

## PASOLİNİ SİNEMASINDA ESTETİK VE POLİTİK ARAYIŞLAR

Janet BARIŞ<sup>1</sup>

<sup>1</sup>Nişantaşı Üniversitesi, Sanat ve Tasarım Fakültesi, Radyo-Tv Sinema Bölümü, İstanbul  
janet.baris@nisantasi.edu.tr

### Özet

Pasolini sineması ilk filminden son filme kadar birçok açıdan incelenebilecek, dönemi, tarihi ve ideolojik yapısıyla kendinden sonraki sinemacılar için de ilham olabilmüş bir sinemadır. Pasolini stili ve kendine özgü ideolojiyi sinemasına estetik bir biçimde yansıtması açısından hem öncü olmuş hem de sistemin içerisinde kendine yer bulabilmiştir. Her ne kadar sinemasını belirleyen biçim ve içerik tercihleriyle birlikte sistemin çok benimsemeyeceği bir sinema dili geliştirmiş olsa da sanatsal açıdan sinemaya kattıkları ve estetik anlamda geliştirdiği şiirsel dil onu her daim evrensel bir yönetmen olarak görmemizi sağlar. Bu makalenin amacı Pasolini sinemasının yol haritasını çıkararak ve kırılma anlarına işaret ederek, yönetmenin nasıl kendine özgü politik ve estetik bir yol oluşturduğunu gözlemlemeye çalışmaktır.

**Anahtar kelimeler:** Pasolini, Estetik, Sinema, Politika, Gerçekçilik.

### THE SEARCH FOR AESTHETICS AND POLITICS IN PASOLINI MOVIES

#### Abstract

Pasolini's cinema can be examined with political, historical and ideological point of views from the first film to the last film. He also inspired subsequent filmmakers with his art and style. It's important that Pasolini style and his own ideology combined with a strong aesthetic. Although his cinematography is not involved to the system with his extraordinary and poetic film language, it still has very important place in common cinema history. This article explores that Pasolini's cinema and his own style on film art and how the director tell stories with an individual way of aesthetic and politic perspectives.

**Keywords:** Pasolini, Aesthetics, Cinema, Realism, Politics.

### 1. GİRİŞ

Pasolini sineması ilk döneminden son dönemine kadar evrilmiş, gelişmiş ve entelektüel bir anlam kazanmış bir sinemadır. Kendisi de aynı zamanda şair olan Pasolini, daha kuluçkaya yattığı dönem diye tabir edebileceğimiz ilk döneminin ardından, üslubunun değiştirir ve daha sert ve keskin bir sinemanın önünü açar. Muhafız olduğu kadar estetik anlamda güçlü sineması Pasolini'yi dünya sinema tarihi içerisinde ayrı bir yere koymuş, sivri dili ile zaman zaman eleştirilmiş olsa da sinema sanatını estetik olarak geliştirdiği, yeni biçimler kattığı da kabul edilmiştir.

Sinemasını hem politik görüşü hem de cinsel kimliğiyle besleyen Pasolini aynı zamanda yazarlıktan yetişmiş bir yönetmandir. Pasolini sinemasında belirleyici olan, karakterlerin ve yaratılan dünyanın temellenişinde politik bir altyapı olmasıdır. Konular, karakterler değişse de yönetmenin ideolojisini, hayata ve sisteme karşı

duruşunu en ufak ayrıntılarda bile gözlemlemek mümkündür. Çekinmeden kendi iç dünyasını resimlerken, dış dünyada olan bitene de seyirci kalmamış kamerasının merceğine yerleştiği cesaretiyle kendi özgün sinemasal dilini oluşturmuştur.

Makalede yönetmenin filmlerinin sanatı açısından hangi dönemlere ne şekilde tekabül ettiği ve sanatsal olarak politika ile estetiği nasıl bir araya getirdiği tartışılacaktır.

### 1.1 İlk Dönem: Yeni Gerçekçi İzler (1960-1965)

Sinemayı tarihi boyunca sanat haline getiren Jean Renoir, Michealangelo Antonioni, Robert Bresson, Jean Luc Godard gibi birçok önemli yönetmen vardır. Bu yönetmenler gerek kullandıkları kameranın açısı, gerek çerçeveselendirme, gerekse de işlediği konuyu ele alış biçimleriyle görüntüleri sanatlaştırmış ve sinemayı başka bir yere getirmişlerdir. İtalyan yönetmen Pier Paolo Pasolini'nin de bu tabloda ayrı bir yeri vardır. Yarattığı şiirsel sinemayla farklı bir yerde durmuş, politik duruşu ve cüretkâr sahneleri ile adını sinema tarihine yazdırmıştır.

