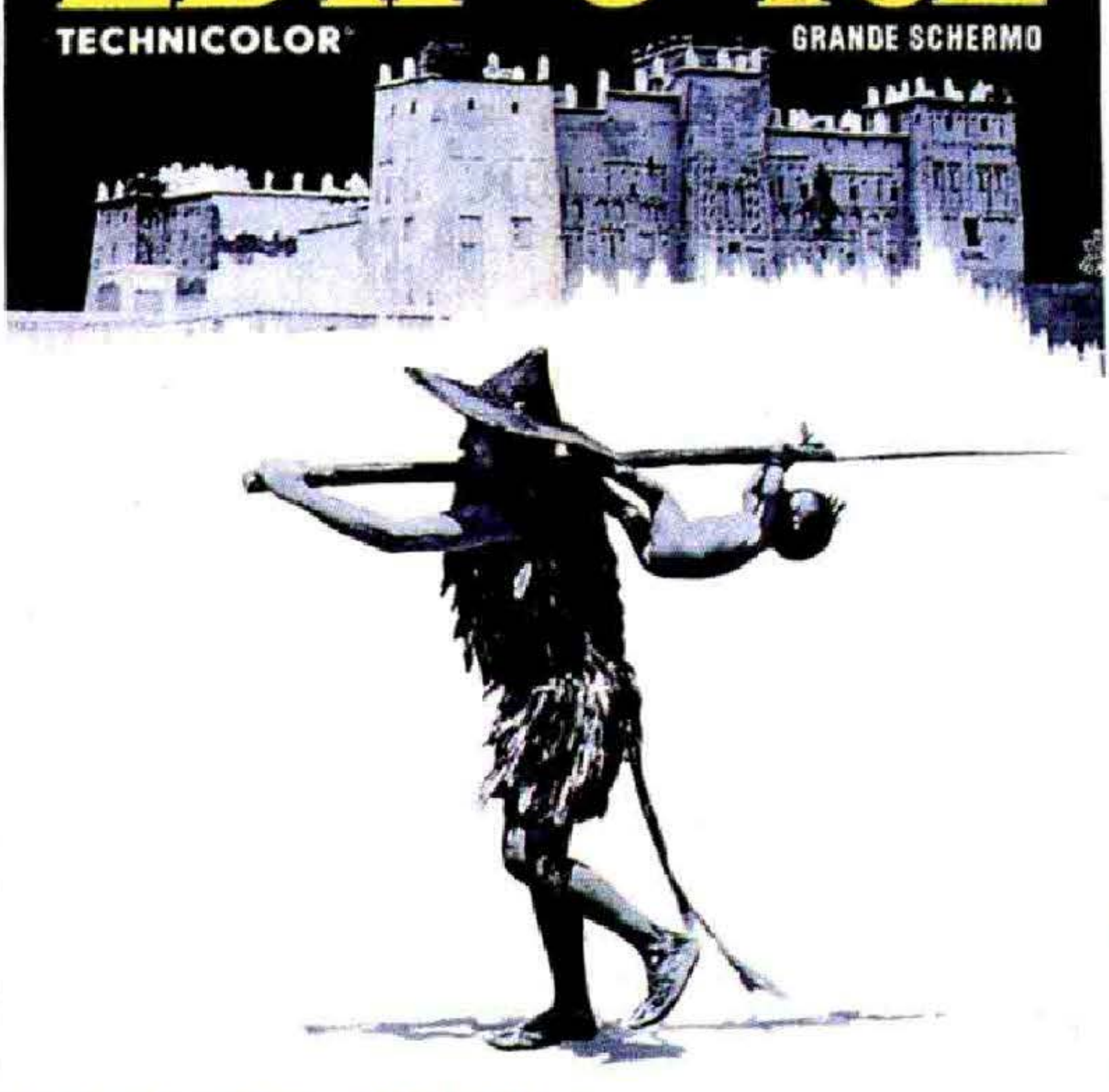


ALFREDO BINI presenta un film scritto e diretto da PIER PAOLO PASOLINI

EDIPO RE

TECHNICOLOR®

GRANDE SCHERMO



FRANCO CITTI · ALIDA VALLI · JULIAN BECK · CARMELO BENE
E SILVANA MANGANO NELLA PARTE DI GIOCASTA

UN FILM PRODOTTO DA ALFREDO BINI PER ARCO FILM-ROMA

DISTRIBUZIONE EURO INTERNATIONAL FILMS

EDIPO RE
(KRAL ÖDİPUS)

1967

Caner FİDANER

İnsanlık tarihinin en kara talihli krallarından biri Ödipus olsa gerek. Annesi olduğunu bilmeden Yokaste (Iokaste) ile evleniyor, çiftin dört çocuğu oluyor. Başına gelenler bu kadar olsa Ödipus mutlu ölecek, fakat annesiyle evlenmiş olduğunu öğrenince kendi gözlerini kör ediyor ve geri kalan hayatını kaval çala çala sürdürüyor. Efsane yüzlerce yıl dilden dile dolaşıyor, sonra Ayskilos (Aiskhylos) tarafından bir tragedya haline getiriliyor (bu metin bugün kayıp), daha sonra Sofokles (Sophokles) aynı isimde yeni bir tragedya yazıyor. Süreç burada kalsa Ödipus belki ününü sürdürecek, söz gelimi Hamlet gibi, Lear gibi adı talihsiz kral karakterleri listesine eklenmekle kalacak. Ama hayır, Ödipus'a rahat yok. Yirminci yüzyılın başlarında Freud sahneye çıkıyor, insanın ruhsal gelişme sürecinde "Ödipus kompleksi (karmaşası)" diye bir aşama tanımlıyor ve kralımızın makûs talihi bence asıl bundan sonra başlıyor. Çünkü bu ilmi ve fenni terim bütün okuryazarlar arasında öyle bir yayılıyor ki Ödipus (birinciliği Musa'nın düşmanı olan firavuna kaptırsa bile) kültür tarihinin muhtemelen ikinci "en kötü şöhretli hükümdar"ı oluyor. Üstüne üstelik ismi yalnızca Ayskilos ve Sofokles'ten değil Freud'dan da daha çok bilinir hale geliyor. Yani garibim Ödipus, bizleri görmeden aramızda dolaşmaya ve bulduğu her tapınağın merdivenlerine çömerek elindeki kavalı üflemeye devam ediyor.

Freud'un tezgâhından geçmiş olmak, Ödipus efsanesi için bir talihsizlik gibi görünüyor. Çünkü efsanenin tema'sı daha önce "İnsan

kaderini değiştirebilir mi? Yoksa önceden bir yerlere yazılmış bir hayatı sürdürmek zorunda mıdır?" şeklindeki ana çelişki iken, Sigmund Freud sayesinde artık birçok kişi Ödipus'u "anasını şey'tmiş olan kral" diye hatırlıyor.

Yukarıda "kaval çalmak" yerine "kaval üflemek" dedim; bilirsiniz, neyzenler de "ney çalmak" ifadesinden hoşlanmaz, "ney üflemek" derler yaptıkları işe. Ve tabii her ney sesi sanırım yalnızca bana değil, başkalarına da, Mevlânâ'nın Mesnevi'sinin en başındaki dizeleri anımsatır:

"Dinle neyden kim hikâyet etmede,
ayrılıklardan şikâyet etmede"
(Çev: Nahifi Süleyman Efendi)

Yorumcular burada "ney"in, ağızdan anüse giden bir boruya benzeyen insan bedeninin simgesi olduğunu söylerler. Sazlıktan kesilip alınmış olan ney, nasıl anayurdu olan sazlığı özlüyor ve bu özlemi sesiyle dile getiriyorsa, insan da bir parçası olduğu ilâhi varlıktan ayrı kaldığı için inlemekte ve onu özlemekte, onu aramaktadır. Bu dünyadan ayrılma anlamına gelen ölüm, doğumla gerçekleşen ayrılığı ortadan kaldıracaktır. Bu yüzden de asıl acı ölmek değil, ölememektir; asıl ceza da filmdeki gibi yüz yıllarca elinde kaval ile dolaşma tezahür eden, sonu olmayan bir sürgündür.

İnançlılar için böyle, ama materyalist bir gözle bakarsak bir saz gibi kesilerek kendisinden koparıldığımız varlık annemizdir. Belki de ömür boyu çaldığımız ney ya da kaval ile göbek kordonumuz kesildiği anda başlamış olan o ayrılığın bitmeyen acısını terennüm ediyoruz? Film boyunca zaman zaman duyduğumuz kaval sesi de Pasolini'nin annesinden kopmasıyla başlamış olan ayrılık acısını ifade ediyor olmasın? Belki de filmin bütününü, yönetmenin ney'inden çıkan bir ezgi olarak düşünebiliriz.

Filmi unutulmaz yapan öğelerden biri, seçilen mekanlar. Başlangıç ve bitiş sahneleri Bolonya'da çekilmiş. İkisinin arasında Pasolini'nin yarattığı, zaman ve bildik mekânlar ötesi bir özel

dünyaya gidiyoruz; o sahneler için Fas'taki bir bölge ve içindeki ören yeri kullanılmış. Filmin başlangıcında yirmili yılların İtalyasındayız; bebek doğuyor, bebeğin gözünden çayırı, ağaçları, anneyi (Silvana Mangano) ve arkadaşlarını görüyoruz. Bir ara baba olduğu anlaşılan bir teğmen eğilip bebeğe (bize) bakıyor. Ara yazılardan (alt yazılardan değil, ara yazılardan, hani sessiz sinemadaki gibi sahne aralarında ekranı kaplayan cümlelerden) anlıyoruz ki teğmen bebeğin kendi yerine geçmesinden ve babasını açıkta bırakmasından endişeleniyor. Bu ilk bölümde, deyim yerindeyse "giriş"te, Mangano'nun yüzünün bir yakın çekimi var, oyuncu orada mimiklerini konuşturuyor, adeta bir oyunculuk gösterisi yapıyor.

Sonra bilim kurgu filmlerinin setlerini hatırlatan yerlere gidiyoruz, Ödipus onca karşı koymasına rağmen kaderini yaşıyor, bilmeden babasını öldürüp annesiyle evleniyor, filan. Son bölümde sürgün cezası alan kahramanımız haberci Angelo (yani "melek") ile birlikte ayrılıyor şehrinden. Filmin son beş dakikasında Ödipus'u yine Bolonya'da çekilmiş sahnelerde görüyoruz, elinde kavalı, yanında Angelo vardır ve şehirde artık altmışlı yıllar sürmektedir.

Peki baştaki ve sondaki kısa sahneler için setlerin Bolonya'da kurulmuş olmasının özel bir önemi var mı? Galiba var. Pasolini 1922'de bu şehirde doğmuş, yani kendisi Bolonya'lı. Şimdi yeterli ipucunu vermiş olarak sormak istiyorum: Pasolini'nin babasının mesleğini tahmin edebilir misiniz? Evet, doğru, subay; Pasolini İtalyan ordusunun teğmenlerinden Carlo Alberto'nun oğluydu.

Benim için bir film, ekranda son yazısını gördüğümde bitmez, onu zihin dünyamda bir yere oturttuğumda filmi bitirmiş olurum. Edipo Re için de böyle oldu, içim ancak, dâhi yönetmenin biz fani seyircilere ne söylediğini anladığımda (ya da anladığımı düşündüğümde) rahat etti. Sanıyorum ki Pasolini bu filmde ilk bakışta "Ben Odipus'um" diyor, bu ifadeyi biraz kazıyınca altından "Hepimiz Ödipus'uz" çıkıyor. O halde, buyrun erkek arkadaşlar, hepimiz ellerimizdeki yazıları önümüze tutalım: "Je suis Oedipe" Kadınlar mı? Onlar da "Je suis Jokaste" diyebilirler mesela.



YORUMLAR

Hüseyin Özgür: Pasolini ilk kez Sophokles ile Freud'u bir araya getiriyor. Şöyle açayım: Gerçekten ana tema "kader" ya da kaderden kaçılamayacağı. Freud bu fatalist temaya erkek çocuğun anneye duyduğu yakınlığı karmaşık bir aşka benzeterek, özellikle fallik dönemdeki (penis dönemindeki) belirtiler ve tepkiler nedeniyle Oidipus Kompleksi nitelemesi ile senin de dediğin gibi Oidipus'u bambaşka bir niteliğe taşımakta...

Sophokles'in tragedyası ile Freud'un kuramının temasal olarak tam örtüşmediği açık. Ama Pasolini Edipo Re'de muhteşem bir şekilde bu ikisini bir araya getirmiş. Evet sana katılıyorum Edipo Re tam anlamıyla bir otobiyografik yapıt. Pasolini her şekilde Oidipus ile kendini özleştiriyor.

Edipo Re gerçekten çok muhteşem geçişleri olan bir yapıt. Özellikle finalinden çok çok etkilendim.

Bolonya muhteşem bir kent -muhtemelen ilk yurt dışı seyahatlerimden birinde oraya gideceğim-. Bence de Bolonya Pasolini için çok önemli. Orada doğdu ve anlıyorum ki, orada ölmek

istiyordu. Çünkü son replikte söylediği gibi "Hayat başladığı yerde son buluyor." Ama ne yazık ki onun hayatı Roma'da feci bir cinayet ile son buldu.

Sevgili Caner, son tümcedeki erkekler için "Je suis Oedipe" tamam da kadınlar için "Je suis Jokaste" önermene katılmam mümkün değil. Bence hiçbir kadın için bilinçli veya bilinçsiz bir tercih değil. Onun yerine ben şunu diyebilirim naçizane: "Je suis Elektra" ... Ve ben bunun çok ciddi olduğunu düşünüyorum. Ne dersin? Bence Elektra Kompleksi özellikle erkek egemen toplumlarda Oidipus Kompleksinden çok daha yaygın... Tartışmaya değer mi acaba ?

Son olarak "hayatın başladığı yerde bittiği" meselesi de tartışmaya değer... İşte burada Pasolini Sophokles'ten ayrılıp, Freud kuramı ile (ve kendisi ile) özdeşleşmekte. İtalyancası şöyle: "O luce che non rivedrò più, che eri prima in qualche modo mia, mi illumini ora per l'ultima volta. Sono giunto. La vita finisce dove comincia." Türkçesi ise: "Bir zamanlar görüp de, artık göremez olduğum ışık beni son bir kez aydınlatsın... Geldim... Hayat başladığı yerde son buluyor…"

Caner Fidaner: Hüseyin arkadaşım, "Yokaste versus Elektra" meselesi için şunu söyleyebilirim: "Yokaste olmak aynı zamanda Elektra olmaya engel değil." Tabii tersi de doğru.

Bir de ekleme yapayım, Sofokles'in tragedyasında, bu metin ile Freud arasında köprü olduğunu düşündüğüm bir replik var. Yokaste tesellli etmek istediği Ödipus'a şöyle diyor bir yerde: "(...) Ananla evlenmek tehlikesi seni ürkütmemeli; rüyalarında analarıyla yatakta yattığını görenler çoktur. Böyle şeyleri hiç aklına getirmeyen insan hayata kolayca dayanabilir." (Çev. Bedrettin Tuncel)

Pasolini filminde bunu kullanmış, şöyle diyor Yokaste Ödipus'a: "Annenin aşığı olmak seni bu kadar mı korkutuyor? Erkeklerin çoğu bunu düşler. Onlar da mı korku içinde yaşasın?" Ödipus cevap veriyor: "Gerçeğin ne olduğu araştırılmalı."

Hüseyin Özgür: Sevgili Caner, Oidipus'u Bedrettin Tuncel çevirisinden okumadım. Ama onun çevirisinde "tehlike" olarak sözünü ettiği anne ile evlenmek, Pasolini tarafından daha da ileri götürülerek "Annenin aşığı olmak seni bu kadar mı korkutuyor? Erkeklerin çoğu bunu düşler." repliği ile verilmiş. Yani Pasolini bir "tehlike" ile yetinmemiş, bu durumu olumlamış görünüyor. Yokaste'nin bu düşüncesi ile kendine seçtiği son olan intihar pek de bağdaşmıyor doğrusu. En azından gerçeğe dayanamaması da değerlendirilmeli. Ortada bir tehlike mi yoksa özlenen bir durum mu var? Bence "tehlike" ile yetinmek çok daha gerçekçi... Bu durum ana tema "Kader ve kaderden kaçınılamayacağı" ile daha örtüşük sanki…

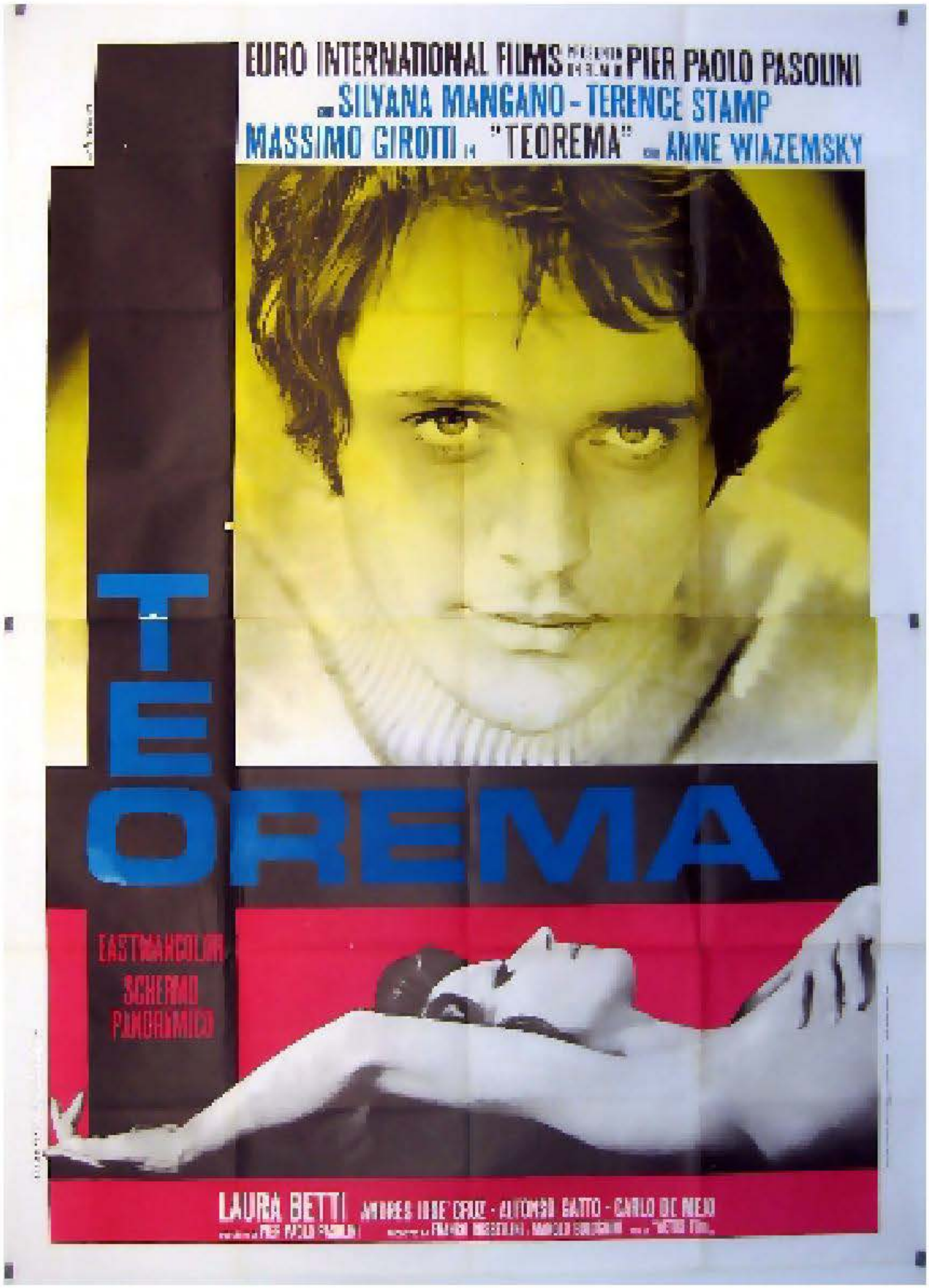
Caner Fidaner: Çeviriden çeviriye atladığımız için aradaki farkların ne kadarı "lost in translation" yüzünden, bilemiyorum. Fakat bu konuşma geçtiği sırada Yokaste gerçeğin ne olduğundan hâlâ tam emin değil, ondan bir ihtimal olarak söz ediyor. Babayı öldürme olayının tanığı olan şahıs, saldıran bir kişiden değil "haydutlar"dan söz etmiş çünkü, belki de kendi kaçışını haklı göstermek için. O kişi getirtilip tanıklık edince Ödipus'un babasını öldürmüş olduğu kesinleşiyor, intihar ondan sonra söz konusu oluyor. Açıkçası ben o intiharı sembolik bir eylem olarak düşünüyorum ve annenin filmin başındaki mimiklerinden olayı okumaya çalışıyorum. Belki de Bolonya'daki "gerçek" anne bütün olacakları (kaderi?) aklından geçirip sonunda içinde var olan "oğluna aşık kadın"ı "öldürüyor", bir kısmıyla intihar ediyor yani. Böylece ana-oğul olarak "normal bir hayat" yaşamalarını sağlamaya çalışıyor. Kim bilir?

