

T.C.
İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RADYO TELEVİZYON SİNEMA ANABİLİM DALI

YÜKSEK LİSANS TEZİ

**FEDERICO FELLINI FİLMLERİNDE
ANLATIM ÖZELLİKLERİ**

CİHAN EMRE TANÇ

2501111373

TEZ DANIŞMANI

PROF. DR. BATTAL ODABAŞ

İSTANBUL, 2015



T.C.
İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ



YÜKSEK LİSANS
TEZ ONAYI

ÖĞRENCİNİN;

Adı ve Soyadı : CİHAN EMRE TANÇ Numarası : 2501111373
Anabilim Dalı / Anasanat Dalı / Programı : RADYO TV SİNEMA / YÜKSEK LİSANS Danışmanı : PROF. DR. BATTAL ODABAŞ
Tez Savunma Tarihi : 09.10.2015 Saati : 10.00
Tez Başlığı : FEDERICO FELLINI FİLMLERİNDE ANLATIM ÖZELLİKLERİ

TEZ SAVUNMA SINAVI, İÜ Lisansüstü Eğitim-Öğretim Yönetmeliği'nin 36. Maddesi uyarınca yapılmış, sorulan sorulara alınan cevaplar sonunda adayın tezinin KABULÜNE OYBİRLİĞİ / OYÇOKLUĞUYLA karar verilmiştir.

| JÜRİ ÜYESİ | İMZA | KANAATİ (KABUL / RED / DÜZELTME) |
|--|------|-------------------------------------|
| 1- PROF. DR. NİLÜFER TİMİSİ NALÇAOĞLU | | KABUL |
| 2- PROF. DR. BATTAL ODABAŞ | | Kabul |
| 3- YRD. DOÇ. DR. HALE TORUN | | KABUL |

| YEDEK JÜRİ ÜYESİ | İMZA | KANAATİ (KABUL / RED / DÜZELTME) |
|---|------|-------------------------------------|
| 1- DOÇ. DR. İLKAY NİŞANCI | | |
| 2- YRD. DOÇ. DR. HALDUN NARMANLIOĞLU | | |

DÜZELTMELER

Tez'in belirli bölümlerinde düzeltmeler yapılmıştır. Bunlar;

- Federico Fellini Filmlerinde Anlatım.Sayfa 17
- Sylvia Karakteri.Sayfa 77-
- Steiner Karakteri
- Emma Karakteri
- Sekiz Buçuk
- Guido Karakteri
- Sonuç

FEDERICO FELLINI FİLMLERİNDE ANLATIM ÖZELLİKLERİ

CİHAN EMRE TANÇ

ÖZ

Bu çalışmada İtalyan Sinema Yönetmeni Federico Fellini'nin filmlerinde kullandığı genel anlatım özellikleri üzerinden yönetmenin sinema anlayışı incelenmiştir. Yönetmenin, Yeni Gerçekçilik akımı içerisinde başlayan sinema anlayışının genel özellikleri ve yaşadığı dönüşüm ele alınmıştır. Fellini öncesi dönemde, İtalyan Sinemasını şekillendiren akımlar değerlendirilmiş, bu akımlara ait anlatımsal özellikler açıklanmıştır. Fellini'nin filmografisinde yer alan filmler anlatım tarzı bakımından incelenmiştir. Filmlerinde insan ve mekan ilişkisi üzerinde durulmuştur. Fellini'nin kadrajında mekan kullanımının görsellikle ilişkisi açıklanmıştır. Filozof Mikhail Bakhtin'in Karnaval kuramından yola çıkılarak Fellini'nin filmlerinde “Karnavalesk” özelliklere değinilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Fellini, İtalyan Sineması, Yeni Gerçekçilik, Karnavalesk, Roma

EXPRESSION FEATURES IN FEDERICO FELLINI'S FILMS

CİHAN EMRE TANÇ

ABSTRACT

In this study, the Italian director Federico Fellini's sense of cinema is explored through narrative features in his films. Director's general characteristics and the conversion that he live in his sense of cinema are discussed in which begins with the new realism. The cinema trends which shaping the Italian Cinema before Fellini, was researched and the narrative feautres which belongs to that trends are evaluated. Movies are appearing in Fellini's filmography are explored in terms of expressive style. Focuses on the relationship between human and space in his movies. Using of the space and it's relationship between visuality explained in Fellini's frame. Based on the carnival theory of philosopher Mikhail Bakhtin, carnivalasque features in Fellini's movies has been examined.

Anahtar Kelimeler: Fellini, İtalian Cinema, New Realism, Carnivalesque, Rome

ÖNSÖZ

Federico Fellini 1950-1990 yılları arasında 25 filme imza atmıştır. Bunun yanı sıra 50 civarı filmin senaryosunda da adı geçmektedir. Kendisini İtalyan Yeni Gerçekçiliğinden ayırıp, kendi tarzını oluşturduğu gerçek üstücü sayılabilecek bir noktaya evrilmiştir. Türkiye’de Fellini üzerine yapılmış araştırmalar son derece kısıtlıdır. Fellini üzerine çok sınırlı sayıda Türkçe kaynak bulunması sebebi ile, bu araştırmada daha çok İngilizce kaynaklardan yararlanılmıştır. Fellini’nin, Auteur sinemayı en iyi örneklendiren yönetmenlerden biri olduğu inkar edilemez. Kariyerine, Yeni Gerçekçilik akımı içerisinde başlayan bu yönetmenin çektiği “La Strada” (1954) filminden sonra bu akımın etkisinden tamamen çıktığı gözlemlenmektedir. Bu tez çalışmasının amacı; Fellini’nin anlatım biçiminin nasıl değiştiği ve kendisini Yeni Gerçekçilik’ten ne ölçüde soyutladığını incelemektir.

Bu çalışmamı fikir aşamasından itibaren destekleyen ve titizlikle inceleyip katkıda bulunan tez danışmanım Prof. Dr. Battal Odabaş’a teşekkür ederim.

İSTANBUL 2015

CİHAN EMRE TANÇ

İÇİNDEKİLER

| | |
|--|-----|
| ÖZ | iii |
| ABSTRACT | iv |
| ÖNSÖZ | v |
| GİRİŞ | 1 |
| 1. FELLİNİ ÖNCESİ DÖNEM | 5 |
| 1.1. İtalyan Sinemasının İlk Yılları | 5 |
| 1.2. Beyaz Telefon Filmleri | 6 |
| 1.3. Yeni Gerçekçilik Akımı | 6 |
| 2. FELLİNİ ÖNCESİ SİNEMA'DA ANLATIM | 12 |
| 3. FEDERICO FELLİNİ FİLMLERİNDE ANLATIM | 17 |
| 3.1. Fellini'de Kadraj | 22 |
| 3.2. Fellini Filmlerinde Mekan | 26 |
| 3.2.1. Roma Şehri | 29 |
| 3.2.2. The City Of Women (1979) | 42 |
| 4. FELLİNİ FİMLERİNİN ANALİZİ | 44 |
| 4.1. Beyaz Şeyh (Lo Sceicco Bianco,1952) | 44 |
| 4.2. I Vitelloni | 45 |
| 4.3. La Strada (Sonsuz Sokaklar) | 46 |
| 4.4. La Notti di Cabiria (1957) | 53 |
| 4.5. Amarcord | 65 |
| 4.6. La Dolce Vita - Tatlı Hayat (1960) | 74 |
| 4.6.1. Sylvia Karakteri | 78 |
| 4.6.2. Steiner Karakteri | 83 |
| 4.6.3. Emma Karakteri | 85 |

| | |
|--------------------------------------|-----|
| 4.6.4. Otto E Mezzo (8/5, 1963)..... | 86 |
| 4.6.4.1. Guido Karakteri | 103 |
| 4.6.4.2. Saraghina Karakteri | 104 |
| 4.7. Satyricon (1969)..... | 105 |
| SONUÇ | 117 |
| KAYNAKÇA | 119 |

GİRİŞ

“BİLGE KİŞİDİR, DÜNYAYI YALNIZCA SEYREDEN”

Fernando Pessoa

(Jose Saramago'nun, “Ricardo Reis'in Öldüğü Yıl” adlı romanından)

İtalyan Sinemasının dünyaca ünlü yönetmeni Federico Fellini'nin sinema tarihinde böylesine önemli bir yere sahip olması şaşırtıcı değildir. Sakin bir Akdeniz kasabası olan Rimini'de doğup büyüyen bu adam, sinema kariyeri boyunca, içinde büyüdüğü kültüre dair izlenimlerini yansıtmıştır. Çocukken bir sirkten çok etkilenen yönetmenin, filmlerindeki karakter tasarımlarında; palyaço, akrobat, Charlo benzeri görüntülerin etkili olmasının sebebi budur. Daha çocukken ailecek yaptıkları bir Roma seyahatinde bu şehre hayran kalmış ve bir gün burada yaşaması gerektiğini düşünmüştür. Hukuk fakültesine giren Fellini, aslında hiç ilgi duymadığı bu alanda eğitim görürken, bir yandan ek gelir elde etmek için karikatüristlik yapmıştır. Çizdiği karikatürler bir kaç yerel dergide yayınlanmıştır. Bu yeteneği ve ilgisi sinema kariyeri boyunca onun görsel diline yansımıştır. Filmlerindeki karakterleri, tanımlayıcı fiziksel özellikleri olan oyuncularından seçmesi de karikatüristlik özelliğinden gelmektedir.

Karnavallar, sirkler, festivaller, dinsel bayramlardaki toplu geçişler, Fellini'nin kadrajında sıkça karşımıza çıkmaktadır. Karikatür çizdiği dergideki bir çalışma arkadaşının, Roberto Rossellini'nin bir senaryosu için komik gag'lar yazabilecek birini aradığını duyurması, Fellini'nin sinemaya girişini sağlar. Her ne kadar sinemayı Yeni Gerçekçiliğin en önde gelen isimlerinden Rossellini'den öğrenmiş olsa da, Beyaz Şeyh ve La Strada dışında Yeni Gerçekçi bir tarz kullandığı söylenemez. Rossellini'den ayrıldığı açık nokta budur.

Fellini'nin gerçekçiliği, niyet açısından toplumsal değil, çıkış noktası açısından toplumsaldır. Bu Anton Çehov'un ve Dostoyevski'nin bireysel düşüncesiyle benzerlikler taşımaktadır. Gerçekçilik sonuçların terimleriyle değil, araçların terimleriyle ifade edilmekte, yeni gerçekçilik ise araçla "Fellini'nin Yeni Gerçekçiler arasında bir konuma sahip olduğunu inkar etmek, saçma ve hatta akıl almaz bir şeydir. Böyle bir yargılama ancak ideolojik bir düzlemde yapılabilir. rın sonuçlarla olan özel bir tür ilişkisini tanımlamaktadır. De Sica'nın, Rossellini ve Fellini ile ortak olarak sahip olduğu şey filmlerindeki derin anlam değil, dramatik yapının genişletilmesinde gerçekliğin sunumunda ortak bir düzlemdir. Daha kesin olarak söylemek gerekirse, İtalyan Sineması romanlardaki doğalcılıktan ortaya çıkan bir yapı değişikliği ile karşı karşıya kalmıştır. Anlam ve görünüm arasındaki ilişkide, görünüm her zaman için, biricik keşif olarak sunulmaktadır. Bu gerçekleşirken neredeyse belgesel bir açıklama tarzına sahip, ayrıntı ve canlılık içinde bulunulma durumu söz konusudur. Yönetmenin sanatı, olayların anlamını açıklama yeteneğinde yatmaktadır. Yeni Gerçekçilik, herhangi bir ideolojinin ya da herhangi bir şeyin ötesinde bulunmaktadır.¹

Fellini'nin filmleri özgün bir otobiyografi, özel bir durum gibi görünmektedir. Fellini gibi biri için; hayal dünyası gerçekliktir. Bir kişinin yaşamı, hatta hikayesinin en azından bir kısmı, gerektiği kadar hayal ürünü, ama bir taraftan da "gerçek"tir. "Çocukluğum bütün bir hayatım boyunca inşa ettiğim bir rüyadır" diye açıkça belirtmiştir. "Başıma daha önce gerçek bir şey gelmedi. Hepsini anlatabilmek amacıyla ben uydurdum; çocukluk, kişilik, arzular, rüyalar ve hafıza." Üstelik sonunda böyle bir davranış o kadar da sıra dışı gelmemektedir.

1972'deki bir röportajında Fellini; " 30 yıl önce ben bir çocukken, kendi içimde tamamen aynıydım... Şanslı bir adam olduğumu düşünüyorum" (Ross 74)² demiştir.

Yönetmen Lina Wertmuller'e bir röportajında, Fellini'den (En açık şekilde otobiyografik filmi olan, Sekiz Buçuk'ta Fellini ile birlikte çalışmıştır) ne öğrendiği sorulduğunda, *Federico ile birlikteyken, keşfedilecek hiçbir şey olmadığını*

¹Andre Bazin, **Sinema Nedir?**, Çev.İbrahim Şener,İstanbul,Doruk Yayınları.s:218

²Bert Cardullo, **Federico Fellini: Interviews**, Univ. press of missisipi, 2006,s:82 (Çevrimiçi) http://books.google.com/books/about/Federico_Fellini

keşfediyorsunuz demiştir.³ Fellini filmi üzerine yapılan eleştirilerdeki saygı eksikliğinden söz etmiştir ve yersiz gözle yapıldığını belirtmiştir. Eleştirmenlerin pratiğinin, onun arzularına eleştiri yapabilecek kadar aşına olmadığını söylemiştir. Filmleri üzerine, daha az nesnel, daha içsel bir eleştiri isteyerek, şunu hatırlatmıştır;

*Gerçek anlamda mütevazı bir eleştiri olaylara daha içeriden bakar, dışarıdan değil. Eğer ortada hayati bir şey varsa ve ona dışsal bir bakış açısı ile bakıyorsanız, o konuyu asla anlayamazsınız, nasıl olması gerektiğine dair düşüncenizi yansıtırsınız.*⁴

Filmlerinin, kendi hayatından ayrılmaz fonksiyonları olduğunu tekrar ve tekrar iddia eden bir yönetmenin böyle bir savunma yapması haklı görülebilir.

Temelde, aslında hep aynı filmi yaptım, kendileriyle ilgili bir arayışta olan karakterlerin hikayesini anlattım. Hayatın ve davranışın daha otantik bir kaynağını arayan, bireyselliğin gerçek kökleri ile ilgili olan karakterleri seçtim. Bu öne çıkan karakterler elbette Fellini'nin kendisidir. Defalarca üzerinde durduğu “sanatı” otobiyografiktir.” “İnci, istiridye'nin otobiyografisidir.”⁵

*Her ne hakkında film yaparsam bir şekilde benim üzerime döner. Benim filmlerim hayattaki arayışımın tanıklığından başa bir şey değildir. Kendimi azat etmek için arayışımın aynasıdır. Bu bağlamda filmlerim içinde, içerik ve tarz bakımından bölünme veya farklılık yoktur. Baştan sona, kendimi geçmişimden ve bana çocukken yön veren eğitimden kurtarmak için mücadele ettim.*⁶

Fellini'de hayat ve sanat, içinden çıkılamayacak kadar birbirine geçerek, deneyim ve hayalin bütünleyici parçası olmuştur.

³ Peter Bondanella, **The Films Of Federico Fellini**, Cambridge University, 2002 s:118 (Çevrimiçi) www.books.google.com.tr

⁴ Bert Cardullo, **a.g.e, s:82**

⁵ Charlotte Chandler, **Ben, Fellini**, Çev: İlknur İgan, Es yayınları, 2001, s:114

⁶ Giovanni Grazzini, **Federico Fellini**, Çeviri: Cüneyt Akalın. Agora. 2006, s:57

Film yapmak herhangi bir profesyonel olaydan tamamı ile farklı bir olaydır. Kendimi fark etmenin ve hayatıma bir anlam yüklemenin yoludur. Bu yüzden bana hangi filmimi tercih ettiğimi sorduğunuzda, tıkanırım. Ne diyeceğimi bilemem. Filmlerimi profesyonel olaylar olarak düşünmem. Düşünsem bile, 'bu diğerine göre daha başarılı görünüyor' diyecek kadar nesnel olabilirim. Filmlerimi neyi ifade ettiğimle değil, hayatımda hangi aşamaları geçirdiğim üzerinden tartışmayı isterim. İnsanlar bana; hangisini tercih edersin? Askeri kariyerini mi, evliliğini mi, ilk aşkı mı, yoksa ilk arkadaşınla buluşmanı mı? diye sorduklarında aynı zorluğu yaşıyorum. Onlar benim hayatımın tüm olayları. Hepsini de seviyorum ve sonuç olarak hayatımı seçmem.⁷

Fellini, özenli şekilde saplantılı olduğu konular, görüntüler ve karakterler üzerine çalışmayı ve bu çalışmalarını, kişisel resimlemeleriyle tekrar etmeyi iyi bilmektedir. “Kendi hayatıma dikkatle bakma hissini seviyorum” demiştir. *Filmdeki hayatının ne olduğunu ve filmde ona geri dönüş sağlayanın ne olduğunu düşünür.⁸*

⁷ Charlotte Chandler, **a.g.e**, s:27

⁸Toni Maraini, “ **An Interview with Federico Fellini**”, (Çevrimiçi)

http://brightlightsfilm.com/26/fellini1.php#.UxDHYPI_uS (25.09.2014)

1. FELLİNİ ÖNCESİ DÖNEM

1.1. İTALYAN SİNEMASININ İLK YILLARI

İtalyan Filmciliği diğer Avrupa Ülkelerinde olduğu gibi 1895'te başladıysa da, 1905'e kadar önemli bir atılım yapamadı. Çekilenler kısa haber filmleriyle sınırlıydı. 1905'te Roma'da kurulan ilk stüdyoda, Alberini'nin, Roma'nın Fethi (La Presa Di Roma) adlı filmi yapıldı ve bu tarihi filmlerin başlangıcı oldu. Ancak ilk yıllarda İtalyan Filmciliğin merkezi Roma değil Torino'ydu. Burada yapılan Pompei'nin Son Günleri (Gli Ultimi Giorni Di Pompei, 1908) spectacle'ları İtalyan Sineması'nın geleneksel bir türü haline getirdi. Ünlü yazarların sinemaya uyarlanması yöntemi getirilmiş, böylece Homer ve Dante gibi şairler, Shakespeare gibi oyun yazarları, baba ve oğul Dumas'lar gibi romancılar gündeme getiriliyordu. Bu türün en önemli filmleri “Quo Vadis” ve “Cabiria” dır. Guissepe di Luguoro, 1909'da Dante'den ilahi Komedyanın “cehennem” bölümünü sinemaya getirirken ertesini yıl Pastrone “Truva'nın Düşüşü”nü çekti. 1910'da “Borgia'nın Ziyafeti”, “Kral Lear” ve “Kral Arthur” gibi filmlerle de ününü artırmıştır. 1910'ların en ünlü filmleri Torino'da Maggi'nin çevirdiği “ Bombacı Rolland” ve Pastrone'nin çevirdiği “Truva'nın Düşüşü” filmleridir.

1912'de Enzo Grazzoni'nin “Quo Vadis” adlı filmiyle İtalyan Sineması dünya çapındaki ününü sağladı. Quo Vadis, muhteşem dekorları, binlerce figüranı ve gerçek aslanlarıyla dönemi açısından olağanüstü bir filmi. İtalyanlar, hala ayakta olan Roma kalıntılarından sonuna dek yararlanıyorlardı. 1913'te Giovanni Pastrone'nin çektiği “Cabiria” dev prodüksiyonu ile İtalyan Sinemasının tarihi filmlere yönelik tutkusunun doruk noktası olmuştur. Torino'daki stüdyoda inşa edilen devasa dekorlarla filmin bütçesi bir milyon doları bulmuştur. Jül Sezar, Kleopatra, Neron gibi İtalya tarihinin önemli isimleri hakkında tarihsel filmler yapılmıştır.

Avrupa'da film şirketlerinin çoğalması ve 1.Dünya Savaşının başlaması ile İtalyan Sineması duraklama dönemine girer. Bu döneme **Silent Era** yani **Sessiz**

Dönem denir. Bu dönemin özelliği, yapılan filmlerin sessiz olması ve yapım yıllarından yıllar sonra yayınlanabilmiş olmalarıdır. **Mario Camerini'nin Rotaio** (1929) filmi ile **Alessandro Blasetti'nin Sun** (1929) filmi Sessiz Dönemin öne çıkan filmleridir. 1930 yılında **Gennaro Righelli'nin La Canzone Dell'amore** filmi İtalya'nın ilk sesli filmi olur. Onun peşinden gene Gennaro Righelli'nin **Blasetti's Terra Madre** (1930) and **Resurrectio** (1931) ve **Camerini'nin Figaro and His Great Day** (1931) filmleri gelir.

1.2. BEYAZ TELEFON FİMLERİ

Faşist diktatör Mussolini, sinemanın önemini anlamış, 1937 yılında Roma'daki Cinecitta Film Stüdyosu devlet tekelinde kurulmuş, Beyaz telefon filmleri olarak adlandırılan, halkın dikkatini baskı rejiminden uzaklaştırmak ve halkı eğlendirmek amacı taşıyan pek çok film bu stüdyolarda çekilmişti. Stüdyonun o dönemki sloganı “sinema, en güçlü silahtır” olmuştu. Akım, adını zenginlerin yaşamlarının konu edildiği, genellikle filmlerin geçtiği lüks evlerde bulunan beyaz telefonlardan almıştır. 1943 yılında Naziler İtalya'yı işgal ettiklerinde stüdyoyu yağmaladılar. Savaş sonrası devlet tekeli kalkınca küçük film yapımcıları varlık gösterebildi. Faşist dönemde, her senaryo sansür kurulunun onayından geçmek zorundaydı. Savaş sonrası senaryoyu onaylaması gereken bir merci kalmamıştı.

1.3. YENİ GERÇEKÇİLİK AKIMI

Yeni Gerçekçilik Akımı, dönemin İtalyan Orta Sınıfının, işçi sınıfının günlük yaşamı ile savaş sonrası İtalya'sının kargaşa ve belirsizlik ortamını yansıtmıştır. Yoksulluğu, umudu, işsizliği, ahlaki çöküşü ve hayal kırıklığına uğramış insanların ruh halini olduğu gibi yansıtmaya amacı taşıyordu. Michelangelo Antonioni, Luchino Visconti, Gianni Puccini, Cesare Zavattini, Vittorio De Sica, akımın önemli yönetmenleridir. Akımın teorisyeni, yazar ve eleştirmen Zavattini insan doğasını

yansıtmanın ana amaç olduğunu profesyonel oyuncunun bu doğayı yansıtamayacağını öne sürüyordu. Filmlerin çoğunu amatör oyuncularla ve Beyaz Telefon Filmlerinin aksine stüdyolar yerine sokaklarda yaptılar. Bu yöntemle ülkenin savaş sonrası içinde bulunduğu yıkım halini de olduğu gibi yansıtmak amaçlanıyordu. Akımın filmlerinde çocuk karakterler önemli yer tutmuştu. Bu durum amatör oyuncu kullanmaktan yana olan ve düşük bütçeli filmleri, gerçek mekanlarda çekmeyi seçen akımın teorisine çok uygundu.

Çekimler sessiz olarak yapılıyor, sesler filme sonradan ekleniyordu. Çok fazla kamera hareketi yoktu. Kurgu son derece doğaldı. 1945 yılında Roberto Rossellini'nin çektiği “Roma Açık Şehir” (Roma, Citta Aperta) akımın başlangıç filmi kabul edilir. Faşist bir güce karşı İtalyan orta sınıfının mücadelesini konu edinen film, uluslararası camiada ün kazandı ve Yeni Gerçekçiliğin sembol filmlerinden biri oldu. Savaşın hemen ardından çekilmesi sebebiyle, savaş günlerini unutmak isteyen İtalyan Halkı tarafından, başlangıçta fazla ilgi görmedi.

Yeni Gerçekçiliğin en bilinen filmi ise Vittorio De Sica'nın çektiği “Bisiklet Hırsızları” (Ladri Di Biciclette 1948) oldu. Savaşın ardından Roma'nın içinde bulunduğu yıkılmışlık bir ailenin gözünden anlatılıyordu. De Sica'nın 1952'de çektiği Umberto D. akımın son filmi olarak kabul edilir. Kimileri, Fellini'nin 1952'de çektiği “La Strada” yı da (Sonsuz Sokaklar) Yeni Gerçekçilik akımına dahil eder.

1929 Dünya ekonomik bunalımı ile başlayan süreç, Avrupa'da İkinci Dünya Savaşını başlatan faşist diktatörlerin iktidarı ele geçirmelerine uygun zemin hazırladı. Büyük bunalımın tüm dünyada insanlarda yarattığı karamsarlık ve umutsuzluk, özellikle Avrupa'da kitlelerin, faşist diktatörlerin gerçeklerle örtüşmeyen, hayalci ve ırkçı politik vaatlerinden öteye geçmeyen söylem ve düşüncelerinden etkilendiği, iktidara gelen diktatörlerin İkinci Dünya Savaşını başlatmalarına yol açtı.

Bu savaşın, Avrupa başta olmak üzere, tüm dünyada yol açtığı yıkım, kentlerin, sanayilerin yerle bir olmasının yanı sıra, yaşanan soykırımlar ve katliamlar,

on dördüncü ve on beşinci yüzyıldan itibaren insanlığın büyük mücadele ve özverilerle inşa ettiği Avrupa Uygarlığı ve Aydınlanmanın da temeli olan, insan ve insanların dünyevi yaşamını önceleyen hümanist düşüncenin de yerle bir olmasına yol açtı.

İtalyan Yeni Gerçekçiliği diye bilinen ve 1945'te başlayıp, 1954'te sona erdiği genel kabul gören sinema akımı işte tam da böyle bir ortamda ortaya çıktı. Gerçekçiliğin sinemada başat hale gelmesi İkinci Dünya Savaşı yıllarında oldu. Savaşın yol açtığı yıkım ve yoksunluklar; yönetmenleri stüdyonun kapalı dünyasını terk etmeye ve savaşın bir parçası olarak haber filmleri ve belgeseller yapmaya zorladı. Avrupa'da stüdyolar ve pahalı ekipmanlar imha edilmişti. Film yapmaya çalışanlar gerçek olayları, kısıtlı ekipmanları ve basit stilleri kullanmak zorundaydılar. İtalya, savaş sonrası Yeni Gerçekçi Sinema Hareketi Rossellini'nin Roma Açık Şehir filmiyle patlama yaptı.

Diktatörler kitleleri sloganlar ve aldatıcı ifadelerle etkilemişti. Yönetmenler ise hakikatleri anlatmayı amaçladılar. Mussolini, insanları yeni bir Roma İmparatorluğu gibi hayallerle etkilemişti. Yönetmenler, günlük yaşam ve sıradan insanların sorunlarıyla ilgilendiler. İsmi, Visconti'nin, "Ossessione" (Tutku) filminin kurgucusu Mario Serandrei'nin koyduğu Yeni Gerçekçilik akımının sloganı "Kameranı al sokağa çık" idi. Rossellini'nin yaptığı da buydu. Mussolini faşizminin ülkeyi sürüklediği savaşın, yıkıma uğrattığı, yoksulluğun işsizliğin kol gezdiği bir İtalya'yı gündeme getiren Yeni Gerçekçi filmlerin ortak özelliği; açık havada, gün ışığında çoğu kez gerçek oyuncularla ve kısıtlı imkanlarla çekilmiş olmalarıydı. Yeni Gerçekçi sinemanın tohumlarının daha faşizm döneminde çekilen kimi filmlerde ortaya çıktığını belirtmek gerekir. Alessandro Blasetti'nin "*Bulutlar Arasında Dört Adım*" (*4 Passi Fra Le Nuvole*, 1942), Vittoria De Sica'nın "*Çocuklar Bize Bakıyor*" (*I Bambini ci Guardano*, 1943) özellikle Visconti'nin "Tutku" filmleri, faşizm döneminin sinema anlayışından ayrılan filmlerdir.

“Roma Açık Şehir” filminin senaryosu yazılırken, Roma’daki Nazi işgali hala sürüyordu. Savaş zamanının yoklukları nedeniyle film, sağdan soldan derlenmiş negatiflerle çekilmişti. Film ekibinde yer alan elemanlarsa çoğunlukla işgale karşı başkaldıran direnişçilerdi. Ayrıca oyuncuların ikisi haricindekiler, sıradan görünümlü amatör kişilerden seçilmişti. Belgesel tarzına yakın anlatım şekli, siyah beyaz görüntüler ve savaşın şehirde bıraktığı izlerin çok taze olması gibi etkenler, filmi olağanüstü derecede gerçekçi yapıyordu. Bu filmde bir grup karaktere yönelen Rossellini, sonradan daha geniş bir konuya döndü ve “Paisan” (1946) isimli filmi çekti. Rossellini bu yıllarda İtalya’da değildi, ama hayatın doğrudan belgesel tarzında gösterilmesine en yakın yönetmenlerdendir. Yeni Gerçekçi yönetmenlerin hemen hepsi filmlerini yaşamın içindeki olaylardan, gazetelerde kısaca değinilen haberlerden ya da anılmayı dahi hak etmeyen hadiselerden yapmaya önem verdiler. Vittoria De Sica duvarlara ilan yapıştırılan bir adamın bisikletini kaybettiğinde başına gelen olaylar hakkında bir film yaptı (Bisiklet Hırsızları 1948). Vittoria De Sica’nın Yeni Gerçekçiliğin kuramcısı, senaryo yazarı Cesare Zavattini, De Sica için 26 senaryo yazdı.

Luchino Visconti; “Yer Sarsılıyor” (La Terra Trema 1945) filminde yakaladığı balıkları satın alan toptancılar tarafından soyulmamak için, kendi düzenini kurmaya çalışan bir balıkçının öyküsünü anlattı.

Guiseppe De Santis; bir binaya ait merdivenin, aynı işe başvurmuş iki yüz kadının ağırlığına dayanamayarak çöküşünü anlatan gerçek bir olaydan esinlendiği “Roma Ore 11” filmini yaptı.

Carlo Lizanni; ilk filmi “Achtung Haydut”u 1951’de yaptı. 1954 yılında fakir aşıkların romanı adlı bir film daha çekti.

Luigi Zampa; özellikle İtalya dışında yeni gerçekçiliğin en önemli filmlerinden biri sayılan “Barış İçinde Yaşamak” (Vivere In Pace 1946) ile yıldızı parladı , “Zor Yıllar” (Anni Difficili 1948) “Kolay Yıllar” (Anni Facili 1953) ve

1954 yılında “Üstesinden Gelme Sanatı” (La Arte Di Arrangiarsi) filmlerini yaptı.Faşizm dönemine ve kurtuluş sonrası, Hıristiyan Demokrat yönetimine eleştirel bir bakış yönelten önemli filmleri oldu.

Renato Castellani; “Roma Güneşi Altında” (Sotto Il Sore Di Roma,1948)i “İlkbahar Oldu” (E Primavera,1949) VE “İki Paralık Umut” (Due Soldi Di Speranza,1952) filmleri Yeni Gerçekçiliğin önemli örnekleridir.

Alberto Lattuada; “İdealist Giacomo” (Giacomo L’idealista 1942), “Haydudun İzdırabı” (İl Bandito 1946), Merhametsiz (Senza Pieta,1948), savaş sonrasında toplumsal sorunları ile ilgili önemli filmlerdir.

Bir de sinemaya belgeselci olarak giren ve Yeni Gerçekçi akım içerisinde filmler çeken yönetmenler vardır:

Luigi Comencini; “Ekmek, Aşk ve Hayal” (Pane, Amore, e Fantasia, 1953), “Ekmek Aşk ve Kıskançlık (Pane, Amore e Gelosia, 1954) filmlerinin yönetmenidir.

Mesio Monicelli; “Toto Ev Peşinde” (Toto Cerca Casa, 1949) , “Polisler ve Hırsızlar” (1951), “Toto ve Roma Kralları” (Toto e i re di Roma, 1951) filmlerini çekmiştir.

Luciano Emmer; “Ağustos Pazarı” (Domenica d’Agosto, 1950), “Paris Hep Paristir” (Parigi e Sempre Parigi, 1951)ve “İspanya Meydan Kızları” (Le Ragazze di Piazza) filmlerini çekmiştir.

Antonio Pietrangeli, Curzio Malaparte, Eduardo De Flippo ve Aldo Vegano bu akımın diğer önemli sinemacılarıdır.

Yeni Gerçekçi İtalyan Sinemasının ortak ve temel özellikleri;

-Klasik bir hikaye örgüsünün olmayışı,

-Doğal dış mekan çalışmaları,

- Amatör oyuncuların kullanılıyor olması,
- Hümanizmin öne çıkarılması,
- Toplumsal ilişkilerin çözümlenerek olduğu gibi yansıtılması,
- Bireyin sorunlarına ağırlık verilmesidir.

Yeni Gerçekçi yönetmenler her zaman bir insanın ailesine, işine, arkadaşlarına yani topluma uyum sağlamasına odaklanır. Çekilen filmlerin yaptığı en iyi şey; bireyi yok sayan baskıcı yönetimlere ve faşizme bir meydan okumaydı. İtalyan Yeni Gerçekçi Sinema akımının en başarılı yapıtları 1945 ("*Roma Açık Şehir*" (*Roma Citta Aperta*,1945) ve 1951 (*Umberto*) yılları arasında üretildi. Ama hem İtalyan Sineması hem de, başta Fransız Yeni Dalga Sineması olmak üzere tüm sinemayı etkiledi.

İtalyan Sinemasının en yaratıcı yönetmenlerinden olarak kabul edilen Federico Fellini, bu dönemde tanıştığı Rossellini'nin önerisi ile önce "Roma Açık Şehir" sonra da "Paisa"nın senaryolarının yazımına katıldı. Bunu Alberto Lattuada ve Pietro Germi ile yaptığı senaryo çalışmaları izledi. Alberto Lattuada ile birlikte yönettiği "*Variyete Işıkları*" (*Luci Del Varieta* 1950) ile yönetmenliğe başladı. Bu film ve bundan sonra tek başına yönettiği "Beyaz Şeyh" (1952) ve "Aylaklar" (I Vitelloni, 1953) filmlerini yaptı. Alberto Sandini'nin başrolünü oynadığı Beyaz Şeyh, taşralı bir çiftin Roma'daki balayı serüvenini konu edinir. Aylaklar ise; Rimini'nin hüzünlü kış aylarında, ellerinden avarelikten başka bir şey gelmeyen beş arkadaşın öyküsünü anlatır. Yeni Gerçekçiliğin etkisi altındaki bu filmlerden sonra, bu etkiden ayrılmaya başladığı " La Strada" (Sonsuz Sokaklar,1954) ile dünya çapında adını duyuran ilk önemli filmine imzasını atar.

2. FELLINI ÖNCESİ SİNEMA'DA ANLATIM

Anlatı, gündelik yaşamımızda sürekli karşımıza çıkan bir kavramdır.

Anlatı, herhangi bir hikâyeyi örgütleme için kullanılan stratejilere, kodlara ve uyaşımlara göndermede bulunur. Anlatı, filmin hikâyesi, karakterleri ve konusunun geçtiği mekânlar üzerinde odaklanarak gerçek ve kurgusal olayların nakledilmesini içermektedir.⁹

Klasik anlatı sinemasında daha çok kurmaca anlatı kullanılır. Biz insanların, yalan olduğunu bile bile, kurmaca anlatıyı dinleme, izleme ihtiyacımız ise, hayatın tek düzeliğinden sıkılıp yeni deneyimler yaşamak isteğimizden gelir. Daha sonra öykü konusu işlenir.

Bütün öyküler bir anlatıdır fakat bütün anlatılar bir öykü değildir. Bir öyküyü diğer anlatı yapılarından ayıran bir özellik bir olay örgüsüne sahip olmasıdır. Öykünün tanımı ise; bir başlangıcı ve bir sonu olan, biri tarafından anlatılan, belli bir zamanı kapsayan ve düzenlenmiş bir olay örgüsüne sahip olan kurmaca bir anlatıdır.¹⁰

Dramatik yapının en eski biçimi Aristoteles'in poetika kitabına dayanır. Brecht kuramına kadar tartışmasız olarak kabul görülen bu klasik dramatik yapı klasik anlatı sinemasının yapı biçimidir. Aristoteles'e göre dramatik anlatının temel amacı izleyiciyi katharsis'e ulaştırmaktır.¹¹

Sinema, düşleyen insanlara yeryüzünde başka düşleyen insanların bulunduğunu haber veren en güzel ve önemli araçlardan biridir. Düşlemek insana özgü evrensel bir niteliktir. Ancak sinema düşlemenin değişik biçimleri olduğunu bize çok yakından göstermiştir.¹²

⁹ Hasan Gürkan, Rengin Ozan, "Butterfly Effect Filmi Örneğinde Karşı Sinemanın Hollywood'a Dönüşümü", Global Media Journal, s:158 (Çevrimiçi)
<http://globalmediajournaltr.yeditepe.edu.tr/makaleler/> (12.12.2014)

¹⁰ Ayşen Oluk Ersümer, **Klasik Anlatı Sineması**, Hayalperest Yayınevi, 2013 s:18-19

¹¹ a.e, s: 24

¹² Oğuz Adanır, **Sinemada Anlam ve Anlatım**, Say Yayınları. 2001, s:44

Sinema'da bir duygu uyandırmanın veya bir fikri iletmenin çok sayıda yolundan biri diyalog'dur. *Sinemanın ilk yirmi yıllık diliminde, hikaye anlatımı, olay örgüsünü seyirciye taşımanın tek yoluydu.*¹³ Yapısal olarak Metropolis benzeri filmler karakterleri ve temayı yansıtmak için diyalogsuz teknikleri kullanmak zorunda kalmıştır. Diyaloglar olmadan konuyu verebilmek için; kameranın konumu, ışık, kamera hareketleri ve titiz bir kurgu, hikaye anlatıcısının öncelikleri haline gelmiştir.

*Psikolojik, dilbilimsel ve mantıksal araştırma disiplinlerinin dil konusunda sordukları soruları sinemaya uyarladığımızda şu türden sorularla karşılaşmaktayız: Dünyada neden film çevriliyor ve insanlar neden bu filmlere gidiyorlar? Seyirciyle yönetmenin karşılaştıkları yer neresidir? Karşılıklı iletişimi sağlayan olgular nelerdir? Böyle bir iletişim söz konusu mudur? Çünkü temelinde tek yönlü bir dışavurum ve iletim aracıdır.*¹⁴

Anlatı sineması, insanlara bir hikâye anlatmaktadır. Öncelikle izleyicilerin kendilerini özdeşleştirebilecekleri bir dünya yaratmak için belirli stratejilere başvurmaktadır. Bu stratejilerle izleyicilere belirli değerleri aktarmaktadır ve onlarda bir duygu yaratmaktadır.

*Film karakterlerinin güdü ve eylemleri ile hikâye gerçeklik kazanmaktadır. Klasik anlatılarda hikâyenin kahramanları (özneleri) genellikle erkeklerdir. Kadınlar daha çok nesne konumundadır.*¹⁵

*Sanatçının yapısında dikkat etmesi gereken en önemli noktalardan biri “bakış açısı”dır. Dünyaya olaylara ve konuya bakış açısı. Çünkü seyirci ya da izleyici kendisine aktarılanları ancak bu bakış açısını kavrayabildikten sonra algılayabilecektir.*¹⁶

¹³Rekin Teksoy, **Sinema Tarihi**, Oğlak Yayıncılık, 2005,s:217

¹⁴ Oğuz Adanır, **a.g.e**, s:52

¹⁵ Hasan Gürkan-Rengin Ozan, **a.g.e**, s:158

¹⁶Oğuz Adanır, **a.g.e**, s:56

Anlatım olayının nereden çıktığı sorusunu düşündüğümüzde, bunu yeryüzünde var olan bütün etnik grupların kültürlerinde ortak bir şekilde bulunan mitolojik öykülere, masallara bağlayabilmek mümkün. Binlerce yıldan bu yana kuşaktan kuşağa sözlü olarak aktarılan mitolojik öyküler ve masallar yeryüzündeki ilk ve en önemli anlatım biçimlerini oluşturmuşlardır.

