DİJİTAL KÜTÜPHANE KANALI

Keyifli Okumalar Dileriz

Binlerce kategoride milyonlarca PDF e-kitap, ders kitapları, dergiler ve romanlara platformumuz üzerinden ücretsiz ulaşabilirsiniz.

RESMİ WEB SİTEMİZ

https://rantey.org

Yedek ve Duyuru Kanallarımız
Sitemize erişim engeli gelmesi veya adres değişikliği durumunda aşağıdaki kanallardan güncel giriş adresine erişebilirsiniz:

• Telegram: https://t.me/birkitapbir

• WhatsApp Kanalımız : https://whatsapp.com/channel/0029VbDHv8uE50Us4IvMoc0Y

191

PETER BONDANELLA

payel

FEDERİCO FELLİNİ SİNEMASI

Çeviren: Nilgün ŞARMAN

PETER BONDANELLA









FEDERİCO FELLİNİ SİNEMASI

payel

PETER BONDANELLA

❐

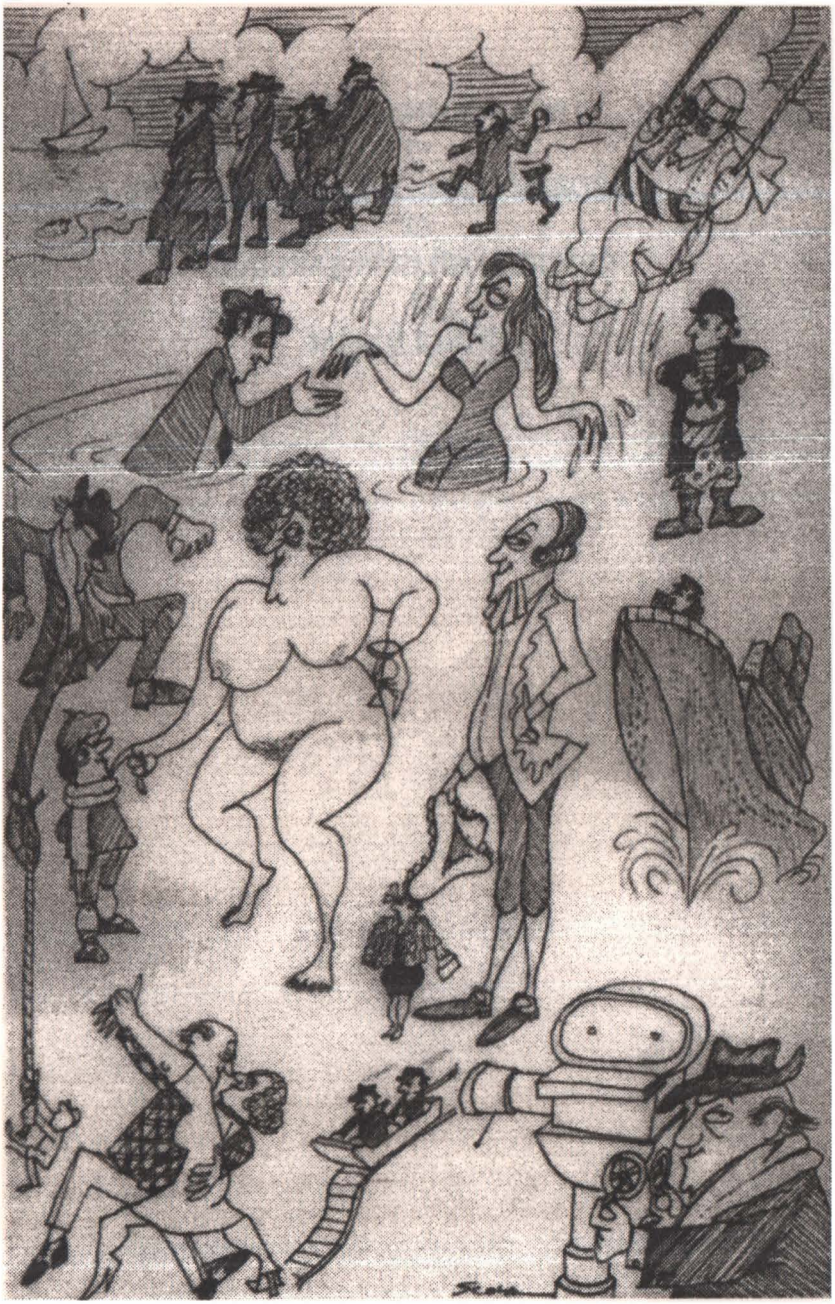
FEDERİCO FELLİNİ SİNEMASI

❐

ÇEVİREN: NİLGÜN ŞARMAN

❐

BİRİNCİ BASIM



PETER BONDANELLA

FEDERİCO FELLİNİ SİNEMASI

Federico Fellini'nin Önsözüyle

ÇEVİREN: NİLGÜN ŞARMAN

payel

PAYEL YAYINEVİ
İstanbul

PAYEL YAYINLARI: 191
Sinema Kitapları : 7

ISBN: 978-975-388-185-2

Yayınevi sertifika no : 11342
Matbaa sertifika no : 31900

Dizgi ve Düzelti : **Filiz Koçer**
Baskı : **Arı Matbaası**
Kapak Filmleri : **Seval Grafik**
Kapak Baskısı : **Seval Grafik**
Cilt : **Yıldız Cilt**

Gianfranco ve Sergio'ya

Yapıtın özgün adı: The Cinema of Federico Fellini
❐
The Cinema of Federico Fellini
Copyright©1992 by Princeton University Press
❐
Federico Fellini Sineması
❐
Türkçe Yayın hakları© Payel Yayınevi 2014
❐
Türkçe birinci basım: Haziran 2016

Her hakkı saklıdır. Bu kitabın hiçbir bölümü Payel Yayınevi'nin yazılı izni olmadan hiçbir formatta ve hiçbir amaçla, fotokopi, kayda alma gibi elektronik ya da mekanik yollarla, veya herhangi bir bilgi depolama ve aktarma sistemi aracılığıyla çoğaltılamaz, aktarılamaz.

Federico Fellini Sineması
Copyright©2014 Payel Yayınevi

Bu kitabın Türkçe Yayın Hakları
Akçalı Telif Ajansı aracılığıyla
Princeton University Press'den satın alınmıştır.

İÇİNDEKİLER

Önsöz 9
Giriş 13
Teşekkürler 17

Birinci Bölüm Başlangıç Noktası: GAZETECİLİK VE ÇİZGİ ROMANLAR 19

İkinci BölümYeni Gerçekçilikte Çıraklık Dönemi: SENARYO YAZARI OLARAK FELLINI 57

Üçüncü Bölüm Yeni Gerçekçilik Sonrası: LUCI DEL VARIETÀ' DAN (Varyete Işıkları) La DOLCE VİTA'YA (Tatlı Hayat) KADAR FELLINI'NİN İLK ÖZELLİKLERİ VE ANLATIM BİÇİMLERİ 113

Dördüncü Bölüm Düşler ve Film içinde Film: LE TENTAZIONI DEL DOTTOR ANTONIO (Doktor Antonio'nun Günahları), 8,5, BLOCK-NOTES DI UN REGISTA (Yönetmenin Not Defteri), I CLOWNS (Palyaçolar), ROMA, E LA NAVE VA (Ve Gemi Gidiyor), GINGER E FRED (Ginger ve Fred), INTERVISTA (Görüşme) 233

Beşinci Bölüm Edebiyat ve Sinema: TOBY DAMMIT ve FELLINI SATYRICON 341
BEŞİNCİ BÖLÜME EKLER 379

Altıncı Bölüm Fellini ve Siyaset: AMARCORD ve PROVA D'ORCHESTRA (Orkestra Provası) 391

Yedinci Bölüm "Büyük Bulut Üreticisi ve Dağıtıcısı": GIULIETTA DEGLI SPIRITI (Ruhların Giulietta'sı), CASANOVA, LA CITTÀ DELLE DONNE (Kadınlar Kenti) adlı filmlerde cinsellik ve kadın imgesi 433

Sekizinci Bölüm La Voce della luna (Ayın Sesi) ve Şiir Sineması 483

Fellini Filmleri 493
Kaynakça 511
Dizin 545

ÖNSÖZ

Sinema, en azından İtalya'da, ürün tanıtımı yapan televizyonlarda eğlenceye ayrılan iki saati, reklamlarla kesilip duran, birtakım ne olduğu anlaşılmaz sinema imgeleri lapasıyla doldurmakta kullanılan bir sözde nedene indirgenmiştir.

Dolayısıyla kitapların, bu biçimde kesilip biçilen filmlerin hizmetine verilmesini insan nasıl düşünebilir? Bu bütünüyle bambaşka bir çağdan kalma bir düş gibi görünüyor ama gene de var işte: temizleme tozlarıyla çocuk bezleri arasından bin bir güçlükle kendisine yol açmaya çalışan iyi niyetli, yetenekli, sevgi dolu biri hâlâ varlığını sürdürüyor; yırtılıp sağa sola saçılmış bir kitabın sayfalarını sokaklardan toplayıp birleştiren birinden farksız olan bu kişi kahramanca bir işe girişerek bir sanat yapıtının parçalarını yeniden yapılandırmayı başarıyor.

Aslında Bondanella'nın yapıtının en coşku verici yönü, onun sağduyunun gücüne ve dizgeleştirmeye duyduğu o söndürülmesi olanaksız inançta yatmaktadır; söz konusu dizgeleştirme esinini saygıyla uyumdan alan yöntemlerle seçenekleri bize eski güzel günlere duyduğumuz özlem biçiminde anımsatır. Hiç kuşkusuz, Bondanella'nın Amerikalı oluşu, bir tarihçi ve eleştirmen olarak yararcı gizemcilik anlayışıyla kendini adadığı etkinliklerinin büyük ölçüde desteklenmesini sağlamıştır; bu anlayış ait olduğu ulusu uygulayım alanında en yüksek düzeye taşımış böylece Batı kültürünün gözeticisi ve kollayıcısı olarak Amerika'ya, yalnızca son zamanlarda olmamak üzere, bir yer kazandırmıştır.

Söylencesel Japon yönetmen Kurosawa, Spielberg ve Lucas'ın büyülü kalkanıyla korunan düşlerini gerçekleştirmeyi başarabiliyorsa, bu Amerika'da işlerin kesinlikle farklı bir biçimde

yürüdüğünü gösterir; sinemanın bu şanlı samurayı filmlerini milyonlarca filme dönüştürmeyi son derece yalın bir kuralı izleyerek —yani işini sevip bunu yapmaktan haz duyarak— başarmıştır. Bondanella'nın yazdığına benzeyen bir kitap ancak sağlıklı kalacağına ve karşı çıkmalarla, yok saymalarla, kendini beğenmişliklerle ve hem her şeyi açıklayan hem de hiçbir şeyi açıklamayan bu nedenle de herkesin anlamlandıramadan ya da sorumluluğu kabul etmeden benimseyiverdiği deyim uyarınca "bunalım dönemleriyle" geçen yılların baltalayamayacağına sarsılmaz bir inanç duyulan koşullarda tasarlanabilir, yaratılabilir ve oluşturulabilir.

Bondanella'nın kitabı Avrupalı bir yönetmenin sinemasını irdeliyor; bu da coğrafyadaki sınırları göz ardı eden, tarihsel ve kültürel açıdan ne denli farklı olursa olsun, gene de besinini tek bir düşülkeden alarak birlikte ve aynı zaman diliminde yan yana var olan iki gerçekliğin birleştirilmesine yardım eden bir diriliğin belirtisidir. Aslında Bondanella'nın benim filmlerimi irdelemesi, içimdeki rahatsızlık ve utangaçlık duygularının bir kez daha uyanmasına yol açtı; ben bu duyguları daha çok çözümlendiğimi, tanımlandığımı ve değiştirilmesi olanaksız davranışlar ve anlatımlar biçiminde birleştirildiğimi düşündüğüm zamanlarda yaşarım; bu anlar bana hemen yalanlamak, kendimi bir tür anlaksal büyücülüğün yol açtığı donup kalma durumundan çıkartmak istediğim bir cenaze törenini anımsatır.

Bununla birlikte benden bir de önsöz niteliği taşıyan birkaç sayfa yazmam istendi. Bu da utanıp sıkılmama yol açan bir başka durum işte: onaylamaları ve beğenmeleri doğrulayıp kabul eden bir yargıç konumuna mı oturtacaktım kendimi? Bu bana başöğretmenin ya da yetkilinin karşısına çıkartılan, içinde karşı konulmaz bir kaçma ve yüzünü gülünç biçimlere sokma isteği duyan en ele avuca sığmaz bir öğrenci oğlanın yaşadığı o rahatsızlık duygusunu tattırdı.

Farkında olduğum tek eğilimim, bazı durumlarda ve karmakarışık tutumlar karşısında yalnızca kendi kendimin ve kavraya-

bildiğim birkaç şeyin tanıklığına başvurmak, bu arada elimden geldiği kadar ölçülü davranarak başka alanlara, kuramsal dizgelere, genellemelere sapmaktan kaçınmaktır. Bu kitaba ilişkin bir şeyler yazmak için bir eleştirmen ve tarihçi olmam gerekir oysa ben bu tür niteliklere sahip değilim; ayrıca bu rollerle görevler bana hiç mi hiç uygun değil. Bondanella'nın vardığı sonuçlarla önermeler, çözümsel bir söylemin, kuramsal bir yorumun gelişmesine, benim yazabileceklerimden bağımsız olarak, yardım edecek, bu da en azından sinemanın öbür sanatlar arasındaki yerini gerçek ışığıyla almasını sağlayacaktır.

İtalyan edebiyatı profesörü, yazınsal klasiklerimizin çevirmeni, tarihimizin dikkatli bir yorumcusu ve gözlemcisi olan Bondanella, siyasal ve toplumsal davranışlarımızı ama hepsinden öte sanatsal anlatımlarımızı irdeleyen bir uzmandır; kendisine benzeyen birkaç kişi gibi o da ülkemizin en uzak köşelerinde bıkıp usanmadan arayıp bulduğu ufacık kiliselerdeki duvar resimlerimizi bile bilir ve sever. Ayrıca yazarımızın bir dilbilimci olduğunu ve tanımladığı ya da göndermede bulunduğu her şeyi ciddi anlamda doğrulamalara dayandırdığını, çok iyi hazırlanmış savlarını dile getirirken de yazınsal açıdan anlamlı olsa bile, konudan uzaklaşan sözler etmeme yöntemini izlediğini eklemek isterim. Aldığı uzun ve özlü eğitim, onun büyük bir donanım ve coşkuyla kendisini İtalyan sinemasına, bunun sonucundaysa benim filmlerime adamasına yol açmıştır; bu kitapta da gene benim filmlerimi ele almış ve irdelemelerini dur durak bilmeyen bir biçimde sürdürmüştür. Bondanella'nın İtalya'da haftalarca kaldığını, zamanını gösterim odalarında filmlerimi üst üste izleyerek geçirdiğini ve yapıtlarım hakkında başkalarının yazdığı her şeyi okuduğunu biliyorum. Yalnızca bunları yapmakla kalmamış aynı zamanda, herhangi bir nedenle benim çekim takımımda yer almış olan kişilerle buluşmuş, bir mozaiği andıran eleştirel yapıtını yazarken yardımı olacağı konusunda kendisini asla yarı yolda bırakmayan bir inançla tanıklıkları, bilgileri, yazanakları, belgeleri arayıp bulmuş ve bun-

ları bir araya getirmiştir. Yalnızca benden, yok denecek kadar az bilgi almıştır.

Şimdi Bondanella'nın emeğiyle sevdasına tanıklık eden bu koskoca kitabın karşısında, biraz pişmanlık duymam gerekir ama tersine bu durumun ona yararlı olduğuna inanıyorum çünkü Bondanella son derece haklı olarak kendisine esinle özgüvenin gelmesini beklerken, kaçamaklarımla sessizliğimin onu başka insanlar arasında, başka yerleri araştırmaya, eski senaryoları ve ufacık çizimlerin yanında yer alan karşılıklı konuşma özetlerinin ve insanın bir sahnenin havası hakkında izlenim edinmesini sağlayan renk beneklerinin bulunduğu defterleri toparlamaya zorladığını düşünüyorum. Böylece bir araştırmacı, kazıbilimci, tazı ve dedektif gibi çalışan Bondanella, defterleri, fotoğrafları, karalamaları toplamış ve büyük bir bavulun içine tıkıştırdığı ganimetini üniversitesine götürmüştür.

Yüce gönüllü Amerika! İnatçı iyimserliği ve özeniyle bu ülke bir süredir, tıpkı kendilerini acımasız babalarından daha akıllı ve duyarlı göstermeye çalışan sağduyulu çocukların yaptığı gibi ayağımızı kaydırıp yerimize geçmeye çalışıyor.

Olup biten bu işte: Bondanella söz konusu çocuklardan biridir, kitabıysa bu tür kol kanat germe niteliğini ortaya koyan eşsiz bir örnektir.

FEDERICO FELLİNİ
Roma
Mayıs 1990
(Çeviri: Julia Conaway Bondanella)

GİRİŞ

Ben dürüst bir yalancıyım. Aynı öyküyü aynı biçimde anlatmadığım için insanlar beni hep kınamıştır. Oysa bunun nedeni bütün öyküyü tepeden tırnağa benim uydurmuş olmamdır; ayrıca kendimi yineleyip durmak bana sıkıcı geliyor ve başkalarına kabalık ettiğimi düşündürüyor.[1]

Birçok kişi benim bir yalancı olduğumu söylüyor ve bunu sürekli yineliyor. Oysa başkaları da yalan söyler; benim hakkımda atılan o kuyruklu yalanları hep duyarım. Bunları yalanlayabilirim, hattâ bunu denedim bile. Ne yazık ki bir yalancı olduğum için hiç kimse bana inanmıyor.[2]

Tanımlamaları onaylayan biri değilim. Bence etiketler bavullar içindir; sanatta bunların hiçbir anlamı yoktur.[3]

Film eleştirmeleriyle ilgili inanılmaz olan şey, yüz yıllık eleştirel yöntemleri, yüz yıl önce varolamayacak olan bir esere uyguluyor olmaları.[4]

1950'lerle 1960'lardaki ilk başarıları Federico Fellini'ye hızla yerleşiveren büyük bir ün kazandırmıştır. Belli başlı yapıtlarının gösterime girmesi, Hollywood egemenliğini bütünüyle yerinden edemese de, buna meydan okumayı başaran yazar-yönelimli(*)

[1]Federico Fellini, *Fellini on Fellini*, yay. Anna Keel ve Christian Strich, çeviri: Isabel Quigly (Londra, Eyre Methuen,1976) sayfa 49.

[2]Tullio Kezich, *Fellini*'deki alıntı. (Milano: Camunia, 1987), sayfa 5. Tersi belirtilmedikçe İtalyanca'dan yapılan tüm çeviriler bu kitabın yazarına aittir.

[3]Suzanne Budgen, *Fellini*'deki alıntı (Londra: British Film Institute, 1966) sayfa 92.

[4]Fellini, *Fellini on Fellini*, sayfa 113.

(*)Fransızca "yazar" anlamına gelen "auteur" sözcüğü, bir filmin yönetmeninin, çektiği filme, her ayrıntısıyla ilgilenerek imzasını atması anlamında kullanılan bir terimdir. —*çev.*

Avrupa sinemasının yükselişinde önemli bir dönüm noktası olmuştur. Fellini'nin halkın içinden gelen kahramanları, yönetmenin hem yaratıcı büyük yıldız hem de düş gücü yüksek biri olduğunu anlatan söylenceyi, bütün öbür savaş sonrası yönetmenlerinden çok daha fazla yansıtmaktadır. Fellini'nin adı düşlemlerle ve kabına sığmayan bir yaratıcılıkla eşanlamlı olup çıkmış, hiçbir filmini görmemiş insanlar tarafından bile bilinir olmuştu. *La strada* (Sonsuz Sokaklar), *Le notti di Cabiria* (Cabiria'nın Geceleri), *La dolce vita* (Tatlı Hayat), *8,5*, *Fellini Satyricon* ve *Amarcord* gibi yapıtlarıyla Fellini neredeyse olanaksız sayılan bir işi, yani özgün sanatsal yetenekle, en yüksek düzeydeki gişe kazancını yan yana getirmeyi başarmıştır.

Yeşerip ortaya çıkması yıllarca süren bu kitabı hazırlarken, Fellini'nin özgün filmlerini, düşünsel ve estetik bağlamlarını göz önüne alarak İtalyan kültürü içinde bulunmaları gereken yere oturtmaya çalıştım. Tanıtma yazarları ve eleştirmenler tarafından genellikle, Avrupalı aydınların olağan eleştirel kafa yapısından yoksun, büyüleyici ve baştan çıkarıcı halk adamı kişiliğine sahip ele avuca sığmaz, üstün yetenekli bir Latin olarak tanımlanan Fellini, yapıtlarında sürekli sinemaya özgü tatlarla düşünsel eğilimlerin nöbet değişimlerine yer verir. Milan Kundera'nın dediği gibi, değerleri tam olarak ancak ölümlerinden sonra anlaşılan büyük sanatçıların tersine Fellini'yi bugünkü halkla eleştirmenler de *artık* bütünüyle kavrayamayabilir.[5] Kundera, Fellini'nin sinemaya vurduğu damganın, çağımızda eleştirel açıdan boşlanması yüzünden zarar gördüğünü çünkü yönetmenin özel düşlem dünyasının, kitle iletişim araçlarıyla yoz beğenilerin egemen olduğu bir çağda kendine rahat bir yer bulamadığını savunmaktadır. Fellini sineması çağcıl izleyicileri büyüleyen şu kitle iletişim araçlarının gizemini çözmeyi amaçlar; bu araçların son derece tehlikeli olan işletilişinde "insanlar düşünme, kuşkulanma, sorgula-

[5]Dario Zanelli, *Nel mondo di Federico* adlı yapıttaki alıntı (Turin: Nuova ERI Edizioni Rai, 1987), sayfa 126.

ma, bazı şeylerin anlamını şaşkınlığa düşmek ve özgün olmak için yavaşça irdeleme yetilerini azar azar yitirdikçe, kültürün sesi de her zaman daha az işitilir olur."[6]

Fellini'nin uzun meslek yaşamının karmaşıklığını kavrayabilmek için, onun sanatsal kökenlerini ve kaynağını Faşist dönemdeki İtalyan halk kültüründen alan yaratıcı düş gücünü kısaca irdelememiz gerekir. Ayrıca Fellini'nin yönetmenliğe başlamadan önce senaryo yazarı olarak geçirdiği yılların mercek altına alınması da, kamera arkasına geçtiği zaman yaptığı önemli estetik seçimlerin birçoğunu açıklığa kavuşturacaktır. Fellini'nin senaryo yazarı olarak büyük katkıda bulunduğu ve sinema tarihinde önemli bir yeri olan *La dolce vita*'nın çekilip bitirilişine kadar Fellini sineması görece geleneksel bir gelişim göstermiştir; Fellini bu dönemde önce İtalyan yeni gerçekçiliği mirasını bulgulamış ve bunu sonuna kadar kullanmıştır. Fellini'nin meslek yaşamının ilk dönemlerini tarih sıralamasını gözeterek ele aldım ama *8,5*'tan ve Fellini'nin bütünüyle farklı bir sinema türüne kaymasından sonraki yapıtlarını konu bakımından ilgi alanlarına göre irdeledim.

Fellini sinemasını irdelemeye yönelik bu tür bir yaklaşım, yönetmenin son filmlerinde yer alan en özgün yanları vurgulamaya yardım ettiği için, tarih sırası gözetilerek yapılan alışılmış yönteme oranla çok daha aydınlatıcı olmuştur. Bu özellikle, Fellini'nin yapım öyküsünü anlattığı filmlerini ele alan 4. bölümde apaçık görülecektir. 5. bölümün odak noktasını Fellini'nin yazınsal kaynakları özgün bir biçimde kullandığı, *Fellini Satyricon* ve *Toby Dammit* adlı, alışılagelen anlamda asla "uyarlama" denileme yecek filmler oluşturur. Fellini'nin toplumsal ya da siyasal konularla hiçbir biçimde ilgilenmediğine yönelik şu basmakalıp eleştiriler, *Amarcord* ve *Orkestra Provası*'na ayrılan 6. bölümde ele alınacaktır. *Ruhların Giulietta*'sı, *Casanova* ve *Kadınlar Kenti* adlı filmlerin incelendiği 7. bölümde, Fellini'nin cinsellikle kadınları

[6]Agy.

sunuş biçiminin yarattığı karmaşık soruna çözüm aranacaktır. Son olarak 8. Bölümde Fellini'nin son filmi *Ayın Sesi* irdelenecek ve eski "şiir sineması" filmlerindeki düşünceler ve imgelerle bunun bağıntıları vurgulanacaktır. Filmlerin İtalya dışında gösterilen alt yazılı ya da başka dile çevrilip seslendirilmiş kopyalarını da incelemiş olmama karşın tüm yorumlarımı özgün İtalyan kopyalarına dayandırdım.

Yaşamı şaşkın gözlerle ama yargılamadan izleyen biri olarak Fellini asla öğüt vermez, büyüklük taslamaz ve Ezra Pound'un sözleriyle asla bir yere tüneyip oturan ozan konumuna geçmez. Her şeyin ötesinde, Fellini kendisini bir aydın olarak değil daha çok insanları eğlendiren, onlara öyküler anlatan biri olarak görür ve filmlerinin sonuçlarını izleyicilerinin bilincini ideolojik bir duruma ilişkin tutarlı bir tartışma ya da akılcı bir kanıtla ne kadar başarılı bir biçimde yükselttiğine bakarak değil, *görsel* bir deneyimle onlarda uyandırdığı *coşkusal* tepkiye bakarak değerlendirir. Fellini'nin filmleri hepimize yönetmenle birlikte bütün yetişkin izleyicilerin içinde gizlenen çocuğun canlılığı ve merakıyla yarattığı dünyaya kendisiyle birlikte geri dönüp bakma olanağı verir. Bununla birlikte Fellini'nin düşlemlerinde sonsuza kadar ergen kalma arzusuna karşın, yapıtlarının tümü, çağdaş İtalyan kültüründeki en etkileyici *düşünsel* başarılardan biri olarak düşünülmesi gereken sinemaya özgü anlatım bileşimini ortaya koymuştur. Bu çelişki, kitabın ilerleyen sayfalarında ayrıntılarıyla araştırılacaktır.

TEŞEKKÜRLER

BU KİTABI yazarken Roma'da kaldığım uzun süre boyunca Gianfranco Angelucci ve Sergio Ercolessi'nin gösterdikleri dostlukla verdikleri öğütler olmasa, yaptığım işi asla bitiremezdim. Aşağıdaki kişiler gerçekleştirmeyi düşündüğüm bu işte çeşitli biçimlerde bana yardım ettiler: Manuela Gieri, Ben Lawton, Millicent Marcus, Bernardino Zapponi, Brunello Rondi, Aureliano Luppi, Fiammetta Profili, Tullio Kezich, Dario Zanelli, Norma Giacchero, Mario Longardi ve Ettore Scola. Princeton University Press'den Joanna Hitchcock kitabı kusursuz bir biçimde yayına hazırladı.

Federico Fellini'ye büyük gönül borcum var. On yıl boyunca fırsat oldukça çekim alanına uğramama izin verdi. 1987'de senaryo yazarı Tullio Pinelli'yle birlikte çok sayıda özgün elyazmalarını büyük bir incelik göstererek Indiana Üniversitesi, Rare Books Lilly Kitaplığı'na aktarmamı kabul etti ve böylece önemli bir araştırma kitaplığında ilk Fellini belgeliğinin kurulmasını sağladı. Söz konusu yazılar olmasa, bu kitabın büyük bir bölümü tamamlanamazdı; bu da beni bunlara el atma olanağı bulan ilk araştırmacı olma ayrıcalığına kavuşturdu. Fellini'nin bu yapıta gönüllü olarak bir önsözle katkıda bulunmasının bana onur verdiğini söylememe gerek bile yok; çünkü bu bölüm bir insan olarak Fellini'nin inceliğiyle el açıklığını, yani sanatsal yaratılarını besleyen ve onlara büyük bir insancıllıkla sıcaklık katan niteliklerini tam anlamıyla yansıtmaktadır.

Sinema sanatını incelemek üzere Lilly Vakfı'ndan aldığım burs, bir yıl boyunca Roma'da yaşamama olanak verdi. Bu dönemde Fellini ve Pinelli'den elde edilen belgelik gereçleri toparlanıp

birleştirildi ve Indiana Üniversitesi Lilly Kitaplığına taşındı. Bu gereçlerin alınmasını düzenleyen kitaplık görevlisi William Cagle'in öngörüleri olmasa, Fellini belgeliği kazanılamazdı. Amerikan Kültür Derneği de bu kitabın temel araştırmalarında kullanılmak üzere burs vermiştir. Indiana Üniversitesi Araştırma ve Lisansüstü Geliştirim Bölümü ve buna bağlı Batı Avrupa Araştırma çalışmaları incelemeye son biçimin verilmesi için parasal kaynak sağlamıştır. Bütün bu parasal ve moral desteklere yürekten teşekkür ederim.

BİRİNCİ BÖLÜM

BAŞLANGIÇ NOKTASI

GAZETECİLİK VE ÇİZGİ ROMANLAR

Güldürünün özünü ilk çizgi romanlardan öğrendim.[1]

FEDERICO FELLINI'NİN filmlerindeki konu meraklarının yanı sıra sanatsal ve entelektüel kaygılarının çoğunun kökeni, film çekmeye başlamadan önce on yılı aşkın bir süre boyunca bir çizer, güldürü yazarı, gazeteci ve senaryo yazarı olarak çalıştığı günlere dayandırılmalıdır. Uzun ve başarılı meslek yaşamı yalından karmaşığa doğru ilerleyen düz bir gelişim göstermemiştir. Fellini bir yandan, sürekli aynı temel konuları ele almış ama bunları hep ustaca gerçekleştirilmiş farklı biçimlerde işlemiştir. Öte yandansa bütün bu düşüncelerin somut bir sanatsal anlatım bulduğu sinema üslûbu, doyurucu başkalaşımlara, hattâ uğraş yaşamındaki önemli dönüm noktalarında devrim sayılabilecek yön değişimlerine

[1]Oreste Del Buono, "Da Fortunella a Giudizio, passando per Little Nemo" da yer alan alıntı, Federico Fellini, *I Clown*'da. 2. Basım, yay. Renzo Renzi (Bologna: Cappelli, 1988), sayfa 73. Bu tümcenin İngilizceye çevrilişinde Fellini'nin sözlerinin asıl anlamı verilememiş olabileceğinden İngilizcedeki öbür yorumlar için bak. Fellini, *Fellini on Fellini*, sayfa 140, ya da Fellini'nin James Steranko'nun *The Steranko History of Comics* adlı yapıtına yazdığı giriş (Reading, Pa: Supergraphics, 1970), burada Fellini'nin sözleri "Çizgi romanların özünü çocukken anlamaya başladım" biçiminde verilmiştir (sayfa 3) Tümcenin İtalyancadaki özgün biçiminden ("l'essenza della comicità l'ho imparata nei primi fumetti") güldürünün yapısı konusunda Fellini'nin genel bir söylemde bulunduğu açıkça anlaşılmaktadır.

uğramıştır. Fellini ilk filmlerinde ortaya —örneğin *Sonsuz Sokaklar*'daki arınma kavramı gibi— bir kilit düşünce atmış olabilir; *Tatlı Hayat* ya da *Fellini Satyricon* gibi daha sonraki filmlerindeyse bu, anlatımında önemli bir işlevi yerine getirmeye dönüşmüştür. Bununla birlikte, Fellini'nin 1954'le 1969 arasındaki sinema üslûbunda yer alan değişimler öylesine derindir ki sözü edilen üç film rahatlıkla üç farklı yönetmenin elinden çıkmış sanılabilir.

Fellini'nin yapımcıları ve eleştirmenleriyle olan ilişkisi epey tuhaftır. Yapımcıları yönetmenin önerdiği film tasarılarını desteklemeye konusunda sürekli gönülsüz davranmışlardır. Fellini ne zaman yeni bir alana el atmak üzere yola çıksa, önerileri hep kuşku ve anlayışsızlıkla karşılanmıştır; yapımcılar her zaman yeni bir tasarıya para yatırmaktansa son başarılı filminin devam filmini desteklemeyi yeğlemişler, sonunda başarıya ulaştığı görülen önceki tasarısı için de benzer kuşkuları dile getirdiklerini kolayca unutuvermişlerdir. Fellini bir önceki filminin devamını çekmeyi hiçbir zaman kabul etmemiş, filmlerinin kırdığı gişe rekorlarına karşın yapımcı arayışları içinde çok zaman ve enerji harcamıştır. Öte yandan Fellini filmlerini değerlendiren eleştirmenler, yönetmenin sürekli kendi ilgi alanına giren konuları yinelediğinden ve yapımcıların korktuğu ama gene de kabul ettiği konularla içeriklerden önemli bir sapma göstermediğinden yakınır.

Sinemasının geçirdiği evrim açısından Fellini'nin geçmiş deneyimleri asla bir yana atılıp yok sayılamaz. Fellini'nin ilk çalışmalarıyla ilgi alanlarının unsurları birbirini izleyen yapıtlarında yeni bağlamlarda verilerek yeniden ortaya çıkar ve bütünüyle farklı, çok daha ince alaylarla dolu bakış açılarıyla gözler önüne serilir. Elli yılı aşkın bir süreden beri yani yayımladığı ilk komik çizgi endüstrisinde yer alan karmaşık teknik değişikliklerleriyle dolu kırk yıl boyunca neredeyse hiç çaba harcamadan ilerleyerek birçok önemli başkalaşımdan geçmiştir. Bununla birlikte, bu uzun dönem boyunca alçakgönüllü sanatsal kökenlerinden hiçbirini bırakıp bir yana atmamış, eleştirmenlerinin filmlerini cid-

dilikten uzak ya da anlam açısından ağırlıksız bulmasınıysa umursamamıştır. Sanatsal açıdan olgunluk döneminde, kazandığı uluslararası ün ve olağanüstü eleştirel başarılar, anlaşılması güç olan ve umut vermeyen sanatsal ya da entelektüel başlangıçlarından söz edildiğinde artık kendisini rahatsız edici bir utangaçlığa sürüklemez olduğundan, İtalyan halk beğenisine uygun olan bu kültürden kendisine kalanlar gittikçe daha fazla yüzeye çıkar olmuştu. Sonradan çektiği filmlerden söz ederken ilk gazetecilik deneyimlerinin etkisini en önce vurgulayan kişi de Fellini'dir: "Bu deneyimi asla yadsımıyorum, tersine filmlerimde bana sürekli bu tür bir deneyime bağlı durumlar varmış gibi geliyor."[2]

Fellini'nin ilk sinema öncesi kariyerinden gelen bu tür durumların, konuların ve imgelerin dönüp dolaşıp olgunluk dönemindeki yönetmenin çok daha sonraları tamamladığı yapıtları nasıl etkilediğine ilişkin güzel bir örnek, kırk yazıdan oluşan özel bir derlemin *Il Raccontino pubblicitario* (*The Advertising Story*) başlıklı bölümünde yer almaktadır. Fellini bu kısa yazıları 1939'da Marc Aurelio'da, o dönemin boyalı basınında ve radyo izlencelerinde çeşitli ürünlerin tanıtımında kimi zaman anlamsız ve saçma bir biçimde kullanılan sözlerin parodisi olarak yazmıştı. 1939 Eylül sayısında çıkan yazı, uydurma bir makarna markasını ele alıyordu; üzerine bir tabak dolusu makarna döküldüğü için öfkelenen müşteri, üstü başı sıradan bir markayla değil de "Maccheroncini Pop" makarnasıyla kaplandığı için "onur" duyması gerektiğini öğrenince yatışıveriyordu. Kusursuz bir gülüt yazarı olup çıkan Fellini öyküyü, "Maccheroncini Pop'un" kendisine kazandırdığı saygınlık yüzünden durumundan hoşnut olan müşterinin, kafasından aşağı dökmeleri için iki tabak makarna daha ısmarlamasıyla sonuçlandırır! Aynı yıl güldürü yazarı olarak gittikçe artan

[2]Angelo Olivieri, *L'imperatore in platea: i grandi del cinema italiano del "Marc'Aurelio" allo schermo* adlı yapıttaki alıntı (Bari: Edizioni Dedalo, 1986), sayfa 64.

ününün de yardımıyla Fellini, film senaryoları üzerinde çalışmaya koyulur ve oyunculara tek tümcelik şakalar hazırlar — bu başlangıçta *Marc Aurelio*'yu yayına hazırlayan takımla çalışırken yaptığı işin aynısıdır. *Il raccontino publicitario*'da çıkan, şu müşterinin kafasından aşağı dökülen tabak dolusu makarna öyküsü, Mario Mattoli'nin yönettiği, senaryosunuysa Marc Aurelio'da çalışan Vittorio Metz'le Steno'nun (Stefano Vanzini'nin kullandığı takma ad) yazdığı ve çok sevilen oyuncu Erminio Macario'nun rol aldığı *Lo vedi sei?* (1939) adlı filmde yeniden kullanılmıştır.[3]

Anlatıdan çok bir gülüt olan bu kısa öykü, Fellini'nin kariyeri boyunca ürün tanıtımlarına yaptığı göndermelerin yalnızca ilkidir. Günümüz kitle kültüründeki bütün gelişimlere son derece duyarlı olan Fellini ürün tanıtımlarına, 1960'ların başında çektiği *Le tentazioni del dottor Antonioni*'den (Doktor Antonioni'nin Günahları) başlayıp *E la nave va* (Ve Gemi Gidiyor), *Ginger e Fred* (Ginger ve Fred) ve 1980'lerdeki *Intervista*'ya (Görüşme) kadar uzanan çeşitli filmlerinde hep yer vermiştir. Bununla birlikte *Marc Aurelio*'ya katkılarından beri geçen elli yılı aşkın bir süre boyunca Fellini'nin ürün tanıtımlarına bakışı sert bir değişime uğramıştır. Başlangıçta zararsız bir biçimde sadece dergilerde, gazetelerde ya da ilan tahtalarında yer bulduğunu düşündüğü ve halk kültürünün eğlenceli bir yanı olarak gördüğü bu tanıtımlar, 1980'lerin tüketim topluluklarında denetlenmesi olanaksız bir canavara dönüşmüş ve sanatçının televizyonda gösterilen filmlerinin bütünlüğüne tehlike oluşturmaya, ticarî amaçlı kesintilerle filmin kendine özgü ritmini, havasını yerle bir etmeye başlamıştı. Fellini büyük bir öfkeyle "filmin içine, televizyon tanıtımlarının saygısızlığını,

[3]Filmdeki gülütün fotoğrafı da içinde olmak üzere, öykü için bak., *agy.*, sayfa 103; halka seslenen tanıtımlara ilişkin bu taşlamalı gülünçlemelerin bir başka örneği Adolfo Chiesa'nın yayıma hazırladığı *Antologia del "Marc Aurelio" 1931-1954*'dün yeni basımında bulunabilir (Roma: Casa Editrice Roberto Napoleone, 1974; 1988'de *Il meglio del "Marc Aurelio"* adıyla yeniden basılmıştır, sayfa 233-34.

saldırganlığını ve kıyımını sokuyor! Sanatsal bir yaratıya karşı işlenen bir şiddet suçudur bu," demişti."[4]

Fellini'nin 1984'te Campari sodasıyla[5] Barilla makarnaları[6] için iki tanıtım filmi çekmeye karar vermesi, kendi filmlerinin yayını sırasında bunların kullanımına öfkeyle karşı çıkması düşünülürse, insana çelişkili gelebilir. Bununla birlikte, Fellini'nin ürün tanıtım filmleri çekme kararı, İtalyan reklamcılık işleyiminin giriştiği bir tasarının parçasıydı; bu tasarının amacıysa İtalyan sinemasının en büyük yeteneklerini, sanatsal bütünlük ya da yaratıcılıklarından ödün vermeden kendilerine özgü biçemlerini kullanarak tanıtım filmleri çekebileceklerine inandırmaktı. Yalnızca Fellini değil, Michelangelo Antonioni ve Franco Zefirelli de bu tasarıya kendilerine özgü sinema dilini kullanarak damgalarını vurdukları ilginç tanıtımlarla karşılık vermişlerdi. Bununla birlikte yalnızca Fellini'nin tanıtımları salt ürünün satışını değil aynı zamanda reklamcılığın yapısına ilişkin karmaşık bir bildiri vermeyi de amaçlıyordu.

Fellini'nin Campari sodası için yarattığı tanıtım filminde, giden bir trenin penceresinden dışarı bakan canı sıkılmış bir kadın vardır. Kompartımanındaki yol arkadaşı eline televizyonlarda kullanılanlara benzeyen bir uzaktan kumanda aygıtı alır ve düğmelerine basarak dışarıdaki görüntüleri art arda başka ülkelerin görüntüleriyle değiştirmeye başlar. Kadın bunların hiçbiriyle ilgilenmez; derken adam ona İtalyan görüntüleri isteyip istemediğini sorar.

---

[4]Federico Fellini, *Ginger e Fred*, yay. Mino Guerrini (Milano: Longanesi, 1986), sayfa 75.

[5]Filmin son biçiminde çeşitli ayrıntıların değişikliğe uğradığı, Campari tanıtımının özgün senaryosu için bak. "Filmetto pubblicitario per la soc. Campari: 'Oh, che bel paesaggio!' — sceneggiatura (Roma, 19 febbraio 1984), Fellini, Elyazmaları (2.Kutu).

[6]Bu tanıtım filminin senaryosu yoktur. Göndermelerim İtalyan televizyonunda yayımlanan tanıtım filminin videoya alınmış kopyasından aktarılmıştır.

Kadın uzaktan kumanda aygıtının düğmesine bir kez daha basınca karşılarında Eğri Pisa Kulesiyle birlikte koskoca bir Campari şişesi belirir ve kadının yüzü aydınlanıverir. Bu kısacık reklam filmi, ürün tanıtım işleyimine üstü kapalı bir eleştiri getirmektedir; çünkü Fellini, İtalya'daki ticari amaçlı televizyonların yaygınlaşmasının ardından ellerinde uzaktan kumanda aygıtı tutan aynı insanların eleştirel beğeni düzeyinin düşürüldüğüne ve böylece yozlaştırıldığına inanmaktadır. Fellini'nin ürün tanıtım filmindeki açık seçik mesaj, izleyiciye Campari sodası almasını söylüyorsa da, kısa filmin çok daha ilginç olan konusu insanların görsel bir imgeye dikkatle bakmayı beceremediğini ya da bunu istemediğini açımlamaktadır. Çağdaş izleyicinin dikkatini bir konu üzerinde toplayıp buna yoğunlaşamamasına yol açan ve en açık belirtisi sürekli kanaldan kanala atlamak olarak görülen hastalık, ciddi sinema yapıtlarını yorumlama yetisini de yerle bir etmiştir. Tüm film yönetmenin parodi yaratma niyetini ve postmodern sanat yapıtlarına özgü çokanlamlılığı yansıtmaktadır. Bir yandan, kendi özünü yansıtmaya kusursuz bir biçimde odaklanan yapısıyla kesin olarak yenilikçi bir film olarak adlandırılabilecek "*8,5*" adlı başyapıtın sahibi olan Fellini, izleyicinin dikkatini denetleme ve yönlendirme yeteneğini burada bir kez daha kanıtlamıştır. Öte yandansa ürün tanıtım filmi son derece incelikli postmodern bir bakış açısını somutlaştırmaktadır çünkü yaratıcısı onay beklemeden, bütün izleyicilerin, ellerindeki uzaktan kumanda aygıtıyla kendi kendilerinin düzeltmeni olup çıkışlarını göstermektedir. Postmodern izleyici kitlesi, televizyonda gösterilen imgelerin kurgusunu gerçekleştirmekte, dolayısıyla artık yarattığı imgelerin denetimini elinden kaçıran yönetmenin önceden egemen olduğu ayıklama süreciyle de kendisi uğraşmaktadır.

Yönetmenin hem sanatsal yaratı hem de aynı yapıtın değerlerine ilişkin bazı eleştiriler getirdiği bu iki yanlı mesaj, Fellini'nin İtalya'daki en büyük yiyecek kuruluşlarından Barilla için çektiği çok daha karmaşık olan tanıtım filminde yoğun bir biçimde dil-

lendirilmiştir. Söz konusu tanıtım filmi, Fellini'nin *Ve Gemi Gidiyor*'da kullandığı büyük yolcu gemisinin gösterişli yemek salonundakine benzeyen bir alanda çekilmiştir. Tanıtım filmindeki kahramanlar yasak aşk yaşayan bir çifttir. Bu durum izleyicilere kadının sevgilisine kışkırtıcı bir biçimde yönelttiği akıl çelen, şehvetli bakışlarıyla anlatılır. Çift küçük bir masada oturmakta, burnu büyük, kendini beğenmiş birkaç garsonsa resmî bir tören havası içinde onlara doğru yürümektedir. Başgarson, upuzun bir yemek listesinden kulağa son derece gösterişli gelen başlangıç yemeklerinin adlarını, bütün çeşitlerin Fransızcasını söyleyerek okumaktadır. Yabancı mutfak tatlarına ilişkin bu listenin bir noktasında cinsellik saçan kadın arkadaşına döner ve kışkırtıcı bir gülümsemeyle tek sözcük fısıldar: "Rigatoni!" Bu büyülü sözcük işitilir işitilmez bütün garsonlar gevşeyip rahat bir soluk alır. Garsonlar besbelli İtalyan'dır ama lokantanın Fransız havasına iyice bürünmesini sağlamak için onlara Fransız gibi davranmaları söylenmiştir. Hep birlikte bağırmaya başlarlar: "Yankı gibi karşılık veririz, Barilla, Barilla!" Derken arka ses işitilir: "Barilla sizi 'tam kıvamında' duyumsatır."

Barilla tanıtım filminin başarısı eşsiz olmuştu: belli başlı İtalyan gazetelerinde yakında gösterileceği önemle duyurulmuş, yayımlandıktan sonra saygın basın yorumcuları tarafından çözümlenmiş ve reklamları izleyen geniş bir kitleye ulaşmıştı. Bununla birlikte Fellini çektiği altmış saniyelik tanıtım filminde yalnızca tek değil birkaç mesaj birden vermiş böylece televizyon reklamcılığının apaçık ortada olan ticari amacını bütünüyle tersine çevirmeyi başarmıştı. Fellini öncelikle, gösterişsiz İtalyan makarnasının aslında insanı çok daha fazla hoşnut ettiğini göstererek, Fransız mutfağı özentisinin içini boşaltıvermişti. Sonra işini iyi bilen garsonların coşkulu tepkisiyle izleyicilerini Barilla makarnasının öbürlerinden üstün olduğuna inandırarak sözleşmeden doğan zorunluluğunu yerine getirmiştir. Üstünlük karşısında atılan bu abartılı çığlık, akla "Maccheroncini Pop'un" iyi nitelikleri

hakkında kaleme aldığı güldürü yazısındaki eğlendirici sözleri getirmektedir.

Bundan çok daha önemli olansa Fellini'nin bize, beslenmek için Barilla makarnasını Fransız mutfağına yeğ tutan sevdalı çifti göstererek Barilla çubuk makarnası yemenin tadını cinsel hazla birleştirmesidir; bu herhangi bir ürünü dünyaya tanıtıp satmanın klasik yöntemidir. Fellini tanıtım filminde belirli bir makarna türünü vurgulayarak ürünün cinsellikle olan geleneksel gizli bağlantısını açığa çıkartmıştır: cinsellik saçan bir kadının söylediği "çubuk makarna" sözcüğü garsonlarla sevgilisi üzerinde büyülü bir etki yaratır. Tanıtım filminin ilk izlenişinde bu sıradan sözcüğün etkisi pek anlaşılmamış, pek çok İtalyan Fellini'nin üstü kapalı dokundurmasını kavrayamamıştır. Birkaç on yıl önce, özellikle de Fellini'nin doğduğu Emilia Romagna bölgesinde, "rigatoni" yani çubuk makarna sözcüğü argoda ağızdan cinsel ilişki anlamında kullanılıyordu. Bu sözcüğün İngilizcedeki tam karşılığı "blow job"dır. Tanıtım filminin sonundaki arka sesin gizli anlamını bir kez kavradıktan sonra, kısa film bütünüyle farklı bir anlama bürünür. Eğer "çubuk makarna" hem makarnaya hem de ağızdan cinsel ilişkiye yapılan bir göndermeyse, o zaman "çubuk makarna," gerçek ve eğretilemeli anlamda, insanın kendini "tam kıvamında" (ya da sertleşmiş) duyumsamasına yol açar!

Fellini'nin ürün tanıtımlarına duyduğu ilginin izini *Marc Aurelio*'daki yalın gülütlerinden başlayıp reklamcılığın kendi tanıtım filmlerinde oynadığı çok daha ilginç ve karmaşık role kadar sürdüm; bunun amacı bir yazar ve çizgi romancı olarak meslek yaşamının ilk zamanlarından bu yana kendine özgü konuların geçirdiği sürekli evrimi vurgulamaktı. Fellini, uğraş yaşamına damgasını vuran üslûp başkalaşımlarının çoğunda yer alan şu geçmişinden sürükleyip getirdiği düşünsel ya da coşkusal yükü sırtından pek ender atmıştır. Fellini'nin 1939'daki reklam sloganlarını alaya alan yalın şakalarından başlayıp işin içine izleyicilerin zihinsel açıdan yönlendirmesini de sokan reklamcılıktaki ustalık

oyunlarının gözler önüne serildiği postmodern ürün tanıtımlarına kadar uzanan yolda ilerleyişi, onun daha sonraki meslek yaşamında sürekli genişleyen görsel imgelemini açığa vuran düşüncelerin, imgelerin ve konuların aynı ölçüde karmaşık başkalaşımını simgeler niteliktedir.

Sinemada kişisel anlatımlarla sanatsal düşlemlerin neredeyse eş anlamlısı olup çıkan yönetmen Federico Fellini, seçtiği meslek yaşamına hiçbir teknik eğitim almadan başlamıştır. 1920'de Rimini'de doğan Fellini çocukluğunun ve yeniyetmeliğinin büyük bir bölümünü orada geçirmiş, sonra 1938'de bu bölgeden bir daha geri dönmemek üzere ayrılmış ve Roma'ya taşınmıştı. Başlangıçta Fellini Roma Üniversitesinde hukuk bölümüne yazılmış ama okulu bitirmeden ayrılmıştı.[7] Eğitimini, 1937'de Mussolini'nin kurduğu önemli bir okul olan Roma Centro Sperimentale Cinematografia'da sürdürmeyi bir kez olsun aklından geçirmemişti; öğretmenleri ve aralarında Fellini'nin de bulunduğu mezunlarıyla bu okul, savaş sonrası İtalyan sinemasının yeniden doğuşunda son derece önemli bir rol oynamıştır. Ayrıca faşist dönemde yetişen birçok İtalyan gencinin tersine Fellini, hiçbir zaman, yönetim tarafından örgütlenen ve yalnızca Mario Camerini ya da Alessandro Blasetti gibi yerli İtalyan yönetmenlerin en iyi yapıtlarını göstermekle kalmayıp aynı zamanda Fransa, Almanya ve hepsinden önemlisi, Rusya'dan getirilmiş klasik filmleri de sergileyen sinemateklere ("Cinegufs") dadanmamıştı. En sevdiği elli filmi sayması istendiği zaman Fellini hemen şu yanıtı vermiştir: "Elli film, ha? Şaka mı ediyorsunuz? Tüm yaşamım boyunca hiç o kadar çok film izlemedim ben!"[8] Elli iki yapıtlık bir listeden Fellini isteksiz bir biçimde, aralarında

[7]Fellini'nin ayrıntılı yaşamöyküsü için bak., Kezich, *Fellini*, yönetmenin ilk yıllarını anlatırken yararlandığım bu kitaba çok şey borçluyum; ayrıca Fellini'nin İngilizcedeki en güncel yaşamöyküsü için bak., Hollis Alpert, *Fellini: A Life* (New York: Atheneum, 1986).

[8]Zanelli, *Nel Mondo di Federico*, sayfa 130; Fellini'nin film kültürü konusunda kendi bilgi birikimini "yetersiz" bulmasını ele alan Zanelli'nin irdelemesi eldeki en iyi incelemedir.

Dreyer, Griffith ve Eisenstein gibi adların bulunmayışıyla dikkatleri üzerine çeken bir sıralama yapmıştı. Buna karşılık, güldürü yapıtlarını (yani Charlie Chaplin'i, Buster Keaton'ı, Laurel ve Hardy'yi, Marx kardeşleri, Pietro Germi'yi, Bunuel'in kara güldürülerini) yeğlemiş ve halk beğenisine uygun *King Kong* ve James Bond dizisi gibi filmleri (*Rusya'dan Sevgilerle, Goldfinger*) seçmişti.

Fellini'nin en ilginç kişilik özelliklerinden biri yani sinema sanatına ve uğraşının geçmişine yönelik pek de aydınca olmayan tutumu, sinema öğrencilerini özellikle de faşist dönemle savaş sonrası süreç sırasındaki İtalyan halk kültürünü bilmeyen kişileri hep şaşırtmıştır. Bununla birlikte Fellini'nin entelektüel kökenleri dikkatli bir biçimde irdelendiğinde, uğraş yaşamının başlarını tam anlamıyla biçimlendiren etkilerin, öncelikle sinemadan değil İtalyan halk kültüründen kaynaklandığı görülür: bunlar çizgi romanlar (ya da İtalya'daki adıyla *fumetti*), karikatürler, şarkılı danslı gösteriler, hattâ radyoda yayımlanan güldürülerdir. Dolayısıyla Fellini'nin bu büyüleyici ama göz ardı edilmiş halk sanatı biçimlerinden başlayıp güldürü ve senaryo yazarı olarak sinemayla ilk karşılaşmasına kadar süren uzun yolculuğuna özel bir dikkatle eğilmek gerekir.

Halk kültürünün, Fellini'nin görsel dilinin kökenleri üzerindeki etkisini ele alan en yaman değerlendirme artık göçüp gitmiş olan Italo Calvino tarafından yapılmıştır; yeni gerçekçilik döneminin hemen başlarında gerçekçiliğe ilgi duyan bu parlak yazarın düzyazı üslûbu da, Fellini'nin sineması gibi, ilk romanı *Il sentiero dei nidi ragno*'yla (1947) birlikte başlamış, olgunluğa erişen yazınsal yapıtlarındaki postmodern yaklaşımlı kurmacaya özgü yazın ötesi konularla tekniklere kadar uzanmıştır. 1974'de yayımlanan "Autobiografia di una spettatore" adlı dört Fellini senaryosunu ele alan kitaba yazdığı önemli önsözde Calvino şöyle söylemektedir:

> Fellini filmlerindeki imgelerin gücünü tanımlamak çok zordur çünkü bunlar hiçbir simgesel kültür kurallarına sıkıştırılamaz, kökleri

> gazeteciliğe özgü grafik sanatının taşkın ve uyumsuz saldırganlığına kadar uzanır; bu sanatın saldırgan doğası; bireysel üslûbun öne çıktığı, ancak aynı zamanda kitle kültürü düzeyinde geniş çaplı bir iletişimi de gerçekleştirebilen çizgi roman ve karikatürleri tüm dünyaya zorla kabul ettirmiş bulunmaktadır.[9]

İtalyan sinema uzmanları dikkatlerini Fellini'nin sahip olduğu yaratıcılığın halka dayalı kaynaklarına çevirmeden çok önceleri Calvino, Fellini'nin üslûbu konusunda özgün bir yazı kaleme almış ve burada Fellini'nin entelektüel oluşumunda İtalyan kitle kültürünün etkisinin yalnızca son derece önemli olmakla kalmadığını aynı zamanda yönetmenin bunu daha sonraki çok daha karmaşık olan sinema dilinde hiçbir zaman bir yana atmadığını belirtmiştir:"çoğunlukla Fellini'nin barok [üslûbu] olarak adlandırılan şey, onun bir fotoğraf görüntüsünü, karikatür imgesi yönünde ilerlemekten çıkartıp düşsel bir görüntü yönünde gitmeye zorlamasından kaynaklanır."[10] Böylece, Calvino'nun görüşü uyarınca, Fellini'nin görsel evreni karşılığını " 'başka' bir dünyanın bebeksi, ana gövdeden ayrılmış, sinema öncesi döneme özgü bir biçimde canlandırılmasında bulur (sinemaysa bu 'başka' dünyaya, kendi düşsel görüntülerini, yaşamın içindeki çekici-itici tensellikle karman çorman eden bir tensellik yanılsaması sunar.)[11]

Fellini'nin kendi söylemi uyarınca, sanatsal oluşumunu ilk biçimlendiren en önemli unsur Rimini'de geçen yeniyetmeliğinde ucuz dergilerde hevesle okuduğu çizgi romanlarla, resimli öykülerdir:

> İnsanı güldüren şeylerin özünü çocukluğumda Frederick Burr ve George McManus'un *Happy Hooligan, Maud, Alphonse and Gaston, Bringing Up Father* adlı çizgi romanlarını okurken anlamaya başlamıştım. O günlerde bunlar İtalya'da konuşma balonları kullanılmadan, buna karşılık resimlerin altına uyaklı şiirler eklenerek

[9]Italo Calvino, "Autobiografia di uno spettatore," Federico Fellini, *Quattro film* adlı kitapta (Turin: Einaudi, 1974), sayfa xxii.

[10]Agy., sayfa xxii-xxiii.

[11]Agy., sayfa xxi.

> yayımlanıyordu; söz konusu şiirler hiçbir zaman ayrıntılı olmazdı — çünkü bildiğimiz gibi şiirler her şeyi biraz değiştirir. Bir başka deyişle, düzenlenen bütünün temel parçası eksik kalıyordu: yani resme yerleştirilen yazı ve biçimler, resmin parçası olup çıkıyordu. Ama ben yine de bu yaratıcı ve incelikli sanatın ilettiği düşünceyi kavrıyordum; hattâ bu bana bir dünyaya bakış biçimi bile kazandırmıştı.[12]

Hem Amerikan hem de yerli İtalyan uyarlamalarıyla çizgi romanlar, İtalyan halk kültüründe önemli bir rol oynamış, tüketimiyse eğitim düzeyi düşük sınıflarla sınırlı kalmamıştır. İtalya'da trenin birinci sınıf bölümünde son derece iyi giyimli bir işadamının, Amerika'daki *New York Times*'ın İtalyan karşılığını (Roma'nın günlük gazetesi *La repubblica*'yı) okuduğu gibi Walt Disney'in Mickey Mouse'unun İtalyan uyarlaması olan "Topolino'yu" okuduğunu da görmek hiç de sıradışı bir şey sayılmaz. 1908'de *Il Corriere dei piccoli* adlı bir çocuk yayını, Fellini'nin yukarıda sözünü ettiği —şu konuşma balonlarının bulunmadığı— çizgi romanlardandır.[13] Bize daha tanıdık gelen konuşma balonlu Amerikan çizgi romanları 1932'de ortaya çıkmıştı. Her türden

[12]Fellini, *Fellini on Fellini*, sayfa 140.

[13]İtalya'daki çizgi romanlarla resimli öykülerin ayrıntılı tarihi ve bunların Amerikalı sanatçılarla bağlantıları için bak., Gaetano Strazzulla, *I fumetti*, 2 cilt. (Floransa: Sansoni Editore, 1980). Fellini'nin çağdaş çizgi romancılar üzerindeki etkisi için bak., Vincenzo Mollica, yay., *Il fumetto e il cinema di Fellini* (Montepulciano: Editori del Grifo, 1984). Fellini'nin filmleri, İtalya'nın en tanınmış çizgi roman sanatçılarından Milo Manara'ya son derece önemli bir kaynak oluşturmuş, sanatçı bir çizgi roman serüven dizisini Fellini'nin "Viaggio a Tulun" adlı öyküsü üzerine kurmuştur (ilk kez 1986'da bölümler halinde Milano, *Corriere della sera*' da, sonra da Federico Fellini'nin *Block-notes di un regista* adlı kitabında yeniden basılmıştır (Milano: Longanesi, 1988) sayfa 9-39. Manara'nın "Viaggio a Tulum" adlı çizgi romanı 1989'da (başlıktaki farklılık sanatçının Fellini'nin özgün öyküsünde yaptığı değişiklikleri yansıtmaktadır) İtalyan çizgi roman dergisi *Como maltese*'de cilt 7, sayı 7'den başlayarak çıkmıştır.

Amerikan çizgi roman kahramanları ise adları büyük ölçüde değiştirilmiş de olsa, İtalyan okurlarına sunulmuştu. Jiggs'le Maggie Archibaldo ve Petronilla'ya, Hans ve Fritz Katzenjammer Bibi ve Bibo'ya dönüştürülmüş, Popeye ise Braccio di Ferro olarak yeniden adlandırılmıştı. İtalya'da ün kazanan öbür kahramanlar arasında Barney Google (Barnabo Goggoloni), Sergeant King (Audax), Mickey Mouse (Topolino) Walt Disney'in yarattığı öbür kişiler, (bütün çizgi roman kahramanları 1936'da faşist yönetim tarafından İtalyanlaştırıldığı zaman adı Elio Fiamma olarak değiştirilen) Buck Rogers, Flash Gordon, (faşist dönemde adı Mandrache olan) Mandrake, Buster Brown (Mimmo Mammolo), Felix the Cat (Mio Mao), Superman (the Nembo Kid) ve Phantom (L'uomo mascherato) bulunuyordu.

Fellini'nin karikatürlerle çizgi resimlere yönelik yeteneği daha küçükken ortaya çıkmış gibi görünmektedir. İlk çalışması daha on altı yaşındayken (geleneksel ve biraz daha az militarist izcilerin yerini almak üzere tasarlanmış faşist bir gençlik örgütü olan) *Rimini Opera Balilla*'nın yayımladığı bir derginin 1937 sayısında çıkmıştı. Bu Ağustos 1936'da bir kamp yolculuğundan dönen Balilla'daki arkadaşlarının karikatürüydü.[14] Bunun ardından 1937 tatil döneminin ardından Fellini ressam Demos Bonini'nin yanında karikatür ve karakalem resim yapıp satan, yaz aylarında Rimini'yi gezmeye gelenlerin gereksinimlerini karşılayan Febo adlı bir işyerinde çalışmaya başlamıştı. Fellini ve Bonini Rimini'deki Fugor adlı yerel sinemanın tentelerini süslemek için film yıldızlarının da karikatürlerini çiziyorlardı. Geleceğin umut veren ressamı *Domenica del corriere*'ye düş gücünü kullanarak yarattığı birtakım kartpostalları yolluyordu; bir şakayla birlikte hazırlanan bu eğlenceli kartlar yayımlanmaya değer bulunursa karşılığında çizerine yirmi liret ödeniyordu. Fellini'nin hepsini "Dis. di Fellini" (Fellini'nin çizimi) biçiminde imzaladığı resimlerden on ikisi kabul

[14]Kezich, *Fellini*, sayfa 26.

edilmişti. 6 Şubat 1938'de yayımlanan birinci kartta bir hayvan eğiticisi cambaz karısını şu sözlerle azarlıyordu: " 'Trapezde ölüm atlayışını yaptığın zaman Giorgio'nun ellerini o kadar sıkı tutmana gerek yok. Anladın mı?'"[15] Kısa şakalar uydurma ve bunları becerikli çizimlerle birleştirme yeteneği, önce gazeteci, Roma'ya taşındıktan sonra da senaryo yazarı olarak Fellini'nin çok işine yaramıştır. Hâlâ Rimini'de bulunduğu sıralarda Fellini, gençliğinin en gözde kişilerinden Nino Za adıyla tanınan çizer Giuseppe Zanini'yle karşılaşmıştı. Za, dünyanın en büyük kadın ve erkek oyuncularının (Marlene Dietrich, Greta Garbo, Clark Gable) yanı sıra tarihsel açıdan önemli kişilerin (Mussolini, D'Annunzio) karikatürlerini yayımlayarak Almanya'da çok para kazanmıştı. Fellini için Za'nın sanatı, sonradan *Amarcord*'da Kuzeyden gelen varlıklı gezginleri, yabancı arabaları, pahalı giysileri, güzel ama ulaşılmaz kadınlarıyla ölümsüzleştirilen Rimini Grand Oteli'nin düş gibi dünyasıyla hep bağlantılı kalmıştır. Burada genellikle Amerikan gösterilerinin herkes tarafından sevilen müziği çalınır; otelin baş döndürücü havasıysa Fellini için, *vitelloni* arkadaşlarıyla birlikte taşrada geçen yeniyetmelik günlerinde tattıkları aslında son derece sığ olan özlemlerini simgeler:

> Orkestra "Following the Fleet" adlı parçayı çalıyordu, gökyüzü ünlü karakalem sanatçısının ceketini andıran masmavi bir kadifeye dönüşmüştü. Her nedense insan kendisini Los Angeles'daymış gibi duyumsuyordu. Nino Za. Büyük oteller. Başarı. Altın sigara tabakaları. İngiliz ayakkabıları. Var gücümle ona imrenip duruyordum. Alman film yıldızları resimlerini çizmesi için kendisinden aylar önce söz alıyordu; yatıştırılması olanaksız arzularla yarı kapalı gözkapakları ve titreyen dudaklarıyla Zarah Leander'ı anımsıyor musunuz? Ya Brigitte Helm'i?... Mutlaka onlarla sevişmiş olmalı. İnsanı nasıl da çileden çıkartıyor! Kışın Cortina'da kaldığında Hotel Cristallo ona en güzel bölümünü vermişti; Noel döneminiyse Berlin'de geçirmişti.

[15]Agy.'daki alıntı, sayfa 30.

> Sonra da kim bilir, Şubatta Londra'ya, bunun ardından belki de Honolulu'ya gitmişti: Aldığım her solukta ona imreniyordum. Tıpatıp onun gibi olmak istiyordum işte.[16]

Fellini sonunda Roma'ya taşındığı zaman, Za'yla, her ikisinin de sık sık uğradığı bir kahvede tanışmış, Za da —o sıralarda epey ciddi görünen ve zayıf olan— Fellini'nin hoş bir karikatürünü çizmişti; çizimde kullanılan biçem, Fellini'nin bu dönemde geliştirdiği sanatsal biçemden pek farklı değildi.

Fellini Roma'ya gitmeden önce Floransa'da haftada bir çıkan *420* adlı, o günlerde Mario Nerbini'nin yönettiği bir mizah dergisine önemli katkılarda bulunmayı sürdürüyordu. Fellini 1937 sonlarında derginin yazı işlerine girmiş ve kendi deyimiyle "ayak işlerine koşan biriyle yazı işleri yazmanı arasında bir şey" olup çıkmıştı.[17] 1937'yle 1938 arasındaki altı aylık dönemde yani Roma'ya taşınmadan önce Fellini, dergi çalışanlarıyla sıkı bir işbirliği içindeydi. Fellini'nin Floransa dönemi, çizgi roman çalışmalarına ilişkin son derece ilginç ve doğru olup olmadığı belirsiz bir öyküye yol açmıştır. Mario Nerbini ve genel yayın yönetmeni (Ghischiat takma adıyla karikatürler çizen) Gino Schiatti, Amerikan çizgi romanlarının yerine İtalyanlarınkini koymasını isteyen Halk Kültür Bakanlığının baskısıyla karşı karşıya kalmışlardı. Fellini'nin bunu " Toppi bunları kusursuz bir biçimde benzeterek resimlemeyi, Gino Schiatti'yle ikimizse yazıları yazmayı yiğitçe kabul etmiştik.

---

[16]Luigi Lambertini, *Nino Za: il caricaturista degli anni'30* adlı kitaptaki aktarma (Bologna: Edizioni Bora, 1982), sayfa 17.

[17]Federico Fellini, *Comments on Film*, yay. Giovanni Grazzini, çev. Joseph Henry (Fresno: The Press of California State University, Fresno, 1988), sayfa 47; bu Federico Fellini'nin *Intervista sul cinema*'sının çevirisidir, yay. Giovanni Grazzini (Roma: Laterza, 1983). Kezich'in *Fellini* adlı kitabında belirttiği gibi (sayfa 31), Floransa'daki korkunç taşkın *420* dergisinin ve o dönemdeki halk kültürünü yansıtan dergilerin elde kalan sayılarının çoğunu yok etmiş, bu da Fellini'nin Floransa'daki çalışmalarının çözümlenmesini son derece güçleştirmiştir.

Dikkatli bir araştırmadan sonra yorumculardan biri bu yerli *Flash Gordon* çizgi romanı masalının özyaşamöyküm de bana karşı kullanılabilecek işlerden biri olduğunu söyledi. Olabilirdi hani..." diyerek dile getirmiştir.[18] Tullio Kezich'in yazdığı son yaşamöyküsü, o dönemden elde kalan "Flash Gordon" çizgi romanlarının Fellini'den ya da Giove Toppi'den izler taşımadığını öne sürerek bu olaya biraz kuşku düşürür. Bununla birlikte, Fellini'nin o dönemde "Flash Gordon'dan" fazlasıyla etkilendiğine hiç kuşku yoktur. Kendisinin de belirttiği gibi Alexander Raymond tarafından yaratılan kahraman, Fellini'nin çizgi roman anlayışına serüven ögesi katmıştı; bunları okumaksa yönetmenin güldürüye ilişkin düşüncelerini çoktan biçimlendirmişti. Amerikan çizgi romanlarındaki uzak ya da olağanüstü dünyaları birer birer gözler önüne seren bu yabancı ülke serüvenleri, Fellini'ye Halk Kültür Bakanlığının yeğlediği Faşist kahramanlıkların militarist damgasından çok daha ilginç geliyordu. Fellini olgunluk dönemi yapıtlarının bazılarında (örneğin *Fellini Satyricon*'da ya da *I clowns*'da —Palyaçolar—) yeniyetmeliğinde okuduğu çizgi romanlara özgü renkleri yakalamaya çalıştığını kabul etmiştir.[19]

Flash Gordon'ın yeniyetme Fellini üzerinde bıraktığı etkiye ek olarak birkaç Amerikan çizgi roman kahramanı daha Fellini'nin görsel imgelemini devinime geçiren bir rol oynamıştır. 1896'yla 1899 arasında Frederick Burr Opper'ın yarattığı Happy Hooligan, yalnızca Charlie Chaplin'in çeşitli güldürü filmlerinde ölümsüzleştirdiği Little Tramp adlı kahramanı değil aynı zamanda Fellini'nin meslek yaşamının çeşitli aşamalarında resimlediği birkaç kişiliği daha haber verir nitelikte, üzgün görünüşlü bir palyaçoydu. Happy Hooligan, İtalya'da Fortunella olarak yeniden adlandırılmış ve Fellini'nin gençliğinde herkesin sevdiği bir kişilik olup çıkmıştı. Opper'ın çizgi romanlarındaki kendine özgü çizim

[18]Fellini, *Comments on Film*, sayfa 48.

[19]Fellini, *Fellini on Fellini*, sayfa 140; del Buono, "Da Fortunello a Giudizio," sayfa 75.



2: Federico Fellini (1942), Nino Za'nın çizgileriyle

biçemi, Fellini'nin kendi çizim üslûbunda coşku dolu bir karşılık bulmuş ve tüm meslek yaşamı boyunca çizimlerinde yer almayı sürdürmüştür. *La famiglia* adlı, tarih atılmamış ama kesinlikle 1947'yle 1950 arasında yani Fellini'nin Lux Film Stüdyosu'nda senaryo yazarı olarak çalıştığı sıralarda yazılmış olması gereken film öyküsünün özgün taslağının yer aldığı belge dosyasının üzerinde Fellini'nin elinden çıkma birkaç karikatür ya da çizgi resim bulunmaktadır. Ön kapağın arkasında iki adam kafası karikatürü, arka kapağın iç yanındaysa Fellini'nin *Luci del varieta* (Varyete Işıkları) ve *Lo sceicco bianco* (Beyaz Şeyh) adlı ilk filmlerinde birkaç kahramanın giydiği giysileri anımsatan Dansöz kılığına bürünmüş bir gösteri salonu dansçısı yer almaktadır. Hepsinden daha ilginç olan ve (taslaktaki bütün öbür resimler gibi) Opper'ın biçeminden esinlenilerek çizildiği apaçık görülen ön kapaktaki karikatürdeyse bütün bir aile vardır. Otuz yılı aşkın bir süreden beri İtalyan aile yaşamının doğal halini göstermeye yönelik senaryolar yaratmakla uğraşan Fellini, burada tam tersini yapmış ve ailenin tüm bireylerini karikatür kahramanları gibi göstererek öykünün gerçekçiliğini akla gelebilecek her türden gülünçlüklerle çarpıtıp bozmaya odaklanmıştır.[20]

Fellini meslek yaşamının çeşitli evrelerinde yaptığı resimlerde aynı çizemsel üslûbu kullanmış, *Sonsuz Sokaklar*'da Gelsomina'yı, *Cabiria Geceleri*'nde Cabiria'yı, *Ruhların Giulietta*'sında Giulitta'yı canlandırırken ortaya koyduğu duygu dolu oyunculuğuyla ünlü eşi Giulietta Masina'nın yorumladığı kahramanları çizerken de bundan yararlanmayı sürdürmüştür.[21] Fellini konusunda yazı-

[20]Federico Fellini ve Tullio Pinelli, "La famiglia," Pinelli Taslak 12 (Kutu 5, IIIA), belge dosyasının ön kapağı.

[21]Fellini'nin çizdiği çeşitli Giulietta Masina resimlerinin öbür örnekleri için bak., Pier Marco De Santi, *I disegni di Fellini* (Roma: Laterza, 1982), çizim 17, 21-22, 24, 25-28 (*Sonsuz Sokaklar*'daki Gelsomina), 34 (*Cabiria'nın Geceleri*'ndeki Cabiria), 55 (*Ruhların Giulietta*'sındaki Giuli-



3: Fellini'nin *La famiglia* taslağının kapağında yer alan çizimi

lan kitaplarda uzun zamandan beri en sık karşılaşılan beylik eleştiride, Fellini'nin, Giulietta Masina'ya Charlie Chaplin'i andıran birtakım abartılı davranışların, yüz anlatımlarının ve devinimlerin bileşimini somutlaştıran bir oyuncu gözüyle baktığı vur-

etta). 17. ve 24. Çizimlerin tıpkıbasımı, Federico Fellini, "*La Strada*:" *Federico Fellini, Director* adlı kitapta yer almaktadır, yay. ve çev. Peter Bondanella ve Manuela Gieri (New Brunswick, N.J.: Rutgers University Press, 1987) başlık sayfası ve sayfa 18, 182. Giulietta Masina'nın oyunculuğuna ilişkin inceleme için bak., Tullio Kezich, yay., *Giulietta Masina* (*La Chaplin Mujer*): *Entrevista realizada por Tullio Kezich* (Valencia: Fernando Torres, 1985).

gulanır. Sahiden de Masina birçok kez "kadın Chaplin" olarak anılmıştır. Fellini'nin en büyük filmlerinin çoğunda önemli bir kahraman olan palyaçoya beslediği özel sevgi, yalnızca çizgi romanlardan değil aynı zamanda insanı güldüren Şarlo'dan ve Masina'nın bir oyuncu olarak sahip olduğu güldürme yeteneğinden kaynaklanır. Aslında Fellini 1957'de, sonradan Eduardo De Filippo'nun yönettiği, *Fortunella* adıyla çekilen bir film senaryosu yazmıştı. Happy Hooligan yerine bir İtalyan adının dişil biçiminin seçilmesi bize, bu filmin Giulietta Masina için bir araç olduğunu, oyuncunun *Sonsuz Sokaklar*'da ortaya koyduğu güldürü yetenekleri içinse bir sergileme alanı sayıldığını gösterir. Fellini, *Sonsuz Sokaklar*'ın öncelikle öyküsel değil görsel esinlenimden kaynaklandığını söylemiştir: "Bir anda imge biçiminde ortaya çıkıveren düşünceler bile vardı. Bunları "yorumlamaksa" daha geriden geliyordu. Bu özellikle Gelsomina'nın kişiliği için geçerliydi."[22] İnsanda gülme isteği uyandıran bu kahramanın görsel açıdan Giulietta Masina'nın niteliklerine çok uygun düştüğü düşüncesi Fellini'nin aklına geldiği zaman, Masina hemen palyaço kişiliğiyle birleştirilivermişti:

> Bir süredir Giulietta için bir film düşünüp duruyordum. Bir oyuncu olarak o bana hep özellikle bir palyaço şaşkınlığını kendiliğinden takınabilecekmiş gibi gelmiştir. Ve işte karşınızda —Giulietta gerçek bir oyuncudur— bir palyaço, hem de sahici bir kadın palyaço... Sanırım filmi de bu biraz uçuk, biraz ermiş gibi görünen *bambina-vecchina*'ya (kocakarı suratlı-kız çocuğu) vurulduğum için çektim; Gelsomina adını taktığım bu karmakarışık saçlı, gülünç, beceriksiz ve yumuşacık palyaçonun borazanından çıkan müziği ne zaman duysam içim burkulur.[23]

---

[22]Fellini, *Fellini on Fellini*, sayfa 100.

[23]Fellini, "The Genesis of *La Strada*," "*La Strada*:" *Federico Fellini, Director* adlı kitapta sayfa 182, 184

Fellini ayrıca Gelsomina ve Cabiria'nın *augusto* türü palyaçoları —yani yetkeci, yasakçı "ak palyaço" olarak tanınanın tersine kargaşacı, uçuk, cana yakın palyaçoları— simgelediğini belirtmiştir; bu tür olanlarsa "dişi değillerdir; cinsiyetsizdirler. Onlar Fortunello'durlar."[24]

Opper'in Happy Hooligan'ıyla Fellini'nin çizimsel Gelsomina yorumu arasındaki görsel bağlantı, yönetmenin tüm meslek yaşamı boyunca değişmeden sürüp gitmiştir. Lilly Kitaplığından alınan, *Sonsuz Sokaklar*'ın senaryolaştırılma aşamalarını yansıtan ve sondan bir önceki olduğu apaçık görülen ilk taslaklardan birinde, Gelsomina'nın ön kapakta ve belge dosyasının içinde yer alan tükenmez kalemle çizilmiş resimleri vardır. Bu resimlerdeki Gelsomina'nın gülünç yapısı ve kaynağında Opper çizgileri taşıyan görüntüsü hemen fark edilebilir.[25] Yıllar sonra 1976'da Fellini sinema sanatı konusunda *Fare un film* adlı en kapsamlı kuramsal bildirisini tamamladığı zaman yayımlanan kitabın kapağı için keçe uçlu kalemle Gelsomina'nın, özgün biçimi özgün taslağın kapağında da görülüp incelenebilecek bir resmini daha çizmişti.[26] Fellini'nin uğraş yaşamının başında yerleşen ve kaynağıyla olan bağlantısını koruyan bu niteliklerin yinelenmesi Gelsomina'yı betimleyen resimde de sürmektedir — söz konusu kaynaklarsa Opper'ın çizgi romanlarındaki palyaço imgesi ve Chaplin'in tanıtıp sevdirdiği Little Tramp yorumudur.

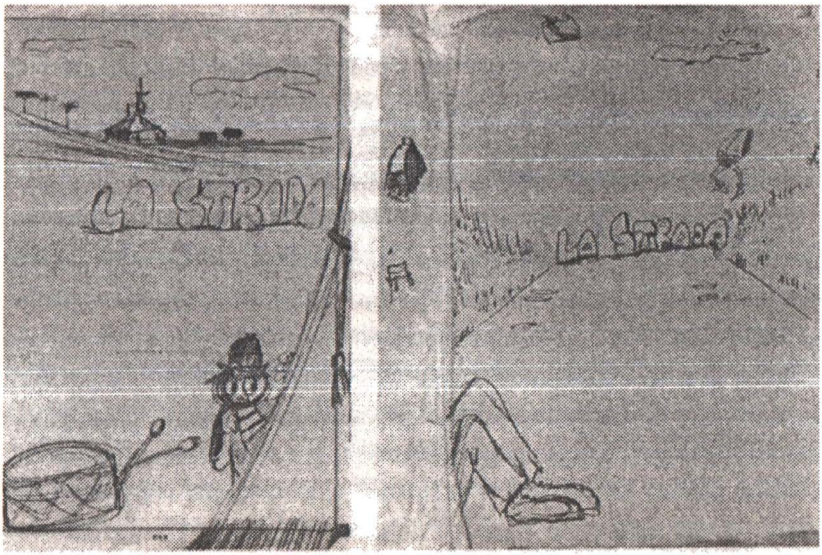
Her açıdan Fellini'ye özgü olan bu komik kişinin kökeninde çağdaş çizgi romanlar ve Chaplin, Buster Keaton, Laurel-Hardy gibi İtalyan olmayan oyuncuların yarattığı komedi filmleri yatmaktadır; besbelli ki Fellini'nin görsel imgeleminin derinliklerinde

---

[24]Fellini, *I clown*'da, yay. Renzi, sayfa 44.

[25]Federico Fellini ve Tullio Pinelli, "La Strada: soggetto e sceneggiatura – Tullio Pinelli/Federico Fellini Taslak 5 (Kutu 2, IE), dosyanın ön kapağı.

[26]Federico Fellini, "Fare un film," Taslak 1 (Kutu 1), başlık sayfası.



4: Fellini'nin özgün *Sonsuz Sokaklar* taslağı dosyasının ön ve arka kapağında yer alan çizimleri: Gelsomina palyaço olarak gösterilmiş.

bunların ruhsal kökleri yatmaktadır. Ayrıca Fellini'nin bu Fortunella kişiliğine duyduğu ilgi meslek yaşamı boyunca sürmüş yani yalnızca sinemacılığının ilk yıllarıyla ya da ilk filmleriyle sınırlı kalmamıştır. Fellini'nin yıllarca çok yakın dostu alarak kalan *Fumetti* uzmanı Oreste Del Buono'nun akıllıca belirttiği gibi, yönetmenin en özgün filmlerinden biri olan *Palyaçolar*'ın başlangıç ayrımı, aslında Winsor McCay'in 1905'de *New York Herald* için yarattığı "Little Nemo" adlı çizgi romandan aktarmadır. McCay'in çizgi romanının İtalyanca sayıları, filmin çekimi sırasında Fellini'nin başucu kitabı olarak duruyordu. *Palyaçolar* küçük bir oğlanın bir sirk çadırının kuruluşu sırasında çıkan ve kendisine son derece gizemli gelen seslerle uyanması, sonra da ilk kez palyaçolarla dolu bir sirk görmesiyle başlar. Çocukla yatak odası MacCay'in Little Nemo'suna saygı duruşu niteliğindedir ve yönetmenin görsel imgelemini biçimlendiren etkisi yüzünden de bu ayrım onun çizgi romanlarla sirk palyaçolarına duyduğu gönül bor-

cunu vurgulamaktadır.[27] Amerikan çizgi ve resimli romanlarıyla ilk karşılaşmasından yıllar sonra Fellini, 1985'de Lincoln Center Film Şenliğinde ustaya saygı bölümünün ödül töreni konuşmasında çizgi roman kahramanı Felix the Cat'e ilişkin anılarını anlatmış ve salonu kahkahadan kırıp geçirmişti. Sonradan bunu şöyle anlatmıştır:

> Amerikan filmleriyle çizgi romanları bana Latince ve Yunanca öğrenmeden büyüyüp devlet başkanı olabileceğiniz bir yerin varlığını gösterdi. Bence Amerikan filmlerinde her zaman bir propaganda yer alır... Bu, olağan nedenlerle değil daha özgür bir yaşam düşüncesi uğruna yapılır. Bu kavramın anlaşılmasını, sonsuza dek serseri kalacak olan Charlie Chaplin gibi kişilikler ya da kırlarda başıboş koşan yaban atlarının görüntüleri sağlamıştır. Bu dünyayla arkasındaki düşünce çocukken bana olağanüstü çekici gelirdi; küçüklüğümde Rimini'de gösterilip de benim izlemediğim iyi ya da kötü tek bir Amerikan filmi bile yoktur.[28]

Fellini bir başka yerdeyse "Amerika, demokrasi benim için gıcır gıcır cilalı bir döşemede dans eden Fred Astaire ya da o hüzünlü havasıyla bir başöğretmen gibi bize bakan Greta Garbo anlamına geliyordu," demiştir.[29]

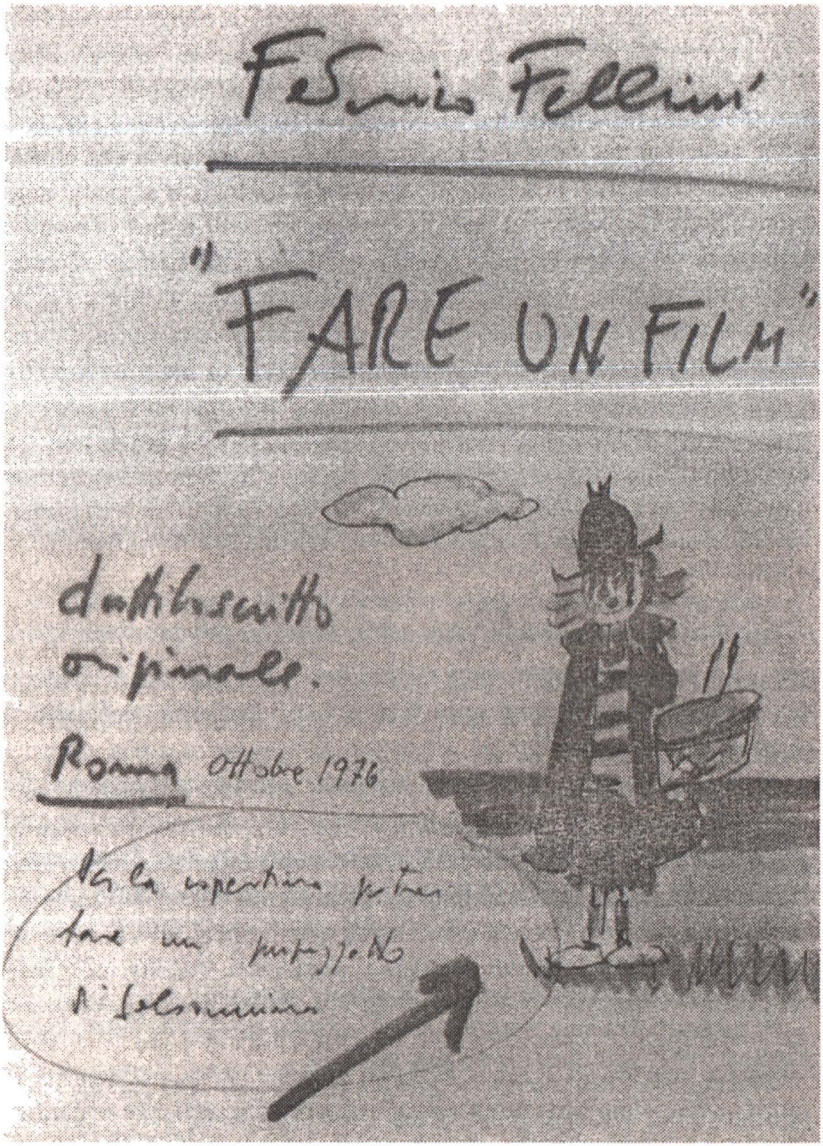
Fellini olgunluk döneminde de çizer olarak ortaya koyduğu çalışmalardan belirli birtakım nitelikleri alıkoymayı sürdürmüş gibi görünmektedir. Renkli filmlerinin bazılarında (*Fellini Satyricon, I clowns, Intervista*), kullandığı özel ışıklandırma ve renkler, genel-

---

[27]Del Buono, "Da Fortunello a Giudizio," sayfa 75.

[28]Federico Fellini, "America and I," *Amica — International Italian Fashion*. 1987 Sonbahar – 1988 Kış, sayfa 39.

[29]James Hay, *Popular Film Culture in Fascist Italy*: *The Passing of the Rex*'deki alıntı (Bloomington: Indiana University Press, 1987), sayfa xii (çeviri: Hay); tümcenin İtalyanca özgün biçimi için bak., Corrado Augias, "Ho inventato tutto – anche me: conversazione con Federico Fellini," *Panorama*, 14 Ocak 1980, sayfa 95.



5: *Fare un film*'in elyazmasına Fellini'nin kapak olarak çizdiği Gelsomina resmi.

likle çizgi romanlarda görülen capcanlı tuhaf renklerle ya da yan yana yerleştirilen birbirine aykırı sert ve keskin renklerle bozulmuştur. Bununla birlikte, Fellini'nin yapıtlarına sunulan sanatsal katkı eğer, ister istemez, izlenimcilik yargısına dayandırılıyorsa (çünkü renk niteliğinin belirlenmesi kesinlikle görsel gereçlerin eleştirel değerlendirmesindeki en öznel sorunlardan birini temsil etmelidir) o zaman çizgi romanların kısacık bölümlerden oluşan yapısının, Fellini'nin sanatsal yaradılışına kusursuz bir biçimde uyduğuna hiç kuşku yok demektir. Çizgi romanlarda genellikle tek sayıda verilen kısa bir öykü ya da serüven vardır —yani anlatım düzenlemesi, kurmaca filmlerin yapısındaki ayrımlardan hiç de farklı değildir— ya da aslında bunlar haftalık, aylık çıkan dergilerde bölümler halinde yer alır; çizgi romanlarda zamana dağılan olayların parça parça anlatılmasıyla sinemadaki ayrımlar arasındaki belirgin benzerlik işte budur. Fellini'nin sinemacılık yaşamına, en azından filmlerindeki anlatım yapısının gelişimi açısından, bir öyküyü baştan sona anlatma tekniğinden ağır ama kararlı adımlarla uzaklaşıp bölüm bölüm verilen, açık seçik hattâ öyküsüz filmlere doğru yol alışı olarak bakılabilir. Bölümlerden oluşan dizisel öyküleri bu çarpıcı anlatım biçimiyle vermeyi yeğlemesinde, kuşkusuz çizgi romanların bir ölçüde katkısı olmuştur.

Fellini'nin, film anlatımında görsel imgenin sözellikten önce gelmesi gerektiğine ilişkin görüşünde de, delikanlılığında okuduğu çizgi romanların etkisi olabilir. 1937'ye kadar İtalya'da, İtalyan çizgi romanlarında kahramanların söylediklerini gösteren konuşma balonları yoktu; renkli basılan görsel imgelere ayrılmış bölümlerde söz konusu konuşmalara yapısal olarak yer verilmiyordu. Savaş sonrası dönemde ve biraz daha yakın zamanlara kadar birkaç İtalyan yönetmen filmleri eşzamanlı seslendirme uygulayımı kullanarak çekiyordu. Buna karşılık çoğu yönetmen ses kuşaklarını çekim işi bittikten sonra eklemeyi yeğliyordu. Bununla birlikte Fellini'nin durumunda bu sanatsal kaygılar gözetilerek önceden

tasarlanmış bir seçimdi; söz konusu seçim artık aramızda bulunmayan Pier Paolo Pasolini için de geçerli bir yöntemdi çünkü her iki yönetmen de, ne olursa olsun kaçınmaya çalıştıkları eşzamanlı seslendirmeyle sinemaya özgü doğalcılık arayışlarını aynı kefeye koyuyordu. Görsel anlatımın, sözel öykülemeden yani çizgi romanların ayırıcı niteliğinden somut bir biçimde ayrılıp uzaklaşmasının, imgeleri düşüncelerden, görüntüleri sözcüklerden üstün tutan Fellini gibi yönetmenlere ne kadar çekici geldiğini anlamak kolaydır.

Çekimler sırasında, Fellini'nin gündelik programında, çizerlik uğraşı önemli bir rol oynamayı sürdürür, çünkü yapıtının hazırlık ve çekim aşaması çoğunlukla karikatürlerden oluşan yüzlerce çizimi kapsar; Fellini bunları doğru ışıklandırmayı, makyajı, giysileri ve belirli bir sahnede ya da kahramanda görmek istediği yüz anlatımlarıyla bedensel yapı niteliklerini yakalamak için kullanır. Fellini filmlerindeki kahramanları yalnızca gülünç kişiler olarak yaratmakla kalmaz, aynı zamanda onları önce gözünün önünde canlandırır ve anlatılan öykünün akışıyla bu kahramanların bedensel niteliklerinin uyumu ortaya çıkmadan çok önce onları birer karikatür gibi çizer (yarattığı bu tür ünlü kahramanlara örnek olarak, *Sonsuz Sokaklar*'daki Gelsomina'yla Zampanò gösterilebilir). Senaryolarının ya da film öykülerinin özgün elyazmalarının bazılarında (özellikle *Roma*'nınkinde) bu tür çizimler aslında tasarlanan filmin çekirdeğini oluşturur, konuşmaların işleviyse ikincil kalır.

Bununla birlikte çizgi romanlar Fellini için büyüleyiciliğini hiç yitirmemiş olmasına karşın, yönetmen bunların sinema açısından sanatsal kaynak olarak sınırlarını biliyordu. Filmlerinden esinlenilerek yaratılan bir resimli roman derlemine yazdığı önsözde Fellini çizgi romanlara ne kadar çok şey borçlu olduğunu bir kez daha belirtmiştir. Çizgi romanın özünü "toplu iğneyle bir yere iliştirilmiş kelebeklerin durağanlığı, kıpırtısızlığı" ya da "ipleri olmayan kuklalar gibi sonsuza kadar olduğu yerde kalan, kıpırtısız durumlar"

diyerek tanımlayan Fellini, bu tür sanatsal uygulamaların "kışkırtıcılığını devinimden, ritimden, durduğu yerde duramamaktan alan sinemada yeri olmadığına;" çizgi romanların bakış açılarıyla, kahramanlarıyla, öyküleriyle sinemaya katkıda bulunabileceğine ama sinemanın olmazsa olmaz niteliğinden yani devingen kıpırtısından yoksun olduğuna inanır.[30]

Fellini Floransa'da *420*'de Nerbini'nin yanında geçirdiği kısa ama verimli çalışma döneminin ardından 1938'de Roma'ya taşınmış, burada geçimini önce lokantalarla kahvehane müşterilerini ve dükkân sergiliklerini resimleyen bir sokak karikatürcüsü olarak sağlamıştı. Fellini'nin eskiden okuduğu çizgi romanlardan ya da Nino Za'nın karikatürlerine öykünerek çizdiklerinden edindiği ve palyaçolarını resimlerken sürekli kullandığı sanatsal üslup, faşist İtalya'nın en önemli mizah dergisi *Marc'Aurelio*'ya hazırlayıp yolladığı çizgi romanlarla resimlerin çoğunda görülebilir.[31]

---

[30]Fellini, *Il fumetto e il cinema di Fellini* adlı kitaptaki giriş bölümü, yay. Mollica, sayfa 7.

[31]Fellini'nin çizgi romanlar, yazdığı yazılar ve Marc'Aurelio'daki öbür işleri için bak., Chiesea, *Antologia del "Marc'Aurelio" 1931-1954* ya da *Il meglio del "Marc'Aurelio"* başlıklı yeni baskı. Ayrıca bak., Kezich, *Fellini*, sayfa 39ff; Francoise Pieri, "Federico Fellini, écrivain du *Marc Aurelio*," *Positif* 244-45 (1981): 20-32 ve "Aux sources d'*Amarcord*: les récits Felliniens du *Marc'Aurelio*," *Études cinématographiques* 127-30 (1981): 19-36. Fellini'nin halk kültüründe *fumetti* adı verilen çizgi sanatından ve savaş öncesi güldürü dergilerinden etkilenişini ele alan bütünüyle olumsuz ve şaşırtıcı ölçüde duyarsız bakış açısı için bak., Paolo Bertetto, *Il più brutto del mondo: il cinema italiano oggi* (Milano: Bompiani, 1982), bu inceleme Bunuel'in Fransız gerçeküstücülüğüne dayalı geçmişiyle Fellini'nin çizgi romanlara duyduğu ilgiyi yan yana getirip kıyaslamaktadır. Bertetto alaycı bir biçimde "ama Bunuel *The Surrealist Revolution*'ı okurken, Fellini "*Marc'Aurelio*'nun" tek sayısını bile kaçırmıyordu," diye yazar (sayfa 34). Bertetto hiç kuşkusuz, gerçeküstücülerin de çizgi romanlarla güldürü filmlerinden esinlendiğini ve çizgi filmlerin gerçeküstücülüğe özgü niteliklerin çoğunu başka biçimlerde içerdiğini bilmezden gelmektedir.

Fellini'nin meslek yaşamının başlangıcındaki hemen hemen her şey gibi, *Marc'Aurelio*'da çalışması da bütünüyle rastlantısaldır. *Marc'Aurelio* biri Çarşambaları öbürüyse Cumartesileri olmak üzere haftada iki kez yayımlanan ve 350.000 baskı sayısına ulaşan bir dergiydi. O günlerde dergiyi, çalışma odası yazı işleri çalışanlarıyla aynı yapıda bulunan ve sonradan *Tatlı Hayat*'ın yapımcısı olup çıkan Angelo Rizzoli yayımlıyordu. İtalya'da herkesin sevdiği bu derginin altın çağı, faşist dönemin son on yılına denk gelir ve 1943'de faşist yönetimin çöküşüyle birlikte başlayan karışıklık dergiyi kapanmaya zorlayana dek sürer. 1946'da yeniden çıkartılmaya başlayan derginin yayını 1954'e kadar sürdürülmüş, ama geçen süre boyunca bu tür güldürü dergilerinin İtalyan halk kültüründeki yerini sinema aldığı için eskisi kadar başarılı olamamıştır.

1939'da *Marc'Aurelio*'nun Via Regina 68'de (şimdiki Via Barberini) yer alan yazı işleri bölümünde Fellini derginin yayıncılık yazmanı (Steno adıyla tanınan) Stefano Vanzini'yle karşılaşmıştı; Vanzini Fellini'nin dehasını hemen anlamış ve dergide yayımlanacak resimli öykülerle çizgi romanlara gülünç sözler bulması için onu işe almıştı. Fellini'nin yazı işlerine gelişi Steno'yu epey etkilemişti. Kapıcı, koltuğunun altına bir yığın resimli öykü sıkıştırmış taşralı bir acemi çaylağın geldiğini haber verdikten sonra " bunları masanın üzerine serer sermez, umut verici olduklarını anlamıştım; Grosz'un elinden çıkmışa benziyorlardı. Dolayısıyla yöneticimiz gelene kadar kendisini orada bekletmiştim."[32] Böylece Fellini, Roma'nın büyüleyici basın dünyasına girmişti. Bununla birlikte Steno'nun Fellini'deki sanatçı yeteneğine ilişkin sezgisel yargısı, Fellini'nin sinemadaki geleceği açısından o günlerde düşünülemeyecek kadar önemli olmuştu çünkü Fellini'nin

[32]Franca Faldini ve Goffredo Fofi, yay., *L'avventurosa storia del cinema italiano raccontata dai suoi protagonisti 1935-1959*'daki aktarma (Milano: Feltrinelli, 1979), sayfa 39

katıldığı *Marc'Aurelio*'nun yazı işlerinde çalışan gazetecilerle çizerlerin de İtalyan sinema dünyasıyla son derece yakın ilişkileri vardı. Steno'nun belirttiği gibi *Marc'Aurelio* senaryo yazarlarıyla yönetmenler için bir tür okul gibiydi. Fellini'yle öbürlerinin resimli öyküler için yazdığı, göz önünde canlandırma gerektiren gülütler, bir tür sinema öncesi gülmeceyi yürürlüğe sokuyordu; sonradan bu en geniş anlatımını yalnızca Fellini filmlerinde değil aynı zamanda 1950'lerle 1960'larda çekilen ve *commedia all'italiana* adıyla anılan en önemli İtalyan güldürü filmlerinin çoğunda bulmuştur. Aslında 1940'larla 1950'lerde *Marc'Aurelio*'da çalışan yazarlar, Faşist dönemin son yıllarında ve savaş sonrasının hemen sonrasında İtalya'nın en önemli senaryo yazarları olup çıkacaklardır. Bu kişilerin arasında Steno'nun yanı sıra, Vittorio Metz, Cesare Zavattini, Age (Agenore Incrocci), Ruggero Maccari, Ettore Scola, Furio Scarpelli ve (sonradan Fellini'nin çektiği *Toby Dammit, Fellini Satyricon, Roma* ve *Casanova* adlı filmlerin senaryosunu yazan) Bernardino Zapponi de bulunuyordu. Tullio Kezich'in anlattıkları uyarınca Fellini 1939'la (son katkısının tarihi olan) 25 Kasım 1942 arasında *Marc'Aurelio*'ya yedi yüz kadar farklı türde çalışmasını vermiştir; arasında çizgi romanların, gagların, bir süre kaleme aldığı gülmece yazılarının da bulunduğu bu çalışmaların toplamı iki bin sayfadan fazladır.[33] Derginin gülmece anlayışı tam anlamıyla Roma'ya özgü, biraz kaba saba ama aynı zamanda çok yönlüydü. Havası *Marc'Aurelio*'nun savaş yıllarında sık sık saldırdığı ama aynı zamanda farkında olmadan kendisine örnek aldığı İngiliz *Punch* dergisininkinden çok farklıydı.

Marc'Aurelio'daki işi Fellini'nin, film yapımcılığına özgü bir tür takım çalışması etkinliğiyle tanışmasına yol açmıştı. Yazı işlerinde çalışanlar düzenli aralıklarla buluşuyor ve senaryo yazarlarının film öyküsünü kurmak için işbirliğine girmeleri gibi, dergide çıkacak yazıları hep birlikte çalışarak oluşturuyorlardı. Başlangıçta deneyim-

[33]Kezich, *Fellini*, sayfa 50, 57.

siz Fellini, görece kolay ama sıkıcı işleri tamamlayarak —karikatürlere alt yazılar, gülünç sözler ve ufak şakalar yazarak— yeteneğini kanıtlamak zorunda kalmıştı. Bu deneme dönemini başarıyla atlattıktan sonra ara sıra adını kullanmadan kısa yazılar yazmasına izin verilmişti. Sonunda pişip olgunlaşan Fellini'ye kendi imzasını kullanma hakkı verilmiş ve benzer konular üzerine kurulu yazılar yazmasına, mizah bölümleri hazırlamasına olanak tanınmıştı; bu onun gazetecilikte olgunluk dönemine girdiğini gösteren en sahici kanıttı.[34] Bu aşamada Fellini'nin adı binlerce dergi okuru tarafından iyice tanınır olmuş, mizah yazarı olarak ünü pekişmişti.

Fellini'nin ileride filmlerinde kullanacağı hemen ayrımına varılan kendine özgü konuların çoğunun oluşum aşamasındaki biçimi, *Marc'Aurelio*'ya yazdığı bölümlerde ve 1941-1943 arasında çeşitli radyo programlarına verdiği öykülerde kolayca görülebilir. Fellini'nin bir reklâm filmini işleyiş biçiminden daha önce söz etmiştik. Fellini'nin yazdığı, akla ilk filmlerini getiren birkaç öykü sevdanın ve taşra yaşamının acı tatlı yanlarını betimler. Bu ilişkinin en çarpıcı biçimi bir öykü üçlemesinde görülür; bunların adları *Primo Amore* (*İlk Aşk*, 9 Kasım 1940'la 11 Ocak 1942 arasında yazılmış on sekiz bölüm), *Piccoli fidanzati* (*Genç Nişanlılar*, 29 Mart 1941'le 1 Temmuz 1942 arasında kaleme alınmış altı bölüm) ve *Oggi sposi* (*Günümüzün Evli Çiftleri*, 1942'de 28 Şubatla 22 Nisan arasında tamamlanan on iki yazı) olarak sıralanmaktadır. İlk anlatı kümesinde Fellini Bianchina adında tertemiz, kötülükten uzak bir genç kızla öyküyü anlatan Federico arasında yaşanmış "gençlik aşkı" denebilecek şu yeniyetmelere özgü epey çocuksu bir sevda ilişkisini betimler. Taşralıların evlilik ve sevda karşısında takındıkları tutumu kıyasıya alaya alan ilk filmlerinin tersine, ilk öykülerdeki bu gizli alay biraz daha yu-

[34]Bernardino Zapponi'nin, yazı işlerindeki çalışma yöntemlerine ilişkin tanımlaması Pieri, "Federico Fellini écrivain du *Marc'Aurelio*" adlı yazıdan aktarma, sayfa 21.



6: Fellini'nin *Marc'Aurelio* dergisine çizdiği kendine özgü nitelikler taşıyan ve *Toby Dammit*'in sonunu önceden haber veren karikatürü. Karikatürün altında şu sözler vardır: "*Akıl Yatan Yanlışlar*: Hay aksi! Adamcağızdan balon alacağıma, balon satan adamcağızı almışım!"

muşaktır çünkü bunlarda olup bitenleri, yetişkin deneyimi kazanmış birinin bakış açısından anlatan ve Fellini'nin İtalyan taşrasını işlediği daha sonraki yapıtlarının çoğunda görülen bilge öykücü bulunmamaktadır. Bununla birlikte Fellini'nin ilk filmlerinde, tamamlayıcı ögelerin en önemlilerinden biri olan yani öyküyü söylence olmaktan çıkartan gizli alaycılık bunlarda da yerini çoktan almıştır. Örneğin 30 Kasım 1940 tarihli "Pronto, Bianchina'da" ("Merhaba, Bianchina") öteki beni Federico'yla Bianchina arasında geçen kentler arası telefon konuşmasını anlatırken sevecenliği, gülmeceyi ve yergiyi karıştırarak hepsini birden kullanmıştır. Anlatının gülünçlüğü delikanlının telefon konuşması için kılı kırk yararak yaptığı hazırlıklarla konuşmanın yol açtığı beklenmedik sonuçların yan yana gelişinden kaynaklanır. Federico'nun, kız arkadaşıyla ikisini birbirinden ayıran o büyük uzaklığı aşarak sevgilisiyle kurmayı düşlediği romantik bağlantı, telefon kulübesinin pisliğiyle, kaba saba şişman bir adamın araya girmesiyle, Bianchina'nın "tatlı sesini" bastıran sürekli cızırtıyla ve uzun zamandan beri beklenen bu konuşma sırasında ortaya çıkan ucuz sıradanlıklarla altüst oluverir. Öykü, bütün parasını hiçbir işe yaramayan bu telefon konuşmasına harcayan anlatıcının, sağanak yağmur altında yüreği burkulmuş bir biçimde kalakalmasıyla son bulur. Romantik yanılsamanın acı tatlı gerçeklikle çatışması ve düşlerden yavaşça düş kırıklığına sürüklenmesi bize ister istemez Fellini'nin ilk dönem filmlerini —*Luci del varietà, Lo sceicco bianco* ve *I vitelloni*'yi— anımsatır.

Piccoli fidanzati yani nişanlılık döneminde Federico'yla Bianchina'nın yerini bazı öykülerde Roberto adlı bir delikanlıyla birkaç kadın kahraman (Nadia, Adrianella, Miralla) alır; öbür bölümlerse Bianchina'nın savaşa giden Federico'ya yazdığı mektuplardan oluşur. Fellini'nin düşsel kahramanları nişanlılığa ve evliliğe yaklaştıkça, başlangıçtaki masumiyetlerini yitirirler ve gittikçe artan bir karamsarlıkla irdelenirler. Örneğin kahramanları Roberto'yla Adrianella olan öyküde (6 Haziran 1942), Roberto bir

gün artık kızı sevmediğini fark eder. Başlangıçta, her ikisi de okuryazar olmadıklarından, birbirlerine boş sevda mektupları vermekte ve yazıya dökülmemiş içeriği düşlemekle yetinmektedirler. Bununla birlikte Roberto okuyup yazmayı öğrenir ve başka bir kızla evlenip iki çocuk babası olur; ama bu arada hâlâ okuma yazma bilmeden kalan eski sevgilisine boş mektuplar göndermeyi sürdürür, böylece sevgisinin bitmediğini yalancıktan kanıtlamış olur. Söz konusu anlatıyı ele alan birkaç eleştiri yazısından biri haklı olarak, gençlik sevdasına tutulma konusunu işleyen bu kısa öyküyle, Luigi Pirandello tarafından oyunlaştırılan ve ilk kez 1920'de sahnelenen *Lumie di Sicilia* (Sicilya'nın Kireçleri) adlı daha eski bir öykü arasındaki benzerlikleri vurgulamıştır.[35] Burada Fellini'yle Faşist İtalya'nın en etkili yazarlarından biri olan Pirandello arasındaki ilk ilişkiden söz etmek gerekir çünkü Pirandello'nun tiyatroda yeni gerçekçiliğe karşı çıkışı Fellini için yeni gerçekçilikten ve bunun toplumsal türevi olan film kahramanları kavramından uzaklaşmasını sağlayan bir örnek olmuştur. Pirandello'nun, sahnedeki kurmaca gerçekliğin içine kurmaca yerleştirme devrimi, Fellini'nin de sinema sanatında hikâye içinde hikâye anlatma araştırmalarına esin kaynağı olması açısından büyük önem taşıyan bir örnektir. Fellini'nin, filmleriyle Pirandello'nun oyunlarının karşılaştırılmasından hiç hoşlanmadığını sık sık dile getirmesine karşın[36] oyun yazarının, uğraş yaşamının başındaki sinema sanatçısı üzerindeki etkisi göz ardı edilemez. Pirandello'nun o dönemin İtalyan tiyatrosundaki önemi ve Giulietta Masina'nın başlangıçta tiyatro eğitimi aldığı göz önünde tutulursa, o zaman görsel imgeleminin kaynaklarının araştırılmasına bugün karşı çıksa da Fellini'nin, aslında Pirandello'nun yapıtlarını çok iyi

[35] Agy., sayfa 27.

[36] *Comments on Film*, sayfa 151'de, Fellini burada film şenlikleri, söyleşiler, lokantalarda çalınan müzik, ketçap ve "sürekli Brecht'ten söz eden insanları dinlemek" gibi hoşlanmadığı şeyleri sayarken bunların arasına Pirandello'yu da katmıştır.

bildiği düşünülebilir; karşı çıkışının nedeniyse bu tür bir araştırmanın yaratıcılığını mekanik bir benzetme ve öykünme işlemine indirgeyeceğini düşünmesidir.[37]

Oggi Sposi adını taşıyan toplu öykülerin üçüncüsünde Fellini, Federico'yla Bianchina'ya bir kez daha döner ve evliliklerinin düşsel öyküsünü anlatır: balayı dönemlerinden, birlikte oldukları ilk geceden, yeni evlerine ve dostlarının arasına dönüşlerinden söz eder, mutfaklarını betimler, ilk yıldönümlerini anlatır. Fellini'nin anlatısındaki hava artık epey ciddileşmiştir. Gençlik sevdasından evliliğe geçip sorumluluk yüklenmeyi insanın masumluğunu ve saygınlığını yitirmesi, içindeki potansiyeli açığa çıkartması olarak yorumlar. Genç çift kaçınılmaz bir biçimde kentsoylu aile yaşamındaki kaskatı geleneklerin ve tekdüzeliğin tuzağına düşer. Gene, genç çiftin yanılsamalarıyla karşılaştıkları iğrenç gerçekliğin yan yana gelişi Fellini'nin ilk filmlerindeki konuların göstergesi gibidir: çiftin uzun zamandan beri beklediği balayında, düşledikleri gibi gösterişli oteller, pahalı yataklı trenler yoktur, sokak kedilerinin kaynaştığı Venedik pislik içindedir; kentin karanlık kanallarında çıkılan romantiklikten uzak gondol gezisiyse deniz tutmasıyla sonuçlanır. Federico'yla Bianchina adlarının kısaltılmış biçimi Cico ve Pallins ilk kez bu öykülerde ortaya çıkmış ve birkaç yıl sonra aynı kahramanlardan esinlenerek yazılan küçük radyo oyunlarında yeniden kullanılmıştır. Bununla birlikte bu öykülerin içindeki evlilik kurumunun karanlık görünümü, *Lo sceicco bian-*

[37]Kezich'in yazdığı yaşamöyküsünde (sayfa74-75) Masina daha dört yaşındayken akrabalarının tiyatroda perde arasında onu Pirandello'yu görmeye götürdükleri belirtilir. (Gruppi universitari fascisti'nin desteklediği bir tiyatro topluluğu olan) Teatro Guf'un sahneye koyduğu bir oyunun provası sırasında, Pirandello'nun *Vestire gli ignudi* adlı yapıtından bir sahne okuyan Masina tiyatro okuluna kabul edilmiştir. Sahnedeki ilk rollerinden birinde, Pirandello'nun *All'uscita* adlı yapıtını da kapsayan izlencede bir yosmayı canlandırmıştır. Bundan sonraki iki bölümde görüleceği üzere Fellini 1940'larla 1950'lerin başlarında öykülerini yazdığı filmlerde ve uğraş yaşamının başlangıcındaki birkaç yapıtında eşine neredeyse sürekli yosma rolü vermiştir.

co'daki *Ivan'la Wanda* ve *I vitelloni*'deki Fausto'yla Sandra gibi aynı ölçüde mutsuz olan ilk Fellini kahramanlarının betimlenmesinde de yeniden ortaya çıkar. Federico, bir zamanlar kendisiyle baş başa kalmayı ancak düşlerinde görebildiği Bianchina'ya karşı artık "hiçbir şey" duymamaktadır (4 Mart 1942); Bianchina'nın sonsuza kadar karısı olarak kalacağını anladığı zaman büyük bir korkuya kapılır (18 Mart 1942).[38] Bütünüyle başarıya ulaşmış ve her iki yanı da hoşnut eden evlilikler, Fellini'nin uzun meslek yaşamı boyunca çektiği filmlerin hiçbirinde yer almamaktadır; ayrıca bu konudaki görüşlerinin özü bugün de, eski anlatılarında öne sürdüklerinden pek de değişmiş görünmemektedir.