Hüseyin Özgür: Aslında Tresia (kör kâhin) saray önünde konuştuktan sonra da Yokaste'nin mimiklerine bakmak gerek diyorum. Bu sahnenin ardından Yokaste dışarı fırlıyor ve kızlarla oynaya zıplaya mutlu. Sonra yatakta Oidipus'la yatakta yaptığı konuşmanın ardından bir yön değişikliği gözlüyoruz ve intihar geliyor. Belki düşünsel olarak ana-oğul aşkı onu pek de rahatsız

etmiyor. Ama Bedrettin Tuncel'in "tehlike"si gerçek olunca dayanamıyor.

Belki de Yokaste (ve Yokastelerin) istediği, oğul üzerinden bir iktidar ve egemenlik. Bence Ödipal dönemde bir çocuğun anneye duyduğu aşk ile bu iktidar isteği aynı değil. Sonuçta iktidar isteği gerçek bir ilişkiye dönüşünce intihar kaçınılmaz oluyor.

Her ne olursa olsun, Pasolini tragedyaya Freud katkılı müthiş bir yorum getirmiş. Bolonya'da "öldürdüğü" anne de belki simgesel ve bu sahne Pasolini'nin annesine vedası. Bu intihar, Oidipus'un (Pasolini) gerçek dünyaya açılması için de çok acı veren bir özveri.


EURO INTERNATIONAL FILMS
PIER PAOLO PASOLINI
SILVANA MANGANO - TERENCE STAMP
MASSIMO GIROTTI in "TEOREMA" ANNE WIAZEMSKY
TEOREMA
EASTMANCOLOR
SCHERMO PANORAMICO
LAURA BETTI

TEOREMA

1968

Hasibe ÖZDEMİR

Pasolini Teorema'yı aslında bir oyun olarak yazmayı planlamış. Sonra vazgeçip düz yazıyla senaryo arası bir anlatımda karar kılmış. 1968 yılında yazdığı bu senaryoyu Teorema (Teorem) adıyla sinemaya aktarmış. Kitabı da aynı dönem piyasaya çıkmış zaten.

Bu filme kadar İtalyan Yeni Gerçekçiliği akımına yakın duran eserler veren yönetmenin, bu filmden sonra eleştirdiği her şeyi -Marksizm, ateizm, din, faşizm, vb.- cinselliğin kışkırtıcılığını da kullanarak, daha çarpıcı ve kişisel bir sinema diliyle ortaya koyduğu söyleniyor. Yani bu film o anlamda bir geçiş aslında.

Teorema'da Pasolini ilk kez ağırlıklı olarak profesyonel oyuncularla çalışmaya başlıyor. Filmde başlıca rolleri Terence Stamp, Silvana Mangano, Laura Betti ve Massimo Girotti paylaşmış. Filmin müziğini Ennio Morricone yapmış.

Film, ilk gösteriminin yapıldığı Venedik Film Festivali'nde Altın Aslan ödülüne aday gösterilmiş. Aynı festivalde Laura Betti'ye "En İyi Kadın Oyuncu" ödülünü de getirmiş. Teorema'ya ayrıca benim ilk kez duyduğum "Katolik Sinema Ofisi" ödülü de verilmiş.

Pasolini yazar olarak başlayıp sinemaya sonra geçen bir isim. Bir söyleşisinde "Kültürel bir çöl yaratılmışsa, orada her şey satılabilir. Çünkü çölde her şey mucize etkisi yapar." demiş.

Teorema, ilginç bir şekilde "Ve tanrı kullarına eşlik etti çöller boyunca" cümlesi ile kutsal metinlere gönderme yapılarak açılıyor.

Film boyunca belki de insanın yalnızlığını gidermek için çaresizce giriştiği ve hep tek başına kaldığı birincil eylem olan cinsellikle ilgili her sahnede, yeri süpüren rüzgârı ve çölde uçuşan tozu görüyoruz.

Filmin konusuna gelince; Milano'lu zengin bir iş adamı fabrikasını durup dururken işçilerine bağışlıyor. Geriye dönerek bu tuzu kuru ailenin yaşadığı değişime tanıklık ediyoruz hep beraber. "Geliyorum" diye bir mesajın arkasından, ailenin gösterişli evine yerleşen gizemli ve yakışıklı genç bir adam, sırayla bütün aileyi -hizmetçi dâhil- baştan çıkarıyor. Hepsiyle beraber olan bu misafir "Gitmem gerek" diyerek tıpkı gelişi gibi hızlıca yaşantılarından çekiliveriyor.

Sonrası, dini bir figür gibi de algılanabilecek bu yabancının her bir üyeye dokunuşu ve onları geri dönülemez şekilde değiştirmesi sonucu yaşanan olaylar zinciri aslında.

Bu terk ediliş sonrasında, kaygısız zengin çocuğu havasından çıkıp resim yapmak için evden ayrılan oğul "Seni kaybederek yeniden farklılığımın ıstırabına gömülüyorum" diyor.

"Hiçbir zaman hiçbir şeye ilgi duymadım ki ben" diyen ve kendisini "Hiç kimsenin içinden geçmediği düzenli bir bahçe gibi" gören anne, bunca zaman sonra uyanan cinselliğini doyurabilmek için ana caddelerde genç erkekleri arabasına almaya başlıyor.

Ailenin babasını taparcasına seven, çekingen ve marazlı kızı ise elinden en büyük yaşam gücü alınmış gibi "Yerine kimi koyayım?" diyerek deliliğe giriş yapıyor zaten.

Sürekli emirler veren, güçlü ve baskın baba ise, gizemli misafirle olan beraberliğinden sonra, sahip olduğu fabrikayı işçilerine devredip üzerindeki fazlalıkları –kıyafetler de dâhil- bırakarak sadeleşiyor.

Bir de hizmetçi var. Bu beraberlikten sonra yıkım yerine değişim yaşayan, "Korkarım buraya ölmeye değil, ağlamaya geldim" diyerek köye geri dönüp, adeta aziz sınıfına yükselen tek kişi o.

Belki de burjuva sınıfına dâhil olmadığı için yabancının dokunuşu onu yere çalmıyor, bilemiyorum. Bu filmle ne çok şey bilmediğimi yeniden fark ediyorum.

Pasolini kendi teoremi "Burjuvazide düzgün hiçbir şey olamaz." üzerinden bütün aileyi yerden yere vurmuş gerçekten.

Gizemli ve -belki de- kutsal misafirin ziyaretine kadar, ailedeki her bireyin içten içe olan çürümesini sadece sezerken, konuğun bütün aile üyeleriyle -hizmetçi dâhil- yatıp sonrasında aniden gidişiyle herkesi yeniden yaratıldığı çamura döndürmesi, ciddi bir eleştiri gibi de okunabilir aslında: "Dokundum ve aslına döndün", neden olmasın?

Filmde dikkatimi çeken bir yön de, kadınlar -hizmetçiyi saymıyorum- bir bakıma hastalığın karanlık sularına çekilip dağılırken, erkeklerin kayırılmış bir şekilde sanatla ya da özüne dönmekle ödüllendirilmesi. Yani ekekler kaybederken bile kazanıyor gibiler. Bu benim kişisel fikrim tabii ki.

Film o kadar çok sembol içeriyor ki açıkçası beni biraz boğdu ve oyunculuğu da abartılı bulduğum için filmi hayal kırıklığı ile izledim. Umarım bu tanıtımın bana düşmesi filme yapılan bir haksızlık olmamıştır. Pasolini' ye saygı ve selamlarımı iletip iyi seyirler diliyorum.

Unutmadan: Teorema'nın 2001'de Japonya'da "Bijitâ Q" (Visitor Q) adıyla yeniden çevrimi yapılmış, izlemek isteyenlere bilgi vermiş olayım. Ben bu filmi içine şiddetin de eklendiği bir Japon uyarlamasıyla izlemeyi göze alamam, o başka.

YORUMLAR

Hüseyin Özgür:

"Evet arkadaş; kim olduğumu, ne olduğumu
Nerden gelip, nereye gittiğimi sen öğrettin bana
Elimden tutup, karanlıktan aydınlığa sen çıkardın
Bana yürümeyi öğrettin yeniden
El ele ve daima ileriye
Bir gün.
Bir gün birbirimizden ayrı düşsek bile

Biliyorum, hiçbir zaman ayrı değil yollarımız
Ve aynı yolda yürüdükçe
Gün gelir ellerimiz yine dostça birleşir
Ayrılsak bile kopamayız..."

Sevgili arkadaşlar sebeb-i hikmetini biraz sonra açıklayacağım bu girişten sonra, biraz uzunca yazacağım galiba affola, ama içimden öyle geliyor.

Serdar Başçetin Dardanne Kardeşler'in "Deux Jours, Une Nuit" (İki Gün ve Bir Gece) adlı filmini grubumuzda paylaşmıştı. Serdar, filme ilişkin tanıtımında "Filmi sıkıcı bulan, 'Sistem eleştirisi bunun neresinde?' diyenler de var." demişti. Ben de filmi izledikten sonra yaptığım yorumda şu görüşlere yer vermiştim:

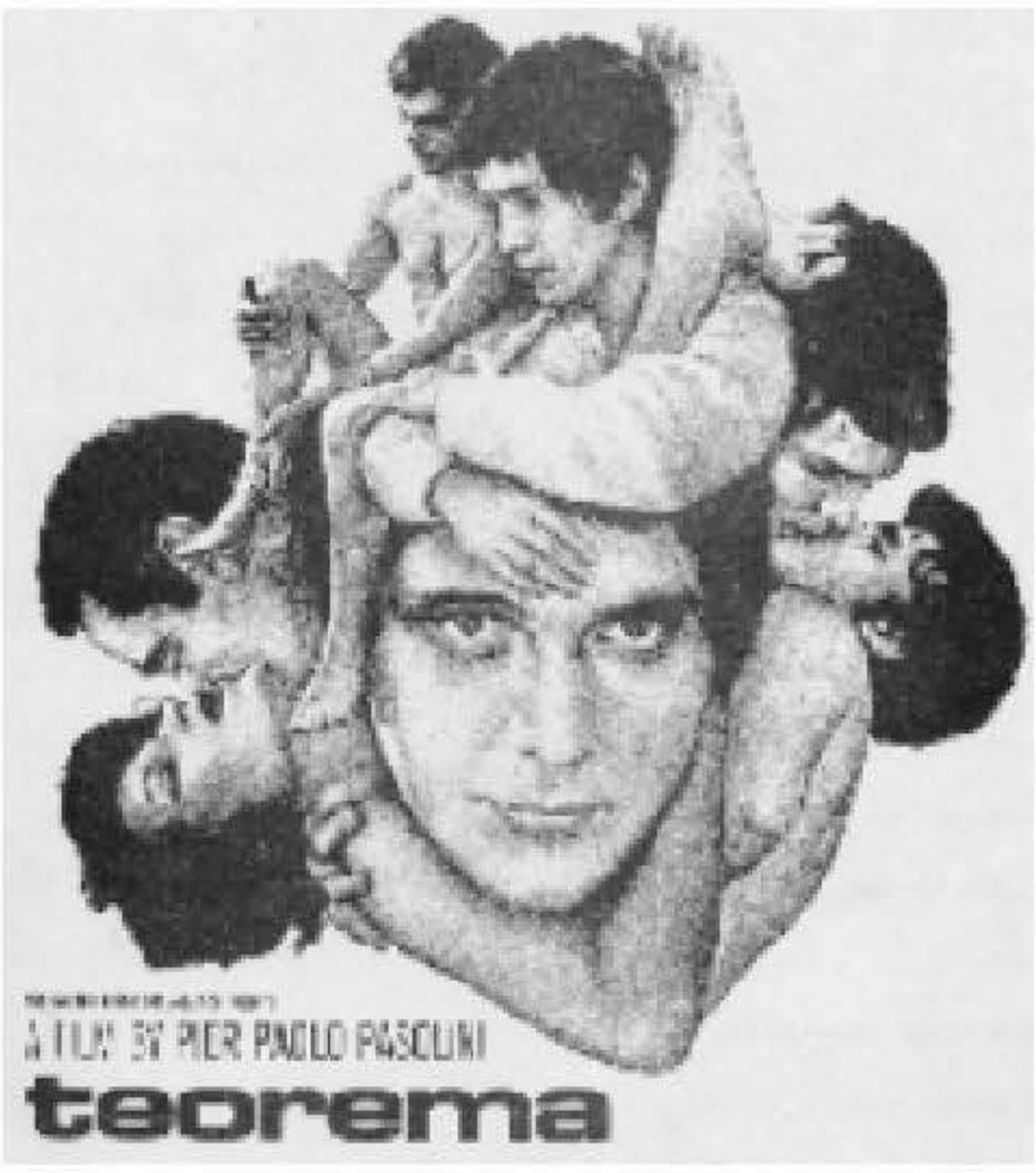
"Her yönetmenin bir anlatımı vardır. İşçi sınıfının abide yönetmeni Aki Kaurismaki ülkesinin iklimi gibi insanın içini donduran soğuklukla anlatır yabancılaşmayı, sömürüyü ve işsizliği, Ken Loach daha sert. Bunuel simgeler ve yer yer absürtleşen alaycı tavrı ile. Ama İtalyan yönetmen Daniele Luchetti'nin La Nostra Vita'sı komedi ile kapitalizmin canına okur. Ya Pollack'a ne demeli, "They Shoot Horses, Don't They?" (Atları da Vururlar) filmi için? Bu örnekler çoğaltılabilir. Dardanne Kardeşler de hep anlattıkları gibi anlatmışlar kapitalizmi bu filmde ve mükemmel de yapmışlar. Onlardan Loach veya Bunuel bekleyenler varsa onu bilemem ama Dardanneler "İki Gün ve Bir Gece" gibi dört dörtlük bir film ile kapitalizme vurmuşlar."

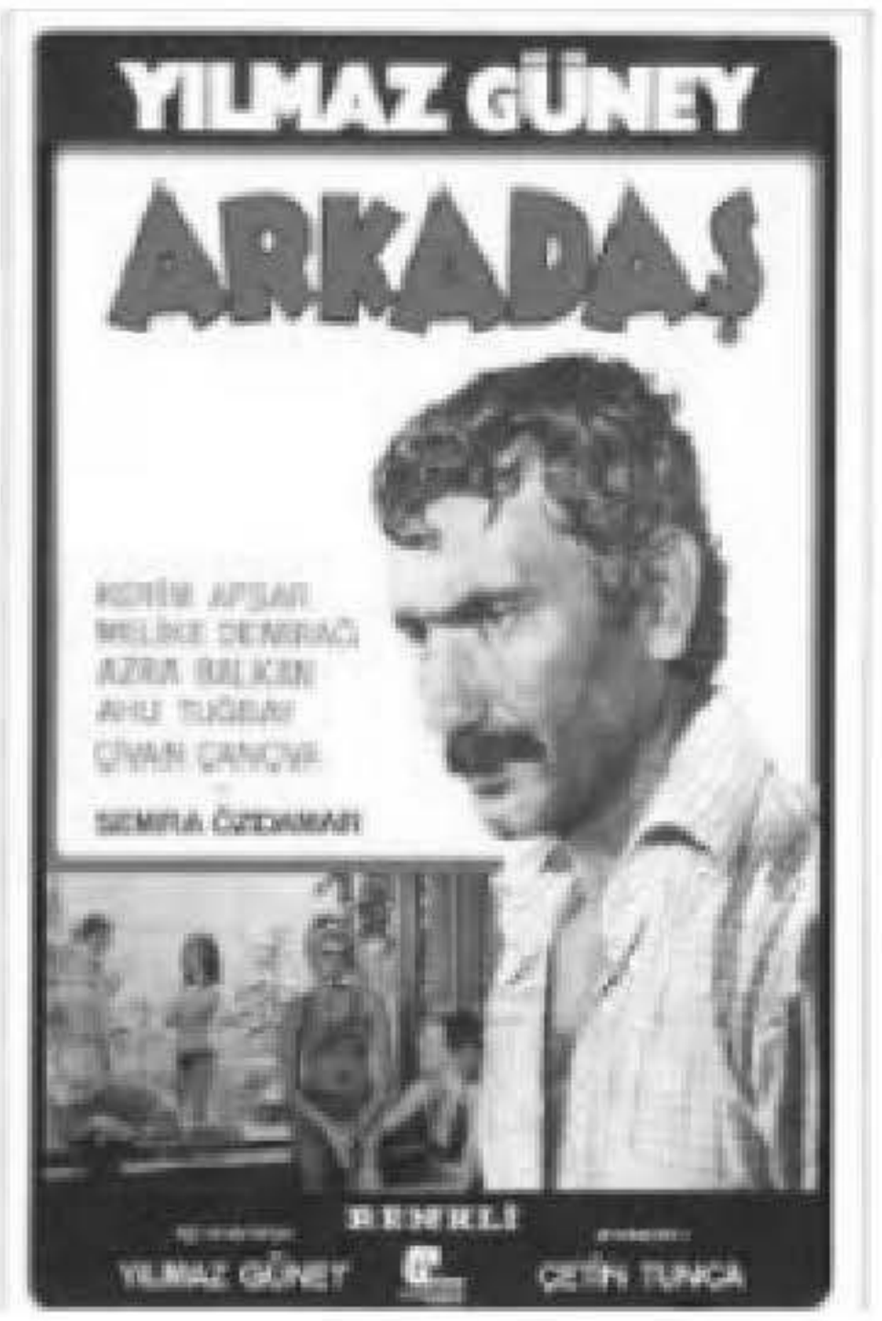
Bu girişten sonra gelelim Teorema ve Pasolini'ye:

Teorema müthiş bir kapitalizm, daha doğrusu burjuvazi eleştirisi. Ama Pasolini bu eleştiriyi Dardanneler, Kaurismaki veya bir başka yönetmen gibi yapmıyor. Pasolini, burjuvaziyi tam kendisinden beklendiği gibi, yani Pasolini gibi eleştiriyor Teorema'da. Ayrıca sadece burjuvazi eleştirisi ile yetinmiyor, cinsel özgürlük, sanatın ve sanatçının özgürlüğü, halktan kopan namuslu insanların kimlik arayışları da filmin doğrudan ilgi alanı içinde...

Pasolini burjuvazinin çarpıklıklarını eve nereden geldiği ve daha sonra nereye gittiği belli olmayan yakışıklı delikanlı üzerinden gösteriyor. Bu süreçte aile tümden sarsılıyor ve hiçbir zaman da geriye dönemiyor.

"Eee, burjuvazinin eleştirilmesi tamam da, gerek var mıydı böylesine cinselliğe ve özellikle eşcinselliğe?" diyenler çıkabilir. Ben de yanıt olarak diyorum ki, eğer Pasolini burjuvaziye Pasolini gibi vuracaksa, özellikle Teorema'dan sonraki filmlerinde sıkça görüleceği üzere filminde cinsellik argümanı olacaktı ve olmalıydı.





PIER PAOLO PASOLINI İLE YILMAZ GÜNEY ("TEOREMA" İLE "ARKADAŞ")

Teorema'yı vizyona girdikten uzun bir zaman sonra izledim ve böylece benim için tam kırk yıllık gizem çözüldü. Zira Teorema ile Yılmaz Güney'in Arkadaş'ı arasında müthiş bir benzerlik var.

Müthiş... Bunu fark ettiğimde önce irkildim. Sonra yavaş yavaş karşılaştırma yaptım.

Arkadaş filmini anımsayın. Azem (Yılmaz Güney), Cemil (Kerim Afşar) ve ailesinin burjuva hayatına nereden geldiği belli olmayan bir şekilde gelmiş ve nereye gittiği belli olmayan bir şekilde ayrılmamış mıydı? Teorema'da evin babası Paolo'nun kızı Odetta ile Arkadaş'ta Cemil'in baldızı Melike (Demirağ) koşut karakterler değil mi? İkisi de âşık olmadılar mı gelen yabancıya?

Melike Demirağ'ın "Evet arkadaş; kim olduğumu, ne olduğumu, nereden gelip, nereye gittiğimi sen öğrettin bana" ile başlayan repliği ile Odetta'nın Teorema'daki repliğini karşılaştıralım. Ne diyor Odetta:

"Seninle karşılaşana dek normal bir kız sayılmazdım. Gelişinle sonunda hayatıma bir çözüm bulduğumu sandım. Ben erkekler hakkında hiçbir şey bilmiyordum. Bana hayatı öğrettin."