Film göstergebiliminin de araştırma alanına giren betimleyici kavramlardan biri olan anlatım sürecinin var olabilmesi için, şu üç elemana ihtiyaç duyulduğu görülmektedir. Bunlardan birincisi kendisinden söz edilen ya da anlatılan kişidir. İkincisi “ anlatan ” kişi ya da anlatıcıdır ki, buradaki bakış açısından bu kişi çerçevelediği görüntülerle özdeşleşen yönetmendir. Üçüncü kişilik ise anlatılanı “ izleyen ” seyircidir.¹⁷

Kurgu ve pek çok farklı sekansın dizilişi, sesin sinemada yer etmesinden önce, 1920'lerin başındaki Sovyet Filmlerindeki hikaye anlatımı ile benzerlikler gösterir. 1926'da sesin bir hikaye anlatım aracı olarak sinemaya girmesine rağmen, Hitchcock ve Kubrick gibi sinemacılar, hikayeyi görsel kompozisyon ile anlatmaya devam etmişlerdir.1930'ların geleneksel film biçimi ile 1960'ların modernist sineması arasındaki büyük farklılıklardan biri öykü ögesinin işlenişidir. Geriye dönüş (flashback) bu ayrımı belki de en netleştiren aygıttır.

Griffith'inki gibi erken dönemlerde, yönetmenler, seyircilerin eğer ikaz edilirse kendilerine gösterilen sahnelerin 'geçmişte' geçtiğini anladıklarını, böyle sahnelerin diyelim ki demiryoluna bağlanmış bir kadının bu duruma nasıl geldiğini gösterdiğini kavramaya hazır olduklarını keşfettiler.¹⁸

Modernist yönetmenler öykü ögesini terk etme eğilimi gösterdiler.

İtalyan Yeni Gerçekçiliğinin ortasında yetişen ve 1940'ların sonunda bir eleştirmen ve senaryo yazarı olan Michalangelo Antonioni, bu hareketin öykü anlatımına, esasen on dokuzuncu yüzyıl yaklaşımından giderek uzaklaştı.

¹⁷ a.e, s:129

¹⁸ Roy Armes, **Sinema ve Gerçeklik**, Doruk Yayıncılık, 2011, s:221

1955'te yapılan *Kadınlar Arasında (Le Amiche)* gibi bir filmde görülebilen ilk kopuş, tek bir karakterin sosyal ve ekonomik problemlerinin betimlenmesinden uzaklaşmaktaydı. Bunun yerine Antonioni bir karakterler grubunun tümüyle ilgilenerek anlatıyı parçalara böldü ve onların engellenmiş sevgilerinin ve arzularının daha iç gözlemsel tasvirini sundu.¹⁹

Antonioni hiçbir zaman karakterlerini biçimsel olarak dramatik bir film öyküsüne uygun hale getirmeye çalışmaz, daha ziyade anlatının biçiminin, karakterlerinin kararsızlıklarından ve nevroitik bir şekilde kendileriyle ilgilenmelerinden gelişmesine olanak sağlar.²⁰

Fransız yönetmen Robert Bresson'un filmlerinde doğalcı bir öykü anlatımından daha büyük bir kopuş görülür. Onun filmleri yüzeyde Yeni Gerçekçi stille çok sayıda bağlantılar kurar. Bresson amatör oyuncularla dış mekanlarda çekim yapar ve düşsel sekanslardan belirgin bir şekilde uzak durur. Fakat onun sinemasında bu öğeler oldukça yeni bir anlam kazanırlar. Aynı tutumlar, Alain Resnais'nin 1959-1968 yılları arasında tamamladığı ve her biri, zamanın farklı bir boyutuyla ilgilenen beş uzun metrajlı filminde de de bulunmaktadır.

*Senaryosu Marguerite Duras tarafından yazılan Hiroşima, Sevgilim (Hiroshime Mon Amour, 1959) filminde Resnais bellek fikriyle ilgilenir. Geçmiş hatırlamak bizim şimdiki yaşam tarzımızı nasıl etkiler? Anılarımız bir yabancıya anlattığımız takdirde bozulacak özel şeyler midir? Yaşamımız belirli bir modeli izlemek zorunda mıdır, bu nedenle de sürekli olarak aynı tür zor durumların içine mi düşeriz?*²¹

*Mitry'e göre filmin anlatım mantığı şöyledir; "olguların ya da nesnelere belli bir zamansal süreklilik içinde birbiriyle ilişkiye geçmelerinden doğan içermeler mantığını tanımlamak oldukça güçtür. İçermeler, mantıksal olarak bu ilişkilerin zihnimize ima ettikleri değere sahiptirler. Öyleyse yan anlamlar, temel anlamların anlamıyla yönlendirilmelidir."*²²

¹⁹ a.e, s:224

²⁰ a.e, s:225

²¹ Roy Armes, a.g.e, s:231

²² Oğuz Adanır, a.g.e, s:57

Filmsel öykü üretimi açısından sembolik düşünce, tasarım ya da düşleme (imagination) düzeyindedir. Çünkü filmsel görüntüler somut imgelerden oluşur. *Rudolf Arnheim 'görmek ilişkiler kurmaktır demektir. Yönetmen filmini önce kendi kafasında kuran ev gören kişidir.'*²³

*Filmsel bir öykünün seyirciye aktarılması sırasında yönetmen açısından en önemli şey hissettiklerini, duygularını ve düşüncelerini kuracağı işit-görsel kombinezonlar aracılığıyla seyirciye hissettirmektir.*²⁴

²³ a.e, s:65

²⁴ a.e, s:66

3. FEDERICO FELLINI FİLMLERİNDE ANLATIM

Mihail Bakhtin 1965'te yayınlanan *Rebelias ve Dünyası* adlı kitabında; karnavalın, edebiyatla edebiyat dışının temas noktası olduğunu söyler. Diyalog, tek bir söz ediminde birden fazla bağlamın çarpışması, bu çarpışma yoluyla toplumsal dillerin maskelerinin düşürülmesidir. Karnavalda resmi kültüre karşıt olarak konumlanan bir halk kültürünün, kahkahayı, doğanın ve kolektif yaşamın ritimlerini, bedenini direncini ve işlevlerini, dile ve edebiyata taşıması söz konusudur. *Bakhtin, Rebelias'ın konumunu "devrimci bir altüst oluş dönemi bir yandan da Ortaçağ ile bağlarını tümüyle koparmamış bir dünya" olarak tanımlamaktadır.*²⁵

*Her türlü resmi konum ve ciddiyete yönelik alay, tüm hiyerarşilerin tepetaklak edilmesi, davranış kurallarının küfür, müstehcenlik, aşağılama, kabalıkla ihlali, bedensel iştahlara yönelik tüm aşırılıkların kutlanması biçiminde kendini dışa vuran bir halk bilincinin mekanıdır karnaval meydanı." Gülme bile, eleştirinin, alayın kural dışılık ve kutlamanın bedensel bir refleks olarak dışavurumu olduğu ölçüde bu bağlamda düşünülebilir.*²⁶

Karnaval imgesinin barındırdığı bu ütopyik boyuttan da anlaşılacağı gibi, karnaval yalnızca egemen sınıfların izin verdiği sınırlar içinde gerçekleşen, rahatlama sağlayıp düzenin sürekliliğini koruyan bir tören değildir. Özellikle gülme biçiminde barındırdığı direniş ve başkaldırı gücü, yüksek kültürle aşağı kültür arasındaki sınırlarda çeşitli gedikler açarak farklı alanlara sızar.²⁷ Anlatıcı-yazarla kahramanlar arasında bir eş zamanlılıktan söz edilebilir.

Kesişmeler, kahramanlar ile anlatıcının sözlerinin, düşlerle gerçek olayların, trajediyle gülmenin birbiri içine geçtiği karnaval meydanlarına dönüşür.

²⁵ Mihail Bakhtin, *Karnavaldan Romana*, Çev: Cem Soydemir, Ayrıntı Yayınları, s:23

²⁶ a.e, s:24

²⁷ a.e, s:24

Düzeltilme yapıldı

*Kapı eşikleri, pazar meydanları hatta konuk odaları kolayca karnaval meydanlarını oluşturur. Düşlerde de yaşamda da krallar alaşağı edilir.*²⁸

*Fischart'ın edebi yapıtları “grobianism” ile bağlantılıydı. Alman grobianismi kökenlerinde Rabelias ile ilişkiydi. Bu ekolün temsilcileri, maddi bedensel yaşam imgelerini grotesk gerçekçilikten miras almışlardı. Folk festival ve karnaval biçimlerinin doğrudan etkisi altındaydılar, dolayısıyla bedensel imgelere, özellikle de yeme ve içmeye ilişkin imgelere dair belirgin bir şişirmeciliğin etkisini taşıyorlardı. Örneğin on altıncı ve on yedinci yüzyıllarda Nuremberg karnavallarında düzinelerce insan dev sosisler taşıyordu.*²⁹

Satyricon'daki görgüsüz zengin adamın evinde davet verdiği sahne bu duruma örnektir. Misafirlere servis edilen devasa domuz, Nurenberg'de şehir meydanında taşınan devasa sosisleri çağrıştırır.

Fellini'nin özellikle birkaç filmi, diğerlerine göre daha belirgin karnavalesk özelliklere sahiptir. Bu filmlerinde, 'karnaval' Fellini'nin estetik vizyonunun temelinde yatar. Bir filminden sonrakine, karnavalesk biçim daha da belirginleşip göze çarpar hale gelir. Bu ifade biçimi filmin karakterlerini etkilediği gibi, izleyici de doğrudan etkiler. Bu durum hem gerçek hem de imgesel dünyanın yıkımını tetikler.

Fellini'nin filmlerinde karşılaştığımız “Karnaval” ya da “karnavalesk” biçimin herhangi bir evrene ait olmadığı söylenebilir çünkü hem gerçek hem de imgesel dünyanın temellerini sarsar. Kurgusal ve gerçek dünya arasına örülen duvarlarla birbirinden ayrılan karakterlerin ve izleyicinin dünyasının yerine, karnavalesk biçim, içselleştirilmiş otoriteyi aşan bir özgürlük alanı yaratır. Andre Bazin, Fellini'nin karakterlerinin, asla karakteristikleri ile değil görünüşleri ile tanımlandıklarını gözlemlemiştir. *Fellini'de olaylar 'meydana' gelmez, olaylar 'karakterlerin başına*

²⁸ a.e, s:27

²⁹ Mihail Bakhtin, a.g.e:84

gelir'. Bir Fellini karakteri evrilmez, olgunlaşır ya da en fazla dönüşür.³⁰ Ayrıca Bakhtin, palyaçonun işlevlerini yansıtırken, karnavalın temelini oluşturan asıl ilkeyi yansıtmada başarısız olduğunu belirtir. *Bakhtin karnavalın kamusal alanla sınırlı olmadığını, evi de işgal ettiğini belirtir.*³¹ Aslında insan varlığının karnavaldaki yansıması, meydana biraz da olsa “halka aitlik” kazandırır. Karnavala dair çeşitli açıklamaların altında yatan bütünlük ise; öncelikle görünümle uyumlu olmasıdır.

*Hıristiyanlık daha ilk dönemlerinde gülmeyi yasaklamıştı. Tertullian, Cyprian ve John Chrysostom antik gösterilere karşı, özellikle de pantomim ve pantomimcinin şakalarına ve gülmeye karşı dinsel öğütler vermişlerdi. John Chrysostom şakalar ve gülmenin Tanrı'ya değil şeytana ait olduğunu bildirmişti. Bir Hıristiyana yalnızca sürekli ciddiyet, nedamet ve günahlarından duyduğu keder yakışırdı. Ama Resmi kilise ideolojisinin bu hoşgörüsüz ciddiyeti, kanonlaşmış ritüel ve adabımuaşeretten çekip çıkarılmış olan neşe, gülme ve jestlerin meşrulaştırılmasını zorunlu kıldı. Böylece, resmi biçimlere paralel saf gülme biçimleri yaratıldı.*³²

*Eğitmenler ve düşük rahipler tarafından yapılan “deliler bayramı”, resmi kültlere paralel olarak yapılan saf gülme ayinlerinin tipik örneklerindedir. Deliler bayramının neredeyse tüm ritüelleri, muhtelif kilise ritüelleri ve simgelerinin grotesk aşağılanışından ve maddi bedensel düzeye aktarılmasından ibarettir. Sunakta yiyip içme ve içkili seks alemleri, açık saçık jestler ve soyunma...*³³

Korkunun yenilmesinin nerede son bulup, neşeli eğlencenin nerede başlayacağını belirlemek imkansızdır.

³⁰ Mihail Bakhtin, **Dostoyevski Poetikasının Sorunları**, Metis Yayıncılık, çev: Cem Soydemir,2004, s: 128

³¹ a.e

³² Mihail Bakhtin, **Karnavaldan Romana**, Çev: Cem Soydemir, Ayrıntı yayınları,2014, s:94

³³ a.e, s: 95

Karnaval cehennemi yiyip yutan ve doğuran yeryüzünü temsil eder, sık sık bir bolluk imgesine dönüşür; canavar yani ölüm gebe kalır. Çeşitli biçim bozuklukları, örneğin sarkık göbekler, kocaman burunlar veya kamburlar, gebeliğin veya doğurucu gücün arazlarıdır.³⁴

Fellini'nin hemen hemen tüm filmlerinde göze çarpan ayırt edici karakter özelliği burada karşımıza çıkmaktadır. Cüceler, sarkık göbekler, kocaman burunlar, aşırı şişman kadın ya da erkekler, göze çarpan biçim bozuklukları ile seyirciye sunulmaktadır. Gezgin aktörler kumpanyası sadece küçük bir meslek dünyası değildir; iyi düzenlenmiş ve yerleşik dünyayı teşkil etmektedir. Göreneklerin ve bağlayıcı kurallarının alanından kopmuş ve belirli karnavalesk haklar ve özgürlüklere sahip olan neredeyse gerçekdışı bir mikrokosmostur. Kumpanya özgürleşmiş, popüler eğlence sunmaya başlamıştır. La Strada'da olduğu gibi gezgin aktörler, özellikle Zampano'nun zincirli gösterisini yaptığı ve Aptal'ın onu kızdırdığı sahnede olduğu gibi bir taraftan icracıların, yani gösteriyi yapan Zampano ve Aptal'ın kendi aralarındaki çekişmeye sahne olmaktadır. Diğer yandan bu ikilinin çekişmesi (Aptal'ın şakası ve Zampano'nun onu kovalaması)şovun da dışına çıkmasına karşın etrafa eğlence yaymaktadır. *Gezgin aktörlerin bando-arabası, bizzat icracıların yaşamını ve davranış kurallarını çerçeveleyen, eğlenceye dayalı karnaval atmosferini yayar.³⁵*

Karnaval biçimleri rokoko edebiyatında farklı bir rol oynar. Ama her şey oda hafliğine ve samimiyetine indirgenir. Pazar meydanının açık sözlülüğü, samimiyeti mahremiyete dönüşür, bedenin alt kısmının müstehcenliği erotik bir hafif meşrepliğe dönüşür. Ve neşeli görelilik bir kuşkuçuluk ve havailik halini alır.³⁶

³⁴ a.e, s:110

³⁵ a.e, s:126

³⁶ a.e, s:139

Fellini etrafını çevreleyen dünyadan feyz alırdı. Katolik Kilisesi, sirkler, Roma ve filmlerine ilham veren düşleri, yaşadığı toplumun ve hayatın eksantrik yanlarını ortaya koyardı. Bu bakış açısı “La Dolce Vita” ve son derece 'kişisel' bir film olan “Sekiz Buçuk” ta daha da belirginleşir.

Herkes kendi fantazi dünyasında yaşar ama çoğu insan bunu anlamaz. Hiç kimse gerçek dünyanın farkına varmaz. Her insan kendi fantazilerinin gerçek olduğunu düşünür. Aradaki fark; ben fantazi dünyasında yaşadığımı biliyorum³⁷.

Laplanche ve Pontalis'e göre fantazmlar, arzunun halüsinasyonlar aracılığıyla doyuma ulaştığı yöntemlerden biridir. Fantazmlar sembolik düzeyde şeylerdir ve temaları aracılığıyla mitler gibi, kişinin temel sorunlarına bir çözüm getirdiklerini ileri sürerler.³⁸

Fellini'ye sık sık dünyayı nasıl bu kadar özgün şekilde gördüğü sorulmuştur. Fellini, kendisini seyircinin yerine koyarak, filmini bitmiş haliyle görmeye çalıştığını pek çok kez dile getirmiştir. Rüyalarına bağlı kalarak uyumak için kurduğu bir sistemi vardır. Soğuk çarşafı olan büyük yatağına uzanıp, uyumadan önce ne hakkında rüya görmesi gerektiğini düşünür. Uyandıığında ise, unutmadan önce gördüğü rüyaları resmederdi.

Her şey için gerektiğinden bile fazla hazırlık yaparım, çünkü bu bana esnek olma olanağı sağlar.” “Sete ne istediğime dair açıkça fikir sunan, özenle çizilmiş, her şeyin planlı olduğu resimlerimle gelirim.³⁹

Bir aktör ya da bir ışık teknisyeni, planlanmamış ama Fellini'nin hoşuna giden bir şey yaptığında, bunu da filme dahil ederdi. Filmin çekildiği süreçte, arkadaşlarıyla geçirdiği bir akşamda ilgisini çeken bir şey görürse bunu da çekime

³⁷ Charlotte Chandler, **Ben Fellini**, Es Yayınları, 2011,s:141

³⁸ Oğuz Adanır, **Sinemada Anlam ve Anlatım**, Say Yayınları, İstanbul. 2012. s:66

³⁹ Charlotte Chandler, **a.g.e**, s:128

dahil ederdi. Chandler onun için “bireysellikten ve ilginç insanlardan hoşlanırdı” demiştir.

Bazen bir restoranda yemek yerken diğer insanları gözlemler ve onlar için hikayeler uydururdu. Fellini insanları gözlemlemek için çaba sarf eder, günlük yaşamda sıradan insanlarla otobüs ya da tren gibi yerlerde tanışmayı denerdi. Onların mimiklerini, jestlerini ve yüz şekillerini notlar alarak çizerdi. Yüz, sıklıkla onun ilhamının çıkış noktası olurdu⁴⁰

Fellini profesyonel oyuncular kullanmak yerine tam olarak kafasında canlandırdığı karakterlerin vücut bulmuş halini arardı.

3.1. FELLİNİ’DE KADRAJ

Fellini, filmlerinde son derece kalabalık ve renkli kadrajlar kullanmıştır. Çerçevenin merkezindeki olay ya da karakterler dışında, arka planda o hikayeye tamamen ilgisiz gibi görünen karakterler çerçeve içinde yer alabilmektedir. Bazen de hikayenin gidişatı içerisinde asıl verilmek istenen olay ve olayın karakterleri arka planda veya çerçevenin köşesinde kalırken, odak noktasında senaryo içinde önemsiz ve o an ki durumla pek de ilgisi olmayan karakter ve olaylar girebilmektedir. Fellini’nin genel anlatım kurallarının dışına çıkan bu tekniği bazen aynı film içinde birden çok defa ya da filmde filme tekrarladığı görülmektedir.

Kadraj içinde yer alan kadın ve erkek tiplmeleri genellikle ayırt edici özelliklere sahiptirler. Çok şişman bir kadın, çok cılız ve bıyıklı bir erkek, normalin üstünde güzel ya da fazlasıyla çirkin bir kadın karakter ya da çok kısa boylu ve komik görümlü bir erkek gibi oyuncuları kullanarak karakterlerini yaratmıştır. Güzel kadın betimlemelerini, genellikle sarışın uzun boylu kadınlar üzerinden (*La Dolce Vita*’daki *Anita Ekberg*) veya iri kalçalara ve göğüslere sahip olan gösterişli ve şık giyimli kumral kadınlar (*Amarcord*’daki *‘Gradisca’ Magali Noel*) üzerinden

⁴⁰ Charlotte Chandler, a.g.e, s:13

kurmuştur. Bunun yanı sıra Fellini'nin sıkça kullandığı karakterler, palyaço, sirk cambazı, sokak sanatçıları ve akli dengesini yitirmiş karakterlerdir. Hikayede mizahi bir üslup oluşturmak amacıyla bu gibi karakterlere sıkça başvurduğu düşünülebilir. Fellini hayalinde canlandırıp bizzat çizime döktüğü resme uygun oyuncuları seçmektedir. Kadrajda görünen karakterlere abartılı ve komik özellikler eklemektedir. (Çok şişman, kadınlar için iri göğüslü veya fazla uzun ve şişman gibi.) *Bu bağlamda, çok açık olarak görülebildiği üzere, Fellini'nin karakterleri onun karikatüristlik yaptığı dönemden izler taşımaktadır.*⁴¹

Fellini filmlerini genellikle Cinecitta'da çekmiştir. Roma'da kullandığı gerçek mekanlar dışında *İl Casanova filmi için çekim yapılması gereken Venedik ve Londra gibi kentleri Cinecitta'da inşa ettirerek çekimlerini bu stüdyoda yapmıştır.*⁴² Ancak Roma Sokakları, caddeler, çeşmeler ve sanat eserleri Fellini kadrajlarının vazgeçilmezidir. Yalnızca insanlar değil cansız nesnelere de Fellini filmlerinde büyük bir yer tutmaktadır. Bu gibi cansız nesnelere, görselliğin yanı sıra sembolleme için de kullanmıştır. Fellini için, Roma'nın ayrı bir önemi vardır. 1972 yılında çektiği "Fellini's Roma" filminde olduğu gibi "La Dolce Vita"da Roma'yı tüm görselliği ile sunarken Yeni Gerçekçilik akımının son filmi olan "La Satrada" *Sonsuz Sokaklar* İkinci Dünya Savaşı sonrasının tükenmiş Roma'sını olduğu gibi yansıtmaktadır. *Fellini henüz bir çocukken, doğup büyüdüğü Rimini'den Roma'ya yaptıkları bir seyahat sırasında bu şehrin büyümesine kapılır ve üniversite eğitimi için geldikten sonra, yaşamının geri kalanını Roma'da geçirir.*⁴³ Fellini'nin sinemaya adım atması ise Rosselini ile tanışmasıyla olur. Fellini'nin ufak tefek dergiler için çizdiği karikatürleri beğenen Rosselini, ondan bir senaryosu için yardım ister. Bu yardım ise Rosselini'nin senaryosunda kullanacağı komik diyaloglardır.

⁴¹ Andre Bazin, **a.e.**, s: 217

⁴² **a.e.**, s: 205

⁴³ Tullio Kezich, **Federico Fellini. His life and work**, Macmillan 2007, s:13(Çevrimiçi)

<http://www.sanatlog.com/sanat/federico-fellini-B2013> (02.01.2014)

O dönemde savaş sonrası İtalya'sında hakim olan Yeni Gerçekçilik Akımı, olayları ve yaşamı olduğu gibi göstermeye dayalıydı. Ülkede yaşananlar bir belgesel estetiği ile anlatılıyor ve oyunculuklarda çok profesyonellik aranmıyordu.”*Fellini Rossellini'den sinemanın temel kurallarını yıkararak film çekebileceğini öğrenmiştir.*”⁴⁴

Fellini'nin filmleri gerçeküstü öğeler içermesine rağmen, yönetmenin sineması fantastik olarak nitelenemez.

*Hayal dünyasındaki öznel öğelerden yola çıkar ancak bunu otobiyografik unsurlarla birleştirir. Fellini filmlerindeki yapı geleneksel sinemaya adeta meydan okur.*⁴⁵

Birbirleriyle alakasız gibi görünen pek çok obje, aslında hikaye içinde bir bütünlüğü temsil etmektedir. Filmlerdeki planlar zaman zaman yönetmenin işaret ettiği asıl noktanın kaçmasına ve izleyicinin dikkatinin, filmde ikincil derecede önemli olan noktaya çevrilmesine neden olur. Ancak, Fellini bunu yaparken, izleyiciden filmi daha dikkatli izlemesini ve kendisini onun sürrealist dünyasına kaptırmasını ister. Filmlerindeki pek çok sahnede çelişki gibi görünen veya görünenin altında yatan bir gerçeklik olduğu hissi vermesinin nedeni budur. Pek çok çağdaş gibi Fellini'de, sinema kariyerini modern hayatın imaları üzerine yoğunlaşmıştır. İkinci dünya savaşı sonrası büyük şehir hayatını anlatmıştır. *Fellini'nin filmlerini besleyen konuları, dönemin İtalya'sının sosyal dinamiklerine dair kendi yorumu oluşturur. Bununla birlikte, genel olarak, yirminci yüzyılın ikinci yarısında Batı Kültürünü meşgul eden konularla kapsamlı ilişki halindedir.*⁴⁶ İkinci dünya savaşı sonrası İtalya'sı, faşist rejimin sabit fikirlerini değiştirmeye çalışırken, Katolik Kilisesi ve toplumun değişen değerleri arasındaki güçlü ilişki ile yüzleşmek zorundaydı. İtalya'daki bir ailenin merkezinde olan tarihçi Paul Ginsborg; “benim

⁴⁴ Andre Bazin, **a.g.e** s:218

⁴⁵ German Titov , “**Federico Fellini, Sekiz Buçuk**”,Çevrimiçi,Sanatlog,24.11.2013
<http://www.sanatlog.com/sanat/federico-fellini-B 2013>

⁴⁶ Peter Bondanella, **a.g.e**, s:146

üzerine yoğunlaştığım bir diğer konu, aile ve toplum arasındaki ilişkidir. Aileye olan bağlılık, muhtemelen, İtalyan halkının bilicinde diğer pek çok şeye göre daha daimi ve kaybolup gitmesi daha zor olan bir unsurdur” diye belirtmiştir. *Asıl soru ise; aileye karşı olan bu bağlılık, İtalyan Tarihinden mi gelmektedir, yoksa son yıllarda mı ortaya çıkmıştır?* ⁴⁷

Fellini şunu göstermiştir ki; sağlam şekilde kurulan kültürel aile değerleri, diğer sosyal değişikliklere rağmen çağdaş şehir yaşamının ayrılmaz parçasıdır. Sıklıkla, sosyal değişimler ve tarihsel hareketler içindeki karşıt tutumları gösterir.

Fellini bunu, anlatım içindeki olaylarla arasına mesafe koymanın çeşitli yollarını kullanarak başarmıştır. Filmin diyaloglarına, çelişkili ve paradoksal *ve hiç bir şey otobiyografik değil*⁴⁸ demesinden, bir şekilde çok anlamlı otobiyografik içeriğe sahip işler ortaya çıkardığını düşünmek mümkün. Geçmişinin, filmlerindeki bakış açısını açıkça şekillendirildiği görülmektedir. *Filmin otobiyografik olan ana fikri ile Fellini neredeyse her şeyin “biyografisini” vurgular.*⁴⁹ Bu bir insan da, bir sanat eseri de olabilir. Bazen de onun geniş zamanlı olarak ele aldığı bir bina veya bir şehir olabilir. Film, hatta filmin parçaları bile abartısız biçimde otobiyografiktir. Şehir ile ülke, geleneksel ile modern, yeni ile eski arasındaki zıtlıklar, Fellini'nin, modern dünyaya dair kendi deneyimlerinden bir çerçeve yaratmasına yardım etmiştir. *Sekiz Buçuk* ve *Roma*, seyirciye, Fellini'nin film yapma yöntemlerine ve sürecine dair bir fikir sunar. Bu iki filmin doğasındaki öz eleştiri, filmleri de ortaya çıkaran yapım sürecinden elde edilmiştir.

⁴⁷Paul Ginsborg, **A History of Contemporary Italy: Society and Politics, 1943-1988**, Palgrave Macmillan,2003(çevrimiçi)

https://books.google.com.tr/books?id=uhgRA9j9FOWC&printsec=frontcover&hl=tr&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false (01.02.2014)

⁴⁸ Federico Fellini, “**Fellini On Fellini**”, Da Capo Press, 1996

⁴⁹ Frank Burke, Marguerite R.Waller, **Federico Fellini: Contemporary Perspectives**, University of Toronto Press, 2002 s:107

'Tarihsellik' fikri İtalyan Kültürünün içine işlediği gibi, Fellini'nin filmlerinin de tamamlayıcısıdır. Yönetmen, filmlerindeki mizansenle birleştirdiği mimari ve sanat'tan başlayarak tarihi pek çok farklı yolla kullanmıştır.⁵⁰

Fellini belirli tarihsel olayları referans alarak, bireysel hafızada farklı bir kavramaya yol açmıştır.

Bir İtalyan şehri üzerine çalışırken, Fellini kamusal ile özel alanın dünyasını ve bireyin her ikisiyle-de olan ilişkisini karşılaştırır. Fellini'nin bakış açısıyla; Roma gibi, tarihi ve mimari bakımdan büyük öneme sahip olan bir şehrin, kentsel çevrenin yeni biçimlerini benimsemesi zordur. Çünkü kültürel eserlerin ve bu eserlerin temsil ettiği geleneklerle, değerlerin korunması önem arz etmektedir. Fellini pek çok filminde; çağdaş ekonomik güçlerle Katolik Kilisesi, İtalyan Hükümeti ve toplumun yerleşik değerleri arasındaki farklılıkları ortaya koymuştur.⁵¹

3.2. FELLİNİ FİLMLERİNDE MEKAN

Fellini, mimari tasarımlar açısından eşsiz, aynı anda hem özgün hem de geleneksel, hem genel hem de bireysel mekanlar tercih etmektedir. Belki tasarlayan açısından bu iki uç nokta arasındaki dengeyi korumak zordur. Ancak Fellini filmlerinde bu zıtlıkları çok iyi kullanmayı başararak, pek çok akılda kalıcı mekanı beyaz perdeye taşımıştır.⁵²

Filmlerinde mekanları oluştururken iki şeyi kullanmıştır. Ana metin, mekanın fiziksel yapısından veya o mekana hakim olan bir eylem tarafından sunulur. Alt metin ise tesadüfi olaylardan veya eylemlerden tasvir edilir. Fakat mekan nesnel ve öznel özellikleri ile sunulur. Filmlerde gerçek mekanlardan ilham alınarak (ki bunlar özellikle Fellini'nin otobiyografisi olan filmlerdir) olayın geçtiği yerler, olayın

⁵⁰ a.e, s:107

⁵¹ Benjamin Toth, "Dream Space; A Study of Architecture in Fellini", 2001, s:7_8(Çevrimiçi) [http://thesis.haverford.edu/dspace/bitstream/handle/10066/654/2001TothB\(abridged\).pdf](http://thesis.haverford.edu/dspace/bitstream/handle/10066/654/2001TothB(abridged).pdf)

⁵² Stefan Grundmann, Ulrich Furst, **The Architecture of Rome**, Axel Menges, 1998, s:218 (Çevrimiçi) (https://books.google.com.tr/books/about/The_Architecture_of_Rome.html?id=Se1BbQ99KGUC&redir_esc=y)

geçtiği tarihteki haliyle gerçeğine uygun olarak gösterilmiştir. Örneğin Amarcord'da, The Piazza Arbe (İtalyan şehirlerinde meydan), muhtemelen 1930'ların İtalyan kasabalarındaki standart hali ile gösterilmiştir. *Taş kaldırımlar, ön cepheleri yüksek binalar, çarşı, Amerikan Filmlerinin posterleri, sokak festivalleri ve sokaktan gelip geçenleri izlemeyi alışkanlık edinmiş kadın ve erkekler. Alt metnin görüntüsü yavaş yavaş ortaya çıkar.*⁵³

Nadir rastlanan bir kar fırtınasından sonra, gecenin karanlığında piazza karla kaplanmıştır ve karanlıktır. Yüksek binalar göz alıcı parlak yüzeleriyle belirlemektedirler. Sokaktaki kasabalılar yol boyunca, ayakları karlara batıp çıkarak yürümektedirler. Titta, aşık olduğu genç kıızı labirent'te gizlice takip etmektedir. Sonunda kasabalılardan birinin sahibi olduğu mavi ve altın renkli tavus kuşu uçarak bu tek renkli sahneye girer. Böylesine olağanüstü kişisel, rastlantısal ve bazen gerçek üstü görüntüler Piazza Delle Erbe'nin tanıdık betimlemesi ile zıtlık oluşturur. Kasabalılar, yol boyunca, ayakları karlara batıp çıkarak yürümektedirler. Bu iki görüntünün yan yana getirilişi, mekana aynı anda hem bilindik hem de sıra dışı bir özellik kazandırmıştır. Etrafımızı saran çevrenin, düşünme süreçlerimizi ve hafızamızı olduğu gibi, tüm hislerimizi de içeren pek çok karmaşık faktörden oluştuğunun altını çizmiştir.

Sinema sinestezik bir aktarıcıdır. Sinestezi, dolaysız olarak uyarılan duyu organının yanı sıra diğer duyularında harekete geçmesidir. İştah açıcı yiyecekleri gösteren trompe-l'oeiltarında bir natürmort sadece göz için hoş olmakla kalmayıp, tat sinirlerini de uyarır. Bir opera aryası ilk planda kulağa hitap etse de görüntüler oluşturabilir. Bir hekel dokunma duyusunu uyarabilir. Roma'da dolaşırken sık sık bir imparator heykelinin önünden geçer ve içimde her seferinde ayak parmaklarına dokunma dürtüsü hissederdim. Sinema birden fazla duyuya aynı anda hitap edebilir. Çalışırken, bunu hep gözönünde tutmaya çalışırım. Bu nedenle ayrıntılarda çok fazla dikkat ederim. Leziz bir yemek yiyen insanları gösteriyorsam, yemeğin

⁵³ a.e,s:219

*gerçekten iyi olmasını sağlarım. Sahneyi çekmeden önce karakterimin ne yediğini bilmek için, kendim tadına bakarım.*⁵⁴

*Fellini bu ruhsal kapasitenin altını çizmenin dışında; bize, maddesel dünyanın dış görünüşünün ötesine geçerek algı, bilinç ve bilinçdışı arasında, bir şekilde meydana gelen gizemli ilişkiyi görmemiz için fırsat sunar. Sinemanın bu süreçleri tanımlamak için eşsiz bir işlevi olduğu görülür, çünkü fiziksel dünyanın ötesinde, hayali bir evren sunar.*⁵⁵

Bu ruhsal kapasitenin tamamlayıcısı olarak, ortak hafızanın ve ortak bilinç dışılığın, Fellini için özellikle önemli olduğu görülür. (20. yy'daki pek çok sanatçı için bu geçerlidir) *Fellini hayal gücünün kültürün işleyişinin merkezinde olduğuna inanır.*⁵⁶ Bu ideallerle Fellini, savaş sonrası İtalya'sın da yaygınlaşan düzensizlikleri tarif eder. Bu düzensizlikler; kaybedilmiş, kabul edilemez, ulaşılmaz ve soyut olana karşı duyulan arzu yüzünden yaratılmış ve tecelli etmiştir. Yönetmen, filmdeki çeşitli etkenler ve çevreler tarafından şekillendirilen bu arzuları keşfetmek için sinemayı kullanmıştır. Düşünme süreçlerinin, şehre dair kişisel ve kültürel algıyı nasıl etkilediğini incelemiştir.

Fellini's Roma'da (1971) tarihi ve kültürü örneklerle göstermek için, Roma'yı kullanmış, savaş öncesi ve sonrası dönemlere yer vermiştir. Modern şehrin ortaya çıkmaya başladığı 19. yüzyıldan itibaren, şehre özel unsurların daha keskinleştiği, bu unsurları tanımlamanın ve ayırmanın zorlaştığı söylenebilir. Şurası açıktır ki; sinemanın doğuşundan önce yaratıcı insanlar, başka bir disiplin üzerine çalışmalarını gerektiğini, belki de bu karşıtlığın dışında doğan yeni bir deneyime ihtiyaçları olduğunu fark ettiler. *On dokuzuncu Yüzyılın sonlarında ve Yirminci Yüzyıl'ın başlarında, köy ve şehir arasındaki bu uyumsuzluğu yakalama girişimi, "panaromic"*

⁵⁴ Charlotte Chandler, **a,g,e**, s:308.

⁵⁵ John Caldwell Stubbs, **Federico Fellini As Auteur: Seven Aspects of His Films**, Çeviri: İlknur İgan, SIU Press, Es Yayınları,2012 s: 132

⁵⁶Benjamin Toth, **a,e,g**, s:6.

*biçim olarak literatüre geldi.*⁵⁷ Pek çok sinemacı, özellikle Fellini, yaratıcı iletişimin yeni ihtimallerinin sinemanın gücüyle ortaya konabileceğini görmüştür. Bunu panoramik literatür geleneğini genişletmek için bir fırsat olarak da görmüştür.

*Fellini, modern varoluşu tanımlamak için, köy ve şehir arasındaki karşıtlıkları sunarak, geçirdikleri dönüşüm ile seyirciyi yüzleştirme yöntemini kullanmıştır.*⁵⁸

Hem Roma, hem de Sekiz Buçuk'un merkezinde bu tür bir inceleme vardır. Fellini'nin filmlerindeki; mekan, alan ve mimariye dair çalışması, modernizm algısına dair fikirlerini somutlaştırması açısından son derece önemlidir.

3.2.1. ROMA ŞEHİRİ

Fellini sıklıkla, biri diğerine karşıtlık oluşturacak şekilde, şehir ve ülkeye dair iki farklı mekan algısını birleştirirdi. Bu noktada yine, köy ve kent ortamı arasındaki bölünme ve dönüşüm devreye girer. Bu mücadelenin merkezinde modern ve geleneksel arasındaki daimi meydan okumanın, kendi çevrelerini saygınlıklaştırma konusundaki sorumlulukları ile bunu sağlamak için seçtikleri yollar vardır. Fellini, filmlerinde, Roma'yı öncelikli şehir mekanı olarak kullanmıştır. Roma, birkaç nedenden dolayı, Fellini'ye modern şehrin gelişimini incelemesi için ideal bir kurulum sağlamıştır. Roma'nın tarihsel zenginliği, sadece başkent olmasından değil, sanat, din, aydınlanma ve politik gücün de merkezi olmasından gelir. Bu özellikler de, barındırdığı pek çok fikir ve temayla, şehri yönetmen için cazibe merkezi haline getirmiştir.

Ben sürekli olarak geçmişin beni sarmaladığı bir yerde yaşamayı seçtim. Biz Roma'da (Pantheon'da buluşup dondurma yiyelim) ya da (Kolezyum'daki

⁵⁷Alexander Zevin, **Paris: Capital Of The 19th Century**, (Çevrimiçi)
<http://library.brown.edu/cds/paris/Zevin.html> (25.12.2013)

⁵⁸Benjamin Toth, **a.g.e**, s:6

*kestirme yoldan gidelim) diye konuşuruz. Roma'da gezdiğinizde bu çok eski anıtların ve kanıtların ister istemez sizi çok güçlü bir biçimde etkilediğini hissedersiniz. Turistler, yaşamımıza ait olduğu ve bilinçaltımıza girdiği için fotoğrafına ihtiyaç duymadığımız bu yerlerin fotoğraflarını çekerler. Sanırım biz Romalılar, geleceğe belkide bu nedenle belli bir aldırmalıkla bakıyoruz. Herhalde bilinçaltımın derinliklerinde şu mesajı duyuyorum: 'Hiçbirşey gerçekten önemli değil. Yaşam geliyor ve gidiyor. Ben bunun sadece minik bir parçasıyım, yalnızca zincirde küçük bir halka' Onca uzun zamanlardan beri soluduğu bu Roma havası şeylerin önemsiz görünmesine neden oluyor.*⁵⁹

Roma'nın her döneminden kalan mimari eserler önemlidir, çünkü Fellini'nin filmlerinde, şehrin iki bin yıl arasındaki gelişiminin izlerini görsel olarak takip etmesine olanak tanımıştır. Stefan Grundmann aşağıdaki ifadeleri ile Fellini'yi haklı çıkarmaktadır.