Pasolini'nin devrimci bir sinema dili vardır. Burjuva ve kenar mahallerde yaşayan insanlar arasındaki farkı ve çelişkiyi filmlerinde hep bir öfkeyle ele alan Pasolini ezilenlerin yanında durmuştur. Sistem ve ideoloji eleştirisi dine oranla hep daha baskındır. İtalyan Yeni Gerçekçi sineması etkisinde sınıf meselesini ele aldığı ilk dönemi ile sinema dilini yetkinleştirdiği ve burjuvaziye olan öfkesini gösterdiği ikinci dönemi Pasolini'ye özgü bir başkaldırıdır. Marx ve Freud'dan etkilenmiş olsa da aslolarak Gramsci'yi temel alır. Pasolini'ye göre sanayileşme öncesi işçi sınıfı kültürü önemlidir ve bu kültürün kapitalist modernizasyona dirençli, dini, mitik, estetik ve duygusal bir karakteri vardır (Zabel, 2017).

Pasolini'de sinemayı politik bir bakış açısına dönüştürme süreci özellikle din ve burjuvazi odaklı filmlerinde öne çıkar, yine de baskın olan burjuva eleştirisidir. Pasolini keskin bir dille eleştirdiği burjuvaziye çoğu zaman açık imgelerle eleştirmek yerine simgeleştirerek ve daha keskin, şiddetli örneklerle göstermeye çalışmıştır.

İtalyan Yeni Gerçekçilik Akımı'nda sinemacılar gerçek mekânlarda çekimler yapar ve belgesel tarzı kendine örnek alır. Kamera gerçeğin en iyi anını yakalamaya çalışır. Bu yüzden de Yeni Gerçekçi yönetmenler doğal ışık kullanmışlar, İtalya'nın savaştan zarar görmüş sokaklarında çekimler yapmışlardır. Oyunculukta ise olağan mimikler, doğallık tercih edilir. Önemli olan hikâyedir ve mizansenini oluşturan hikâye görselleştirilir (Önbayrak, 2016). Yeni Gerçekçilik Avrupa'daki diğer akımlarla karşılaştırıldığında politik özellikleriyle öne çıkar ve kuramsal anlamda hem yapım, hem de içerik düzeyinde sorgulayan ve her iki anlamda da tutarlı bir yapı çizen bir akımdır (Çelikcan, 2005). Pasolini'nin film çekmeye başladığı dönem İtalya'da Yeni Gerçekçi sineması eski parlak günlerini kaybetmiş olsa da hâlâ etkilidir. Pasolini Yeni Gerçekçi bir yönetmen olmamasına rağmen özellikle ilk iki filmi akımın birçok özelliğini barındırır.

Sinemada gerçekçilik, sinema bir sanat haline geldiğinden beri çeşitli kuramlar, kavramlar ve biçimsel denemelerle tartışılmıştır. Gerçekçiliğin nasıl ve ne biçimde kullanıldığı da bu anlamda tipik bir mesele haline gelmiştir. Parkan'a göre gerçeklik izlenimini yaratmak aynı zamanda seyirci üzerinde bir katharsis yaratmaktır. Seyirci duygusal olarak özdeşleştiğinde eleştirel bakma süreci sekteye uğrar. Böylelikle belge gerçekçilik ile kurmaca gerçekçilik birbirinden ideolojik olarak da ayrılır. Bu da sinemacıları geleneksel

sinemanın dışında bir estetik oluşturmanın yolu olarak gerçeklik izlenimini yıkma göreviyle karşı karşıya getirmektedir (Parkan, 2004). Pasolini ilk döneminde Yeni Gerçekçilik izleri taşıırken, daha öfkeli olduğu ikinci döneminde ideolojik olarak daha sert bir üsluba sahip olmuştur.