Şunu anladım ki, Yılmaz Güney Teorema'dan çok etkilenmiş. Zaten İtalyan yeni gerçekçiliğinin Yılmaz'ı çok etkilediği bilinmektedir. Ama Teorema, daha da ileri giderek, Arkadaş'ın çıkışına vesile olmuş. Yılmaz Güney elbette Teorema'yı filmine olduğu gibi aktarmamış. Bence çok akıllıca davranmış ve 1975 yılı Türkiye toplumuna ve toplumun değer yargılarına uygun ama devrimci özünü koruyarak ve hatta konuyu Türkiye özeline uyarlayarak çekmiş Arkadaş'ı. Bu nedenle cinselliği ve özellikle hâlâ üzerinde her türlü baskı olan eşcinselliği Arkadaş'ta koymamış. Aynı şekilde Cemil'in eşi Necibe (Azra Balkan) de Azem ile sevişmemiş. Ama tıpkı Paolo gibi Cemil de sarsılmış ve sürekli emir veriyor, sahipleniyor olmasının sıkıntılarını yaşamış. Bu kapsamda en ilginci de şu olmuş. Paolo finalde doğaya dönerek avazı çıktığı kadar haykırır, Cemil de arabadan inerek yine avazı çıktığı kadar "Cemiiiiiiiiiiiiii, Cemiiiiiiiii!" diye bağırır. Aslında Cemil de, Paolo da kapitalizmin henüz kendilerini bozmadığı zamanlardan hatırladıkları, yitik "ben"lerini aramaktadırlar.

Filmi izlerken Arkadaş ile Teorema arasında kurduğum bu müthiş bağ beni çok etkiledi ve hemen internette benzer bir yorum

aramaya koyuldum. Aradığımı, Yılmaz Güney'i ve sinemasını anlatan, Dennis Giles ve Halûk Şahin imzalı İngilizce bir yazıda buldum(*). Bu yazının bir paragrafı şöyle:

"ARKADAŞ, Türklerin burjuvalaşma sürecinde kültürel kökenlerinden kopmasının yarattığı rahatsızlığın bir eleştirisidir. Pasolini'nin TEOREMA'sı ile karşılaştırılmış olan (Variety, 2 Ağustos 1978, s. 16-17) bu filmde Güney, gençlik ülkülerini satıp elden çıkarmış yeni sınıfın bir üyesi için gizemli bir bilinci ya da bir alter ego'yu canlandırır. ARKADAŞ, hovarda bir varoluşun içindeki dolaba kapatılıp bastırılmış olanın travmatik geri dönüşünü dramatize eder." (Çev: C. Fidaner)

Bu konunun Türkiye'de yeterince tartışılmadığını düşünüyor ve bunun da Pasolini sinemasının yaygın olarak izlenmemiş olmasına bağlıyorum. Benim için Arkadaş'ın Teorema'dan esinlendiğini anlamak çok şaşırtıcı oldu, fakat böylece yıllardır merak ettiğim şu soru yanıt buldu: "Yılmaz Güney Arkadaş ile nasıl bir anda bambaşka ve bu kadar farklı bir kurgu ve konu yakalayabilmişti?"

Dönelim Teorema'ya.

Bence film her yönü ile harika. Müthiş bir burjuvazi eleştirisinin yanında 1968 yılında cinsel özgürlüğü bu kertede ele alan bir filmin var olması şaşırtıcı. Evin oğlu Pietro'nun yabancı oğlan evden ayrılmadan bir gece önce yaptığı konuşmaya bakın:

"Artık kendimi tanıyamaz oldum. Beni diğer insanlarla eşit kılan şeyi kaybediyorum. Ben de onlara benzemiştim, tüm kusurlarıma rağmen. Sadece kendi kusurlarıma değil, benim dışımdaki dünyanın da kusurlarına rağmen. Sen beni hayatın doğal düzenine çektin. Bana senin ziyaretine kadar farkında olmadığım şeyleri gösterdin. Şimdi gidişinle de bambaşka şeylerin farkında oluyorum. Seni kaybederek, yeniden farklılığın ıstırabına gömülüyorum. Şimdi ne yapacağım? Sanki benle alakalı olmayan bir başka benle yan yana yaşıyor olacağım. Beni ben yapan kederli

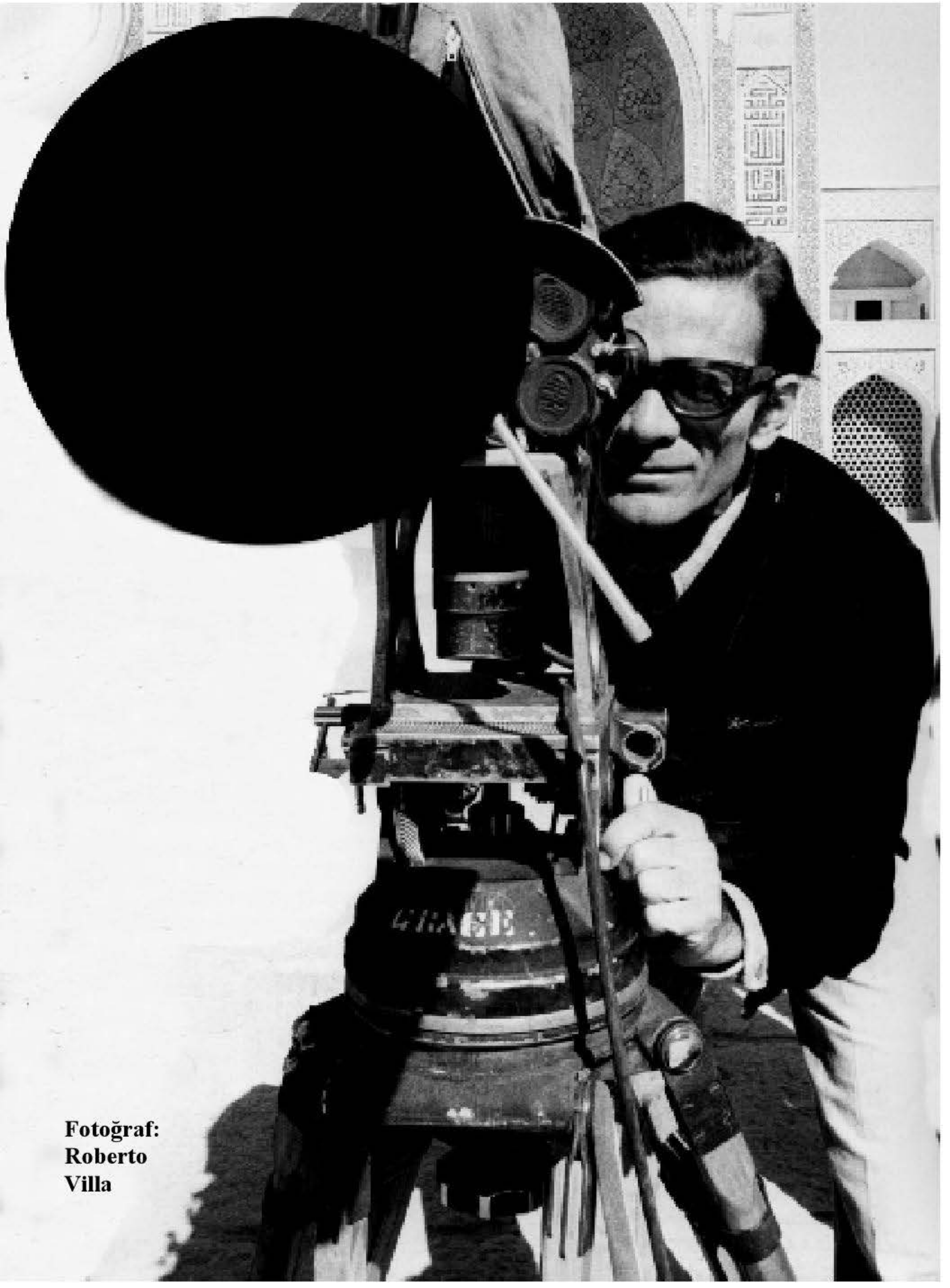
varlığımın senin sayende keşfettiğim gizeminde, karanlıklarda kaybolacağım."

1968 yılında böylesine cesur ve müthiş eşcinsel manifesto çok şaşırtıcı. Bana göre Teorema eşcinsel sinemanın da başyapıtlarından. Sonra Pietro'nun tüm farklılıklarını yaşadığı ve yaşattığı resimleri de, sanatın özgürlüğü ve özgünlüğü adına, var olan düzene sanatsal başkaldırı adına, gerçekten müthiş.

Bence Teorema bir başyapıt. Eğer filmdeki yakışıklı delikanlıyı, burjuva aileye gerçeği ve doğallığı getiren soyut bir varlık, bir süje olarak, örneğin vicdan ya da sağduyu gibi görüyorsanız ne âlâ. Ama onu gerçekten yaşayan bir kişi gibi algılıyorsanız, içinde eşcinsellik vs. de olmayan Yılmaz Güney'in "Arkadaş" filmini izleyin.

- - - - - - -

(*) Dennis Gilles ve Halûk Şahin, "Revolutionary Cinema in Turkey: Yılmaz Güney," Jump Cut, #27, Tem. 1982, sf. 35-37
Son erişim: 2 Eylül 2015, URL:
http://www.ejumpcut.org/archive/onlinessays/JC27folder/YilmazGuney.html



Fotoğraf:
Roberto
Villa


PORCILE
UN FILM DI
PIER PAOLO
PASOLINI
EASTMANCOLOR · SCHERMO PANORAMICO

PORCILE
(DOMUZ AHIRI)

1969

Nilgün YÜRÜK

Porcile, Teorema ile birlikte Pasolini'nin diğer filmlerinden farklı bir yere oturuyor. Devrimci mücadele ile sanatın işlevini ve aydının rolünü sorgulayan/sorgulatan, bir yandan devrim konusuna odaklanırken bir yandan da burjuva aile yapısını mercek altına alıp çok sert bir biçimde eleştiren, sinemada göstergebilimin sınırlarını zorlayan, şifrelerle örülmüş bu filmi izlemek beni fikren çok zenginleştirdi.

Film iki paralel öyküden oluşuyor: Bunlardan biri zaman ve uzam boşluğuna sıkışmış belirsiz bir dünyada geçen yamyamlığı ve canavarlığı anlatıyor, diğeri ise 1967 yılında Almanya'nın sanayileşmiş bir bölgesinde (Godesberg), köklü bir sanayici ailenin malikanesinde geçiyor. Öykülerden birbirlerine geçişler görüntüdeki parazitlerle sağlanmış. İlkin izlediğim video kopyasında problem var sandım, sonra Jim's Review'da okudum ki bu parazitlerin amacı Brecht tarzı bir "alineation effect", yani "yabancılaştırma etkisi" yaratmak imiş. Pasolini bu parazitleri, seyirciyi öykünün dışına çıkarıp izlediklerini sorgulamasını sağlamak için, yani onu kışkırtmak için bir yabancılaştırma-uzaklaştırma tekniği olarak kullanmış.

İlk öyküde iki tabu ele alınmış: canavarlık ve yamyamlık. Açlık ve çaresizlik bir grup haydudu insanları pusuya düşürmeye ve

onları öldürüp etlerini yemeye zorlar. Elebaşıları (Bu karakteri Belle de Jour'dan anımsayacağımız Pierre Clementi canlandırıyor) yakalandıkları ve vahşi köpeklere yem edilerek cezalandırılacakları zaman bile herhangi bir korku ya da pişmanlık belirtisi sergilemez, sürekli olarak şu cümleyi tekrarlar: "Ben babamı öldürdüm, insan eti yedim ve şimdi zevkten titriyorum." Bir diğer haydut ise (Accatone'dan tanıdığımız Franco Citti) korkunun pençesine düşerek af diler. Sonuçta ikisi de acımasız bir yöntemle infaz edilmekten kurtulamazlar.

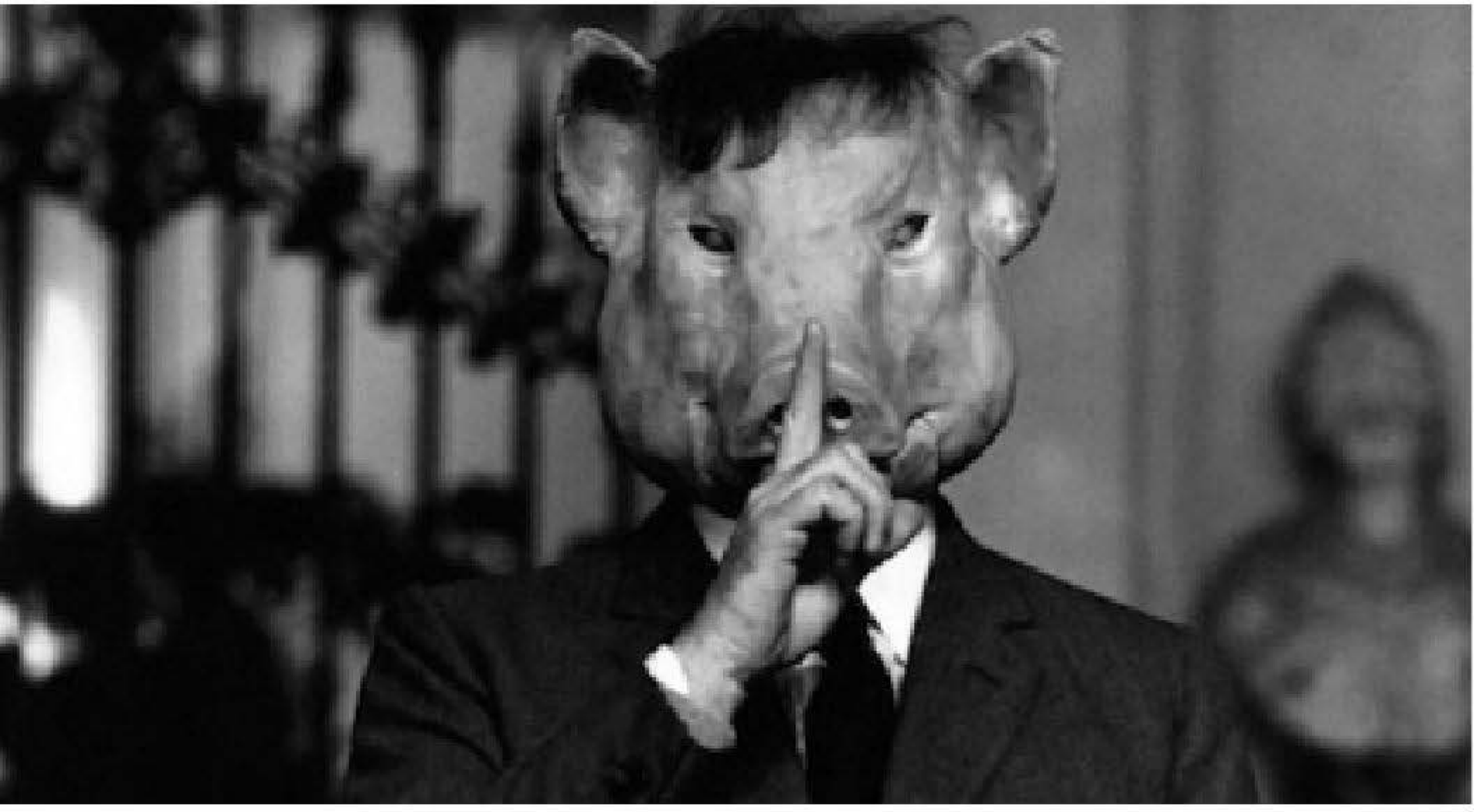
İkinci öyküde zaman değişmiştir. İnsanlar gene öldürmektedirler, mecazi manada da olsa birbirlerini yemektedirler; ama bu kez açlık ve çaresizlikten değil, kâr hanelerini büyütmek ya da milliyetçilik gibi megalomani eseri hezeyanlarını tatmin etmek için. Şatoda baba, anne, oğul ve delikanlının nişanlısının yanı sıra, babanın sekreterliğini yürüten adamı görüyoruz. Bu karakterlere bir ziyaretçi eklenecektir. Ziyaretçi eski bir Nazi savaş suçlusudur ve amacı babayla işbirliği yapmaktır.

Nişanlı çiftin (Julian ve Ida) diyaloglarından oluşan sahneler bana göre filmin en çekici bölümleri. Bu cazibe nasıl sağlanmış? Bir kere bu rollerde, Jean Luc Godard'ın "La Chinoise"ında (1967) Mao'cu Fransız çifti canlandıran oyuncular var: Julian Klotz rolünde Jean Pierre Leaud ve Ida rolünde (Teorema'da da oynamış olan) Anne Wiazemsky'yi görüyoruz. Ayrıca bu çiftin diyaloglarında "La Chinoise"a göndermeler yapılıyor ve bu filmdeki çift "La Chinoise"daki çiftin bir tür karikatürü oluyor. Diyalogların ton ve üslubu, normal bir çiftin olağan diyaloglarından çok farklı; biraz absürt, biraz da teatral kıvamda. Sonra çiftin oynadığı sahnelerdeki giysi ve dekorlarda absürt detaylar var; örneğin Ida'nın iç mekanda giydiği kürk manto, Julian'ın oturduğu taht arabası. Bunlara ek olarak çiftin cümle sonlarında kullandığı "tra la la" yinelemesi gene Brecht tarzı bir yabancılaştırma efekti sayılabilir.

İki genç düzgün görünümleri ve iyi eğitimleri ile geleceğin burjuva ailesini kurmaya aday bir ideal çift olarak görünüyorlar, fakat kişilikleri farklı ve işin özünde çok uyumsuzlar. İda ilerici bir

kimlik, öğrenci hareketlerinin içinde yer alıyor. Julian ise kendisini "ne itaatkar ne de isyankar" diye tanımlıyor, yani sıfır noktasında bir kişilik. İnsanlarla ilişki kuramıyor, zamanının önemli bir kısmını domuz ahırında domuzlarla cinsel ilişki kurarak geçiriyor.

Julian'ın babası (Alberto Lionello, bu filmde bence çok iyi bir oyunculuk performansı gerçekleştirmiş) sanatsal eğilimler taşıyan ama bu sanatsal eğilimleri bile tekbenci bir boyutta olan büyük bir sanayici. Bu baba, şantajın da etkisi ile evinde eski bir Nazi savaş suçlusu ile bir uzlaşı kuracak, bununla eş zamanlı olarak Julian domuz ahırında domuzlar tarafından feci bir biçimde öldürülüp yok edilecektir. Duygu yoksunu annesinin oğluna ilişkin yaklaşımları bile hesabîdir. Julian bu aile ortamında yaşadığı çocukluk travmalarının sonucu olarak sahte domuzlarla birlikte yaşamaktansa gerçek domuzlarla birlikte olmayı seçmiş görünüyor. Bu domuz metaforu bence mühim; Grosz'un kapitalistleri domuz olarak tasvir eden karikatürlerini göz önüne getirelim. Filmde Brecht ve Grosz'a göndermeler var zaten.



Filmin sonunda köylüler toplanıp malikaneye gelerek ziyaretçiye Julian'ın ölümünü bildirirler. Abartılı giysileri, yüz ifadeleri ve duruşları ile hep birlikte bir tablodan fırlamış gibidirler. Marrachione (Pasolini'nin sadık dostu ve sadık oyuncusu olan Ninetto Davoli) köylülerin sözcülüğünü yapar. Öylesine saftır ki, Pasolini sanki onun şahsında yoksul ama düzene sonuna kadar sahip çıkan, yalnızca dini değerlerle düşünen tipi vurgular.

Geçmişteki öykü uzun (doğrusal) çekimlerden oluşuyor, neredeyse hiç konuşma yok, ses çok az kullanılmış. Şimdiki zamanlara gelince bol miktarda montaj, kolaj, diegetic olmayan (yani gerçek dünyayı dolaylı olarak anlatmak yerine taklit eden) seslendirmelerle yapılandırılmış.

Pasolini gibi bir büyük sanatçının 1968 öğrenci hareketlerinden, Brecht, Vertov ve Eisenstein'ın sanata dair görüşlerinden, Sartre'ın varoluşçuluk içerisinde Marksizmi yeniden değerlendirmesinden, Freud ve Lacan'ın psikanaliz hakkındaki görüşlerinden, Godard - Gorin ve Makavejev sinemasından, Roland Barthes'den, Umberto Eco'dan ve daha birçok kaynaktan beslenerek yeniden ürettiği avangard tarzını ve siyasal modernizm hakkında görüşlerini hayata geçirdiği bu nadide filmi izleyin derim.

Julian'ın babasının Nazi eskisi ile pazarlık ettiği sahnede üçüncü bir sandalye vardır; boş. "Bu sandalye kimin içindir?" sorusunun yanıtı izleyiciye göre değişir, belki bizim sandalyemizdir o, sistemle bir şekilde sessiz anlaşmalar imzalayan herkesin oturabileceği.

Porcile şifreli bir film demiştim; yönetmen ise filmin değil kendimizin ve düzenin şifrelerini çözmemizi ister; amaç kışkırtmak, sorgulatmak ve izleyiciyi sürece dahil etmektir ki, bence film amacına ulaşıyor.