*Hiçbir şehir, sanat tarihine doğru rehberlik etmek için Roma'dan daha uygun olamaz. Yalnızca her bir parça için ayrıca bilgi veren bir rehber değil, ama her bir parçayı sanat tarihinin temeli olarak kullanan ve o parçaları tam bir resim biçiminde düzenleyen bir rehberdir.*⁶⁰

Fellini, birkaç anahtar mimari ve mekansal unsura odaklanarak, Roma İmparatorluğunun son dönemlerindeki mimari eğilimleri gösterme çabasına girmiştir. Roma İmparatorluk Yönetiminin erken dönemlerindeki mimari ve şehir planlamacılığı, öncelikle Yunan fikir ve biçimlerinden gelişerek evrimleşmiş ve Avrupa kıtasındaki tüm şehirler için esin kaynağı olmuştur. Temiz suyun bulunmaması ve bataklık zemin gibi problemlerle yüzleşmek zorunda kalan Romalıların, bu problemlerin üstesinden gelmek için yeni teknolojileri kullandığı göz önüne alındığında, şehrin stratejik açıdan en iyi konumda kurulmadığı düşünülebilir. Pek çok yenilik, özellikle Roma kemeri, imparatorluğun teknolojik gücünün sembolü haline gelmiş ve sonunda tüm batı mimarisinin merkezi yapısı olduğunu

⁵⁹ Charlotte Chandler, **a.g.e**, s:344

⁶⁰ Stefan. Grundmann, Ulrich Furst, **a.g.e**,

kanıtlamıştır. Başka bir ilginç özellik ise; Roma'luların Yunan Şehirciliğinden pazar ve forumu almış olmalarıdır. Forum, sosyal etkileşimin en üst düzeyde yaşandığı kamusal bir alan olarak Roma şehir plancılığının merkezini oluşturuyordu. Fellini, modern toplumu incelerken, eskinin atıldığı veya eskinin yeni biçimlerde, tekrar doğmadan önce yok edildiği tarihsel sürecin bir benzerini kast eder. Fellini, mantığa aykırı görünen bu süreci, insanoğlunun doğal deneyiminin gidişatı ile aynı kefeye koyar. Fellini's Roma'da, kafasındaki büyük şehir imajına daha uygun olan görkemli manzaraları kullanarak, Roma'yı filmin baskın mekanı haline getirmiştir. Modern ve geleneksel, karmaşık ve basit, saf veya basit, yavaş ve hızlı gibi unsurları birleştirerek karşıt konulara çağrışım yapma eğilimindedir.

Bir futbol maçının arifesinde, Roma'yı çevreleyen ana yol olan Racoardo Anulare'yi (Roma'yı çevreleyen 62.8 kilometrelik halka biçimindeki motor yolu) tasvir etmiştir. Filmde Fellini ve ekibi yoğun trafikte seyrederek çekim yapar. Her taraftan korna seslerinin duyulduğu, insanların birbirlerine söylendikleri, tipik bir tıkanık trafik görüntüsüdür. Gökyüzünde, fırtına bulutlarının ortaya çıktığı sahnede yağmurun başlamasını görürüz. Set ekibi parlak bir ışıkla karanlık gökyüzüne sinyal verir. Yol kenarındaki bir bina yanmaktadır. Çiftlik hayvanlarını taşıyan bir kamyon ters dönmüş ve hayvan kanı yağmura karışmıştır.

Bu, genel gerçeklikle, kişisel gerçek üstüculüğün iç içe geçtiği bir sekanstır. Fellini Racoardo Anulare'yi çekerken bu iki temanın etkileşimini çok iyi kurmuştur. Gerçek bir mekanı tasvir ederken, ana temayı genel algıya göre resmeder. İkincil konu ise kişisel algıdan alınarak sunulur. Ancak, Fellini hayal edilen yerleri karşıtlıklarıyla sunma eğilimindedir. Sunduğu genel ambiyans; tuhaf, çarpıtılmış fakat yine de gerçekçi detayların sıkça görüldüğü, bir dünyadır. Seyircinin aşına olduğu dünyaya dokundurma yapar.⁶¹

Sekiz Buçuk şehirde geçen ilk sahnesiyle açılıp, sonradan kırsala dönerken, Roma tam tersi bir motif ile kırsaldaki çekimlerle açılış yapar daha sonra büyük

⁶¹ Tulio Kezich, a.g.e. s:305

şehre kayar. Dikkatini daha çok Roma şehrine odaklayan Fellini, mekanı Sekiz Buçuk'ta olduğundan daha farklı tarzda kullanmayı seçerek, aynı anda çoklu bir yapıyı yüz yüze getirmiştir. Tersyüz edilmiş Roma sahnesi, şehri filmin odağı ve varış noktası olarak sunup, kırsaldan kente görsel bir hareket vermiştir. Büyük şehirde geçen *Roma* ile çağdaş hayatın ve büyük şehrin baskısından kaçmak için kırsala odaklanan Sekiz Buçuk ile kıyaslandığında, Fellini'nin farklı bir bakış açısı ve tutum edindiği görülmektedir.

*Sekiz Buçuk'ta, Guido'yu çağdaş şehir yaşamının karmaşasından kaçırarak Fellini, şimdi izleyiciden kendi serbest Roma deneyiminin, yeniden yaratımındaki modern şehri kucaklamasını istemektedir.*⁶²

Fellini otobiyografik özellikteki *Fellini's Rome'da*, hayatındaki üç farklı zaman dilimine odaklanmaktadır. Çocukluğu, gençliği ve filmin geçtiği zamanki halini gösterir. Her bölümde Roma deneyiminin farklı bir seviyesini tasvir eder. Fellini'nin çocukluğunu kapsayan ilk bölümde, film ekibi küçük bir kırsal kasabadaki settedir ve yönetmen Roma ile karşılaşmasının farklı örneklerini vermektedir. Sonrasında izleyici, Fellini'nin Roma'yı ilk defa ziyaret eden genç adam karakterinde, şehre dair kendi ilk deneyimini içselleştirir. Bu noktadan itibaren yönetmen bir daha taşraya dönüş yapmaz, ancak Roma'nın bugünü ile otuz yıl öncesi (1930' ların sonu ve 1940'ların başı) arasında gidip gelir. Bununla birlikte Roma'daki Fellini karakteri, Sekiz Buçuk'ta filmin merkezi olan Guido karakterine göre farklı bir rolde karşımıza çıkmaktadır. Serbest şekilde otobiyografik olan Roma'da, seyircinin hayata ve düşünme süreçlerine dair, Sekiz Buçuk'taki Guido ile olduğu gibi, karakterle aynı samimi bakışı geliştirmesi sağlanmıyor. Fellini karakterinin üç zaman dönemini de içerdiği düşünüldüğünde, nadiren görüntünün odağındadır, hatta her sahnenin çoğunluğunda resmedilmemiştir. Fellini Roma'da, kendisini bir şekilde çoğunluğun ortak deneyimlerini temsil eden bir karakter olarak sunmaktadır. Fellini'nin pek çok insanın ortak deneyiminin, kesin unsurlarını

⁶² Tulio Kezich, *a,g,e*. s: 303

açıklamayı denemesiyle, her kişisel deneyimin hayata kattığı bakış açısını görmezden gelmenin imkansızlaştığı belirginleşir. Böylece yönetmen kendine mal ettiği karakter ile kolektifi gösterir, çünkü onun işi film vasıtasıyla müşterek olanla iletişim kurmaktadır. *Roma'da Fellini, kolektif hafızaların, kolektif bilinçsizlikle farklı yollarla bir araya gelişini getirir.*⁶³ Örneğin Fellini'nin çocukluğunu gösteren bölümde, yönetmen sıkça Roma Tarihinin öne çıkan resimlerine, hikayelerine ve ikonlarına referans verir. Filmin ikinci sahnesinde okul müdürü, çocukları Jül Sezar'ın ordusuyla Roma'ya girişini anlatmak için Tiber Nehrine getirmiştir. Müdür çocuklardan, Büyük Sezar'ın yürüdüğü yerden nehri geçmelerini ister. Bu yolla Fellini bir çocuğun eğitiminin merkezinde Sezar'ın hikayesinin olduğunu ileri sürmenin yanında, Sezar'ın yürüdüğü yolu takip ederek, İtalyan Kültürünün öneminin, Sezar tarafından şekillendirilen ideallerin ebedileştirilmesinde yattığını iddia eder. İlaveten Fellini, kasabanın meydanını gösterdiği bir sonraki sahnede, *Sezar'ın varlığının İtalyan Kültüründeki öneminin*⁶⁴ altını çizer

Sahne iki okun arasında duran ve sağ kolunu havaya kaldırmış Sezar heykelinin orta açıdan çekimi ile açılır. Bulutlarla kaplı havadan, grimsi bir ışıkla aydınlatılmış meydana şiddetli bir şekilde kar yağmaktadır. Filmin anlatıcısı “tüm küçük kasabalar gibi bizim de meydanımızda Sezar'ın heykeli bulunur” diye belirtir. Kamera uzaklaşıp, heykelin arkasında ve binanın açık kahverengi dış cephesi üzerindeki sıralı üç Roma okunu gösterir. Meydandaki basit rönesans tarzı binalarla Fellini, bunu pek çok küçük İtalyan kasabasının tipik görünümü olduğunu belirtmiştir. Sezar'ın heykelinin merkezdeki konumu, tarihin İtalyan Kültüründeki önemini gösterir. Bunun yanı sıra Fellini; içerik, karakterler ve diyaloglar vasıtasıyla sahneye sosyal bir boyut ekler. Meydan, alan boyunca dağılmış birkaç fakir giyimli insan dışında oldukça tenhadır. Kolunun altına gazete sıkıştırmış olan, sigara içen bir adam “Mussolini adına! Yeni bir olayımız var! Jül Sezar ordusunu Fransa'ya sokma

⁶³ a.e. s: 303

⁶⁴ Benjamin Toth, a.g.e, s: 8

fırsatını eline geçirmişti. O zamanlar Galya'lılar olan Fransızlar ve Sezar yürekli adamlardı.” der. Yaşlı bir kadın heykelin üzerindeki camında oturmaktadır ve adamın yaptığı politik espriye güler. Fellini bu sahnede; Mussolini'nin davranışlarının, Sezar'ın temsil ettiği geleneksel değerler ve kültürden saptığına dair ortak bir algı olduğuna işaret eder. Fellini'nin, karakterlerinin sıkıntılı halini, Mussolini'nin lider olarak yetersizlikleri ile ilişkilendirdiği görülmektedir. Soğuk, kasvetli, fakirlikten muzdarip şehir meydanı, sahnede tam bir anlam ortaya çıkarabilmek için, insan durumuna fiziksel boyut eklemiştir. *Kafasız ve elsiz heykel; fiziksel ve metaforik olarak, Sezar heykeliyle temsil edilen tarihin ve geleneksel değerlerin “kasaplığı” göstermektedir.*⁶⁵

Yönetmen, Sekiz Buçuk ve Kadınlar Kentinde olduğu gibi, açıkça hayali bir dünya göstermese de, farklı teknikler kullanarak benzer fikirlere referans verir. Fellini, film teorilerinde var olan sinema filmi seyretmek ve hayal kurmak arasındaki ilişkiyi kullanarak, Sekiz Buçuk'ta yaptığı gibi, hayal dünyasının benzer özelliklerini somutlaştırmaktan çok, izleyiciden ziyade belirli bir karakter için Roma'da mekanlar kurmayı denemiştir. Belirli bir rüya sahnesi filmin anlatımı içinde tam bir rüya olmasa da, Fellini bir hayal dünyası izlenimi uyandırmak için kesin unsurlar kullanmıştır.

Yönetmen, Roma'da rüya benzeri dünyaların birkaç çeşidini yarattığı gibi, sinemanın farklı unsurlarını kullanarak, sahneleri gerçeklikten ayırmıştır. Örneğin; ilk sahnede günümüz Roma'sı gösterilirken, Fellini ve ekibi Roma'yı çevreleyen yolun etrafında araçla gidip, yolu ve manzarayı çekerler. Kamera otoyol boyunca ilerlerken, manzaradaki çok sayıda obje eşzamanlı olarak çerçeveye girerek, tutarsız görüntüler dizisi yaratır. Bu uyumsuz görsel unsurların özgün çekimlerle birleştirilmesiyle Fellini, sonunda gerçeklikle son derece tutarsız görünen bir çevreyi

⁶⁵ Benjamin Toth, **a.g.e**, s: 8

resmeder. Sahne, otoyoldaki bir bilet gişesine yanaşan arabanın camından yapılan çekim ile açılır. Arka planda bulutlu gökyüzü ve puslu dağlar görünmektedir. Otoyolda bulunan gişeler; her biri, her iki tarafında camlar, camların önünde koyu gri kutular bulunan metalden imal edilmiş, basit modern yapılardır. Uzun kırmızı ve beyaz çizgili radyo anteni, çerçevenin sağ tarafından gökyüzüne uzanmaktadır. Otoyol gişesi, izleyici için geçmişten, şimdiki zamana gelişe dair çok açık bir işarettir. Bunun yanında, sahnenin böyle bir mekanda açılması, seyirciye daha tanıdık gelmektedir.

*Tepeden sıralanmış gişelerin ve kavisli şekilde dizilmiş arabaların görüldüğü sahnenin, aynı zamanda, araç otoyolu ve radyo altyapısı ile sağlanan kitle iletişimi gibi, modern kurumların gelişmesinin bir sonucu olan hızlı yaşam tarzına gönderme yaptığı da söylenebilir. Otoyol'un üstünde ilerleyen sahne boyunca Fellini, gerçeküstü betimlemeleri ile aktüel bir mekana fantastik özellikler kazandırır.*⁶⁶

Yol boyu görülen manzara, kirli arka planı ile keskin bir zıtlık oluşturan parlak renkli bir reklam panosu çerçeveye girene kadar, ilk bakışta şehir dışı izlenimi verir. Burada Fellini, reklam panoları manzara'da baskın hal alana kadar otomobilin gelişim üzerindeki etkisini tasvir etmiştir. Yönetmen, bu sembollerin pek çoğunun otomobil ile ilişkili endüstrilerin reklamları olmasını kast ederek, otomobil ile olan bağlantılarının altını çizer. Fellini'nin, yol sembolleri ve reklam panolarına vurgusu, sahnedeki manzaranın bütün unsurlarının metafor görevi görmesini sağlar. Freud modelindeki, içeriğin her zaman gizli bir anlamla temsil edildiği otoyol sahnesinin tüm mekansal unsurları, çağdaş şehir hayatı bağlamında daha büyük bir düşünce olarak görülebilir.

Kısa süre sonra yağmur başlar. Parmaklıkların ardında belirmeye başlayan fahişeler, şemsiyelerinin altında veya yanan ateşlerin yanında durmaktadırlar. Büyük şehir yaşamının unsurları görüntüye girmeye başlamıştır. Yolun sağından, sol tarafa

⁶⁶ Benjamin Toth, **a.g.e**, s: 8

doğru pan yapıldığında, yolun iki tarafından, uzakta birkaç alçak apartman görünür. Sağa doğru donuk gri renkli modernist tarzda binalar, inşaat alanının bulanık manzarasında kaybolmuş görünmektedir. Binaların önünde, büyük sarı renkli, bir vinç belirmektedir.

Bu noktada yönetmen çağdaş topluma dair birkaç bakış açısını referans vermektedir. Şehrin kenarlarında inşa edilen binalar, nüfusun nasıl genişlediğini ve büyük şehrin nasıl yayıldığını göstermektedir. Modern mimariye göre yapılmış olan binalar işlevsel fikirlere işaret etmektedir. Fellini sık sık, doğanın tahribatı ve bununla birlikte çağdaş teknolojiler gibi konulara dönüş yapar. Ancak, yönetmen, insan ilerleyişinin doğal bir süreci olarak ortaya çıkan, doğa ve insan arasındaki kaçınılmaz çatışmayı, insanın doğayı tahribi ve tarihsel süreç arasındaki paralelliği işler. Fellini öncelikle tarihin yıkımını tanımlayarak, bir nesnenin ya da fikrin fiziksel silinişini, geleneğin kaybediliş ve geçmişten kaçışla açıklar. *Bu rüya benzeri evrende, yönetmen geçmişin unsurlarını, sanki toplumun bilincinde yer alan hafızanın izleriymiş gibi sunar.*⁶⁷ Kamera yolun karşısına pan yaptığında, büyük beyaz bir atın araba konvoylarının arasında koştuğu görülür ve arabasını iten bir seyyar satıcı, atı fark edip, yavaş işleyen trafiğin ortasında manevralar yapar. Fellini, doğayı, tarihi, geleneği ve geçmişi belirtmek için dizginlenmemiş atı ve yaşlı adamı kullanır.

Ginsborg'e göre yaşlı adam, ikinci dünya savaşının sonuna kadar ülkeye egemen olan tarımsal yaşam tarzına ve taşraya referans vermektedir. Yönetmen, fiziksel olarak doğanın direnişini ve çağdaş toplumda tarihin varlığını gösterir. Bu görüntüler vasıtasıyla kolektif hafızayı anlatan Fellini, toplumun kolektif bilinçsizliğini açığa çıkarır.

⁶⁷Frank Burke, Marguerite E. Waller, a.g.e

*Bu karakterler, mekanın devamlılığına engel olarak seyirciyi sarsar, zaman ve anlatımından da öte, köy ve kent arasında gelişen zıtlıkla, otomobillerin dışındaki çevrede eşit görünürler.*⁶⁸

Sonuç olarak Fellini, bilinçli ya da bilinçsizce, sunulan hayali görüntüler yardımıyla mekanın mizansenindeki diğer unsurlara farklı bir boyut eklemiştir. Arka planın sol tarafında, ağaçların arasında farklı çeşitte apartman binaları bulunan, şehrin daha sabit bir kısmı olan hafifçe eskimiş yol görünmektedir. Büyük şehrin bu görüntüsü, birbirleriyle aynı derece modern görünen pek çok yapı ve bina gibi görünse de, bazı eski biçimleri ve yapıları da içermektedir. Bu görüntü, araba trafiğinin ortasında el arabasıyla giden adamın olduğu sahneyi hatırlatmaktadır.

*Yönetmen, betimleme için benzer örnekleri vermeye devam etmiştir. İnşaatlarla kalbura dönmüş, solgun, yıpranmış manzaralar, beton binalar ve endüstriyel tesislerin pek çok örneğini göstermiştir. Otostopçular ve birkaç köhne karakter, yol kenarında belirip kaybolmaya devam etmiştir.*⁶⁹

Otoyol sahnesindeki pek çok ilginç örnekten biri; Fellini yolun hemen yanındaki alanda çıkan bir yangını kaydetmiştir. Bu yangın küçük kasabanın meydanında yanan ateşi hatırlatmaktadır. Her iki örnekte de, yanan ateşin etrafındaki bireyler toplumun nahoş gerçekleri ile harap olmuş görünmektedirler.

*Bu problemler şehrin çağdaş mekanına dönüşümünü örnekler. Bu iki sahne merak uyandırıcı bir kıyaslamayı sağlar. Açıkça Fellini, kamusal alanın biçim ve tartışmalarında, kültürün ne kadar kesin bakış açılarının ne kadar ortaya konduğunu gösterme girişiminde bulunmuştur.*⁷⁰

Sekiz Buçuk'taki açılış sekansı olan trafik ışığı sahnesine benzer şekilde, Fellini, bir fikir geliştirmekten çok kamusal görüntünün çağdaş mekanı olarak anayol sahnesini kullanmıştır. Yönetmen, Dziga Vertov'un, *Man With the Movie Camera*'da

⁶⁸ Benjamin Toth, **a.g.e**, s:46

⁶⁹ Paul Ginsborg, **a.g.e**, s:242

⁷⁰ Benjamin Toth, **a.g.e**, s:35

yaptığı gibi, kamerayı ve çekim ekibini göstererek kamusal görüntünün alanının kendi içindeki şartlarının, altını çizer. Bireyselliğin önemine dair verilen referansa rağmen, bu hayal benzeri sahnenin içeriğinde aykırı görünen temalar, Roma Halkının özünde var olan özelliklerdir. Çünkü otoyol kamusal bir alandır ve Fellini bu mekandaki insan etkileşimi ve iletişim şeklinin birkaç örneğini vermiştir. Politik kurumların kültür üzerindeki etkisini tartışan, kasaba meydanındaki karakterler gibi, otoyoldaki insanlar arasındaki tartışma da, ortak toplumsal olayları merkez almaktadır. Romalı bir sürücünün, rakipleri ile birlikte maç seyretmek için Roma'ya giden, otobüslere dolmuş Napoli takımının taraftarlarıyla arasındaki meydan okumada, Fellini bu örnekleme gücünü güçlendirmiştir. Futbol fanatikleri arasındaki bu atışmada yönetmen, İtalyan Kültüründe yüzyıllardır baskın olan bölgesel ayrışmayı tasvir eder.

1861'e kadar bölgeler; yönetim ve kanunları bakımından farklı tarihsel gelenekleri ile politik olarak ayrılmıştı. Mack Smith der ki "bazı bölgeler kendilerine özgü geleneklerini, edebiyatlarını, kendilerine özgü ekonomik tiplerini ve mülkiyet vergilendirmesi yöntemlerini hala korumaktadır. Aşırı merkezleşmiş Musollini Hükümetinin yönetimi altında bile."⁷¹

Fellini, bu kültürel çatışmaların kamusal alanda ortaya çıktığını göstermiş, yine de spordaki rekabet üzerinden eş zamanlı bir içerik sunmuştur. Koyu mavi renge boyalı, mavi bayraklar asılmış olan otobüsteki Napoli taraftarları, pencerelerden sarkarak bağırmakta, bayrak sallamakta, ellerindeki maytapları yakmaktadırlar. Fellini burada, insanların kamusal alanda kendilerini nasıl tanımladıklarının altını çizmektedir. Gösterişli Napoli taraftar grubu, ateş fişekleri ile sembolik olarak Roma'nın ruhuna saldırarak, şehri işgale gelen bir kabus gibi görünmektedir. Bu farklılıkların sosyal olarak bilinci ve 'işgal tehdidi', tek bir Roma'nın Napoli'li taraftarların yanından uzaklaşırken onlara; "çingeneler" demesi ile gösterilir.*Bu*

⁷¹ Dennis Mack Smith, **Modern Italy A Political History**, University of Michigan Press.1997, s:232-236

*sahne bilinçli ve bilinçsiz unsurları ile Fellini'nin Roma'ya özgü bir hayal dünyası kurmasına yardım etmiştir.*⁷²

Sahne kararmayla başlar ve kararmayla sona erer. Fellini günün, gündüzden geceye hareketini göstermek için; suni ışık ile doğal ışığı yan yana kullanma işini sıkça yapar. Bunun yanı sıra, yanan bir ateşin ışığıyla elektrik ışığını da kontrast oluşturacak şekilde bir arada kullanır. Karanlık düştüğünde ise; film ekibi de dahil olmak üzere otoyoldaki insanlar, gitgide suni ışığa bağımlı hale gelirler. Gece sahnesinin görüntülenmesi boyunca yönetmen, farklı ışıkların büyük şehir manzarasını nasıl değiştirebildiğini ve yeni anlamlı semboller yaratabildiğini göstermiştir. Örneğin; ışık yalnızca, geceleri insanların işini kolaylaştırma görevi görmez. Çeşitli aydınlatma yöntemleri ile insanlara farklı anlamlar tasvir etme olanağı tanır. Renk, tasarlanan ışığın kesin anlamını ifade etmede merkezi rol oynar. Gecenin karanlığının arka planında görünen, neon ışıklı reklam panolarında kullanılan renk çeşitlendirmesi, bu sembollemeyi daha doğru olarak gösterir. *Fellini bu fikri, doğal ışık ve suni ışık arasındaki karşılaştırmasını genişletmek için kullanır.*⁷³

Yönetmen, alev ışığının kırmızımsı kuru ve acil durum araçlarının suni kırmızı ışığı arasında bağlantı çizer. Bu ilişki ise en fazla; film ekibinin, büyükbaş hayvanları taşıyan bir kamyonun devrilmesinin neden olduğu, büyük bir felaketin yanından geçtiği an göze çarpar. Fellini, yolun ortasında, yanan benzinin etrafına dağılmış olarak yatan çok sayıda ölü hayvan ile insanın doğayı tahrip edişine dair açık bir örnek daha sunar. Yönetmen, insan kaynaklı veya mekanik felaketlerin

⁷² Tulio Kezich, **a.g.e.**, s:305

⁷³ Daniel Vigilante, **The Carnavalesque And Fellini's Roma**(çevrimiçi)
(<http://vigilantecitizen.wordpress.com/2008/06/05/the-carnavalesque-and-fellini-roma/Wolfgang-Keiser-in-Free> (11.01.2014)

sonucunun, tabiatın kaybedilişini olduğunu doğal kırmızı ışık ve suni kırmızı ışık ile açıklar.

Fellini, parlak beyaz elektrik ışığını, yolu dolduran arabaların kıvrımlı metalik biçiminin etkileşimiyle, kamusal görüntünün çağdaş fikrini modernite ile birleştirir. Bu ışıkların parıltısı yağmur ve flaş patlamaları ile şiddetlenir. Bu suni ve mekanik ışık dalgası antik yapının etrafını sararak, tarihi ve çağdaş arasında bir bariyer kurar.

Otoyol sahnesinin ilerleyen anlarında, Fellini modern mimari ve tarihi yapılar arasındaki kıyaslamaların birkaç örneğini daha veriyor. Fellini bu görüntüleri modern mekanı oluşturan çok çeşitli yapı ve biçimi örneklerle açıklamak için kullanmıştır. Fellini'nin her bir örnekte altını çizdiği biçimi ve tarzını bakış açısına dayanarak yargılayacak olursak, bu yönetmenin yapıları karşıt pozisyonlara koyma niyetinde olduğunu kanıtıdır. Bu karşıtlığa rağmen, her iki türdeki (modern ve çağdaş) yapılar çağdaş Roma'ya dair, Fellini'nin kafasındaki mekan ve fikirlerin tanımlanmasında önemli bir yer tutar.

Yönetmen, bu yapılar ile mekan kullanımı ve görüntüsüne dair değişikliklerin altını çizmiştir. *Fellini, ışığın farklı biçim ve anlamlarını vurgulamaya devam ederek, bu iki tarzın karşıt unsurlarını bir araya getirmeye devam etmiştir.*⁷⁴ Karşıt biçimler, mekanların iki görüntüsünün sunumuyla en açık şekilde tasvir edilmiştir. Fellini elektrik ışığı ve modernite arasındaki bağlantıyı da, otoyol da yağmur yağdığı sahnede kullanmıştır. Elektrik ışığı ve gergin tellerin üzerinde durarak yönetmen, mekana mekanik bir özellik vererek, yapay bir çağrışımda bulunuyor. Fellini bir mekanı görebilmenin, onun etrafını saran çevreyi gözlemlemek ile ilgili olduğunu öne sürer.

⁷⁴ Frank Burke, **Queen's Film and Media**, (çevrimiçi)

<http://www.film.queensu.ca/Fellini.html>- “**Fellini Films: From Postwar to Postmodern**”, Frank Burke. 1996, Queen's Film and Media

Takip eden sahnede Fellini, film ekibinden birini, Tor De Schiavi'yi⁷⁵ görüntüleyebilmeleri için, gökyüzüne doğru bir işaret fişeği ateşlerken gösterir. Aydınlatma fişeği titrek bir ışık vererek çekimde sihirli bir ortam yaratır. Doğal ışık kaynağı, bu antik tarihi binayı doğa ile birleştirirken, bir yandan da izleyiciye bu binanın; hem gün ışığında hem de yapay ışıkta nasıl orjinal görünmek üzere tasarlandığını hatırlatıyor. Fişek binayı çevreleyen ağaçlarla dolu alanı ve zıttı olan modern binaların şekilsiz uzantılarını da aydınlatır. *Bu tamamen farklı tarzlar, birinin kendisini tanımlayabilmesi için diğerini gözlemlemeyi gerektiriyor. Fellini ortak Roma deneyiminin en etkili kısmının binalar üzerinden yaptığı somutlaştırmada olduğunu iddia etmektedir.*⁷⁶

Sahnenin en son çekimi, Fellini'nin gerçeküstü çağdaş Roma deneyiminin en ilginç noktasını içerir. Son karede yönetmen, kamusal alanın antik mekanı olan kolezyum ile kamusal alanın çağdaş mekanı olan otoyol ile yan yana resmeder. Fellini, yapıyı oluşturan farklı unsur ve fikirleri, yine ışığı kullanımı ile vurgulayarak, modern ve antik biçimlerin daha önceki kıyaslamalarında var olan pek çok karşıtlığı sunar. Tüm otoyol sahnesinde, en göze çarpan özelliğin kullanılan ses olduğu düşünülürse, seyirciye modernizmin gürültüsüne dair bir örnek vererek yönetmen, sesi tüm biçimleri ile sekansın climax'inde kullanmıştır. Görüntü ve ses vasıtasıyla; uç noktalarla dolu bir durum yaratarak çağdaş Roma'ya dair rüya benzeri tasvirini, tıpkı Sekiz Buçuk'ta Guido'nun yaşadığı gibi kabus gibi bir twist ile sonlandırır.

Final sahnesi, kolezyum'un önündeki yolda yaşanan korkunç trafik sıkışıklığını gösterir. Yüksek sesle kornalar çalmakta, alarmlar bağırarak, "yönetici sınıfının kışını tekmeleyin" diye bağırarak göstericilerin üstünde gök gürlemektedir. Kamera sıkış tepiş trafikte göstericileri takip ederken, arabaların içindeki insanlar içe dönük bir ruh halinde görünmektedirler. (Sekiz Buçuk'ta, Guido'nun ilk rüyasındaki

⁷⁵ Roma'da bulunan Villa Gordiani parkındaki büyük kule

⁷⁶ Benjamin Toth, "Dream Space; A Study of Architecture in Fellini A Thesis in the Growth and Structure of Cities Program", December, 2001. s:35

insanları çağrıştırmaktadırlar.) *Fellini bir film seyretmenin hayali andıran süreci ile kamusal alanı gözlemleyip, bir parçası olma arasındaki bağlantıyı çizer.*⁷⁷ Ancak manzaranın katılımcısı olmaktan ziyade, arabadaki insanlar sokakta geçen olayları, bir film seyreder veya gündüz gözüyle rüya görür gibi gözlemlemektedirler. Fellini, arabanın kamusal dünyadan hafifçe ayrılarak özel bir alan sağladığını, bunun da arabaların içindeki insanlara etraflarında olup bitenleri, tıpkı bir sinema salonundaymış gibi güvenli şekilde izleme olanağı verdiği fikrini ortaya atar. *Yönetmen, özel sınırların var olmadığı kolezyum'u somutlaştırarak, kamusal görüntünün antik biçimlerinden bir örnekle bu fikirleri açıklar.*⁷⁸ Sahne sonuca varırken, trafik kolzeyum'un önünde tamamı ile durmuştur. Görkemli görüntüsü ile trafiğin arkasında gözüken kolezyum, kırmızımsı turuncu ışıklarla sanki stadyum'un ortasında yangın çıkmış hissi vermektedir. Düz duvarın topraksı yüzeyi, mekana durgun fakat güçlü bir şekil ve doğal görünen ışıklarla binaya doğal çağrışımlar verir. Fellini, bu görüntülerle tüm bu bilinçli unsurların Roma'nın mekanını oluşturduğunu ve kültürün ortak bilinçsizliğini somutlaştırdığını öne sürer.

Çağdaş deneyim sürecinin ve biçiminin radikal bir değişim geçirdiği düşünülürse, çağdaş kültürün temel unsurları görmezden gelinemez.

3.2.2. THE CITY OF WOMEN (1979)

Kahraman, kadın ve erkek arasındaki savaşı sembolize eden bir yere düştüğünü düşler. Mekanın genel görünümü, ortasında bir sunak bulunan stadyumla dramatik biçimde çarpıtılarak verilmiştir. Bu olağandışı ortam içersinde, taş duvardaki çatlaklar, İsveç Kraliçesi Christina'nın portresi, elektrik paneli ve duvar yazıları gibi detaylar göze çarpmaktadır. Kahraman bu puslu hiçliğin ortasında

⁷⁷ Benjamin Toth, a.e. s: 33

⁷⁸ a.e, s: 40

yolunu bulmaya çalışırken, telefon çalar. Gerçekçi detaylarla, eksantrik arka planın bu şekilde yan yana koyuluşu, yalnızca rüyalandaki gibi bir belirsizlik üretmez, aynı zamanda seyircinin Fellini'nin kişisel sihriindeki, sembolik anlamları bulmasına yardımcı olur. Fellini, mekanı başlıca yapısal olarak ve daha küçük çaplı detaylara böler. Bunları iki farklı perspektiften tasvir eder. Bu, yönetmenin, izleyicinin kafasını karıştırmadan, mekana dair kendisindeki algıyı nasıl özgürce ifade edebileceğinin cevabıdır. Bu yüzden ki Fellini mimarlara şöyle bir nasihatte bulunmuştur; *Mekanla bağdaştırmak istediğiniz özellikleri bir araya getirdiğinizde, bu hemen fark edilebilir olur, aynı zamanda hissi yeniden üretir.*⁷⁹

⁷⁹Benjamin Toth a.e. s: 8

4. FELLİNİ FİLMLERİNİN ANALİZİ

4.1. BEYAZ ŞEYH (LO SCEİCCO BIANCO,1952)

Fellini'nin 1950'de Alberto Lattuada ile birlikte çektiği "Varyete Işıkları (Variety Lights)" filminden sonra yine siyah-beyaz çektiği tek başına yönetmen olarak adının geçtiği ilk filmidir. Filmi Roma'da son etkili olan fotoroman dünyasının parlak ışıklarının altında yaşanan trajikomik olaylara dair, üç karakteri merkeze alan bir hikayedir. İtalya'nın Güneyinden yeni evli bir çift olan İvan ve Wanda, balayı için Roma'ya giderler. Fakat kadın, en sevdiği fotoroman dergisindeki bir karakter olan "Beyaz Şeyh" i bulmak için kaçır. Karısının kaçışıyla, Wanda'yı, üst düzey kardinal dayısı ile tanıştırmak için Roma'ya getirmiş olan İvan, dayısına karısının kaçtığını belli etmemek için kendisini paralamaktadır. Bir şekilde Beyaz Şeyh ile tanışmayı başaran Wanda rüyalarının gerçek olduğu duygusuna kapılır. Ancak, Beyaz Şeyh'in kendisine sarkıntılık etmesi ile bu rüyadan bir anda uyanır. Kocasının onurunu lekelediğini düşünen Wanda intihar etmeyi dener ancak başarılı olamaz. İvan'ın hastaneden çıkardığı Wanda, finalde kocasının koluna girip "sen benim Beyaz Şeyhimsin" der.

Filmin dikkat çeken sahnelerden biri; karısını ararken, sokakta çaresizce ağlayarak dolaşan İvan'ın, Cabiria adında bir hayat kadını ile karşılaşmasıdır. İvan kendisini teselli eden Cabiria'ya yakınlık duyar. Giulietta Masina'nın canlandığı Cabiria, Fellini'nin Beyaz Şeyh'ten beş yıl sonra çekeceği "Cabiria'nın Geceleri"ne ilham vermiştir. Bu filmin ana karakteri haline gelecek olan Cabiria'nın hikayesinin, Fellini'nin aklına Beyaz Şeyh'ten sonra gelmiş olma ihtimali güçlüdür.

Hayranlık duygusunun ve gösteri dünyasının insanlara sunduğu sahteliğin sorgulandığı film, Varyete Işıklarını andıran komedi unsurları içermektedir. Başrollerinde; Alberto Sordi, Brunella Bovo ve Leopoldo Trieste oynar. Filmin senaryosunda Fellini'nin yanı sıra Tulio Pinelli ve Ennio Flaiano'nun imzası vardır.

4.2. I VITELLONİ

Fellini'nin 1953 yılında çektiği I Vitelloni Aylaklar adıyla Türkiye'de izlyici ile buluşmuştur. Senaryoda, Fellini'nin yanı sıra Ennio Flaiano ve Tullio Pinelli'nin imzası vardır. Yönetmenin Varyete Işıkları ve Beyaz Şeyh'in ardından 1953'te çektiği I Vitelloni'de, Beyaz Şeyh'de birlikte çalıştığı Alberto Sordi yine başrolde. İtalya'daki bir sahil kasabasında yaşayan ve günlerini aylakça takılıp vakit öldürerek geçiren beş genç adamın hikayesi anlatılır. Bu beş adam ergenlik dönemini geride bırakıp yetişkin olmanın getirdiği sorumluluklardan kaçma eğilimindedir.

Sosyal düzenin gençleri toplumdan kopup, bir çete düzeni içinde dayanışmaya yönelmelerine ve dayanışma duygularını bu şekilde yaşadıklarını tartışan bir öyküdür. Ancak film ilerledikçe, öykünün grubun üyelerinden Moraldo'nun kişisel ve nostaljik anıları olduğu açığa çıkar. Filmin temelinde İtalyan Neo-realizm geleneğine uygun olarak işçi sınıfının sosyal problemleri yatar. I Vitelloni, kişisel bir bakış açısından yola çıkarak, amaçsız gençliği anlatan bir komedi dramadır.

Filmin karakterlerinden Fausto grubun lideri ve “ruhani rehberi”dir. Kendine duyduğu aşırı güvenin göstergesi sürekli kadınların peşinde koşması olarak yorumlanabilir. Görünüşü ve davranışları, 50'lerin, Elvis, Dion gibi ünlülerini çağrıştırmaktadır. Alberto; dikkat çekmeyi seven, kibirli ve annesinin büyümemiş çocuğu izlenimi vermektedir. Leopoldo grubun entellektüelidir. Henüz keşfedilmemiş büyük bir yazar olduğunu düşünmektedir. Zamanının çoğunu asla yayınlanmayacak olan şiirlerini ve oyunlarını yazarak geçirmektedir.

Federico Fellini'nin kardeşi Riccardo Fellini'nin canlandığı Riccardo sesine güvenmektedir ve bir gün büyük bir opera yıldızı olmanın veya şov dünyasında yer almanın hayalini kurmaktadır. Grubun en genç üyesi olan Moraldo filmin en saf karakteri olarak karşımıza çıkar. Diğerlerine göre daha az iddialı ama daha duyarlıdır. Filmin sonlarına doğru Moraldo'nun kızkardeşi Sandra, Fausto ile

evlenecektir. Bu gençlerin hepsi işsizdir, evde oturmaktadırlar ve ailelerinden geçinmektedirler. Genç Moraldo hariç hepsi otuzlu yaşlarına gelmiştir ve açıkça görülmektedir ki; hiçbiri düzenli bir iş bulma konusunda zorunluluk hissetmemektedir. İstedikleri şey şöhret ve zenginliktir, anne ve babalarının yaptığı gibi yıllarca gece gündüz çalışıp sonunda çıkmaza girmek değildir. Çalışmak yerine zamanlarını kasabada dolaşarak, bilardo oynayarak ve kendilerini eğlendirmenin yolunu arayarak geçirmektedirler.