Fellini'nin 7 Aralık 1940'la 4 Ekim 1941 arasında *Marc'Aurelio*'ya hazırladığı kırk yazılık bir başka sevilen bölümün adıysa *Seconda Liceo*'ydu (*Ortaokul*). Bu bir taşra ortaokulunun, özyaşamöyküsünden esinlenilerek yaratılmış öyküsüydü ve bir yandan Fellini'nin delikanlılığında başından geçenleri yansıtırken bir yandan da faşizmin gölgesinde sürüp giden okul yaşamının anlatıldığı *Amarcord*'daki ünlü yerginin de sanatsal öncülünü oluşturuyordu. Fellini anlatısında sürekli yinelenen ögelerden biri daha —yani deneyimsiz bir yeniyetmenin cinsellikle, bir taşra sinemasının karanlığında kendisinden yaşça daha büyük olan ve cinsel açıdan olgunlaşmış bir kadın aracılığıyla tanışması— gene bu dizide yer alan 12 Şubat 1942 tarihli eğlenceli bir yazıda betimlenir. Cinsellikle bu biçimde tanışma birçok Fellini filminde sürekli yinelenir. *I vitelloni*'de Fausto sinemada çekici bir kadınla tanışır ve sokakta ondan bir buluşma sözü koparmaya çalışır ama başaramaz. *Roma*'da öykücü, eczacının karısının sinemada ışıklar söndüğü zaman erkeklerin kendisine dokunmasına izin verdiğinden söz eder; filmde bu kadın sonradan boynuzlu imparator Claudius'un oynak karısı Messalina'ya dönüşür. Sinemada yaşanan ilk cinsellik deneyiminin en unutulmaz olanı belki de, *Amarcord*'

[38]Pieri, "Federico Fellini écrivain du *Marc'Aurelio*," sayfa 31-32.

daki sigara dumanıyla dolu sinemada genç Titta'nın güzel Gradisca'yı baştan çıkartmaya çalıştığı ama yüz kızartıcı bir biçimde başarısızlığa uğradığı sahnedir. *Secondo Liceo* öykülerinde, oğlan çocuklarının yaşadığı bu serüvenlerin kahramanı Fellini'nin kendisidir (öykülerde adı Federico ya da Fellini olarak geçer) buna karşılık *Roma*'da ya da *Amarcord*'da öyküler asla öznenin ağzından anlatılmaz. Ayrıca Fellini doğup büyüdüğü Rimini olarak görülen yere ve zamana yerleştirdiği bu eğlenceli öykülerin bütünüyle kurmaca olduğunu vurgulayıp durur: "İnsanın bir sanat yapıtını nasıl yarattığını bilirsiniz...Yaratım asla uydurma değildir ama doğru da değildir. Bu her şeyden önce ve yalnızca kendisidir. Masallarımın uyduruk olup olmadığını öğrenmeye çalışmak da nereden çıktı! Hangi bakış açısından? Elbette hepsi doğru. Salt uyduruldukları için bütün öbür gerçekliklerden daha doğru olup çıktılar işte."[39]

26 Ekim 1940'la 1942 sonları arasında yazılmış seksen farklı yazıdan oluşan ilginç bir bölümse *Coma si comporta...l'uomo* (Bir Erkek Nasıl Davranır...) başlığını taşır; buradaki "erkek" neredeyse her zaman yazarın kendisidir. Örneğin Kasım 1940'da yazılan *Come si comporta...l'uomo al cinematografio* (Sinemada...Bir Erkek Nasıl Davranır) adlı bölümde, sinema salonunun, Fellini'nin görüşü uyarınca cinsel düşlemlerin özgürce dışa vurulabileceği o karanlık büyülü ortamında, yanında oturan kadına yavaş yavaş yanaşan bir erkeğin düşüncelerine ilişkin son derece ilginç olan öznel bir bakış açısıyla karşılaşırız.[40] Fellini'nin karanlık sinema salonunun insana düş gibi gelen havasına her zaman olağan cinsel yasaklamaların üstesinden gelinebilecek bir yer gözüyle bakmasına ilişkin olarak bir kanıt gerekirse diye verdiğimiz örneğin yanı sıra, bu bölümde yer alan *Come si comporta...l'uomo quando deve scrivere questa rubrica* (Bu Bölümü Yazmak Zorunda Kalan Bir Erkek...Nasıl Davranır) başlıklı yazının da bir başka

[39]Pieri, "Aux sources d'*Amarcord*," sayfa 20-21'deki aktarma.

dokundurmalı "anlatı içinde anlatı" olduğunu da ekleyebiliriz; bu bize ister istemez Fellini'nin sinemada olgunluk döneminde çektiği *8.1/2, Block-notes di un regista, Roma* ya da *Intervista* gibi özdüşünümsel, "kurmaca içinde kurmaca" anlatan yapıtlarını anımsatır.

Fellini'nin *Marc'Aurelio* için yaratıp yazdığı çeşitli bölümler içinde hiçbiri 26 Temmuz 1939'da başlayıp 1941 yılı boyunca süren ve Mussolini İtalya'sıyla birleşen Eksen birlikler için Almancası da bulunan bölüm kadar beğenilip sevilmemişti. Bu bölümler *Ma tu mi stai a sentire?* (*Beni Dinliyor musun?*) başlığını taşıyordu; buradaki çeşitli parçalar yazarın ağlamaklı ve romantik bir dille ele aldığı, capcanlı bir biçimde gülünçleştirilmiş, birbirinden farklı yüz kadar kahraman üzerine kurulmuştu — bu kişiler arasında bir güldürü yıldızı, beyaz gömlekli bir garson, bir ailenin hanım dostu, yapay gülümsemesiyle bir papaz, eski bir okul arkadaşı ve başkaları bulunuyordu. Karşılıksız kalan ergenlik sevdalarının acı tatlı etkilerine değinen bu parçalar, Fellini'nin eski yazılarında yaptığı gibi kaçınılmaz olarak akla, onun ilk filmlerinin kendine özgü niteliğini yani İtalyan taşra yaşamından alınmış, görünüşte insana anlamsız gelen olayların ayrıntılı betimlemesini getirir.[41]

Fellini'nin gag yazarı olarak gittikçe daha fazla farkına varılan yeteneği ve *Marc'Aurelio*'nun yazı kuruluyla kurduğu ilişkiler göz önüne alınırsa bu delikanlının, sonunda talihini yazılarıyla iki sevilen kitlesel eğlence dalında da denemesinin büyük olasılıkla kaçınılmaz olduğu anlaşılır; bunlar Roma'da çıkan bir gülmece dergisinin üstün yaratıcılığıyla faşist İtalya'da besleyip büyüttüğü iki eğlence kaynağıdır: yani sinema ve herkesçe sevilen radyo programlarıdır.[42] Fellini'nin, 1940'da başlayıp 1943'de Faşist

[41]Bölümlü öykülere ilişkin örnekler için bak., agy., sayfa 101-2, 104-5 ve Chiesa, *Antologia del "Marc'Aureilo"* 1931-1954, sayfa 247-48, 256-59, 272-73.

[42]Fellini'nin radyo çalışmaları için bak., Kezich, *Fellini*, sayfa 60-72; irdelemelerim bu kitaba dayanmaktadır.

yönetimin çöküşüne kadar süren, çeşitli radyo izlencelerine verdiği senaryo öyküleri genellikle, *Marc'Aurelio*'ya yazdığı parçaların konularıyla üslûbundan pek de farklı değildir. Bununla birlikte asıl ilginç olan şey, söz konusu radyo senaryolarının, yönetmenin olgunluk dönemindeki bazı yapıtlarına kılavuzluk edecek birtakım önemli düşünceler barındırmasıdır. Örneğin 24 Nisan 1941'deki bir radyo yayını için yazdığı senaryoda "yoksulların sineması gördükleri düşlerdir," tümcesi yer alır; buna karşılık 22 Mayıs 1941 tarihli senaryosunda Fellini'nin gelecekteki başyapıtı *Lo sceicco bianco* adlı güldürüsünün konusu derli toplu bir biçimde özetlenmiştir: "Ama düşler gerçekliğe dönüşünce, bunlar hiç kimseyi mutlu etmez."[43] Savaştan hemen sonra, yani 17 Kasım 1946'dan başlayıp 1947'nin ilk aylarına kadar süren dönemde Fellini *Marc'Aurelio*'ya yazdığı (*Primo amore, Piccoli fidanzati, Oggi sposi* adlı) ilk öykülerinde geliştirdiği ögelere geri döner ve bunlardan yola çıkarak Pazar akşamları yirmi dakikalık sürelerle yayımlanan "Le avventure di Cico e Pallina" başlıklı çok sevilen bir radyo izlencesi yaratır. Burada Pallina'ya düşen bölümü, 1943'den beri Fellini'nin eşi olan Giulietta Masina okuyordu. Bununla birlikte o zamana kadar Fellini sinema dünyası için de düzenli olarak yazmaya başlamış ve ünlü bir gazeteci olma düşlerini bir yana atmıştı.

[43]Radyo senaryolarından aktarılan ve Kezich'in yaşamöyküsünü yazarken ele aldığı bu iki tümce için bak., agy., sayfa 62.

İKİNCİ BÖLÜM

YENİ GERÇEKÇİLİKTE ÇIRAKLIK DÖNEMİ

SENARYO YAZARI OLARAK FELLİNİ

Senaryo yanınızda taşıdığınız bavula benzer ama içini yolda aldığınız bir sürü şeyle doldurursunuz.[1]

YÖNETMEN OLARAK Fellini'nin sinemaya katkılarının hakkını tam anlamıyla vermek açısından insana anlaşılır gelen bir arzu nedeniyle Fellini incelemelerinin çoğu, onun meslek yaşamında aynı ölçüde önemli olan senaryo yazarlığını göz ardı etmiştir. Fellini'nin yaşamı boyunca çeşitli İtalyan ve uluslararası kuruluşlardan aldığı yüzlerce ödülün dışında, filmleri Amerika'da tam yirmi üç kez Oscar'a aday gösterilmiş ve bunlardan sekizi başarıya ulaşmıştır.[2] Yirmi üç adaylıktan sekizine Fellini'nin, Roberto Rossellini

[1]Federico Fellini, *E la nave va*, yay., Federico Fellini ve Tonino Guerra (Milano: Longanesi, 1983), sayfa 166; Kezich *Fellini*, sayfa 104'deki aktarma.

[2]Kazandığı Oscar ödülleri şunlardır: bunlardan dördü En İyi Yabancı Film (*La Strada*, 1956; *Le notti di Cabiria*, 1957; *8,5*, 1963; *Amarcord*, 1974); üçü En İyi Giysi Tasarımı (*La dolce vita*, 1961; *8,5*, 1963; *Casanova*, 1976, ödüllerini almıştır — bu filmlerden ilk ikisinde tasarımı Piero Gherardi, üçüncüsündeyse Danilo Donati yapmıştır). Aday gösterilen ama başarılı olamayan filmleri şunlardır: En İyi Özgün Senaryo, (*Roma città aperta*, 1946; *La strada*, 1956; *Amarcord*, 1975); En İyi Öykü ve Senaryo (*Paisà*, 1946; *I vitelloni*, 1957; *La dolce vita*, 1961; *8,5*, 1963); En İyi Uyarlama Senaryo Ödülü (*Casanova*, 1976); En İyi Yönetmen (*La dolce vita*, 1961; *8,5*, 1963; *Fellini Satyricon*, 1970; *Amarcord*, 1975); En İyi Sanat ve Sahne Yönetimi, (*La dolce vita*, 1961; *8,5*, 1963); En İyi Giysi

tarafından yönetilen *Roma città aperta ve Paisà* adlı yeni gerçekçilik filmlerine yazdığı senaryolarla kendi filmlerine yazdığı öyküler yol açmıştı. 1950'lerde asıl uzun filmlerini yönetmeye başlamadan önce Fellini kendisini İtalyan endüstrisinin en becerikli yazarları arasına sokmayı çoktan başarmıştı. On yıldan fazla süren bu önemli çıraklık dönemi, senaryo yazarlığı uzmanlığının geleneksel becerilerini birbirinden farklı çeşitli düzenlemelerle öğrenmesini sağlamıştı. Kazandığı bu deneyimler Fellini'nin çeşitli sinema üslûplarıyla tanışmasına yol açmıştır; Fellini'nin anlaksal gelişimi üzerinde bunların oynadığı önemli rolü göz önüne almazsak, kamera arkasına geçip kendi yapıtlarını yaratmaya başladığı zamanki sanatsal seçimlerini de pek fazla kavrayamayız.

İtalyan senaryoları bazı açılardan, geleneksel Hollywood stüdyo sistemi içinde yaratılanlardan farklıdır. Hollywood uygulamalarının tersine, yazınsal yapıt uyarlamaları İtalyan sinemasında görece azdır. Savaş sonrası dönemde İtalyan yapımlarının %80'i özgün senaryolara dayalıydı.[3] Bu yüzde Fellini'nin kendi yönetmenlik uğraşı boyunca da sürüp gitmiştir. Filmlerinden yalnızca dördü (yani *Toby Dammit, Fellini Satyricon, Casanova ve La voce della luna*) ya üstünkörü bir biçimde ya da ancak bu izlenimi uyandıracak ölçüde yazınsal kaynaklara dayanmaktadır; ayrıca bunlar özgün yapıtın ruhuna bağlı kalan sahici uyarlamalar olmaktan çok kendine özgü yorumlardır.

Tasarımı, (*Giulietta degli spiriti*, 1966; En İyi Renk, (*Giulietta degli spiriti*, 1966). Bu veriler Richard Shale, yay., *Academy Awards*, 2. Baskı'dan alınmıştır (New York: Frederick Ungar, 1982); yukarıda verilen tarihler filmlerin İtalya'daki gösterimleriyle örtüşmeyebilir; bunlar daha çok filmlerin incelenmek üzere Academy'ye gönderildikleri zamanlara denk gelmektedir.

[3]Marie-Christine Questerbert, *Les Scénaristes iteliens: 50 ans d'écriture cinématographique* (Renans: 5 Continents/Hatier, 1988) sayfa 9. Bu ilginç kitapta Fellini'nin senaryolar üzerinde birlikte çalıştığı belli başlı arkadaşlarına ayrılmış bölümler bulunmaktadır: Sergio Amidei, Ennio Flaiano, Tonino Guerra ve Tullio Pinelli.

İtalyan sineması hep aynı yönetmenlerle senaryo yazarları arasında uzun bir zamana yayılmış çok yakın bir işbirliğine dayalı olmuştur. Bunun sonucu olarak, senaryo yazarı yapımcıdan ya da çalıştığı stüdyodan daha çok yönetmene bağımlı olarak çalışır. Savaş sonrası İtalyan sinemasının tüm tarihi, bu tür takımların bakış açısından yazılabilir: Vittorio De Sica'yla Cesare Zavattini, Luchino Visconti'yle Suso Cecchi d'Amico, Rossellini'yle Sergio Amidei ve Fellini hep takım olarak çalışmışlardır; Fellini'nin işbirliğine girdiği kişiler arasındaysa Ennio Flaiano, Tullio Pinelli ve Brunello Rondi bulunmaktadır. Fellini'yle bu üç kişi arasında uzun zaman süren takım çalışması sanatsal anlaşmazlıklar ve zamanın kaçınılmaz akışı nedeniyle sona erdiğinde, yönetmen birkaç yıl boyunca gene aynı dostluk ilişkisi içinde Bernardino Zapponi, Tonino Guerra ve son olarak da Gianfranco Angelucci'yle çalışmıştı. Bu tür işbirliklerinin niteliklerini genellikle kurulan kişisel yakın arkadaşlıklar ve benzer düşünsel birikimler belirler. Ayrıca İtalyan yönetmenleri, öykünün ve senaryonun yaratımı boyunca neredeyse her zaman senaryo yazarlarıyla birlikte çalışırlar. Söz konusu yönetmenlerin çoğu, gönüllü yapımcılar ve uygun yönetmenlerle karşılaşana kadar senaryoları dolaştırıp duran olağan Hollywood uygulamasını kabul edilemez bulur. İtalyan öyküleriyle senaryoları, kendi dünya görüşüne yabancı olmayan ve sinema biçemiyle şaka anlayışından rahatsızlık duymayan bir senaryo yazarıyla iç içe geçmiş bir ilişki kurarak çalışan özgün bir yönetmen için biçilmiş kaftan gibidir. Pek sık rastlanmasa da, belirli bir yönetmen için düşünülmüş ya da yazılmış bir senaryo başkasına verilirse, ortaya çıkan film pek ender başarıya ulaşır. Fellini'nin 1957'de yazdığı *Viaggio con Anita* adlı senaryosunu Mario Monicelli'ye satmış ama Monicelli'nin çektiği film büyük bir düş kırıklığıyla sonuçlanmıştı.[4]

[4]Bu senaryonun İngilizce çevirisi için bak., Federico Fellini, "*Moraldo in the City*" and "*A journey with Anita*" yay. ve çev., John C. Stubbs (Urbana: University of Illinois Press, 1983). Özgün senaryo Tullio Pinelli'yle birlikte yazılmıştır; 1978'de Fellini film haklarını yapımcı Alberto

Bir İtalyan filminin serüvenlerle dolu uzun yolculuğu genellikle tasarım aşamasından başlayıp son kurguya kadar sürer ve yapımcının özgün *soggetto*'yu (konuyu ya da öyküyü) ya da *trattamento*'yu (geliştirimi) yani konuşmalara yer vermeyen buna karşılık kısa öykü biçimine çok benzeyen düzyazı anlatımını kabul etmesiyle gösterime girer. Soggetto çekilmesi düşünülen filmin havasını, belli başlı kahramanlarını ve baskın konularını kabataslak belirler. Öyküyü filme dönüştürme konusunda ortaya çıkabilecek (kamera açıları, çekim sayılarıyla türü, kurgulama üslûbu gibi) sinemaya özgü birtakım sorunlarla ya pek az ilgilenilir ya da bunlara hiç dikkat edilmez. Soggetto'dan *sceneggiatura*'ya (yani film öyküsüne ya da senaryoya) geçiş büyük bir değişim ve dönüşüm gerektirir. Öyküye konuşmaları eklemek ve her ayrımın konuyu nasıl ilerleteceğine biraz daha kesin olarak karar vermek işin en büyük bölümünü oluşturur; ama gene İtalyan sisteminde, bu aşama da filmin aslında nasıl çekileceği konusunda pek az yönlendirici olur. Senaryo yazarları genellikle bu tür teknik sorunları, geniş ayrımların birbirinden ayrı küçük parçalara nasıl bölüneceğine ve hangi tür çekimlerin yapılacağına günlük çekimler sırasında karar veren yönetmene bırakırlar. Kuşkusuz sahnelerle sekanslar arasındaki geçiş de yalnızca, çekim alanındaki iş bittikten sonra yapımın kurgu aşamasında kurgucuyu yönlendiren yönetmen tarafından seçilip ayıklanır. İtalyan yönetmenlerinin kurguya katkısı, Amerikalı yönetmenlerinkinden çok daha fazladır ve Ermanno Olmi gibi bazı İtalyan yönetmenler kendi filmlerini kendileri kurgular. Fellini'nin özgün senaryolarından bazıları, ele alırken göreceğimiz gibi, senaryo yazarının filmin yaratılış sürecinde izlenen özgül yönteme uygulayım açısından etkisi,

Grimaldi'ye satmış, o da filmin çekimini Monicelli'ye vermiştir. Başrollerinde Giancarlo Giannini ve Goldie Hawn'un oynadığı *Viaggio con Anita* 1979'da gösterime girmiş, Amerika'daysa 1981'de *Lovers and Liars* adıyla gösterilmiştir.

yönetmenden yönetmene değişir. Örneğin Rossellini'nin filmleri, büyük ölçüde yönetmenin çekim alanında uyguladığı doğaçlama yönetimiyle çekilmiştir; Rossellini'nin Fellini'den istediği senaryolardaysa pek az teknik ayrıntı bulunuyor, buna karşılık senaryo yazarlarına film öyküsünü kendi düşünceleriyle doldurma özgürlüğü tanınıyordu. Hollywood örneği üzerine yapılandırılmış kazanç amaçlı stüdyolarda çalışan yönetmenlerin durumundaysa, Fellini birtakım özel teknik öneriler getirmiş olabilir ama genellikle yönetmenin kendi özgün öykü akışını izlemiş ve Rossellini'yle çalışırken filmin içeriğinde çok büyük değişiklikler yapma özgürlüğüne sahip olmamıştır.

Soggetto'da yer alan ve özü yazınsal anlatı olan parçanın asıl özdeksel yapısı, İtalyan sceneggiatura'sında çekilecek film doğrultusunda çift bölüğe ayrılmış bir yazıya dönüşmüştür. Taslağın soldaki bölüğünde yazarlar öykünün gelişimini anlaşılır kılan gerekli bilgileri verirler (yani öykünün geçtiği yeri, zamanı, ortamın havasını, kahramanların tutumlarını vb. tanımlarlar); sayfanın sağ yanındaysa konuşmalar ve çekim sonrasında eklenecek ses kuşağının, tanımlamalarla birlikte ortaya çıkacak olan çeşitli ögeleri yer alır. Ennio Flaiano, soggretto'dan sceneggiatura aşamasına geçişin, okurları özellikle de yapımcıları düş kırıklığına uğrattığını söylemiş ve nedenini şöyle açıklamıştı:

> Öykü iyi kötü hemen tadına varılacak türden bir anlatıdır oysa senaryo henüz tamamlanmamış bir yapıtın, yani filmin iskeletidir. Her şeyin dönüştürülüp başkalaştırılmasını gerektirir: yazar öykünün geçtiği yerleri, kahramanları, durumları, tonları, sessizlikleri, yaklaşımları, dokundurmaları kafasında canlandırır; eylemlerle konuşmalar son derece dolaysız ve anlaşılır bir yol izliyormuş gibi görünse de okur bunların yerine kendi deneyimlerinden edindiği şeyleri koyar.[5]

[5] *Omaggio a Flaiano*'daki aktarma, yay., Gian Carlo Bertelli ve Pier Marco De Santi (Pisa: Giardini, 1987), sayfa 6.

Pier Paolo Pasolini de bir tür olarak ele aldığı senaryonun kuramsal tanımını yaparken aşağı yukarı aynı düşünceyi "Senaryo 'Başka bir Yapı Olmak İsteyen bir Yapıdır,'" diyerek dile getirmiştir. Fellini'nin *La notti di Cabiria* ve *La Dolce Vita*[6] adlı filmlerine, bazı konuşmaları hazırlayarak katkıda bulunan Pasolini bir senaryonun temel yapısının, henüz tamamlanmamış da olsa, bir başka

[6]Şimdi Indiana Üniversitesi Rare Books Lily Kitaplığında saklanmakta olan bu filmlerin özgün taslakları ve *Le notti Cabiria*'nın öyküsü listeye sırasıyla aşağıdaki gibi işlenmiştir: Federico Fellini, Tullio Pinelli ve Ennio Flaiano, "Le notti di Cabiria: sceneggiatura di Federico Fellini, Ennio Flaiano, Tullio Pinelli," Tas. 8 [Kutu 3, IIB]; Federico Fellini, Tullio Pinelli ve Ennio Flaiano, "Le notti di Cabiria: soggetto di Fellini, Flaiano, Pinelli," Pinelli Tas. 9 [Kutu 4, IIB-1]; Federico Fellini, Tullio Pinelli ve Ennio Flaiano, Brunello Rondi'nin katkısıyla, "La dolce vita: soggetto e sceneggiatura di: Federico Fellini, Ennio Flaiano, Tullio Pinelli: collaboratore alla sceneggiatura: Brunello Rondi," Pinelli Tas. 10 [Kutu 4, IIC-1]; Federico Fellini, Tullio Pinelli ve Ennio Flaiano, Brunello Rondi'nin katkılarıyla, "*La dolce vita* (secondo tempo)," Pinelli Tas. 11 [Kutu 4, IIC-2]. *La notti di Cabiria* ve *La dolce vita*'nın senaryoları yayımlanmıştır ama ilk filmin öyküsü yalnızca Pinelli Tas. 9'da bulunmaktadır (ayrıntılar için bak., aşağıdaki not 8). Roma'daki en önemli gazetelerin birinde son zamanlarda çıkan bir yazı, Pasolini belgelerinin Gabinetto Vieusseux, Floransa tarafından satın alındığını ve Via Maggio' daki Palazzo Corsini Suarez'de saklandığını duyurmuştur. Söz konusu yazı, *Le notti di Cabiria* ve *La dolce* vita adlı filmlerin senaryolarının bu belgeler arasında yer aldığını öne sürmektedir. ("Nasce l'archivo dedicato a Pasolini," *Repubblica,* 19 Ağustos 1989, sayfa 19). Bununla birlikte, Pasolini belgeleri henüz sınıflandırılmamıştır, ayrıca belgeleri bağışlayan ve Pasolini'nin mirasçısı olan Signora Graziella Chiarcossi'nin izni olmadan incelenememektedir. Pasolini'nin elinde Fellini senaryolarının son biçiminin bulunması pek olası değildir ama söz konusu belgelerin arasında şu sıralarda Lily Kitaplığında saklanan asıllarının karbon kopyası, ya da büyük olasılıkla, Pasolini'nin Fellini'ye verdiği sonradan da Fellini'nin Pinelli ve Flaiano'nun yardımıyla gözden geçirdiği konuşma bölümlerinin karbon kopyaları yer aliyor olabilir.

yapıta sürekli göndermede bulunmasına ve bunun sonucunda "biçim kazanma arzusuna"[7] dayandığına inanır.

Bir senaryonun ortaklaşa yazılması ve varlığını, Soggetto'nun geleneksel düzyazı kurmacasıyla bitmiş filmi oluşturan imgeler topluluğu arasında salınıp durarak sürdürmesi, özgün film öyküsünün çeşitli parçalarında yazarlığa yüklenen özel niteliği can sıkıcı bir soruna dönüştürür. Cesare Zavattini'nin söylediği bildirilen söz uyarınca yönetmenle senaryo yazarı arasındaki ilişki İtalyanların kahvaltıda içtiği *caffélatte*'ye (sütlü kahveye) benzer: bu bileşenlerinin birbirinden ayrılması son derece güç olan bir karışımdır. Bununla birlikte söz konusu durum, sanat tarihi öğretisi içinde, benzersiz olmayan bir konudur. Sinema tarihçileri birkaç kişinin yazdığı bir senaryoya, tıpkı sanat tarihçilerinin bir duvar resmi çemberini ya da Yeniden Doğuş dönemindeki geleneksel *bottega*'dan yani atölyeden çıkmış bir tabloyu çözümledikleri gibi yaklaşmalıdırlar. Atölyedeki usta gibi burada da son kararı yönetmen verir ama senaryo yazarlarının, ustalıklarına bakılarak yani sanat tarihçilerinin uyguladığından farksız bir yöntem kullanılarak ayırt edilen katkıları, çırak ressamlar tarafından yürütülen atölye tasarımlarının işlenmesiyle karşılaştırılabilir.

Senaristin birçok yazarla birlikte çalışarak ya öyküye, senaryoya ya da bitmiş filme katkılarının açık seçik anlaşılmasını engelleyen bir başka öge de filmin yapımında gerekli olan taslakların durumudur. Birçok durumda bu belgeler ya kaybolup gider ya da yönetmenler, yazarlar, yapımcılar, yapımcılık kuruluşları tarafından yok edilir. Bu tür özgün taslaklar yitip gidince de, senaryo yazarının öyküye, senaryoya ya da bitmiş filme katkısını anlatmaya çalışan kişi, söyleşiler ve anılardan elde ettiği ikinci elden kanıtlara bel bağlamak zorunda kalır. Neyse ki Fellini'nin

[7] *Heretical Empiricism* adlı yapıttaki aktarma, yay. Louise K. Barnett, çev., Ben Lawton ve Louise K. Barnett (Bloomington: Indiana University Press, 1988), sayfa 188.

durumunda, başkalarıyla işbirliği yaparak çalıştığı filmleri irdeleyen başvurulabilecek birçok ikincil yapıt vardır. Ayrıca araştırmacılar artık, Indiana Üniversitesi Lily Kitaplığı, Rare Books bölümünün, doğrudan doğruya Fellini'yle Tullio Pinelli'den son zamanlarda edindiği özgün *soggetti* ve *sceneggiature* taslaklarının yardımıyla Fellini'nin senaryo yazarı olarak ortaya koyduğu çalışmalara dayalı belgelere ulaşabilmektedir.[8]

[8]Lily Kitaplığında yer alan yazıların tam listesi için kaynakça bölümüne bakın. Bir yazar ve taslakların çoğunu daktiloyla temize çeken kişi olarak Pinelli bunların tarihsel değerini kavramakla kalmamış aynı zamanda yıllar boyunca hepsini bir araya getirip korumuştur. Böylece Fellini'nin 1940'larla 1950'lerde Pinelli'yle birlikte başka yönetmenler için yazdığı birçok senaryoyla öyküden geriye kalan birkaç belge yalnızca Pinelli tarafından saklanmıştır. Öte yandan kendisinin ya da başka yönetmenlerin geçmişteki tasarılarından arta kalanları saklamaktan nefret eden Fellini'den alınmış yazılar eksik, parçalar halinde ya da bu tür belgeler atılırken gözden kaçmış olanlardır. Yazınsal bakış açısından bunlar Fellini'nin sanatsal yaratıcılık çalışmaları sürecinin işleyişini gösteren değerli kanıtlardan daha az ilginçtir; bu tür belgelerin arasında, önemli filmlerinin yaratılışını açıklamamıza yardım eden son derece önemli çizimlerle taslaklar bulunmaktadır. Bu yazılı gereçlerin elden çıkarılması konusunda Fellini'nin meraksızlığına örnek olarak onun ancak 1989'da (yani Fellini'nin kendi işyerinde Lily Kitaplığına yollamak üzere arayıp bulduğu belgelere ek olarak Pinelli'nin gönderdiklerinin ayrıntılı bir listesini hazırlayıp kendi elimle gönderdikten bir yıl sonra) Fellini'nin yazılı olarak *La Strada*'nın özgün soggetto'sunun yitirildiğini öne sürmesi gösterilebilir. (Fellini, "*I vitelloni*" e "*La strada*" [Milano: Longanesi, 1989], sayfa 175). Bununla birlikte Pinelli La strada soggetto'larının çeşitli biçimlerini özenle korumuştur: bunlar Lily Kitaplığında Federico Fellini ve Tullio Pinelli, La Strada, Pinelli Taslak 7 (Kutu 3, IIA); Federico Fellini ve Tullio Pinelli, "*La strada*: soggetto e sceneggiatura — Tullio Pinelli/Federico Fellini," Pinelli Taslak 5 (Kutu 2, IE) başlıkları altında sınıflandırılmıştır. Pinelli'den alınan belgeler arasında *La strada*'nın birkaç özgün senaryo taslağı daha vardır; bunların içindeyse, sırasıyla, yukarıda Pinelli Taslak 5 (Kutu 2, IE) olarak dizelgeye alınanla birlikte

Fellini'nin gazetecilikten senaryo yazarlığına geçişi doğrudan doğruya *Marc Aurelio*'nun yazı kurulundaki konumunun sonucudur. Dergi yazarlarından birkaçı gaglara, konuşmalara ve Cinecittà'da çekilen çeşitli güldürü filmlerinin senaryolarına düzenli olarak katkıda bulunuyorlardı. Fellini gazeteciliğe adım attığı sıralarda yapmak zorunda kaldığı gibi, bu yeni etkinliğe de imzasız gaglarla başlamış, sonradan adım adım ilerleyerek kendi adını yazıp öbür yazarlar ve yönetmenlerle sanatsal işbirliğine girecek duruma gelmişti. Gag yazarları yalnızca filmlerde ve radyo güldürülerinde değil aynı zamanda çok beğenilen *avanspettacolo* gösterilerinde de son derece önemli bir rol oynuyorlardı. Birçok açıdan Amerika'daki taşlamalı güldürü gösterilerinin benzeri olan bu özgün İtalyan gösteri tiyatrosu, belli başlı kent sinemalarında filmler gösterime girmeden önce sahneleniyordu ("gösteriden önce" adını taşımasının nedeni işte buydu). Fellini'nin tanıtımda adının geçmediği ilk çalışmaları, Mario Mattoli tarafından, Erminio Macario'nun komedi yeteneğini öne çıkartmak üzere çekilen üç güldürü filmine yazdığı gaglardır: söz konusu filmler, *Lo vedi come sei?* (1939), *Il pirato sono io* (1940) ve *Non melo dire!* (1940) adlarını taşıyordu. *Marc'Aurelio*'dan gelen üç yazarın —yani Steno'nun, Metz'in ve Marcello Marchesi'nin— adlarının tanıtım yazılarında

başka bir taslak daha bulunmaktadır; Federico Fellini ve Tullio Pinelli, Pinelli Taslak 7 (Kutu 3, IIA) başlığı altında sınıflandırılmasına karşın bu taslak yukarıda sözü edilen aynı listedekinden farklıdır. Lily Kitaplığı'nda Pinelli Taslak 8 (Kutu 3, IIB) yer alan özgün taslak belgesini de içeren *Le notti di Cabiria*'nın yayımlanmış senaryosunun önsözünde Fellini şunları söylemektedir: *Le notti Cabiria*'nın özgün geliştirimini ya saklamadım ya da bulamıyorum. İçten olmak gerekirse böyle bir şey yazıp yazmadığımızı bile artık anımsamıyorum" (Federico Fellini, *Le notti di Cabiria* [Milano: Garzanti, 1981], sayfa 5). Aslında Pinelli'nin Lily Kitaplığı'na verdiği belgeler arasında öykünün ve senaryonun özgün taslakları vardır ve bunlara daha önce dipnot 6'da Pinelli Taslak 8 (Kutu 3, IIB) ve Pinelli Taslak 9 (Kutu 4, IIB-I) biçiminde göndermede bulunulmuştur.

baş senaryo yazarları olarak geçmesi son derece önemlidir. Başlangıçta komedi senaryolarıyla özdeşleştirilen Fellini, aynı zamanda Alfredo Guarini'nin çektiği *Documento Z3* (1942) adlı filmin senaryosuna da katkıda bulunmuş ama tanıtımda adı gene kullanılmamıştı; bu, savaş döneminde İtalyanların Yugoslavya'daki haber alma örgütünü anlatan bir öyküydü.[9] Fellini'nin Roma avanspettacolo'da ve komedi tiyatrosunda çalışanlarla yakın bir ilişki içinde oluşu, onun o sıralarda herkesin sevdiği bir komedi oyuncusu olan Aldo Fabrizi'yle sıkı bir arkadaşlık kurmasına yol açmıştı. Fellini'nin tanıtımlarda adı kullanılmayan gag yazarlığından bir sıçrayışta Fabrizi'nin üç güldürü filminde senaryo yazarı olarak tanıtılmasına geçişinde kuşkusuz bu oyuncunun büyük payı vardır. Mario Bonard'ın *Avanti c'é posto* (1942) adlı filminin tanıtım yazılarında senaryo yazarı olarak, Fabrizi, Piero Tellini ve Zavattini'nin yanı sıra Fellini'nin de adı geçmektedir. Anna Magnani ve Fabrizi, *Roma città aperta*'daki olağanüstü oyunculuklarından önce Bonard'ın çektiği *Campo de' fiori* (1943) filminde ilk kez bir araya gelmişlerdi, bu filmin oyuncuları arasında Napolili tiyatrocu bir ailenin üyesi olan ve sonradan Fellini'nin *Luci del varietà* ve *Le tentazioni del Dottor Antonio* adlı iki filminde daha rol alan Peppino De Filippo da vardı. *L'ultima carrozzella* (1943) adlı, Mario Mattoli'nin yönettiği, oyuncular arasında Magnani'nin bulunduğu, yönetmen yardımcılığını Leo Catozzo'nun yaptığı filmse bunların üçüncüsüydü. Sonradan Fellini'nin *8,5* adlı filminin kurgucusu olarak ünlenen Catozzo, "Catozzo dikişi"

[9]Fellini'nin çeşitli yönetmenlerin yapıtlarına katkısını gösteren en güvenilir liste aşağıdaki kitaplarda yer almaktadır: Kezich, *Fellini*; Stefano Masi ve Enrico Lancia, *I film di Roberto Rossellini* (Roma: Gremese Editore, 1987); Callisto Cosulich, *I film di Alberto Lattuada* (Roma: Gremese Editore, 1985); Alberto Farassino ve Tatti Sanguineti, *Lux Film: Esthétique et système d'un studio italien* (Locarno: Éditions du Festival international du film de Locarno, 1984); Ugo Pirro, *Celluoide* (Milano: Rizzoli, 1983).

adıyla anılan son derece yalın ama devrim niteliğinde bir buluşa imza atmış, böylece kurgucular sıradan yapışkan bantlarla elde ettikleri aseton bağlantılarının yerine bu yöntemi geçirmişlerdir. Catozzo'nun, film tarihçileri tarafından pek az bilinen bu buluşu, 1960'larda ortaya çıkan ve filmlerin kurgulanmasında devrim niteliği taşıyan değişimlerin çoğuna teknik temel oluşturmuştur. Fellini'nin meslek yaşamına usta bir senaryocu olarak attığı ilk adıma damgasını vuran şey Fabrizi'nin son derece başarılı üç komedi filmine katılması olmuş ama öte yandan, *Cinema* dergisinde çalışan ve çelişkili bir biçimde zorbanın oğlu Vittorio Mussolini tarafından korunup gözetilen solcu eleştirmenlerin bu tasasız hoş filmlere yönelttiği şiddetli eleştiri saldırıları, gerçekçilik akımının İtalyan sinemasında oynaması gereken rol konusunda savaş sonrasının sert tartışmalarını başlatmıştı bile. Bu tartışmalar, 1954 Venedik Film Şenliğinde Fellini'nin *La strada*'sıyla Luchino Visconti'nin *Senso* adlı filmine ilişkin çatışmalarda doruk noktasına ulaşmıştı.[10]

Savaşın gittikçe şiddetlenmesiyle birlikte, Fellini zamanını film senaryoları yazmak ve taslaktan iki adım önde olmak arasında bölüştürmüştü. 1942'yle 1943 arasında Fellini, Vittorio Mussolini'nin yönettiği ve Rossellini'yle ilk kez karşılaştığı Alleanza Cinematografica Italiana adlı kuruluşta çalışıyordu. Fellini, Emilio Salgari'nin serüven romanlarından türetilmiş ve geçici adı *Gli ultimi Tuareg* olan, Gino Talamo'nun yönettiği bir filmde çalışmak üzere Trablus'a gönderilmişti. Bu talihsiz filmin yapımında önemli bir rol oynayan Guido Celano'nun söylediğine göre, Filmin senaryosunu Fellini yazmıştı. Konusu çölde geçen bu açık hava yapımı, Amerikalıların Kuzey Afrika'ya girmesiyle kısa kesilmiş ve Trablus'un Ocak 1943'te İngilizlerin eline geçmesinden hemen önce, Fellini bir Alman askeri uçağında kendisine bir yer bulmayı

[10]Bak., Kezich, *Fellini*, sayfa 94-95.

başarmış ve Müttefik güçlerden kaçmak için dalgaların üzerinden kayarcasına giden uçakta tüyler ürpertici bir yolculuğun ardından Sicilya'ya ve görece güvenliğe kavuşmuştu. Celano, Talamo hastalanınca birkaç sahneyi Fellini'nin çektiğini de söyler.[11] Eğer oyuncunun anlattıkları doğruysa, o zaman Fellini kamera arkasına ilk kez bu yarım kalan filmle geçmiş demektir.[12] Fellini'nin delikanlılığında, çizgi romanlardaki serüvenlere duyduğu hayranlık, onun neden, komedi türünde çalışmayı bırakıp talihini, en azından iki kez (*Documento Z3* ve *Gli ultimi Tuareg* gibi örneklerde) casusluk ve serüven öykülerinde denemeye karar verdiğini açıklamaktadır.

Fellini'nin Aldo Fabrizi ve Roberto Rossellini'yle rastlantısal karşılaşması, bunun ardından da aralarında kurulan arkadaşlık onu, Faşist yönetimin çöküşü ve Rossellini'nin çektiği *Roma città aperta* adlı filmin ortaya çıkışıyla başlayan İtalyan sinema kültüründeki

[11]Celano'nun bu olaya ilişkin anlatısı için bak., Francesco Savio, *Cinecittà anni trenta: parlano 116 protagonisti del secondo cinema italiano* (1930-1943) (Roma: Bulzoni Editore, 1979), 1:304.

[12]Fellini'nin kamera arkasındaki ilk çekimleri için anlatılan öbür öyküler Celano'nunkinden farklıdır. *Celluloide*'de (sayfa 161) Pirro Fellini'nin kamera arkasına ilk geçişinin, Luigi Comencini'nin tamamladığı, 1951'de gösterime giren *Persiane chiuse* adlı filmde (*Cinema* dergisinde çalışan ve Fellini'nin uğraş yaşamının başında yazdığı senaryolarla yönettiği filmlere karşı çıkıp duran aydınlardan biri olan) Gianni Puccini'nin yerini aldığı zaman olduğunu söyler. Bu filmin Fellini, Pinelli ve Puccini tarafından yazılan 108 sayfalık sogettosu şimdi Lily Kitaplığında, Federico Fellini, Tullio Pinelli ve Gianni Puccini, "Persiane chiuse," Pinelli Taslak 15 (Kutu 5, IID) biçiminde sınıflandırılmış olarak durmaktadır. Comencini'nin filminin tanıtımında öykünün Leo Benvenuti ve Piero De Bernardi tarafından, senaryonunsa Massino Mida, Gianni Puccini, Franco Solinas ve Sergio Sollima tarafından yazıldığı belirtilmekte ama Fellini'nin ya da Pinelli'nin adı geçmemektedir (bak., Jean A. Gili, *Luigi Comencini* [Paris: Edilig, 1981], sayfa 19-21, 121). Bununla birlikte Fellini'nin kamera arkasındaki ilk çalışmasının, *Paisà* adlı filmin Floransa bölümlerinde Rossellini'nin yerini aldığı zaman olduğunu söyleyen Tullio Kezich'in sözleri doğrudur. (*Fellini*, sayfa 126).

entelektüel mayanın içine katıvermiştir. Roma 4 Haziran 1944'te General Mark Clark'ın kumandasındaki Beşinci Ordu tarafından kurtarılmış ama çizme biçimli İtalyan coğrafyası ve azgın Alman direnişi Müttefiklerin İtalya'yı sıkıştırmasını yavaşlatınca, sinemada çalışanlar da aralarında olmak üzere bütün İtalyanlar doğal olarak savaştan başka bir şey konuşmaz olmuşlardı. Herkesin anlatmaya değer bir savaş öyküsü vardı. 29 Ekim 1943'te Alman devriyeleri üniformasız gezen İtalyanları gözaltına aldığı sırada ansızın tutuklanan Fellini'nin yaşamınıysa espri anlayışı kurtarmıştı. Kendisini asker kaçağı olarak ölüm cezasına çarptırılmaya ya da Eksen güçlerin yanında zorla askerlik yaptırmaya götürecek olan kamyona bindirileceği sırada, Fellini bir Wehrmacht subayını tanıyormuş gibi yapmış, onu "Fritz, Fritz!" diyerek büyük bir içtenlikle kucaklamış, Fellini'yi subayın arkadaşı sanan Almanlar da kendisini almadan kamyona binerek çekip gitmişlerdi. Sonra subaydan kendisini başka biriyle karıştırdığını söyleyerek özür dileyen Fellini tabanları yağladığı gibi Via Margutta yakınlarında güvenli bir yere sığınmıştı; batıl inançların etkisinde kalan bir yapısı olduğu düşünülürse, Fellini'nin bugün de orada yaşaması bir rastlantı sayılmasa gerek.[13] Sinema savaşın yarattığı yıkımdan ve bunun sonucunda ortaya çıkan karmaşadan kurtulup yavaş da olsa henüz toparlanmaya başlayamadığı, yönetimin radyo izlenceleri yayından kaldırıldığı ve avanspettacolo tiyatrosu darmadağın edildiği için, yaşamını sürdürmeye çabalayan Fellini yaşamını yeteneklerini karikatür sanatçısı olarak kullanmak zorunda kalmıştı. Via Nazionale'de "The Funny Face Shop" adlı büyük kazanç sağlayan bir dükkân açmış ve Müttefik devletler askerlerine eğlenceli çizimler satmaya başlamıştı; bunlar her yeni müşteri için daha önceden hazırlanmış çok sayıda beden karikatürlerinin üzerine asıl kafaların yerleştirilebileceği çizimlerdi. Günün birinde bu dükkâna Rossellini gelmiş ve Fellini'den tasarladığı yeni filmde Fabrizi'yi başrolde

[13]Bu öykü Kezich'in *Fellini* adlı kitabında anlatılmıştır, sayfa 114.



7: Federico Fellini ve Enrico De Seta Roma'da Via Nazionale 'deki The Funny Shop'un önünde.

oynamaya kandırmasını istemişti.[14] Buna karşılık Fellini'ye de Fabrizi'nin oynayacağı bölümü yazması önerilmişti. Filme geçici olarak *Storie di ieri* adı verilecek ve Katolik papaz Don Giuseppe Morosini'nin 4 Nisan 1944'te ölüm cezasına çarptırılmasına yol açan olaylar ele alınacaktı. Daha önce Komünist yandaşlarından yetenekli bir senaryo yazarı olan Sergio Amidei kara borsa konusunda bir film öyküsü yazmaya başlamıştı. Amidei'nin yazdıklarını Rossellini'yle birlikte ele alıp tartıştıktan sonra Fellini'yle ikisi bu öyküyü Nazilerin Roma'yı ele geçirmesini anlatan ve bölümlerden oluşan yeni bir filme katmaya karar vermişlerdi. Daha sonra Napolili bir gazeteci olan Alberto Consiglio, Don Pappagallo adlı partizan bir papazla ilgili ek bir öykü daha önermişti; filme yapımcı bulunduktan sonra (çekilip biten filmin tanıtımında adı hiç geçmeyen) Consiglio bu kahramanı Don Morosini'yle birleştirmiş, birtakım düzeltmelerin ardından ortaya filmdeki Don Pietro çıkmıştı. Kurtuluştan önce, Amidei, gizlice yayımlanan *L'unita* adlı Komünist bir gazetede son derece çarpıcı bir olay daha okumuştu; haberde, Viale Giulio Cesare'de, Fellini'nin kıl payı kurtulduğu arama taramaların birinde tutuklanan kocasının ardından koşan gebe bir kadının makineli tüfek ateşleriyle vurulduğu anlatılıyordu. Bu kadın, *Roma città aperta*'da karşımıza Anna Magnani'nin canlandırdığı acıklı bir biçimde ölen Pina olarak çıkartılmış, bu da oyuncuyu uluslararası yıldız konumuna yükseltmiş ve onun *The Rose Tatoo* (1955) adlı filmde En İyi Kadın Oyuncu dalında Oscar ödülü almasına yol açmıştır. Bu

[14]Rossellini'yle Fellini arasındaki ilişkinin öyküsü için bak., agy., sayfa 119-36; Masi ve Lancia, *I film di Roberto Rossellini*, sayfa 21-37; Pirro, *Celluloide*, bu kitap bütünüyle *Roma città aperta*'nın ayrıntılı yaratılış öyküsüne ayrılmıştır; Faldini ve Fofi, *L'avventurosa storia del cinema italiano... 1935-1959*, sayfa 90-97. Kezich'in anlattıklarından farklılık gösterdiğinde, daha ayrıntılı olduğu için Masi, Lancia ve Pirro' nun öykülerini izledim. Bu önemli karşılaşma konusunda Fellini'nin kendi anlattıkları *Fare un film*, sayfa 70-74'te ya da *Comments on film*, sayfa 58-69'da bulunabilir.

arada Amidei de öyküye, Giorgio Manfredi adlı Marksçı kurmaca bir kahraman daha eklenmesi konusunda diretmeye başlamıştı; böylece filmde ideolojik görüşlerini yansıtacak ve en azından kendi içini rahatlatacak örnek bir kahraman bulunmuş olacaktı.

Roma città aperta faşist yönetim sonrası İtalya'sında yepyeni, devrimci bir sinemanın doğuşunu haber vermesine karşın, gene de görür görmez ayrımına varılabilecek gerçekçi ölçütleri izleyen bir film değildi. Aslında çekiciliği öncelikle, yarattığı gazeteciliğe özgü dolaysız anlatımla belgeseli andıran çekimlerden başlayıp apaçık melodrama, büyüleyici bir gerilime kadar uzanan, izleyicilerin ideolojik bilincini yükseltmekten çok yüreklerine dokunan geleneksellikten uzak üslûplarla ruhsal durumları yan yana getirmesinde yatıyordu.[15] İtalyan yeni gerçekçiliğinin eleştirel değerlendirmesi birtakım söylencelerle yanlış anlamalardan epey zarar görmüştür — bunun tutarlı estetik ilkelere ve programlara sahip bir akım bile olmadığı; özengen oyuncular gerektirdiği ve Hollywood sinema kurallarıyla, tiyatro geleneklerine uymadığı; geleneksel film türlerinden uzaklaşıp stüdyo "yapaylığının" yerine açık hava çekimlerinin "gerçekçiliğini" koyduğu söylenegelmiştir. Kuşkusuz bu niteliklerin bazıları, yeni gerçekçi filmlerin bazılarına uygun düşmektedir ama onlarca yıl öncesinin eleştirmenlerini kızdıran ve sinema tarihinin bu anına ilişkin aşırı ideolojik yargılarda bulunmaya iten şey, Rossellini'nin, Alberto Lattuada'nın ve Pietro Germi'nin son derece ilginç birkaç yeni gerçekçi yapıtının yaratılmasında senaryolarıyla Federico Fellini'nin oynadığı önemli rol olsa gerek. Terimin geleneksel tanımı uyarınca,

[15]İtalyan yeni gerçekçiliğine ilişkin buradakinden daha eksiksiz bir değerlendirme için, *Italian Cinema: From Neorealism to the Present* adlı kitabıma bakın, gözden geçirilmiş 2. Baskı (New York: Continuum, 1990), bölüm 2-4; ayrıca bak., Millicent Marcus, *Italian Film in the Light of Neorealism* (Princeton: Princeton University Press, 1986). Rossellini'yi ele alan en ayrıntılı inceleme Gianni Rondolino'nun *Rossellini* adlı kitabıdır (Turin: UTET, 1989). Rossellini'nin İngilizce film incelemesi için bak., Peter Brunette, Roberto Rossellini (New York: Oxford University Press, 1987).

gerçekçilik Fellini'nin yaradılışına bütünüyle aykırıdır. *Roma città aperta*'yla birlikte ortaya tarihsel olgularla uydurma belgesellerin karışımından oluşan melez bir üslûp çıkmıştır; burada amaçlanansa insanlara, acıklı bir melodram ve abartılı bir güldürü aracılığıyla Roma'nın Alman işgalini dokunaklı bir biçimde anımsatmaktır.

Rossellini'nin sınırlı olanaklarla kurduğu düzene karşın, ortaya son derece usta işi bir yapım çıkmış ve oyuncularıyla yazarların bu eğlendirme sektöründe engin bir deneyim kazanmasına yol açmıştı. Fabrizi ve Magnani, müzikli gösterilerden, Roma tiyatrosunun avanspettacolo dünyasından çıkan oyunculardı ve daha çok trajedilerdeki değil komedilerdeki rolleriyle tanınıyorlardı. Manfredi'yi canlandıran, 1943'te kendi filmini çekmiş olan Marcello Pagliero, Rossellini'nin arkadaşıydı; Pagliero sonradan Fellini ve Rossellini'yle birlikte *Paisa*'nın senaryosu üzerinde çalışacaktı. Pina'nın yozlaşmış kız kardeşi Lauretta'nın arkadaşı olan ve Manfredi'yle Don Pietro'yu ele veren dansçı Marina rolünü canlandıran Maria Micchi'yse, eşcinsel Nazi, Binbaşı Bergmann'ı oynayan Harry Feist gibi, Amidei'nin arkadaşıydı. Filmdeki gerilimi düşürmek için güldürü sahnelerinde oynatılan Nando Bruno (zangoç) ve Edoardo Passarelli (polis) adlı iki oyuncu da gene gösteri tiyatrosunun bu benzer deneyiminden geçmiş kişilerdi. Yeni gerçekçiliği geleneksel bir biçimde tanımlayanların açık hava çekimlerini değişmez kurallara bağlama çabasıyla belirttiği üzere, o sıralarda Cinecittà'nın koskoca çekim alanları aslında sığınmacılarla doluydu. Bununla birlikte Rossellini'nin takımı, filmdeki olayların çoğunun birer birer gözler önüne serildiği (kutsal eşyanın saklandığı papaz odası, Gestapo karargâhı, işkence odası, Alman subaylarının dinlendiği oturma odası gibi) yerler için, Roma Via degli Avignonesi'deki bir yapının boş bodrum katında geleneklere uygun dört kusursuz çekim alanı kurmuştu. Fellini'nin öyküsü uyarınca bu çekim alanlarının yeri, Fellini, Rossellini ve savaş sonrası İtalyan sinemasının yurtdışında aldığı tepkiler açısından son derece şaşırtıcı sonuçlar doğurmuştu. Çekim alanlarının kurulduğu

yapı, ünlü bir Roma kurumuyla yani Signora Tina Trabucchi'nin çalıştırdığı bir genelevle (36 numara) aynı sokakta bulunuyordu. Bir gece tam Rossellini çekim yaparken, büyük olasılıkla Signora Trabucchi'nin yerinden çıkan Rod Greiger adında Amerikalı bir asker esrik bir biçimde karşıdan karşıya geçerken çekim takımının kurduğu kablolara takılıp düşmüştü. Durumdan rahatsız olan Fellini Greiger'ı yatıştırmış, bunun üzerine Amerikalı da sürüp giden çekimi büyülenmiş gibi izlemeye başlamıştı. Sonunda Greiger Rosselini'yi, tamamlanmış filmin Amerikan haklarını yalnızca 20.000$'a kendisine satmaya kandırmıştı. Rastlantısal üstelik bütün öbürlerinden daha gülünç olan bu karşılaşma, Fellini'nin meslek yaşamında bir kez daha son derece önemli bir dönüm noktası olmuştu. Yurtdışında halkın ve eleştirmenlerin ilgisini inanılmaz ölçüde çeken bu film, tüm dünyanın dikkatini Rossellini, Fellini ve genel anlamda İtalyan sineması üzerinde toplamasına yol açmıştı.[16] *Roma città aperta*'nın yapımına ilişkin bütün anlatılar, Federico Fellini'nin (artık yok olup gitmiş olan) özgün senaryodaki görevinin papaz Don Pietro'ya odaklanmak olduğunu oybirliğiyle kabul eder.

[16]Fellini'nin Geiger'la karşılaşmasını anlattığı öykü, Fellini, *Fare un film*, sayfa 73-74'te; ya da Fellini, *Fellini on Fellini*, sayfa 42-43'te bulunabilir. Rod Geiger aramızda geçen özel bir telefon konuşmasında (31 Mart 1990), Fellini'nin öyküsündeki en renkli ayrıntıları yalanlamıştır: yani o sırada içkiyi fazla kaçırmış olduğunu ve Signora Trabucci'nin evinden çıktığını yadsımıştır. Geiger Rossellini'nin geçici adı *Sette americani* olan ikinci yeni gerçekçi filmi *Paisà*'nın çekimine de parasal destek sağlamıştır. *Roma città aperta*'nın aldığı övgülerden sonra, Geiger Rossellini'nin yeni kazandığı ünden yararlanmak istemiştir. O sıralarda henüz tasarım aşamasında olan birkaç Hollywood yapımı için Rossellini düşünülüyordu; bu filmlerin arasında sonradan Edward Dmytryk'in çektiği, yapımcılığınıysa Geiger'ın üstlendiği Pietro di Donato'nun *Christ in Concrete* adlı yapıtının uyarlaması da vardı. İtalyan yeni gerçekçiliği, Geiger ve Dmytryk arasındaki bağlantı için "*Christ in Concrete* di Edward Dmytryk e il neorealismo italiano" adlı yazıma bakın, *Cinema & Cinema* 11, sayı 38 (1984): 9-16. *Paisà*'ya ilişkin daha ayrıntılı bilgi için bak., Adriano Aprà, yay. *Rosselliniana bibliografia internazionale-dossier "Paisà"* (Roma: Di Giacomo, 1987).

Aldo Fabrizi'nin, güldürü sahnelerindeki kusursuz zamanlamayla son derece ciddi ve üzücü ağırbaşlılığın neredeyse olanaksız bileşimini gerektiren oyunculuğu, başarısını büyük ölçüde Fellini'ye borçludur. Örneğin olayın içine kızartma tavasını sokmak hiç kuşkusuz Fellini'nin parlak buluşudur ve bunu daha önce çalıştığı komedi filmlerine özgü alışılagelmiş gülünçlüklerden yararlanarak yaratmıştır. Kaçak silahların yanında, yatakta yatan yaşlı adamı susturmak için, Don Pietro, bulabildiği tek aracı, tam Almanlar içeri girerken adamın kafasına indiriverir. Rossellini Fellini'nin güldürü ögeleri taşıyan bu Don Pietro yorumunu kabul edip avanspettacolo'ya özgü abartılı gülünçlükteki bu sahneyi son kurguda filmin en iç karartıcı anlarından biriyle — yani Fellini'nin gülütünün hemen ardından evin dışında Pina'nın makineli tüfeklerle vurulup öldürüldüğü sahneyle— yan yana getirdiği zaman, Fellini'yle ikisi sinema tarihindeki en dokunaklı anlardan birini yaratmayı başarmış olmuşlardı. Amidei'nin coşku dolu idealist düşüncelerini, izleyicilerin duygularını nasıl yönlendireceğini çok iyi bilen Fellini'nin kıvrak güldürü anlayışıyla birleştirip yumuşatması Rossellini'nin dâhi bir yönetmen olduğunu ortaya koyan en iyi kanıttır.

Eğer *Roma città aperta* Fellini'yi, ciddi bir senaryo yazarı ve Rossellini'nin en yakın çalışma arkadaşlarından biri olma konumuna getirdiyse, ileride yönetmen olarak çalışma kararına varmasını sağlayan da, kendi sözleri uyarınca *Paisà* olmuştur. *Paisà*'da çalışmaya başlamadan önce Fellini kendisini bir sinema sanatçısından çok yazar olarak görüyor ve mesleğini değiştirmeyi hiç düşünmüyordu. Altı bölümlük bir film olan *Paisà*, Müttefik güçlerin İtalya'ya el koymak üzere Sicilya'dan girip Napoli'den, Roma'dan, Floransa'dan geçerek Apeninlerdeki bir manastıra kadar uzanan ve Po ırmağı koyağında son bulan ilerleyişini izler. Aslında Rossellini birtakım biçemsel ögeler kullanmış, solcu eleştirmenlerse yeni gerçekçilik üslûbunu sistematize etmek için bunlardan değişmez kurallar olarak yararlanmaya çalışmışlardır — söz konusu ögeler,

(buyurgan bir arka ses, harita üzerinde gösterilen kuşatmalar, sahici belgesellerle karıştırılmış kurmaca filmler gibi) haber filmi belgesellerinin kuralları; amatör oyuncular; lekeli fotoğraflar, sert ve gerçeğe uygun ışıklandırma; açık hava çekimleriyle "sahicilik" yaratmak için "yapay" stüdyo çekimlerinden kaçınma; halkın sabah haberlerinde işittikleriyle birleştirebilecekleri konuların kısa yoldan verilmesidir. Bununla birlikte filmin asıl konusu Marksçı bakış açısından değil, daha çok Hıristiyan bakış açısından algılanabilir; birbirine yabancı iki kültürün (İtalyan ve Amerikan) karşılaşmasında kurulan duygudaşlığın ve aralarında gelişen anlayışla kardeşliğin betimlenmesini gözler önüne serer. Filmdeki sahicilik duygusu amatör oyuncularla yaratılmasına, Cinnecittà yapılarıysa o sıralarda sığınmacılarla dolu olmasına karşın, birçok sahnede "gerçek" ortamlar yerine geleneksel çekim alanları kurulup kullanılmıştır. Örneğin Floransa sekansı aslında Roma'da Via Lutezia'da Giulietta Masina'nın teyzesinin evinin yakınında tamamlanmıştır. Öbür yerlerin çoğu gerçek ortamlar değil, Amalfi kıyısındaki Maiori yakınlarında, Rossellini'yle Fellini'nin sonradan *Il miracolo* (1948) adlı filmi çekeceği bölgededir.[17] Filmin geçtiği ortamların gerçekliğini, bu konumların geleneksel, sinemaya özgü niteliklerinin yapay olduğunu anlamadan öven çeşitli eleştirmenler, eleştirel görüşlerinden çok önyargılarını açığa vurmuştur.

Amalfi kıyısında, manastır bölümünün çekiminden hemen önce, Fellini senaryoya son derece önemli bir katkıda bulunmuş ve Amidei'nin başlangıçta yazdığı özgün olaydan bütünüyle farklı olan bir öykü yaratmıştır:

> Fransisken rahiplerinin yaşadığı ufacık bir manastır bulmuştum; küçükken rahiplerin yönettiği yatılı bir okula gönderilmiş olduğum için büyük bir merakla içeri girdim ve resim gibi büyüleyici bir yerle karşılaştım. Alabildiğine yoksul, çok gösterişsiz beş altı rahip vardı.

[17] Bak., Kezich, *Fellini*, sayfa 124-26.

> Bu bölüme ilişkin düşünce öyküde zaten var mıydı, yoksa aklımıza o ufacık manastır mı getirmişti, bunu şimdi anımsayamıyorum. Rossellini'yi, bu bölümün çekimini önermek üzere manastırda yemek yemeğe götürmüştüm. Bu düşünce öncelikle, Amerikalı papazlarla İtalyan rahipleri buluşturup iki farklı din algısını birleştirmekti; yani orduda görevli papazlarda olması gereken etkin inançla İtalya'da şurada burada bulunan bazı ortaçağ manastırlarında salt yakarılardan oluşan bir yaşamın düşünceye dayalı inancını bir araya getirmekti.. Düşünce tamamdı ama ortada henüz öykü yoktu. Bu bölümün öyküsünü o manastırda yazmıştım.[18]

Özgün senaryo taslağı yok olup gitmiş olmasına karşın, Rossellini'yle Fellini'nin yaşamöykülerini yazan İtalyanlar, Amidei'nin özgün senaryosunda yer alan manastır bölümünün Fellini'nin yazdığı son biçimden bütünüyle farklı olduğu düşüncesini paylaşmaktadırlar.[19] Amidei'nin öyküsünde Amerikalı papaz, Anzio'da iki Almanı öldürür ve büyük bir vicdan azabı içinde manastıra gelir. Burada kararlılığı pekişir ve askerden kaçma düşüncesinden vazgeçip sürdürülen savaşa geri döner. Bu türden bir kişilik, yani etkin siyasallaşmış bir kahraman Amidei'nin ideolojik gereksinimlerine tam anlamıyla uymaktadır: Katolik bir papaz bile, toplumsal gerçekçi yapıda, daha iyi bir dünya için savaşan idealleştirilmiş bir kahramanın İtalyan örneğine dönüştürülebilir. Amidei'nin senaryosunu gözden geçirme düşüncesini Fellini'nin aklına, Giovanni Boccaccio'nun yazdığı *Decameron*'da yer alan ve dinsel hoşgörüyle mutlak gerçeğe ulaşmanın güçlüğünü irdeleyen

---

[18]Federico Fellini, "My Experiences as a Director," *Federico Fellini: Essays in Criticism*, yay. Peter Bondanella (New York: Oxford University Press, 1978) sayfa 4'te. Bu bölümün çevirmeni Fellini'nin kullandığı *convento* sözcüğünü manastır olarak yorumlamıştır oysa İngilizcedeki anlamı uyarınca manastırda yalnızca rahibeler, keşişevi anlamına gelen monastery'deyse keşişler yaşar. İtalyancadaki *convento* sözcüğü her iki anlamı da kapsıyor olabilir.

[19]Bak., Kezich *Fellini*, sayfa 26; Masi ve Lancia, *I film di Roberto Rossellini*, sayfa 27.

Melchizedech'le üç yüzüğün anlatıldığı öyküyü okuması getirmiş olabilir. Fellini bu İtalyan klasiğini sinemaya uyarlamayı birkaç yıl boyunca epey düşünmüştü.[20] Manastırdaki üç gösterişsiz keşiş, Katolik papaz Yüzbaşı Martin'in (biri Protestan, öbürüyse Yahudi olan) birlikte çalıştığı iki dostunu "doğru" inanca çekmeye çalışmadığını anladığı zaman, Tanrının bu "iki yitik ruhtan" iyiliğini esirgememesi böylece işledikleri günahtan kurtulup doğru yolu bulmalarına yardım etmesi için oruç tutmaya başlar. Böylece bu üç papaz manastırdaki yemek odasına getirildikleri zaman, kendilerini oruç tutan, sessiz rahiplerin ortasında tek başlarına yemek yerken bulurlar. Yüzbaşı Martin rahiplerin neden böyle tuhaf davrandığını anladığında, izleyicileri hep şaşırtan bir biçimde, onlara şöyle seslenir: "Bana burada bağışladığınız şey öylesine büyük bir armağan ki, kendimi her zaman size borçlu duyumsayacağım. Burada savaşın korkunçlukları ve yıkıcı sınavlarında yitirdiğim huzuru buldum; alçakgönüllülüğün, gösterişsizliğin ve tertemiz inancın güzelliğinden etkileyiciliğinden kendime ders çıkardım. Pax hominibus bonae voluntatis."[21]

Katolik keşişlerin yobazlık edip Protestan ve Yahudi kardeşlerine hoşgörüsüz davranacaklarından kuşkulanılan bir ortamda, duyguların aşırıya kaçtığı bir bağlamda söylenen bu söz, eylemci

[20]Boccaccio'nun, *Decameron* adlı yapıtının başlarında yer alan (1. Gün, 3. Öykü) bütünüyle kendi dinsel hoşgörüsünün altını çizmek amacıyla yazdığı öykü için bak., Giovanni Boccaccio, *The Decameron*, yay. ve çev., Mark Musa ve Peter Bondanella (New York: New American Library, 1982), sayfa 36-38. Eğer Fellini, benim de inandığım gibi, Boccaccio'nun özgün yapıtından etkilendiyse, o zaman Boccaccio'nun, üç büyük tek tanrılı dini (Hıristiyanlık, Musevilik ve Müslümanlık) simgeleyen üç yüzüğünü, üç farklı inançtan —yani Katolik, Protestan ve Yahudi— olan üç ordu papazına dönüştürmüş demektir.

[21] Stefano Roncoroni, yay., *Roberto Rossellini: The War Trilogy* (New York: Grossman, 1973), sayfa 315-16'daki aktarma. İtalyanca özgün biçimi Stefano Roncoroni, yay., *La trilogia della guerra* adlı yapıtta bulunabilir, (Bologna: Cappelli, 1972).

papazlarla bu gösterişsiz (hattâ biraz da kıt akıllı) keşişleri birbirinden ayıran büyük duygusal uzaklığı vurgulamaktadır. Bununla birlikte Yüzbaşı Martin keşişlerin oruç tutmalarını sahici, dupduru bir inanç eylemi olarak görür. Tüm bölümün çözümü, Fellini'nin Katolikliğe ilişkin olan ve Rossellini'nin duyarlılığıyla da tam olarak örtüşen düşüncelerinde bulunmaktadır. Kilisenin kurumsal tuzaklarını özellikle de toplumsal konulara dayanan kuramlarını bir yana atmasına karşın İtalyanların çoğu gibi Fellini de Kilisenin sevgi ve insan kardeşliğine ilişkin İncil bildirisini savunmuş ve alçakgönüllü inançlıların, özellikle güncel dinsel kayıtsızlığı hiçe sayan gösterişsiz davranışlarına duyduğu hayranlığı, hiç çekinmeden göstermiştir.

Savaş sonrası İtalyan sinemasında önemle üzerinde durulup öfkeyle tartışılan şu toplumsal gerçekçilikten uzaklaşma akımının, bir zamanlar Rosselliini'nin "sinemanın Yeniden Yapılanması" dediği duruma, bu gizemli manastır sahnesiyle yani öyküsünü Fellini'nin yazdığı Rossellini'ninse Amidei'nin özgün senaryosunda yaptığı büyük değişiklikleri bütünüyle onayladığı bölümle geçmeye başladığını söylersek pek de abartmış olmayız.[22] Fellini'nin senaryosunun saptığı yönü en iyi tanımlayan Michelangelo Antonioni olmuştur; (De Sica'nın başyapıtı *Ladri di biciclette*'ye göndermede bulunan) Antonioni'nin görüşü uyarınca bu sinema artık, bisikleti çalınan bir adamla ilgilenmemekte, bunun yerine bisiklet eğretilemesini eleyip "bisikleti çalınan bu adamın yüreğinde ve aklında yer eden şeyleri ve geçmiş deneyimlerinden, savaştan, savaş sonrası dönemden, ülkemizde başına gelen her şeyden arta kalanlara nasıl uyum sağladığını irdelemektedir."[23] Böylece Fellini "yeni gerçekçiliğin ötesine geçen yola" yeni

[22]Maurice Sherer ve Francois Truffaut, "Interview with Roberto Rossellini," *Film Culture* 1 (1955): 12. Fransızca özgün söyleşi *Cahiers du Cinéma* 37'de çıkmıştır (1955).

[23]Pierre Leprohon, *Michelangelo Antonioni: An Introduction* (New York: Simon and Schuster, 1963), sayfa 90'daki aktarma.

gerçekçilik üslûbunu Paisà'nın çekiminde uygulayan Rossellini'nin gözlerinin önünde, onunla birlikte çalışırken girmiştir. Fellini'nin, suçsuzluk, iyilik ve insan kardeşliği gibi ana değerlerle aydınlanan kurumsallıktan uzaklaştırılmış Hıristiyanlık anlayışı, yalnızca Rossellini'nin daha sonraki filmlerinin değil aynı zamanda Fellini'nin 1950'lerdeki kendi filmlerinin de ideolojik temelini oluşturmuştur.

Rossellini'nin *Paisà*'sı ve 1950'lerin başında çektiği filmler, İtalyan sinema sanatçıları kuşağının tümü (ve Fransız Yeni Dalgası) için yalnızca biçemsel açıdan izlenecek örnek olmakla kalmamış aynı zamanda onlara kişisel yaratıcılık kazandırmış ve özendirici olmuştur. Gillo Pontecorvo, Ermanno Olmi ve Taviani kardeşler söz konusu yapıtı perdede gördükleri zaman yönetmen olmaya özendiklerini söylemişlerdir.[24] Fellini'nin *Paisà*'nın çekimi sırasında edindiği çok daha kişisel olan deneyimi de aynı etkiyi yaratmıştır. Fellini'nin daha sonra kendi meslek yaşamında saptığı sanatsal yön, bu kişilerin ya da Bernardo Bertolucci ve Pier Paolo Pasolini gibi bazı genç yönetmenlerin çektiği ilk filmlerde sık görülen ve düşünce yapısı "gerçekçiliğe" adanmış olan sinemadan köklü farklılıklar gösterir; adı geçen yönetmenlerin hepsi kendi melez sinema gerçekçiliğini yaratmak için Rossellini'nin *Paisa*'sını sıçrama tahtası olarak kullanmışlardır. Alışılmış Fellini konularının *Paisà*'da filizlenmeye başladığı görünmesine karşın, sinemanın teknik yapısına ilişkin olarak Rossellini'yle birlikte çalışırken öğrendikleri pek göze çarpmaz. Fellini'nin *Paisà* konusundaki yorumları aldatıcı bir yalınlık ama aynı zamanda Rossellini'den aldığı derslerle tutarlılık gösterir:

[24]Bu sözleri için bak., Faldini and Fofi, *L'avventurosa storia del cinema italiano*...1935-1959, sayfa 110.



8: Roberto Rossellini, Federico Fellini ve Giulietta Masina *Paisà*'nın çekimine ara verildiği sırada yeni bir dansın adımlarını denerken.

> Roberto Rossellini'nin öğrettiklerine çok şey borçlu olduğumu en çok da onun alçakgönüllülüğünden ya da daha doğrusu gerçeklerle kolayca yüzleşmesinden; bir insanın kendi düşüncelerine, içinden çıktığı kültüre, duygularına karışmaya kalkmamasından etkilendiğimi dürüstçe söyleyebilirim... Rossellini'yle arkadaşlık kurduğum zaman önümde yepyeni bir dünya buldum ve Rossellini'nin her şeyi gözlemleyen, bunları film karelerinde canlandırmak için bakan sevgi dolu gözlerini gördüm. Sonuç olarak filmlerin aldatmacalara, kendini bilmezliklere sapmadan, çevreye kesin mi kesin iletiler yayma düşüncesi taşımadan yaratılabileceğini onun tutumundan öğrendim.[25]

Fellini'nin Rossellini'den miras olarak almadığı şeyse kesinlikle, sinemaya özgü gerçekçiliğin ardına adımları önceden tasarlanmış bir program gibi düşme arzusudur. Aslında Fellini bütünüyle karşıt sonuçlara varmıştır. Fellini sinemanın insana kişisel ve bireysel özanlatım aracı sunduğunu ve sahiden duyumsanmak koşuluyla herhangi bir sanat iletisini yayabileceğini anlamıştır. Bu sanayileştirilmiş sanat biçiminin teknik güçlükleri karşısında korkuya kapılmayan Fellini, söz konusu ortamın su katılmadık ölçüde yalın olduğuna *Paisà*'yla inandığını söylemiştir: "Kendi öykülerimi perdeye taşıyabileceğimi, film çekmenin o kadar da güç olmadığını anlama fırsatı yakalamıştım. Kameranın, çekim araç gereçlerinin hiç de gizemli, aşırı ölçüde teknik bilgi gerektiren şeyler olmadığını kesinlikle kavramıştım. İnsanın baktığı şeyi son derece yalın bir biçimde anlatmasından başka bir şey değildi bu."[26]

Paisà'nın çekiminde, Rossellini hastalanınca Fellini'nin eline filmi yönetme fırsatı geçmişti. Çekilecek sahne Floransa bölümünde geçiyor ve kentin bir yanında bulunan partizanlarla öteki yanında yer alan faşist keskin nişancılar arasındaki öldürücü çatışmayı ele alıyordu. Fellini, sokağın karşısındaki nişancıların yağdırdığı ateş altında su dolu bir damacananın iple çekildiği oldukça kolay bir sahneyi tamamlayacaktı. Deneyimle kazanılan ufacık bir yetkinliği bile

[25]Fellini, "My Experience as a Director," sayfa 3.
[26]Agy., sayfa 4.

bulunmayan Fellini, İtalya'nın en büyük kameramanlarından olan Otello Martelli'nin sahneyi algılayış biçimine hemen karşı çıkmıştı. Sonradan Fellini'nin en parlak fotoğraf karelerini (özellikle *La dolce vita*'da) yaratacak olan Martelli, damacana sahnesini nesnel bir görüntü almak üzere yukarıdan çekmekte diretiyordu. Öte yandan Fellini kamerayı tekniğin elverdiği ölçüde aşağıda tutmak istiyor ve eğer sahneyi "sıçanın gözünden bakarak" çekmeyi kabul etmezse, Martelli'nin kuyusunu kazacağını söylüyordu.[27] Filmin bitmiş halinde kullanılan çekim bir tür uzlaşmaya varıldığını gösterir. Bununla birlikte anlatılan bu öykü Fellini'nin, alçaktan alınan öznel çekimin keskin nişancıların açtığı ateşten sıyrılan insanların duygu durumunu, üstten görüşlü geleneksel çekimden çok daha etkin bir biçimde yansıtacağını içgüdüsel olarak ne denli açık seçik kavradığını göstermektedir. Ayrıca Fellini kılavuzunun yöntemini çekinmeden izlemiş ve sinemanın teknik yönlerinin kendisini yıldırmasına izin vermemiştir — Rossellini gibi, Fellini için de kamera, yalnızca kendi bakış açısını türeten bir araç olmuş, kural denilen şeyleriyse yalnızca öyküyü ilerlettiği ölçüde uygulamıştır. Fellini'nin, eleştirmenler tarafından hep nesnel gerçekçiliğin özeti olarak yorumlanan filmlerine öznel bir an katma arzusu, kuşkusuz kendi kamerasının, senaryosunun ve takım arkadaşlarının denetimini tam anlamıyla ele geçirdiği zaman gerçek anlatımına kavuşmuştur.[28]

Rossellini, Fellini ve Antonioni gibi, içinde "Yeniden Kurma sinemasına" yönelik çalışma arzusu duyuyor ve işleri çıkmaza

[27]Bu öykü Kezich, *Fellini,* sayfa 126'da da anlatılmıştır; Kezich Fellini'nin ilk sahici kamera arkası çalışmasının bu olduğuna inanmaktadır ama yukarıdaki 8. ve 9. notlarda gösterildiği gibi Fellini ilk çekimlerini Kuzey Afrika yolculuğunda, hâttâ daha sonra 1950'lerde gerçekleştirmiş de olabilir.

[28]*Paisà*'da son derece öznel olan iki başka önemli an daha vardır; Fellini'nin senaryoya katkısı göz önüne alınırsa, bunları çekmesi için Rossellini'yi onun yüreklendirdiği de söylenebilir. Bunlardan birincisi Roma bölümündeki geri dönüş sahnesidir; burada Amerikalı asker Fred,

soktuğunu düşündüğü sinema gerçekçiliğine verilen aşırı önemi aşmak istiyordu. Benimsediği Evrensel insanlık öğretisi Fellini'nin hiç kuşkusuz çok daha belirsiz hattâ çok daha yalın olan dünyadaki sevgi gereksinimiyle insancıllığa ilişkin düşüncelerinin çoğuyla örtüşüyordu. Rossellini, Fellini'nin senaryo yazarı olarak kendisiyle birlikte çalıştığı öbür üç filminde daha — yani iki parçalı bir film olan *L'amore*'deki *Il mirocolo* adlı bölümde (1948), *Francesco, giullare di Dio*'da (1950) ve *Europa'51*'de (1952) — Fellini'nin manastır öyküsüyle başlayan yeni konuların yolunda ilerlemeyi sürdürmüş ve gene Fellini senaryolarından elde ettiği son derece önemli katkıları kullanarak bunu genişletmiştir. Fellini *L'amore*'nin yapımına katıldığı sıralarda, Rossellini filmin *La voce umana* adlı, Jean Cocteau'nun bir oyunundan uyarlanan ilk bölümünü çekip bitirmişti. *La voce umana* yalnızca kırk dakika sürdüğü için, bunu uzun film süresine çıkartmak isteyen Rossellini kısa bir film daha arıyordu. O sıralarda Fellini, Tullio Pinelli'yle birlikte Lux Film Stüdyosuna senaryolar yazmaya başlamıştı. İki adam 1947'de sokakta bir gazete kulübesinin sergilediği gazetenin ters yanlarını okurken karşılaşmıştı. Fellini'nin yaşamında birçok kez gerçekleşen rastlantılardan biri olan bu karşılaşma kısa sürede,

bir yosmayı arabasına alır ve Roma kurtarılırken tankının önünde duran tertemiz kızla onun aynı kişi olduğunu anlamaz. İkincisiyse filmin sonunda yer alan Po Koyağı sahnesidir; burada da kamera partizanların görünümünü, bataklığa dönmüş ırmak kıyısında biten incecik sazların yüksekliğini hiç aşmadan verir. André Bazin'in bu sahneye ilişkin güzel betimlemesinde belirttiği gibi, film "gökyüzüyle su arasında sıkışıp kalan, yaşamları ufuktaki ufacık bir açı değişimine bağlı olan insanların duygularının tıpatıp aynısını, perdenin dayattığı koşullar altında," vermektedir. (*What is Cinema?* Cilt 2, çev. Hugh Gray [Berkeley ve Los Angeles: University of California Press, 1971], sayfa 37). Bazin'in haklı olarak övdüğü bu ayrımın amacı, Fellini'nin Martelli'yle çalışırken hedeflediği şeyi, yani izleyicilerde aynı öznel duyguları yaratmaktır. Rossellini burada Fellini'nin Floransa sahnesindeki denemesinden esinlenmiş olabilir; bu durumda öğretmen çabucak gelişiveren öğrencisinden ders almıştır diyebiliriz.

kalıcı bir dostluğa ve sanatsal işbirliğine dönüşmüş; bununla birlikte 1965'le 1985 arasında, Fellini'nin son filmi *La voce della luna*'ya kadar kişiselden çok sanatsal anlaşmazlıklar yüzünden bu dostlukta uzun bir kopukluk olmuştu.[29]

Rossellini Fellini'den Anna Magnani'nin kişiliğine uygun bir şeyler istediği zaman, Fellini ünlü bir film yıldızı tarafından alınıp götürülen yoksul bir yosmayla ilgili tuhaf bir öykü yazmış ama Magnani bunu geri çevirmişti; söz konusu öykü sonradan *La notti di Cabiria*'nın kilit noktasını oluşturan bölüm olup çıkacaktı.[30] Daha sonra Fellini Magnani'yle Rossellini'nin hoşlanacağı türden özgün bir öykü yazmıştı; burada tanıştığı adamın Saint Joseph olduğuna inanan Nannina adında kıt kafalı bir köylü kızı anlatılıyordu. (Filmde tek sözcük etmeyen) bu gizemli yabancıyla karşılaştıktan sonra gebe kaldığını anlayan kız, gebeliğinin tanrısal yoldan olduğunu söyler ve kendisine inanmayan alaycı komşularından uzaklaşıp çocuğunu doğurmak üzere ıssız bir tapınağa sığınır. Rossellini son anda Fellini'yi Saint Joseph rolünü oynamaya kandırır ve sakal bırakıp saçlarını sarıya boyamaya zorlar.

Il mirocolo konusunu, Hıristiyan inancının ana ilkelerinden biri olan Cinsel İlişkisiz Gebelikten almıştır; köylü kadınsa (*La strada*'daki Gelsomina gibi) Fellini'nin yarattığı bir dizi kıt akıllı kahramanın ilkidir; bu kahramanlar entelektüel derinlikten yoksun oluşlarını, içlerinde barındırdıkları masumluk yetisi ve tanrısal iyiliğe açık oluşlarıyla kapatırlar. Fellini ve Rossellini'nin, kuşkucu çağdaş dünyada ermişlikle tanrısal iyiliğin rolünü işleyen

[29]Bu karşılaşma öyküsünü Pinelli, Faldani ve Fofi, *L'avventura storia del cinema italiano*...1935-1959, sayfa 127-28'de anlatmaktadır; Lux Film Stüdyosundaki çalışmalarıysa, Farassino ve Sanguineti'nin *Lux Film* adlı yapıtında irdelenmektedir.

[30]Fellini'nin verdiği ilk senaryo öyküsü *Fare un film*, sayfa 61-62'de yer almaktadır. Rossellini, Pinelli ve (görüntü yönetmeni) Aldo Tonti'nin anıları için bak., Faldini ve Fofi, *L'avventura storia del cinema italiano*...1935-1959, sayfa 199-200.

ders çıkartılacak bir öykü olarak çektikleri bu film, iki yönetmenin 1940'ların sonlarıyla 1950'lerdeki filmlerine de verip veriştirilmesine yol açan birçok sert tartışmaya neden olmuştu. Amerika'da Kardinal Spellman dinsel değerlerin aşağılandığını söyleyerek filme saldırmıştı. Sonuçta yapıt sıkıdenetime uğramış, bu da Amerikalı dağıtımcı Joseph Burstyn'i konuyu Birleşik Devletler Yüce Divanına taşımaya zorlamış, mahkemedense filmlere dinsel açıdan sıkıdenetim uygulanmasının yasa dışı olduğu yolunda son derece önemli bir karar çıkmıştı.[31]

Bununla birlikte Rossellini *Il mirocolo*'ya "bütünüyle Katolik bir yapıt" gözüyle bakıyor ve yalnızca bunda değil o dönemde çektiği tüm öbür filmlerinde takıntıya dönüşen bu konunun "savaş sonrası döneme özgü...inanç eksikliğinden" kaynaklandığını söylüyordu.[32] Ayrıca Sienalı San Bernardino tarafından verilen dinsel öğütlerin birinde, eleştirmenlerin yanıltmacalı masalına yönelttiği şu dinsel değerleri aşağılama suçlamasına karşı birtakım savunmalar da bulmuştu. Bu öğütlerde köpeği Bonino'yu yanlışlıkla öldüren bir adamın öyküsü anlatılıyordu. Bu üzücü kazadan büyük bir pişmanlığa kapılan adam köpeğini bir türbeye gömer ve taşına "Bonino Burada Yatıyor: İnsanoğlunun Yırtıcılığından Öldü" diye yazar. Yıllar geçip herkes orada bir köpeğin yattığını unuttuktan sonra mezar Hıristiyanların tapınma yeri olup çıkar ve yanına bir kilise kurulur. Saint Bonino'nun aslında bir köpek olduğu ancak kemikleri kiliseye taşınırken

[31]Buestyn'in Wilson'a karşı açtığı davanın 1952'de çıkan kararında Birleşik Devletler Yüce Divanı 1915 kararını tersyüz etmiş ve *Il mirocolo* gibi filmlerin konuşma özgürlüğünü güvence altına alan anayasa koruması altında olduğunu bildirmişti. Bu karara ilişkin tartışma için bak., Ellen Draper, " 'Controversy Has Probably Destroyed Forever the Context': *The Miracle and Movie Censorship in America in the Fifties*," *The Velvet Light Trap* 25 (1990): 69-79.

[32]Roberto Rossellini, "Ten Years of Cinema," *Springtime in Italy: A Reader on Neo-Realism* adlı yapıtta, yay., David Overbey (Hamden, Conn.: Archon Books, 1979) sayfa 102.

anlaşılır.[33] San Bernardino bunun ortaya çıkmasının, köpeğin aşıladığı inancın arılığını bozmayacağını ve bu kadar coşkun bir inançla gerçekleştirilen mucizelerin sahiciliğinden hiçbir şey eksiltmeyeceğini savunuyordu. Fellini'yle Rossellini de aynı biçimde, aklı kıt Nannina'nın inancına, gizemli konuğunun gerçek kimliğine bakmadan, hayranlık duymuştu. Yönetmenle senaryo yazarı açısından, film sahici dinsel duyguların temel belirsizliğini vurguluyor ve bunların çalışma dünyasındaki sağduyuyla olan kaçınılmaz çatışkısını dindirip rahatlatıyordu. Bu anlamda *Il mirocolo,* Fellini'nin *Paisà*'da Binbaşı Martin için yazdığı gizemli konuşmayla başlayan söylemi sürdürmektedir.

Fellini'nin Rossellini'yle birlikte çalıştığı bundan sonraki filmi *Francesco, giullare di Dio*, ilk bakışta Katolik hiyerarşisinin *Il mirocolo*'ya yönelik saldırılarını yatıştırma amacı taşıyormuş gibi görünebilir. Bununla birlikte, Fellini'yle Rossellini'nin *Il mirocolo*'da görüntülediği türden Katolik ideolojisinin, yenilikçi çevrelerle Katolik film eleştirmenleri arasında hayranları da yok değildi; bunlar Rossellini'nin verdiği Hıristiyanlık insancıllığı mesajını, Luchino Visconti ya da Giuseppe De Santis gibi yönetmenlerin çektiği ideolojik güdümlü olan ve Fellini'yle Rossellini karşıtı aydınlar —yani Marksçı eleştirmenlerle onların solcu aydın yoldaşları— tarafından göklere çıkartılan yeni gerçekçi filmlere

[33]Agy., sayfa 101-102; Rossellini filminin konusuyla San Bernardino'nun öğütlerinin aynı ruhu taşıdığını söylemektedir ama Fellini öyküsünü yazarken bu denli derin bilgiler içeren bir belgeden esinlenmişe benzememektedir. Güldürüye olan eğilimi göz önüne alınacak olursa Fellini'nin çok daha ünlü bir öyküden, yani Boccaccio'nun *Decameron*'unda yer alan anlatıdan (1. Gün, 1. Öykü'den) esinlenmiş olması daha büyük bir olasılıktır; söz konusu öyküde insan kişiliğinin belirsiz yapısıyla, kaynağı bu tür tartışmaya açık bireyler olan mucizelerin akla aykırı doğruluğu arasındaki farkı anlatır. Fellini'nin *Paisà*'daki manastır bölümünü kurmak için *Decameron*'dan yararlanmış olabileceği düşünülürse, büyük olasılıkla başvurulan kaynak gene budur. Öykü için bak., Boccaccio, *The Decameron*, sayfa 21-32.

yeğ tutuyorlardı. Bununla birlikte o sıralarda Katolikliğe aykırı utanç verici bir yaşam sürdürdüğü için Rossellini'den yana çıkmak gittikçe zorlaşıyordu. Evli olmasına karşın, önce Magnani'yle daha sonra da başkalarıyla gözlerden uzak özel ilişkiler kurmuş, hattâ 1949'da Ingrid Bergman'la yaşadığı yasak sevda dillere düşmüştü. Fellini'nin (*I fioretti di San Francesco* adlı bir ortaçağ kitabındaki) San Francis'in başından geçenlerin anlatıldığı halk söylenceleri koleksiyonundan esinlenerek yazdığı *Paisà*'daki manastır bölümü uyarlamasının üstüne bir de Francesco'nun senaryosuna önemli katkılarda bulunması eklenince, Rossellini bu kez kiliseyle ters düşmemeyi yeğlemiş ve senaryo çalışmalarında, aslında öyküye katkıları pek az olan iki Katolik papazdan (Felix A. Morlion, S.J. ve Antonio Lisandrini, O.F.M.) yardım almıştı.[34]

Francesco insanın bir ermişin yaşamı betimlenirken karşılaşmayı beklediği türde dindar bir yaşamöyküsü anlatmaktan yürekli bir biçimde kaçınır ve kıt akıllılığa varacak ölçüde gösterişsiz olan Fransisken keşişlerini gözler önüne serer. Keşişler tam Yeni Ahit anlamında birer "İsa budalasıdırlar;" Fellini'nin bu senaryoya katkılarıysa büyük ölçüde alçakgönüllülükle masumluğu vurgulayan çeşitli güldürülerden oluşmaktadır. Sık sık dinsel öğütler verdiği kuşların ötüşlerinden rahatsız olan Francesco,

[34]Morlion İtalyan yeni gerçekçiliğindeki Katolik temellerin güçlü bir savunucusuydu ve doğal olarak bunun Rossellini sinemasında, öbür solcu yönetmenlerin çektiği filmlerden daha iyi anlatıldığını düşünüyordu. 1948'de *Bianco e Nero*'da ilk kez yayımlanan "The Philosophical Basis of Neo-Realism" adlı yazısında, her ne kadar tanrıbilimle ilgilenmeseler ve bir *kurum* olarak Kilisenin İtalyan siyasetine karışmasını onaylamasalar da, büyük olasılıkla ne Fellini'nin ne de Rossellini'nin karşı çıkacağı şu aşağıdaki düşünceleri öne sürmüştür: "İtalya'da zekâ, düş gücü ve duyarlılık alabildiğine yaratıcıdır çünkü bunlar, yirmi yüzyıllık kahramanlığın ve özverinin meyvesi olan gösterişsiz ve zengin bir insanlık geleneğine bağlıdır: yani Hıristiyanlık geleneğine. Yeni gerçekçilik okulu için tek tehlike vardır: bu da, İtalya'da ya Hıristiyanlık ya da yokluk demek olan insanlık gerçeğinin derin kaynağıyla bağlantıyı yitirmektir" (*Springtime in Italy*, yay., Overbey, sayfa 122'deki aktarma).

yakarılarını tamamlayabilmek için onlardan seslerini alçaltmalarını ister. Gülünç Ginepro Kardeş tipi, Boccaccio'nun *Decameron*'undaki talihsiz Calandrino gibi roman kahramanlarından esinlenerek yaratılmışa benzer. Francesco'nun yönergelerini sürekli harfi harfine uygular; bu da birtakım gülünçlüklerle sonuçlanır. Kişisel eşyalarını yoksullara vermesi gerektiği söylenen Ginepro manastıra sürekli çırılçıplak döner; bu Francesco'nun, babasının mallarını ilk geri çevirmesinden yola çıkılarak yaratılan gülünçlemesidir. Keşişlerden biri hastalanıp *zampone di maiale* (yani Emilia-Romagna'da çok sevilen ve domuz ayağı biçiminde olan sosis) istediği zaman, Ginepro bu isteği gerçek anlamıyla algılar ve gidip capcanlı bir domuzun ayağını keser. Bununla birlikte Tanrının iyiliği yaralı domuzun öfkeli sahibini etkiler ve adam zavallı hayvandan arta kalanı akşam yemeği olarak keşişlere bağışlar. Sonunda Ginepro'nun budalaca içtenliği (Aldo Fabrizi'nin müzikli güldürülerdeki rollerini anımsatan bir biçimde canlandırdığı) Nicolaio adlı kötü bir zorbanın kent kuşatmasını kaldırmasına yol açar. Filmin sonundaysa Francesco taraftarlarına oldukları yerde düşene kadar dönerek yönlerini bulmalarını ve yeryüzüne dağılıp İncili yaymalarını söylediği zaman, ayakta yalnızca topluluğun en alçakgönüllüsü olan Giovanni kalır. Rossellini'yle Fellini'nin görüşü uyarınca, yaşamda seçecekleri yolu en az şaşıranların, en gösterişsiz, en temiz yürekli kişiler olduğu apaçık ortadadır.

Senaryosunun önemli bölümlerini, emeklerinin karşılığını hiçbir zaman alamamış olan Fellini'yle Pinelli'nin yazdığı *Europa '51* adlı filmle Rossellini, *Il mirocolo*'daki gösterişsiz köylü kızını ve *Francesco*'daki ortaçağ keşişlerini bırakıp orta sınıf tabakasının ermişliğe ilişkin düşünceleriyle dinsel inançlarını irdelemeye başlamıştır. Europa '51, Rossellini'nin, Ingrid Bergman'ın sanatsal yeteneklerini gözler önüne sermek için çektiği bir dizi filmin arasında yer almaktadır. Rossellini bu filmi çekme düşüncesinin, Francesco'nun çekimi sırasında Aldo Fabrizi'nin alaycı bir dille San Francesco'nun "deli" olduğunu söylemesinden çıktığını; II.

Dünya Savaşı sırasında yakalanan yurttaşlarına destek olmak için ölüm orucuna giren Simone Weil örneğininse öykünün gelişiminde önemli bir rol oynadığını belirtir.[35] Ingrid Bergman, Rossellini'nin film konusundaki düşüncelerinin çok daha açık seçik olduğunu ve *Francesco*'nun çekiminden hemen sonra kendisine "St. Francis'le ilgili bir öykü çekeceğim ve kahramanı kadın olacak, kadını da sen oynayacaksın," dediğini söylemiştir.[36] Irene adlı (Bergman'ın canlandırdığı) kahramanla Rossellini bugün, ilk Fransiskenlerin gösterişsiz dinsel inançlarının çeşitli düşünce biçimleriyle kurumlara bütünüyle anlaşılmaz geldiğini ve zamanımızda yalnızca bir tür akıl hastalığı olarak görüldüğünü sergilemektedir. Başarısızlıkla sonuçlanan kendi canına kıyma girişiminden sonra Irene'in oğlu gizemli bir biçimde, yani belirli bir hastalık yüzünden değil salt yaşama isteğini yitirdiği için, ölür. Bu olay Irene'in büyük bir sarsıntı geçirmesine ve kendi rahat, orta sınıf yaşamını sorgulamasına yol açar. Bir süre sonra hastalara ve yoksullara yardım etmeye başlar; hattâ Giulietta Masina'nın canlandırdığı, takma adı Passerrotto (Küçük Serçe) olan yoksul, evlenmemiş, çok çocuklu bir kadın sevgilisiyle buluştuğu zaman, iç karartıcı bir fabrikada onun yerine geçip çalışır. Sonunda, gösterişsiz Hıristiyan yardımseverliğini yaşama geçirme çabaları yüzünden bir zamanlar özdeşleştirildiği toplumda kaçık olarak adlandırılır. Yalnızca akrabaları değil, Komünist kuzenleriyle Kilise üyeleri de, mahkemenin verdiği sığ ve duyarsız yargıya bakarak onun deli olduğunu düşünür. Film Irene'in bir akıl hastanesine kapatılması, yardım ettiği yoksulların hastane penceresinin altına toplanıp bağıra çağıra onun bir ermiş olduğunu söylemesiyle son bulur. Rossellini'nin bu filmi kullanarak solcu eleştirmenlerle Kilisedekilere karşılık verme niyetiyle hiç mi hiç ilgilenmeyen Fellini Pinelli'yle birlikte

[35]Bak., Faldini ve Fofi, *L'avventurosa storia del cinema italiano*...1935-1959, sayfa 250.

[36]"Ingrid Bergman on Rossellini," *Film Comment* 10, sayı 4 (1974): 13.

çalışarak filmin en önemli bölümlerinden birini yani delikanlının o gizemli kendi canına kıyma girişimini hazırlamıştı.

Uzun süren dostluklarına ve Hıristiyan yardımseverliği konusunda aynı düşünceleri paylaşmalarına karşın, Fellini bundan sonra Rossellini'yle hiç çalışmamıştır ama *Dov'é la libertà?*'nın çekiminde Rossellini hastalanınca filmin birkaç kolay sahnesini (1952-1954) Fellini tamamlamıştır. Bu Fellini'ye kısa bir süre için de olsa, büyük güldürü oyuncusu Totò'yu yönetme fırsatı vermiştir. (37) *Europa '51*, on üçüncü Venedik Film Şenliğinde gösterildiği sıralarda, Fellini de *Lo sceicco bianco* adlı kendi filmini sergilemekle uğraşıyordu; ayrıca Venedik'te kendi filmi ve Rosellini'ninkiyle yarışan Pietro Germi'nin yönettiği bir başka filmin (*Il brigante di Tacca del Lupo*) senaryosu da ona aitti. Rossellini hem özel ilişkilerinde hem de kamuoyu önünde Fellini'nin *bidone* dışındaki bütün filmlerini, bağımsız bir yönetmen olarak sinemaya adım atışından başlayıp ölümünden kısa bir süre önce gördüğü *Casanova*'ya kadar eleştirip durmuştur.[38] Başkalarının yapıtlarını değerlendirirken hiç de yüce gönüllü davranmayan Rossellini yedek yönetmeninin bu hızlı yükselişini kıskanmış olabilir; dolayısıyla son derece verimli olan sanatsal işbirlikleri de Rossellini açısından geride kuyruk acısı bırakarak bozulmuştur. Bununla

[37]Fellini bu olayı "Totò: per pochi minuti fui il suo regista," *La Repubblica: Il venerdì* 2, sayı 29 (4 Haziran 1988): 96-105'de anlatmıştır.

[38]Örneğin Rossellini *La dolce vita*'yı "taşra işi" diyerek kötülemiştir. (bak., Fellini, *Fellini on Fellini*, sayfa 154). Brunello Rondi *La dolce vita*'nın film anlatımında yeni bir çığır açtığını söyleyerek Rossellini'yle tartıştığı zaman, Rossellini son derece sert bir karşılık vermiş ve Fellini'nin bu filminin, yeni gerçekçilik akımı başladığından beri İtalyan sinemasında görülen en derin en aşağılık çukur olduğunu söylemiş, sonra da sözlerini öfkeyle sürdürmüştü: "Sanırım *Paisà*'yı çektiğimden beri, çağdaş anlatım uygulayımı dendiği zaman bunun ne anlama geldiğini çok iyi biliyorum" [Franca Faldini ve Goffredo Fofi, yay., *L'avventurosa storia del cinema italiano raccontata dai suoi protagonisti 1960-1969*'daki aktarma (Milano: Feltrinelli, 1981), sayfa 16].

birlikte Fellini, öğretmeni ve ustası olarak saygı gösterdiği bu adamdan önemli dersler aldığını ve birçok şeyi ondan öğrendiğini hep kabul etmiştir.

Fellini'nin Rossellini'yle birlikte çalışırken edindiği deneyimler, kolayca anlaşılacağı gibi Hollywood sinema sanatının endüstri sisteminden bütünüyle farklı bir ortamda yani senaryoların yazıldığı, çekimden bir önceki gece yeniden yazıldığı, parasal kaynak sıkıntısının eksik olmadığı, filmlere aslında kimin para yatıracağının ya da çalışanların ücretini kimin ödeyeceğinin belirsiz kaldığı bir havada yer almıştır; bütün bunlarsa Rossellini'nin savurgan kişiliğini yansıtmakta, filmlerini eleştirel çekişmelerin, Magnani ve Bergman'la yaşadığı ateşli sevdanın yol açtığı kişisel gerilimlerin ortasında çekmiş olduğunu göstermektedir. Bununla birlikte, Fellini'nin Rossellini'yle çalışırken en hoşuna giden şey kesinlikle sanayinin bu sallantılı yapısıydı; zaten o da meslek yaşamı boyunca kendi filmlerinin çekiminde işte bu türden karmakarışık bir hava yaratmaya çalışmıştır. Buna karşılık Pietro Germi ve Alberto Lattuada'yla girdiği işbirliklerindeyse Lux Filmin alışılmış stüdyo ortamında gerçekleşmiştir. 1934'te kurulan Lux 1964'e kadar İtalyan sinemasında önemli bir rol oynamıştır. Tullio Pinelli bu kuruluşa 1940'ta yüksek bir ücret karşılığında katılmıştı; imzaladığı sözleşme uyarınca yılda üç senaryo kotaracak ve işe yarar öyküler bulmak için sayısız roman okuyacaktı. Fellini'nin Pinelli'yle dostluğu göz önüne alınacak olursa, sonunda ikisinin Lux'ta birlikte çalışmasının kaçınılmaz olduğu anlaşılır. Fellini bu kuruluşta aralarında Dino De Laurentiis, Carlo Ponti, Luigi Rovere gibi kişilerin de bulunduğu birçok sıradışı insanla tanışmıştı; bu kişiler sonradan Fellini'nin, *Lo sceicco bianco, La strada, Le notti Cabiria, Le tentazioni del dottor Antonio* gibi en ilginç filmlerinin yapımcısı olup çıkacaklardı. Stüdyonun kurucusu, Piedmond'lu sanayici Riccardo Gualino ve stüdyonun sanat yönetmeni —Fellini'nin sinemadan nefret eden bunun yerine müziği yeğleyen biri olarak anımsadığı— Guido Gatti'yle kurduğu

ilişkiler, genç senaryo yazarına uğraşının pratik yanlarına ilişkin birçok şey öğretmişti. Gatti parlak önsezisiyle Nino Rota'yı stüdyo müzikçisi olarak işe almış böylece Fellini'yle Rota arasında yaşam boyu sürecek sevgi dolu bir işbirliğinin temelleri atılmıştı; birlikte çalışmaları Rota'nın *Prova d'orchestra* adlı filmin müziğini tamamlamasının hemen ardından yer alan ölümüne kadar da sürmüştür.

Yeni gerçekçi sinemanın ticaretdışı, neredeyse zanaatçılığı andıran niteliğine ilişkin birçok şey yazılmıştır ama Lux Film Stüdyolarının tarihini ele alan özet bir çözümleme bile, savaşın bitişiyle 1960'lardaki yeni gerçekçilik sonrası ikinci genç yönetmenler kuşağının gelişi arasında çekilen en ilginç filmlerin çoğunun, Hollywood'daki sinemacıların yolundan giden ve aynı sanayi çizgisinde örgütlenen karmaşık ticari kuruluşlarda üretilmiş olduğunu gösterir.[39] Bu nedenle, geleneksel kapitalist film yapımcılığı sisteminin bir yana atıldığı ve yeni gerçekçi filmlerin amatör oyuncular, "sahici" yerler gerektirdiği, Hollywood sinemasının geleneksel kurallarından, kendine özgü alışkanlıklarından kaçınmanın zorunlu olduğu gibi birtakım kuşkulu savların öne sürüldüğü yeni gerçekçilik döneminde çekilmiş filmlere ilişkin tarihsel irdelemeler bırakılmalı ya da en azından ciddi bir biçimde sorgulanmalıdır. Aslında Fellini, Ponti ve De Laurentiis'in genellikle Hollywood'da sözü geçen adamlara yakıştırılan rahat davranışlara öykündüklerini, yani masalarının üzerine üç, dört telefon koyduklarını, (o günlerde İtalyanların Amerikalılarla ilişkilen-

[39]Lux konusunda son derece kapsamlı bir inceleme için Farassini ve Sanguineti'nin daha önce sözü geçen Lux Film adlı araştırmasına bakın. Stüdyo dizgesinin, savaş sonrası dönemdeki İtalyan sinemasına katkıları konusunda daha fazla kanıt, bir başka önemli stüdyoya ilişkin iki incelemede bulunabilir: bak., Guido Barlozzetti, Stefana Parigi, Angela Prudenzi ve Claver Salizzato, yay., *Modi di produzione del cinema italiano: La titanus* (Roma: Di Giacomo, 1985); Aldo Bernardini ve Vittorio Martinelli, yay., *Titanus: la storia e tutti i film di una grande casa di produzione* (Milano: Coliseum Editore, 1986).

dirdiği şu ayaklarını masanın üzerine uzatmak gibi bir alışkanlık olan) gömlek kollarını kıvırıp çalıştıklarını anımsamaktadır. Çalışma odaları dar bir koridorda karşılıklı olarak yer alıyordu; bu düzenleme, görüşmeye değer bazı sahneler hakkında, Fellini'nin dediği gibi "Napoli avanspettacolo gösterisini andıran bir biçimde" açık saçık sözler ederek birbirleriyle karşılıklı konuşma olanağı veriyordu.[40]

Tartışmalı da olsa Faşist dönemin en iyi filmi olarak adlandırılan Alessandro Blasetti'nin çektiği *La corona di ferro*'nun yapımından sonra Lux, savaş sonrası dönemde insanı şaşırtacak kadar çok sayıda birinci sınıf filme imza atmıştır; bunların çoğu, yeni gerçekçi biçemin tanımlanmasında mutlaka dikkate alınması gereken filmlerdir: *Il bandino* (1946), *Il delitto di Giovanni Episcopo* (1947), *Senza pietà* (1948), *Il mulino del Po* (1949) adlı, hepsi de Alberto Lattuada tarafından çekilmiş filmler; Luigi Zampa'nın yönettiği *Vivere in pace* (1949); Giuseppe De Santis'in *Riso amaro'su* (1948); Luchino Visconti'nin *Senso*'su (1954); *Pietro Germi*'nin *In nome della legge* (1949), *Il cammino della speranza* (1950), *Il brigante di Tacca del Lupo* (1952) adlı filmleri; Luigi Comencini'nin *Persiane chiuse*'si (1951); son olarak da Fellini'yle Pinelli'nin bu stüdyoda birlikte çalıştıkları ilk film olan ve Duilio Coletti'nin yönettiği *Il passatore* (1947) bunların arasında yer almaktadır.

Senaryo yazarı olarak Fellini-Pinelli ikilisinin Lux açısından önemi, yukarıda sıralanan filmlerden de açıkça anlaşılmaktadır; ikili, Lattuada'nın (*Il bandito* dışında) üç filminde, Germi'nin çektiklerinin üçünde birden, Comencini ve Coletti'nin iki yapıtında birlikte çalışmıştır. Ayrıca, Lux topluluğunun yapım aşamasına hiçbir zaman ulaşamayan çok sayıdaki senaryosunu tamamlamışlardır. Fellini'nin Rossellini'yle girdiği işbirliğindeki durumun tersine, bu öykülerin ya da senaryoların değerli özgün

[40]Farassino ve Sanguineti, Lux Film, sayfa 284-85.

taslakları yok olup gitmemiştir. Bu belgelerin arasında bulunanlar şunlardır: Lattuada'nın *Senza pietà* adlı filminin senaryosu; Germi'nin yönettiği *Il brigante di Tacca del Lupo*'nun uzun geliştirimi; Germi için düşünülen ama çekilmeden kalan *La famiglia*'nın öyküsü; Gianni Puccini için yazılan ama sonunda Luigi Comencini tarafından çekilen *Persiane chiuse* adlı yapıtın uzun geliştirimi; Giorgio Pastina için yazılan ama gene çekilmeden kalan *Il diovolo in convento* başlıklı senaryonun ilk yarısı; Lux yapımcılık için hazırlanan, Mario Camerini'nin çekmesi tasarlanan ama gerçekleştirilemeyen *Happy Country (Pease felice)* adlı senaryo.[41]

Fellini'nin Lattuada'yla girdiği işbirliği, adları filmde olduğu gibi korunan iki eski edebiyat kitabının uyarlamasını kapsıyordu: *Il delitto di Giovanni Episcopo*, Gabriele d'Annunzio'nun aynı adlı romanından, *Il molino del Po*'ysa Riccardo Bacchelli'nin yazdığı üçlemenin ikinci bölümünden uyarlanmıştı. Yeni gerçekçi yönetmenlerin pek az başvurduğu, Fellini'ninse daha sonraki filmlerinde sıklıkla kullanacağı bir yöntemle yani birinci tekil kişinin ağzından arka sesle anlatıldığı için son derece ilginç olan ilk film, Aldo Fabrizi'nin inandırıcı bir biçimde canlandırdığı, karısının eski sevgilisini, kadın ailesini bırakıp gitmesin diye öldüren incelikli bir adamın öyküsüdür. Yapım, on dokuzuncu yüzyıl Rus klasik romanlarının konularını kapsıyordu ve Lattuada'nın Amerikan kara filmlerine duyduğu hayranlığı yansıtan bir üslûpta çekilmişti. Episcopo'nun eşinin ele avuca sığmaz bir kadından, karakola gidip işlediği suç yüzünden yetkililere teslim olan kocasına arka çıkan

41Kezich, *Fellini* adlı yapıtında (sayfa 140), bu filme geçici olarak *Nice Country* ve *Oil in Tuscany* gibi adlar verildiğinden söz etmektedir; görünüşe bakılırsa, Federico Fellini ve Tullio Pinelli tarafından yazılan "Happy Country'nin (Pease felice) özgün taslağını incelememiştir. Pinelli Taslak 13 artık Lily Kitaplığında bulunmaktadır, (Kutu 5, IIIB). Pinelli kimi zaman bu filmden *Petrolio in Toscana* olarak da söz etmektedir. (Faldini ve Fofi, *L'avventurosa storia del cinema italiano*...1935-1959, sayfa 128). Senaryo çekilmeden kaldığı için, taslakta görünen adı kullandım.

pişman olmuş bir kadına dönüşmesi, ister istemez akla Fellini'nin Rossellini'ye yazdığı senaryodaki Nannina ve Irene adlı kahramanların kimi zaman açıklanması olanaksız olan, aynı ölçüde hızlı ve beklenmedik değişimlerini getirir. Fellini Amerikan türüne özgü kuralları izleyerek senaryo yazma konusunda deneyim kazanırken yapım sırasında, ilk önemli rolünü bu filmde oynayan Alberto Sordi'yle tanışmıştı; Sordi ileride yapımcıların karşı çıkmalarına kulak tıkayan Fellini tarafından hem *Lo sceicco bianco*'ya hem de *I vitelloni*'ye oyuncu olarak seçilecekti.