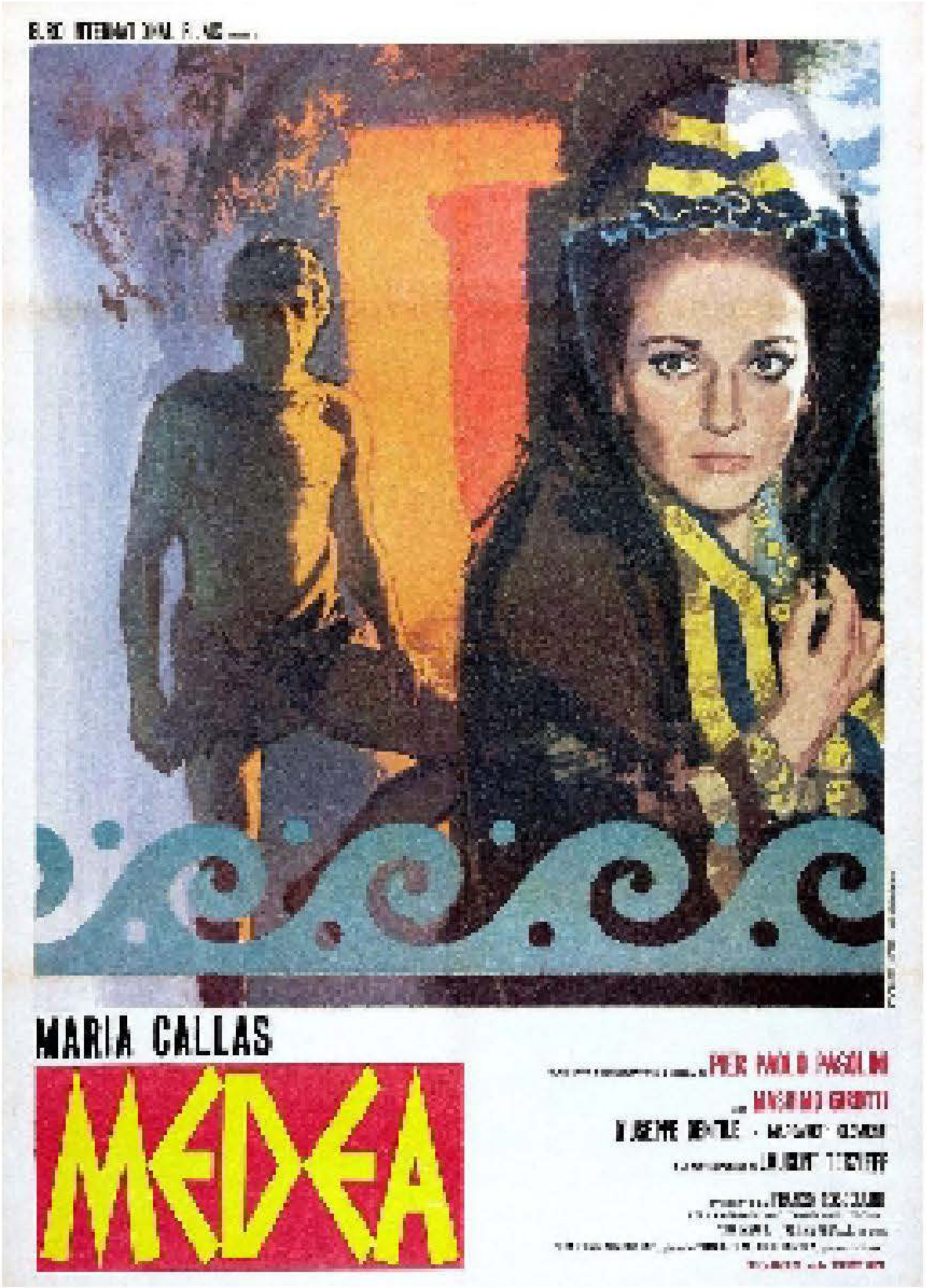
YORUMLAR

Hüseyin Özgür: Belki ilk öykü için her ne kadar "zaman ve uzam boşluğuna sıkışmış belirsiz bir dünya" şeklindeki niteleme temelde doğruluğunu korusa da, ateşli silahların varlığını düşünürsek, MS 1300-1400 yıllarından sonra diyebiliriz. Nitekim öldürenler, öldürme eylemi öncesi ve sonrasında ve insan eti yerken istavroz çıkarıyorlardı. Bunu göstere göstere yaptıran Pasolini'nin teslis (Kutsal üçlü: baba - oğul ve kutsal ruh) inancına ve hristiyanlığa, özellikle din adına öldürmeye de esaslı bir göndermede bulunduğu eklenebilir.

Bir de Julian'ın babasının bıyıklarının Adolf Hitler'inkiler ile birebir örtüşmesi, Nazizmin sermaye ile içiçeliğini anlatmak için bir simge gibi geliyor bana.

Ama en önemlisi ne olursa olsun, kim ölürse ölsün ortada sessizlik varsa, insanlar ayaklanmıyorsa (pankartlarla, marşlarlara, sloganlarla gelmiyorsa), herhangi bir sorun yok demektir (!)

Bence de Pasolini'nin ve devrimci sinemanın en nadide filmlerinden birisi Porcile.


MARIA CALLAS
MEDEA

MEDEA

1970

Oğuz DÖNMEZ

Hayır,
iletişim kuramamak değildir ölüm,
artık hiç mi hiç anlaşılamamaktır.

P. P. Pasolini

Pasolini kendi sanatını şöyle tanımlar:

"Gösterişli bir kendini yaralama edimi. Gündelik ve bilinen bir şey yerine, trajik ve bilinmeyeni seçmek."

Konusunu mitolojiden alan bir kadın filmi olan Medea'da da bu konudaki fikirlerini at-adam Kheiron'a söyletir:

"Gözünün gördüğü her noktada bir tanrı gizlidir. Kendisi olmasa bile kutsal varlığının izi vardır. Sessizlikte, bitkilerin kokusunda ya da tatlı suların serinliğinde. Yalnız efsanevi olan gerçekçidir. Ve yalnız gerçekçi olan efsanevidir."

Yalnız buradaki cümlelerde onun klasik anlamda dinin değil, insan ruhunun kurtuluşunun peşinde olduğu apaçık ortadadır.

Medea, efsanelere ve tragedyalara konu olmuş kadın kahramanların içinde en güçlü ve en çarpıcı olandır. Kimi zaman korkunç bir büyücü kadın olarak ilkel ve egzotik yanı üzerinde durulur; kimi zaman da bu karakter ile, seven ve hor görülen, özverisi karşılıksız kalan, itilmişlik, kıskançlık duyan bir kadının dramı canlandırılır.

Pasolini'nin Medea yorumu genel hatlarıyla efsaneye oldukça benzer ama süreçte bazı noktalara yer verilmez. Filmde efsanede olmayan çok zengin bölümler bulunmaktadır. Bunlardan en önemlisi Kolkhis'te tanrılara insanların kurban edildiği şölen görüntülerinin bulunduğu bölümdür.

Filmde Medea yorumu farklı anlamlarla karşımıza çıkmakta. Her şeyden önce çatışmalar ağır basmakta: Kadın ile erkeğin, aşk ile ihanetin, Doğu ile Batı'nın çatışmaları.

Medea aşk konusunda da tutkuludur. Iason'a aşık olduğu andan itibaren onun için pek çok olağandışı şey yapmış, tüm geçmişini karşısına alarak geleceğini tehlikeye atmıştır. Babasını kandırmış, kardeşini canice öldürmüş, vücudunu yollara atmıştır.

Filmin konusunu aldığı Euripides'in antik tragedyası, insanın insanla, toplumla ve yabancı kültürle olan güç savaşımı ve kadınlık gururu üzerine kuruludur. Oyuncağı olduğu kara sevdasının, sonu gelmez isteklerinin, seçkinci tutkularının, kökeninde elde edilme isteğinin yattığı elde etme hırsının zıvanadan çıkardığı Medea'nın çatışmaları, özünde kendine dönüktür.

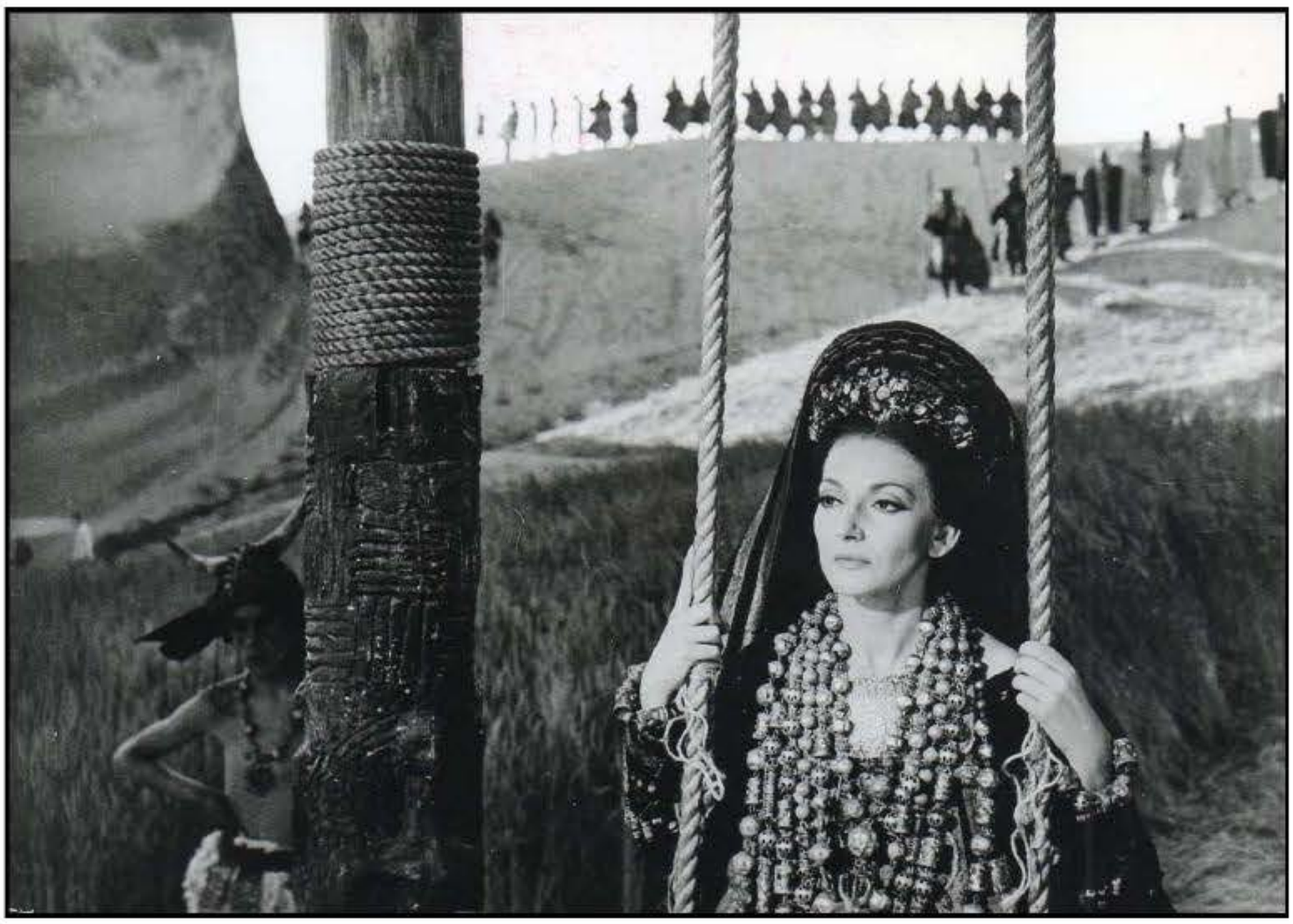
Tarihin akışını değiştiren olaylar insanın gücünden çok zayıflığından kaynaklanır. Medea'nın önemi de burada yatar. Geçmiş şimdinin metaforudur, geleceğin de!

Medea kültürel çatışmanın kaçınılmazlığını doğrudan, tarihin yaşayan bir gerçek olduğunu ise dolaylı olarak düşündürür. Geçmiş bugünde yaşamayı sürdürür.

Öte yandan filmi, Yönetmenin kadını nasıl konumlandırdığını anlamak için de değerlendirmek mümkün. Medea'yı yaşamı boyunca kadınlara uzak duran, annesi dışında hiçbir kadına tutkuyla bağlanmayan Pasolini'nın kadın korkusunun dışa vurumu olarak okumak sıradışı bir yorum olmasa gerekir.

Çekimleri Kapadokya/Göreme, Suriye ve Pisa'da yapılan filmde kullanılan ve yönetmenin Elsa Morante ile birlikte seçtiği etnik müzikler, kültürler harmanının güçlü bir örneğini oluşturmaktadır.

Pasolini için, gerek Medea'yı anlattığı bu filminde, gerekse Kral Oidipus'u anlattığı filminde "izleyicide resimli bir tarih kitabı etkisi yaratmaktan kaçınmamıştır" yargısı doğru bir gözlemdir kanımızca.



Pasolini Medea'da ve mitolojik kaynaklı diğer filmlerinde efsaneleri gün ışığına taşıyarak insanın ebedi ızdıraplarını, tutkularını, arzularını, zaaflarını, hırslarını dile getirmiş; Aztek - Sümer giysileri, Kara Afrika büyüleri, Antik Yunan mimarisi, Romen halk şarkıları ya da Fas dekorları ile tüm eskil dünya kültürünü, modern dünyanın ve insanın kabuslarını açığa çıkarmak ve sorgulamak için kullanmıştır.

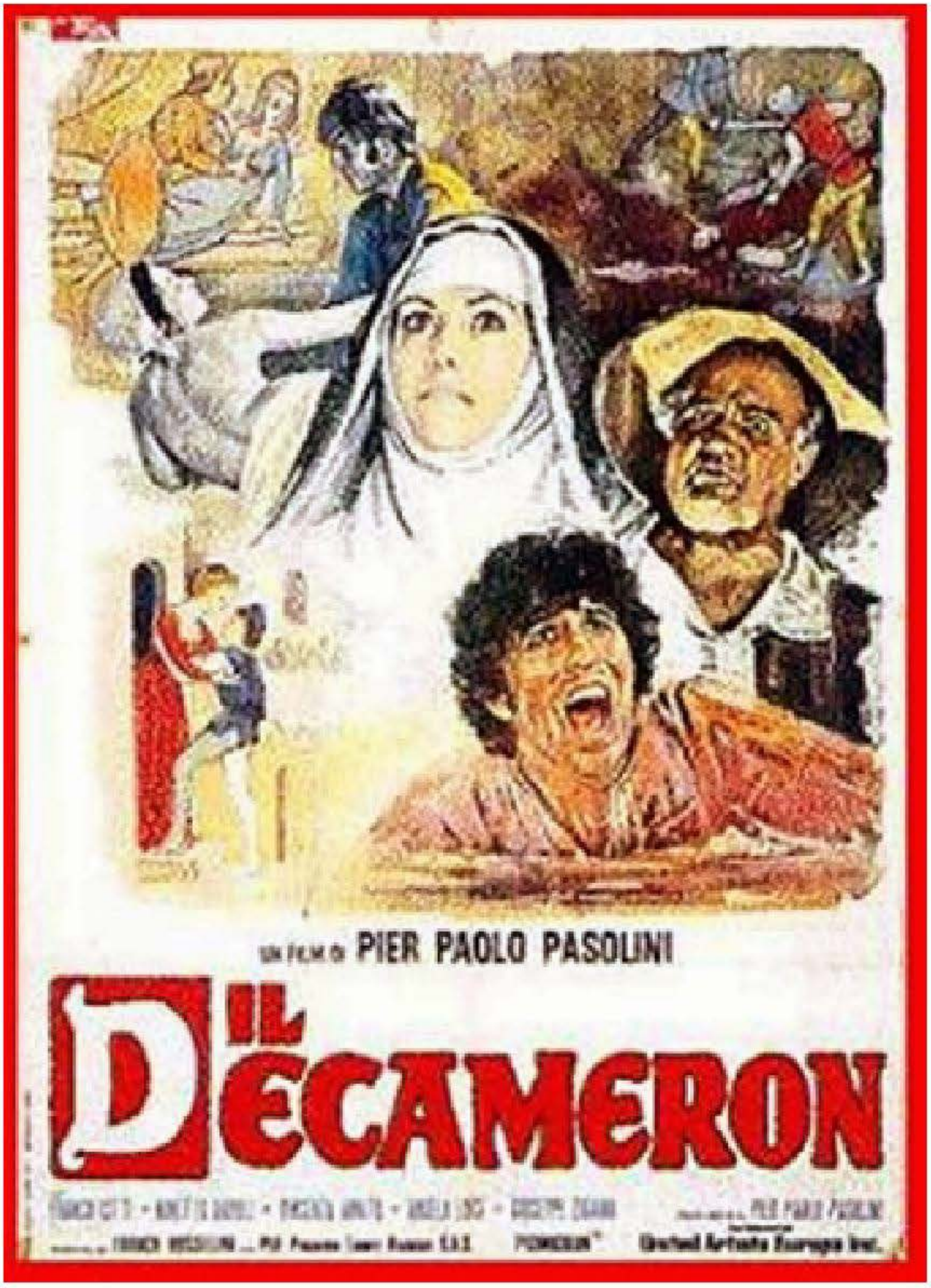
Medea'da doğu müziğinin en güzel ezgilerinden derleyerek kullandığı kanun taksimleri, üç - dört bin yıl öncesi insanının bugünkü insana yakarışını hatırlatırcasına içten, yürekleri çelici ve derinliklidir. Öyle ki izleyici bu sayede dün ile bugünü aynı anda yaşar.

Maria Callas'ın duru, saf ve saydamlıkla bezeli karakteri canlandırmadaki başarısı ise ayrı bir yazı konusudur diye düşünüyorum. L. Terzieff ve M. Girotti'nin performansları da kayda değer.

Son cümlemiz Pasolini'den olsun:

"Sinema salt bir dilbilimsel deneyim olmadığı ve aynı zamanda kesinlikle dilbilimsel bir araştırma olduğu için, düşünsel bir deneyimdir." Evet, Pasolini'nin sineması, izlenmesi epeyce "zor", "düşünsel devinim gerektiren" bir sinemadır ve her filmi adeta düşünsel bir deneyimdir.




un film di PIER PAOLO PASOLINI
IL DECAMERON

IL DECAMERON
(DEKAMERON'UN AŞK ÖYKÜLERİ)

1971

Mürgan ÖLMEZ IŞIK

Sinema hayatın kimliğidir. Çünkü her birimiz bizi doğumdan ölüme kadar takip eden gizli ve görsel bir kamera ile doğarız. Gerçekte sinema çoğunlukla ardışık film çekimidir. Her bireysel film bu ardışık çekimini keserek ve yeniden düzenleyerek ölüm anımızdaki anlamı yaratır. Bu an yalnızca hayatımızın sona erdiği andır. Işte bu nokta çok anlamlı, kesintili, anlam kazanan çözümsüz ölüm anıdır.
Ölümün hayatta yaptığını sinemada montaj yapar.

P. P. Pasolini

Pasolini'nin "yaşam üçlemesi"nin ilki olan Il Decameron, Giovanni Boccaccio'nun aynı adlı yapıtından esinlenilerek oluşturulmuştur. Bu nedenle öncelikle uyarlanan bu yapıta bir bakalım:

BOCCACCIO'nun IL DECAMERON'U

1348'de Avrupa'da yaşanan veba salgınından (kara ölüm) etkilenen Giovanni Boccaccio 1348'de başlayıp 1351'de bitirdiği

"Decameron" adlı eserinde salgın günlerinin Floransa'sını (Floransa Rönesans'ın doğduğu kenttir) ele alır.

Eserine verdiği "Decameron" adı Yunanca δέκα (déka - on) ile ἡμέρα (hēméra - gün) sözcüklerinin birleşmesiyle oluşmuştur ve "on günlük olay" anlamına gelmektedir.

Decameron, veba salgınından kaçmak için güvenli bir yerde toplanan yedi genç kadınla üç erkeğin kendi aralarında sırayla anlattıkları yüz öyküden oluşur, herkes her gün bir öykü anlatır. Gruptaki yedi kadının adları: Pampinea, Filomena, Lauretta, Emilia, Ellisa, Fieametta ve Neifile, üç erkeğin adları ise Panfilo, Filostrato, Dioneo'dur. Her gün bu on kişi aralarından birini yönetici seçerler, o kişi o günün kralı ya da kraliçesi olur.

Bu gençler gönüllerince yaşayarak gülüp eğlenmek amacıyla ilk önce Fiesole dolaylarında bir evde, sonra bir şatoda konaklarlar. Cuma ve cumartesi dışında her gün öğleden sonra her biri birer öykü anlatılır. Öykülerin temasını o günkü kral ya da kraliçe belirler. Birinci ve dokuzuncu günde ise herkes dilediği öyküyü anlatır. Böylece yüz öykü tamamlanmış olur. Kadın erkek ilişkileri, mutluluklar, gönül yaraları, yerinde verilen yanıtlar, çıkar peşinde koşan din adamları öykülerin başlıca konularını oluşturur.

