

Pasolini'de Avangartlık, Popülizm ve Şiirsellik

Mukadder Aydın Çakır

Pasolini'de Avangartlık

I. Dünya Savaşı'ndan sonraki toplumsal karmaşa döneminde, Fransa'da başlayan Avangart (Öncü) sinema akımı temelde, sanatçının toplumuyla olan uyumsuzluğunun ve hoşnutsuzluğunun yarattığı gerilimin, imgelemde esinlenen cesaretle sınırsızca ifade edilmesi, daha önce hiç denenmemiş yöntemlerin ve konuların kullanılmasıyla geleneğe karşı çıkma, bir yandan da insanın dünyasındaki en anlamlı güdülerin keşfedilişi şeklinde biçimlenmiştir.

Avangartlık, Avrupa'da ilk ortaya çıktığı dönemde, "bilinçli vahşilik, kısmen sadistik, kısmen entelektüel taşlama"dır. Bunuel'in *Endülüslü Köpek*'te (1929) çıplak gözü usturayla yararak saldırganlık temasını vurgulaması buna bir örnektir.¹ Avangartlık'ın bir alt türü olan *Underground* (Yeraltı Sineması) 1960'tan sonra Amerika'da yayılırken, tecimsellikten kaçınmış, gerçekçilikten korkmamış, eski yapıyı yeni bir dille anlatmak istemiş, bunun sonucunda sanatın şiirsel imgelemden beslenebileceği gibi düşüncelerle ürünlerinin gişe rekorları kırmaması nedeniyle (bu zaten amaçlanmıyordu) kendiliğinden, Hollywood'a karşı sinema durumuna gelmiştir.

Pasolini, bu sinemaya yakınlığını şöyle anlatır: "*Underground sinema: Bir 'teşhir' olarak anlamlı bir ölüm arayan her gönüllü, ateş hattına girmeyi açıkça göze almak zorundadır. . . . Şehit yönetmenler, kendi seçimleri sonucu, stil açısından, sürekli ateş hattında bulunurlar; yani dilsel ihlaller cephesinde.*"²

Passolini'ye göre yaratıcı, kodlara sürekli meydan okuyarak kendini tehlikelerle karşı karşıya bira-

kır; düşmanın eline silah verir ve özgürlüklerini ancak bu cephede, yaşam içgüdüleri ile sonuna dek çelişerek gerçekleştirir, çünkü ona göre "özgürlük, ölümü seçme özgürlüğü dışında bir anlam taşımaz".³ Oysa yaşama güdüsü ve aşık olma özlemi de bize doğa tarafından verilmiştir. İşte bilginin ulaşamadığı derinliklerde, ruhta yaşanan bu çatışma, ancak yaratıcı birey tarafından belirgin duruma getirilebilir. Ölüm dürtüsünü açığa çıkaracak ölçülülük ve aykırı olana düşkünlük yalnızca yaratıcıda vardır. Bu nedenle, gerçek özgürlük, yaşam içgüdüsünden kaçınma ve ona zarar verme edimidir Pasolini için.

Pasolini kendi sanatını şöyle tanımlar: "*Gösterişli bir kendini yaralama edimi: Gündelik ve bilinen bir şey (yaşam) yerine, trajik ve bilinmeyen bir şeyi seçmek*".⁴ Gösterinin, teşhirin, özel bir önemi vardır burada, çünkü gösteri, yaratıcının, kendini skandala, ayıplanmaya, gülünçlüğe, belki de hayran olunmaya açmasıdır. Teşhir olmayınca, özgürlük de olmaz . . .

Passolini'ye göre, çalışmaları toplumda hoşgörülerle işbirliği ile karşılanan kişi yaratıcı olamaz; yaratıcının toprağı, toplumun güvenli kolları değil, düşmanın tehlikeli yurdu. Yaratıcı, yaşamla değil, ölümle iç içedir, iç içe olmalıdır. Yaşamı sonsuz bir kötümserlikle sever. Onun yaşamı sevmesi, hiç bir şeye inanmamasından kaynaklanır; çıkardan, yararcılıktan büyük bir aşkla kaçır yaratıcı. Bu nedenle çalışmaları, ırk düşmanlığı türünde tepkiler bile çekebilir. Oysa tepki çekmekten değil, çekmemekten korkmalıdır yaratıcı. Tepki çekmemesi, sesinin cırlılığının, sözlerinin anlamsızlığının göstergesidir ve yaratıcılığına gölge düşürür.