Senza pietà, Fellini'nin Lattuada için senaryosunu yazdığı filmlerin hiç kuşkusuz en önemlisidir; Kurtuluştan sonra Amerika'yla İtalya'nın karşılaşmasını ele alan konusu, Rossellini'nin *Paisà*'da, Cesare Pavese ve Italo Calvino gibi savaştan hemen sonra ün kazanan yazarların işlediği konuları sürdürür.[42] Filme ilişkin ilk düşünce, Lattuada'yla çalışan Fellini'yle Pinelli'den önce, öyküsüne *Good-bye Otello* adını veren, bunu tepeden tırnağa yeniden yazıp bugün hâlâ elimizde bulunan senaryoya dönüştüren Ettore M. Margadonna'dan çıkmıştı. Öykünün birçok şeyi göze alan konusu, Jerry (John Kitzmiller) adlı zenci bir Amerikan askeriyle Angela adında yaşayabilmek için yosmalık etmek zorunda kalan bir İtalyan kızı arasındaki sevda ilişkisini ele alır (Angela'yı Lattuada'nın eşi Carla Poggio canlandırmıştır; sonradan Fellini'yle Lattuada bu oyuncuya *Luci del varietà*'da da rol vermiştir). Filmdeki olaylar, Livorna yakınlarında yer alan ve asker kaçaklarının, soyguncuların, yozlaşmış Müttefik güçleri erlerinin

[42]İtalyan sinemasındaki bu konuyu ele alan inceleme için "America in the Postwar Italian Cinema," *Rivista di studi italiani* 2, sayı 1 (1984): 106-25'deki yazıma bakın. Savaş sonrasındaki İtalyan edebiyatının Amerikan kültürüne borçlu olduğu konular için bak., Donald Heiney, *America in Modern Italian Literature* (Ann Arbor, Mich.: University of Michigan Press, 1964); Angela Jeannet ve Louise Barnett, yay., ve çev., *New World Journeys: Contemporary Italian Writers and the Experience of America* (Westport, Conn.: Greenwood Press, 1977).

ordu gereçlerini elbirliğiyle yağmalayıp karaborsada sattıkları bir liman olan Tombolo'da geçer. Buradaki suç eylemleri, kadınsı davranışları, beyaz keten takım elbiseleri, hattâ adının baş harfleri, Lattuada'nın büyük hayranlık duyduğu bir Amerikan kara filminde Peter Lorre'un, canlandırdığı kahramanı anımsatan, Pier Luigi adlı kötü bir adam tarafından denetlenerek yürütülmektedir. Filmde yardımcı rolde görünen Giuletta Masina Fellini'nin yarattığı, Marcella adlı gözü pek genç yosmayı canlandırmaktadır. Bir başka zenci askere sevdalı olan Marcella da "bu yaşamı" bırakıp Amerika'da yeni bir başlangıç düşleri kurmaktadır. Masina'nın ortaya koyduğu bu oyunculuk kendisine (Oscar'ın İtalyan karşılığı olan) Nastro d'Argento en iyi yardımcı oyuncu ödülünü kazandırmış ve Fellini'nin ya senaryosunu yazdığı ya da yönettiği filmlerde bu tür altın yürekli düşmüş kadın rollerini canlandırmaya başlamasına yol açmıştır.[43] Fellini bu yosma kişiliğini daha sonraki yapıtlarında yeni bir yaşam kurma özlemi çeken ve bunun sonucunda Hıristiyan iyilikseverliğinin laik biçimini kabule hazır duruma gelen insanoğlunun ilk örneği olarak kullanmıştır.

Senza pietà, Amerika'nın olumlu bir resmini çizmemektedir: tutukevindeki beyaz gardiyanlar azılı ırkçılardır, tutukluların çoğuysa siyahtır. Jerry, Pier Luigi'nin pençesine düşer çünkü suç örgütünü yöneten beyin adamlarının arasına onu da katmak için Angela'ya duyduğu sevgiyi kendi çıkarı için kullanmaktadır. Filmin en önemli birkaç sahnesi Amerikan gangster filmlerinden etkilenilerek çekilmiştir; bu Lattuada'nın benzerini yaratmaya çalıştığı ve insanın genellikle İtalyan yeni gerçekçiliğiyle bağdaştıramadığı bir

[43]Fellini *Senza pietà*'nın yanı sıra *Lo sceccio bianco*'da da Masina için aynı türden bir rol yaratmıştır. Ayrıca Masina *Persiane chiuse*, *Europa '51* ve elbette *La notti di Cabiria* adlı filmlerde de gene yaşamlarını değiştirmeyi uman ele avuca sığmaz kadınları canlandırmıştır; *Giulietta degli spiriti*'de de Masina orta yaş bunalımına giren ve kocasına bağlı bir eş olmayı sürdürmekle komşusu Susy gibi cinsel özgürlüğünü yaşamak arasında seçim yapmaya zorlanan bir kadını oynamıştır.

türdür: burada silahlı çatışmalar, köşeleri dönerken yana yatan arabalı kovalamacalar, patlayan tabancalarla dolu sahneler bulunmaktadır; Jerry'yle yaralanan ve geride bırakılması gereken siyah arkadaşının tutukevinden kaçışlarını gösteren melodramlara özgü bir sahne yer almaktadır; ayrıca Pier Luigi'nin eylemlerinde yönetim merkezi olarak kullandığı Amerikan caz kulüplerini andıran ortamlar vardır. Pier Luigi'nin pençelerinden kurtulmak için umutsuzca çabalayan Jerry'yle Angela adamı soyup kaçmaya kalkarlar; Angela Jerry'nin önüne atlayıp ona sıkılan kurşunla vurulur. Kız ölüp giderken Jerry onu asla bırakmayacağına yemin eder, çalıntı mallarla dolu kamyonuna biner, gittikçe yükselen zenci dinsel müziği yerini son derece güzel bir biçimde Nino Rota'nın yazdığı notalara bırakırken kamyonunu okyanusa sürer. Filmin son sahnelerinde dönüp duran bir kamyon tekerleği, Angela'nın başı, Jerry'ye sarılan kolu görünür ve sevgililer ölümde buluşurlar.

Fellini'yle Pinelli'nin Lattuada'ya yazdığı senaryonun, geleneksel İtalyan uygulamalarından birçok açıdan ayrıldığını görmek için, *Senza pietà*'nın özgün taslağından alınan, tek ama tam anlamıyla kendine özgü olan bir sahneye şöyle bir bakmak bile yeterlidir. Senaryo sanki Amerikan stüdyo sistemi için yazılmış gibidir.

EĞLENCE PARKINDA BİR DİZİ BARAKA. DIŞARIDA (GECE)

156. 157. 158. 159. 160. 161. 162. 163. 164.
165. 166. 167. 168. 169. 170. 171. 172. 173.
174. 175. 176. 177. 178. 179.

SAHNE İÇİN BULUNAN VİNÇ. MÜZİK

Ses yükselticilerden gürültüyle yayılan bir İtalyan şarkısı

Renk renk küçük ışıkların ortasında, dairesel raylarda üç, dört, beş dönüşü tamamlayarak gerçekleştirilen güç denemesi oyununda-

ki ufak trenin ayrıntıları.
Trenin geri dönüşünü izlerken, Jerry'yi, Angela'yı, iki beyaz denizciyi ve başlangıç noktasında toplanmış —çoğu oğlan çocuklarından oluşan— meraklılar kalabalığını görürüz. Treni Jerry fırlatmıştır.

BİRİNCİ DENİZCİ:
"Yedi."
JERRY:
"Yedi."

Denizci cebinden birkaç dolar çıkartır ve yanına koyarken şöyle der:

DENİZCİ:
"Beş dolarına var mısın?"

Jerry çok heyecanlanmıştır; izleyicilerin de bazıları sanki yarışan kendileriymiş gibi heyecanlıdır. Külahtaki dondurmasını yiyen Angela hâlâ sessiz ve mutsuzdur; belirli bir kaygıyla önce denizcilere sonra da Pier Luigi'den aldığı paraları cebinden çıkarıp saymaya başlayan Jerry'ye bakar.[44]

Amerikan stüdyolarına özgü akılcı sanayi yolları —yani gelişigüzelliği ve Rossellini'nin ilk yeni gerçekçi filmlerinin ayırıcı niteliği olan eğreti havayı asla kaldıramayan belirli ölçütlere sahip

[44]Kırık dökük İngilizce, tam olarak özgün taslakta yer aldığı gibi yazılmıştır – Federico Fellini, Tullio Pinelli ve Alberto Lattuada, "Senza pietà," Pinelli, Taslak 1 (Kutu 1, IA), sayfa 82 – bu senaryo yazarlarının İngilizcedeki argo deyimleri kullanma çabasını göstermektedir ama hiçbiri dili iyi bilmemektedir. Parçanın geri kalanı bu kitabın yazarı tarafından çevrilmiştir.

yapım yöntemi— kullanan bir stüdyo yapımı düşünülerek Fellini ve Pinelli tarafından *Senza pietà* için hazırlanan senaryo taslağı, çeşitli teknik ayrıntıları içerir. Yukarıdaki sahne için hesaplanan kesin çekim sayısı (25) açıkça belirtilmiştir. Yapımın son aşamasındaki sözlendirme işlemi, dış çekimler tamamlandıktan sonra eklenecek sesler olarak belirlenmiştir. Sahnenin bir yerinde yönetmeninin vinç çekiminden yararlanması önerilmiş ama bu seçenek senaryoda açıkça belirtilmesine karşın, hangi çekimlerde vinç kullanılacağı tam olarak gösterilmemiştir. Bölümün başka bir yerinde kamera kullanımı konusunda çok daha belirgin yönergeler vardır: "kamera orta düzeyde yakın çekimi yakalamak için kızların üzerine eğilir" (sayfa 21) ya da "sahne Angela'nın yakın çekimiyle sona erer" (sayfa 26); Angela trenden inerken vinç çekimi gerekir (sayfa 10). Sahneler arasındaki tüm geçişler senaryoda yer alan birtakım kurgulama önerileriyle belirtilmiş (zincirleme, karartma, vb.) böylece filmin bölümleri senaryoda toplam sayısı 480 olarak gösterilen sahne bileşenlerine ayrılmıştır; bu, o dönemdeki Amerikan stüdyo yapımlarında genellikle kullanılan sahne sayısının epey altındadır. Ayrıca film, bitmiş biçimine dönüştürülürken yazılı senaryo pek az değiştirilmiştir. Ayırt edilebilir bir Amerikan film türüne yani kara filmlere dayalı olan, dolayısıyla kılı kırk yararak yazılması, inceden inceye düzenlenmesi gereken, bu açıdan da Rossellini'nin olağan uygulamalarına hiç mi hiç benzemeyen stüdyo senaryosu, ticari işlemlere ağırlık vererek pahalı doğaçlama çekimlerden kaçınmak üzere tasarlanmıştı.

Fellini'nin Pinelli'yle birlikte Pietro Germi'nin filmlerine yazdığı senaryolar da Amerikan filmlerine özgü eğilimleri izler. *In nome della legge, Il cammino della speranza, Il brigante di Tacca del Lupo* adlı filmlerin tümü, Amerikan kovboy filmlerinin, özellikle de John Ford'un çektiği başyapıtların kurallarını özgül İtalyan ortamlarına aktarmıştır. İlk film, yasa tanımaz bir kasabayı suçlulardan temizleyen yeni bir komiserin geleneksel öyküsünü anlatır: Mafya örgütünün ele geçirdiği bir Sicilya kasabasına gönderilen genç *pretore* burada suçlularla hesaplaşmaya girer. Senaryo

geçmişin eski ve saygın Mafyasını bugünün *onore*'den yoksun sıradan yeni kuşak suçlularıyla kıyaslar; filmin sonundaysa Mafya şaşkınlık uyandıracak kadar romantikleştirilmiş bir ışık altında sunulur. İkinci filmde yoksul düşmüş Sicilyalı sülfür madencileriyle ailelerinin oluşturduğu topluluk, daha iyi bir yaşam arayışı içinde, Amerikan Kovboy filmlerindeki alışılmış at arabalarının yerine, trene doluşup Fransa'ya göç eder. Son olarak üçüncü yapıtta, heyecanın doruk noktasına çıktığı şu beklenen sahne yani tehlike altındaki kaleyi ya da yük trenini kurtarmak üzere son anda yetişip gelen süvari alayı sahnesi, on dokuzuncu yüzyılda Mezzogiorno'da (Güneyde) geçen ve aynı ölçüde etkileyici olan kurtarma sahnesine dönüştürülmüştür; burada da yeni palazlanan İtalyan cumhuriyet birlikleri, tahttan indirilmiş Napoli kralına bağlılıkları süren acımasız asilerle savaşmak üzere çıkagelir. Lily koleksiyonunda yer alan taslaklar arasında, Fellini'yle Germi'nin işbirliğine ilişkin ne yazık ki yalnızca iki örnek bulunmaktadır: bunlar *Il brigante di Tacca del Lupo*'nun ayrıntılı ve uzun (103 sayfa) geliştirimi ve *La famiglia*'nın çekilmemiş film öyküsüdür.[45] Pinelli'nin görüşü uyarınca Germi Fellini'yle Pinelli'nin yalnızca senaryoyu yazmalarına yardım etmekle kalmamış aynı zamanda kendi filmlerinin kurgusunu da yapmıştı. Görünüşe bakılırsa ortaya attığı son düşüncelerde herhangi bir değişiklik yapılmasına ya da bunların yeniden yazılmasına pek ender izin vermiştir.[46] Dolayısıyla Fellini'yle Pinelli, Germi için çalışırken, Lattuada ya da Rossellini filmlerinde çalıştıklarına oranla daha az özgür davranmak zorunda kalmışlardır. Germi'ye hazırladıkları yitip gitmemiş bu iki taslakta ve Germi'nin tamamladığı filmlerde onların varlıklarını duyumsamak zordur.

[45]Bu taslaklar Lily koleksiyonunda Federico Fellini, Tullio Pinelli ve Pietro Germi, "Il brigante di Tacca del Lupo," Pinelli, Taslak 14 (Kutu 5, IIIC); daha önce sözü edilen "La famiglia," Pinelli, Taslak 12 (Kutu 5, IIIA) sırasıyla etiketlenmiştir.

[46]Farassino ve Sanguineti, *Lux Film*, sayfa 298.

La famiglia'nın öyküsü Fellini'nin yeğlediği kahramanlarla alışık olduğumuz konulardan epey uzaktır. Bu bir İtalyan ailesinin yaşamındaki yirmi beş yılı olağanüstü gerçekçi bir biçimde anlatan ve Italo Svevo'nun ilk romanlarıyla ya da İtalyan *verismo* okuluyla güçlü benzerlikler taşıyan bir öyküdür. Fellini'nin ilk filmlerinde son derece canlı bir biçimde anlatacağı taşra ortamı ancak bir anlığına, yani söz konusu İtalyan ailesinin ev yaşamında üst üste yinelenip duran olaylar döngüsü vurgulandıkça görülebilir. Aileyi gösteren eğlenceli çizimlerle karikatürler ve Fellini'nin, *La famiglia* taslağı dosyasının kapağına çiziktirdiği dansçı kız, aslında onun öyküye yönelik tutumu konusunda bazı şeyleri açığa vurabilir; Fellini'nin çizgi romanlara duyduğu ilgiyi tartıştığımız bölümde bu çizimlerden zaten söz etmiştik. Fellini büyük olasılıkla hiçbir çekiciliği olmayan bu anlatıdan sıkılmış ve Germi'nin ortalama bir İtalyan ailesini doğalcı biçemle özene bezene kesitlere ayırarak anlattığı öyküyü çok daha eğlenceli bir hale sokup kendi güldürü anlayışına yaklaştırmayı düşünmüş olsa gerek. Dansçı figürü Fellini'nin daha sonraki filmi *Luci del varietà*'yı haber verir niteliktedir; belki de bunu, Pinelli'yle birlikte Germi'nin tasarısı üzerinde çalışırken özel olarak kafasında kurmuştur.

Öbür üç tasarı — çekilmeden kalan *Il diavolo in convento, Happy Country (Paese felice)* senaryoları ve Comencini'nin tamamladığı *Persiane chiuse* — Fellini'nin alanına kesinlikle çok daha fazla girmektedir. Fellini uzmanlarının varlığından asla kuşkuya düşmediği[47] *Il diavolo in convento*'nun taslağı, Fellini'yi ayartmış olması gereken birtakım güldürü olasılıklarına sahiptir. Taslakta ne yazık ki bitiş bölümü daha doğrusu senaryonun ikinci yarısı yoktur.

[47]Bu taslak Federico Fellini, Tullio Pinelli ve Giorgio Pastina, "Il diavolo in convento," Pinelli Taslak 16 (Kutu 5, IIIE) olarak listeye alınmıştır. Fellini'nin yaşamındaki ufacık ayrıntıları bile kuşkusuz çok iyi bilen Kezich, görünüşe bakılırsa özyaşamöyküsü araştırmalarında bu senaryoyu incelememiştir; kitapta aktardığı daha önce incelememiş belge-

Primo tempo[48] görece uzundur (119 sayfalık bir anlatı) ve bu bölüm *Senza pietà*'nın taslağına oranla daha az sayıda teknik yönergeleri içermektedir. Öykünün odağında gönüllü rahip Angelo vardır; Angelo Ligurya kıyısında yer alan tek başına yaşadığı manastırının turistler için gösterişli bir otele dönüştürülmesi tasarısına engel olmaya çalışmaktadır. Film Angelo'nun manastır geleneklerini koruma çabalarını işler; kent halkıysa tersine bu değişim tasarısından son derece hoşnuttur çünkü yapım çalışmaları onlar için iş ve para anlamına gelmektedir. Taslağın sonunda Rahip Angelo boş umutlar uyandıran bir duyuruyla soruna "çözüm" bulduğunu söyler ama taslağın ikinci bölümü yok olup gittiği için bu çözümün ne olduğunu ancak kafamızda canlandırabiliriz. Başlıkta yer alan manastırdaki şeytan göndermesi akla, kurnaz keşişin eski yapıda bir hortlak olduğunu söylemeyi tasarladığını böylece manastırın turistlerin ilgisini çeken bir yere dönüştürülmesini engellemeye çalışacağını getirir. Bunun dışında keşiş öbür dünyadan gelip manastıra yerleşmiş olan bu varlığı konukların ilgisini çekmek için yem olarak kullanmayı, dolayısıyla manastırın bütünlüğünü korumayı da düşünüyor olabilir.

Senaryosu, *The Italians* adlı çok satışlı bir kitabın yazarı olan ve Amerika'da bağlantıları bulunan tanınmış gazeteci Luigi

lerin niceliği dikkate alınırsa, bunun önemsiz bir gözden kaçırma olduğu anlaşılır. Bununla birlikte senaryosunu Fellini'yle Pinelli'nin yazdığı çekilmeden kalan bir başka tasarıdan yani Mario Soldati'nin *La ragazza di Trieste* adlı roman uyarlamasından söz etmiştir; Lux Film, söz konusu senaryoyu çekmesi için David Selznick'i kandırmak istemiş, filmde Alida Valli ve Gregory Peck'i oynatmayı düşünmüştür (*Fellini*, sayfa 140). Çekimi gerçekleştirilemeyen senaryoyla aynı adı taşıyan bir başka İtalyan filmi, 1951'de Taurus Film Stüdyosu adına Nunzio Malasomma tarafından çekilmiştir ama bu filmin, Fellini, Pinelli ve Pastina'nın yazdığı senaryoyla hiçbir ilgisi yoktur.

[48] İtalya'da uzun filmler genellikle iki bölümlüdür; birinciye *primo tempo*, ikinciyeyse *secondo tempo* adı verilir. Bu gösterim sırasında, tiyatrodaki perde araları gibi, filme ara verilmesini sağlar.

Barzini'nin düşüncesinden yola çıkılarak kaleme alınan *Happy Country* (Pease felice), Lux Film Stüdyoları hesabına Mario Camerini tarafından yönetilmek üzere yazılmıştı. Büyük olasılıkla hedefte filmi Amerika'ya pazarlamak da vardı çünkü Tullio Kezich, başrolde Cary Grant'in oynatılmasının tartışıldığını, Carlo Ponti'nin yanında Amerikalı ortakyapımcı olarak David Selznick-'in adının geçtiğini belirtmiştir.[49] Bu son derece uzun bir senaryoydu (285 sayfa); ayrıca içinde senaryonun filme dönüştürülmesini sağlamak üzere, daha önce Lux filmlerinde gördüğümüz kalıpları izleyen birtakım özgül teknik yönergeleri bulunuyordu. Yapıtın yazınsal biçemi, gösterişli ve ilginç bir kısa roman olarak kolayca yayımlanabilecek kadar yüksek düzeydeydi. Rossellini'nin *Paisà*'sı ya da Lattuada'nın *Senza pietà*'sı gibi, *Happy Country*'nin öyküsü de Amerikalılarla İtalyanların farklı kültürel değerlerine odaklanmıştır. Bir Amerikan petrol kuruluşu, Sienna kırsalında San Quirico adlı bir Toskana kasabası yakınlarında yer alan ve sahibi Kont Della Robbia olan topraklarda hakkı olduğunu öne sürmektedir. Amerikalıların burada petrol olduğuna sahiden inanabilecekleri düşüncesi, kafamızda senaryonun da geliştirmeyi tasarladığı yanlışlıklar güldürüsü türünden bir kanı uyanmasına yol açar. Robert adlı Amerikalı bir mühendis (bu rol için büyük olasılıkla Cary Grant düşünülmüştür), petrol kuruluşunun yöneticisi Mr. Harrison tarafından hazırlanan anlaşmayı sonuca bağlamaya gönderilir; Mr. Harrison'ın kızı Mary, Robert'ın nişanlısıdır. Robert'a, Jhonny (aslında da böyle yazılmış) ve Blakey adlı herkesin bildiği türden iki bıçkın petrolcü eşlik etmektedir; kontla ilk buluşmaları, petrol çıkartma kazılarına ilişkin başarılı bir anlaşmaya varılmasıyla sonuçlanır. Bununla birlikte Robert kontun kızı Fer-

[49]Kezich, *Fellini*, sayfa 140. Bu belgenin ilk sayfası, Pinelli Taslak 13 (Kutu 5, IIIB)'de yer alan yazıların hem trattamento'yu hem de scenneggiatura'yı kapsadığını öne sürer ama aslında öykü yok olup gitmiş, elde yalnızca senaryo kalmıştır.

nanda'nın göstereceği tepki konusunda uyarılmıştır; Toskana kırsalını Texas'daki petrol alanlarına dönüştürmek isteyenlere Fernanda'nın karşı çıkması sonunda Robert'ı bile kandırır.

Güldürü yönünde ilerlemesine karşın *Happy Country*, Amerikan kültürünü olumlu bir bakış açısıyla anlatan *Paisà*'dan çok, olumsuz bir resim çizen *Senza pietà*'ya yakındır. Senaryo ilerleme konusundaki Amerikan takıntısıyla acımasızca alay eder ve ekonomik gelişimin, uygarlık düzeyini mi yoksa kültürel düzeyi mi yükselteceğini sorgular. Amerika'dan gelen yeni sanayi kültürünün Toskana topraklarına kök salmış çok daha eski uygarlık biçimi ve köylü halkbilimiyle yüzleşmesi senaryonun odak noktası olup çıkmıştır; bu özellikle Robert'ın, kontun erkek kardeşi, Profesör Nicola Della Robbia'yla bu konuyu tartıştığı önemli şu bölümde gözler önüne serilir:

ROBERT: Beş parasız bir kasaba gibisin, üstelik bolluğu kapına kadar getirmiş biriyle alay etme ayrıcalığına sahipmiş gibi davranıyorsun!... Uygarlık....!

POFESÖR DELLA ROBBIA: Bağışlayın...uygarlık sözcüğüyle ne demek istiyorsunuz...? Bunu mekanik ilerlemeyle karıştırıyorsunuz gibime geliyor, oysa bakın, bunlar birbirine aykırı iki şey.

ROBERT: Bu da ne demek şimdi...? Mum ışıklarıyla el arabaları günlerine mi dönelim yani?

PROFESÖR DELLA ROBBIA: Kesinlikle...! Aslında, mum ışıklı günlerde dünya uykuya çok daha huzurlu dalıyordu ve her gün bir başyapıt yaratılıyordu...[50]

Eğer film iki kültür arasındaki anlayış eksikliğini vurgulayarak, yani Rossellini'nin *Paisà*'sındaki Sicilya bölümünü başlatan durumun benzeriyle, yola çıksaydı, o zaman *Happy Country*'nin

[50]Fellini ve Pinelli, "Happy Country [Paese felice]," Pinelli Taslak 13 (Kutu 5, IIIB), sayfa 211).

senaryosu da coşkusal gelişimin yönünü bütünüyle tersine çevirmiş olurdu. Burada senaryo yazarları İtalyan kültürünün, Amerikalıların kendi ülkelerinden getirip dayatmaya çalıştığı kültürden daha üstün olduğunu düşünmektedir; dolayısıyla Robert da sonunda Toskana kırsalında yaşamanın Amerikan yaşam biçiminde bulunmayan birtakım iyi yanları olduğuna inandırılır. Görür görmez vuruluverdiği Fernanda'ya "belki de haklısındır... yaşam kaygılarla, delice eylemlerle boşa harcanmamalı... asla böyle çarçur edilmemeli... insan gene de yaşamın tadını çıkarmayı bilir... Bize göre en büyük suç zamanı boşa harcamaktır; oysa bilgelik belki de zamanı nasıl harcayacağını bilmekte yatıyordur... Haklısın Fernanda, belki de en iyisi petrolü hiç bulmamaktır...," der.[51] Robert Mr. Harrison'a Toskana tepelerinde kuyulardan petrol değil topraktan başaklarla zeytinyağının fışkırması gerektiğini söylediğinde konu olağanüstü etkileyici bir tırmanışa geçer: "Sanırım biz uygarlık getirmek için burayı sömürgeleştirmeye geldik... Ama daha en baştan, burnumuzu bir türlü anlayamadığımız şeylere soktuk... yani başka bir yaşam anlayışına... çok daha eski ...başka bir uygarlık türüne."[52] Mary İtalya'nın geriliğinden, ev içindeki tuvalet yüzdesi açısından Avrupa'da en alt sıralarda yer almasından yakınınca, artık İtalyan yaşam biçiminin keskin bir savunucusu olup çıkan Robert sert bir karşılık verir ve Almanlarla Japonların bu tür olanaklardan dünyada en fazla yararlananlar olduğunu ama son savaşta hiç de uygar davranmadıklarını söyler![53] Senaryo kaçınılmaz bir sonla biter: Mary Robert'ı bırakır; bundan bir yıl sonra, iğneleyici anlamlara sahip son sahnede Robert'ı Toskanalı çiftçi kılığında, Fernanda'yla el ele, çevrelerini kuşatan köylülerle birlikte son dört yüz yıldan beri kutlanagelen Ağustos hasat bayramında eğlenirken görürüz.

[51] Agy., sayfa 265.
[52] Agy., sayfa 275.
[53] Agy.

Senaryonun güldürü etkisi yaratmak için bulduğu önemli bir uygulayım yöntemiyse, gizli alaylarla dolu öyküyü anlatan arka sesi, konuşmalardaki çelişkilerle ya da anlatıcının sözüm ona öznel ve güvenilir yorumlarının hemen ardından gelen görsellerle yan yana koymasıdır. Bu yapı senaryonun ilk birkaç sayfasında kurulmuştur. Öyküyü anlatan arka ses, Robert'ın "güneş ülkesine" geldiğini bildirdikten sonra, senaryo bu görüntünün üzerine şiddetli yağmurda sırılsıklam olmuş San Quirico görüntüsünü bindirir.[54] Robert Amerika'dan ayrılmadan önce, çalıştığı kuruma İtalyanca bilmediğini bildirmiştir ama ona kasabanın bir zamanlar Amerika'ya gelen eski göçmenlerle dolu olduğu ve hepsinin de İngilizceyi Kusursuz konuştuğu söylenmiştir (bu vurgu senaryoda yer almaktadır).[55] Doğal olarak, Robert San Quirico'ya vardığı zaman, yalnızca pek az kişinin İngilizce konuştuğunu anlamakla kalmaz aynı zamanda burada kullanılan Toskana lehçesine, İtalya'nın salt bu bölgesinde bulunan birtakım renkli pekiştirici sözcükler serpiştirildiğini fark eder. Robert'ın İtalyan sanatını anlayamayışı, senaryodaki en ilginç çekimlerden birinde vurgulanır; bu aynı zamanda senaryo yazarlarının son derece ayrıntılı bir biçimde tanımladığı az sayıdaki çekimden biridir:

> Villanın Orta Avlusu, Akşam saatlerinde
> Eğri Pisa Kulesi, İç Çekim...
> geriye kaydırmalı çekimde açığa çıkar
> ve ünlü çan kulesinin yapıldığı kaymaktaşında
> yer alan sayılamayacak kadar çok, kötü tıpkıbasımlardan
> biri olup çıkar.[56]

Robert Fernanda'nın sanattan çok hoşlandığını bildiğinden kendisine uygun armağan vermek istemiş ve ona yoz beğeni ürünü bir

[54] Agy., sayfa 8-9.
[55] Agy., sayfa 6.
[56] Agy., sayfa 241.

şey almıştır! Burada, söz konusu nesne Robert'ın sevdalandığı kültür düzeyi çok daha yüksek olan kızın tersine ince beğeniden olduğuna ilişkin bir ipucu olarak verilmiştir. Yıllar sonra, daha önce de sözünü ettiğimiz gibi, Fellini Campari içkisi için çektiği tanıtım filminde Eğri Pisa Kulesinin aynı ölçüde yapay tıpkıbasımını kullanmıştır. Her iki durumda da bu imgenin işlevi, İtalya'yı simgelemektir. Bununla birlikte tanıtım filminde söz konusu imge alaycı ve öz bilinçli bir biçimde, yani nesnenin belirgin yapaylığı, yanı başında duran ürünün sahici güzelliğiyle çelişecek biçimde kullanılmıştır; buna karşılık *Happy Country*'nin senaryosunda nesnenin ortaya çıkışı yalnızca, kaymaktaşından yapılmış yontu gibi, Robert'ın toplu üretim ve çoğaltım ilkesi çerçevesinde örgütlenmiş, insan değerlerinin sahici özünden yoksun bir dünyadan geldiğini vurgulamaktadır.

Eğer *Happy Country* ve gizli alaylarla dolu öyküyü anlatan ses, Fellini'nin aynı taşra ortamında geçen ilk filmlerinde kullanacağı anlatım tekniklerini gösteriyorsa o zaman *Persiane chiuse*'nin senaryosu da Fellini'nin şu alışılagelmiş yosmalık konusuna geri dönmüş demektir. Öykü Turin'de geçer; bunun nedeni yalnızca Pinelli'nin orada doğmuş olması değil, senaryonun Amerikan kara filmlerine özgü soğuk ve kumlu siyah-beyaz renklerle fotoğraflanacak çağdaş kent çevresini gerekli kılmasıdır. Senaryodan ortaya çıkan ve eskiden örtülü bir biçimde "beyaz kölelik" olarak adlandırılan durumun çözümlemesinde, Amerika'dakilere benzeyen içkievlerinde beyaz İtalyan yosmalarıyla içki içen Amerikalı zenci askerler kullanılır ve böylece Amerikan işgaliyle başlayan toplumsal değerlerdeki değişim vurgulanmış olur. "Joe Louis Bar" adlı belirli bir gece kulübünün nitelikleri, Pier Luigi'nin *Senza pietà*'daki yerini anımsatır. Senaryo öyküsü, bir fabrika emekçisinin kızı olan Sandra'nın kız kardeşi Lucia'yı yosmalıktan kurtarmaya çalışmasını, sonra da Lucia'yla onu evden kovan babasını uzlaştırıp barıştırmasını anlatır. Filmdeki ikincil kahramanlardan biri olan Pippo adlı genç ve sevimli yosma rolünü

Fellini'nin eşi Giulietta Masina canlandırmıştır; bu role esin vereninse, Fellini'nin *Senza pietà* için yarattığı kahraman olduğu apaçık ortadadır. Okurlara yosmaların katlanmak zorunda olduğu çevreyi tanıtmak için, senaryo Sandra'nın Lucia'yı ararken yanlışlıkla yosma olarak tutuklanmasını betimler; bu sahne *Senza pietà*'nın başlangıcını yani Angela'nın daha yosma değilken, yanlışlıkla öyle sanılıp tutuklandığı bölümü yinelemektedir.

Comencini filmlerinin son günlerdeki eleştirmenlerinden biri, bu senaryodan çıkarttığı kadarıyla filmdeki en zayıf ögenin kötü yola düşmüş kızını evden kovan ama sonradan gözyaşları içinde onu bağışlayan beylik baba sahnesi olduğunu düşünmektedir.[57] Bununla birlikte, söz konusu sahne tam da Fellini'nin, *La strada*, *La notti di Cabiria* ya da *Il bidone* gibi 1950'lerde çektiği kendi filmlerinde karşılaşacağımız türdendir; bu filmlerin hepsinde çeşitli kahramanların yaşadığı köklü dönüşümü ele almaya yarayan Hıristiyanlığa özgü bağışlayıcılıkla iyililik kavramlarının kişisel yorumu vardır. Fellini'yle Pinelli'nin görüşü uyarınca *Persiane chiuse*'nin mesajı, belki de en iyi biçimde Sandra'nın sözlerinde özetlenmiştir: "Bu hiç de adil değil ... Kötü yola düşmüş bir kadının eline kendisini kurtarma olanağı verilmeli... bu cehennemden çıkabilmeli..."[58] Aslında filmin sonunda Sandra'yla Lucia babalarıyla barışmak üzere Cenova'ya dönerler. Oraya varmadan hemen önce, Fellini'nin sonradan *Luci del varietà*'da, *Lo sceicco bianco*'da, *La strada*'da ve en önemlisi *Le notti di Cabiria*'da kullanacağı gezici çalgıcılarla karşılaşırlar. Senaryoda belirtildiği gibi, müziğin ansızın ve açıklanması epey güç bir biçimde belirimi "beklenmedik bir insanlık ışıltısını" simgeler.[59] Fellini'nin ilk filmlerinde sık sık görüldüğü gibi burada da senaryo değişim ve yenilenme olasılıklarını vurgulamak için müziğe başvurur. Sandra'yı derinden

[57]Gili, *Luigi Comencini*, sayfa 20.

[58]Fellini, Pinelli ve Puccini, "Persiane chiuse," Pinelli Taslak 15 (Kutu 5, IIID), sayfa 72.

[59]Agy., sayfa 104.

etkileyen müzik, onun kız kardeşinin kötü yola düşüp saygınlığını yitirmesini bağışlayacağını gösterir: "Sanki ruhu beklenmedik bir esinle dolmuş, yüreğinde derin ve coşkusal bir umut ateşi yanmaya başlamıştı."[60] Sondan bir önceki bu sahneyi bitirmek için kullanılan bindirme çekimin ardından, senaryonun son sahnesi Luisa'nın babasıyla gözyaşları içinde barışmasını betimler; uçarı çocuğun babadan hayırduası almak için geri dönüşünü klasik bir biçimde gösteren bir sahnedir bu.

Daha önce de söz ettiğimiz gibi, yapımcı Luigi Rovere, ilk yönetmen Gianni Puccini tarafından çekilen günlük çekimlerin bazılarını izledikten sonra, *Persiane chiuse*'nin yönetimini Luigi Comencini üstlenmiş ve Puccini'nin önceki çalışmalarını elden çıkartmıştır. Rovere filmin kalanını tamamlamayı Comencini'ye bıraktığı zaman, çekim takımını, kısa bir süre için, büyük olasılıkla bir iki günlüğüne, çalıştırmak üzere Fellini çağrılmıştı. Böylece, kolluk güçlerinin Po Irmağında bir yosmanın cansız bedenini buldukları başlangıç sahnesi çekiminin sorumluluğu Fellini'ye verilmişti.[61] Persiane chiuse'nin görüntü yönetmeni olan Arturo Gallea'yla kamera arkasında gerçekleştirdiği bu kısacık çalışma genç senaryo yazarı için bir önemli kırılma noktası olup çıkmıştı; Luigi Rovere Fellini'nin günlük çekimlerde ortaya koyduğu ustalıktan öylesine etkilenmişti ki ileride çekmeyi tasarladığı filmde yönetmen olarak onu kullanmaya karar vermişti. Fellini, yalnızca iki yıl sonra ilk bağımsız filmi olan *Lo sceicco bianco*'yu çektiği zaman, yapımcılığı Rovera, görüntülemeyiyse Gallea üstlenmişti.

Filmin bitmişinde Puccini'nin çektiği hiçbir şeyin kulanılmadığını, Fellini'ninse salt başlangıç sahnesini tamamladığını bildiğimiz için, yapıtın bütününden kuşkusuz Comencini sorumludur. Bununla birlikte senaryonun son sayfalarından birinin sağ yanında

[60] Agy.

[61] Kezich, *Fellini*, sayfa 158'de Fellini'nin çektiği bu özgül sahneyi tanımlar ve Rovere'ye filmi tamamlaması için Comencini'yi işe almasını öneren kişinin Fellini olduğunu belirtir.

Fellini'nin elinden çıkmış şaşırtıcı açıklama notları yer almaktadır. Bu notlarda, babayla kızın barışmasını gösteren sahneyi eğer Fellini yönetmiş olsaydı, son sahnenin nasıl sekiz ayrı çekime bölüneceği gösteriliyordu:

1.İkisinin bahçenin gerisinden çekimi. Kapı açıldığı için durakalmışlardır.

2. Kapı açılır, baba dışarı çıkar — döner ve (iki kızına) bakar.

3. İkisi (kızlar) kıpırtısız durmaktadırlar.

4. Babanın yakın çekimi.

5. İkisi (kızlar) ~~öne ilerler, "eve" ulaşırlar~~ dururlar "L(ucia) eve dönmüştür."

6. Babanın yakın çekimi (uyuşum) ~~sahneye girerler.~~

7. Kızlar, babanın omzunun üzerinden karşı açı çekimiyle saptanırlar.

8. ~~Yakın çekim~~ kapı açılır, içeri girerler.[62]

Fellini uğraş yaşamında bu aşamaya kadar, başka yönetmenler için, kesinlikle *yazınsal* biçimde, bu tür sahneler hazırlamaktan hoşnuttu. Bu son sahnenin içeriği, hiç kuşkusuz, Fellini'nin 1950'lerdeki en iyi yapıtlarına damgasını vuracak olan kötülükler dünyasında kurtuluş arama gereksinimine ilişkin düşünceleri yansıtmaktadır. Bununla birlikte Fellini, belki de yaşamında ilk kez, hâlâ elimizde bulunan bir belgedeyse kesinlikle ilk kez kendi kaleminden çıkan bir yazıyı bütünüyle görsel açıdan yeniden yorumlamış ve buna bir senaryo yazarının düş gücüyle değil bir yönetmen gözüyle bakmıştır. Bu kaçınılmaz bir değişimdir; Fellini'nin eliyle yazdığı bu notlarsa, onun bir film yönetmeni ve sözcükler kadar görüntüleri de kullanan bir öykücü olarak yeni

[62]Fellini, Pinelli ve Puccini, "Persiane chiuse," Pinelli Taslak 15 (Kutu 5, IIID), sayfa 105, sağ yan. Silinmiş sözcükler özgün belgede üstü çizili olmasına karşın okunabilmektedir; ayraç içindeki sözcükleriyse açıklık kazandırabilmek için ben ekledim.

uğraşına attığı adımın elimizdeki tek somut kanıtıdır. Bir senaryonun arka sayfalarına karaladığı bu birkaç değerli not, Fellini'nin son hedefe, yani karikatürcü, güldürü yazarı, gazeteci ve senaryo yazarı olarak ilk çalışmalarının kendisini engellenmesi olanaksız bir biçimde sürüklediği yere ulaştığını göstermektedir. Fellini'nin uğraş yaşamında yer alan ve sinema kadar İtalyan halk kültüründen de beslenen daha sonraki gelişimler, İtalyan film tarihinin yönünü de değiştirecektir.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

YENİ GERÇEKÇİLİK SONRASI

LUCİ DEL VARİETÀ'DAN LA DOLCE VİTA'YA KADAR FELLİNİ'NİN İLK ÖZELLİKLERİ VE ANLATIM BİÇİMLERİ

Hiçbir şeyi kanıtlamak istemiyorum; yalnızca göstermek istiyorum.[1]

Birtakım evrensel düşüncelerim yok, olmadığı için de sanırım kendimi daha iyi duyumsuyorum.[2]

La Strada aslında düş dünyamdaki olayların eksiksiz listesi, hiçbir önlem almadan üstlendiğim kimliğimin tehlikeli bir simgesi.[3]

Rossellini *La dolce vita*'nın bir köylü filmi olduğunu söylediğinde, ne dediğinin *farkında* değildi çünkü bence bir sanatçıyı köylü olarak adlandırmak onu en iyi biçimde tanımlamaktır. Çünkü gerçeklik karşısında sanatçının konumu tam anlamıyla köylülük olmalı; sanatçı gördükleri karşısında çarpılmalı, aynı zamanda köylülere ilişkin önyargılardan uzak olmalı. Aslında sanatçı nedir? O yalnızca kendini maddi ve doğaüstü gerçeklik arasında kalakalmış gören bir köylüdür. Doğaüstü gerçeklikle yüz yüze geldiğimizde, hepimiz birer köylü olur çıkarız.[4]

FELLİNİ 1950'de Alberto Lattuada'yla birlikte *Luci del varietà*'nın yardımcı yönetmeni olarak ilk filmini çekmeye başladığı zaman, bu yapıma sinema sanayisinde edindiği en az on yıllık birikimi de taşımıştı. Fellini, her türlü ideolojik görüşe sahip

[1]Fellini, Fellini on Fellini, sayfa 52.

[2]Fellini, *Comments on Film*, sayfa 6.

[3]Federico Fellini, "The Long Interview: Tullio Kezich & Federico Fellini," *Federico Fellini*'nin "*Juliet of the Spirits*" adlı yapıtında, yay., Tullio Kezich (New York: Orion Press, 1965), sayfa 26.

[4]Fellini, *Fellini on Fellini*, sayfa 154.

eleştirmenlerin, Yeniden Yapılanma döneminde İtalyan sinemasının hangi yönde ilerlemesi gerektiğine ilişkin ateşli tartışmalarla uğraştığı bir dönemde (1945-1955), bir sinema sanatçısı olarak bu yeni uğraşına ilk adımını atmıştı.[5] Rossellini'nin çektiği *Roma città aperta*'yla *Paisà*, Luchino Visconti'nin çektiği *La terra trema* ve Vittorio De Sica'nın çektiği *Ladri di biciclette* gibi filmlerin —ayrıca Germi, Lattuada, De Santis ve başka yönetmenlerin sayılanlardan daha az etkileyici olmayan öbür kusursuz yapıtlarının— özgül sanatsal katkılarını tanımlamak, eleştirmenlere İtalyan sinemasının gelecekteki yönünü belirleyip dayatmaya çalışmaktan çok daha önemsiz geliyordu. Yeni gerçekçiliği estetik açıdan, kaskatı gerçekçilik çizgisine oturtularak yorumlandıktan sonra, *yeni gerçekçiliğin tanımı* çabucak geçerli biçem *yönergesi* olup çıkmıştı. Bir filmin eleştirel önemi, doğrudan doğruya İtalya'nın o günkü toplumsal sorunlarını ne kadar "gerçekçi" yansıttığıyla ve ideolojik gelecekteki Marksçı çözümleri ne ölçüde "doğru" sunduğuyla orantılıydı. Kendi sanatsal buyrultuları doğrultusunda ilerlemek isteyen yönetmenlere ya tutucu ya da sağcı gözüyle bakılıyordu. Uğraş yaşamları yeni gerçekçilik döneminde başlamış olan Fellini gibi bireysel yönetmenlerin durumunda bu suçlama, sanatsal ve ideolojik açıdan hainlik eylemi sayılacak kadar genişletiliyordu. İtalyan yeni gerçekçiliğini katışıksız ve dolaysız gerçekçilik sineması olarak tanımlayan bu aşırı yalın yorum, söz konusu sinemanın çeşitliliğine ya da özgünlüğüne ilişkin doyurucu bir açıklama asla getirmemekteydi.[6] Aslında İtalyan sinema sanatçıları, çağdaş yazarların yaratmayı amaçladığı yeni edebiyat diline benzeyen bir sinema dili geliştirmeye çalışıyorlardı; tumturaklı olmayan, önemli siyasal ve toplumsal

[5]İtalya ve Fransa'da bu tartışmalardan yola çıkılarak kaleme alınan eleştiri yazılarıyla inceleme örnekleri için bak., Overbey, *Springtime in Italy*; Bazin, *What is Cinema?* Cilt 2 ve Fellini, "*La strada*:" *Federico Fellini, Director.*

[6]Düşünyapısal tartışmalardan kaçınıp yeni gerçekçi biçem üzerinde duran yeni gerçekçilik konusundaki son incelemeler için bak., Marcus,

sorunların özde şiirsel bir biçimde işlenmesine olanak veren yalın anlatım araçlarına sahip bir dildi bu. O dönemdeki romanlar, yani Elio Vittorini'nin *Conversazione in Sicilia* (1941), *Cesare Pavese'nin Paesi tuoi* (1941) ve *La luna e i falo* (1951), *Carlo Levi'nin Cristo si è fermato ad Eboli* (1945), *Italo Calvino' nun Il sentiero dei nidi di ragno* (1947) adlı parlak romanları, Amerikan edebiyatına borçlu olduğu pek çok şeyi yansıtır; bu tıpkı, İtalyan yeni gerçekçiliğinin Hollywood filmlerinin üslûbuyla kendine özgü kurallarından yararlanmasına benzer. Ayrıca son derece özgün olan bu yapıtların hepsi toplumsal gerçekçiliği, simgesel ya da söylencesel bir biçimde öznel, genellikle de güven vermeyen bir anlatıcı sesi kullanarak işler ve on dokuzuncu yüzyıl Avrupa ya da Amerikan romanları tarafından kurulan yazınsal gerçekçiliğin kurallarından uzak, doğalcılıkla belirgin bir biçimde hiçbir ilgisi bulunmayan bir anlatım tutumunu benimser. Yönetmenlerle romancıların şiirselliğini en iyi biçimde tanımlayan Italo Calvino yeni gerçekçiler " neyin opera şarkısı değil de müzik sayıldığını çok iyi biliyorlardı... biçimcilik açısından hiçbiri bizim kadar dik kafalı değildi; asla coşkun taşkın ozanlar olmamışlar, nesnel habercilerin, bize yakıştırılan tutumunu izlemişlerdi," demişti. Calvino ayrıca "İtalyan dönemine verilecek en doğru adın belki de" yeni gerçekçilikten çok "yeni-dışavurumculuk olması gerektiğini" öne sürmüştü.[7] Ne yazık ki o dönemin birkaç film eleştirmeni Calvino'nun bu akıllıca yorumlarına kulak asmamıştı. Cesare Pavese'nin, kendi kuşağı tarafından bulunup gün yüzüne çıkarılan Amerikan romanındaki yenilikçi niteliklere ilişkin tanımlaması, yeni gerçekçi İtalyan sinema sanatçılarına da uygulanabilir. Pavese'nin görüşü uyarınca, Amerikalı romancılar "aslında,

Italian Film in the Light of Neorealism; yeni gerçekçilik konusunda geniş bir kaynakçaya sahip olan *Italian Cinema: From Neorealism to the Present* adlı benim kendi kitabım; Roy Arms, *Patterns of Realism: A Study of Italian Neo-Realism* (Cranbury, N.J.: A. S. Barnes, 1971).

[7]Italo Calvino, *The Path to the Nest of Spiders* adlı yapıttaki Önsöz, çev., Archibald Colquhoun (New York: Ecco Press, 1976), sayfa vii-xi.

geleneksel rahatlık açısından değil yalnızca kendi kendisini doğrulaması açısından simgesel ve uygulanabilir olan *yeni* bir dil yaratmak için, dili dünyanın yeni gerçekliğine göre düzenlemeye" çalışıyorlardı.[8]

1950'lerin başlarında İtalyan sinemasında, hiç kuşkusuz, büyük bir değişim vardı ama sağcısıyla solcusuyla İtalyan ve Fransız eleştirmenler arasında geçen sert tartışmalar genellikle, İtalyan sinemasının bu dönemde nasıl değiştiğini iyice anlaşılmaz kılıyordu. İtalyan toplumunu çözümleyen filmlerle, toplumsal sorunları gözler önüne sermekten kaçındığı varsayılan öbür filmleri ele alan o dönemin inceleme ve eleştiri yazıları arasındaki savunulması olanaksız iki karşıt görüşe bölünmesi aslında, İtalyan yeni gerçekçiliğinin belli başlı klasiklerinde yansıtılan çeşitli sinema dili biçemlerinin dikkatli bir biçimde irdelenmesinden çok ideolojik önyargılardan kaynaklanıyordu. Fellini'nin sinemada ilk filmlerine attığı özgün imzaya doğru yavaşça yol alması yani Rossellini'yle öbür yönetmenler için yazdığı senaryolara katkılarında dış çizgileri hemen ayırt edilebilen gelişime ilerleyişi, törel ilkeleriyle estetik seçimlerini simgeleyen yalın ama derin inançlarla başlamıştır. En önemlisiyse Fellini'nin ele aldığı konuyu, dolaysız ve açıktan açığa ideolojik anlamlar taşıyan bir konuyla sınırlandırma zorunluluğu duymamasıdır. Tersine *Paisà*'nın çekiminde edindiği deneyimden sonra Fellini yeni gerçekçiliği sanatsal anlatım özgürlüğü anlamına gelecek biçimde yeniden tanımlamış ve "bu, gerçekliğe —ama herhangi bir gerçeklik türüne— dürüst gözlerle bakmaktır; yani yalnızca toplumsal gerçekliğe değil, ruhsal gerçekliğe, doğaüstü gerçekliğe, kısacası insanın içinde taşıdığı her şeye böyle bakmak gerekir," demiştir.[9] Dikkatini salt "ilerici" ya da Marksçı düşüncelere uygun konular üzerinde toplamayı kabul etmeyen

[8]Cesare Pavese, *American Literature: Essays and Opinions*, Çev., Edwin Fussel (Berkeley ve Los Angeles: University of California Press, 1970), sayfa 197.

Fellini sonradan "kimi zaman, sanki yeni gerçekçiler kamera önüne ancak yoksul mu yoksul birini geçirirlerse film çekebileceklerini düşünüyorlarmış gibi görünmüşlerdir. Yanılıyorlardı," demiştir.[10] Marksçı bir eleştirmenle girdiği sert tartışmada Fellini "uygun görülen" sınırlı konular dizisinden duyduğu hoşnutsuzluğu dile getirmiş ve nesnellik öykünmelerine karşı çıkmıştı:

> Sanatın bulgulamak, desteklemek ve aydınlatmak zorunda olduğu tarihsel sürece, çok daha az sınırlı terimlerle, özellikle de içinde gördüğünüzden daha az teknik ve siyasal terimlerle bakılabileceğini düşünüyorum. Kimi zaman, tarihsel ve siyasal gerçekliğin eksiksiz gösteriminden kaçınan bir film, çağdaş duygular arasındaki karşıtlığı düşsel şekillerle ve son derece yalın bir dille canlandırabilir; ayrıca siyasal ve toplumsal sorunlara çok daha doğru göndermelerde bulunan bir başka filmden çok daha gerçekçi olabilir. "Nesnelliğe" en azından sizin inandığınız gibi inanmayışımın ve anlamını tam olarak yakalayamadığı, hattâ *Open City*'den bu yana içinde bulunma onuruna eriştiğim bu akımın özüne gerçekten el uzattığı kanısını taşıdığım yeni gerçekçiliğe ilişkin düşüncelerinizi kabul edemeyişimin nedeni işte budur.[11]

İtalyan toplumunun nesnel görünümüyle (o dönemde "nesnellik" ve "gerçekçilik" sözcükleri aslında özellikle sinemadaki gerçekçiliğe vurulan Marksçı damganın şifresi olup çıktığı için) hiç mi hiç ilgilenmeyen Fellini, yeni gerçekçi sinemanın yaşam karşısında takınılan alçakgönüllü tutumu göstermesi gerektiği konusunda Rossellini'yle aynı düşünceyi paylaşıyordu. Bununla birlikte sanatçının, sanatsal yaratılarını yönlendirme, yorumlama ve denetleme özgürlüğünü de var gücüyle savunuyordu:

---

[9]Fellini, "The Road Beyond Neo-Realism, Fellini, "*La strada*": *Federico Fellini, Director*, sayfa 217'de.

[10]Fellini, *Fellini on Fellini*, sayfa 152.

[11]Fellini, "Letter to a Marxist Critic," agy., sayfa 63'te; ayrıca Fellini, "*La strada:*" *Federico Fellini, Director*, sayfa 214'te.

> Evet, yaşam karşısında alçakgönüllü davranmalı ama kamera karşısında değil, işte buna katılmıyorum...bir kez kamera önüne geçtiniz mi alçakgönüllülüğü bütünüyle bir yana atmalısınız; tersine burnu havada, zorba olmalısınız, hâttâ yalnızca oyuncuları değil, ışıklarla nesneleri de buyruğu altına sokan bir tür tanrı gibi davranmanız gerekir. Bence yeni gerçekçiliğin yarattığı karışıklığın ciddi bir sorun oluşunun nedeni işte bu, çünkü akılcı sonuçlarına yönelik düşüncelerle yalnızca yaşam karşısında değil kamera karşısında da alçakgönüllü bir tutum takınırsanız, o zaman bir yönetmene gereksiniminiz kalmaz. Kamera kendi kendine işleyebilir; tüm yapmanız gereken kamerayı kurmak ve önünde birtakım işlerin olup bitmesini sağlamaktır.[12]

Son derece önemli bir dönüm noktası olan *La dolce vita*'dan önce 1950'lerde çektiği —*Luci del varietà, Lo sceicco bianco, I vitelloni, Un'agenzia matrimoniale, La strada, Il bidone* ve *Le notti di Cabiria* gibi— filmler, Fellini'nin, sinemadaki teknik olanakları üzerinde kurduğu gittikçe olgunlaşan egemenliğini yansıtır. Bununla birlikte Fellini'nin kişisel sinema biçemine yönelik gelişimi, yani uluslararası üne kavuşan bir yaratıcı oluşu, sinema üslûbunda yer alan bir devrim olarak başlamamıştır. Fellini sineması bu açıdan başlangıçta, Rossellini ya da Antonioni'nin o dönemde çektiği filmlerden daha tutucu ve gelenekseldi; söz konusu iki yönetmen, kurguya ve görüntülemeye son derece önemli teknik değişiklikleri getirmişler ve bu da onları dosdoğru 1950'lerin yenilikçileri arasına sokmuştu. Fellini'nin ilk filmlerindeki teknik bileşenleri birçok açıdan, baskın Hollywood örneği üzerine kurulu İtalyan stüdyo sisteminin olağan uygulamalarını yansıtır.

Fellini "şiir sineması" sözcükleriyle adlandırılan sonuca yol açan ilk önemli yenilikler onun, film kahramanlarına ilişkin görüşlerinde yatar; Fellini'nin kendine özgü konularında ve daha az olmakla birlikte konularının yapısında yer alan sonraki gelişimler açısından son derece önemli etkileri olan bu görüş aynı zamanda söz konusu kahra-

[12]Budgen, *Fellini*, sayfa 91-92'deki aktarma.

manlara yeni gerçekçilerin bakışını da önemli ölçüde değiştirmiştir.[13] İtalyan yeni gerçekçiliğindeki bu çetrefilli soruna eleştirmenlerin yaklaşımları nasıl olursa olsun, yeni gerçekçi film kahramanının toplumsal çevresine bakılarak tanımlandığı ve bununla sınırlanmış olduğu konusunda herkes aynı düşünceyi paylaşmaktadır. *La terra trema*'da Visconti'nin sömürülen balıkçıları, *Riso amaro*'da De Santis'in pirinç tarlalarında çalışan emekçileri, *Ladri di biciclette*'de, De Sica'nın bisikletini arayan yoksul adamı ya da *Umberto D.*'de köşesine çekilmiş emeklisi gibi kahramanların hepsinin, perdede gösterilirken kullanılan farklı sinema üslûplarına karşın ortak bir yanı vardır. Bu kahramanlar savaş sonrası İtalya'sındaki özgül tarihsel koşulları yansıtırlar ve ancak toplumsal çevreleriyle birlikte değerlendirilirlerse anlaşılabilirler. De Sica'nın yarattığı yeni gerçekçiliğin klasik kahramanı işsiz emekçinin etkileyici gücü, bin bir güçlükle bulduğu şu kent duvarlarına afiş yapıştırma işini bisikletsiz yapamaması olgusundan kaynaklanır; bu işi kaybederse, ailesi yoksulluğun dibini boylayacaktır. Adamın içinde bulunduğu maddi koşullar onun öz yapısını, izleyiciyi ilgilendirdiği ölçüde belirler. İktisadi patlama İtalya'yı yeni beliren sanayileşmede öncü ülkeler arasına sokmaya başlamadan önce, savaş sonrasının hemen ardından gelen dönemde İtalyan emekçilerinin olağan örneği sayılan bu kahraman bütün İtalyan emekçi sınıfını ya da kuşağını simgeler. Bu kişiler, geleneksel güldürülerde yer alanlarla aynı anlamda "türün örneği" ya da İtalyan *commedia dell'arte*'de görür görmez tanınan basmakalıp kahramanlar olmamalarına karşın, bunlar yine de özgül toplumsal koşulların —yani yaygın işsizliğin, yoksulluğun, savaş sonrasında İtalyan toplumunun

[13]Fellini'yi ele aldığım önceki incelemelerimin bazılarında, özellikle de "Early Fellini: *Variety Lights, The White Sheik, The Vitelloni*," ve *Federico Fellini: Essays in Criticism* sayfa 220-39'da, Fellini'nin konu bakımından kaygılarının yeni gerçekçilerinkine yakın olduğunu savunmuştum. Şimdiyse filmin özyapısına ilişkin görüşlerindeki değişikliği, içerik ve biçimde yer alan benzer değişimlerin gerekli kıldığına inanıyorum.

içine düştüğü kargaşanın— doğurduğu sonuçları yansıtmaları açısından "özgündürler."

Kahramanın kişiliğiyle yazgısını çevresinin nasıl biçimlendirdiği üzerinde yoğunlaşmak ve böylece izleyicilere toplumsal ve parasal sorunları vurgulayan bir öykü anlatmak yerine Fellini ilk üç filminde ortaya alışılmamış, bile isteye tuhaf davranan kahramanlar çıkartmıştır. Söz konusu kişiler Fellini'ye özgü düşsel bir dünyada, yani toplumsal ve parasal gerçekliği göstermekten çok yanılsamaların ya da düşlemlerin etkileşimine ayrıcalık tanıyan bir çevrede yaşarlar. Başka yerlerde "kişi üçlemesi"[14] olarak adlandırdığım *Luci del varietà, Lo sceicco bianco* ve *I vitelloni* adlı filmler, kahramanın toplumsal "işlevi" ya da "maskesiyle" —yani onun toplum içinde nasıl davranmaya yatkın oluşuyla— onun —özlemleri, ülküleri, içgüdüleri ve düşlemleri tarafından gözler önüne serilen— gerçek "yüzü" arasındaki çarpışmayı canlandırır. Fellini'nin kahramanları belirli bir tarihsel döneme ya da belli bir toplumsal sınıfa özgü birtakım değerleri somutlaştırır ama bunlar kavram olarak commedia dell'arte'deki basmakalıp kişilere ve Fellini'nin *Marc'Aurelia* günlerinde çizdiği karikatürlere, zamanda belirli bir anı aşıp geçen evrensel insan niteliklerini, birkaç kalem oynatmasıyla yakalayıveren çizimlerine daha yakındır. Fellini'nin kahraman kavramı, Lux Film Stüdyosunda karşılaştığı sinema üslûbundaki değişiklikleri gerektirmediği için, sinema doğrultusunda değil, temelde daha çok ruhbilimsel ya da tiyatroya özgü bir yönde gerçekleşen değişimi gösterir. Bununla birlikte aslında film kahramanına ilişkin bu etkileyici kavramın ortaya çıkışı hiç de şaşırtıcı olmamıştır. Fellini'nin yönetmenliğe geçişi, iyi tasarlanmış öyküleri destekleyen bir stüdyoda senaryo yazarı olarak çalıştığı on yıldan sonra başlamıştır. En önemli uğraş arkadaşı olan Tullio

[14]Bak., Fellini, "*La Strada*:" *Federico Fellini, Director*, sayfa 9; ya da benim *İtalian Cinema: From Neorealism to the Present* adlı kitabım, sayfa 130.

Pinelli'yse geleceği parlak bir oyun yazarı olarak yola çıkmış ama hemen ardından senaryo yazarlığına dönmüştü.

Fellini'nin kahramanlar üçlemesindeki film kişilikleri kavramının gelişimi, Luigi Pirandello'nun ilk sahne yapıtlarındaki tiyatroya özgü gerçekçilik eğilimlerine gösterilen benzer tepkileri yineler. Pirandello'nun —*Il piacere dell'onesta* [1918], *Cosi e (se vi parve)* [1918] ve *Il giuoco delle parti* [1919] gibi— ilk oyunlarında toplumsal ve iktisadi koşulları içinde tanımlanan etkileyici kahramanların kabul görmeyişi, Pirandello'da yeni bir ruhbilimsel kahraman kavramına yol açmış, bu da *Sei personaggi in cerca d'autore* [1921], *Ciascuno a suo modo* [1924] ve *Questa sera si recita a soggetto* [1930] gibi daha sonraki oyun içinde oyun tiyatrosu kalıplarıyla yarattığı başyapıtlarda devrim niteliği taşıyan bir değişime atılması gereken ilk adıma damgasını vurmuştu. Gerçekçiliğin kurallarını sorgulayan orta düzeydeki gelişim aşaması aracılığıyla, gerçekçilikten yenilikçi özdüşünümsel sanat anlatımlarına geçiş, yirminci yüzyıl kültüründe son derece yaygın olan bir örnektir. İzlenen bu yolun benzeri, Fellini'nin çağdaşı olan ve yirminci yüzyıl İtalya'sının en özgün romancıları arasında yer alan Italo Calvino'nun uğraş yaşamında da görülür. Calvino' nun uğraş yaşamı *Il sentiero dei nidi di ragno* adlı yeni gerçekçi romanıyla başlar; *I nostri antenati* (1952-1959) adlı üçlemesindeki kişilik irdelemesiyle sürer; uluslararası üne kavuşan *Cosmicomiche* (1965), *Le città invisibili* (1972) ve *Se una d'iverno un viaggiatore* (1979) gibi postmodern romanlarla son bulur.[15]

Pirandello'nun ilk oyunlarıyla Fellini'nin kişi üçlemesinde toplumsal, yani çevresel etkilerle toplum baskısının yansıması olarak belirlenen kişinin gerçekçi tanımı, kişiliğin yapısına ilişkin temel felsefe kapsamında sorgulanarak derinleştirilir. Pirandello'

[15]Calvino yapıtlarının kusursuz incelemesi için bak., Gregory L. Lucente, *Beautiful Fables: Self-consciousness in Italian Narrative from Manzoni to Calvino* (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1986), sayfa 266-300.

nun toplu tiyatro yapıtlarının başlığı yani *Maschere nude (Naked Masks)*, Fellini'nin kişi üçlemesini tanımlayan bir etiket işlevi görür. Pirandello'nun ilk oyunlarında olduğu gibi, Fellini'nin filmlerinde de toplumsal güçlerin işleyişi olarak düşünülen kahraman kavramı, öncelikle öznel bir duruma bürünüp değişir. Kahraman artık, kişinin dışarıdan görünen toplumsal "maskesiyle," —akıl almaz düşlerden, içgüdülerden, dürtülerden ve coşkulardan oluşan— bilinçdışı, çok daha sahici "yüzü" arasındaki sallantılı dengeyle tanımlanmaya başlar. Bu tür sözde akla yatkın toplumsal işlevlerle akla sığmayan tinsel güçlerin dengesiz bileşimine sahip kahramanlar, maskeleri düşürülüp alta yatan gizli kişilikleri açığa çıkartılınca ortaya olay örgüsünün yarattığı acıklı, gülünç ya da genellikle hem acıklı hem gülünç çatışmalar çıkar. Pirandello'nun yapıtlarında maske düşürme işlemi, kahramanlarına zorla, kendilerini sıkboğaz eden toplumsal maskeler taktıran çağdaşlarının orta sınıf değerlerine sert saldırılar içerir ve genellikle bunların altında gizlenen akıl almaz coşkularla duyguların sahiciliğini ateşli bir biçimde savunur. Fellini'nin kişi üçlemesi de aynı etkileyicilikteki maske düşürme anlarını kullanır ama anlatmayı amaçladığı şey sert tartışmalara daha az açıktır; ahlâk düzeltimcilerinkinden daha yumuşak çıkan sesiyse, kahramanlarında betimlediği gülünç kusurlarda kendi karmaşalarını bulan kafası karışmış izleyicilerinkini andırır.

Pirandello'nun görüşü uyarınca bir oyun kişisi hiçbir zaman ortak ve durağan bir tutuma ulaşamaz, hattâ başkaları tarafından tam olarak anlaşılamaz. Henry Bergson'un felsefesinden etkilenen Pirandello, insan kişiliğini (ve insanın rollerini sahnede somutlaştıran roman kahramanları) sürekli devinim halinde olan, geleneksel aklın kavrayışını aşan, hiç aynı kalmayan bir bütünlük olarak algılar; bunun nedeniyse insan kişiliğiyle oyun kahramanının —yani maskenin altındaki yüzün— sahnedeki eylemlerde dışa vuruluşu başkalarına anlaşılmaz gelen akıldışı bir kaynaktan türemiş oluşudur. Pirandello'nun, toplu yazınsal

yapıtlarının (yani oyunlarının ve romanlarının) *ideolojik* temelini oluşturan *L'umorismo* başlıklı yazısı, aslında yalnızca oyun yazarının kendine özgü seçimlerini değil aynı zamanda yaşam felsefesini de kapsayacak biçimde genişletilmiş acıklı güldürü türünün tartışmasıdır. Pirandello, kendisi gibi "güldürü" yazarı olanlarla dünyaya gülmece penceresinden bakanlar arasındaki ayrımı açıklarken, giysisi dokunaklı bir biçimde kışkırtıcı olan, aşırı boyanmış yaşlı kadın örneğini verir; bu budalaca ve gülünç görüntününse izleyicileri hemen etkileyiverdiğini belirtir. Kadının saklı kişiliğiyle bilinçli olarak benimsediği toplumsal işlevi arasındaki uyumsuzluğun algılanması, Pirandello'nun "karşıtlıkların algılanması" adını verdiği ilk tepkiyi doğurur.[16] Bununla birlikte, yaşlı ama saygın bir kadının bu tür gülünç bir dış görünüme bürünmesine yol açan —örneğin evliliğini kurtarmak istemesi gibi— birtakım zorlayıcı gerekçeler üzerinde dalınan derin düşünceler, "güldürü" yazarını, yüzeysel gülünçlük tepkisinin ötesine yani Pirandello'nun "karşıtlıkların duyumsanması" adını verdiği duruma taşır. Böyle bir "maske düşürme" anının gelişiminde yer alan bu ikinci ve çok daha önemli olan aşama, akla yatkın bir algılamayla başlar ama ancak akıl, duygudaşlık ya da duygularla birleştirildiği ve sonra da bunların yerine geçirildiği zaman son bulur. Sanatçının düşsel dünyasında yarattığı kahramanın bu acıklı-gülünç görünümü, Fellini'nin kişi üçlemesiyle açık benzerlikler taşır. Pirandello gibi Fellini de yarattığı kahramanların takınılmış toplumsal maskelerini, altta yatan yüzlerini açığa çıkartmak için sıyırıp atar. Bununla birlikte Fellini bunu, Pirandello'nun tersine, kahramanlarının ya da içinde yaşadıkları toplumun değer yargılarını sunmaya kalkmadan yapar. Fellini'nin yürek burkan maske düşürme işlemi, yönetmenin takındığı tutumu yani bir

[16]Pirandello'nun *L'umorismo* başlıklı yazısının İngilizceye tam çevirisi için bak., *On Humor*, yay. ve *çev.* Antonio Illiano ve Daniel P. Testa (Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1974).

savcının ya da yargıcınkinden çok bir suç ortağının, savunma tanığınınkine benzeyen tutumunu gözler önüne serer.[17] Bu Fellini'nin sinema evreninin kendine özgü nitelikleridir ve bunlar yaratıcısının kurduğu Pier Paolo Pasolini'ninse son derece doğru bir biçimde "farklılaştırılmamış ve kayıtsız sevgi" olarak tanımladığı bu düşlem dünyasının her yanına yayılmıştır.[18]

Fellini'nin *Luci del varietà*'yla yönetmen olarak ilk ortaya çıkışı, izleyicileri İtalyan yeni gerçekçiliğinin —danslı şarkılı tiyatronun— yarattığından çok daha farklı olan bir dünyaya fırlatıvermişti. Şaşırtıcı yanılsamalar ve düşlemlerle dolu, film ilerledikçe altından ucuz, sıradan gerçekliğin çıktığı bir dünyaydı bu. Fellini'nin filme ne ölçüde katkıda bulunduğu konusunda ortaya atılan ve yapımı Lattuada'yla birlikte yönetmesine dayandırılan birtakım varsayımlar olmasına karşın, genellikle yapımı uygulayım açısından Lattuada'nın denetlediği buna karşılık filmdeki kahramanların tanımının, genel içeriğin ve filmin havasının Fellini'nin düşlem dünyasını yansıttığı kabul edilir.[19] Filmin yadsınması olanaksız üstünlüklerine karşın, 1950-1951 döneminde yapıtın gösterimde uğradığı üzücü sonuç yani toplam bilet satışı açısından ancak altmış beşinci gelişi, Fellini'nin uğraş

[17]Bak., Bugden, *Fellini,* sayfa 99; ya da Gilbert Salachas, "Fellini's Imagery from *Variety Lights to Juliet of the Spirits*," *Federico Fellini: Essays in Criticism,* yay., Bondanella, sayfa 214'te.

[18]Pasolini, "The Catholic Irrationalism of Fellini," *Film Criticism* 9, sayı 1 (1984): 71. Pasolini'nin bu sözleri *La dolce vita*'daki kahramanlara yöneliktir ama akıllıca değerlendirmesi Fellini kahramanlarının hepsine uyar.

[19]Bu tür birkaç bildirim Faldini ve Fofi'nin yazdığı *L'avventura storia del cinema italiano...* 1935-1959 adlı yapıtta yer almaktadır. Lattuada filmi kendisinin yönettiğini ama kahramanlarla konularda Fellini ruhunun yansıtıldığını söylemiştir (228); Lattuada'nın eşi Carla del Poggio film düşüncesinin Fellini'den çok kendisinden çıktığını öne sürer (sayfa 227-28) ama bu sözlerin pek de önemsenecek bir yanı yoktur; filmdeki oyunculardan biri Fellini'nin filme sahici bir katkısı olmadığını söylerken (sayfa 228) bir

yaşamını neredeyse daha başlarken bitiriyordu. *Luci del varietà* "üstün sanat" yapıtlarına verilen devlet desteğini de alamamış ve gene danslı şarkılı tiyatroyu işleyen *Vita da cani* adlı aynı dönemde gösterime giren, gişe satışlarındaysa otuz dördüncü sırada yer alan halk beğenisine daha uygun bir başka filmle yarışmak zorunda kalmıştı. *Vita da cani*'nin yapımcısı Carlo Ponti, yönetmenleriyse Steno ve Mario Monicelli'ydi. Filmin senaryosunu Fellini'nin üç arkadaşı yazmıştı: bunlardan ikisi *Marc'Aurelio*'nun yazarlarından Steno ve Maccari, üçüncüsüyse Fellini'nin Rossellini filmlerinde birlikte çalıştığı yazarlardan Sergio Amidei'ydi. Filmin kurgusunu, *Luci del varietà*'nınkiyle aynı kişi (Mario Bonotti) yapmış, müziğini Nino Rota yazmış, genç Marcello Mastroianni'yse oyuncular arasında yer almıştı.[20] Rota'yla Mastroianni'nin Fellini'nin ilerideki uğraş yaşamına son derece önemli katkılarda bulunmuş olmaları, yönetmenin ilk filminin tecimsel ve eleştirel başarısızlığa uğramasında sınırlı da olsa sorumlu sayılmalarını dengeleyip gidermiştir ama gene de Fellini'nin geçmişteki ve gelecekteki çalışma arkadaşlarının *Vita da cani* adlı filmle *Luci del varietà*'yı baltalamak üzere işbirliğine girdiği düşünülebilir.[21]

Genel olarak danslı tiyatro ve ışıltılar saçan gösteri dünyası, Fellini tarafından kişi üçlemelerinde, yanılsama ve gerçekliğin

başkası iki yönetmenin iş bölümü yaptığını, teknik sorunlarıyla Lattuada'nın ilgilendiğini savunur (sayfa 228). Senaryonun özgün taslağı Lily Kitaplığı: Federico Fellini, Tullio Pinelli, Alberto Lattuada ve Ennio Flaiano, "Luci del varietà," Pinelli Taslak 2 (Kutu 1, 1B)'den edinilerek incelenebilir. Film senaryosunun İtalyanca baskısı bulunmamaktadır ama Federico Fellini, *Early Screenplays: "Variety Lights"* ve *"White Sheik"* adı altında İngilizce çevrilmiş kitaba başvurulabilir (New York: Grossman, 1971). Özgün taslak filmin bölümlerini, zincirleme çekimli geçişleri göstererek belirler ve toplam 769 çekim gerektiğini bildirir. Yapı ve biçem açısından bu Fellini'yle Pinelli'nin Lux Film Stüdyosuna yazdığı senaryolara benzemektedir.

[20]Kezich, *Fellini*, sayfa 167-68.

gelişimini canlandırmak bunun ardından da belli başlı kahramanlarına yaşattığı maske düşürme işlemini canlandırmak için kullanılır. *Luci del varietà* taşra İtalya'sının ufak kasabalarında dolaşıp duran ikinci sınıf oyuncular topluluğunun başıboş yaşamını betimler. Önderleri Checco Dalmonte (Peppini De Filippo) bir oyuncu olarak kendini beğenmişlik hastalığına yakalanmış, sığ ve güvenilmez bir adamdır. Buna karşılık nişanlısı Melina Amour (Giulietta Masina) Checco'ya duyarlı bir sevgi beslemekte ve duygusal dış görünümünün altında sağlam ve dirençli bir kişilik sergilemektedir; bu, oyuncunun ileride Fellini filmlerinde canlandıracağı tüm rolleri haber verir niteliktedir. Bu güldürü filmindeki çatışkı, ünlü yıldızlara özenen, güzel bedenine karşın dans yeteneği olmayan, gene de tek tutkusu büyük kentlerdeki dans

[21] *Luci del varietà*'ya ilişkin pek az eleştiri yazısı vardır. Filme en anlayışlı yaklaşım, Brunello Rondi'nin yazdığı *Il cinema di Fellini* adlı kitapta (Roma: Edizioni di Bianco Nero, 1965) sayfa 43-67. İngilizce eleştiri için bak., *Italian Cinema: From Neorealism to the Present* adlı kitabıma aldığım *"Early Fellini: Variety Lights, The White Sheik, The Vitelloni* başlığı altında yer alan yazım, sayfa 116-18. Frank Burke'ün "Fellini's *Luci del varietà:* The Limitations of the Stage and the 'Morality of Movies'" Italica 55, sayı 2 [1978]: 225-35'de yer alan yazısı filmi, sinemanın tinsel açıdan tiyatrodan daha üstün olduğuna ilişkin bir doğrulama olarak yorumlayarak üstü kapalı bir biçimde eleştirir. Fellini'nin sanatsal ortamın yapısı üzerinde yoğunlaşması, gelecekteki yapıtlarında ortaya çıkacak şu sinemaya ilişkin kaçınılmaz incelemelerinin bir göstergesidir. Ayrıca filmde Burke'ün gözden kaçırdığı öz-yansıtım eğilimine ilişkin birtakım ipuçları vardır — Lattuada, konuşmasız bir rolde görünür; bir anlığına gösterilen bu sahnede Lattuada, senaryolarını Fellini'nin yazdığı yönetmenliğiniyse kendisinin yaptığı *Il delitto di Giovanni Episcopo* ve Germi'nin çektiği *Nel nome della legge* adlı iki filmin afişine bakmaktadır. Bununla birlikte, Burke'ün, filmin ana konusunda sinemanın tiyatrodan üstün oluşunun tartışıldığını öne süren savı, pek de sağlam kanıtlara dayanmamaktadır. Aslında Fellini'nin olgunluk dönemindeki sinemaya ilişkin estetik anlayışı, danslı şarkılı tiyatro anlayışından pek de farklı değildir. Burke aynı savı *Federico Fellini*: *"Variety Lights" to "La Dolce Vita"* adlı yapıtında da yineler (Boston: Twayne, 1984) sayfa 7-10.

salonlarına ulaşmak olan Liliana Antonelli'nin (Carla del Poggio) ansızın ortaya çıkışıyla ve Checco'nun Melina'yı aldatmasıyla başlar. Liliana'nın yeteneği, sahnede giysisi yırtılıp yalnızca iç çamaşırının sakladığı cinsellik saçan bedeni çılgınca alkışlayan izleyicilerin gözleri önüne serildiği zaman "bulunmuş" olur.



9: *Luci del varietà*: tiyatro oyuncuları topluluğunun sıradışı üyeleri izleyicileri selamlıyor

Luci del varietà Fellini'nin ilk filmi olmasına karşın, filmde yinelenen ve eleştirmenlerin Fellini imzasıyla özdeşleştirmeye alışık olduğu görüntüler, daha o zamandan fark edilmiştir — bunların arasında yapay yaşamları, ıssızlığı, kahramanların yalnızlığını yansıtan bomboş alanlar; çılgın gece eğlencelerini izleyen tan sökümünde kaçınılmaz bir biçimde ortaya çıkan gerçekler; kaydırmalı çekimlerle ya da yavaş çevrinmelerle yakalanan tuhaf ve çok gülünç bedensel niteliklere sahip kahramanlar geçidi vardır.[22] Danslı tiyatro, yanılsamayı gerçeklikten, düşseli olgular-

[22]Fellini'nin yinelenen imgelerine ilişkin kusursuz bir inceleme için bak., Salaches, "Fellini's Imagery from *Variety Lights to Juliet of the Spirits*," sayfa 205-19.

dan üstün tutan ve Melina Amour'un çabucak değişiveren günlük işleri gibi, kahramanların çarpıcı bir rolden başkasına kolayca kayıverdiği bir sanat biçimidir, dolayısıyla bu tür, Fellini'ye Checco'nun maskesini gülünç bir biçimde düşürme ve onun zayıflıklarıyla kusurlarını açığa çıkartma olanağı veren bir alt yapı hazırlamıştır.

Checco'nun kişiliği, Liliana'yla yüzleştiği sırada, yani kadın onu bırakıp varlıklı bir tiyatro yapımcısıyla umut verici bir gece geçirmek üzere kasabaya gittiği zaman unutulmaz bir biçimde açığa çıkar; bu Liliana'nın, Melina Amour'un bağlılığıyla keskin bir biçimde çelişen çıkarcı yapısını gözler önüne serer. Checco Liliana'nın dönüşünü karalar bağlayarak bekler; Liliana'ya geçmişte kendisi için yaptıklarını anımsattığı ve gönül borcunu ödemek üzere onu yatağına çağırdığı zaman, kadın bir an bile duraksamadan bunu kabul eder. Böylece Checco Liliana'nın sığ kişiliğini saklayan masumluk maskesi altındaki gerçek yüzünü bir anlığına da olsa görür. Artık Checco da, bu doğruyu anlama anında, görmüş geçirmişlik maskesini takmayı sürdüremez. Önerisini Liliana'nın ikiletmeden kabul etmesi karşısında donup kalıveren Checco bir anlığına daha sevimli görünür ve sahici duygularıyla sevecenliği ortaya çıkar. Liliana'ya, en çok istediği şeyi hemen kabul ettiği için bir tokat atan Checco onu töretanımaz, sorumsuz biri olarak görmeye başlar ve geri çevirir.

Çekip giden Checco otelin merdivenlerinden çıkarken, ses kuşağında alkışa benzer bir ses duyarız. Yönetmenin araya soktuğu bu yorumdaki şiirsel gerekliliğe, sahnenin katışıksız gerçekçiliğinde hiç mi hiç yeri olmasa da, söylenecek söz yoktur. Fellini'nin görüşü uyarınca, izleyiciler burada Checco'nun en güzel edimine, yani hem gerçek duygular üzerine oturan hem de danslı tiyatroda oynadığı gülünç rollerden uzak olan bu eylemine tanıklık etmiştir. Bir anlığına (ve kendini beğenmişlik maskesinin altındaki kişiliğe yalnızca bir an olsun geri dönerken), Checco kırılgan ve cana yakın bir insan olup çıkar. Bununla birlikte, yalnızca birkaç dakika sonra,

Checco Melina'yı yaşamı boyunca biriktirdiği tüm parasını, kurmak istediği tiyatroya yatırması için kandırmaya çalışır, bu tiyatro topluluğunun merkezindeyse Liliana bulunacaktır. Bu tasarının da yalnızca bir yanılsama olduğu ortaya çıkar, çünkü Liliana haber bile vermeden Checco'yu bıraktığı gibi yaşlı ve varlıklı bir yapımcıya kaçıvermiştir. Film tren istasyonunda aynı anda yer alan iki yolculukla son bulur: Checco, Melina ve öbür oyuncular İtalya'nın güneyine, yoksul taşra köylerine doğru yola çıkarken, Liliana trenin birinci sınıfında, Milano'ya, büyük olasılıkla bir yıldız yaşamına ve varlığa doğru yol almaya başlamıştır. Filmin son sahnesi, sanki Checco'nun değişmeyen kişilik yapısını ve maskesinin tuzağından kurtulamayışını vurgulamak ister gibi, Melina yanı başında huzur içinde uyurken Checco'nun trende güzel bir genç kızla ilişki kurma çabalarını gösterir. Besbelli Checco Liliana'yla yaşadığı serüvenden hiç ders almamıştır ve hiç kuşkusuz Melina'yı aldatmayı sürdürecektir.

Luci del varietà Fellini'nin, aslında acıklı bir biçimde algılanan film kahramanını genel güldürü çerçevesinde sunduğunu gösterir: Checco'nun yaşadığı serüvenlerin Melina'da yaratacağı olası zararlar, asla gerçekleşmez; ayrıca Checco'nun yaptıkları karşısında duyduğumuz hoşnutsuzluk, onun izleyiciye son derece cana yakın bir biçimde tanıtılmasıyla yatıştırılıp giderilir. "Günahtan nefret et ama günah işleyeni sev" sözü, Checco'nun kusurlarını kapatmak için Fellini'nin bulduğu bir çözüm olarak görülebilir. Filmin yalın konusundaki asıl yapısal model —yani düşlerle yanılsamaların sert gerçeklikle kaçınılmaz çarpışması —kişi üçlemesinin daha sonraki iki bölümünde, çok daha ilginç sonuçlarla yinelenecektir. Fellini'nin bu filmden sonra maskeyle yüzün devingen gücüne yönelik girişimleri, çok daha karmaşık öykü yapıları yaratmış ve anlatıma yeni ögeler katmıştır: kurgusu çok daha incelikli olan *Lo sceicco bianco*'da ve *I vitelloni*'de, anlatıcının arka sesiyle verilen gizli alaylarla dolu bakış açısı aracılığıyla, çok daha karmaşık olan birtakım kahramanlar irdelenmiştir.

Lo sceicco bianco, Fellini'nin bağımsız bir yönetmen olarak uğraş yaşamına attığı ilk adımı gösterir ama filmin senaryosu Michelangelo Antonioni'nin yazdığı kısacık bir taslaktan çıkartılmıştır.[23] Yapımcı Carlo Ponti Antonioni'nin taslağını, senaryoya dönüştürmek üzere Fellini'yle Pinelli'ye vermişti; bu ikiliye sonradan Ennio Flaiano da katılmış ve böylece *8.5*'un senaryosu bitene kadar süren işbirlikleri başlamıştı. Derken Antonioni hazırlanan senaryoyu geri çevirmiş ve taslak Lux'da Ponti'nin yanındaki çalışma odasında bulunan Luigi Rovere'nin önüne gelmişti. Persiane chiuse adlı filmin çekiminde, Luigi Comencini yapımın yönetimini ele alana kadar, Fellini'nin Gianni Puccini'nin yerini ne denli ustaca doldurduğunu anımsayan Rovere, Fellini'nin *Marc'Aurelio*'daki geçmiş deneyiminin *fotoromanzo*, yani "resimli roman" dünyasındaki filmlerin oluşturulmasına benzediğini savunarak senaryoyu Fellini'nin çekmesini önermişti. Bu duygusal dergiler İtalyan halk kültürüne 1947'de girmiş ve kısa sürede milyonlarca satmıştı. İtalya'da televizyon geniş bir izleyici kitlesine ulaşmadan önce, halk kültürüne giren bu tür ucuz yayınlar bugünkü pembe dizilerin yerini tutuyordu. Sinema ve fotoromanzo dünyaları arasında sıkı bir bağlantı vardı ve bu en sevilenlerin adlarında apaçık görülüyordu: *Bolero Film, Sogno, Grand Hôtel.* Haftada ya da ayda bir diziler halinde yayımlanan bu *fotoromanzi*'lerin okurları çoğunlukla yetişkin kadınlardan oluşuyordu. Renkli çizimlerden çok oyuncuların siyah beyaz fotoğrafları kullanılarak anlatılan bu öykülerde romantik ve onulmaz bir tutku masalı yer alıyordu; konuşma balonlarıysa resimli romanlarla çizgi romanlar arasındaki bağlantıyı sürdürüyordu.

Luci del varietà'dan *Lo sceicco bianco*'ya geçiş, genç bir yönetmenin, hem de daha ikinci filminde, pek ender karşılaşılan nitelik-

[23] Antonioni'nin öyküsünün, özgün düşünceden epey farklı olan Fellini senaryosuna dönüşümünü ele alan inceleme için bak., Faldini ve Fofi, "*L'avventurosa storia del cinema italiano... 1935-1959*, sayfa 252-53; Oreste del Buono, "Un esordio difficile," Federico Fellini, *Lo sceicco bianco* (Milano: Garzanti, 1980), sayfa 7-8; Fellini *Fare un Film*, sayfa 48-50.

li sıçrayışını gösterir ve Fellini'nin kendisinden çok daha deneyimli olan öbür yönetmenlerin uygulamalarını gözlemleyerek yeni uğraşının temel ögelerini ne kadar çabuk kavradığını gözler önüne serer. Fellini çekim alanındaki ilk gününü tam bir çöküş olarak anımsamaktadır. Görevi, denizin ortasında, içinde iki yolcu bulunan küçük bir teknenin yer alacağı bir sahneyi tamamlamaktır. Bu denli zor bir işe nasıl yaklaşacağını kestiremeyen Fellini büyük bir yılgıya kapılıvermişti. Çekim alanına gelirken yolda arabasının lastiği patlayınca gecikmiş ama bu olay genç adama, yol üzerindeki bir kiliseye girip kendisine yol göstermesi için tanrıya yakarma olanağı vermişti. İşe bakın ki Fellini kilisede bir katafalk görmüş ve bunu uğursuzluk olarak yorumlamıştı. Çekim alanındaki ilk gününü kumsalda güneşin altında dolaşarak geçirmiş, çekim takımıyla yapımcıya kendisini derin düşüncelere dalmış gibi göstermiş, bu arada senaryo yazdığı başka yönetmenlerin bu sahnedeki uygulayım sorunlarını nasıl çözebileceklerini kafasında canlandırmaya çalışmıştı: "Aklıma neredeyse yalnızca, eşsiz, ne yapacağı kestirilemeyen Rossellini gelivermişti. Roberto olsa bu işin içinden nasıl çıkardı?"[24]

O gece kaygılara kapılan yapımcı Fellini'yi görüşmeye çağırmıştı; Rovere, *Persiane chiuse* adlı filmin ilk çekim gününde özgüvenini yitiren Puccini'yi hiç duraksamadan işten çıkartmış oluğu için bu toplantının anlamı da ancak açığa alınmak olabilirdi. Rovere iğneleyici bir biçimde güneşte çok güzel yandığını (o günkü çalışmadan ortaya çıkan tek olumlu şeyi) söyleyerek Fellini'yi kutlayıp övmüş ve ertesi sabah ne yapmayı düşündüğünü sormuştu. Rossellini'nin yapacaklarını düşünmek Fellini'nin çok işine yaramış olsa gerek çünkü büyük bir serinkanlılıkla şöyle demişti: "Bugün yapmadıklarımızı yapacağım... okyanus sahnelerini kumsalda çekeceğiz."[25] Okyanus sahnelerini kumsalda çekmek derken Fellini tam olarak — tekneyi (ve aşağı yukarı sallanıp duracak olan kame-

[24]Fellini, *Fare un film*, sayfa 52.

rayı) suların ortasına değil kumların üzerine yerleştirmekten söz ediyordu; tekne, becerikli bir biçimde düzenlenecek kamera açılarıyla ve eğer gerekirse kurgu sırasında işlenmiş çekimlerden yararlanılarak okyanus üzerinde duruyormuş gibi gösterilecekti. Yapım yönetmeni buna hemen karşı çıkmış ama Fellini bulduğu bu çözümü denemekte direnmişti. Görüntü yönetmeni, Fellini'nin bu yaratıcı çözümünün uygulanabilir olduğunu düşünüyordu; ertesi gün Fellini sahneyi hiçbir güçlükle karşılaşmadan tamamlamıştı. Bundan kısa bir süre sonra Fellini yapım yönetmenine çekim alanından çıkmasını söylemiş ve bir daha da başkasına hiç bırakmadığı egemenliğini kurmuştu: "Kısacası, filmime sahip çıktım ve mercekleri, teknik yöntemlerini, hiçbir şey hakkında hiçbir şey bilmememe karşın, o andan başlayarak zorba bir yönetmen olup çıktım; ne istediğini bilen, buyurgan, seçici, huysuz yani sahici yönetmenlerde hep küçümsediğim ya da imrendiğim niteliklerle kusurlara sahip birine dönüşüverdim."[26] Fellini'nin yaşam öyküsünü kaleme alan yazar, bu eğlenceli öykünün uydurma olabileceğini belirtir; yönetmenin kişiliği çevresinde türetilen söylencelerden biri olarak değerlendirilebileceğini, hattâ söyleşiye gelenleri kışkırtmak için bunun bir benzerini Fellini'nin kendisinin uydurduğunu ya da anlatılanları destekleyip sürdürdüğünü söyler. Aslında Fellini'nin çekimdeki ilk günlerine ilişkin öbür öykülerde, yönetmenin çalışma arkadaşlarına çok iyi söz geçirdiği anlatılmaktadır.[27] Kendi anılarının sahiciliği bir yana, Fellini'nin beklenmedik özgüven patlaması ve güç bir teknik sorununa bulduğu akıllıca çözüm, akla ister istemez onun Rossellini'den edindiği ilk deneyimleri ve *Paisà*'daki şu damacana sahnesinin aynı ölçüde özgün olan yorumunu getirmektedir.

Lo sceicco bianco, Fellini'nin film kahramanına bakış açısını genişletmiş, *Luci del varietà*'nın durağan konusunda Checco'yla

[25]Agy.

[26]Agy., sayfa 53.

[27]Kezich, *Fellini*, sayfa 171.

betimlenen şu yalın ve gülünç karikatürün ötesine taşımıştır.[28] Böylece Fellini, Roma kırsalında geçirdikleri balayından henüz dönen iki yeni evliyi yan yana getirmiş ve bu kişilerin öykülerini çok değişik, daha saldırgan ve eklemeli bir kurgu gerektiren incelikli bir olay örgüsü içinde geliştirerek yarattığı kahramanların karmaşıklığını arttırmıştır.[29] Koca Ivan Cavalli, (Leopoldo Trieste) İtalyan taşrasında yetişmiş sıradan küçük kentsoylulardan biridir; en belirgin kişilik özellikleri makineleşmiş bir zamanla düzen takıntısı, bedensel titizliği, geleneksel ahlâk kurallarına tam anlamıyla boyun eğmesidir. Doğallıkla coşkusallığın tam karşıtıdır, Sonsuz Kent Roma'da geçireceği her anı kafasında tasarlamıştır: önce Piazza Venezia'daki Meçhul Asker Mezarlığına uğrayıp yurt-

[28] *Lo sceicco bianco* senaryosunun özgün taslağı Lily Kitaplığında bulunmaktadır: Federico Fellini, Tullio Pinelli ve Ennio Flaiano, "Lo sceicco bianco," Pinelli Taslak 3 (Kutu 1, IC). Söz konusu senaryo toplam çekim sayısını (718) belirlemesi açısından *Luci del varietà*'nınkine benzemekte ve belli başlı sahneleri bindirme çekimlerle bölmekte, her bölümde yer alan çekimleri numaralandırmaktadır. Bu aslında ilk kez Federico Fellini, *Il primo Fellini: "Lo sceicco bianco," "I vitelloni," "La strada." "Il bidone,"* adlı kitaptakinin, yay. Renzo Renzi (Bologna: Cappelli, 1969) ve son zamanlarda çıkan Fellini, *Lo sceicco bianco*'dakinin aynısıdır. İngilizce uyarlaması Fellini, *Early Screenplays* adlı kitapta bulunabilir. *Lo sceicco bianco*'nun eleştirel çözümlemesi için bak., Rondi, *Il cinema di Fellini,* sayfa 68-99; Claudio G. Fava ve Aldo Vigano, *I film di Federico Fellini*, 2. Baskı (Roma: Gremese Editore, 1987), sayfa 54-59; 21. dipnotta sıralanan ve daha önce sözü edilen yapıtlardaki yorumum; Jacqueline Risset, *Fellini: Le Cheik Blanc" — l'annonce faite à Federico* (Paris: Adam Birro, 1990).

[29] Çağdaş eleştirmenler *Lo sceicco bianco*'yu bir güldürü başyapıtı olarak göklere çıkartsalar da, film ilk gösterildiğinde ne gişede başarı kazanmış ne de iyi eleştiriler almıştır. Başlangıçta Cannes Film Şenliğinde gösterilmek üzere seçilmiş ama son dakikada elenmiştir. Daha sonra Venedik Film Şenliğinde gösterime sokulmuş ama ne yazık ki akşam saatlerinde değil öğleden sonra sunulmuştur. Neredeyse bütün eleştirmenlerin kabaca göz ardı ettiği bu film, hiçbir ödül kazanamamış ve gösterime girdikten neredeyse hemen sonra dağıtımdan çekilmiştir. Dağıtımcısı tüm parasını yitirip batmış, yasal süreç sonunda filme el koyulmuş, filmin gös-

severlik duygularıyla bağlılığını gösterecek, sonra da akrabalarıyla birlikte Vatikan'da papalığa gidecek ve Kiliseye zorunlu saygı borcunu ödeyecektir. Ivan kafasında, önce Kiliseyle Devletin isteklerini karşılamayı, evliliğin gerekleriniyse gecenin ilerleyen saatlerinde yerine getirmeyi kurmuştur. Ivan'ın öncelikleri göz önüne alınırsa, karısı Wanda'nın coşkusal boşalımı resimli-romanlarda araması insana hiç de şaşırtıcı gelmez. Herkesin içindeyken Ivan'ın dış yüzüne taktığı toplumsal maske sürekli yıpranır ve altında saklanan yakıcı arzu başkaları tarafından onun sofu ve yurtsever *aile babası* olarak algılanmasına yol açar. Yeni evlendiği eşiyle birlikte geçirdiği özel yaşamda, Ivan'ın maskesi kaskatı bir yetkeciliğe bürünür ve karısının saygınlığıyla iffetini dayanılmaz bir takıntıya dönüştürür. Ivan'ın en büyük korkusu yaşamının denetimini elinden kaçırmak ve özellikle de kaskatı ahlâk anlayışında karısının yol açtığı birtakım ufak tefek çatlaklar yüzünden saygınlığını yitirmektir. Çocuksu, romantik ama aynı zamanda sevimli bir düşçü olan Wanda'nın (Brunella Bovo) Roma'da geçirdiği balayında tek bir düşüncesi vardır — bu da Ivan'ın dayattığı kaskatı geleneklerden bir anlığına da olsa kaçıp Alberto Sordi'nin olağanüstü güzel yorumladığı oyuncu bozuntusu Fernando Rivoli'yi görmeye gitmektir. Rivoli, Wanda'nın taşrada büyük bir coşkuyla okuduğu *Incanto Blu* (Hüzünlü Sevda) adlı resimli romanlardan birinde yabancı ülkelerden gelmiş Beyaz Şeyh olarak anılan bir kahramanı canlandırmaktadır. Öykü Rudolph Valentino'yu anımsatan bir kahramanın yaşadıklarını ve bu İtalyan göçmenini uluslararası bir yıldıza dönüştüren romantik çöl serüvenlerini tarih sıralamasıyla

terim hakları, *La dolce vita*'nın kazandığı o inanılmaz ticari ve eleştirel başarıdan sonra 1960'da Cineriz tarafından alınana kadar, ana kopya neredeyse bütünüyle yok edilmişti. 1961'de yeniden gösterime sokulan film artık son derece hoş eleştiriler almaktadır ama halk hâlâ bunu göz ardı etmeyi sürdürmekte, bilet ücretleriyse yeni kopyalar için gereken harcamaları ancak karşılayabilmektedir. Ayrıntılar için bak., Oreste del Buono, "Un esordio difficile," sayfa 13-15.

anlatmaktadır. Wanda Rivoli'ye duyduğu hayranlığı dile getiren mektuplar yazmış ve oyuncuyla tanışmak üzere derginin yazı işlerine gelmesini bildiren bir çağrı aldıktan sonra, otel odasından gizlice sıvışıvermiş, birkaç dakika süreceğine inandığı bir kaçamakla Ivan'ın sahiplenici tutumundan kurtulmuştur. Bir anlık kaçamağı, yeni evli çiftin peşini bırakmayan terslikler gün boyunca sürmüştür.

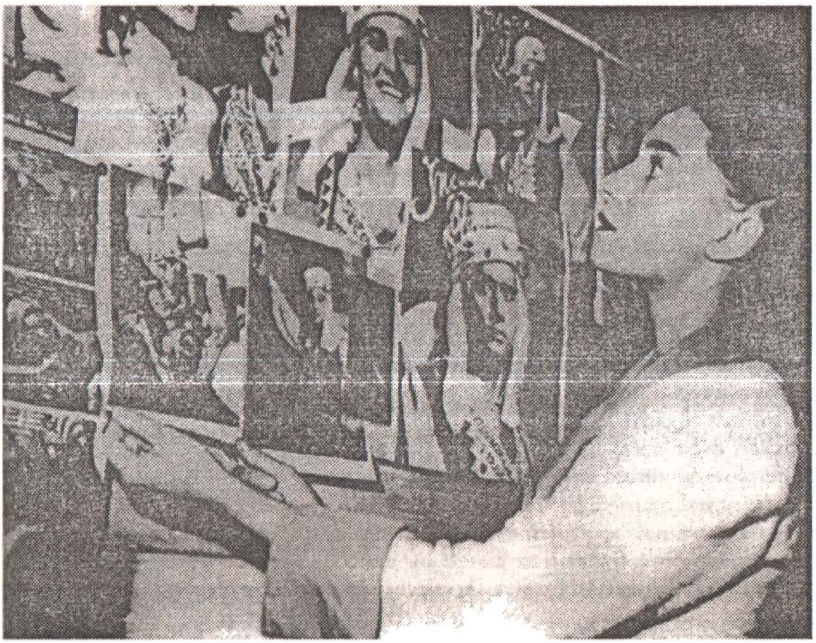
Böylece toplumsal maske takıntılı kocanın tutucu değerleriyle, gene kafasını bir anlığına da olsa yaşamaya takmış genç kadının çocuksu ve romantik düşlemlerinin, yani evlilik yaşamı boyunca Ivan'ın kendisinden beklediği saygın ve sadık eş rolünün altında gizlenen yanılsamalarının birbirine meydan okuması için gereken ortam hazırlanmış olur. Filmdeki karmaşık olaylar dizisi, Fellini'nin yaratıcı kararını yansıtır ve bu yeni evlileri otellerine ulaşır ulaşmaz ayırmasıyla gözler önüne serilir. Evli çiftin başına gelen talihsizlikleri birbirine koşut gidecek biçimde, sahneler arasında gizli alaylarla dolu kesmeler kullanarak anlatır ve alışılmış bindirme çekimlerle karartmalardan kaçınır. Öykü akışının bu biçimde bölünmesi Fellini'nin maskeyle yüz konusunu da vurgulamaktadır: anlatımlardan biri toplumsal maskenin egemenliği altına girmiş bir adamın üzerinde yoğunlaşırken öbürü toplumsal maskenin kendisine dayattığı istekleri bir yana atmaya ve maskenin altında yatan zorlayıcı ama gizli arzularını sonuna kadar yaşamaya çalışan kadın kahramanın ardına düşer. Ivan'ın yer aldığı sahneler onun toplumsal gelenekleri köle gibi izlemeye çalışmasını vurgularken, Wanda'nın sahneleri, onun resimli romanlarda yutarcasına okuduğu romantik hayalleri yaşama geçirmeye yönelik aynı ölçüde dokunaklı olan çabalarını gözler önüne serer.

Wanda'nın Ivan'dan kaçıp Beyaz Şeyhle buluşmak üzere, heyecandan banyo musluğunu açık unutarak *Incanto Blu* dergisine gitmesi, ilerleyen iki olayın karmaşık bir sonuca varmasını sağlar. Yan yana getirilmiş sahneler arasındaki bağlantılara çok dikkat etmek gerekir: sahnelerden birindeki ayrıntılar ustalıklı bir biçimde

ötekine aktarılmakta ya da orada anımsatılmaktadır. Wanda derginin bulunduğu yapıya doğru yürürken, onu izleyen kamera yoldaki çeşitli film afişlerini yakalar; bunların hepsi Wanda'nın kişiliğini belirleyen şu filmlerdeki romantik düşüncelerin yani resimli romanları romantik bir dünya görüşüyle dolduran sanat biçiminin temel kaynağını göstermektedir. Ses kuşağında, Fellini'nin evreninde Kilise olarak düşünülebilecek ek bir yanılsamayla aldanmayı akla getiren çan sesleri işitilmektedir; bu teori filmin bitiminde, öykünün birbirinden farklı iki yönde akışı, sonunda Saint Peter Kilisesi önünde birleştiği zaman doğrulanmış olur. Wanda derginin işyerine girerken başka bir dünyaya adım atar gibidir; Fellini'yse izleyicilerine Wanda'nın algılarının aslında ne kadar budalaca olduğunu gösterme fırsatını kaçırmaz elbet. Ufak rolleri canlandırdığı apaçık ortada olan, sözcükleri söyleyiş biçimi ulusal kökenine ilişkin hiçbir kuşkuya yer bırakmayan Romalı bir oyuncuyla karşılaşmasına karşın Wanda yalnızca adamın büründüğü bedevi kılığını görür ve onu hemen kafasında yarattığı dünyadaki Beyaz Şeyhle ilişkilendirir. Derginin yazı işleri yöneticisi Marilena Alba Velardi'yle aralarında "ciddi" bir konuşma geçer ve "düşlerimizin gerçek yaşamlarımız olduğu" konusunda ikisi düşünce birliğine varırlar.[30] Yönetici, Wanda'ya en beğendiği oyuncuyla yani Fernando Rivoli'yle resimli romanın çekimi sırasında kumsalda tanışmasını önerir.

Beklenmedik bir biçimde uygulanan kesmeyle olaylar dizisi, Wanda'nın gizemli bir biçimde otelden ayrıldığını, banyodan taşan su koridora ve odaya yayılınca öğrenen Ivan'la sürdürülür. Anlaşılmaz bir dille konuşan Afrikalı kara papaz —yani Wanda'nın, teni yapay bir biçimde esmerleştirilmiş olduğu apaçık görünen Romalı bedevinin gülünç karşılığı— Ivan'a taşkını anlatmaya çalışmaktadır. Bedeviyi düşlem dünyasında özümsemeye çalışan Wanda'nın tersine, Ivan Afrikalıyı iter ve Wanda'nın banyoda dü-

[30]Fellini, *Early Screenplays*, sayfa 102.



10: Lo sceicco bianco: Wanda düşlere dalmış gibi, gözlerini resimli roman kahramanı, Beyaz Şeyhe dikmiş.

şürdüğü Rivoli'den gelen mektubu alarak fırladığı gibi karısının ardına düşer. Bir başka hızlı kesme bizi Wanda'nın resimli romanın düzenlendiği işyerinden ayrıldığı ve hayranlık dolu gözlerle kahramanının öyküsünde yer alan, hepsi Arap kılığına bürünmüş öbür kişilerin tuhaf geçidini izlediği sahneye döndürür. Burada Wanda'nın kafasında kurduğu düşlem dünyası günlük yaşantılar dünyasıyla iç içe geçer çünkü resimli romandaki rollerini canlandırmak üzere olan oyuncuları değil sahici Arapları gördüğünü sanır. Nino Rota'nın müziği Wanda'nın yaşadığı kafa karışıklığını vurgular çünkü bu sahnede kahramanlarla birlikte izleyicilerin de işittiği müzik (radyo gibi) akla yatkın bir kaynaktan değil dışarıdan gelen bir sestir. Bu sahnenin seslendirmesi, alışılmadık kahraman-

lar alayının düşsel yapısına ilişkin bir yorum olarak Fellini tarafından gerçekleştirilmiştir. Ayrıca, düşlerdeki kişileri andıran bu tuhaf giysili kahramanlar merdivenlerden aşağı darmadağınık ve düzensiz bir biçimde inmektedirler. Hızlı kesmeyle Wanda geçip gittikten hemen sonra sokakta görülen Ivan'a yeniden dönülür. Burada Ivan bütünüyle farklı bir geçit alayıyla karşılaşır. Bu marş eşliğinde ilerleyen son derece kalabalık bir *bersaglieri* (olağandan iki kat hızlı adımlarla yürüyen baskın birlikleri) topluluğudur. Ivan kalabalığın ortasında kalıverir; bu sahnede sığ yurtseverlik duygularının yavaşça azaldığı vurgulanmaktadır. Artık ses kuşağındaki müzik askerlerden gelmektedir; Wanda'nın resimli romanlardaki hayal dünyasını gösteren romantik duygularla dolu müziğin tersine, bu marş Ivan'ın alanını yani günlük gerçeklik dünyasını vurgular.

Fellini'nin birbirine koşut giden sahneler arasında yer alan değişimli kesmeleri, *Lo sceicco bianco*'nun anlatım yapısını tanımlamaktadır; bu sahnelerin her biri tek kahramana ayrılır ama aynı zamanda öbür kahramanı ele alan bir sonraki sahne üzerinde gizli alaylarla dolu bir yoruma da yer verir. Deniz kıyısına ulaştıkları zaman Wanda hayranı olduğu Beyaz Şeyhi görür. Adamın sahneye masallardaki gibi girişi, düşlerdeki sürece benzemektedir: Şeyhi önce öznel bir çekimle Wanda'nın bakış açısından, yani yukarıda koskoca iki çam arasına kurulmuş dev gibi bir salıncakta görürüz. Hiç de düşçü biri olmayan Fernando Rivoli, resimli roman dünyasının Wanda'yı büyülediğini, bunun da kıza sırnaşmasını kolaylaştıracağını hemen anlayıverir ve Wanda'yı derginin o gün çekilecek bölümünde haremdeki kızlardan biri gibi giyinip rol almaya kandırır. Yapımda yer alıp başka oyuncuların baştan savma canlandırdığı rolü yaşarcasına oynayan Wanda'nın kafasında gerçeklikle yanılsama bir kez daha iç içe geçip kaynaşıverir. Daha önce derginin yazı işlerinde Marilena bu tür bir sahneye nasıl bir konuşmanın uyabileceğini sorduğunda, Wanda şu

yanıtı vermiştir: "Derdim ki... 'Ah... çok kötü durumdayım...'"[31] Marilena Wanda'nın dediklerini hemen senaryoya yazar ve bu sözlerin "yaşamın yalınlığını" somutlaştırdığını söyler.[32] Bir sonraki sahnede Fellini, resimli romanların yapımını göstermek için kıpırtısız bir kamerayla çekilmiş arka arkaya hızla akan bir dizi fotoğraf kullanır. Bu işlem sırasında Fellini, dikkatli izleyicilere hiç kuşkusuz filminin temelini oluşturan kurgu sürecini göstermektedir. Söz konusu sahne Fellini'nin, kimi yeni gerçekçi yönetmenlerin, özellikle de üzerinde oynanabilen bu tür çarpıcı kurguların, filmleştirilen "gerçekliğe" saygısı olmadığına inanan Rossellini'nin savunduğu ilkeleri izlemeyi kesinlikle kabul etmediğini gözler önüne sermektedir.[33] Fellini'nin bu sahneyi kurgu çerçevesinde biçimlendirmeye yönelik tutumu konusunda herhangi bir tartışmaya yol açmak gibi bir niyetimiz olmasa da, söz konusu sahne Fellini'nin kamera karşısında "alçakgönüllü" davranmayı kabul etmediğini göstermektedir.

Wanda harem kızı rolünü canla başla oynarken Fellini yeniden, bir lokantada akrabalarını oyalayan ve Wanda'nın otel odasında hasta yattığını söyleyen Ivan'a döner. Wanda gibi Ivan da rol yapmaya zorlanmıştır ama bu onu son derece rahatsız etmektedir çünkü akrabalarını en azından Wanda'nın varlığına inandırmak için odaya telefon eder gibi yapması gerekmektedir. Wanda'nın resimli romanda rol alması, düşlemlerine yaşam vermiştir; Ivan'sa yalnızca toplumsal maskesini korumaya çalışmaktadır. Tam Fellini iki bölümde de oyuncuları yemek yerken göstererek kumsaldan lokan-

[31] Agy., sayfa 106.