Peki yazar bu kitabı neden yazdığını söyler mi? O dönemin devrin gelişmekte olan burjuva sınıfı, ticaret için sık sık uzun seyahatler gerçekleştirmekte ve arkalarında kocalarının dönüşünü bekleyen kadınlar kalmaktadır. Boccaccio eserinin önsözünde bu eseri neden yazdığını şöyle açıklar; "Amacım, kocalarını bekleyerek ömür tüketen kadınların acılarını hafifletmek."

Aslında burada anlatılanların birçoğu orta çağın bilinen öyküleridir. Decameron'a ayrıcalık kazandıran ise yazarın üslûbu olmuştur. Yazı dili olarak Latince'nin kullanıldığı on dördüncü yüzyıl İtalya'sında, Boccaccio başyapıtı Il Decameron'u halk ağzıyla, İtalyanca'nın yerel lehçesiyle yazmıştır. Skolastik düşünceya karşı muhalefet bayrağını açan bu yapıt hümanizmi müjdeleyen ilk yapıtlardandır.

Sanıyorum "eser"e ait bu kadar açıklamadan sonra Pasolini'nin başlangıçta apolitik daha sonraları ise politik olarak değerlendirdiği filme geçebiliriz. Bir sinema filmi yüz öykünün tümünü anlatmaya müsait olmadığı için Pasolini bunların arasından dokuzunu konu edebilmiştir.

Pasolini'nin izlenmesi en kolay filmlerinden biri olarak kabul edilen Il Decameron, yönetmenin 1971-74 arasında çektiği "yaşam üçlemesi"nin ilkidir. Üçlemenin öteki iki filmi ise, Canterbury Öyküleri ile Binbir Gece Masalları'dır.

Film 1991 yılında Amerikan Sinema Filmleri Derneği'nin (MPAA) film derecelendirme sistemine göre ABD'de 17 yaşından küçük seyircilerin (yanlarında ebeveynleri olmadan) alınamayacağı gerekçesiyle "X-rating" kategorisine, eleştiriler geldikten sonra "NC-17" kategorisine dahil ediliyor. Bu arada yönetmenin genç kadın - erkek vücutlarının rahatlıkla sergilendiği film(ler)i ününün her yere yayılmasını sağlıyor. Pasolini'ye göre, ancak bu erotik alan kapitalist tüketimin baskısından kaçabilirdi.

Aslında filmin bütünü ve yönetmenin kapitalist sisteme, kutsalı temsil eden kurum ve kişilere, eğitim sistemine, değerler yapısına bakışı - yaklaşımı göz önüne alındığında, şunlar söylenebilir:

– Pasolini'nin geleneksel edebiyat dünyasını alt üst eden bir eseri (hem cinselliği hem mizahı hem de eleştiriyi bir araya getiren Il Dacemeron'u) kendi hayal gücüyle (aykırılığıyla) harmanlamıştır.

– Ortaçağ'da halktan, sıradan insanlar arasında cinselliğe hoşgörüyle yaklaşıldığını yansıtmak istemiştir (Anababanın aristokrat genç, yani ideal damat adayı ile kızlarının çıplak görünüşleri karşısındaki tepkileri bu yorumu destekler.)

– Filmde cinsellik ve çıplaklığın gündelik hayatın diğer unsurları gibi sıradan eylemlerden biri olduğu vurgulanmıştır.

– Film aldatma, cinsellik, hırsızlık, taciz, iki yüzlülük vb. durumların insanın olduğu her yerde, her çağda yaşandığını göstermektedir.

Katolik kilisesinin hoşuna gitmemiş olsa da, inancın mekânına ve temsilcilerine yönelik eleştirinin olduğu, izlenmeye değer çok cesur kareler var filmde. Örneğin, genç erkek gören rahibelerin davranışları, papazın ilahi gücüne inanan karı kocanın yaşadıkları, cehaletin sınırsızlığı...

– Orta çağın Tanrı merkezli öğretilerinden, anlatılarından uzaklaşarak yaşadığı dönemi yerden yere vurmuş olan Boccaccio eserinde kilisenin ve ruhban sınıfın yozlaşmanın, inanç istismarının yeri olduğunu, cinselliğin günlük hayatın sıradan bir parçası sayılması gerektiğini anlatıyor. Pasolini'nin de bu düşünceye sadık kalmayı temel aldığı söylenebilir, diye düşünüyorum.

– Bu arada yönetmenin cennet-cehenneme bakışı, kadının günahına ortak olan erkek söylemi…bugün dahi bu şekilde dillendirilmesi zor yorumlar olarak dikkat çekiyor.

Filmin konusuna gelince… İlk hikâyede, at satın almak için pazara giden Andreuccio bir kadın tarafından kandırılıyor. Ardından Il Decameron'un en ciddi din eleştirilerinden biri olan manastır rahibeleri öyküsü geliyor. Pasolini üçüncü kısımda Decameron'un kapak tasarımına da yansıyan Ranaella'nın başına gelenleri anlatıyor. Dördüncü öyküde ise manastır rahibeleri kadar olmasa da, yine Hıristiyanlığa önemli eleştiriler yönelten, hayatı boyunca kötülük yapmış bir adamın ölümünden sonra nasıl aziz ilan edildiğini izliyoruz.

Daha sonra yönetmenin Giotto'yu canlandırdığı hikâye başlıyor. Pasolini oynadığı bu rol sayesinde, hem Rönesans ressamı Giotto'ya hem de Boccaccio'nun Giotto'ya olan sevgisine gönderme yapıyor. Böylece ressamın Scrovegni Şapeli'ne yaptığı freskle film devam ediyor.

Yönetmen sırf aristokrat olduğu için bir gencin kendi kızıyla ilişkisine göz yuman babayı, erkek kardeşleri tarafından sevgilisi öldürülen Elisabetta'nın acı dolu öyküsünü, Pietro'nun dine olan inancını bir papazın nasıl kötüye kullandığını ve iki arkadaşın dini sorgulamasını etkili bir şekilde anlattığı hikâyelerle filmini tamamlıyor.

Onu düşlemesi çok daha zevkliyken, neden bir sanat eseri yaratılır ki? Güzel bir soru…



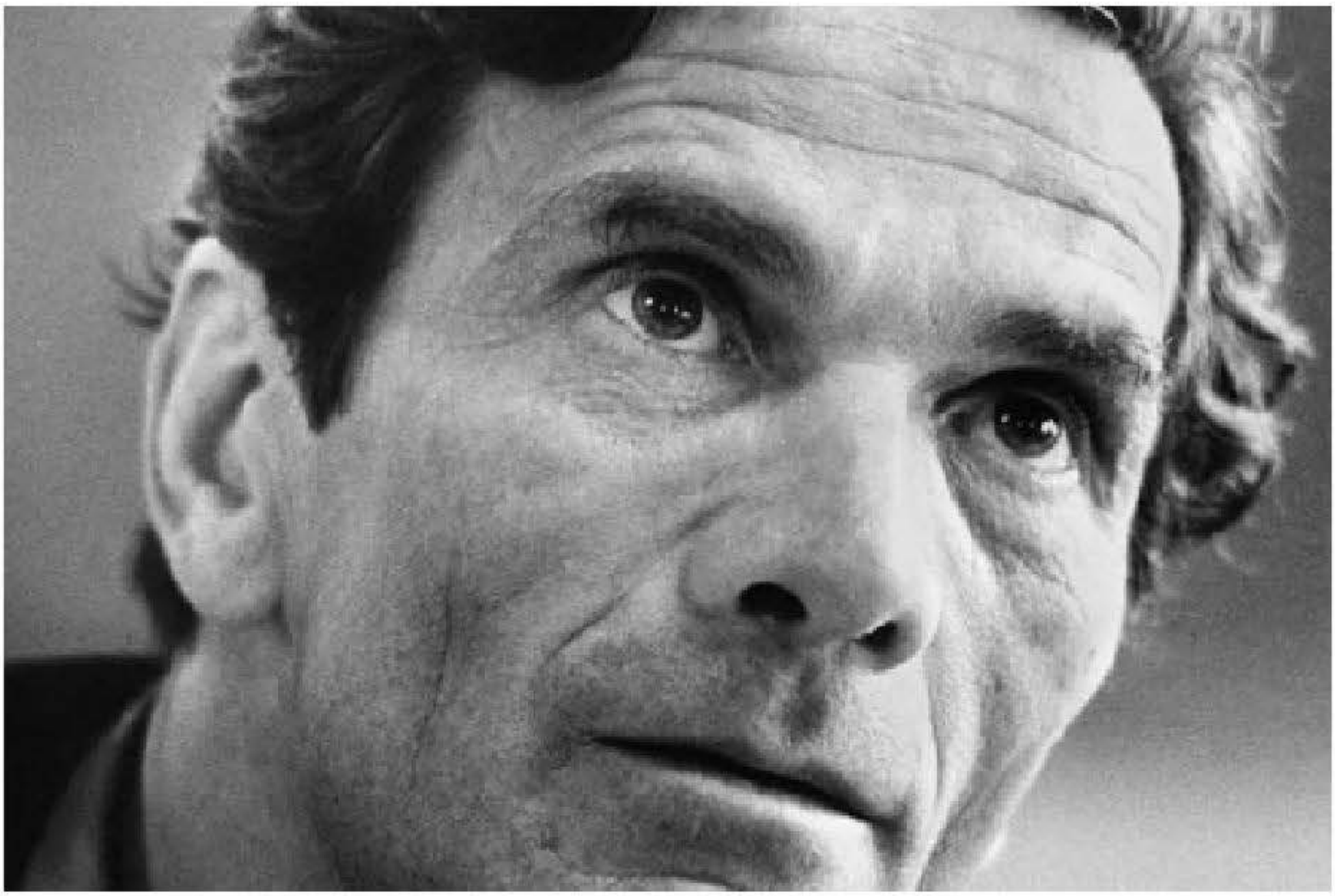
YORUMLAR

Hüseyin Özgür: Ben filmi dün akşam izledim. Boccaccio'dan okumamıştım Decameron'u. Kızı ile cinsel ilişki kuran delikanlının salt aristokrat olduğu için anne baba tarafından baştacı edilmesindeki öyküden sonra gelen, Elisabetta'nın yoksul sevgilisinin başına gelenler gerçekten ne denli çarpıcı. Günah çıkarma öyküsü müthiş, öykülerin hepsi müthiş aslında.

Mürgan Ölmez Işık: Pasolini'nin sinemasının hangi kavramlar üzerine inşa edildiğini gördük. 14. yüzyılın yazarı, 21. yüzyılı ne güzel anlatmış.

Mürgan Ölmez Işık: "Salo ya da Sodom'un 120 Günü"nü izlediğimde filmin sonunu getirmekte zorlanmıştım.Yönetmene dair bilgilerim arttıkça, yetiştiği ortam, ilişkileri, büyüttüğü duygular,

siyasi duruşu vb. öğrendikçe gördüklerim değişti. Bir insanı değerlendirirken yaptığımız gibi hayatındaki 'ŞEY" araç mı, yoksa amaç mı? Ama bana göre "sistemin"bütün çürümüşlüğünü "çıplak"lığıyla ortaya koymak istemiş. Filmleri, anlatmak istedikleri için "araç" olmuş. Pasolini'nin şu sözünü de çok anlamlı bulmuştum: "Ancak bu erotik alan kapitalist tüketimin baskısından kaçabilirdi." Öykünün yazarı da, filme uyarlayan da çok şeyi göze almışlar. Nitekim bu filmin "NC-17" değerlendirmesi de izlendiği zamana uygun bir yorum. Bugünün gençlerine sorsak "muhafazakar genç" değilse birçoğu bu filmdeki sahneleri normal bulur diye düşünüyorum.





PEA ALBERTO GRIMALDI PRESENTA

UN FILM DI PIER PAOLO PASOLINI

I RACCONTI DI CANTERBURY

DA "CANTERBURY TALES,, DI G. CHAUCER | ORSO D'ORO al FESTIVAL di BERLINO 1972

CON HUGH GRIFFITH - LAURA BETTI - NINETTO DAVOLI

FRANCO CITTI - JOSEPHINE CHAPLIN - ALAN WEBB

MUSICHE DI TONINO DELLI COLLI | SOGGETTO E SCENEGGIATURA DI PIER PAOLO PASOLINI | PRODUZIONI ASSOCIATE

ECHNICOLOR® | REGIA DI ALBERTO GRIMALDI

I RACCONTI DI CANTERBURY
(AŞK BAHÇESİ)

1972

Caner FİDANER

Pasolini'nin on iki uzun metraj filminden "yaşam üçlemesi" adıyla tanınan üçü, edebiyat tarihinde köşe taşı sayılan hikâye derlemelerinden uyarlanmış. Bu filmleri çekim tarihlerine göre sıralayalım: Dekameron'un Aşk Hikâyeleri (Il Decameron, 1971), Aşk Bahçesi (I racconti di Canterbury, 1972) ve Binbir Gece Masalları (Il fiore delle mille e una notte, 1974). Bu filmlerden sonuncusuna kaynaklık eden Binbir Gece Masalları ilk kez onuncu yüzyılda yazıya geçirilmiş; belli bir yazarı yok ve daha çok orta doğunun kültürünü yansıtan hikâyelerden oluşuyor. Öbür iki kitap ise 14. yüzyılda yazılı hale gelmiş; Boccaccio imzalı Il Decameron yüzyılın ortasında (1348-1353), Geoffrey Chaucer'ye ait olan Canterbury Hikâyeleri ise 1380'li yıllarda.

Pasolini'nin üç klasik derlemeden uyarlamak için seçtiği hikâyelerin kimi ortak özellikleri var. Örneğin hepsi aşk ve cinsellik içeriyor, yerleşik ahlâk kurallarına fazla prim vermiyor ve belki de en önemlisi, bu öykülerde dönemin egemenleri olan din adamlarına, zenginlere, soylulara eleştirel açıdan bakılıyor. Zaten bu kitapların üçünde de ahlâk adı altında çıkarlarını gözetenler, kutsal değerlerden çıkar sağlayanlar afişe ediliyor ve adeta okurlara alternatif bir 'insan ilişkileri bütünü' sunuluyor. Pasolini bunun farkında. Sanki bize şunu söylüyor: "Güç sahibi olanlar" ile "yönetilenler" arasında yüzlerce yıldır süren bir çatışma var. Edebiyat gibi sinema da bu iki taraftan

güçsüz olanların, yönetilenlerin, aldatılanların yanında olmalı ve aldatmaları, hileleri ortaya dökmelidir.

Pasolini Canterbury hikâyeleri filmini bir pazar yerinde başlatıyor. Orta çağdayız. Çevremizde azizlerin pelerininden parçalar sattığını iddia eden üçkağıtçı tüccarlar, güreş gösterisi yapanlar, falcılar, büyücüler var. Bir de Canterbury Katedrali'ne, hacca giden bir grup. Film bize, bu gruptaki kişilerin yolda birbirlerine anlattıkları hikâyeleri aktaracaktır. Pasolini, filminde bize sunmak için kitaptaki 28 hikâyeden sekizini seçmiş.

Fakat daha ilk dakikalarda bir sürprizle karşılaşırız. Geoffrey Caucher, yani filmini izlediğimiz kitabın yazarı da bu mola yerine gelmektedir. Kapıda bir aşçıyla toslaşıp bir iki lâf eder, "şaka yapmıştım" sözüne aşçı şöyle yanıt verir: "Bir hareket yapılır, arkasından bir şaka / Epey gerçek dillenir, ikisin' arasında." ("Between a jest and a joke / many a truth can be told.") Galiba burada Pasolini bize kendisinin ne yaptığını açık etmektedir.

Daha asıl sürprizi söylemedim, değil mi? Chaucer'yi tanıdık bir yüz oynamaktadır: Pier Paolo Pasolini. Böylece, yönetmenimiz kendisini bir "hikâye anlatıcı" olarak ortaya atmaktadır, günahları ve sevaplarıyla. Genç eş düşkünü yaşlı kocayı ve pek sevdiği genç karısının ona neler yaptığını anlatan hikâyeye başlamadan önce, Pasolini'nin ne yönden Chaucer'ye benzediğini biraz düşünelim. Yönetmenimizin "yaşam üçlemesi" olarak uyarladığı üç kitabın ortak yanı var, her üçü de dile önemli katkılar yapmış. Hatta bu kitaplar kendi zamanları için yeni birer dil yaratmışlar. Binbir gece masalları Arapça'nın, Dekameron İtalyanca'nın gelişmesinde ciddi roller oynamış. Canterbury Hikâyeleri ise geç dönem orta çağ İngilizcesi'nin olanaklarını geliştirmiş. Pasolini de yalnızca bu üç filmiyle değil, bütün filmleriyle sinemada yeni bir dil oluşturmuş.

Edebiyat çevrelerinde hep tekrarlanan bir tez vardır, anlatılabilecek bütün hikâyelerin işin ta başında, binbir gece masallarında anlatıldığı, sonra aynı hikâyelerin defalarca tekrar edildiği söylenir. Bu durumda edebiyatçının yapabileceği tek şey, kendi diliyle yeni bir tekrar yapmaktan ibarettir. Ustalık, bunun

yöntemini bulmakta olacaktır. Yönetmenimizin de bu görüşte olduğu anlaşılıyor. Pasolini hep bildiğimiz aşkları, kıskançlıkları, ihanetleri, göz boyamaları, aldatmaları kendi yarattığı dilde yeniden anlatıyor.

Ancak buraya bir ek yapmak gerek. Bildiğimiz gibi Pasolini yalnızca sinemacı değildir, aynı zamanda bir şair, bir ressam, bir romancıdır ve sinema üzerine yazdıklarıyla da tanınır. 1965 tarihli, göstergebilime ilişkin "Şiirin sineması" adlı yazısında sinemayı "geleneksel olmayan, sembolik olmayan bir dil" olarak tanımlar. Ona göre "sinema gerçekliği, doğrudan gerçekliğin kendisi üzerinden açığa vurmakta"dır. İlk bakışta insanın içinden bu söze itiraz etmek geliyor, öyle ya, Canterbury hikâyelerini perdede izlerken gündelik yaşamımızda hiç göremeyeceğimiz sahnelerle karşılaşıyoruz: Gözleri kör olup karısının sadakatsizliğini göremeyen koca, eşcinsel ilişkide yakalanıp ızgarada yakılan adam, gece misafir oldukları değirmende değirmencinin kızı ve karısı ile yatan müşteriler, birbirini zehirleyen arkadaşlar, balkondan yemek yiyenlerin üzerine işeyen bir adam, yılışık aşığın oturak yerine yellenen sevgili, bir melek tarafından cehenneme götürülen papaz... Evet, bunlar gündelik hayatta göremeyeceğimiz sahneler, ancak bunların hiçbirini seyrederken sahicilik duygusundan uzaklaşmıyoruz, bir yapaylık görmüyoruz. Hele bir Hyeronimus Bosch tablosunun canlandırmasına benzeyen cehennem ve orada meleğin Şeytan'a, "Heeey, kuyruğunu kaldır da papazları nerede sakladığını göster!" diye bağırması, ardından Şeytan'ın mabadından papazların patır patır saçılması... Bunlar unutulmaz görüntüler. Pasolini'nin bu cehennem bölümünü Sicilya'da, Etna Yanardağı'nın eteklerinde çektiğini de söyleyelim ve paracı papazı Cehennem'e götürecek olan Melek'in pencerede dururken söylediği şu sözlerinin Dante'nin İlahi Komedya'sının Cehennem bölümünden (Kanto III) alındığını fısıldayalım:

"O her istediğini yerine getirenin isteğiyle burada, başka bir şey söyleme."

(Türkçe metni Rekin Teksoy'un çevirisinden aldım, özgün dizeler şöyle: "Vuolsi così colà dove si puote / ciò che si vuole e più non dimandare").

Pasolini bu filminde bizi bildiğimiz zaman ve mekândan bütün bütüne ayırmıyorsa da, kendi diliyle birlikte kendi zaman ve mekânını da oluşturuyor. Belki "Kendi evrenini kuruyor" demek daha doğru olacak. Şarlo'dan Dante'ye, Chaucer'den Chaucer'nin karısına kadar bilindik karakterler bu özgün evrende yeni kimlikleriyle var oluyorlar.

Fakat insanlık tarihinin sürekliliğini belki de en güzel vurgulayan yer, Chaucer'yi oynayan Pasolini'nin elinde Dekameron ("Il Decameron") kitabı ile göründüğü kare (Bendeki kopyada: 50' 45"). Bir not daha ekleyeyim: Edebiyat tarihçileri, bir memur ve bürokrat olan Geoffrey Chaucer'nin 1372'de İtalya'ya diplomatik bir görevle ilk kez gittiğinde Dekameron'u okuduğunu düşünüyorlar, fakat o günün koşullarında kitaptan bir kopya edinmiş olmasını pek olası görmüyorlar.