Pasolini'de Popülizm ve Şiirsellik

Avangartçılığa özgün yaklaşımından başka Pasolini'nin Popülizm'e yaklaşımı da çok farklıdır. Ona göre sanatçı, toplumbilimcilerin, eğitimcilerin, politikacıların vb. kesinlikle karşısında yer alırken, yer almayken, seyircide ikinci bir yaratıcı ruh yaşar. Gerçek seyirci, tâbi olmayanlardan, yaşam güdüsünün düzenine zarar verenlerden oluşur. Bu düzen, egemen etğin kurduğu düzendir ve sürdürülmesinde, var olmasında gündelik yaşam güdüsünün belirleyiciliği söz konusudur. Bu düzenin tek bozucusu olarak, ölüm, bir şantaj ve tehdit ögesidir. Bu nedenle, Pasolini, ölümle açıkça flört etmeyi, yaratıcılığın kökeni, kaynağı, can damarı sayar. Çünkü bu flörtü yapabilenin, kaybedecek hiçbir şeyi yoktur; o kişi bu sayede köktenci ve yıkıcı olabilir, dönüşüme yönelik adımlar atabilir. Pasolini için 'gerçek seyirci' de ölme özgürlüğüne sahiptir. Ama onun farkı, bir başkasının, yaratıcının özgürlüğünden yararlanarak yaşamın düzeninden feragat etmesidir. Başka deyişle bu, sınırlı ve bağımlı bir özgürlüktür ama topluma karşı durarak elde edilmiştir. "Bu, tekler arasındaki bir ilişki içinde, karşıt değerler taşıyan güdülerin ve dinsel (ancak mezhepci değil) bir merhametin gölgesinde gerçekleşir."⁵

Yaratıcı, bitişiklik ve benzerlik ilişkilerini şiddetle altüst ederek izleyicinin beklentilerini açıkça hayal kırıklığına uğratar. Günümüz yönetmeni, bu düş kırıklığını, "kod-ihlalleri" ile yaratmak zorundadır; "Yaratıcının özgürlüğünden anlamamız gereken şey, sado-mazohist bir teşhircilik - ki bu, hayasızlık ve kışkırtıcılık (cezası skandaldır bunun) sayesinde kodlardan kurtulmuştur - [olup] kurgu masasında gün ışığına çıkar ve orada incelenmelidir."⁶ Bu işlem için "baskı, utanç, dilsel özgürlük" diğer yana konmalıdır. Yaratıcının çektiği azap, içinde haz bulunan bir azaptır.

Pasolini, bir halk ozanı olarak seyirciye sırtını dönmez, ama popülizmin tuzaklarına da düşmez. Küçük burjuva aydınlarını her zaman eleştirirken, burjuva olmayan kesimlerde saflığın yaşadığına inanır. *Teorama* (1968) filminde, yıkıma uğramayıp dönüşen tek kişi, hizmetçi kadındır. Ama Pasolini, yalnızca "bir film" izlemek için bilet alan izleyiciyi bölükle ve sinema düşmanlığı ile itham eder haklı olarak. Yaratıcının amacı, bu bilinçsiz izleyiciyi yaralamaktır. Pasolini'nin böyle bir amaçla çektiği ve büyük tartışmalara konu olan *Salo veya Sodom'un 120 Günü* (1975) irkiltici sahneleri ile kolay kolay izlenemeyen, izleyiciyi sınavan, rahat koltuğunda onun beynini ve tüm benliğini uyaran bir film etkisi yapar.

Pasolini'nin Popülizm'e düşmemesinin bir nedeni de Şiir Sineması'nın peşinde olmasıdır. Şiir-dili

çok esnek, büyük olanaklar taşıyan bir dildir. Şiir-dili dışında bir de düzyazı-dili vardır ki bu ikisi arasında değer ya da öz bakımından hiç bir ayırım bulunmaz. Aralarındaki fark, bazı tekniklerin, (örneğin uyak) ya da bazı dilbilgisi ustalıklarının düzyazı dilinde hâlâ kullanılıyor olmasıdır. Yalnız, sinemada şiir-dili ile düzyazı-dili arasındaki ayırım pek açık değildir. Ancak, belki şöyle bir görgül ayırım yapılabilir: Sinemada şiir-dili, "alıcı"nın fark edildiği bir dildir. Düzyazı-dilinde alıcının ya da yaratıcının varlığı kolay kolay hissedilmez. Bu dilde optik kaydırmalar, bilerek yapılmış uyuşumlar vardır. Şiir-dili doğalcı değildir; oysa düzyazı dili doğalcıdır. Sinemanın da kendi öz işleyişinde, vazgeçemediği bir doğalcı yan vardır. Pasolini'ye göre, bu sorunu çözmek için sinemacı ilk olarak görüntülerle bir dil yaratmalıdır. Bunlar görsel amaçlı, konuşulmayan, varsayıma dayalı ve gerçeğin içinden ayıklanarak çıkarılmış, görsel sözcük hazinesidir. Görüntü-imlerle haberleşecek insanların dilidir bu. İkinci olarak da sinemacı "kendi görüntülerini, kendi dilini, kendi 'söz'ünü, yani kendi şiir dilini yaratır."⁷ Bu durumda da sinema, doğalcı sınırdan tam anlamıyla kurtulamayacaktır; bu sınır az da olsa hep bulunacaktır.