4.3. LA STRADA (SONSUZ SOKAKLAR)

*Fellini'nin erken dönem filmlerinden ve İtalyan Yeni Gerçekçiliğine dahil edilen ve yönetmenliğini yaptığı üçüncü filmi olan La Strada, kariyerinin ileri ki zamanlarında yaptığı filmlerine göre daha gerçekçi bir yapıdadır. Savaş sonrası İtalyan Sinemasının en önemli filmlerinden biri olarak gösterilir.*⁸⁰

Yeni Gerçekçi bir temelde yapılmış olsa da; peri masallarını andıran anlatımı, insani durumun temel gerçeklerine göre yaşayan *Orijinal karakterleri ile Yeni Gerçekçilik içinde ayırt edici özellikleri ile göze çarpmaktadır.*⁸¹ La Strada Yeni Gerçekçiliğin tüm estetik ve zenginliğini ortaya çıkarırken; bu akımın Fellini tarafından, günlük gerçekliği yansıtmak dışında bir hale dönüştürüldüğünün sinyallerini verir. Fellini'nin işlerindeki, bazen tuhaf, bazen hayal ürünü izlenimi veren görsellik ve anlatım özelliği onu yeni gerçekçi emsallerinden ayrı tutar, daha da önemlisi onu üslup bakımından, dünya sinemasında ayrı bir yere koyar. Hikayenin içine özenle yerleştirilmiş karakterler, savaş sonrası İtalyan Toplumunun özelliklerini ortaya koyar. La Strada'nın masalsı yalınlıkla anlatımı filmin plansız ve bölümlere ayrılmış yapısını örtbas eder. Fellini, İtalyan Yeni Gerçekçiliğinin filizlendiği döneme denk gelen bir sinemacı olarak, isabetli bir içgüdü ile La Strada'da savaş sonrası İtalyan toplumunun, ağır derecede gerçekçi bir tasvirini yapmıştır. Elbette

⁸⁰ Rekin Teksoy, **a.g.e.** s:342

⁸¹ **a.e.** s:327

filmin dikkat çektiği alt sınıflar ve sosyal açıdan marjinalize edilen karakterler, Yeni Gerçekçiliğin politikasını yansıtır. *Bununla birlikte, Yeni Gerçekçiliğin, İtalyan Marksizm'ine dayanan köklerinden yükselen bir dürtü ile*⁸² sinemayı bir araç olarak kullanarak; ortalama, sıradan insanları gösterip analiz etme amacı da filme yansır. Yaygın olan yoksulluğun kanıtı olan savaşın korkutucu etkilerinin mizansenini, kostüm dizaynını ve Fellini'nin sanat yönetimi ile birleştirilerek çok zekice sunulmuştur. *Fellini, La Strada'da, stüdyonun daha kolay kontrol edilebilirliğine rağmen çekimlerini gerçek mekanlarda yapmıştır.*⁸³ Pek çok küçük rolde eğitimsiz oyuncularını kullanmıştır. Bunu, dünyayı daha gerçekçi haliyle sunma amacıyla olan, Yeni Gerçekçi estetik ilkeleri (gerçek mekanlar ve amatör oyuncuların kullanımı Yeni Gerçekçi filmlerin en temel kurallarındandı) takip ederek, yaptığını düşünmek mümkündür.

La Strada'nın İtalyanca'daki anlamı “yol” dur. İki ana karakterin yolculuğunu anlatan bu filmi oldukça iyi açıklayan bir isimdir. Ufak-tefek saf bir köylü kızı olan Gelsomina (Guiletta Masina), annesi tarafından, kuvveti ile sokaklarda şov yapan ve bir asistana ihtiyacı olan Zampano'ya satılır. Bu zalim ve asık suratlı adam kasabadan kasabaya gezerken, Gelsomina'yı ağır bir eğitimden geçirir, üstelik ona tecavüz de eder. Buna rağmen, saf yaratılışı yüzünden Gelsomina, Zampano'yu sever ve onunla insani bir ilişki kurmayı dener. Ancak sürekli reddedilir. Gelsomina, bir ip cambazı (Richard Basehart) ile dostluk kurar. Zampano'nun, bir kaza sonucu ip cambazını öldürmesi ile Gelsomina, zaten hassas olan akıl sağlığını iyice kaybeder. Gelsomina'nın ölümünden sonra, Zampano, duygusal açıdan aslında ona ne kadar bağlı olduğunu fark eder. Zampano bir kez daha tüm kederiyle, sonsuzlukta yalnız

⁸² a.e, s:328

⁸³ Roy Armes, *Sinema ve Gerçeklik*, Çev. Zeynep Özen Barkot, İstanbul, Doruk Yayınları, Mayıs 2011, s:75

kalmıştır. *Bu bir nevi, Gelsomina'nın sevgisi ve fedakarlık etmesiyle kazanılan kefarettir.*⁸⁴

Film boyunca bir zavallı olarak ele alınmasına rağmen Gelsomina, kaba Zampano'ya hoşgörü ile yaklaşır ve içindeki iyiliği bulmasını sağlamaya çalışır. Zampano, kendisi sahnede çalması için, Gelsomina'yı trumpet ve davul çalmayı öğrenmeye zorlar. Gelsomina başlangıçta zorlanınca onu dövmekten çekinmez. Her ne kadar çalmaya başladığında memnun olmasa da, Gelsomina yaptığı müzikten ve bu işi başarmasından mutluluk duyar. Film boyunca sevimliliği ve saflığıyla Gelsomina, yabani Zampano'nun tam zıttı olduğunu, tekrar ve tekrar gösterir. Zampano'nun akşamdan kalma halde, sabahın ilk ışıklarında uyandığı bir sahnede Gelsomina yol kenarına domates ekmektedir. O anda içinde bulunduğu dünyadan öylesine kopmuştur ki, Zampano bile bunu bozamayacaktır. Zamanla Gelsomina, Zampano'nun istismarlarından kurtulmanın zor olduğunu anlar ve bir kaç kez kaçmayı dener. Kaçma girişimlerinden biri onu civardaki bir kasabaya getirir. Burada "aptal" olarak anılan bir yüksek tel yürüyüşü sanatçısının şovunu izler. Zampano ve aptal arasındaki farklılıklar, daha en baştan göze çarpar. Zampano kafası çalışmayan bir vahşi gibi görünürken, Aptal ise daha mizahi bir görüntü sunar. Zampano yaptığı işe uygun olarak "seyahat" kıyafeti giyer. Aptalın ise, akrobatik yüksek halat şovuna uygun olarak kendi wardrobu vardır. Gelsomina, Aptal'ın şovunu ilk kez izlediğinde, Aptal'ın üzerinde bir yabancı kostümü vardır.

*Şovunun ardından, Aptal ile Gelsomina bir kaç kelime konuşurlar. Ancak Gelsomina'nın yüzünün aldığı şekil, seyirciye, bu ikisinin çok benzer karakteristik özellikler taşıdığını izlenimini verir. Zampano ile hiç olmadığı kadar ruhen eşleştikleri gösterilmek istenir.*⁸⁵

Gelsomina'nın ilk defa Aptal ile tanışması ise, onun sahne aldığı sirke Zampano ile birlikte gittiklerinde olur. Zampano ve Gelsomina çifti sirke katılır ve

⁸⁴ Chris Wiegand, **Federico Fellini: The Complete Films Taschen**, 2003, (Çevrimiçi)
https://books.google.com.tr/books/about/Federico_Fellini.html?id=M5ypTi3n0X0C&hl=tr

⁸⁵ Judy Token, **Analysis of Fellini's La Strada**. 1997

onlarla birlikte turneye çıkar. Ancak, Zampano asistanını paylaşmak konusunda isteksizdir ve Gelsomina Aptal ile vakit geçirmeye başlayınca, kızıp öfkelenmeye başlar. Aptal, kalın kafalı Zampano'ya sürekli şaka yollu sataşır ve bu güçlü adam bildiği tek yolla ona cevap verir; kaba kuvvetle. Gelsomina, paylaşılmayıp, bu iki adam arasındaki çatışmanın ortasında kalmıştır. Onların karşılıklı düşmanlıklarının kaynağı birbirine zıt eğilimleridir. Bu iki karakter; yabani Zampano ve özgür ruhlu Aptal, Fellini'nin gösterdiği zıt sembollerdir. Öyle ki; ancak biri diğerine üstün geldiğinde çözülebilecek bir zıtlık söz konusudur. *La Strada'a* sorun, Zampano'nun yol kenarında Aptal ile karşılaşması ve onu Gelsomina'nın gözünün önünde öldürmesi ile çözülür. Bu, sonunda Gelsomina'nın masumiyetini kıran şiddetli bir hareket olmuştur. İstismar edildiği yıllardan sonra, korku ve cinayete Gelsomina'nın sınırı aşılmıştır. Tam bu noktada, trajik bir şekilde Zampano, Gelsomina'yı sevdiğini fark etmiştir. Tipik bir Fellini resmi olduğu üzere, filmin sonunda güçlü bir adam kurtuluşu ararken, bir kumsalda gözden kaybolur. Deniz suyu ve kum ona herhangi bir cevap vermemiştir. *Filmin sonucu olarak, Zampano'nun çirkinliği, Gelsomina'nın güzelliği ile yok edilmiştir.*⁸⁶ La Strada, basit ana teması bakımından, Fellini filmleri arasında, türün son ve belki de tek örneği olmuştur. Film, tamamlanmayan hikayesine karşın, Fellini'nin sonraki dönemlerde çektiği, daha soyut filmlerinde görülen pek çok sembol ve unsuru içermektedir. *Filmlerinin çoğuna referans olan ve hayatın bir metaforu olarak gördüğü "sirk" unsurunun,*⁸⁷ aslında *La Strada'daki* gezici gösteri ile bir ilişkisi yoktur. Ancak Fellini, bir karnavalın yarattığı merak ve isteklilik hali ile insan yaşamındaki sonsuz gösteri arasında paralellik görmektedir.

Yönetmenin, La Strada'da kullandığı başka bir araç ise, (sonraki dönemlerde diğer filmlerinde de yaptığı gibi) hikayesinin ilk ve son sahnelerini bütünlüyle nitelikte çekmiş olmasıdır. Filmin ilk sahnesinde Zampano sahildeki kulübeye gider ve fakirlikle boğuşan anneden kızını satın alır. Bu perişan çocuk Gelsomina,

⁸⁶ Peter Bondanella, Manuela Gieri, **La Strada**, Rutgers University Press.1987 s:15

⁸⁷ Frank Burke, Marguerite R. Waller, **a.g.e**, s:49.

sahildeki evinden alınıp götürülür. Son sahnede ise, Gelsomina'nın zıt karakteri Zampano, sahile döner. Buraya sevdiği kadının ölümünden sorumlu olmanın ızdırabı ile dönmüştür.

Üç ana karakterin doğal unsurlardan kaynaklanan çok açık ilişkilendirmeleri vardır. Örneğin Gelsomina su ile özdeşleştirilmiştir. *Seyirci ile ilk karşılaşmasında sahildeki evindedir ve döndüğü yer film boyunca arındırıcı ve onarıcı olarak gösterilen denizdir.*⁸⁸

Aptal, hava ile ilişkilendirilmiştir. Filmdeki ilk sahnesinde, bir akrobat ve ip cambazı olarak, spaghetti yerken onu seyreden seyircilerden oluşan bir kalabalığın üstünde bulutlara doğru yükselmektedir. Üzerinde bir çift kanattan oluşan bir kostüm vardır. *Aptal, Zampano'nun otoritesini delmeye ve erkeksi gösterişini bozmaya çalışan, karnaval enerjisini temsil etmektedir.*⁸⁹ Küstah ve benmerkezci oluşuna rağmen, filmde, kendisini sanatçının sembolü haline getiren cömertliğe sahiptir. Kişisel yaratıcılığı ile diğerlerinin asla ulaşamadığı sanatsal dışavuruma ulaşmıştır. Filmin kılavuz ve kurtarıcı figürüdür. Gelsomina'ya, zorlukla başa çıkmayı öğreterek, ona en büyük hediyeyi veren kişidir. Tüm içler acısı haline rağmen, bir amaç sahibi olmasını sağlamıştır. Zampano ise, tam aksine diğer insanları gözlemekle yetinen ve yeri geldiğinde, kaba kuvvet kullanarak onları alt eden çıkarlarına göre davranan, yalnız ve dışlanmış bir adamdır.

Zampano çoğu zaman dürtülerle hareket eden bir adamdır. Saldırgan ve aniden parlayan yanı da onu ateşle ilişkilendirir. Başkalarına karşı, aslında kendi korkularının altında yatan bir güvensizlik taşır. Zampano'nun ruh hali sürekli

⁸⁸ Andrey Davydov, Olga Skorbatyuk, **Carl Gustav Jung's, Archetypes Of The Collective Unconscious To Individual Archetypical**, HPA Pres, 2005 (Çevrimiçi)
Patterns <http://www.shamanswell.org/shaman/carl-gustav-jungs-archetypes-collective-unconscious-individual-archetypical-patterns> (01.12.2013)

⁸⁹ John Parris, **Fellini's Magic Neo Realism**. Springer, (Çevrimiçi)
<http://bronze.uco.edu/passport/italy/springer/strada.html> (01.07.2014)

tekmelendiği için, tanıştığı herkese şüphyle ve düşmanca yaklaşan bir köpeği andırmaktadır.

*La Strada temelde, farklı üç yolla insan doğasının etkileşimini ve yine bu üç yolla insan varlığının insan varlığının anlamını bulmaya çalışır.*⁹⁰

Gelsomina için; filmde kendisini, sihirli, hatta kutsal hale getiren, evrendeki diğer güçlere ve varlıklara karşı gözünü açıtır. O, Zampano'ya sonunda ruhsal ve duygusal uyanışı getiren, bir tür kurtarıcı olarak görülebilir.

Aptal için hayatın anlamı; kendisini istediği gibi ifade edebildiği ve performansıyları sirkteki diğer herkesin gözünde ilgi odağı olduğu bir oyunun içinde olmaktır. Gelsomina ile alay etmesine ve çirkin demesine rağmen, onun gözünde en ilgi çekici ve etkileyici figür olmasının nedeni de budur. Zampano'nun zalim tehdidine rağmen, Gelsomina'ya, değerli olduğu ve hayatta bir amacı olması gerektiği hissini aşılatabilmektedir.

Kendi varoluşuna ve insanlarla ilişkilerine dair yaptığı tercihler, Zampano'nun hayatının anlamına dair, bir çıkış yolu bulup, bir sirk adamı olarak, sonu gelmeyen başıboşluğundan kurtulmasını sağlamaz. Diğer insanlarla cana yakın bir ilişki kurma konusundaki yetersizliği ve temeldeki yalnızlığını gizleme çabasıyla devam ettirdiği maço tavırları, onu giderek komik duruma düşmeye mahkum etmiştir. Zampano filmin asıl objesidir. Anthony Quinn'in uzak ve mesafeli bir karakter olarak canlandırdığı Zampano, sıkça çerçevenin kenarında veya arka planda görünmektedir. Gelsomina'yı ailesinden satın almaya geldiği ilk sahnede, izleyicinin dikkati ailesinden ayrılan Gelsomina'nın dramına yoğunlaştığı anda, Fellini Zampano'yu arka planda dolaşır bir pozisyona koymuştur. Bu merkezcilik, filmin

⁹⁰Dennis Grunes, “La Strada”, Grunes.wordpress, 12.12.2013 (Çevrimiçi)

[http://grunes.wordpress.com/2007/02/07/la-strada-federico-fellini-1954/-](http://grunes.wordpress.com/2007/02/07/la-strada-federico-fellini-1954/)

finalinde açıkça kurulmuştur. Geçen yılların ardından güçlü adam yaşlanmış ve çökmüştür. Bir sahil köyüne geldiğinde, genç bir kadının, Gelsomina'nın mırıldandığı hüzünlü melodiyi mırıldandığını duyar. Zampano kadından, Gelsomina'nın öldüğünü öğrenir. Gecenin ilerleyen zamanında, kendisini darmadağın olmuş halde sahilde dolaşırken bulur. Sonunda, yıldızlara bakarak ağlamaya başladığında kurtuluş anı gelmiştir. İnkâr ettiği ve bastırıldığı insani duyguları ortaya çıkmıştır. Ancak artık çok geçtir. *Gelsomina ölmüş ve onun nazik ruhunun etkisi, Zampano'nun keder ve yalnızlık duygusu tarafından ezilmiştir.*⁹¹

Fellini'nin hemen hemen tüm filmlerinde göze çarpan ayırt edici karakter özelliği burada karşımıza çıkmaktadır.

La Strada, açık şekilde; aynı anda, hem dinsel-Hıristiyanlık hikayesi hem de varoluşçu felsefi ifade olarak görülebilir. Fellini, Yeni Gerçekçiliğin kendi üzerindeki bir başka etkisi ile filmde, yorumsal bir çerçeve koymaktan kaçınmış, bunun yerine tarafsızlık ve belirsizlik hissi yaratmaya çalışmıştır. İlk taslaklardaki, aleni katolik sembollemelerini ve varoluşçu göndermeleri senaryosundan özellikle çıkarmıştır. Bu yolla filme şiirsel bir görsellik ve duygusal etki katmıştır. Sonuç olarak *La Strada*, sadece dinsel ya da felsefi argümanlara indirgenemez. Bu yüzden film, her izleyicinin insani duruma dair algısına göre deneyimlenmeli. “*Strada*” (yol); *hepimizin çıktığı bir yolcuğa gönderme yaptığı için çok açık bir metafordur. Başka insanlara davranışımızın, sonunda kendi mutluluğumuzun ölçüsü haline geleceği bir yolculuğu anlatır.*⁹² Chris Wiegand; “Federico Fellini: The Complete Films” adlı kitabında; *Fellini'nin sirk ve sirk insanlarına, güldürülü eğlenceye ve hepsinden çok gizem havasına olan hassasiyeti onun mahrumiyetini gösteriyor,*

⁹¹ Dennis Grunes, a.e.

⁹² Peter Bondanella, Manuela Gieri, a.g.e, s:192-199

*Fellini'nin yaratıcı yeteneğinin sinir uçlarına ait olduğunu gösteriyor.*⁹³ demiştir. *Arthur Knight La Strada'nın realizm ve şiir'in bir karışımı olduğunu belirtmiştir.*⁹⁴

*Dünya Sinema Tarihinde bir başyapıt olarak kabul gören La Strada, ulusal sınırları aşmış, insan olma durumuna ve en temel ihtiyaçlara dair evrensel bir mesajı izleyiciye taşımıştır.*⁹⁵

4.4. LA NOTTİ Dİ CABİRİA (1957)

Nights Of Cabiria (Cabiria'nın Geceleri) olarak çevrilen film, Roma'da yaşayan bir hayat kadınının, yaşadığı tüm hayal kırıklıklarına rağmen gerçek aşkı aramasını anlatır. Fellini'nin, İtalyan Yeni Gerçekçiliğine dahil edilen *La Strada'dan* 3 yıl sonra çektiği filmde, İl Bidone'de kırdığı Neo-realist özelliklerin, nasıl tamamen evrildiğini görmek mümkündür. Şekilden şekle sokabildiği büyük göz bebekleri, kalın kaşları, mimikleri ve komik yürüyüşü ile Giuletta Masina'nın canlandığı Cabiria'nın, Charlie Chaplin'in Little Tramp'in deki Lucille Ball'ı andırıldığını düşünmek olasıdır. Gerçi Fellini'de bu karakter tarzını yaratırken (La Strada'daki, Gelsomina'da aynı ilhamdan doğmuştur) Fellini'nin *City Lights* filminden çok etkilendiğini itiraf etmiştir. Gece kulübündeki abartılı dansı *The Tramp'deki*, saflık halini hatırlatmaktadır. Cabiria'Da Fellini'nin, sinema kariyeri boyunca ilham aldığı yalnız ve soyutlanmış karakterlerden biridir. Bir defasında şöyle demiştir; “*daha küçük bir çocukken bile, ortama ayak uyduramayan insanları fark ederdim, kendimde dahil...*”

Hayatımda ve filmlerimde hep çizgi dışı insanlar ilgimi çekti. Ya çok zeki olduğu için ya da çok aptal olduğu için dışlananları merak ettim. Fark şudur

⁹³ Chris Wiegand, **a.g.e**, s:164

⁹⁴ Peter Bondanella, Manuela Gieri, **a.g.e**, s:224

⁹⁵ Peter Bondanella, Manuela Gieri, **a.e**, s: 11

*ki; çok zekiler kendilerini soyutlarlar, çok aptallar ise başkaları tarafından soyutlanırlar. 'Nights Of The Cabiria'da' dışlananların gururunu keşfettim.*⁹⁶

Bazı otoriteler tarafından Giulietta Masina'nın filmdeki performansı “feminen Charlo” olarak değerlendirilmiştir. Fellini'nin, La Strada'dan sonra yavaş yavaş gerçeküstücülüğe kayış sürecinin olgunluğa erişme sinyalleri film boyunca göze çarpmaktadır.

Filmin açılış sahnesinde, kötü kaderli Cabiria'nın siyah-beyaz, palyaço kostümünü andıran kıyafetiyle göl kenarında bir erkekle kol kola yürümektedir. Son derece mutlu görünen Cabiria'nın tavırları, abartılı bir mizansenle onu komik duruma sokan bir şekilde verilmiştir. Attığı birkaç adımdan sonra, gölün tam kenarına gidene kadar iki kez adamın boynuna sarılır. Sevgilisi olan adam onu suya iterek çantasını çalar. Sevdiği erkek onu sömürmüş, parasını çalıp terk etmiştir. Bu sekans, belki de Fellini filmleri içinde, ana temanın en erken verildiği filmi olmasına sebep olmuştur. O suda sürüklenirken, izleyici daha filmin başında, Cabiria'nın kurtulduğunu ve nasıl kurtulacağını görmek ister. Neredeyse boğulmak üzereyken, suda sürüklendiğini fark eden birkaç çocuğun kendisini görmesi ve yardım çağırmasıyla kurtarılır. Yüzme bilmeyen Cabiria, ağlayarak yardım istemiş, ancak sahilde duran bir adam ceketini çıkarmak istemediğinden suya atlayıp onu kurtarmamıştır. Genç çocuklardan oluşan bir grup peşinden suya atlayana kadar, hızla akan suda çırpınmıştır. “Çocuklardan biri, “ eğer kanalizasyona girerse, bir daha asla çıkamaz” der. *Bu cümle Fellini'nin o günün İtalya'sına dair, seyirciye yönelik bir uyarısıdır.* O günün ülke şartlarında, Cabiria veya onun durumundaki bir fahişe değişmek için çabalamazsa, asla kurtulamazdı. Bu Fellini'nin yurttaşları arasındaki yeni jenerasyonlara yaptığı bir çağrı olarak algılanabilir. Ülkeyi kurtarma çağrısıdır. Sözü edilen yeni jenerasyon ise; korkusuzca suya atlayıp Cabiria'yı, çekip çıkaran ve özgürlüğüne kavuşturan gençler olarak sunulur. Kendisine geldiğinde “Giorgio nerede?” diye sorar. Onu

⁹⁶ Tullio Kezich, **a.g.e**, 306

kurtaran adamlardan biri “kedi gibi yedi canlı!” der. Cabiria hayatını kurtaran adamların yanından öfkeyle uzaklaşarak evinin yolunu tutar. Zalim erkek arkadaşı Giorgio, onu aşağılamış, çantasını çalmış, nehrin kirli ve derin sularına itip, boğulmaya terk etmiştir. Cabiria'nın, Roma'nın dışında, varoşlardaki derme çatma evini gördüğümüz an, onun “benim” dediği, hatta ileride, sokaklarda fahişelik yapmayacağı günlerde bile inzivaya çekilmeyi planladığı güvenli yaşam alanının resmi karşımızdadır. Evine geldiğinde içeri giremez çünkü anahtarları Giorgio'nun çaldığı çantasında kalmıştır. Komşusu Wanda'ya, Giorgio'yu görüp görmediğini sorar. Wanda ona; “içeri gir de kurulan” der. Cabiria “anahtarlarım yok” der. Wanda “nerede bıraktın” diye sorar. Cabiria “çantamda” der. Wanda'nın “peki çantan nerede? ” diye sorması üzerine, Cabiria “Giorgio'da kaldı, göl kenarından yürüyorduk, ben suya düştüm Giorgio'da panik olup kaçtı” diye yanıt verir.

Cabiria'nın en yakın arkadaşına, neredeyse ölümden döndüğü bir olayla ilgili söylediği bu yalan, onun daha filmin başında zayıf ve kırılğan görünmesini sağlar. Wanda ne olduğunu öğrenmeye çalışır ve aralıksız soruları yüzünden, Cabiria sinirini ondan çıkarır. Akşam olduğunda Wanda dışarı çıkmak için hazırlandığı sırada, Cabiria; ‘biri 40 bin lireden için seni boğabilir mi? 40 bin lireden için?’ diye sorar. Wanda'da ona “bugünlerde 5 bin lireden için bunu yaparlar” diye yanıt verir. *Bu Roma'nın savaş sonrası ekonomik bunalımını ve insanların içinde buldukları durumu açıklayan bir diyalogtur.*⁹⁷ Cabiria, Giorgio'nun neden kendisini terk ettiğini anlayamamıştır. Çünkü ona her şeyi vermiştir. Fakat enayi gibi görüneceğini düşündüğü için olayı polise bildirmek istememiştir. Evine döndüğünde, Giorgio'nun bütün eşyalarından kurtulup, onları evin dışında bir kovanın içinde yakmıştır.

Ertesi akşam, Cabiria ve Wanda, etrafta arkeolojik kalıntılar bulunan Roma sokaklarından birinde müşteri beklemektedirler. Etrafta rakipleri olan pek çok fahişe vardır. Zaman zaman birbirleri ile atışıp, kavga etmektedirler. Hayat kadınlarından

⁹⁷Paul Ginsborg, **a.g.e.** s: 108-110

biri (aslında bir transtır), diğerlerine göre daha kaliteli ve güzel olduğunu haykırmaktadır. O sırada başka bir hayat kadınının ona; “moby dick'e benziyorsun” diye bağırdığı duyulur.

Bu sahnede bir fahişe olarak, bedenini pazarlayan, işi erkeklerin cinsel dürtülerine hitap ederek onları cezp etmek olan Cabiria'nın, erkeklere karşı hiçbir cinsel arzu göstermemektedir. Çalışan bir kadın olarak, bir şekilde içine düştüğü hayatı devam ettirme çabasındadır. Cabiria'nın bir erkek arkadaşı arabasıyla gelip yanlarında durur. Cabiria, arabadan gelen müzik sesiyle sokağın ortasında, başka bir adamla dans etmeye başlar. Terk edilmeyi umursamadığını, güçlü ve mutlu bir kadın olduğunu gösterme çabasındadır. Ancak diğer hayat kadınlarından biri, erkek arkadaşı Giorgio ile ilgili bir laf edince, onunla kavga etmeye başlar. Wanda onları ayırmak için araya girdiği sırada etraftaki erkekler gösteriyi seyredip gülmektedirler. Cabira'nın burnu kanar ve onu evine götürmek isteyen, sevgili olan kadın ve erkek arkadaşı ile, onların arabalarına binip gider. Arabayla ilerlerken, erkek olan arkadaşı ona saygın bir erkek arkadaş bulması gerektiğini söyler. Cabira ona “ihtiyacım yok, neden senin gibi iğrenç bir domuzun kölesi olayım?” diye cevap verir. Bunun üzerine Roma'nın en lüks caddesi olan Via Veneto'da aracı durdurup Cabiria'yı bırakırlar. Film boyunca, Cabiria'nın yalnız, bir erkeğe ihtiyaç duymadan kendi ayakları üzerinde durabileceği iddiası Marksist Feminist teoriye gönderme niteliği taşımaktadır. Bunu, arkadaşlarının ona tavsiye ettiği “bir erkek bulma “meselesinin yansıması olduğu toplumsal değerleri reddetmesi olarak yorumlayabiliriz. Bu toplumsal kültüre göre; kadın, iş bölümü gereği ev içinden sorumludur, Erkek ise; ev dışındaki üretime katılma yükümlülüğündedir. Bu rol paylaşımı erkeğin, kadın üzerinde ekonomik güç elde etmesini sağlamıştır. August Bebel bunu şöyle yorumlamaktadır:

Kişisel mülkiyetin kurulmasıyla, kadının erkeğe bağlı olması kesinlik kazanmıştır. Bu bağlılık sonucu kadın aşağı bir yaratık olarak görülmüş ve küçümsenmiştir. Anaerkillik, komünizmi ve herkesin eşitliğini meydana

*getirmişti. Babaerkillik kişisel mülkiyeti, mirası, kadının bağlılığını ve tutsaklığını meydana getirdi.*⁹⁸

Elbette, bedenini satarak hayatını kazanan bir karakter üzerinden feminist literatüre referans vermek bir çelişki gibi görülebilir. Ancak, filmin feminist argümanları içerdiği, özellikle Via Veneto'daki⁹⁹ sahnede belli olur. Cabiria'nın önünde gezinip dikildiği lüks mekandan çıkan milyoner ve film yıldızı Alberto Lazzari, nişanlısı Jessy'nin peşinden gitmektedir. Jesse üzgün şekilde arabasına biner, ancak Alberto gitmesine izin vermez. Arabanın kendisine ait olduğunu söyler ve anahtarları alır. Bunu üzerine, Jesse yürüyerek gitmek isteyince onu kolundan tutar. Jesse'nin “kürkümü mahvediyorsun” deyince, Alberto “parasını ben verdim” der. Bu lafiyla Jesse'nin ve sahip olduklarının tamamen kendisine ait olduğunu belirtmiş olur. Alberto'nun tam bir maço olarak sunulması da, filmdeki feminist yapıyı oluşturmaya yardımcı olmuştur. Alberto, arabasına binip de, Cabiria'yı görünce “hey sen! seninle konuşuyorum” diye seslenir. Cabiria dikkatini ona verince aynı kaba ifade ile “ bin arabaya” der. Cabiria arabaya biner ve birlikte bir gece kulübünün önünde dururlar. Alberto, yine “in arabadan” diye emir verince, Cabiria “nedir bu in aşağı, bin arabaya” diye karşı tepki verir. Bir kurban durumunda olan Cabiria'nın kendisine avantaj sağlayıp işleri tersine çevirmek için ilk girişimidir. Bu girişiminin ardından gittikleri gece kulübünde, Alberto'yu tanıyan pek çok arkadaşı bulunmaktadır. Onu sohbet etmek için masalarına davet ettiklerinde, Alberto Cabiria ile birlikte olduğunu söyler. Cabiria'nın arabadan inerken yaptığı çıkış, Alberto üstünde bir etki yaratmıştır. Alberto Cabiria'ya dans etmeyi teklif eder. Ancak Cabiria, piste çıkan egzotik dansçıları görünce (egzotik dans gösterileri ve müzikler; özellikle Ortadoğu ve Kuzey Afrika kültürünü içerenler Fellini'nin hemen her filminde karışımına

⁹⁸ marksist_feminizm_nedir.(Çevrimiçi) <http://www.felsefe.gen.tr/asp> (01.13.2014)

⁹⁹ Via Veneto Roma'nın en ünlü caddelerinden biridir, 1960'ların ve 70'lerin lüks kafe ve mağazalarının merkezi haline gelmiştir.

çıkılmaktadır) kendinden geçer ve abartılı figürlerle Cabiria manevi açıdan çökmüş biri değil, fakat son derece duygusal, bir taraftan da tükenmez biçimde iyimserdir. Hayatının kontrolünü eline aldığı hayal eden bir karakterdir. Onunla ilgili ilk izlenimimiz, koşulların kurbanı olduğudur. Ekonomik açıdan kötü bir durumda olan şehirde, maddi getirisi yüzünden fahişelik yapmaktadır. Bu durum karşısında Alberto, oradan gitmek isteyip Cabiria'yı evine götürür. Evine gittiklerinde Alberto uşağına yemek getirmesini söyler. Yatak odasına, ıstakoz ve havyar gelir. Cabiria, gözlerine inanamaz ve bu yemeklerin kendisine izlediği filmleri hatırlattığını söyler.

Alberto nerede çalıştığını ve nerede yaşadığını söylediğinde ise; Passeggiata Archeologica'da çalışıyorum, daha yakın bir yer. Aslında, kendi evim var. elektriğim, suyum, bidonlarca yakıtım var, gayet elverişli. Buradaki gibi. Elbette benim evim bunun gibi değil ama bana yetiyor. Orayı seviyorum”. Cabiria, yaşadığı hayat koşullarının iyi olmamasına rağmen, başkalarının kendisine acımasından hiç hoşlanmayan bir tutum sergilemektedir. Başına gelen kötü şeyleri hafifleterek ve kendisini de buna inandırarak teselli bulmaktadır (Giorgio'nun çantasını çalışını arkadaşı Wanda'ya anlattığı gibi). Cabiria, ünlü bir aktör olan Alberto'ya kendisini tanıdığını söyler, ve oynadığı filmlerden birindeki rolünden bahseder. Alberto o filmdeki oyuncunun kendisi olmadığını söyler. İkilinin neşesi, Alberto'nun sevgilisi Jesse'nin aniden eve gelişiyle bozulur. Alberto, Cabiria'yı banyoya saklar ve kadın bütün gece orada Alberto'nun köpeğiyle kısıp kalır. Alberto'da bütün gece yatak odasında Jesse ile sevişir. Gece Jesse uyuyunca, Alberto onu usulca banyodan çıkarır ve eline biraz para sıkıştırır. Cabiria karşısına çıkan bir erkekte daha hayal kırıklığına uğramıştır.

Fellini'nin filmlerinde görmeye alışık olduğumuz sahne ise sokaktaki dinsel bir törendir. Başını rahiplerin çektiği ve halktan insanların onları takip ettiği tören alayı, Bakire Meryem'in görüldüğü söylenen yere gitmektedir. “İyileştir bizi Meryem, iyi olmamızı sağla” diyerek diz çöküp yalvaran insanlar sarkastik bakış açısıyla verilmiştir. (Benzer sahneler, din adamlarının ve dinsel ritüele katılan

sıradan insanların hali; Dolce Vita, Amarcord, Sekiz Buçuk filmlerinde de karışımıza çıkar. Roma'da ise, bir adım daha öteye taşınmıştır.) Kiliseye girdiklerinde ise Cabiria sunağa yaklaşır ve “Kutsal Meryem, hayatımı değiştirmeme yardım et! Bağışlayıcılığınla beni kutsa, hayatımı değiştirmeme yardım et!” der.

Cabiria, Wanda ve diğer arkadaşlarının içip sarhoş oldukları bir akşam, diğer kadınların “biz değişmeyiz, hiç kimse değişmez “ demeleri üzerine, Cabira öfkelenmiştir. Wanda, kadınların yorumuna güler ve Cabiria'nın değişmek istediğini söyler. Cabiria yerinden kalkıp ;”bunun son olduğunu mu düşünüyorsunuz? Ne yapacağım biliyor musunuz? Evi satacağım, herşeyi bırakıp gidiyorum, size elveda” der. Başından beri hayatın kendisine dayattığı koşulları kabullenmeyen ve durumundan iyi bir yan çıkarmaya çalışan Cabiria, arkadaşlarının hayatın gerçekliğini kabullendiğini görünce öfkelenir ve kendisini onlardan soyutlar. Sihirbazlık gösterisini izlemek için gittiği bir mekanda sahnede konuşan kişi onu sahneye çağırır. Önce çekinen Cabiria ısrar üzerine sahneye çıkar. Konuşmacının, nerede yaşadığını sorması üzerine Cabiria kendi evinde yaşadığını ve bankada hesabı olduğunu söylemek gibi gereksiz bir bilgi verir. Bunu üzerine seyirciler arasından biri “bu bir kontes!” diye bağırır. Bu sırada Cabiria transa geçip kendisini hayal dünyasına kaptırmıştır. Oscar adında hayali bir adamla tanıştığını görür. Bu adam, onda güven, umut ve hassasiyet doğmasına neden olmuştur.

Film boyunca kameranın, akşam hava kararırken ve gecenin karanlığında objeleri takip edişini görürüz. Fellini, otantik bir hava yaratmak için, Roma'nın hüzünlü sokaklarını ve şehrin köhne köşelerini kullanmıştır.

Özellikle, Cabiria'nın gezintiye çıktığı sahnelerde deniz kenarının kullanılması sadelik etkisi yaratmıştır. Bu tarz çekim tekniği, günlük gerçekliği resmederek tematik güvenilirlik sağlamış ve filme keşfedilmiş bir hikaye niteliği kazanmıştır. Hikayenin akışı son derece spontan ve rastgele

*bir hal alarak yönetmenin, hikayeyi uydurmaktan ziyade keşfettiği izlenimini vermektedir.*¹⁰⁰

*Fellini, izleyicisinden, merhametli şekilde saf ve çocuksu Cabiria ile birlikte yürümesini, onun gözleriyle bakıp, onun hissettiklerini hissetmelerini istediğinde, bu onun toplumda erkek olarak konumlandırılmasının bir ürünüdür.*¹⁰¹

*“Onun erkek bakışı ile kadının kalıplaşmış sunumu olan iki özelliği; bakireliği ve fahişeliği aynı anda Cabiria karakterinde buluyoruz. Bu kadın kalıbı ataerkil cinsiyet eşitsizliğini hem açıklayıp hem de normalleştirmektedir. Feminist görüşteki yazarlardan Christine Gledhill ataerkil fantezi, kadını pazarlama aracı ve bir seks objesine dönüştüren tüketim kapitalizminin ölümcül birleşimi” olarak tanımlar.*¹⁰²

Kendi kültüründeki ataerkil tutumla, Fellini, kadının dünyadaki kötü durumu yüzünden bağışlayıcı olmaya çağırılmaktadır ve aile yapısının kaybolmasının İtalya için önemini ne olduğunu şu sözlerle hatırlatır.

*İnsanların sorumlu bir yaşam tarzı için uyarılmasını, umursamasını ve buna özenmesini sağlayacak aile değeri sistemleri yoktur.*¹⁰³

Filmdeki erkek karakterler hırslılar, aktörler, rahipler ve pezevenkler gibi kişilik gücü olmayan, Cabiria'nın onurunu ve ahlakını onarma kapasitesi bulunmayan tiplerdir. Fellini'nin filmlerindeki pek çok erkek siyah güneş gözlükleri takan, koruyucu, kollayıcı ve aile babası olma yetisini kaybetmiş

¹⁰⁰ Marjorie Baumgarten, “Nights of Cabiria.” (Çevrimiçi)
www.auschron.com/film/pages/movies/74.html. (05.12.2013)

¹⁰¹ Stephanie Zacharek, **The Little Tramp**, 6.08.1998, (Çevrimiçi)
http://www.salon.com-/1998/08/06/reviewa_25/ (16.12.2013)

¹⁰² María Jesús Martínez, “Some Like It Hot: The Blurring of Gender Limits in a Film of the Fifties”, (Çevrimiçi)

<http://www.raco.cat/index.php/bells/article/viewFile/102872/149217> (18.12.2013)

¹⁰³ Paul Ginsborg, **a.g.e**, s:243

karakterlerdir. Onun filmlerindeki aile tablosu, ekonomik bir bakış açısı ile yalnızca acı çeken fakirler üzerinden gösterilir. Tıpkı filmde, Cabiria'nın tek odalı evini satın almaya gelen çok çocuklu aile gibi. Fellini, insanın içindeki ahlaki ve manevi durumla ilgilenen bir yönetmen olarak, Nights Of The Cabiria'da, kafasındaki kurmaca aileyi yaratmıştır. Filmde 'baba' rolünü doldurabilen makul bir erkek karakter yoktur.