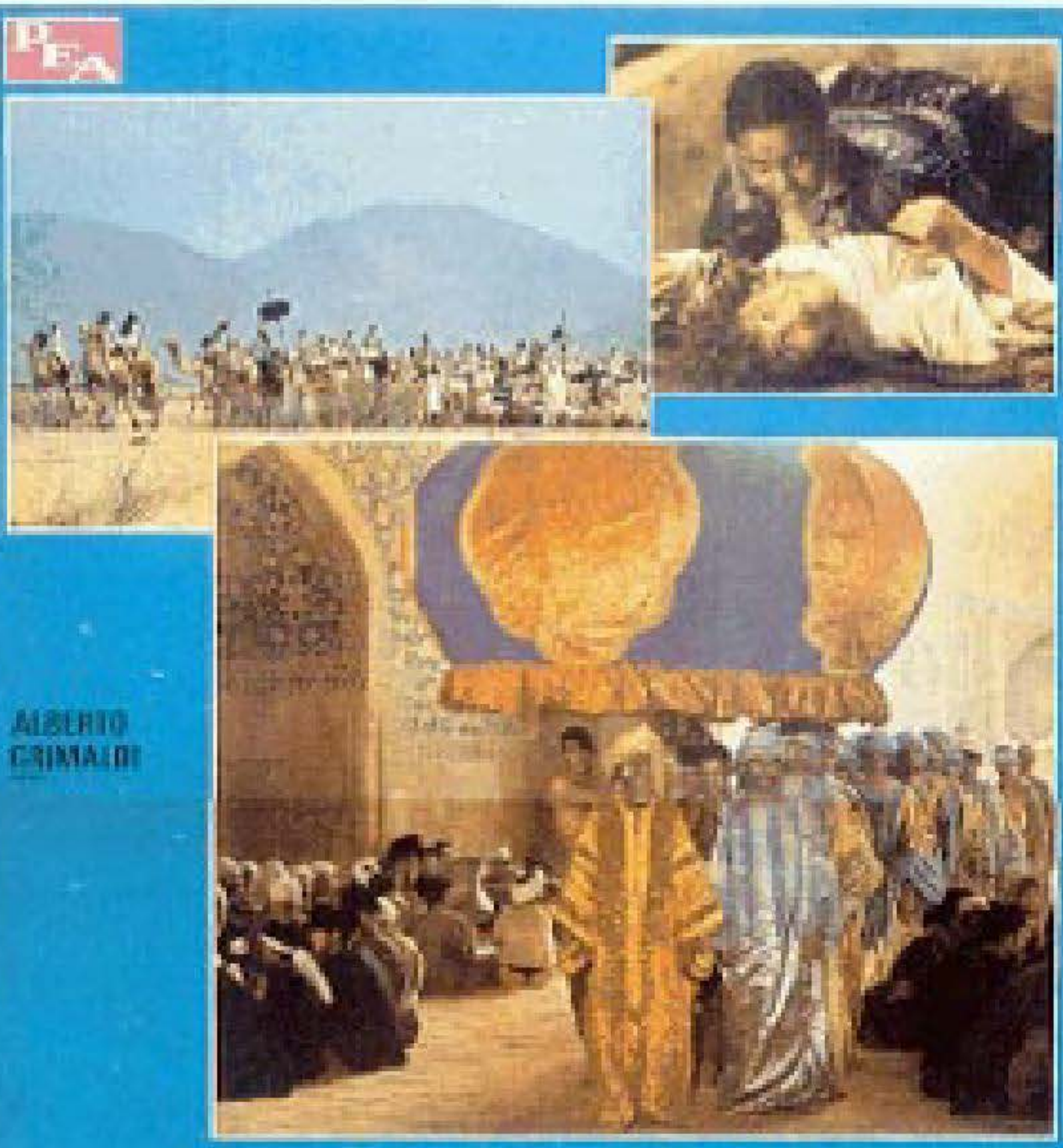
Bu notları Pasolini'den bir alıntı ile bitirmek istiyorum:

"Eğer inançsız olduğumu biliyorsanız, muhtemelen beni, benim kendimi tanıdığımdan daha iyi tanıyorsunuz demektir. Belki inançsız biriyim, fakat bir inanç için nostalji çeken bir inançsızım." (1966)

YORUMLAR

Bihterin Okan: Yazının bir yerinde edebiyatın tuttuğu taraftan söz edilmiş ya, öyle bir çağ yangınından geçiyoruz ki, edebiyat belki de hiç olmadığı kadar ceplerini dolduruyor olmalı. Öyle bir insanlik trajedisi yaşıyor ki yeryüzü, bunca paranın gücüne tapışın yarattığı ahlâksızlık cehennemi kaç binbir gece, kaç Pasolini yaratacak acaba?





PIER PAOLO PASOLINI

IL FIORE DELLE MILLE E UNA NOTTE

IL FIORE DELLE MILLE E UNA NOTTE
(BİNBİR GECE MASALLARI)

1974

Mürgan ÖLMEZ IŞIK

"Siz hem şair hem sinemacısınız. Bu iki rol arasında bir ilişki var mı?"

"Bana sorarsanız ikisi arasında derin bir birlik var. Sanki iki dilli (bilingual) bir yazar gibiyim."

"Sinema konusundaki eğitiminiz nedir?"

"Hiç yok. Film izleyerek aldım eğitimimi ve en başta da iki büyük ve kesin tutkum vardı: Charlie Chaplin ve Kenji Mizoguçi ["Ugetsu Monogatari" adlı filmiyle tanınan Japon sinema yönetmeni]. Bu ikisi filmlerimde olup biten her şeyin iki ayrı kutbunu temsil eder. Aslında benim filmlerim üslûpçuların "gülünç" ve "yüce" olarak nitelediği üslûp kategorilerinin bir karışımıdır. Sinemada gerçekliği hep gülünç unsur olarak görmüşümdür. Ama 'gülünç' terimine çok da sıradan bir anlam yüklememeye dikkat etmeliyiz."

"Hep 35 milimetre mi çekiyorsunuz?"

"Evet hep 35 milimetre."

Bu söyleşi, Pasolini'nin öldürülmesinden sadece üç gün önce son filmi Salo'nun gösterimi için gittiği İsveç'te radyoda yayınlanmak üzere yapılmış, ancak beklenmedik cinayet nedeniyle yayınlanmasından vaz geçilmiş. Ancak aradan yıllar geçtikten sonra

İsveçli tercüman Carl Henrik Svenstedt tarafından tutulan notlardan oluşan söyleşi İtalyan L'Espresso dergisinde yayınlanmış.

Pasolini'nin 35 milimetre ile ilgili sözleri Quentin Tarantino'nun söyledikleri ile ciddi bir benzerlik taşıyor. Bakınız Tarantino ne diyor:

"Filmlerin büyüsü 35 milimetre filmle bağlantılı. Çünkü filme çekince bir hareketi çekmiyorsunuz, bir hareketin sabit bir sürü parçasının fotoğraflarını çekiyorsunuz. Filmde aslında hiçbir hareket yok. Fotoğraflar saniyede yirmi dört kare hızla bir ampul ışığının yansımasıyla görünüyor ve size bir hareket hissi veriyor. Bir illüzyonu izliyorsunuz ve o illüzyon filmlerin büyüsünü oluşturuyor."

Biz yine Pasolini'nin o son söyleşisine dönelim:

"Profesyonel olmayan oyuncuları tercih ediyorsunuz. Nasıl çalışıyorsunuz? Önce bir mekan bulup, sonra mı oyuncuları seçiyorsunuz?"

"Hayır, tam olarak öyle olmuyor. Eğer filmim işçi sınıfı ortamında geçiyorsa sıradan çalışan erkek ve kadınlar seçiyorum. Profesyonel olmayan oyuncuları tercih ediyorum, çünkü orta sınıfa mensup bir oyuncunun bir köylüyü ya da fabrika işçisini oynayabileceğine inanmıyorum. Tahammül edemeyeceğim kadar sahte oluyorlar. Ama burjuva çevrelerinde geçen bir film çekiyorsam bir avukat ya da mühendisten filmimde oynamasını isteyemeyeceğime göre profesyonel oyuncularla çalışıyorum."

"Son filminizde dinsel unsurlar yok, doğru mu?"

"Son filmlerimde dinsel unsurların olmadığından pek emin değilim. Binbir Gece Masallar'ında örneğin, tüm filme yayılmış dinsel bir ton mevcut. Örgütsel bir dinsellik ya da doğrudan bir dini tema yok ama mistik ve mantık dışı bir durumun olduğu muhakkak. Filmin merkezinde yer alan 'Ninetto' bölümünde..."

Ve Jorge Luis Borges'den bir alıntı:

"Binbir gece masalları ölmüş değil; binbir gecenin sonsuz zamanı kendi yolunda ilerliyor."

Şimdi bu girişten sonra, yaşam üçlemesinin son filmi Binbir Gece Masalları'na geçelim.

Yaşam üçlemesi, yani orta çağın en önemli eserlerinden yola çıkarak film şeridine aktarılan bu masallar serisi ticari açıdan başarı sağlamasına karşın, Pasolini'nin kendi tarzından uzaklaştığı iddiaları sebebiyle epeyce eleştiri aldığı filmleridir.

Binbir Gece Masalları üçlemenin erotizm dozu en yüksek filmi olarak kabul edilir. Çünkü eserin kendisi içerik olarak erotik bir nitelik taşıyor. Aynı şekilde serinin siyasi veya dini eleştiri yapmayan tek filmi olması da yine Binbir Gece Masalları'nın apolitik olmasından kaynaklanıyor. Çünkü çeşitli coğrafyaların kültürlerini barındırması, farklı zamanlarda, koşullarda yazılmış olması ve anonim bir eser niteliği taşıması gibi özellikler, siyasi veya dini yergi taşımanın önüne geçiyor. Üçlemenin diğer filmlerinde özgün eserlere daha sadık kalan Pasolini'nin, bu üçüncü filmde epeyce serbest bir uyarlama yöntemine baş vurduğunu görüyoruz.

Her üç filminde de dönemin toplumsal hayatını, insanların yaşayış biçimini, bir takım normları ve bunların toplumsal etkilerini; en önemlisi de cinselliğin insan hayatı ve ilişkilerini ne denli yönlendirebildiğini kanıtlamaya çalışıyor yönetmen. Pasolini bu üçlemede cinsel dürtülerin insan hayatındaki belirleyici, kontrol edici gücünü ve bunu göz ardı etmenin, bastırmanın yalnızca ve yalnızca toplumu oluşturan kuralların içten içe çürümesine yol açacağının altını çiziyor.

İlk iki filmi Boccaccio ile Chaucer'nin dönemine getirdiği eleştirilerden besleniyor. Pasolini bu iki filmde katolik inanışına, ruhban sınıfına, siyasete, topluma önemli eleştiriler getirse de üçüncü filminde asıl kaygısı gerçekliği açıklamadır.

Filmin ana konusu köle pazarından satın alınan Zümrüt ile Nurettin'in kavuşma öyküleri. Masal içinde masallar olduğundan mantıksal bir devamlılık kurmakta zorlanıyoruz. Filmin başındaki ayrılma sahnesinin yorumu son sahnede tamamlanıyor.

Pasolini'nin filmlerinde her şeyden önce amatör oyuncu kullanımı bir yandan bazı sahnelerde doğallığı yakalamamızı

sağlarken bir yandan da diyaloglarda kopukluk yaşamamıza neden olabiliyor. Binbir Gece Masalları'nı ilgi çekici kılan şey Arap coğrafyasını, yaşayışını, kültürel dokusunu anlatan bir filmin Pasolini'nin kendi kişisel duruşuna, yaklaşımına uygun hale getirilmiş olması. İçerdiği pornografik öğeler yüzünden filmin pek çok ülkede sansürlenmiş olması da bizi şaşırtmamaktadır.



Önemli edebiyat eserlerinin uyarlamalarının filmin temelini sağlamlaştırdığı kesin. Yalnız Binbir Gece Masalları çok sayıda çevirisi, film uyarlaması olan bir eser. Usta yönetmen kendi serbest yorumunu katarak orjinale bağlı kalmamış, hatta fazla serbest kalmış.

"Yaşam Üçlemesi" film serisinin en zayıf halkası kabul edilen Binbir Gece Masalları 1974'te Cannes'da Jüri Özel Ödülü almıştır. Tartışmaları da beraberinde getirerek…

YORUMLAR

Hüseyin Özgür: Binbir Gece Masalları Pasolini filmlerinin en zayıf halkası gibi görünse de, gerek Ennio Morricone'nin müziği, gerekse çekim zenginliği ile izlenmeyi hak ediyor bence. Ayrıca

filmde ilginç sözler de var. Örneğin açılışta yer alan "Gerçeklik tek bir rüyada değil, birçok rüyada gizlidir." sözü. Bir masalda maymuna dönüştürülen insan için, "Tanrının adı ve gücüyle seni yaratıldığın hale çeviriyorum." sözü gibi. Oysa dinlerin hiçbirinde insanın maymunun evrimleşmiş türü olduğuna ilişkin bir görüş yoktur. Ama en ilginç söz: "Sadakat güzeldir ama sadakatsizlik de güzeldir."

Mürgan Ölmez Işık: Ölüm şekli de dahil, sıradışı bir kişilik olan Pasolini'nin sıradışı sanat ürünlerini takip ederken onun insan, iktidar, inanç alanlarındaki "zaafları" ısrarlı duruşuyla son filmine kadar nasıl eleştirdiğini, algımın izin verdiği ölçüde anlamaya çalıştım. İnancın, iktidarın kutsadığı değerlerin arkasındaki yanlışları, kötülüğü, kandırmaları kendi tarzıyla, şok ederek açıklaması, onun filmlerini zevkle izlememe neden oldu. Belli ki Pasolini "Şok etmek gerek!" diyen Godard'a katılıyordu. Açılışta yer alan "Gerçeklik tek bir rüyada değil, birçok rüyada gizlidir " sözü de bana Pasolini'nin 40 yaşından sonra yaptığı filmlerinin gerçekliği anlatmadaki önemini hatırlattı: Birçok kareye paylaştırdığı gerçeklik. Evrim teorisine sahip çıkma cümlesi, Isa'yı dinsel kimliğinden soyutlayarak bir yol gösterici olarak yansıtması, kutsalı temsil eden kişiler ve kurumların sorgulanması vb. dine dair filmlerine yaydığı düşünceleriydi benim için.

"Sadakat güzeldir ama sadakatsizlik de güzeldir." cümlesini ahlakın "eril" söylemi olarak değerlendiriyorum. Filmin başındaki masal son masal ile tamamlandığında, eksik olan aynı şeydi; sadakatı korumak kadına düştü. Kadın (Zümrüt) sadakatı temsil ederken, Nurettin'in bütün sadakatsizlikleri gerekçeliydi. Onlar, sevdiği kadını ararken yoluna döşenmiş engellerdi. İşte bunlar ahlâkın "eril" söylemi.

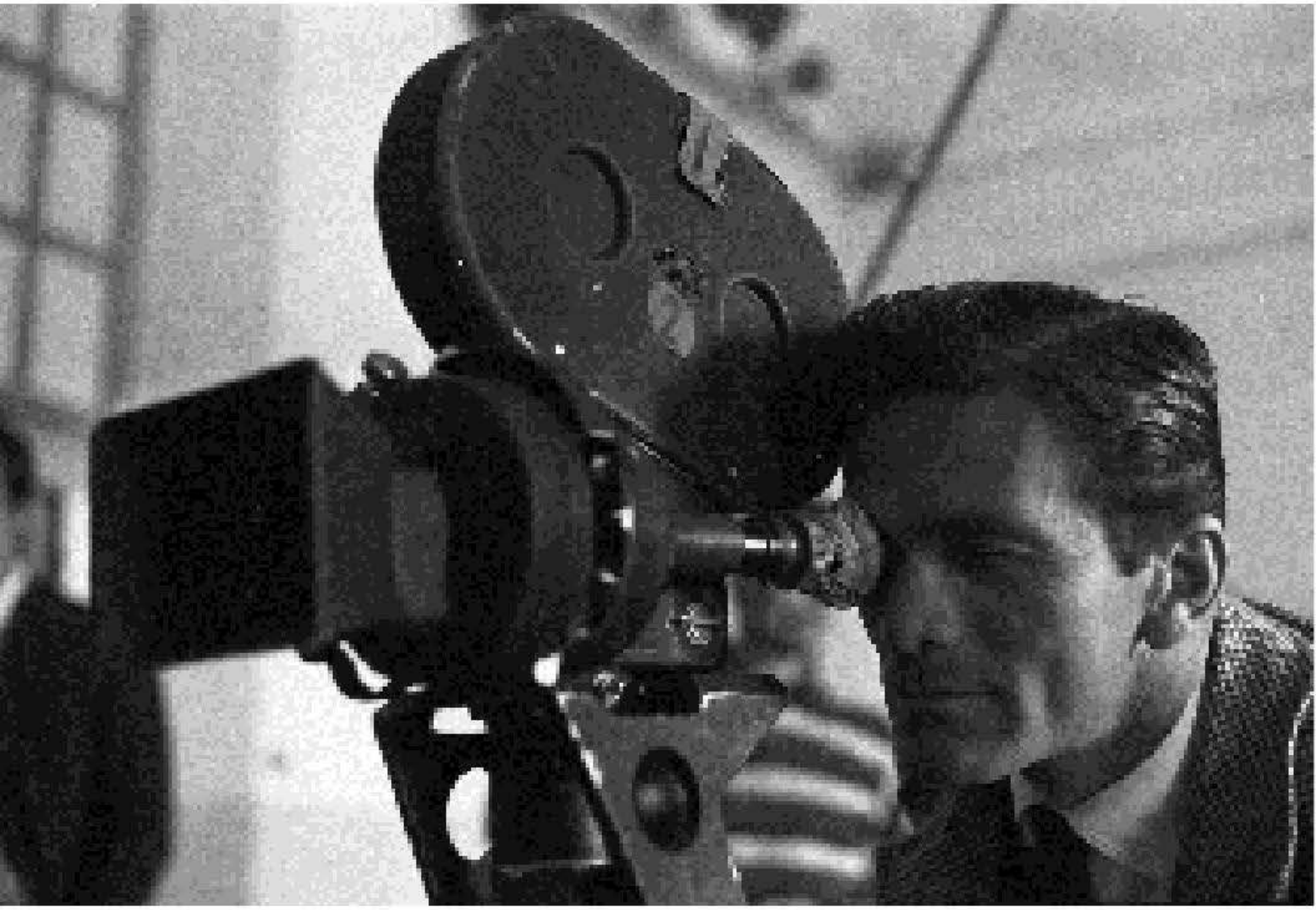
Nilgün Yürük: Bence Borges'den Binbir Gece Masalları'na dair alıntı vermek çok isabetli olmuş. Borges, Shakespeare'in tüm eserleri, Don Kişot ve İlahî Komedya ile birlikte Binbir Gece Masalları'nı çağımız edebiyatının en temel kaynakları sayar. Ben de en sevdiğim

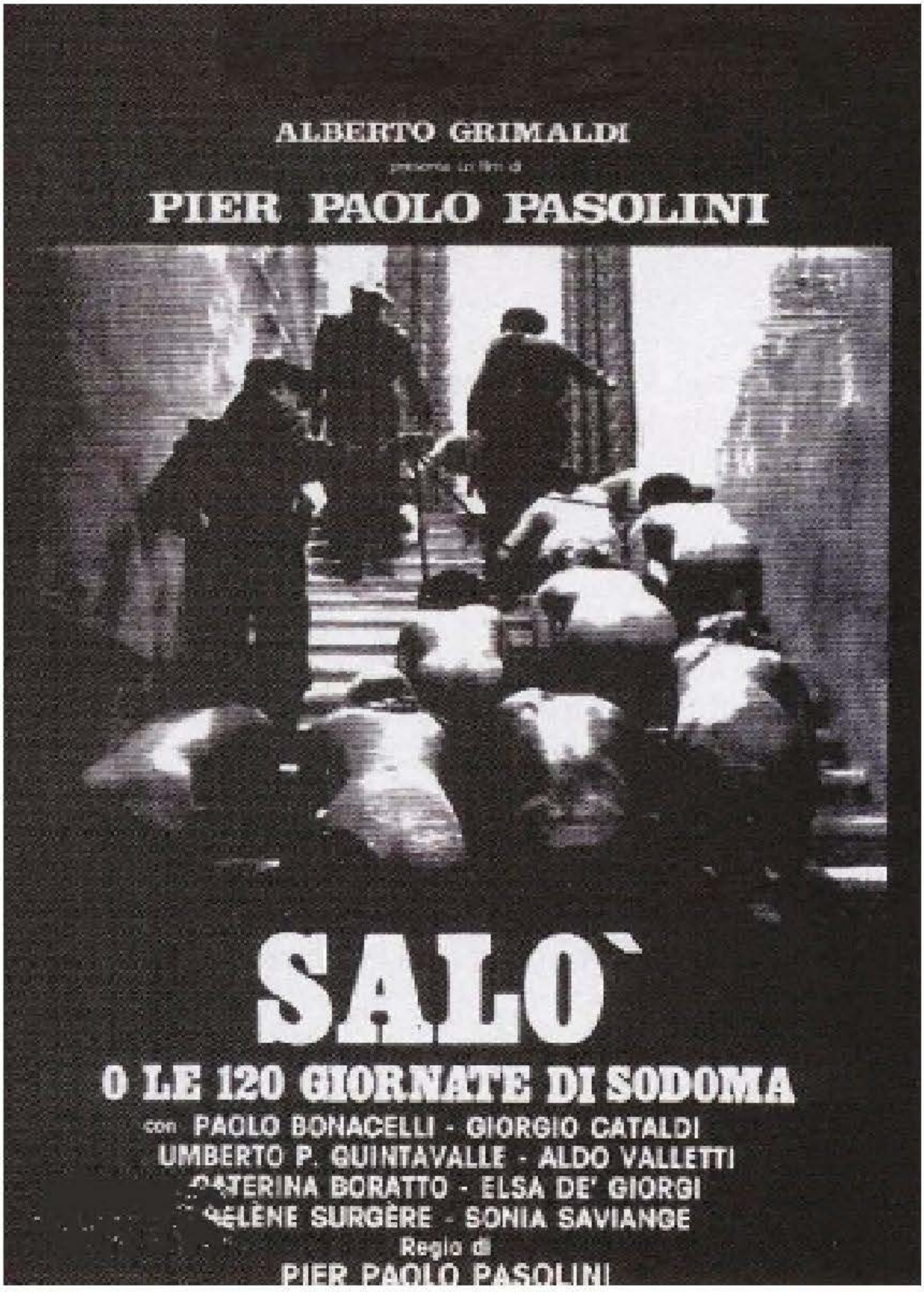
yazar olan Borges'in bu görüşlerini okuduktan sonra Binbir Gece Masalları'nı başucu kitaplarımdan yaptım zaten.