40'lı yıllarda Yeni Gerçekçi sinema İtalyanların tarihsel belleği açısından da önemli bir yer tutar. İlk iş olarak direnişe yönelirler, ikinci iş olarak da ülke sorunlarının toplumsal ve siyasal açıdan ele alıp ortaya konmasına çalışılır. Yeni Gerçekçiler İtalya'nın savaş sonrası gerçeğini eleştirel olarak ele almayı hedefler. Böylelikle çeşitli siyasal yönelimleri, toplumsal, ahlaksal hatta sanatsal deneyimleri de birleştiren ortak bir yaklaşım gelişir (Vincenti, 2015).

Pasolini'nin çektiği ilk film kendi yazdığı hikâyeden uyarladığı *Dilenci (Accattone, 1961)* adlı filmidir. Yeni Gerçekçi akımının izlerinin belirgin bir biçimde görüldüğü *Dilenci* filminde Roma'nın yoksul bir köyünde yaşayan bir kadın satıcısının öyküsü anlatılır. Tıpkı yeni gerçekçi akımda olduğu gibi ünlü olmayan oyuncular kullanılmıştır. İşsiz, dışlanmış insanlar aralarındaki gerginlik ile yoksulluk sonucu oluşan bunalım gözler önüne serilir. Baştan sona neredeyse sokakta geçer.

Yeni Gerçekçi yönetmenler özellikle sokağa inmiş ve savaş sonrasında oluşan gerçekliği en yalın biçimiyle aktarmaya çalışmışlardır. Pasolini sineması daha sonra farklı dönemlere evrilecek olsa da, Yeni Gerçekçilik kültürü içerisinde gelişmiş ve bu durum sinemasını da etkilemiştir. *Dilenci*'de de insanların gündelik hayatları ile işsizliğin, açlığın doğurduğu sonuçlar gerçekçi ve estetik bir biçimde ele alınmıştır. Pasolini'nin ilk dönem Yeni Gerçekçilik etkisindeki sineması, Pasolini'ye özgü sinemanın habercisi olmuştur. Çaresiz insanların psikolojisi, gündelik hayatta yaşadığı sıkıntıların dışavurumu incelikli bir şekilde anlatılmıştır.

İkinci filmi 1962 yapımı *Mamma Roma (1962)* adlı filmidir. Filmin başrolünde ünlü İtalyan oyuncu Anna Mangani oynamıştır. Filmde eski bir fahişe olan Roma Ana artık kendini oğluna adamak ister. Onu her türlü kötülükten korumak, bir üst sınıfa atlamasını sağlamak için elinden geleni yapar. Yine birçok yeni gerçekçi öğeye rastlamak mümkündür. İnsanlar savaş sonrası iş bulmakta zorlanmaktadır. Genelde dış çekim yapılmıştır. Köy ve kent ayrımını belirgin bir çizgiyle çizilmiştir.

Sinemada gerçeğe dair arayışları *Mamma Roma*'da devam etmiştir. Parkan gerçekliğin içinde alıcı yani kameranın algılayabileceği bir sır olabileceğini iddia eder. Yaşamın içinde böyle bir sır vardır ve yaşam gerçeğinin bir tıpkisuret'ini veren alıcının içinde değil, yaşam gerçeğinin içinde aranmalıdır. Pasolini'nin "olmanın tabii bir şey olmadığına, hatta tam tersine, esrarlı, mucizevi ve tamamen doğaldışı" olduğuna ilişkin görüşü de kuşkusuz, yaşam gerçeğinin içindeki bu sırı tekabül etmektedir (Parkan, 2004, s.23). Pasolini için yaşam içindeki bu sırrın içinde politika ve sınıf eleştirisi görünür biçimde ortaya çıkar. Özellikle Roma'da alt tabaka insanları anlattığı sahneler ve köy sahnelerinde açık bir burjuvazi eleştirisi mevcuttur. Ayrıca yine Mussolini ve Hitler'e göndermeler de dikkat çeker. Pasolini'nin edebiyatçı kimliği kendini yine hissettirir. Zaten Pasolini bu filmi kendi romanından yola çıkarak senaryolaştırmıştır. Zabel'e göre de Pasolini *Dilenci* ve *Mamma Roma* filmlerinde alt sınıfı, çalışan-emekçi sınıf ile bağdaştırarak, yoksul insanları emek ilişkisi üzerinden görerek değerlendirmiştir (Zabel, 2017).