[32] Agy.

[33] Rossellini bu tür bir kurgunun sessiz sinema için kesinlikle zorunlu olduğunu ama devinimli kameranın çıkışından sonra buna gerek kalmadığını düşünüyordu: "Artık kurgu gerekmiyor. Her şey ortada, bunların üzerinde neden oynansın?" Gianni Rondolino, *Roberto Rossellini* (Floransa: La Nuova Italia, 1974), sayfa 12'deki aktarma.

taya geçtiği sırada, Ivan'ın yemek yediği yerden Wanda'nın bulunduğu deniz kıyısına kaymayı ses kuşağı haber verir: kahramanlarla izleyicilerin birlikte işittiği Ivan'ın sahnelerine özgü müzik, oturduğu masanın yanında bir gezici çalgıcı tarafından mandolinle çalınmaktadır; şarkı sözleri öykünün bir sonraki aşamasını izleyicilere haber verir niteliktedir: "Ah, o gökyüzü, o güneş, o deniz."[34] Şeyh kolayca aldatılabilen Wanda'yı kendisiyle birlikte tekneye binip okyanusa açılmaya kandırır (çekime başladığı zaman Fellini'yi ürküten sahne işte budur); Rivoli Wanda'ya inanılmaz bir yalan atar ve karısının kendisine büyülü bir karışım içirdiğini böylece onu tuzağa düşürerek evlenmeye kandırdığını anlatır. Rivoli Wanda'yı öpüşmeye zorladığı sırada yelkenin denetimini elden kaçırır ve kafasını birkaç kez serene çarpar. Hızlı bir kesmeyle Ivan'la akrabalarının Mozart'ın *Don Giovanni*'sini dinlediği opera salonu sahnesine geçilir. Kültürümüzdeki en ünlü çapkınlardan birini ele alan opera, Wanda'yı baştan çıkartmaya çalışan Rivoli'nin beceriksiz çabalarını yerle bir eder.

Bu arada Wanda ve Ivan kendi rollerinin tuzağına düşmüşlerdir. Wanda boş romantik yanılsamalarını bir anlığına da olsa gerçekleştirmeye çalışmış, toplumun kendisine biçtiği kocasına bağlı eş rolünden kurtulmayı ummuş ama çabaları beklediği sonuçları vermez olmuştu. Öte yandan Ivan toplumsal maskesinin kendisine sağladığı saygınlığı umutsuzca korumaya çalışır ama yaptıklarını yürütmekte aynı ölçüde zorlanır. Kahramanların ikisi de Fellini'nin izleyicilere sunduğu yanlışlıklar üzerine kurulu bu güldürünün farkında değildir çünkü oynadıkları rol ufacık bir öz bilinçten bile yoksundur. İzleyiciler onların uğradığı talihsizliklere gülerken, filmdeki öbür kahramanlar ikisinin de aklını kaçırdığını düşünmeye başlar. Ivan polislere karısının beyaz şeyhle birlikte yok olup gittiğini bildirdiğinde, yetkililer onu suçlamaya hazırdır. Wanda'yı bulmaktan umudunu kesen Ivan, Roma'nın karanlık sokaklarında

[34]Fellini, *Early Screenplays*, sayfa 142.

dolaşmaya koyulur ve yosmalarla karşılaşır. Cabiria adlı bir yosma (Giulietta Masina) sonradan *Le notti di Cabiria*'daki kahramanlardan biri olup çıkacaktır. Ivan daha yaşlı ve anaç görünümlü olan yosmayla gider, böylece basmakalıp ahlâk ilkelerini bozmuş, kentsoylu saygınlığına ilişkin olarak öne sürdüğü bütün eski savlarını çürütmüş olur. Ivan'ın buluşması sırasında Wanda, kocasının tersine, bütün yaklaşma çabalarını kararlı bir biçimde geri çevirdiği adamın arabasıyla deniz kıyısından döner. Bununla birlikte romantik yanılsamalarını gerçekleştirme düşlerinin yerle bir olduğunu anlamıştır. Yaşamına son vermeye ve kocasına veda etmeye karar verdiği zaman şöyle bağırır: "Düşler bizim gerçek yaşamlarımızdır...ama kimi zaman bunlar bizi ölüme götüren bir uçuruma sürükler..."[35] Bize anlamsız gelen bu tümce, Wanda'nın yaşam ve sevda algısını çarpıtan resimli romanlardaki konuşmalardan aşırılmış gibidir. Canına kıyma girişimi bile son derece şakacı bir güldürüyle doruğa ulaşır: Wanda Tiber Irmağına atlar ama suyun derinliği ancak hevesini kaçırmaya yetecek kadardır. Kurtarılıp bir akıl hastanesine götürülür; asıl bulunması gereken yer sanki burasıdır.

Polislerden Wanda'nın yerinin sonunda bulunduğunu haber alan Ivan hastaneye seğirtir; oysa yosmayla yaşadığı kaçamaktan daha yeni dönmüştür ve Saint Peter Kilisesinin önünde eşiyle birlikte akrabalarıyla buluşup papayı görmeye gelenlerin arasında yer almasına birkaç dakika kalmıştır. Öykünün iki ayrı yönde ilerleyen akışı, yani Fellini'nin ustalıklı kurgusuyla film boyunca önce bölünüp sonra birbirine bağlanan parçaları, yeniden birleştirilir ve Ivan'la Wanda akıl hastanesinde buluşturulur — Fellini'nin görüşü uyarınca kahramanların varacağı son noktayı kaskatı toplum gelenekleri ya da yüzeysel romantik yanılsamalar belirleyecektir. Ivan aile onurunun koruyucusu olarak baskıcılığına geri döner ve ürkmüş karısına buyruklar yağdırmaya başlar: "Hazırlanmak için

[35]Agy., sayfa 183.

beş dakikan var...hiçbir şey duymak istemiyorum...şu anda. Ailenin onuru her şeyden önce gelir..."[36]

Çift Saint Peter'e gelmeden hemen önce, Wanda öfkeli kocasının önünde masumluğunu savunmaya çalışır:

WANDA: Gerçek bu... Karayazgı işte. Ama ben tertemizim...temiz ve masum...

Ivan'ın üzerine bir rahatlık çöker, sanki karabasanımsı korkunç bir şeyden kurtulmuşa döner. Bir anlığına bacakları bükülüvereceknış gibi olur. Yüreğinden vurulmuştur; bir hıçkırıkla sarsılır, Wanda'nın kolunu sımsıkı kavrar ve bedenine yapıştırır.

IVAN (kendi kendisine konuşur gibi fısıldar): Ben de öyle...

WANDA (hıçkırıklar arasında): Bundan böyle...Benim Beyaz Şeyhim artık sensin...[37]

Ivan'a yaptığı bu açıklamadan sonra Wanda düş görür gibi, yani sanki Beyaz Şeyhiyle tutkulu bir sevda yaşama arzusunu, toplumun kendisinden istediği sadık eş rolüyle bağdaştırdığı düşüncesine

[36]Agy., sayfa 194.

[37]Agy., sayfa 197. İngilizce ve İtalyanca olarak basılan senaryoların ikisi de (Fellini, *Lo sceicco bianco*, sayfa 150; Fellini, *Early Screenplays*, sayfa 197) bu son derece önemli sahneyi aynı yanıltıcı betimlemeyle sunar: "Ivan dönüp Wanda'ya bakar, karısının gözlerini mutluluk içinde başka bir şeye diktiğini görünce yüzü gölgeleniverir. Bakışlarını izleyerek karısının baktığı nesneyi bulur...bu direklerin üzerinde duran bir melek yontusudur" (*Early Screenplays*, sayfa 197). Filmdeyse bu bir meleğin değil, yakarısını okuyan bir ermişin yontusudur. Herhangi bir şeye bakmak bir yana, Wanda düşlere dalmış gibi gözlerini kapatır, Ivan'sa onun var olmayan bakışının hedefini asla bulamaz elbet. Bu, Fellini'nin yayımlanmış senaryolarının çoğunun ne kadar güvenilmez olduğunu gösteren örneklerden yalnızca biridir. Ticari olduğu apaçık görülen nedenler yüzünden, söz konusu senaryolar filmin gösterimiyle eş zamanlı yayımlanmıştır; bunların temelindeyse genellikle özgün senaryo ya da çekim senaryosu vardır.

kapılıp kendinden geçercesine gözlerini kapatır. Oysa Ivan'ın kaygılı bakışları, içine düştükleri bu ikileme Wanda'nın bulduğu çözümü kabul edemediğini vurgulamaktadır. Wanda'yı aldatmış olduğu için, ileride onun da kendisine aynı şeyi yapabileceğine ilişkin hep bir kuşku besleyecektir içinde. Wanda saygın bir taşra evliliğini, romantik yanılsamalar üzerine kurulu bir yaşamla değiştirme çabalarında başarısız olmasına karşın, yanılsamalarını Ivan'a aktarmış, kötü sonuçlara yol açan Beyaz Şeyhinin yerine olanaksız da olsa onu koymuştur. Wanda evliliğin toplumsal yapısını, yeni yanılsaması olarak benimser; bulduğu bu çözüm, bir anlamda yanılsamalarla gerçeklik dünyasını yapay ve sıkıntılı bir bileşim olarak kaynaştırır, oysa hiç de sağlam temellere oturmayan bu dünyanın varlığı tehlike altındadır. Film boyunca Ivan edimlerini yöneten toplumsal rolünün kapanına kısılmış kalır. Bununla birlikte, kaskatı ahlâk kuralları sarsıntıya uğradığı ve bağlılığı konusunda Wanda'ya yalan söylediği için artık toplumsal maskesinde çatlaklar oluşturmuştur. Çift Ivan'ın akrabalarıyla katedrale doğru ilerlerken, çevik devinimleri ve düzenli adımları akla ister istemez daha önceki baskın birliğinin tören yürüyüşünü getirir. Wanda'nın otelden kaçışıyla bozulan güldürü dengesi, Roma'yı bir uçtan bir uca dolaşarak yaşanan gülünç ve serüvenli yolculukla yeniden kurulmuş olur. Derken Fellini katedrale giren topluluğun üzerine genel çekim görüntüsü bindirir ve böylece onların yapay uzlaşmasıyla bu duruma kendi şakacı bakışının anlatımda birbirinden bağımsız olduğunu vurgulamış olur. Sonra (büyük olasılıkla direklerin karşısındaki bir yapının tepesine yerleştirilen) kamera çevrinerek Saint Peter kilisesinin direkleri üzerinde yer alan yontuların orta uzaklıktaki çekimiyle filmi sona erdirir. Söz konusu yontu, Wanda'nın romantik yanılsamalarıyla Ivan'ın toplum kurallarına uygun ahlâk anlayışı arasındaki sıkıntılı uzlaşmaya gizli alaylarla dolu bir kutsama yollar gibidir.

Ivan'la Wanda, kendilerinden önceki Checco gibi, değişmeden kalırlar. Temel yapılarındaki değişimi yansıtan hiçbir çatışkılı belir-

ti yoktur. Geleneksel güldürülerdekiler gibi onlar da özde mekanik kişiler olarak kalmayı sürdürürler, durmadan yineledikleri edimlerinin niteliğiyse gülünç çekiciliklerinin büyük bir bölümünü açıklar. Gülünç yapılarının kapanına kısılmışlardır; Fellini'yse bu tür kişileri, içinde yaşadıkları topluma ilişkin ciddi ve ateşli bir eleştiriye yer vermeksizin sunar. *Lo sceicco bianco*'da maskeyle yüzün çarpışması ve bunun sonucunda Wanda'nın romantik yanılsamalarıyla Ivan'ın ikiyüzlülüğünün açığa çıkarılması, öncelikle yapısal bir araç işlevi görür ve yönetmen bu aracı kahramanların içine düştüğü çıkmazları eğlenceli, anlayışlı ve hiç de sert olmayan eleştirel bir anlatımla betimlerken kullanır. Konu olarak bakış açısından Fellini'nin ilk iki filminde pek çok ortak nokta vardır. Bununla birlikte *Lo sceicco bianco*'nun çok daha karmaşık olan konusu ve Fellini'nin anlatımda kullandığı gelişmiş teknik araçlar, yönetmenin üslûp açısından olgunluk dönemine önemli bir adım attığını göstermektedir. *8,5*'a kadar olan filmlerinin hiçbiri, öyküyü ilerleten bir araç olarak bu etkileyici ve eklemeli kurgu türüne bu yoğunlukta ve böylesine başarılı bir biçimde dayandırılmamıştır.

İki gişe başarısızlığından sonra, *I vitelloni*'nin yakaladığı şaşırtıcı eleştirel ve ticari başarı, Fellini'yi para kaybetme tehlikesini göze almaya değer yönetmenler arasına sokmuştu. Bu Fellini'nin yalnızca yurtdışına giden ve büyük bir heyecanla karşılanan ilk filmi olmakla kalmamış aynı zamanda Venedik Film Şenliğinde Nobel ödüllü ozan Eugenio Montale'nin başkanlık ettiği jüri tarafından Gümüş Aslanla ödüllendirilmişti. Gene de film, ancak Luigi Pegoraro'nun, Fellini'yle Pinelli'nin bir süredir üzerinde çalıştıkları *La strada* adlı film tasarısını sert bir biçimde geri çevirmesinden sonra bir yapımcı bulabilmişti. *I vitelloni,* İtalyancaya filmin adından kaynaklanan yeni bir argo sözcük kazandırmıştı. Senaryo yazarı Ennio Flaiano sonradan bu terimin *vudellone* ("geniş işkembe") sözcüğünden bozularak türetildiğini, anlamınınsa üretkenlikten uzak, tıkınmaktan başka bir şey bilmeyen biri olduğunu söylemiştir

— yani yalnızca doldurulmaya elverişli olan bir işkembedir bu.[38] Fellini'yse bu sözcüğü, yerlisi olduğu Romagna kırsalında kendisini aşağılamak isteyen öfkeli bir köylünün ağzından yalnızca bir kez işittiğini söyler. Sonradan Fellini bu sözcüğün kökenini bir dilbilimciye sormuş ve İtalyancadaki sığır ve dana eti sözcüklerinin karışımından türetildiğini, anlamınınsa belirli bir kimliği olmayan ya da yaşamda ne yapacağına karar verememiş ham ve tembel kişi olduğu karşılığını almıştı.[39] Bu terim, uyuşuk İtalyan taşrasında yaşayan beş vurdumduymaz genç erkeğin tanımına kusursuz bir biçimde uymaktadır.

Fellini'nin *I vitelloni*'de geliştirdiği teknik yöntemleri, gittikçe karmaşıklaşan anlatım biçemlerini yansıtmaktadır. Aynı zamanda filmin ağır ilerleyen ve bölümlerden oluşan konusu, *Lo sceicco bianco*'nun birbirine koşut ilerleyerek iki ayrı öykü arasında gidip gelen hızlı kurgulu anlatımından biraz daha gelenekseldir. *I vitelloni*'nin kurgusu biraz daha ürkek olmasına karşın Fellini'nin sayısı çok daha fazla olan kahramanlarını ustalıklı bir biçimde göstermesi, *Lo sceicco bianco*'nun gülünçlükleri su götürmez olan ama özde

[38]Ennio Flaiano, "Il termine 'vitellone,' *Omaggio a Flaiano*, yay., Gian Carlo Bertelli ve Pier Marco De Santi (Pisa: Giardini, 1987), sayfa 81'de. *Vitellone* terimine ilişkin olarak işittiğim bir başka açıklamadaysa bu sözcüğün, Romagna bölgesinde yaşayan, savurganlığıyla ün salmış bir ortaçağ ailesinin adından bozularak türetildiği söylenmektedir.

[39]Irene Bignardi'nin, Fellini, "*I vitelloni*" e "*La strada*" kitabına yazdığı "Prefazione" sayfa 11. Kitabın İtalyan baskısında yalnızca *I vitelloni*'nin senaryosu değil aynı zamanda özgün öykünün bir çeşitlemesi de bulunmaktadır; söz konusu çeşitleme, Lily Kitaplığında senaryonun özgün biçimiyle birlikte korunan öykünün özgün taslağından önemli farklılıklar göstermektedir: Federico Fellini, Tullio Pinelli ve Ennio Flaiano, "'I vitelloni' (titolo provvisorio): soggetto e trattamento di Federico Fellini, Tullio Pinelli, Ennio Flaiano," Pinelli Taslak 4 (Kutu 2,ID). Senaryonun İngilizce çevirisi için bak., Federico Fellini, *Three Screenplays*: *"I Vitelloni," "Il Bidone," The Temptations of Dr. Antonio*" (New York: Grossman, 1970).

insana inanılmaz gelen basmakalıp kahramanlarını geride bırakıp gittikçe artan ruhbilimsel bir derinliğe doğru yol alışını gösterir. Birbirine koşut ilerleyen iki öyküyü anlatırken bunları belirgin bir biçimde ayırmak yerine, Fellini *I vitelloni*'de, eylemleri (ya da daha çok eylemsizlikleri) bir tür toplumsal alışkı biçimi oluşturan kahramanların karşılıklı ilişkilerini açımlar.

Fellini en önce kahramanların kişiliklerini maskeleyen düzmece toplumsal işlevlerini ana çizgileriyle gözler önüne serer. Sonra coşkusal bunalımın yoğunlaştığı anlarda, bu maskeler sıyrılıp atılır ve Fellini aylakları yüzlerinin gerçekliğiyle ve kendi kişisel yanılsamalarının anlamsızlığıyla karşılaşmaya zorlar. Aylakların üçü —yani Fausto (Franco Fabrizi), Alberto (Alberto Sordi) ve Leopoldo (Leopoldo Trieste)— son derece ayrıntılı bir biçimde irdelenir. En dikkat çekici olan Fausto topluluğun ve öbür üç ana kahramanın "önderi ve ruhsal kılavuzu" olarak arka sesle betimlenir.[40] Moraldo'nun kız kardeşi Sandra Rubini'yle (Eleonora Ruffo) Fausto'nun sevda ilişkisini, kız gebe kalınca da evlenmekten kaçmaya çalıştığını görüp öğreniriz. Çeşitli kadınlara kimi başarılı, kimi başarısız yanaşma çabalarını izleriz — bunların arasında, karanlık bir sinema salonunda karşılaştığı dayanılmaz ve gizemli bir kadın; dinsel nesneler satılan dükkândaki işini kaybetmesiyle sonuçlansa da işvereninin karısı; bir dansçı kız vardır. Bu arada Fausto'nun suç ortağı Moraldo'yla (Franco Interlenghi) birlikte eski işvereninden dinsel bir nesne çaldığını da öğreniriz. Aylakların en zavallısı olan Alberto, zayıf kişilikli, biraz kadınsı, hiçbir işe yaramayan ve annesiyle birlikte kız kardeşi Olga'nın sırtından geçinen buna karşın ailenin onurunu *kızın* atacağı yanlış bir adımdan korumayı biliyormuş gibi davranan biridir. Leopoldo'ysa ozan olduğunu sanmakta, günün birinde sıkıcı oyunlarını sahnelemeyi ve Hemingway gibi Afrika'da ava çıkmayı düşleyip durmaktadır. Topluluğun en duygusalı Moraldo, kimi

[40]Fellini, *Three Screenplays*, sayfa 6.

zaman Fausto'nun etkisiyle yoldan çıksa da, toplulukta öz-bilinç sahibi olan tek kişidir. Fausto'yla arkadaş olduğu için Moraldo, kız kardeşi Sandra'ya eniştesinin kaçamaklarını söylemez. Riccardo'ysa (yönetmenin kardeşi, Riccardo Fellini) neredeyse hiçbir ayrıntıya yer verilmeden anlatılır; bunun nedeni büyük olasılıkla Fellini'nin hiç hoşlanmadığı durumdan yani yapıtlarının özyaşamöyküsüne indirgenecek biçimde yorumlanmasından kaçınmak istemesidir.

Üç ana kahramanın oynadığı rollerin arkasında gizlenen kusurlu kişiliklerin açığa çıktığı dönüm noktalarının hepsinin —güzellik yarışması, sinema salonu, şenlik eğlentisi, danslı şarkılı tiyatro gösterisi gibi— kandırmaca dünyasıyla bir bağlantısı vardır. Dolayısıyla çeşitli ortamlar, Fellini'nin kahramanlarına ilişkin söylemini sürdürürken senaryosuna ideolojik savlarını katmasına gerek bırakmadan, gerçeklikle yanılsamaların son derece doğal bir biçimde çarpışmasını vurgular. Fausto'yla ilk olarak gelecekteki eşi Sandra'nın "1953 Denizkızı Güzeli" seçildiği yarışmada karşılaşırız. Sandra ödülünü aldığı, hemen ardından da evlilik dışı gebeliği yüzünden düşüp bayılıverdiği sırada Fausto başka bir kızla gönül eğlendirmektedir. Fausto'nun sorumluluktan kaçışı, film boyunca yinelenir. Fausto hemen kentten kaçmaya kalkar ama saygıdeğer babası tarafından önü kesilir ve yıldırım hızıyla evlenmeye zorlanır. Tıpkı Fellini'nin ilk iki filminde danslı tiyatronun ya da resimli romanların sahne arkası gerçekliğini, yargılanacak kahramanların yansıtıldığı bir perde olarak kullanması gibi, burada da kandırmaca dünyasıyla ilintili bir çevrede geçen ve birbirini izleyen bütün eylemler aylakların maskeleri arkasında gizlenen sığ, yapay kişiliklerini açığa çıkartır. Fausto sinemada, üstelik karısı yanında otururken güzel bir kadını baştan çıkartmaya çalışır; şenlik eğlentisinde işvereninin karısını ayartma tasarılarına başlar; danslı tiyatro gösterisi sırasında baş dansçılardan birinin çekiciliğine kapılır, sonra da Sandra'yı onunla aldatır. Bütün bu yaptıkları yüzünden sonunda Sandra küçük Moraldino'yu da alarak çekip

gider. Sandra'nın kararı Fausto'yu gözyaşlarına boğar ve umutsuzluğa sürükler; bu, benzemek istediği bir taşra Casanova'sının göstereceği tepkiden çok, asıl kimliği olan şımarık ve yaramaz bir çocuğun tepkisidir. Sonunda babası kayışını çıkarıp Fausto'yu bir çocuk gibi ve hep çocuk kalacakmış gibi bir temiz döver; bunun ardından Sandra'yla barışırlar ama bu da pek uzun süreceğe benzememektedir.

Alberto'ya ilişkin en önemli olaysa maskeli şenlik eğlentisi sırasında yer alır; bu Fellini'nin yanılsamayla gerçekliğin, maskeyle yüzün etkileşimini gözler önüne sermek için kullandığı bir arenadır. Fellini Alberto'yu dans salonunda, kartondan yapılmış dev gibi büyük bir kukla kafasına sarılmış, kendinden geçmişçesine esrik bir biçimde, tuhaf bir kadın giysisine bürünmüş olarak dans ettirir; Fellini bu sahnede sanki Alberto'yu güçlü ve büyük bir özgüvene sahip olan kız kardeşi Olga'dan ayrı bir yere koymak istemektedir. Büyük olasılıkla Fellini'nin ilk kişi üçlemelerinde kullandığı hiçbir imge, maskeyle yüzü ele aldığı şu önemli konusunu kadın giysilerine bürünmüş bir erkekle içi boş bir kukla kafası arasında yer alan bu gerçeküstü dans kadar açık seçik ortaya koymamıştır.

Alberto yalnızca esrik olduğu anlarda, yani Moraldo'ya dönüp şu sözleri ettiği sırada yaptığı gibi, yaşamının amacına ilişkin ciddi sorular sorar ya da iç gözlemlerini dile getirir: "Kimsin sen?...Hiç kimse. Hepiniz bir hiçsiniz! Hepiniz. Hem de hepiniz."[41] Alberto aslında karşılık beklemediği bu soruyu kendisine sormaktadır elbet; ayık olsa ne bu soruyu sorabilir ne de alacağı acımasız karşılıkla yaşamayı becerebilir. Alberto'nun kendisine ilişkin yanılsamaları, dans salonundan eve dönüp Olga'nın başka biriyle evli olan sevgilisiyle çekip gitmeye karar verdiğini öğrendiği zaman yerle bir olur. Fellini filmlerinin çoğunda olduğu gibi, sarsıntı yaratan bu tür açıklamalar, hep sabahın ilk saatlerinde yer

[41] Agy., sayfa 68.

alır. Olga bırakıp gidince Alberto, her zamanki gibi kasım kasım kasılan aylak yoldaşlarına aile onurunu utanç verici olaylardan nasıl koruyacağını bildiğini cafcaflı sözlerle açıklar.



11: *I vitelloni*: İçkiyi fazla kaçıran Alberto şenlikte kukla hafasıyla dans ediyor.

Leopoldo'nun yanılsama ve yaşamının iğrenç gerçeklikleriyle yüzleşmesi, başrolünü Sergio Natali adlı yaşlı bir eşcinselin oynadığı dans salonu gösterisi sırasında yer alır. Leopoldo budalaca, Natali'nin ilgisini, yazdığı o kötü oyunların çektiğini düşünür oysa yaşlı adam aslında toy ozanı akşamın ilerleyen saatlerinde kumsala götürüp baştan çıkartmayı ummaktadır. Natali'nin öne-

risinden ve Fellini'nin dışavurumcu ışıklarla sarıp sarmaladığı bu gizemli eşcinselin korkutucu karaltısından ardına bakmadan kaçan Leopoldo evine, yani her türlü gereksinimini karşılayan, yazınsal düşlerine kucak açan kız kurusu teyzelerinin yanına döner — biraz daha mutsuzdur ama kesinlikle aklı başına gelmiş değildir.

Aylakların üçü de yanılsamaları gerçeklikle çarpışınca, bunalıma girer. Her şeyin açığa çıkışı toplumsal maskelerinin bir anlığına sıyrılmasına ve altındaki sahici kişiliklerinin görünmesine yol açar. Tepkileri, Checco, Ivan ve Wanda'nın aynı koşullar altında gösterdikleri öz-bilinçten bütünüyle uzak tepkilerin ötesinde bir gelişimi simgeler ama bu sarsıcı anlarda ortaya çıkan doğrulara attıkları kısacık bir bakış bile, bu sığ kişilere dayanılmaz gelir. Yaşamları gerçeklik düzleminde sürmektedir ve ciddi sorunlara buldukları yapay çözümler yetersiz kalınca, aylaklar ana karnına benzeyen aile sığınaklarının yatıştırıcı rahatlığına geri dönerler; dış görünüşte arkadaşlarına değişen bir şey yokmuş gibi davransalar da, artık yerle bir olan yanılsamalarının yetersizliğini içten içe kavramışlardır.

Moraldo daha farklı bir biçimde ele alınır, bunun nedeniyse kesinlikle arkadaşlarının uğradığı coşkusal sınamalara katılmak zorunda bırakılmayışıdır. Tersine Moraldo onların başarısızlıklarına tanıklık eder ve yanlışlarından kendisine pay çıkartır. Film boyunca, Moraldo çoğunlukla ıssız ve boş alanlarda kendi başına ya da Guido adlı geceleri istasyonda çalışan bir delikanlıyla konuşurken gösterilir. Guido Moraldo'ya kendi çocukluğunu yani kişisel sorunların daha yalın göründüğü ve hiç de karmaşık olmayan yanılsamalarla çözümlenebildiği günleri anımsatmaktadır. *I vitelloni* sona ererken, Moraldo Guido'ya hoşça kal der ve doğduğu küçük kasabayı bırakıp kendisini belirsiz bir geleceğin beklediği başkente doğru yola çıkar.

I vitelloni'nin öykü akışı, Fellini'nin kişi üçlemesine yönelik olarak attığı dev adımı gözler önüne sermiştir; filmin yadsınması olanaksız niteliğiyse son derece etkileyici birtakım incelemelere

esin kaynaklığı etmiştir.[42] Moraldo'nun çekip gidişinin anlamı konusunda bu incelemelerin görüş birliğinde olmaması hiç de şaşırtıcı değildir. Lily Kitaplığında bulunan film öyküsünün özgün taslağında, büyük olasılıkla bu sahnenin son yorumu yer almaktadır. Özgün taslakta yer alan bu sonuç, son zamanlarda basılan ve öykünün farklı ve daha eski olduğunu düşündüğüm yorumunu içeren kitaptaki sonuçtan büyük ölçüde ayrılmaktadır. En önemlisiyse, taslakta Moraldo'yla Leopoldo arasında geçen ve Moraldo'nun çekip gidişine ilişkin nedenleri açıklayan dikkat çekici bir konuşma yer almaktadır ama bu bölüm öykünün yayımlanmış kopyasında ve filmin kendisinde yer almamaktadır. Söz konusu bölümde öyküyü anlatanlar Moraldo'nun çekip gidişini son derece olumsuz yargılarla değerlendirmektedir:

> "Bir noktada bezip bıkıveriyorsun..." Moraldo'nun sesi aklından geçen 'Artık katlanamıyorum' düşüncesini pekiştirmek ister gibi üzüntülü çıkmaktadır.
>
> "Haklısın...bezdin...bizi sahici yüzümüzle gördün...Evet! Evet! Kaç bakalım..." (der Leopoldo).
>
> Bu kez Leopoldo'nun çınlayan sözlerinde çok daha fazla vurgulanan acı bir umutsuzluk vardır.
>
> Kaçış. Bu konuda, özellikle ikisi, birçok kez konuşmuşlardır. Bu bir kaçıştır. İkisinin de, en azından şimdilik, bu "kaçışın" kesinlikle bir korkaklıktan başka bir şey olmadığı konusunda kuşkusu yoktur: uçup gidivermek. İkisi de birbirlerinin sahici bir yüreklilik isteyen kaçış

[42]Örneğin bak., Rondi, *Il cinema di Fellini*, sayfa 100-27; Fava ve Vigano, *I film di Federico Fellini*, sayfa 60-66); Stubbs, *"Moraldo in the City"* and *"A Journey with Anita,"* sayfa 1-16, burada Moraldo, Fellini yapıtlarındaki kahramanlara özyaşamöyküsel gelişimleri açısından bakılarak ele alınmıştır; Zygmunt G. Baranski, "Antithesis in Fellini's *I vitelloni*," *The Italianist I* (1981): 24-42; daha önce 21. dipnotta sözü edilen birkaç yapıtımdaki incelemelerim.

eylemine kalkışamayacağını, bunu başarmak için Roma'ya giden bir trene atlamalarına gerek olmadığını kavrayamamaktadır.[43]

Moraldo'nun çekip gidişinin sert bir biçimde, açık seçik kınanması ve öyküyü anlatanların bunu filmde öne sürülen görüşün daha ilk aşamasında, yeni bir yaşam kurmak için atılan yürekli bir adımdan çok, sorumluluktan kaçış olarak değerlendirmesi, Fellini'nin öncelikle, aylakların içine düştüğü çıkmazdan tek sahici "kaçış yolunun" sorumluluk sahibi yetişkinler olarak olgunluğa erişmek olduğuna inandığını vurgulamaktadır. Bir taşra kasabasındaki erişkinlerin tadını çıkardığı somut, rahat ve saygın yaşama dayalı olarak anlatılan sorumsuzluğu kesitlere ayırıp irdeleyen film, bitiminde de benzer bir bakış açısına yönelecek gibi görünmektedir. Aslında Moraldo'nun çekip gidişi çeşitli eleştirmenler tarafından şu tür olumsuz anlatımlarla yorumlanmıştır: eleştirmenlerden biri, bu gidişin "kesinlikle filmdeki tüm sorunları yaratan anlayıştan kaynaklandığını," bununsa hiçbir şeyi çözümleyemediğini[44] belirtmiş; bir başkasıysa bunun "amaçsız" olduğunu ve yalnızca bir düş

[43]Fellini, Pinelli ve Flaiano, "I vitelloni," Pinelli Taslak 4 (Kutu 2, ID), sayfa 83-84. Bu konuşma, Fellini, "*I vitelloni*" *e* "*La strada*" adlı kitapta basılan öyküde yer almamaktadır. Öyküler yapımcılara verildikten sonra pek ender değiştirildiği ve o zamandan sonraki değişiklikler doğrudan doğruya senaryoda yapıldığı için, (3 Eylül 1989'da Pinelli'yle aramızda geçen bir telefon konuşmasına dayalı) kanım gereğince Lily'deki taslak öykünün son biçimidir; çünkü söz konusu taslağı, üzerinde Fellini ve Flaiano'yla birlikte çalışan, elyazmasının son biçimini daktiloya hep kendisi çeken Pinelli saklamıştır. Fellini'nin yayımlanan senaryolarının betikbilimsel doğruluğuyla pek ilgilenmediği göz önüne alınırsa, yayıncısına öykünün ilk biçimini vermiş olması insana pek de şaşırtıcı gelmez. *La strada* ve *Le notti di Cabiria* adlı öbür iki filmini de ilgilendiren bu soruna ilişkin ayrıntılı bir irdeleme için bak., 2. Bölüm, dipnot 8. Bununla birlikte öykünün basılmış ilk biçiminde Moraldo daha az yargılayıcı bir bakış açısıyla ele alınır; senaryoda ve bölümün elimizde bulunan çekiminde yürürlükte olan yorum budur.

[44]Burke, *Federico Fellini,* sayfa 24.

dünyasında yaşamaktan biraz daha iyi sayılabileceğini ama yetişkin olgunluğunun göstergesi olarak değerlendirilemeyeceğini söylemiştir.[45]

Fellini'nin özgün öyküsünün taslağında güçlü bir ahlâk havası vardır ve Moraldo'nun korkaklığı açık seçik kınanır; bu yargılayıcı hava filmin yapım aşamasında önemli ölçüde yumuşatılmıştır. Moraldo'yla Leopoldo arasında geçen konuşma senaryodan bütünüyle çıkartılmıştır. Filmin en özgün yerlerinden biri olan bu sahnede Fellini Moraldo'nun çekip gidişini biraz bulanık ama anlayışlı bir biçimde canlandırmıştır. Moraldo önce istasyondaki küçük Guido'ya hoşça kal diyerek el sallar. Sonra kamera bu görüntüyü kesip kaydırmalı çekimle Moraldo'nun bırakıp gittiği yataklarında uyuyan dört aylağın son derece parlak öznel görüntülerine geçer. Bu görünüm tutarlı bir bakış açısından olanaksız gibi görünür ama kahramanların düşünce yapılarını gözler önüne sermesi açısından yerli yerindedir. Kamera Moraldo'nun düşüncelerini izleyerek yatak odalarını dolaşır ve arkadaşlarının üzerinden, her birini özlemle okşarcasına geçer.

Fellini filmlerinde akla yakın sonuçlardan ve ahlâk dersleri vermekten hep kaçınmaya çalışmıştır; öyküden senaryoya oradan da filmin son biçimine evrilen *I vitelloni*'de de kahramanlar hakkında yargıya varmaktan sakınır:

> Benim filmlerimde son sahne denilen şey yoktur. Öykü asla bir sonuca varmaz. Neden? Sanırım bu kahramanlarımdan ne çıkarttığıma bağlı. Açıklamak çok zor — ama kahramanlarım bir tür elektrik teline benzer yani kendileri asla değişmeyen ama yönetmenin içinde başından sonuna kadar aynı duyguları uyandıran ışıklar gibidirler. Hiçbir zaman evrim geçirip gelişmezler; bunun da bir başka nedeni var. Ahlâk dersi vermek gibi niyetim yoktur ama izleyicilere öyküsü anlatılan kahramanın bulduğu çözümü sunmayan bir filmin çok daha törel olduğunu düşünürüm... Eğer *I vitelloni, La strada* ve *Il bidone*

[45]Baranski, "Antithesis in Fellini's *I vitelloni*, sayfa 32.

> gibi filmler izleyicileri, içine hafif bir rahatsızlığın karıştığı bu tür duygularla baş başa bırakıyorsa o zaman amaçlarına ulaşmış demektir...Siyasi konuları çok iyi bilen biri olsaydım, bunu açıklığa kavuşturmak için toplantılar düzenler ya da siyasi partilerden birine girerdim; ya da yalınayak sokaklara fırlar dans ederdim. Bir çözüm bulmuş olsaydım, bunu inandırıcı ve güven verici bir biçimde açıklamayı başarabilseydim, o zaman öykücü ya da sinemacı olmama gerek kalmazdı, elbet.[46]

I vitelloni'nin sonunda, Moraldo bazı şeylerin gizini kavramanın, yani kahramanın ve Fellini'nin daha sonraki yapıtlarında görülen o dokunaklı sonuçların düşündürdüğü bir tür dönüşümün eşiğine gelmiş gibi görünür.[47] Bununla birlikte belirgin bir mesaj ya da ahlâk dersi vermekten kaçınmayı yeğleyen Fellini, çözüm sorununu doğrudan doğruya izleyicilere bırakır. Moraldo'nun deneyimlerinden kendisine ders çıkarttığı apaçık ortadadır ama filmde bize, Roma'ya kaçışının onu olgunlaştıracağını kanıtlayan sahici bir belirti sunulmaz. Bir yetişkin yaşamının sorumluluklarını üstlenmeyi umduğunu ve aylak arkadaşlarının yaşamını yöneten çocuksu yanılsamaları bir yana atacağını düşünürüz ama Fellini içimizde onun başarıp başaramayacağına ilişkin farkına varmadığımız bir güven uyanmasını da engeller. Fellini, bir "çözüm" sunmayı kabul etmeyişinin, izleyicileri Moraldo'nun ikilemini, filmde kendisinin sunacağı öğretici sondan çok daha dürüst bir biçimde irdelemeye zorlayacağına inanmakta haklıdır.

Birkaç biçemsel nitelik *I vitelloni*'yi Fellini'nin ilk iki filminden ayırır. İlk olarak Fellini bu filmde, kahramanlarının kayıtsız,

[46]Fellini, *Fellini on Fellini*, sayfa 150-151.

[47]Bu filmin daha önceki irdelemelerinde (bak., bu bölümdeki 21. dipnotta verilen aktarmalar) Moraldo'nun son sahnedeki değişimini gereğinden fazla vurgulamıştım. Öykünün özgün taslağını ve filmin gelişimini dikkate alınca, artık Fellini bana Moraldo'nun kaçışını kınamaktan uzaklaşmış ve çekip gidişini çeşitli yorumlara açık bırakan bir sonuca varmış gibi geliyor.

amaçsız yaşamlarına son derece uygun düşen kusursuz bir kamera biçemi bulmuş gibi görünmektedir, yani görüntüleri yavaş kaydırmalarla çekmeyi yeğlemiştir. Kendine özgü kurgulama modeli uzun sahneler arasındaki bindirmeleri her sahnenin içinde yer alan beklenmedik kesmelerle birleştirir; bu da, aslında kendi iç mantığıyla yönetilen kısa bölümler dizisini birbirine bağlayan bir ritim yaratır. Birkaç dikkate değer ve son derece etkileyici optik kaydırma çekimi vardır — bunlardan birincisi Sandra güzellik yarışmasında hastalandığı zaman; Moraldino'nun doğumundan sonra gene Sandra'nın çekiminde; son olarak da Fausto babasından dayak yerken yer alır. Ayrıca bir de Fellini'nin filmlerinde ender olarak kullandığı şu olağanüstü dondurulmuş görüntü çekimi vardır; bu da Moraldo çekip gittikten sonra rayların üzerinde kasabaya doğru yürüyen Guido'nun kıpırtısız kalıverdiği sahnedir. Bununla birlikte filmin İtalyan kopyasında bu çekim neredeyse bütünüyle bitişi belirten son yazıların altında kalır; pek göze çarpmayan bu sahne, filmin son yorumlarından birinin savunduğu gibi belki de çok önemli değildir.[48] Bununla birlikte, *I vitelloni*'deki yavaş inişli çekimler, filmdeki birkaç donmuş görüntüyle optik kaydırma çekiminden daha ağır basar.

Kamera genellikle anlatıcının bakış açısından yana olmasına, dolayısıyla olayları nesnel, her şeyin içyüzünü biliyormuş gibi ve alaylı çekimlerle aktarmasına karşın, filmde öne çıkan son derece öznel çekimler de yer almaktadır — bunların arasında çekip giden Moraldo'nun o sıradaki duygularını yansıtan sahne; Sandra'nın

[48]Burke, *Federico Fellini* adlı yapıtında (sayfa 26) donmuş görüntünün, "durağan geleneklerin yaşam dolu bireysellikleri alt edişinin ve sevginin ataerkil yetkeye indirgenmesinin sonunu getirdiğini" savunur. Bununla birlikte bu görüntünün perdede belirdiği o kısacık sürenin yanı sıra, bu çekim filmin sona erdiğini gösteren yazıların altında kalır, Guido'ysa görüntü donarken arka plânda, uzaklaşıp kalmıştır. Burke, bütün filmin en olağanüstü sahnesi, yani Moraldo'nun ayrılışı, henüz olup bittiği için bu noktaya dikkat çekmek zorunda kalmış olabilir.

düşüp bayıldıktan sonraki utancıyla suçluluk duygusunu aktaran birkaç çekim; esrik Alberto'nun salonda döne dolaşa dans ettiği, belki de en unutulmaz anlardan birini gösteren bölüm vardır. Filmdeki en dikkate değer üslûpsal gelişim, filme, birbirinden farklı yerlerde on dört kez giren anlatıcının arka sesidir. Geleneksel anlamda, bu anlatıcının işlevi bölümlerden oluşan öykülerin boşta kalan uçlarını birbirine bağlamak, zaman akışını duyurmak, kahramanların yaşamlarını etkileyecek yeni olayların geleceğini ve buna benzer şeyleri haber vermektir. Oysa Fellini'nin kullandığı arka ses, birkaç anlama çekilecek biçimde bilerek bulanıklaştırılmıştır. Filmin başında arka ses beş aylağı tanıtır ve bu topluluğun üyelerinden biri olarak aralarına anlatıcıyı da katar: "Herkes burada, biz de buradayız elbet — işte biz Aylaklar."[49] Fellini arka sesin gerçek kimliğini hiç açıklamaz. Konuşan kişi gelecekteki Moraldo'yu simgeliyor olabilir çünkü seste bilgelik okunmakta ve sahibi öykünün nasıl sona ereceğini bilmektedir. Ses Fellini'nin bakış açısını da ortaya koyuyor olabilir çünkü kamuoyunun gözünde o da eski aylaklardan biridir. Ses son kez araya girdiğinde, bize Fausto'yla Sandra arasındaki sallantılı uzlaşmayı bildirir ve Moraldo'nun çekip gideceğini haber verir: "Fausto'yla Sandra'nın öyküsü şimdilik burada bitiyor. Leopoldo'nun, Alberto'nun, Riccardo'nun kısacası hepimizin öyküsünün sonunuysa kafanızda canlandırabilirsiniz. Hepimiz sürekli çekip gitmekten söz ettik ama aramızdan yalnızca biri, bir sabah, hiç kimseye hiçbir şey söylemeden gidiverdi."[50] Kötü bir şeyin olacağını önceden haber veren "şimdilik" sözcüğü, Fausto'nun evliliğinin geleceğine gölge düşürür ve bize bir tutukevine benzeyen bu taşra kasabasından kaçma ve kişiliğini değiştirme konusunda yalnızca Moraldo'nun umut var olduğunu anımsatır.[51] Anlatıcının başka yerlerdeki gizli alaylarla dolu bakış

[49]Fellini, *Three Screenplays*, sayfa 5.

[50]Agy., sayfa 130.

[51]Baranski, "Antithesis in Fellini's *I vitelloni*" adlı yapıtında (sayfa 33) bu sözün önemini vurgular.

açısı, izleyicilere çeşitli olayların nasıl yorumlanması gerektiğine ilişkin ipuçları verir. Fausto evlendiği zaman, anlatıcının (hazırlığı apar topar yapılmış gibi görünse de, hoş bir düğündü, biçimindeki)[52] tanımı, nikâh kürsüsüne geldiği zaman Sandra'nın gebe olduğu konusundaki kuşkularımızı doğrular niteliktedir. Daha sonra, büyük önem taşıyan şenlik sahnesinden önce anlatıcı "aylakların yaşamında yer alan en önemli olayları" sıralarken, Riccardo'nun yeni bıraktığı bıyıktan, Alberto'nun yeni yan sakallarından ve Fausto'nun bıyığını kesme kararına vardığından söz eder;[53] böylece durağan kıpırtısızlıklarını alaycı bir dille vurgulamış olur. Öyküyü anlatan arka ses izleyicileri, aylaklar konusundaki kendi anlayışlı bakış açısına katılmaya zorlar ve böylece kahramanların yaşamlarına ilişkin olumsuz törel yargılara varılmasını önler. Aylaklarda sorumluluk duygusu bulunmadığına iyiden iyiye inanırız ama anlatıcı aylaklar dünyasının eğlenceli bir yaşam sürme gücüne sahip olduğu, bununsa bütünüyle kötülenemeyeceği konusunda ustaca aklımızı çeler. Böylece arka ses Fellini'nin birbirine karşıt duygular içeren sonucunu pekiştirir ve kahramanların kestirmeden kınanmasını olanaksız kılar.

Fellini'nin kişi üçlemesi, programlı sinema gerçekçiliği kavramından ayrılıp daha sonraki üç uzun filminin ayırt edici niteliği olan özel düşlem dünyasındaki düşündürücü, şiirsel simgelere yönelir. Sonunda gerçek duygularıyla düşlemlerini açığa vuracak biçimde sıyrılıp düşen toplumsal maskelerinin gülünç koruyuculuğuna sığınmaya çalışan kahramanların, kişilikleri toplumsal ve iktisadi konumlarıyla ideolojik inançları doğrultusunda irdeleyen yeni gerçekçi sinemada yeri yoktur. Ayrıca Fellini'nin kurduğu ortamlar —yani dans salonları, sinemalar, güzellik yarışmaları, şenlikler ve resimli romanlar— onun gösteri, yanılsama ve kandırmaca dünyasına gittikçe daha fazla ilgi duyduğunu vurgular; yalnızca özel

[52]Fellini, *Three Screenplays*, sayfa 23.
[53]Agy., sayfa 55.

ve kişisel masallarında sanatsal önem kazanan bu dünya Fellini'nin sözü edilen ilk yapıtlarıyla birlikte gelişim sürecine girdiğini gözler önüne serer. Bu üç filmin kahramanları, Fellini'nin orta sınıf geçmişindeki geleneksel ahlâk anlayışına bakılarak değerlendirilebilir ama bununla yargılanamaz; bu kahramanlar hep kusurlu bulunurlar ama aynı zamanda, Fellini'nin de hayranlık duyduğu şaşırtıcı bir düş ve hayel kurma becerisi sergilerler. Çeşitli anlatım teknikleri (yani sert ve atılgan kurgu, öykünün can alıcı anlarında gerçekleştirilen öznel çekimler, bilge ama aynı zamanda gizli alaylarla yüklü arka ses) Fellini sinemasını salt İtalyan toplumunu betimlemekten uzaklaştırıp bağımsız ve son derece özgün bir dünya görüşüne yönlendirir.

Bununla birlikte *I vitelloni*'den hemen sonra, Fellini altı farklı yönetmenin anlattığı altı farklı öyküden oluşan *Amore in città* adlı filmin *Un agenzia matrimoniale* başlıklı kısa bölümünü çekmişti.[54] Vittorio De Sica'nın yeni gerçekçi klasiklerinin senaryo yazarı olan ayrıca yeni gerçekçiliğe ilişkin önemli kuramsal bildirileriyle düşsel öykülerin ve geleneksel Hollywood kurallarından kaçınan belgesellere özgü üslûbun kabul edilmemesi gerektiğini savunan

[54]Bu filmin basılmış bir senaryosu bulunmadığı gibi Lily koleksiyonunda da tasarının özgün biçimi yer almamaktadır. Sonuç olarak yorumlarım filmin İtalyan ve Amerikan kopyalarına dayandırılmıştır. Fellini'nin çektiği bölümün dışında yer alan öbür kısa filmler şunlardır: Dino Risi'nin çektiği *Paradiso per tre ore*; Antonioni'nin çektiği *Tentato suicido*; Lattuada'nın çektiği *Gli italiani si voltano*; Francesco Maselli'nin çektiği *La storia di Caterina*; son olarak da Carlo Lizzani'nin çektiği ve dünyanın en eski uğraşının İtalya'da da yapıldığını gösterdiği için İtalyan devletinin Amerikan kopyasından çıkarttırdığı *L'amore che si paga!* Bunu küçük ve önemsiz bir film olarak değerlendiren ve Fellini'nin bölümünü ele alan inceleme için bak., Rondi, *Il cinema di Fellini*, sayfa 122-27; Fava ve Viganò, *I film di Federico Fellini*, sayfa 67-68; Kezich, *Fellini*, sayfa 207-11. Öte yandan Fellini'nin biçemini yeni gerçekçiliğin ötesine geçirip şiir sinemasına taşıyan evrimde bu filmin oynadığı önemli rolü vurgulayan yorumlar için bak., benim *Italian Cinema: From Neorealism to the Present* adlı yapıtım, sayfa 100-102; ayrıca Burke, *Federico Fellini*, sayfa 31-35.

Cesare Zavattini'yle birlikte başlatılmıştı. Zavattini, senaryosunu kendisinin yazdığı filmler de içinde olmak üzere en önemli yeni gerçekçi klasiklerin bile, düşsel konulara hâlâ sımsıkı bağlı olduğunu düşünüyordu:

> Sinemanın taşıdığı bu güçlü görme ve çözümleme arzusu, gerçeğe, doğruya duyduğu bu açlık, öbür insanlara, yani yaşayan herkese gösterilen bir tür somut saygıdır. Bütün öbürlerinin arasında, yeni gerçekçiliği Amerikan sinemasından ayıran şey de işte budur. Sonuç olarak Amerikan görüşüyle bizimki taban tabana zıttır: biz tepeden tırnağa bilip öğrenmek istediğimiz doğrunun, bizi etkileyen gerçeğin çekimine kapılırken, Amerikalılar aktarımla ortaya konmuş bir doğrunun tatlandırılmış biçimiyle yetinmeyi sürdürürler.[55]

Zavattini *Amore in città* adlı filmle, bu tür "aktarımlardan," gazeteciliğe ve *cinema verité*'ye (gerçekçi sinemaya) —yani *film inchiesta*'ya ya da gerçeği yakalama filmine— benzeyen yeni bir sinema biçemi yaratılarak kaçınmayı öneriyordu. Burada oyuncu olmayan kişiler, yani çeşitli bölümlerde betimlenen olayları yaşamış insanların kendileri kullanılacak ve gerçeği yakalamaya çalışan film, bir dergi gibi düzenli olarak halka sunulacaktı. Her film aynı konuyu işleyecek ama farklı yönetmenler tarafından çekilecekti. Zavattini eğer başarılı olursa bu tasarının İtalyan yeni gerçekçiliğini, eğretilemeler (istiareler) aracılığıyla gerçekliği göstermekten kurtarıp günlük yaşamın yalın betimlemelerine yönelteceğine inanıyordu.

Fellini'nin çektiği bölümde neredeyse her şey, Zavattini'nin tasarladıklarının altını oyuyordu. Aslında Fellini'nin kendine özgü biçeminden bu kadar uzak olan bir tasarıya Zavattini'nin neden onu da katmak istediğini anlamak zordur. Gene de bunun en akla yakın açıklaması, birtakım İtalyan eleştirmenlerinin *I vitelloni*'yi İtalyan

[55]Cesare Zavattini, "A Thesis on Neo-Realism," *Springtime in Italy* adlı yapıtta, yay. Overbey, sayfa 69.

taşra yaşamının ve bunun sığ, kentsoylu değerlerinin yeni gerçekçi bir biçimde kınanması olarak değerlendirmeleri olabilir. Altı farklı bölümden oluşan düzenleme, izlenecek filmin bir tür yeni dergi gazeteciliği —sinema haberleri— sunacağına ilişkin gösterişli bir duyuruyla başlar ve bir el üzerinde tanıtım yazılarının göründüğü bir derginin sayfalarını çevirir; izleyicilere filmin "nesnelliği" konusunda güvence veren arka ses filmde yalnızca son derece dokunaklı olan sıradışı öykülerin yer alacağını ve hepsinin de bunları yaşayan kişiler tarafından canlandırılacağını bildirir.

Fellini'nin bölümü masal gibi bir uydurmacaydı ve görünüşe bakılırsa kolayca aldatılabilen Zavattini'yi olayın yaşandığına inandırmıştı. Bu bölümde bir gazeteci müşteri rolüne girip bir evlendirme kuruluşuna baş vurur ve bir kurt adam olan arkadaşına eş aradığını söyler! *I vitelloni*'deki uygulayımı kullanan Fellini öyküyü arka sese anlattırır; bununla birlikte, *I vitelloni*'nin kimliği ve neyin nesi olduğu anlaşılmayan anlatıcısının tersine, burada öyküyü, araştırmasını tamamladıktan sonra, gelecekteki bakış açısıyla anlatan kişinin gazetecinin kendisi olduğu açıkça belirtilir. Anlatıcı, öyküyü aktardığı sıradaki nesnel tutumuyla, en önemli kişisi olduğu öyküye öznel katılımını birleştirmeye çalışır. Kurt adamla, "iyi" davranması koşuluyla evlenmeye gönüllü olduğunu bildiren Rosanna'yla (Lìvia Venturini) gazeteciyi (Antonio Cifariello) evlilik kurumu temsilcisi tanıştırır. Yoksul bir aileden gelen Rosanna'nın daha iyi bir evlilik beklentisi olmadığı apaçık ortadadır.

Gazeteci Rosanna'yı, arkadaşına çok uygun bir eş olacağına inandırmaya çalışırken öyküye kendisi de katılır. Gerçekliğin nesnel gözlemcisi olmaktan uzak gazetecinin asıl amacını gizlemek için uydurduğu öykü, Rosanna'nın yaşamını tepeden tırnağa değiştirecek ve içinde yepyeni bir yaşam umudu belirdikten sonra çevrilen dolapları öğrendiği zaman kızı büyük bir düş kırıklığına sürükleyecek olan olaylar dizisini devinime geçirir. "Gerçek öykü"

yaratma arzusunun kızın üzerindeki yıkıcı etkisini kavrayan gazeteci, Rosanna'ya ansızın her şeyi unutmasını söyler, tek sözcük etmeden onu kasabasına götürür, üstünkörü "talihin açık olsun" der ve kızı kaldırımın kıyısında bırakıverir. Zavattini'nin araştırmacı gazeteciliğindeki övüngen "nesnelliğin," ansızın bir başka insanın en gizli duygularını duyarsız bir biçimde sömürdüğü gözler önüne seriliverir. Nesnellik, kentteki sevginin yapısına ilişkin önemli herhangi bir "doğrunun" ortaya çıkmasına giden yolda hiçbir ayrıcalık tanımaz. İlk üç filmindeki maske düşürme işlemini Zavattini'nin sinema gerçekçiliği ve nesnellik kuramına karşı düşecek biçimde kullanmaya başlayan Fellini tam bu sıralarda kendi filmlerindeki kişi üçlemesini aşan bir gelişim sürecine girmişti. Araştırmacı gazetecinin taktığı şu kurumlu "nesnellik" maskesinin indirilivermesi, Fellini'nin ilk üç filminde yarattıklarından çok daha sevimsiz ve kendini beğenmiş bir kişiliği açığa çıkarır. *Un agenzia matrimoniale* adlı filmle Fellini, toplumsal gerçekliğin yansız anlatımını başkalarına bırakmaya kararlı olduğunu duyurmuştur. Bunu izleyen daha sonraki filmleri, sinemanın estetik anlayışına Fellini'nin büsbütün farklı olan yaklaşımını somutlaştırır.

Kişi üçlemesinin ardından gelen, Fellini'nin sonraki arınıp kurtulma ve tanrısal iyilik üçlemesi —yani *La strada, Il bidone, Le notti di Cabiria* adlı filmleri— onun yeni gerçekçilikle geçmişten kalan bağlarını bütünüyle kopardığını gösterir. Fellini'nin "aslında tüm söylence dünyamın tamamlanmış dizinidir"[56] diyerek tanımladığı *La strada* adlı film, yönetmenin özbilinçli şiirsel sinema kapsamında yarattığı kişisel söylencesinin ilk olgun yorumudur. Bununla birlikte, film kahramanlarının içinde bulunduğu ortam, doğrudan doğruya yeni gerçekçi biçemin kitaptaki tanımından alınmış gibidir — yani filmde ıssız kırlar, yoksul düşmüş köylü

[56]Federico Fellini, *Federico Fellini's "Julliet of the Spirits,"* adlı yapıttaki aktarma, yay., Kezich, sayfa 30.



12: *Un'agenzia matrimoniale*: genç kıza iyi bir evlilik konusunda umut veren gazeteci, onu kaldırımda bırakıverir.

aileler, İtalyan taşrasında yer alan ve gerçek konumlarıyla gösterilen küçük kasabalar, birkaç ikincil rolü canlandıran, uğraştan gelmeyen oyuncular vardır.[57]

[57]İtalyan çekim senaryosu, Fellini, "*I vitelloni*" *e "La strada*," adlı yapıttan yararlanılarak incelenebilir ama bu kitap senaryoda, çekim ve kurgu sırasında yer alan önemli gözden geçirmeleri içermemektedir. Bu film konusunda, çekimlerle kurgu uygulayımlarını en küçük ayrıntısına kadar veren en doğru kılavuz, Fellini, "*La strada*:" *Federico Fellini, Director* adlı kitaptır ve yalnızca ayrımlama senaryosunu değil aynı zamanda çekim senaryosundaki değişkeleri ve filme ilişkin eleştiri yazılarından oluşan derlemelerin de tümünü kapsar. Fellini her ne kadar *La strada*'nın öyküsünün kaybolduğunu söylese de [Fellini, "*I vitelloni*" *e "La strada*" sayfa, 175], Lily koleksiyonunda öykünün ilk ve son taslağı bulunmaktadır. Tullio Pinelli yıllar önce bunları ciltlettiği zaman, ya kendisi ya da ciltçi tutarlı düzeni değiştirmiş olsa gerek. Öykünün eski biçimiyle senaryonun son biçimi tek kitap halinde birleştirilmiştir: Fellini ve Pinelli, "La strada: soggetto e sceneggiatura," Pinelli Taslak 5 (Kutu 2, IE). Öykünün son biçimiyle senaryonun daha eski biçimi bir başka dosyada bir araya getiril-

Toplumsal bir kurum olarak Kiliseye ilişkin çelişik görüşlere sahip olmasına karşın Fellini, Hıristiyanlığın törel öğretilerine beslediği hayranlığı hiçbir zaman saklamamış; aslında bunları arınıp kurtulma ya da tanrısal iyilik üçlemesinin merkezine oturtmuştur. İsa Peygamberin "insanlık tarihindeki en büyük kişi olduğunu" düşünür ve "komşusu için kendini hiçe sayan herkesin içinde onun yaşamının sürdüğünü" söyler.[58] Eğer Fellini'nin *La*

miştir: Fellini ve Pinelli, "La strada," Pinelli Taslak 7 (Kutu 3, IIA) Fellini'nin ilk dört filminin tersine, La strada'yı irdeleyen eleştiri yazılarının sayısı pek çoktur ve André Bazin, Guido Aristarco gibi eleştirmenler tarafından yazılan son derece önemli bildiriler içermektedir; bu eleştirmenlerden yalnızca ikisinin adından söz etmemizin nedeni 1954 Venedik Film Şenliğinde patlak veren tartışmalarda yer almalarıdır. Bu yazıların en kolay ulaşılabilen örnekleri ya benim yazdığım *Federico Fellini: Essays in Criticism* adlı kitabımda; ya da Fellini, *"La strada:" Federico Fellini, Director* adlı kitapta yer almaktadır. İlk kitapta yeni gerçekçilik konusundaki tartışmaların belli başlı belgelerin ve filme ilişkin önemli eleştirel incelemelerin yeni baskısı vardır. çekim senaryosunu eleştirel açıdan ele alan kitaptaysa, Venedik tartışmasına ilişkin belgeler, filmin yaratılışı konusunda yeni çevrilmiş birkaç yazı, filmin çağdaş eleştirileri ve Peter Hacourt'la Frank Burke'ün iki eleştiri yazısı bulunmaktadır. Filmin yaratılışı konusunda ek yazılar için bak., Faldini ve Fofi, *L'avventurosa storia del cinema italiano...* 1935-1959, sayfa 329-31; Kezich, *Fellini*, sayfa 212-31; Bignardi'nin Fellini, *"I vitelloni" e "La strada"* adlı kitaba yazdığı "Prefazione." Filmin ayrıntılı çözümlemesi için aşağıdaki kitaplara bak: Marcus, *Italian Film in the Light of Neorealism*, sayfa 144-63, son zamanlardaki en iyi tartışmalar burada bulunabilir; Rondi *Il cinema di Fellini*, sayfa 128-41; Fava ve Viganò, *I film di Federico Fellini*, sayfa 69-74; Donald Costello, *Fellini's Road* (Notre Dame, Ind.: University of Notre Dame Press, 1983) sayfa 5-31. Fellini'yi ele alan neredeyse bütün yayınlarda birtakım ayrıntılar verilerek *La strada* adlı filmden söz edilmektedir ama özellikle bak., Stuart Rosenthal, *The Cinema of Federico Fellini* (South Brunswick, N.J.: A. S. Barnes, 1976). Ayrıca *Fare un film*, sayfa 57-60'da; *La strada: Federico Fellini, Director*'da; *Fellini, Fellini on Fellini*'de Fellini'nin kendi yorumları incelenebilir.

[58]Fellini, *Fellini on Fellini*, sayfa 57.

dolce vita'dan önce çektiği filmlerde bir "mesaj" varsa, bu da İsa'nın herkes tarafından bilinen komşunu sev öğüdüdür: "Bana öyle geliyor ki... evet, benim bütün filmlerim bu düşünce çevresinde döner. Sevgisiz bir dünyayı, bencil kişileri, birbirini sömürüp duran insanları gösterme çabası vardır ama bütün bunların ortasında her zaman —özellikle de Giulietta'lı filmlerde— sevgi dağıtmaya, sevgi için yaşamaya çalışan ufacık bir varlık bulunur."[59] 1957'de bir Cizvit papazına yazdığı mektupta Fellini görüşlerini şöyle açıklamıştır: "Aslında, belki de benim ruhsal dünyamda, kötülükten başka bir şey bilmeyen insanlara iyilikte bulunmaya yönelik içgüdüsel bir dilek; onlara ufacık bir umut ışığı, daha iyi bir yaşam fırsatı verme, en kötü niyetlisinde bile iyi bir öz bulma isteği vardır...Filmlerim mantıktan değil sevgiden doğar."[60]

Hıristiyanlığa ilişkin bu denli geleneksel bir bakış açısının, "ilerici" ya da Marksçı eleştirmenleri rahatsız etmeyeceği düşünülemezdi. *La strada* Venedik Film Şenliğinde Gümüş Aslanla ödüllendirilmişti; jürinin denetimiyse romanlarında toplumcu ülkülerle Hıristiyanlık imgelerini harmanlayan eski komünistlerden Ignazio Silone'nin elindeydi. Bu jüri Luchino Visconti'nin *Senso* adlı filmini göz ardı etmiş, yapıtı günlük İtalyan yaşamının yeni gerçekçi öykülerinin ötesine geçiren ve on dokuzuncu yüzyıl büyük Avrupa roman geleneğiyle kıyaslanabilecek "eleştirel" gerçekçiliğe doğru atılmış son derece önemli bir adım olarak değerlendiren solcuları öfkelendirmişti. Visconti'nin hafife alınışının sonucunda, şenlikte yumruklaşmaya varan eleştirel tartışmalar baş göstermişti. Fellini'nin yardımcı yönetmeni Moraldo Rossi yaygarayı koparıp töreni Visconti'nin yardımcı yönetmeni Franco Zefirelli'nin engellediğini söylemeye çalışmış, sonunda çıkan kavgayı bastırmak üzere kolluk güçleri işe el atmıştı. Kavga sırasında "Partizanlar savaşırken Zampanò nerelerdeydi?" gibi sözler havada

[59]Agy., sayfa 56-57.
[60]Agy., sayfa 65-66.

uçuşup durmuştu.[61] *Cinema nuovo* adlı son derece etkili bir derginin Marksçı yöneticisi olan Guido Aristarco düzeyini korumayı sürdürmüş ama o bile *La strada*'ya ve bunun şiirsel sinemasına bütünüyle ideolojik temelde karşı çıkmış, Fellini'yi savaş öncesi edebiyatında yer alan "en incelikli zehirleri" toplamak ve bunları özenle korumakla suçlamış ayrıca "insanın yalnızlığını ele alan geleneksel şiiri, yani her öykünün içindeki şiiri, anlatının gerçekliği kapsamında yaşatıp yansıtmak yerine bireyselleştirme sürecinden geçirip kendi içinde tükettiğini, ancak tarihsel bir bütünlük olarak simgesel çizemlere, söylencelere, masallara dönüştürülebilecek bir şeyi etkisizleştirmeyi" sürdürdüğünü söylemişti.[62] *I vitelloni*'yi ve bunu izleyen *Le notti Cabiria*'yı büyük olasılıkla İtalya'daki toplumsal koşulların gerçekçi eleştirisi olduğu için öven Aristarco *La strada*'yı birkaç sözcükle yerin dibine batırıvermişti: "*La strada*'nın kötü yönetildiğini, kötü canlandırıldığını söylemiyoruz, hiçbir zaman da söylemedik. Yanlış olduğunu bildirdik ve bildirmeyi sürdüreceğiz; bakış açısı yanlış."[63] O güne kadar kendisinin ve filminin çevresinde kopartılan kavganın yırtıcılığı karşısında afallayıp kalan ve bu ideolojik çatışmanın bütünüyle dışında kalan Fellini, bir anda kendisini sinema gerçekçiliğine karşı çıkan dinsel tepki akımının önderi olarak bulunca şaşkına dönmüştü; oysa son derece tutucu olan kilise çevreleri de onun yapıtlarına aynı kuşkulu yaklaşımı gösteriyordu ve sonradan *La notti Cabiria* ya da *La dolce vita*'da olduğu gibi filmlerine sıkıdenetim uygulatmaya bile kalkışacaklardı. Fellini'nin söylediği gibi "*La strada*'nın sıkıntısı Kilisenin ona el koyması

[61]Bignardi'nin Fellini, "*I vitelloni*" *e* "*La strada*" adlı kitaba yazdığı "Prefazione" bölümündeki aktarma, sayfa 17.

[62]Guido Aristarco, "Italian Cinema," Fellini, "*La Strada:*" *Federico Fellini, Director*, sayfa 204'de.

[63]Guido Aristarco, "Guido Aristarco Answers Fellini," Fellini, "*La Strada:*" *Federico Fellini, Director,* sayfa 209.

ve bir bayrak gibi kullanmasıydı. Tinselliğe geri dönüş. *Cinema Nuovo* filme işte bu yüzden karşı çıkıyordu. İnanın ki, eğer filmi ilk öven *Cinema Nuovo* olsaydı, o zaman Kilise karşı çıkardı. Bir yapıtı, önyargısız, nasılsa öyle, yani olduğu gibi görmek çok zordur."[64] O dönemin en ilginç eleştirmeni André Bazin, Aristarco'nun İtalyan yeni gerçekçiliğinin aslında ne olduğuna ilişkin daraltıcı tanımını "teorik ve pratik çoraklığı ne yazık ki kanıtlanması gerekmeyen toplumsal gerçekçiliğin yerine konmuş bir şey" olarak görüyordu.[65]

Fellini'nin, öykülerini gerçekçi bir yaklaşımla anlatmaktan çok şiirsel ya da içsel sinema biçemini yeğlediği, *La strada*'da seçtiği kahramanlarda apaçık ortaya çıkar. Fellini'nin kahramanları, toplumsal ve ekonomik koşulları tarafından tüketilmemiş çok katmanlı simgesel olasılıklar dizisini yansıtır. Yoksul anası tarafından, gezici sirklerde gösterilere çıkıp gücünü sergileyen Zampanò'ya (Anthony Quinn) satılan Gelsomina adlı (Giulietta Masina) genç kadını anası "biraz tuhaf" ve "öbür kızlara benzemez" (çekim 9) sözleriyle tanımlar.[66] Daha sert bir bakış açısıysa Gelsomina'yı geri zekâlı ya da kıt akıllı bulur. Bununla birlikte günlük yaşama ilişkin neredeyse hiçbir şey bilmeyen sahipsiz kalmış bu sevimli kız, çocuklarla, hayvanlarla hattâ cansız nesnelerle iletişim kurma yetisine sahiptir. Örneğin yağmurun ne zaman yağacağını bilir (çekim 60). Doğayla tuhaf bir benzerliği vardır ve kendini en çok evinde duyumsadığı yer deniz kıyısıdır; zaten Zampanò da onu ilk kez orada görmüştür. Son derece etkileyici bir sahnede (çekim 133)

---

[64]Federico Fellini, "An Interview with Federico Fellini," Fellini, "*La Strada*:" *Federico Fellini, Director*, sayfa 206'da.

[65]André Bazin, "*La strada*," Fellini, "*La Strada*": *Federico Fellini, Director*, sayfa 200'de.

[66]*La strada*'yı ele aldığım bölümde bütün aktarmalar çekim senaryosunu eleştiri açısından ele alan kitaptan yapılacak —Fellini, "*La Strada*:" *Federico Fellini, Director*— göndermelerse sayfa numaralarından çok çekim numaralarıyla belirtilecektir.

Gelsomina kendi başına duran tek dallı bir ağacın yanından geçerken kolunu dalın açısında uzatarak ağacı yansılayan bir görüntü verir. Hemen ardından, telgraf tellerinden çıkan ve görünüşe bakılırsa yalnızca kendisinin işittiği müzikli sesleri kendinden geçmişçesine dinlemeye başlar. Osvaldo'yla yani tuhaf yaradılışı yüzünden utanç duyan ailesi tarafından bir çiftlik evinin tavan arasında gizlenen oğlanla karşılaşınca (çekim 163-75) çocuğun çektiği sessiz çileyi, yalnızlığı ve yürek acısını bir tek Gelsomina anlar.

Giysileri, yüzünün boyanış biçimi ve palyaçoya özgü soytarılıklarıyla (yani Fellini'nin, Happy Hooligan'la Charlie Chaplin'in benzerlerini yaratmaya çalıştığı çizerlik geçmişiyle bağlantılı olan bütün bu niteliklerle) canlandırılan Gelsomina, Fellini'nin Rossellini'ye yazdığı senaryolardaki kahramanların bazılarını anımsatan şu Fransiskenlere özgü yalınlığa ve tinsel arılığa sahiptir. Gelsomina'nın taşıdığı bu eşsiz nitelikler, kıt akıllı oluşunun etkisini siliverir. Ayrıca, içinde taşıdığı coşkusal gizilgüç Gelsomina'yı, Fellini'nin arınıp kurtulma ya da tanrısal iyilik üçlemesinin bu ilk bölümünde geliştirdiği şiirsel söylencende kullandığı kusursuz bir araca dönüştürür. Önemli bir sahnede (çekim 236), Gelsomina bir dinsel tören sırasında, üzerinde "Lekesiz Meryem" yazılı bir afişin bulunduğu duvarın önünde görüntülenir. Gelsomina'nın yaşamdaki işlevi, yoldaşı Zampanò'nun duyumsamaya — bunun sonucunda da duyarsız bir hayvan değil insan olmanın ne anlama geldiğini öğrenmeye başlamasına yol açan bir araç olmaktır. Gelsomina'nın görevi, Maskara (Richard Basehart) olarak adlandırılan ve kıza şu ünlü "çakıl taşı öyküsünü" anlatan bir başka palyaçoyla aralarında geçen konuşmada açığa çıkar. (çekim 462-69) Yaşamın temel gizemiyle anlamını irdeleyen Maskara yerden bir taş alır ve şunları söyler: "Bu çakılın ne işe yaradığını bilmiyorum ama mutlaka bir amacı olmalı. Çünkü eğer hiçbir işe yaramıyorsa o zaman hiçbir şeyin hiçbir yararı yok demektir (çekim 466). Maskara Gelsomina'yı, alınyazısının Zampanò'yla

kalmak olduğuna ve acımasız duyarsızlığına karşın adamın kendisini umursadığına inandırır. Bu gerçeğin farkına varması Gelsomina'nın yaşam amacına ilişkin sezgisel anlayışını doğrulayıp pekiştirir; Gelsomina'nın bu algısı, Zampanò yanlışlıkla Maskarayı öldürüp sonra da kendisini bırakınca üzüntüden delirene ve ölene kadar sürer gider.

Fellini'nin Gelsomina'ya ilişkin karmaşık niteliklerle dolu tanımlaması, kızın yaşamındaki iki erkeğin yani Maskarayla Zampanò'nun birçok anlama çekilebilecek betimlemesiyle koşut gider. Maskarayı ilk kez, bir taşra kasabası alanında toplanan kalabalığa ip cambazlığı gösterisini, taktığı melek kanatlarıyla ustaca sunarken görürüz (çekim 244). Gelsomina'nın Meryem ya da Kutsal Bakire olarak betimlenmesiyle başlayan dinsel çağrışımlar, Maskaranın bir melek, yani Cebrail ya da Meryem Ananın durumunda olduğu gibi öbür dünyadan gönderilen özel haberlerle geleneksel bir biçimde ilişkilendirilmiş göksel bir figür olarak gösterilmesiyle sürdürülür. Başlangıçta Maskara kesinlikle, Fellini'nin şiirsel söylencesinde bu tür bir işlev yüklenmiş gibi görünür. Bununla birlikte Maskaranın kişiliğinde, karanlık bir yan vardır yani içinde Cebrail'in yanı sıra İblisin niteliklerini de taşır. Gelsomina'nın ruhsal görevinin doğrulanmasında, bütün insanların birbirine gereksinimi olduğunu ve herkesin mutlaka olumlu bir işlevi bulunması gerektiğini söyleyerek, bir araç olarak kullanılmasına karşın Maskara başkalarına öğütlediği şeyi kendisinde uygulamaz ve bir yerde şunları söyler: "Hiç kimseye gereksinimim yok benim!" (çekim 473) Sevgisiz de yaşayabileceğini söyleyen Maskara sözüm ona bilgeliğine hattâ dindar yapısına karşın burada Zampanò'ya benzer.

Aynı belirsizlik Zampanò'da da vardır. Konuşmalarında, yaptıklarında, Gelsomina'ya gösterdiği kaba davranışlarda ve karmakarışık cinsel ilişkilerinde tıpkı bir hayvanı andırır. Göğüs kaslarıyla bir zinciri kopartmaktan başka bir şey olmayan güçlü adam gösterisi bile zekâdan ya da hoşluktan yoksundur ve salt kaba



13: *La strada*: çakıl taşı oyküstünden tanrının kendisine biçtiği görevi öğrendikten sonra Gelsomina, Zampanò'ya farklı bir gözle bakmaya başlar.

güce dayalıdır. Çocuklarla ve doğayla benzerlikler taşıyan Gelsomina'nın ya da yükseğe gerilmiş ip üzerinde kendisini hayranlıkla izleyen kalabalığa şaşırtıcı becerisini sunarken evindeymiş gibi davranan Maskaranın tersine, Zampanò'nun temel ögesi güvenilir topraktır. Göğsündeki zincirlerini kopartırken toprağa diz çöker, kör kütük esrikliğinde genellikle toprağa uzanıp yatar. Bununla birlikte Maskarayla Zampanò'nun özellikle bencillik biçiminde ortaya çıkan ortak yanları da vardır. İkisi de komşusunu sevmeden yaşayabileceğine inanır. Zampanò, Gelsomina'nın ölümünü öğrendikten sonra esriklikten sendeleyerek içkievinden çıktığı zaman attığı acıklı çığlık Maskaranın daha önceki haykırışının yankısı gibidir: "Korkaklar....! Hiç kimseye... hiç kimseye gereksinimim yok işte!... Ben... ben yalnız kalmak istiyorum.... yapayalnız" (çekim 740). Bununla birlikte Maskaranın tersine aslında Zampanò artık söylediğine inanmamaktadır. Gesomina'yla simgesel bağlantılar

taşıyan kumsala doğru sendeleyerek ilerlerken Zampanò duygularına yenik düşmüş bir biçimde başını kaldırıp yıldızlara bakar. Zampanò'nun kişiliğini Gelsomina'nın ne kadar değiştirdiğini işte o anda anlarız. Zampanò'nun ne tür bir deneyimden geçtiğini filmin sonuna kadar tam anlamıyla açıklamaması Fellini'nin üstünyeteneğini gösterir. Bu önemli bir gerçeğin kişisel olarak açığa çıkışı olabilir. Daha önce hiç yaşanmamış bir coşkunun duyumsanması, yani Gelsomina'nın sevgisini ve özverisini kavrayıp ona gönül borcu duyması da olabilir. Bu sahne kolayca dinsel dönüşüm deneyimine benzetilebilir ama Fellini bitiş sahnesinde izleyicilere yalın, dolambaçsız bir içerik vermekten kaçınmıştır. Burada filmi rahatlatıcı bir sonuca sürükleyecek hiçbir "mesaj" yoktur. Tersine film, dokunaklı, şiirsel bir görüntüyle sona erer — kumsalda yerlere kapanan Zampanò, kumları umutsuzca avuçlar ve sonunda gözyaşlarına boğulur (çekim 745).

Eğer Fellini filmlerini, belirgin bir mesajla bitirmekten salt tartışmaları kızıştırmak için kaçındıysa, *La strada*'yla bu amacına görülmemiş bir biçimde ulaşmış demektir. Neredeyse tüm filmlerine ilişkin yorumlar bitiş bölümlerine odaklanır. Kimi eleştirmenler, ruhsal görevinin sirk gösterilerine çıkan güçlü adamın yanında bulunmak olduğunu yavaşça kavrayan Gelsomina'nın tersine, Zampanò'nun sonuna kadar hayvandan farksız kaldığını savunur.[67] Daha hoşgörülü eleştirmenlerse son sahnede bir yücelmenin yani Gelsomina'nın iyilikseverliğinin yol açtığı köklü bir dönüşümün yer aldığına inanır.[68] Fellini ortaya şiirsel, dolayısıyla bulanık bir sonuç koyar çünkü asıl kaygısı izleyicilerine filmin düşündürücü-

[67]Örnek için bak., Burke, *Federico Fellini*, sayfa 262.

[68]Bak., Marcus, *Italian Film in the Light of Neorealism*. Marcus, Zampanò'nun hiç değişmediğine ve Gelsomina sevgi ve anlayış açısından gelişirken, adamın ayırt edici özelliğinin "uyuşmuşluk" olduğuna inanır; bununla birlikte sonradan (sayfa 159) Zampanò'nun gecikmiş bir "atılım" deneyimi yaşadığını eklemiştir. *Fellini's Road* adlı yapıtında Costello filmin sonunu geleneksel Hıristiyan terimleriyle yani "başlangıcın, kutsal

lüğünü sınırlayan kotarılmış tek açıklama vermekten çok olası anlamların ucu açık tartışmasını sunmaktır.

Çekim senaryosundan başlayıp filmin bitmiş biçimine kadar Zampanò kişiliğinin Fellini'yle Pinelli tarafından ele alınıp özgün öyküdekinden farklı olan bir başkalaşıma sokulması, son sahnenin açık ve kesin bir biçimde yorumlanmasının önünü kesen tutarlı bir ilerleyişi gözler önüne serer. Ayrıca filmin yazınsal yapım aşamasından (öyküyle senaryodan) filmin kendisine geçiş, Fellini'nin içinde beslediği kalıcı arzuyu yani Zampanò'nun davranışlarını açıklayan dinsel, düşünsel ya da yazınsal ipuçlarının yerine, coşkusal duruma ilişkin somut, değişmeceli, nesnel sinema dilini koyma arzusunu da gösterir. Öykünün özgün taslağında Zampano, yazınsal ve düşünsel alıntılarla dolu, son derece soyut bir anlatımla sunulur. Öyküde yer alan birtakım özgül ayrıntılar, filmin bitmiş biçimine de olduğu gibi aktarılmıştır. Örneğin, Gelsomina'nın o yürek burkan ezgiyi çaldığı ünlü borazanı öyküde bir flüttür; söz konusu ezgi Arcangelo Corelli'nin çeşitlemesinden yola çıkan Nino Rota tarafından bestelenmiştir.[69] Gelsomina'nın cinselliği Zampanò'yla bulgulaması yani neredeyse her şeyi düş gücüne bırakan Fellini'nin son derece gizli kapaklı betimlediği bölüm (çekim 64), öyküde bedensel ayrıntılarla dolu ürkütücü bir ırza geçme biçiminde anlatılır.[70]

doğumun yüceltilmesi" sözcükleriyle açıklar (sayfa 30). Rondi, *Il cinema di Fellini* adlı kitabında "hiç kuşku yok ki, filmin sonunda Zampanò, son derece inanılır bir uyum içinde kendisini duyarsızlığının ve sıradanlığının sessiz, karmakarışık durumundan çekip çıkartmıştır: benlik bilincine adım atmış ve dünyadaki konumunu kavramaya başlamıştır," der (sayfa 141).

[69]Fellini ve Pinelli, "La strada," Pinelli Taslak 7 (Kutu 3, IIA), sayfa 21.

[70]"Üzerine abanan adamla birlikte düştüğünü duyumsamıştı; daha önce hiç yaşamadığı yabanıl bir ürkünün pençesine düşen kız bu kez atalardan kalma anlaşılmaz bir içgüdüyle çığlık atmıştı. Adamı ısırıp tırmalamaya başlamıştı. Oysa bu kendisini kıpırtısız bırakan, bitirip tüketen amansız ve acımasız bir güçle savaşmaktan başka bir şey değildi. Gittikçe boğuklaşan çığlıkları gecenin içinde ıssız kırlarda yok olup gidiyordu" (agy., sayfa 17).

Fellini'nin özgün öykü taslağında gözler önüne serilen bakış açısına ilişkin en ilginç değişim, sonunda filmin bitmiş biçiminin kilit noktası olup çıkacak ayrımda yani çakıl taşı öyküsünde yer alır. Bu çakıl taşı öyküsünün Gelsomina'nın Zampanò üzerinde bıraktığı etkiyi anlama açısından önemi göz önüne alınırsa, ayrımın öyküden senaryoya oradan da filmin bitmiş biçimine aktarılırken uğradığı değişim, Fellini'nin sanatsal amaçlarını ve *La strada*'nın yaratılışı sırasında düşüncelerinin geçirdiği evrimin içyüzünü anlamamıza da olanak verir. Öyküde, Maskara çakıl taşı masalını özetlemeden önce, olanca bilgiçliğiyle Dante'nin *İlahi Komedya*'sından bir bölüm okur:

> Akkorlar gibi parlak gözlü İblis Charon,
> toplayıverdi hepsini bir işaretle,
> vurdu geciken günahkârlara küreğiyle.
>
> Sonbaharda yaprakların birer birer,
> dökülüp de (sonunda dal
> yere serilen döküntüleri görene kadar).[71]
>
> (*Cehennem* 3.109-14)

Günahkâr ruhları, yer altı dünyasının derinliklerine doğru çıkacakları yolculuk için toplayan Cehennem İblisi Charon'un bu ünlü betimlemesi, birçok tanınmış ressam tarafından da resimlenmiştir; bunların en dikkat çekici olanıysa Michelangelo'nun Sistine Kilisesindeki *Kıyamet Günü* adlı yapıtıdır. Özgün öyküde Maskara, Charon'un cehennem sandalının küreğiyle güttüğü günahkârları, dökülen güz yapraklarına benzettiği bu destansı eğretilemenin yalnızca ilk bölümünü okur; bununla birlikte Maskaranın atladığı şu insanoğlunu "cennetten kovulan Âdem'in kötü tohumları" olarak niteleyen dizeyi bütün İtalyan öğrencileri bilir. Dante'nin

[71] Öykü taslağında bu bölüm agy., sayfa 49'dadır. Dante'nin İngilizce çevirisi, Mark Musa'nın Dante, *The Divine Comedy — Cilt 1: Inferno* (New York Penguin, 1971) başlıklı en bilinen İngilizce yorumundan alınmıştır, sayfa 92-93.

dizeleri, bize Zampanò'nun, hiçbir kurtulma umudu bulunmaksızın yeryüzüne atılmış insanoğlunu simgeleyen bir *figür* olduğunu düşündürür. Fellini'nin özgün öyküsünde bunların boy göstermesi akla, aslında Zampanò'nun Katolik ya da tanrıbilimsel bir biçimde yorumlandığını getirir oysa bu filmi bitiren sonucun şiirsel yorumuyla dikkat çekici ölçüde çelişmektedir. Ayrıca öykünün "hiçlik" kavramını vurgulaması, Fellini'nin Avrupa'daki varoluşçuluk felsefesinin tanıttığı bu kilit kavrama görsel bir anlatım kazandırmaya çalıştığını düşündürür; söz konusu düşüncenin Katolikliğe özgü çeşitlemesi, o sıralarda Fransa'yla İtalya'da son derece yaygındı ve Fellini de bunu çok iyi biliyordu:

> Zampanò durup dinler. Daha önce hiç işitmediği bir şeyi dinlemektedir: sessizliği. Ansızın tepeden tırnağa ürperiverir. Ürkünün yarattığı bir ürpermedir bu. Ürküntünün ardından daha önce hiç tatmadığı bir yılgıya, hiçlik korkusuna kapılır. Açlığın, tutukevine atılmanın ya da başka birinin yarattığı bir korku değildir bu: hiçlik korkusudur... Duyuları, daha önce hiç yaşamadığı korkunç bir hastalığa yakalanmış gibi olan Zampanò, barındırdığı hayvan ruhundan bin bir güçlükle doğan bir şeyle kendi içinde savaşmaktadır: kederle. Karanlıkta, dalgaların sesi kendisini sonsuzluk içinde sürgit yineleyip durmakta, Zampanò'ysa yaşamında ilk kez ağlamaktadır. Bir kadın doğmuş ve bunun için ölmüştü işte. Deniz kıyısında tan sökümü dünyanın başlangıcı gibidir. Aydınlık yepyeni ve dünyanın başlangıcı gibi suçsuz. Zampanò kumların üzerinde derin bir uykuya dalmıştır ama her zamanki gibi bir hayvanın içgüdüleriyle sanki kendisini savunmak istiyormuş gibi kıvrılıp bükülmeden uyumaktadır: kollarıyla bacaklarını açmış, bir çocuğun dingin ve güven dolu uykusuna dalmıştır. Yüzünde erinçle insanlık okunmaktadır. Son.[72]

La strada'nın özgün öyküsündeki sonuç Zampanò'yu, Hıristiyanlığın insanlığa ilişkin geleneksel görüşüne (yani cennetten kovulan Âdem'in kötü tohumları düşüncesine uygun düşecek biçimde değerlendirir ve onu işin içine tanrısal iyilik karışmazsa

[72]Fellini ve Pinelli, "La strada," Pinelli, Taslak 7 (Kutu 3, IIA), sayfa 101-2.

alınyazısında lanetlenmek olan bir kişi olarak sunar. Öykü Gelsomina'yla İsa'nın yaşamı ve ölümü arasında, son sahnedeki şiirsel gücü, tanrıbilimsel ya da düşünsel bir derse indirgeyecek kadar tehlikeye düşüren belirginlikte bir koşutluk kurar. Gelsomina'nın kurban edilişi Zampanò'ya kurtuluşu getirir; bu da tıpkı İsa'nın ölüp yeniden dirilişinin, günahkâr insanoğlunu kurtarmasına benzer. Ayrıca Âdem'in soyundan gelen biri olarak Zampanò öykünün sonunda, yeryüzüne kovulmadan önceki ilk günahsız ve temiz durumuna geri döner.

Bu denli tanrıbilimsel bir sonuç, ciddi bir önermeyi ortaya atıp savunmaktan çok görsel imgelerle şiirsel bir etki yaratmak isteyen Fellini'ye son derece kısıtlayıcı gelmiş olsa gerek. Çekim senaryosu, özgün öyküde yer alan ve Zampanò'nun tinsel durumunu kesin bir biçimde tanımlamaya kalkışmadan bunun yazınsal çağrışımları üzerinde yoğunlaşan bu tür ögeleri ortadan kaldırmıştır:

> Çevresine derin bir sessizlik egemen olmuştu. Geceyi geri çekilen dalgaların sesi doldurmuştu. Zampanò'nun sık solukları yavaşça yatışıyordu. Esrikliğin yarattığı heyecanın yerini ağır bir dinginlik almıştı. Gözlerini yavaşça çevresinde dolaştırdı. Karanlıktan başka hiçbir şey görünmüyordu; karanlığın içindeyse dalgakırana vuran dalgaların ak köpükleri vardı. Zampanò artık neredeyse soluk bile almaz olmuştu. Gün boyunca kendisini gizemli bir biçimde rahatsız eden o karmakarışık ürküntünün ayrımına umutsuzca varmıştı. Bakışlarını ağır ağır yukarı, gökyüzüne doğru kaldırmıştı. Ay yoktu. Gökyüzü yıldızlarla parlıyordu. Zampanò, gökyüzünü ilk kez gören yabanıl bir hayvanın duyumsadığı ürkünç korkuyla uzun uzun yukarı bakmıştı. Derken gözlerini bir kez daha denize çevirmişti. Göğsünden kopan bir hıçkırıkla tepeden tırnağa sarsılmıştı. Zampanò ağlıyordu. Son.[73]

Fellini'nin öyküden çekim senaryosuna geçişi, anlatıdaki belirgin tanrıbilimsel simgeciliği ortadan kaldırmıştır ama gene de çekim

[73]Fellini, "*La Strada*:" *Federico Fellini, Director*, sayfa 175.

senaryosu son sahnedeki Hıristiyanlık yorumunu engelleyememiştir. Varoluşsal keder ve "hiçlik" vurgusu olduğu gibi korunmuştur çünkü bu kavramı, görsel olarak şiirsel bir biçimde yorumlamak çok daha kolaydı. Dolayısıyla Fellini'nin özgün öyküde gerçekleştirdiği düzeltmeler onun, imgelerdeki ya da seslerdeki coşkuların — okyanusun, Zampanò'nun soluklarının, yıldızların ve en önemlisi tepeden tırnağa insanca olan tek eylemin —Zampanò' nun ağlamasının— sinema diliyle verilebilecek somut eşdeğerlilerini bulma çabasını vurgulamaktadır. Filmin bitmiş biçiminde sonuç bölümü ortaya, tutumlu bir biçimde yalnızca iki karmaşık çekimle yorumlanmış son derece dokunaklı duygusal bir deneyim koyar. Bu son iki çekimin ayrımlama senaryosunda verilen tanımı, Fellini'nin yalın sözcüklerle anlattığı imgelerin şiirsel gücünü ister istemez ortaya koyar:

744. MCU (Orta uzaklıktan çekim): **Zampanò, *birahanenin* dışında, biraz önce yaşadığı itiş kakıştan ötürü yorulmuş, yara bere içinde görülür. Bir süre kıpırtısız kalıp boşluğa bakarak soluk soluğa durur. Derin sessizliği yalnızca dalgakırana vuran okyanus dalgalarının sesi bozmaktadır. Yavaşça başını yukarı kaldıran Zampanò yıldızlara bakar. Sonra bakışlarını umutsuzluk içinde çevresinde dolaştırır. Sarsılarak hıçkırmaya başlar. Yeniden denize bakar ve gözyaşlarına boğulur.**

745. LS (genel çekim): **Kumsala yığılan Zampanò, ağlarken umutsuzluk içinde kumları avuçlar. Kamera son derece yüksek bir açıdan ELS'ye (Uzak çekime) ulaşana kadar Zampanò'dan ayrılıp uzaklaşır; Gelsomina'nın gittikçe yükselen ezgisi işitilir. Görüntü kararır. Son.**[74]

Nino Rota'nın müziği, Fellini'nin şiirsel dokundurmalarını elde etmesinde son derece önemli bir rol oynamıştır. Müzikteki ana motifin kökeninde Corelli'nin ezgisi vardı; çekim sırasında da,

[74]Agy., sayfa 164-65.

çoğunlukla Fellini'nin çalışmaları sürüp giderken bu müzik çalınıyordu. Bununla birlikte deneme kopyası ortaya çıktığında, bütün ses kuşağı yeniden düzenlenip filme katılmıştı. İlk çekim senaryosunda bu motif, Gelsomina Zampanò'yla birlikte yağmurda bir evin saçağı altına sığınmış, bozulan motosikleti onarmaya gelecek ustayı beklerken, perdede görünmeyen bir radyodan çalındığı sırada, işitilir.[75] Filmin bitmişindeyse, Fellini'yle Rota Corelli'nin ezgisini çıkartıp yerine Rota'nın Corelli'den esinlenerek yarattığı özgün düzenlemeyi koymuştu. Ayrıca söz konusu müzik filme, gizli bir radyodan çalınırken değil, Maskaranın ufacık kemanından yükselirken yerleştirilmiştir (çekim 375). Sonradan Gelsomina'yı simgeleyen bir ezgi olup çıkacak bu müziği ilk kez Maskaranın çalması son derece uygundur çünkü Gelsomina'yı sirkte çalışması için yüreklendiren ve çakıl taşı öyküsüyle onun Zampanò'nun yanındaki varlığına gerekçe bulmasına yardım eden kişi Maskaradır.

Dolayısıyla hep Gelsomina'nın ezgisi olarak bilinen bu müzik başlangıçta kesinlikle Maskaranın parçasıdır. Maskaranın çakıl taşı öyküsü yüzünden, Gelsomina yaşamdaki amacını anlar ve borazanıyla yineleyip durduğu bu ezgi onun kendisine biçilen görevi kabullendiğini gösterir. Böylece bu motif onun simgesel ezgisi olup çıkar. Müzik motifinin bu dönüşümü, filmin sona erişinin hemen öncesine kadar sürer; burada kimliği belirsiz bir kadın önce bu ezgiyi söyler, sonra da Zampanò'ya Gelsomina'nın öldüğünü bildirir (çekim 721-35). Derken müzik filmin bitiş sahnesinde son kez işitilir ama artık bu Zampanò'nun ezgisi olmuştur. Akıldan çıkmayan, çağrışımlarla dolu yapısıyla müzik, Zampanò'nun donuk bilincini uyandırır ve çoğunlukla izleyicilerin en küçümseyici olanlarını bile gözyaşlarına boğar. Rota'nın olağanüstü güzel müziğinin işlevi burada salt "durağan ya da aşırı yinelenen belirleyici bir etiket" olmak değil, "daha çok görüntülerde ya da

[75]Agy., sayfa 169-70.

konuşmalarda apaçık verilemeyen anlamları biriktirip ileten sahici bir imleç" olup çıkmaktır.[76]

Fellini şiirsel sinema arayışını birkaç düzlemde —yani kahramanlarına ilişkin bulanık nitelemelerde, düş gücüne dayanan şiirsel imgelerin yaratılışında, Rota'nın çağrışımlarla dolu müziğinde— sürdürmüştür. Görünüşte insana son derece yalın gelen şu heyecanlı eylemlerin ya da karmaşık konuşmaların bulunmadığı sahnelerde bile, Fellini'nin sürekli eğretilemeli anlatımlar yani Zavattini'nin en çok korktuğu şey olan "aktarımlar" arayışı içinde olduğunu görürüz. ELS'yle (Uzak Çekimle) gerçekleştirilmiş üç kaydırmalı çekimde, bütün bindirmeler bir sonrakinin içinde erir ve Fellini bize önce otlayan at sürüsünü (579); ardından dağ yolundan görünen ufak gölü (çekim 580); son olarak da dingin kırları (çekim 581) gösterir. Gene bindirmelerle ilerleyen —üçü UÇ'yle, ikisi GÇ'yle gerçekleştirilmiş— bir başka ayrımın beş kaydırmalı çekiminde Fellini, dağ yolundan bakarak koyağı (çekim 634); yolla aynı düzeyde görünen koruyu (çekim 635); kışın yapraksız kalmış ağaçları (çekim 636); bir tepenin yamacına kurulmuş kasabayı (çekim 637); son olarak da karlı kırları (çekim 538) gösterir.

Her iki ayrımdaki bütün çekimler Zampanò'nun ilerleyen evarabasının uzaktan görünümünü yansıtır. Geleneksel sinema anlatımı, bu tür kaydırmalarla bindirmeleri çoğunlukla, zamanla uzamdaki hızlı geçişleri göstermek için kullanır. Kuşkusuz bu çekimlerden *La strada*'da da söz konusu amaç doğrultusunda yararlanılmıştır ama Fellini Gelsomina'nın önemine ilişkin bir şeyler anlatırken de sözcüklere başvurmadan, şiirsel bir biçimde gene bunları kullanmıştır. İlk dizinin ardından hemen manastır sahnesi gelir; burada Gelsomina kendisine dostça davranan genç rahibeden de yaşamda bir görevi olduğunu öğrenir: İsa'yla nişanlı olan rahibenin manastırdan manastıra dolaşıp durması gibi Gelsomi-

[76]Claudia Gorbman, "Music as Salvation: Notes on Fellini and Rota," *Federico Fellini: Essays in Criticism*, yay., Bondanella, sayfa 82'de.

na'nın alnında da Zampanò'yla yaşamak ve adamın bitmez tükenmez yolculuklarında ona eşlik etmek yazılıdır. Dolayısıyla manastır sahnesi, Maskaranın önceden anlattığı çakıl taşı masalındaki mesajı pekiştirmiş olur. Sonuç olarak, ilk çekim dizisinde doğa düzenli, dingin, rahatlatıcı hattâ yuva görünümündedir. Bununla birlikte, beş çekimlik ikinci diziyi, Zampanò'nun Maskarayı öldürdüğü sahne izler. Artık doğanın eski görünümü yerini çok daha iç karartıcı, hüzünlü, tehlikelerle dolu, ıssız kırlara bırakmıştır: kasaba bile Gelsomina'ya kucak açmak yerine ona kapılarını kapayan itici bir kale görünümüne bürünmüştür. Bu önemsiz çekimler daha deneyimsiz bir yönetmen tarafından gerçekleştirilmiş olsaydı,[77] ortaya çıkan sonuç öyküyü zamanda ve uzamda ilerletmekten öteye geçmezdi oysa Fellini'nin eli değince bütün şiirsel incelikler her kareye egemen olup çıkmıştır. Geri dönüp bakınca, bütün bu çekimlerin, Gelsomina'nın bakış açısından verilen öznel çekimler olduğunu görürüz. Fellini bunları, heyecan yaratacak eylemlere ya da konuşmalara gerek duymadan, Gelsomina'nın yaşamındaki iki olağanüstü gelişimin yansımasını göstermek üzere kullanmıştır. Gelsomina önceleri, yaşamdaki görevinin onaylanmasından hoşnuttur. Sonralarıysa, Maskaranın ölümüyle dinginliği ve özgüveni acıklı bir biçimde yıkılıp yerle bir olur.

La strada'nın bitiminde tanıtım yazıları perdede akıp giderken, kendimizi biraz önce tanıklık ettiğimiz olayın olası ve akla yakın yorumlarıyla baş başa kalmış buluveririz. Fellini'nin ucu açık anlatımı, yani yönetmenin kişisel masalcılığının egemen olduğu ve anlamları, toplumsal-iktisadi konumlarından çok üzerimizde bıraktıkları coşkusal etkiden kaynaklanan belirsiz birtakım kahramanlarla dolu anlatısı, yalnızca taşıdığı adla ("sokaklar") bile bize serüvencilerin düz çizgide ilerlemeyen yapıdaki öykülerini

[77]Marcus, *Italian Film in the Light of Neorealism*, sayfa 148'de, *La strada*'da zamanla uzam konusunda birtakım özgül göndermelerin eksik bırakıldığını, bununsa filmin havasındaki belirsizliği arttırdığını savunur.

düşündürür. Öykü akışı Gelsomina'yla Zampanò'nun bir kumsaldan ötekine sürüp giden yolculuğunu izler; bu kumsalların birinde Gelsomina satın alınmış, öbüründeyse Zampanò sonunda pişmanlık ve yitirmişlik duygusunu tatmıştır. Özdeksel bir yolda çıkılan bu sahici yolculuk, iki kahramanın tinsel yoldaki eğretilemeli ilerleyişlerinden daha az önemlidir. Homeros'un *Odyssey* adlı yapıtından başlayıp süren bu arayış motifi, genellikle içinde bir kendini bulma yolculuğu barındırır; Fellini'nin filmi de işte bu büyük yazınsal motifi izler. *La strada*'ya ilişkin bir başka ilginç görüşse, Gelsomina'yla Zampanò'yu çağdaş dünyadaki iletişimsizliği gösteren karmaşık bir eğretileme olarak açıklar. Bununla birlikte, *La strada*'yı cinsiyetler arasındaki sömürüye dayalı ilişkilerin ve birçok kadının evliliklerinde karşılaşıverdiği boşluğun kınanması olarak değerlendiren kadın hakları savunuculuğu görüşü de aynı ölçüde geçerli olabilir. Fellini'nin yaşamöyküsünü kaleme alan İtalyan yazar, yönetmenin Freud tarafından geliştirilen ruh çözümlemesiyle ilk kez 1954 baharında, yani *La strada*'nın tamamlanmasından yalnızca yirmi gün önce karşılaştığını; bunun da Fellini'nin yaşadığı ve hâlâ "bir tür ruhsal Çernobil" olarak tanımladığı kişisel bunalım dönemiyle rastlaştığını söyler.[78] Fellini, savaş sonrası İtalya'sında Freud'u geniş kitlelere tanıtan Emilio Servadio adlı bir İtalyan ruh çözümleme hekimiyle kısa süreli sağaltım görüşmelerinde bulunmuştu. Kezich, Fellini'nin kişisel bunalımı açısından bakılırsa, *La strada*'nın, Giulietta Masina'yla aralarındaki ilişkinin öz eleştirel yorumu olarak görülebileceğini ve bu kuramın daha sonraki filmi *Giulietta degli spiriti*'ye açıklık getirecek kadar da uzatılabileceğini söyler.[79] Bununla birlikte Kezich sakınımlı davranarak, Giulietta Masina'nın, *La strada* adlı filmde Fellini'nin, kendi ruhunun üç ayrı

[78]Kezich, *Fellini*, sayfa 229.

[79]Agy., sayfa 230.

yönünü betimlediğine ve kişiliğindeki çeşitli yönleri dışa vurmak için filmin üç farklı kahramanından yararlandığına inandığını da belirtir.[80]

Bu film aynı zamanda "Güzellik ve Canavar" adlı ölümsüz ve şiirsel peri masalının bir çeşitlemesi olarak da yorumlanabilir; burada Canavar (Zampanò), Güzellik adlı kızın (Gelsomina) acısıyla dönüşüm geçirir. Zampanò'nun yavaşça kaba saba ve duyarsız bir hödükten gözyaşı dökebilen bir insana dönüşmesi içinde, geleneksel, duygusal bir sevda öyküsünü —yani iyi bir kadının sevgisiyle kötü adamı değiştirmesini— barındırır. Aslında film kuşkusuz çakıl taşı masalı, Gelsomina'nın görsel açıdan Meryem Anayı çağrıştırması, Gelsomina'ya ruhsal görevini bildiren Maskaranın "iyilik meleklerine özgü" iletisi, gene Gelsomina'nın olanak verdiği kendine özgü "tanrısal iyilik" biçimini kabul eden Zampanò'nun "arınıp kurtuluşu" vurgulanarak Hıristiyanlık terimleriyle de yorumlanabilir. Özellikle filmin yaratılışına ilişkin taslakları irdeledikten sonra, benim yeğlediğim yorum da işte bu yönde olandır. Bununla birlikte, *La strada*'nın bütün bu akla yatkın görünen farklı yorumları, filmin içerdiği o zengin şiirsel ve simgesel görüntüleri vurgulamaktadır.

La strada'yı izleyip de bu başyapıttan etkilenmeyen pek az kişi vardır. Bununla birlikte Fellini, filminin coşkusal ve şiirsel çekiciliğini salt söylemsel terimlere indirgemeye yönelik eleştirel çabaları önlemeyi başarmıştı. Bu azaltılması olanaksız şiirsel ve coşkusal niteliği belki de herkesten daha iyi dile getirip özetleyen Peter Hacourt, *La strada*'nın en etkileyici sahnelerinin "aslında sözsüz" ve "su götürmez yorumlara kapalı" sahneler olduğunu; izleyiciler, kendisinin "bilinçaltı düzleme yani genellikle imgelerden ve pek az algılanabilen karmaşık ses çağrışımlarının yarattığı düzlem" adını verdiği duruma açık olmadıkça, *La strada*'ya ilişkin görüşlerin yetersiz kalacağını

[80] Agy., sayfa 231.

yazmıştı.[81] Fellini bir sonraki filmi *Il bidone*'nin çekim alanında *La strada*'nın temel noktalarını özetleyip toparlamış, aynı zamanda filmini yeni gerçekçi kökenlerine sırt çevirme olarak değerlendiren eleştirmenlere yanıt vermişti: "Bu tür kişiler yarattığım için insanların beni kınadığı Zampanò' yla Gelsomina hiç de ayrıksı değillerdir. Dünyadaki Zampanò'ların sayısı bisiklet hırsızlarından daha çoktur; komşusunun ayrımına varan bir adamın öyküsü, işbırakımı öyküsü kadar önemli ve gerçektir. Bizi (Fellini'yle Marksçıları) birbirimizden ayıran şey, hiç kuşkusuz maddeci ya da ruhbilimci bir dünya görüşüne sahip oluşumuzdur.[82]

Fellini, *La strada*'nın kazandığı uluslararası inanılmaz başarıdan ve yönetmenin çeşitli yapımcılarla ilişki kurmasına yol açan şu genel kuralın bir kez daha doğrulanmasından sonra bile *Il bidone*'yi çekerken son derece ciddi güçlüklerle karşılaşmıştı. *La strada*'nın yapımcısı Dino De Laurentiis, senaryoya parmağını bile sürmemiş; elden ele dolaşan öykü sonunda Titanus Stüdyolarındaki Goffredo Lombardo tarafından kabul edilmişti. Fellini yapımcıların düş gücünden yoksun oluşundan hep yakınmıştır. Yapımcılar, başarılı bir filmden sonra bile, yönetmenin önceki filminin devamı olmadıkça, bir sonrakine para yatırmaktan çekinmiştir:

> *La strada*'dan sonra, birçok öneri almıştım. O sıralarda tasarladığım Il bidone'yi mi çekmemi istiyorlardı? Hayır. Bisiklete binen Gelsomina ya da başlığında Gelsomina adı geçen herhangi bir şeydi benden istenen. *La strada*'da Gelsomina'ya ilişkin söylemek istediğim her şeyi söylemiş olduğumu kavrayamıyorlardı. Hepsi Gelsomina'yı istiyordu. Taşbebek üreticilerine ya da şekercilere bu kızın adını satsaydım

[81]Peter Harcourt, "The Secret Life of Federico Fellini," *Federico Fellini: Essays in Criticism*, yay.,Bondanella, sayfa 241, 247'de; ayrıca Fellini, *"La Strada:" Federico Fellini, Director*, sayfa 240, 246'da da alıntılanmıştır.

[82]Dominique Delouche, "Journal d'un bidoniste," Geneviève Agel, *Les Chemins de Fellini* adlı kitaptaki aktarma (Paris: Éditions du Cerf, 1956) sayfa 128-29.

dünyanın parasını kazanırdım; Walt Disney bile bu kızla ilgili bir çizgi film çekmek istiyordu. Gelsomina beni yirmi yıl geçindirirdi! Filmin devamını çekmem için neden bu kadar üsteliyorlardı? Hiç mi düş güçleri yoktu?[83]

Il bidone, arkasından gelen *Le notti di Cabiria* gibi, *La strada*'nın çekirdeğini oluşturan geleneksel Hıristiyanlık öğretilerinden uyarlanan dönüşüm eğretilemesini sürdürmüştür. Bununla birlikte *La strada*'nın tersine, *Il bidone*'de ufacık bir duygusallık bile yoktur; Fellini'nin çalışma arkadaşlarından birinin "üslûptaki acı kuruluk" dediği şey, tüm filme egemen olmuş ve bunun Fellini'nin tanrısal iyilikle arınıp kurtulma üçlemesindeki öbür iki filmden ayrı bir yere oturtulmasına yol açmıştır.[84] *Il bidone*, Fellini'nin ilk yapıtlarındaki alışılmış taşra ortamından ve kişilerinden ayrılmasının başlangıcını gösteren bir özelliktir. Filmin başkent Roma'daki maddecilikle törel yozlaşmadan aldığı acımasız kesit, Fellini'nin çizdiği ilk çağdaş Babil resmidir ve bu anlatım, *La dolce vita, Fellini Satyricon* ve *Roma* adlı filmlerle doruk noktasına çıkar. *La dolce vita* gibi, *Il bidone* de ölüm ve insanoğlunun yalnızlığına yoğunlaşıp bu konuda kafa yoran bir filmdir.

Il bidone "üçkâğıtçılık" anlamına gelir ve filmin başkahramanı da Augusto Rocca adlı bir *bidonista* ya da üçkâğıtçıdır ve kendine özgü oyununu papaz kılığına girip sergiler. Aslında senaryo, Fellini'nin hiç hoşlanmadığını açıkça söylediği bir oyuncu olan Humphrey Bogart için tasarlanmıştı.[85] Bununla birlikte oyuncu

[83]Fellini, *Fellini on Fellini*, sayfa 87-88.

[84]Rondi, *Il cinema di Fellini*, sayfa 142.

[85]Fellini, *Comments on Film*, sayfa 151'de Fellini'nin hoşlanmadığı şeyleri saydığı uzun listede Bogart'ın da adı geçmektedir. Zanelli'nin *Nel mondo di Federico* adlı yapıtında Fellini bu olumsuz tutumunun yalnızca Bogart'a değil aynı zamanda perdede sürekli kendini yineleyen Jean Gabin'e de yönelik olduğunu açıklar: "Humphrey Bogart gibi, filmin başından sonuna kadar öfkesi beynine sıçramış dolaşan insanlar beni hep rahatsız etmiştir" (sayfa 134).

seçimi yapılırken Bogart hastalanmış, bunun üzerine Fellini bu rolde, Piazza Mazzini'de *All the King's Men* (Kralın Bütün Adamları) adlı filmin afişinde yüzünü gördüğü Broderick Crawford'u oynatmaya karar vermişti. Crawford özellikle etkileyici yüz çizgileri nedeniyle seçilmişti: "Broderick Crawford'un ne kadar da olağanüstü bir yüzü vardı! Kesinlikle filmin fotoğrafçısına sanatını ortaya koyma olanağı veren heyecan verici bir kanıt gibiydi: kaşını şöyle bir kaldırıvermesi bile başlı başına bir öyküydü. Tombul yanaklarına gömülmüş ufacık gözleri tahta perdedeki iki delik gibiydi ve sanki size bir duvarın arkasından bakıyormuş izlenimi veriyordu."[86] Bununla birlikte izleyiciler (Bogart gibi) Crawford'u da hep Hollywood gangster filmleriyle birleştiriyordu; Fellini hiç kuşkusuz, bu geleneksel Hollywood türüyle birleştirilen Amerikalı oyuncuyu basmakalıp Hollywood film türünün çizdiği sınırları, alışılmışın dışına çıkıp kişisel olarak aşma arzusunda olduğunu vurgulamak için seçmişti.[87]

[86]Fellini, *Comments on Film*, sayfa 131-32.