*Fellini, İtalyan halkına, düşüşün ne kadar uzak olduğunu gösterebilseydi, daha pozitif bir hayat yaşamaları ve geleceğe dair bir bakış açısı edinmeleri için rehberlik edebilirdi.*¹⁰⁴

Cabiria'nın, fahişe arkadaşı Wanda, filmde anne yerine konumlandırılmıştır. Cabiria'nın ona karşı sergilediği ergen tavrına rağmen, Wanda, üzerine titreyen ve onu kollayan tavrını sürdürmüştür. O, herşeyi bilen, planlayan ve çekip çevirici bir karakterdedir. Aşkı, her yanlış yerde arayan Cabiria'nın aksine hayatı daha iyi tanımaktadır. Yalanların içinde gerçeği bulmak gibi bir huyu yoktur. Gerçeği bir erkekten, kiliseden ya da toplumdan öğrenmek istemez. Mucizelere inanmaz. Sadece kendisine bağlıdır. Wanda'nın dünyası da, tıpkı film gibi siyah ve beyazla tanımlanmaktadır. Ailenin çocuğu olarak gösterilen Cabiria gibi, pembe renkli gözlükler takmaz. Bir çocuk olarak Cabiria; üstü açık arabalarla gezmeyi, çikolata yemeyi, yoluna çıkan her müzik sesinde dans etmeyi (sokak ortasında bile olsa) seven biridir. Bir şekilde fahişe olan bu çocuk (nasıl ve ne zaman başladığını kendisi bile hatırlayamamaktadır) babasız olarak büyümüştür. Annesinin adı da Maria'dır. Katolik inanışındaki Bakire Meryem'in adıdır.

Fellini filmini, bir köle kızı anlatan, Giovanni Pastrone'nin 1914 yapımı filminden (cabiria) ilham alarak "Cabiria" ismi ile karakteri yeniden isimlendirmiştir. Ancak Cabiria'nın hayattaki durumu erkeğin kölesi olmaktan ibarettir. Katolik kilisesinin inancına göre yetişmiş, bu altyapı yüzünden, iyi bir yaşamın; iyi bir eşe,

¹⁰⁴ Paul Ginsborg, **a.g.e**, s:242

iyi bir eve sahip olmakla ve saygı görmekle elde edileceğine inanmıştır. Bu yüzden kendi yaşam biçiminin ve günahlarının kölesi durumundadır. Bu günahlardan kaçamamaktadır, çünkü bir şekilde yaşamaya devam etmelidir.

*Mesleğini yapmaya devam ederse, Tanrı'nın merhametini elde edemeyeceğini bilmektedir. Bu yüzden suçluluk duygusu yakasını bırakmamaktadır.*¹⁰⁵

*Kadın bağımsızlığının (sosyal kurallarla yüzleşme isteği) ve bağımlılığının (bir erkeğe duyulan ihtiyaç) çelişkili kombinasyonunu sağlayan, 1950'lerin melodrama yapısının oluşturulduğu Nights Of Cabiria'da bir kez daha karşımıza çıkmaktadır.*¹⁰⁶

Cabiria için tek çıkış yolu evlilik gibi görünmektedir. Fellini, Cabiria rolünde gerçek hayattaki karısı olan Giuletta Masina'yı oynatarak "La Strada"nın ardından bir kez daha, Masina'nın, palyaçoğu andıran beyaz, masum yüzünü anında üzgünden neşeliye çevirme konusundaki yeteneğini kullanmıştır. Marjorie Baumgarten; *Chaplinvari hareketlerin bastırılmaz kalıntıları ile mutluluğu arayan sefil bir sokak fahişesini oynuyor* ifadelerini kullanmıştır.¹⁰⁷ Close-up'lar ve voice over gibi teknikler, ataerkil pozisyonda kadın imajını organize etme ya da tam aksine kadının ataerkil pozisyondaki duruşuna karşı çıkmak için bir fırsat yaratıyor.

*Fellini'nin diğer filmlerinde gerçeküstü kaliteyi yakalamak için kullandığı sihirli kaçış dönemin getirdiği ciddi atmosferi kırmıştır.*¹⁰⁸

¹⁰⁵ Mellissa Farley, "Education Resource Center", (Çevrimiçi)
<http://www.catholiceducation.org/articles/persecution/pch0> (01.01.2014)

¹⁰⁶ Jackie Byars, **All That Hollywood Allows: Re-reading Gender in 1950s Melodrama**, Univ of North Carolina Press, 1991 (Çevrimiçi)

https://books.google.com.tr/books?id=dV_CwaCdwAUC&printsec=frontcover&hl=tr&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false (02.02.2014)

¹⁰⁷ Marjorie Baumgarten, "Nights of Cabiria." (Çevrimiçi)
www.auschron.com/film/pages/movies/74.html. (05.12.2013)

¹⁰⁸ Tullio Kezich, **a.g.e**, s:325

Nights Of The Cabiria'daki **sihirli kaçış** ise, Fellini'nin, Katolik Kilisesine, onun inancına ve şamatacı beyni yıkanmış takipçilerine yönelik ciddi bakış açısıyla sağlanmıştır. Ancak bunu da bürlesk-komedi hissi vererek yapmıştır. Fellini, Katolik kilisesinin güçlü doktrinine ve onun dogmalarını soru sormaksızın takip eden insanlara olan bakış açısını, açıkça ortaya koymuştur. Bu onun; günah çıkarıcı, suç onaylayanın günaha girmek olduğunu düşünen ve inançlı olmanın sonucunu bir gün alacaklarını düşünen insanlara yönelik bakış açısıdır.

Fellini, Cabiria'nın da katılmayı reddedemediği geçit törenini sunarken izleyiciyi Roma sokaklarında dinsel bir ritüele götürür. Geçit törenindeki bu insanların amacı; "Kutsanmış Kadın Kilisesine" haç ziyaretinde bulunup, mucizeler için dua etmektir. Yönetmen parlayan ışıkların manzarası, oyunlar ve flamalarla, tam bir karnaval atmosferi sağlamıştır. Kiliseye girişte "inananlar" sadece kendilerini düşünmeye girişmişlerdir. Kapıdan girerken diğerlerini dirsekleriyle itmekte, yollarını açıp taş merdivenleri ve ikonaları öpüp, kişisel talepleri için yalvarmaktadırlar. Bu sahnede, Fellini'nin anti-katolik görüşleri, aklındaki bir soruyu açıkça ortaya koymaktadır. "Cabiria'nın günahları mı, yoksa kilisenin İtalyan halkına yönelik propagandasının günahları mı daha fazla?" diye sormaktadır. Bu sorunun cevabı İtalyan halkının değişim arzusuna bağlıdır. Kendilerini kiliseye satmaya devam ederlerse yok olacaklardır. *Zacharek Fellini'nin Nights Of The Cabiria'sı, ağır konularla uğraşmasına rağmen hantallık dışında bir şey açığa çıkaramamıştır*¹⁰⁹ demiştir. Fellini, Cabiria ile gece kulübünde bulunan vodvil oyuncusu tarzı karakterleri sınıfsal açıdan kıyaslarken, hiciv kullanmıştır. Yüksek topluluklar giyen ve şapka takan kibirli fahişelerin Cabiria'ya hiçbir artısı yoktur. Aslında zengin ve playboy aktör Lazzaro'nun da Cabiria'ya hiçbir üstün tarafı yoktur. Bu varlıklı ve güçlü adam da Cabiria'nın (yani İtalya'nın) acısına ilgisiz kalmıştır. Hatta etrafındaki, jönler, jigololar, pezevenkler ve kadınları kullanan

¹⁰⁹ Stephanie Zacharek, a.g.e

hırsızlardan bir gömlek daha iyi olduğu bile söylenemez. Veronica Lake görünümlü, şımarık kız arkadaşı da gece kulübündeki akranı olan diğer kadınlar ile aynı kategoriye konulabilir. Sahneye çıkan kara tenli Afrikalı hem cinslerine, sanki onlar sirk hayvanları veya ucubelermiş gözüyle ve ırksal bakış açısı sergileme iki-yüzlülüğünde bulunacak kadar alçalabilmektedirler. Fellini, servet sahibi olmanın, diğer insanlar karşısında üstünlük getirmeyeceğini ifade etmektedir. Yönetmenin, bizi aktörün Hollywood tarzı evine götürdüğü sahnede, hiciv üzüntüye dönüşür. Lazzario'nun kız arkadaşının beklenmedik ziyareti sonucunda, seyirci Cabiria ile birlikte dolapta kısılıp kaldığı anlarda, kendisini bir sessiz filmdeki dikiz anının içinde bulur. Cabiria'nın, anahtar deliğinden sevişen çifti izlediğine tanık olduğumuz anlarda, onun hayatındaki, işindeki yalnızlığını ve bomboş geleceği seyirciye görünür. Aktörün evinden ayrılırken, yatakta huzurlu şekilde uyuyan kadına baktığı sahnede, özlemine duyduğu hayat için acı çektiği vurgulanıyor. Sihirbazın, dumanlı şovunda, kendisine yaptığı kötü niyetli şaka ile Cabiria'nın hayatı, hayal etmesi zor biçimde daha da boş ve acıklı bir hal almıştır. Geleceğe dair asla gerçekleşmeyecek planları da dahil olmak üzere hayat hikayesini anlattığı ve kendi eviyle banka hesabı olduğunu söylediği sahnede şovmen tarafından alaya alınmaktadır. Arka planda çalan acıklı müzikle, bir süreliğine transa geçer. Boş bir sahnedeki Cabiria (tıpkı İtalya gibi) kısa bir anlığına da olsa alsa gelmeyecek olan geleceğin hayalini kurmuştur. Fellini'nin filmin iyi adamı olarak sunduğu kamu görevlisi Oscar, onu fahişelik yaptığı nahoş hayatından kurtaracak kişi olarak görünür. Fakat finalde altını çizdiği nokta ise İtalyan Devletinin kendisine güvenen insanlara yalan söylediğidir. Hiçbir şey elde edemeyen Cabiria, bir kez daha cesaretini toplar ve yol almaya devam eder. Aydınlık ve parlayan bir anda, yaşlı ve parlayan gözlerle kameraya bakıp, izleyiciye sonunda kurtulacağı mesajını verir. Bunu daha önce de yapmıştır ve bir kez daha yapmaktadır. Cabiria'nın ihanete uğramış ruhu, tıpkı İtalya gibi üstesinden gelebilecek güçtedir. Karşısına ne tür engeller, zorluklar ve kötülükler çıkarsa çıksın, o yine yükselecektir. Fellini, İtalya'yı yeni bir hayat için kendisini

toplamaşı konusunda uyarmaktadır. Fakat bu yeni hayat, bu defa arka plandaki çocuksu bir deneyimleme ile olmalıdır.

Bu anlatımın yapısının priori (önsel) bir çerçevesi bulunmaktadır.”İl Bidone” filminde olduğu gibi “La Strada” yapımında da, zaman, edebi gereklilik sonuçlarına karşın, kahramanların kaderi üzerinde bulunan rastlantısal olaylar tarafından değıştirilen şekilsiz bir çerçeveden farklı değildir. Karakterlerin kendilerine bağlı olarak, onlar yalnızca zamanın arı içsel türlerine bağlı olarak var olurlar ve değışirler. Fellini karakterlerini içermez; o olgunlaşır ya da değışime uğrar.” Fellini filmlerinde trajedinin sertliğini ve gerilimi iyi yansıtabilen bir yönetmendir. Basit ruhu umut yüklü, küçük bir fahişe olan Cabiria, melodramın bir karakteri değildir çünkü onun “çekip gitme arzusu” burjuva ahlakı idealleri veya katı burjuva sosyolojisi tarafından belirlenmiştir. O, işini küçük görmektedir. Kadın satıcıları, onun gece aktiviteleri ile gizemli umutlar arasında bir uyumsuzluk görmemesi durumunu kullanmaktadırlar. O, aşkı yalnızca yaşamın bir inancı olarak değerdendir. Acı aldanişlar, onun mutluluğunun en büyük anları olmaktadır. La Notte Di Cabiria filmi tıpkı “La Strada” ve “İl Bidone” gibi bir kurtuluştan vazgeçme öyküsüdür. Oluşumun güzelliği ve katılığı zamanın mükemmel bir şekilde kullanımı ile sağlanmıştır. Mutlak gerekliliği olmayan hiçbir şey filmde yer almamaktadır. Kız bir umuttan değirine sıçrarken, ihanetin, hor görölmenin ve yoksulluğun derinliğine doğru yol almaktadır.¹¹⁰

4.5. AMARCORD

1973'te çektiği ve büyük başarı elde eden filminin adı, doğup büyüdüğu yer olan Rimini'nin lehçesinde “hatırlıyorum” (*a-m'arcord*) anlamına gelmektedir. Hikaye 1930'ların Faşist İtalya'sında, bir taşra kasabasında geçmektedir. Fellini, o yılların taşra kasabasının peş peşe dört mevsimini, Roma'daki stüdyolarda kurulan devasa sette göstermeyi tercih etmiştir. Yönetmenin yaratıcılığının, en iyi düzeyiyle ortaya çıktığı pek çok bölüm vardır. Filmin açılış sahnesinde, kentin delisi baharda ağaçlardan düşüp gelen şeytan toplarından söz etmektedir. Bahar'da dökülen şeytan topları yazın habercisidir.

¹¹⁰ Andre Bazin, **a.g.e**, s:215-216

*Akdeniz kültüründe genellikle neşeli ve mutlu olunan zaman yazdır. Kış ise kasvetin ve karamsarlığın mevsimidir.*¹¹¹ Deli, “uçuşup dururlar deniz kıyısında, soğuşu hissetmeyen yeni gelmiş Almanların üzerinde” ifadesini kullanır. Şeytan topları metaforunun, filmin geçtiğı dönem olan Mussolini İtalya’sını kast ettiği düşünülebilir. Burada ‘deniz kıyısındaki yeni gelmiş Alman’ların, o dönemde, Nazi Almanya’sıyla müttefik olan Faşist İtalya’ya dair bir gönderme olduğunu akla getirir. Zira artık kışın bitip, yazın gelmesi, yani Faşist İtalya’nın sona erip, yerini özgür bir ortama bırakacağı umudu beslendiğinin göstergesidir. Akdeniz kültüründeki insan ilişkileri Fellini filmlerinde tüm gerçekliği ile karşımıza çıkmaktadır. Filmde geçen kent, o dönemdeki Rimini’dir. Birbirini tanıyan insanların iç içe girmiş yaşamları, komşuluk ilişkileri Akdeniz insanının yapısını ortaya koymaktadır. Sokak müzisyenleri, aileler, çocuklar, seyyar satıcılar, hatta fahişeler gibi karakterleri bir araya getiren şenlik sahnesinin hemen ardından, avukatın monologu başlar. Kentin saygın bir vatandaşı olduğu belli olan, 50’li yaşların sonundaki avukat kasabanın tarihi ve insanları üzerine bir açıklama yapar. *Musollini döneminde, İtalya’nın atası sayılan Roma Kültürüne atıfta bulunur.*¹¹² Hatta kasabanın insanların kendine has espri anlayışının damarlarında dolaşan Roma ve Kelt kanından kaynaklandığını belirtir.

Avukat, kameraya yönelik milliyetçi duygularla doğup büyüdüğü kenti ve toprakları anlattığı sırada gaz çıkarma sesi duyulur. Avukat seslerin birkaç kez tekrarlanması üzerine sinirlenir. Bu sahne ile Fellini Roma Medeniyetinden feyz alan Mussolini yönetiminin Milliyetçilik anlayışını ti’ye almaktadır.

¹¹¹ Peter Lang, **Albert Camus’s The New Mediterranean Culture: A Text and it’s Context.** Neil Foxlee, 2010 (Çevrimiçi)
<https://books.google.com.tr/books?id=eGHJc4ZYGTEC&pg=PP1&lpg=PP1&dq=Albert+Camus%E2%80%99s+The+New+Mediterranean+Culture> (16.12.2013)

¹¹² Giovanni Gentile, **The Doctrine of Fascism Benito Mussolini**, 1932 (Çevrimiçi)
<http://www.worldfuturefund.org/wffmaster/reading/germany/mussolini.htm> (17.12.2013)

*Filmde, okul sahnesinde öğretmenlerin çoğu yine Mussolini döneminin devlet ideloljisinin yansıması olarak görülebilir.*¹¹³ Milliyetçilikle perçinlenmiş hikayeleri coşkuyla öğrencilere anlatan öğretmenler komik mimiklere ve jestlere sahiptirler. Yunanca dersi veren öğretmenin söylediği kelimeyi telaffuz etmekte zorlanırmış gibi davranan bir öğrenci karşısında komik duruma düşmesi de İtalyan Milliyetçisi Politikalara karşı bir eleştiridir. Öğretmenle öğrenci arasındaki bu diyalog, *Roma Medeniyetinin öncesini oluşturan, hatta Avrupa Medeniyetinin temeli olarak kabul edilen Antik Yunan Medeniyetini reddetme göstergesi olarak yorumlanabilir.*¹¹⁴ Mussolini döneminde ülkede kabul gören Milliyetçi politikaların, halkın durumunu iyileştirmediğine yönelik eleştiriler de mevcuttur. İnşaat sahnesinde bir işçi yazdığı şiiri okur. Şiir son derece tekdüze sözleri ile izleyiciye komik gelmektedir. “Dedem duvar örerd, babam da duvar örerd, ben de duvar örüyorum, peki nerede benim evim?”

Dikkatli incelendiğinde şiir'in sözleri İtalya'daki alt sınıfın düzelmeyen durumuna yönelik bir eleştiridir. Şiir inşaatta çalışan tüm diğer işçilerden alkış alır. Şiirin ardından, aynı zamanda Titta'nın babası olan ustabaşı, “bir zamanlar ben de sizin gibi fakirdim, fakat çok çalıştım ustabaşı oldum, çok çalışıp sabretmelisiniz” der. Faşizmin temel gereksinimlerinden olan boyun eğme ve tam itaat gibi kavramlara vurgu yapan bu konuşma da (sanki ustabaşı'nın, şu an maddi ve sosyal durumu çok iyiymişçesine yaptığı konuşma) bir başka Faşist yönetim eleştirisidir. Filmin mekanı olan sahil kasabasının (bu kasaba Fellini'nin çocukluğunun geçtiği Rimini'dir) tam anlamıyla ortalama İtalyan Toplumunun yansıması olduğu

¹¹³ Matthew Feldman, **Ezra Pound's Fascist Propaganda 1935-45**, Palgrave Pivot, 2013

<https://books.google.com.tr/books?id=UWOmAAAAQBAJ&pg=PR2&lpg=PR2&dq=ezra+pound%27s+fascist+propaganda+feldman&source> (17.12.2013)

¹¹⁴ Aaron Gillette, **Racial Theories in Fascist Italy**, Routledge, 2003 (Çevrimiçi)

<https://books.google.com.tr/books?hl=tr&id=8Gjq0ZPvIZgC&q=mussolini+regime> (17.12.2013)

söylenbilir. Cinselliği yeni keşfetmeye başlamış ergen çocuklar, hayal dünyalarını süsleyen kasabanın en güzel kadını, sokakta yürürken takip etmekte ve arkasından laf atmaktadırlar. Kasabalıların Faşist selamla saygılarını gösterdikleri subay, kendisine derdini anlatıp, iyilik isteyen rahip'i dinlermiş gibi görünürken, yanından geçmekte olan kasabanın arzulan kadını Gradisca'nın kalçalarına bakmaktadır.

Fellini, çocukluk dönemindeki İtalya'nın Faşist politikalarını alaycı bir üslupla eleştirir. Filmde alaya alınan karakterler, Fellini'nin bütün filmlerinde görüldüğü gibi yine karikatürize özelliklere sahip, komik tiplemeldir. Duce'nin kente gelişindeki tören de gülünç bir şekilde aktarılmıştır. Duce'yle birlikte kentin sokaklarında koşan subay, öğretmen ve rahipler kendilerince faşizm'e olan inançlarını kameraya bakarak açıklamaktadırlar. Bu sahneler faşizm'in gülünç yanlarını vurgulamanın yanında, Musollini yerine koyulan karakter de, ufak tefek, çelimsiz vücudu ve komik yüz ifadesi ile betimlenmiştir. Titta'nın babasının Faşist Parti Karakolunda sorgulandığı sahne, aslında son derece trajik olmasına karşın, Fellini'nin sarkastik faşizm eleştirisinden nasibini almıştır. Faşist parti subayları Titta'nın babasını, Faşizm şerefine kadeh kaldırmaya davet edip, zorla hint sirkesi içirmişlerdir. *Amarcord* aslında, düzinelerce oyuncuyla yapılan bir karakter çalışmasıdır.¹¹⁵ Genç Titta ve ailesi; eski bir politik aktivist olmaktan ötürü tutuklanan babası, akli dengesi yerinde olmayan amcası Teo ve elbette bütün kasabanın hayran olduğu yerel güzel Gradisca. Fellini, bu karakterleri ve diğer sayısız karakteri faşizmin baskıcı gücü altında var olmaya çalışan karakterler olarak tanımlar. Kasaba meydanının ortasında yakılan dev şenlik ateşi gibi, karakterlerin parçası olduğu aptal ritüelleri gösterir.

¹¹⁵ Peter Bondanella, **The Films Of Federico Fellini**, s:117, Princeton University Press, 1992

Bu durumu; *Bireyselliğin, çoğunluğa uyumun altında gömüldüğü düzleştirme sürecinin bir parçası*¹¹⁶ olarak açıklar. Film tam olarak geleneksel konu çizgisine göre işlemiyor ve bunun yerine kasabanın insanlarıyla ilgili olaylar dizisini tercih ediyor. Amarcord'daki karakterler, pek çok yönleri ile Faşist dönem İtalya'sı için, tüm ülkenin metaforu haline geliyor. Kafaları karışmış, ancak görünüşe göre Mussolini rejimi ve onun idealleri hakkında soru sormaya cüret edemeyecek karakterlerdir. Onların endişeleri, Fellini'nin gülünç bulduğu ritüeller ve seremonilerle bastırılmıştır. Tuhaf şekilde, birilerinin onların yerine düşünmesi ve neyin kabul edilebilir veya kabul edilemez olduğunu söylemeleri düşüncesiyle, neredeyse rahat hale gelmişlerdir. *Faşizm orijinal İtalyan zayıflığını ve Gençliğini sömürmektedir.*¹¹⁷ Fellini'nin faşizme ilgisi, diğer filmlerinin temalarında da vardır. Bütün bir ülkenin nasıl olup da bu kadar kısıtlayıcı bir ideolojinin büyüü altında kaldığını anlama girişimiyle, daha önce defalarca keşfettiği zayıflıktan alıntı yapmıştır. Amarcord, bu olgunlaşmamış ülkede yaşamının tehlikeli sonuçlarına karşı bir uyarı niteliği taşımaktadır.

*Fellini'nin faşizmi algılama girişimi, daha önce politik bilimcilerin ve psikologların defalarca kalkıştığı bir işti.*¹¹⁸ Katolik Kilisesine yaptığı suçlamalar gibi, Fellini faşizmi de bireysel özgürlükleri engellemek ve kişisel gelişimi zorlaştırmak ile eleştirir. Ama bu defa baskı daha yoğun. Amarcord'daki karakterler karikatür olarak çizilmiştir.

¹¹⁶ Peter Bondanella, **“İtalyan Cinema. From Neorealism to the Present Continuum International Publishing, Group Limited, 2001, s:29(Çevrimiçi)**
https://books.google.com.tr/books/about/Italian_Cinema.html?id=PiTBFMc7tp4C&redir_esc=y

¹¹⁷ Linda Luijnenburg, **The Other in Italian Postcolonial Cinema Pasolini and Fellini.** TwoCase Studies, (Çevrimiçi) s:39

http://www.academia.edu/4885280/The_Other_in_Italian_Postcolonial_Cinema._Pasolini_and_Fellini._Two_Case_Studies

¹¹⁸ Giovanni Grazzini, **Federico Fellini**, İstanbul, Agora Kitaplığı, 2006, S: 15

*Davranışları; değişken, nörotik ve bütünüyle çocuksudur. Bu özellikler onların olgunlaşmamışlığını aydınlatır ve baskıcı ideolojiyi kabullenişlerini açıklar.*¹¹⁹

Kasabalılar, bireyselliklerini ifade etmekten çok, gruba uyum sağlamakla ilgilidirler. Faşizmin iktidara gelişiyle birlikte, hiçbirinde gerçek bir sorumluluk duygusu kalmamış, bağımlılık döngüsünün devam ettirilen rituel ve seremonilerinin parçası olmama kuvveti kalmamıştır. Freudçu bir bakış açısıyla, faşizm çocukluktan ve ergenlikten gelen yıkıcı etkilerin unsuru olarak görülür. Bu etkiyi bastırmak için harcanan çaba ile, kişisel ifadenin tüm biçimleri uyarılır. Düşünme sistemleri yerine getirilmiş, böylece toplumun bireysel üyelerinin kendi başlarına düşünmelerine gerek kalmamıştır.

*Bireyin öncelikli bağılığı devlete yöneldiğinden beri, din hoş görülmemektedir. Özünde skandal kabul edilen her şeyin eliminasyona uğramasıyla, cinselliğin böyle bir toplumda nasıl bastırıldığını görmek çok kolaydır. Faşizmin idealleri bireysel düşüncenin yerini aldığından beri, başkaları için sorumluluk bırakılmıştır. “Durdurulmuş gelişme” durumunda yaşayan bu vatandaşlar, daima ergen olarak kalacaktır.*¹²⁰ (Carl Gustav Jung)

Amarcord'daki karakterlerin hepsi sabit durumun belirtisidir. Amarcord, köyün delisi olan Guidizio'nun (I Vitelloni'de de olan bir karakterdir) monologu ile açılır. Guidizio'nun, gelmekte olan baharı işaret eden, şeytan topları üzerine anekdotu, kasabalıların cehaletlerini, rituelleri üzerinden ifade etmektedir. Daha sonra dev şenlik ateşi ile birlikte, kasabanın başka bir rituelini görmüş oluruz. Şenlik ateşi, kullanışlı bir amaca hizmet etmemektedir ve faşizmin görüntüsünü kuvvetli tutan ayinsel davranışların bir başka örneğidir. Filmin sonlarına doğru, belki de

¹¹⁹ Marc Hayes, **Films of Federico Fellini**, Pace University, s:24,(Çevrimiçi)
http://digitalcommons.pace.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1011&context=honorscollege_theses
Psychoanalysis (02.01.2014)

¹²⁰ Carl Gustav Jung “**Dört Arketip**” Çevirmen: Zehra Aksu Yılmaz. Metis Yayınları s:14

hepsinden daha büyük bir seramoniye: “Rex” adlı geminin gelişini görüyoruz. Rex Faşist yönetimin, İtalyan vatandaşlarına gurur ve güven aşlamak için inşa ettirdiği bir yolcu gemisidir. *Faşizmin büyük potansiyelinin sembolü olarak kullanılmıştır.*¹²¹ Rex'in gelişinin haberleri Rimini'ye ulaştığında, kasabalılar geminin görkemine ilk elden tanıklık etmek için kayıklara doluşurlar. Fellini Rex sahnesini spesifik biçimsel tekniklerle çeker. İlk başta, kasabalıların kayıkları suda özgürce seyretmektedir. Havanın kararmasıyla birlikte, sahne açık şekilde sette yapılan bir çekim halini alır. Su, parlak plastik bir çarşafla, arka planda dümdüz boyanmış bir duvarla yer değiştirir. Boyayla yapılmış gemi görüntüsünün arkasından güçlü parlak ışıklar çıkmaktadır. Elbette bu, doğal olmayan bir set dizaynıdır ve faşizmin hilekarlığını kanıtlamak için kasıtlı olarak yapılmıştır. Sahnenin bu şekilde çekilmesi Rex'in prodüksiyonunu ucuza mal etmekten çok, faşistlerin yanıltıcı aygıtlarıyla, hassas noktalarından faydalanarak etkiledikleri kasabalıları sergileme amacındandır.

*Ancak, yalnızca faşizme göre konuşmak, filmin insani tarafını reddetmek olur. Amarcord'daki mizahı sağlayan, cazibesini veren hatta savunma mekanizması görevi görüp, gündelik yaşamı karnavalvari bir kutlamaya döndüren de filmdeki karakterlerin kendisidir.*¹²²

Fellini'nin bir çocukluk arkadaşının ismini verdiği Titta, okulda ve evde başını çeşitli belalara sokmaktadır. Arkadaşlarıyla birlikte, ders esnasında şakalar yapmak ve arabada mastürbasyon yapmak gibi hınzırlıklarla günlerini geçirirler. Rahip'in mastürbasyon için verdiği cezada, Fellini kiliseyi, faşizmin beslendiği baskının kaynağı olarak göstermiştir. Cinsel keşfin bir diğer sahnesinde Titta, sinema salonunda Gradisca'yı baştan çıkarmaya çalışmaktadır. Sürekli yer değiştirerek kadına oldukça yaklaşmıştır. Sahne, kasabadaki cinsel bastırılmışlığı gösterir. Sinema salonunun karanlığındaki kurulum, gizli kalması gereken cinsel dışavurumu

¹²¹ Tulio Kezich, *a.g.e.*, s:309

¹²² Michael Joshua Rowin, “A Man for All Seasons” 4 December, 2008. (Çevrimiçi) <http://www.reverseshot.com/article/amarcord> (15.04.2014)

öne çıkarmaktadır. Gradisca karakteri güzelliğiyle tüm kasabanın hayranlığını kazanmış ve bir nevi şöhret statüsündedir. Onu, Greta Garbo ile kıyaslayıp sürekli zerafetini överler.

Görünür olan şudur ki; Gradisca kasabalıların kişisel arzularını temsil etmektedir. Onlar bu arzularını Gradisca'ya yansıtarak onu, romantik bir şekilde faşizmin temsil ettiği her şeyin bir antitezi olarak görürler. Filmin sonunda Gradisca, diğerlerinin kendisinden beklentisine neredeyse bir meydan okumada bulunarak, faşist bir subayla evlenir.¹²³

Tüm kasabalıların anılarına ve hayallerine dair kolektif bir mekan olan Grand Otel vardır. Bir Arap şeyhinin yanında haremi ile birlikte otele geldiği sahne, bu mekanın bir zamanlar sahip olduğu tüm ihtişamı gözler önüne sererek, oteli cazip hale getirmektedir. Kasabalılar, geçmişte pek çok cinsel kaçamağın mekanı olmuş otel hakkında hikayelerini paylaşmaktadırlar. Bilinçaltına gömülmüş olan, unutulmuş özgürlüğün ve cinsel sembollerin kalıntısı olan otel, ıssız ve terk edilmiş haliyle, fantezilerin kaynağı olmuştur.

Bu sahneyi hemen ardından “rex” sahnesinin takip etmesi de, baskıcı güçlerin potansiyelinin bireysel akıldan bütün bir topluma aktarıldığını ima eder. Rex'in gelişi sırasında ağlayan gözlerle “Viva L'Italia” diye bağırarak insanları, cinsel dürtüleri için uygun bir yol bulmakta başarısız olmuştur.

Rex” sahnesi tüm kasabayı sisin bastığı sahneden önce gelmektedir. Bu sahneyi takip eden sis sahnesinde, Titta'nın büyükbabası siste yolunu kaybetmiştir. Eve dönüş yolunu ararken okuldan çıkmış olan Titta'nın yanından geçer. Sis; psikoanalitik olarak da yorumlanabilecek şekilde, faşizmin altında işleyen gizli perdesinin çok açık sembolüdür. Sis içinde kaybolan kasaba, bilinçaltı olarak görülebilir. Sis, hem kasabalılar hem de izleyici için tanıdık olan kasabaya, yabancı ve kafa karıştırıcı bir his vermiştir. Artık burası yön bulmanın zorlaştığı yabancı bir mekandır.

¹²³ Carl Gustav Jung “Dört Arketip” Çevirmen: Zehra Aksu Yılmaz. Metis Yayınları s:74

*Sahne, Titta'nın yoluna çıkan bir boğa da dahil olmak üzere, hayvanlar görülmektedir.*¹²⁴

*Hayvanlar; bilinçaltında ilkel ve içgüdüsel bir bakış açısını temsil eder.*¹²⁵

Titta ve arkadaşları okula giderken dolambaçlı yoldan önüne geldikleri Grand Otel'i gözetler. Otelin görkemine hayran kalırlar ve eğer otelde konuklar olsaydı, onların yapacağı gibi balo salonunda dans ederler. Cinsel fantezileri sembolize eden otelin, filmde ilk defa kapıları açıktır. Bu sahne kasabanın cinselliğin bastırıldığına ve ancak bilinçaltı vasıtasıyla bu bastırılmışlığa ulaşabileceği fikrini kuvvetlendirmektedir.

Bastırılmış cinselliğin sonuçlarına dair en uç örneklerden biri, Teo Amca'dan gelmektedir. Titta'nın amcası olan orta yaşlı Teo, akli dengesi yerinde olmayan bir adamdır. Bir gün Titta'nın ailesi Teo'yu piknik yapmak için kırsala götürmeye karar verir. Her şey iyi giderken Teo, bir ağaca tırmanır ve aşağı inmeyi reddeder. Avazı çıktığı kadar "ben kadın istiyorum!" diye bağırır. Aile, bir taraftan hastaneyi ararken, diğer yandan Teo'yu, tatlı sözlerle ağaçtan inmeye ikna etmeye çalışır. Hava kararmak üzereyken bir ambulandan inen, aşırı kısa boylu hemşire, Teo'yu böyle bir duruma düşüren baskıcı gücün temsilcisidir. Hemşireyi gören Teo bağırma keser ve ağaçtan aşağı iner.

Filmin sonlarına doğru, kar fırtınası sırasında bir tavus kuşu açıklanamaz şekilde kasabanın üstünde uçar ve bir çeşmeye iniş yapar. Titta ve arkadaşları tepelerinde uçan kuşu gördüklerinde, Gradisca ile kartopu savaşı yapmaktadırlar. Sonra civardaki diğer insanlar da dışarı gelip tavus kuşunu kendi gözleriyle görmek isterler.

¹²⁴ Mark Hayes, **Psychoanalysis & Films of Federico Fellini**, (Çevrimiçi) http://digitalcommons.pace.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1011&context=honorscollege_theses

¹²⁵ Sigmund Freud, **The Interpretation of Dreams**, s:259, (Çevrimiçi) <http://google.books.pdf>

İnsanlar şaşkınlıkla seyrederken tavus kuşu, kuyruğunu tüm gösterişiyle açar. Orada bulunanlar için tavus kuşu; faşist yönetim altında uzun zamandır unutulmuş olan bir ideali, "lüksü" temsil etmektedir.¹²⁶

Bu kasabalıların Gradisca'ya karşı duydukları hayranlıkla aynıdır. Gradisca bile bu güzel yaratık karşısında hayrete düşer ve gülümser. Tavus kuşu faşizmin yasakladığı her şeyi somutlaştırmış görünmektedir. Güzeldir, cesurdur ve kuyruğunu açarak çekiciliğini göstermekten hoşlanır görünmektedir.

Fellini'nin faşizm üzerine en kapsamlı çalışmasını, Mussolini rejimi devrildikten tam otuz yıl sonra yapmış olması da şaşırtıcıdır.

Tüm kariyeri boyunca keşfettiği, neorealizmin de bariz şekilde görmezden gelmeyi denediği aynı temaları çözmeye çalıştığı görülmektedir. Bu his ile film, Fellini'nin hayatı ve kariyeri boyunca tarafsızca yansıtılabildiği pozisyona varış olan, sanatsal olgunluğu sunmaktadır.

Sekiz Buçuk'un finalinde, Guido olarak çocukluğundaki karakterleri da bir araya toplayıp halka oluşturan yönetmen dansla final yapmıştı. Bu defa halkanın etrafında dans edenler yerine karakterlerini günlük hayatlarına döndüren ama hala sirk benzeri hissi fazlasıyla veren bir Fellini finali sunulmaktadır.

4.6. LA DOLCE VITA – TATLI HAYAT (1960)

La Dolce Vita seyirci ile buluşmasından sonra İtalyan kamuoyunda ahlaksız olduğu gerekçesiyle büyük eleştiriler almıştı.¹²⁷ Filmin yapıldığı 1960'ta, Hıristiyan Demokratlar İtalya'da çok güçlü şekilde, iktidardaydı. Toplum hayatı belli ahlak kalıpları üzerinden dizayn edilmekte, bu kalıpların içine girmeyenler ise marjinal olarak işaretlenmekteydiler. İtalyan Sosyetesindeki yozlaşmışlığın gözler önüne

¹²⁶ On Fellini's Amarcord.(çevrimiçi) <http://www.sheilaomalley.com/?p=61847>

¹²⁷ Tulio Kezich, **a.g.e**, s: 194

serildiği filmin, ahlaksızlıktan kast edilen modern-kapitalist yaşama teşvik eden bir tarafı olduğu söylenemez. Ancak o günün şartlarında insan ilişkilerinin gösteriliş biçimi ve filmdeki diyalogların, kabul gören ahlak kalıplarının dışına çıktığı bir gerçektir. Hatta bir rahibe, Fellini'yi sokakta yürürken çevirir ve filmin adını Rezil Hayat olarak değiştirmesini söyler. *İkinci Dünya Savaşı sonrası, İtalya'da yükselen dindar-muhafazakarlık etkisi hakimdi.*¹²⁸ Helikopterle taşınan bir İsa heykelinin Roma'ya getirilişyle açılan film, burjuvazideki yozlaşmayı anlatır. Savaş sonrası İtalya'sında, gelişen kapitalizmin yarattığı yeni toplumsal düzeni eleştirir. *1950'lerin ikinci kısmı İtalya'nın, savaşın ardından ortaya çıkan tükenmişlik halini onarmak için yeniden inşa süreci olarak değerlendirilir.*¹²⁹

Filmin teması zengin ve fakir arasındaki uçurumun derinleşmeye başlaması ve bunun insanlarda yarattığı mutsuzluktur. Bugünkü Paparazzi kavramına da adını veren magazin gazetecisi Marcello Rubini'nin, burjuva sınıfından olmamasına rağmen bu sınıfın içine girmekle, aslında ait olduğu işçi sınıfı ve onun ütopyaları arasında kalmışlığın, kendisinde yarattığı bunalım hali gözler önüne serilmektedir. Bu bunalım hali, yalnızca idealleri ve kişisel çıkarların ön planda tutulduğu mesleki ortamı arasında tercih yapma kaygısında olan Marcello'dan ibaret değildir. Burjuvazi'yi temsil eden karakterlerin hayata dair arayış içinde oldukları açıkça vurgulanmıştır. Marcello'nun intihara eğilimli bir nişanlısı vardır ve Marcello onu her fırsatta aldatabilecek potansiyeldedir. Filmin başında Marcello ile birlikte bir partiden ayrılan, babasının tanınmış ve zengin biri olduğu anlaşılan kadın bu duruma örnektir. Sahip olduğu lükslerle imrenilecek bir yaşam süren bu kadın, "ıssız bir adaya gitmek" istediğini söyler. Marcello'da "neden bir tane satın almıyorsun" diye sorar. Bunun üzerine kadın "aslında düşünmedim değil, ama gider miydim?" diye kararsız ve elindeki tüm imkanla ve zenginliğine rağmen, mutsuz ruh halini ortaya koyan bir yanıt verir. Marcello ona "senin sorunun çok paran olması" der.

¹²⁸ Peter Bondanella, **a.g.e**, s:66

¹²⁹ Jan Werner Müller, **The Paradoxes of Post-War Italian Political Thought**.s: 1-2

Kadının cevabı ise “senin sorunun da meteliksiz olman” olur. Kapitalizmin beraberinde getirdiği sınıflar arasındaki uçurumun, farklı iki sınıfa ait olan insanların ironik şekilde mutsuz olduğu vurgulanmaktadır. Zengin ve güzel kadının ahlaki bakımdan kabul görmeyen tarzının vurgulandığı noktalardan biri de Marcello ile birlikte arabalarıyla bir genel evin önünde durdukları sahnedir. Genelevde çalışan kadınlardan birine gezintiye çıkmayı teklif eder ve daha sonra gittikleri kadının evinde ve yatağında Marcello ile birlikte geceyi geçirir. Fellini filmde aynı anda Roma'da var olan; boşluk, bıkkınlık, tükenmişlik halini hem de baştan çıkarıcılığı ve cazibeyi ortaya çıkarmayı başarmıştır. Yönetmen filmde, tükeniş durumundaki insanları tasvir etmiştir. Hikayenin merkezindeki karakter, Marcello, aslında ait olmadığı üst sınıfa atlamaya çalışır ve başına gelen trajik olaylar sonucunda içinde bulunduğu gerçekliğe döner. İlk bakışta Marcello'nun hayatı son derece “tatlı” görünmektedir. Haftanın her günü, şatafatlı gece kulüplerinde ve lüks restoranlarda aşına olduğu sosyetik insanların arasına karışarak geceyi sonlandırmaktadır. Hayatını plansız yaşamaktadır. Özgür ve spontane bir yaşam, ilk başta kulağa çok hoş gelmektedir.