Pasolini daha sakin görüldüğü bu ilk döneminde bir ana-oğul hikâyesinden yola çıkıp içinde gizli bir hiddet barındıran bir yoksulluk, çaresizlik hissi etrafında dolanmıştır. Mussolini sonrası, üzerinden vakit geçmiş

olsa bile halkın perişanlığını, mahalle aralarında çekilen sıkıntıyı çok yalın, sade ve güçlü bir dille aktaran yönetmen, sinema dilini oluştururken politik tarafını da belli etmiştir. Pasolini ilk filmlerinde Gramsci'den ilham aldığını kendi de dile getirir. *Mamma Roma*'da da yoksulluğun acımasızlığının yanında, insanın insana yaptığı, düzenin aynı sınıftan insanlar için bile bir ezen-ezilen ilişkisine dönüştüğü ve sistem çarklarının dışları arasında nasıl da ezildiğini küçücük, sıradan gibi görünen insan ilişkileri üzerinden yorumlamıştır.

Pasolini çektiği ilk filmlerin ardından yavaş yavaş sinema dilini oturtmaya başlamıştır. Tüm gözlerin kendisine çevrilmesini sağlayan ve Pasolini'nin sinema dilinin olgunlaşmasının habercisi olan film ise *Aziz Matyas'a Göre İncil*'dir. (*Il Vangelo Secondo Matteo*, 1964). Bu filmle birlikte Pasolini'nin sokaktan başlayarak gelişen sineması bir çeşit dinsel başkaldırıya dönüşmeye başlar ve politik olarak durduğu çizgiyi daha belirgin kılar.

*Aziz Matyas'a Göre İncil*, 1964'te gösterime girdiğinde Katolik dünyasında bir şok etkisi yaratmış, tüm gözlerin Pasolini'ye çevrilmesine neden olmuştur. Film aynı zamanda Filistin halkının acılarını da dile getirir. İsa yine bir kurtarıcıdır ama bu kez devrimci bir kurtarıcı rolü üstlenmiştir.

Pasolini doğru mekânı bulmak için Filistin'e kadar gitmiş ve daha sonra ülkesinin de çekim için uygun olduğuna karar vermiştir. Bunu Assisi Katedrali'ne yazdığı mektupta "*metin dışından ilave edilecek hiçbir görüntü ve hiçbir söze gerek yok. Çünkü bunlar İncil'deki şiirsel yüceliğe zarar veriyor*" diyerek açıklamıştır (Soykan, 1997, s.143). Film ilk gösterime girdiğinde anlaşılma ve protesto edilmiştir. Tüm bu tartışmaların ardından, 1964 Venedik Film Festivali'nde Jüri Özel Ödülü, ardından da Katolik Kilisesi tarafından verilen OCİC ödülünü almıştır. Film aynı zamanda görsel bir İncil olarak da değerlendirilebilir.

1966 yapımı *Şahinler ve Serçeler* (*Uccellacci Uccellini*) adlı film yine bir olgunlaşma göstergesidir. Film şiirsel dili ile dikkat çeker. 1966 yılındaki Pesaro Film Festivali'nin konusu "şiirin sineması"dır ve bu film sinema dili ile semiyolojik terminoloji açısından tartışılır. Filmde nerden gelip nereye gittiği belli olmayan baba oğul kilometrelerce yürürler. Yolda gördükleri her şeyin nedenini, sonucunu, kapitalist sistemi, din ve ahlak kurumunu sorgularlar. Film açık bir din ve ideoloji eleştirisidir.

*Kral Oidipus* (*Edipo Re*, 1967) ise uzun süre üzerinde durduğu bir projedir. Pasolini bu filminin en otobiyografik filmi olduğunu söylemiştir. Kökü Antik Yunan'a dayanan bu öykü için mekân olarak doğuyu tercih eden Pasolin, filmi Fas'ta çeker ve oyuncularını Araplardan seçer. Müzik ise Romanya halk şarkılarıdır. Bu şekilde dönemler, kültürler ve mekânlar birbirine karışır, Pasolini'nin birçok filmi gibi Freudyen izler taşır.