[87]*Il bidone*'nin özgün taslağı Lilly Kitaplığında saklanmaktadır. Federico Fellini, Tullio Pinelli ve Ennio Flaiano, "Il bidone: soggetto e sceneggiatura di Federico Fellini, Ennio Flaiano, Tullio Pinelli" Taslak 6 (Kutu 3, IF). Söz konusu taslak, Fellini, *Il primo Fellini*'de yayımlanandan birkaç önemli açıdan farklılık gösterir. İtalyanca senaryonun çevirisi, Fellini, *Three Screenplays* adlı kitaba başvurularak incelenebilir ama filmin sonunu anlatan bölüm senaryonun hem İtalyancasında hem de İngilizcesinde yanlıştır. *Il bidone*'ye ilişkin temel eleştiriler aşağıdaki yazılarda ya da kitaplarda bulunabilir: Rondi, *Il cinema di Fellini*, sayfa 232-43; Fava ve Viganò, *I film di Federico Fellini*, sayfa 75-80; Bondanella, *Italian Cinema: From Neorealism to the Present*, sayfa 134-37; Kezich, *Fellini*, sayfa 232-43; Geneviève Agel, "*Il Bidone*," *in Federico Fellini: Essays in Criticism*, yay., Bondanella, sayfa 66-79; Edward Murray, *Fellini the Artist*, gözden geçirilmiş 2. baskı (New York: Frederick Ungar, 1985), sayfa 84-97. *Il bidone*'nin ayrıntılı çekim öyküsü yani Fellini'nin çalışma sürecini ermişlerin yaşamöyküsü gibi ele alan birçok anlatının ilki, Dominique Delouche'un "Journal d'un bidoniste" adlı kitabında bulunabilir, sayfa 98-157.

Fellini'nin üçkâğıtçısı, Hıristiyan öğretisindeki iyi hırsız öyküsünün çeşitlemesidir; söz konusu öyküde İsa, yanındaki çarmıhta yer alan kişiye öldükten sonra kendisiyle birlikte cennete gitme sözü vermiştir. Fellini gangster figürünün geleneksel biçimde ele alınıp işlenişini genişletmiş ve Augusto'yu, insanoğlunun azabının, yalnızlığının, bağışlanışının ve kurtuluşunun boyutlarını açımlamak için kullanmıştır; aynı şeyi, daha duygusal ve anlaşılır bir biçimde olmakla birlikte *La strada*'da Gelsomina'yı anlatırken de yapmıştır. Filmin konusu Augusto'nun beş günlük üçkâğıtçılığında kişisel cehennemine düşüşüne dayalıdır; bu süre boyunca Augusto işlediği suçlardan gittikçe daha fazla pişmanlık duyar ama açıklanması olanaksız bir dürtü yüzünden bunları yapmaktan da geri kalmaz. Dolayısıyla filmin yapısı, kabadayıların bir sahneden ötekine sürüp giden dolambaçlı yollarını anlatması, ateşli bir özveri yolculuğu olup çıkması ve Augusto'nun ölümüyle sonuçlanması açısından *La strada*'yı andırır. Zampanò'yla Gelsomina'nın sunduğu, iki oyuncu arasındaki ilişkinin farklı evrelerini yansıtan beş sirk gösterisinin yerine, Augusto'yla kafadarlarının —Roberto (Franco Fabrizi), Picasso (Richard Basehart) ve Baron Vargas (Giacomo Gabrielli) — gerçekleştirdiği beş dolandırıcılık, Augusto'nun içindeki cehennemi boylamasının çeşitli evrelerini vurgular. Filmin başlangıç sahnesi, bir dolandırıcı olarak Augusto'nun ayırıcı nitelikteki imzasını sunar. Bir köy çiftliğindeki bir ağacın altına eskiden kalma kemiklerle bir yığın altın ve değerli taş gibi görünen şeyleri gömdükten sonra, (Katolik papazı kılığına bürünmüş) Augusto'yla yandaşları, kolayca aldatılabilen çiftlik sahibi köylülere, bir hırsızın birçok şey çaldığını, ortağını öldürdüğünü, çaldıklarını adamın cansız bedeniyle birlikte onların çiftliğine gömdüğünü ölüm döşeğindeyken açıkladığını söylerler. İşlediği suçları bağışlatmak isteyen hırsız, ruhuna (toplam 500.000 liret tutarında) 500 ilâhi okumaları koşuluyla çaldıklarını köylülere vermek istemektedir. Karşılarına çok büyük bir para çıktığını düşünen

köylüler aralarında 425.000 liret toplarlar, Augusto onlara İsa'nın iyilikseverliğini göstermek için ilâhilerde bir indirim yapar, sonra da Augusto'yla arkadaşları kazandıkları parayı bölüşürler. Çevirdikleri bu başarılı dolaptan sonra Augusto suçlarla dolu yaşamını sorgulamaya başlar ve kırk sekizindeyken orta yaş bunalımı olarak tanımlanabilecek döneme girer. Augusto'nun kişisel bunalımına bir başka kaygı daha eklenmiştir; bu da yıllar boyu ilgilenmediği kızına artık yardım etmek ve onun kendisine bir yaşam kurmasını sağlamak zorunda oluşudur.

Augusto'nun çektiği varoluşsal azap birbirini izleyen ve çoğu yoksul kurbanlarının cahilliğini sömürmeye dayanan kurnaz oyunları boyunca artar. Çevirdiği bütün dolaplar, sahici üçkâğıtçılıktır; Fellini bu aldatmacaların püf noktalarını Roma yeraltı dünyasında Lupaccio adıyla tanınan bir üçkâğıtçı arkadaşından öğrenmiştir. Çevrilen ikinci dolapta, kamu konutları yetkilisi kılığına giren Augusto, evsiz kalmış düzinelerce aileden ön ödeme parası toplar. Üçüncü dümense Rinaldo adlı usta bir üçkâğıtçının evindeki eğlentide yer alır: Picasso, sahici olduğunu öne sürdüğü bir De Pisis resmini satmaya kalkar ama başarısız olur; bu arada Roberto da, Rinaldo'nun konuklarından birinin altın sigara tabakasını çalmaya çalışırken suçüstü yakalanır. Rinaldo'yla arkadaşları, Augusto'nun uğraş alanındaki seçkinleri temsil etmektedir; Augusto'nun iş arkadaşlarının yüz kızartıcı başarısızlıklarıysa, onun ne denli küçük bir suçlu olduğunu son derece özenli ve tutumlu bir biçimde ortaya koyar. Rinaldo'nun düzenlediği eğlentide bir striptiz gösterisiyle belirginleştirilen taşkınlıklar ve Augusto'nun çektiği azapla yalnızlığını vurgulamak için kullanılan o çiğ ve dışavurumcu ışık, *La dolce vita*'daki birkaç ünlü sahneyi önceden haber verir niteliktedir. Çevrilen dördüncü dolap parasız benzin alma girişimidir; para yerine sözde 50.000 liretlik (aslında 2,000 ederinde) bir ceket bırakılacak ve benzinciden bunu alıp karşılığında 10.000 liret vermesi istenecektir.

Augusto'yu ölüme sürükleyen beşinci ve sonuncu dümenden önce, Fellini filme, De Sica'nın yeni gerçekçi klasiği *Ladri di biciclette*'ini anımsatan son derece önemli bir sahne yerleştirir. Augusto'yla Patrizia bir kahvede otururlarken, Patrizia babasından yeni bulduğu kasadarlık işi için 300.000 liret tutarında güvence parası yollamasını ister. Augusto kızına bu parayı ödemeye söz verdiği sırada, uyduruk bir ilâç sattığı eski kurbanlarından biri tarafından tanınır; bu ilâç adamın erkek kardeşini ölümün eşiğine sürüklemiştir. Augusto utanç içinde kalan (babasının asıl işinin ne olduğunu daha yeni öğrenen) kızının gözleri önünde tutuklanır; bu sahne De Sica'nın filmindeki, bisikleti çalınan işsiz babanın, başka bir bisiklet çalmaya kalkıştığı sırada, ödü patlayan oğlunun korku dolu gözleri önünde tutuklandığı zaman kapıldığı o derin kaygıyı yansıtan sahneyi anımsatır. De Sica bu sahneyi ve filmi olumlu bir izlenim bırakacak biçimde sonlandırır: Bruno utanca boğulan babasına elini uzatırken, film insanın yalnızlığını, avutucu aile sınırları içinde, biraz olsun dindirmesini sağlar. Augusto'nun tutuklanması, kişiliğindeki temel yozlaşmayı da gözler önüne serer: kızına sahici bir sevgi beslemesine karşın, üçkâğıtçılığını sürdürmek için başka birinin yaşamını tehlikeye atmaktan da kaçınmaz.

Augusto'nun salıverilmesinden sonra çevrilen beşinci dolapla birlikte, olaylar dizisi tam bir daire çizerek ilk üçkâğıtçılığa geri döner: yeniden papaz kılığına bürünen Augusto, her zamanki dümenini çevirmeye kalkar. Bununla birlikte, tam o sıralarda Augusto'nun kendine duyduğu kuşkularla kişisel azabı doruk noktasına ulaşmıştır; zaten olaylar dizisinin belirgin bir biçimde yinelenmesindeki amaç da öncelikle, artık papazlık rolünü ciddiye almış ve en azından dönüşüm geçirmiş gibi görünen Augusto'nun değişimini vurgulamaktır. Seçilen kurbanın kızı, geçirdiği çocuk felci yüzünden uzun yıllardır sakat yaşamaktadır; aile, Augusto'nun sızdıracağı parayı çiftliği geçindirmek için bir öküz almak

üzere bin bir güçlükle biriktirmiştir. Papaz rolüne kendisini iyice kaptıran Augusto, bu bağlamda sakat genç kızla konuşmaya zorlanır ve kızın dupduru temizliğinden, mucizelere olan ateşli inancından, kendisi paylaşmasa da, gözle görünür biçimde etkilenir. Ayrılırken kıza bütün içtenliğiyle şöyle der: "Bana gereksinimin yok. Birçok kişiden çok daha iyi durumdasın. Yaşamımızda... tanıdığım birçok kişinin yaşamında hiçbir güzellik yok. Pek fazla bir şey kaçırmıyorsun, bana gereksinimin yok, benim de sana verebileceğim hiçbir şey yok."[88]

Augusto'nun karar anı gelip çatmıştır. Suç ortaklarıyla birlikte vurgunu paylaşmak üzere arabalarına atlayıp uzaklaştıktan sonra, Augusto, zavallı sakat kıza acıdığı için ailenin parasını almak istemediğini söyler. Augusto'nun arkadaşları onun bu tür bir duyarlılık gösterebileceğine inanmazlar; ama Fellini o ana kadar izleyicilerinde Augusto'nun sakat kızla konuştuktan sonra değişip düzeldiği kanısını uyandırmıştır. Adamlardan biri Augusto'nun kafasına taşla vurur, yere düşen Augusto'nun belkemiği kırılır. Augusto'nun giysilerini araştırmaya koyulan hırsızlar, 350.000 liret bulurlar. İşlediği günahlardan pişmanlık duyan hırsızın bu duygusal iyilik edimi, başarısızlıkla sonuçlanan çift üçkâğıtçılıkla gözler önüne serilir! *La strada*'nın tersine, bu filmde Fellini'nin kahramanlarını duygusal bir yaklaşımla ele aldığını gösteren en ufak bir ipucu bile yoktur: Augusto her yönüyle temelden çürümüştür ve Zampanò'nun Gelsomina'da bulma ayrıcalığına eriştiği, dış kaynaklı bir iyilik edimiyle bağışlanma olanağından yoksundur. Bununla birlikte Fellini, bu günah bağımlısını, çürümenin dibini boyladığı sırada dinle ilgisi olmayan bir ermişe dönüştürür. Augusto'nun çektiği acılarla derin üzüntüler sonunda ona günahlarından kurtulup bağışlanma hakkı kazandırır. Augusto, kayalarla dolu sıcaktan kavrulmuş tepeyi, *La strada*'nın sonundaki Zampanò gibi tek başına, acılar içinde sürünerek tırmanırken, artık inmeli genç

[88]Fellini, *Three Screenplays*, sayfa 240.

kurbanından farksız görünmektedir. Yukarısında kalan yoldan köylülerle çocukların oluşturduğu küçük bir tören alayı geçerken ses kuşağında kilise çanlarının çaldığını duyarız. Augusto topluluğun dikkatini çekmeye çalışır ama başaramaz. Film sona ererken kamera bu tersyüz edilmiş İsa figüründen yani film boyunca varoluşsal bir cehennem yaşamı süren üçkâğıtçıdan yavaşça uzaklaşır. Bir eleştirmenin dediği gibi kameranın, "ölen adamı, belki de ancak inançlıların gerçekten kavrayabileceği bir erince kavuşturuyormuş izlenimi veren kısa ve yumuşak" devinimi bir kutsamayı andırır.[89]



14: *Il bidone*: filmin sonundaki ölüm sahnesinden hemen önce, Augusto yukarıdaki yoldan geçen tören alayına katılmaya çalışırken.

[89]Murray, *Fellini, the Artist*, sayfa 97.

Augusto'nun, kötülüklerle dolu yaşamının ardından, son kamera deviniminin anıştırdığı olağanüstü kurtuluşunun örneği sinemada daha önce yer almamıştır ama bu Katolik edebiyatının şiirsel başyapıtı olan Dante'nin *Divina commedia*'sında (İlâhi Komedya) bulunabilir. Gezgin Dante Araf Girişinde, tıpkı Fellini'nin Augusto'ya yaptırdığı gibi, son ana kadar tövbe etmeyen ruhlardan Kont Buonconte Montefeltro'yla karşılaşır. Buonconte son nefesinde Meryem Ana'nın adını anarak sonsuza kadar lânetli kalmaktan kurtulmuştur. Ruhunu ele geçirmek için melekle savaşa tutuşan ama sonunda yenilen şeytanlardan biri, insanoğlunun anılıp kurtuluşu için tek "değersiz gözyaşı damlacığının" (*Purgatorio* 5.107) yeterli oluşundan yakınır.[90] İşte bu "değersiz gözyaşı damlacığı" Augusto'ya da yetmiştir.

La strada'nın sonuç bölümünün özgün öyküden başlayıp senaryoya oradan da filmin bitmiş biçimine kadar, Zampanò'nun kurtulabileceğini düşündüren ama izleyicilere bu konuda tek yorum dayatmayan ucu açık, birtakım belirsizlikler içeren bitime ulaşma çabasıyla ne denli kökten değişiklilere uğratıldığını daha önce görmüştük. *Il bidone*'nin çekimi sırasında Fellini'nin çalışmalarını günü gününe yazan Dominique Delouche'nin anlatısı, yönetmenin bu filmde de benzer sonuca ulaşmayı amaçladığını gözler önüne serer. Fellini bu son sahne için üç farklı çözüm yazmış ve çekim sırasında bunların arasından bir seçim yapmayı neredeyse son ana kadar ertelemişti.[91] İlk sonuç İngilizce ve İtalyanca olarak yayımlanan senaryolardakidir: burada Augusto, yukarıdaki yoldan geçen tören alayında yer alan insanlara son sözlerini fısıldarken yakın çekimle gösterilir: "Beni de bekleyin... Geliyorum... Ben de sizinle geleceğim."[92] Bu sonuç Augusto'yu tragedyalardaki kahra-

[90]Dante, *The Divine Comedy — Cilt II*: *Purgatory*, çev., Mark Musa (New York: Penguin, 1981), sayfa 52.

[91]Delouche, "Journal d'un bidoniste," sayfa 154.

[92]Fellini, *Three Screenplays*, sayfa 252. Sık sık olageldiği üzere, *Il bidone*'nin basılmış senaryosu, özgün taslaktan alınır ama filmin çekimi sırasında gerçekleştirilen değişikliklerle düzeltmeler hesaba katılmaz.

manlar gibi, hiçbir kurtuluş umudu olmayan kendi ruhsal yalnızlığıyla baş başa bırakılmış biri olarak sunar. Fellini bu bitimi, son sahneyi çekmeden önce bir yana atmıştı. Öbür iki olası sonuçsa çekilmiş, kurgu sırasında bunlardan biri seçilmek üzere ayrılmıştı. Mario Serandrei'nin yeğlediği sonuç (Fellini'nin kurgucusu), tören alayındaki bir oğlanın Augusto'nun acı dolu yardım çağrısına karşılık verdiği ve yakın çekimle şu sözleri ederken gösterildiği kopyadaydı: "Şimdilik senin için yapabileceğim bir şey yok ama hiçbir şey de yitirilmiş sayılmaz; kim bilir belki de milyonlarca yıl içinde birbirimizle yeniden karşılaşırız."[93] Oğlanın yakın çekimi, Augusto'nun olgunlaşmış yozlaşmasıyla yalnızlığının karşısına çocuksu bir masumluk yerleştirerek rahatlama sağlayacaktı. Fellini'yse son derece akıllı davranarak üçüncü çözümü yeğlemişti; burada kamera ustalıklı bir kayma devinimiyle Augusto'nun ölmeden önceki son sözlerini izler ve bunları kahramanın ağzından alıp yukarıya, yoldan geçen tören alayına kadar taşır ama kurtuluşuyla bağışlanmasına ilişkin hiçbir sav öne sürmez. Fellini'nin "iyi hırsızı", yani hiçbir tiyatro kavramının açıklamadığı şu duygusal acılarla dolu çileli yolculuğu boyunca kişiliği arınıp temizlenen kahramanı, şiirsel bir belirsizlik taşıyan sonuç kapsamında son kez gözler önüne serilir; bu şiirsel belirsizlikse, Fellini'nin Zampanò'yu bitirirken kullandığı sahneye benzer.[94] Fellini'nin kendi kişiliğinde Augusto'dan bir parça bulduğu apaçık ortadadır ve bu suç ortaklığı duygusuyla, son sahnede törel kınama içeren bir dokundurmada bulunmaktan kaçınmıştır. Ustalıklı kamera devinimleriyle Fellini en azından eğretilemeli anlamda Augusto'nun acılar içinde öldükten sonra yoldan geçenlere katılabileceği olasılığını da açık bırakır.

[93]Delouche, "Journal d'un bidoniste," sayfa 154.

[94]Augusto'nun ölümünün "yararsız yaşamına karşılık bir tür boşu boşuna 'şehit düşmek'" olduğunu ve filmin son sahnesinin, "bir başka anlamsız yenilenme ya da aydınlanmayı, yani tinsel anlamdan yoksun bir yükselişi" simgelediğini öne süren Burke'nin bu görüşüne katılmıyorum. (*Federico Fellini*, sayfa 63).

Il bidone'nin 1955'de Venedik Film Şenliğinde gösterime çıkması korkunç olmuş, *La strada*'yı olumlu karşılayan eleştirmenlerle uluslararası izleyiciler tam anlamıyla tersine dönmüştü. Bu sarsıcı deneyim, Fellini'nin on yılı aşkın bir süre boyunca, yani 1969'da *Fellini Satyricon* adlı filminin yarışma dışı gösterimini kabul edene kadar Venedik'ten uzak kalmasına yol açmıştı. Bu olumsuz tepkileri hiç kuşkusuz, filmindeki başkahramanın betimlenmesinde duygusal bir sonucu kesinlikle kabul etmemiş oluşu doğurmuştu: eleştirmenlerle izleyiciler rahatlatıcı ve belirgin bir yüceltmeden yanaydı. Ayrıca *Il bidone*'ye ilişkin olumsuz yorumların çoğunun kökeninde, *La strada*'yla uluslararası ün kazanan yönetmenle kıskançça hesaplaşma arzusu yatıyordu. İtalyan eleştirmenlerde, yurtdışında başarı kazanan yerli yönetmenleri cezalandırma eğilimi vardı; yabancılardan gelen övgüleri yüzeysellik belirtisi sayarak bir yana atıyor, buna karşılık Amerikalı yönetmenlerin önemsiz çalışmalarını birer başyapıtmış gibi göklere çıkartıyorlardı.

Tanrısal iyilik ya da kurtuluş üçlemesinin son filmi olan *La notti di Cabiria*, Fellini'nin eleştirel ve ticari başarıyı yeniden yakalamasını sağlamıştı. Yürekli yosma Cabiria Ceccarelli'yi canlandıran Giulietta Masina'nın olağanüstü oyunculuğu, kendisine Cannes Film Şenliğinde En İyi Kadın Oyuncu ödülünü kazandırmış ve Fellini'nin de En İyi Yabancı Film dalında ikinci Oscar'ını almasına büyük ölçüde katkısı olmuştu.[95]

[95]Bu filmin öyküsüyle senaryosunun özgün taslakları Lilly Kitaplığında korunmaktadır: Fellini, Pinelli ve Flaiano, "Le notti di Cabiria: sceneggiatura," Pinelli Taslak 8 (Kutu 3, IIB); Fellini, Pinelli ve Flaiano, "Le notti di Cabiria: soggetto," Pinelli Taslak 9 (Kutu 4, IIB-1). 2. Bölüm dipnot 8'de belirtildiği gibi, Fellini yayınlanmış İtalyanca senaryoda özgün öykünün ya kaybolduğunu ya da hiç var olmadığını öne sürmüştür ama yanılmaktadır. Senaryonun yayınlanmış İngilizce çevirisi yoktur ama filme ilişkin birçok merak uyandırıcı eleştiri bulunmaktadır: Rondi, *Il cinema di Fellini*, sayfa 158-98; Fava ve Viganò, *I film di Federico Fellini*,

Fellini, Cabiria kişiliğini kafasında epey dolaştırmıştı. *Le notti di Cabiria*'nın en önemli ikinci sahnesi olup çıkan (yani Cabiria'nın, Faşist İtalya'da kadınların sevgilisi yakışıklı oyuncu Amadeo Nazzari'nin canlandırdığı Alberto Lazzari adlı ünlü oyuncuyla gece buluşması) bölümündeki rol önce, Rossellini'nin *L'amore* adlı öyküsüyle bunun arasında seçim yapması gereken Anna Magnani'ye önerilmiş (Magnani rolü geri çevirmişti). Daha önce de söz edildiği gibi, Giulietta Masina, *Lo sceicco bianco*'da gece, bomboş bir alanda Ivan Cavalli'yle karşılaşan Cabiria adlı bir yosmayı canlandırdığı kısa bir rolde oynamıştı. *Il bidone*'nin çekimi sırasında Fellini, yaşadığı gecekondudan çıkartılmak üzere olan tuhaf bir yosmayla karşılaşmıştı; başlangıçta epey suskun kalan kadın sonradan açılmış ve Fellini'ye işine ilişkin kimisi gerçek kimisi uyduruk birçok öykü anlatmıştı.[96] Senaryo her zamanki gibi yapımcıların sert direnişiyle karşılaşmış, on bir, on iki yapımcı öyküyü geri çevirmişti. Sonunda *La strada*'nın yapımcısı Dino De Laurentiis öyküyü bir gece Roma kırsalında, koskoca kara Cadillac'ının ön farlarından çıkan ışığın altında okumuş ve tasarıyı

sayfa 81-86; Kezich, *Fellini*, sayfa 244-63; Bondanella, *Italian Cinema: From Neorealism to the Present*, sayfa 137-41; ayrıca Claudia Gorbman ve André Bazin tarafından yazılmış, *Federico Fellini: Essays in Criticism* adlı kitapta yeniden basılan iki önemli yazı, yay., Bondanella, sayfa 80-102. Cabiria'nın oluşturulmasına ilişkin bilgi için bak., Fellini, *Le notti di Cabiria* adlı kitapta Fellini, Masina, Pinelli ve Pasolini tarafından yazılmış kısa yazılar; Faldini ve Fofi, *L'avventurosa storia del cinema italiano...* 1935-1959, sayfa 374-76; Fellini, *Comments on Film*, sayfa 125-30; Fellini, *Fellini on Fellini*, sayfa 64-66; Fellini, *Fare un film*, sayfa 61-65. Fellini'nin *Le notti di Cabiria* adlı yapıtının, Neil Simon'ın yazdığı, Bob Fosse'un yönettiği *Sweet Charity* adlı bir Amerikan müzikaline esin kaynağı oluşturduğunu da eklemek gerekir. Fosse 1969'da, aynı başlık altında müzikalin sinemaya uyarlanmış biçimini yönetmiş ve en tanınmış yapıtı *All That Jazz*'e temel olarak Fellini'nin *8,5* adlı filmini kullanmıştır.

[96]Bak., Fellini, *Le notti di Cabiria*, Giriş bölümü, sayfa 5-9.

hemen kabul ederek Fellini'yi şaşırtmıştı.[97] *Il bidone*'yi gişede başarısızlığa uğratan engellemeler, kuşkusuz önemli bir etmendi ama asıl güçlük yaratan şey, Fellini'nin yosmalık konusunu işlemekte ayak diremesiydi çünkü tam bu sıralarda İtalya'da yasallaştırılmış yosmalığın yasaklanması için amansız bir savaşım sürdürülüyordu; bu savaşımın sonunda devlet gözetimindeki genelevlerin kapatılmasını sağlayan 1958 tarihli ünlü Merlin Yasası yürürlüğe girmişti. Öyküyü geri çeviren yapımcılardan biri Fellini'ye bunun tehlikeli bir konu olduğunu bildirmişti. Ayrıca Fellini'ye önce eşcinselliği işleyen (*I vitelloni*'nin konusu olsa gerek) bir film çektiğini, sonra pis Çingeneleri (*La strada*) ele aldığını, bir başkasında üçkâğıtçıları anlattığını, şimdiyse yosmalarla uğraşmaya kalktığını söylemişti. Yapımcı merak ediyordu, bundan sonraki filminde hangi konuyu işleyecekti acaba? Fellini yanıtı yapıştırıvermişti: "Yapımcıları!"[98]

Le notti di Cabiria'nın, tanrısal iyilik ve kurtuluş üçlemesindeki öbür iki filmle konu ve üslûp açısından birçok ortak noktası vardır ama gene de bu çok daha karmaşık bir filmdir. Giulietta Masina'nın dediği gibi Cabiria (Gelsomina gibi) umarsız bir kurban değildir; tersine yürekli, kendine güvenen, olağan bir yaşam sürdürmek istemesine karşın, uğraşını suçluluk duygusuna ya da pişmanlığa kapılmadan yürüten bir kadındır.[99] Cabiria rolü Masina'nın, *La strada*'da canlandırdığı ve kişiliği genellikle üstünkörü bir biçimde Cabiria'nınkiyle kıyaslanan Gelsomina rolünde ortaya koyduğundan çok daha duyarlı ve etkileyici bir oyunculuk sergilemesini gerektiriyordu. Fellini'nin de kabul ettiği gibi her iki kadın kahramanın iç dünyalarının temeli aldatıcı bir biçimde birbirine benzemektedir. Bununla birlikte Gelsomina benzersiz ve sıradışı bir kişidir; *La strada*'daki işlevinin yorumunaysa, film

[97]Bak., agy., "Undici produttori," sayfa 133-40 (yazar belirtilmemiş).
[98]Agy., sayfa 134.
[99]Giulietta Masina, "Io e Cabiria," agy., sayfa 141'de.

konusunun bulanık yapısı yön verir, böylece Gelsomina izleyicilere bir masalın ya da ders çıkarılması gereken bir öykünün parçasıymış gibi sunulmuş olur. Öte yandan *Cabiria* kanlı canlı bir insandır ve günlük yaşamımızın bir parçası olarak kimlik kazanır: ruhsal durumun ete kemiğe bürünmüş biçimidir ve Fellini'nin dediği gibi "sevmek ve sevilmek isteyen bir varlıktır;" onun bir yosma oluşu Fellini'nin deyimiyle yalnızca kendisinin "abartılı simgelerle gösterme merakını" yansıtır.[100] Dolayısıyla bu sığ yapımcılar, *Le notti di Cabiria*'da Fellini'nin çoktan bir yana attığı yeni gerçekçilik geleneğini sürdürerek yosmalığı gerçekçi bir biçimde kınayacağını düşünedursunlar yönetmen aslında, eşinin duyarlı oyunculuğu için yarattığı bu sevimli ve dirençli kahramanın yürek gücünü anlatmayı amaçlıyordu. *La strada*'nın tersine, *Le notti di Cabiria*' da, Cabiria'nın yanında Zampanò kişiliğinde biri yoktur. Zampanò'nun işlevini, Cabiria'nın kendisine düşman çevresiyle Oscar yüklenmiştir.[101] Bununla birlikte, filmde bir anlığına görünen bu kıt akıllı gönüllü rahip Cabiria'ya Maskaranın iletisini yineler ve yaşamdaki en önemli şeyin Tanrısal iyilik olduğunu dolayısıyla Cabiria'nın da bu yolda çalışması gerektiğini söyler.

Le notti di Cabiria'daki olaylar dizisi irdelendiğinde, Fellini'nin daha önceki iki filmiyle bunun arasındaki yapısal benzerlikler ortaya çıkar. *La strada*'da Zampanò, güç gösterisini beş kez sergiler ve gösterilerin her biri Gelsomina'yla güçlü adam arasındaki ilişkide yer alan temel değişikliği gözler önüne serer. *Il bidone*'de Augusto film boyunca beş kez dolap çevirir, böylece tinsel çöküşünü dayandırabileceğimiz altyapı hazırlanmış olur. *Le notti di Cabiria*'daysa belli başlı beş büyük sahne vardır ve bunların hepsi Cabiria'nın yaşamında, tam mutluluğu yakalamanın eşiğine geldiği ama hep başarısızlığa uğradığı birbirini izleyen anlara odaklanmıştır. Ben beş sayısının özel bir anlam taşıdığını düşünmüyorum. Bu

[100] Faldini ve Fofi, *L'avventurosa storia del cinema italiano...* 1935-1959, sayfa 375'teki aktarma.

[101] Agy.

daha çok, Fellini'nin, süreleri onla otuz dakika arasında değişen benzer ardışık sahnelerin, ortalama izleyicilere yineleme gibi gelmeye başlamadan önce ne kadar sürede bitmesi gerektiğini çok iyi kavramış olduğunu gösterir. Bununla birlikte, tanrısal iyilik ya da kurtuluş üçlemesini oluşturan filmlerdeki belli başlı sahnelerin sayısından çok daha önemli olan şeyse, her konunun aslında dairesel, yinelemeli yapısıdır. Örneğin *La strada*'da, eleştirmenler konunun dolambaçlı, serüvencilere özgü niteliğini üzerinde oybirliği etmiş gibi konuşurlar ama birbirleriyle ilişkisi yokmuş gibi görünen yani mantıksal olarak neden sonuç bağlantısı kurulmadan ilerleyen bölümlerin ardışıklığı içinde, Fellini'nin filmdeki serüvencilerin amaçsızlığını çevrimsel bir çerçeveye oturtarak dengelediğini gözden kaçırırlar. Başlangıç ve bitiş sahnesi, aynı ortamda (yani deniz kıyısında) geçer ve bu son sahne izleyicilerden ciddi bir yorum bekler. Aynı biçimde, *Il bidone* de gene, tam anlamıyla bölümsel ya da serüvenlere dayalı diyerek tanımlayabileceğimiz ardışık bölümlerle ilerler. Ancak, öykünün basamakları, aynı üçkâğıtçılıkla başlayıp biten çevrimsel olaylar dizisi çerçevesine kesintisiz bir biçimde bir kez daha oturtulur. Filmin sonu, kahramanların başına benzersiz ve görülmemiş bir şey geldiğini vurgulayarak, öykünün bölümlere dayalı gizli dokundurmalarını yavaşça yok eder. Dolayısıyla sahnelerin gevşek ardışıklığı kısa öyküler dizisi olarak birleştirilmesine ve aslında olay örgüsü ya da ussal varsayımlar izleyicileri filmin sonunda etkileyici bir çözüm beklentisine sokmamasına karşın, Augusto'nun ölüm anlarında izleyicilere her şeyin bittiğini düşündürerek onları şaşırtan güçlü bir duygu, bütünüyle farklı bir yönde, geçmişi de kapsayacak biçimde yürürlüğe girer ve böylece Fellini'nin anlattığı öykünün başlangıçta anıştırdığı dolandırıcılık örgütüne özgü hedefsizlik duygusu dengelenmiş olur. Filmin başındaki dolandırıcılık eylemine geri dönüş, son sahnede bir dönüşümün ya da yücelmenin yer alabileceğini gösterir.

Le notti di Cabiria'daki belli başlı sahneler de aynı anlatım yapısını izler ve bölümlerden oluşan, ayaktakımına ilişkin olaylar

dizisinin ilerleyişini, bitişteki şaşırtıcı çözümün yarattığı keskin yön değişimiyle yan yana getirir; söz konusu bitiş bölümüyse izleyicilere filmin başlangıç sahnesini anımsatan bir ortamda geçer. Fellini, *La strada* masalında kullandığı göksel kadın figüründen çok gerçek yaşamda karşılaştığı yosmalara daha yakın bir kahraman yaratmak ve Cabiria'nın çevresini inanılır kılmak için büyük özen göstermiş, hattâ senaryodaki konuşmalara katkıda bulunması için Roma ayaktakımının yaşamı konusunda tam bir uzman sayılan Pier Paolo Pasolini'yi işe almıştı. Pasolini, *Le notti di Cabiria*'nın belli başlı bütün sahnelerinde kahramanı içinde yaşadığı ortama bağlayan özgül bir araç bulunduğunu savunur: ortamın, "gerçeklik" ölçütlerine göre çarpıtılmış ya da biçimlendirilmiş sessiz, genel çekiminin ardından Cabiria'nın bu ortama girişini gösteren bir başka genel çekim yer alır.[102] Cabiria'nın dış görünüşü ya da takındığı tutum, içinde yaşadığı çevreye bütünüyle aykırı düşmektedir. Son derece gösterişli ve havalı ortamlarda kötü giysilerle görülür; yozlaşmanın ortasında o hep masum kalır ve buna benzer örnekler çoğaltılabilir. Cabiria'nın çevresi hakkında Fellini'nin vardığı toplumsal yargıları düşündüren bu aykırılıklar töreldir; gene de söz konusu yargılar asla sert kınamalardan oluşmamaktadır. Aynı zamanda bu denli tehlikeli bir ortamla kahramanın yürekliliği ve direngenliliğinin yan yana getirilmesi, Cabiria'nın kararlılığıyla direnme gücünü vurgulamaktadır.

Filmin belli başlı beş bölümü Fellini'nin tanrısal iyilik ya da kurtuluş üçlemesindeki öbür iki filmde anlatılan ayaktakımı serüvenlerinin yapısını sürdürmektedir. İlk sahnede Fellini Cabiria'yı bize genel çekimle, Giorgio adlı kısa bir süre önce tanıştığı ama kendisini sevdiğine inandığı bir adamla bir tarlaya girerken

[102]Pier Paolo Pasolini, "*Nota su di Cabiria*," Fellini, *Le notti di Cabiria*, sayfa 152'de. Pasolini üstü kapalı bir biçimde bu tekniğin belli başlı *bütün* bölümlerde kullanıldığını öne sürse de, söz konusu teknik filmde bunu, Fellini'nin kendine özgü niteliği haline getirecek sıklıkta kullanılmıştır.

gösterir (bunu gözler önüne seren bir başka genel çekim daha vardır). Bu perdede yüzlerce kez gördüğümüz eski zamanlardan kalma, duygusal ve romantik bir sevda görüntüsüdür. Daha önceki film deneyimlerimiz bizi, bunun ırmak kıyısında bir öpüşme sahnesiyle son bulacağı beklentisine sokar oysa Fellini her şeyi tepetaklak ederek, kahramanının ve izleyicilerin bu romantik beklentisini boşa çıkarır. Giorgio Cabiria'nın para çantasını ve içindeki 40.000 lireti kaptığı gibi kızı Tiber Irmağına iter ve talihsiz yosmayı suda çırpınırken bırakıp kaçar. Cabiria yüzme bilmediği için, bu sahne neredeyse acıklı bir biçimde son bulacaktır ama çevrede yüzen delikanlılar kızı kurtarır. Cabiria, yaşamını kurtaran gençleri kendi işinize bakın diyerek ödüllendirir! Belli başlı her bölümün içindeki olayların yapısı da işte burada kuruluverir; filmin bundan sonraki dört bölümünde her şey tersine döner ve boş umutlardan talihsizliğe ve umutsuzluğa doğru bir değişime uğrar. Bu bölümün hemen ardından, ilk iki bölümü birbirine bağlayan kısa bir geçiş sahnesi, Cabiria'yı Passeggiata Archeologica sokaklarında yürürken gösterir. Fellini Cabiria'nın iş tuttuğu yerlere dört kez döner ve her aşamada Cabiria'nın filmlerde ve edebiyatta genellikle içimizde sevecenlikle koruyucu bir acıma duygusu yaratmak için kullanılan şu geleneksel "altın yürekli yosma" figüründen büyük ölçüde farklılıklar gösterdiğini vurgular. Buna karşılık, yıllar önce bu filmi ele aldığı göz kamaştırıcı yazısında söz konusu duruma değinen ilk kişi olarak André Bazin'in dediği gibi, Cabiria'nın geleneksel melodramlardaki yosmalarla hiçbir ilgisi yoktur "çünkü 'kurtulma' arzusunu devinime geçiren güdü, kentsoylu ahlâk anlayışının ülküleri ya da tam anlamıyla kentsoylu düşünce dizgesi değildir. İşini, nefret edip hor görerek yürütmez."[103] İşine ilişkin ilk kanılarımızı edindiğimiz sahnede Cabiria coşkuyla mambo yapmakta, Giorgio'yu elinden kaçırdığı için kendisiyle alay eden iri

[103]André Bazin, "*Cabiria:* The Voyage to the End of Neorealism," *Federico Fellini: Essays in Criticism*, yay., Bondanella, sayfa 96'da.

kıyım bir yosmayla dalaşmakta, sonra da bir başka yosma ve onu satan adamla birlikte yepyeni bir Fiat'a binip Via Veneto'ya bir sonraki serüvenine doğru yol almaktadır. Cabiria aşırı duygusal melodramlara özgü bir biçimde gösterilmez; o bir bireydir ve kent sınırlarının on sekiz kilometre dışında derme çatma bir evi olduğu için olağanüstü büyük bir gurur duyan, bir kadın satıcısının koruması altına girip özgürlüğünden ödün vermek istemeyen kişiliği yüzünden insana son derece inandırıcı gelir.

Cabiria'nın girdiği bir kent sokağının genel çekimiyle (yani filmin başında Cabiria'yı çevresiyle ilişkilendiren modelin yinelenmesiyle) başlayan ikinci bölümde Cabiria, Kit Kat Kulübünün dışında sarışın sevgilisiyle daha yeni kavga etmiş olan ünlü bir oyuncuyla karşılaşır. Oyuncu Cabiria'yı üstü açık, koskoca De Soto marka arabasına alır ve onu Picadilly Kulübüne götürür; burada ikisi dans ederler ve Fellini'nin *La dolce vita*'da yarattığı türden, ilginç bir Afrika sahne gösterisi izlerler. Cabiria oyuncunun olağanüstü güzel evine gider ve sokaktaki bütün kızların imreneceği bir cinsel ilişki düşler ama son dakikada oyuncunun sevgilisi geri gelir; barışıp uzlaşan iki sevgili, Cabiria'yı sürekli inleyen ufacık bir yavru köpekle birlikte banyoya kapatıp sabaha kadar sevişir. Bu dikkate değer bölümde, Cabiria'nın gülünç giysisi (kısa çorapları ve ne olduğu belirsiz bir hayvanın sırtından sökülüp alınmışa benzeyen kısa kürkü), oyuncunun gösterişli evine ve gece kulübünün yoz beğeni ürünü aldatıcı hoşluğuna tepeden tırnağa aykırı düşer.

Üçüncü kesimde romantik yanılsamadan düş kırıklığına doğru yol alınır, böylece kısa bir geçiş sahnesiyle Cabiria'nın iş tuttuğu Passeggiata Archeologica'ya bir kez daha dönülür; burada öbür yosmalar, oyuncuyla geçirdiği gece yüzünden kahramanla alay ederler ve ondan kendileriyle birlikte Divino Amore tapınağına gelmesini isterler. Böylece olaylar Cabiria'nın tapınak yolculuğuna kayar; burası Via Ardeatina üzerinde bulunan ve Meryem Ana'nın on dördüncü yüzyılda bir yolcuyu azgın köpek sürüsünden bir

mucizeyle kurtardığına inanılan noktada kurulmuş kutsal bir yerdir. Birden bire ortaya çıkan bu yolculuğun sözde nedeni, kadın satıcılarından birinin sakat amcasını sağaltım umuduyla oraya götürmektir ama aslında aynı anlamsız yaşamı paylaşan yosmaların hepsi, en çok da Cabiria, bu yolculuğa kendi nedenleri yüzünden çıkmıştır. Önceleri mucizelere inanmayan Cabiria, öbür yolcuların dinsel coşkularından etkilenir ve yaşamını değiştirmesi için Meryem Ana imgesine yakarmaya koyulur. İşte tam burada Fellini'nin kurumsallaştırılmış din eleştirisi, kendisini *La strada*'da geleneklere uygun tanrıbilimsel bir mesaj verdiği için Katolik yönetmen olmakla suçlayıp kınayan solcu eleştirmenlerin ne kadar yanıldığını apaçık gözler önüne serer. Sakat amca koltuk değneklerini fırlattığı gibi yürümeye kalkışınca, yüzüstü yere kapaklanıverir! Fellini'nin yarattığı kahramanların yaşamında bu tür mekanik mucizelere yer vermeyişi, filmin İtalyan kopyasında insana, Amerika'da gösterime girenden çok daha çarpıcı gelir çünkü birinci yarının sonunda verilen geleneksel ara, amca yere yuvarlandıktan hemen sonra başlar. Cabiria'nın yaşamında mucize gibi bir değişim olmasına yönelik yakarıları da doğal olarak karşılıksız kalır; o da buna gereğinden fazla içerek ve kırlarda uzaklaşan hac yolcularına sümüklüböcek aramaya mı gidiyorsunuz diye sorup onlarla alay ederek tepki gösterir.

Öykünün dördüncü bölümü, sahne gösterilerinin yapıldığı bir eğlence yerinde Cabiria'nın istemeye istemeye rol aldığı bir sihirbazlık oyunuyla başlar; bu da Fellini'nin çok yakından tanıdığı gösteri dünyasını sinemaya sokmasını sağlar. Uyutum gösterisinde kendinden geçen Cabiria bütün gizli arzularını izleyicilerin önünde ortaya döker: yeni bir yaşam, evlilik, çocuk ve sıradan bir yuva istediğini söyler. Sihirbaz Cabiria'yı kendisiyle evlenmek isteyen Oscar adlı düş ürünü biriyle karşılaştırır ama Cabiria Oscar'ın kendisini gerçekten sevip sevmediğini sorunca sihirbaz, yanılsamaların gizli arzularımızı ortaya dökmeye yaradığını buna karşılık gerçeklikle yüzleşmeyi kaldıramadığını ya da bize sonsuz bir mutluluk

kaynağı sağlayamadığını göstermek istercesine onu uyutumdan çıkartır. Cabiria, izleyicilerin acımasız kahkahaları kulaklarında çınlayarak gösteri salonundan çıkıp gider, böylece bu kısa ama son derece önemli bölüm biter.

Hemen bunun ardından, tiyatronun dışında Cabiria'nın Oscar adlı bir adamla karşılaştığı beşinci ve en uzun bölüm başlar — bu, Cabiria'nın kendinden geçme anında gördüğü düş ürünü adamla adaştır. Duyarsız izleyicilerin tersine Oscar (François Périer) Cabiria'yı, açığa vurduğu dupduru tertemiz arzularından etkilendiğine inandırır ve onu yeniden görmek istediğini belirtir. Böylece, daha önce Cabiria'nın sert çevresini vurgulayan olaylar dizisine tam Pirandello'ya özgü bir biçimde dönülür ve gerçeklik sanatla yanılsama dünyasını andırmaya başlar: Cabiria'nın ruhundan çıkan biri, gözlerinin önünde ete kemiğe bürünür. Cabiria kendisiyle evlenmek isteyen ve onu bir dükkânda çalışmak üzere Roma tepelerinde kurulmuş küçük kasabaya götüren Oscar'a kısa sürede sevdalanıverir. Oscar'ın gönül çelme oyunları sırasında Fellini Cabiria'yı iki kez daha işbaşında gösterir; bununla birlikte Cabiria artık öylesine sevdalıdır ki gözü kendisini çağıran müşterileri görmez olmuştur. Bu arada bir de hafif kaçık bir gönüllü rahiple karşılaşır; başka dünyalardan gelmiş gibi kayıtsız görünen bu kişilik, Rossellini'nin *Paisà*'sında ve *Francesco*'sunda gördüğümüz Fransiskenlere benzer. Giovanni Birader Cabiria'ya Tanrının korumasında olup olmadığını sorar ve olumsuz yanıt alınca da evlenip çoluk çocuğa karışmasını söyler. Bununla birlikte Cabiria için Oscar'la evlenmek üzere oluşu bile bir mucizedir: sahip olduğu her şeyi satmış, kendisine 400.000 liretlik bir çeyiz hazırlamıştır. Gene de, Cabiria ne zaman mutluluğa kavuşacak gibi olsa, bunun ardından büyük bir yıkıma uğrayacağını izleyiciler artık öğrenmiştir; dolayısıyla Oscar'ın incelikli ve sevecen davranışlarının sakınımsız yosmayı ayartmak için taktığı düzmece bir maske olduğu, yeni kullanmaya başladığı güneş gözlükleriyle açık seçik vurgulanmış



15: *Le notti di Cabiria*: uyutumun etkisi altında kendinden geçen Cabiria kahkahalar atan izleyicilere en gizli tutkularını anlatırken.

olur.[104] Oscar, günbatımını izlemesi için Cabiria'yı büyük bir göle yukarıdan bakan bir tepeye çıkartır. *La strada*'da ve *Il bidone*'de olduğu gibi, Fellini'nin kahramanı burada da filmin doruk noktasını oluşturmak üzere, başlangıç sahnesini anımsatan bir ortama döndürülür: Cabiria'nın uğradığı talihsizlikler bir ırmak kıyısında başlamıştır; tüm yaşamı boyunca bir köşeye koyduğu birikimlerini

[104] Aslında, Bazin bu ayrıntıyı eleştirirken " Fellini bu gereci kahramanın çekiciliğini arttırmak için bir noktaya kadar kullanmıştır" der ama Fellini daha sonraki filmlerinde de erkek kahramanlarına taktırdığı güneş gözlüklerini, onların kurnazlıklarıyla yalancılıklarını vurgulamak için kullanmıştır; örneğin *8.5* adlı filminde bu "süs" gereci o büyük Pinokyo geleneği içinde Guido'nun yalancılığını nitelemek üzere son derece etkili bir biçimde kullanılmıştır.

gene büyük bir su kütlesinin yanında yitirmiş, romantik düşleri bir kez daha yerle bir olmuştur.

Fellini, yosmalığı ve yosmalığın söz konusu işi yapanların yaşamları üzerindeki incitici etkisini gerçekçi bir biçimde çözümlemeyi amaçlamış olsaydı, Cabiria'nın öyküsünün burada bitmiş olması gerekirdi. Oysa Fellini filme kısacık bir bitiş bölümü eklemiş böylece Cabiria'nın çıkmazını bütünüyle farklı, estetik ve düşünsel boyuta taşımıştır. Cabiria gölden ayrılıp yakındaki yola geri döndüğü zaman, kulağına önce bir müzik sesi gelir sonra da şarkı söyleyen, dans eden ve akordeon çalan genç kızlarla delikanlılardan oluşmuş bir toplulukla karşılaşır. Çalınan müzik, Divino Amore tapınağına gidilirken koro çocuklarının söylediği şarkıya ("ora pro nobis") eşlik eden dinsel müziğin bir çeşitlemesidir.[105] Başlangıçta Cabiria bu şen toplulukla karşılaşmaktan çekinir ama gençlerden biri kendisine güleç bir yüzle "buono sera" dediği zaman Cabiria, bu kendiliğinden oluşmuş, coşkulu topluluğa duraksamadan katılır; bu tür simgesel tören alaylarına Fellini filmlerinde sık rastlanır. Cabiria'nın umutsuzluğu, öbür insanların arasına karışma sürecinde, sanki büyülü değnek değmişçesine, bir kez daha yepyeni bir umuda dönüşür. Fellini müziği kurtuluş eğretilemesi olarak kullanır çünkü bu bütünüyle nedensiz, kendiliğinden ve beklenmedik bir biçimde ortaya çıkıverir. Böylece yönetmen Cabiria'nın dönüşümünü en parlak ama aynı zamanda en yalın ve en tutumlu çekimlerinden biriyle görselleştirir: yani yüzü yakın çekimle gösterilen Cabiria bakışlarını (geleneksel sinema sanatının yazılmamış ama alışılmış söylemlerini sarsacak biçimde) önce kameraya ardından da izleyicilere çevirir. Bu son sahneyi olağanüstü bir duyarlılıkla irdeleyen André Bazin'in de belirttiği gibi "Cabiria, girmek üzere olduğu yola bakışlarıyla bizi de çağırır

[105]Nino Rota'nın bu filmdeki müzik katkısı konusunda söyleyeceklerimi Claudia Gorbman'ın "Music as Salvation: Notes on Fellini and Rota" adlı yapıtına borçluyum, sayfa 80-94.

gibidir. Çağrısı öylesine erdemli, sakınımlı ve belirsizdir ki başka birine baktığını düşünebiliriz. Ama aynı zamanda öylesine belirgin ve dolaysızdır ki bir anda bizi izleyici rolünden çıkartıverir."[106] Ayrıca bu son sahne sırasında, film boyunca Cabiria'ya eşlik eden müzik motifi, başlangıçta izleyicilerle oyuncuların aynı anda dinlediği kaynaktan (tören alayındaki müzikçilerden) gelir ama bu sonradan gittikçe yükselerek bir orkestrayla dışarıdan çalınmaya başlar. Cabiria'nın bakışları kamerayla buluştuğu zaman müzik, anlatıcının bitiş sahnesi üzerindeki egemenliğini vurgulamak üzere yükseldikçe yükselir ve Fellini'nin bakış açısını düşsel kişilik Cabiria'nınkiyle birleştirip bu iki görüşü izleyicilerinkiyle bütünleştirir.

Fellini'nin tanrısal iyilik ya da kurtuluş üçlemesindeki öbür iki film gibi *Le notti di Cabiria*'nın da bitiş bölümü, filmin çevrimsel devinimini tamamlayan ve akla daha önceki çeşitli serüvenler bileşimini aşan dinsel bir deneyim getiren bir sonla bölümleri ve alçaklık anlatısını yan yana koyar. Bununla birlikte Fellini, sözü edilen filmlerin her birinde bu tür bir dinsel yorumu yalnızca *düşündürmeye* özen gösterir. Örneğin bir Cizvit papazına yazdığı ve dünya görüşünü anlattığı bir mektupta, Fellini filmi bitirirken aklından geçen sanatsal amacı şöyle değerlendirmiştir: "(acıklı olaylarla dolu) son filmim şiirsel, müzik dolu bir patlamayla, ormanda söylenen bir serenatla bitiyor çünkü olup biten her şeye karşın Cabiria'nın içinde hâlâ bir tutam iyilik kalmıştır. Bu iyiliğin yapısına ilişkin bir şeyler bulmaya çalışmak gerekmez; bu iyiliğin Tanrıyı bulgulaması olup olmadığını anlatma sevincini Cabiria'ya bırakmak en azından çok daha hoş ve ince olur."[107]

---

[106]Bazin, "*Cabiria*," sayfa 102; filme ilişkin neredeyse bütün eleştirel çözümlemeler, tıpkı Fellini'nin de yaptığı gibi, bu sahneye odaklanmıştır (Burke, *Federico Fellini*, sayfa 82; *Rondi, Il cinema di Federico Fellini*, sayfa 198).

[107]Fellini, *Fellini on Fellini*, sayfa 66.

Üçleme dinsel simgeciliği kullanmasına ve Hıristiyanlık geleneğinden alınmış (örneğin benzetmeye dayalı öğretiler; dinsel simgeler ve imgeler; iyi hırsız, Bakire Meryem, Melek Cebrail ya da İncil'deki kutsal yosma Mary Magdelene türünden öykülere göndermeler, dönüşüme ilişkin kilit kavramlar gibi) birtakım görüşleri geliştirmesine karşın, Fellini kahramanlarını Hıristiyanlık kuramlarına uygun bir biçimde yorumlamaktan hep kaçınmıştır. Zampanò da, Augusto da, Cabiria da öncelikle tinsel çoraklıktan kaynaklanan varoluşsal bir bunalım yaşamak zorundadır. Gelsomina'nın kurtarıcı varlığının sonucunda yaşamında ilk kez sahici bir duyguyu tattığı zaman akıttığı tek damla gözyaşı Zampanò'nun hayvansı yapısına biraz olsun insanlık katar. Acımasız dolandırıcının o cehennemi andıran duyguların dipsiz uçurumuna yuvarlanışı, ölümden sonra kurtulmasını sağlayacak bir tür dönüşüm umuduyla son bulur. Yosmanın yüzünde beliren gülümsemeyse bize Fellini'nin üçlemesindeki sıkışıp kalmış kahramanlardan birinin "tanrısal iyiliğe" ya da "kurtuluşa" kavuşacağını gösterir. Bütün bu kahramanlar Hıristiyanlık geleneğine ilişkin birtakım kavramlar ve imgelerle aydınlanmış bir ortamda ilerlerken, her filmin sonundaki aşkınlık anına doğru giden yolculukları, aslında başka dünyalardaki ya da dışarıdaki bir kaynaktan çok bireyin kendi iç kaynaklarına bağlı olarak gerçekleşir.[108] Fellini *Le notti di Cabiria*'daki Divino Amore bölümünde görülen doğaüstü tanrısal iyiliğin, geleneksel Hıristiyanlık görüşüyle açıklanmasını kesinlikle kabul etmez. Aslında gösterime girmeden önce, Le notti di Cabiria, yalnızca filmin konusu (yosmalık) yüzünden değil aynı zamanda geleneksel din konularının laik bir biçimde yeniden yorumlanması nedeniyle sert bir sıkıdenetime uğramıştı. Fellini *Le notti di Cabiria*'yı devlet sıkıdenetimcilerinin kesip biçmesinden kurtarmak için Cizvit arka-

[108]Burke, *Federico Fellini* adlı yapıtında, (sayfa 82), bu filmde yer alan kurtuluşun laik bir kurtuluş, gittikçe gelişen bir *öz* yaratım olduğunu öne sürer.

daşı Papaz Angelo Arpa'nın aracılığına başvurarak, o günlerde hiyerarşisindeki en genç Kardinal olan ve sinemaya karşı çıkmayışıyla tanınan Giuseppe Siri'ye filmi izletmek üzere özel bir gösterim düzenlemişti. Siri gece yarısından sonra, Cenova'nın adı kötüye çıkmış liman bölgesindeki iç karartıcı bir gösterim salonunda filmi izlemiş ve film biter bitmez Fellini'ye söylediği tek şey şu olmuştu: "Zavallı Cabiria, onun için bir şeyler yapmak zorundayız!"[109] Büyülü değnek değmişçesine, devlet sıkıdenetim tehlikesi sanki buhar olup uçmuş ve Hıristiyan Demokratik partisinin yönetim başında olduğu bir dönemde Kiliseyle Devlet arasında önceden tasarlanmamış sıkı bir ilişki kuruluvermişti.[110] Bununla birlikte Fellini, Kardinal Siri'ye gösterdiği saygıya, yalnızca filmin gösterimini sağlayacak gerekli ve yararlı bir adım gözüyle bakıyordu. Bununla birlikte geri dönüp bakınca, Siri'nin desteğini almak için yönetmenin küçük bir bedel ödemek zorunda kaldığı görülür: senaryoda "çuvallı adam" olarak geçen rahip sınıfından olmayan birinin iyilikseverliğinin gösterildiği sahneyi çıkartması istenir.[111] Görünüşe bakılırsa, Kilise hiyerarşisi tarafın-

[109]Fellini, *Comments on Film,* sayfa 127-28.

[110]Guido Aristarco gibi Marksçılar ve Alberto Moravia gibi solcu yazarların, Katolik hiyerarşisinin sahip olduğu gücün ortaya çıkışı karşısında uğradıkları şaşkınlık için bak., Aristarco, "Guido Aristarco Answers Fellini," *Federico Fellini: Essays in Criticism*, yay., Bondanella, sayfa 63-64'de; Fellini, "*La strada*:" *Federico Fellini, Director,* sayfa 208-210.

[111]Senaryoda yer almasına karşın, Fellini'nin filmden çıkarttığı bu bölüm için bak., Fellini, *Le notti di Cabiria,* sayfa 66-73; bu bölümde resmi Kiliseyle ilişkisi olmayan, düşkünlere giysi ve yiyecek dağıtan bir gün de Cabiria'yı arabasına alıp gezdiren bir adam anlatılır. Tıpkı Cabiria'yı yaratırken, *Il bidone*'nin çekimi sırasında karşılaştığı Wanda adlı yosmayı kullandığı gibi bu kahramanı da Mario Tirabassi adlı gerçek bir insanı temel alarak oluşturmuştur (Kezich, *Fellini,* sayfa 247). Bu bölüm, NBC için çekilen daha sonraki yapıtı *Block-notes di un regista*' da ya da

dan yetkisiz sayılan ve dinsel örgütler tarafından düzenlenmeyen Hıristiyan iyilikseverliğinin özel olarak gösterilmesine dayanamamıştı. Filmin son biçimi bu sahnenin kullanılmamasından kazançlı çıkmıştı çünkü Fellini'nin öykünün başka yerlerinde zaten geliştirmiş olduğu konuya bu önemli bir katkıda bulunmayacaktı.

Bu üç filmin sonunda Fellini'nin bile bile yarattığı şiirsel belirsizlik göz önünde tutulursa izleyicilerin, söz konusu kahramanların sonunda Tanrıyı bulup bulamadığını kesin olarak asla bilemeyeceği ortaya çıkar. Bununla birlikte, tanrısal iyilik ve kurtuluş üçlemesini bütünüyle dinsel açıdan ele alan herhangi bir yorumun, öncelikle bu kahramanların uğradığı önemli ruhsal değişiklikleri görmesi gerekir. Aslında bu üç kahramandan yalnızca Cabiria, kendisine yaşam sözüyle geleceğe ilişkin yeni bir umut veren imgesel anlamlı yoldaki simgesel tören alayına katılır. Ama filmlerin üçü de Fellini'nin, kahramanlarını sürekli yok etmekle korkutan maddi dünyaya şiirsel ve simgesel bakışının başarısını göklere çıkartır. Bu denli yaşamdan yana bir bakışa, ayırıcı niteliği varoluşsal umutsuzluk olan bir dönemde hiç yer yoktu. Fellini bile bu iyimser bakış açısını bir sonraki yapıtında yani *La dolce vita*'da sürdürememişti; Fellini'nin ilk iki üçlemesindeki estetik ve konu bakımından birkaç önemli açıdan farklılık gösteren bu film, yönetmenin düş gücüyle yarattığı gittikçe daha kişisel olan, içgözleme dayalı kendi sinema dünyasına yol almasıyla sonuçlanır.

Fellini sinemasının gelişiminde atılmış önemli bir adımdan çok daha fazlası olan *La dolce vita*, savaş sonrası İtalya'sındaki tarihsel dönemi tepeden tırnağa özetler. Filmin, Roma'daki "tatlı yaşamı" şaşırtıcı duvar resimleri gibi anlatan sahneleri yani şeytanca haber atlatma arayışı içinde olan dedikodu yazarlarıyla fotoğrafçıların

İtalyan televizyonu için Gianfranco Angelucci'nin çektiği, Fellini'nin yapıtlarını irdeleyen önemli bir belgeselde (*Fellini nel cestino* başlıklı kesimde) izlenebilmektedir. Angelucci'nin filmi, iki bölümlük bir kaset halinde yalnızca İtalya'da bulunmakta, dağıtımıysa *Omaggio a Fellini* başlığıyla yapılmaktadır.

izlediği Via Veneto'da sık sık boy gösteren ünlülere odaklanan bölümleri, savaş sonrası İtalya'sındaki şu yapıları yeniden kurma işlemlerinden kaynaklanan yoksulluk döneminin ruhsal havasını özetler gibidir; ama artık bu kuruluş dönemi bitmiştir. Ülkede ekonomik patlama başlamış, ortaya ülkenin ilk kez yüz yüze geldiği yeni zenginlerden oluşan, kendilerine Roma'daki eski aristokrat sınıfın içinde yer edinmeye çalışan inanılmaz büyüklükte bir tüketici topluluğu çıkmıştır. Bugün *L dolce vita*, Fellini'nin başlangıçta amaçladığı —yani hızla akan bir zamanda yaşamın acı tatlı ama aslında gülünç yanlarını göstermeyi tasarladığı— biçimde anlaşılmasına karşın, o günlerde film önemli ölçüde yüzkarası sayılıp olay yaratmış, *La strada*'nın yol açtığı tartışmaları aşan sözlü çekişmelerde kahramanların konumu tersine çevrilmişti. *La strada*'yı göklere çıkartan kilise toplulukları, Roma soylu sınıfının temsilcileri, sağcı siyasetçiler filmin törel açıdan utanç verici, hattâ açık saçık olduğunu öne sürerek yasaklanmasını istemiş, buna karşılık eleştirmenler, aydınlar, merkezdeki siyasal partilerden sol kanada kadar uzanan siyasetçiler, Fellini'nin İtalyan kentsoylu sınıfındaki yozlaşmayla çürümenin gerçekçi genel görünümünü gözler önüne serdiği düşüncesiyle *La dolce vita*'ya alkış tutmuştu. Bu tür tartışmaların filme geniş bir izleyici kitlesi kazandırdığını, gişedeyse bütün İtalyan rekorlarını kıracak kadar büyük bir başarıya ulaştırdığını söylemeye gerek yok. Bir bilet o güne kadar işitilmemiş bir fiyata yani 1.000 lirete satılmış ve toplamda 600 milyon lirete çıkan film birkaç yıl içinde 2.2 milyar lireti aşkın para kazanmıştı; bu o günkü İtalyan filmleri için de bir rekordu.[112] Bununla birlikte halka seslenen basının, arasında Cannes Jüri Büyük Ödülü de bulunmak üzere düzinelerce uluslararası ödül

[112]Kezich, *Fellini*, sayfa 292-93'te bu rakamları sıralamakta ve filmin aldığı tepkilerin ilginç öyküsünü anlatmaktadır. Federico Fellini, *La dolce vita* (Milano: Garzanti, 1981), İtalyanca senaryoya, *La dolce vita* gösterildiği zaman aldığı olumsuz tepkilerin birçoğunu içeren bir bölüm daha eklemiştir.

kazanan bu filme ilişkin neredeyse hepsi olumlu olan eleştirileri etkileyecek pek az şey yapmıştı. *La dolce vita* —yıldız yönetmen olarak— Fellini söylencesinin yaratılmasında ve yayılmasında, tek bir filmin yapabileceğinden çok daha fazlasını gerçekleştirmiştir. *La dolce vita*'dan sonra Fellini'nin halk gözündeki kişiliği yapıtları kadar ilgi çekmiş, kimi zaman bunları gölgede bırakma tehlikesi yaratmış, yapımlara ayrılan büyük paranın bile bile aşıldığına, çekim alanında son derece gösterişli ve alışılmamış çalışma süreçleri geçirildiğine ve benzerlerine ilişkin uydurma öyküler yayılmaya ve söylenceye dönüştürülmeye başlamıştı. *La dolce vita*'nın herkes tarafından beğenilip sevilmesi İtalya'yla sınırlı kalmamıştı. Filmin gösterime girişinden yıllar sonra, hâlâ Roma'ya gelen binlerce turist akın akın Via Veneto'ya ve Trevi çeşmesine koşar çünkü bu yerleri Fellini'nin filminde görmüşlerdir.[113]

La dolce vita ortaya bir eleme sürecinden geçerek çıkmıştır; Fellini'nin 1956'da babasının ölümü nedeniyle Rimini'ye gidişini yansıtan *Viaggio con Anita* adlı senaryo geri çevrildikten sonra, aralarında Boccaccio'nun *Decameron*'u, Casanova'nın (sonradan 1976'da çekilen) *Memoirs*'ı ve Mario Tobino'nun *Le libere donne di Magliano* adlı romanı da bulunmak üzere, birkaç yazınsal uyarlama düşünülmüş ama hepsi de bir yana atılmıştı. Sonunda Fellini ve birlikte çalıştığı senaryo yazarları (Pinelli'yle Flaiano ve yardımcıları Brunello Rondi), *I vitelloni*'nin devamı olarak daha önce yazılmış olan —*Moraldo in citta* adlı— öyküye dönmüşlerdi.[114] Bu eski tasarıyı inceleyen yazarlar, 1950'lerin

[113]Trevi Çeşmesi bölümünün çekimi, Ettore Scola tarafından *C'eravamo tanto amati*'de (1976) yeniden yaratılmış ve 1950'lerin sonundaki İtalyan toplumunu simgelemek üzere kullanılmıştır. Fellini'nin kısacık bir zamanda stüdyosunda yarattığı bu yeri gördükten sonra Via Veneto'ya o kadar çok turist akın etmişti ki Fellini'nin filmde ölümsüzleştirdiği bu kahve başka bir yere taşınmıştı.

[114]*Viaggio con Anita* ve *Moraldo in città*' adlı öykülerin İngilizceye çevirisi için bak., Fellini, "*Moraldo in the City*" ve "*A Journay with Anita.*"

sonundaki bu tür bir taşra ortamının ne kendileri ne de izleyiciler için hiçbir ilginç yanının kalmadığını hemen anlamışlardı.[115] *I vitelloni*'nin gösteriminden beri İtalyan halk kültüründe yer alan değişikliklerden, örneğin başkentte beliren fotoğrafçı gazetecilerden, ya da kadınların yeni giyim biçiminden esinlenen Fellini sinema anlatımında konuları bütünüyle farklı ve çağdaş bir yaklaşımla ele almak istemişti: "Bunun üzerine şöyle dedim: haydi birtakım olaylar uyduralım, işin mantığıyla ya da anlatımıyla uğraşmayalım. Şimdi bir yontu yapmalı, sonra onu kırmalı ve parçaları yeniden bir araya getirmeliyiz. Ya da daha doğrusu, parçalara ayrıştırma işini Picasso yöntemiyle yapmaya çalışalım. Sinemadaki anlatım biçimi on dokuzuncu yüzyıl anlayışında: farklı bir şeyler yapmaya çalışalım."[116]

Eleştirmenler hep *La dolce vita*, *8,5* ve *Giulietta del spiriti* adlı filmlerdeki kadınların gösterişli giysilerinden söz eder ama ancak birkaçı Fellini'nin çağdaş İtalya'yı gösteren geniş kapsamlı bir duvar resmi yapma düşüncesinin kökeninde bu özel giyim biçiminin yattığını kavramıştır. Brunello Rondi'nin de açıkladığı gibi "kadınlar

[115]"Artık bunun bir işe yaramayacağını hemen anlamıştık. Başka bir zamanın Roma'sından, yani Floransa'dan geldiğimde karşılaştığım Roma'dan söz ediyordu. Bugün (1958), o dönemin anlayışına uygun bir bohem yaşamı artık kalmadı. Öğünleri atlayarak günü gününe yaşayan sanatçı-türü bir topluluk da yok. Bugün gazetecilik, fotoğraf habercileri, motorlaşma, kahve evlerine giden topluluklar var. Bambaşka bir dünya bu." [Kezich, "Fellini e altri: block-notes per *La dolce vita*," in *Il dolce cinema*'da (Milano: Bompiani, 1978) sayfa 24-25]. Kezich'in *La dolce vita*'nın çekimiyle ilgili olarak tuttuğu günlük, Fellini filmlerine ilişkin bu tür irdelemelerin ikincisidir ve Dominique Delouche'un yazdığı *Il bidone*'nin çekim öyküsü anlatısının ardından gelir. Faldini ve Fofi, *L'avventurosa storia del cinema italiano*... 1960-1969, sayfa 3-17, burada da filmin yapımına ilişkin son derece önemli birçok belge yeniden yayımlanmıştır.

[116]Kezich, "Fellini e altri: block-notes per *La dolce vita*, sayfa 25'teki aktarma.

arasında o günlerin modası olan bol giysiler *La dolce vita*'da Fellini için esin kaynağı olmuştu; bedenin çevresinde kelebek gibi uçuşan bu giysiler (bedensel olarak) güzel olabilirdi ama törel açıdan hiç de öyle sayılmazdı; çuvala benzeyen bu giysiler Fellini'ye son derece çarpıcı gelmişti çünkü üstlerinde bu giysiler bulunmasa bakımsız ve yapayalnız birer iskelete dönüşecek olan kadınları olağanüstü güzel gösteriyordu."[117] *La dolce vita*'nın yaratılışı sırasında görsel imgelere verilen önceliğin öykü akışından üstün tutulması, yönetmenin daha önceki başyapıtındaki yani *La strada*'daki uygulamayı sürdürmüştür; bu filmin ilk esin kaynağıysa, Fellini'nin önceden çizdiği Gelsomina imgesiyle buna bütünüyle ters düşen Zampanò imgesini birleştirmesi olmuştur.[118] Fellini'nin uğraş yaşamındaki bir başka dönüm noktasında, Fellini'ye içinde yaşadığı dünyaya yeni bir bakış biçimi kazandıran şey gene halk kültüründen alınmış görsel bir imge olmuştu. Fellini ve birlikte çalıştığı senaryo yazarları ancak *La dolce vita*'nın görsel temelini kavradıktan sonra, yönetmenin esin kaynağını öykü çerçevesine oturtup somutlaştıracak bir senaryo hazırlamaya koyulmuşlardı.

Fellini'nin Picasso'ya göndermede bulunması son derece önemlidir. Fellini Picasso'yla Cannes Film Şenliğinde, *Le notti di Cabiria*'nın gösterimi sırasında karşılaşmış ama konuşma fırsatı bulamamıştı. Çeşitli nedenlerle, sanatsal kuşkulara düştüğü anlarda, hep Picasso'yu düşünen Fellini için, bu İspanyol ressam "kendi içinde son bulan, kendinden başka güdüsü, kendinden başka amacı olmayan yaratıcılığın ilk örneğinin ölümsüz —bir baskın gibi patlak veren, tartışmasız ve şen— simgesiydi."[119] Picasso'nun resim

---

[117]Faldini ve Fofi, *L'avventurosa storia del cinema italiano....* 1960-1969, sayfa 4-5'teki aktarma.

[118]Fellini'nin filmde yaşanan serüven öykülerinden önce Gelsomina *imgesiyle* Zampanò'nun nasıl ortaya çıktığına ilişkin açıklamaları için bak., Fellini, "The Genesis of *La strada*," Fellini, *"La strada:" Federico Fellini, Director*, sayfa 181-84.

[119]Fellini, *Fellini on Fellini*, sayfa 147.



16: *La dolce vita*: Fellini'nin, filmin estetik yapısı üzerinde büyük etkisi olan Pablo Picasso'ya çizdiği Anita resmi

sanatında yarattığı kübist devrim, dikkatleri gerçekliğin betimlenmesinden ayırmış odak noktasına bu gerçekliğin ayrıştırılmasını ve çeşitli yönlerle açılara bölünmesini oturtmuştur. *La dolce vita*'da aynı tutumu izleyen Fellini de, öyküyle olaylar dizisini vurgulayan geleneksel yöntemi bir yana atan, buna karşılık görsel imgeler ve anlatım ritmiyle desteklenen yeni bir sinema dili yaratmak iste-

mişti. Fellini'nin Picasso'ya ne kadar çok şey borçlu olduğu, filmi tamamladıktan sonra Sylvia'nın (Anita Ekberg) yani *La dolce vita*'da son derece önemli bir rolde oynayan İskandinavyalı film yıldızının çizimini Picasso'nun adına sunmasıyla da iyice ortaya çıkar. Sylvia'nın halkla ilişkiler gezisinde Saint Peter'e giderken giydiği o tuhaf giysi, papaz cüppesine uydurularak tasarlanmıştır ama oyuncunun iri göğüsleri çizimdeki dinsel niyeti öylesine gölgede bırakmıştır ki, bu resme Fellini'nin *La dolce vita*'daki estetik amaçlarının simgesi gözüyle bakılabilir. İlk esinini, moda dünyasıyla halk kültüründen alarak yola çıkan ve düşüncelerini, Romalı paparazzilerle birlikte dolaştığı sırada Via Veneto üzerinde yakınlarında yer alan olaylara ilişkin kişisel gözlemleriyle zenginleştiren Fellini, bu tür sıradan gerçeklikleri çarpıtan dışavurumcu duvar resimleri yaratmak üzere işe koyulmuştu; yarattığı kahramanlarla imgeler olağan görüntülerinden öylesine uzaktı ki uygun ortamlarını ancak yönetmenin kafasında canlandırdığı düşlemlerden esinlenerek oluşturduğu gösterişli stüdyolarda bulabilirlerdi.

La dolce vita'nın İtalyan toplumu üzerinde bıraktığı büyük etkiye bağlı olarak bu film, aralarında Tullio Kezich'in günü gününe tuttuğu günçe de bulunmak üzere, günümüzde de ayrıntılı bir biçimde belgelendirilmektedir.[120] Bu dev yapım sırasında çekilen binlerce tanıtım fotoğrafı, Fellini'nin uğraşdaşı Gianfranco Angelucci tarafından yayıma hazırlanmış ve filmin gösterime girişinin otuzuncu yılı anısına çok güzel bir kitap haline getirilerek yeniden basılmıştır.[121] *La dolce vita* dilimizi de etkilemiştir. "Dolce vita" sözcüğü İngilizcede bile, yeni baştan kurulan Avrupa'daki yüzeysel haz ve hoşlanma arayışıyla eşanlamlı olarak kullanılır; dolayısıyla sözcük kesinlikle olumsuz ya da katı ahlâki çağrışımlara yol açan bir anlam kazanır, oysa Fellini'nin

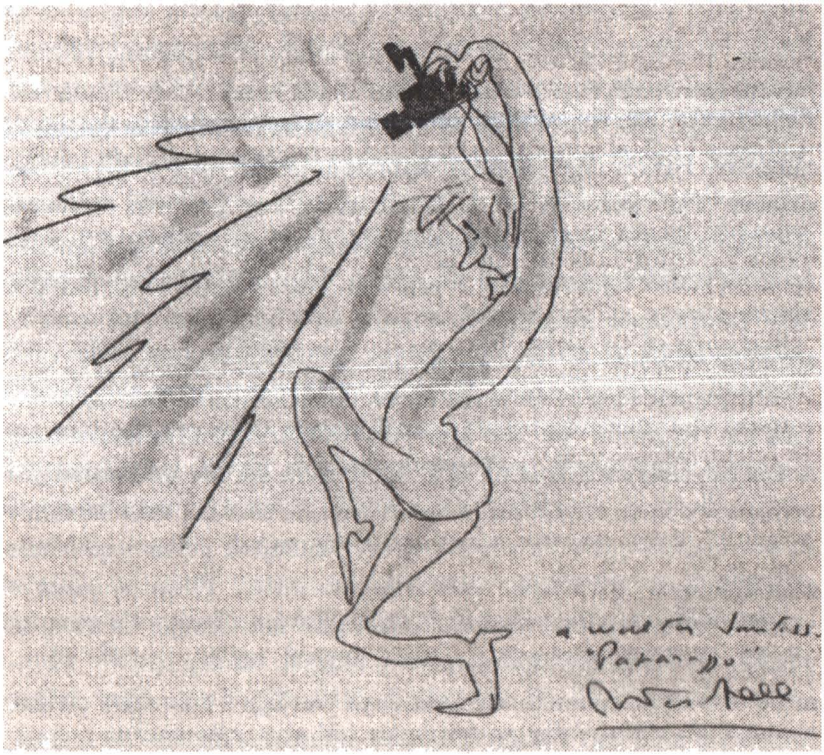
[120]Kezich, *Il dolce cinema*, sayfa 1-116.

[121]Gianfranco Angelucci, yay., "*La dolce vita*:" *un film di Federico Fellini* (Roma; Editalia, 1989).

amaçladığı şey hiç de bu değildir. Sinemadaki abartılı imgeler kısa sürede "Fellini'ye özgü" denilerek nitelenmeye başlanmış ve tıpkı figürlü sanatlarda Picasso'nun adının özgür yaratıcılıkla eşanlamda kullanılması gibi, Fellini'nin adı da sinemada bu anlamda kullanılır olmuştu. Fellini'nin yarattığı kahramanlardan biri yani ekmek parasını Via Veneto'da ya da yakınlarında boy gösteren ünlülerin gizlilik isteyen durumlardaki resimlerini çekerek kazanan Paparazzo adlı (Walter Santesso) bir fotoğrafçı, İngilizceye ve İtalyancaya, olay fotoğrafçısı karşılığında bugün hâlâ kullanılan bir sözcük armağan etmiştir.

Bu paparazzilerin anlamını biraz olsun kavramadan, *La dolce vita*'nın biçemini ya da içeriğini çözümlemek olanaksızdır. Sözcüğün İtalyanca kökeni, ortaya birtakım sorular çıkmasına yol açmıştır. Aslında bir İtalyan aile adı olan bu sözcük, aynı zamanda iri ve rahatsız edici bir tür sivrisinek anlamına gelen *papattaceo* sözcüğünden bozularak yaratılmış olabilir. Filimin senaryo yazarlarından biri olan Ennio Flaiano, bu adı George Gessing'in yazdığı bir romandaki kahramandan aldığını bildirmiştir.[122] Fellini'nin bu rolü canlandıran oyuncuya verdiği Paparazzo çizimi, filmde yer alan olay fotoğrafçılarının amansız, rahatsız edici, sivrisineği andıran yapışkan niteliklerini vurgulamaktadır. *La dolce vita*'da betimlenen İtalyan toplumunun çeşitli parçalardan oluşmuş uçsuz bucaksız dokusunu yaratmak için Fellini'nin çizdiği taslaklarla çizimler son derece önemlidir ve yönetmenin ilk yapıtlarındaki benzetim dünyasından uzaklaşıp öncelikle imgelemindeki düşlemlerden kaynaklanan görsel evrene yönelme çabaları bu çizimlerle bütünleşmiş ve ikisi birbirinin bölünmez parçası olup çıkmıştır. Bu tür bir sanatsal tasarım, Fellini'nin makyajla, sahne dekorunun kurulmasıyla ve benzeri işlerle uğraşan çalışma arka-

[122]Andrea Nemiz, *Vita, dolce vita* (Roma: Network Edizioni, 1983), sayfa 110-11; ayrıca bak., Bertelli ve De Santi, *Omaggio a Flaiano*, sayfa 90.



17: *La dolce vita*: Fellini'nin çizdiği, ünlülerin ardından ayrılmayan yapışkan fotoğrafçı çizimi.

daşları için, birtakım görsel ipuçları verilmesini gerekli kılmıştır; dolayısıyla, Fellini'nin uğraş yaşamındaki bu dönemden, eski yapıtlarına oranla elimizde çok daha fazla çizim ve taslak kalmış olması hiç de şaşırtıcı değildir.

Gerçi paparazzilerle işlerini yürüttükleri kahve evlerini Fellini bulmamıştı ama *La dolce vita* bu kişilerin yaşadığı serüvenlerle talihsizlikleri halka fazlasıyla tanıtıp duyurmuştu. Amerikan film sanayinin 1950'lerin ortasında uğradığı parasal bunalım sürecinde, önemli Amerikan yapımlarının çoğu, "Tiber kıyısındaki Hollywood"

adıyla anılan on yıllık dönemde Roma'ya taşınmıştı.[123] Fellini'nin filminden önce üç ünlü "basın olayı" yaşanmış, bunları fotoğraflayan paparazziyse tanınmış biri olup çıkmıştı. 1957 yazında Anita Ekberg bir gece geç saatte, Pierluigi Praturlon'la birlikte Trevi Çeşmesinin sığ havuzunda yürümüştü; fotoğrafçının görüntülediği bu olay, tüm dünya basınında yer alarak ölümsüzleşmişti. *La dolce vita*'daki ünlü Trevi sahnesinin esin kaynağı işte bu olaydı. 18 Ağustos 1958'de bir gece, fotoğrafçı Tazio Secchiaroli, aynı akşam bir değil tam iki kez, fotoğrafını çektiği iki kişinin saldırısına uğramıştı — bunlardan biri eski Mısır kralı Faruk, öbürüyse Ava Gardner'a eşlik eden Anthony Franciosa'ydı. Fellini *La dolce vita*'da, Trevi Çeşmesi bölümünden sonra, kahramanı Marcello Rubino (Marcello Mastroianni) Sylvia'nın erkek arkadaşı Robert'ın saldırısına uğradığı zaman göndermede bulunduğu olay işte budur. Aynı yıl Kasım ayında Ayşe Nana adlı bir Türk dansçısı, Roma'daki Il Rugantino lokantasında bir soyunma gösterisine çıkmıştı; Fellini Fregene'deki "çılgın eğlenti" sahnesine Nadia'nın (Nadia Gray) ünlü soyunma gösterisini sokarken hiç kuşkusuz bu olaya değinmek istemiştir. Fellini *Le notti di Cabiria*'yı çekmeden önce, Roma'daki yosmaların aşağılık dünyasını araştırmak için çok zaman harcamıştı; *La dolce vita*'nın hazırlık aşamasında da yönetmen gene aynı biçimde, Via Veneto' daki yaşamı incelemek için paparazzilerle (özellikle de bu topluluğun en ünlülerinden olan Pierluigi Praturlon ve Tazio Secchiaroli'yle) birkaç ay geçirmişti. Aslında iki fotoğrafçı da Fellini'nin daha sonraki birkaç yapıtında stüdyo fotoğrafçısı olarak çalışmışlardı; *La dolce vita*'nın tanıtım fotoğraflarınıysa Praturlon çekmişti. Ursula Andress, Jane Mansfield, Raquel Welch, Ava Gardner, Orson Welles ve Güney Amerikalı çapkın Baby Pignatari gibi

[123]Bu on yıllık dönemin eğlenceli öyküsü için bak., Hank Kaufman ve Gene Lerner, *Hollywood sul Tevere* (Milano: Sperling & Kupfer, 1982); Nemiz, *Vita, dolce vita* adlı kitapta paparazzilerin el altındaki en kapsamlı belgeleri ve çektikleri en sarsıcı olay fotoğrafları yer almaktadır.

kişilerin kaçamaklarını paparazziler yakalamış ve bunları ucuz dergiler aracılığıyla tüm dünyaya yaymışlar, Via Veneto'yu, yıldızların, yıldız adaylarının, üçkâğıtçıların, gazetecilerin, halkla ilişkiler temsilcilerinin, aylak çapkınların ve ne olduğu anlaşılamayan çağdaş görüngünün yani "ünlü kişilerin" doldurduğu bir tür gösterişli gece yaşamıyla birleştirip ilişkilendirmişlerdi. Paparazzi haberlerinde bardağı taşıran son nokta, 1962'de Roma yapımı *Cleopatra*'nın çekimi sırasında Elizabeth Taylor'la Richard Burton arasında başlayan sevda ilişkisi olmuştu. *Cleopatra* aynı zamanda, Tiber kıyısındaki Hollywood döneminin sonunun geldiğini gösteriyordu çünkü kitle iletişim araçları Taylor/Burton ilişkisini öylesine çok sömürmüştü ki halk sonunda Via Veneto sahnesine duyduğu ilgiyi bütünüyle yitirivermişti.[124]

Gerçi Fellini *Le notti di Cabiria* ve *La dolce vita* adlı filmlerin hazırlığına, Roma'daki yosmalıkla gece yaşamı dünyalarının "gerçekliğine" ilişkin birtakım kişisel araştırmalara girişerek başlamıştı ama aslında aklından geçen en son şey bu dünyaları doğru ve gerçekçi bir biçimde anlatmaktı. Bunun *La dolce vita*'da en belirgin olduğu yerse, söz konusu sokak yani Via Veneto'dur. Filmde Via Veneto'da yer alan bütün sahnelerin aslında stüdyoda çekildiğini ve Roma'daki hiçbir sahici sokakta geçmediğini ancak birkaç izleyici anlayabilmiştir. Fellini bu konuda şunları yazmıştır:

> Filmimde aslında hiç var olmamış bir Via Veneto uydurdum ve istediğim etkiyi yaratmak için bunu imgesel anlamda koskoca bir duvar resminin boyutlarına ulaştırana kadar değiştirip genişlettim... Tasarımcı Piero Gherardi ölçüleri almaya başlamış ve bana Cinecittà'da 5 Numaralı çekim düzlüğünde koskoca bir Via Veneto parçası hazırlamıştı... Gherardi'nin yeniden kurduğu Via Veneto en ufak ayrıntısına kadar aslının aynısıydı ama aykırı düşen tek bir şey vardı: sokak eğimli değil dümdüzdü. Burada çalışırken sokağın bu açısına öylesine alışmıştım ki sahici Via Veneto'nun görüntüsü beni gittikçe

[124]Fellini'nin Via Veneto'ya ilişkin tartışmaları için bak. Fellini, "Via Veneto: dolce vita" *Fellini on Fellini*, sayfa 67-83.

daha fazla rahatsız eder olmuştu; şimdi bile öyle ve sanırım bu duygu içimden hiç çıkmayacak. Café de Paris'nin önünden geçerken, sahici Via Veneto'nun 5 Numaralı çekim düzlüğünde bulunduğunu ve yeniden kurulan bu sokağın boyutlarının çok daha doğru ya da en azından çok daha hoş olduğunu düşünmeden edemiyorum. Hattâ beni bu uyduruk sokakta kullandığım buyurgan yetkeye sahicisinde de sahip olmaya iten gözle görülmez bir kışkırtı duyuyorum içimde. Bu karmaşık konuyu, ruh çözümlemeden anlayan biriyle konuşmam gerek. [125]

Gerçi Fellini'nin çevresinde akıp giden günlük yaşamla, *La dolce vita*'nın içeriği arasında sıkı bir bağlantı bulunmakta ve söz konusu film halkı ilgilendiren "gerçek" olayların anlatılmasını aşarak Fellini'nin, *8,5*'tan sonraki yapıtlarına damgasını vuracak olan tinsel ve özel düşlem dünyasına geçişini simgeleyen kararlı bir adım sayılmamaktadır ama gene de onun öncelikle dış çekimlere dayalı filmlerden uzaklaşıp Roma'daki Cinecittà stüdyolarının bileşik olanaklarının kullanıldığı yapımlara ve *La dolce vita*'yla başlayan emek ürünü en büyük en sanatsal filmlerine geçtiğini gösteren önemli bir basamaktır. Fellini, *La dolce vita*'dan önce Roma'da Ostia'da ve Lazio'yla Umbria kırsalında dolaşıp şiirsel olanaklara sahip alışılmamış ama aynı zamanda özgün yerler aramış ve çekim için birkaç stüdyo ortamı kurmuştu. Bununla birlikte *La dolce vita*'nın yapımı sırasında ve sonrasında Fellini'nin sinema üslûbu bütünüyle, Cinecittà'da ya da başka stüdyolarda kurulmuş yapay ve bilerek gülünçleştirilmiş çekim alanlarına dayandırılmaya başlamıştı. Fellini'nin görüşü uyarınca sanatsal yaratıcılık için en iletken nokta "boş olduğu zamanlarda Stüdyo 5'ti. Bu boş stüdyoda duyumsadığım şey büyük bir coşku, ürperti ve esrimeydi — doldurulacak bir boşluk, yaratılacak bir dünya bulurdum orada."[126] Fellini stüdyoları yeğliyordu çünkü bunlar

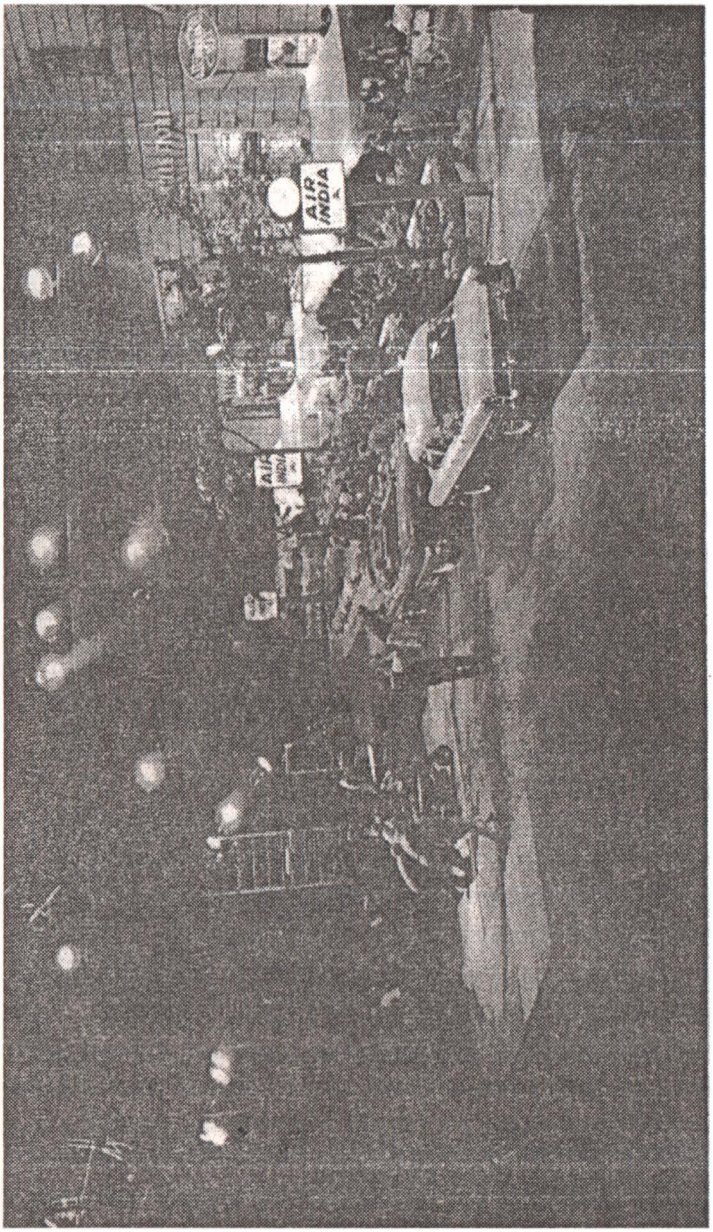
[125] Agy., sayfa 67, 81.

[126] Fellini, *Comments on Film*, sayfa 102. Fellini daha sonra bu sözleri, 1987'de BBC için çekilen "Real Dreams: Into the Dark with Federico Fellini," adlı belgeselde bir kez daha yinelemiş ve aynı düşünceyi *Intervista*'nın ilk ayrımında görselleştirmiştir.

onu dış dünyayı düşünmeksizin yalnızca düş gücünü kullanarak, Eski Ahitteki Tanrı gibi kargaşadan ve hiçlikten bir şeyler yaratmaya kamçılıyordu. *La dolce vita*'da Gherardi'nin, kendisine bütünüyle hak ettiği Oscar ödülünü kazandıran olağanüstü güzel ortam tasarımları, Fellini'nin düş gücüyle Gherardi'nin kavrayışının birbirini besleyen birleşmesinden doğmuştu; yönetmen ilk taslaklarla çizimleri Gherardi'ye gösterir göstermez tasarımcı onun aklından geçenleri hemen anlayıveriyordu. Fellini filmdeki tek kahramanı bile yazınsal anlatı bağlamında hiçbir zaman soyut bir tanım olarak algılayıp yaratmamıştır. Tersine, *La dolce vita*'daki düzinelerce kişi, (kendilerinden önceki Gelsomina ya da Zampanò gibi) yüz anlatımlarının, giysilerinin, mekanda derinlik verilerek çizilen ortamlarının bileşimi olarak hemen görselleştirilmiştir.[127] Gherardi'nin filmde seksenden fazla ortam yaratışının öyküsü, Fellini'nin gerçek ortamları değil stüdyoda yapay olarak kurulan yerleri yeğlediğini gözler önüne serer. Neredeyse her fırsatta Fellini, filme uygun bir yer bulmuş gibi yaparak Gherardi'yi arabasına alıp Roma'nın içinde ve dışında delifişek gece gezintilerine çıkardı. Filmin sonundaki çılgın eğlence sahnesini çekecekleri en doğru yeri bulmak için yaptıkları araştırmalar, tam yirmi evi incelemelerine yol açmış ama (filmin yapımı sırasında bütün öbürleri gibi) bu da talihsizlikle sonuçlanmış ve Fellini sonunda şöyle demişti: "Boşuna, Piero. Şimdiye kadar her şeyi kafamızdan uydurduk, bunu da öyle yapalım."[128] Böylece yalnızca Via Veneto kurulmakla kalmamış, aralarında Saint Peter kubbesi ve çeşitli gece kulüpleri de bulunan düzinelerce sözüm ona sahici ortam yaratılmıştı — bu gece kulüplerinden biri sözde Caracalla Hamamlarının içinde yer alıyor; ikincisi, yani Marcello'nun babasınınki, 1925 dönemine özgü biçemi yansıtıyor; üçüncüsüyse Gherardi'nin Hong Kong'da gördüğü bir eğlence yerini andırıyordu.

[127]Faldini ve Fofi, *L'avventurosa storia del cinema italiano... 1960-1969*, sayfa 10.

[128]Agy., sayfa 12'deki aktarma.



18: *La Dolce Vita:* Fellini'nin Roma'daki Cinecittà stüdyolarının içinde aynısını kurduğu Via Veneto Caddesi

Film fotoğrafları da aynı özgün estetik kararların egemenliğindeydi. Otello Martelli, Fellini'nin ortaya çıkan teknik sorunlarını olağanüstü bir beceriyle çözümlemesini övüyor; bunun tıpkı yıllar önce Rossellini'nin yönettiği *Paisà*'nın çekiminde kendisine önerdiği ustalıklı çözümleri anımsattığını söylüyordu. Martelli'nin görüşü uyarınca, kaydırmalarda ve çevrinmelerde, CinemaScope işlemlerde "gereken" 55-mm'lik mercekler yerine (çoğunlukla yakın çekimlerde yeğlenen) 75-, 100- ve 150- mm'lik mercekleri kullanmak Fellini'nin önsezilerinden doğmuştu. Yönetmenlerin çoğu, özellikle kamera devinimleri sırasında kahramanların arkasındaki görüntüde çarpılmalara yol açan bu seçenekten kaçınırdı. Martelli Fellini'ye bu sorundan söz edince yönetmen son derece yalın bir karşılık vermişti. "Bundan bize ne?" Martelli, Fellini'nin doğru söylediğini alçakgönüllülükle kabul etmektedir çünkü yönetmenin geleneksel teknik sınırlarını aşması *La dolce vita*'ya, son derece özel, görsel bir biçem kazandırmıştır. Elde edilen sonuçsa, çevrelerindeki ortamda görüntülerin hafifçe çarpıldığı, duvar resimlerini andıran bir çerçeveye oturtulmuş kahramanların bu yöntemle, yani tüm filmin konusunu vurgulayan bu abartılı fotoğrafçılık biçemiyle öne çıkartılması olmuştur.[129]

Düzinelerce çekim alanı ve yüzlerce oyuncusuyla *La dolce vita*, her an denetimden çıkma tehlikesiyle karşılaşabilecek dev gibi büyük bir girişimdi. Fellini'nin yapım yönetmeni Clemente Fracassi, çekim alanında senaryoda yapılan beklenmedik ve sürekli değişikliklerle karşı karşıya kalıyordu; senaryonun kendisi de çekim süreci boyunca her gün (genellikle Brunello Rondi tarafından) değiştirilip duruyordu. Gerçi Tullio Pinelli *La dolce vita*'yla *8,5*'un Fellini, Pinelli, Flaiano ve Rondi'nin aylarca süren çalışmalarının ürünü olarak ortaya çıkan "demir gibi sağlam senaryolarla"[130] başladığını ve her iki yapımda da sözcüğün tam

[129]Martelli, agy., sayfa 10-11'de aktarılmış.

[130]Yazarın Pinelli'yle yayımlanmamış söyleşisi, 8 Ekim 1987.

anlamıyla hiçbir şeyin "doğaçlama" olmadığını söylemektedir ama Fellini genellikle belirli bir sahneyi nasıl çekeceği konusunda son ana kadar kararsız kalmış, farklı sahne donanımlarına, sahne dekorlarına ve buna benzer şeylere gerek duymuştur. Bir gecede verilen senaryoyu değiştirme kararları, yapımda da aynı ölçüde büyük değişiklikleri gerekli kılıyordu. Örneğin Pinelli, Bassano di Sutri'de soyluların sarayında sesi bir odadan ötekine yansıtan bir bölmede Maddalena'nın (Anouk Aimée) Marcello'ya kendisini sevdiğini söylediği o ünlü sahnenin aslında yüz yüze bir söyleşi sırasında geçmek üzere tasarlandığını ama Fellini'nin çekimden önce bunu değiştirdiğini söylemiştir. Fellini'nin bu kararı Pinelli'nin sahneyi ertesi günkü çekimden önce yeniden yazmasını ve çekim alanında maddi özdeksel değişiklikler yapılmasını gerektirmişti.[131] Gherardi, Roma çevresindeki dolaşmalarının birinde Fellini'ye Caprarola'daki Farnese sarayında buna benzer bir oda bulunduğunu söylediğini ama Fellini'nin kendisini dinlemediğini sandığını anımsamaktadır; oysa değiştirilen sahneye ve bunun sonucunda çekim alanının yeniden kurulmasına yol açan şey işte bu gerçek yer olmuştur.[132]

Aynı biçimde Fellini oyuncularını, rol yapan kişilerden çok birer yüz ve olası imgeler olarak ele almıştı. Oyuncu seçimi de her zamanki gibi, rol yapma yeteneğine değil oyuncunun perdedeki görüntüsüne dayandırılmıştı. Yapımcı başrolde yatırımını tehlikeye sokmayacak Paul Newman gibi Amerikalı bir oyuncunun oynatılmasını var gücüyle savunup duruyor, Fellini'yse rolün o sıralarda pek tanınmayan Mastroianni'ye verilmesi konusunda direniyordu. Fellini Mastroianni'nin esnek yüzünün her biçime girebileceğini ve bu çok yönlü değişkenliğin hem filmin üç saatlik gelişimi hem de yarattığı kahramanın geçireceği evrimi yansıtması

[131] Agy.

[132] Gherardi, Faldini ve Fofi, *L'avventurosa storia del cinema italiano*... 1960-1969, sayfa 12'deki aktarma.

açısından son derece gerekli olduğunu hemen anlamıştı. Bununla birlikte Fellini senaryoyu oyunculardan büyük bir titizlikle saklıyordu; bunun nedeniyse yalnızca konuşmaların çekimden sonra eklenecek olması değil, aynı zamanda yönetmene kılavuzluk eden şeyin, yazılı senaryoya bütün ayrıntılarıyla bağlı kalmaktan çok kafasında canlandırdığı görsel imgeleri yaratmak istemesiydi. Hollywood sistemine yani bir rolü kabul etmeden önce senaryoyu tepeden tırnağa okumaya alışık olan Anita Ekberg başlangıçta, Fellini (yalandan) kendisine ortada okunacak bir senaryo bulunmadığını söyleyince, onun ciddi bir yönetmen olmadığını düşünmüştü. *La dolce vita*'daki rolü için anlaşmayı temsilcisi imzalamıştı; bu arada oyuncu, Roma'da üstü açık kırmızı Mercedes'iyle dolaşırken kendisini gören Fellini'nin onunla yatmak istediğine inanıyordu![133] Mastroianni de senaryoyu görmek isteyince, Flaiano ona içinde Fellini'nin çizdiği resmin dışında bütün sayfaları boş olan bir demet kâğıt vermişti; resimde denizde yüzen, çevresi denizkızlarıyla sarılmış koskoca kamışlı bir adam okyanusun dibine dalarken görülüyordu. Hayır diyemeyecek kadar utanan Mastroianni filmde rol almayı kabul etmişti.[134]

La dolce vita çiçek dürbünlerindeki gibi çabucak birleşip değişen irili ufaklı kişilerden, yerlerden ve konulardan oluşur, dolayısıyla eleştirmenlerin bu apayrı parçacıkları alıp düzenli bir model kurmaya çalışmaları hiç de şaşırtıcı değildir. Öykü akışına ilişkin en yaygın yorum aşağıda görüleceği gibi, filmi tanıtıcı bir giriş bölümüne ve perde arasıyla kesintiye uğrayan yedi büyük olaya ayırır, sonsözle de bitirir:

Giriş bölümü: Marcello, eski bir Roma su kemeri üzerinde uçan ve İsa yontusu taşıyan bir helikopterde görülür.

1. Marcello Maddalena'yla karşılaşır, birlikte bir yosmanın evine giderler; Maddalena sevişmek ister.

---

[133]Anita Ekberg, agy., sayfa 8-9'daki aktarma.

[134]Mastroianni, agy., sayfa 8'deki aktarma.

2. Marcello, İsveç kökenli-Amerikalı oyuncu Sylvia'yla karşılaşır; Saint Peter kilisesine giderler, bir basın toplantısına katılırlar; sonra Caracalla Hamamlarındaki bir gece kulübüne giderler; öbür insanlardan kaçarlar ve Sylvia'nın Trevi Çeşmesinin havuzundaki ünlü yürüyüşü yer alır, Marcello da onu izleyerek suya girer.

3a. Marcello kilisede, org çalan aydın arkadaşı Steiner'la (Alain Cuny) karşılaşır.

4. Marcello nişanlısı Emma (Yvonne Fourneaux) ve Paparazzo'yla, kent dışına çıkarlar ve Meryem Anayı gördüklerini öne süren iki küçük çocukla karşılaşırlar; sağanak yağmur altında o gece İtalyan radyolarıyla televizyonları bu haberi yayar ve bunun ardından başlayan itiş kakış sırasında yolculardan biri ölür.

3b. Marcello Emma'yı Steiner'ın evindeki eğlentiye götürür; aydın geçinen gülünç insanlar kayda alınmış doğa seslerini dinlemektedir.

Perde arası: Marcello, Paola (Valeria Ciangottini) adında, Umbria resimlerindeki melekleri andırdığını söyleyerek tanımladığı Perugialı güzel ve masum bir genç kızla karşılaşır.

5. Marcello Via Veneto'da babasıyla (Annibale Ninchi) karşılaşır; Paparazzo'yla birlikte Cha-Cha- Cha Kulübüne giderler ve orada Fanny (Magali Nöel) adlı bir dansçıyla buluşurlar ama Fanny Marcello'yu evine götürmek isteyince, Marcello hastalanıverip oteline döner.

6. Marcello Via Veneto'da bazı kişilerle karşılaşır ve onlara katılıp soylulardan birinin Roma dışında Bassano di Sutri'de yer alan şatosuna gider; burada Maddalena ses yansıtan bir bölmede Marcello'ya onu sevdiğini söyler ama sonra başka bir adamla çıkıp gider; ardından Marcello, Jane adında (Audrey MacDonald) Amerikalı kocasının mirasına konmuş baştan çıkarıcı bir kadınla sevişir.

3c. Marcello, Steiner'ın iki çocuğunu öldürdükten sonra kendi canına kıydığını öğrenir ve polislerle birlikte Steiner'ın evine gidip eşinin eve dönmesini bekler.

7. Marcello 1959'da, Fregene yakınlarında kıyıdaki bir köşkte "çılgın bir eğlentide" konukları eğlendirmeyi üstlenir; Nadia boşanmasını kutlamak için soyunma gösterisi yapar, Marcello'ysa genç bir kadını tavuk kılığına sokarak küçük düşürür ve içkinin et-

kisiyle, yerde emeklemeye başlayan kadının sırtına binip odada dolaşmaya koyulur.

Son bölüm: Gün ağarırken eğlentiden ayrılan topluluk, yerel balıkçıların okyanustan ağla çektikleri koskoca bir balık görür. Marcello körfeze bakar ve Paola'yı görür ama söyledikleri sözcükler dalgaların sesi arasında yok olup gider; film, Paola'nın gülümseyen yüzünün yakın çekimiyle son bulur.[135]

Bu gözle bakılırsa, *La dolce vita* simgesel bir anlatım ya da yedi sayısını temel alan (yani yedi ölümcül günahı, yedi kutsal töreni, yedi erdemi, yedi gün süren yaratılışı ve benzerlerini çağrıştıran) değişmeceli bir öykü olup çıkar. Filmi, sayıların gizemli gücüne dayandırarak açıklamak düşünsel açıdan ilginç olabilir ama bu yaklaşım aslında filmin yapısını yanlış bir temele oturtulmasına yol açar. Toplamda yedi "ana" bölüme ulaşmak için, birkaç önemli sahneyi başka bir şey saymak gerekir (giriş, ara bölüm ve sonuç). Ayrıca filmin Steiner'a ayrılan bölümleri, istenirse üç parçadan oluşan tek bir bölüm olarak düşünülebilir oysa bunlar birkaç farklı sahneyi temsil etmektedir. Eleştirel açıdan yedi sayısının yarattığı bu büyülenme eleştirmenlerin, Fellini'nin anlatımındaki karmaşıklıkla çeşitliliği filmin kaçınmaya çalıştığı yapıya indirgeme çabalarını gösterir. Eleştirmenlerin filmin yapısına ilişkin tepkileri bir açıdan da, figürlü sanatlarda Picasso örneğinden esinlenen Fellini'nin anlatım biçiminin aslında tam bir devrim niteliği taşıdığını vurgulamaktadır, çünkü eleştirmenler, Fellini'nin alışılmamış anlatım biçimini tartışabilmek için bunun daha geleneksel olan yazınsal konulara geri döndürülmesi gerektiğini düşünüyorlardı.

---

[135]Filmi yedi bölüme ayırma düşüncesini ilk ortaya atan John Russell Taylor olmuştur, *Cinema Eye, Cinema Ear* (New York: Hill and Wang, 1964), sayfa 38-44; filmin en önemli iki yorumcusu da yani Kezich (*Fellini*, sayfa 281) ve Costello da (*Fellini's Road*, sayfa 35) aynı görüşü yinelemişlerdir.

165 dakika süren *La dolce vita*, o güne kadar çekilmiş en uzun İtalyan filmlerinden biriydi. Yedi ana bölümün yanı sıra giriş, ara oyun ve sonsöz parçalarının yarattığı o ciddi büyülenme dikkatimizi anlatıdaki dönüm noktalarında toplamasına karşın, bu ne filmdeki sahnelerin kesin sayısını verir ne de konusunu inandırıcı bir biçimde tanımlayabilir. Fellini'nin senaryosu 104 ayrı sahneye bölünmüştür. Filmdeki bölümleri birbiriyle ilintili bir dizi sahne olarak açıklayan şu alışılmış tanımı kullanan ve büyülü yedi sayısının çekiciliğine kapılmayan herhangi bir *La dolce vita* eleştirmeni, çeşitli bölümleri sayıların gizemli gücü temeline oturtmakta da zorlanacaktır.

Fellini'nin *La dolce vita*'da kullandığı anlatım biçimindeki o şaşırtıcı karmaşıklığın yazınsal bir öncülü varsa, bu da bazı eleştirmenlerin öne sürdüğü gibi, Dante'nin *Cehennem*'idir.[136] Bununla birlikte Fellini'nin filmindeki Dante ögeleri sayıların gizemli yapısına dayalı değildir (söz konusu yapı, Dante'nin, ortaçağ şiir sanatının en önemli ögesidir). Tersine, bu destansı şiirin kahramanı Gezgin Dante ve Fellini'nin serüvenci gazetecisi Marcello Rubini arasındaki benzerlikte bulunabilir. Dante'nin öbür dünyadaki gezgini gibi Marcello da bin bir kişinin kaynaştığı yozlaşmış dünyada dolaşır durur (senaryoda bunlardan 120'sinin adı geçmektedir). Birbirini izleyen karşılaşmalar üst üste yığılır ve ancak filmin bitiminde çözüme kavuşacak pekişmiş bir etki yaratır.[137] Birçok eleştirmen, filmde akşamdan gün ağarana kadar yinelenip duran devinimlerde, Fellini'nin ilk filmlerinde de yararlandığı düzenleme ilkesinin geçerli olduğunu düşünür. *La dolce vita*'da bu

[136] *La dolce vita*'ya ilişkin bu yaklaşım için, aslında *8,5* adlı filmi Dante'nin *Araf*'ı açısından ele almak üzere yazılan çözümlemenin giriş bölümüne bak., Barbara K. Lewalsky, "Federico Fellini's *Purgatorio*," *Federico Fellini: Essays in Criticism*, yay., Bondanella, sayfa 113-15'te.

[137] John Welle Marcello'nun karşılaşmalarını Dante'ye özgü "selâmlaşmalar" açısından ele alarak çözümler, "*Fellini's Use of Dante in La Dolce Vita*," *Studies in Medievalism* 2, sayı 3 (1983): 53-65.

tür anlar hep, Marcello'nun törel çöküntü sarmalında baş aşağı yuvarlanırken gerçekleşen karşılaşmalarıyla bağlantılıdır.

La dolce vita'nın özgünlüğü Robert Richardson'ın "estetik uyumsuzluk" adını verdiği durumda yani sürekliliği yadsıyan ve açıklamaları ya da neden-sonuç ilişkisini baskı altına alan, ayrıca "yaşamın ne olmuş olduğu ya da olabileceği ve gerçekte ne olduğu arasındaki bunaltıcı uyumsuzluk duygusunu" yaratmak için iki imgeyi birbiriyle çatıştırmasında yatar.[138] Sonuç olarak filmin, eğer bir ad vermek gerekirse, "mesajı," estetik biçimine kıyasla içeriğinde çok daha az dışa vurulmaktadır. Çeşitli tuhaf ortamlara girip çıktığı, sayılamayacak kadar çok kişiyle karşılaştığı sırada Marcello'nun ayırt edici kişilik özelliği olup çıkan törel çöküntü ve amaçsızlık, yönetmenin coşkun yaratıcılığıyla sert bir biçimde çelişir; bu yaratıcılığı açığa vuransa büyük ölçüde, Fellini'nin geleneksel öykülerle alışılmış "kişi geliştirimi" kavramını bir yana atmasıdır. En önemlisi belki de, Fellini'nin bu filmde kamerasını gittikçe artan bir özgürlükle kullanmasıdır — kamera "hem her yerdedir, hem de hiçbir yerde" ve sürekli izleyiciye yönetmenin yaratıcı enerjisini anımsatmaya yarar.[139] Gerçi film yönetmeninin tanınlaştırılması, Fellini'nin *8,5* adlı filmini ve daha sonraki yıllarda ortaya çıkan film içinde film türünü bekliyordu ama *La dolce vita*, Fellini'nin gelişiminde atacağı bir sonraki dev adımı düşündürmeye başlamıştı bile.

Söylendiğine göre Fellini bu filme önce *2000 Years After Jesus Christ ya da Babylon 2000* adını vermeyi düşünmüştü. Filmde görülen çağdaş toplumun görüntüsü —yani yaşamın yalnızca dış görünüş ya da maskeli balo olarak tanımlanması— Fergene

138"Waste Lands: The Breakdown of Order," *Federico Fellini: Essays in Criticism*, yay., Bondanella, sayfa 111.