La Dolce Vita'da detaylara bakıldığında dikkat çeken bir nokta ise, Hıristiyanlık inancındaki yedi ölümcül günaha göndermede bulunmasıdır. Tatlı Hayat'ta” hikaye yedi gün içerisinde yaşanmaktadır. (bu yedi günün Roma'nın yedi tepesini sembolize ettiği de bir ihtimaldir) Ancak Fellini'nin, ”Tatlı Hayat” olarak algılanan cümbüş ve sefahatin, tatmin edici bir yaşam biçimi olmadığını göstermek için, bir haftanın yeterli olacağını düşünerek yola çıkmış olma ihtimali de vardır.

Marcello'nun ilk iki günü, seyircide imrenme duygusu oluşmasına neden olur Ancak haftanın yedi günü ayı şeyleri yapıyor olması ters etki yaratır. Hayat tarzındaki manasızlık acındırıcı bir hal alır.¹³⁰

¹³⁰ Stanley Kaufman, “A catalogue of deadly sins” The New Republic, 1 mayıs 1961 (Çevrimiçi) [http://www.greenvillepost.com/2013/08/24/la-dolce-vita-a-catalogue-of-deadly-sins/\(09.05.2014\)](http://www.greenvillepost.com/2013/08/24/la-dolce-vita-a-catalogue-of-deadly-sins/(09.05.2014))

Filmin başındaki helikopterle İsa heykelinin taşındığı sahnede, Marcello kendisine seslenen birini duymaya çalışmaktadır. Ne tesadüftür ki, filmin kapanış sahnesi de aynı şekildedir. Marcello, bu defa, kumsalda kendisine seslenen birini duymaya çalışır ve başaramaz. Her iki sahnede de, söylenenlerin ne olduğunu duymayız. Marcello'da söyleneni duymayıp sırtını döner ve devam eder. Bu, onun kendisine yapılan çağrıyı umursamadığı ve yaşamayı seçtiği uçarılığa dönüş yaptığı şeklinde yorumlanabilir. Aslında insanlardaki arayış hali filmin farklı yerlerinde göze çarpmaktadır. Marcello'nun, nişanlısıyla birlikte haber yapmak için gittiği, şehrin dışındaki bir yerde Bakire Meryem'in görüldüğü haberi, oraya iş için giden muhabirler dışında halktan da pek çok kişiyi toplamıştır. Bu sahnede, Fellini filmlerinde alışık olduğumuz bir kutlama ya da karnaval havası resmedilir. Kadraj içinde, geniş bir alana yayılmış kalabalık vardır. İtalyan Kültürünü ve geleneğini yansıtmak için, toplulukların birlikte yaptıkları ritüeller, tüm Fellini filmlerinin vazgeçilmezi olduğu gibi, Dolce Vita'da da karşımıza çıkar. Bu bazen bir karnaval, geçit töreni ya da dinsel bir rituel için toplanan bir kalabalık şeklinde karşımıza çıkar. *Sam Rohdie; Fellini filmlerindeki bu tür gösterileri profesyonel gösteriler ve günlük hayatın bir parçası olan gösteriler olarak iki grupta inceler.*¹³¹ Tiyatro oyunları, sirkler, gece kulüpleri, tv şovları, kabareler ve sinema birinci gruba dahil olan gösterilerdir. Karnavallar balolar ve dini törenler ise ikinci gruba girerler. Bu bağlamda Dolce Vita'daki Bakire Meryem'in aranişu ikinci grupta yer alan gösteri türlerine girer. *Yedi Ölümcül Günahın ilki olan "kibir" (superbia) filmin ana karakteri Marcello'da karşımıza çıkmaktadır.*¹³²

¹³¹ Sam Rohdie, **a.g.e**, s: 91-95

¹³² Matthew, "La Dolce Vita",(Çevrimiçi).

<http://www.classicartfilms.com/la-dolce-vita-1960> 2012 (20.07.2015)

Düzeltilme yapıldı

Filmin ortalarında karşımıza çıkan Steiner karakteri ise, ilk bakışta “doğru insan” modeli olarak sunulsa da halet-i ruhiyesi filmin sonlarına doğru belirgin hale gelmiştir. Steiner tam anlamıyla, Marcello'nun sahip olmak istediği her şeye sahiptir. Güzel bir karısı, iki çocuğu sanatçılarla ve entellektüellerle dolu bir çevresi vardır.

La Dolce Vita, Marcello isimli paparazzi'nin, Roma'nın muhteşem atmosferi ve gece hayatının içindeki savruluşunu anlatır. Marcello bir taraftan ünlülerin yaşamlarını objektif bir gözle ile yansıtmaya çalışırken, diğer yandan içinde bulunduğu dünyanın cazibesine kapılmaktadır. Bir yandan da Maddalena, Sylvia ve nişanlısı olan Emma gibi güzel kadınlarla ilişkiler, hatta sahte ilişkiler yaşamaktadır.

4.6.1. SYLVIA KARAKTERİ

Marcello, güzel ve İskandinav aktris Sylvia ile havaalanında buluşup ona röportaj teklif eder. Gece kulübünde diğer erkeklerin dikkatli bakışları altında Marcello ile kışkırtıcı şekilde dans eden Sylvia erkek arkadaşı Robert ile tartışır ve Marcello'yu da yanına alarak kulüpten sıvışır. Ayışığı'nın altında havlayan köpeklerin sesini duyar ve bu durum geceye ait bir atmosfer sunar. Sylvia gecenin bir yarısı Roma sokaklarında çıplak ayakla yürümeye başlar. Bulduğu bir kedi yavrusunu kafasının üzerine koyar. İkilinin birlikte geçirdikleri gece filmin en cinsellik dolu sekanslarını oluşturmaktadır. Sarışın ve çekici karakter Sylvia kıvrak adımlarla yürüyerek meşhur Trevi çeşmesine girip akan suda 'yılanmaya' başlar. Dekolteli siyah dar elbisesi ile suyun altına giren Sylvia gözlerini kapatıp, çenesini havaya kaldırarak gökyüzüne baktığında kamera maksatlı olarak kadına odaklanır. O anda Sylvia'nın bu anın içinde donup o şekilde sonsuza kadar kalmak istediği hissi seyirciye de hissettirilir. Sylvia'nın kariyerinin getirdiği tüm telaşlı koşuşturmacanın içinde tek gerçek huzur anı bu sahnedir. Ardından onun etrafındaki çevre göze çarpar. Sahne pek çok nedenden dolayı bariz bir şekilde cinsel çağrışım içermektedir. Sylvia'nın boyunundan aşağı sarkan uzun dalgalı sarı saçları çeşmeden akan su ile ıslanmış ve vücudu açık olan elbisesinden iyice meydana çıkıp sergilenmiştir. Sylvia

Düzeltilme yapıldı

çeşmeden üzerine akan saçını ve makyajını bozup, tüm elbisesini sıırıslıklam etmesini umursamamaktadır. Bu noktada Sylvia sadece Marcello için değil, izleyici için de arzu nesnesi haline gelmiştir. Bu, sarışın kadın kalıbına dair çok açık bir cinsiyet tasviridir. Kamera, Sylvia'nın Trevi Çeşmesi'ndeki görüntüsünden pan yapar, biraz uzakta oturmuş, onu seyreden Marcello'yu gösterir ve bu iki sinematografik görüntü arasında gidip gelir. Film teorisyeni Laura Mulvey'e göre; seyirci, filmin kahramanının görmekten haz duyduğu görüntülerden aynı şekilde haz almaktadır. Kamera, Marcello'nun bir arzu nesnesi olarak Sylvia'ya bakışını gösterir, bu noktada seyirci de Marcello'nun onu seyretmekten aldığı hazzı hissetmeye hazırdır. Bu sahneyi eşsiz yapan ise cinsiyetler arasındaki güç değişimidir. Genel olarak filmlerde ön planda olan erkek, bir kadından etkilenip ona baktığında, onu nesnelleştirir. Erkek doğuştan gelen cinsel arzularını kadının üstüne yöneltir ve sahnenin kontrolü erkektedir. Bu noktada kadın erkeğin tutkusunun maddesi haline gelir. Fakat Trevi Çeşmesi'ndeki sahnede, Sylvia titizlikle kontrolü ele almıştır. Marcello, Sylvia'ya karşı temkinlidir ve onu kendisine katılması için çeşmeye çağıran Sylvia'dır. Fellini burada devrimsel bir hareketle Sylvia'nın sesinin duyulmasını sağlayarak, onu Marcello için bir nesne olmaktan çıkarmıştır. Bir seks imajı halini alabileceksen Marcello için sürpriz işlevi görmüştür. Bu andan itibaren kadının La Dolce Vita ve gelecekte çekilecek modernist filmlerdeki rolü kayda değer şekilde değişmiştir. Kadına erkeklerin arasındaki ses ve güçlü imajı verilmiştir. Sahnenin doruk noktası heyecanın en önemli anında kesilir. Marcello ve Sylvia mahçup bir şekilde birbirlerinden uzaklaşırlar ve o an ki açıklık Marcello'yu sarsar. Bir anda son derece aşık ve gerçek olanın gerilimi ile realiteye döner. Fellini'nin kendi ağzından açıklayacak olursak “ La Dolce Vita kendi kendine konuşan bir adamın gizli itirafları ve sapkınlığıdır. Bir insan arkadaşlarına, kendi çıkmazlarını, hilekarlıklarını itiraf ediyorsa, kendi duygusal kuraklığını açıklamayı deniyordur.” Marcello ve Sylvia arasındaki bu içten gelen samimiyet duygusu ve Marcello'nun mücadele ettiği

Düzeltilme yapıldı

karmaşıklık, sahnenin hayati merkezini oluşturmaktadır. Her ne kadar Sylvia'nın pervasız tavırları Marcello'yu kendisine çekse de, bir taraftan da ona duyduğu arzuyu engellemektedir.

Sylvia ilk bakışta Hollywood temelli pek çok aktrisi çağrıştırmaktadır. Tina Louise, Jayne Mansfield, Raquel Welch, Carroll Baker, Barbara Bouchet, hatta onu

canlandıran Anita Ekberg'in kendisinin dahi Sylvia karakterine ilham verdiği gözlemlenebilir. 50'li ve 60'lı yıllarda adı geçen yıldızlar Roma'ya geldiklerinde, İtalyan Medyası ve film sektöründe yarattığı etkinin aynısını Sylvia'nın filmde Roma'ya gelişinde yarattığı heyecanda görmek mümkündür. Özellikle uçağın havaalanına indiği sahne, Hollywood yıldızlarının İtalyan Basını tarafından karşılanışına birebir örnektir.

Basın toplantısında gazeteciler ona, İtalyan Mutfağı'nı sevip sevmediği, gece yatarken pijama mı yoksa gecelik mi giydiği gibi içi boş sorular sorarlar. Hayatta en çok neyi sevdiğini sorduklarında ise, *“sevdiğim pek çok şey vardır ama en çok üç şeyi severim, aşk, aşk ve aşk”* diye cevap verir. Gazeteciler bu cevabını alkışlarken Sylvia gazetecileri avucunun içine almaktan duyduğu keyif ile bir sigara yakar. Tüm gazeteciler onu izlerken, aynanın karşısında kafasını geçirdiği peruğu denediği esnada, gazetecilerden biri ona neden filmlerde oynadığını sorar. Peruk hala kafasındayken göğsünü kameranın yönünde öne doğru gererek *“çünkü büyük bir yetenek keşfettiler”* diye kalabalığa seslenir. Sylvia'nın kendisini hem aktris hem de kişisel olarak ciddiye almadığı çok açık olsa da, kendisinden emin bir görüntü vermektedir çünkü bir şöhret olarak oyunun nasıl oynanması gerektiğini kavramıştır.

Sylvia'nın seyirciye sempatik gelmesinin bir diğer sebebi ise; onun diğer film yıldızlarının karakterize edildiği şekilde herhangi bir trajik ya da acınası özelliği bulunmamasındandır. Başına her ne gelirse baş edebilmek için fazlasıyla güçlüdür. Hayatındaki dezavantaj ise açık bir şekilde mutsuz bir ilişki yaşadığı erkek arkadaşı

Düzeltilme yapıldı

Robert'tır. Sürekli sarhoş olan, gece kulübünde başka insanların önünde ona hakaret etmiş, Marcello ile geçirdiği gecenin sonunda otele döndüğünde onu tüm magazincilerin önünde tokatlamıştır. Sylvia, Robert'ın tokadına sadece “böyle şeyler yapmamalısın! Özellikle insanların önünde” diyerek tepki vermiştir. Robert ona odaya gitmesini söylediğinde “ben hiçbir şey yapmadım Robert” diye yanıt vermiştir.

Sylvia'nın acısını sessizce yaşamayı sevmediğini ve kendisinden utanmak gibi bir duygu hissetmeksizin, aniden duygularını dışa vurmuş ve Robert'ın kendisine yeterince çektirdiğini düşünmüştür. Bu noktada Robert ile olan mutsuz ilişkisinin Sylvia için, bir nevi hayat dersi olduğu belirgin şekilde görülür. Çünkü bu sayede hayatı ve kariyerini kurma yolunda karşısına çıkan her zorlukla baş edebilecek “hayatta kalma güdöleri” geliştirmiştir. Gece kulübünde Marcello, aktör arkadaşı Frankie diğer erkeklerle dans ettiği sahnede müzik ve kulübün romantik ortamı, Sylvia'nın duygularının içinde kaybolmasını sağlamıştır. Onun mutluluğunu ifade biçimi, içinde bulunduğu çevreyle nasıl bu kadar kolay uyum sağlayabildiğini göstermiştir. Onun onun maddesel ve doğal çevreyle bu kadar kolay doğrudan ilişkiye girebilmesi, havalanındaki yavuklara, havlayan köpeklere veya Trevi Çeşmesi'nden önceki sahnede kedi yavrusuna duyduğu ilginin nedeni olarak da görülebilir.

Fellini, Sylvia'yı genel olarak sempatik bir hale sokarak, hırçın ve duyarsız gibi şöhretli kişilik kalıplarıyla göstermekten itinayla kaçınmıştır. Roma'nın sunduğu şehvetten başı dönen Sylvia son derece sempatik gösterilmektedir. Sylvia'nın seyircide bu kadar ilgi uyandırmasının en önemli sebeplerinden biri de onun hem mesleğinin getirdiği ihtişamlı çevreden, hem de hayattaki küçük şeylerden keyif alabilmesidir. Örneğin; uçaktan inip arabasına giderken havalanının dışındaki yeşillik alanda tavukları fark edince son derece samimi bir şekilde heyecanlanmış ve yardımcısına “Oh, Edna! Tavuklara bak! demiştir. Aziz Peter Kulesi'ndeki merdivenleri enerjik bir şekilde çıkarken sarf ettiği fiziksel efordan hiç şikayet

Düzeltilme yapıldı

etmemiş, “kilo vermek için doğru bir yöntem, bunu Marilyn'e söylemeliyim” diyerek olaylara pozitif yönüyle bakmayı bildiğini göstermiştir. Kuleyi bir turist edasıyla çıkarken, kendisini izleyen magazncileri önemsememektedir. Sylvia'nın, insanların hakkında ne düşündüğünü umursamayan karakteri ona samimi bir nitelik kazandırıp seyircinin ilgi gösterdiği bir karakter haline getirir. Fakat bu özellikleri Sylvia'nın üzerine yağın medya ilgisini nasıl en üst düzeyde tutacak bir kurnazlığa sahip olmadığı anlamına gelmez. Havaalanında nefese kesen siyah elbisesi uçaktan inerken, fotoğrafçıların isteği üzerine uçağın kapısından görünme anını tekrar eder. Kameralara öpücükler gönderip, yapımcısının getirttiği büyük boy pizzanın tadına bakar. Pizzadan tadarken bir gazeteci ona “tipik bir İtalyan ürünü, ülkemiz gibi renkli ve neşeli” der.

Bu sahnede Ekberg'in neredeyse hiç diyalogu yoktur, ancak görsel bir etki yaratarak seyirciyi etki altına almayı, en az canlandırdığı karakter Sylvia kadar iyi bildiğini ispatlamıştır. Sylvia'nın karakteristik özelliklerine dair en açık ipucu veren sahnelerden biri ise otel odasındaki basın toplantısı sahnesidir. Ekberg bu sahnede, gazetecilerin sorduğu sorulara tek düze cevaplar veren film yıldızı tiplemesini mimikleri ve jestleri ile parodileştirerek sunmayı başarmıştır. İlk bakışta Sylvia'nın söylediklerinin, boş kafalı bir film yıldızının manasız sözleri olduğu düşünülebilir. Ancak deneyimlerinden edindiği şudur ki; söyleyeceği herşey olabildiğince açık uçlu sunulacaktır, yeter ki söyledikleri kışkırtıcı, gizemli ve merak uyandırıcı olsun.

Frankie'nin cesaretlendirmesi ve ve seyircilerin yoğun alkışlamasıyla Sylvia, 60'ların ahlak standartları düşünüldüğünde risk teşkil edebilecek ama bir taraftan da günümüzde zarif görünmesi bakımından mükemmel bir kıyaslamaya olanak tanıyan, provokatif, neşeli ve şehvet dolu bir dans sergilemeye başlar. Kulüpteki diğer erkekleri bir şekilde dans gösterisine dahil eden hatta ağırbaşlı şekilde kapı girişinde oturan bir genç adamı bile, elbisesinin eteğini yüzüne sürterek eğlenceye davet eden Sylvia, Ekberg'in karakterde çok iyi yansıttığı neşeli olma haliyle duygusuz ya da

Düzeltilme yapıldı

basit görünmemektedir. Sylvia dans sahnelerinde son derece seksi görünmesine karşın erkek izleyicilerini tahrik amacı taşıyan bir nesne haline gelmemektedir. O, tutkusunu kulüpteki müşterileri kendisiyle birlikte eğlenmeye davet ederek ifade eder. Sylvia'nın dansı zarif görünmektedir çünkü sahne boyunca ne Fellini, ne de kulüpteki diğer karakterler ona sömüren bir gözle bakmazlar. Eğer Sylvia filmin ilerleyen kısımlarında tekrar ortaya çıksaydı, bu karakterin gizeminden bir şeyler alıp götürebilirdi. Çünkü filmin üç saatlik süresine oranla, Sylvia karakteri çok küçük bir kısımda yer almış olsa da, karakter tümüyle tatmin edici olmuştur. Seyirci, Sylvia'ya ne olduğu hakkında daha fazlasını öğrenmek istemez. Çünkü Fellini ve Ekberg bu kadının özünü anlamamıza tamamen olanak sağlamıştır.

*Anita Ekberg! Aradan neredeyse otuz yıl geçmesine rağmen, filmin adı, kendisi için de benim için de Anita'dan ayrı düşünülemez.*¹³³

4.6.2. STEİNER KARAKTERİ

Steiner, La Dolce Vita'nın en trajik karakteridir. Marcello'ya yozlaşmış magazin gazeteciliğiden uzak durup entelektüel bir yaşam önerisinde bulunmaktadır. Steiner filmin farklı kısımlarında görünür. İlk ortaya çıkışı, bir tartışma ile biten bir bölümün hemen ardından Marcello'nun kendisiyle kilisede tesadüfen karşılaşmasıyla olmuştur. İkinci sahnesinde ise Marcello ve Emma'nın da katıldığı bir partiye ev sahipliği yapmaktadır. Üçüncü görünmesi ise, intihar sonucu ölümünün ardından Marcello'nun kendisini teşhis için gelmesi ile olur. Filmdeki ilk sahnesinde sakin bir görünüm ve gülen bir yüz ile bomboş kilisede ortaya çıkar. Marcello'ya bir taraftan iltifatlar ederken nazik bir şekilde üzerinde çalıştığı romanı sorar. Bu kısa konuşmada bile, onun verdiği partide kanıtlanacak olan gösterişçi tarafı göze

¹³³ Giovanni Grazzini, **Federico Fellini**, Çev:Cüneyt Akalın, İstanbul, Agora Kitaplığı, 2006, s: 97

Düzeltilme yapıldı

çarpmaktadır. Ayrıca, filmin ilerleyen kısımlarında daha da ortaya çıkacak olan, samimiyet görüntüsünün altında yatan kendisiyle kavgalı kişiliği de sunulmaktadır. Steiner'ın partisinden sonra Marcello, genellikle olduğu gibi, gördüğü herşeye karşı özentisi duymuş ve Steiner'ı ne kadar kıskandığını söyleyip kendi durumunu aşağılamıştır. Steiner'ın keskin şekilde altını çizdiği; “benim gibi olma, kefareti dört duvar arasında yatmıyor. Bir sanatsever olmak için fazla ciddi ve profesyonel olmak için fazla amatörüm. En acınası yaşam bile, düzenli toplumda herşeyin hesaplanıp, mükemmelleştirildiği bir yaşamdan iyidir.” Çocuklarının odasında dolaşarak uyurken onları öptükten sonra karamsar atmosferin içinde onları bekleyen gelecek konusunda endişe etmeye devam eder. Bu durum intiharından önce neden çocuklarına öldürdüğüne dair bir açıklamadır. Steiner'ın intiharı filmin sondan bir önceki bölümünde olmakla birlikte şok etkisi yaratır. Aksi takdirde standart dramatik etki eksik kalabilirdi. Steiner sadece kendisini değil, daha önceki sahnelerinde yataklarında uyurken sevgiyle öptüğü iki çocuğunu da öldürmüştür. Steiner'ın bir arkadaşı olarak Marcello, polis kendisini arayıp olayı haber olayın vehametini sömürerek haber yapmaya çalışan gazeteci ordusundan güç bela kurtulur. Steiner, samimi tavırları ve şefkatli karakteri ile Marcello'ya 'nazik' bir baskı yaparak gazeteciliği bırakmasını telkin etmektedir. Onun kendisine son derece cazip gelen işi ve yaşamından uzaklaşması için sunulan birkaç fırsattan biri olsa da, Marcello'nun yaşamını son ana kadar küçümseyen, fakat olağanüstü boşluğun içindeki bir karakterdir. Ancak asıl kayıp Steiner'dır. Steiner'ın dairesindeki polislerin inceleme yaptıkları sıradaki soğukkanlı tavırları evin hemen dışarısında yaşanan çılgınlık hali ile tam bir zıtlık oluşturmaktadır. Marcello sersemlemiş halde ağzından tek kelime çıkmazken ortamdaki sessizlik trajedi duygusunu artırmaktadır. Kalpsizliğin en aşırı boyutu ise; Marcello ve polis müfettişi evden çıktığında onları takip eden foto muhabirlerin müfettişin “bir kez olsun saygı gösterin” ikazına rağmen onları takip etmeyi sürdürmeleriyle ortaya çıkar.

Düzeltilme yapıldı

4.6.3. EMMA KARAKTERİ

Marcello'nun kız arkadaşı Emma filmin merkezinde rol oynamaktadır ve tüm zorluklara rağmen sonunda hala Marcello ile birliktelerdir. İlişkilerinin tüm yükü Marcello'nun omzuna yüklenmiştir. İlişkisi içinde bağımız görünse de Emma Marcello'nun hayatına hükmetmektedir. Film boyunca başlıca talebi Marcello'nun kendisini sevmesidir ve kendisi de sık sık Marcello'ya olan sevgisini göstermeye çabalamaktadır. Yine de ilişkiler karmaşıktır. Marcello Emma'ya karşı ilgisiz ve ondan rahatsız bir görünüm sergilemektedir. Fakat diğer bir yandan endişeli ve çocuksu bir şekilde Emma'ya bağlıdır ve her ne kadar şikayet etse de Emma'ya dönmektedir. Emma her ne kadar acınacak şekilde Marcello'ya bağlı olsa da, kendinden emin şekilde, ne istediğini kesin olarak bilmektedir. Tüm bu yaşanan gerilimler, birlikteki son sahnelerinde Marcello ile yaşadığı şiddetli bir tartışma ile patlak verir. Marcello aniden Emma'yı yolun ortasında terk eder fakat ertesi sabah ona döner. İkiliye dair gördüğümüz son sahnede, inişli çıkışlı ve belirsiz ilişkilerinin sonunda, yatakta birlikte uyumaktadırlar. Emma'nın saldırıları aşikar şekilde kendine hizmet eder olsa da, eninde sonunda Marcello'nun iğnelemeleri izleyiciye Emma'nın argümanlarından daha ikna edici gelmektedir. Marcello, Emma'yı sevmemektedir ve paylaştıkları duyguları daha doğrudan hissedebilmektedir. Emma'nın tarafından bakıldığında, Marcello'ya karşı hissettiği sevgi annenin çocuğuna karşı sevgisidir. Bu yüzden Marcello'ya olan bağlılığı, bir annenin çocuğuyla olan ilişkisindeki fedakarlığı gibi, her ne hata yaparsa yapsın onu sevmekten vazgeçmemektedir. Sadece daha güçlü şekilde Marcello'yu düzeltmeyi denemektedir. Ancak ilişkileri, Marcello'nun zayıflıkları ve Emma'nın onun değişmeyeceğini anlamasına rağmen çekip gitme konusundaki isteksizliği sayesinde devam eder. Emma tüm iniş çıkışlara, karmaşıklıklara rağmen sonunda Marcello ile bir araya gelir ancak ilişkilerinin umutsuz olduğu izlenimi verilmektedir.

Düzeltilme yapıldı

4.6.4. OTTO MEZZO (8/5, 1963)

1963 yılında çektiği filmi “Sekiz Buçuk” geleneksel anlatı yöntemlerinden çok keskin bir biçimde ayrılmaktadır.¹³⁴ Büyük ses getiren “Dolce Vita”dan hemen sonra çektiği bu film de, sinemanın klasikleri arasına girmeyi başarmıştır. Sinema’da modernizm talep eden ağırlıkta bir filmdir. Yönetmen’in tabiatından gelen bir kişiselleme sunduğu üslup, bakış açısı ve yaratıcı aklıyla birleşerek, sinemada yeni bir dil yaratmıştır. Sekiz Buçuk’ta; İtalyan Neo-realizminin çığır açan jenerasyonunun yönetmenlerine oranla daha sanatsal bir çizgi sunmuştur.¹³⁵ Sosyal bilince dair, analiz, açıklama ve geleneksel sınırlamadan ziyade, çağrışımsal tezahürler kullanmış, seyirciyi derinlemesine metaforların ve kişisel gizeminin içine itmiştir. Bir tür bilinç ya da yöntem kullanmamış, ancak konuya dair cevaplarını organize etmek için seçtiği yol, kökünden değiştirilmiştir. Filmdeki ironi, öğrencilere, reklam filmi yapımcılarına ve diğer sanatçılara olanak tanıyarak, Fellini’nin kişisel hevesleri ile kurulmuştur.¹³⁶ Sekiz Buçuk’un doğasındaki bireysellik, genel kodlara dönüşüyor. Resimsel süslemeler, filmi pop art özelliğine taşıyor.¹³⁷ Fellini’nin, çağdaşlarının kafasında yatanlara vücut buldurmak için yöntemleri vardı. Mesela Bob Dylan ve The Doors gibi müzisyenler, albümlerinde onun filmlerinden referans almışlardır. Ayrıca Sekiz Buçuk, Fellini’nin kariyerinde bir dönüm noktasıdır. Öyle ki bu filmden sonra, serbest biçimde filmler yapmaya başlamıştır.

¹³⁴ Peter Bondanella, **a.g.e.**, s:9

¹³⁵ **a.e.**, s:95-99

¹³⁶ Damien Pettigrew, **Federico Fellini, “I’m Born Liar”** s: 42-48

¹³⁷ Chris Wiegand Taschen, **Federico Fellini: The Complete Films**, 2003, s:94

Düzeltilme yapıldı

*Yaratıcılık krizinin içeriğiyle ilgilenen Sekiz Buçuk'un, dönemin yaratıcılık konusunda sembol isimlerinden biri tarafından yapılmış olması da ilginç bir nottur. Fellini çekimler esnasında, kendisine bunun bir komedi filmi olduğunu hatırlatması için, kameraya bir bant yapıştırmıştır.*¹³⁸

Gerçekten de film, sersemletici şekilde komik unsurlar barındırmaktadır. Ama sıkça, hummalı bir çaresizliğin ve bunaltıcı yoğunluğun altı çizilir. Mizahi yüzeyinin altında Sekiz Buçuk, evlilik, erkeklik ve sanat gibi olgulara dair zalim mesajlar vermektedir. Fellini, Sekiz Buçuk” için şunları söylemiştir.

*Film benim için bile yeterince açık değildi.”Dolce Vita”dan önce de kafamda belirsiz bir fikir vardı. Bir adamı; kronoloji gözetmeden, tüm farklı düzeylerinde, geçmişini, rüyalarını, hatıralarını, fiziksel ve ruhsal hengamelerini kurcalayarak, bu adamın evrenin kendisi olduğu izlenimini vermek. Fakat bunu çözemedim ve yerine La Dolce Vita'yı yaptım. Sonra bir son düşündüm: Adam, tamamı ile ruhsal ve fiziksel kriz noktasında kendini bulmalıydı. Kuşkunun olgunlaştığı evrede, kompleksleri tarafından yenilip bitirilmek üzereyken, yetersizlikleri ve zayıflığı, onu kendisini anlamayı denemeye zorlamalıydı. Sonra, intihar tek çözüm gibi görünürken, adamın karmaşasına katkıda bulunan, tüm gerçek ve hayali karakterler, ona yönelik olumlu bakış açılarını belli ederek adamda yeni bir umut yaratırlar.*¹³⁹

Fakat “Sekiz Buçuk” hikayeyi epizotlara ayırması ve epizotların toparlanmamış, kendi ötesini de gösterir bir yapıda olması nedeniyle “uyumluluğu” reddetmektedir.

Fellini; aylarca testler yaptık, Laurence Olivier benim bir bölümde oynamayı denediğim bir oyuncuydu. Fakat hala gecikmeli devam ediyordum. Gizliden gizliye kafamdaki karmaşanın açık olmasını umarak, zamana karşı yarışıyordum. Bu yüzden oyuncularla imzaladığımız kontratlara 'geçici olarak çalıştığımız' maddesi eklettim. Bazen, aniden ve inanılmaz şekilde,

¹³⁸ a.e. s:95

¹³⁹ Peter Bondanella, a.g.e, sayfa:94-96.

Düzeltilme yapıldı

*apaçık ortada olan şey, görünmez bir güç gibi yüzünüze çarpabiliyor. O anda şunu düşündüm: Neden filmin ana karakteri, bir film yapmaya çalışan ve o tükenmiş halinde şüpheye düşen bir film yönetmeni olmasın? O andan itibaren, günah çıkaracak cesareti bulursam, işler iyiye gitmeye başlayacaktı. Ama öyle bir adamın problemleri seyirciye alışılmadık gelmez miydi? Bu, endişe verici bir ihtimaldi. Tamamı ile samimi olmak gerekiyordu, alışageldik anlamda otobiyografik değil, daha derinlemesine bir etki için özel ve kişisel çıkış noktası olmalıydı Böylece sorunsal daha evrensel kabul edilebilirdi. Bu durum, başarılı olmak için tek şansı sağduyusuna kulak vermek olan bir ip cambazının yerinde olmak gibi. Bu yüzden olabildiğince rahatsız edici şekilde çalışmamız gerektiğini biliyordum.*¹⁴⁰

Marcello Mastroianni'nin canlandırdığı ünlü film yönetmeni Guido Anselmi, yaşadığı sinir bozukluğundan kurtulmak için bir otele gider. Sanatsal ve manevi bakımdan eylemsizlik durumundadır. Etrafındaki herkes çıldırmış bir halde ondan beklentilerini dile getirmektedirler. Acımasızca eleştirel ve kendini beğenmiş entellektüel yapımcı Carini'ye bir senaryo taslağı verir. Yani elinden gelenin en iyisini yapmak durumundadır. Senaryo için set inşa edilmiş, oyuncu kadrosu toparlanmış, kilisede yapılacak çekimler için diplomatik yollar aşılmıştır. Ancak Guido senaryosunun asıl halini kimseye göstermemiştir. Gerçek şudur ki, o projeyi ortaya çıkaramamaktadır. Fakat bunu kimseye söylememiştir. Film boyunca Guido, sık sık hayallere dalmaktadır. Daldığı bu hayaller onun içinde bulunduğu durumu yansıtır ve endişelerinin kökünde, etrafında yaltakçıların olması yatar. Üçüncü dünya savaşından kurtulanların başka bir gezegene kaçışını anlatan bir senaryo ile boğuşmaktadır. Fakat bir taraftan hem projeye hem de kendisine olan inancını kaybederken diğer taraftan talepkar oyuncular, yazarlar ve yapımcılar tarafından kuşatılmıştır. Guido, asıl ihtiyacı olanın apokaliptik bir destan değil de, kesin bir kişisel beyanat bir itiraf olduğunu anladığında engelin üstesinden gelir. Sekiz Buçuk,

¹⁴⁰ Tulio Kezich, a.e, s:235

Düzeltilme yapıldı

Guido'nun gerçekten yapmak istediği filmi keşfetme hikayesidir. Fellini, Eugene Walker'a verdiği röportajda; *“taşıdığımız anı sarmallarını ve çağrışımları bir düşünün, bu tıpkı bir düzine filmi aynı anda seyretmek gibi”*¹⁴¹ demiştir.

*”Bir hafıza var, bilinçaltı denilen, ayıklanan ve dosyalanan bir hafıza var. Bir yanıyla, yarın akşam gideceğimiz bir davetin skeçleri idealize edilmiş. Ayrıca etrafımızda olup biten görünen ve görünmeyen olaylar. Deneyimin tüm bu biçimleri, flashbacklerden yapılan cutlar’la fanteziye, mevcut gerçeklikten rüyaya, nesnel’den öznel’e, filmin içinde sunulur.”*¹⁴²

Guido'nun hayatındaki üç kadın; metresi (Sandra Milo), karısı (Anouk Aimee), saflık ve arınmanın ulaşılmaz tasavvuru olan Claudia (Claudia Cardinale) ‘dır. Guido'nun yardımcı senaristi Daumier (Jean Rougeul), Guido'ya, onun gerçekçi, vicdani tarafı gibi hizmet etmektedir ve durmaksızın onaylamama halindedir. Filmin açılış sahnesi karakteristiktir. Guido, arabasıyla bir tünelde sıkışmıştır. Uzakta parlak bir ışık görünmektedir. Bu ılık günde, boğucu bir endüstüriyel ses yankılanmaktadır.

*İlk izlenim; sessizlikle, diğer arabadaki büyük göğüslü bir kadınla anlık bakışmanın, Guido'nun klostrofobik paniğine eklenmesiyle sorun haline geldiğidir.*¹⁴³

Guido aracından dışarı baktığında, otobüs içinde sıkışmış halde duran insanların, kasap vitrinlerine konan kesilmiş hayvan bedenlerini andırıldığını görür. Guido, aniden aracından yükselir ve trafiğin üstünde uçarak ilerleyip özgürleşir, artık berrak bir suyun üzerinde ve mutludur. Sonra ayağının etrafında bir ipin bağlı olduğunu fark eder. İple bağlı bir uçan balon gibi aşağı çekilir. İstem dışı suyun içine

¹⁴¹ Bert Cardullo, a.g.e, s:183

¹⁴² a.e,s:183

¹⁴³ John Paris Springer, **English Department**, University of Central Oklahoma, 2004, (Çevrimiçi)

<http://bronze.uco.edu/passport/italy/springer/eight.html> Fellini’s Mirror.

Düzeltilme yapıldı

doğru iner. Biri ona “kendi iyiliğin için in!” diye bağırır. Metropolün ortasında insan yığınlarının arasında sıkışıp kalmışlığından ve bu durumun onda yarattığı ruh halinden kurtulmaya dair kurduğu dűş, seyirciye olduğu gibi yansıtılmıştır. Bu şekilde bir özgürleşme krizi film boyunca tekrar eder. Bir başka hayalinde, çocukluğuna dűner ve ۆlmüş olan babasıyla konuşur. Herkesin keyifli olduğu bu anları takiben Guido ve arkadaşları devasa bir ۆzüm fiısının içinde sıkışmışlardır ve fahişer Seraghina'yı izleyerek erotik bir keşfe başlarlar. *Bu sahneler konu ۆzerine yoğunlaşmadan fazlasıdır.*¹⁴⁴

Guido, ۆzel ve psikolojik gizemi ile meşgulken, hissi ve dűnyevi yanlarıyla ilgili yetersizliklerini anlamaya çalışmaktadır. Kısa saçlı, çerçeveli gۆzlükleri ile eğitim gۆrmüş, modern, zeki kadının tasviri olan karısı olan Luisa'dan uzaklaşmaktadır. Bu sırada, akılsız fakat şehvetli ve evli bir burjuva olan Carla ile ilişki yaşamaktadır. Yaşıtı olan pek çok erkek arkadaşı da kendilerinden oldukça genç kadınlarla ilişki yaşamaktadırlar. ۆrneđin; peşini bırakmayan bir metrese sahip olan yapımcı veya kızının okul arkadaşı kaçık Gloria (Barbara Steele) ile oynaşmaktan mutlu olan Mario(Mario Pisu) gibi. Guido'nun etrafında dűnen bu tımarhane onun sıradan dűnyasıdır. Carla filmi çektiği şehir, yanına geldiğinde, Guido, daha iyi olanaklara sahip olmasına rağmen onu tren istasyonunun yanındaki bir otele yerleştirir. Carla memnun olur ve Guido'ya sۆylediđi řu cűmle ile memnuniyetinin sebebini açıklar; “geçen hafta iyi bir Donald Duck okudum”. Ama bu tarz kűtű haberler Guido'yu kızdıramazdı. Kendisine bencilliği konusunda nutuklar çeken Carla, rűyasında kocasının bir sűpürgeyle ikisini de ۆldürdűđünü gۆrdűđünü sۆyler. Bu sırada Guido ona “bir fahişer ifadesi takın” der. Carla

¹⁴⁴ Marcus Millicent, “Saraghina Sendromu yada Fellini ve Dans Fenomenolojisi” *İtalica*, 22 Haziran 2004 tarih

http://www.thefreelibrary.com/The+Saraghina+syndrome,+or+Fellini+and+the+phenomenology+of+dance+*.a0120702685

Dűzeltme yapıldı

geçmişten söz etmeye devam eder. “Bu hayata devam etmek istemiyorum” (profesyonel bir aktris olmayı kast eder) der. Carla eve gittiklerinde de sessizdir.