Pasolini, masalların çerçeve öykü tekniğine sadık kalmış ama ana çerçeveye Şehrazad'ı değil, Nureddin ve Zümrüt'ü oturtmuş. Masallardan da erotik dozu en yüksek olanları seçmiş ki, bu da sanatçının yaşam üçlemesini neden çektiğini anlatan şu sözleri ile açıklanabilir: "Aşk üretkenliğin bir anahtarıdır. Her toplum temelde tutucudur ve tam bir cinsel özgürlük dönemi yaşadığımızı düşünmemeliyiz. Bu olsa olsa bir yanılsamadır."

Âlim Şerif Onaran, Binbir Gece Masalları çevirisinin önsözünde diyor ki: "Binbir Gece Masalları'nın ana temasının kadının sadakatsizliği olduğu söylenebilir. Ancak aslında Şah Şehriyar'a ait olan bu teze karşı Şehrazad kadının ana, eş, kız kardeş ve kız çocuk olarak varlığını yücelten, belki de dünyada ilk (Aristophanes'in Lysistrata'sı sayılırsa, ikinci) ve en önemli feminist görüşü oluşturabilecek bir antitez getirmektedir; kitap bütünüyle bu iki fikrin geniş bir sentezini yapmakta ve sonunda Şehrazat'ın fikrinin üstünlüğünü kanıtlamaktadır."

Orhan Pamuk'un aynı kitapta yer alan yazısında değindiği gibi kitap "O coğrafyadaki erkeklerin derin ve en temel korkularını yansıtır: kadınların hile yapıp dolap çevirmede başvurdukları en önemli silahlarının cinsellikleri olması bu korkuları pekiştirir." Ama bence masalların içinde saklı kadın gücüne bu da zarar vermez. Erkeklerin güç tekellerini elinde bulundurduğu bir coğrafyada galip çıkmak adına, kadınların ellerinde kalan sınırlı ama etkili silahlarıyla (yani cinsellikle ve hile yapıp dolap çevirme becerisi ile) mücadele etmeleri çok doğal değil mi? Kısacası ben bu masalların, ruhunda ahlâkın eril söylemini barındırdığını düşünmeyenlerdenim.




ALBERTO GRIMALDI
presenta un film di
PIER PAOLO PASOLINI
SALO`
O LE 120 GIORNATE DI SODOMA
con PAOLO BONACELLI - GIORGIO CATALDI
UMBERTO P. QUINTAVALLE - ALDO VALLETTI
CATERINA BORATTO - ELSA DE' GIORGI
HELENE SURGÈRE - SONIA SAVIANGE
Regia di
PIER PAOLO PASOLINI

SALO O LE 120 GIORNATE DI SODOMA
(SALO YA DA SODOM'un 120 GÜNÜ)

1975

Hüseyin ÖZGÜR

Ve işte huzurlarınızda Pier Paolo Pasolini'nin üzerinde en çok tartışılan, kendi ülkesinde ve dünyada müstehcen, ahlâksız, iğrenç ve kutsal değerlere aykırı olduğu gerekçesiyle uzun yıllar yasaklanan filmi "Salo ya da Sodom'un 120 Günü". Bu iddialar haklı ve yerinde mi? Bunu da burada tartışacağız. Ama önce eğer üşenmez de Google arama motoruna "En rahatsız edici filmler" yazarsanız, arandığında çıkan listelerde tüm zamanların filmleri arasında bu filmin birinciliği başka bir filme pek bırakmadığını göreceksiniz.

"Salo ya da Sodom'un 120 Günü", Pasolini'nin son filmi. Yönetmenimiz filmi bitirmiş ama sinemalarda oynadığını görememiş. Film ilk kez, onun öldürülmesinden tam yirmi gün sonra, 22 Kasım 1975'te Paris Film Festivali'nde gösterime girmiş ve hemen ardından yasaklanmış. Film bugüne kadar birçok ülkede sınırlı mekânlarda gösterilmiş. İtalya'da 1978'de, Türkiye'de ise önce Mart 1992'de 11. Uluslararası İstanbul Film Festivali'nde, sonra da Nisan 2007'de 26. Uluslararası İstanbul Film Festivali'nde gösterime sunulmuş.

FAŞİZM ve SADİZM

Film "Sadizm" kavramına adını veren Fransız aristokratı, felsefeci ve yazar Marquis de Sade'ın "Sadom'un 120 Günü" adlı yapıtından sinemaya uyarlanmış. Pasolini bu kitaptan yola çıkarak, Sade'ın genelde insanın ve ama özelde soylu sınıfın cinsel sapkınlık, işkence

ve vahşetle bezenmiş ahlâk yapısını ve davranışlarını ikinci dünya savaşı yıllarında faşizm ile özdeşleştirmiştir. Bu durumda doğru bir analiz için, filmden önce Marquis de Sade'ın kitabına değinmemiz gerekecek. Ama ondan da önce kitaba adını veren "SODOM"u anlamamız ve bunun için Tevrat, İncil ve Kur'an'da yer alan "Sadom ve Gomore" öyküsünden başlamamız gerekmekte.

"SODOM ve GOMORE" KUTSAL KİTAPLARIN ORTAK MİTOSU

Yahudilik, Hristiyanlık ve İslamiyet'in kutsal kitaplarında Lut Gölü civarında olduğu varsayılan iki şehirden söz edilir: Sodom ve Gomore. Bu şehirler aynı zamanda İbrahim Peygamber'in de yeğeni olan Lut Peygamber'in adı ile özdeşleşen Lut Kavmi'nin yaşadığı şehirlerdir. Mitosa göre Lut kaviminin erkekleri, kadınlar ile üremeyi sağlayabilecek cinsel ilişki yerine çok yaygın bir şekilde kendi aralarında anal cinsel ilişkiyi tercih etmektedir. Bu nedenle tanrı gazabını onların üzerine yöneltir ve hepsini cezalandırmaya karar verir. Ancak araya giren İbrahim Peygamber, kurunun yanında yaşın da yanmaması gerektiğini, bu kentlerde en az elli "ahlâklı" insanın bulunduğunu anlatır. Bunun üzerine tanrı bu durumun tespiti için oraya iki erkek melek gönderir. Melekleri kentte yaşayan Lut Peygamber karşılar, ancak kentin erkeklerinin huyunu bildiği için dışarı çıkmasını istemediği melekleri evinde misafir eder. Fakat Sodom'un erkekleri kısa süre sonra Lut'un evini basarlar ve gelen iki güzel erkeğin kendilerine verilmesini isterler. Lut onlara kendi öz kızlarını teklif ederek melekleri rahat bırakmalarını istese de, sözünü dinletemez. Bunun üzerine yakışıklı melekler kavmin erkeklerini bir anda kör ederler, ardından Lut'tan iki kızını da alarak kentten ayrılmasını isterler. Onlar ayrıldıktan sonra da tanrı kükürt ve ateş ile iki kenti, Sodom ve Gomore'yi yok eder. Lut'un karısı da yok olanlar arasındadır, zira kentin ahlâksız insanları ile işbirliği yapmıştır. Geriye sadece Lut ile iki kızı kalmıştır. Kentin diğer kadınlarının ise hiç adı geçmez hikâyede. Kocalarını başka erkeklere kaptırdıkları

yetmezmiş gibi, tanrının gazabı sonucu yok olmuşlardır anlaşılan. Her neyse, Lut iki kızıyla birlikte dağa çıkar. Sonra soyları yok olmasın diye ilk gece büyük kız, ardından da küçük kız babalarıyla yatarlar ve babalarından hamile kalırlar. Böylece doğan iki çocuğun soyundan İsrailoğullarının on iki kabilesinden sadece ikisi ürer.

İşte Yahudilik, Hristiyanlık ve İslamiyet'in kutsal kitaplarında değinilen Sodom ve Gomore veya Lut kavmi mitosu bu anlatılanlara dayanmaktadır. Tevrat'ta 19. bölümde, Kuran'da ise Hud, Hicr, Ankebut ve Araf surelerinde bu mitosa değinilmektedir. Buraya bir parantez açmak istiyorum. Acaba bugünkü ölçülere göre hangisi anormal? Eşcinsel ilişkiye giren Lut Kavmi erkekleri mi? Yoksa öz kızlarını hamile bırakan Lut mu? Söylenecek çok şey var ya, neyse, "Konunun bu yönü gündemimizin dışında" diyelim.

Ancak şunu ekleyeyim ki bu mitos, Sodom'u anal ilişkinin ve özellikle erkekler arasındaki anal ilişkinin isim babası yapmıştır. Bu tür ilişkiye bugün birçok dilde "Sodomi" veya "Sodomizm" denmektedir.



ve müzik yapıtına da esin kaynağı olmuştur. Bunların içinde ülkemizde en çok bilineni Yakup Kadri Karosmanoğlu'nun "Sodom ve Gomore" romanıdır. Karaosmanoğlu bu romanda Kurtuluş Savaşı sırasında mücadeleden, halkın ve toplumun değer yargılarından kopuk bir şekilde İstanbul'da zevk dünyasında yaşayanlardan ve salt refahını sürdürebilmek için İngiliz subayları ile cinsel ilişkiye dahi girebilen kadın ve erkeklerden söz etmektedir.

MARQUIS DE SADE

1740 - 1814 yılları arasında yaşamış olan Marquis de Sade, aristokrat bir aileye mensup olarak Paris'te Condé Sarayında dünyaya gelmiştir. Romanları erotik, hatta pornografik denecek türdendir. Hayatının 29 yılını hapishanede, bunun büyük kısmını da Bastille'de geçirmiştir. Ayrıca on üç yıl akıl hastanesinde yaşamıştır. Sonradan büyük etkiler yapmış olan iki eserinden biri "Justine - Erdemin Talihsizlikleri", öteki ise hapishanede yazdığı "Sodom'un 120 Günü"dür. Sadizm terimi onun adından türetilmiştir.

MARQUIS DE SADE'IN "SODOM'UN 120 GÜNÜ"

Sade, Sodom'un 120 Günü'nü 1785 yılında Bastille cezaevinde hapsedildiği 35 gün süresince, üzerine yazılacak kağıt yokluğu ve yakalanma korkusundan dolayı on iki metre uzunluğunda ve on bir santimetre eninde bir ruloya küçücük harflerle yazmış. Fransız Devrimi sırasında Bastille'in devrimciler tarafından basılması ve hükümlülerin salıverilmesi sırasında yaşanan kargaşada Sade, yazılarını kaybetmiş ve bir daha ölünceye kadar Sodom'un 120 Günü'nü bulamamış. Bu notların gün ışığına çıkması, Sade'ın ölümünden yaklaşık 120 yıl sonra gerçekleşmiş. 1904 yılında Bastille Hapishanesi'nin restorasyonu sırasında bir grup mimar çok sayıda notlara ulaşmışlar ve bunların üzerinde "Les 120 Journées de Sodome" yazdığını görünce, Sade'ın yaşarken sürekli sözünü ettiği, kaybedip bulamadan öldüğü kitabı olduğunu anlamışlar.

Peki, Sade'ın Sodom ve Gomore mitosunu geliştirerek yazdığı romanda neler anlatılmaktadır?

Konu dışarıdan ulaşımı çok zor olan, bilinçli bir şekilde sarp kayaların ve uçurumların arasında inşa edilmiş Silling Şatosu'nda geçer. Karılarıyla birlikte bu şatoya kapanan dört sapkın sefih, bir kısmını para ile kandırdıkları, bir kısmını da zorla kaçırdıkları yaşları 13-17 arasında değişen otuz kız ve erkek çocuğu anormal cinsel istek ve fantezileri ile işkencelerinin kurbanlarına dönüştürürler. "Âlem" adını verdikleri büyük bir salonda daha önce genelevlerde çalışmış eski fahişelerden oluşan dört "öykü anlatıcısı" başlarından geçen veya tanık oldukları fantezilerini, cinsel organların boyutlarına varacak kadar ayrıntılı şekilde tasvir ederler, onların anlattıklarını bu dört sapkın sefih ile kendilerine " vurucular" denen diğer gençler tarafından çocuklara uygulanır.

Neler midir bu uygulamalar? Aile içi cinsellik, çocuk istismarı, teşhircilik, gözetlemecilik, hayvanlarla seks, insan eti yeme, cinsel sadizm ve mazoşizm, dışkıdan ve kandan cinsel haz alma, dışkı yedirme… Ve tahmin edileceği üzere bu uygulamalar toplu ve kanlı bir vahşet ile son bulur.

Peki kimdir bu dört sefih? Dük, belediye başkanı, başpiskopos ve başsavcı. Bu yönüyle Sade, dinin, siyasi kurumların ve aristokrasinin sert bir eleştirisini yapar. Sade için "Erdem ahlâksızlıktır, ahlâksızlık ise erdemdir."

John LaCorte şöyle diyor:

"Sade'ın bu düşüncelerden yola çıkarak yarattığı ahlâk psikolojisi, fiiliyata bir sapkınlığın ahlâkına dönüşür. Birey neden yanlış olanı yapar? Bunun nedeni tam da onun yanlış olmasıdır. Sapkınlık kendi kendisiyle sonlanır; toplumun iğrenç bulduğu şeyleri kişinin neden yaptığını açıklamak için örtülü bilinçaltına ya da dolaşık gerekçelere bakmaya ihtiyacımız yoktur. Bu yeni bir ilke değil, geleneksel Judeo-Hristiyan kültürümüzün baskın bir ilkesinin ayna hayalidir: 'İyi Olanı Yap' ki iyi bir şey olsun. Neden iyi şeyler yapmalıyız? Bunun nedeni tam da onun iyi olmasıdır! Sade için ise bu erdem değil, ayıplılıktır; erdem insanın doğası gereği yapmaya değer bulduğu şeylerdir." (*)

Bu ön bilgilerden sonra şimdi artık Pasolini'nin filmine, "Salo ve Sodom'un 120 Günü"ne geçebiliriz.

FAŞİZMİN KALESİNDE SODOM'un 120 GÜNÜ

Tüm yaşamını faşizme nefret ile geçiren, "faşizmin yeminli düşmanı" Pier Paolo Pasolini, bu son filminde Marquis de Sade'ın kutsal kitaplardan 18. yüzyıla taşıdığı öyküyü, alıp 1940'ların İtalya'sına Salo'ya taşıyarak belki de faşist ideolojiye vurulacak en büyük darbelerden birini indiriyor... Bu film için seçtiği yer ise son derece ilginçtir: SALO, yani faşizmin kalesi. Peki Salo neresidir ve ne ifade etmektedir?

İTALYAN SOSYAL CUMHURİYETİ

Şimdi gidelim ikinci dünya savaşının dönüm noktalarından birine, 1943 yılının Temmuz ayına. İngiliz ve Amerikan Birlikleri Husky Harekatı ile Sicilya'yı ele geçirmişler, Mesina boğazından da geçerek çizmeye adım atmışlardır. Faşist İtalyan ordusu arka arkaya yenilgiler almaya başlamış durumda. Bunun üzerine kral Vittorio Emanuele III, bu başarısızlıklardan Benito Mussolini'yi sorumlu tutmuş ve derhal onu başbakanlıktan almıştır. Mussolini bir anda elinden oyuncağı alınan bir çocuk gibi "devletsiz" kalıvermiştir. Eee ne de olsa devlet olmadan faşizm olamamaktadır, Mussolini'ye acele bir devlet lazımdır. Bir de hakkında tutuklama kararı çıkınca Almanlar tarafından kurtarılan Mussolini, Garda Gölü yakınlarındaki Salò kasabasında -kukla niteliğinde- İtalyan Sosyal Cumhuriyeti'nin kurulduğunu ilan etmiş. Aynı zamanda Cumhuriyetçi Faşist Parti de kurulmuş. Bu kurulan yeni devlete birçok yerde de "SALO CUMHURIYETI" de denmiş. Işte sevgili Pasolini'nin "Sadom'un 120 Günü" filminin başına eklediği "SALO" budur. Pasolini'ye göre faşizmin kalesi Salo eşittir Sadom'un 120 günü. Ve film de Salo'da bir şatoda geçer.

İKTİDARIN AZGIN DÖRTLÜSÜ

Pasolini, "Salo ya da Sodom'un 120 Günü"nde Sade'ın romanında sözü edilen sapık eylemlerin kahramanı dörtlüyü başkan, başsavcı/yargıç, başpiskopos ve dük'ten oluşan bir kareye dönüştürmüş. Bu insanlar her fırsatta faşist olduklarını haykırmakta ve faşizmin yüksek ideallerinden söz etmektedir. Böylelikle yürütme, yargı, din ve sermaye faşizmin hizmetine girmiştir.

Kurbanlar ise sekizi genç kız, sekizi genç erkek olmak üzere on altıya "anlatıcı" konumundaki "kaşar" fahişeler ise üçe düşürülmüş, bunlara bir de müzisyen eklenmiştir. Ama en ilginci militarizmi temsil eden dört asker ile dört işbirlikçi de eklenince artık faşizmin aradığı her şey bir araya gelmiştir.

Artık şatonun büyük salonunda alem başlayabilir. Artık genç kızlar ve delikanlılar faşist iktidarı simgeleyen sefihlerin önüne atılabilir.

İZLENMESİ, DAYANMASI ÇOK ZOR SAHNELER

Âlem her gece gerçekleşecek ve tam 120 gün sürecektir. Kaşar fahişeler başlarından geçen veya tanık oldukları her türlü sapkınlığı en ince ayrıntılarına kadar anlatacaklar. Azgın dörtlü ve işbirlikçileri de bunları uygulayacaktır. Artık her yol vardır. Kızlarla ve oğlanlarla zorla anal ilişki, ensest, zorla mastürbasyon yaptırma, acı ve eza verecek her türlü şiddet, en güzel kalça yarışması ve kazanana ölüm cezası, üzerlerine idrar yapma ve yaptırma, dışkı yeme ve yedirme, köpek gibi zincirlere bağlayarak yerlerde yemek yedirme ve bu sırada ırzına geçme. Bütün bunlar 120 gece boyunca sürecektir. Bu sahneler dört ana başlıkta/ bölümde toplanmaktadır: Cehenneme Giriş, Çılgınlıklar Çemberi, Bok Çemberi, Kan Çemberi. Bütün bunlardan sonra film, ağır işkence ve vahşet sahneleri ile son bulacaktır...

Filmde çok ilginç sahneler ve olaylar da var. Öncelikle müzikten söz etmek istiyorum. Bütün bu iğrenç sahnelerde piyano ile son

derece yumuşak insanı rahatlatan! en harika müzik parçaları çalınmakta. Yeri gelmişken söyleyeyim, filmin müzikleri efsanevi müzisyen Ennio Morricone'ye ait ve muhteşem. Ayrıca filmde Nietzsche ve Baudelaire'e yapılan çok ilginç atıflar da var.

BU FİLM İZLENEBİLİR Mİ?

Evet, "Solo ya da Sodom'un 120 Günü"nde kesinlikle faşizmin sadizm ile olan bağlantısının gösterildiğini ve faşizmin en ağır ama simgesel eleştirisinin yapıldığını kabul ediyorum. Ama zaten bildiğimiz bu sonuç için bu kadar vahşet dolu ve insanı insanlığından utandıran bu sahneleri izlemeye gerek var mı?