139Burke, *Federico Fellini*, sayfa 113'te, *La dolce vita*'daki en önemli özelliğin Fellini'nin kamerasını bağımsız bir biçimde çalıştırması olduğunu savunur.

yakınlarındaki o "çılgın eğlentide" kadın giysilerine bürünmekten hoşlanan bir erkeğin Marcello'ya ettiği şu "Dün gece boyandığım için o kadar hoş görünüyordum...oysa şimdi yapış yapışım," sözleriyle olağanüstü bir biçimde özetlenmiştir.[140] *La dolce vita*'daki çağdaş Roma betimlemesi, kentin o günkü haliyle eski ve soylu geçmişi arasında yapılan olumsuz bir kıyaslamayı düşündürür; bu da Fellini'nin Roma söylencebilimini işleyişinin yalnızca ilk bölümünü oluşturur.[141] Filmin belli başlı imgeleri bize ustalık gerektiren insan ilişkilerine dayalı yaşamı, aydınlar arasındaki anlamsız tartışmaları, boş dinsel törenleri ve kısır sevda ilişkilerini gösterir. Filmdeki baskın görsel imgelerden biri, tepeden tırnağa çağdaş biçimlerde olan çeşitli ışıklardır — bunların arasında anlamsız öykülerin ardında koşan paparazzilerin parlak flaş lambaları; kentteki gösterişli gece kulüplerinin sahne ışıkları; art arda dizilmiş arabaların bitmez tükenmez geçişi sırasında karanlıkta parlayan farları; "mucizenin" televizyon yayını için kurulan ark lambaları vardır. Bu ışıklar aydınlatıcı olmaktan çok körleştiricidir ve filmdeki kahramanların çoğu açısından bu görememe durumu konu olarak bir sorun olup çıkmıştır, çünkü çoğu (özellikle de Marcello'yla Maddalena) gönül gözlerinin kapalı olduğunu somutlaştırmak istercesine güneş gözlüğü takarlar. Filmin neredeyse her bölümünün sonunda yer alan merdivenler, Marcello'nun tepeden aşağı yavaşça yuvarlanışı ve sonunda yozlaşmanın dibini bulacağını haber verir nitelikte olabilir.[142]

---

[140]Federico Fellini, *La Dolce Vita* (New York: Ballantine, 1961) sayfa 268.

[141]Fellini'nin Roma söylencebilimi tarihindeki yerini *Eternal City: Roman Images in the Modern World* adlı kitabımda ele aldım (Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1987).

[142]Costello, *Fellini's Road*, sayfa 40'ta, görsel ışık ve merdiven motiflerini son derece ince bir kavrayışla ele alarak irdelemiştir.

Fellini'nin tanrısal iyilik ya da kurtuluş üçlemesinin merkezinde, ruhsal yoksulluğa duyduğu ilgi yatar. Dolayısıyla *La dolce vita* Fellini filmlerinde alışık olduğumuz konuyu sürdürür. Bununla birlikte yönetmen burada kahramanının değişip dönüşmeyi başaramadığını vurgular ve izleyicilere üçlemenin barındırdığı belirsiz çözümlerin hiçbirini vermez. Bir zamanlar Fellini kahramanlarına acı dolu yaşamlarının anlamsızlığından kaçma yolu olarak sunulan din, burada bir dizi boş imge ve eylemle simgelenir ve hiçbir çözüm getirmez. Başlangıç sahnesinde helikopterle taşınan İsa yontusu, benzerini filmin sonundaki koskoca ölü balıkta (yani gelenceksel İsa simgesinin gülünçlemesinde) bulur. Toplumsal konum simgesi olarak papazların yerini yıldız adaylarının aldığı basın toplantıları dünyasında Hıristiyan söylencesinin artık hiçbir anlamı kalmamıştır; bu olgu Sylvia'nın rahip cüppesi giyerek Saint Peter kilisesine gidişiyle vurgulanır. *Le notti di Cabiria*, her ne kadar Cabiria'nın geleceğe ilişkin umutlarını yeşerten şaşırtıcı bir laik mucizeyle son bulsa da, filmde son derece önemli bir konu olan dinsel mucizelere duyulan susuzluk, *La dolce vita*'da çok daha olumsuz bir biçimde işlenmiştir. Aslında iki küçük çocuğun Meryem Anayı gördüklerini söylediği sahne, özel bir tapınma yeri değil, film çekimi için hazırlanmış bir ortamdır. Yönetmen akşam gösterisini düzenlemekte, oyuncularla figüranlar canlandıracakları rolleri çalışmakta, çocuklarla ve ana babalarıyla sanki ünlü kişilermiş gibi söyleşiler yapılmaktadır. Bütün gösteri sahnesi, çekim alanına yerleştirilen göz kamaştırıcı ark lambalarıyla aydınlatılmıştır. Katolik törenleri her zaman dikkat çekici görkemlilikte olmasına karşın, Fellini'nin filminde bu törel içerikten yoksun bir seyirlik olup çıkmıştır. *La dolce vita*, Fellini'nin kötümser bir biçimde dinin çağdaş yaşama karışması umudu beslemediğini gösterir. Fellini'nin görüşü uyarınca tek olası mucize, *8,5* adlı filmdeki sanatsal yaratıcılık gizeminin ortaya çıkardığıdır; bu yaratım olayının, *La dolce vita*'daki "mucizenin" yayımlandığı ortama çok benzeyen bir yerde geçmesi tasarlanmıştır.

Yaşamın anlamı-arayışının geleneksel yanıtı olan din eğer Marcello'nun ya da arkadaşlarının cinsel serüvenlerine —yani tatlı yaşam tutkunlarının ilgilendiği en önemli konuya— bir çözüm getiremiyorsa, bunun bir amacı da yoktur. Marcello, sinirceli nişanlısı Emma'nın akıl almaz duygusal istekleri ve abartılı anaç ilgisi altında boğulmaktadır. Maddalena gerileyen cinselliğini, ancak rol yaparak açığa vurabilir; cinsel açıdan uyarılıp sıradan bir yosmanın bodrum katındaki evinde Marcello'yla seviştiği zaman da böyle olmuştur. Cinsellik tanrıçası ve film yıldızı olan, hayvansal enerjisiyle Marcello'nun yavan duygusallığını bozguna uğratan Sylvia, Trevi Çeşmesinin havuzuna daldığı ünlü sahnede bir su perisine dönüşür. Çelişkili gibi görünse de, bu sarışın bomba söz konusu sahnede aslında kendiliğinden ve masum olan tenselliğin özünün canlı simgesi olup çıkar ama Marcello da havuzda ona katılınca, suyun akışı gizemli bir biçimde, sanki ruhsal güçsüzlüğünün göstergesi gibi bir anda kesiliverir. Marcello'nun kumsalda karşılaştığı çocuksu ve tertemiz Umbrialı melek Paola, Marcello'nun anlamsız yaşamından kaçış yolu olabileceğini göstermez, tersine adamın yitirdiği masumluğun imgesi olup çıkar. Film Fellini'nin bu tür bir masumluğun aramaya değer tanrısal iyilik olduğuna ilişkin inancını vurgulayarak Paola'yı uzun uzun gösteren yakın çekimle sona erer; ama filmin sonuna doğru Marcello'nun çöküşü, onun ruhsal bir yenilenme olasılığına ilişkin inancını silip süpürür. Paola'nın sözleri okyanus dalgalarının gürültüsünde kaybolup gittiği zaman, Marcello tanrısal iyilik ya da kurtuluş üçlemesindeki öbür kahramanlardan belirgin bir biçimde ayrılmış olur.

Marcello'nun sahici bir yazar olup dedikodu yazılarının, fotoğraflı haberlerin ve ucuz gazeteciliğin cafcaflı dünyasından uzaklaşma çabalarına indirilen son darbe, yol göstericisi Steiner'ın ürkütücü bir biçimde kendi canına kıymasıyla ortaya koyulur. Örnek bir aydın olan Steiner, Sanskritçe yazıları okuyabilmekte ve

caz müziği kadar Bach'ı da anlayabilmektedir. Aydınlarla sürgünlerden oluşmuş çevresi içinde başarılı bir yaşam sürmekte ve iki çocuğuyla eşinin yanında tam anlamıyla mutlu görünmektedir. Bununla birlikte Steiner, insanın başarıya kavuşması için yaşamdan kopması gerektiğine inanmaktadır — bu düşünce, hep sağlıklı mantıksızlıktan yana olan Fellini'ye bütünüyle aykırı düşmektedir. Steiner doğanın seslerini (yani yağmurun, gök gürültüsünün, yelin, ötüşen kuşların) mekanik olarak kaydettikten sonra dinlemekten hoşlanır; anlaşılmaz bir nedenle iki çocuğunu öldürüp sonra da kendi canına kıyması, Marcello'nun bu düzmece peygamberi izleme olasılığını bütünüyle ortadan kaldırır.

La dolce vita, dini, cinselliği ve aydınların kısır arayışlarını, yaşama kesinlikle hiçbir anlam katmayı başaramayan şeyler olarak gözler önüne serer. Marcello yazarlık özentilerini bir yana atar ve çılgın eğlenti bölümünde, kendisine biçilen halkla ilişkiler kurma uzmanı rolünü, yani yalnızca saçma sapan mesajlar yayan kitle iletişim araçlarının yönettiği bir dünyada anlamsız imgelerle boş savsözler üzerinde kalem oynatan biri olduğunu kabullenir. Filmin neredeyse üç saatlik öyküsünün büyük bir bölümü, Fellini'nin tanrısal iyilik ya da kurtuluş üçlemesinde öne sürülen potansiyel duyumunun yadsınmasını ürpertici bir biçimde savunur. Bununla birlikte, kesin sonuçlar sunmaktan hep kaçınan Fellini'nin buradaki son imgesi yani Paola'nın uzaktan çekilen ve perdede olağandan uzun kalan görüntüsü içimizde, bu kupkuru duygusal, cinsel ve düşünsel çıkmazdan zayıf da olsa bir kurtuluş umudu uyandırır.

La dolce vita Fellini'nin uğraş yaşamında bir evrenin sona erdiğini ve yepyeni bir başkasının başladığını gösterir. Eğer *La dolce vita*'dan önceki yedi film yönetmenin, görece gerçekçi bir çevrede yani izleyicilerin içinde yaşadıkları ve görür görmez tanıdıkları —dolayısıyla Fellini'nin daha sonraki filmlerinde yaratacağı evren kadar yapay olmayan— bir dünyada bulup ortaya çıkardığı şiirsel ve içsel anlarla tanımlanıyorsa, o zaman *La dolce*

vita'da izleyicilerin gözleri önüne serilen çağdaş yaşamla törelerin oluşturduğu duvar resmi de, Lumière Kardeşlerin dünyasından ayrılıp Méliès'in görüntü oyunlarıyla dolu evrenine atılan büyük bir adım olarak değerlendirilebilir; çeşitli biçimlerdeki seyirliklerin (yani güzellik yarışmalarının, sirklerin, basın toplantılarının, maskeli baloların, sinemanın, danslı gösteri salonlarının) gösterildiği bu evrense, sonunda olağanüstü gösterilere dayalı olan ve gerçekliğin yerine düşleri, anıları, düş gücünü geçiren sinemaya boyun eğer.[143]

La dolce vita konusunda şimdiye kadar yazılmış en özgün çözümlemelerden biri olan "Fellini'nin Katolik Usdışıcılığı" başlıklı yazısında Pier Paolo Pasolini, *La dolce vita*'nın Avrupa'daki çöküşü gösteren en büyük yapımlardan biri olduğunu savunur. Fellini'nin akılcılıkla diyalektiği yadsıması Pasolini'nin Marksçı görüşlerine bütünüyle aykırıdır; ayrıca Pasolini Fellini'nin kucak açtığı Katolik görüşleri de yani yaşama tanrısal iyilikle düzenlenmiş "günahla masumluk arasındaki akıldışı ilişki" olarak bakmasını da kabul edememiştir. Bununla birlikte Pasolini çelişkili bir biçimde filmin "Katolikliğin son yıllardaki en yüce en katışıksız ürünü olduğunu" bildirmiştir:

> Anlattığı Roma'ya bir bakın. Bundan daha çorak bir dünya düşlenemez. Yaşamı silip süpüren, acı çektiren bir çoraklık bu. Başkentin utanç verici bir kesitindeki aşağılık insanlar ırmağının gözlerimizin önünden akıp gittiğini görüyoruz. Bu kişilerin hepsi alaycı, alçak, bencil, şımarık, kendini bilmez, korkak, aşağılık, ürkek, budala, zavallının zavallısı, *qualunquisti* (duygusuz, kayıtsız) insanlar... Kendi yolunda tertemiz esen, yaşam getiren yeli ansızın çıkan bir fırtınaya çeviriyorlar. Tertemiz ve yaşam dolu bir biçimde ortaya

[143]Bak., Barthélemy Amengual, "Fin d'itinéraire du 'côté de chez Lumière' au 'côte de Meliès,'" "*Études cinématographiques* 127-30 (1981): 81-111. Amengual'in yazısı, *La dolce vita*'dan sonra Fellini'nin uğraş yaşamındaki ilk yapıtları bütünüyle aşıp geçtiğine ilişkin kuramı son derece açık seçik bir biçimde ortaya koymaktadır.

> çıkmayan tek bir kişi bile yok ve bunlar her zaman, neredeyse kutsal denebilecek bir enerjiyle sunuluyorlar... Sırtlarında ölüm ve duyarsızlık yükü taşısalar da, bu kişilerin hepsi yaşamda kalmayı becerme enerjisiyle dolu. Şimdiye kadar tüm kahramanlarının yaşama sevinciyle dolu olduğu bir başka film daha hiç görmedim.[144]

Pasolini Fellini'yi öbür yönetmenlerden ayıran niteliğin "bitmez tükenmez sevme yetisi" olduğunu söylerken onu yerli yerinde bir tanımla anlatmıştır.[145] Ele alınan konunun çürümüş yapısı için gerekli görünen şu öfkeli törel düzeltimci tutumunu takınan Pasolini'nin bu bireysel karşı çıkışı, Fellini'nin düşsel çağdaş toplumu yeniden yarattığını kabul etmesini ve bunu şaşırtıcı bir yansızlıkla sunmasını sağlamıştı. Fellini'nin "bir yargıçtan çok bir suç ortağının gözüyle görülen bir dava"[146] olarak ele alıp işlediği çağdaş yaşam betimlemesi içinde, olağanüstü büyük bir güldürme yetisine sahip olan yani yaşamına ve yapıtlarına ilişkin bütün acıklı yaklaşımları dışlayan üstünyetenekli bir yaratıcının görkemli bakış açısını barındırır.

---

[144]Pasolini, "The Catholic Irrationalism of Fellini," sayfa 70-71.
[145]Agy., sayfa 71.
[146]Budgen, *Fellini*, sayfa 99'daki aktarma.

4. BÖLÜM

DÜŞLER VE FİLM İÇİNDE FİLM

LE TENTAZIONI DEL DOTTOR ANTONIO, *8,5*, BLOCK-NOTES DI UN REGISTA, I CLOWNS, ROMA, E LA NAVE VA, GINGER E FRED, INTERVISTA

Bunun bir güldürü filmi olduğunu unutma.[1]

Eh işte, benim filmlerimde her şey olur...tamam mı? Ne varsa doldururum içine... Aslında söyleyecek hiçbir şeyim yoktur. Ama gene de söylemek isterim.[2]

Bir filmden öbürüne ardımdan ayrılmayan, sürekli beni kovalayan bütün bu kişilerden çok hoşlanıyorum. Biliyorum, hepsinde biraz delilik var. Bensiz yapamayacaklarını söylüyorlar ama asıl ben onlarsız yapamam. İnsanlara özgü nitelikleri çok zengin, gülünç, kimi zamansa dokunaklı.[3]

Bu küçük filmi bir düşle, hani insanın kendini uçarken gördüğü şu klasik düşle başlatmayı düşünmüştüm... Derken düşte kendimi

---

[1] *8,5* adlı filmin çekimi sırasında Fellini'nin kameraya iliştirdiği not. Federico Fellini, *Un regista a Cinecittà* (Milano: Mondadori, 1988), sayfa 50

[2] Fellini, "*8,5*:" *Federico Fellini, Director*, yay., Charles Affron (New Brunswick, N.J.: Rutgers University Press, 1987), sayfa 130, 132 (çekim 460, 469). *8,5*'a ilişkin bundan sonraki göndermeler bu ayrımlama senaryosundan olacak ve sayfa numarasıyla değil çekim numarasıyla gösterilecektir.

[3] Fellini'nin *Block-notes di un regista*'nın sonunda işitilen arka sesi. Joseph McBride tarafından çoğaltılan ses kuşağının Amerikan baskısından aktarma, "The Director as Superstar," *Federico Fellini: Essays in Criticism* yay., Bondanella, sayfa 160.

karanlık ve sıkıntılı ama aynı zamanda alışık olduğum bir ortamda buluyordum...Yavaşça kıpırdıyordum . koyu karanlıktı... ellerimle sonu gelmeyen bir duvara dokunuyordum. Öbür filmlerde buna benzer düşlerde, uçup kurtulurdum, oysa şimdi kim bilir, belki daha yaşlı ve şişman olduğum için yerden bin bir güçlükle kalkmaya çalışıyordum.... Sonunda kalkmayı başarıyor ve kendimi çok yükseklerde buluyordum; bulut öbeklerinin arasından gördüğüm manzara aşağıda kalmıştı, neresiydi orası? Üniversite yerleşkesi, hastane miydi... acaba? Bir tutukevine, bir atom bombası sığınağına da benziyordu...Sonunda tanıyıvermiştim, Cinecittà'ydı burası.[4]

LA DOLCE VİTA'dan sonra Fellini sineması günlük gerçekliğin benzetime dayalı anlatımına duyduğu ilgiyi yitirmiş ve içe dönüp yönetmenin kişisel düşlem dünyasını dışa vurmaya başlamıştı. Fellini bu tür düşsel anlatıları sık sık film içinde film çerçevesine oturtmuştur. 1960'larda özdüşünümsel sinemaya yönelen Fellini, edebiyat ve film tarihçilerinin çağdaş mimarlık, düşsel ve sinemada kilit öge olarak son on yılda bütünüyle irdelemeye başladığı kültürel eğilimi gene herkesten önce görmüştü.[5] Fellini sinemasında *La dolce*

[4]Fellini'nin Intervista'nın başında duyulan arka sesi. Federico Fellini, *Block-notes di un regista* (Milano: Longanesi, 1988), sayfa 78, 79-80.

[5]Sinema anlatımı ve film içinde film tartışmaları konusunda bulduğum en yararlı incelemeler aşağıdakilerdir: Robert Stam, *Reflexivity in Film and Literature: From Don Quixote to Jean-Luc Godard* (Ann Arbor, Mich.: UMI Research Press, 1985); William Skska , "Metacinema: A Modern Necessity," *Literature/Film Quarterly* 7, sayı 4 (1979): 285-89; Edward Branigan, *Point of View in the Cinema: A Theory of Narration and Subjectivity in Classical Film* (Madison: University of Wisconsin Press, 1985). Çağcıl yazın eleştirileri son on yıldır film içinde film konusuna dikkatle eğilmiş ve özellikle bu türü ele alan çeşitli yazınsal incelemeler sinemadaki koşut gelişimlere ışık tutmuştur. Bak., Linda Hutcheon, Narcissistic Narrative: *The Metafictional Paradox* (New York: Methuen, 1984) ve aynı yazarın daha sonraki yapıtı *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction* (New York: Routledge, 1988); Patricia Waugh, Metafiction: *The Theory and Practice of Self Conscious Fic-*

vita'dan sonra gerçekleşen beklenmedik kırılmanın bağımsız köklerinin yönetmenin sanatsal evriminde yatmasına ve filizlerinin ilk filmlerinde bile görülmesine karşın, Fellini'nin uğraş yaşamının bu can alıcı noktasında anlatım uygulayımını değiştirmesinde, Carl Gustav Jung'un düşünceleriyle tanışmasının büyük payı olduğu da göz ardı edilmemelidir. Fellini'yi Jung'un düşünceleriyle tanıştıran kişi, Ernest Bernhard adlı, Roma'da Fellini'nin Via Margutta'daki evinin yakınlarında, Via Gregoriana'da yaşayan bir Jung çözümcüsü olmuştur. Bernhard'ın telefon numarasını bir yönetmen arkadaşından (Vittorio De Seta) alan Fellini, kendisiyle *La dolce vita*'nın çekimi sırasında iletişim kurmuştu; Bernhard yönetmene ciddi anlamda bir ruh çözümlemesi uygulamamakla birlikte, onu Jung'un yazılarını okumaya ve kendi düşleriyle etkin düşlem yaşamını tartışmaya yönlendirmişti.[6] Fellini Jung'un yazılarını yalnızca büyük bir dikkatle okumakla kalmamış aynı zamanda 1965'te Jung'un Zürih'teki evine de gitmişti. 1972'de Fellini Jung'un kendisi için ne anlama geldiğini şöyle anlatmıştır:

> Yabancısı olduğumuz kırların görüntüsü gibiydi, yaşama yepyeni bir gözle bakmanın yolunu bulmaya benziyordu; yaşantılarından daha yürekli, daha engin bir biçimde yararlanma, yeniden güç kazanma, korkuların, bilinçsizliğin, sağaltımı ertelenmiş yaraların yani her şeyin altından kalkma fırsatıydı bu sanki. Jung'da en hayran olduğum şey, onun bilimle büyü, akılla düşlem arasında bir buluşma noktası bulmuş oluşuydu. Mantık tarafından özümseneceğini bilme rahatlığı içinde, kendimizi gizemin ayartıcılığına bırakarak bizi yaşamın içine sokuyordu.[7]

---

tion (New York: Methuen, 1984); Lucente, *Beautiful Fables*; Karthryn Hume, *Fantasy and Mimesis: Responses to Reality in Western Literature* (New York: Methuen, 1984).

[6]Fellini'nin Bernhard'la kurduğu ilişki için bak., Kezich, *Fellini*, sayfa 302-7; ya da Alberto Carotenuto, *Jung e la cultura italiana* (Roma: Astolabio, 1977).

[7]Fellini, *Fellini on Fellini*, sayfa 147.

Fellini her zaman "imgelemle gerçekliği birbirinden ayıran bir çizgi olmadığını"[8] düşünmüştür; Jung da onun çocukluğundan beri görüp yaşadığı ve yetişkin hamlığının çocuklara özgü belirimi saydığı düşlerle düşlemlerinin, olağanüstü anlamlarla yüklü yaratıcılık dünyasına giriş aracı olduğuna inanmasını sağlamıştı; bu, Jung'un "ortak bilinçdışı" adını verdiği tüm insanların sahip olduğu bir durumdu. Dolayısıyla, Fellini izleyicileriyle bilinçaltı düzlemde, gerçekliği değil simgesel bir dünyayı anlatan filmler aracılığıyla iletişim kurabilirdi. Fellini'nin Jung'la karşılaşması onu, sinemasının önünde çok daha geniş sezgisel yaratıcılık olanaklarının açılacağına inandırmıştı: "Her zaman çok büyük bir eksikliğim olduğunu düşünmüşümdür: yani herhangi bir konuda genel düşüncelerim yoktur. Sevdiklerimi, beğendiklerimi, arzularımı tür ya da nitel bölümler açısından düzenleme becerisi hep beni aşmıştır. Bununla birlikte Jung'u okuyunca özgürleşmiş ve biraz önce değindiğim eksikliğin bende yarattığı aşağılık ve suçluluk duygusundan kurtulmuştum."[9]

Fellini Jung'un yarıştığı Freud'un sahip olduğu zihinsel gücün de ayrımındaydı ama Freud'un ciddiliği ve bilinçaltına kuramcı yaklaşımı, Fellini tatsız, babalara özgü bir buyurganlık içinde ve biraz da korkutucu buluyordu oysa Jung'un ruhsal yaşamdaki simgelerin kültürel ve şiirsel yönlerinden büyülenmesi kendisine daha hoşgörülü, daha anlamlı geliyordu: "Freud kuramlarıyla bizi düşündürür; öte yandan Jung, düş kurmamıza, düşlememize ve yaradılışımızın dolambaçlı, karanlık yollarında ilerlememize, bunun sakınımlı, koruyucu varlığını algılamamıza olanak verir."[10] Fellini'nin, kendi bilinçdışını bulgulamak için yol gösterici olarak Jung'u Freud'a yeğ tutmasının kilit ögesi, kendi sanatsal yaratıcılığında son derece önemli bir etken olan imgelerin simgesel

[8]Agy., sayfa 152.
[9]Fellini, *Comments on Film*, sayfa 164.
[10]Agy., sayfa 167.

işlevi konusunda ikisinin birbirlerinden çok farklı olan söylemleriydi. Fellini'nin görüşü uyarınca, Freud'un simgesel imgelere yaklaşımı indirgemeciydi. Freud'un simgesi "ortadan kaldırılması gereken başka bir şeyin yerine koyulabiliyor, dolayısıyla dile getirilmektense unutulması daha iyi oluyordu;" bu "dile getirilmesi yasaklanmış bir şeyi saklama yöntemiydi," oysa Jung tersine simgeyi sezgileri dile getirme ve "anlatılması olanaksızı belli belirsiz de olsa anlatma yöntemi" olarak görüyordu.[11] Fellini'nin kanısı uyarınca, üretken düş dünyasının Freud'un bakış açısıyla irdelenmesi, yönetmene "sağaltım" uygulanmasını gerektirirdi çünkü Freud'un geliştirdiği ruh çözümlemesi, Fellini'nin düşleriyle düşlemlerini ruhsal baskılamanın kanıtı olarak yorumluyordu; oysa Jung'un yaklaşımı yani simgeye insanlığın ortak bilinçdışının ilkörnek imgesi gözüyle bakması, Fellini'nin akıl ya da düşünce düzleminden çok duygusal düzlemdeki sanatsal anlatıma uygun olan imgelerin yaratıcısı olarak ayrıcalıklı işleve sahip olduğunu düşündürüyordu. Jung'un en tanınmış yorumcusunun dediği gibi" Jung'un görüşü uyarınca düşler, öz denetimli tinsel dizgenin doğal tepkisidir ve aslında yalnızca geçmişteki eski bunalımları değil, ileriye yönelik daha üst düzeyde, sağlık olasılığını gösterir."[12] Ayrıca Fellini kişisel yaşamında, Jung'un "On Synchronicity" başlıklı yazısında son derece ciddi bir biçimde ele alıp irdelediği türden, birtakım tuhaf, açıklanması olanaksız rastlantıların yer aldığını hep söylemiştir.[13] Jung'un bu tür ruhsal görüngelere bi-

[11]Agy.

[12]Joseph Campbell, "Editor's Introduction" *The Portable Jung* adlı kitapta (New York: Penguin, 1976) sayfa xxii.

[13]Jung'un yazısı için bak., *The Portable Jung*, sayfa 505-18. Fellini, Comments on Film, sayfa 11-14 ve 168-70'de Fellini yaşamında verdiği birkaç önemli kararın bu tür eşzamanlı yaşantılardan kaynaklandığını ve bunların arasında *E la nave va* adlı filmi için seçtiği oyuncuyla *Il viaggio di G. Mastorna* adlı film tasarısından vazgeçme kararının da bulunduğunu söy-

limsel yaklaşımı, Fellini'yi kendi eşzamanlı deneyimlerinin ruhsal ve maddi dünyaları arasında yer alan ilişkiyi araştırmaya özendirmiş, bunların da onu akılla mantık kısıtlamalarının ötesine taşıyıp düş gücüyle yaratılan bir evrene götüreceğine inandırmıştır.

Kısacası Jung Fellini'ye yalnızca bir felsefe ya da bilinçdışını deneysel bulgularla saptayan bir ruhbilim dizgesi vermekle kalmamış aynı zamanda yönetmenin kendi özel düşlem ve düş gücü kaynaklarına duyduğu şu başlangıçtaki isteksiz inancı arttırması için gerekli olan zihinsel gerekçeleri de kazandırmıştır. Fellini'nin düş gücü yedi, sekiz yaşlarında bir çocukken bile sıra dışıydı. Yatağının dört köşesine, Rimini'deki dört sinemanın (Fulgor, Opera nazionale balilla, Savoia, Sultano) adını vermişti; küçük Fellini her gece yatağında tuhaf görsel deneyimler yaşıyordu. Kapar kapamaz gözlerinin önünden düş gibi görüntüler "ışıklı noktalardan oluşan gökadalar, küreler, parıldayan daireler, yıldızlar, alevler, renkli camlar, önce kıpırtısız duran ama sonra göz kamaştırıcı bir sarmalda fırıl fırıl dönerken her şeyi içine alan büyük bir burgaç gibi gece karanlığında kıvılcımlar saçarak devinmeye başlayan uçsuz bucaksız evren" geçiyordu.[14] Bu deneyimler gittikçe azalmış ve yerini Fellini'nin deyimiyle "çok daha somut olan" ve büyük olasılıkla cinselliğin öne çıktığı ergenlik düşleri almıştı.[15] Yetişkin bir sanatçı olarak, Fellini ergenlikten sonra yoksun kaldığı günlük gerçekliğin dışındaki bu dünyaya kolayca adım atmanın yolunu yeniden bulmak yani "bu düş görme yeteneğini bilinç düzeyinde yeniden ele geçirmek" zorunda olduğunu düşünmeye başlamıştı.[16]

lemiştir. Kezich'in yazdığı Fellini'nin yaşamöyküsünde de yönetmenin yaşadığı eşzamanlı rastlantılardan söz edilir, hâttâ çözümlemeci Bernhard'ın 1965'teki ölümünü önceden haber verdiği anlatılır (*Fellini*, sayfa 304).

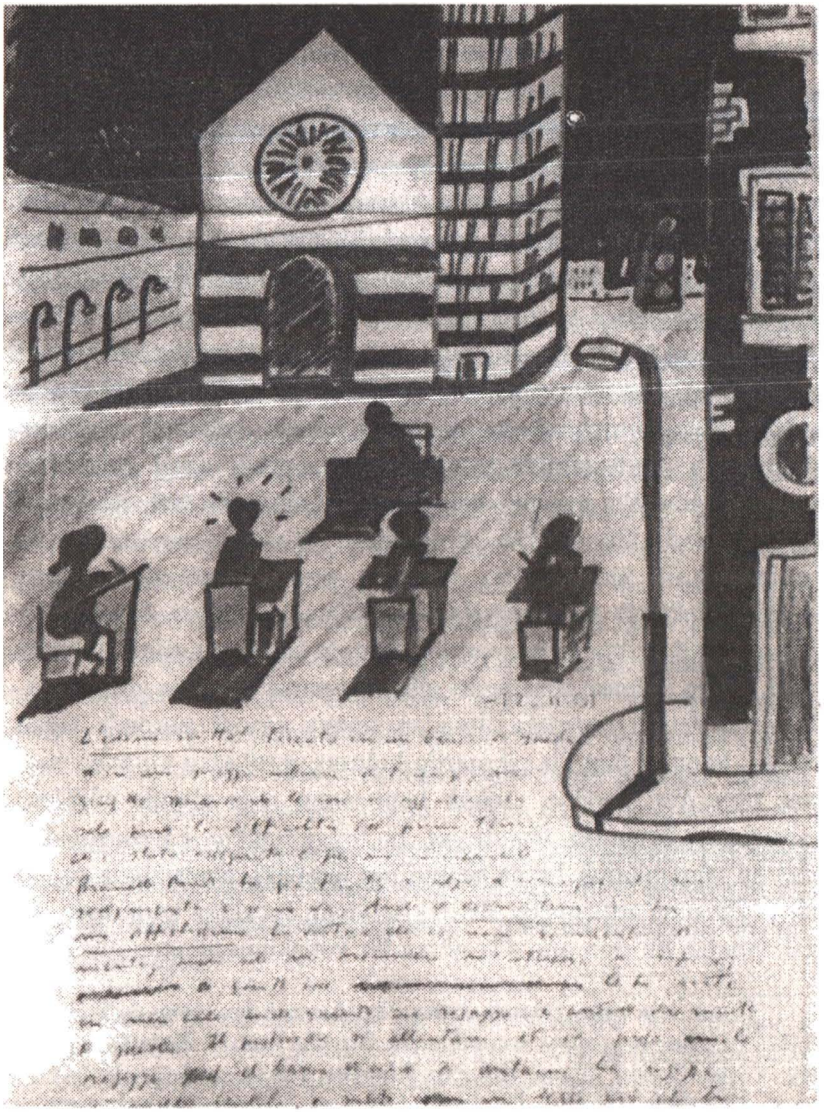
[14]Fellini, *Fare un film*, sayfa 87.

[15]Agy., sayfa 88.

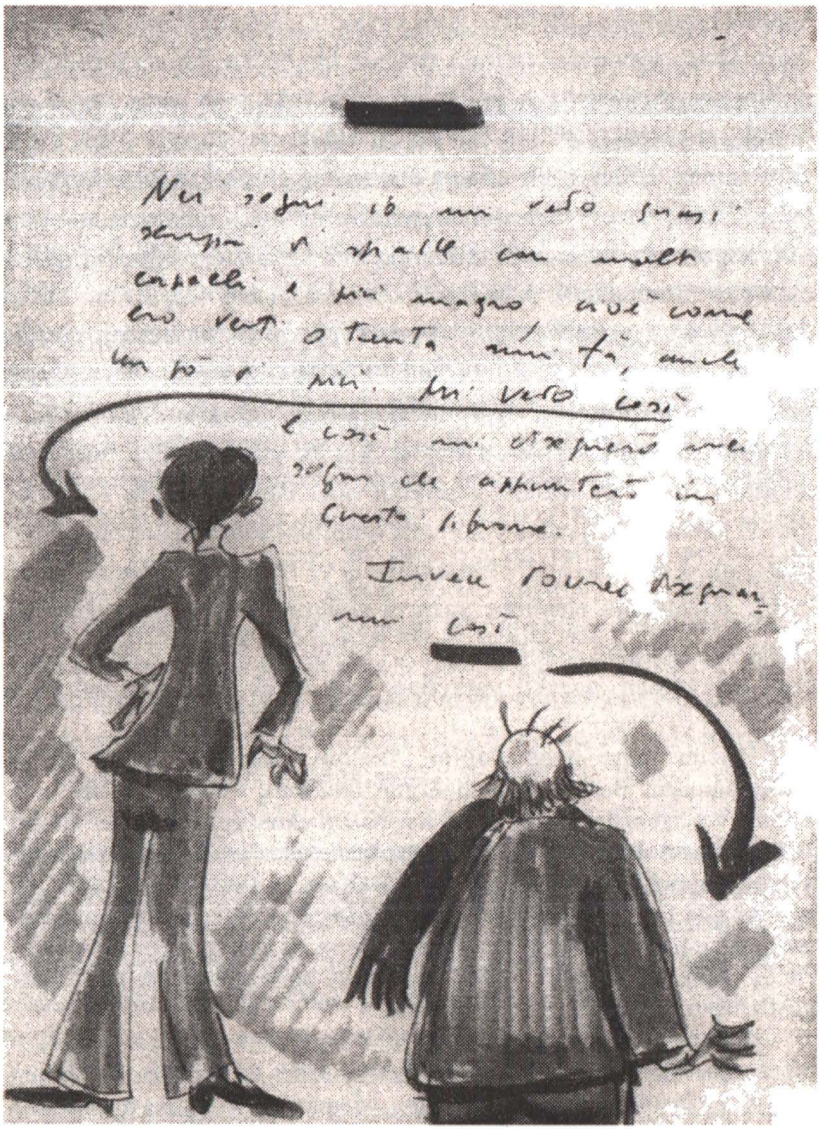
[16]Agy.

Jung Fellini'nin yetişkinlik düşleriyle yüzleşmesini sağlamış, böylece çocukluğundan kalma "düş görme yeteneğinin" üstesinden gelmesine yardım etmişti. Bernhard'la karşılaşmasının ilk sonucu Fellini'nin 1960'ların sonunda gördüğü düşleri, bu güne kadar yalnızca birkaç sayfası yayımlanan, bir defterde toplamaya başlaması olmuştu.[17] Jung'u okuyup yapıtlarını Bernhard'la tartışan Fellini, tarih sırasına göre gördüğü düşleri büyük defterlere çizerek kâğıda dökmeye ve bunların ne anlama gelebileceğine ilişkin yorumlarını yazmaya başlamıştı. Bu çizimler Fellini'nin filmleri için hazırlık aşamasında çizdiği karikatürlerin kendine özgü görsel biçemini taşımaktadır. Söz konusu defterlerdeki çizimlerin çoğu, konuşmaların balonlar içinde verildiği ve halk yayınlarına özgü parlak renklerin kullanıldığı çizgi romanları andırmaktadır. Bu çizilmiş düşlerin en eskilerinden biri, 12 Kasım 1961 tarihlidir. Giorgio De Chirico'nun doğaüstü resimlerini ya da Fellini'nin ilk filmlerindeki alanların gece görüntüsünü andıran Floransa'daki bir alanda Fellini'nin gölge görüntüsü, ürkmüş bir öğrenci biçiminde çizilmiş, içindeki kaygıysa, baskı altında kalmış çizgi roman kahramanlarınınki gibi ter damlacıklarıyla görselleştirilmiştir. Yeterli hazırlığı olmadan sınava girmek zorunda kalan Fellini, kendini tam bir çıkmazda bulmuş, korkudan eli ayağı tutmaz olmuştur. Tersine, (sokak lambasının ışığı altında görülen) yardımcısı Brunello Rondi'yse hiçbir güçlükle karşılaşmadan ödevini tamamlamış, bu da Fellini'nin içindeki rahatsızlıkla suçluluk duygusunu arttırmıştır. Bu düş herkesin çocukluk anılarında yer alan sıradan bir durumu, düş gören bir yetişkinin yaratıcı gücü ko-

[17]Örnek için bak., Ornella Volta, "Le journal des réves de Federico Fellini (dessins et propros recueillis par Ornella Volta)," *Federico Fellini*, yay., Gilles Ciment (Paris: Éditions Rivages, 1988), sayfa 14-21 [siyah-beyaz çizimlerle birlikte]; De Santi, *I disegni di Fellini*'de birkaç renkli çizim bulunmaktadır (çizim 292-93, 296); özellikle Federico Fellini, "Fellini onericon," yay., Lietta Tornabuoni, *Dolce vita* 1, sayı 3 (1987): 29-44 [çeşitli renkli çizimler] yer almaktadır.



19: Fellini'nin düş defteri: 12 Kasım 1961'de Fellini'yi Floransa' da De Chirico'nunkine benzer bir alanda sınava girerken gösteren düş resmi.



20: Fellini'nin düş defteri: Fellini düşünde kendisini (zayıf ve fırça gibi saçlı) ve (kelleşip şişmanlamış) görüyor.

nusunda duyduğu çok daha ciddi kuşkuları iletmek için kullanmaktadır. Daha sonraları çizilmiş tarihsiz bir başka düş resmindeyse, Fellini'nin düşlerinde kendini yakışıklı (gür saçlı genç bir adam olarak, arkadan) gördüğü haliyle, ilerideki yaşamında daha yaşlı, daha tıknaz, kelleşen bir adama dönüşmüş görüntüsü kıyaslanmaktadır.[18] Bu çizim Fellini'nin düşlerinin salt dilek doyurma anlatımı olmadığını aynı zamanda ciddi bir öz eleştiri içerdiğini vurgulamaktadır. Bundan çok daha ilginç olan Aralık 1974 tarihli bir başka düş çizimiyse genç Fellini'yi Papa IV. Paul'le bir balona binmiş uçarken gösterir. Papa parmağıyla "Oh" diye bağıran iri yapılı bir kadını göstermektedir; kadının kopardığı çığlıktan gökyüzünde ikisinin çevresini sarıveren beyaz, köpük gibi bulutlar beliriverrmiştir. Yıllar önce Milano kardinali olan Papa Montini, *La dolce vita*'yı savunan Milanolu Cizvitleri topluluklarını dağıtıp önderlerini Bangkok'a yollayarak cezalandırmış ve Fellini'nin filmini olumlu bir yaklaşımla eleştiren yazarın sinema konusunda yazmasını yirmi beş yıllığına yasaklamıştı![19] Fellini'nin görüşü uyarınca, IV. Paul her zaman ataerkil yetkeden, katı ahlâk yargılarından yana

[18]Çizim daha önce Fellini, "Fellini oniricon," sayfa 30'da yayımlanmıştır. Ben bu resmin özgün baskısını, Fellini'nin Lily kitaplığına verdiği taslaklardan birini incelerken elime geçen Fellini'nin düş defterlerinden aldım: "Prova d'orchestra: chiaccherata sul filmettoche avrei in animo di fare," Fellini Taslak 5 (Kutu 1). Besbelli Fellini bu çizimi taslağın içine yanlışlıkla koymuştur. Söz konusu taslakta film sogettosunun değişik bir biçimi yer almaktadır ve bu Fellini, *Prova d'orchestra*'da (Milano: Garzanti, 1980) yayınlanan biçimden küçük farklılıklar göstermektedir.

[19]Fellini, "Fellini oniricon," sayfa 31'de, Fellini'nin o zamanlar Kardinal olan Montini'yle ilişkisi irdelenmektedir. Bu yapıtta, Fellini'nin Cizvit dostlarına yardım etmek için, Montini'yle buluşmasından ama başarısızlığa uğramasından kaynaklanan daha eski 15 Nisan 1961 tarihli bir çizim yer almaktadır. Yazıda ayrıca Fellini'nin düşüne ilişkin açıklamaları vardır.

olmuş ve iletişim kurmaktan kaçınmıştır. Bununla birlikte söz konusu düşte, Fellini papanın varlığında olumlu bir anlam da bulmaktadır çünkü Montini'nin, iri yapılı kadının "bulut üreticisi ve dağıtıcısını" temsil ettiğine ilişkin uyarısı kadındaki karşıtlar birliğini vurgulamaktadır: yani bu kadın yönetmenin gerçeklikle bağlantı kurmasını hem kolaylaştırmakta hem de engellemektedir. Fellini kadının, yıllar önce babasının savaşta uğradığı zararlar için açtığı davaya bakmak üzere tuttuğu avukat olduğunu söylemiştir; kadına ilişkin anımsadığı tek şeyse kadından fazlasıyla etkilendiği ve neredeyse düşüp bayılacak gibi oluşudur.[20]

Fellini'nin düş defterlerine ilişkin kesin bir değerlendirmede bulunmak zordur çünkü çizdiği imgelerin büyük bir çoğunluğu hiç yayımlanmamıştır. Bununla birlikte inceleme olanağı bulduğum birkaç düzine imgeden anlaşıldığı kadarıyla bunlar ruh çözümlemesiyle açığa çıkartılan bir dizi olağan bilinçdışı perspektifi yansıtmaktadır. Çizimler görsel açıdan şaşırtıcı ve karmaşıktır; ayrıca bunlarda yalnızca beklendiği gibi alışılmış cinsel düşlemler değil aynı zamanda bunalımlarla yetersizlik duyguları ve bütün sanatçıların korkusu olan sanatsal açıdan tıkanıklığa uğrama sorunları ele alınmıştır. Gerçi Fellini'nin büyük bir özenle saklanan ruhsal yaşamına ilişkin tutanaklarda yer alan bu türden yüzlerce imgenin tepeden tırnağa incelenmesi, belki onun düşleriyle, filmlerindeki belirli birtakım sahneler ya da bölümler arasındaki birçok özgül ilişkiyi açığa çıkartabilir ama gene de düş defterlerinden alınıp yayımlanmış çizimlerin çoğu, Fellini'nin yapıtlarındaki özgül imgelerin dolaysız kaynağı olarak tanımlanamaz. Ne olursa olsun, Fellini'nin Bernhard'la karşılaşması, Jung'un yapıtlarını büyük bir merakla okuması ve bunun sonucunda düş defterlerinin ortaya çıkması, *La dolce vita*'nın ardından Fellini'nin, öykü akışında düşlemle gerçeklik arasındaki etkileşimi daha rahat yaratmak için neden sıradan ilişkilerden, tutarlı bağlantılardan sık sık

[20] Agy., sayfa 38.



21: Fellini'nin düş defteri: "büyük bulut üreticisi ve dağıtıcısının" önünde, sıcak hava balonunda görülen Fellini ve Papa VI. Paul.

ayrıldığını ve düş durumuna özgü simgesel imgelerin etkileyici gizilgücüne gittikçe artan bir özgüvenle bağlandığını büyük ölçüde açıklamaktadır.

Fellini'nin düş saplantısını yansıtan filmlerinin ilki, yani *Le tentazioni del dottor Antonio*, İtalyan toplumunun çeşitli kesimlerinden ve *La dolce vita*'nın açık saçık olduğunu, aşağılayıcı bir nitelik taşıdığını öne sürerek filme karşı çıkan Kiliseden gelen sert ahlâk saldırılarına verilmiş bir karşılıktır.[21] Visconti'nin, Monicelli'nin ve De Sica'nın da katkıda bulunduğu *Boccaccio '70* adlı bölümlerden oluşan filmin bir parçası olarak çekilen bu ilginç film, Fellini ölçütleri içinde önemli bir yeri olmamakla birlikte, yönetmene renkli fotoğraf kullanan yeni sinema biçemini deneme olanağı vermiştir; bu da Fellini'nin sürekli yeni anlatım biçimleri bulma çabasını, düşlere ve ruh çözümlemesine duyduğu kişisel ilgiyle birleştirmiştir.[22] Fellini *Le tentazioni del dottor Antonio*'da, süt reklamı yapan ve üzerinde Anita Ekberg'in cinsel çağrışımlara yol açan koskoca görüntüsünün yer aldığı bir afişin Doktor Antonio Mazzuolo (Peppino De Filippo) adlı tutucu ve bağnaz bir adam üzerinde bıraktığı zararlı etkileri gözler önüne serer. Hıristiyan

[21] *Le tentazioni del dottor Antonio*'nun yayınlanmış senaryoları dikkatli bir biçimde ele alınmalıdır çünkü filmin bitmiş biçimindeki değişiklikler bunlarda yer almamaktadır. Bak., *Federico Fellini, "8,5"* di Federico Fellini, yay., Camilla Cederna (Bologna: Cappelli, 1965), sayfa 165-66 (soggetto) ve sayfa 169-90 (sceneggiatura); İngilizcede, Fellini *Three Screenplays*, sayfa 253-88 (salt senaryo).

[22] *Le tentazioni*'nin çeşitli eleştirel çözümlemeleri, bu filmin işlevini, Fellini'nin ilk betimsel yapıtlarından, son derece öznel olan daha sonraki anlatım üslubuna geçiş olarak değerlendirmektedir.Bak., Rondi, *Il cinema di Fellini*, sayfa 298-300; Rondi filmi birkaç açıdan kusurlu bulur ama Fellini'nin gelişiminde bunun son derece önemli bir kilit noktası olduğunu da vurgular; Barthelemy Amengual, "Une mitologie fertile: *Mamma Puttana*," *Federico Fellini*, yay., Ciment, adlı kitapta *Le tentazioni*'yi Fellini sinemasında bir dönüm noktası olarak görür; Burke, *Federico Fellini*, sayfa 114-25.

geleneğinde Saint Anthony cinsel görüntülerle kışkırtmalara kapılmayan bir keşiş olarak ün salmıştır — Fellini için Anthony, kendi kişiliğinden uzaklaştırmaya çabaladığı, *La dolce vita*'ya yönelik sert ahlâk saldırılarındaysa sözlü olarak dışa vurulan Katolik baskısının kusursuz örneğiydi. Bununla birlikte Hıristiyan adaşının tersine, Fellini'nin düş kuran Antonio'su, afişi görene kadar özenle baskı altında tuttuğu cinsel dürtülerini başıboş bırakarak orta sınıf saygınlığını bütünüyle yitirir. Kaskatı ahlâk anlayışıyla bilinçaltı arzuları arasında ortaya çıkan çatışkının sonucuysa delirmek olur. Filmde Eros ya da Cupid'i simgeleyen alışılmamış bir anlatıcı vardır; anlatıcının çocuk gibi çıkan sesi, Antonio'nun cinsel arzularıyla ruhsal savaşımını alaycı bir dille yorumlar ve insanları daha fazla süt içmeye çağıran afişin yanında cinsel çağrışımlarla dolu tanıtım şarkısını söyler.[23]

Görece epey yalın olan bu öykü, Fellini'nin sınırsız bir özgürlük içinde Antonio'nun bastırılmış cinsel arzularıyla afişteki Anita Ekberg'in dolgun bedeniyle simgelenen Eros'un hiçbir kısıtlamaya uğramamış görüntüsü arasındaki çatışkıyı gözler önüne sermesini sağlar. Filmin açık seçik konusu arzular ve bunların bastırılmasıdır ama izleyicilerin dolaylı arzularını yansıtan ruhsal bir perde ya da ayna olarak sinemanın işlevi bundan çok daha ilginç olan ikinci bir konuyu yürürlüğe sokar. Duyuru tahtasındaki afiş bilinçli olarak, Fellini'nin kendi filminin gösterildiği Sinemaskop perde biçiminde oluşturulmuştur.[24] Fellini sinemanın bir ayna gibi izleyicilerin cinsel arzularını yansıtma işlevine ilişkin bu üstü kapalı geliştirimini, bir Alman toplu çalışma öğrencisinin afişi asan kurulum görevlile-

[23]"Bevete piùlatte, il latte fa bene, il latte conviene ad ogni età" ("Daha çok süt için, süt size iyi gelir, süt her yaşa uygundur"). Senaryonun İtalyancasında da İngilizcesinde de tanıtım şarkısının bütün olarak bulunmamaktadır.

[24]Fellini'nin bu filmiyle, film içinde film yaratma niyetini ele alan tartışma için bak., Burke, *Federico Fellini*, sayfa 114-25.

rine sorduğu soruya verdiği karşılıkla vurgulamıştır: "Sinema?" Öğrenci şu belirsiz "Hayır, süt," yanıtını almıştır.[25] Afiş tahtasının kendi "ses kuşağını" yayımlayacak bir kurulum dizgesiyle ve reklam şarkısını çevreye duyuran ses yükselticilerle donatılması, afiş tahtasıyla sinema perdesi arasındaki bağlantıyı daha da ileriye taşır. Anita Ekberg afiş tahtasından inip devinmeye başlayınca ortaya tam anlamıyla bir "sinema filmi" çıkar. Dev büyüklüğündeki Ekberg Doktor Antonio'yu koskoca eliyle tutup aldığı zaman Fellini ender yaptığı bir şeyi geçekleştirip sinema tarihine göndermede bulunur —bu *King Kong*'da, bambaşka bir durumda, koskoca gorilin kızı yakaladığı o ünlü sahnenin belirgin benzeridir.[26] Dev boyutlardaki Anita'yla Doktor Antonio'nun cılız bedeni arasındaki çelişki, birtakım özel etkilerle yaratılmıştır— Roma' daki EUR bölgesinde yer alan yapıların gerçek boyutlardaki maketleriyse, *King Kong*'daki benzer sahnelerde kullanılan teknikleri anımsatmaktadır.

Bununla birlikte, Fellini'nin anlatısı birçok şeyi sinema tarihine değil bilinçdışına borçludur çünkü *Le tentazioni del dottor Antonio*'nun öykü akışı bölük pörçük ve kesintili bir düş durumunu örnek alır. İnsanlar ortada akla yatkın hiçbir neden yokken bir görünüp bir kaybolurlar; bu kişiler, Fellini'nin daha sonraki renkli filmleriyle birleştirebileceğimiz tuhaf giysilere bürünmüşlerdir. Fellini renkli fotoğrafları uğraş yaşamında ilk kez bu filmde kullanmıştır. Bu estetik düşüncesiyle yapılmış bir seçim değildir; öbür bölümler renkli çekileceği için yapımcılar tarafından dayatılmıştır.[27] Fellini sonradan *8,5*'ta siyah beyaz fotoğraflara

[25]Bu kilit bölüm, yayınlanan her iki senaryoda da yoktur ve büyük olasılıkla öyküye çekim sürecinde seslendirme yapılırken sokulmuştur.

[26]Zanelli, *Nel mondo di Federico*, sayfa 130'da Fellini en sevdiği filmlerden birinin King Kong adlı filmin ilk uyarlaması olduğunu söyler. De Laurentiis, Fellini'yi bu Amerikan klasiğinin yeni çekimini yönetmesi için kandırmaya çalışmış ama başaramamıştır.

[27]"The Long Interview" da, Fellini, *Federico Fellini*'s "*Juliet of the Spirits*," sayfa 32'de Fellini Kezich'e *Boccaccio '70* adlı filmin kendisine,

dönecek olsa da, *8,5*'un ardından yeniden renkli filme geçmiş, yararlandığı renkli çekimse öykülerindeki düşlerin anlamına ilişkin çağrışımlar yaratmasına olanak vermiştir. Filmin büyük bir bölümünde, kameranın bakış açısı Doktor Antonio'nun sanrılarını yansıtır; bu da tanıtım tahtasının üzerindeki görüntü onun bastırılmış cinsel arzularını uyandırıp yüzeye çıkartmaya ve görünüşte olağan sayılan kişiliğini değiştirmeye başladığı zaman gerçekleşir. Sonunda afişin üzerindeki varlığına Doktor Antonio' nun gösterdiği budalaca tepkiden rahatsız olan Anita çırılçıplak soyunmaya koyulur, böylece adamın bastırılmış arzularına karşılık verir. Antonio üç durumda geleneksel sinema anlatımındaki temel kuralı bozar yani kameraya doğru koşar, izleyicilere perdeye bakmamalarını söyler ve böylece film içinde film alt konusunu vurgulamış olur. Anita üzerindeki son giysi parçasını çıkartıp atarken, anlatım ansızın bir kesmeyle, Saint George zırhına bürünmüş görünen ve ejderhayla savaşmak üzere olan Antonio'ya geçer; bu daha önce çalışma odasının duvarında görülen resmin konusudur. Antonio erkeklik örgenini düşündüren mızrağını Anita'ya fırlatır; mızrak tanıtım tahtasının üzerindeki resmin midesine, yani oyuncunun göğüslerinin tam altına saplanır. Film ansızın bir kesmeyle, "Yaşasın Kurtarıcı Mazzuolo" ilâhisini okuyan ve Antonio'nun yaşamındaki bütün kişilerin yer aldığı bir cenaze törenini gösteren

estetik kaygısına pek kapılmadan renkli çekimlerle oynama fırsatı verdiğini buna karşılık *Giulietta degli spiriti*'de renkli çekimleri gerçekleştirirken başlıca kaygısının estetik olduğunu söylemiştir. Fellini ayrıca düşlerin ayrılmaz parçasının renkler olduğunu ve *Boccaccio '70*'in, renkli bir filmi ustaca çekmenin ne kadar zor olduğunu gösterdiğini de belirtmiştir. Örneğin EUR bölgesindeki yapıların görüldüğü sahnede, siyahlar giymiş Antonio'yla bembeyaz mermer yapıların zıtlık oluşturması tasarlanmıştı ama film yıkandığında, mermerler yansıyan ışığa bağlı olarak mavimsi bir renk almıştı (sayfa 34) Aynı söyleşide Fellini sinemada renk kullanımına ilişkin olarak söylediği öne sürülen romantik ve tepkisel sözleri de kabul etmemektedir —"sinemada kullanabileceğiniz yalnızca iki renk vardır— siyah ve beyaz" (sayfa 35.)



22: *Le tentazioni del dottor Antonio:* Doktor Antonio'nun penceresinden görünen duyuru tahtasındaki Anita afişi onun gizli cinsel arzularını uyandırır.

düş sahnesine geçer. Bu düş sahnesiyle *8,5*'un son bölümü arasında birtakım benzerlikler vardır ama Doktor Antonio'nun farklı ruhsal durumu söz konusu düşlemi, ruhsal bütünleşme zaferine değil tam bir karabasana dönüştürmüştür. Antonio'nın bilinçaltındaki ejderhalarla sonuçsuz kalan savaşımları, bu gülünç kişiyi yerle bir eder; ertesi sabah kendisini götürmeye gelen cankurtaran, onu "cinsel ilişkiyi andıran gülünç bir durumda afişe bürünmüş olarak" bulur.[28] Fellini, Antonio'nun çöküşüyle *La dolce vita* adlı filmine yönelik bağnaz saldırılara karşılık vermiş ve insanın doğal cinselliğini bastırmasının olumsuz etkilerini göstererek uyarıda bulunmuştur. Fellini izleyicilerine, Doktor Antonio gibi bastırılmış bir budaladan başka kim, Anita Ekberg'inki gibi çekici ve görkemli bir kaynaktan gelen sütten daha çok içmeye hayır diyebilir, diye sorar.[29]

Le tentazioni del dottor Antonio Fellini'nin önemsiz yapıtları arasında sayılır ama içinde son derece güçlü ipuçları saklıdır. Bu film yalnızca Fellini'nin Jung'la karşılaşmasından kaynaklanan devrim niteliğindeki üslûp gelişimini önceden haber vermekle kalmaz aynı zamanda Fellini'nin bilinçdışına, yani cinsel arzuların işlevi konusundaki söyleme film içinde film kapsamında duyduğu ilgiyi sinema izleyicilerinin tepkisiyle birleştirir. Son on yıldır sinema kuramının ilgilendiği en önemli konu, işte bu tür sorunlardır; Fellini filmlerini bu konularda sistemli bir araştırma yapmak amacıyla çekmemiş olmasına karşın, Fellini'yi aydın bir yönetmen saymayan ve çağdaş film kuramına önemli bir katkısı olmadığını öne süren eleştirmenler, *Le tentazioni del dottor Antonio*'nun bu tür kuramsal konulara, üstelik bunlar eleştiri edebiyatında geçerlilik kazanmaya başlamadan çok önce değindiğini akıllarından çıkartmamalıdır.[30] Fellini'nin arzu konusuna sinemaya özgü bir biçimde

[28]Burke, Federico Fellini, sayfa 120.

[29]Amengual, "Une mythologie fertile," sayfa 34.

[30]Christian Metz, Jacques Lacan ve öbür kuramcıların yapıtlarında ele alınan ve sinemadaki arzu kavramıyla izleyiciliğe ilişkin bu tür kuramları

bakışı, filmin bitiş sahnesinde gülünç bir anlatımla gözler önüne serilir; Doktor Antonio'yu akıl hastanesine götüren cankurtaranın tepesine tüneyen afacan anlatıcı Cupid ya da Eros, izleyicilere ve kameraya dilini çıkarıverir böylece daha önce Doktor Antonio tarafından bozulan anlatımsal sinemanın temel kuralı bir kez daha yerle bir edilmiş olur. Eros'un yaptığı son "iş" bizi Fellini'nin görsel bildirimine yani Eros'un cinselliği bastırma karşısında kazandığı zaferin yalnızca kaçınılmaz değil aynı zamanda arzulanır bir şey olduğunu yalanlamaya iter.

Le tentazioni del dottor Antonio'yla *8,5*'un çekimi arasında geçen zaman çok kısa olmasına karşın, bu iki yapıt arasında Fellini'nin düş gücündeki sıçrayış gerçekten şaşkınlık uyandırıcıdır.[31] *8,5* düş gibi anlatılan öykü biçimiyle sinemadaki yaratıcılığın öz eleştirel çözümlemesini Fellini'nin bütün öbür yapıtlarından çok daha başarılı bir biçimde birleştirmiştir. Fellini filme ilişkin ilk düşüncelerini Ekim 1960'ta iş arkadaşı Brunello Rondi'ye yazdığı mektupta anlatmıştır. Uğraşı belirsiz bir adam karışık ve karmaşık yaşamına iki haftalığına

---

inceleyen tartışmaların arasında en iyi genel irdeleme Dudley Andrew'un *Concept of Film Theory* adlı kitabında özellikle de bölüm 8-9'da bulunmaktadır (New York: Oxford University Press, 1984).

[31] Yapıtın sinema tarihindeki önemli yerinden de anlaşılacağı gibi *8,5*'a ilişkin eleştiriler pek çoktur. Filmin yapımına ilişkin iki ayrıntılı irdeleme vardır: Camilla Cederna'nın "La bella confusione" başlıklı, Fellini "*8,5*" di *Federico Fellini*, sayfa 15-85'te yer alan yazısı; Deene Boyer, *The Two Hundred Days of "8,5"* (New York: Garland, 1978). Filmin çözümlenmesiyle ilgili üç temel kılavuza da başvurulması gerekir: Fellini, "*8,5*": *Federico Fellini, Director*; Ted Perry, *Filmguide to "8,5"* (Bloomington: Indiana University Press, 1975); Albert E. Benderson, *Critical Approaches to Federico Fellini's "8,5"* (New York: Arno Press, 1974). *Études cinématographiques* adlı Fransız dergisinin bütün sayısını kapsayan yazılar (sayı 28-29); içinde Christian Metz, Barbara Lewalski ve Timothy Hyman tarafından yazılmış incelemeleri geniş ölçüde aktardığım *Federico Fellini: Essays in Criticism* adlı kitabım; Rondi, *Il cinema di Fellini*, sayfa 301-33; Costello, *Fellini's Road*, sayfa 79-147, filmin ele alındığı öbür önemli incelemelerdir.

ara verecek ve dinlenmek üzere Chianciano kaplıcalarına gidecektir. Bu adam iki düzlemde anlatılacaktır; bunlardan biri kaplıcada geçirdiği "gerçek" zaman düzlemi öbürüyse "kafasına üşüşen düşler, düşlenenler ve anılar düzlemidir."[32] Filmin gelişimindeki bu noktada, en ünlü bölümlerin çoğu çoktan tasarlanıp göz önünde canlandırılmıştı: bunların arasında harem bölümü; (sonradan kardinal olarak değiştirilen) piskoposa gidiş; metres; düşlenen Kusursuz Kadın, Claudia Cardinale; La Saraghina; telepatici sahneleri vardı. Fellini üç dört kez yazılan senaryo üzerinde Pinelli, Flaiano ve Rondi'yle birlikte çalışmış; bunun ardından Fellini'yle Pinelli senaryoya son biçimini vermek üzere Roma dışında bir pansiyona kapanmış ve sonradan çekim senaryosu olarak basılacak taslağı hazırlamışlardı. Çekim sırasında (çoğunlukla Rondi ve Fellini tarafından) özellikle de filmin son sahnelerinde birtakım ek değişiklikler yapılmıştı. Başlangıçta yemekli vagonda sona ermek üzere yazılan senaryo büyük bir değişikliğe uğramış ve Fellini'nin tüm sinema yapıtlarında belirteci olup çıkan atlıkarınca sahnesi yaratılmıştı. Bununla birlikte son anda, oyuncular seçilmiş olmasına ve çekim alanında işler son hızıyla başlatılmasına karşın, Fellini özgüven ve esin bunalımına girivermişti. Çalışma odasına kapanmış, yapımcısına bir mektup yazmış ve filmin artık kendisi için hiç anlamı kalmadığını dolayısıyla tasarıya son vermek istediğini bildirmişti. Tam o anda baş makinist, *8,5*'un çekilmeye başlamasını kutlamak üzere Fellini'yi bir bardak şampanya içmeye çağırmıştı.

"Bardaklar boşalmış, herkes alkışlamaya başlamıştı, bense utançtan yerin dibine girmiştim. Kendimi aşağılık bir insan, tayfalarını bırakıp giden bir kaptan gibi duyumsuyordum. Yarısını yazdığım kaytarma mektubumun beni beklediği çalışma odama dönmemiş, bunun yerine bahçeye çıkmış ufak bir sıraya oturmuştum; çevremde başka topluluklarda çalışan emekçiler, teknik elemanlar, oyuncular gidip geliyordu. Kendi kendime işin içinden çıkılmaz bir durumda olduğumu söyleyip duruyordum. Artık anımsamaz olduğu bir

[32]Fellini, "*8,5*": *Federico Fellini, Director*, sayfa 227.

filmi çekmek isteyen bir yönetmendim. Ama ne olsa beğenirsiniz, tam o anda her şey yerli yerine oturuvermişti. Dosdoğru filmin içine girivermiştim. Başıma gelenleri anlatacaktım işte. Çekmek istediği filmi bilmeyen bir yönetmenin öyküsünü anlatan bir film olacaktı bu."[33]

Fellini'nin dibe vurana kadar bilinçdışı olarak kaçındığı asıl konusunu ansızın buluvermesi, hiç kuşkusuz Jung'la tanışıp kendi düşlerini çözümlemeye başlamasının sonucunda bilinçaltına gittikçe daha fazla güvenmesine yol açmıştı. Filme, Flaiano'nun *La bella confusione* önerisinin geri çevrilmesine dayanılarak verilen alışılmadık sayısal ad, *8,5*'un kendine özgü yapısını vurgular ve Fellini'nin o zamana kadar çektiği toplam film sayısına göndermede bulunur. Fellini bu sayıya Lattuada'yla ortak yönettiği ilk filmi olan *Luci del varietà*'yı ve başka yönetmenlerin de katıldığı yapımlardaki iki bölümü (*Un'agenzia matrimoniale ve Le tentazioni del dottor Antonio*) düşünerek yani bunların her birini yarımşar sayıp toplamda bir buçuk film ettiğini hesaplayarak ulaşmıştır. Bu ara toplam daha önce çekip tamamladığı altı filme ve çekilmekte olana eklenmiş böylece ortaya 8,5 sayısı çıkmıştır. Filmin kahramanı Guido Anselmi (Marcello Mastroianni) Fellini gibi bir film yönetmenidir ve Fellini'nin o dönemde sürekli giydiği siyah takımla taktığı şapkanın aynısını onun üzerinde de görürüz; bu benzerlikler eleştirmenlerin filmi hemen özyaşamöyküsü olarak yorumlamalarına yol açmıştır. Fellini'yse bunu kesinlikle yadsır ve özyaşamöyküsüne en çok benzeyen filmlerin aslında tepeden tırnağa uydurulmuş öyküler olduğunu söyler.[34]

---

[33]Fellini, *Comments on Film*, sayfa 161-62.

[34]*Un regista a Cinecittà*'da Fellini şunları söyler: "Marcello'nun ben olduğu, benim sinemadaki ikizim, öteki benim olduğu doğru değildir...Şapkamı onun kafasına, kendimi onunla özdeşleştirmek için değil ona bir belirti, bir simge kazandırmak için geçirdim... Onu tepeden tırnağa kendime benzetmek istemiştim çünkü benim için kahramanla öyküyü anlamanın en dolaysız yolu budur" (sayfa 52).

Eğer Fellini'nin filmlerini özyaşamöyküsüymüş gibi ele alan yaklaşımlar, Fellini'nin son derece anlaşılır nedenlerle nefret ettiği şu eleştirel indirgemeciliğe yönelikse, o zaman *8,5*'un anlatım yapısı hiç kuşkusuz Fellini'nin düş durumuna duyduğu ilgiyi yansıtıyor demektir. Film bir karabasan ayrımıyla başlar (çekim 1-18): Arabasında, bir tünelin içinde kapana kısılan Guido'nun çevresini, trafik tıkanıklığında arabalarına sıkışıp kalmış yabancı insanlar sarmıştır; bunların arasında sonradan sevgilisi olduğunu anlayacağımız, yaşlı bir adamın okşayıp durduğu Carla da vardır. Guido arabadan çıkıp kaçmaya çalışır ve ansızın kendisini, şu klasik uçma düşlemi içinde bulutların üzerine yükselmiş buluverir ve bu sonradan Guido'nun filminin gösterileceği stüdyoya çağırdığı oyuncu Claudia'nın basın sözcüsü olduğunu öğreneceğimiz bir adam tarafından bacağından çekildiği gibi yeryüzüne indirilene kadar sürer. Böylece Guido'nun yaşamındaki cinsel kaygılar (uçma, sevgilisi tarafından aldatılma) derli toplu bir biçimde filmin ana konusuna yani Guido'nun işindeki ve yaşamındaki sorumluluklardan kaçma çabasıyla birleştirilmiş olur.

Fellini ansızın karabasandan Guido'nun kaplıcalardaki otel odasında uyanışına (çekim 19-31) geçer; biz de Guido'nun hekiminin ve Fransız senaryo yazarının sert eleştirilerine uğradığı "gerçek" dünya olarak yorumladığımız sahneye girmiş oluruz. Fellini'nin öyküsünde yanılsamayla gerçeklik arasında belirgin bir sınır olduğuna inandırıldığımız anda, Guido'nun banyosunda (çekim 32-33) geçen o önemli sahneye geçeriz bu da içimizde uyanıveren inancın kırılmasına yol açar. Banyo sahnesi stüdyodaki ark lambalarının ve seslendirme aygıtlarının dikkat çekici vızıltılarının araya girmesiyle, tam o sırada tanıklık ettiğimiz her şeyin *sinemaya ait* olduğunu vurgular. Düşlemle gerçeklik arasındaki düzgün sınırlar, her iki görsel deneyim de sinemaya özgü yanılsamaların ağır basan nitel bölümlemesi altında toplanırken, sınırlar çözülüp dağılıverir.

Gerçeklikten Guido'nun bilinçaltına ikinci önemli sıçrayış, Carla'nın otel odasından (çekim 93-104) Guido'nun köy mezarlığı düşüne geçişi (çekim 105-16) sırasında gerçekleşir. Carla'yla sevişirken Guido sevgilisini "yönetir" ve ondan yosma rolü oynamasını ister. Daha sonra kendisi uyurken, Carla'ysa yatakta çizgi roman okurken, Guido'nun siyahlara bürünmüş annesi, odaya girer ve Guido'nun ikinci düşünü başlatır. Bu sahnenin baskın duygusu suçluluktur — Guido'nun babası oğlunu, yaptırdığı mezarın daha yüksek ve güzel olması gerektiğini söyleyerek eleştirir; yapımcısı ortaya çıkıp Guido'nun sanatsal duraksamalarını kınar; Guido annesini öptüğü zaman, kadın eşi Luisa'ya dönüşür. Guido'nun eşi, metresi ve annesi arasındaki bağlantı kahramanın yalnızca şu klasik Oedipus karmaşasından acı çektiğini değil aynı zamanda yaşamında yer alan farklı kadınlardan ana, eş ve yosma niteliklerini barındıran olanaksız ve karmaşık bir bileşim yaratma çabalarını düşündürür. Guido'nun özgül cinsel arzu biçiminin kökeni, öyküdeki öbür düşlerle düşlemlerin daha sonraki belirimleri ortaya çıktıkça açıklığa kavuşur.

Bununla birlikte Guido'nun düşleriyle hayal hepsi de olumsuz değildir. Kaplıcada bir akşam gösterisi sırasında Guido, telepatici Maurice'le (Ian Dallas) karşılaşır ve adam aklından geçen anlamsız sözcükleri dosdoğru okuyuverir: "Asa... Nisi...Masa" Bu sözcüklerin anlamı, Guido'nun mutluluk ve güvenlik içinde küçük bir oğlan olarak görüldüğü karmaşık çiftlik evi sahnesinde açıklanır (çekim226-47); söz konusu sahnelerde Guido'yu koruyup gözeten dadılarıyla büyükannesi onu büyük bir şarap fıçısında yıkarlar, sonra da sıcacık battaniyelerle sarıp sarmalayarak yatağına götürürler. Büyükler çocuğun yanından ayrıldıktan sonra, küçük bir kız Guido'ya uyumamasını çünkü o gece büyülü "Asa Nisi Masa" sözcüklerini söyledikleri zaman odada asılı duran resimdeki gözlerin oynadığını görebileceklerini söyler. Böylece telepatici yetişkin Guido'nun bilinçaltına girmiş ve onun kadınlarla kurduğu

ilişkileri o gün bile yöneten çocukluk deneyimini anımsatmıştır. Büyülü sözcükler çocukların oynadığı şu bizim "kuşdili" oyunumuza benzeyen ve İtalyancada ruh, inanç, hattâ bilinç anlamına gelen *anima* sözcüğünden dönüştürülmüştür. Fellini'nin burada, Jung'un "Ruhsal İlişki Olarak Evlilik" (1926) adlı yazısında erkek kişiliğinin genellikle bilinçdışı olan dişil yönlerini irdelerken " *anima*" yani erkeğin içindeki kadın olarak tanımladığı sözcüğe göndermede bulunduğundan, ayrıca bunun *Giulietta degli spiriti* üzerindeki etkisinin büyük olduğundan pek kuşku duyulamaz. Söz konusu yazıda Jung kadınların coşkusal yaşamlarına ya da kösnüllüklerine ilişkin olarak erkeklerin dile getirdikleri şeylerin çoğunun kendi içlerindeki kadının yansımasından kaynaklandığını, dolayısıyla da çarpıklaştığını söyler. Ayrıca Jung belirli birtakım kadınların da bu tür eril tin yansımalarından etkilenmiş göründüğünü savunur:

"Sfenks gibi" diye anılan kişilik, doğuştan gelen niteliklerin zorunlu bir parçasıdır ve içinde şaşırtıcı bir anlaşılmazlıkla iki anlamlılık taşır — bu hiçbir şey sunmayan belirsiz bir bulanıklık değil tersine Mona Lisa'nın konuşan sessizliğine benzeyen, yani birtakım umutlarla doluymuş gibi görünen bir belirsizliktir. Bu kadın yaşlı ve genç, ana ve kızdır; kuşkulu bir erdemden çok çocuksu niteliklere sahiptir ama gene de erkekleri fazlasıyla yatıştıran saf bir kurnazlıkla donatılmıştır.[35]

Çiftlik evi sahnesi Guido'nun çocukluğundan tanıdığı gelip geçici güvenliğin ardına yetişkinliğinde de düştüğünü açıklamasına karşın, kaplıcada kardinalle ilk karşılaşması ansızın bir kadın bacağının görüntüsüyle kesiliverir; bu kesmeyle Guido'nun öğrencilik günlerine ve işini okulun yanındaki kumsalda, ıssız bir koruganda gören iri yapılı yosma La Saraghina'yla (Edra Gale) sarsıcı karşılaşmasının gösterildiği ünlü sahneye geçilir. Bu geri dönüş sahnesi Guido'nun cinselliğe ve kadınlara yetişkinliğindeki

[35] *The Portable Jung*, sayfa 174.

bakışının kökenini açıklar. Guido'yla arkadaşları Saraghina'ya dans etmesi için para verirler; kadın Guido'yu yakaladığı gibi kendisiyle dans ettirmeye başladığı sırada okuldan çıkan papazlar sahneyi yarıda kesiverir ve tıpkı sessiz güldürülerin hızı değişmeyen çağdaş kameralarla gösterildiği zaman ortaya çıkan sarsıntılı biçimde, hızlandırılmış devinimle gösterilen gülünç bir kovalamacanın sonunda Guido'yu yakalarlar (çekim 371). Derken papazlar çocuğu acımasız bir sorgulamaya alırlar; böylece, kadınları şeytan ve günahla bir tutan baskıcı denklemi Guido'nun kafasına sonsuza kadar yerleştirmiş olurlar. Küçük Guido Meryem Ana yontusunun önünde bağışlanmak için yakardıktan sonra, yeniden La Saraghina'yı görmeye gider (çekim 390-92); kadının tuhaf çekiciliği onu hâlâ büyülemektedir. Burada Fellini (çekim 389'dan 390'a kadar süren) olağanüstü güzel bir bindirmeyle görüntüsü, Guido'nun erişkinliğinde ara sıra kimliği belirtilmeksizin ortaya çıkan Bilinmeyen Güzel Kadına tıpatıp benzeyen Meryem Anadan ayrılıp La Saraghina'nın koruganına döner.

Fellini Guido'nun ruhunu araştırırken bir kez daha sinemaya üstü kapalı bir göndermede bulunur, çünkü Caterina Borrato Fellini'nin çocukluğunda tanınmış bir oyuncudur ve *8,5*'un baştanbaşa her yerinde gizemli bir biçimde ortaya çıkar, bu da Fellini'nin film içinde film anlatısı boyunca sinemanın bilinçaltıyla algılanan varlığını vurgular. Gerçi Guido'nun okulda kadın cinselliğini kötülükle bağdaştırmasına yol açan acımasız bir ceza almıştır ama gene de bu deneyim yalnızca onun kafasını karıştırmakla kalmıştır. Bir yetişkin olarak artık kadınları hep iki kümeye ayıracaktır — el değmemiş kızlar ve yosmalar. (Luisa gibi) sevdiği, saydığı kadınlara duyduğu cinsel arzunun "pis" olduğunu, bunun yalnızca La Saraghina ya da Carla gibi "kötü" ya da "düşmüş kadınlara yakıştığını düşünür. Kadınları özgür özne ve arzu nesnesi olarak bütün bir kişilik olduğunu düşünemeyen Guido, suçluluk duygusu içinde kusursuz ve var olmayan bir kadın arama cezasına

çarptırılmıştır; yetişkin Guido düşlerindeki bu kadından ancak kendi kişisel sorunlarıyla baş ettikten sonra ve onu atlıkarıncanın kapalı çemberinin dışına attığı zaman kurtulacaktır.

Geri dönüp baktığımız zaman Fellini'nin öyküsünün, neden Guido'nun kardinale ilk gidişinden, La Sraghina'yla o sarsıntılı karşılaşmasına sıçradığını anlarız; bunun nedeni kardinalin, küçük çocuğun içinde cinsel açıdan ilk suçluluk duygusunun uyanmasına yol açan kurumu simgelemesidir. O zamana kadar Guido cinsellikle kadınlara ilişkin çelişik düşüncelerini umutsuzca bağdaştırmaya çabalamaktadır; metresi Carla insanların toplandığı bir alanda ortaya çıkıp Guido, Luisa ve arkadaşları Rossella'nın yanına oturduğu zaman, kahramanın verdiği çılgınca tepki karısıyla metresinin dostluk çerçevesi içinde karşılaştıklarını düşlemek olur — bu kesinlikle eril dilek doyumunun doruk noktasıdır! Bu noktada öykü beklenmedik bir kesmeyle o unutulmaz harem sahnesine geçer (çekim 509-74). Guido'nun düşleminde, yaşamındaki bütün kadınlar, biraz önce aklından geçirdiği gibi, Luisa'yla Carla'nın buluşmasına benzer biçimde uzlaşmaya varmışlardır. Guido'nun harem düşlemi aynı çiftlik evi mutfağında yani küçüklüğünde dadıları tarafından yıkandığı (çekim 226-47) ve onların kollarında bir anlığına cennetteymiş gibi bir güvenlik duygusuna kapıldığı yerde geçer. Dolayısıyla bu umduğumuz gibi dünyadaki tensel hazlarının yaşandığı bir bahçe değil tersine ana karnına benzer bir sığınaktır; kadınlar tarafından yıkanıp kucaklandığı, çocuksu arzularının giderildiği, buyurganlığına ancak yalancıktan başkaldırıyormuş gibi karşı çıkıldığı ve Guido'ya erkekliğini, yatakta göstermek zorunda kalmaksızın, kanıtlama fırsatı veren bir yerdir. Yirmi altı yaşına geldiği zaman tavan arasına kapatılan Fransız dansçı Jacqueline Bonbon'un (Yvonne Casadei) sözü uyarınca burada Guido'nun erkek üstünlüğü konusundaki bağnazlığına, kadınların başkaldırması için bir sözde neden vardır; bu da Guido'nun hep konuşması ama asla eyleme geçmeyişidir. Guido'nun yaşamında



23: *8,5*: Harem düşlemi ayrımında Guido La Saraghina'yı yola getirmeye çalışıyor.

yer alan haremde toplanmış bütün kadınlar, Guido'nun kadın yanını simgeler dolayısıyla ruhunun bu yönleri, Jung'un belirttiği gibi bütünüyle dışa vurulmuş özgür dişil kişiliğin çarpıtılmış biçimleridir.

8,5, içinde toplam elli üç başkahramanla birçok ikincil kahramanın bulunduğu çeşitli sahneleri kapsayan kırk kadar ana bölümden oluşur.[36] Geniş oyuncu çatısı ve dış çekimlerden elden geldiğince kaçınmak için kurulan sayısız imgesel çekim alanıyla bu film, aynı büyüklükteki *La dolce vita*'yı anımsatmaktadır. İki filmin gevşek bağlantılı bölümlerden oluşan anlatım yapıları

[36]Kolaylık açısından Perry'nin *Filmguide to "8,5"*, sayfa 2-9'da saptadığı sayıyı kabul ediyorum.

arasındaki temel fark, *8,5*'ta düşlerle düşlemlerin gösterildiği sahnelerin görsel ögeler kitlesini birleştirmek için kullanılmasında yatar. *8,5*'ta neredeyse her şey, geleneksel Hollywood filmlerinin kesintisiz öykü akışıyla çelişir. Bununla birlikte artık bütünüyle Fellini'ye özgü olan bu teknik yani çok sayıdaki gevşek bağlantılı bölümlerin art arda dizilmesi, araya giren düşler, uyanan düşlemler, perdedeki yönetmen-kahramanın öznel bakış açısını simgeleyen düş ürünü görsel yaratılarla bilinç akışı anlatımına dönüşmüştür. Guido'nun kaplıcadaki "gerçekliği," düşleri ya da karabasanları ve incelememiz için görselleştirilen yansıtılmış düşlemleri arasında yer alan hızlı sıçrayışlar alışılmış zaman duygusunu yerle bir eder. Doğal olarak öykünün geçtiği zamanı saptamak isteriz ama bu arzumuz, bir ölçüde Fellini'nin seçtiği kafa karıştıran giysilerle engellenir çünkü 1930'ların (yani Guido'yla Fellini'nin çocukluk döneminin) modasına göre giyinen kahramanlarla, o günün (1962) giysileri içindekiler aynı sahnede yan yana yer alırlar. Filmin kurgusu da, geleneksel bakış açılarımızın yönünü değiştirip yolundan saptırır. İçimizde zaman ve mekan duygusuna ilişkin bir güven uyanmasını önlemek için toplu çekimlerden kaçınılmıştır. Öykü akışındaki "gerçeklikle" yani Guido'nun canlanan düşlemleriyle, onun düşlerine ya da karabasanlarına giren geçmiş ya da öncelikli sezgilerine geri dönüşler arasında yer alan ve bu tür toplu çekimlere başvurmaksızın anlatılan sürekli sıçrayışlar başka türlü gösterilse bundan daha şaşırtıcı olamazdı. Aynı sahnenin bir kesiminden öbürüne geçilen çekimlerde özellikle de Guido'nun öznel bilinç akışını yansıtan sahnelerdeki arka plân farkına bile varılmadan değişir. Sonuç olarak bir sahneden ötekine geçişler birbirine uymaz; bu da genellikle düşlerde yaşanan aynı şaşırtıcı duygulanıma yol açar. Bu da özellikle La Saraghina'ya gittiği için papazların Guido'ya verdiği sarsıntı yaratıcı cezayı gösteren birkaç çekimde (çekim 384-88) geçmişin değişmez bir parçası olması gereken günah çıkarma sahnesi sırasında çarpıcı bir biçimde ortaya çıkar. Günah çıkartma sahnelerinin konumuyla biçimi aslında çekimden çekime değişip

durur.[37] Öykünün düşe benzeyen yapısını vurgulayan ve bunun işlevini kahramanın öznel ruh durumunun yansıması olarak öne çıkaran bu tür araçlar, izleyicilerde uyanan rahatsızlık duygusunu daha da arttıran kamera tekniklerine eklenir. Guido'nun en büyük kaygısı sorumluluktan kaçmaktır — uğraş yaşamında, bir türlü kotaramadığı filmini tamamlama sorumluluğundan; cinsellik saçan sevgilisiyle (Sandra Milo) aldattığı eşi Luisa'ya (Anouk Aimée) borçlu olduğu törel sorumluluktan; gelecekteki filmine ilişkin olarak Fransız aydınlarından Daumier'nin (Jean Rougeul) getirdiği yıkıcı eleştirilere açık olmasını gerektiren aydın sorumluluğundan; göçüp gitmiş ana babasına, dostlarına, geçimleri ona ve yetkesine bağlı olan iş arkadaşlarına borçlu olduğu ve sürekli savsakladığı yükümlülüklerden kurtulmak ister. Asla sona erdiremediği bilim kurgu filminin konusu bile kaçışla ilgilidir — burada, nükleer bir yıkımdan sonra yeryüzünden fırlatılan bir roket anlatılmaktadır.[38] Guido'nun tutuklanmışlık duygusuyla sorumluluktan kaçamaması yönetmenin fotoğrafında kusursuz bir anlatım bulur. Kamera Guido'nun öznel bakış açısını yansıtmadığı zamanlarda onu hep sınırlayıcı bir çerçevenin içinde gösterir; öbür kahramanlarsa tam tersine, çerçevenin içinde ve dışında rahatça devinirler, Guido'dan istediklerini bağıra çağıra sıralarlar.[39] Guido yaratıcı düş gücünü

[37]Bu ayrımın bütününe ilişkin son derece ayrıntılı bir irdeleme Marilyn Fabe'in yazdığı kitapçıkta bulunmaktadır, "*8,5:*" *The Saraghina Sequence* (Mt. Vernon, N.Y.: Macmillan Films, 1975).

[38]Kezich Fellini'nin *Giulietta degli spiriti*'yi tamamladıktan hemen sonra, *Assurdo universo* adlı film için Dino Laurentiis'le bir sözleşme imzaladığını söyler; bu Frederic William Brown tarafından yazılan ve 1949'da *What Mad Universe* adıyla basılan bilimkurgu bir romanın İtalyanca adıdır; Kezich bu filmle, "fantacoscienza" adını verdiği *Il viaggio di G. Mastorna* adlı, yaşamla öbür dünya arasındaki geçidi anlatan, *Fellini*'nin tamamlayamadığı söylencesel film arasında birtakım benzerlikler bulunduğundan söz eder (Fellini, sayfa 357-58).

[39]Perry, *Filmguide to "8,5,"* sayfa 21.

kullanarak kıpırdama özgürlüğüne kavuşur ama Fellini'nin kamerasından asla kaçıp kurtulamaz.

Guido'nun öyküsünün gözler önüne serilişini izleyip geçmişe dönüşleri, düşleri ve düşlemleri aracılığıyla çevresindeki "gerçek" dünyaya ilişkin algılarının birbiriyle ilintili yansımalarını çözmeye çalışırken, *8,5*'un öykü akışındaki o sürekli düşsel havanın içinde karşımıza ikinci, üstelik çok daha karmaşık olan bir konu daha çıkar: bu da Guido'nun bilimkurgu filmini tamamlamayı *becerememeyişini* film içinde film anlatımıyla ele alan söylemdir — ve bu söylem çelişki yaratacak biçimde, Fellini'nin *bitmiş* filminin içeriğini oluşturur. Guido'nun öyküsü boyunca işitilen çeşitli tuhaf sesler ve ışıklar izleyicileri şaşkınlığa uğratır. Guido sağlık denetiminden sonra oteldeki banyosuna girdiği sırada (çekim 33) işitilen uğultunun ardından çok parlak, göz alıcı bir ışık ve bir vızıltı sesi gelir. Aynı vızıltı ses kuşağında çeşitli durumlarda birkaç kez daha yinelenir: Guido'nun otelindeki oturma salonunda (çekim 117), kaplıcadaki oturma salonunda (çekim 129); Guido'nun deneme çekimleri perdede gösterildiği sırada Luisa sinemadan çıkarken (çekim 630); deneme çekimleri perdeye yansıtıldığı sırada çekim 603 ve 643-48'de kesintili olarak gene bu ses duyulur. Deneme filminin son çekimlerinde de, işleyen gösterim aygıtının ses kuşağından gelen yoğunlaştırılmış vızıltısı vardır. Sesli stüdyoyu iyi bilen izleyiciler, ışıklar açıldığı zaman ortaya çıkan ilk uğultuyu hemen tanır; bu gürültü aynı zamanda stüdyodaki kişilere çekimin başlayacağını haber verir. Bu denli yalın ama bir o kadar da etkili olan ve kendini yansıtan araçlarla Fellini, dikkatli bir izleyiciye sürekli Guido'nun öyküsünün ilerleyen bir film olduğunu ve Fellini'nin filminin aslında, Guido'nun bilimkurgu filmini çekmeyi beceremeyişini anlatma niyeti taşıdığını anımsatır. Guido'yla çalışma arkadaşlarının sık sık gittiği tamamlanmamış uzay üssü, Guido'nun filmini asla gerçekleştiremeyeceğini vurgular; buna karşılık bizim izlediğimiz yani Fellini'nin çektiği film sağlam adımlarla bitişe doğru ilerler. Christian Metz'in de belirttiği gibi

"Guido'nun çekeceği filmi *hiç göremeyiz.* Parçalarını bile izleyemeyiz dolayısıyla Guido'nun çekmeyi düşlediği filmle Fellini'nin çektiği film arasında yer alan uzaklık ortadan kalkar: Fellini'nin filmi, Guido'nun filmine sokmak istediği her şeyi kapsar — Guido'nun çektiği filmin tek başına gösterilmeyişinin nedeniyse kesinlikle işte budur."[40]

Bilimkurgu filminde çeşitli rolleri canlandıracak kadın oyuncuların seçiminde Guido'ya yardım etmek için toplanan yapım takımı üyelerinin, Luisa'nın, aile dostlarıyla akrabaların yer aldığı deneme çekimleri bölümü, (575-655), *8,5*'daki sanatla gerçekliğin, yaşamla sinemanın çok yönlü yansımalarını gözler önüne serer. Deneme çekimi sahneleri tüm yapıtın temelini oluşturan estetik ilkelerine ilişkin son derece karmaşık bir çözüm getirir. Başlangıçta en belirgin kahraman — yani Guido'nun bilimkurgu filmindeki kişiliki için hiçbir deneme çekimi yapılmaması bizi şaşkınlığa uğratır. Sonunda tasarlanan bilimkurgu filminin kahramanı olmadığını çünkü ortada böyle bir filmin de olmadığını kavrarız. Öte yandan Guido diye biri de yoktur; o yalnızca perdede izlediğimiz filmin kahramanı olarak vardır. Deneme çekimleri sırasında gösterilen rollerin, tek karesini bile göremediğimiz bilimkurgu filmiyle hiçbir ilintisinin olmadığını, *8,5* izleyicileri kısa sürede kavrar, ama bu filmi yalnızca bir kez görmekle anlaşılmayabilir. Oysa bunlar, gösterilen filmin *kahramanları* değil Guido'nun geçmişteki ve o andaki *yaşamında* yer alan kişilerdir. Daha önce, çekim 130'da, Fransız oyuncunun (Madeleine LeBeau) sevgili rolünü canlandırmak üzere Guido tarafından çağrıldığını öğrenmiştik. Bununla birlikte, filmde "Miss Olimpia" olarak tanıtılan sevgili rolünün deneme çekimlerinde görülen bütün kadınlar, Guido'nun gerçek yaşamdaki sevgilisi Carla'nın benzerleridir; gene eş rolünün deneme çekimindeki oyuncular Anouk Aimée'yi, La Saraghina rolünü

[40]"Mirror Constructions in Fellini's *8,5*," *Federico Fellini: Essays in Criticism*, adlı yapıtta, yay., Bondanella, sayfa 133; ayrıca Fellini, "*8 ,5*:" *Federico Fellini, Director*, sayfa 264'te.

canlandıracaklarsa Edra Gale'i andırmaktadırlar. Deneme çekimleriyle Guido'nun gösterilen filmi arasındaki bağlantı, Fellini Guido'nun tasariadığı ama hiçbir zaman gerçekleştiremediği bilimkurgu *filminin* deneme çekimlerini, Guido'nun *yaşamındaki* kadınları canlandıracak oyuncuların seçim denemeleriyle iç içe geçirince ansızın kopuverir. Ne metresin, ne eşin ne de La Saraghina'nın nükleer savaş sonuçlarını anlatan bilimkurgu filmiyle akla yatkın bir ilintisi olabilir. Daha önce de sözünü ettiğimiz seslendirme aygıtlarının vızıltısı deneme çekimleri boyunca kesintisiz işitilir; bu Fellini'nin ilerleyen filminin, Guido'nun bitirmeyi başaramadığı filmin yerini aldığını gösteren bir ipucudur.

Guido'nun yaşamında Carla'nın simgelediği kişiliğin deneme çekimlerinde "Miss Olimpia" adıyla tanıtılması, aslında Fellini'nin *8,5*'un çekiminden hemen önce gerçekleştirdiği kendi deneme çekimlerine göndermesidir. Filmin yapım öyküsünü günü gününe anlatan Deena Boyer, *8,5*'ta Fellini'nin çektiği ilk bölümün deneme çekimleri sahnesi olduğunu belirtir. Yapımın ilk gününde (9 Mayıs 1962) deneme çekimlerinde Carla'yı canlandıracak ilk oyuncunun adı Olimpia Cavalli'ydi ve üzerinde Sandra Milo'nun, kendisine Carla rolünü kazandıran birkaç gün önceki yani 7 Mayıstaki sahici deneme çekimlerinde giydiği giysinin aynısı vardı.[41] Öyküde, "gerçekliğin" çeşitli düzlemlerinin iç içe geçişi, Fellini'nin filminde rol alacak oyuncuları saptamak için çektiği deneme çekimleriyle Guido'nun tasarladığı filmden çok yaşamında yer alan kişileri tanımlamak için yararlandığı deneme çekimleri arasındaki tuhaf benzerlikle vurgulanır; bu da filmdeki kahramanlara onları

[41]Boyer, "*The Two Hundred Days of 8,5;*" deneme çekimleri ayrımının karmaşık anlamını, tepeden tırnağa ilk kez Costello, *Fellini's Road* adlı yapıtında irdelemiştir sayfa, 130-34, ama Perry'nin *Filmguide to "8,5"* adlı yapıtı da bu önemli bölümün anlaşılması açısından son derece yararlıdır, sayfa 56-58. 8 ?' ta yer alan kesin yapım programsi Fellini, "*8,5:*" *Federico Fellini, Director* adlı yapıtta, her ayrım tek tek incelenebilir, sayfa 235-37.

yorumlayan oyuncuların adları verilerek, film boyunca üstü kapalı bir biçimde sezdirilir. *La dolce vita*'da da kullanılan bu teknik, oyuncularla canlandırdıkları kahramanlar arasındaki belirgin bölüme ilişkin olağan algımızı hafifçe de olsa sarsıntıya uğratır.[42] Guido'nun Bruno Agostini, Cesarino ve Conocchia adlı üç yapım yardımcısı, filmde de aynı adları taşır. Rosella Falk (Luisa'nın arkadaşı olan ve Guido'nun Pinocchio'luğunu eleştirerek "topa tutan" kadın), Nadine Sanders (hostes) ve Mario Pisu (Guido'nun arkadaşı ve Barbara Steele'in canlandırdığı Gloria adlı genç bir sevgilisi olan adam) filmde sırasıyla Rosella, Nadine ve Mario adlarını taşırlar. Claudia Cardinale filmde hem Guido'nun seçme denemelerine çağırdığı Claudia adlı (sonunda ortada bir film, dolayısıyla kendisine verilecek bir rol olmadığını anlayan) oyuncu olarak hem de Guido'nun filmin bitimindeki atlıkarınca sahnesinde kullanmaktan vazgeçtiği kadın güzelliğinin kusursuz görüntüsü olarak boy gösterir.[43]

8,5'un akışı boyunca, Guido zayıf kişiliği, tasarladığı filmi bitiremeyişi, kötümserliği ve düşünsel tutarsızlığı yüzünden sürekli eleştiri yağmuruna tutulur. Filmin başındaki karabasan sahnesinden hemen sonra kaplıcada sağlık denetiminden geçerken hekim kendisine bir başka umutsuz film daha hazırlayıp hazırlamadığını sorar (çekim 20). Derken odaya Fransız aydın Daumier girer ve Guido'ya okuduğu senaryoda belirli bir düşünce ya da sorunsal olmadığını söyler (çekim 54). Mario'nun genç sevgilisi (çekim 59) Guido'nun son filmini beğenmemiştir. Claudia'nın Guido'ya düşleminde bir bardak arı su veren Kusursuz Güzel olarak ilk boy

[42]Bak., Costello, *Fellini's Road*, sayfa 83-88.

[43]Costello, agy, sayfa 85-86'da Claudia Cardinale'nin filmdeki varlığının anlamını dört düzlemde ele alır: Guido'nun Kusursuz Güzeli olarak; Guido'nun filmindeki kişilerden biri olarak; Guido'nun filminde müze sorumlusunun kızı rolünü verdiği Claudia adlı oyuncu olarak; bütün bu rolleri yorumlamak üzere Fellini'nin filminde oynattığı gerçek Claudia Cardinale olarak.

gösterişinden sonra, Daumier buna tüm senaryonun en kötü sahnesi diyerek saldırır (çekim 64-65). Yapım odasında Cesarino'nun "yeğenlerim" diyerek tanıştırdığı (aslında onlarla yattığı apaçık ortada olan) iki genç kızdan biri, Guido'ya sahici bir sevda öyküsü yaratamayacağını söyler (çekim 287-88). Conocchia (çekim 295), Guido'ya filmin konusunu kendisine söylemediği için öfkelenir. Guido'nun kardinalle ilk buluşmasından yani onu çocukluğuna döndüren ve cinsel takıntılarının nedenini açıklayan La Saraghina bölümüyle sonuçlanan ilk buluşmasından sonra, Daumier söz konusu bölüme acımasızca saldırır (çekim 392-95) ve Guido'yu Katolik bilincinin ana düşüncelerinden ayrılmakla, böylece Kilisenin yardakçısı olmakla suçlar (bu Fellini'nin kendisine sık sık yönelttiği bir eleştiridir). Guido'nun yapımcısı Pace (Guido Alberti), ona açık seçik olmadığını söyleyerek saldırır (çekim 40) ve kadın oyuncuları deneme çekimlerinde seçmesini bildirir (çekim 590). Claudia bile Guido'nun yapıcı eleştirilerden ürktüğünü ve sanatsal açmazının sevmeyi bilmeyişinden kaynaklandığını söyler (çekim 684-86). Guido'nun, bu tür aralıksız saldırılarla beslenen aşırı kuşkuculuğu ve yaratıcılık tıkanıklığına uğrama korkusu sonunda onu basın toplantısı sırasında düşsel olarak kendi canına kıymaya sürükler; bu toplantıda av köpeği gibi izini süren gazetecilerle paparazzilerden biri İngilizce olarak Guido'nun söyleyecek hiçbir şeyi bulunmadığını belirtmiştir (çekim 690-736). Son olarak da, *8,5*'un ses getiren o ünlü bitiş sahnesinden hemen önce, Daumier bir kez daha araya girer ve koşullar aydınları yaratmaktan vazgeçmeye zorladığı zaman bile onların anlaşılır kalmaları gerektiğini söyler (çekim 738-54). Ayrıca Daumier Mallarmé'nin boş sayfa hakkındaki ünlü sözlerini yineler ve Guido'nun yaratıcılıkta uğradığı başarısızlığı aklamak için Rimbaud'nun sahici kusursuzluğun hiçlikte yattığını öne süren görüşünü aktarır.

Deneme çekimleri sırasında Guido Daumier'nin aralıksız olumsuzluklarına, kafasından yapımcı yardımcılarının eleştirmeni astıklarını geçirerek tepki gösterir (çekim 577-86). Guido'nun

eleştirmenleri gülünç denecek kadar tuhaf kişiler saydığını gösteren bütün öbür sahneler gibi bunun da Fellini'nin kendisini küçük düşürenlerden aldığı düşsel öcü simgelediği söylenebilir. Bununla birlikte Fellini, Guido'nun gerçekleştiremediği filmine yönelik düşünülebilecek bütün saldırıları öyküye sokmuş, böylece kendi bitmiş filmine gelebilecek olası saldırıların hepsini *8,5*'ta toplamayı başarmıştır; bunun önemiyse çok daha büyüktür. Dolayısıyla bu film yalnızca karmaşık görsel bir deneyim sunmakla kalmaz aynı zamanda izleyicileri bu görsel deneyimin sınırlarına ilişkin öz bilinçli bir çözümleme yapmaya çağırır. Guido'nun aklındaki senaryoyu gözlerinin önünde büyülü bir biçimde canlandırmasıyla Daumier'nin bunu izleyen dar kafalı saldırıları arasındaki ileri geri gidiş gelişler, sanatçının akla sığmayan yaratıcı güçlerinin, akılcı ve tutarlı aydın söylemine üstün geldiğini açıkça ortaya koyar.

Fellini'nin bilinçdışını film içinde film kapsamında olağanüstü bir biçimde ele alıp irdelemesinin İtalyan yazınında yer alan son derece önemli bir benzeri Luigi Pirandello'nun tiyatro üçlemesidir: *Sei personaggi in cerca d'autore* (Altı Kişi Yazarını Arıyor, 1921); *Ciascuno a suo modo* (Herkes Kendi Havasında, 1924); *Questa sera si recita a soggetto* (Bu Akşam Tuluat Yapıyorum, 1930). Bu üç tiyatro yapıtına ek olarak Pirandello daha önce iki kısa öykü yazmıştı; tiyatro oyunlarının yapısına ilişkin devrim niteliğindeki sorgulaması (yani "*La tragedia d'un personaggio*," 1911; "*Colloqui coi personaggi*," 1915) ve üç tiyatro üçlemesiyle *Sei personaggi*'ye yazdığı son derece açıklayıcı olan giriş bölümleri ilk olarak bunlardan ortaya çıkmıştır.[44] Pirandello'nun tiyatroda gerçekçilikten uzaklaşmasının, 1950'lerde Fellini'nin yeni gerçekçilikten

[44]Bu üç oyunla söz konusu giriş bölümleri için bak., Luigi Pirandello, *Maschere nude* (Milano: Mondadori, 1958), cilt 1; kısa öyküler Pirandello, *Novelle per un anno* (Milano: Mondadori, 1978), cilt 1 ve 2'de bulunmaktadır.

kendi eşsiz şiirsel sinema yaratılarına geçişinin habercisi olduğunu daha önce irdelemiştik. Görünüşe bakılırsa, Sicilyalı oyun yazarı Fellini'ye anlatımsal söylemi bütünüyle aşmasını ve film içinde filme yönelmesini sağlayan bir kalıp vermiştir; zaten Pirandello da oyun içinde oyun yapısıyla tiyatroyu tepeden tırnağa değiştirmiştir.

Sei personaggi'ye yazdığı önsözde Pirandello, imgeleminden çıkan kahramanları gerçek insanlar gibi bağımsız yaşamlara sahip kişiler olarak tanımlar. Günün birinde bunlardan altısının evine geldiklerini ve ondan tiyatro sahnesinde kendilerine sanatsal bir biçim vermesini istediklerini öne sürmüştür. Pirandello "düşlemin kendiliğinden aydınlanıvermesi"[45] dediği bu durum karşısında, kişilerin melodramı andıran öykülerini göz ardı etmeye ve bunun yerine onlara bir başka sanatsal biçim kazandırmaya karar vermiştir — bu kişiler oyunda kendilerini kendi seçtikleri biçimde dile getiremeyecek olan altı kişiyi temsil edecekti. Bu kişiler yazgılarının melodramın yapımında yani *una commedia da fare*'de —oynanmakta olan oyunda— yattığına inanmalarına karşın, Pirandello'nun tiyatro yapıtı, asıl oyuncuların sunduğu oyunun tersine, sanatsal bir sonuca erişir böylece sahnelenen oyundaki kahramanların kendi oyunlarında kendilerini dile getirememeleri sahnelenen oyunu oluşturur. Dolayısıyla Pirandello'nun altı kişisinin gerçekleştiremediği oyunla Guido'nun tasarlayıp *çekemediği* bilimkurgu ile film arasında dolaysız ve son derece belirgin bir koşutluk vardır; öte yandan aynı benzerlik Pirandello'nun *tamamlanmış* oyunu ya da Fellini'nin çekip bitirdiği film arasında da görülür. *Sei personaggi*'yle *8,5*'un içerikleri sanatsal dışavurum başarısızlığını sahnelemek ya da perdede göstermeye yöneliktir; bu sanatsal dışavurum başarısızlığının yansıtılmasıysa, her ne kadar aykırı görünse de, öze dönüşlü sanatsal yaratının kendisi olup çıkar.

8,5'la *Sei personnaggi* arasında yer alan birtakım önemli koşutluklar, bu iki yapıt arasındaki benzerlikleri doğrular nitelikte-

[45]Pirandello, *Maschere nude* 1:39.

dir. Pirandello'nun oyunu, genel prova sırasında boş sahnede yayılıp serilerek sürekli oyun içinde oyun yapısını vurgular; Fellini'nin filmiyse, konusunun sürdürülmekte olan bir film olduğunu üzerine basarak belirtir ve bunu yalnızca (fırlatma rampası gibi) tamamlanmamış sahne donatımlarını değil aynı zamanda ancak çekim alanlarında bulunabilecek masalsı ortamları da göstererek gerçekleştirir. Pirandello'nun oyununda, tiyatro yapıtlarında görülen şu klasik sahne ve perde bölünmeleri yoktur; Fellini de öykünün geleneksel akışını araya çeşitli bilinç düzlemleri sokarak kesintiye uğratır. Her iki yapıt da kendilerine yöneltilebilecek olumsuz yorumlar dizisi içerir: yönetmen ve sahneye çıkan altı kahramanın melodramını canlandıran oyuncular, oyun içindeki oyunu eleştirirler; bu da *8,5*'ta yer alan Fransız aydının yaptığı işin aynısıdır. Altı kahramanın trajedisini biçimlendiren sarsıcı olayı sonunda görebildiğimiz zaman, ortaya Freud'un ruh çözümlemesindeki en önemli konulardan biri olan aile içi cinsel ilişki sahnesi çıkar. Altı kahramanın sahnelemek istediği melodram, babanın üvey kızına yanaşmaya başladığı andır ama bu yasak ilişkinin gerçekleşip gerçekleşmediğini anlamamıza kalmadan kahramanların oyunu kesiliverir. Engellenmiş altı kahramanın ruhsal sıkıntılarını canlandırmak üzere tasarladığı oyunun başarısızlığa uğraması, Pirandello'nun tamamlanmış oyununun içeriğini oluşturur. *8,5*'taki yaşamla sanatı birbirine karıştıran deneme çekimi sahneleri *Ciascuno a suo modo*'da sahnedeki oyuncularla sahici izleyicilerin, oyunun *piéce a clef* (gerçek yaşamdaki insanları kurmaca kahramanlara dönüştüren anahtarlı oyun) olarak sunulduğu konusunda tartıştıkları sahneyle karşılaştırılabilir. Fellini'nin filminde de kurmacayla gerçekliğin birbirinden ayrılmasına bir türlü izin verilmemesi, *Ciascuno a suo modo*'daki iki "Choral Intermezzi" bölümünde de görülür; burada sahnedeki oyun tiyatronun giriş salonlarına ve koridorlarına taşınır, böylece sahneyle izleyicileri birbirinden ayıran geleneksel bölgeler yerle bir edilmiş olur.

Bununla birlikte belki de en önemlisi, *Sei personaggi'yle 8,5*'un sanatsal yaratı anını son derece etkili bir biçimde canlandırmış oluşudur. Bu *Sei personaggi*'de altı kahraman ruhsal sıkıntılarını oyunla canlandırmak üzere toplandıkları zaman görülür. Melodramlarını sahneleme çabaları büyülü değnek değmişçesine, ortaya yedinci kişinin —yani babanın üvey kızıyla kötü niyetli buluşmasını gerçekleştirdiği "giysi dükkânının" sahibi kadın satıcısı Madama Pace'in— çıkmasına yol açar. Pirandello bu olaya "yaratma eylemindeki düşlemim" demiştir.[46] Söz konusu yedinci kahramanın varlığına ilişkin akla yatkın bir açıklama yoktur: bu kişi öbür altı kahraman gibi yazarını aramamaktadır; o yalnızca sahnenin tamamlanmasında varlığına gerek duyulduğu için ortaya çıkmıştır. Altı kahraman bitmez tükenmez bir çabayla melodramlarını sahnelemek ister ama Pirandello onları *eksik kalmış* kişiler olarak tanımladığı için sürekli başarısızlığa uğramaları gerekir; bu çabalar sırasında Madama Pace'in kendiliğinden ortaya çıkışındaki gizli anlam da işte budur.

Fellini'nin filminde sürmekte olan sanatsal yaratıcılığın çok daha etkileyici olan betimlemesi o ünlü bitiş sahnesinde yer alır; burada Guido geçmişiyle uzlaşır ve bir kez daha film yönetmeni olarak davranmaya başlar. Bu arada Fellini de o şaşırtıcı kahramanlar topluluğunu yaratıp film boyunca gerçeklikle düşlem arasında gidip gelen iç içe geçmiş öyküleri anlatırken yetkin ustalığını kanıtlayıp gözler önüne sermiş olur. Daumier aydınların kimi zaman sanatsal yaratıcılıktan vazgeçmesi gerektiğini üst üste yineleyip dururken, telepatici Maurice Guido'ya şöyle söyler: "Başlamaya hazırız" (çekim 743). Bu noktadan başlayıp filmin neredeyse sonuna kadar (yani çekim 770'e kadar) Fellini Guido'nun ansızın, tüm ruhsal ve uğraşsal sorunlarının çözümünün kabullenmek olduğunu kavrayıvermesini göstermeye başlar. Guido'nun yaşamında yer alan ve artık aralarındaki uzlaşmayı simgelemek

[46]Agy., 1:44.

üzere beyazlara bürünen bütün kişiler, fırlatma rampasının merdivenlerinden inip sirk sahnesine benzeyen bir çemberde el ele tutuşarak yürümeye başlarlar: Carla, Guido'nun annesiyle babası, çalışma arkadaşlarıyla dostları, Adsız Güzel Kadın, La Saraghina ve bütün öbür kişiler oradadır. Bununla birlikte, bu son toplantıda Kusursuz Kadın Claudia'yla eleştirmen Daumier'nin yokluğu dikkat çekicidir. Guido Carla'yla Luisa arasında fark gözetmekten vazgeçtiği için artık Kusursuz Kadına gerek kalmamıştır. Gözlerimizin önünde, perdede yer alan yaratma eylemi Daumier'nin olumsuzluğunu gülünçleştirmiştir. Guido'nun çözümü büyüleyici denecek kadar yalındır: uzlaşmanın yolu kabullenmedir. Guido artık seçim yapmak zorunda değildir; seçimle sorumluluğun insanı kıpırtısız bırakan etkilerinden kurtulmuştur. Artık bir solukta kardinalin yüzüğünü öpebilir (çekim 768), ertesi gün için Carla'ya buluşma sözü verir (çekim 768) ve sonunda kendisiyle birlikte dans çemberine katılmayı kabul eden Luisa'yla uzlaşmayı başarır (çekim 770). Fellini'nin Katolik koşullanmasını ele alan zeki bir eleştirmenin de söylediği gibi, öykünün sonunda Guido'nun seçim yapmayı bir yana atması günahsız bir dünya kazanımını simgeler.[47] Guido sonunda kendisiyle ve başkalarıyla barışmış ama geleneksel Katoliklik inancı ya da hattâ daha özgül olan laik ve bireysel kişilik değişimi anlamında bir yücelmeye ya da dönüşüme uğramamıştır; söz konusu kişilik değişimiyse Fellini'nin tanrısal iyilik ya da kurtuluş üçlemesindeki en belirgin özelliktir. Artık Guido'yu istenci ya da törel dönüşümü değil Sanat dünyası kurtaracaktır.[48] Guido kar-

[47]Nicole Zand, "The Guilty Conscience of a Christian Consciousness," Fellini, *"8,5:" Federico Fellini, Director*, sayfa 278-79'da.