Şiir-sinemada öyküden gittikçe uzaklaşılır; sinema-öykülerinin yerini sinema-şiiri alır; son amaç, baş kahraman, nesnelere ve olaylar değil, deyiştir. Sözler, sinemada öykünün yok olması, şiirin egemen olması demektir.

Pasolini'nin *Aziz Matyas'a Göre İncil*'i (1964) şiir sinemasının tipik örneklerindedir. Pasolini bu filmde "dolaylı özgür söz"ün (*discours libre indirect*) peşinde olduğunu söyler, çünkü hem İsa'yı anlatmak ister, hem de kendisi bir tanrıtanımazdır. Bu çelişkiyi çözebilmek için Pasolini, inanan birinin ruhunu içinde hissetmiş, onunla bütünleşmiştir. Başka deyişle, kendinin tam tersi olan biri aracılığıyla bir anlatım yolu bulmuştur. Bu da, onun deyişimi ile, 'dolaylı özgür söz'dür.

Bu şiir sineması, tüketilmesi kolay olmayan yapısıyla, tıpkı şiir gibi en çok ik üç bin kişiye seslenerek kitle kültürünün eşitleştirici, sözde demokratik sürecine karşı direnme olanağı yaratmış olur.

Hıristiyanlık'la Marksizm'in Kardeşliğinden İlk Günaha...

"Batı kültürünün çıkmazı insanın tinsel yaşamını boğuyor. Doğal ki, sanatçının işlevlerinden biri, insanın gerçek sesini dinlemesidir."⁸

Din ile ideoloji, Pasolini'nin sanatını belirleyen iki önemli kaynaktır. Pasolini din ile mistik, tinsel, kutsal olanı, ideoloji ile siyasal ve toplumsal olanı yorumlar. O hem bir Hıristiyan, hem de bir Marksist'tir ama birbirine zıt görünen bu iki alanda aynı şeyi arar ve bulur, çünkü insan değerlerine inanır, insanın sesini bulmaya çalışır. Bunlar dürüstlük, kardeşlik, erdemlilik gibi insana özgü değerlerdir; başka deyişle, burjuva kapitalist toplumun tüketim kültürü ile içi boşaltılmış, insanın hayatından kopararak alınmış olan değerlerdir.

Pasolini, bu sürece karşı inatla savaşıma verdiği inandığı için Marksizm'e taraf olur; Marksizm'te ters gibi görünen Hıristiyanlık'a ise kapitalizmin yok ettiği bu ruhun canlandırmaya çalışan İsa öğretisinden dolayı yakınlık duyar. Kutsal Olan'la bağını şöyle açıklar: "Kutsal Olan gerçek olandır. Asıl gerçekçilik benim ön uğraşım olan bir şeydir. Bütün eserlerim, insan varlığının kutsal olanla bağıntılarına ve gündelik yaşam içindeki kutsallığın araştırılmasına yöneliktir. Kapitalist burjuva toplumun ezme için elinden geleni yaptığı, ama her zaman bir yolunu bulup ortaya çıkabilen bir şeydir bu."⁹

İnsanın gelecekte tahakkümsüz bir hayat yaşayacağına duyulan umudun capcanlı olduğu bu satırlara benzer düşüncelerini Pasolini, mitolojik kaynaklı filmi *Medea* da (1970) At-Adam'a söyletir. Buradaki cümlelerde de onun, klasik anlamda dinin değil, insan ruhunun kurtuluşunun peşinde olduğu apaçık ortaya çıkar.

Pasolini, yorumlarında dinselikle erotizmi bağdaştırmayı da başarır. Dindeki ilk günah cinsel içerikli bir günahdır: Cinselliği tâniyan insan cennetten kovulmuştur ama bundan sonra başı beladan kur-

tulmamıştır; tıpkı Pasolini'nin cinsel tercihinden dolayı aforoz edilmesi gibi. Burjuvazi, faşizmden daha yıkıcı olan "hedonist ideolojinin hoşgörüsü"ne dayalı olarak oluşturduğu ikiyüzlü ve baskıcı dünyada, insanın cinsel seçim hakkını elinden almış, heteroseksüelliğe yaslandığı "aile" kurumu ile mülkiyetin egemenliğini yasallaştırmış, buna uymayanları, yani yalnızları ve heteroseksüel olmayanları toplum dışına iterek en ağır biçimde cezalandırmıştır.