Bu soruya şöyle yanıt vereyim. Eğer sinema konusunda özel bir çalışma yapıyorsanız, eğer sinemayı tüm yönleriyle tanımak istediğiniz bir sanat olarak görüyorsanız ve eğer ciddi oranda bir dayanma gücüne sahipseniz bu filmi mutlaka izleyin. Ama kendinizi ortalama, haydi biraz da onun üzerinde bir izleyici olarak görüyor, sinemayı bir eğlence, zevk ve hobi olarak algılıyorsanız ve hele kendinizde iğrenç sahnelere dayanma gücü bulamıyorsanız bu film size göre değildir. İzlemeniz yerine bu anlatılanlarla yetinmeniz tavsiye olunur.

YORUMLAR

Hüseyin Özgür: Pasolini'ye, kitapta din ve kilise eleştirildiği halde filmde sadece faşizm eleştirilmiş, yönünde eleştiriler olmuş. Sade'ın kitabında kilise (belki de daha geniş bakarsak din) net bir şekilde eleştiriliyor. Pasolini'nin ateist olduğu kuşku götürmez ama romanı filme çekerken bu konuyu biraz es geçmiş. Sadece dört sefihten bir tanesi piskopos, bunu değiştirmemiş. Bir de son sahnede kurbanlardan birinin bir serzenişi var: "Tanrım bizi niye unuttun?" Burada bir hayal kırıklığından da öte, içli bir isyan var gibi.

Mürgan Ölmez Işık: Düşüncemde olup eyleme geçiremediğim bir durumu sağladınız siz ve değerli arkadaşlarımız. Bütünü görmenin (hangi alanda olursa olsun Gestaltçi yaklaşımın) gerçeğe yaklaşmayı sağladığına inananlardanım.Genelde bir film üzerinden yönetmenin,bir kitap üzerinden yazarın, bir sözcük üzerinden insanın değerlindirildiği toplumların "algı mağdurları"yız.Bu nedenle Pasolini' ile başlamamızı sağladığınız bu çalışma çok değerli bir çalışma. İlk defa zihnimde bir yönetmene dair filmlerin, arka planla birlikte genel bir yorumu, algısı var. Reddetme ve kabul nedenlerim var.(çünkü rastgele filmler izlemek" anı tanımlayan" cümleler kurmama neden olmuştu. Devamını bekliyoruz. Bu arada "ölüm üçlemesi" filminin ilki olan Sade, Sodom'un 120 Günü'nü tamamlayamamıştım. İzlediğimde şu duyguyu yaşamıştım: Şok olmayacağım bir "kare"var mı diye… Benim için de en sert filmi bu. ("ölüm üçlemesi' nin ilki böyleyse yaşasaydı diğer ikisi nasıl olurdu?) Doz aşımı var. Bir uyarlama filmi olarak yine yüz yıllar arası benzerliği vurguluyor. Godard'ın "şok etmek gerek"sözününün etkisini bu filmde de görüyoruz. Kutsal'a, yoksulluğa, işkenceye vb. dair yaşananlar ağırsa, anlatımı hafif olur mu?

Hüseyin Özgür:: Gestaltçi yaklaşım benim de benimsediğim bir yaklaşım. Özelliklle konuşmada ve anlatımda. Bu işte en güzel birlikte paylaşmak ve bir bütünü oluşturmak oldu. Ben de bu ortak çalışmaların devamını diliyorum.. Evet Ölüm Üçlemesi çok fena başlamıştı. Pasolini yaşasaydı neler olurdu acaba ?

Nilgün Yürük: Ben öncesinde tereddütlerim olmasına rağmen sonunda filmi seyretmeyi seçenlerdenim. Evet; film çok rahatsız ama amacı da bu zaten: rahatsız ederek farkındalığı arttırmak.

Pasolini dönemindeki Hristiyan Demokratların iktidarını klasik faşizmden bile daha tehlikeli bir neo-faşizm olarak görmüş bu sistemin tüketimi teşvik etmek bu yolla beyinleri uyuşturmak ve bireyi ağına düşürmek olarak özetlemiş. Filmdeki dışkı yedirme

sahnesi 70'li yıllarda başlayan "fast-food" salgınını temsil ediyor. Hem Sade hem de Pasolini Dante'nin Cehennem'i üzerine kurmuşlar yapıtlarını; her iki eser de Dante'nin simgesel dairelerine göre yapılandırılmış. Pasolini Dante'ye daha sadık: Filmin bölüm başlıkları (Cehenneme Giriş, Çılgınlıklar Çemberi, Bok Çemberi, Kan Çemberi) Dante'nin cehennemi ile paralellikler taşıyor.

Pasolini Bunuel'in Altın Çağı'ndan, Artaud'un vahşet tiyatrosundan da etkilenmiş. Eser konusunda kendisini kardeşi Guido'nun Salo yakınlarında öldürülmüş olması yönlendirici bir husus, ayrıca Baudelaire ile Sade bağlantısını keşfetmesi şair kimliği ile filmi yapma konusunda kendisini tetiklemiş motiflerden birisi. Yalnızca Baudelaire değil bir çok sanatçıyı etkilemiş Sade; Flaubert, Edgar Degas, Francis Bacon, Jean-August Domique Ingres, Pablo Picasso… Unutmayalım ki; Sade sadizmi icat etmemiş sadece yazmış.

Sade romanında, Pasolini filminde birer "cehennemcik" tasvir ederler. İşin acı tarafı o küçük cehennemlerin gerçeği hayatın içinde o kadar çok tekrarlanmıştır ki. 12 Mart'ın Zihni Paşa Köşkü; Irak işgalinde Ebu Garip Hapsihanesinin bu tasvirlerden ne farkı vardır? "Mürgan'ın "Kutsal'a, yoksulluğa, işkenceye vb. dair yaşananlar ağırsa, anlatımı hafif olur mu" saptamasına tamamen katılıyorum.

Yıldız İlhan: Dün akşam ben de seyrettim nihayet, epeydir listemdeydi. sert, zorlu, akıl almaz sahnelerin soluksuz ardarda verilmesi ilk başlarda ben nasıl bir röntgenciliğe soyundum duygusu yaratıyorsa da sonradan taşlar yerine oturuyor. Yapılmak istenen izleyiciyi ya da okuru dehşete boğmak ve boğulduğunuz mayinin yoğunluğu içinde şiddeti tekrar tekrar kavramak. Kabul ediyorsunuz ki tam da şu anda dünyanın pek çok yerinde bu kadar sistemli değilse bile bu sahneler belki de bire bir yaşanmakta, yaşatılmakta. Olması gerekenin bilinci, olup biteni görmek ve kavramakla oluşuyorsa o vakit Sade'a, usta Pasolini'ye bir selam çakmalı. Nasıl da zor çekilmiştir bu film.



- - - - - - - - - - - - - - - -

(*) John LaCorta; Marquis De Sade And The Aesthetics Of Suffering, http://arstechnica.com/civis/viewtopic.php?f=24&t=504014&start=240 Son erişim: 7 Kasım 2015)

PASOLİNİ'NİN FİLMLERİ

Konulu uzun filmleri:

Yılı	Özgün adı Türkçe'de bilinen adı (Dünyada yaygın adı)	Süresi (dk.) Yapımcı (Y:) Senaryo (S:) Görüntü yönetmeni (GY:) Müzik (M:) Oyuncular (O:)
1961	Accattone Dilenci	120 dk. Y: Alfredo Bini, Cino Del Duca S: P. P. Pasolini, Sergio Citti GY: Tonino Delli Colli O: Franco Citti, Franca Pasut, Silvana Corsini
1962	Mamma Roma Mamma Roma	106 dk. Y: Alfredo Bini S: P. P. Pasolini GY: Tonino Delli Colli O: Anna Magnani, Ettore Garofolo, Franco Citti

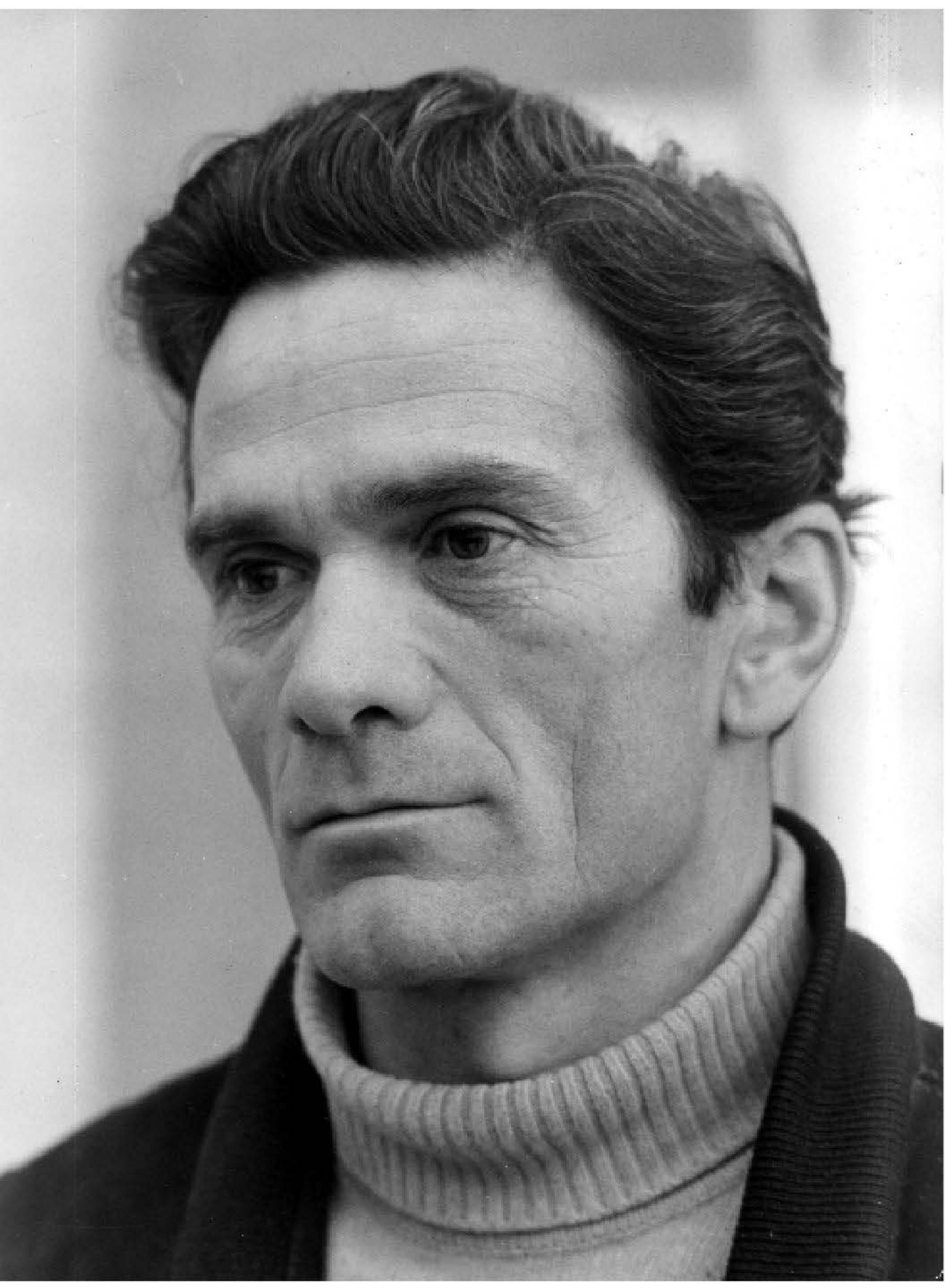
1964	Il vangelo secondo Matteo Matta'ya Göre İncil (The Gospel According to St. Matthew)	137 dk. Y: Alfredo Bini S: P. P. Pasolini GY: Tonino Delli Colli M: Luis Bacalov O: Enrique Irazoqui, Margherita Caruso, Susanna Pasolini
1966	Uccellacci e uccellini Şahinler ve Serçeler (The Hawks and the Sparrows)	89 dk. Y: Alfredo Bini S: P. P. Pasolini, Dante Ferretti GY: Tonino Delli Colli M: Ennio Morricone O: Totò, Ninetto Davoli, Femi Benussi
1967	Edipo re Kral Ödipus (Oedipus Rex)	104 dk. Y: Alfredo Bini S: P. P. Pasolini GY: Giuseppe Ruzzolini O: Silvana Mangano, Franco Citti, Alida Valli
1968	Teorema Teorema (Theorem)	97 dk. Y: Manolo Bolognini, Franco Rossellini S: P. P. Pasolini GY: Giuseppe Ruzzolini M: Ennio Morricone O: Silvana Mangano, Terence Stamp, Massimo Girotti

1969	Porcile Domuz Ahırı	99 dk. Y: Gian Vittorio Baldi, Gianni Barcelloni S: P. P. Pasolini GY: Tonino Delli Colli, Armando Nannuzzi, Giuseppe Ruzzolini M: Benedetto Ghiglia O: Pierre Clémenti, Jean-Pierre Léaud, Alberto Lionell
1970	Medea Medea	110 dk. Y: Franco Rossellini, Klaus Hellwig, Pierre Kalfon S: P. P. Pasolini, Euripides GY: Ennio Guarnieri O: Maria Callas, Massimo Girotti, Laurent Terzieff
1971	Il Decameron Dekameron'un Aşk Hikâyeleri (The Decameron)	112 dk. Y: Alberto Grimaldi, Franco Rossellini S: Giovanni Boccaccio, P. P. Pasolini GY: Tonino Delli Colli M: Ennio Morricone O: Franco Citti, Ninetto Davoli, Jovan Jovanovic
1972	I racconti di Canterbury Aşk Bahçesi (The Canterbury Tales)	112 dk. Y: Alberto Grimaldi S: P. P. Pasolini, Geoffrey Chaucer GY: Tonino Delli Colli M: Ennio Morricone O: Hugh Griffith, Laura Betti, Ninetto Davoli

1974	Il fiore delle mille e una notte Binbir Gece Masalları (Flower of the Arabian Nights)	130 dk. Y: Alberto Grimaldi S: P. P. Pasolini, Dacia Maraini GY: Giuseppe Ruzzolini M: Ennio Morricone O: Ninetto Davoli, Franco Citti, Franco Merli
1975	Salò o le 120 giornate di Sodoma Salo ya da Sodom'un 120 Günü (Salò, or the 120 Days of Sodom)	116 dk. Y: Alberto Grimaldi S: P. P. Pasolini, Sergio Citti, M. de Sade GY: Tonino Delli Colli M: Ennio Morricone O: Paolo Bonacelli, Giorgio Cataldi, Umberto Paolo Quintavalle

Film segmentleri:

Yılı	**Filmin Özgün Adı (Türkçe çevirisi) / Türkçe'deki Adı**	**Pasolini'nin segmenti (Türkçesi)**
1963	Ro.Go.Pa.G. [Dört segmenti çeken yönetmenlerin adından: Roberto **Ro**ssellini, Jean-Luc **Go**dard, Pier Paolo **Pa**solini, Ugo **G**regoretti]	La ricotta (Lor peyniri)
1967	Le streghe (Cadılar)	La Terra vista dalla luna (Aydan görünen yeryüzü)
1968	Capriccio all'italiana (İtalyan kapriçyosu)	Che cosa sono le nuvole? (Bulut dediğin nedir?)
1969	Amore e rabbia (Aşk ve öfke) / Dünyanın en eski mesleği	La sequenza del fiore di carta (Kağıttan çiçek sekansı)



YAZARLAR

Oğuz DÖNMEZ: 1957 Ankara doğumlu. Ankara ÜniversitesiHukuk Fakültesi'ni bitirdi. Üniversitede asistanlık, hazine avukatlığı, hukuk müşavirliği yaptı. 1990'lı yılların başından itibaren klasik müzik, opera, sinema, sergi, kitap gibi kültür-sanat aktivite, organizasyon ve projelerinin hayata geçirilmesinde emprezaryo sıfatıyla önemli roller üstlendi. Halen Bozcaada Sinema Günleri ile Ayvalık - Destek Tasarım Akademisi bünyesinde sinema programlarını, danışman sıfatıyla gerçekleştiriyor, Uluslararası Af Örgütü, Mültecilerle Dayanışma Derneği ve Konak Kent Konseyi bünyesinde çalışma ve faaliyetlerine devam ediyor. Mülteciler üzerine bir kısa film ile uzun metraj sinema filminin proje ve danışmanlığını da sürdürmekte. Başta sinema olmak üzere arkeoloji, edebiyat, resim, antika objeler, klasik müzik özel ilgi alanlarıdır.

Caner FİDANER: Öyküler, denemeler, sinema yazıları kaleme alıyor. İlk öykü kitabı Kalem Kutusu 2014'te basıldı. 2006'dan bu yana blog sahibi. Hekim, halk sağlıkçı. 1954'lü. İzmir'de yaşıyor.

Mürgan ÖLMEZ IŞIK: Doğum tarihi 1965. İzmir'de yaşıyor. Dershane ve devlet okullarında felsefe grubu öğretmenliği yapmıştır. Halen bir devlet okulunda öğretmenlik yapmakta ve felsefe, sinema, siyaset, edebiyat, müzik vb. birçok alanda hazırladığı fotoğraflı bulmacalardan oluşan www.fotobulmaca.com sitesini yönetmektedir. Ona göre, "sinema, 'gerçeğin' perdedeki tanımıdır."

Hasibe ÖZDEMİR: 1968 Eskişehir doğumlu. Liseyi Endüstri Meslek Lisesi Elektronik Bölümünde, üniversiteyi Ege Üniversitesi Hemşirelik Fakültesinde bitirdi. Dokuz Eylül Üniversitesinden öğretmenlik formasyonu ve Aile Danışmanlığı sertifikası sahibi. On bir yıl çocuk ve ergenlere yönelik bir bağımlılık merkezinde çalıştı. Bu yıl Ege Üniversitesi Çocuk Psikiyatrisi Bölümü'nden emekli oldu. Sinema ve edebiyat, hayatı daha güzel yaptığına inandığı iki sanat dalı. Okumayı seviyor, ara ara kısa öyküler yazıyor. Öyküleri Varlık dergisi ve çeşitli dergilerde yayımlandı. 2014 yılında bir öyküsüyle 3. Homeros Kısa Öykü Yarışması'nda birincilik kazandı. Ayrıca aylık olarak çıkan İzmirLife dergisinde "İnsan Hikayelerim" adıyla yazılarını paylaştığı bir köşesi var.

Hüseyin ÖZGÜR: 1956 Izmir doğumlu. Ankara Universtesi Hukuk Fakültesini bitirdi. Avukatlık yapıyor. İzmir Barosu'nda ve bir çok demokratik kitle örgütünde çalıştı, buralarda yöneticiliğin yanısıra yayıncılık ve yazarlık da yaptı. Uzun yıllardır yazdığı ve " suda iz" olarak nitelediği dava dilekçeleri ve basın açıklamalarından sonra kendini daha mutlu olarak gördüğü sinema eleştirileri ve anılarını yazmaya çalışıyor.

Nilgün YÜRÜK: 1959 yılında doğdu. 1980 yılında Ankara Üniversitesi Siyasal Bilgiler Fakültesi'nden mezun oldu. Bankacılık sektöründe Organizasyon, Planlama ve Bilgi İşlem departmanlarında görev yaptı. Yirmi beş yıllık çalışma hayatından sonra emekli oldu. Şu anda web tasarımı üzerine esnek zamanlı çalışıyor. Kitap okumayı ve film izlemeyi seviyor. Yaşam boyu öğrenmenin değerine inanıyor.



Pasolini ve annesi (1955)

Ölümünün Kırkıncı Yılında Bir Cehennem Şövalyesi: Pier Paolo Pasolini

Bu kitap, hiç kimsenin girmeye cesaret edemediği yollarda kendi başına dolaşan bir sanatçıya adanmış. Hiç kuşkusuz **Pier Paolo Pasolini** büyük bir sinema yönetmeni ve senaryo yazarı, ama hepsi bu kadar değil. O aynı zamanda şair, oyun yazarı, edebiyat ve sanat eleştirmeni, siyaset düşünürü ve eylemcisi, sivil itaatsizlik ve direniş ustası, gazeteci, ressam, çevirmen…

Pasolini 2 Kasım 1975'te, 53 yaşında öldürüldüğünde dünyaya bıraktığı pek çok ürünün arasında on iki uzun film de vardı. Her biri yeni şeyler söyleyen bu filmler, Pasolini'nin yalnızca sinema sanatına değil, dünya kültürüne de armağanlarıydı. Elinizdeki kitapta, altı sinemasever o on iki filmi enine boyuna değerlendirerek ölümünün kırkıncı yılında bu özgün insana teşekkür ediyorlar.

Bu kitap gösteriyor ki, daha çok zaman tüketme aracı gibi görülen sosyal medyanın kalıcı sonuçları da olabilir. **Cult Movies & Soundtracks** 7 Kasım 2011'de kurulmuş ve bugün üye sayısı dokuz yüze ulaşmış bir feysbuk grubu. Yaşamlarını sinema sanatıyla zenginleştiren grup üyeleri, izledikleri filmleri birbirleriyle özgürce tartışıyorlar. Bu canlı ortamın ilk kalıcı ürünü olarak Pasolini kitabı ortaya çıktı, bunu yeni kitapların izlemesi sürpriz olmayacak.

CM
&S