## 1.2 Kışkırtma Dönemi

Pasolini sinemasının politik bir kışkırtma sürecine girdiği dönem en sert döneminin de başlangıcı olmuştur. Bu dönemin ilk ürünü *Teorema* (1968) adlı romandan aynı adla uyarlanan *Teorema*'dır. Filmde yakışıklı ve genç bir adam kendilerine göre mutlu ve oldukça klasik bir yaşam süren zengin bir sanayicinin evine konuk olur. Elit bir sanayici, onun soğuk karısı, evin genç kızı ile delikanlısı ve hizmetçisi bile bu yabancıyı kendi bedenlerine ve ruhlarına sahip olmasına karşı koyamaz. Karşımıza çıkan cinsel ilişkiler yumağı bir burjuva ailesinin seksüel değer yargılarını yerle bir eden yıkımdır. Filmin İtalya'da yankı yapması gecikmemiş, hem tutucu kesim hem de aydın kesim ayağa kalkmış ve müstehcen olduğu gerekçesiyle yargıya gitmiştir.

Pasolini *Teorema*'da büyük ve görkemli gibi gözükken burjuva dünyasının aslında ne kadar kolay yıkılabilir olduğunu da anlatmaya çalışmıştır. Özellikle cinsellik ön plandadır. Burada cinselliğin üstlendiği bir işlev de burjuvazinin bilinçlenmesinde bir çeşit araç olmasıdır. Fakat ne olursa olsun artık çok geçtir. Çünkü Pasolini düşüncesine göre burjuvazinin kurtuluşu yoktur. Esrarengiz adam giderken arkasında artık kendine yabancılaşmış ve etrafındakilerle başa çıkma gücünü tamamen yitiren beş kişi bırakmıştır.

Kovacs *Teorema*'yı Pasolini'nin daha önceki filmleriyle karşılaştırır ve motiflerinin sistematik olarak dönüşmüş olduğunu iddia eder, diğer yandan da ilk dönemin resimsel çağrışımları yerinde durmaktadır. *Teorema*'nın kuramsal söylevi çoğu kez sözcüklerden ziyade simgesel ve bağımsız görsel ve akustik unsurların yardımıyla verilir. Film İncil'den de izler taşır, diğer yandan Sol Marksizm, Hristiyanlığın kurtuluş düşüncesi ve özellikle de gay politikası unsurlarının alışılmamış ve eşsiz bir birleşimidir (Kovacs, 2010).

Gerek *Kral Oidipus*, gerekse de *Teorema*, Pasolini'nin fikir ve düşüncelerini ideolojisini dışavuran, sanatsal çalışmalar olmalarının yanında kişisel bir dünyanın şiddet ve tutkusu ile içsel deneylerini barındıran şiirsel çalışmalarıdır. İster eve giren bir yabancı olsun, ister *Kral Oidipus* gibi tarihsel bir tragedyanın yola çıkışın, Pasolini sineması birçok açıdan politiktir ve politik olmanın izini çoğu mizansende gösterir.

Ryan ve Kellner'a göre toplumsal dünyanın temsil edilişi zaten kendiliğinden politiktir ve bunun için seçilen temsil tarzları, dünyaya karşı farklı politik duruşları da ifade eder. Her kamera konumu, her görüntü düzenlemesi, her montaj kararı ve her anlatısal seçim, yönetmenin çıkar ve arzularını barındıran bir temsil stratejisiyle ilgilidir (Ryan and Kellner, 1997)

Pasolini *Teorema*'nın hemen ertesi yılında çektiği *Domuz Ahır* (*Porcile*, 1969) filmiyle marjinal üslubunu korumuş ve dilini daha da sertleştirmeye başlamıştır. Filmde ortak bir temaya yönelen iki ayrı öykü vardır. İlk öykü doğayla iç içe yaşayan genç bir adamın yolu yaşadığı yere düşen yabancıları öldürüp açlığını gidermek için onları yemesiyle ilgilidir. İkinci öykü birbirini yok etmeye kararlı iki ticaret adamının birbirlerine yönelttikleri suçlamalar ve şantajlarla, çıkar çatışmalarını anlatır. Film iş adamlarından birinin oğlunun domuzlarla olan çarpık ilişkisi sonucu domuzun onu yemesiyle sona erer. Pasolini bu sapkın genç adam karakterini tesadüfen okuduğu bir psikanaliz kitabından bulmuştur. Pasolini yine alışılmış kurallar sınırını aşmış kendine özgü üslubuyla seyircisini bulmuştur. Film, Pasolini'nin insanın insanı yediği sisteme olan inancsızlığının göstergesi ve karanlık bir başkaldırıdır. Pasolini sineması artık bir yandan yetkinleşirken, bir yandan da hedef olmaya başlamıştır.