*İkilemdeki çatışmayı sürekli artan bir yapıda kurmak, Sekiz Buçuk’u, sinematik dizaynın nefes kesici bir aşamasına getirir. 2008 Başlangıçtaki Guido’nun açıklık krizini ele alan sahneler, karanlıkla ışık arasında-sinirsel çöküş ve şevk arasında marifet gösterisi sergilemek için iyi bir yoldur.*¹⁴⁵

Fellini kadrajlarında sıkça rastladığımız, hamam gibi mekanların benzeri olan termal bir tesis, Sekiz Buçuk’ta karşımıza çıkar. Yatak odasında (termal tesis olarak gösterilen otelin bir odasıdır) uyanan Guido’nun etrafında sadece mağrur doktorlar yoktur. Başkalarına aşağılayıcı şekilde bakan entellektüel bir yazar olan Carini, Guido ile yapmayı planladığı film hakkında konuşmaya çalışır. Oda, Guido’yu karlı endüstri için bir an önce çalışmaya başlatmaya niyetli insanlarla doludur. Guido onlara; “sizi baharda bekliyordum” der. (*olayın geçtiği yer olan kaplıca’daki çamur banyosu, takdis suyu ile ilişkilendirilir*)¹⁴⁶ Kaplıca’daki başka bir gün Guido ve diğerleri maden suyu için sıra beklerlerken, beyaz kıyafetli bir kadın Guido’ya gelip maden suyu teklif eder. Beyaz kıyafetli kadının, yine Guido’ya ait bir düş yansıması olduğu görülür. Oteldeki daha yaşlı bir kadın müşteri Guido’ya “bir yüzyıl daha yaşamayı isterdim” der. Hayal dünyasına dalış ve anılarda gezinme durumu, bu coşkulu fantezi’nin başarısı Guido’nun çöküşün kıyısındaki belirsizlik durumunu fazlasıyla kanıtlar niteliktedir. Sekiz Buçuk’un anlatım yapısı durumu fazlasıyla Timothy Hyman Sekiz Buçuk ile ilgili bir makalesinde şunu belirtir;

¹⁴⁵ D.A. Miller, **Eight and One Half**, British Film Institute, s:16, 2008

¹⁴⁶ Will Schiffelbein, **Is Synecdoche New York an Unintentional Rip Off of Fellini's 8½**, 2009 ? (çevrimiçi) <http://www.firstshowing.net/2009/is-kaufmans-synecdoche-new-york-a-rip-off-of-fellinis-8%2bd/> 03.14.2013

Düzeltilme yapıldı

Sonunda Guido başkalarının kendisi hakkında yaptığı tüm iddiaları reddeder, Hayatını ve doğasını tüm yönleriyle benimsemeyi öğrenir. Kendi koşullarında bir sanatçı olarak özgürleşmiştir. Fellini için Sekiz Buçuk özgürleşmenin filmidir. Daha fazlası değil. Ayrıca Timothy Hyman film için “Sekiz Buçuk; bir filmin nasıl içsel olaylardan yaratılabileceğinin kanıtıdır” demiştir. “Sekiz Buçuk'ta Fellini neorealizmin sosyal ve politik anlamlarından vazgeçmiş, İtalyan Sinemasının akıbetini oluşturacak olan sanatçı ve izleyici ilişkisini kurmuştur. Neo-relizm'den adına muhtemelen, 'neo-sembolizm' denebilecek duruma geçmiştir.” Hyman'a göre “bu karanlık ve ışığın titreşimidir, kesin sürelerinin uzunluğudur. Filmin kodları, bizim deneyimimizin dönüşümü ile Fellini doktrini'nin somutlaştığı halidir. Mutluluk acıdan ortaya çıkar, doğru yanlıştan, komedi de trajediden ortaya çıkar.”¹⁴⁷

Sekiz Buçuk yalnızca bir yönetmen hakkında bir film değil, filminde kendisini yansıtan bir yönetmen hakkında bir filmidir. Eğer filme yansıtılan karakter filmi yapan kişinin kendisi değil de, sıradan bir etkileşimin yansıması olsaydı, Fellini'nin karakteriyle arasındaki ilişki filme yansıtılırken asıl değerini vermezdi. Bu bağlamda, filmdeki Guido karakteri yaratıcısına iki kat daha yakındır. Filmin en sondan bir önceki sahnesinde, filmin tüm hayali ve gerçek karakterleri (Claudia hariç) bir çember oluşturarak, fantastik danslarla gösteri yapmaktadırlar. Guido karısını elinden tutar ve kendisi de çemberin içine girer. Bu sahne bize gösterir ki, Sekiz Buçuk'u yapmayı düşleyen yazar, aynı zamanda Sekiz Buçuk'un karakterlerinden biridir. Bu andan itibaren sihirli çemberin merkezinde Guido yoktur. Düdük çalan, beyaz kıyafetli küçük bir çocuk tüm hikayenin ilk ve nihai ilham kaynağıdır. Buradaki çocuk olan Guido, Fellini'nin çocukluğunun sembolüdür.

Sekiz Buçuk; tek bir karakterin kişisel deneyimine odaklanmaktadır. Yönetmen, ana karakter Guido vasıtasıyla, anılarını, fantezilerini ve rüyalarını açıkça sunmayı seçmiştir. Filmin büyük bir kısmı Guido ve ekibinin kaldıkları, bir

¹⁴⁷ Charles Affron, **Eight and a Half**, . Rutgers Univ. Press, 1987, s:173-175

Düzeltilme yapıldı

kaplıcanın bitişiğindeki barok otelde geçmektedir. Guido beraberindekilerle bu otele giderek “hastalığına” tedavi aramaktadır ve burada sosyalleşmektedir. Filmin başındaki trafik sahnesinde, tekli birkaç çekime ayrılan sürede, Fellini modern şehrin evrenine dair birkaç konuyu işaret etmiştir. Yönetmen klostrofobi ve savunmasızlık hissini çağrıştıran bir sahne ile açılış yapar. *Filmin ilk sahnesini; modern yaşamın etkisiyle bir arabanın aynı anda nasıl hem özel hem de kamusal alan haline gelebildiğini göstermek için kullanmıştır. Ayrıca arabayı, modern teknolojilerin gelişiminin dünyayı nasıl kavramsal ve şekilsel olarak değiştirdiğini göstermek için kullanmıştır.*¹⁴⁸ Modern yaşam ve teknolojinin gelişimi ile araba yalnızca genişleyen mesafelere hızlı ve yalnız seyahat edebileceğimiz bir araç değildir. Tünelin içindeki solgun ışık umutsuzlukla, tünelin sonundan sonunda görünen parlak günışığı ile karşılaştırılmıştır. Guido duman çıkarmaya başlayan arabasında mücadele verirken, etrafındaki insanlar sanki bir film izlemişçesine hareket etmektedirler.

*Guido'nun özel alanı olan arabanın dışındaki insanlar, Guido'nun içinde bulunduğu çıkmazın gerçekliğinden uzaklaştırılmış gibi görünürler. Fellini hiç şüphesiz, Guido'yu da yabancılaştıran, modern şehrin sınırlı alanının voyerizmini ve kamusal görünüm biçimlerini yorumlar.*¹⁴⁹

Rüya sekansında, Guido'nun yanan arabasının camından çıkıp tünelin sonundaki parlak ışığa doğru süzülüşü, onun doğasına ve sadeliğe dönüşünü sembolize eder. Bununla birlikte, Fellini bu sahneyi, Guido'nun modern toplumun kendisine dayattığı karmaşa ve taleplerden kurtularak, yeniden doğmayı arzu ettiğini göstermek için kullanmıştır. Bu mevzu filmin ilerleyen sahnelerinde, Guido çocukluğuna ve anılarına daldığında tekrar ortaya çıkacaktır. Guido tünelden

¹⁴⁸ Charles Affron, **a.e.**, s:61

¹⁴⁹ Sibel Özbudun, George Markus, Temel Demirel “**Yabancılaşma Ve...**” Ütopya Yayınevi, 2008, s:18-20

Düzeltilme yapıldı

çıkarken, sıralanmış arabalarından yanında uçarak geçer. Guido'nun uçarak oradan çıkıp, içinde bulunduğu karmaşık ruh halinden kurtularak doğanın saflığına dönmesi arasındaki son engel, üzerinde duran üst geçittir. Guido bulutların yanından uçarken filminin en önemli görüntüsü gözünün önüne gelir. İnsanları nükleer bir savaş yüzünden yok olacak dünyadan taşıyabilecek olan bir roket için devasa fırlatma rampası.

Uçabilen biri insan düşüncesi, beni küçüklüğümden beri cezp ederdi. Küçük bir çocukken bile uçmanın hayalini kurardım. Bunu rüyalarımda yaptığımda aydınlanmış hissedirdim. Bu rüyaları severdim. Uçtuğum rüyalarım çok neşelendiriciydi.¹⁵⁰

Guido'nun uçuşu, onu ayağından iple bağlandığını fark ettiği bir kumsala getirir. İpi diğer ucundan tutan adam, ona bir an önce aşağı inmesi konusunda ısrar eder. Guido, ümitsizce ipi çeker, ancak yer çekimi kanununa yenik düşerek kumların üzerine düşer. Büyük şehir'de başlayan hikaye, Guido ve beraberindekilerin kırsala gelişi ile farklı bir mekansal atmosfere dönüşür.

Fellini, kaplıca'nın açık olan kısmını sunar. Bu kurulum; ağaçlık arka planı doğal çevreyle karşılaştırarak, mimarinin pek çok biçim, tarz ve dönemini hatırlatır. Kullandığı müzik ve görüntülerle, kaplıcanın gerçek ötesi özelliklerini vurgular.¹⁵¹

Sahnenin en göze çarpan özelliği ise, klasik amfi-tiyatro benzeri teraştır. İnsanlar bu mekanın ön tarafındaki olukta uzanıp, kendilerine şifalı su servis edilirken, hastalıkları hakkında konuşup tedavi aramaktadırlar.

Birbirlerine on beş adım mesafede duran iki devasa gri renkli taş duvar sahnenin baskın objeleridir. Duvarlar dar açıdan ve biri balkonun içine doğru gösterilerek insanların buluşma yeri olduğu belirtmiştir. İki duvar

¹⁵⁰ Charlotte Chandler, **a.g.e.**, s: 317

¹⁵¹ Charles Affron, **Eight and a Half**, Rutgers, University Press, 1987, s:242.

Düzeltilme yapıldı

arasındaki boşluk, arka plandaki doğal çerçeveleme eksenli bir odaklanma yaratır. Her bir duvarın dibindeki oluk, kendiliğinden gelen kaplıca suyu içermektedir. Yarım dairesel bir merdivenden inilen düz taşlarla döşenmiş zemin, sıra sıra dizilmiş masalarla süslenmiştir. Ancak bu mekandaki eşyalar sahnenin klasik unsurları ile uyumlu değildir, tamamı ile modern referanslıdır. Mekansal açıdan, Fellini kaplıca sahnesinde kurduğu mizansenle pek çok konuyu çağrıştırıp birbiriyle bağlamıştır. Tezgahların modern biçimi geçmişi referans vermekte, dökümlü şekilleri ve yumuşak yüzeyleri görsel olarak doğa ile daha uyumlu görünmektedir.¹⁵²

Aslında sahne boyunca Fellini, Guido'ya hastalığına olası bir çözüm bulabilmesi için, doğal arınmanın geleneksel haline dönmesini tavsiye etmektedir. Bununla birlikte Fellini sahnede, kaplıcanın doğal görüntüsü ile gerçeküstü betimlemenin kesin unsurlarını karşılaştırmıştır. Kaplıcadaki kurumsallaşmaya dair en önemli kanıt ise, üç sıra halinde bekleyen insanların, katı bir tek düzelik ile oluktan gelen suyu bardaklarına doldurup içmeleridir. İnsanlar uygun adım ilerlerken yüksek sesle “Ride of The Valkyries” (Richard Wagner’in operası) çalmaktadır.

Şehir planlamacılığındaki yeni klasik hareket genellikle; hükümetlerinin gücünü mimarileri ile anıtsallaştırarak sunma girişimi olarak, faşizm ya da sosyalizm gibi kurumlarla özdeşleştirilir.¹⁵³

Bu temaların sunumu ile yönetmen, kolektif düzende kurulan bireysel deneyim ile kişisizleştirilen modern toplumu resmediyor. Fellini bu sahneyi, kendisine bireyselliğin çoğunluk içindeki yerini tanımlama imkanı vermesi için kullanmıştır. Yönetmen sonunda, Guido üzerinden kişisel özneye odaklanmıştır. Guido'nun şifalı su içmek için beklediği sahnede, Fellini ana karakterinin ruhsal süreci üzerine yoğunlaşmaya devam etmiştir.

¹⁵² Benjamin Toth, a.e, s:21

¹⁵³ Benjamin Toth, a.e, s:22

Düzeltilme yapıldı

Bu sahnede Guido, iki devasa duvar arasından ahşap arka plana bakarken, müzik sesi azalır ve terastan çok güzel bir kadın görünür. Kaplıcada çalışan diğer kadınlar gibi beyaz bir kıyafet giymiştir ve iki duvarın arasından geçerken, sanki birine sarılmak istercesine kollarını açar. Suyun içinde batmadan uzanmış Guido'yu gören kadın, ona tedavisi için oluğa iki adım atmasını tavsiye eder. Seyirci sahneden görünen beyaz elbiseli kadının, Guido'nun filminde oynatmak istediği Claudia'nın bir yansıması olduğunu sonradan öğrenir.

Claudia; saflığın, doğal güzelliği bir temsilidir ve Guido'ya çağdaş dünyanın hastalıklarından kurtulması için bir öneridir. Bilgi eksikliğine rağmen Fellini, tüm bu fikirleri Guido'nun rüyasında çok açık hale getirmiştir. Guido'nun rüyasının hayali dünyasında, Fellini, karakterinin ruhsal sürecinin, gerçek dünyanın deneyiminden nasıl etkilendiğini göstermek istemiştir. Guido'nun filmi üzerine fikirleri, Claudia'nın temsil ettiği sadelik ve saflık gibi problemler üzerine yanıt bulma arzusuna dönüşür. Aslında Claudia'nın kaplıcaya gelişi, çoğunluğa yönelik saptanmış bir "tedaviden" çok, yalnızca Guido'nun içinde bulunduğu kişiye özel duruma bir çözüm getirmeye yöneliktir.¹⁵⁴

Açık mekandaki parlak gün ışığı, bozulmamışlığı referans gösterir ve doğal arka planla bir zıtlık yaratmaya yardımcı olur.

Guido'nun endişelerinin ayrıntılarına inen mezarlıktaki rüya sahnesinde, yönetmen; hayali dünyayı sosyal ve mekansal konuları beslemek için kullanır. Guido otel odasında, metresi Carla ile birlikte uyurken bir rüya görür. Fellini sinemanın, gerçek ve hayal arasındaki varoluşun seviyesini resmedebilme gücünü kullanarak, gerçek ve hayal dünyası arasında ilgi çekici bir geçiş yaratmıştır. Bu düşünce Fellini'nin yaşanmışlığa dair sinematografik sunumunun merkezinde yer alır.¹⁵⁵

¹⁵⁴ D.A. Miller, **Eight and a One Half**, British Film Institute, 2008, s:18

¹⁵⁵ Charlotte Chandler, **a.g.e**, s: 198

Düzeltilme yapıldı

Otel odasındaki sahnede, yatakta uyuyan Guido ve Carla, sağ arka köşeye konmuş kameranın yüksek açıdan çekimiyle verilmiştir. Mekanın karanlığı, kameranın arkasındaki pencereden içeri sızan ve kısmen Guido ile Carla'yı aydınlatan bir ışık ile kırılmaktadır. Çerçevenin sol tarafında yatağın yanında kalan duvarda karanlık bir figür belirir. Filmin ilerleyen kısmında Guido'nun annesine ait olduğunu öğreneceğimiz bu kadın yansıması, cenazeye gider gibi siyah bir kıyafet giymiş ve siyah şapka takmaktadır. Guido'nun rüyalarının bir yansıması olarak görünen kadın, yatak ile duvar arasında durup, kolunu sanki görünmez bir cam çerçeveyi siliyormuş gibi hareket ettirir. Bu sahnede Fellini, Guido'nun ailesiyle ilgili rüyasını, karanlık ve basit otel odasının rahat alanıyla bir araya getirerek, iki farklı mekan türünü tek bir görüntüde vermiştir. Bu tür bir mekan çarpışması seyirciye, bu görüntünün filmin hikayesi dışında olmasının imkansız olduğunu göstermekle birlikte, film seyretme ve hayal kurma arasındaki ilişkiyi zekice tekrar eder. Anlatımı Guido'nun rüyasının bakış açısından kaydırırken, yönetmen izleyiciden hikayeyi kendi hayal dünyasından okumasını talep eder. Guido'nun rüyasının içeriği filmin öznesi haline gelir.¹⁵⁶

Yönetmen rüya sahnelerinden birini, şehrin dışında çorak arazilerden birindeki antik mezarlığın yıkıntılarının ortasında kurar. Guido'yu, aynı yüksek açıdan çerçevenin sağında tutarak başlangıçtaki çekimlerin devamlılığını sürdürmüştür.

Çerçevenin ön tarafında, birbirine paralel duran parçalanmış duvarlar görünmektedir. Alan, çerçevenin sağ üstünden, güçlü bir köşegen eksen yaratılacak

¹⁵⁶ Jonathan Jones, **Stealers The Guardian**, Temmuz 2004. (Çevrimiçi) (10.01.2014)

<http://www.theguardian.com/books/2004/jul/24/featuresreviews.guardianreview11>

Düzeltilme yapıldı

mesafeden çekilmiştir. Guido'nun solunda duran, yüzeyi bozulmuş duvar, sağında durana nispeten oldukça alçaktır. Alanın yüzeyi tozlu ve kurudur. Çorak arazinin arka planında birkaç küçük çalılık vardır. Guido'nun arkasında cam bir çerçeve ile süslenmiş, açık renkli, modern bir taş mozale vardır. Fellini, yüksek açıdan gelen parlak bir gün ışığını, kameranın solundan vererek, güçlü gölgeler ve karanlıkla aydınlık arasında kontrast yaratmıştır.¹⁵⁷

Guido siyah paltosuyla oturmuş, arkasındaki büyük düz taşın yüzeyi parlarken, annesini seyretmektedir. Antik mezarlık Guido'nun, kaybettiği ailesiyle iletişime geçme girişiminde bulunduğu bir rüya sahnesi için ilginç bir olay mekanı sağlamaktadır. Guido'nun bakış açısından kesitlerle, onun annesiyle konuşmaya çalıştığını görürüz. Annesi büyük bir ihtimalle onun davranışlarını uygun görmediğinden, ağlamaya başlar. Bu sırada Guido, babasının solundan kendisine doğru geldiğini fark eder ve ona” birbimizle çok az konuştuk, dinle baba sana soracağım çok soru var” der. Fellini, Guido ile geçmişi arasında bir çatlak yaratır.

*Ailesi hakkında daha fazla şey öğrenme isteği aslında geleceğini önceden görme arzusunundandır. Yönetmen, Guido'nun anne-babasının ölümü üzerinden, bilginin kaybı ve tarihin kaybı arasında bağlantı kurmaktadır.*¹⁵⁸

Guido, babasına kendi hayatına dair sorular sorarak, geçmişle arasındaki bağı tekrar kurmak ve geleceğine de açıklık getirmek istemektedir.

Prometheus göklere çıktı, tanrılardan ateşi çalı ve aşağı indi. Iason, gemisiyle Çarpışan Kayalar'ın arasından bir mucizeler denizine yelken açtı, Altın Postu koruyan canavarı yendi ve hakkı olan tacı bir gaspçıdan geri almak için gereken güç ve postla geri döndü. Aineias yeraltına indi, ürkünç ölümler nehrini geçti, üç başlı köpeği Kerberos'a et verdi ve sonunda ölü

¹⁵⁷ Benjamin Toth, a.e. s:24

¹⁵⁸ Charles Affron, a.e.

Düzeltilme yapıldı

babasının hayaletiyle konuştu. Her şey onun için anlaşılır oldu: ruhların kaderi, kurmak üzere olduğu Roma'nın kaderi, "ve bilgelikle nasıl her beladan kaçınabileceği ya da ona katlanılabileceği." Fildişi kapıdan geçerek dünyadaki işine geri döndü." Fildişi kapıdan geçerek dünyadaki işine geri döndü.¹⁵⁹

İki jenerasyonun da yetersizlikleri, Guido'nun kendisine hiç tanıdık gelmeyen mekan için, babasına "ama burası neresi? Burada rahat mısınız?" diye sorduğunda açığa çıkar. Babası onu modern tarzdaki anıt mezarına götürür. Babası bu mezarda hiç rahat değildir. Mezarın alçak tavanından şikayet etmektedir. Bu mekana dair algının yeni ve eskiye göre farklılığına vurgu yapmaktadır. Antik mezarlık hem insanlar için hem de mimari mekanlar için bir anıt olarak görülebilir. Son birkaç sahneden birinde, Guido mezarın içindeki babasına yardım etmeye çalışırken görülür. Fakat çökmüş olan mezar dağılan eski yapılar gibi toza dönüşür. Bu sahne, yaşamın doğal döngüsü ve tarihsel süreçte, zamanın bir noktasında her şeyin öleceği veya fiziksel olarak yok olacağını sembolik şekilde sunar. Ancak *bu sahnenin Guido'nun rüyasında yer alması, yönetmenin, Guido'nun zihninin ve anılarının, tarihin mezarlığı olduğunu ima etmektedir. Onun anıları yıkılmış binalar gibi, tarihin sadece kısmen örneği olabilecek, geçmişe ait kalıntılardır.¹⁶⁰* Rüya sekansının son karesinde Guido, düşük açıdan anıtsal duvarın önünde dururken verilmektedir. Üzerinde duran bu kırılmış düz yüzey, Guido'nun geçmişi ve bugünü arasında bağlantı kurmasını sağlayan bir boşluğun görsel sunumu olarak görülebilir. Merdivenlerde eksik basamaklar görülmektedir. Bu eksik basamaklar Guido'nun evliliği, kariyeri, gönül ilişkileri gibi hayatının farklı alanlarındaki başarısızlıklarına gönderme olarak algılanabilir.

¹⁵⁹ Joseph Campbell, **Kahramanın Sonsuz Yolculuğu**, Çev: Sabri Gürses, Kabalcı Yayınevi,1999, s:42

¹⁶⁰ **a.e.**, s: 59

Düzeltilme yapıldı

Guido'nun annesinin, aniden karısı Luisa'ya dönüştüğü sahnede; Fellini, Guido'nun geleneksel aile değerlerinden ayrılışının altını çizmiştir. Bu dönüşüm, Guido'nun geleneksel değerlere bağlı kalıp, evlilik yaşamına dönmekten kurtulamayacağını göstermektedir. Guido karısını, baskıcı ve kontrolcü, neşesini kaçıran ve eğer yaşasaydı tıpkı annesinin yapacağı gibi utanç verici davranışları için kendisini cezalandıracak olan biri otorite figürü görmektedir. *Guido'nun ruh halinin görüldüğü bu çok öznel sahnede, Fellini hikayeyi birkaç mimari yapı üzerinden kurmayı seçmiştir.*¹⁶¹

Yönetmenin, kırsal mekanı, etrafı çevreleyen doğal yapılar üzerinden, karakterinin kişisel deneyimleri ile ilişkilendirerek sunması ilginçtir. Filmin ilerleyen sahnelerinde Fellini, Guido'nun bir sonraki fantastik anı sahnesini, kaplıcanın kapalı mekanından çıkartarak yine dış mekana dönüştürür. Guido'nun pek çok arkadaşı ve meslektaşı gecede sosyalleşmek üzere kaplıca otel'de toplanmıştır. Karanlık terasta, şimdi güzel görümlü modern masalar ve tezgahlar hakimdir. Parlak beyaz masalar güneşliklerle sabitlenmiş, tezgahın etrafında hafif çember şekli oluşturmaktadır. Bu parçalanmış, kopuk ve bölümlere ayrılmış motif, film boyunca tekrar etmektedir. Guido'nun hayatının farklı unsurlarındaki yetersizliklerinin yansıması olarak görülebilir. Fellini'nin bu şekli kasıtlı olarak tekrar etmesi, seyircinin bunu bilinç dışı yutmasına ve onları Guido'nun karmaşıklığının yanı sıra modernizm ve feminizm gibi konuları ileri sürdüğüne inandırmıştır. Fellini'nin, kafasındaki kopuk düşüncelerini göstermek için çarpık feminen bir biçim kullanması şaşırtıcı değildir, çünkü Guido'nun problemlerinin çoğu kadınlara olan takıntısından kaynaklanmaktadır. Gece olduğunda, Guido'nun arkadaş grubu otelde ağırlandırken, kalabalıktakilerin düşüncelerini okumaya çalışan bir grubun sihir gösterisine tanık olur. Fellini, kişiselliğin ruhsal dünyasını ve düşüncelerini resmetmek için zihin

¹⁶¹ a.e, s: 259

Düzeltilme yapıldı

okuma performansını kullanarak, filmin doğaüstü tarafına referans verir. Grup ayrılırken sihirbaz (Guido'nun eski bir tanıdığıdır), Guido'dan bir numara yapmasını ister. Ondaki istediği bir şeyi düşünmesini ister. Guido'nun düşünceleri kesin bir biçimde sihirbazın partneri tarafından deşifre edilir. "Asi Nisi Masa" sözlerini yüksek sesle söyleyen sihirbaz 'bunun anlamı ne?' diye sorar. Guido, gizem hissini ve karakterlerle arasındaki mesafeyi koruyarak, soruya yanıt vermez. Sözlerin sadece kendisi için anlamlı olduğu anlaşılır.

Fellini aniden sahneyi keserek, flashback ile Guido'nun çocukluğunun geçtiği çiftlik evine döner. Sahnenin başladığı mekan mutfaktır. Mekanın görünümü aralıklı olarak, görüntüye gölgeleri yansıyan, açık havada kurutulmaya bırakılmış birkaç beyaz çarşafı bölünmektedir. Mekanın baskın özelliği, odanın en sonunda bulunan, her iki yanında basit sütunlar olan çok büyük bir ocaktır. Dikdörtgen şeklindeki ocağın içinde parlak bir ışık yanmaktadır. Ocağın içinde demir kap kacak vardır. Aileye ait genel bir mekan izlenimi yaratan ocağı çerçeveleyen sütunlar, mekandaki sanatsal dekorun unsurlarıdır. Mekandaki bir başka odak noktası ise, duvarın içindeki bir girintiye yerleştirilmiş olan, üzümü ezmeye yarayan büyük fiçı benzeri tanktır. Evde gösterdiği pek çok şekil ile Fellini, modernite'den tamamı ile yoksun zaman ve mekanı resmetmiştir.

Fellini'nin geleneksel aile yaşamını gördüğü şekliyle vurguladığı düşünüldüğünde, modern teknoloji tarafından kısıtlanmayan taşra yaşamının sadeliğini başarılı şekilde göstermiştir. *Elektrik, alet-edevat gibi modern unsurların azlığını vurgulayan Fellini, eve bir saflık duygusu yerleştirmiştir.*¹⁶² Mimari ve çiftlik evi arasındaki bağlantıyı çizen yönetmen, şehirdeki modern teknolojinin gösterişi ile kirletilmemiş ve Guido'nun çocukluğunun masumiyetini vurgulamıştır. Bununla

¹⁶² Peter Wuss , "Dreamlike Images in Fellini's 8 ½ and Tarkovsky's The Mirror: A Cognitive Approach" (çevrimiçi) 19.02.2014, <http://tr.scribd.com/doc/210980357/Wuss-Dream-Seng-1#scribd>

Düzeltilme yapıldı

birlikte modern dünyanın karmaşasından uzaktır. Guido'nun ilk rüyasında sunulan ve onun ruh hali ile ilgili olduğu kadar, mimari tarihi ile de ilişkili olan durum burada da geçerlidir. Mekan, çoğunluğu kadınlar ve çocuklar olmak üzere insanlarla doludur. Bir kısmı, yatma saatinden önce banyo sırası beklemektedir. Geleneksel hava farklı karakterlerin hareketlerinden çok, bir yandan oyun oynamaya odaklanmış çocuklarını gözlerken, diğer yandan ev işi yapan yetişkinlerle vurgulanmıştır. Küçük Guido emekleyerek masanın altına girip, onu diğer çocuklarla birlikte şarap fıçısının içinde banyo yaptırmaya gelen dadısından kurtulmaya çalışmaktadır. Görünen odur ki; Guido, daha küçük bir çocukken bile, kendine özgü yolları ile hayatındaki otorite figürlerinden saklanarak, sorumluluklarından kaçmaya çalışmaktadır. Bu sahne aile geleneğini fazlasıyla göstermenin yanı sıra, toplum düzenine dair kapsamlı imalarda bulunmaktadır. Sonunda dadısı Guido'yu yakaladığında; “asla şarap banyosu yapmak istemiyor! Yaramaz çocuk, şarap banyosunun seni büyükbaban gibi güçlü yapacağını bilmiyor musun?” der. Şarap banyosu, sadece Guido'nun aile geçmişindeki düzenli bir gelenek değildir. Guido'nun şarap fıçısında yıkanişı, Hıristiyanlık'taki vaftiz geleneğini hatırlatmaktadır.

Hatta daha da uzağa gidecek olursak Yunan mitolojisi ve İlyada'daki Achilles ile de bağlantı kurulabilir. Guido'nun ailesinde var olan bu şarap banyosu geleneği, şarap metaforu üzerinden pek çok farklı çağrışıma sebep olur. Hıristiyanlıkta şarap İsa'nın kanını simgelemektedir. Bunun yanında tarıma dayalı yaşayan bir ailenin, şarap üretmesi yani 'hayatta kalabilmesi' için gerekli olan yaşam kaynağı olarak görülebilir. Bu bağlamda şarap, hem din hem de doğaya (tarımsal üretim anlamında) dair iki yönlü bir sembolleme olarak görülebilir.

Banyodan sonra fıçının içinden çıkan Guido, büyük beyaz bir havluya sarılır ve büyük annesinin komutları doğrultusunda merdivenlerden çıkar. Banyo sahnesi sırasında çocuklar yetişkinlerden ayrılarak, yaşa göre belirlenen iki farklı dünya yaratılır. Fellini, evin çeşitli mekanlarını farklı fonksiyon, anlam ve fikirlerle

Düzeltilme yapıldı

ilişkilendirir. Mutfak geleneksel ailenin günlük doğal yaşamını sunarken, üst kattaki yatak odası uykuyu ve düş görmeyi temsil ediyor. Üst kata çıkan merdivenler de bu iki dünyayı birbirine bağlayan bir geçiş yolu görevi görüyor. *Çocuklar için bu mekan yetişkinlerin otoritesinden ayrılıp, çocuksu fantezilerin ve hayallerin büyüdü dünyası halini almıştır.*¹⁶³

Gaston Bachelard *The Poetics Of Space* kitabında “gerçekliği sık sık tekrar gözden geçirerek, *evin ruhunu tanımlayabilmek için görüntüleri birbirinden ayırırız, bu da evin gerçek psikolojisini geliştirmek anlamına gelir.*¹⁶⁴

4.6.4.1. GUIDO KARAKTERİ

Guido, ekibinin ve etrafındakilerin yeni bir başyapıt yaratmasını beklemelerinin baskısı altındadır. Guido otobiyografi olacağı için bir sonraki filmini kolay çekebileceğini düşünmektedir. Ancak gerçeklik fikri yüzünden sıkışıp kalır. Onun ihtiyacı olan şey beyaz perde'de yalan söylememektir. Yaratıcılığını ortaya çıkarmak için ihtiyacı şey manevi bir rahattır. Bunu, hedonistik bir dürtü ile kendisine sağlayabilecek olan 'hayatının kadını' aramaktadır. Sekiz Buçuk'ta şehvetli Saraghina (Eddra Gale canlandırmaktadır) karakteri, kadın arketipinin vücut bulmuş halidir. Saraghina, Guido'nun çocukluk anılarında yer etmiş, deniz kenarındaki mağarada yaşayan bir fahişedir. Guido ile arkadaşları onunla dans edebilmek için Saraghina'ya para ödemektedir. Bu masumiyet hali ile Guido, Katolik suçluluk duygusu ile bastırıldığı, bilinçaltına sinmiş olan arzu ve ihtiyaçlarını keşfetmektedir. Guido, geçmişi ve bugünü, tüm sevgili ve anne figürlerinin içinde

¹⁶³ Peter Bondanella, **a.g.e.**, s: 103.

¹⁶⁴ Gaston Bachelard, **Mekanın Poetikası**, İthaki Yayınları, İstanbul, 2013, s:82-86

Düzeltilme yapıldı

bulunduğu ve bir haremde son bulan, hayali kadınların olduğu bir hayal dünyasına yolculuk eder. Bu kadınlardan hangisinin gerçek dünyaya ya da bilinçaltına ait olduğunu kesin olarak söylemek mümkün değildir.

Her ne kadar Guido içlerinden biri ile sokakta özgürce dans edebilse de kadın karakterler daha çok hayali ve gerçek dünya ile birbirine karışmış durumdadır.

4.6.4.2. SARAGHİNA KARAKTERİ

Fellini'nin Gargantuan fahişe karakteri Saraghina çocukluk anılarının Sekiz Buçuk'taki yansıması olarak karşımıza çıkmaktadır. Fellini'nin, Rabelias'tan ilhamını göze görünür kılan özellikler ise Saraghina'nın özellikle bebek Gargantua'nın bakıcılarını tasvir etmede kullandığı özelliklerin Saraghina'nın fiziksel özellikleri ile birebir örtüşmesidir. Şişman bir vücut, bakımsız saçlar, şişik gözaltları ile mutluluktan çok alaycı bir ifadeyle gülümseyen yüzü dikkate değerdir. Kumsalda dans ettiği sahnede, çocuklarının ergenlik şevkiyle onu seyretmeleri, Saraghina'ya erotizm katmaktadır. Ancak Saraghina'nın aslında hiç de estetik olmayan vücudu, erotik dans figürleri ile birleştiğinde ortaya komik bir tablo çıkmaktadır. Buna rağmen kendisinin çocukların hınzırca seyreden tavırlarına rağmen kendisini kısıtlamaya gerek duymamaktadır. Eteğini sıyrarak seksi bir görüntü vermeye çalışması komik bir mizansen gibi görünse de, çocukların daha önce hiç deneyimlemedikleri türdeki cinsel merakları sahneye erotik bir yapı vermiştir. Kamusal kurallara ve toplum normlarına karşı alaycı yaklaşım karnaval kültüründe olduğu gibi kendini ortaya koymaktadır.

Saraghina sekansı, filminin Katolik teması etrafında (yapımcısının ısrarı üzerine) Guido'nun danışmanı tarafından Katolik kilisesinden bir kardinal ile başlatılır. Konuşma boyunca kardinal Guido'ya yönetmenin günlük hayatında da karşılaşmaktan hoşlanmadığını belli ettiği, özel hayatıyla ilgili sorular sorar. Guido'ya evli olup olmadığı, çocuk sahibi olup olmadığı ve yaşı gibi özel sorulardır.

Düzeltilme yapıldı

bunlar. Kardinal Guido'dan ağlayan bir kuşu dinlemesini ister. Guido, itaatkarca uyum sağlar, ama çok uzun süre değil. Eteğini dizlerinin üzerine çekmiş, sepet taşıyan hafif şişman, tıknaz bir köylü kadın, Guido'nun dikkatinin dağılmasına neden olur. Bu şehvet dolu manzara Guido'nun büyüme çağından kalan, Saraghina anısını Kardinal gibi saygın bir din adamının huzurunda bile tetikler.

Ağlayan kuşun sesinden sonra, okul bahçesindeki futbol maçında hakemlik yapan bir rahibin çaldığı kulak tırmalayıcı, sert bir düdük sesine geçilir. Guido, sekiz yaşlarındadır. Sahilde siyah eski bir evde yaşayan, vahşi görünüşlü fahişe Saraghina'yı görmek için çıkacakları gezide arkadaşlarına katılmak üzere okuldan kaçır. Kadın para karşılığında çocuklar için dans etmeye başlar, rumba ve striptiz arası bir dans gösterisi yapar. Arkadaşları Guido'yu Saraghina ile dans etmesi için itip kakmaya başlarlar. Fakat kadın Guido'yu havaya kaldırdığı anda, okuldan kaçan öğrencilerini arayan iki rahip görünür. Rahipler son derece sinirli yüz ifadeleri takınmışlardır. Guido yakalayıp cezasını vermek üzere okula geri götürürler. Okul müdürü olan rahip Guido'ya işlediği suçun büyük bir günah olduğunu söyler. Annesi, oğlu Guido'nun yaptıklarından büyük bir utanç duyarak onu reddeder. Sınıfa, aptal ilan edilen çocuklara giydirilen bir şapka ve sırtında utanmasını gerektiren bir işaret asılı halde giren Guido, diğer çocukların yüksek sesli gülüşmelerinin ve alaylarının hedefi olur. Diğerleri akşam yemeği yerken ve kadınlara karşı nefreti ile bilinen aziz Luigi'nin bir rahip tarafından yüksek sesle okunan hayatını dinlerken, Guido'nun acı içinde mısır taneleri üzerine diz çöktürülmüş görüntüsünü görürüz.

4.7. SATYRİCON (1969)

Fellini'nin çocukluğuna dair anımsamaları,1969'da çektiği Satyricon'da pek çok tuhaf karakterin toplanmasına neden olmuştur. Joseph McBride; "Film Heritage-
Düzeltilme yapıldı

Fellini *Satyricon*'da film için “bağlantısız gag'lar kargaşası, hatıra işnelemeleri, tamamı ile Fellini'nin, Sekiz Buçuk'ta devam ettirdiği sanatsal birikimin kesin gelişimi”¹⁶⁵ ifadelerini kullanmıştır.

Romalı'ların “satire” sözcüğünü, antik yunan edebiyatında mevcut olan “satyre” (satyre oyunu) den aldıkları ve Latinceye mal ettikleri iddiası bir tartışma konusu olmakla birlikte, kaynaklar Almandaki “Satire sözcüğünün Latin dilindeki “satura” den geldiğinde birleşmektedir O.Weinrich “satire sözcüğünün Yunanca kökenli olmadığını, bilakis Latinlerin diğer batı kültürüne tanıttıkları yegane edebi tür olduğunu ileri sürer. Bugünkü anlamda “satir” (hiciv) türüne edebiyatta yerini veren ilk şair ise Romalı Lucilius olmuştur. Lucilius yazmış olduğu “alaylı şiirlerini” “saturae” diye adlandırmış ve böylece “saturae” sözcüğü de esas nesnel anlamından başka yeni bir anlam kazanmıştır. Alaylı şiir!¹⁶⁶

Satyricon'un adının “hiciv” kelimesinden türediği açıktır. “Satire” sözcüğüne hikayenin yazıldığı (M.S. 61'de yazıldığı sanılmaktadır ve ilk defa 1664'te basılmıştır) resim ve heykeller için kullanılan “icona” bugün bildiğimiz anlamıyla “ikon” sözcüğünü ekleyerek “satire-icona” gibi bir isim türettiği teorisi olmakla birlikte, hikayeye bu ismin, basım tarihi olan 1664'te verildiği de iddia edilmektedir. Eğer ikinci teori doğru ise, Petronius'un yazdığı esere yalnızca “satire” yani hiciv adını vermiş olma ihtimali güçlüdür.

İmparator Neron, edebiyat, sanat ve özellikle'de tiyatro'ya ilgi duyardı. Kendisini Apollo'nun reankarnasyonu sayar, yeteneklerini göstermeyi ve övgü almayı severdi. Sanatsal takıntıları ve döneminde inşa ettirdiği binalar

¹⁶⁵ Hollis Alpert, **Fellini a Life**, Atheneum, Simon&Schuster, 1986, s: 203

¹⁶⁶ Dr. Yüksel Baypınar, “**Hiciv Kavramı Üzerine Bir İnceleme**”, DTCF Dergisi, Ankara, 1979.