Pasolini, bu gerçeklere karşı protestosunu *Yaşam Üçlemesi* denen üç filmde dile getirir: *Decameron* (1971), *Canterbury Öyküleri* (1972), *1001 Gece Masalları* (1974). Bu filmlerde cinsellik, özellikle erkek cinselliği, korkusuzca ve sakınmasızca sergilenir. Atilla Dorsay'ın da belirttiği üzere, bu filmlerin cinselliği "günah" ve "ayıp" öncesi bir cinseliktir: ilkel, proleter, utanmasız ve çekincesiz bir cinsellik. İnsan, çıplaklığından hiçbir şekilde utanmaz. En son filmi *Salo veya Sodom'un 120 Günü* (1975) bu üçlemeyi bütünlükte.¹⁰

Pasolini bunlardan önce çektiği *Teoremda* (1968), cinsellik ekseninde burjuva dünyasının allak bullak oluşunu cesaretle anlatmış, kofluğunu nedeniyle bu dünyanın, bir konukla bile kolayca yıkılabileceğinin mesajını/ umudunu vermiştir. Hem *Teoremda* da hem de *Domuz Ahır* (1969) filminde Pasolini'nin siyasal ve dinsel görüşlerini aktarmak için erotizm, şiddet ve yozlaşma öğelerini kullanması, Katolik Kilisesi'nin tutucu kesimi ile çatışmasına yol açmıştır. Tüm bunların sonucunda, "ateş hattı"ndan, "dinsel ihlaller cephesi"nden hiç çıkmadığı için Pasolini, anlamlı bir özgürlük arayışının ne denli önemli olduğunun farkında bir sanatçı olarak yaşamış, ölümünden sonra da bir çok tartışmanın odağında kalmıştır. □

Notlar

1. İhsan Kabil, "Underground Üstüne Serbest Okuma", *Ve Sinema*, No. 6, s. 29.
2. P. P. Pasolini, "Popüler Olmayan Sinema", çev. Cemal Ener, *Ve Sinema*, No. 6, s. 94.
3. P. P. Pasolini, *a.g.y.*, s. 90.
4. P. P. Pasolini, *a.g.y.*, s. 90.
5. P. P. Pasolini, *a.g.y.*, s. 92.
6. P. P. Pasolini, *a.g.y.*, s. 92.
7. P. P. Pasolini, "Sinemada Şiir Dili Nesir Dili", çev. Nejat Özön, *TDK Sözlüğü Sinema Özel Sayısı*, Cilt XVII, s. 505.
8. Jonas Mekas, *Ve Sinema*, (No. 6, s. 47)
9. P. P. Pasolini, aktaran Atilla Dorsay, "Pasolini: Geçmişin Birikimiyle Çağı Yansıtmayı Deneyen Bir Sanatçı", İstanbul Kültür ve Sanat Vakfı 1992 Yılı Sinema Festivali *Pasolini Özel Eki*, s. 10.
10. Atilla Dorsay, *a.g.y.*, s.12.

Kaynakça

- Dorsay, Atilla, "Pasolini: Geçmişin Birikimiyle Çağı Yansıtmayı Deneyen Bir Sanatçı", İstanbul Kültür ve Sanat Vakfı 1992 Yılı Sinema Festivali *Pasolini Özel Eki*.
- Gevgili, Ali, *Çağın Sorgulayan Sinema*, Bağlam Yay., İstanbul, 1. Basım, 1989.
- Jonas, Mekas, "Yeni Amerikan Sineması Üzerine Notlar"dan çev. Cemal Ener, *Ve Sinema*, No. 6.
- Kabil, İhsan, "Underground Üstüne Serbest Bir Okuma", *Ve Sinema*, No. 6.
- Onaran, Alim Şerif, *Sinemaya Giriş*, 1. Basım, 1986, Filiz Kitabevi, İstanbul.
- Pasolini, Pier Paolo, "Korsan Yazılar", çev. Ahmet Cemal, *Argos*, (Mart 1989), No. 7.
- Pasolini, Pier Paolo, "Popüler Olmayan Sinema", çev. Cemal Ener, *Ve Sinema*, No. 6.
- Pasolini, Pier Paolo, "Sinemada Şiir Dili ve Nesir Dili", çev. Nijat Özön, *TDK Sözlüğü Sinema Özel Sayısı*, Cilt XVII, (1967-1968).