Pasolini daha sonra yeniden Antik Yunan tragedyelerine döner. Efsaneye olan ilgisi kadın mitosuyla örtüşür. *Medea* (1970) işte bu örtüşmenin ürünüdür. Euripides'in *Medea*'sı bin yılların ardından Pasolini'nin kamerasıyla yeniden canlanır. Öykü tek taraflı bir aşk, kaçış, kurtuluş ve kıskançlık öyküsüdür Medea kocası uğruna her türlü kötülüğü yapabilen, ihanete uğradığında çocuklarını bile öldürebilen, zalim bir annedir. *Medea* ve *Kral Oidipus* aynı mitolojiden çıkıp gelmişlerdir. Pasolini *Medea*'da da Oidipus'taki kültür çeşitliliğini yansıtır.

### 1.3 Yaşam Üçlemesi

*Pasolini'nin Decameron* (*Il Decameron*, 1971) *Canterbury Hikâyeleri* (*I, Racconti di Canterbury*, 1972) ve *Bin Bir Gece Masalları*'ndan (*Il Fiore Delle Mille e Una Notte*, 1974) oluşan *Yaşam Üçlemesi* yönetmenin gazete

ve dergilerde en sert yazılarını yazdığı kilise ve otoriteye en çok saldırdığı dönemin ürünüdür. Bu dönem erotizmin dozu da oldukça yüksektir. Pasolini'nin kendi iç yolculuğunun son aşamalarıdır. Üç filmde de karışık ve şaşırtıcı dekorlar kullanılmıştır. Cinsellik yine ön plandadır. Burada özellikle Pasolini'nin cinsel kimliğine de paralel olarak erkek bedenine yoğunlaşır. Pasolini sinemasında beden de kendi başına bir başkaldırı unsuru olma özelliği taşır.

Kovacs, sinemanın modern ayaklarını tartışırken Pasolini'nin sanatı yok etmekten ziyade sanat yapma yönünde açık ve sürekli bir istek duyduğunun altını çizer ve ılımlı bir radikalizm taşır. Kovacs'a göre Pasolini doğrudan, ideolojik bir biçimde kendini ifade etmek için filmlerinin sanatsal kompozisyonuna karşı çıkmayı gerekli görmez ve kavramsal düşünceyi farklı yönlerle ifade etmenin yollarını arar (Kovacs, 2010).

Üçlemenin ilk filmi Boccaccio'nun aynı adlı eserinden uyarladığı *Dekameron'un Aşk Öyküleri* adlı filmidir. Boccaccio ve Pasolini aynı sosyal sınıflara ve ideolojik kurumlara yüklenen iki sanatçıdır. Film Boccaccio'nun yapıtıdan uyarlanmış olmasına rağmen daha çok Pasolini'nin birikim ve fantezileriyle örülüdür. Pasolini bu filmle sinema yaşamının ilk uluslararası ödülünü, yani Berlin Film Festivali Jüri Özel Ödülü'nü almaya hak kazanmıştır.

Filmde, cinsellik doğal bir biçimde yansır ve çıplaklık ayıp ve ahlak normlarından soyutlanır. Pasolini burada insanoğlunun kendi bedeni ve coşkuları üzerine baskı uyguladığının altını çizer ve toplumsal-dini baskı kurumlarını eleştirir. Filmde Pasolini'nin bu kurumların parçalanıp, yıkılmasına duyduğu istek de açıkça dile getirilmiştir (Soykan, 1997).

Üçlemenin ikincisi İngiliz toplumunun unutulmuş Orta Çağ yazarı Geoffrey Chaucer'in *Canterbury Hikâyeleri* adlı eseridir. Kitap, Orta Çağ karanlığında kilise yönetiminin uygulamaları, diğer sosyal sınıflar üzerindeki acımasız otoritesine eleştirel bir dille yaklaşmıştır. Bu filmde yönetmen, görsel dilini tam bir şölene dönüştürmüştür. Çıplaklık ve cinsellik artık Pasolini kamerasında rahatça dolaşmaktadır. Film uluslararası arenada da başarısını gösterir ve Berlin Film Festivali'nde bu kez Altın Ayı ödülünü kazanır.