[48]Branigan, *Point of View in the Cinema*, sayfa 161-63'de *8,5*'un sonuna ilişkin dört farklı çözüm bulur: (1) Guido'nun kendi canına kıyması, olumsuz aşkınlık; (2) Guido'nun çelişkilerini kabullenmesi; (3) Guido'nun söz konusu kabullenmenin sonucunda yaratıcı ve yönetmen olarak yeniden eyleme geçmesi; (4) Sanatı gerçeklikle düşlem arasındaki temel arabulucu olarak sunan son aşkınlık durumu.

makarışık yaşamında yer alan bütün öbür kişilerle birlikte o büyülü çembere katıldıktan sonra, gecenin karanlığında filmin son sahnesi (çekim 772) başlar; bu sinema salonunun karanlığını simgelemektedir. Küçük öğrenci Guido, çalgılarıyla düdüğüne eşlik eden dört sirk palyaçosuyla bir aşağı bir yukarı yürümektedir. Palyaçolar, Guido'yu sahne ışıklarının altında bırakarak, çekip giderler. Sahne ışıkları kapatılır, Guido çıkar, çemberdeki ışıklar da söndürülür. Müzik sürerken, filmin sonundaki tanıtım yazıları perdede akmaya başlar. Yetişken yönetmen Guido, eşiyle birlikte deneyimlerinin büyülü çemberine girene kadar, bitimin denetimini elinde tutmuştur. Tam bu noktada küçük öğrenci Guido, yetişkinin yerini alır. Küçük Guido'nun perdeden yok olmasıyla birlikte, yönetmen Fellini varlığını duyurur ve Guido'nun öyküsünün denetimini bütünüyle eline geçirir. Guido'nun yaşamı kabullenmesinin yani yetişkin yönetmenin işe koyulmasına ve yeni yaratıcı güçler bulmasına olanak veren tutumun kutlaması olarak başlayan bitiş, Fellini'nin kendi sanatsal yaratıcılığının utkusunu kutlamaya dönüşür. Fellini'nin bulduğu son aslında belki de bir sonraki filminin yani "yakında gösterime girecek" olanın tanıtımı olarak düşünülmüştür. *8,5*'taki film içinde film söyleminin, eleştirmenlerden birinin son zamanlarda kullandığı "temsil etmenin temsil edilmesi" ya da "temsilden önceki sunum" terimiyle[49] açıkla-

[49]Charles Affron, "*8,5* What?" Fellini "*8,5*:" *Federico Fellini, Director*, sayfa 17'de. Bu etkileyici sonu ele alan (Kezich, Costello, Affron ve Perry gibi yalnızca birkaçını saydığımız) eleştirmenler ve Fellini'nin kendisi senaryodaki asıl bitiş sahnesinin giden bir trenin yemekli vagonunda yer aldığını belirtir. Aslında sanatsal ve duygusal açıdan Fellini'nin bu son seçiminin en iyi seçim olduğuna kuşku yoktur. Ayrıca bitiş sahnesinin başlangıçta filmin devamını tanıtma amacı taşıdığı genel kabul gören bir olgudur. Bununla birlikte Tullio Pinelli'yle gerçekleştirilen yayımlanmamış bir söyleşide (8 Ekim 1987), Fellini'nin çalışma arkadaşı bana bu sonun bir sonraki filmi tanıtma amacıyla çekilmediğini söylemişti. Tersine Pinelli, yürüyüş çemberindeki devinimle eylemlerin, durağan bir demiryolu sahne-

nabilecek bu tür bir sahneyle sonuçlanması, bu başyapıtta görülen film içinde filme özgü ögelerden çoğunun en inceliklisidir.

Fellini'nin *8,5*'tan sonraki neredeyse tüm yapıtlarında film içinde filme ilişkin birtakım göndermeler bulunmaktadır.[50] Bununla birlikte sanat biçimi olarak sinema yapısının öze dönüşlü irdelemesi, altı özgül filmde *ana konu* olup çıkmıştır. Bu yapıtların dördü —yani *Block-notes di un regista, I clowns, Roma* ve *Intervista*— bağdaşık bir küme oluştururlar, çünkü bunların hepsinde Fellini'nin kendisi de görülür. Daha açık söylemek gerekirse, yönetmen Fellini, Fellini adlı bir kişiliği canlandıran ve söz konusu filmlerin yönetmeni olan bir oyuncu olarak boy gösterir. Dolayısıyla Fellini'nin bu filmlerdeki varlığı kahraman, oyuncu ve yönetmen arasındaki belirgin ayrımı birbirine karıştırmaya yarar.[51]

sinden çok daha etkili olacağını ve bunun da filmdeki en önemli noktayı yani düşlem ögesini vurgulayacağını söyleyerek filmin sonunu bu biçimde değiştirmesi için Fellini'yi kendisinin kandırdığını belirtmişti.

[50]Örneğin *Prova d'orchestra* belgesele benzetilerek çekilmiştir; *Amarcord ve La città delle donne*, sinema hakkında, izleyicilerin arzularını yansıtan birtakım ilginç bildiriler verir; *Toby Dammit* oyuncunun rolünü ele alır. Bununla birlikte söz konusu filmleri farklı bölümlerde ele aldım çünkü bu yapıtlarda yer alan film içinde film konulari, işlenen öbür konulara oranla daha önemsizdir.

[51]İki televizyon filmi için yazılan İtalyanca senaryolar, Federico Fellini, *Fellini TV*: "*Block-notes di un regista*"/"*I clowns*" adlı kitapta yer alır, yay., Renzo Renzi (Bologna: Cappelli, 1972, burada ilk iki yapıtın senaryolarına ek olarak, Fellini'nin televizyon filmlerine ilişkin önemli bir bildirisi de bulunmaktadır ("Come non detto," sayfa 209-13); bunun İngilizcesiyse "Fellini on Television" başlığıyla *Federico Fellini: Essays in Criticism* adlı kitaptadır, yay., Bondanella, sayfa 11-16. *I clowns*'un İtalyanca senaryosu ve palyaçoluğun son derece önemli tarihsel öyküsü çok daha kapsamlı olan ve içinde birçok çizim bulunan şu kitaptadır: Fellini, *I clown*, yay., Renzi. *Roma* için bak., Federico Fellini, "*Roma*" *di Federico Fellini*, yay., Bernardino Zapponi, (Bologna: Cappelli, 1972); burada Fellini'nin filmi çekerken elinde bulundurduğu "sceneggiatura letteraria" (sayfa 93-209) ve film kayıtlarının birleştirmesi tamamlanmadan ön-

Öbür iki film —yani *E la nave va* ve *Ginger e Fred*— bir sanat biçimi olarak sinema tarihine değinir ve sinemayı çağımızın kitle iletişim aracı olan televizyonla yan yana getirir. *E la nave va*'nın yanı sıra Fellini'nin boy gösterdiği dört filmin hepsi de kurmacayla belgesel arasındaki belirgin ayrımı sorgulamaya açar ayrıca Fellini'nin uğraş yaşamı boyunca genellikle hoşlanmadığı ve *Un'agenzia matrimoniale*'de çattığı bir tür olan belgesel filmlerin kurallarını bir ölçüde gülünçlemeye dönüştürür. Bu dört öze dönüşlü filmden ikisi —yani *Block-notes di un regista* ve *I clowns*— gene Fellini'nin, bir yazarın özgün sanatsal imzasını dışa vurma aracı olarak belgesellerden bile daha az güvendiği bir ortam olan televizyon için çekilmişti.

Amerikan NBC televizyon ağı için çekilen *Block-notes di un regista* Fellini'nin sözleriyle "söyleşi üzerine kurulu" türden bir izlenceydi ve yönetmen filmin kabataslak yapısıyla ilgili kaygılara kapılmadan parçaları bir araya getirebilirdi; bununla birlikte başlangıçta kendisi için yepyeni bir ortam olan televizyonda çalışmaya hiç de istekli olmayan Fellini, sonradan bu denli gösterişsiz bir yapımdan aldığı haz karşısında şaşırıp kalmıştı.[52] Ayrıca kendisini belgesel film yönetmeni rolüne koyması (bu tür yapıtların konusunun "doğruyu" ya da "gerçeği" yakalamak olduğunu öne süren gösterişli varsayımı gülünçleştirmek amacında olsa da) Fellini'yi filmle gerçeklik arasındaki ilişki sorununu bir kez daha düşünmeye zorlamıştı. Fellini hiç de şaşırtıcı olmayan bir biçimde "insanın çekebileceği tek belgesel kendi belgeselidir. 'Tek sahici

ce moviola gösterim aygıtından çıkartılmış ayrımlama senaryosunun bir bölümü bulunmaktadır. *Intervista*'nın ayrımlama senaryosu için bak., Fellini, *Block-notes di un regista*. Bu kitapta ayrıca tasarlanan filmler için birkaç soggetti yer almaktadır — *Viaggio a Tulun, L'Opera, Il cinema Fulgor, Cinecittà ve L'America*.

[52]Fellini'nin bu filme yaklaşımı konusundaki sözleri için bak., Fellini, "Why Clowns?", *Fellini on Fellini*, sayfa 116; ya da Fellini, *Fare un film*, sayfa 110.

gerçekçi düş severlerdir' sözünü kim söylemişti? Düş severler kendi gerçekliği olan olaylara yani var olan en sahici şeylere tanıklık ederler," sonucuna varmıştı.[53] Bundan yirmi yıl sonra, *Block-notes*'la konu ve anlatım açısından önemli benzerlikler taşıyan *Intervista*'nın yapım hazırlıkları sırasında, Fellini sinemanın belgesel filmlere sözde yatkın oluşu ve bunun "gerçeklikle" ilişkisi konusunda gene aynı görüşleri dile getirmiştir: "Buradaki kaçamak, insanların sinemayı filmle ve dışarıda yer alan görüntülenmeye hazır gerçeklikle dolu bir kamera sanmasından kaynaklanır. Oysa kamera merceğinin önüne yalnızca kendinizi koyarsınız. Tersi yapılsa, sinema salt çelişkili bilgiler sunmuş olur."[54]

İlk olarak 1969'da Amerika'da NBC tarafından Fellini: *A Director's Notebook* adıyla yayımlanan ve Birleşik Devletlerde gösterimi birçok kez başarıyla yinelenen *Block-notes di un regista*'nın ayrımına İtalya'da neredeyse hiç varılmamıştır. Bu film yalnızca son zamanlarda Roma'da halkın önüne çıkartılmıştır ama öncelikle sinemateklerde gösterilmiş, dolayısıyla yapıtın İtalyan kopyası üretilmemiştir (1989'da İtalya'da gösterilen ilk kopya British Film Institute'dan alınmış eski bir kopyadır ve İtalyanca altyazı ya da sözlendirme eklenmemiştir).[55] Fellini *Block-notes*'u

[53]Fellini, *Fellini on Fellini*, sayfa 120; ya da Fellini, *Fare un film*, sayfa 113.

[54]Fellini, "America," *Block-notes di un regista*, sayfa 62'de. Fellini bu sözleri Amerika'da film çekmesinin olanaksızlığını tartışırken söylemiştir.

[55]Dolayısıyla bu filme ilişkin en önemli iki eleştiri yazısının İngilizce olması hiç de şaşırtıcı değildir: Joseph McBride, "The Director as a Superstar," *Federico Fellini: Essays in Criticism*, yay., Bondanella, sayfa 152-60'da; A. J. Pratts, "The New Narration of Values — *Fellini: A Director's Notebook*," *The Autonomous Image: Cinematic Narration and Humanism* (Lexington: University Press of Kentucky, 1981), sayfa 1-37, ayrıca sayfa 158'deki ek bölümde filmdeki belli başlı on üç öykü ayrımı vardır. Bu filmin ses kuşağına yapacağım göndermelerde, özgün sürümün İtalyancaya çevrilmiş basımına değil İngilizce kopyasına başvuracağım.

ciddi bir hastalığı ve *Il viaggio di G. Mastorna* adlı tasarısından vazgeçmesine yol açan sanatsal bir bunalım dönemini atlattıktan hemen sonra çekmişti. *Mastorna* tasarısında Fellini, roman yazarı Dino Buzzati'yle birlikte hazırladığı senaryoyu kullanarak ölümden sonraki yaşam konusunu işlemeyi düşünüyordu. *Block-notes*, Dino De Laurentiis'in stüdyosunda (yani Fellini'nin son filmlerinin çoğunu çektiği ve daha tanınmış olan Cinecittà'dan ayırmak için Dinocittà olarak adlandırılan yerde) üzerinde *Mastorna* çekimi için hazırlanıp sonra da bırakılıveren tozlar ve dikenlerle kaplanmış yapıların bulunduğu bir çayır görüntüsüyle başlar. Sahne Fellini'nin kırık dökük İngilizcesiyle, kendi arka sesiyle sunulur. Köln katedraline benzer bir yapıyla bir jet uçağının kalıntıları arasında bir hippi topluluğu yaşamaktadır. Bunlardan biri "Mastorna Blows" başlıklı bir epey küçük düşürücü bir şiir okumaktadır; burada filme "budalanın düşü" denilerek Fellini'nin tasarısını yaşama geçiremeyişi vurgulanmaktadır. Fellini'nin kamerası ansızın başıboş bırakılmış çekim alanlarına yönelerek bir dizi düz ve ters açılı optik kaydırma çekimine geçer ve ses kuşağında inişe geçen bir uçağın gürültüsü işitilirken, çekim alanındaki iskelete dönmüş kalıntılar arasında *Mastorna* tasarısının başlangıç sahnesi görünmeye başlar: motoru bozulan bir uçak Köln katedralinin karşısındaki alana iner ve içinden filmin kahramanı viyolonselci Mastorna çıkar.

Fellini'nin, bu açılış sahnesiyle gözler önüne serilen sanatsal açmazından çıkmış gibi görünen yaratıcı güçlerinin beklenmedik patlaması, *Block-notes*'daki gevşek bağlantılı olaylar dizisinin sergilenişi sırasında birçok kez yinelenir. Süreç boyunca Fellini yalnızca bir yana attığı tasarısını değil aynı zamanda eski yapıtını (*Le notti di Cabiria*), çekmekte olduğunu ve ilerisi için tasarladığını da (*Fellini Satyricon,* Roma) irdeler. Bununla birlikte bu çeşitli konular arasındaki geçişlerde mantık yok denecek kadar azdır; dolayısıyla izleyicilere Fellini sinemasının gelişimine ilişkin tarihsel açıdan doğru bilgiler vermemektedir. Örneğin bir başka arka ses

(İngiliz gazeteci) Fellini'nin tasarladığı yeni filminin yani *Fellini Satyricon*'un konusunun zamanda yolculuk olacağını ve yönetmenin burada çağdaş Roma'yla Neron'un Roma'sı arasında birtakım benzerlikler kuracağını bildirir: biz Colosseum'un yıkıntıları arasında dolaşıp geceleri o bölgede yaşayan yosmalarla kadın kılığına girmiş erkeklere gizli gizli bakarken film kırmızı renk süzgeci kullanılan bir kesmeyle bu gösterişli yapının çekimine geçer; bu Colosseum göndermesi Fellini'ye *Le notti di Cabiria*'dan kestiği (Kilisenin karşı çıktığı "Çuvallı Adam") bölümünü anımsatmış olsa gerek çünkü anlatıcı ansızın yönetmenin eşi Giulietta Masina olur ve *Le notti di Cabiria*'dan kesilen bu sahnenin kökenini anlatmaya koyulur. Önce "şimdiki zamanda" (yani Masina konuşurken) Colosseum'da renkli olarak çekilmiş sahnede yer alan "asıl" çuvallı adamı görürüz; derken yıllar önce *Le notti*'den kesilip çıkartılan özgün siyah-beyaz bölüme sıçrayıveririz.

Bölümün uzak bir geçmişte çekildiğini yadsımaya yönelik bir yorumda, Fellini ansızın bir başka arka ses kullanarak, eski Romalılara ilişkin *kendi* anılarında Colesseum gibi yıkıntıların değil, çocukken sinemada gördüğü görüntülerin ağır bastığını söyler. Anlatıcının geçmişe yaptığı gönderme ortaya, izleyiciler arasında küçük bir çocuğun da bulunduğu ve Roma tarihine ilişkin sessiz bir dönem filminin gösterildiği taşrada bir sinema salonu sahnesi çıkartır. Çocuğu görür görmez onun küçük Fellini olduğunu düşünürüz ama bu varsayımımız sahnede doğrulanmaz. İzleyici bu salonda gösterilen sessiz filmin hafifçe renklendiğini gördüğü zaman[56] bu gösterimin aslında Fellini'nin yeniyetmeliğinden kalma tarihsel "olguları" yeniden oluşturma arzusundan değil, düşlem-

[56]Kuşkusuz sessiz filmlerin hepsi tepeden tırnağa siyah beyaz değildi; en önemli sessiz filmlerin çoğu (örneğin Pastrone'nin *Cabiria*'sı) öykünün en can alıcı bölümlerinde elle renklendirilmiştir. Bununla birlikte sessiz sinema genellikle siyah beyazdır; Fellini'nin boyanmış sessiz film kullanmasının amacı, bunun kurmaca olduğunu, tarihsel nitelik taşımadığını vurgulamaktır.

lerinden kaynaklandığı apaçık ortaya çıkıverir. Söz konusu sessiz film Roma imparatoriçesinin imparatora kurduğu tuzağı anlatmaktadır ve olaylar dizisi gözler önüne serilirken, töretanımaz gizli düzenci yalnızca, Fellini'nin son filmlerinde herkesle ilişkiye girmekten kaçınmayan kadınların simgesi olup çıkacak bir biçimde cinsellik saçarak dudaklarını yalamakla kalmaz aynı zamanda dosdoğru kameraya bakıp bize göz kırpar. Kameranın varlığını göz ardı ediyormuş gibi yaparak geleneksel sinema kurallarını sarsıntıya uğratan bu yöntem, Fellini'nin film içinde film yapıtlarının ortak biçemsel niteliği olup çıkmış ve çözümleyeceğimiz öbür öze dönüşlü filmlerinde birçok kez yinelenmiştir.

Romalıların sessiz sinemada masalsı bir biçimde çağrıştırılması, bize çağdaş dünyada da bulunan ve aynı ölçüde şaşırtıcı olan çeşitli eski varlıkları tanıtır. Bölümlerin birinde Fellini senaryo yazarı Bernardino Zapponi'yi, yazman Marina Boratto'yu ve Genius adlı bir falcıyı eski Romalıların ruhlarını aramak üzere Appian Yoluna götürür. Genius bir ölçüde başarılı olur çünkü Cumhuriyet döneminden üç ölü erkek kardeşi gördüğünü söyler ve kamera bize üzeri örtülü üç imge gösterir. Ardından Fellini bir kazıbilim profesörüyle birlikte, çağdaş kent yapılarının altında kalmış eski Roma alt katmanlarından geçen bir yeraltı treni yolculuğuna çıkar. İstasyonlara ansızın, anlaşılmaz bir ağızla konuşan eski Romalılar doluşuverir; Fellini bu dili *Fellini Satyricon*'da da kullanacaktır. Eski Roma'nın söylencesel geçmişi, belgeselin tarihteki şimdiki zamanını ele geçirmeye ve alt etmeye başlamıştır.

Bir başka sahneyse, *8,5*'ta Güzel Adsız Kadını canlandıran oyuncunun (Caterina Boratto) kızı, yazman Marina Boratto'nun arka sesiyle tanıtılır. Marina'nın arka sesi "düş gücünüzü biraz olsun kullanırsanız," o zaman Roma'nın dış mahallelerinde şenlik ateşlerinin yanında müşterileriyle buluşan çağdaş yosmaları, eski günlerdeki karşılıklarına kolayca dönüştürebilirsiniz der. Bu tür kadınlardan dördü önce çağdaş giysiler içinde gösterilir; bunu izleyen sahnede onları ansızın kırmızı Roma pelerinlerine bürünmüş görürüz; aynı

biçimde dört çağdaş Romalı erkek kırmızı bir kamyonla gelir ve onlar da ansızın Romalı lejyonerlere dönüşürler. Fellini'nin sinemaya özgü düşlemlerinin bu tür dönüşümlere yol açtığını vurgulamak üzere, söz konusu lejyonerlerden biri, ortalık yerde bir yosmayla oynaşırken dosdoğru kameraya bakar ve şu kazanç amaçlı çekilen eski Roma filmindeki imparatoriçenin yaptığı gibi bize göz kırpar. Dört erkek (at arabalarına değil) kamyonlarına binip giderlerken, üzerlerinde hâlâ eski zaman zırhları vardır. Bu belirgin zaman kayması Fellini'nin düşleminin, farklı tarihsel evrelerden alınmış nesneleri bu kadar yanlış bir biçimde birleştirmemize asla olanak vermeyen belgesel gerçekçiliğin sıradan gerekleri karşısında kazandığı utkuyu vurgulamaktadır. Eski Roma geçmişinin çağdaş şimdiki zamana sarkmasının ortaya çıkarttığı benzer bir dönüşüm de, Fellini'nin *Fellini Satyricon*'u çekerken ufak rollerdeki oyuncuları yerleştirmek üzere çekim takımını alıp Roma kesimevine götürdüğü zaman yer almıştır. Caterina Borrato kızını görmek için kesimevine gelip kasapları, savaşa tutuşmuş Roma askerleri kılığında görünce, (tepeden tırnağa eski zaman giysilerine bürünen) çağdaş oyuncu savaş alanındaki şiddetten cinsel haz alan Romalı töretanımaz bir kadına dönüşüverir.

Bu kısa televizyon belgeseli boyunca Fellini'nin çağdaş imgelemi biçimlendirmek üzere eski Roma uygarlığının gücünü belgesel türünün gülünçlemesiyle görselleştirmesi, geçmişe ilişkin önemli "doğrulardan" çok, Fellini'nin yaratıcı düş gücünden çıkan sinema imgeleri aracılığıyla dışa vurduğu düşlemlerini yakalar. Fellini'nin oyuncu seçimiyle uğraştığı çalışma odasında geçen son bölümde (elleri dışında hiçbir yeri gösterilmeyen) yönetmenin karşısına, Pirandello'nun oyunundaki altı kişi gibi, kendilerine sanatsal bir biçim vermesini isteyen gülünç denecek kadar tuhaf ve alışılmadık insanlardan oluşan koskoca bir topluluk çıkar. Arka seste Fellini, bu insanların kendisine duyduğu gereksinimden çok kendisinin onlara gereksinimi olduğunu kabul eder ve böylece *Block-notes*'un kapanış sahnesini çekeceği ortamı hazırlar: burada *Fellini Satyri-*

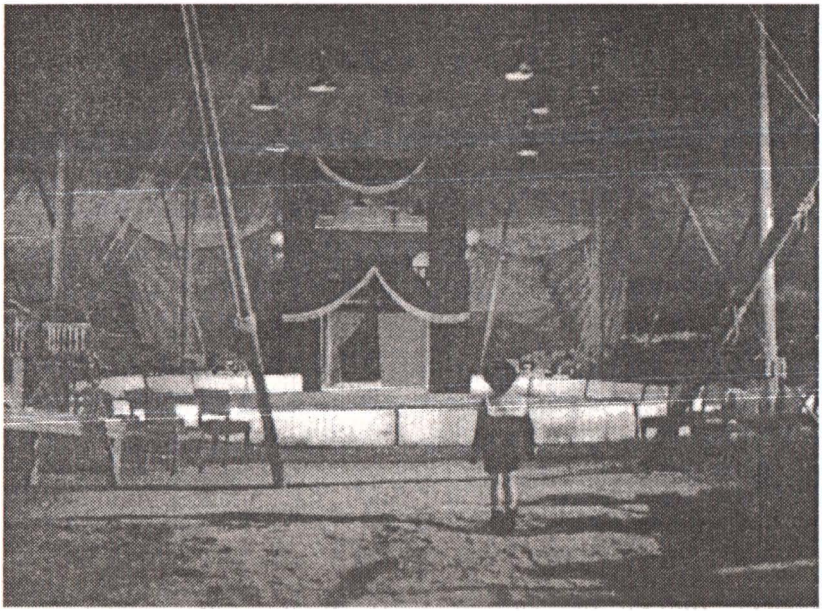
con'un çekim alanında, bir sonraki filmini yöneten ve sessizce oturan Fellini'nin imgesi belirir. Fellini (yönetmen Fellini'yi canlandıran oyuncu) ortadan kaybolurken biz de sanatsal yaratıcılık sürecine tanıklık ederiz. Akılcı tartışmalarla açıklamalar yerini etkin imge yaratımına bırakırken buyurgan arka sesin filmde ilk kez suskunluğa bürünmesi son derece yerinde olmuştur.

Eleştirel Fellini tartışmalarının çoğunda *Block-notes di regista* genellikle göz ardı edilmesine karşın, televizyonda gösterilmek üzere ticari amaçla geniş kitleler için tasarlanıp çekilen bu filmin gösterişsiz yapısı, anlatım biçiminin özgünlüğünü engellemez; anlatım biçiminin bu yönleriyse çok daha önemli ve sağlam olan öbür film içinde film yapıtlarında yüzeye çıkacaktır. Fellini'nin aynı dönemde çektiği bir başka kısa yapıtının (yani her parçası başka bir yönetmen tarafından çekilen filmin *Toby Dammit* bölümünün) yanı sıra *Block-notes di un regista* da, Fellini'nin Mastorna tasarısını gerçekleştiremeyişinden kaynaklanan ruhsal sıkıntılarını daha küçük bir filmin çekiminde çalışarak atlatmasına yardım etmişti. *Block-notes,* öze dönüşlü Fellini sinemasının gelişiminde atılmış önemli bir adımdır çünkü bu filmde yönetmen başrolde (kendisini canlandırarak) oynamıştır. Fellini'nin bundan sonraki iki filmi, yönetmenin film içinde filme duyduğu büyük ilgiyi son derece önemli iki konuyla birleştirir: bunlardan biri Fellini sinemasında ana figürlerden biri olan palyaçoların tanımı; öbürüyse Fellini'nin sanatında önemli bir rolü olan Batı dünyasının imgelemindeki özgül kent Roma'nın kendi bakış açısından resmidir.

I clowns filmiyle[57] Fellini en önemli konularından birkaçını son derece ustalıklı bir biçimde gözler önüne serer. Palyaçoların

[57]Bu yapıtın belli başlı yorumları için bak., A. J. Pratts, "Plasticity and Narrative Methods: *The Clowns,*" *The Autonomous Image,* sayfa 122-57'de; William J. Free, "Fellini's *I clowns* and the Grotesques," *Federico Fellini: Essays in Criticism,* yay., Bondanella, sayfa 188-201; Mireille Latil-Le Dantec, "Le Monde du cirque et le monde comme cirque: *Les Clowns,*" *Études cinématographiques* 127-30 (1981): 49-64.

yapısıyla tarihini konu alan bu televizyon belgeseli yalnızca gerçeklere dayalı yığınla bilgi vermekle kalmaz aynı zamanda bu tür bir belgesel araştırma filmi çekme düşüncesini de alaya alır; böylece Fellini'nin film içinde film anlatımı, sınırlı ve gösterişsiz bir yapım olan *Block-notes*'a oranla burada yepyeni ve çok daha karmaşık bir anlatıma kavuşur. Ayrıca Fellini'nin palyaçoların yapısına ilişkin değerlendirmeleri, onu güldürüyle güldüren kişilere ilişkin, palyaçoluğa dayandırdığı, burada ve bundan sonraki filmlerinde somutlaşan yararlı bir kuram geliştirmeye itmiştir. Bununla birlikte belki de en önemlisi, *I clowns*'un *8,5*'ta verilen sözü yerine getirmesi ve sinema imgelerini olağanüstü bir biçimde vurgulayarak gözler önüne sermesidir; sımsıkı kurgulanmış olaylar dizisinin bukağılarından kurtarılan bu sinema imgeleri, filmin üç bölümde gelişen öyküsünde son derece özgün ve özgür bir anlatıma kavuşur: (1) yönetmenin çocukluğundan kalma sirk deneyimlerinin yeniden yaratılması (anılar dünyası); (2) çağdaş dünyadaki palyaçoluğun şimdiki koşullarının çözümlenmesi (bu türe ilişkin belgesel ve gülünçleme dünyası); (3) ölmüş palyaçoluk kurumunu yönetmenin sanatsal düşlem gücüyle yeniden dirilten son bölüm (anılardan beslenerek gerçekliği alt eden düş gücü dünyası). *I Clowns*'un birinci bölümünde, ses kuşağında yetişkin Fellini'nin sesi işitilirken perdede yaşamında ilk kez sirke giden ve palyaçoları gören Fellini'nin çocukluğunu canlandıran küçük oyuncuyu görürüz; derken çocuğun çevresindeki her şey doğup büyüdüğü yere dönüşür. Filmin ikinci ve en önemli bölümünde küçük Fellini'nin yerini, palyaçoların tarihiyle ilgili bir belgesel çeken ve zamanımızda palyaçoların neredeyse hiç kalmadığını söyleyen yetişkin yönetmen alır. Fellini'nin palyaçoluk tarihine ilişkin araştırması, bölüm ilerledikçe yavaş yavaş belgesel türünün gülünçlemesine dönüşür. Filmin üçüncü ve son bölümünde Fellini belgeselinde tarihsel "doğruları" ya da "olguları" araştırmanın ötesine geçer; yönetmen geçmişin anılarıyla beslenen yaratıcı düş



24: *I clowns*: "Küçük Nemo" adlı çizgi romandaki çocuğu anımsatan oğlan sirkle ilk kez karşılaşıyor.

gücüyle, filmin belgesel bölümünde öldüğü söylenen palyaçoluk sanatını dirilterek bir değil iki farklı bitiş öyküsü sunar.

I clowns'un başlangıç sahnesinde gecenin ortasında uyanıp pencereye giden ve bir sirk çadırının kurulduğunu gören bir çocuk yer alır. Yönetmenin sesi bizi bu figürün kendi geçmiş deneyimlerinin görselleştirilmiş biçimi olduğuna inandırmasına karşın, daha önce de belirttiğimiz gibi, bu sahnenin belirli bir çizgi romanı yani Fellini'nin *I clowns*'un çekimi sırasında çizimlerini yatağının başucunda tuttuğu Winsor McCay'in "Küçük Nemo" adlı çizgi romanını anımsattığı unutulmamalıdır.[58] Ertesi sabah oğlan gördüğü şeyin ne olduğunu sorar. Evin hizmetçisi ona kasabaya sirk geldiğini, uslu durmazsa bu Çingenelerin onu kaçıracağını söyler. Korkan ama

[58]Bak., Bölüm 1.

merak etmekten de geri kalmayan çocuk çadırda neler olduğunu araştırmaya gider. Sonunda o akşam sirki izlemeye götürülür. *I clowns*'un bu bölümünde bir dizi palyaçoluk oyunu yeniden canlandırılır; bunların hepsi de çocuğun öznel bakış açısından gösterilir (gerçekten de bütün bunlar çocuğun omzunun üzerinden görüntülenir). Birkaç yerde palyaçolar dosdoğru kameraya bakarak ona (ve bize) göz kırparlar; bu da dikkatimizi izleyeceğimiz öykünün film içinde film olduğuna çeker, böylece gördüğümüz sahnelerin kurmaca ve *sinemaya özgü* yapısı vurgulanmış olur.

Fellini palyaçoları "insanoğlunun akıldışı yanının" dışavurumudur; içimizde başkaldırmaya, kurulu düzene karşı çıkmaya yönelik ne varsa hepsini ortaya koyduğu için içgüdülerimizi simgeler. Palyaçolar insanın çocuk ve hayvan yanıdır, alay eden ve edilendir. Palyaço, insanın tuhaf, biçimsiz, gülünç görüntüsünü yansıtan bir aynadır. İnsanoğlunun gölgesidir" diyerek tanımlar.[59] Fellini palyaçoları güldürü açısından iki bölüme ayırır: palyaço Auguste, sürekli başkaldıran, esrik dolaşan, genç uyumsuz; Auguste'ün değişmez dostu zorba beyaz palyaço. Fellini'nin belirttiği gibi "bunlar insanoğlunun iki farklı tinsel yönüdür: bu yönlerden birinin hedefi yükselmek, ötekininse inişe geçmektir; bunlar birbirinden farklı, bölünmüş iki içgüdüdür."[60] Aynı bölünme, Laurel ve Hardy, Martin ve Lewis, Burns ve Allen, Harpo ve Groucho Marx, Abbot ve Costello gibi en ünlü Hollywood güldürü çiftlerinde de yer alır. Bu iki tür palyaço aynı zamanda görür görmez tanınan iki insan kişiliğinin ruhsal kesitini gözler önüne sermeye yarar: beyaz palyaço görev ve yetkeyi vurgular ve genellikle doğal içgüdülerini bastırır; öte yandan palyaço Auguste engelleyici suçluluk duygusundan kurtulmuştur ve kendilerini onlarla özdeşleştiren çocuklar gibi sürekli geleneksel davranış kurallarını bozar.

Fellini'nin palyaçolara ilişkin görüşü yalnızca sirk gösterilerinin devinime geçirme gücünü değil, aynı zamanda bunların sirk

[59]Fellini, *Fellini on Fellini*, sayfa 123.

[60]Agy., sayfa 124.

alanının dışında insan kişiliğine uygulanabilirliğini açıklamaktadır. Palyaçoların gösterilerini Fellini'nin çocukluk bakış açısıyla sunan başlangıç sahnesi, yalın bir palyaçoluk örüntüsü kurar: palyaçolar genellikle, daha geleneksel olan öbür sirk gösterilerini tuhaf bir biçimde gülünçleştirerek taklit eder. Böylece güç gösterisine çıkan Robor'un, bir başka güçlü adam tarafından sırtına fırlatılan topu dengede tutmaya çalışmasının benzeri, hemen iki palyaço tarafından gülünçleştirilerek canlandırılır; bunlardan biri öbürünün ağzına yanan bir sigara fırlatır. Bıçak atıcısının gösterisi arkadaşının kafasına balta saplayan cüce palyaço tarafından karikatürleştirilir ve böylece sürer gider. Böylece filmin başlangıç sahnesi palyaçolardan birinin temel özelliğinin çevresinde sürüp giden "gerçekliğin" beklenen gülünçlemesini kurmak olduğunu ortaya koyar. Bununla birlikte küçük Fellini'nin sirkte ilk kez gördüğü çeşitli kişilerin, bir de film içinde film boyutu vardır çünkü bunlar yetişkin yönetmenin çektiği filmlerdeki konularla kahramanları anımsatırlar: Miss Matilde ve Miss Tarzan yani dev yapılı iki kadın güreşçi, (özellikle de filmde kullanılan Wagner müziği eşliğinde görüldükleri zaman) aklımıza ister istemez *8,5*'daki La Saraghina'yı getirir; Robor'un gösterisinden önce, yüreği kaldırmayanların dikkat etmesi gerektiğini söyleyen sunucunun uyarısı, doğrudan doğruya *La strada*'daki Zampanò'nun her zamanki sözlerinden alınmış gibi görünmektedir; filmin bu bölümünü sona erdiren geçit töreninde, Nino Rota'nın *8,5* için yazdığı ünlü müzik işitilir. Sirkin ilk görüntüsü çocukta şaşkınlıkla ürküntü yaratmış olmasına karşın, bu görüntünün aynısı onun geleceğini önceden haber verir niteliktedir çünkü içinde bir yetişkin olarak yaratacağı filmlerden imgeler taşımaktadır.

Fellini palyaçoların yalnızca sirklerde değil her günkü dünyamızın içinde de bulunduğunu gösterir. Aslında yönetmenin filmde ilk kez işitilen arka sesiyle anlattıkları uyarınca, küçük Fellini palyaçolardan değil, bu tuhaf kişilerin günlük gerçeklikte de benzerlerinin oluşundan korkmuştur. Fellini'nin çocukluğunda

sirke ilk gidişinin yarattığı çağrışımlar, yetişkin yönetmenin anılarıyla birleştirilir; bu da palyaçoların kişilik nitelikleri ve gösterilerinin onun taşra yaşamına bakışını nasıl biçimlendirdiğini ortaya koyar. Fellini'nin zamanda geriye sıçraması, daha sonra *Amarcord*'da çok daha ayrıntılı bir biçimde göstereceğinden farksız bir kasabayı gözler önüne serer: burada Fellini'nin sirkle özdeşleştirdiği iki tür palyaçoyla aynı kişilik niteliklerini taşıyan insanlar yaşamaktadır. Auguste'ler birkaç gülünç kişi olarak boy gösterir: çapkın Giannone şaşkına dönen köylü kadınlara açık saçık hareketlerde bulunur; kadının biri sarhoş kocasını el arabasıyla eve taşır; kasaba sokaklarında askerlere öykünerek dolaşıp duran hafif kaçık Guidzio, filmin ikinci yarısında bembeyaz kürküyle Anita Ekberg'in ortaya çıkacağını haber verir gibi cinsellik saçarak boy gösteren Alman turistin hayranı kasım kasım kasılan kasaba aylağının havasını ağza alınmaz sözlerle söndürüverir; istasyonun dışında bekleyen kaba saba arabacıların itiş kakışlarıyla tartışmaları, sirkteki palyaçoların gelişleriyle ortaya çıkan karışıklığın benzerini yaratır. Bu sevimli kişiliklerin tersine, ortada bir de otoriteyle özdeşleştirilen yerel beyaz palyaçolar vardır: bunların arasında *Amarcord*'da da görülen ve boyu cüce palyaçoları anımsatan ufacık rahibe; yanında dostu Signora Ignes'le tekerlekli iskemlesinde oturan ve Mussolini'nin bütün konuşmalarını ezbere bilen, yalnızca *Roma*'da değil *Amarcord*'da da boy gösteren şu gülünç Faşist savaş gazisi sakat adam; hepsinden önemlisi de, alaycı bir dille Cotechino (Fellini'nin Emilia-Romagna'sında çok sevilen bir tür haşlanmış domuz sosisinin) adı verilen istasyon şefi bulunmaktadır. Banliyö treniyle kasabadan ayrılan oğlanların fırlattığı ahududular Cotechino'nun otoritesini yerle bir eder; ertesi gün Cotechino istasyona çok daha güçlü bir beyaz palyaço yani Faşist *gerarca* ya da parti görevlisi getirir ama bu ahududulardan daha kışkırtıcı ve aynı ölçüde eğlenceli bir duruma yol açar ve tren istasyondan ayrılırken çocuklar faşist selamı verirler.

Siyah beyaz kıpırtısız fotoğraflara geçen beklenmedik bir kesme bizi Fellini'nin geçmişteki anılarından bugüne taşır; böylece *I clowns*'un ikinci bölümüne yani belgesel kesimine girmiş oluruz. Filmin burasında Fellini'nin arka sesi ilk kez kendi sahici görüntüsüyle birleşir; onu çalışma odasında belgesel filmini hazırlayıp Paris yolculuğunu tasarlarken görürüz. Fellini'nin davranışları alışılmadık ölçüde, tıpkı beyaz palyaçonunki gibi, sert ve zorlayıcıdır.[61] Bununla birlikte beyaz palyaço (yani bu durumda kendi kendisini canlandıran film yönetmeni) ortaya çıktığında Auguste de kaçınılmaz olarak boy göstermek zorundadır. *I clowns*'un belgesel bölümünde, beceriksiz ve sakar Auguste Fellini'nin kurmaca takımından çıkmıştır: yazmanı Maya; marangoz Gasperino; dekorları söküp takan yardımcısı Alvaro; Alvaro'nun annesi, Fellini'nin terzisi ve berberi olan Lina; İngiliz kameraman Roy. Bu kişilerden bazıları *Block-notes*'da "sahici" insanlar olarak zaten görünmüşlerdi ama Fellini'nin belgesele benzeterek çektiği, yani aynı kahramanların oyunculardan çok "sahici insanlarmış" gibi gösterildiği daha önceki filmi bilinse bile, bu izleyicileri birazdan görecekleri filmin belgesel çekimine ilişkin bir parodi olacağına pek hazırlamaz; bunun nedeniyse tekerlekli iskemlesinde oturan faşist savaş gazisinin dostları Zig Zag ve Signora Ignes'i canlandıran Lina'yla Alvaro'yu filmin birinci bölümünde zaten görmüş olmamızdır. Oyuncular, kahramanlar ve "sahici" insanlar arasında yer alan aynı türden bir karışıklık *Block-notes*'da da görülür: örneğin kamyon sürücülerinin gelişiyle çağdaş

[61] Fellini kendi kişiliğinin iki tür palyaçonun bileşiminden oluştuğunu belirtir: "kendimi palyaço olarak düşündüğüm zaman Auguste gibi olduğumu görüyorum. Bununla birlikte içimde biraz da beyaz palyaçoluk var. Ya da belki ben bir sirk sunucusuyumdur. Deli doktorlarının kendileri de delidir!" (agy, sayfa 130) *8,5*'un kahramanı gibi görevlerinden ve törel seçimlerinden kaçan sorumsuz yeniyetme, çekim alanında her şeyin ve herkesin denetimini elinde tutmak zorunda olan film yönetmeninin baskıcı yanını simgeler.

Roma yosmalarından biri, Romalı bir eski zaman yosmasına dönüşür; filmin sonunda Fellini'nin oyuncu seçme odasına doluşan "sıradan insanların" arasında bu kamyon sürücülerinden biri yeniden boy gösterir. Her iki filmde de kullanılan bu tür yalın araçlar, olgularla kurmaca, sanatla gerçeklik arasındaki sınır çizgilerini belirsizleştirmeye yarar ve aslında iki filmin de konusu olan sinemaya özgü gerçekliği vurgular.

I clowns'un, sözde palyaçoların çağdaş dünyadan yok olup gidişine ilişkin tarihsel "doğruyu" araştırıyormuş gibi görünen belgesel bölümü yavaş yavaş gözler önüne serilirken, aslında bir başka palyaço gösterisinin ortasında olduğumuzu anlayıveririz. Fellini'nin takım arkadaşları birbirlerine çarparlar, fotoğrafları düşürürler, kâğıtları daktilodan çıkartırken yırtıverirler ve genellikle tıpkı Auguste gibi maddi dünyaya ayak uyduramayışlarını yansıtırlar. Tarihsel doğru araştırmasının başında Fellini'nin temsil ettiği buyurgan beyaz palyaço bile sonradan, Fellini'nin araştırması art arda çıkmaza saplandığında Auguste'e dönüşür. Topluluğun en büyük Auguste'lerden biri olan Rhum'a adanmış bir televizyon belgeselini izlemek üzere gittiği Fransız televizyon kanalı çalışanlarından biri önemsemiyormuş gibi Fellini'ye "Mr. Bellini" diye seslenir. Geçmişteki en büyük palyaço ailelerinden biri olan Fratellini kardeşlerin evindeki film gösterim makinesi bozulup görüntüsüz yanmış bir filmden başka hiçbir şey görünmediği zaman, İtalya'nın en büyük sinema sanatçısı Fellini yardım etmek istediğini ama gösterim aygıtlarından hiç mi hiç anlamadığını söyleyerek karşı çıkar! Film yönetmeni rolünde beyaz palyaçonun buyurganlığına bürünmek zorunda kalan Fellini belgeselin tatsız tarihsel olgular ve doğrularla uğraşıp durduğunu görünce hemen saygısız ve beceriksiz bir Auguste'e dönüşür.

I clowns'un ikinci bölümünde, Paris'teki palyaçoları konu alan belgesel film geçmişten alınan palyaço gösterilerinin yeniden canlandırılmasıyla beş kez kesintiye uğrar: (1) en büyük Auguste'lerden biri olan ve hasta yatağından kaçıp iş arkadaşları Footit'le

Chocolat'ın gösterilerini izlemeye giden Jim Guillon'un ölümü; (2) Antonet ve Beby'nin, yani ünlü Auguste'le beyaz palyaço ikilisinin üne kavuşturduğu şu basmakalıp "şapkada pişirilen pasta" gösterisi; (3) geleneksel olarak Auguste türü palyaçoların büründüğü baştan savma, kirloş giysilerle çelişecek biçimde gösterilen, özenli ve gösterişli kılıklarıyla ünlü beyaz palyaçoların defilesi; bu sahne *Roma*'daki kilise moda gösterisinin göz kamaştırıcı parodisini haber verir niteliktedir; (4) Fratellini kardeşlerin yetiştirme yurtlarında, askeri hastanelerde ve akıl hastanelerinde sergilediği gösterilerin anımsatılması; (5) filmin ikinci bölümünde Fellini'yle gösteri topluluğunun görmeye gittiği artık köşesine çekilmiş olan ünlü palyaço Bario'nun son programı.

Gerçi filmin ikinci bölümündeki *konuşmalar*, sirklerle palyaçoların artık ölü kurumlar olduğunu, çağdaş dünyada bunlara yer kalmadığını üstüne basarak belirtir ama filmdeki olgular (özellikle de farklı bir düzenin palyaçosu olan film yönetmeninin buyruğu altında, soytarı gibi beceriksizce çabalayıp duran çekim takımının eylemleri) belgeselin bir "doğruyu" ortaya çıkartıyormuş gibi görünerek caka satmasını alaya alır. Aslında, yeniden canlandırılan beş palyaço gösterisinin o coşkun havası, dokunaklı gömme töreninin kötümserliğiyle belirgin bir biçimde çelişir. Dokundurma yoluyla da olsa *I clowns*'un iletisi çoktan verilmiştir ve bu filmin sonunda çok daha açık seçik ortaya çıkar: Yönetmenin sanatsal düşlemi, bu can çekişmekte olan kurumun tarihsel "gerçekliğini" değilse de, güldüren özünü diriltme yetisine sahiptir. Palyaçoların —iyimser ve kötümser olmak üzere— iki bakış açısı vardır ve bunlar yönetmenin farklı yönlerini yansıtır: aklı ve mantığı onu, palyaçoların sınırları (yani öyküdeki arka sesin vurguladığı olguyu) aştığına inanmaya sürüklerken, taşkın sanatsal düşlemi yani bilinçdışı ve mantıkdışı dünyası bu kötümser görüşü palyaçoların yaşayan imgeler oluşuyla dengeler.

I clowns'un (belgeselle belgesel parodisinden oluşan) ikinci bölümünden üçüncü ve son bölümüne geçiş, aslında, Fransız tele-

vizyon stüdyosunda Rhum'u anlatan sessiz kısa filmden hiçbir şey anlamadığını söyleyerek tepki gösteren Fellini'nin arka sesiyle duyurulur: "Palyaçoluk belki de tam anlamıyla ölmüştür," der. Bunun hemen ardından bir kesmeyle Fellini'nin Paris'teki "gerçekliğinden," sanki sorusuna dolaysız bir karşılık veriliyormuş gibi, bir palyaçonun cenaze törenine geçilir. Bu bir Auguste olan Fischietto'nun cenaze törenidir ve ölümünü birlikte çalıştığı beyaz palyaço arkadaşı haber vermiştir. Burada çeşitli ayrıntılar ölümün ve bu palyaçonun dirilişinin *filmsel* yapısını vurgular. (Belgesel bölümde Fellini'nin topluluğunda bulunan) Lina'yla Gasperino, palyaçonun cenaze töreninde çeşitli anlarda boy gösterirler ve içlerindeki palyaçoluğu gözler önüne sererler, böylece belgesel "gerçeklik" dünyasıyla sirk dünyası arasında artık var olmayan ayrımı iyiden iyiye ortadan kaldırmış olurlar. Fischietto'nun son dilekleriyle vasiyetlerini okuyan noter herkesin kafasına çekiç indirir; sahnedeki bütün palyaçolara vurduktan sonra, dosdoğru kameraya döner, çekicini merceğe indiriverir ve ses kuşağında kırılan camın şangırtısı işitilir. *Block-notes*'da, oyunculardan birkaçı, bize bir film izlediğimizi anımsatmak üzere, kameraya göz kırpmıştı. Buradaysa palyaço, gösterisine kamerayı da sokarak, her şeyin film içinde film olduğunu gösteren bu ipucunu bile alaya alır. Fellini'nin kameranın varlığını sürekli vurgulaması, filmlerinde sanat dünyasının gerçeklik dünyasına üstün geldiğini göstermeye yarar. *I clowns*'un film içinde film yapısı hiçbir yerde, palyaçonun cenaze töreninin bir bölümünde yer alan tek çekimlik sahneden daha iyi görselleştirilememiştir. Aynı karenin içinde (1) izlediğimiz filmi çeken kameramanı (2) Fellini'nin çekim takımındaki kurmaca kameramanı (3) öbür palyaçoların resmini çeken bir palyaçoyu bir arada görürüz. Bu tanım çekimin karmaşıklığını anlatmaya yetmez çünkü işin içinde bir de izlediğimiz her şeyi çeken dördüncü bir kameraman daha vardır. Dolayısıyla karedeki "gerçek" kameraman da aslında bir başka oyuncudur.

Film içinde film yapıtları genellikle, eleştiri içinde eleştiri terimiyle dile getirebileceğimiz öze dönüşlü eleştiriler içerir. *8,5*'un

anlatım yapısına Fellini, yapıtına yöneltilebilecek aklına gelen bütün saldırıları sokmuştur. *I clowns*'da ayrıca izleyicilerle birlikte perdedeki oyuncuların da duyduğu eleştiri içinde eleştiri vardır ama düşünülebileceği gibi palyaçoları ele alan bir filmde bu tür gereçler eleştirel söylemin eğlenceli bir karikatürünü çizmeye yarar. Gösterişli palyaço cenazesi sırasında Fellini'nin yanında oturan gazeteci yönetmene televizyon için çektiği filmin "mesajının" ne olduğunu sorar. Beyaz palyaçonun o çokbilmiş havasına bürünen Fellini tam bu soruya karşılık verirken, boş bir kova kafasına geçiverir ve yönetmenin kurmaca yanıtı boğulup gider ama bu onun aslında sahici karşılığıdır; yönetmenin kafasına geçen kovanın ardından bir başkası da gazetecinin kafasına geçiverir. Fellini *8,5*'ta yönetmen Guido'nun kazandığı zaferi kullanarak talihsiz Daumier'yi alaya almıştı. Buradaysa hem eleştirmen hem de yönetmen, çevrelerinde yer alan capcanlı palyaço gösterilerinin yetersiz eleştirmenleri olarak bir yana atılıverirler. Bu palyaçoların gizemli ve sürekli büyüleyici gülünç çekiciliğiyle yüz yüze gelince, yönetmenin açıklamaları bile yersiz, hattâ biraz da kendini bilmezlik gibi kalır.

Cenaze töreni *8,5*'un sonunu andıran bir biçimde çember oluşturularak başlar ama atılan adımların hızı öylesine büyük bir ivme kazanır ki yaşlı palyaçoların çoğu yorgun düşüp yürüyüş alayından çıkıverir. Palyaçoların sonsuza kadar yaşayacağına ilişkin arzumuza karşın, palyaço cenazesindeki her şey bunun yapay olduğunu, sanatsal olarak yaratıldığını ve tarihsel gerçeklikle hiçbir ilintisi bulunmadığını vurgular. Cenaze töreni kendiliğinden olan ve yaşayan bir etkinlik değil, film yönetmeninin sahneye koyduğu bir edimdir. Ölümle alay edilebilir bu palyaçoluğun ve yaşamın son gerçekliği olarak yok sayılamaz. Yönetmenin arka sesi bir kez daha buyurgan beyaz palyaço kişiliğine bürünür ve ansızın cenaze töreni sahnesini bütünüyle bitiriverir: "Işıkları kapatabilirsiniz. Bitti."[62]

[62]Fellini, *Fellini TV*, sayfa 203.

Fellini'nin can çekişen palyaçoluk kurumunu *bilinçli* olarak diriltme çabaları, böylece başarısızlıkla sonuçlanır. Palyaço kendi yazgısıyla alay ederken bile ölüm onu alt etmiştir. Bununla birlikte Fellini *I clowns*'a bu kötümser bitişi silip yok eden son bir bölüm daha eklemiştir. Dönüp duran cenaze alayından kocamışlık ve bitkinlik yüzünden ayrılan yaşlı palyaço Fumagalli Fellini'ye bir zamanlar ortağı Fru Fru'yla sahneledikleri sirk gösterisini anlatır. Burada iki palyaço Fru Fru ölmüş *gibi yaparken* Fumagelli borazan çalarak onu aramaktadır. Fumagalli'nin arka sesi gösteriyi anlatırken, Fellini'nin *kamerası* öyküyü yönetmeye başlar ve cenaze töreninden arta kalan sarkmış kâğıt şeritlerden ayrılıp sirk kapısına yönelir. Bunun ardından bindirme çekimle, filmin ikinci ve üçüncü bölümlerinde gördüğümüz stüdyoda kurulmuş olan sirke *değil* Fellini'nin çocukluğundaki bomboş sirk alanına geçilir. Bir çift palyaço —beyaz palyaço ve bir Auguste— borazanlarıyla "Ebb Tide" (Gel Git) parçasını çalarak birbirlerine seslenir. Sirk tribünlerinden yavaşça inerek gösteri alanının ortasına gelirler ve sahne ışıklarının altında çalmaya başlarlar sonra da alandan çıkarlarken perdede hiçliğe doğru yok olup giderler. Fellini'nin palyaçolar konusunda yazdığı yazıda belirttiği gibi, iki palyaço türünün son buluşması ve birlikte çekip gidişleri bize " bu iki kişi hepimizin yüreğinin derinliklerinde yatan bir söylenceyi somutlaştırdıkları için" dokunaklı gelir: karşıtların uzlaşması insanların uyumudur."[63]

I clowns'un bitiş bölümü Fellini'nin palyaçoluğa ilişkin "doğru" arayışını, düş gücünün katışıksız olguları alt ettiğini vurgulayarak umutlu bir havayla sona erdirmesine karşın, bu dokunaklı sonda Fellini'nin kendi filmlerine ilişkin birtakım açık seçik göndermeler de vardır. Borazan gösterisi eski yapıtlarındaki benzer anları anımsatır: bu yalnızca Fellini'nin doğduğu kasabadaki "palyaçolara" ilişkin anılarını gösteren *I clowns*'un ilk bölümünde Giudizio'nun borazan çalışını değil aynı zamanda *La strada*'da

[63]Fellini, *Fellini on Fellini*, sayfa 124.

Gelsomina'nın borazanla çaldığı ünlü müziği ya da *La dolce vita*'da Marcello'nun babasına getirdiği balonların gece kulübünden uçup gidivermesine yol açan tek başına çaldığı borazan müziğini de çağrıştırır. Bununla birlikte *I clowns*'un bitiş görüntüsü aklımıza *8,5*'taki o gülünç kabullenişin büyülü anını ve filmi benzer sirk alanında sanatsal yaratıcılıkla sona erdiren canlandırmayı getirir. Böylece *I clowns*'daki ana konu, daha önce *8,5*'ta ortaya atılmış olan düşünceyi geliştirir. Can çekişen palyaçoluk kurumuna ancak anılarla sezgilerin bilgiyle donattığı sanatsal düş gücü yaşam verebilir. Belgeselin artık ölü bir kurum olarak gözler önüne serdiği olguya ilişkin takıntısının anlamsızlığını kabul ettikten sonra Fellini, bu taşkınlığına güler ve süreç içinde bu olanaksız işi yani ölmüş palyaçoları "gerçekliğin ötesindeki bir dünyada" diriltmeyi başarır; bu *8,5*'ta Guido'nun idealleştirdiği sanat dünyasının aynısıdır.[64] Fellini'nin, mantıklı ya da ussal bir görüşten çok ustalıklı görüntülere sahip olan ve çağdaş dünyada palyaçolarla palyaçoluğun ölüp gittiğini konu alan öze dönüşlü belgeseli, tek "doğruyu" gözler önüne serer: sinemanın en yüce palyaçosu Fellini'nin kendisidir ve görüntüye dönüşmüş bir imgeyi, yani yüzyıllar boyunca insanlığın ortak gölge görüntüsünü somutlaştıran bir imgeyi diriltmeyi yalnızca onun gülünçlüklerle dolu düş gücü başarmıştır.

Fellini'nin *8,5*'tan sonra, düşlerin anlatım üslubu üzerindeki etkisini yansıtan film içinde film yapıtlarında benimsediği yeni teknik yöntemlerin sonucu olarak, bağımsız imgelerin dışavurum gücü konusunda sinemasına gittikçe daha fazla güven duyulur olmuştur. Alışılmış ölçütler dikkate alınarak değerlendirildiği zaman *I clowns*'da iç mantığın ya da geleneksel anlatım yapısının görece pek az olduğu görülür. Bununla birlikte filmin belgesele benzetilerek çekilmiş yapısı ve Fellini'nin palyaçolara, tutarlı palyaçoluk kuramındaki bilgilerle donanmış olarak bakışı, son derece yalın bir anlatım biçimine yol açar; yani Fellini, geçmişin

[64]Free, "Fellini's *I clowns and the Grotesque*," sayfa 201.

anıları, sürüp gitmekte olan belgesel ve palyaçoluğun düş gücüyle yeniden yaratılması arasında gidip gelir. Öte yandan *Roma*'da Fellini'nin Ölümsüz Kente ilişkin anılarıyla fikirlerini yansıtan son derece öznel öyküler ve imgeler birikimine kılavuzluk eden hiçbir iç mantık yoktur. Çeşitli öykü bölümlerinde yer alan ve bütünüyle içsel anlatım güçlerine dayanan imgelerin hepsi tek başına durur; çeşitli bölümlerse birbirlerine sımsıkı bağlıdır ve bunun nedeni yalnızca yönetmenin üretken düş gücünden kaynaklanıyor oluşlarıdır.

Roma'nın çekim senaryosundan günümüze ulaşan belgeler, filmin dayandığı ana düşüncede bile yönetmenin imgeleri anlatımdan üstün tuttuğunu vurgular. Bu filmin, Lily Kitaplığı'nda korunan hazırlık belgeleri geleneksel bir çekim senaryosundan çok altı farklı çizim defterinden oluşmakta ve her birinde çekilecek filmin belli başlı bölümleri ele alınmaktadır.[65] Fellini'nin Amerikan televizyon ağı için çektiği *Block-notes di un regista* adlı daha önceki filmi, yönetmenin defterlerinin görüntülenmesi olarak tasarlanmış, bu da belgesele benzetilerek çekilen filmin bölümlerden oluşan yapısının gerekçesi olmuştu. *Roma*'nın çekim senaryosuysa doğrudan doğruya defterler ve çizimlerle başlar; bu özel defterler bütününün benzersiz özelliğiyse bütün dosyalardaki imgelerin, yazılacak senaryonun görece belirsiz taslağından daha önemli olmak üzere tasarlanmış oluşudur. Dolayısıyla görüntülenen her bölümün tüm anlatım yapısı, özgün taslakta çizilmiş baskın imgenin gelişimi çevresinde döner;[66] yazılı senaryoysa öncelikle

[65]Söz konusu belgeler Lily kitaplığında, Fellini MS. 10 (kutu 2, dosya 1-6) başlığı altında listeye alınmıştır.

[66]Bazı eleştirmenler, söz konusu imgelerin ilk olarak, daha önce çekilen *Fellini Satyricon*'da bağımsız bir nitelik kazanmış olduğunu belirtir. Bununla birlikte *Fellini Satyricon*'da Fellini öyküsünü kuşkusuz bölümlerden oluşan özgün bir yazınsal kitabı temel alarak anlatmış, imgelerini de buna dayandırmıştır. Oysa *Roma*'da filmdeki her şey Fellini'nin kendi düş gücünden kaynaklanmaktadır.

bilgi vermeye yarar. Doğal olarak açıklayıcı çizimler içeren çekim senaryosunun tamamlanması ve filmin çekimiyle bitmiş biçiminin kurgulanması arasında birtakım farklılıklar ortaya çıkar ama bu belli başlı değişiklikler, başlangıçta imge olarak algılanan konuları ortadan kaldırmaz tersine altı dosyada tasarlanan bölümlere yenilerini ekler. 1. Defter ("Inizio Roma") filmi renkli bir Zeus'un yani gemici giysileri içindeki öğrenciyi kovalayan okul müdürünün çizimiyle başlatır. Bu, *I clowns*'da özyaşamöyküsüne benzetilerek anlatılan çocuğun yani doğduğu kasabada sirki izleyen oğlanın devamıdır. Aslında Fellini'nin çocukluk anılarının ve *Roma*'nın bunlar üzerindeki rolünün yeniden yaratıldığı *Roma*'nın başlangıç bölümünde ağırlıklı olarak Zeus'la çocuk yer alır.[67] 2. Defter ("Arrivo a Roma") tombul bir kadınla zırhlı bir süvarinin renkli çizimiyle başlar; defterdeki yazı *Roma*'nın ikinci bölümünün özetini verir ve taşralı bir gencin başkente gelişini anlatır. Zırhlı süvari daha sonra çekilen bölümde ufak bir rolde (Stazione Termini'de bir anlığına) görülür ama tombul kadın delikanlının sürekli karşılaştığı bir kahraman türünü simgeler; yani kolay elde edilebilen kadını canlandırır. 3. Defterde ("Raccordo anulare") iri yarı bir kadının yani işini genellikle Roma dışındaki karayollarında sürdüren bir

[67]Zeus filmde dört kez görülür: öğrencileri, Sezar'ın ünlü Rubicon Irmağı olarak tanımladığı gülünç derecikten geçirir; çeşitli yönetim yetkililerin (kral, papa ve Mussolini) sınıftaki resimleri önünde durup bağıra çağıra konuşur; çıplak bir kadının açık saçık görüntüsüyle son bulan bir saydam resim gösterisinde boy gösterir; bir sinema salonunda bir kez daha görülür ve izleyicilerden biriyle şiddetli bir tartışmaya girer. Genellikle Fellini'nin küçüklüğü olarak yorumlanan (ama filmde hiçbir zaman öyle tanımlanmayan) gemici giysili çocuk çeşitli sahnelerde yer alır: kamera okuldaki saydam gösterisinde açık saçık resim ortaya çıkınca sevinç içinde kalan yüzünü optik kaydırmayla gösterir; sinema salonunda arka sesin "Messalina'dan bile daha kötü" diyerek tanımladığı dişçinin karısına gözlerini dikip bakar; taşra kasabası kesiminin son öyküsünde başkente doğru yola çıkan trene bakarken görülür.

yosmanın renkli karikatürü yer almaktadır; Donati Danilo'ya (Fellini'nin stüdyo tasarımcısı) yazılan önemli bir notta sahici karayollarının kullanılmayacağı dolayısıyla söz konusu yolları bütünüyle Cinecittà'da kurması gerektiği bildirilmişti: "yol kuşağı Cinecittà çayırlarında kurulacak — 500 metre, yarım kilometre yeterli."[68] Bu sözler, Fellini'nin *La dolce vita* ve *8,5*'ta başladığı uygulamayı yani filmlerindeki neredeyse her şeyin Cinecittà stüdyolarında yeniden yaratılması yöntemini sürdürdüğünü anımsatır; bu uygulama onun ışıklarla çektiği görüntülerin denetimini tam anlamıyla elinde tutmasını ve yapıtlarında ortaya çıkabilecek herhangi bir simgesel gerçeklik belirtisinden kaçınmasını sağlıyordu. 4. ("Defilé") ve 6. ("Gli aristocratici e il defilé") defterler, şu ünlü kilise modası defilesine ayrılmıştır. Bu defterlerde yalnızca Fellini'nin Donati'ye önerdiği şaşkınlık verici papaz giysileri değil aynı zamanda bölümdeki baskın imgelerin kaynağını açıklayan ilginç bir sayfa da bulunmaktadır – bu da XII. Papa Pius'un görüntüsüdür. 5. Defter ("I casini") Fellini'nin gençliğindeki genelevleri ele alır ve merdivenlerden inen iri yarı bir yosma çizimini kapsar; filmin genelev sahnesindeki en baskın imge de işte budur.

Fellini'nin *Roma*'da öyküden çok imgelere yaslanması, ortaya onun en parlak ve özgün filmlerinden birini çıkartmıştır. Filmin son hali çekim senaryosunun en başta ortaya koyduğu beş özgün konu başlığını betimleyen altı ana bölümden oluşur; bunlara Barafonda salonunda danslı bir gösterinin canlandırıldığı bir bölümle Roma uygarlığı kalıntıları arasında yapılan metro kazılarının gösterildiği bir başka bölüm daha eklenir. Filmin başlangıç bölümü *Amarcord*'u haber verir niteliktedir; burada Fellini'nin başkente gelmeden önce taşrada küçük bir çocukken Roma'ya ve Roma tarihine ilişkin ilk izlenimlerinin anlatıldığı bir dizi öykücük yer almaktadır. *I clowns*'un başlangıç bölümünde de gemici giysileri içinde görünen aynı

[68]Fellini Taslak 10 (Kutu 2, dosya 3), sayfa 1.

çocuk Fellini'nin küçüklüğünü simgeliyor gibidir (ama filmde bu hiçbir zaman açıkça belirtilmez); Fellini'ye ait olmayan arka ses de öykünün ilerlemesi için gerekli olan bilgileri pek az verir.[69] Çocuğun yaşantıları öncelikle Roma, cinsellik ve sinema düşünceleri arasındaki görsel bağlantıyı kurmaya yarar. Okulda Roma yontularına ilişkin dinsel içerikli saydam gösterisi, cinsellik saçan yarı çıplak bir kadın görüntüsüyle kesintiye uğradığında kamera optik kaydırmayla karşı cinsin farkına varan ve bunu ruhunda Ölümsüz Kentle birleştiren oğlanın haz dolu yüzüne yönelir. Sonra ailesi çocuğu sinemaya götürür; burada izlediği tarihsel Roma filmi, Fellini'nin *I clowns*'a yerleştirdiğinden çok daha sıradışıdır. Bu bir sessiz film değildir; başladığı zaman ses kuşağından gelen konuşmaları işitiriz ama kahramanlar rollerini sessiz filmlerdeki gibi *canlandırmaktadırlar*. Ayrıca Colesseum'da yazgısını paylaşmak istediği Romalı yurtsever sevgilisinin yanında yer alan Hıristiyan kadın kahraman, 1970'lerin genç kızlarına benzemektedir; saç biçiminin ya da davranışlarının ne eski Roma uygarlığıyla ne de 1930'larla (yani sözde, çocuğun izlediği filmin çekildiği dönemle) ilgisi vardır. Bir kez daha (Fellini'nin daha önceki film içinde film yapıtlarında kullandığı) belirgin zaman kayması, dikkatleri izlediğimiz sanat yapıtının yapay, sinemaya özgü niteliğine çeker. Sinema salonunda oğlan, dişçinin yırtıcı karısını görür; (arka sesin "Messalina'dan bile daha kötü" diye tanımladığı) bu kadın sinemaya genellikle, karanlıkta genç erkekler kendisini okşasın diye gelmektedir. Fellini tam bu noktada bir kesmeyle, geçmişle gelecek arasındaki bağlantının beklenmedik bir biçimde yeniden yaratılmasına geçer; bu daha önce *Block-notes*'da gördüğümüz türden bir bağlantıdır: dişçinin karısı sahiden de kırmızı örtülere bürünmüş Roma imparatoriçesi Messalina'ya dönüşür ve üstü açık arabasının arkasında sıralanmış erkeklere hizmet vermeye başlar. Daha sonra bir içkievin-

[69] *Block-notes di un regista* dışında, yorumlarımı Birleşik Devletlerde dağıtımı yapılan kopyalara değil İtalyanca özgün kopyalara dayandırdım.

de yörenin aylaklarından biri, gösterişli bir bilgiçlikle Romalı bütün kadınların koskoca kalçaları olduğundan söz eder.

Oğlanın, Roma'yı cinsellikle zamanından önce birleştirmesi göz önüne alınacak olursa, iki konuyu ruhunda bir araya getirmesi ve bu çağrışımın genç bir yetişkin olduğunda da, Ölümsüz Kente ilişkin tüm düşüncelerine egemen olmayı sürdürmesi insana hiç de şaşırtıcı gelmez. Roma'yla karakteristik ve bozuk bir cinsellik arasındaki bağlantı Fellini'nin, bu kentin İtalyanlar üzerindeki etkisine ilişkin görüşünü oluşturan temel kavramdır. Çeşitli yazılarda ve söyleşilerde Fellini Roma'yı, hep kusursuz ana ve sevgili niteliklerini üzerinde toplayan dişi bir kent olarak tanımlamıştır.[70] Roma'nın analara özgü yanı, kayıtsızlığı kentin çocuğu neden hiçbir zaman büyümek zorunda bırakmadığını açıklar. Dolayısıyla Romalılar asla nevrotik değillerdir ama hiçbir zaman da yetişkin olamazlar. Fellini bu süreğen çocukluğun başlıca nedenini Katolik kilisesinde bulur çünkü Roma'daki en yüce ana hiç kuşkusuz Meryem Ana'dır. *Roma* filminde başköşeye yerleşen genelevler, Fellini'nin bakış açısından görülmelidir: Fellini'nin düşünceleri uyarınca devlet eliyle işletilen bu evlere gidenler, yalnızca cinsel rahatlamaya kavuşmakla kalmaz aynı zamanda kuşkularıyla sorumluluklarını ortadan kaldıran, hepsinden önemlisi kendilerine sorun çıkartmayan eli açık bir ana figürüne bağlı kalma arzularını gerçekleştirmiş olurlar. Genelevlere törensel gidişleri "ana kucağına dönüşü" simgeler, bu da büyüyüp olgun yetişkinlere dönüşmelerini sonsuza kadar erteler.[71]

Roma'nın ikinci bölümü yani genç taşralının (Peter Gonzales) Roma Stazione Termini'ye gelişini, bir pansiyonda ve dışarıdaki lokantada Roma yaşamıyla tanışmasını anlatan bölümü, bu türden

[70]Örnek için bak., Fellini, *Fare un film*, sayfa 144-50; Fellini, *Un regista a Cinecittà*, sayfa 100-105; Fellini, *"Roma" di Federico Fellini*, sayfa 69-73.

[71]Fellini, *Un regista a Cinecittà*, sayfa 100.

bir cinsel çevrenin resmini çizer. *Roma* filmini irdeleyen eleştirilerin çoğu bu genç taşralının, kendisinden önce görülen gemici giysili çocuk gibi, Fellini'yi simgelediğini öne sürer ama filmde buna ilişkin olumlu bir tanımlama yoktur. Pansiyonla burada barınan tuhaf konuklar, Fellini'yle senaryo yazarı Bernardino Zapponi'nin savaş öncesinden tanıdığı *Marc'Aurelio*'nun ünlü karikatür çizeri Attalo'nun çizimlerini andırır.[72] Alışılmadık ölçüde şişman bir kadın olan ve "yumurtalık yangısı" yüzünden yatağa bağlanıp kalan (Fellini'nin ilk kez *Fellini Satyricon*'da kullandığı) pansiyon sahibi, yeni konuğunu evin namusunu "kirletmemesi" konusunda sürekli uyarmaktadır. Pansiyon sahibinin kadınsı oğlu, et yığınına dönüşmüş anasının yanında cenin pozisyonunda yatmaktadır. Fellini, tam bir yaratığı andıran anayla oğlunu, bu tür dev gibi Toprak Anaların yaşamlarını erkek çocuklarını şımartmakla geçirdiğini ve yalnızca onların karşı cinse ilgi duyan olgun yetişkinler olarak gelişmesini engellemekte başarılı olduklarını düşündürmek için kullanmıştır. Daha sonra Fellini'nin Donati'ye Cinecittà'nın içindeki koskoca Teatro 5 stüdyosunda kurdurduğu Açıkhava lokantasında komşularıyla yemek yiyen genç taşralı, sıradan ama kolay elde edilebilecekleri görür görmez anlaşılan birkaç kadınla karşılaşır. Bölüm o gece Appian Yolu kalıntıları ve yontularının ortasında sona ererken, eski yolun yanında olanca saldırganlığıyla müşterilerini bekleyen iri yarı bir yosma görünür. Art arda gelen ve birbiriyle ilişkili olmakla birlikte aralarında mantıksal bir bağlantı bulunmayan görüntülerle Fellini, yalnızca Roma'nın dişi bir kent olduğuna ilişkin inancını görselleştirmekle kalmaz aynı zamanda Roma'nın genç erkeklere hazırladığı bu psikolojik ortamın kaçınılmaz sonuçlarını da canlandırır: aşırı hoşgörülü ama bir o kadar da kayıtsız ana, oğlunu engellenemez bir

[72]Fellini'nin bu ayrımda anımsadığı çizimlerin tıpkıbasımı için bak., Olivieri, *L'imperatore in platea*, sayfa 70-71; hiç de hoş olmayan bu çevreyi "la mia casa ideale" biçiminde tanımlayan Fellini'nin bu sözleri için bak., Fellini, "Roma" di *Federico Fellini*, sayfa 39.

biçimde yosmalarla gizli ilişkiler kurmaya, cinselliğini açığa vurmak için bunu alışkanlık haline getirmeye ya da eşcinselliğe sürükler. Söz konusu sonuçların ikisi de Fellini'ye göre sağlıklı bir yetişkin cinselliği gelişimi değildir.

Bunu izleyen bir kesmeyle filmin olayları çağdaş Roma'ya kayar ve Fellini'yle çekim takımının karayolundan kente girişleri gösterilir. Arka ses bu bölümün Fellini'ye ait olmadığını söylemesine karşın, Fellini bölümde kendini canlandırarak rol alır. Genç taşralının Ölümsüz Kente girişine sürekli cinselliği çağrıştıran sesler eşlik eder. Olgun yönetmenin kente girişi de gene aynı biçimde erkeklik organının dölyatağına doğru ilerleyişiyle simgelenir; bu izlenimse çekimde kullanılan ve erkeklik organını andırdığı apaçık ortada olan vinçle yaratılır.[73] Yönetmenin Ölümsüz Kentin dişil gizemlerinin "içine girme" konusundaki eril arzuyu yansıtan aynı erkeklik organı imgesi, Roma metrosunun yapımına ayrılan beşinci bölüme de damgasını vurmuştur. "Köstebek" adı verilen ve sahici bir yapı delgisinden çok yapay bir kamışı veya vibratörü andıran erkeklik organı biçimindeki düzenek, eski bir Roma evini (Fellini yokken) çekim takımının gözleri önüne serer. Ortaya çıkarılan evin duvar resimleri dışarıdaki çağdaş havaya değer değmez çözülüp yok olur. Karayolu ve yeraltı bölümleri *Roma*'daki en belirgin öze dönüşlü bölümlerdir ve *I clowns*'un ortasında yer alan belgesel parçası gibi bunlar da dikkatimizi izlediğimiz şeyin bir film, yani belgesel teknikleri aracılığıyla Roma uygarlığına ilişkin "doğruları" güvenilir bir biçimde yakalama

[73]Bazı eleştirmenler bu ayrımda ve daha sonraki yer altı tüneli ayrımında yer alan erkeklik örgeni dokundurmasını vurgulamaktadır: bak., Walter C. Foreman, "Fellini's Cinematic City: Roma and Myths Foundation," *Forum Italicum* 14 (1980): 78-98, tartışmalarımda birçok şey borçlu olduğum, en iyi çözümleme budur; Aldo Tassone, "From Romagna to Rome: The Voyage of a Visionary Chronicler (*Roma* and *Amarcord*) Federico Fellini: Essays on Criticism, yay., Bondanella, sayfa 261-88'de.

çabası değil yalnızca bir sanat yapıtı olduğuna çeker. Belgesele benzetilerek çekilen her iki bölüm de tam bir başarısızlıkla sona erer. Gece (karayolu gibi bütünüyle Cinecittà stüdyolarında kurulan) Colosseum yakınlarında, yönetmenle arkadaşlarının sıkışıp kaldığı o cehennem gibi trafik, yeraltı bölümünde çekim ekibinin korku dolu gözleri önünde silinip giden eski duvar resimleri, kamera ve matkap gibi erkeklik organını andıran araçlarla Ölümsüz Kentin gizemli dişiliğinin derinliklerine girmeye çalışan erkek yönetmenin kendini bilmezliğini gösterir. Belgesel ayrımlarını ve bu tür "gerçekçi" bir yaklaşımla Roma'ya ilişkin önemli bir bilgi edinmeyi başaramamasını, erkeklik organı simgelcriyle birleştirirken Fellini sanki kendi yetişim biçimindeki yanlışlıkları aşmak zorunda olduğunu anlatmak ister; çünkü yetişme biçimi yüzünden, anlaşılmaları için cinsel açıdan boyun eğdirilmesi gereken kadınlarla Roma'yı aynı kefeye koymaktadır. Aslında Roma'nın gizlerine ulaşmak için epey farklı araçlar kullanılmalıdır.

I clowns'u izleyip Fellini'nin daha önce çektiği bu film içinde film yapıtında olgularla roman arasındaki ilişkiyi işleyiş biçimini göz önüne aldıktan sonra, *Roma*'daki bölümlerin başarısızlıkla ve yaratıcılık tıkanmasıyla sonuçlanan belgesel film yapımına bağlanması hiç de şaşırtıcı gelmez; belgeselin başarısızlığına karşın Fellini'nin Roma'ya ilişkin anılarıyla düşlemlerinin yeniden yaratıldığı —gösteri salonu öyküsü (bölüm 4), genelevler (bölüm 6), kilise defilesi gibi (bölüm 7)— bölümler bu sıradışı filmin en parlak bölümleridir. Savaşın başında Roma'daki gösteri salonunun yeniden canlandırılmasını, Romalı öğrenciler arasında geçen bir konuşma izler; öğrenciler Fellini'nin kentin "nesnel" bir resmini çizmesini isterler ve filmde boy gösteren yönetmen filmde ilk kez arka ses olarak da konuşmaya başlar. (Bu noktaya kadar filmde öyküye açıklama getiren kimliği belirsiz konuşmacının değil) Fellini'nin ansızın işitilen arka sesi, öğrencilerin isteğine verdiği karşılığı gösterir — böylece Fellini'nin bütün yapıtları arasında şimdiye kadar yarattığı en eğlenceli bölümlerden birini oluşturan

bütünüyle *öznel* ve düşsel bir Roma tiyatrosunun perdesi açılmış olur. Barafonda gösteri salonu bölümü, *I clowns*'daki palyaço oyunlarından çok daha karmaşık bir yapıya sahiptir çünkü bu salon bölümünde sahnede yapılanlar, izleyicilerin "gösterilerine" denktir, hattâ kimi yerlerde bunlar sahnedekileri gölgede bırakır. "Gösteri Salonları Tiyatrosu" başlıklı en önemli Gelecekçi akım bildirilerinden biri yıllar önce (1913) geleneksel tiyatro kurallarının yerini, gösteri salonları kurallarının alması gerektiğini savunmuştur.[74] Fellini, gösteri salonları tiyatrosunun, yeni bir seyirlik biçiminin ilk örneği olduğu konusunda Gelecekçilerle aynı görüşü paylaşır. Ayrıca Fellini bu tür bir güzelliğin çekiciliğini yalnızca gösteri salonu bölümünde değil, aynı zamanda daha önceki bölümlerde yani karayolundan kente girişte yaşanan kargaşada, genelevdeki kadınların geçidinde ve kilise modası defilesinde de sergilemiştir. Bütün bu bölümlerin her biri, gösteri salonu oyunlarıyla aynı estetik çizgide düzenlenmiş, böylece hepsi de *Roma*'nın anlatım yapısını canlandırıp görselleştirmiştir: bu da anlatımı yazınsal öykülerdeki gibi sözel değil görsel olarak ilerleten, ayırıcı niteliği bağımsız imgeler olan kopuk kopuk ama son derece eğlenceli özgün bölümlerle sağlanmıştır. Fellini de kendisinden önceki Gelecekçiler gibi, çeşitliliği ve gösteri tiyatrosunun belirgin kargaşasını olumlu bir örnek olarak görüyor ve bunu geleneksel tiyatro gösterilerinin ya da sinema anlatımlarının benimsediği klasik düzen, denge, bakışım, oran kavramlarıyla yan yana getireceğini düşünüyordu.

Roma'daki hiçbir bölüm bağımsız imgelere belki de, kilise modası gösterisinin imgelerine dayandığı kadar çok dayanmamıştır. Fellini bütün ruhban sınıfını —yani rahibeleri, rahipleri, kardinalleri, piskoposları hattâ papayı— bir moda geçidinde yerercesine gözler önüne sermesinin, kabullenilebilir bir yerginin sınırlarına

[74]Bildiri için bak., Filippo T. Marinetti, *Marinetti: Selected Writings*, yay. ve çev. R. W. Flint (New York: Farrar, Straus and Giroux, 1972), sayfa 16-22.

ulaşan hattâ aşan abartılı bir taşkınlık olacağının bilincindeydi.[75] Fellini bir Katolik olarak yetiştirilişinin baskılayıcı yanlarına hep (özellikle *8,5*'ta ve *Giulietta degli spiriti*'de) başkaldırmıştır ama gene de yönetmenin Kilise gibi hedef alıp ateş açacağı bir otoriteye gereksinim duyduğuna hiç kuşku yoktur. Ayrıca bir sanatçı olarak Fellini'nin kilise törenlerine büyük bir ilgi duyduğu açıktır:

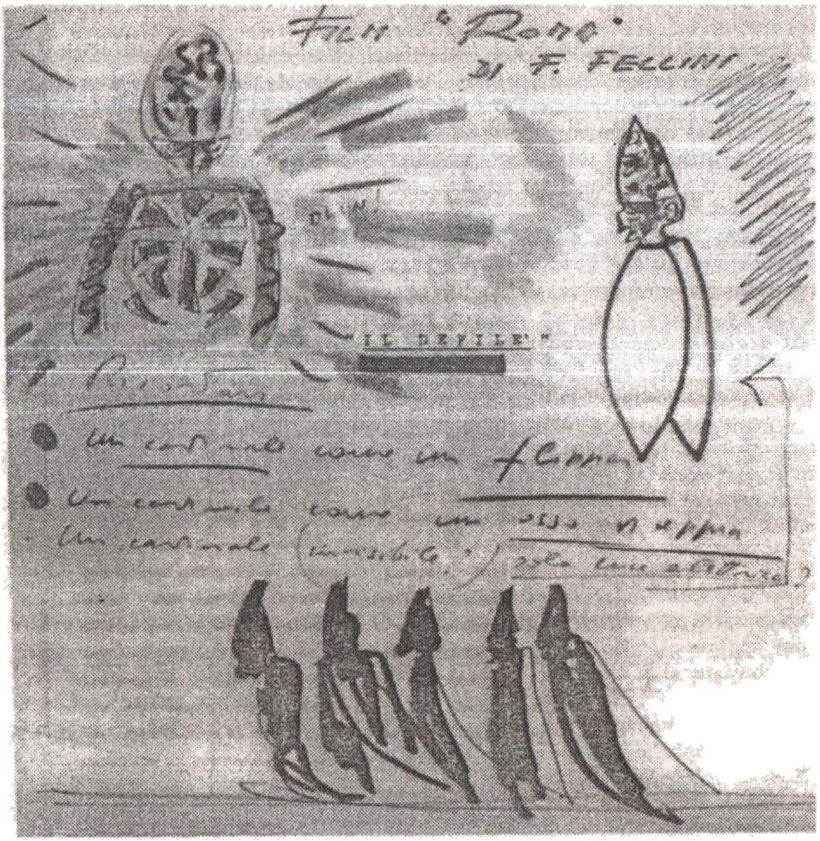
> Katolik kilisesinin düzenlenmiş dans adımlarına bayılıyorum. Değişmeyen, uyutucu simgelerine, değerli sahne düzenlemelerine, dokunaklı şarkılarına, dinsel öğretilerine, yeni önderini seçme biçimine, görkemli cenaze törenlerine de bayılıyorum. Kilisenin değerleri, daha başka bir düşünce yaratımının değerleridir ve bizi bilinçaltının yakıcı magmasından korumaya çalışır... Bu da içimde, sanatçıların en sıra dışı yaratıcısı, başyapıtların en dikkatli ve yüce gönüllü temsilcisi olan Katolik kilisesine ilişkin büyüleyici bir ilgi uyanmasına yol açmıştır.[76]

Roma'nın resimli çekim senaryosunun özgün taslaklarında, moda gösterisi, özellikle de XII. Papa Pius'un yani Roma "kara aristokrasisinin" tutucu görüşlerini somutlaştıran başpiskoposun (moda gösterisine parasal destek sağlayan kişi) olağanüstü görünümü, özenli bir dikkatle ele alınmıştır. Çizimlerle yönergelerin bir sayfası, Danilo Donati'ye çeşitli papazların gösterişli kılıklarıyla ilgili son derece önemli görsel ipuçları vermektedir: "Unutma: *kardinallerden* biri *langırt makinesine*, biri *mürekkepbalığının iç kabuğuna* benziyor; biri de (görünmeyen?) yalnızca *elektrik lambası* gibi."[77] Fellini'nin elde etmek istediği imgeler, Donati'nin kardinalleri insanlıktan çıkartıp başka bir şeye dönüşmüş olarak gösteren kusursuz tasarımcılığıyla olağanüstü bir biçimde gerçekleştirilmiştir. Fellini'nin Donati'ye yönelttiği ve bö-

[75]Fellini, *Un regista a Cinecittà*, sayfa 100.

[76]Agy., sayfa 105.

[77]Fellini Taslak 10 (Kutu 2, dosya 4), başlık sayfası (Fellini'nin vurgusu).



25: *Roma*: *Soggetto*'nun özgün elyazmasından alınmış, alışılmadık biçimlere sahip çeşitli kardinal giysilerinin yaratılması için Fellini'nin Donati'ye verdiği yönergeler.

lümün sonunda papanın son olarak nasıl görünmesi gerektiği konusunda düşüncelerini ilettiği sözler, yarattığı karakteristik imgelerin gizemli esin kaynağını tanımlamak açısından çok daha ilginçtir. Fellini yazdığı uzun bir notta bu bölümdeki "*her şeyin uydurma olması gerektiğini*" belirtmiş (kendi vurgusu) ve Donati'ye bölümü sona erdirmek için tam istediği gibi bir imge



26: *Roma*: Donati Fellini'nin yönergelerini uygulamış ve sonuçta ortaya göze görünmeyen, salt ışıktan oluşmuş kardinaller çıkmıştır.

bulduğunu söylemişti: "Geçen gece bir barda neyi tanıttığını anımsamadığım, papanın göründüğü son bölümde işe yarayabilecek bir reklam dikkatimi çekti; sürekli dönen ve kesintisiz kıvılcımlar saçıyormuş izlenimi veren koskoca iki tekerlek vardı.

Senin için fotoğrafını çekeceğim."[78] Fellini'nin Donati'ye yazdığı notta, yönetmenin reklamdan ödünç aldığı çemberin çizimi de yer almaktadır; yönetmen papanın ortaya çıkışını anlatan soggetto sayfasında gene aynı çemberin daha büyük taslaklarını çizmiştir.[79]

Filmin son halinde papanın, pırıltılar saçarak sürekli dönen ışıklarla düzenlenmiş çok ama çok parlak hale biçiminde bir çembere benzeyen bu tuhaf şeyih arka alanda boy göstermesi, *Roma*'nın en önemli anını oluşturur; burada imge, öykünün geleneksel anlatımını bastırır ve filmin "içeriği" imgenin kendisi olup çıkar. Cinecittà'yı bir fotoğraf gibi anlatan yazısında Fellini, bu sahnenin çekimi sırasında stüdyodaki havanın olağanüstü olduğunu belirtmiştir. Çoğunlukla düşünülebilecek en alaycı ve saygısız insanlardan oluşan çekim takımı ansızın sessizliğe bürünmüş ve papayı canlandıran Napolilinin karşısında saygıyla donup kalmıştı. Fellini bile, filmi yönetirken farkına varmadan sesini alçaltıvermişti; çünkü "papayı oynayan kişi öylesine papaz gibi ve ulaşılmaz, öylesine gösterişli ve insan denemeyecek kadar görkemli görünüyor ve rolünü bir ilk örneğin gizemli gücüyle öylesine canlandırıyordu ki hepimiz, bunun bir oyun olduğunu bilmemize karşın, uyuşmuş ve büyülenmiş gibi, üzerimizde yarattığı etkiye boyun eğmiştik."[80]

Fellini *Roma*'nın son bölümünde kısa bir süre kendisi olarak boy gösterir; söz konusu bölümde yönetmenle çekim ekibi, Roma da bohem yaşamının sürüp gittiği bölgede düzenlenen yıllık Festa de Noi Antri'ye giderler ve burada geçen birçok olayın yanı sıra bir de kameramanın cüzdanı çalınır. Roma'yı ele alan bu film içinde filmin bitiş bölümlerinde "şenlik içinde şenlik" konusunun işlenmesi son derece yerli yerinde olmuştur çünkü tıpkı Fellini'nin

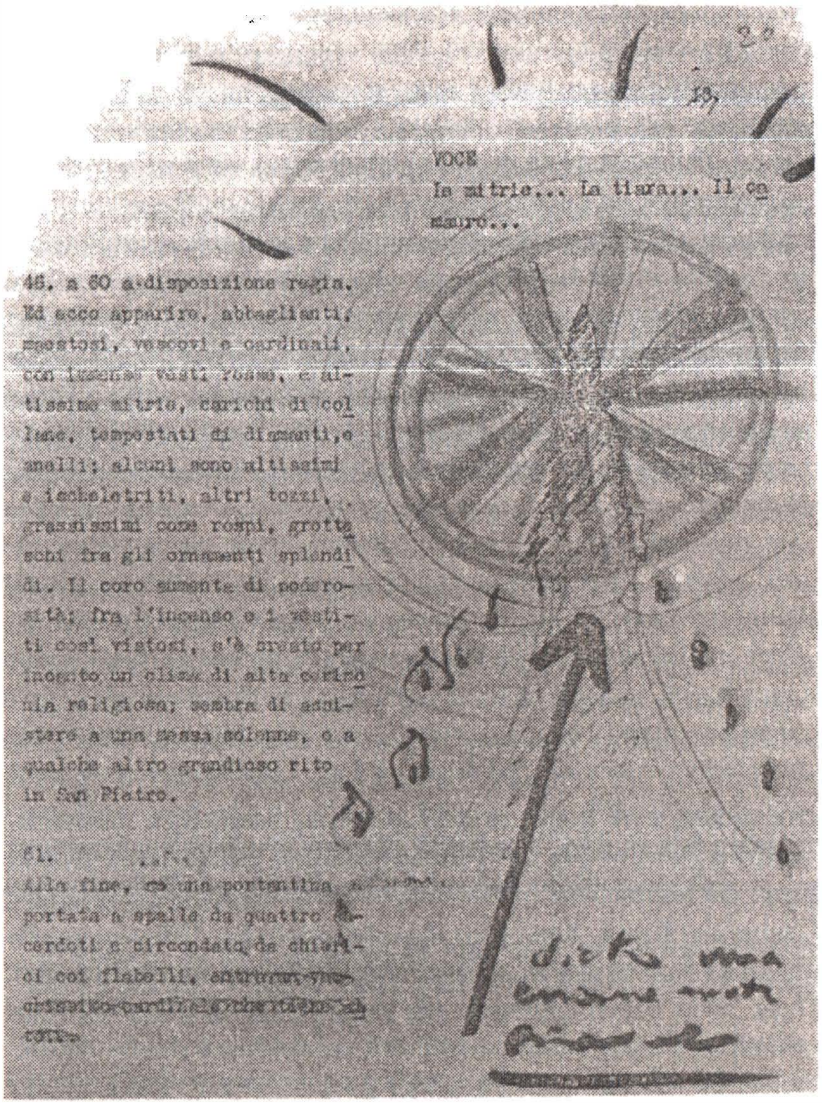
[78]Fellini, Taslak 10 (Kutu 2, dosya 5), başlık sayfası.

[79]Fellini, Taslak 10 (Kutu 2, dosya 4), sayfa 20. Çizimin yanına bir de Donati'ye yazılmış bir not bulunmaktadır (dönüp duran koskoca tekerleğin içinde").

[80]Fellini, *Un regista a Cinecittà*, sayfa 105.

Roma'sının yalnızca Ölümsüz Kenti değil aynı zamanda onun kendi sanatsal yaratıcılığını kutlaması gibi, Festa de Noi Antri de Trastevere'de yaşayanların "kendi kendilerini" kutlamalarıdır. Oyuncu Anna Magnani ansızın bir akşam yürürken görünür. Öyküyü anlatan (bu kez Fellini'ninki olduğu apaçık anlaşılan) arka ses, oyuncuyu tanımlar ve aydınlara özgü kendini beğenmişlikle alçakgönüllü gizli alaycılığı birbirine karıştırarak yıllar önce *Il miracolo*'da birlikte oynadığı kadınla ilgili şu sözleri eder: "Ona kentin simgesi de denilebilir yani yosma ve erdemli bir bakire, burjuva ve baldırı çıplak, iç karartıcı ve soytarımsı bir Roma gözüyle bakılabilir – yarın sabaha kadar sayıp dökebilirim işte." Fellini'nin sesi, soru sormak için Magnani'den izin isteyince, oyuncu hemen karşılık verir: "Federi, git yat artık...Hadi bakalım... Hayır, sana güvenmiyorum... Hoşça kal!... İyi geceler!"[81] *I clowns* ve *Roma* adlı filmlerin ikisinde de, bölüm sekansları birbirlerine belli belirsiz bağlayan arka ses, bir belgesel yönetmeni olarak sürekli Fellini'nin işlevinin köktenci, otoriter, sorgulayıcı yanını yansıtır —yani Fellini'nin *I clowns*'da geliştirdiği insan tiplerini sürdürmek için, sanatsal yaratıcılığın "beyaz palyaço" yanını— yansıtır. Fellini her zaman film çekimine yönelik bu büsbütün köktenci yaklaşımın sınırlarını ve bu sınırların yalnızca yaratıcı düşlem gücüyle aşılabileceğini göstermiştir. Dolayısıyla *I clowns*' da Fellini'nin yalnızca yadsımakla kalmadığı aynı zamanda belgeselinde de vurguladığı palyaçoluğun çöküşüne ilişkin tarihsel "olgu," palyaçoluğun ölümünü bir çelişki gibi sahneleyen palyaço

[81] Basılı senaryo (Fellini, "*Roma*" *di Federico Fellini*, sayfa 365) filmin son seslendirmeden önceki durumunu yansıttığı için, alıntıyı doğrudan doğruya *Roma*'nın *İtalyan* kopyasındaki ses kuşağından aldım. Buradaki ve başka yerlerdeki yorumlarım, yarısı seslendirilmiş yarısı alt yazıyla verilmiş olan ve filmle anlatıcının sesi arasındaki ilişkiyi kökten değiştiren Amerikan kopyasına değil İtalyan kopyasına dayalı olacaktır. Amerikan kopyasının ses kuşağına ilişkin daha ayrıntılı irdeleme için bak., Foreman, "Fellini's Cinematic City," özellikle not 10.



27: *Roma*: Fellini'nin, Papa ortaya çıktığı sırada yaratmak istediği, özgün elyazması *soggetto*'dan alınmış geometrik biçim.

gösterilerinin aştığı ölçüde çözüme ulaştırılamamıştır. *Roma*'da da Ölümsüz Kent gene aynı biçimde, yalnızca doğrudan doğruya yönetmenin düşlemlerine ya da anılarına bağlı olan bölümlerde tam anlamıyla canlanıverir — bunların arasında Fellini'nin taşralı kökenini betimleyen başlangıç bölümü; Roma'ya geliş; Barafonda salonundaki üç gösteri, genelevdeki kadınların geçitleri ve kilise modası defilesi vardır. Katışıksız belgesel bölümleri yalnızca sanatsal yaratıcılığa ket vuran engelleri görselleştirir: bir yanda Colosseum'daki o büyük trafik sıkışıklığı, öte yandaysa kent yüzeyinin altında kalmış duvar resimlerinin çözülüp dağılıvermesi sergilenir.

Fellini'nin güvenilmez ve inanılmaz yapısına ilişkin olarak Anna Magnani'nin dile getirdiği suçlama, öncelikle anlatıcının sesine ve onun Roma hakkında belgesel "olguları" akılcı arayışına yöneltilmiştir. Bu sözlerdeki gizli anlam, Fellini'nin kişiliğindeki güvenilir yanların, sınırsız düşlemleri aracılığıyla yarattığı etkileyici imgelerin öznel gücünde yatıyor oluşudur. Aslında yönetmenin bir şölene dönüşen düşlem ve imgelem gücü, *Roma*'nın son sahnesinin anahtarı olup çıkar; bu son sahne artık yönetmenin sinema imgelerine eşlik eden, akla yakın açıklayıcı savlar ya da inanılır anlatım yorumları bulmaya kalkışmaz. Son sahnede arka sesin yorumlarına yer verilmez; buradaki her şey bütünüyle kamera devinimlerine ve imgelere dayalıdır. Bitiş sahnesinde motosiklet sürücülerinden oluşan bir topluluk gösterilir; başlangıçta Ölümsüz Kenti ele geçiren eski çağların barbarlarını düşündüren bu kişiler, Capitoline Tepesi, Forum ve sonunda ulaştıkları Colosseum gibi kentin en ünlü mimarlık simgeleri arasında yarışırcasına dolaşırlar. Daha önce karayolundan Roma'ya girmeye çalışan Fellini'yle çekim arkadaşları burada sıkışıp kalmışlardır ama şimdi motosikletliler bu noktayı hiçbir güçlükle karşılaşmadan aşarlar ve Via Cristoforo Colombo üzerinden (yeni dünyayı bulan kişinin adı verilmiş olan yoldan) kükreyerek geçip geceye karışıverirler. Colosseum'a doğru giden yolun ortasından son hız geçen motosik-

letlilerin çerçevelendiği çekimin bakış açısı değişir ve karayolunda hızla ilerleyenlerin motorcular değil, Fellini'nin *kamerası* olduğunu anlayıveririz. Artık yönetmen bu yeni barbarların enerjisini ve dur durak bilmeyen devinimlerini, kendi sanatsal yaratıcılık enerjisiyle birleştirmiş ve bunu kusursuz bir şölene dönüştürmüştür.[82]

Fellini'nin Roma üçlemesi —yani *La dolce vita, Fellini Satyricon* ve *Roma*— Roma uygarlığının söylencebilim tarihine yani Batı kültürünün imgeler, düşünceler ve söylencelerden oluşan en önemli ve kalıcı zenginliklerinden birine, eşsiz bir katkıda bulunmuştur.[83] Söz konusu filmlerin hepsinde ama özellikle *Roma*'da, imgelerle düş gücünü bile bile konudan üstün tutmak üzere işe koyulan Fellini, kendi görüşünü yani söylence ve imge yaratmanın insanların evrensel etkinliklerinden olduğunu ve yaratma ediminde bulunan sanatçının duyduğu coşkunun en büyük insan özgürlüğü sayıldığını gözler önüne sermek için eski ve çağdaş Roma'yı kullanmıştır. Fellini'nin, devinen kamerasını yani yaratıcı düş gücünün kazandığı utkunun simgesini, yeni kuşak barbarlarla ya da motorcularla birleştirmesi şaşırtıcı gelebilir. Bununla birlikte Fellini eski söylencelerin ve imgelerin yok olup gidişine boşu boşuna ağıt yakmaktan yana değildir. Tersine, tıpkı eski barbar saldırganların yerle bir ettikleri kentin yıkıntıları arasında bulduklarını kendilerine capcanlı bir kültür yaratmak için değiştirdikleri gibi sanatçının görevinin de geçmişi kullanarak yeni ve daha güncel imgelerle düşünceleri bir kez daha kurmak olduğunu bildirir.

---

[82] *Roma*'yı bu bakış açısından ele alan ve benim bu sonuca ilişkin görüşüm üzerinde büyük bir etkisi olan daha eksiksiz bir çözümleme yazısı için bak., Foreman, "Fellini's Cinematic City."

[83] Bu kitapta söz konusu üç filmi Roma söylencebiliminin gelişiminden daha farklı bir bağlamda ele almayı yeğledim. Bununla birlikte, bu değerli geleneğin tarihine ve Fellini'nin Roma üçlemesindeki özgül çözümlemenin bunu nasıl kullanıp biçimlendirdiğine ilişkin bilgiler için bak., *The Eternal City: Roman Images in the Modern World* adlı kitabım.

Moskova Film Şenliğinde Büyük Ödülü, Cannes'daysa Jüri Özel Ödülünü kazanan ve burada izleyiciler tarafından yaklaşık yarım saat ayakta alkışlanan *Intervista* adlı filmiyle Fellini, *8,5*'tan o güne kadar çektiği yapıtlardaki film içinde film konusunun benzersiz bir bileşimini yaratmıştır. *Intervista* Fellini'nin "filmetto" adını verdiği türden bir filmdir — yani bu tür filmlerde duyarlı "minimalizme" pek az yer bırakan özel etkilerin ve donanımlı elektronik tekniklerin beyaz perdeyi ele geçirdiği bir dönemde çekilen ve Fellini sinemasının kişisel, zanaatçı niteliğini şölene çeviren ufak, gösterişsiz ve içten bir filmdir.[84] *Intervista*, ilk inceleyişte *Block-notes di un regista*'nın daha karmaşık bir biçimi gibi görünür; bu ilişkiyi düşündürense yalnızca özgün taslakta kullanılan —sonradan *Intervista* olarak değiştirilen— başlık değil, iki filmde de yer alan benzer yapısal araçların kullanılmasıdır. *Block-notes* izleyicilere Fellini'nin televizyon için çektiği birkaç farklı filmi sunar: (1) yarıda bırakılan *Il viaggio di G. Mastorna* adlı tasarı ve yeni filmi *Fellini Satyricon*; (2) Fellini'nin çocukluğundan anımsadığı ve peplum türü giysilerin yer aldığı Roma uygarlığına ilişkin bir dönem filmi; (3) eski filmi *Le notti di Cabiria*; (4) Fellini'yi Cinecittà'da işbaşında gösteren, yapımcılığını NBC'nin

[84]Fellini'nin *Intervista*'ya ilişkin "küçük film" tanımlaması yayımlanmış çekim senaryosunda bulunabilir: Fellini, *Block-notes di un regista*, sayfa 69. Intervista senaryosunun eksik ve kesinleşmemiş biçiminin özgün taslağı Lily Kitaplığında bulunmaktadır: "*Block-notes di un regista: appunti di Federico Fellini* (prima versione provvisoria)" [Fellini Taslak 2, Kutu 1]. *Intervista*'ya ilişkin en önemli yorumlar Gianfranco Angelucci, "Un'intervista tutta da vedere," *Intermedia Journal* 1, sayı 5 (1987): 36-39, 41'de; Olivier Curchod, Vincent Amiel, Ornella Volta ve Jean A. Gili'nin *Federico Fellini* adlı kitaptaki yazılarıyla söyleşilerinde, sayfa 168-83'te yay. Ciment; Zanelli, *Nel mondo di Federico* sayfa 2-25'te bulunabilir.

üstlendiği belgesel film.[85] Bu yapıtlardaki konuların birkaçı *Intervista*'da da bulunmaktadır. Fellini'yi Kafka'nın *Amerika* adlı yapıtının uyarlaması için stüdyoyu ve deneme filmlerini çekerken görürüz. Bununla birlikte *Block-notes*'da söz edilen iki filmin —yani *Fellini Satyricon* ve *Mastorna*'nın— tersine *Intervista*'daki *Amerika* göndermelerinin tek amacı çekilmemiş filmi sunmaktır. Pirandello'nun altı kişisi ve Guido'nun *8,5*'taki bilimkurgu filmi gibi, Fellini'nin *Amerika*'sı da hiçbir zaman sanatsal olarak gerçekleştirilemez çünkü bunun *Intervista*'daki işlevi, akla yakın gelmese de, yazarsız bir film yaratılmasını sağlamaktır.[86] İkincisi, *Intervista*'da birtakım "özyaşamöyküsü" ögeleri bulunmaktadır çünkü Fellini burada Cinecittà'ya ilk gelişine ilişkin anılarını canlandırmıştır; bu da filmin açık seçik ortada olan konusudur.[87] *Intervista*'nın bu bölümü *Block-notes*'un bazı yerlerini ve *I clowns*'un, *Roma*'nın ve *Amarcord*'un birtakım bölümlerini anımsatır. Fellini, tıpkı *Le notti di Cabiria*'dan alıp *Block-notes*'a eklediği o kısa parça gibi, *Intervista*'da da *La dolce vita*'nın etkileyici bir sahnesini gösterir ve bunu da başarılı canlandırmalarıyla uluslararası ün kazanan, artık biraz daha yaşlanmış oyuncuların —Marcello Mastroianni ve Anita Ekberg'in— önünde sergiler. Derken Fellini'nin film içinde film yaratılarının artık alışılmış bir

[85]Curchod (" '*J'ecris Paludes,*' " *Federico Fellini,* yay., Ciment, sayfa 168-69'da) *Block-notes*'la *Intervista* arasındaki ilintiden söz eden tek Avrupalı eleştirmendir. Avrupa'da eleştirel tartışmaların eksik oluşu (Amerika'da *Fellini: A Director's Notebook* adıyla dağıtılan) filmin İtalya'da 1989'a kadar gösterilmediğini yansıtır.

[86]Kafka Fellini'nin en sevdiği yazarlardan biridir ve yönetmen bir zamanlar böyle bir uyarlama çekmeyi düşünmüştür. Bununla birlikte *Intervista*'yı çekmeden önce bu tasarıyı rafa kaldırmıştır. Fellini'nin Amerika'yla ilgili bir film çekme konusunda söyledikleri için bak., Fellini, "L'America," *Block-notes di un regista,* sayfa 61-65.

[87]Fellini'nin Cinecittà'ya ilişkin görüşü için bak., "Cinecittà," agy., sayfa 58-60; ya da Fellini, *Un regista a Cinecittà* adlı çok resimli bölüm.

ögesi olup çıkan belgeseli ilerlemeye başlar. Burada Japon gazeteciler, *Amerika*'yı hazırlayan Fellini'yle söyleşiye girişirler. Sonunda işin içine *Intervista*'daki bütün filmlerin en önemlisi yani, Fellini'nin izleyicilerin burnunun dibinde çektiği Intervista'nın kendisi girer; bu yukarıda sayılan bütün filmleri kapsayan ve hepsine bu yeni film içinde film bağlamında anlam veren bir yapıttır.

Dolayısıyla *Intervista* izleyicilere kendisini tam yaratılış sürecinde sunan öze dönüşlü bir filmdir. Bu nedenle Fellini buna "canlı" film ("un film in diretta") adını verir ve filmi çok daha yalın olan *Block-notes*'la değil, *8,5*'la karşılaştırıp kıyaslar.[88] Fellini'nin *Intervista*'ya ilişkin tanımlaması, yapıtın sanatsal amaçlarını çok daha iyi açıklar: "Arkadaşlar arasındaki bu hoş gevezelik, sinemamda kullandığım yöntemin kesin sonucunu gösterir: yani artık bir öykü ya da senaryo yoktur, hattâ yerleşik düzeni kabul etmeyen bir yaratıcılığın ortasında bulunma duygusu dışında ortada bir duygu bile kalmamıştır.[89] *Intervista*'da Fellini yönetmen olarak kendi yaşadığı coşkun yaratıcılık duygusunu izleyicilerinin de tatmasını ister. *Intervista* kişisel bunalıma girmiş bir film yönetmeninin kafasından geçen karmaşık süreci anlatırken, *Intervista* da aynı ölçüde karmaşık bir süreci betimler ama artık izleyiciyle film arasında arabuluculuk eden düşsel bir yönetmen yoktur: *Intervista*'da çekilme sürecini gördüğümüz film, çekilip bitmiş *Intervista*'dır; bu da *8,5*'ta Guido'nun filmini tamamlamayı beceremeyişinin, Fellini'ye filminin konusu için gereken işlenmemiş maddeyi sağlamasına benzer. Kafka'nın *Amerika*'sı, Fellini'nin *Intervista*'

[88]Zanelli'nin *Nel mondo di Federico* adlı kitabında, sayfa 12, 14'deki aktarma; Zanelli ayrıca Fellini'nin senaryo üzerinde birlikte çalıştığı Gianfranco Angelucci'nin *Intervista*'ya "un *8,5* più leggero," dediğini de belirtir (sayfa 14). Angelucci'yle Fellini'nin ilişkisi için bak., Rocco Fumento, "Maestro Fellini, Studente Angelucci," *Literature/Film Quarterly* 10, sayı 4 (1982): 226-33.

[89]Zanelli, *Nel mondo di Federico*, sayfa 14'teki aktarma.

daki sözde nedenidir; bu da tıpkı *8,5*'ta *Fellini*'nin yaratıcı gücünü açığa çıkartan sözde nedenin Guido'nun bilimkurgu filmi oluşuna benzer.

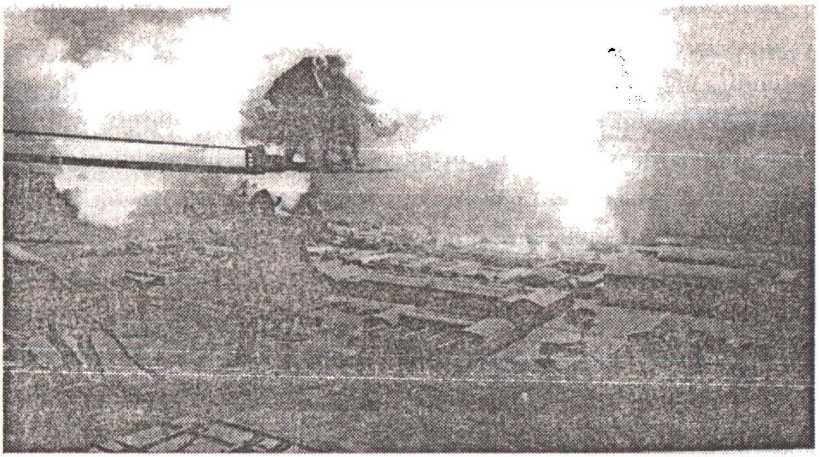
Düşteki olaylar gibi, *Intervista*'nın öyküsü de yaratıcısının bilinç akışını yansıtır. Aslında bu yapıtı tartışırken Fellini yaratıcının "düşleri gerçekleştiren kişi" olduğunu belirtmiştir.[90] Fellini düşlerin yapıtındaki önemini, filmin başındaki tanıtım yazılarını kullanmaksızın, Cinecittà'da gece geçen bir açılış sahnesiyle vurgular. Fellini'yle çekim takımı Cinecittà'da ünlü Teatro 5'i görüntülemek üzere toplanmışlardır; yüksekten vinç çekimiyle gerçekleştirilen bu sahne düşte görülüyormuş gibidir; stüdyo yapılarının çevresiniyse Fellini'nin filmlerinde görüntü oyununu andıran bir düş havası yaratmak için sürekli kullandığı ve "ay ışığı" olarak tanımladığı barut, naftalin, magnezyumdan yapılmış gizemli bir duman sarmıştır. Ay ışığının altında bu tuhaf, puslu dumanın ortasında görüntülenen koskoca vinç tarih öncesi bir canavarı andırdığı sırada ortalığı büyük bir sessizlik kaplar.

İzlediğimiz filmi oluşturmak için kullanılan bu mekanik aygıtın unutulması olanaksız güzellikteki çekimi, *Intervista*'daki bir dizi uzun çekimin ilkidir; bu çekimler yalnızca öykü akışı üzerinde yoğunlaşmakla kalmaz, tersine filmin yaratıldığı araçların da gözler önüne serilmesine ağırlık verir. Sinemacılığın teknik niteliklerinin vurgulanması, yalnızca *Intervista*'yı gerçekçi belgesele sapma olasılığından uzaklaştırmakla kalmaz aynı zamanda Fellini'nin sinemaya ilişkin görüşünü de vurgular; bu görüş uyarınca sinema, bir sanatçının kişisel deneyimi olmalı, salt en ileri teknolojinin yansıması sayılmamalıdır çünkü aslında Fellini'nin bize gösterdiği "bu meslekteki inceliklerinin" çoğu sinemanın kendisi kadar eskidir. Geceleyin ışıklandırılmış vincin yer aldığı çekimin hemen ardından Fellini, tanımı bu bölümün son yazıtında verilen Cinecittà düşünü anlatır. Filmde çok daha sonra, bize

[90]Agy., sayfa 9'daki aktarma.

stüdyo dekorcusunun çalıştığı odanın içi gösterilir; gördüğümüz düşün vinç çekimiyle değil, Cinecittà'nın küçültülmüş biçiminin görüntülenmesiyle elde edildiğini ancak o zaman anlarız. Sinema "gerçekliği" yanılsamasının günlük yaşamdaki "gerçekliği" aştığına ilişkin aynı vurgu, Fellini'nin stüdyo hazırlıklarında apaçık ortaya çıkar. Fellini'nin çekim takımı Casa del Passeggoro bölgesine yani Fellini'nin gençliğinde Cinecittà'ya giderken kullandığı tramvay durağına gider ve ne kadar bakımsız bırakıldığını görür. Bununla birlikte, çekimciler başka bir konum, tramvay kurumunun garajını, bulurlar ve bu göstermelik yeri sahici yerleşimden çok daha "gerçek" ve inandırıcı bir ortama dönüştürürler.