Sayı:1,s:4 (Çevrimiçi) <http://www.dtcf.ankara.edu.tr/almandiliedeb.pdf>

Düzeltilme yapıldı

*alay konusu olmasına sebep olmuştur. Neron saltanatı, aşırılıkları ve ahlaksızlıkları ile diğerlerinden ayrı bir yerde durur.*¹⁶⁷

Bu dönem, saltanata yakın olanların, daha zengin ve güçlü olma hırsı ile yanıp tutuştuğu ve bu hedefe ulaşmak için her yolun mübah görüldüğü bir ilk çağ dönemi olarak anılır. Sarayda ise güvenilmez bir yaşam vardı. Çünkü Neron son derece değişken bir yapıya sahipti. Ayrıca edebiyatı da kendisine fayda sağlamak için kullanırdı. Kendisini ve yaptıklarını yüceltmek, savunmak, rakiplerini ise alt etmek için edebiyattan ve edebiyatçılardan faydalanırdı. *Eşsiz ve alışılmadık bir eser olarak Satyricon, yazıldığı dönemin edebiyatı içinde yalnızdır.*¹⁶⁸ Hikaye pek çok konuya göndermelerle doludur. Küçük bir kentteki sıradan insanların yaşamından kesitler anlatılır. Karakterler büyük bir ihtimalle gerçeğe dayalı olan, çoğunlukla Romalılar ve yakın doğulu insanlardır. *Örneğin Ascylos, Latince "yorulmak bilmez, yorulmayan" anlamına gelmektedir. Anlatıcı olan Encolpius'un anlamı; "kasıktaki, apış arasındaki" dir. Uğrunda kavga ettikleri genç erkek Giton ise "komşu" anlamına gelmektedir.*¹⁶⁹ Satyricon ahlak dersi veren bir hikaye değildir. Petronius'un eserinde hicvettiği konular hakkında, aslında ne düşündüğünü bilme şansımız yoktur. Çünkü bunu direkt olarak vermez. Hikayesi bir eleştiriden çok, erdemlilik taslayanlara karşı bir uyarıdan ibarettir. Hikayenin karakterlerinin isimlerinin etimolojik anlamlar taşıdığı göze çarpmaktadır.

Fellini'nin, Bernardino Zapponi ile birlikte, Neron'un zevk alemlerinin üstatlarından olan Petronius'un, M.S. Birinci yüzyılda yazdığı hicivli aşk

¹⁶⁷ The Roman Empire(60 BCE-160 CE) 25.03.2014
<http://www.sparknotes.com/history/european/rome3/summary.html>

¹⁶⁸Prof.H.W.Haskell, **Satyricon-Petronius&fellini**, GLBT Literature,2007, (Çevrimiçi) 04.01.2014
<http://jclarkmedia.com/gaybooks/satyriconinfo.html>

¹⁶⁹ Jonathan R.W. Prag, Ian D. Repath Petronius, **A Handbook.**, John Wiley and Sons, 2009
Düzeltilme yapıldı

hikayesinden, son derece kısıtlamasız ve serbest şekilde uyarladığı Satyricon hakkında kendisi bile son derece kafa karıştırıcı yorumlarda bulunmuştur. Bazı röportajlarında Hıristiyanlık öncesi ve sonrası Roma'sını gösterdiğini söylemiş, başka röportajlarında ise filmin atmosferinin tarihsel değil, hayal dünyası olduğunu söylemiştir. Tutarlı olarak vurguladığı nokta ise; *elimde, bir panorama, yer betimleme yoktu yalnızca freskler vardı. Geçişler çok hızlıydı, gerçek zaman yoktu, bir fotoğraf albümünün sayfalarını hızlıca çevirmek gibiydi. Karakterlerin psikolojik hareketleri yoktu. Ayrıca sabit çekimlerle yapılan bir film, hileler, kamera hareketleri, vs. yoktu*¹⁷⁰ diyerek filmde objektif ve tarafsız olduğunu vurgular.

*Bir başlangıç yoktur, bir son da yoktur. Sonsuz olan şey sadece hayatın tutkusudur.*¹⁷¹

*Yönetmen, kurduğu yapıları neo-realist estetik içinde bir araya getirmiştir. Fellini'nin Satyricon'u aslında tiyatro'nun bir biçimidir.*¹⁷²

Antik Yunan'da bir tiyatro oyunu ya da bir şölen esnasında, ateşli bir anlatıcının abartarak anlattığı bir hikayeye benzer. Fellini filmde bolca çelişki sunar. Filmin her sahnesi, birbiriyle çatışma halindeki en az üç polemik içerir. Gençlik, yaşlılık ve yozlaşmışlık, karşılığı olan; yaşam, ölüm ve çöküş. Beden, arzu ve kirlilik, onun karşısına deniz, çöl ve metal savaş gemileri konulmuştur. *Doğa, eğitim ve ihanet olgularının olduğu bir sahneye; aşk, dil ve putperestlik içeren anlatımlara yer verilmiştir. Yönetmenin içselleştirdiği argümanlar görülür.*¹⁷³ Rüya sahnesi,

¹⁷⁰ Lawrence Russell, **Culture Court**, 29.05.1999 (çevrimiçi)
<http://www.culturecourt.com/F/Fellini/FSat.htm> (03.04.2014)

¹⁷¹ Tulio Kezich, **a.e.**

¹⁷² <http://www.nytimes.com/movie/review?res=EE05E7DF173CE765BC4A52DFB566838B669EDE>

¹⁷³ Prof.H.W.Haskell,a.g.e

Düzeltilme yapıldı

zamanı hızlandırmaya veya tempoyu değiştirmeye olanak verir. Film boyunca, sabit hızda gidilmez ve tempo artar. Anlatımsal açıdan, 'müstehcen' sahneleri, ölülerin defnedilmesi, düğün ya da donmuş deniz üstündeki bir savaş sahnesinin izlediğini görürüz. Uzun bir savaşın sonunda, yeni Sezar gücü eline alır, yaşlı köleler serbest bırakılır, eski emirler bir köşeye atılır. Ancak kahramanız, Enculpio, Giton adındaki genci, yani gerçek aşkını ararken geçen zamana rağmen genç kalmıştır. Giton, Encolpio ile birlikte pek çok başka erkekten kaçmaktadır. Bu, biçimlendirme hikayeye doğal bir yapı kazandırır.

Fellini, propagandacı bir uyum geliştirmiştir. Satyricon'da dil ve dil biçimlerini göstermek için antik bir sistemi kullanmıştır. Sosyal sınıflandırmanın daha ayrıntılı olabilmesi için, bu yorumlanmamış işaretlemenin gizemine ek olarak, birbiriyle örtüşen dilbilimsel bir mekanizma iş başındadır. Yöneticiler ile köleler, köy ile şehir, sanatçılarla orta sınıf halk arasındaki politik gerilim, hikaye anlatıcılar tarafından sağlanırdı. Bütün bu unsurlar, içki alemlerinde şiddetli şekilde bir araya gelirdi. Satyricon geniş zamanlı yapıda bir hikayedir. "Ne zaman" sorusu ile ilgilenilmez, çünkü şimdiki zamanda geçtiği bellidir. Encolpio'nun, "zaman bir gölge gibi geçer" sözü, filmdeki zamanın yapaylığını hatırlatır. Hikaye yapısındaki metinler arası çelişki, Fellini'ye görsel anlatımda kişisellik ötesi bir güç vermiştir. Antik Roma sanatındaki dersler, edebiyat, felsefe, hikaye anlatımı sık sık göze çarpar. Ön planda numuneler kameraya doğru yürür, patlar ve solgunlaşırlar. Görünmez göstergeler, zamanın ve mekanın donduğu noktada gözlerini izleyiciye dikerler, böylece aynı anda hem vardılar hem de yokturlar. Zaman bir ceset gibidir denebilir. Ama filmin kahramanı Encolpio yaşlanamamaktadır. Filmin anlatımındaki zaman ve mekan algısına dair çelişkileri, Fellini fazla hızlı oluşturmuştur, Fellini'nin sinematografik seyreltilmişliği (kısıtlı bir kesim tarafından anlaşılabilen filmler yapması) anlaşılmazlıktan rahatça çözümlenebilir bir yere atlamasına, oradan da başka bir yere hafifçe geçişine olanak tanıyor. Belli görseller milliyetçiliğin sembolik

Düzeltilme yapıldı

tüketimi için dizayn edilmiş olsa bile, sosyal destekleyiciler, izleyiciyi bütünü altında yatan, ortak anlamlandırmalar olduğunu varsaymaya yönlendiriyor. Bu durumda semboller arka plana itiliyor.

Fellini'nin, seçtiği filmi bölümlere ayırma yöntemi, anlatımı değiştirmeye müsait hale getiriyor. Satyricon'da Fellini, her imajı altında yatan ikincil bir anlam olması için zorluyor. Bunun yanında imajların altında yatan ve birbiriyle mücadele eden zıtlıklar oluşturmaya çalışıyor. Tarihçiler, bu konuyu araştırmaya devam etmektedirler ve bir ikilem onlara rehberlik etmektedir. Film, her sahnesinde, grotesk bir tabloyu veya kostümlü bir balonun geçit törenini andırmaktadır. Çerçeve içindeki hiç kimse, bir diğerine oranla daha tuhaf görünmemektedir. Her şey, filmin sunulan dünyasının sınırları içinde olabildiğince tuhaftır. Fellini'nin yeniden inşa etmeye çalıştığı hikaye, gittikçe derine gömülüyor ve Satyricon baştan sona görsel bir film haline geliyor. Büyük parçası kaybolmuş olan, antik bir freskin üzerinde çalışmak gibi bir his vermektedir. Bu bağlamda filmin içindeki önemli temaları çıkarabilmek için, bölüm bölüm ayrıntıları takip ederek analiz yapmayı gerekmektedir. “Genelev gezinti” sahnesi filmde neler olacağına dair iyi bir özetlemedir. Sahte gülüşlerinin arkasında saklanan groteskler ve yaratıklarla dolu bir tünelde yapılan bir gezintidir.

Bir senatörün yardımıyla, Encolpio kibirli bir aktörün, seks kölesi olmaktan kurtulur. Birdenbire, filmin pek çok açıklanmayan flash-forward'lardan birinde, el ele tutuşmuş çift, isimsiz şehirdeki karanlık bir sokaktan aşağı inmektedir. Dar sokak aralığına doğru baktıklarında, bir at arabasının taştan dev bir kafayı çektiğini görürler. Tanıdıkları yaşlı bir kadını fark ederler ve ona “bizim nerede yaşadığımızı biliyor musun?” diye sorarlar. Kadın “burada yaşıyorsunuz” der. Tam bu anda bir önceki sahneden görünen senatör, yanında küçük bir grupla gelir ve onları işaret ederek “işte buradalar” der. Yaşlı kadın onları, “küçük kız kardeşleri “ görmeye davet eder ve dilini çıkarıp tahrik eder şekilde onlara sallar. Kapalı kapılar ardında fuhuş yapılmakta ve izleyiciler ilgiyle onlara bakmaktadırlar. Bir yer altı şehri olarak

Düzeltilme yapıldı

gösterilen genelevin atmosferi, uzun bir geziyle, genellikle obez olan kadın ve erkeklerle sunulur. Taş oyuklardan birinin içinde, iki kadın, çıplak kalçalarını kamerayla uyumlu şekilde sallamaktadır. Bir diğer odanın içinde bir sürü çocuk, büyükbaba görünümlü bir adamın üzerine zıplamaktadır. İki karakterin genelevdeki gezintisi, bunun bir dejenere insanlık karnavalı olduğunu düşündürür. Bu sahneden flüt ve davullarla yapılan dinsel Latin müziği, filmin bilim kurgusal soundtrack'ı ile karışır. Her karakter benzeri olmayan makyajı, tuhaf kostümü ve özenle şekillendirilmiş saçları ile yanlarından geçmektedir. Sonra, çiftlik hayvanlarının olduğu bir sokaktan geçerler, otlayan hayvanların yanında çıplak bir kadın uyumaktadır. İzleyici Fellini'nin, özene bezene yarattığı tuhaf dünyaya girerek, film boyunca çıkacağı tüm yolculuğun hissini erkenden fark etmesi, bu sekansı filmin mükemmel bir mikro evreni durumuna getirir. İzleyici kendisini, nüfusun, tamamen çürümüş ucubelerden oluştuğu bir dünyada, tuhaf bir gezintinin içinde bulur. “Genelev Gezinti” sahnesi filmin başındadır ve seyirci o andan itibaren neyle karşı karşıya olduğunu bilir. Ancak, aslında film, bir daha hiç bu kadar tuhaflaşmaz. Tuhaf kostümler ve pagan gelenekleri film boyunca sürüp gider fakat daha zemini olan bir hal alır. Trimalchio bölümü, Petronius'un orijinal eserinde de en keskin bölümdür. Kendisinin şair olduğuna inanan, kimi zengin ve sapkın hödüklerin, gizliden İmparator Neron'a saldırabileceklerini düşünmeleriyle dalga geçmektedir. Fellini, adaptasyonunda, sahnenin orijinal dil ve hicvini koruyarak, fakat Trimalchio'nun akşam yemeğini farklı bir şekle sokarak merkez haline getirmiştir. İzleyicinin, tüccarın, misafirlerine gururla ikram ettiği içi doldurulmuş kızarmış domuz ve tavuğun tadını alabileceğini düşündüğü sahnede, Fellini sahneyi göze ve kulağa hitap eden, görsel bir şölene dönüştürür. Şölen, dışarıda, turuncuya boyanmış gökyüzünün altında başlar. Düzinelerce çıplak insan, dev bir banyoda zıplamaktadır. Şölenin evin içindeki kısmında hareket başlar. Kocaman saç şekli olan kadınlar ile yüzleri gümüş rengi ve maviye boyalı erkekler kırmızı, yeşil ya da mor cübbeleriyle uzanmaktadırlar. Köleleri onlara kızarmış bildircin ve şarap servisi yaparken sohbet

Düzeltilme yapıldı

etmektedirler. Sonradan görme ev sahibi yüksek sınıfa aitmiş gibi görünmek için, sanat ve edebiyat konusunda bilgi sahibi olduğunu gösterme amacındadır. Homeros'un İlyada'sından kesitler anlatmaya başlar. (Hikayeleri yanlış ve bir kısmını kendisi uydurarak anlatmaktadır) Ev sahibimiz Yunan şiir duymaya bayılır denmesi üzerine, Trimalchio ezberden bir şiir okumaya başlar. Bu sırada Yunanca okunan şiirin ardından, bir Türkçe dizelerin okunmaya başlandığı duyulur. Okunan şiir Orhan Veli'nin "İçinde" adlı şiiridir.

Denizlerimiz var, güneş içinde; Ağaçlarımız var, yaprak içinde; Sabah akşam gider gider geliriz, Denizlerimizle ağaçlarımız arasında, Yokluk içinde.

Yunanca okunan şiirin ardından Orhan Veli'ye ait dizelerin okunmasının, Fellini'nin Türk şiirine olan beğenisinden kaynaklandığı düşünülebilir. Ancak filmin müziklerinde, Türk besteci Orhan Mimaroglu'nun da adı geçmektedir. Mimaroglu'nun 1968 yılında "İçinde" şiiri için yaptığı beste, şiirin filmde okunduğu sahne de çalmaktadır. Filmde şiiri Mimaroglu'nun da eşi olan Gungör Bozkurt seslendirmiştir. Fellini'nin bu şiiri arka plan müziği ve Gungör Bozkurt'un tonlaması sahne ile uyumlu gözükteği için seçmiş olması muhtemeldir.

Konuklar spor olsun diye birbirlerine saldırmaktadırlar. Trimalchio'nun karısı, kocası ortalarında olmadığı anlarda yanındaki kadına kaçamak öpücükler vermektedir. Ancak kocası, kendisini at seyisi olan güzel bir erkekle aldattığında bu durumdan şikayet etmektedir. Bu hedonistik şölen, zengin görseelliğiyle izleyiciyi sarhoş eder. Şölen, gecenin başka bir renge boyandığı sırada, meth edilmekten çok hoşlanan Trimalchio'nun kendi cenazesinin provasını yapmasıyla biter.

Diğer pek çok sekansta olanın aksine, Fellini, bir bölümden diğerine geçişi sağlayan konu atlama biçimi yaratmıştır. Encolpio, eski dostu olan romantik nemesis Ascilto ile yeniden birleşir. Köle tüccarlarından kaçtıktan sonra, çöl boyunca yolculuk yapıp, uzak bir eyalete gelirler. Hastalıkları iyileştiren bir yarı tanrı

Düzeltilme yapıldı

hakkında hikayeler duyarlar. Onun tapınağına gittikleri sahnede ise Fellini yapıtlarında gördüğümüz tuhafliklar klasikleşmiş biçimiyle karşımıza çıkar. Spastikler, kolları veya bacağı olmayanlar, hastalıklı derecede şişman adamlar, korkunç kahkahalarla gülen hastalar, şifa için beklemektedirler. Herma-afrodit tanrı, şifa arayan yaşlı bir adamı kabul eder ve tanrısal güç kendini kadının göğüslerinde gösterir. Yaşlı adam yardımcısına ihtiyaç duymadan ayaklanıp yürümeye başlar. Enciolo ve Ascito tanrı kadını kaçırmaya karar verirler. Böylece kendilerine hizmet etmesini sağlayabileceklerdir. Ona cinayet işletmeye niyetlidirler. Fakat “tanrısal güç” çöldeki bir yolculuk için çok kırılğan olduğunu kanıtlar ve muhteşem bir manzaraya sahip yerde ölür. Tanrısının ölümünden iki genç adamı suçlayan yol arkadaşları, onlara kılıcıyla saldırır ama onun elinden kıl payı kaçarlar.

Bir sonraki sahnede Encolpio ve arkadaşı yine kaybolmuşlardır. Kabile kıyafetleri giymiş bir adamla birlikte, bir tepeden aşağı inerler. Bu sahne Fellini'nin orijinal hale getirdiği ve izleyici olarak alışmaya başladığımız bir tür atlamadır. Petronius'un hikayesinden saparak, bir bölümü kasten atlamıştır. Nihayetinde, bir çukurun içinde kısıp kalmış, çaresiz gence yardım ederken, Minator ile karşı karşıya kalır. Bu andan itibaren Fellini bir hikaye adaptasyonu yapmaktan çok, seyirciyle oynar. Ancak hikayedeki eklemeler olabildiğince görünmezdir. Böylece seyirci aldatıldığı ya da kandırıldığı hissine kapılmaz. Bir hayalperest olarak, Fellini kendisini Petronius'un dengi olarak kanıtlamıştır.

Filmdeki çıplaklık, şiddet ile homoseksüellik gibi bir tabunun dürüstçe sömürsü ile ortaya çıkan, sıra dışı karşı kültüre başvuru Satyricon'u bu kadar popüler hale getirmiştir. Bunu sağlayan görünürün altında yatan derin anlamlar ya da Fellini'nin alışagelmış felsefesi değildir. Fellini “Eski olan, gelen şu komik yaratıklara bakın! Nasıl da bize benziyorlar!” diyerek, eleştirisini tamamen ve korkusuzca tuhaf hale getirmiştir. Fellini'nin yönetmenliği antik görüntüleri adeta müzik enstrümanına çevirerek beyaz perdeye yansıtır. Filmin komedi türüne girip

Düzeltilme yapıldı

girmediğ, sinema otoritelerince tartışılan bir konu olmuştur. Homoseksüelliğin mizahi bir üslupla ele alındığı sahneler bu durumda özellikle etkili olmuştur. Encolpio ve Ascilto'nun, Giton'u kimin alacağı konusundaki tartışmaları, Encolpio'nun bir köle gemisinin sahibi olan Lico ile evlenmesi ve onun 'kocası' haline gelmesi gibi olaylar, kadın erkek ilişkilerini, o dönem için, pek de görülmemiş şekilde eşcinsel olgulara uyarlaması bakımından dikkat çekicidir. Filmde, bunun gibi, romantizm ile birleştirilmiş pek çok cinsel içerikli sahne vardır. Bu sahnelerden birinde Encolpio, devasa şişman zenci bir kadını zayıflığını tedavi etmesi için kullanır. Bir et yığınının Encolpio'nun üzerine düştüğü bu sahne, daha çok Eddie Murphy'nin filmlerinde gördüğümüz, aşırı şişmanlarla dalga geçilen sahneleri hatırlatır.

Satyricon, bedensel zevklerin hoyratça sergilendiği arka arkaya birkaç sahne ile açılır. Satyricon'daki Karnavalesk hoyratlık sadece bedensel zevklere dair bağımlığı konu edinmez, bedensel zevklerin görsel açıdan sunumunu da rahat bir üslupla yapar. Filmdeki şölen ve ziyafetler karnavalın genel sembolünün en önde gelen örneğidir. Satyricon'da, Fellini's Roma'da ve Fellini's Casanova'da; müsrif şölenler bir anda, estetik bir görüntü sergilemeye çalışırken, sergileyenleri cahil gösterip, alay konusu durumuna düşüren dans gösterileri ile bölünür. Fellini'nin bu filmlerinde açęözlü davranışlara toplu 'ahlaksızlıklar' eşlik eder. Satyricon'da Encolpio'nun sevgilisi ve kölesi ola Gitone'yi aktör Vernachio'dan istediği sahneden sonra, iki sevgili kırmızı ışıklı bir antik Roma mahallesinden geçerler. Bu sokakların her birinde umulmadık cinsel sapkınlıklar göze çarpar. Fellini's Roma'da, Fellini dönemin Roma'sını, sokakta bedenlerini sergileyerek, müşterilerine kendilerini beğendirmek adına, karnavalesk bir gösteri sunan fahişeler vasıtasıyla sunar. Fellini's Casanova'da, çapkın bir gezgin, yolculuğu boyunca karşısına çıkan cinsel haz fırsatları ile daha özel problemleri arasında kalır. İçsel dünyanın ortadan kaybolması ile dekor, maskeli kostümler ve vücut fonksiyonlarının sergilenmesi ile karnaval düzeni baş gösterir. Fellini filmlerinde, çerçevenin dışına taşacakmış gibi görünen bedenler somut bir

Düzeltilme yapıldı

etki yapar. Birbirlerini abartılı jestler ile kutlayarak, birbirlerinden ve etraflarını saran görünmez varlıklardan bağımsız hale geldiklerini ileri sürerler. Örneğin, Fellini filmlerindeki oyuncuların makyajları, alışageldik şekilde onların yüzlerine ait özelliklere yönelik olarak tasarlanmış değildir. Makyaj vücut ile maske arasında bir bağ kurulmasını sağlayacak olan içselleştirmeye hizmet etmez. Daha ziyade göze çarpan yapaylıkları ortaya çıkarır. Fellini filmlerindeki karakterlerin makyajları, palyaçolarinki gibi; abartılı ve kötü yapılmıştır. *Grobianus'una yazdığı sunuş yazısında Dedekind, çocuklarını alkolizmden tiksindirerek caydırmak için sarhoş kölelerini çocuklarına sergileyen Lacedemonianyalılara değinir.*¹⁷⁴ *Satyricon'daki genel ev sahnesi buna örnektir.*

Filme, macera için savaş sahneleri konulmuştur. Bu yönüyle film post-apocalyptic olarak da görülebilir. Roma'yı yerle bir eden depremin tasvir edildiği sahne de, Satyricon'a aksiyon katmıştır. Deprem sahnesinden sonra verilen hızlı bir cut ile Encolpio'nun, bir sanat galerisinde felsefe tartıştığı sahneye geçilir. Bu sahne Encolpio'nun ölüm fantezisi anıdır. Şiir ve resim sanatına direkt olarak saldıran birkaç sahne mevcuttur. Eski bir köle ve sonradan görme zengin olan Trimalcione, yükselişini anlatırken bir şair olduğunu iddia eder. Fellini hicvinde bir gözlem yaparken, sadece kendisi için içerdiği anlamı değil, o anlamdan çıkardığı akıbeti de eleştirir. Filmde, cinselliğin her türüne dair bir eleştiri olduğunu görmek de mümkündür. Ancak filmdeki cinsellik vurgusuna takılan bir izleyici, Fellini'nin işaret ettiği asıl noktayı kaçırabilir. Politika, sanat, bilim, din, kısacası hayatın içinde var olan her şeye karşı bir analiz vardır.

Satyricon yabancı dilde en iyi film dalında Oscar'a aday gösterilmiş, gösterime sunulduğu dönemde ABD'nin birçok eyaletinde yasaklanmıştır.

¹⁷⁴ Mihail Bakhtin - **Karnaval dan Romana**, s:84

Düzeltilme yapıldı

Eđitmenler ve dūřuk rahipler tarafından yapılan “deliler bayramı”, resmi kŭltlere paralel olarak yapılan saf gŭlme ayinlerinin tipik örneklerindedir. Deliler bayramının neredeyse tŭm rituelleri, muhtelif kilise ritŭelleri ve simgelerinin grotesk aşağılanışından ve maddi bedensel dŭzeye aktarılmasından ibarettir. Sunakta yiyip içme ve ikili seks alemleri, açık saçık jestler ve soyunma¹⁷⁵ korkunun yenilmesinin nerede son bulup, neşeli eğlencenin nerede başlayacağını belirlemek imkansızdır.

Karnaval cehennemi yiyip yutan ve doğuran yeryŭzŭnŭ temsil eder, sık sık bir bolluk imgesine dnŭřŭr; canavar yani lŭm gebe kalır. Çeşitli biçim bozuklukları, örneğin sarkık göbekler, kocaman burunlar veya kamburlar, gebeliğin veya doğurucu gŭcŭn arazlarıdır.¹⁷⁶

¹⁷⁵ a.e,s:95

¹⁷⁶ a.e,s:110

Dŭzeltme yapıldı

SONUÇ

Fellini'nin işleri, çeşitli konuları ve tarzları kapsar. Eşsiz bir deneyim olarak nitelendirilebilecek olan İtalyan tarihinin faşist döneminde büyümek ve bu dönemi izleyen yeniden inşa süreci sırasında çalışmak, onun filmlerine, hem kişisel hem de ulusal düzeyde okunabilecek anlamlar vermiştir. I Vitelloni'den, Amarcord'a ve onun da ötesinde, Fellini tutarlı konuları sürdürmüş hatta onları keşfedecek yeni yöntemler bulmuştur. Kariyeri boyunca sürrealist öğeleri otobiyografik olaylar ile birleştirerek beyaz perdeye aktarmıştır. Yaratıcılığını etkilememesi için, kendi döneminde yapılmış hiçbir filmi izlemediği gibi bir beyanda bulunmuştur.

Kadın ve erkeğe dair imgelemeleri, kendi bakış açısı doğrultusunda yansıtmıştır. Toplumsal olayları, hayal dünyasındaki sürreal öğelerle destekleyerek sunar. Bunun yanı sıra, filmlerinde Akdeniz Kültürünün insan ilişkilerini, toplumdaki kadın ve erkek rollerini de göze batar hale getirmiştir. Dinsel ayinler, törenler, İtalyan Milliyetçiliğini alevlendiren geçitler, onun kariyeri boyunca çektiği filmlerde adeta devamlılık halini almıştır.

Filmlerindeki karakterler genellikle kendilerini olayların içinde bulan gönülsüz kahramanlardır. Hayata karşı sorgulayıcı bir bakış açısına sahip insanlar değillerdir. İçine düştükleri durum ya da yaşadıkları olaylar onları sorgulamaya itmiştir. Topluma ve bu toplumda kendilerine düşen role dair sorgulamaya girişen karakterler çoğu zaman kendilerini dış dünyanın etkilerinden korumaya çalışırlar. Onlar yalnızca var olmaya çalışan karakterlerdir. Bu karakterlerde kimi zaman hovardalık, kimi zaman sevimli bir sahtekarlık gibi özellikler bulunur.

Fellini'nin karakterleri, merak duygusunun peşinden gitmeleri sonucu kendilerini olayların içinde bulurlar. Bu yönleriyle filmlerindeki karakterler insan olma durumunu tam olarak özetleyen karakterlerdir. İçinde buldukları hayattan kurtulma hevesleriyle giriştikleri mücadeleler sonucunda kendilerini bir yüzleşme

Düzeltilme yapıldı

içerisinde bulurlar. La Strada'daki Zampano, La Notte Di Cabiria'nın Cabiria'sı, Sekiz Buçuk'taki Guido, Kadınlar Kenti'ndeki Snaporaz bu duruma örnektir. Hayalperestlik, duygusallık ve çaresizlik gibi özellikler öne çıkar. Filmlerini çektiği dönemlere göre kadın erkek ve tasvirleri değişiklik gösterebilmektedir. Sinema; Yeni Dalga, Yeni Gerçekçilik, Alman Ekspresyonizmi, Şiirsel Gerçekçilik gibi pek çok akımı içinde barındıran bir sanat dalı olmuştur. Sinemaya girdiğinde Yeni Gerçekçilik akımı özelliklerine uygun bir film çeken Fellini (La Strada), sonraları bu akımın izinden gitmemeyi tercih etmiştir. Filmlerinde günlük hayatı gösterirken bile, bunu gülünç şekilde abartılı karakterler ve anlatımsal özellikler ile yapması dönemindeki sinemacılardan etkilenmediğini göstermektedir. Fellini gördüğü rüyaları ve kurduğu hayalleri stüdyo ortamında, dönemin sinemasının dış mekan çekimleri tercih etme özelliğine aykırı şekilde beyaz perdeye almayı tercih etmiştir. Sinema kariyeri boyunca yaratıcılık krizine girdiği tek dönem Sekiz Buçuk filmi çektiği dönem olmuştur ki, buradaki tıkanma durumu da, içinde bulunduğu ruh halini filmin merkezine alması gerektiğini keşfetmesiyle çözülmüştür. O hayal gücündeki unsurları kendi otobiyografisi ile perçinleyerek gerçek üstücülüğü andıran fakat tam anlamıyla gerçek üstü de denemeyecek bir "Fellini tarzı" yaratmıştır.

Düzeltilme yapıldı

KAYNAKÇA

- Abisel, Nilgün : **Sessiz Sinema**, Om Yayınevi, İstanbul, 2003
- Adanır, Oğuz : **Sinemada Anlam ve Anlatım**, Say Yayınları, İstanbul, 2001
- Affron, Charles : **Eight and a Half**, Rutgers Univ. Press, 1987
- Arnes, Roy : **Sinema ve Gerçeklik**. Doruk Yayıncılık, İstanbul, 2011
- Ay, Taner : **Becerikli Bozguncu Riminali Federico Fellini**, İstanbul, İmge Yayınları, 1984.
- Bachelard, Gaston : **Mekânın Poetikası**, İthaki Yayınları, İstanbul, 2013
- Baumgarten, Marjorie : “**Nights of Cabiria.**” (Çevrimiçi)
www.auschron.com/film/pages/movies/74.html. (05.12.2013)
- Bazin, Andre : **Sinema Nedir?**, Çev. İbrahim Şener, İstanbul, Doruk Yayınları, 2011
- Bakhtin, Mikhail : **Karnavalın Romana**, Çev. Cem Soydemir, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2001
- Bakhtin, Mikhail : **Dostoyevski Poetikasının sorunları**, Çev. Cem Soydemir, Metis Yayıncılık, 2004
- Baypınar, Yüksel : “**Hiciv Kavramı Üzerine Bir İnceleme**”, DTCF Dergisi, Ankara, 1979. (Çevrimiçi)
<http://www.dtcf.ankara.edu.tr/almandiliedeb.pdf>
- Byars, Jackie : **All That Hollywood Allows**: Univ of North Carolina Press, 1991, (Çevrimiçi)
https://books.google.com.tr/books?id=dV_CwaCdwAUC&redir_esc=y
- Benjamin, Walter : **The Arcades Project**, Harvard University Press, 2004
- Bondanella, Peter : **The Films Of Federico Fellini**. Cambridge University Press,

2002

- Burke, Frank & R. Waller, Marguerite : **Federico Fellini: Contemporary Perspectives**, University of Toronto Press, 2002
- Campbell, Joseph : **Kahramanın Sonsuz Yolculuğu**, Çev. Sabri Gürses, Kabalcı Yayınevi, 1999
- Chandler, Charlotte : **Ben Fellini**, Çev. İlknur İgan, İstanbul, Es Yayınları, 2011
- Cardullo, Bert : **Federico Fellini: Interviews**, Univ. press of missisipi, 2006, (Çevrimiçi) http://books.google.com/books/about/Federico_Fellini
- Castenada, Carlos : “**An Interview with federico fellini**”, Atlantik Dergisi, Kasım 1991, (Çevrimiçi) <http://brightlightsfilm.com/26/fellini>
- Corrigan, Timothy : **Film Eleştirisi El Kitabı**. Çev: Ahmet Gürata. Dipnot Yayınları, Ankara, 2007
- Elliot, Anthony : **Psychoanalytic Theory: An introduction** Duke University Press 2002
- Ertan, Engin : “**Yeni Kuşakların Keşfetmesi Gereken 30 Klasik: 6. Amarcord**”, Sinema- Aylık Popüler Sinema Dergisi, İstanbul, Ağustos 2002
- Feldman, Matthew : **Ezra Pound’s Fascist Propaganda 1935-45**, Palgrave Pivot, 2013 (çevrimiçi)
<https://books.google.com.tr/books?id=UWOmAAAAQBAJ&pg=PR2&lpg=PR2&dq=ezra+pound%27s+fascist+propaganda+feldman&source>
- Gentile, Giovanni : **The Doctrine of Fascism Benito Mussolini**, 1932, (Çevrimiçi)
<http://www.worldfuturefund.org/wffmaster/reading/germany/mussolini.htm>
- Gillette, Aaron : **Racial Theories in Fascist Italy**, Routledge, 2003, (Çevrimiçi)
<https://books.google.com.tr/books?hl=tr&id=8Gjq0ZPvIZgC&q=mussolini+regime>

Grazzini, Giovanni : **Federico Fellini**: Çev.Cüneyt Akalın, İstanbul, Agora Kitaplığı, 2006

Griffin, Miriam : **The End of A Dynasty**, Yale University Press,1984
Grundmann,Stefan&

Fürst,Ulrich : **The Architecture of Rome**, Edition Axel Menges. 1998
(Çevrimiçi)
(https://books.google.com.tr/books/about/The_Architecture_of_Rome.html?id=Se1BbQ99KGUC&redir_esc=y)

Grunes, Dennis : **“La Strada”**2007, (Çevrimiçi)
<https://grunes.wordpress.com/2007/02/07/la-strada-federico-fellini-1954/>

Gürkan,Hasan&
Ozan,Rengin :**“Butterfly Effect Filmi Örneğinde Karşı Sinemanın Hollywood’a Dönüşümü”**, (Çevrimiçi)
[http:// globalmediajournaltr.yeditepe.edu.tr/](http://globalmediajournaltr.yeditepe.edu.tr/)

Hayes, Marc : **Films of Federico Fellini**, Pace University,s:24,(Çevrimiçi)
http://digitalcommons.pace.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1011&context=honorscollege_theses_Pschoanalysis& (02.01.2014)

H.W.Haskell : **Satyricon-Petronius&fellini**, GLBT Literature,2007,
(Çevrimiçi) <http://jclarkmedia.com/gaybooks/satyriconinfo.html>

İmançer, Dilek: **“Marksist Feminizm”** Doğu Batı Dergisi, Sayı:19

Jones, Jonathan : **Stealers The Guardian**, Temmuz 2004.
<http://www.theguardian.com/books/2004/jul/24/featuresreviews.guardianreview11>

Jung,Carl Gustav : Carl Gustav Jung **“Dört Arketip”** Çevirmen: Zehra Aksu
Yılmazer. Metis Yayınları

Kaufman, Stanley : **The New Republic** , (Çevrimiçi)
<http://www.greenvillepost.com/2013/08/24/la-dolce-vita-a-catalogue-of-deadly-sins/>

- Kezich, Tulio : **Federico Fellini His Life and Work.** Macmillan, 2007
(Çevrimiçi)
<http://www.sanatlog.com/sanat/federico-fellini-B2013>
- Lang, Peter : **Albert Camus's The New Mediterranean Culture: A Text and it's Context.** Neil Foxlee, 2010
- Lavery, David : **Major Man: Fellini as an Autobiographer,** 1987
- Luijnenburg, Linda : **The Other in Italian Postcolonial Cinema Pasolini and Fellini,** TwoCase Studies: 39
- Maraini , Toni : **An Interview with Federico Fellini,**(Çevrimiçi)
http://brightlightsfilm.com/26/fellini1.php#.UxDHYPI_uS
- Martínez ,María Jesús : **“Some Like It Hot: The Blurring of Gender Limits in a Film of the Fifties”** (Çevrimiçi)
<http://www.raco.cat/index.php/bells/article/viewFile/102872/149217>
- Metz, Christian : **Sinemada Anlam Üstüne Denemeler**(Çevrimiçi)
<http://www.sanatlog.com/sanat/federico-fellini-B 2013>
- Miller, D.A : **Eight and One Half ,** British Film Institute, 2008
- Millicent, Marcus : **Saraghina Sendromu yada Fellini ve Dans Fenomenolojisi”,** İtalica Magazin Dergisi,22 Haziran 2004
http://www.thefreelibrary.com/The+Saraghina+syndrome,+or+Fellini+and+the+phenomenology+of+dance+*.a0120702685
- Müller,Jan Werner : **The Paradoxes of Post-War Italian Political Thought.**
- Oluk Ersümer,Ayşen : **Klasik Anlatı Sineması,**Hayalperest Yayınevi,2013
- Özbudun,Sibel&
Markus, George &
Demirer,Temel : **Yabancılaşma Ve... Ütopya** Yayınevi 1.Baskı. Ocak 2008
Öztürk, Mehmet: **Sinemasal Kentler.** Donkişot Yayınları, 2005

- Parris, John : **Fellini's Magic Neo Realism**. Springer, (Çevrimiçi)
<http://bronze.uco.edu/passport/italy/springer/strada.html>
- Pettigrew, Damien : **Federico Fellini, "I'm Born Liar"**
R.W. PRAG, Jonathan &
- Repath, Ian D. : **Petronius: A Handbook**, John Wiley & Sons
- Rohdie, Sam : **Fellini Lexicon**, BFI Publishing, 2002
- Rowin, Michael Joshua: (Çevrimiçi) <http://www.reverseshot.com/article/amarcord> .
- Russel, Lawrence : **Culture Court**, (Çevrimiçi)
- Schiffelbein, Will : **Is Synecdoche New York an Unintentional Rip Off of Fellini's 8½**, (Çevrimiçi)
<http://www.firstshowing.net/2009/is-kaufmans-synecdoche-new-york-a-rip-off-of-fellinis-8%20bd/> 03.14.2013
- Simmel, George : **Bireysellik ve Kültür**. Metis Yayınları 2009, Çev. Tuncay Birkan
- Stubbs, John Caldwell: **Federico Fellini As Auteur: Seven Aspects of His Films**,
Çev. İknur İgan, SIU Press, Es Yayınları, 2012
- Teksoy, Rekin : **Sinema Tarihi**, Oğlak Yayıncılık, 2005
- Titov, German : **"Federico Fellini, Sekiz Buçuk"**, (çevrimiçi)
<http://www.sanatlog.com/sanat/federico-fellini-B> 2013
- Token, Judy : **Analysis of Fellini's La Strada**. 1997
- Toth, Benjamin : **"Dream Space; A Study of Architecture in Fellini"**, A
Thesis in the Growth and Structure of Cities Program,
December, 2001 (Çevrimiçi)
<http://brightlightsfilm.com/26/fellini1.php#.UuZNV9Jait8>/Federico Fellini Interview

Wiegand,Chris Taschen:**Federico Fellini: The Complete Films**, , (Çevrimiçi)
https://books.google.com.tr/books/about/Federico_Fellini.html?id=M5ypTi3n0X0C&hl=tr

Vigilante, Daniel :**The Carnavalesque And Fellini's Roma**, (Çevrimiçi)
([http://vigilantecitizen.wordpress.com/2008/06/05/the-carnavalesque-and-fellini-roma/Wolfgang Keyser in *Free* 1978: page 190](http://vigilantecitizen.wordpress.com/2008/06/05/the-carnavalesque-and-fellini-roma/Wolfgang%20Keyser%20in%20Free%201978%3A%20page%20190))

Zacharek,Stephanie : “**The Little Tramp**”, 6 ağustos 1998 ((Çevrimiçi)
http://www.salon.com-/1998/08/06/reviewa_25/

Zevin, Alexander : **Paris: Capital Of The 19th Century**, (Çevrimiçi)
<http://library.brown.edu/cds/paris/Zevin.html>