Doğu'nun gizemli ve egzotik dünyası ile oluşturulmuş 1974 yapımı *Bin Bir Gece Masalları* üçlemenin son durağıdır. Pasolini'nin erotik dünyası bu kez Arap uygarlığıyla bütünleşmiştir. Pasolini filmi 'toz toprak ve tozlu yüzler arasında tamamen realist bir film yaptım, ama aynı zamanda görsel bir şölen' diyerek tanımlar (Soykan, 1997, s. 150). Filmin birçok sahnesi kesilmiş ve ancak 18 yaş sınırı getirilerek sansürden kurtulmuştur. Film Pasolini'ye Cannes Film Festivali'nde Altın Palmiye ödülünü kazandırmış ve birçok çevreden övgüler almıştır.

*Salo ya da Sodom'un 120 günü* (*Salo o le 120 Giornate di Sodoma, 1975*) Pasolini'nin son filmi ve en cüretkâr yapıımıdır. Cinselliğin ve ideoloji eleştirisinin doruğa ulaştığı film, Pasolini'nin varış noktası olarak da değerlendirilebilir. Marki De Sade'in aynı adlı eserinden uyarlanan ve yazarın uzun tutukluluk yıllarında cezaevinde yazdığı bu kitap 'lanetli kitap' olarak görülmüş ve Pasolini'nin yönettiği filmi de adeta bir 'lanetli film'e dönüşmüştür. Film Pasolini'nin vasiyet filmi olarak da değerlendirilmiştir.

Film ana yapıttaki gibi üç bölümden oluşur. Bunlar Cinsel Deneyler, Pislik Bölümü ve Kan Bölümleri'dir. Pasolini bu üç bölümle Dante'nin *İlahi Komedya'sına* gönderme yaptığını da kendi söylemiştir. Bir kral, bir dük, bir başbakan ve bir rahip Mussolini'nin kuzeyde kurduğu 'Salo' kasabasında bir şatoya kapanmışlardır.

Salo Mussolini'nin yenilgiden sonra kısa bir süre için faşist iktidarını sürdürdüğü yörenin adıdır. Bu şatoya seçkin ailelerden seçilmiş, genç kızlar ve delikanlılar getirilmiştir. Kral, dük, başbakan ve rahip şatoya getirdikleri bu insanlar üzerinden sadist emellerini gerçekleştirebilirler. Bir kurban ya da denek gibi üzerlerinde her türlü arzu ve işkencelerini uygulayan sistemin temsilcisi bu dört kişi, direnenleri hemen öldürtmektedir. Bu kurbanların da yaşamak için itaatten başka çareleri yoktur.

Pasolini iktidarı ve iktidarın gücünün sonuçlarını anlatmaya çalışmıştır. Bunu yaparken yine kendi üslubundan yararlanmış. Anlatmak istedikleri için kendi sinema dilini kullanan Pasolini belki de en çok bu yüzden eleştirilmiştir. Pasolini'nin yapmak istediği faşizme duyduğu kin ve öfkeyi açıkça ortaya koymaktır. Faşizmi çok sert bir biçimde ele alan Pasolini çürümüşlüğü ve yozlaşmışlığı artık meta haline gelmiş insan bedeni üzerinden verir.

Ulus Baker filmin Pasolini için bir arınma olduğunu düşünür ve aslında bu arınmayı cinsellik üzerinden olumlamak yerine eleştirir. Yine de filmi seyrettikten sonra ondan kurtulamayacağınız altını çizer. Baker'e göre filmin en dehşet verici, tüyler ürpertici ve mide bulandırıcı sahneleri aynalardan yansır. Her şeyi gösteren şeye ayna deriz. Film her şeyi göstermez, ama ayna illa ki karşısındakini göstermekle yükümlüdür. Bu yüzden *Salo* Pasolini'ye göre zaten "imkânsız bir filmidir." (Baker).

Film Pasolini'nin birçok filmi gibi olay olmuştur. Fakat Pasolini'nin sonunu getiren farklı sonuçlar da doğurmuş, yasaklanmıştır. Pasolini filmin Fransızca versiyonu için Paris'e geçmiştir. 1 Kasım günü Roma'ya dönen Pasolini'nin parçalanmış ve üzerinden arabayla geçilmiş cesedi yol kenarında bulunmuştur. Cinayeti bir genç üstlenmesine karşın sır perdesi bugün de aralanabilmiş değildir. Film Pasolini'nin ölümünden sonra Fransa'da halka gösterilmiş ve çok etkisi yaratmıştır. Eleştirmenleri ikiye bölmüştür. Daha önceden Pasolini yakınında duran Roland Barthes ve Italo Calvino gibi yazar ve eleştirmenler bile filmi değerlendirmekte güçlük çekmişlerdir. Pasolini'nin hem şiirsel hem de politik olarak adlandırabileceğimiz sineması *Salo* ile son bulmuştur.

## 2. SONUÇ

Pasolini ilk filminden son filmine kadar sinemasal anlamda farkı eğilimler göstermiş, farklı konularda film çekmiş olsa da temelde sistemin dışında kalmayı yeğleyerek sinemasını sistem içi bir başkaldırı unsuru haline getirmiştir. Bunu da en belirgin biçimde burjuva eleştirisiyle göstermektedir.

Gordon'a göre Pasolini sinemasının biricik niteliği, filmlerinde stilistik bir ritmi olmasıdır. Filmleri tarihsel travmaların çözümüne ayna tuttuğu gibi, kendine özgü radikal ve ideolojik bir dil geliştirmeyi de başaran filmlerdir (Gordon, 1996).

Pasolini ne tür film çekerse çeksin, karakterleri proleterdir. Özellikle ilk dönem filmlerinde bunu açık bir şekilde değerlendirmek mümkündür. Zabel'e göre Pasolini, sonraki döneminde filmlerine yerleştiği dokuya mekânları katarak ve karakterlerin de hikâyeleriyle proleterliği anımsatır. Örneğin *Şahinler ve Serçeler* filmi geniş bir proleter anlam yüküldür. Bazı filmlerinde ana karakter burjuva da olsa faşizm kritik edilir. *Teorema*'da burjuvanın rolleri ile çalışan sınıfın rollerini yeniden hatırlarız. Bu süreci, yarattığı karakterler, onların hikâyeleri ve filmde kullandığı mekânlarla da tamamlar (Zabel, 2017).

Pasolini en keskin ve sert eleştirilerini sinema üzerinden yapmış, bunu yaparken de estetiği gözardı etmemiş, sinemasıyla şiirsel bir üslup yaratabilmiştir. Bunu yaparken de gerçekler üzerinden yola çıkmış, estetiğini gerçeklik üzerinden kurmuştur. Daha ilk filminde estetik anlatımı yakalayan Pasolini, en aşırı ve cüretkâr anlatımlarında bile kaba bir anlatım kullanmamıştır. Filmlerinde yer alan politik arayışları, sinema sanatının estetiğinden bağımsız değildir. Pasolini yarattığı sinema diliyle bugün hem İtalyan, hem de dünya sinemasında farklı bir konumdadır.

### 3. KAYNAKÇA

**Baker, U.** 'Salo ya da Sinemanın Yüz Yılı'

<http://www.korotonomedia.net/kor/index.php?id=21,250,0,0,1,0>

**Çelikcan, P.** (2005). Avrupa Sineması ve İtalyan Yeni Gerçekçiliği. *Toplumbilim: Avrupa Sineması Özel Sayısı*, (18)

**Gordon, R. S. C.** (1996). Pasolini. Oxford University Press.

**Kovacs, A. B.** (2010). *Modernizmi Seyretmek*. Çev. Ertan Yılmaz. Ankara: De Ki Yayınları.

**Parkan, M.** (2004). *Brecht Estetiği ve Sinema*. İstanbul: Don Kişot Yayınları.

**Ryan, M. and Kellner D.** (1997). *Politik Kamera*. Çev. Elif Özsayar. İstanbul, Ayrıntı Yayınları.

**Soykan, F.** (1997). "Geçmişten Gelen Güç Pier Paolo Pasolini" *Avrupalı Yönetmenler*. Ankara: Kitle Yayınları, s.135-155

**Önbayrak, N. U.** (2016). Sanatta Gerçeklik İçerisinde İtalyan Yeni Gerçekliği. *Marmara İletişim Dergisi*, 13(13), 187-203.

**Vincenti, G.** (2015). *Sinemanın Yüzyılı*. Çev. Engin Ayça. Evrensel Basım Yayın.

**Zabel, G.** (2017). "The Ashes of Gramsci" *Sinefilozofi Dergisi*, Cilt 2, Sayı 4, s.111-123