Fellini sinema sanatının yaratıcı gücünü vurgulama aracı olarak tramvayı kullanır. Tek tramvayın iki yarısı iki vagon yatağına yerleştirilir böylece kentin içinden rayda giden sahici tramvay devinimin benzeri yaratılarak geçilip Cinecittà'ya doğru yol alınır. Tramvayı ikiye bölmek, kamera takımına her bölümde de çalışabilecekleri kadar yer açılmasını sağlamış, bu da devinim halindeki yapay aracın iki ucunu da görmemize yol açan bir yanılsama yaratmıştır. Tramvay yolculuğu yanılsamasını yaratmak için bu düzeneği son derece özenli bir biçimde hazırlayıp izleyiciye gösteren Fellini bunun ardından, yeniden genç bir gazeteci olarak bir kadın yıldızla söyleşi yapmak üzere gönderildiği ilk Cinecittà yolculuğuna döner. Sinema dünyasının büyülü başkentine yaptığı bu yolculuk sırasında tramvaydan bir dizi tuhaf manzara görülür: bunların arasında bir çağlayan, deniz kıyısında filler, tramvaya tepeden bakan kayalıkların üzerinde nöbet tutan Amerikalı Kızılderililer vardır. Elbette bu görünümlerin hiçbirini Roma çevresinde görme olasılığı yoktur ama Fellini bize sinemada akıldan geçen her şeyin olabileceğini söyler. Tramvay yolculuğunun tam bu noktasında, yani düşsel Cinacittà yolculuğunun yeniden yaratılması sırasında, bu yapay aracın iki parçası gizemli bir biçimde sanki düş gücüyle birleşmişçesine bir



28: *Intervista*: Fellini filmin başlangıcındaki düş sahnesinde yer alacak olan Cinecittà'nın bire bir örneğinin oluşturulması için yapılan hazırlıkları yönetiyor.

birine bağlanıverir. Sonradan *Intervista*'nın son sahnelerinden birinin çekildiği stüdyonun arkalarında bir yerde, Fellini'nin geçmişe düşsel sıçrayışını yaratmak için kullandığı bu tramvayın bir yana atılmış iki parçası dikkatli izleyicilerin gözünden kaçmaz. Yanılsama yaratmak için kullanılan ve artık Cinecittà'nın atık yığınları arasına giren sanatsal araçlar, sinema oyunlarının gelip geçiciliğini vurgular.

Fellini, yapıtını konu alan bir BBC belgeselinde mesleğini "kesinlikle bir kuklacının yetenek isteyen eksiksiz ve alaycı işi"[91] diyerek tanımlamıştı; *Intervista* da yönetmenin işlevini sürekli, perdede gösterilen bütün yalancı imgelerin arkasındaki usta dolapçı, usta gözbağcı sözleriyle vurgular. Fellini bunu öncelikle izleyicileri, bir anlığına filmin odak noktası olarak yarattığı

[91]"Real Dreams: Into the Dark with Federico Fellini" belgesi (BBC televizyon programsi, 1987) sayfa 13. Bu belgeyi be belgeselin video kayıtlarını edinmemi Gianfranco Angelucci sağlamıştır.

yanılsamalardan birinin içine çekerek yapar. Bu genellikle Fellini'nin geçmişinden kalma bir anısının yeniden canlandırıldığı bir sahneyi kapsar. Derken Fellini ansızın buyurgan varlığını araya sokarak, bu sahneyle yaratılan inandırıcılık büyüsünü bozar böylece bir önceki sahnenin kapsadığı yapıntıyı açığa vurmuş olur. Bu sürecin en iyi ve en eğlenceli örnekleri Fellini'nin Cinecittà'ya ilk gidişinin canlandırıldığı sahnede yer alır. Burada genç Fellini bir serüven filminin çekimini izler; başroldeyse Cinecittà'ya söyleşi yapmak üzere geldiği *diva* vardır. Teatro 14'ün içinde kurulan ve yabancı bir ülkenin (İngiliz egemenliği altındaki Hindistan) alışılmamış niteliklerini taşıyan ortamıyla, bu akla sığmayan, kabadayılıklarla dolu film adım adım ilerlerken, 1930'ların adı bilinmeyen yönetmeni sahnenin çekiliş biçimi yüzünden yersiz bir öfke nöbeti geçirir. Çekim alanındaki kâğıt hamurundan yapılmış fillerin dişleri kopar ve işi ucuza çıkartmak için sahici filler kiralamaktan kaçınan yapımcıya kızan yönetmen uyduruk fillerin hepsini yerle bir eder, sonra da gidip Almanya'da çalışacağını söyleyerek gözdağları yağdırır. Ansızın ses kuşağında yönetmenle konuşan Fellini'nin sesi işitilir ve bize perdedeki yönetmenin serüven filmindeki yönetmeni canlandıran bir oyuncu olduğunu anımsatır. Derken Fellini çekim alanına ve film karesine girer sonra da uyduruk fillerden arta kalanları yerle bir ederek, oyuncunun bu sahnede ne yapması gerektiğini gösterir. Bir başka yerdeyse genç Fellini'yi canlandıran oyuncunun (Sergio Rubini) Cinecittà çayırlarında duran karavanın içinde diva'yla söyleşiye gidişini görürüz. Genç Fellini'yi canlandıran oyuncu karavana girerken, filmde bir kesmeyle sesli stüdyoya geçilir; burada Rubini'nin girdiğini andıran çok daha ayrıntılı bir başka karavan daha kurulmuştur. Çekim alanındaki bu ikinci karavanın yanında oturan Fellini, sahici yardımcılarıyla yani (kendilerini canlandıran) Maurizio Mein ve Fiammetta Profili'yle *Amerika*'nın yapımını tartışmaktadır; derken Fellini sineması konusundaki belgesel filmlerini çekmek için hep

orada bulunan Japon televizyon çekimcilerine dönerek şunları söyler: "Şimdi genç gazetecimizin karavana girdiğini gördük.... şimdi içeride tek başına, kendisini bunca sıkıntıya sokan oyuncuyla buluşmayı bekliyor. Rubini, beni işitiyor musun?"[92] Bunu, Fellini'nin söz konusu yıldızla söyleşisinin yeniden canlandırılması izler. Bir başka yerde, ses kuşağında Fellini'nin oyuncuya söyleyeceği sözleri fısıldadığını, yönetmenin verdiği ipuçlarını uysalca izleyen oyuncunun da bunları yinelediğini işitiriz. Bu küçük ama önemli sahne, Fellini'nin bir sahneyi çekerken izlediği davranışı gözler önüne serer. Fellini oyuncularla sürekli konuşur, kamera çekimdeyken onlara ne söyleyeceklerini, nerede kıpırdayacaklarını, duygularını nasıl ileteceklerini anlatır durur. Bununla birlikte Fellini'nin çekim alanında alışkanlık haline getirdiği çalışma biçiminin bu yalın örneklemesi, bize bir kez daha bir film izlediğimizi; bunun zaman aralığını göstermek için *Intervista*'da sürekli kullandığı araçlardan biri olduğunu böylece Fellini'nin filmi izlerken simgesel ya da öykünmeci beklentilere kapılmamızı önlemek istediğini anımsatır.

Intervista ilk kez izlendiğinde insanın kafası karışabilir. İzleyicilerin gördüğü filmde, Fellini kendi uzun filmini yani Kafka'nın *Amerika* adlı yapıtının uyarlamasını hazırlamakta, Japon çekimcilerse yönetmenin çalışmasını belgeselleştirmektedir, bu nedenle Fellini'nin tasarladığı filmin deneme çekimlerini ya da hazırlıklarını gördüğümüz zaman şaşırmayız. Ayrıca *I clowns* ve *Roma*'dan sonra, Fellini'nin öyküye ansızın sokuluveren geçmiş deneyimleriyle anılarının sözde belgeselmiş gibi yeniden canlandırılması da bizi şaşırtmaz. Bununla birlikte, *I clowns* ya da *Roma*'nın tersine *Intervista*'da izleyiciyi şaşkına döndüren şey, geçmişe dönüş hazırlıklarını (Casa del Passaggero'nun ya da Cinecittà'ya giden tramvayın kuruluşunu; kadın yıldızın karavanında genç Fellini'yi canlandıran oyuncuyla yaşlı Fellini

[92]Fellini, *Block-notes di un regista*, sayfa 121.

arasında çekim alanında geçen konuşmayı) ve *Amerika* tasarısının hazırlıklarını bir arada görmemizdir. Kısacası tek filmin hazırlıklarını göreceğimizi düşünürken, ikisinin birden hazırlıklarını görmek bizi şaşkına çevirir. Başlangıçta insanı afallatan bu durumların etkisi, sanatla gerçeklik, olguyla roman, filmle film içinde film, hattâ çekim alanıyla ortam arasındaki sınırları yerle bir eder. Fellini'nin amacı *Intervista*'daki her şeyin uydurma, yapmacık ve kurmaca olduğunu anlamamızı sağlamaktır. Alberto Moravia, *Intervista*'yı izledikten sonra filmin yönetmeni için geçmişle şimdiki zamanın aynı şey demek olduğunu belirtmiştir. Moravia'nın bu sözlerine ilişkin olarak ne düşündüğü sorulduğunda Fcllini, geçmişle şimdiki zamanı birbirinden ayıran bir çizgi bulunmayışının, yalnızca filmlerinin değil tüm yaşamının anahtarı olduğu karşılığını vermiştir.[93]

8,5'tan bu yana hiçbir filmi Fellini'yi *İntervista* kadar *Deus artifex*'le (Tanrı sanatçıyla) kıyaslamamıştır:

> Film, yaşamı tanrısal bir biçimde, Tanrı Baba'yla aynı doğrultuda anlatmaktır! Bundan başka hiçbir uğraş bildiğimiz dünyanın yanı sıra bilmediğimiz, benzer, eş merkezli dünyalara bu denli yakın olan bir başka dünya yaratmanıza izin vermez. Bence —daha önce de birkaç kez söylediğim gibi— en kusursuz yer Cinecittà'da bomboşken Teatro 5'tir. Bu stüdyo bomboş stüdyoda tepeden tırnağa coşkuya kapılır, kendimden geçmişçesine ürperirim — burada dolduracağım bir boşluk, yaratacağım bir dünya vardır.[94]

Intervista'nın son sahnesi bu düşünceleri son derece yalın ama etkileyici bir biçimde görselleştirir. Fellini'nin daha önceki film içinde film yapıtlarında kullandığı görece daha inanılmaz, gösterişçi, kendini beğenmişçe akılcı arka seslerinin tersine, yönet-

[93]Moravia'nın sözleriyle Fellini'nin verdiği karşılık Ornella Volta tarafından "Federico Fellini: l'interview d'*Intervista*," Federico Fellini adlı yapıtta aktarılmıştır, yay., Ciment, sayfa 177.

[94]Fellini, *Comments on Film*, sayfa 102.

menin sesi burada bize *Intervista*'nın "artık sona ermesi gerektiğini" ve aslında zaten bitmiş olduğunu bildirir. Sonra da Fellini'nin yapıtlarının her zaman en ufak bir umut kırıntısı bile vermeden bittiğini söyleyerek yakınan yapımcılarından birine ilişkin kısa bir öykü anlatır. Yapımcı Fellini'ye, filmleri gösterilirken "Bana en azından incecik bir gün ışığı ver," diye yalvarmıştır.[95] Fellini'nin arka sesi konuşmayı sürdürür: "Günışığı ha? Eh, bilmem ki, bir deneyelim bakalım."[96] Karanlıkta asılı bir kameranın çerçeveye aldığı tek ışık kuşağı dışında Teatro 5'teki bütün ışıklar kısılır. Aydınlık bölgeye giren bir adam, alışılagelmiş çekim tahtasıyla, çekimin başlayacağını haber verir. Görüntü donar ve üzerinden tanıtım yazıları akmaya başlar.

Intervista'nın sonuyla —kameranın ışık çizgisini yakalamasıyla— Fellini sinemanın başlangıçtaki işlenmemiş maddesini tam bir şölene çevirir. Fellini ışığı sinemanın özü olarak gördüğünü hep vurgulamıştır: "Aslında benim için sinema — imge demektir. Işıksa konudan, çeşitli rolleri canlandırmak üzere seçilmiş oyunculardan bile önce gelir. Işık her şeydir: tözdür, duygudur, üslûptur, tanımdır. Her şeydir. İmge ışıkla iletilir."[97] Bununla birlikte, *Intervista*'nın senaryosu üzerinde çalışan Gianfranco Angelucci'nin dürüstçe belirttiği gibi, Fellini'nin ışığı yani yaratılmış dünyanın ilk maddesini görüntüleme arzusu, yönetmenin kukla kişilikler ve yapay ortamlarla dolu olan ve yüce egemenliğini sürdürdüğü kendi evrenini yaratmakta Tanrıyla yarıştığını gösterir.[98] Film yönetmeninin —yani Kutsal Kitabın Yaratılış bölümündeki Göksel Yaratanın görüntüsünde ışıktan madde yaratan tanrısal sanatçının— bu soylu imgesiyle son bulan film Fellini'nin sinema

[95]Kezich'in düşüncesine göre söz konusu yapımcı Angelo Rizzoli'dir ve bu sözleri *La dolce vita*'ya tepki gösterirken etmiştir (Fellini, sayfa 276)

[96]Fellini, *Block-notes di un regista,* sayfa 182.

[97]Fellini, "Fellini on Television: *A Director's Notebook* and *The Clowns, Federico Fellini: Essays in Criticism*, yay., Bondanella, sayfa 14'de.

[98]Angelucci, "Un'intervista tutta de vedere," sayfa 39.

sanatı karşısındaki saygı duruşudur. Bununla birlikte, film yönetmeninin yaptığı işe ilişkin bu denli yüceltilmiş ve biraz da gösterişçiliğe kaçan yorumun, bütün filmin bu sonuçtan önceki hafif, eğlenceli ve alçakgönüllü havasıyla dengelenmesi gerekir. Palyaçoları tartışırken Fellini, Lao Tse'den eski bir Çin özdeyişini aktarmış ve bunu iki palyaço türüne ilişkin kuramına uyarlayarak yeniden biçimlendirmişti: Lao Tse şöyle der: "Bir düşünce yaratıyorsanız (=beyaz palyaço), buna gülmeyi de bilin" (=Auguste).[99] Zeki bir Fransız eleştirmenin de belirttiği gibi, Lao Tse'nin bu felsefesi belki de Fellini'nin bütün yapıtlarının çözüm anahtarıdır.[100] Torino'daki Museo del Cinema'yı dolaştıktan sonra Gianfranco Angelucci'ye Fellini sinemanın doğasına ilişkin en ilginç sözlerinden birini etmiş ve bu sanat biçimini şöyle tanımlamıştı: "sinema her zaman aynı şey olmuştur: kırık dökük bir kameranın arkasına geçen birinin, önünde kıpırdayıp duran bir palyaçoyu görüntülemesi!"[101] Fellini'nin *Intervista*'da ve filmin sonunda, evrenin ilk ögesinin yani ışığın rolünü vurgulayarak yarattığı büyü, filmin çekiminde, yaratıcı olarak Tanrı imgesine bürünmüş bir yönetmen resmi sunar. Bununla birlikte kameranın önünde yer alan Fellini, yönetmeni palyaçoyla da özdeşleştirmiş olur. Birbirine taban tabana zıt olan bu iki mesleğin bileşimiyse, Fellini'nin görüşü uyarınca, sinemanın büyülü formülünü simgeler.

Block-notes di un regista, I clowns, Roma ve *Intervista* öze dönüşlü filmlerdir ve bunların başlıca amacı sinema sanatının ve film yönetmeni olarak Fellini'nin verdiği kendi somut görev tanımının boyutlarını açımlamaktır. Öte yandan, *E la nave va* ve *Ginger e Fred* birbirinden bütünüyle farklı iki sanat biçimini yani opera ve televizyonu irdeler ama bu farklı sanatsal iletişim

[99]Fellini, *Fellini on Fellini*, sayfa 125.

[100]Jacqueline Risset, "La notte sperimentale del cinema," Fellini, *Block-notes di un regista*, sayfa 189'da.

[101]Angelucci, "Un'intervista tutta de vedere," sayfa 41.

araçlarının betimlenmesi sürecinde Fellini, sinemanın yapısıyla da ilgili önemli şeyler söyler. Törensel, geleneksel yapısı yüzünden opera da Fellini'nin ilgisini çekmiş ve *E la nave va*'da herhangi bir sanatsal anlatım türünün eğretilemesi olup çıkmıştır. *Ginger e Fred*'deyse, Fellini çok sevdiği sinemayla taban tabana zıt olduğu için televizyon dünyasını irdelemiştir.[102]

E la nave va kuttörenlerin çağdaş yaşamdan ve üstü kapalı bir biçimde sinemadan geçip gidişini gösteren bir resim çizer. Filmin açık seçik ortada olan ana öyküsü, İtalyan operasının ünlü şarkıcısı Edmea Tetua için düzenlenen cenaze törenleridir. Müzik dünyasından gelen temsilciler (yani şarkıcılar, yönetmenler, eleştirmenler, dostlar, şarkıcının eski sevgilileri) ve Avusturya-Macaristan İmparatorluğunun önemli kişileri bir gezi gemisiyle Napoli'den yola çıkıp sanatçının küllerini okyanusa serpmek için doğum yeri

[102]İki filmin de ayrımlama senaryosu yayınlanmıştır: Fellini, *E la nave va*; Fellini, *Ginger e Fred*. Lily Kitaplığı Fellini belgeliğinde birkaç. ilginç taslak bulunmaktadır: (1) "E la nave va: soggetto di Federico Fellini e Tonino Guerra," Fellini Taslak 8 (Kutu 2), öykünün film için yazılan özgün kopyasında, filmde görülen Avusturya savaş gemisinin olağanüstü güzel renkli çizimleri bulunmaktadır (öykü daha sonra yukarıda sözü edilen Longanesi'nin bastığı kitapta yer almaktadır); "Ginger e Fred: soggetto e sceneggiatura di Federico Fellini e Tonino Guerra con la collaborazione di Tullio Pinelli," Pinelli Taslak 13 (Kutu 4, IIE) senaryonun özgün kopyası sonunda yukarıda sözü geçen Longenesi'nin bastığı kitapta öyküyle birlikte yer almaktadır (soggetto, adı başlıkta belirtilmesine karşın, bu Taslakta yoktur); (3) Ginger e Fred'deki konuşmaların yayınlanmamış İngilizce çevirisi, Fellini, Taslak 4 (Kutu 1), Fellini'nin yapım sorumluları tarafından hazırlanmıştır. Fellini'nin E la nave va'da kullanmak üzere tasarladığı çizimlerle hazırlık yazılarına ilişkin önemli irdeleme, yay., Raffaele Monti ve Pier Marco De Santi, L'invenzione consapevole: disegni e materiali di Federico Fellini per il film "E la nave va" (Floransa: Artificio, 1984). İki filmin en yararlı eleştirel çözümlemeleri, Ornella Volta'nın yazıları ya da söyleşileri ve Gérard Legrand'la Robert Benayoun'un Federico Fellini adlı kitaptaki yazılarıdır, sayfa 138-67, yay., Ciment.

olan Erimo adasına doğru ilerlerler. *Gloria N.* adlı İtalyan gemisindeki bu alışılmamış yolculuk aşağı yukarı, Saray Bosna'daki olayın Büyük savaşı tetiklediği zamana denk düşmektedir. Yolculuk sırasında bir küme Sırp sığınmacı gemiye alınır; derken ürkütücü bir Avusturya savaş gemisi görünür ve İtalyan kaptana Sırp yolcuları vermesi buyrulur. Şaşırtıcı bir patlamadan sonra iki gemi de batar. Fellini *E la nave va*'da kendi sineması açısından görece alışılmışın dışında olan birtakım konular kullanmıştır. Fellini, filmini dünya savaşının eşiğine yerleştirip bu büyük çatışkıyı başlatan siyasal gerilimlerin bazılarını da öyküye sokmuş, böylece filmi görece alışılmamış bir biçimde tarihsel bir çerçeveye oturtmuştur. İkincisi Fellini filmini, sevmediğini ve anlamadığını her zaman açıkça dile getirdiği bir sanat biçiminin yani operanın temsilcileriyle doldurmuştur.[103] Üçüncüsü, Fellini'nin yanılsamayla gerçekliğin, olguyla kurmacanın farklı düzlemleri arasında gidip gelmekten hoşlanan öbür film içinde film yapıtlarına oranla *E la nave va*'nın öyküsü çok daha alışılmış bir çizgisel gelişimi yansıtıyormuş gibidir.

Filmin görece geleneksel anlatım yapısına karşın, *E la nave va* Fellini'nin film içinde film yapıtlarında belgesellerin gerçekçilik taslamasına ilişkin eleştirilerini sürdürür ve bunu çağdaş gazeteciliğin sırnaşık yapısına yönelik bir yergiye dönüştürerek genişletir. Aslında Fellini bu filmi "bilgi yüklenmesi konusunda ufak bir masal" olarak tanımlamıştır.[104] Fellini bu sözlerle, bugün ortalama bir insanın çok az bilgi sahibi olması bir yana gereğinden fazlasını edindiğini üstü kapalı bir biçimde belirtmeye çalışır; insanların aslında kitle iletişim araçları tarafından bombardımana

[103]Fellini, *Block-notes di un regista*'daki (sayfa 46-54) olası filmler için hazırlanan dört taslaktan biri olan L'opera'da Fellini operayı gerçek anlamda değerlendiremeyişini ve yaşamının son zamanlarına kadar opera gösterisi boyunca oturacak sabrı olmadığını anlatır. Fellini bu irdelemede operayı sürekli İtalyan ortak kuttöreni olarak tanımlayıp durmuştur.

[104]Fellini, *E la nave va*, sayfa 158.

tutulduğunu, böylece gerçeklikle sahici bir ilgi kuramadığını ya da artık aklını kullanarak iyi ve yararlı bilgileri "durağandan" ayıramayacak noktaya geldiğini söyler. Fellini resmini çizdiği opera dünyasıyla kitle iletişim araçlarına yönelik eleştirilerini, yolcuların arasına Orlando adlı (Freddie Jones) sıkıcı ve her şeyi yüzüne gözüne bulaştıran bir İngiliz gazeteciyi sokarak birleştirir; bu gazetecinin *Gloria N.*'yle Avusturya savaş gemisinin karşılaşması sırasında olup biten ve yıkımla sonuçlanan "olayları" bildirmeye yönelik zayıf çabaları sözüm ona nesnel haberciliğin aslında nasıl olduğunu gözler önüne serer. Korkunç olaya tanıklık eden ve olup bitenlerin sessiz haber filmini çeken kameramanla Orlando için bile iki geminin batış nedeni bir giz olarak kalır. Orlando akla yakın birkaç olasılıktan söz eder. Bunlardan birincisi genç bir Sırp teröristin *Gloria N.*'den ayrıldıktan sonra, savaş gemisinin yük bölümüne bomba atmış olabileceğidir. Bununla birlikte söz konusu delikanlı gemideki yolculardan birine sevdalanmış kız da onunla birlikte tekneden ayrılmayı seçmiştir. Dolayısıyla birinci açıklama içinde operaya özgü melodram ögesi barındırmaktadır: yani sevdayla görev yan yana gelmiştir. Ardından Avusturyalıların top atışlarının savaş gemisindeki cephaneliği tutuşturmuş olabileceği söylenir. Bir de üçüncü seçenekten söz edilir — yani Avusturyalılar, uluslararası bir olay yaratmak amacıyla *Gloria N.*'yi bilerek topa tutmuştur. Olay bize bir değil iki kez ve yavaşlatılmış çekimle gösterilir ama hiçbir ayrıntı ya da farklı perspektif bu gizemli ve korkunç olayı çözüme ulaştırmaz.

Olup bitenlerin yansız tanığı olarak Orlando'nun güvenilirliği, film boyunca sürekli sarsıntıya uğratılır. Kullandığı gazetecilik teknikleri, önemli doğruları açığa çıkartmayı hiç başaramaz. Hersek Grandüküyle bir söyleşi yapmasına izin verildiği ve kendisine uluslararası duruma ilişkin bir soru sorduğunda Dükün eğretilemeli yanıtı ("bir yanardağın yamacında oturuyoruz") yanlış çeviri yüzünden anlaşılmaz bir deyişe dönüşür ve "Bir dağın ağzında oturuyoruz" olup çıkar. Bu bozuk çeviri yüzünden işin

içine İtalyancanın, Almancanın, Macarcanın da girmesi dilbilimsel bir yanlışlıklar güldürüsü yaratır; Orlando, Grandükün çevresindeki kişiler ve çevirmen bu tek sözcüğün üzerinde tartışmaya koyulurlar. Fellini, tek sözcük üzerinde bile anlaşamıyorsak, irdelenen "olguların" içinde yer alan çok daha önemli konular üzerinde uzlaşma sağlamamıza da olanak yoktur, demek ister gibidir. Bir başka yerde Orlando, gece haberlerini sunan bütün iyi televizyon habercileri gibi kaptanla birlikte kameranın önünde durur ama okyanus yolculuğunda olup bitenleri anlatırken her şeyi eline yüzüne bulaştırır; kaptanın adını ya da doğum yerini bile doğru söyleyememesi beceriksizliğini iyice ortaya çıkartır. Orlando'nun önemli haberleri verirken gösterdiği beceriksizliğin belki de en korkunç kanıtını, sesinin gücüyle bir tavuğu uyutmaya çalışan Rus bariton Ziloev'i izlediği sırada görürüz. Bütün izleyiciler arasında yalnızca Orlando tavukla birlikte uyuyakalır; aradaki uzaklığı koruyamayan gazetecinin beyin gücü ve kandırılabilirlik açısından bu zavallıcık kümes hayvanına ne kadar benzediğini apaçık ortaya koyan bir yorumdur.

Fellini'nin *E la nave va*'da operanın kendine özgü en çarpıcı niteliği olarak gözler önüne serdiği şey, bunun törensel ve geleneksel yapısı, yani sanatsal gerçekçilikten ayrılan özüdür. Günlük yaşamı, birbirleriyle şarkı söyleyerek iletişim kuran bir topluluktan daha aykırı bir biçimde anlatabilen başka ne olabilir? *E la nave va*'daki opera dünyasından gelen alışılmamış kişiliklerin çoğu, yaşamlarındaki olaylara tıpkı sahnedeki gibi —yani şarkı söyleyerek— tepki göstermektedir. İki farklı yerde —yani Napoli'de Gloria N.'ye binilirken ve İtalyan yolcu gemisiyle Avusturya savaş gemisinin karşılaşması sırasında— Fellini bütün bu gülünç kişileri toplar ve onlara Verdi korosunun görkemli geleneğine uygun bir biçimde şarkı söylettirir. Verdi'nin en ünlü konularının karışımından oluştuğu için müziği duyar duymaz tanırız ama Fellini, İtalya'nın yaşayan en ünlü ozanlarından ve *Casanova*'ya ilk

katkıda bulunanlardan biri olan arkadaşı Andrea Zanzotto'ya şarkı sözlerini anlattığı öyküye uyacak biçimde değiştirtmiştir.[105] Bir koro oluşturup Avusturyalıların Sırp sığınmacıları ele geçirişine karşı çıkan yolcuların söylediği görkemli şarkı büyüleyici bir biçimde, onların gülünçlüklerini etkileyici bir eğretilemeye dönüştürür; bu eğretilemeyse sanatsal anlatımların, zorbalığa nasıl kaçınılmaz olarak karşı koyduğunu gözler önüne serer. Fellini, aslında akla yatkın olmayan bir sanat biçiminin en küçümseyici izleyicide bile ne kadar güçlü bir coşkusal haz uyandırdığını, belki de filmin bundan başka hiçbir yerinde bu denli etkileyici bir biçimde göstermemiştir.

Bir sanat biçimi olarak son derece yapmacık olan yapısı yüzünden opera dünyası *E la nave va*'da, çağdaş İtalyan izleyicisinin artık ilgi göstermez olduğu bir sinema türünün eğretilemesine dönüştürülmüştür. Filmin başlangıç sahneleri sinemadaki teknolojik gelişimlerin özetlenmiş tarihini sunar. Fellini içinde bu mesleğe, sinemanın ilk yıllarında girmiş olma arzusu beslediğini sık sık dile getirmiştir:

> Yirmi yıl önce doğup öncülerle, Za-la-Mort, Za la-Vie ve Polidor filmleri çekmiş olmayı, gezici oyuncular ortamında bulunup perde olarak gün batımını kullanmayı isterdim. Filmlerin doğuşuna katılmak, belirli birtakım film kurallarının dayatıldığı zamana ulaşmaktan çok daha sevindirici gelirdi bana: yapısalcılık, gösterge-

[105]Yola çıkış sahnesinde Fellini *La forza del destino*'dan aldığı bazı bölümleri kullanmıştır: 2. perde, 5. sahne; 3. perde, 6. sahne; 4. perde, 5. sahne; ayrıca uvertürden aldığı sürekli yinelenen "Yazgı" motifi. Şarkıcılar savaş gemisiyle karşılaşıp Sırp sığınmacıların zorla alınmasına karşı çıktıkları zaman, Fellini Verdi'nin başka başyapıtlarından bölümler kullanır: *Aida* (1. perde, "Savaş Marşı"; 2. Perde, 2. sahne); *Nabucco* (2. perde, 2. sahne); La traviata (3. perde, final). Zanzotto'nun şarkı sözleri Fellini, *E la nave va*, sayfa 36-37, 134-36'da bulunabilir. Müzik bölümlerini tanımlamama yardım eden Rebecca Bowles'a teşekkür borçluyum.

> bilim gibi. Sanatsal ve kültürel konularda sizi sürekli bilgilendiren şeyler kaçınılmazdır ama bunlar sinemayı sirkle birleştiren ve bunun yaşamdaki oyunların simgesel özü olduğunu düşündüren o azılı sevinçten, o gürültülü ve rahatsız edici havadan insanı yoksun bırakır.[106]

E la nave va'nın başlangıç sahneleri siyah beyaz çekilmiştir ve işitilen tek ses, sessiz film göstericisinin çıkardığı uğultudur. Birkaç dakika sonra siyah beyaz renk gölgeleri, tozlu film arşivlerinden çıkan eski filmlere özgü kahverengimsi bir ton alır. Şarkıcılar *Gloria N.*'ye binmeye hazırlanırlarken ses kuşağında işitilen müzikle birlikte, filmin renkleri, kahverengimsiden renkliye dönüşür ve Fellini'nin film sanatındaki belli başlı teknolojik gelişimlere ilişkin kısa araştırması da böylece tamamlanmış olur. *E la nave va* baştan aşağı Technicolor tekniğiyle çekilmiş, sonra siyah beyazı ya da kahverengimsi tonu ve renkli film öncesi döneme özgü kumlu dokuyu yaratmak için yıkama sürecinde soldurulmuştur. Orlando' nun bu başlangıç sahnelerinde ilk ortaya çıkışı sırasında konuşmaların yerine sessiz filmlerden tanıdığımız yazılar kullanılmıştır. Dolayısıyla *E la nave va,* Lumière kardeşlerin ilk yapıtına saygı duruşunda bulunur; burada trenin istasyona girişini gösteren sahnenin yerini yolcu gemisinin limandan ayrılışı almıştır. *E la nave va*'nın geri kalan bölümü Cinecittà'daki Teatro 5'in yaratıcı olanaklarıyla Fellini'nin düş gücünü göklere çıkartırken, Meliès'nin düşlemi, belgesel gerçekçilik dayatmasını kısa sürede geride bırakır. Filmin sonu *Gloria N.*'nin karışık ve gizemli kalan batışının açıklamasını değil, sinemaya özgü yanılsama dünyasını öne çıkartır. İlk olarak Fellini, *Gloria N.*'nin batışı sırasında yana eğilen güvertede çalışırken dengesini ve üçayağını korumaya çabalayan sessiz kameramanın gülünç bir görüntüsünü verir. Bu korkunç deniz kazasındaki "olguları" gelecek kuşaklar için kahramanca belgeleme çabaları sırasında, yolcularla tayfalar yolcu

[106]Fellini, *Comments on Film,* sayfa 181.

gemisinin yanına doğru koşarak kaçmaya çalışır. Bunu izleyen kesme geminin aslında ayrıntılı bir stüdyo dekoru olduğunu açığa çıkarır. Vincin üzerinde bütün sahneyi çeken bir kamera vardır; çevresinde özel etkileri yaratan uygulamacılar havayı dumanla doldurmakta, öbür işçilerse yapay okyanusu oluşturan plastik örtüleri sallayıp durmaktadır. *Gloria N.*'nin koskoca güvertesi aslında Cinecittà'daki Teatro 5'te kurulmuş, 250 kişiyi ve 170 tonluk araç gereç ağırlığını taşıyabilecek güçte, subasınçlı dev gibi bir yapıdır. Fellini'nin takımındakiler bunu, açık denizlerde giden sahici bir yolcu gemisinin sallantılarıyla baş kıç vurmalarının benzerini yapacak biçimde kurmuşlardır.[107] İzlediğimiz bu sahneyi çeken kamera, doğrudan doğruya bize bakan, arkasında birisinin oturduğu bir başka kamerayı daha gösterir. Daha önce Orlando *Gloria N.*'nin batışına ilişkin "olguları" saptamaya çalışmış ama çabaları gülünç sonuçlar doğurmuştu. Oysa şimdi Fellini'nin sanatsal oyunlarını son kez gözler önüne sermesiyle, karşımıza kendisi için önemli olan tek "doğru" çıkar — bu da sanatsal yanılsama yaratmaktır. Film boyunca uyduruk oldukları apaçık görünecek biçimde tasarlanmış stüdyo dekorları kullanması Fellini'nin burada sinemaya özgü yapıntıları işleyeceğini haber verir niteliktedir. *Gloria N.*'yle Avusturya savaş gemisinin deniz üzerindeki çekimleri, plastikten yapılmış bir okyanusa yerleştirilen ufak maketler kullanılarak gerçekleştirilmiştir. Öykünün bir yerinde, uyduruk olduğu apaçık görünen güneş ışıklarını yansıtan kalay yapraklarla plastikten yapılmış ufka kendilerinden geçmiş bakan şarkıcılardan biri öbürüne dönerek "Ah... ne kadar da olağanüstü! Tıpkı düş gibi!" der.[108] Bu bir başka yönetmenin yapıtında yer alsa, böyle bir görünüm karşısında şaşkınlıklarını ne kadar da "gerçek" diyerek

[107]Subasınçlı yapının ayrıntıları için bak., Ornella Volta, "Quelques notes en plus au cours du tournage," *Federico Fellini*, yay., Ciment, sayfa 144.

[108]Fellini, *E la nave va*, sayfa 57.



29: *E la nave va*: Fellini'nin görsel efekt uzmanları plastik okyanusta yol alacak olan Avusturya savaş gemisinin küçültülmüş boyutlardaki örneğini hazırlıyor.

dile getirirlerdi. Gerçekten de *Gloria N.*'nin okyanus yolculuğundaki bütün sahneler, geminin Napoli limanından ayrılışı dışında, stüdyoda çekilmiştir: bu liman sahnesi yaratılırken, Roma' daki bir makarna fabrikasının duvarı, yolcu gemilerinin yanlarına benzeyecek biçimde boyanmış sonra da geminin yola çıkışını andıran kamera devinimleri kullanılmıştır.[109]

Fellini'nin kamerası kayarak, Teatro 5'te kimliği belirsiz birinin çalıştırdığı kameranın görüş alanına girdiği zaman, başlangıç bölümünde kullanılan ilk siyah beyaz çekimler ansızın geri gelir. Burada Orlando, Fellini'nin bakış açısından sinema "tarihindeki" son aşamayı —yani televizyonla reklamların ortaya çıkışını— alaycı bir parodiyle sergiler. Fellini'nin Roma havaalanı yakınlarında yer alan

[109]Bak., Volta, "*Quelques notes en plus,*" sayfa 114.

bir duyuru tahtasındaki dondurma reklamını gördükten sonra Orlando adını verdiği gazeteci[110] tek yol arkadaşı geminin ambarındaki karasevdalı gergedan olmak üzere, cankurtaran sandalında başıboş sürüklenmektedir, sağ kalmayıysa bu hayvanın sütünü içerek başarmıştır. Orlando'nun son sözü karşılık beklemeyen bir sorudur ve televizyon reklamlarında tanıtımı yapılan bitmez tükenmez ürünlerin üstün niteliklerine kanıt gösterilen yüzlerce sözden biri gibi dile getirilmiştir: "Gergedan sütünün olağanüstü olduğunu biliyor musunuz?"[111] Bu noktada, film karesinde Orlando'yla yol arkadaşı gergedan görülür; bu sahne onları sanki lombozdan çekilmiş gibi gösteren bir süzgeç kullanılarak elde edilmiştir. Bununla birlikte söz konusu "küçük görüntü", üstü kapalı bir biçimde televizyon ekranının daracık görüş alanının benzerini yaratır. Böylece Fellini'nin *E la nave va*'da anlattığı sinema tarihi, sarsıcı bir anlatıyla son bulur. Estetik açıdan sınırlı olan küçücük televizyon ekranında gösterilen reklamlar yani göz boyayan aldatmacalarını Fellini'nin gözler önüne serdiği bu ticaret dalı, özgün bir yönetmenin yaratıcı anlatımlarını geride bırakabilir.

Televizyonun sinemayla ilişkisi, geleneksel film izleyicileriyle televizyon izleyicileri arasındaki ayrım ve bir yönetmenin filmi televizyonda gösterilirken araya giren reklamların olumsuz etkileri, Fellini'nin son on yılda çektiği filmlerde neredeyse takıntıya dönüşmüş konular olup çıkmıştır. *Block-notes'la I clowns*'u çektiği 1969 ve 1970 kadar eski tarihlerde, Fellini bu iki kitle iletişim aracı arasındaki kuramsal farklılıklara ilişkin olumsuz düşüncelerini apaçık ortaya koymuştu.[112] Tekniğe yönelik bakış açısı (yani bu

[110]Fellini, *E la nave va*, sayfa 160.

[111]Agy., sayfa 144. Millicent Marcus bana Fellini'nin *Le tentazioni del dottor Antonio*'daki eski süt tanıtım tekerlemesine gönderme yapmış olabileceğini söyledi.

[112]Fellini'nin burada özetlediğim savlarını "Fellini on Television," sayfa 11-16'dan aldım.

konuda yazarken Fellini'yi en çok ilgilendiren görüş) uyarınca, televizyon ekranının ufacık boyutu çok uzak çekimlerin sahici sanatsallığını yok etmektedir; televizyon görüntülerinin görece daha duru ve belirgin oluşuysa, Fellini'nin imgelerini bulanık bir biçimde göstermesini engellemektedir. Fellini'nin görüşü uyarınca televizyon öncelikle sanatsal anlatım değil iletişim aracıdır; ayrıca farklı ve yalınlaştırılmış bir görsel sözdizime sahiptir. Fellini televizyon için film çektiğinde, bunların küçük bir ekranda gösterileceğini aslında pek de dikkate almaz. Onu ilgilendiren şey sinema salonlarında gösterilmek üzere çektiği filmlerle bu filmlerin aynı biçimde yaratılmış oluşudur.

İtalya'da televizyon gittikçe güçlenip kamu ve özel televizyon ağları İtalyan film yapımcıları için büyük bir kazanç kaynağına dönüşünce, Fellini'yle öbür İtalyan yönetmenleri bütünüyle farklı bir izleyici kitlesi yaratan toplumsal değişimlerle daha fazla ilgilenmeye başlamışlardı. *Intervista*'daki bir sahne, bu tehlikeyi eğlenceli bir biçimde gözler önüne serer; söz konusu sahnede Fellini'nin çekim ekibi Kızılderililerin kuşatması altında kalıverirler. Bu sahne Amerikan kovboy filmlerinde düzinelerce gördüğümüz biçimde başlar ama saldıran Kızılderililerin kullandığı mızrakların aslında, sinemanın düşmanını simgeleyen televizyon antenleri oluşunun açığa çıkmasıyla son bulur. Bununla birlikte para verip sinemaya gidenler azaldıkça azalmış, evde oturup filmleri televizyondan izleyenlerin sayısı arttıkça artmış ve İtalyan izleyicilerinin alışılmış niteliklerinin çoğu değişmişti. İtalya'da televizyonun sinemaya indirdiği darbe, artık gülünecek bir konu olmaktan çıkmıştı:

> Ben de sinemanın gücünü, saygınlığını, gizemini, büyüsünü yitirdiğini düşünüyorum. Önünde hevesle toplanmış izleyiciyi avucuna alan o dev perde artık bizi büyülemiyor. Oysa bir zamanlar düş gibi, masalsı ama aynı zamanda gerçek olan ve bir başka ulaşılmaz boyutta yaşayan, soluk alıp veren o koskoca yüzlere, dudaklara, gözlere kendinden geçmişçesine bakan ufacık insanlar üzerinde ege-

menlik kurardı. Şimdi biz ona egemen olmayı öğrendik. Artık ondan daha büyüğüz. Bakın ne kadar küçültmüşüz: kitaplıkla saksı arasında duran yastık büyüklüğünde bir şey olmuş. Kimi zamansa mutfağa girip buzdolabının yanına yerleşmiş. Elektrikle çalışan bir hizmetçi olup çıkmış; uzaktan kumandayla silahlanıp koltuklara kurulan bizlerse, alışık olmadığımız ya da sıkıcı bulduğumuz şeyleri atlayıp geçerek bu ufacık imgeler üzerinde bütün gücümüzü kullanıyoruz... Bizi ilgilendirmeyen görüntüleri silip atıyoruz. Artık efendi biziz. Şu Bergman ne kadar da sıkıcı! Bunuel büyük bir yönetmenmiş ha, kim demiş? Hemen çıkıp gitsinler evden. Ben bir top oyunu ya da danslı müzikli gösteri izlemek istiyorum. Buyurgan, dediğim dedik, canının istediğini yapan, yönetmen ya da en azından yapımcı olduğuna, baktığı imgeleri kendisinin yarattığına gittikçe daha fazla inanan izleyici kitlesi işte böyle doğdu. Sinema, bu tür bir izleyici kitlesinin ilgisini nasıl çekebilir ki?[113]

Fellini'nin görüşü uyarınca, televizyon yalnızca verimsiz teknoloji dilini kullandığı için değil (ki kullanır) aynı zamanda bundan çok daha önemlisi, insanın içinde kiliseye gidiyormuş gibi bir duygu uyandıran, sinemanın o törensel yaşantısını yerle bir ettiği için özgün sanatçının yaratıcı anlatımına tehlike oluşturmaktadır; tıpkı kilisedeki gibi sinemada da her şey düşe benzer bir dille sözcüklerden çok imgelerle anlatılır ve bu dil düşlemlerimizi, evimizin özel gizliliğinde değil bir topluluk olarak yaşadığımız şu olağanüstü ve belli etmeden gözetlememize olanak veren bir ortamda beyaz perdeye yansıtır. Sinema deneyiminin törensel niteliğinin yerle bir edilişi, yönetmenlerin elinden izleyiciler üzerinde kurdukları geleneksel egemenliği alır ve izleyicilerin de paylaştığı sanatsal dışavurumun düşe benzer niteliğini eritiverir. Bir filmin (yani bir sanat yapıtının) televizyonda (yani anlatım değil iletişim aracında) gösterilmesinin istenmeyen genel etkilerine ek olarak, bir filmi reklamlarla kesintiye uğratmanın da son derece zararlı etkileri vardır.

[113]Fellini, *Comments on Film*, sayfa 207-8.

Son on yılı aşkın bir zamandan beri, reklamlara yer veren televizyon yayınları, filmleri sinema salonlarındaki gibi birinci ve ikinci yarılar arasındaki molalar dışında ürün tanıtımlarıyla kesintiye uğratmadan yayımlayan devlet televizyonlarıyla saldırgan bir biçimde üstünlük yarışına başlamıştır. Ticari amaçlı televizyon ağları filmleri sürekli, üstelik Amerikan televizyonlarında görüldüğünden çok daha fazla kesip araya girmektedir. Aralarında Fellini'yle Ettore Scola'nın da bulunduğu birkaç İtalyan yönetmen, bu tür reklam kesintilerinin güçleştirilmesini ya da bütünüyle yasaklanmasını desteklemişlerdi; gerekçeleriyse, genel gösterime giren sanat yapıtlarına ilişkin yazarlık haklarının kapsamında, yapıtın bütünlüğü bozulmadan izlenmesi hakkının da bulunmasıydı. Fellini'nin öfkeyle belirttiği gibi, "yüzsüz, saldırgan, kıyıcı televizyon reklamları filmin içine daldırılıveriyor! Sanat yapıtına şiddet uygulamak gibi bir şey bu!"[114] İtalyan özel televizyonları filmin en can alıcı noktasında kesintiye uğratılmasını engellemek üzere tasarlanmış akla yatkın bir yönergeye uymayı kabul etmişler ama doğal olarak reklamların bütünüyle yasaklanmasına karşı çıkmışlardı. Bu onların tek gelir kaynağıydı oysa kamu televizyonlarına devlet bütçe ayırıyor ve harcamalar İtalyan yurttaşlarının yıllık maaşlarından kesiliyordu. Dolayısıyla biraz daha eli açık davranabilirler ve filmleri reklam kesintilerine pek sık yer vermeden gösterebilirlerdi.

Fellini'yi asıl ilgilendiren şey, televizyon reklamlarının kendi ritmine ve ahengine sahip önemli bir filmin anlatım yapısını paramparça etmesinin, Fellini'nin gençliğinde taşradaki sinema salonlarını dolduranlardan bütünüyle farklı bir izleyici kitlesi yaratabilecek oluşuydu: "belki de televizyon reklamlarıyla bir tür koşullanma yani yaklaşıklıktan oluşmuş, dikkat ve yoğunlaşmadan yoksun bir koşullanma yaratıyoruz. Dolayısıyla kötü davranışların

[114]Fellini, *Ginger e Fred,* sayfa 75.

en üst düzeyde dışavurumu, kültüre, yazarın kişiliğine, masalının duyarlılığına ve biri size bir öykü anlattığında bunun içindeki mesajın anlamına atılmış bir tür tokattır."[115] İtalya'daki belli başlı özel kanallardan biri olan Silvio Berlusconi'nin Canale 5'i, Fellini'nin yapıtlarından birkaçını, araya reklamlar sokarak yayımladığında Fellini buna öfkeyle karşı çıkmıştı. Film hakları genellikle yapımcıya ait olduğu için Fellini yapıtının ticari açıdan sömürülmesini pek az engelleyebilmişti elbet. Bununla birlikte Berlusconi'nin reklamları yüzünden kesintiye uğrayan filmlerinin yarattığı rahatsızlıktan ötürü herkesten özür dilemişti! Daha yakın bir zamandaysa, Berlusconi'nin televizyonuyla Ettore Scola arasında geçen çekişmeli bir tartışmada Fellini araya girip Scola'nın yanında yer almış ve "filmlerin reklamlarla utanç verici bir biçimde, budalaca, hoyratça, zorbaca kesintiye uğratıldığını" söylemişti.[116] Daha önce de belirttiğim gibi, Fellini'nin kendisi de birkaç reklam filmi çekmişti. Ayrıca son filmlerini kamusal ve özel televizyonlardan aldığı parasal destekle çekmişti. Bununla birlikte reklamlara karşı çıkarken ikiyüzlülük etmiyordu. Reklamların kendisine değil, bunların televizyonda gösterilen filmin anlatım ritmini sürekli kesintiye uğratmasına karşıydı. Fellini'nin bu konudaki düşünceleri öylesine sağlamdı ki son filmi olan *La voce della luna*'nın çekimi için alışılmamış bir sözleşme üzerinde var gücüyle ayak diremişti. Filmin parasal kaynağının büyük bir bölümü,

[115] Agy.

[116] Bruno Blasi, "Spot teppisti: intervista con Federico Fellini," *Panorama* 27 (5 Kasım 1989): 55. Bu tartışma son derece önemlidir çünkü Scola muhalefetteki Komünist partinin kültürden sorumlu üyesiydi, oysa özel televizyon kanalı sahibi Silvio Berlusconi Komünist partinin başlıca karşıtlarından biri olan Sosyalist parti üyesi Bettino Craxi'yi destekliyordu. Bununla birlikte Fellini'nin kişisel görüşleri kesinlikle estetik temeldeydi ve İtalya'daki hiçbir siyasal toplulukla bağlantısı yoktu. Fellini söz konusu tartışmaya dolaylı ve kişisel düzlemde katılmıştı çünkü *La voce della luna*'nın yapımında Berlusconi'nin parasal desteği vardı.

bütünüyle baş düşmanı Silvio Berlusconi'ye bağlı bir kuruluş tarafından sağlanmasına karşın Fellini sözleşmeye, filminin Berlusconi'nin ticari amaçlı televizyonunda yayımlanmasını yasaklayan bir koşul koydurmak için direnmişti. Böylece Fellini ününü kullanarak Berlusconi'yi, yalnızca devlet televizyonlarında yayımlanabilecek bir filmin parasını ödemeye zorlamıştı!

Fellini'nin televizyon ve bunun sinemayla olan ilişkisi konusundaki sapasağlam düşünceleri göz önüne alınırsa, filmlerinin birinde er geç televizyonu işleyeceği hemen anlaşılır. *Ginger e Fred* televizyon stüdyolarının sahne arkasına ilişkin son derece eğlenceli ve eleştirel bir filmdir. Bir dans gösterisinin düzenlenişiyle yayımlanışının gülünç görüntüleri, tiyatro yapımlarıyla ve sinemanın ölümsüzleştirdiği benzer yapımlarla üstü kapalı bir biçimde kıyaslanarak, televizyonun olumsuz yanlarını vurgular. Fellini televizyonu bize en kötü biçimiyle, yani Fellini'nin hep büyük bir hayranlık duyduğu ve (*Luci del varietà, Le notti di Cabiria, Roma* gibi) çeşitli filmlerinin önemli bölümlerinde yer verdiği bir tür olan varyeteyi kesip biçerek yayımlarken gösterir. Bu nedenle *Ginger e Fred*'in de burada çözümlenen daha belirgin film içinde film yapıtlarıyla birlikte irdelenmesi yerinde olur.

Fellini'nin film için tuttuğu ve senaryoyla birlikte yayımlanan notlar, filmi çok tanınmış bir klasikten alınmış, bilgisayarla ayrıştırılıp dağıtılan bir görüntüyle başlatmayı düşündüğünü göstermektedir (aklından Chaplin'in *Şehir Işıkları,* Eisenstein'ın *Potemkin Zırhlısı,* hattâ kendi çektiği *La dolce vita*'daki Trevi Çeşmesi sahnesi geçmiş gibidir). Notlarında, *Ginger e Fred*'deki görüntüye kusursuz bir biçimde uygun düşen şu aşağıdaki televizyon tanımı yer almaktadır:

> Not: Olağandışı, korkunç, çılgın, dışlanmış, ayrıksı olan şeylerin, televizyon tarafından (sanki) günlük yaşamın en belirgin, olağan, tanıdık, alışılmış yanıymış gibi yeniden tasarlanmış biçimi; öte yandan bayağılık, anlamsızlık, senli benlilik, girişim ortaklığı, farklılaşma-

mışlık, görkemli bir havayla, borazanlar çalınarak, yansıtıcılarla, çizilmiş dans adımlarıyla ve kutsal bir tören ritmiyle sunulur.[117]

Filmin görece yalın konusu, öbür film içinde film yapıtlarına özgü geleneksel ve doğru olmayan yapıyı kullanmaz; bunun yerine 1940'lardaki dans tiyatrosundan gelen iki eski dansçının Ginger'la (Giulietta Masina) Fred'in (Marcello Mastroianni) geçmişe duyulan özlemle yüklü karşılaşmasını dolambaçsız ve yalın bir öyküyle anlatmayı yeğler. Dansçıların sahne adları, ünlü dans ikilisi Fred Astaire ve Ginger Rogers'ı anımsatmaktadır; gösterilerindeyse onların Hollywood filmlerindeki step danslarına öykünmektedirler. Onlarca yıl ayrı kaldıktan sonra ikili, "Ed ecco a voi" (Övünerek Sunuyoruz) adlı bir televizyon dans gösterisi programında kısa bir süre boy göstermek üzere yeniden bir araya gelmiştir.

Fellini'nin rol vermek üzere seçtiği oyuncular artık herkesin tanıdığı, oyunculuklarından çok bedensel görünüşleri yüzünden filmde oynatılmasına karar verilen kişilerden oluşmaktadır; *Ginger e Fred*'de en göze çarpan üç oyuncuysa Fellini'nin geçmişteki filmlerini anımsatmaktadır. Gösterilerin yapmacık ve kaypak davranışlı sunucusunu Franco Fabrizi canlandırmıştır. *Ginger e Fred*'deki yüzeysel ve anlamsız kişiliği akla ister istemez daha önce *I vitelloni*'de canlandırdığı güvenilmez Fausto'yu ya da *Il bidone*'deki oyuncu adayını getirir. Giulietta Masina'ysa, hiç kuşkusuz, Fellini'nin hep "yaralı ve zafere ulaşmış masumluğun izdüşümü" biçiminde dile getirdiği kişiliği simgelerken, Mastroianni'nin Fellini'nin sorumlulukla olgunluktan kaçıp kurtulma arzusunu yansıttığı söylenebilir.[118] Mastroianni, *8,5*'taki gibi bir kez daha, sahne giysisinin bir parçası olarak, Fellini'nin şapkalarından birini takar. Filmde Masina'yla Mastroianni, Fellini sinemasının en ünlü anlarından birkaçını canlandırırlar.

---

[117]Fellini, *Ginger e Fred*, sayfa 33

[118]Agy., sayfa 57.



30: *Ginger e Fred*: Sunucu Ginger ve Fred'i, *Ed ecco a voi* adlı televizyon programına gelenlerin karşısına çıkartıyor.

Filmde boy gösteren kişiliklerden bir düzine kadarıysa Fellini'nin o zamana kadar yarattığı en alışılmadık çeşitlemedir. Fellini'nin televizyon konusunda en hoşlanmadığı şey, sunduğu her şeyi aynı kitlesel değersizlik düzlemine indirgemesidir. Fellini'nin çok sevdiği geleneksel varyeteye özgü çeşitli programların tersine, televizyon bu *çeşitlemelerin* benzerini yaratmaya öykünür ama birbirinden farklı programların özgünlüğünü çarpıtıp bozar. Ayrıca her şey eğlence dünyasının bir parçası olup çıkar. *Ginger ve Fred*'le birlikte sahneye çıkmak üzere seçilen öbür örnekler, bu kitle iletişim aracının tuhaf mı tuhaf gösterisine yani insanların alışılmamış bedensel niteliklerini sergilemeye dayalı programına ilişkin bir kanı edinmemizi sağlar. Sahneye, kutsal görevinin İtalyan tutukevlerindeki insanlara sevgi (yani cinsellik) getirmek olduğunu öne süren kadın giysilerine bürünmüş bir erkek; adam

kaçıranların elinde en uzun süre tutsak kalma rekoruna sahip olan, anlaşma pazarlıkları sırasında parmağı kesilip akrabalarına gönderilen ve en fazla kurtulmalık ödeyen bir mühendis: bir uzaylıya sevdalandığı için ailesini bırakıp giden bir kadın çıkar. Derken tek bakışıyla bir kadını gebe bırakabilen bir adam, yenilebilen bir iç çamaşırı üreticisi, kolluk güçlerinin koruması altında gezen bir Mafya üyesi, on beş meme başına sahip bir inek, son olarak da "Los Lilliputs" adlı yirmi beş cüce dansçı boy gösterir.

Bu son derece tuhaf kişilerin yanı sıra, televizyon stüdyosunda sürekli dolaşıp duran ünlülerin ya da gösteri dünyasından birtakım kişilerin benzerleri de bulunmaktadır; bu benzerlerin arasında Romalı Ronald Reagan, Puglia ağzıyla konuşan bir Kraliçe Elizabeth, Sicilyalı Marcel Proust ve Clark Gable'ı Franz Kafka'yı, Marlene Dietrich'i, Liza Minelli'yi, Woody Allen'ı, Bette Davis'i, Marty Feldman'ı, Telly Savalas'ı andıran çok sayıda insan vardır. Bu benzerler son derece önemli bir amaç doğrultusunda kullanılmışlardır çünkü Fellini'nin deyimiyle televizyonun "kültür karşıtı işleyişini," sıradanlığını, elden düşmeliliğini, programda yaptıkları sıra dışı işler yüzünden boy gösteren bu uçuk kaçık kişilerden çok benzerlikleriyle öne çıkanlar vurgulanmaktadır: "işte şu benzerler konusu: bir insan bir başkası gibi görünür bu da tıpkı televizyonun sinemayı, günün olaylarını, gerçekliği andırmaya özenmesine benzer."[119]

Televizyon programının kültürel düzeyinin yanı sıra işin içine bir de yalnızca televizyon yayınlarının ayırıcı niteliklerinden biri olmakla kalmayan aynı zamanda film kahramanları dünyasının da içine sızan ürün satışına yönelik reklamların açtığı yaylım ateşi girer. Ginger Roma'daki Stazione Termini'ye ulaştığı ve sonra gene aynı istasyonda Ginger'la Fred birbirlerine esenlik dileyip ayrıldıkları sırada, Cavalier Fulvio Lombardoni tarafından halka

[119]Agy., sayfa 76.

sunulan birçok üründen biri olan jambon reklamının koskoca yapıyı kapladığı görülür.[120] Lombardoni'nin kuruluşu halka Pasta Scolamangi —yani yiyeni şişmanlatmak yerine zayıflattığı söylenen bir tür makarnayı da— satmaktadır. Bununla birlikte en eğlenceli reklam, hiç kuşkusuz Betrix saatlerini tanıtandır. Reklam Dante'nin *İlâhi Komedya*'sındaki yaşam yolculuğunun ortasında karmakarışık bir duruma düşen gezginle ilgili şu ünlü üç dizelik şiirle başlar sonra buna ikinci bir üçlük daha ekler; burada (markasıyla belirgin bir biçimde Dante'nin esin perisi Beatrice'yi çağrıştıran) pusulalı Betrix saatlerinin her zaman yolunuzu bulmanıza yardım edeceği söylenir. Dante'nin şiirindeki Tanrıyla kurtuluşa ulaşmak için çıkılan yolculuğun yerini kaba saba tüketicilik almıştır. Bu tam anlamıyla Fellini'nin televizyon ve reklamlarıyla özdeşleştirdiği yoz kültürdür — pusulalı saat satmak için Batı uygarlığının en büyük destansı şiirine yaptığı göndermeyse bunu simgelemektedir.

Ginger e Fred bu yapay ve sığ kişilikleri gözümüzün önünden akın akın geçirtir. Bu televizyon programına katılanlar karşısında yalnızca Ginger'la Fred sahneye çıktıkları zaman sahici bir coşkuyla duygulanıma kapılırız. Gösterilerine başlamadan hemen önce, bir teknik aksaklık yüzünden stüdyodaki bütün ışıklar sönüverir. Karanlıkta birbirlerine sokuldukları sırada Fred Ginger'a karanlıkta kalmanın hiç de kötü olmadığını, düşlerdeki gibi her şeyden uzaklaşmaya benzediğini söyler. Işıklar gelince step dansı gösterilerine başlarlar ama o eski günlerin özlem yüklü hüzünlü havası, geçip giden yıllar ve eksik çalışma yüzünden Fred'in yere yuvarlanmasıyla darmadağın oluverir. Bununla birlikte iki eski

[120] *Ginger e Fred*'deki ağızda güzel tatlar bırakan yiyeceklerin bu düşsel üreticisi, büyük olasılıkla İtalya'nın en ünlü yemek kuruluşlarından birinin sahibi olan ve Fellini'ye daha önceki bölümde irdelenen Barilla makarnalarının reklam filmini çektiren Cavalier Pietro Barilla'ya yönelik bir göndermedir.

dansçı gösterilerini tamamlarlar ve büyük alkış toplarlar; gene de televizyon programı gereğince gittikçe olağandışı olan ama yalnızca bir an süren sürprizlerin ardı arkası kesilmez. Alkışların hafiflemesine karşın sahneye bir amiral sokulur ve gösteri birbirinden tuhaf kişilerin bitmez tükenmez geçidiyle aralıksız sürer gider. Ginger'la Fred'in geçmişi özletecek biçimde sahneye çıkışlarıyla, bir anlığına coşkuya sürüklensek de, Fellini bizi, Ginger ve Fred gibi eğlence sanatçılarının ve sundukları eski moda ama sahici gösterilerin çağdaş dünyada at arabaları ya da yaka balinaları kadar bile yeri kalmadığına ilişkin acı gerçekle yüz yüze bırakır.

Fellini'nin film içinde film yapıtları, *La dolce vita* da aralarında olmak üzere çektiği eski filmlerden keskin bir biçimde ayrılır çünkü bunlar gittikçe artan bir güvenle sanatsal betimleme sürecini göstermek için gerçekliği betimlemeyi bir yana atmıştır. Bütün bu filmlerde yer alan Jung'un ve Fellini'nin düşlerin yorumlanışına ilişkin kendi görüşlerinin etkisi, Fellini sinemasını onun ilk yapıtlarına egemen olan yazınsal konulardan uzaklaştırmış ve bağımsız imgeye konudan, konuşmalardan ya da öykü akışından daha fazla ayrıcalık tanıyan kendine dönük anlatım üslubuna yaklaştırdıkça yaklaştırmıştır. Söz konusu filmler, "gerçekliği" yakalamak için kimi zaman kendini beğenmişlik edip kurum satan belgesellerin parodisidir. Bütün bu film içinde film çalışmaları, Fellini'nin teknik ustalıklarını izleyicilerin gözleri önüne sererek sanatsal yanılsama kavramını parçalara ayırıp çözümlemiştir.

BEŞİNCİ BÖLÜM

EDEBİYAT VE SİNEMA

TOBY DAMMIT VE FELLINI SATYRICON

> Sinemayı edebiyatla birleştiren her şey, acımasız hesaplara dayalı olmadıkça, tembellikle duygusallıktan kaynaklanan geçici heveslerin sonucudur. Bu dört otomobil lastiğini atın sırtına yapıştırmaya ya da bir bifteği morina balığı biçiminde kesmeye benzeyen bir durumdur.[1]

Fellini, 1965'te *Giulietta degli spiriti*'yi tamamladıktan sonra, 1965 yazında senaryosunu, romanlarıyla öyküleri Fellini'nin en sevdiği yazarlardan biri olan Franz Kafka'nın yapıtlarıyla kıyaslanan Dino Buzzati'yle birlikte yazdığı *Il viaggio di G. Mastorna* adlı filmi çekmeye niyetlenmişti.[2] Fellini *Mastorna* üzerinde çalışma hazırlıklarına başladığı sırada çeşitli bunalımlara kapılmış, talihsizlik-

---

[1]Fellini, *Fellini on Fellini,* sayfa 156. Fellini ve edebiyat irdelemelerimi *Toby Dammit* ve *Fellini Satyricon*'la sınırlı tutacağım çünkü bu filmler, evrensellik kazanmış önemli yazarlara dayandırılan biricik yapıtlardır. *La voce della luna* bu kitabın bitiş bölümünde ele alınacaktır. *Casanova* Fellini ve cinselliğin ele alındığı daha uygun bir tartışma bölümünde incelenecektir. *Casanova*'nın anılarının son derece yoğun oluşu, bunun tam anlamıyla yazınsal bir yapıt olarak ele alınmasını güçleştirmektedir, ayrıca Fellini'nin *Casanova*'sı, Casanova'nın yazdığı anıların yazınsal uyarlaması değil, daha çok bir kahramanın yorumlanmasıdır.

[2]Fellini'nin yaşamında, yazınsal kitapları uyarlamaya ilk ilgi duyuşuna damgasını vuran bu son derece önemli dönem için bak., Kezich, *Fellini,* sayfa 357-97; Liliana Betti, *Fellini: An Intimate Portrait,* çev. Joachim Neugroschel (Boston: Little, Brown, 1979) sayfa 120-53; Alpert, *Fellini: A Life,* sayfa 190-212.

lere uğramış bu da tasarılarını kökten değiştirmesine yol açmıştı. Bu olayların en ezicisi, 1967'de Fellini'nin bedensel çöküşüydü. Hastanede elden ayaktan düşmüş bir biçimde yatarken, dostlarından ve dünyanın dört bucağındaki ileri gelenlerden kaygı dolu telgraflar yağmaya başlamıştı (bu onu ölümün eşiğinde olduğuna inandıran bir deneyimdi); derken neredeyse son anda hastalığına ender görülen bir rahatsızlık olan Sanarelli-Schwarzmann tanısı koyulmuştu. Fellini'nin zorlu iyileşme döneminin olumlu sonuçlarından biri, 1967'de yayımlanan ve sonra doğduğu yerin olağanüstü güzellikteki fotoğraflarıyla birlikte bir kez daha basılan *La mia Rimini* adlı özyaşamöyküsünü tamamlamış olmasıydı.[3]

Yaşamının bu can alıcı döneminde Fellini birkaç farklı film üzerinde uzun uzadıya düşünmüştü. Başlangıçta Dino De Laurentiis'in olan *Mastorna* tasarısını Fellini'nin yeni yapımcısı Alberto Grimaldi birkaç yüz milyon lirete satın almıştı. *Mastorna* için çekim alanında kurulan Köln Katedralinin benzeri, sonunda Amerikan televizyonuna çekilen *Block-notes di un regista*'nın başlangıç bölümünde kullanılmıştı. De Laurentiis'ten Grimaldi'ye geçtiği sıralarda Fellini *Mastorna*'nın üstesinden gelebileceğine pek inanmıyordu; Boccaccio'nun *Decameron*'uyla Ariosto'nun *Orlando Furioso*'su üzerinde düşünüp taşındıktan sonra Petronius'un *Satyricon*'unda çalışmaya karar vermişti. Ama bu son derece iddialı filme başlamadan önce Fellini yalnızca *Fellini Satyricon*'un çekim hazırlıklarının görüldüğü sahneyle son bulan, şu kısa film içinde film yapıtı *Block-notes*'u tamamlamakla kalmamış aynı zamanda Edgar Allen Poe'nun bir öyküsünden uyarladığı kısa ama son derece önemli bir film olan *Toby Dammit*'i de çekmişti. Fellini'yi bu filmi çekmeye Fransız yapımcı Raymond

[3]Federico Fellini, *La mia Rimini*, yay., Renzo Renzi (Bologna: Cappelli, 1987); fotoğrafsız yazı Fellini, *Fare un film*, sayfa 3-40'ta; "Rimini, My Home Town" başlıklı İngilizcesiyse Fellini, *Fellini on Fellini*, sayfa 1-40'da yer almaktadır.

Eger kandırmıştı; Eger Avrupalı ve Amerikalı çeşitli yönetmenlerden Poe uyarlamaları için önerilerde bulunmalarını istemişti.[4]

Fellini *Mastorna* tasarısını "düşlenmiş ya da akıldan geçirilmiş bir yolculuk; belleğe, bilinçaltına itilenlere, bir tek girişi ama sınırsız sayıda çıkışı bulunan dolayısıyla asıl sorunun dışarı çıkmak değil içeri girmek olduğu dolambaçlı çıkmazlara dalış yolculuğu," diyerek tanımlamıştır.[5] *Mastorna* Fellini'nin bilinçaltındaki Başkasinema düşüncesini yani tasarının 1965'teki başlangıcından beri, Fellini'nin kendi deyimiyle aklından çıkmayan ve etkisiyle, *Fellini Satyricon, Casanova, Prova d'orchestra, La città delle donne, E la nave va* gibi birçok filmini besleyen anlatım yapılarını ve imgeler birikimini temsil etmektedir: "Bu film, koskoca transatlantikleri limandan çıkaran römorkörlerle aynı işlevi görüyor diyebiliriz: kısacası çekilmeden kalmış ama başkalarının çekilmesine yardım etmiştir. Bu bir tür bitmez tükenmez yaratıcılık uranyumudur."[6] Bununla birlikte Fellini *Mastorna*'nın sağladığı yararlara ilişkin bu

[4]Ornella Volta'nın "Come é nato *Tre passi nel delirio*," "*Tre passi nel delirio*" *di F. Fellini, L.Malle, R.Vadim*, yay., Liliana Betti, Ornella Volta ve Bernardino Zapponi (Bologna, 1968) adlı kitaptaki görüşü uyarınca, Eger Fellini, Malle ve Vadim'den gelen üç senaryoyu seçmeden önce Joseph Losey, Roger Vadim, Fellini, Louis Malle, Orson Welles ve Luchino Visconti'nin önerdiği senaryoları incelemişti. Bu kitapta ayrıca *Toby Dammit*'in yaratılışına ilişkin Liliana Betti'nin yazdığı ayrıntılı irdeleme ("Alla ricerca di Toby Dammit," sayfa 31-39) ve filmin İtalyanca senaryosu da (sayfa 71-96) bulunmaktadır. Betti'nin yazısının İngilizcesi için bak., *Fellini: An Intimate Portrait* adlı kitabı, sayfa 130-53. Toby Dammit'in İngilizce senaryosu yoktur ama Cappelli tarafından yayımlanan senaryoyla filmin bitmiş biçiminden son derece önemli farklılıklar gösteren yönetmenin çekim senaryosunun özgün taslağı Lily Kitaplığı'nda saklanmaktadır: Federico Fellini ve Bernardino Zapponi, "'Toby Dammit' dal racconto di Poe' Non scommettere la testa col diavolo:' riduzione di Fellini & Zapponi," Fellini Taslak 11 (Kutu 2).

[5]Fellini, *Comments on Film*, sayfa 171.

[6]Agy., sayfa 169.

özgüven yüklü tanımı yakın zamanlarda vermiştir. Yaşam tehlikesi yaratan hastalığı sırasında, tasarıyı umutsuzluk içinde bir yana atıp kısa televizyon filmine ve Poe'yla Petronius'tan iki uyarlamaya başladığı zaman Fellini büyük bir özgüven bunalımına kapılmıştı; bu da o zamana kadar düşlemlerini somut bir sinema diliyle türetme konusundaki olağan gereksinimleriyle düşleri arasında yer alan boşluğu kapatmakta gösterdiği bitmez tükenmez yetisini sorgulamaya başlamasına yol açmıştı. Fellini'nin düşlerle yani üstünyeteneğinin gizli barınağı olarak değerlendirdiği bu bilinçaltı etkinlikle uğraşıp durması, yalnızca düş gücüne ilişkin kaygılarını arttırmıştı; bunun nedeniyse o sıralarda gördüğü düşlerin çoğunun, yaratıcılık yeteneğine ilişkin bilinçaltındaki can sıkıcı kuşkulara yönelik oluşuydu.[7] Fellini'nin kapıldığı özgüven bunalımı belleğine saplanıp kalacak ve ileride her yeni filmine başladığında bu kaygı verici, sürekli yinelenen olasılık ardını bırakmayacaktı. Bu aynı zamanda yönetmenin orta yaşlılar sınıfına girdiğini ayrımsamasına yol açmış ve hastanede canıyla pençeleştiği için ölüm ve kararsızlık konusundaki kaygılarını arttırmıştı.

Fellini'nin senaryolarının temelinde yazınsal yapıtları kullanma kararını, yaşamöyküsünü irdelemeden anlamak olanaksız olduğu için, yaşamının *Toby Dammit* ve *Fellini Satyricon*'u çekmesine yol açan bu dönemini kısaca özetledim. Gerçi Fellini'nin yaşamöyküsünü kaleme alan yazarlar, yaşadığı bunalımların çeşitli yönlerini araştırmış ve bu dönemden kalma farklı tasarılarının aşırılıklarını anlatmışlardır ama gene de Fellini'nin esinlenmek için neden

[7]Bu türden üç düşünün renkli tıpkıbasımları için bak., Fellini, "Fellini onirícon." Bu düşlerin 1966 tarihli ilk ikisi, *Mastorna*'yı çekmenin olanaksızlığını vurgulamaktadır; 1978 tarihli sonuncusuysa Fellini'nin Amsterdam havaalanında gördüğü, üzerindeki etikette "J. Mastorna" adı yazılı bavuldan etkilenmesiyle ortaya çıkmış gibidir. Burada görülen sahnede Fellini yatağının önündeki ekranda Mastorna'nın kahramanlarına bakarken görülmektedir; bu görüntü *La città delle donne*'de sinema perdesi önünde, yatakta kendilerini okşayan oğlanlar sahnesini andırmaktadır.

ansızın üstelik bir değil iki kez yazınsal yapıtlara başvurduğunu yeterince açıklayamamışlardır. Fellini İtalyan yönetmenlerinin çektiği uyarlamalarla aktarımlara sürekli karşı çıktığı ve ciddi sinemanın temelinde yaratıcının kişisel sanatsal anlatımından kaynaklanan özgün senaryoların bulunması düşüncesini var gücüyle desteklediği için, Fellini sineması konusunda eğitim alan öğrenciler açısından bu son derece önemli sorun olarak kalmıştır. Söz konusu dönemde en önemli İtalyan filmlerinden bazıları son derece özgün ve kişisel edebiyat uyarlamalarına dayandırılmıştı: bunların arasında Antonioni'nin çektiği *Blow-Up* (Cinayeti Gördüm), Pasolini'nin çektiği *Medea, Oedipus Rex* (Kral Oedipus), *Il decameron* (Dekameron'un Aşk Öyküleri); Visconti'nin çektiği *Il gattopardo* (Leopar), *Morte a Venezia* (Venedik'te Ölüm); Bertolucci'nin çektiği *La strategia del ragno* (Örümceğin Stratejisi) ve *Il conformista* (Konformist) bulunuyordu. Fellini uyarlamalara karşı çıkışının, o on yılın ana damarının dışında kaldığını kuşkusuz çok iyi biliyordu. Dante'nin İlâhi Komedya'sından bir uyarlama çekmesi için bastırıp duran yapımcıların ya da eleştirmenlerin bu isteğine yönelik bir soru sorulduğunda, Fellini esin kaynağı olarak edebiyata yönelme konusundaki isteksizliğini şöyle açıklamıştı:

> Bir sanat yapıtının kendine ait eşsiz bir dışavurumu vardır. Bir sanat biçiminden bir başkasına yapılan aktarımları korkunç, gülünç, ağır aksak buluyorum. Ben sinema için yazılmış özgün konuları yeğlerim. Sinemanın edebiyata gereksinim duymadığına inanıyorum; sinemaya gereken tek şey film yazarları yani kendilerini filme özgü ritimler ve uyumlarla dışa vurabilen insanlar. Film, aktarımlara gereksinim duymayan bağımsız bir sanat biçimidir; hattâ en iyisi her şeyin, her zaman ve sonsuza kadar salt görüntü olup çıkacağı bir düzleme ulaşmasıdır. Her sanat yapıtı bunu kavrayan ve bununla dışa vurulan bir boyutta serpilip çiçeklenir. İnsan bir kitaptan ne alır? Konuyu. Ama konunun tek başına hiçbir anlamı yoktur. Önemli olan iletilen duygudur, düş gücüdür, yaratılan havadır, aydınlatıp açıklamaktır, kısacası yorumdur. Olayların yazınsal yorumlarıyla, aynı olayların

sinema diliyle yorumlanması arasında hiçbir ilinti yoktur. Bunlar birbirlerinden bütünüyle farklı iki anlatım yöntemidir. (8)

Poe ve Petronius'a dönersek, Fellini'nin yazınsal kitaplara yaklaşımının bütünüyle farklı olduğunu ve filmleştirilen uyarlamalarda kullanılan alışılmış yaklaşımlara benzemediğini görürüz. Bu iki filmin yapımı sırasında Fellini'nin birlikte çalışmayı seçtiği kişiler, birtakım değişikliklere uğramıştır; bunların bazıları yönetmenin yaşamındaki çeşitli bunalımları yansıtmaktadır. *8,5*'un ve *Giulietta degli spiriti*'nin büyücüyü andıran görüntü yönetmeni Gianni di Venanzo'nun ölümü, Fellini'nin 1965'te bir başka büyük görsel efekt uzmanına, Giuseppe Rotunno'ya yönelmeye zorlamıştı; Rotunno *Block-notes* ve (Dario di Palma'nın görüntülediği) *I clowns* dışında, *Ginger e Fred*'de yerini Tonino Delli Colli'ye bırakana kadar Fellini'yle çalışmayı sürdürmüş, Colli'yse o zamandan sonra Fellini'nin değişmez görüntü yönetmeni olarak kalmıştır. Ennio Flaiano, *Giulietta degli spiriti*'den sonra temel düşünce farklılığı yüzünden, Fellini'yle çalışmayı bırakmış, böylece geçmişi *Luci del varieta*'ya kadar uzanan yakın bir işbirliğinin sonu gelmişti; bu sıralarda Tullio Pinelli de Fellini'yle senaryo yazarı olarak birlikte çalıştıkları yıllarda başlayan ve çok daha uzun bir geçmişe dayanan işbirliklerini bozmuştu. Pinelli'yle kopuşları bütünüyle meslekî nedenlere dayanıyordu ve dostluklarını, Flaiano'nun tersine, hiç etkilememişti; zaten Fellini'yle Pinelli arasındaki işbirliği *Ginger e Fred* ve *La voce della luna* adlı filmlerde yeniden kurulmuştu. Fellini'yle yollarını kendi anlayışları Fellini'nin yeni üslubuna uymadığı için ayıran bu senaryo yazarlarının yerine başkalarını bulmak amacıyla Fellini, kısa öykülerden oluşan *Gobal* adlı yapıtından çok etkilendiği Bernardino Zapponi'yle arkadaşlık ve sanatsal işbirliği kurmuştu. Hattâ Fellini Fransız yapımcıya Poe'nun öykülerinin yerine Zap-

[8]Fellini, *Comments on Film*, sayfa 28.

poni'ninkilerden birkaçını koymasını önermişti; bununla birlikte tasarlanan filmin konusu Poe'nun yapıtlarına dayalı olduğu için bu önerisi geri çevrilmişti.[9] Amerikalı yazarın öyküsü üzerinde çalışmak istemiyorsa tasarıdan vazgeçmesi gerektiği yolunda sert bir uyarı alan Fellini, yeniden Poe'ya dönmek zorunda kalmıştı.

Fellini'nin bu karakteristik öyküyü çekerken takındığı tutum son derece sıradışıydı. Büyük bir güven duyduğu yardımcılarından Liliana Betti'nin sözleri uyarınca Fellini aslında Poe'nun öykülerini okumayı kabul etmemiş bunun yerine Betti ya da Zapponi'nin hazırladığı özetlerle yetinmişti. Jung'un ortaya attığı eşzamanlı deneyimler kuramına hep inanmış olan Fellini, kendi işyeriyle Zapponi'nin evinin aynı sokakta yer almasına ilişkin rastlantıya dayanarak Zapponi'nin birlikte çalışabileceği en kusursuz kişi olacağına daha da çok güvenmişti. Bu arada Poe öykülerinden hangisini çekeceğine karar vermesine de benzer bir olay yardım edecekti. Bir gece Zapponi'yle akşam yemeğinden dönerlerken Fellini birkaç ay önce çöken Arriccia köprüsünü görmüş ve bunu "Never Bet the Devil on Your Head: A Tale with a Moral" (Şeytanla Asla Başın Üstüne Bahse Tutuşma) adlı öyküdeki köprüyle birleştirmişti.[10]

Poe'nun bu öyküsü en önemli olanlardan değildir ve derlemelere de pek sık alınmaz. Nedenini anlamaksa pek zor değildir. *Toby*

[9]Bernardino Zapponi, *Gobal* (Milano: Longanesi, 1967). Kezich'in görüşü uyarınca (*Fellini*, sayfa 378) Fellini başlangıçta "C'é una voce nella mia vita" adlı kurbanının sesini bağlantısı kopmuş bir telefondan işiten ruh hastası bir katilin tek kişilik konuşmasından çok etkilenmişti; söz konusu öyküye ilişkin hakların bir başka yönetmen tarafından alındığını öğrendiği zaman, Fellini Zapponi'nin "L'autista" adlı, hizmetinde çalıştığı adamın arabasından nefret etmeye başlayan ve sonunda bunu paramparça söküp okyanusa atan bir sürücünün öyküsünü önermişti.

[10]Betti'nin anlattığı senaryonun gelişim öyküsü için bak., "*Tre Passi nel delirio*," sayfa 45-50. Öykünün özgün biçimi için bak., *Collected Works of Edgar Allen Poe: Tales and Sketches* 1831-1842, yay., Thomas Ollive Mabbott (Cambridge: Belknap Press, 1978), 2:619-34.

Dammit'in İtalyanca senaryosuyla birlikte basılan, Poe ve sinemanın irdelendiği bir yazıda, Zapponi Poe'nun en ünlü öykülerinin herkes tarafından beğenilmesinin nedenlerini şöyle açıklamıştır: "Poe'nun masallarında düşlerdeki saplantılar var; eşmerkezli çemberlerde, sarmallarda, burgaçlarda duyumsanan korku var. Bunlarda havasızlık, zamansızlık var; perspektiflerin biçimleri karabasanlardaki gibi çarpılıp bozuluvermiştir. Poe geleneksel tasarlamaları, klasik yaklaşımları kabul etmez; onun insanı şaşkına çeviren ve yalnızca düş gücünün inanılır kıldığı bütünüyle kendine özgü bir matematiği vardır."[11] Zapponi sözlerini, Vincent Price'ı oynatan Roger Corman'ın Poe uyarlamalarının çoğunun kendi başlarına kusursuz olduğunu ama üslubunun Poe öykülerine bütünüyle yabancı kaldığını, söz konusu öykülerin Corman'ın filmlere ad olmaktan öteye geçemediğini söyleyerek sürdürmüştür. Zapponi'nin (ve biraz da Fellini'nin olduğunu düşündüğümüz) görüşü uyarınca, Poe'nun öykülerini beyaz perdeye bozmadan taşımak neredeyse olanaksızdır, çünkü bu masalların yapısıyla sinemanınki aynı ritimle estetik anlayışını paylaşmamaktadır: "Poe uyarıcı sunabilir, öykü değil; yönetmende, sinirce ikizliği oluşturan bir düzeneğin ortaya çıkmasına yol açar. Kaygılarıyla filmin yaratıcısını etkileyebilir, ona görüntüler, düşünceler, karabasanlar ya da kişilikler aşılayabilir. Almaya hazır bir kafadâ yaratıcılık süreci başlatabilir. Gölgelerde kalmış ve kırılgan biri olduğu için kimseyle doğrudan doğruya yüzleşmeye katlanamaz."[12] Poe öykülerinin en ünlülerinin — "Usher Evinin Çöküşü," "Gammaz Yürek," "Morg Sokağı Cinayet-

[11]Bernardino Zapponi, "Edgar Poe e il cinema," "*Tre passi nel delirio*" adlı yapıtta, yay. Betti ve öbür kişiler, sayfa 15. Zapponi'nin yazısında 1968'e kadar Poe'nun sinemaya uyarlanan yapıtlarının listesi bulunmaktadır; söz konusu uyarlamaların çoğu, *Tre passi nel delirio*'nun (Şeytanın Kurbanları) Birleşik Devletlerdeki dağıtımını yapan Roger Corman tarafından yönetilmiştir.

[12]Agy., sayfa 19.

leri," "Kızıl Ölümün Maskesi," "Kuyu ve Sarkaç" — dedektif ya da korku öyküleri gibi en sevilen türlerle dolaysız bir bağlantısı vardır ve bunlar birçok kez sinemaya uyarlanmıştır. Bununla birlikte "Şeytanla Asla Başın Üstüne Bahse Tutuşma" bir korku öyküsünden başka her şeydir. Bu Toby Dammit'in arkadaşı olan bir anlatıcının gizli alaylarla yüklü tek kişilik konuşmasıdır; burada sövüp saymayı ve bahse tutuşmayı alışkanlık haline getiren Toby Dammit'in kafasının kopuşu anlatılır; Toby'nin bu alışkanlığıysa annesinin onu sol eliyle dövmüş olmasıyla açıklanır. Toby bir şey yapmak istediği zaman başını ortaya koyarak şeytanla bahse tutuşur; bunun nedeniyse karşılığında hiçbir bedel ödemeyeceğini düşünmesidir. Bununla birlikte, bir gün üstü kapalı bir köprünün önünde Toby gene her zamanki gibi şeytanla bahse tutuşarak döner kapının üstünden atlayacağını söyler. Tam o anda "sakat bacaklı, ufak tefek, saygıdeğer görünüşlü bir beyefendi" ortaya çıkıp "Ehem!" der.[13] Bu adam Toby'yle bahse girmeyi kabul eder ve atılgan delikanlıyı buradan kolayca atlayabileceğine inandırır ama Toby'nin gözünden kaçan düz demir çubuk konusunda onu uyarmaz. Toby'nin sıçrayışı çubuğun başını koparmasıyla sonuçlandıktan sonra, (artık zararsız bir görünüme bürünmüş şeytan olduğu açığa çıkan) yaşlı adam, Toby'nin kafasını kaptığı gibi koşarak uzaklaşır.

"Şeytanla Asla Başın Üstüne Bahse Tutuşma" adlı öykünün konusu, bunu Roger Corman'ın Poe uyarlamaları arasına girmeye adaymış gibi göstermektedir ama Poe'nun alaycı anlatıcısı, öykünün havasını olası bir korku öyküsü olmaktan çıkartıp yazınsal bir oyuna, Amerikan edebiyatında öykünün yazıldığı tarihte son derece önemli bir akım olan Aşkıncılık geleneğine uygun bir taşlamaya dönüştürmüştür. Anlatıcı Toby'nin —Şeytan başımı alsın ki diyerek— bahse tutuşma alışkanlığından ilk söz ettiğinde, Toby'nin bu sözünde, dile getirdiği bu düşüncede, bu görüşte

[13]Poe, *Tales and Sketches* 1831-42, 2:627.

"tuhaf" bir şey olduğunu söyler ve sözlerini "Mr. Coleridge buna gizemli; Mr. Kant tümtanrıcılık, Mr. Carlyle sapkınlık, Mr. Emerson aşırı gülünç derdi," diye sürdürür.[14] Anlatıcı sürekli o zamanki edebiyat dergilerine, eleştirilere, tartışmalara göndermede bulunur; şeytansa Toby'nin sıçrayışını "son derece becerikli, aşkın bir biçimde" gerçekleştireceğinden hiç kuşku duymadığını söyler. Toby'nin kafası koptuktan sonra anlatıcı cenaze töreni harcamalarının faturasını Aşkıncılara gönderir; ödemeyi kabul etmedikleri zaman da Mr. Dammit'in mezarını açtırıp cansız bedenini köpek maması olarak satar![15] Öykü irdelemelerinden birinin vardığı sonuç uyarınca Poe'nun dile getirdiği "ciddi anlam, anlatıcının kopan kafası konusunda suçlanması gerekenlerin Aşkıncılardır. Aşkıncılığın gizemli dolambaçlarında kaybolmak demek, *anlatıcının* sağduyuyu gözden kaçırması demektir... Poe' da simgesel olarak kopan kafa, derinlikleri araştırırken göz önünde olanı göremeyen eleştirmenler okuluyla bağdaşıklık kuran anlatıcının kafasıdır.[16]

---

[14]Agy., sayfa 625.

[15]Agy., sayfa 629, 631.

[16]Frederick Bohne, "Fellini's *Toby Dammit*: An Original Adaptation," *Film Criticism* 1, sayı 1 (1976): 28. Bohne Poe'nun da Fellini'nin de, sanatçıyı akılsızca eleştiren öğretinin anlamsız etkileriyle ilgilendiğini savunur. Bununla birlikte Bohne, Fellini'nin filmdeki sözde hedefini hiçbir zaman "akılsız eleştirel öğreti" olarak nitelendirmemiştir. Fellini'nin Poe uyarlamasına ilişkin öbür eleştirel tartışmalar da, Poe'yla Fellini arasında kesin bir bağlantı bulmak için aynı çabayı harcama sıkıntısına girmiştir. Michael Begnal *Literature/Film Quarterly* 10, sayı 2'de çıkan (1982 "Fellini & Poe: A Story with a Moral?" başlıklı yazısında "tıpkı Fellini'nin o günkü çağdaş İtalyan sinemasının yeni gerçekçiliğini kabul etmeyişi gibi Poe'nun da on dokuzuncu yüzyıl Amerikan romanının sözüm ona toplumsal amaçlı olduğunu kabul etmediğini" öne sürmüştür (sayfa 30) oysa *Toby Dammit*'in İtalyan sinemasındaki bu özel anla hiçbir ilintisi bulunmamaktadır.

Az da olsa Poe'nun on dokuzuncu yüzyıl Amerikan edebiyat akımlarına ilişkin hafif gülünç taşlaması, Poe yapıtlarından üçle-

Walter C. Foreman, *1977 Film Studies Annual: Part One yay.* Ben Lawton ve Janet Staiger (Pleasantville , N.Y.: Redgrave 1977) sayfa 111-33'de çıkan "The Poor Player Struts Again: Fellini's *Toby Dammit* and the End of the Actor" adlı yazısında sözlerini Fellini'nin konularını oluşturan şeyin onun oyunculukla yıldızları dışlaması olduğunu söylemeye kadar vardırmıştır. Bu görüş Foreman'ın, ödül töreninde esrik Toby Dammit'in *Macbeth*'den bir parça okuduğu bölüme odaklanmasından kaynaklanmaktadır. Dolayısıyla Toby'nin kafasının kopuşu, Foreman'ın görüşü uyarınca, oyuncunun ölümünü ve yönetmenin yaratıcı güçlerinin doğuşunu simgelemektedir. Bunun şaşırtıcı bir sav olmasına ve Foreman'ın başka bir yerde *Roma*'ya ilişkin olarak öne sürdüğü benzer (ve çok daha inandırıcı olan) görüşü haber verir nitelikte olmasına karşın, burada ortaya koyduğu kanıt hiç de inandırıcı değildir. Fellini oyuncu olarak yıldızları hiçbir zaman dışlamamıştır; az tanınmış çok sayıda oyuncunun yanı sıra ünlü birkaç yıldızdan oluşan alışılmış karma filmlerinin ancak birkaçında yer almamaktadır. Bununla birlikte en önemlisi daha çekimin başlangıç aşamasında Fellini'nin başlıca kaygısı kesinlikle Toby'yi canlandıracak oyuncuyu seçmek olmuştur. Fellini'yle Zapponi'nin öykü konusunun özetinden geliştirdikleri özgün senaryo taslağının kapağında "Peter O'Toole? Terence Stamp?" sorusu yer almaktadır. (Fellini ve Zapponi, " 'Toby Dammit' dal racconto di Poe," Fellini Taslak 11 (Kutu 2), taslağın ön kapağı. Derken önce Peter O'Toole seçilmiş ama yapılan ilk anlaşmadan sonra, Fellini'nin senaryosunda adı kötüye çıkmış birine dönüşen Toby Dammit gibi kahramanın imgesiyle anımsanmak istemeyen İngiliz oyuncu bu rolü canlandırmaktan vazgeçmişti. Son dakikada yerine Terence Stamp seçilmişti. Taslak kapağına ilişkin ilginç bir öykücük, Fellini'nin arşiv konusunu bütünüyle hiçe saydığını gözler önüne serer. Söz konusu taslağı (yani Fellini'nin filmin yapımından beri bir kez bile göz atmadığı apaçık ortada olan belgeyi) 1988'de Lily Kitaplığı için Fellini'yle birlikte incelediğimiz sırada, Fellini kapaktaki iki karikatüre bakmış ve beğenisine uygun düşmediği için, daha bunların uzmanlık öğrencileri için son derece değerli olduğunu söylememe kalmadan, üstlerini karalayıvermişti!

Ayrıca bak., Steven Kovàcs, "Fellini's *Toby Dammit*: A Study of Characteristic Themes and Techniques," *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 31 (1972): 255-61, Fellini'nin Katolik Kilisesine aykırı düşmesine ilişkin yararlı bir film incelemesi.

meyi seçerken doğal olarak kafalarında farklı amaçlar taşıyan Fellini'yi, Zapponi'yi ve Fransız yapımcıları epey ilgilendirmiş olsa gerek. Aslında Fellini'yle Zapponi'nin hazırladığı senaryo bir uyarlamadan çok kökten dönüştürüme benzer. İtalya'ya Katolik kovboy filminde oynamak üzere gelen Toby Dammit Fellini'yle Zapponi'nin ellerinde içkici, uyuşturucu bağımlısı, talihsiz bir Shakespeare oyuncusu olup çıkmıştır. Bu rolü kabul etmesine yol açan birincil etmen, yapımcı kuruluşun kendisine İtalya'da kaldığı süre boyunca yeni bir Ferrari kullanma sözü vermiş olmasıdır. Senaryoda, Poe'nun kötü üne sahip kahramanı Toby Dammit olduğu gibi korunmuş olmasına karşın, Fellini'nin filminde öyküyü anlatan alaycı arka ses yoktur. Ses kuşağında birkaç kez işitilen arka ses Toby'ninkidir; filmin özgün İtalyan kopyasında, Toby'yle kendisini ağırlayan İtalyan ev sahipleri arasında geçen birkaç önemli konuşma dışında, başka yerlerde kullanılan İtalyancayla, Toby'nin İngilizcesi arasında keskin bir aykırılık vardır.[17] Fellini'yle Zapponi özgün taslakta, Poe'nun şeytanla bahse tutuşma bölümünü olduğu gibi korumuşlardır. Toby, içkinin verdiği esrimeyle ödül töreninden ayrılır ve Ferrari'sine atladığı gibi Roma'nın dış mahallelerinde çöken köprüye ulaşana kadar son hız dolaşmaya koyulur. Toby'nin Ferrari'sinin var gücüyle çalışan motorunun sesini duyan ufak tefek bir adam pencereden kafasını uzatıp ona köprünün yıkıldığını, sapaktan dolaşması gerektiğini söylediği zaman Toby ölümcül bahse tutuşur.[18] Toby'nin şeytanla tutuştuğu bahse yapılan göndeme yayımlanmış çekim senaryosundan çıkartılmış ve Toby'nin

[17]Lily Kitaplığı'ndaki özgün taslakta ve yayımlanmış senaryoda bütün konuşmalar İtalyanca olarak basılmıştır. Dolayısıyla her iki belge de yanıltıcıdır, çünkü Toby'nin açılış konuşması İtalyanca olmasına karşın, geri kalan sözleri filmin özgün İtalyanca sürümünde hep İngilizcedir.

[18]Ufak Tefek Adam: "Atlamak mı dedin?... Nasıl becereceksin bunu? Asla yapamazsın!"

Dammit: "Bak, oraya geçerim işte; geçmek istiyorum. Bahse kafamı koyuyorum, anladın mı? Kafamı!"

bu alışkanlığından bir televizyon söyleşisi sırasında yalnızca bir kez söz edilmiştir.[19] Oysa filmin bitmişinde şeytanla bahse tutuşma göndermelerinin hepsi örtbas edilmiştir.

Fellini'nin filminde, ana kahramanla kafası koparak gerçekleşen ölümü dışında, Poe'dan hiçbir iz kalmamıştır. Bununla birlikte Toby'nin Roma'ya kovboy filminde oynamak üzere gelişi sırasında, Fellini'nin İtalyan sinemasının durumunu göstermek üzere çektiği bu tuhaf film, Poe'nun çağdaş edebiyat sahnesine ilişkin taşlamasının güncellenmiş karşılığı sayılabilir. Sabuklama durumundaki Toby Roma havaalanından kente gelirken, Fellini gene cehenneme dönen trafiği gözler önüne serer; bunu daha sonra *Roma* filminde kendisinin Ölümsüz Kente girişini gösteren sahnede de kullanacaktır. Toby'ye, çekecekleri filmde sınır bölgesine geri dönen İsa'nın ele alınacağını, böylece kovboy filmi türünün Katolik inancına özgü bir biçimde yeniden yorumlanmış olacağını açıklayan papaz, yani Padre Spagna (Salvo Randone) eşlik etmektedir. Filmin üslubunu, temel ve anlamlı imgelerle dolu yalın çekimler oluşturacaktır: "işin içinde (dostum) Roland Barthes'in de söyleyeceği gibi dizimler... Dreyer, Pasolini ve bir tutam da Ford olacak elbet."[20] Arabadaki yönetmenler Toby'ye

Ufak Tefek Adam: "Kafanı, ha? Aman tanrım...bahse tutuşurken ortaya kafanı mı koyuyorsun? Bunu kabul etmiyorum, kafanı ne yapayım?"

Dammit: "Şeytan kafamı alsın ki diyorum."

(Fellini ve Zapponi, " 'Toby Dammit' dal racconto di Poe," Fellini Taslak 11 (Kutu 2), sayfa 72.

[19]Yayımlanmış çekim senaryosunda, Toby'ye televizyon stüdyosunda sık sık bahse tutuşup tutuşmadığı sorulur; o da buna evet karşılığını verir, neden yaptığı sorulduğundaysa şunları söyler: "Bahse girerim, nedenini kestiremezsiniz" (Betti ve öbürleri, "*Tre passi nel delirio*," sayfa 82). Filmin bitmiş biçiminde Toby'nin LSD deneyimi hakkındaki soruyla yanıtta da gene bu sözlendirme vardır: burada Toby olağan haline dönmek istediği zaman uyuşturucu aldığını söyler!

[20]Betti ve öbürleri, "*Tre passi nel delirio*," sayfa 75.

filmde kapitalist sistemin çöküşünün işleneceğini, Lukàcs'ın kuramlarının izleneceğini; "koskoca memeli" bir şarkıcının "yanıltıcı bir kaçışla mantık dışına sığınmayı," "çayırlarınsa 'tarihsiz' yeryüzünü simgeleyeceğini" söyler; papazın Piero Della Francesca'yla Fred Zinnemann'ı bağdaştıracağını umduğu bu inanılmaz filmde bizonun bile simgesel bir işlevi olacaktır![21]

Toby'nin televizyon stüdyosundaki söyleşisi ve "Lupa d'oro" film ödüllerinin verildiği gece kulübünde yer alan tören, Fellini'nin daha önceki yapıtlarındaki benzer kitle iletişim olaylarına ilişkin taşlamasını sürdürür. Ödül alan kadın oyuncuların çoğunun rol yapma yeteneğinin olmadığı, salt bedensel çekicilikleri yüzünden tanındıkları apaçık ortadadır. Kamera bir çift koca memeyi, sonra da bir kadının kalçalarını yakın çekimle gösterirken, sunucunun arka sesle verilen gösterişli duyurusu işitilir: "Sahneye adım atışıyla yaradılışındaki içten ve sıcak yeteneğin kanıtını gözler önüne serdiği için: Luperto d'oro Marilü Traversi'ye gidiyor."[22] Ödül töreni bu biçimde akar gider. Esrikliği apaçık ortada olan Toby izleyicilerin karşısına çıkartıldığında *Macbeth*'den bir bölüm okur ve yaşamı "bir kaçığın anlattığı masal, şamata ve öfke dolu" dizeleriyle bitirir. Tam bu noktada çöküntüye uğrar ve izleyicilere başarısız bir oyuncu olduğunu açıklayıverir; sonra da sahneden ayrılıp Ferrari'sine atladığı gibi ölümüne gider.

Fellini'nin *Toby Dammit*'te kullandığı üslup her yönden, Toby'nin köprüyle son karşılaşmasına doğru yol alışını vurgular; zaten başlangıçta Poe'nun öyküsünde Fellini'nin ilgisini çeken de işte bu köprüdür. Anlatının amacı Toby'nin sanrılarla dolu, son derece dengesiz ruhsal durumunu yeniden yaratmaktır. Havaalanında bekleme salonundaki upuzun kaydırmalar bize kameraya bakan tuhaf, alışılmadık kişileri gösterir ve halkın bakışları altında savunmasız kalmış bir film yıldızı olmanın insana neler duyumsattığını

[21] Agy., sayfa 76,77.
[22] Agy., sayfa 89.

düşündürür. Paparazzilerin patlayan parlak flaş ışıkları Toby'nin gözlerini kamaştırır; bu da *La dolce vita*'yla başlayan konuyu sürdürür. Toby havaalanında, yürüyen merdivenlerin tepesinde, sanki başkalarının göremediği bir şey görüyormuş gibi, senaryoda "anlamsız el kol devinimleri" olarak tanımlanan biçimde bir şeyler yapar. Sonra Roma'ya giden arabanın dışındaki bir Çingene Toby'nin el falına bakmak ister ama gördüklerini söylemekten kaçınır; bunun ardından Toby havaalanında gözlerinin önünde beliren imgeyi anımsar. Böylece daha önce sözü edilen şu "anlamsız el kol devinimleri" bize de açıklanmış olur. Bu sahnenin bütünü, Toby'nin kafasından geçenleri yansıtacak biçimde bir kez daha canlandırıldığında, küçük bir kızın Toby'ye koskoca beyaz bir top attığını görürüz. Televizyon söyleşisi sırasında Toby Tanrıya değil şeytana inandığını söyler. Kendisine şeytanın, keçiye mi, yarasaya mı yoksa kara kediye mi benzediği sorulduğunda Toby'nin yanıtı izleyiciye havaalanındaki kızın kimliğini açıklar: "Hayır...Ben İngiliz'im, Katolik değilim. Bence şeytan şen ve capcanlı bir şey. Küçük bir kıza benziyor."[23] Beklenmedik bir kesmeyle, söz konusu kız Toby'nin bakış açısından bir kez daha perdede gösterilir.

Toby sonunda yıkılan köprüye ulaştığı zaman, karşı yakada beyaz topuyla duran sarışın kız görüntüsünü onunla birlikte biz de görürüz. Toby Ferrari'nin motorunu çalıştırır ve arabasını var gücüyle boşluğa doğru sürer; bu artık Poe'nun masalındaki şeytanla bahse tutuşan düşüncesiz adam olmaktan çıkmış ve kaçık bir oyuncunun kendi canına kıyışına dönüşmüştür. Ansızın, ses kuşağında işitmeyi umduğumuz gümbürtü yerine büyük bir sessizlik başlar. Fellini'nin kamerası yavaşça köprüye kayarken önce aşağı yukarı inip çıkan bir telin gürültüsünü işitiriz; kaydırmalı çekimle tele biraz daha yaklaşılır ve üzerindeki kan gözler önüne serilir. Bir dizi kısacık

[23]Yayımlanmış senaryoda İtalyancası verilen bu konuşmayı, İtalyanca kopyanın ses kuşağından aktardım.

kesmeyle gizem çözülüp açığa çıkar: önce beyaz top sessizce sıçrayarak Toby'nin kopmuş başının yanına kadar gelir; sonra kız eğilip topla Toby'nin kafasını değiştirir: son çekimse tan sökümü başlarken köprüyü gösterir. Derken film boyunca Toby'nin taktığı fuların aynısını takan ve bedensel özellikleri Terence Stamp'in filmdeki görünümüne çok benzeyen Edgar Allen Poe'nun eski bir fotoğrafı üzerinden tanıtım yazıları akmaya başlar.

Filmin sonunu açıklığa kavuşturan bu anlatımdan anlaşılacağı gibi, Fellini Poe masalına, öncelikle son sahnenin etkileyici gücü yüzünden ilgi duymuştur; bu da köprünün, telin ve Toby'nin başının yer aldığı güzel renkli çizimi de kapsayan özgün senaryonun daha oluşturulma aşamasından bellidir.[24] Sorunlu oyuncunun ruhsal acılarını dindirmek için umutsuzca içine atladığı şu çarpıcı derin boşluk imgesi, meslek yaşamındaki bu sıkıntılı zaman sırasında Fellini'nin kendi ruhundaki şeytanları çıkartma çabasını simgeliyor olabilir. Böylece Poe'nun masalı Fellini'nin eline sinema imgelerinden oluşan düşlem dünyasına geri dönmek için bir sözde neden vermiştir; ortaya çıkan filmdeyse aslına bağlı bir uyarlama yaratmak için doğru dürüst bir çaba harcandığını gösteren hiçbir şey yoktur. Fellini, filminde kendi üslubunu "bir daha geri dönmemek üzere"[25] tuhaflığa varacak kadar gülünçleştirip abartmaya niyetlendiğini söylemiştir. Aslında Fellini Poe'nun masallarındaki "sinirceli ikizliği" duyumsamış ve Poe öykülerindeki tek bir imgenin uyarıcı etkisi onun yeniliklere açık kafasındaki yaratıcılık sürecini tutuşturmuştu. Stüdyoda yarattığı derin boşluk ve Toby'nin kafasını koparan çökmüş köprü, çırpınıp duran yönetmenin kendi yaşamında başa çıkmaya çalıştığı ruhsal uçurumun karabasana benzer görüntüsü olarak değerlendirilmelidir. Fellini'

[24]Bu çizim " 'Toby Dammit' dal racconto di Poe," sayfa 75'tedir, Fellini Taslak 11 (Kutu 2).

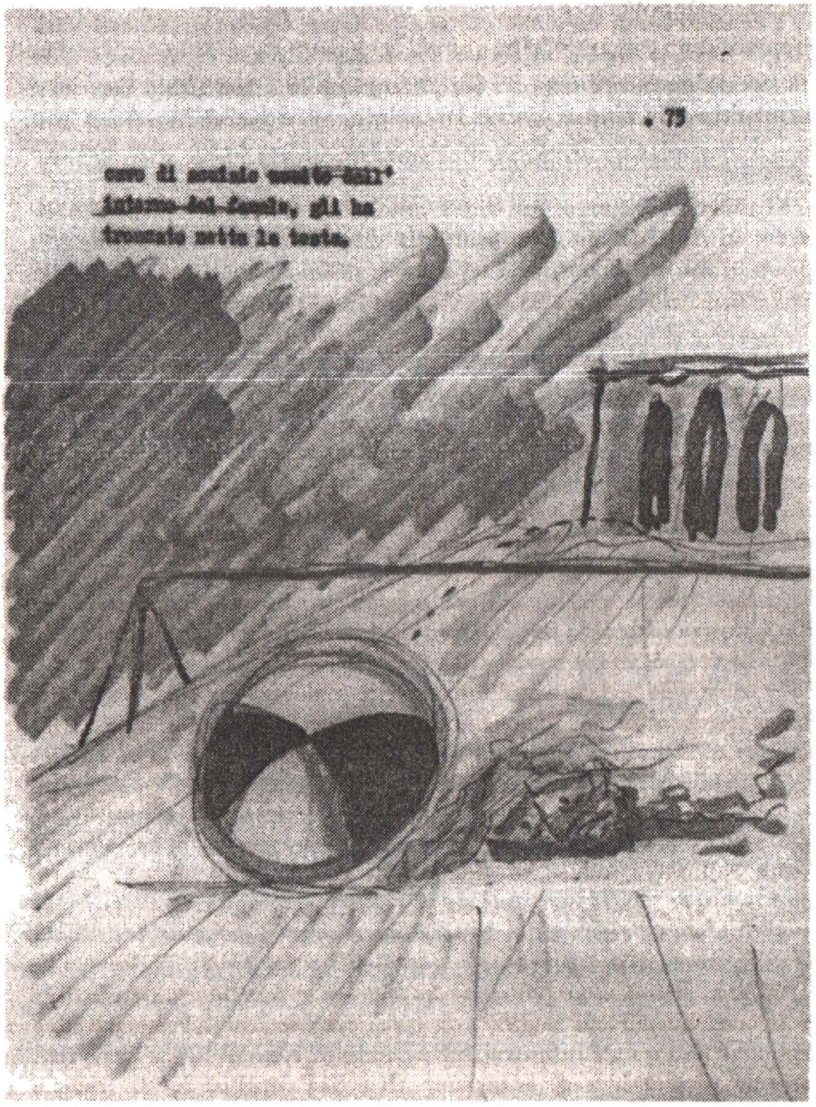
[25]Faldini ve Fofi, *L'avventurosa storia dal cinema italiano*...1960-1969, sayfa 284'teki aktarma.

nin yaşamöyküsünü yazan Tullio Kezich, 21 Ağustos 1967'de yani yönetmenin *Toby Dammit*'i, *Block-notes'u* ve *Fellini Satyricon*'u çekmeye başlamasından hemen önce, Fellini'nin gördüğü ilginç bir düşü anlatır. Düşünde Fellini arabada çocukları kurtardığını ama kendi kafasının direksiyona takılıp koptuğunu görmüştür.[26] Toby'nin kafasının kopuşunu yeniden yaratırken Fellini aslında kendi yaratıcı güçlerini toplamakta ve gelecekteki "çocuklarını" —yani daha sonraki filmlerini— kurtarmaktadır. Bu sağaltım işlemleri, Fellini'nin Petronius'la karşılaşmasıyla çok daha başarılı bir sonuca ulaşacaktır.

Petronius'un *Satyricon*'una Fellini'nin yaklaşımı, çok daha kısa (37 dakikalık) bir film olan *Toby Dammit*'e kıyasla son derece karmaşık ve uzun bir hazırlıkla düşünme dönemi gerektirmiştir. Fellini'nin Poe öyküsünü kökten değiştirmesiyle sonuçlanan yazınsal uyarlamalara yönelik saygısız tutumu, çok daha etkileyici bir hedefe yönelmişti. Fellini Petronius'u yıllar önce *Marc'Aurelio*'da bir ortak çalışma sırasında okumuştu; bu yapıtı, arkadaşı Aldo Fabrizi'nin de katılacağı bir müzik salonu gösterisine uyarlamak için en az iki gece çalışmıştı.[27] Savaş bittikten sonra bir yayımcı, Fellini'yle Via Nazionale'deki karikatür dükkânında çalışan bir ressam arkadaşından, Latin Klasiğinin yeni baskısının kapağında kullanmak üzere bir resim istemişti ama Fellini'nin çizimi basılmadan kalmıştı. Fellini *I vitelloni*'yi tamamladıktan sonra Petronius'un kitabını bütünüyle okumuş ve aklından bunu filmleştirme düşüncesi geçer olmuştu. Yaşamının bu evresinde Fellini söz konusu kitabı, özlem dolu anılarıyla yani Rimini'deki Cinema Fulgor'la eski Roma uygarlığını birleştirerek çekmeyi düşlediği sessiz film için aklından geçirdiği geliştirimlerle özdeşleştirmişti. Fellini çocukluğundan en iyi anımsadığı filmin

[26]Kezich, *Fellini*, sayfa 371.

[27]Federico Fellini, *"Fellini Satyricon" di Federico Fellini*, yay., Dario Zanelli (Bologna, Cappelli, 1969), sayfa 16-18'de Fellini'nin film çekilmeden önce Petronius'u iyi bildiğine ilişkin bir tartışma vardır.



31: Senaryonun özgün elyazmasından alınan, Toby'nin kafasının kopuşunu gösteren, Fellini'nin çizdiği resim.

Guido Brignone'nin *Maciste all'inferno* (1926) adlı filmi olduğunu hep söylemiştir; bu ortam olarak eski Roma'yı kullanan, Giovanni Pastrone'nin *Cabiria*'sıyla ün kazanmış güçlü bir kahramanın yer aldığı ve eski Roma uygarlığı ortamında geçen sessiz filmlerin en iyisi olan bir dizi filmden biridir.[28] Fellini *I clowns* ve *Roma*'da film içinde film söyleminin bir parçası olarak Brigone'nin filmiyle karşılaşmasına ilişkin birtakım göndermelerde bulunmuştur.

Fellini'ye *I vitelloni*'den beri, yapımcılara söz verdiği üzere gerçekten ilgi duyduğu konularda çekeceği filmlere para bulabilmesi için, kaynağı Petronius olan bir film çekmesi sık sık öneriliyordu (önerilenler başlıklar arasında Dante'nin Cehennem'i, Casanova'nın *Anılar*'ı, *Decameron* ve *Orlando Furioso* da vardı). Bununla birlikte1967'de yakalandığı hastalığı atlatıp iyileşme dönemine girdikten sonra, Fellini Petronius'u bir kez daha okumuş ve daha önce ayrımına varmadığı bir özellikten büyülenivermişti: bunlar eksik parçalar, iki bölüm arasındaki boşluklardı.[29] Petronius'un kitabında Fellini'yi en çok şaşırtan şey, anlatının parçalardan oluşan yapısı, günümüze kalan bölümler arasındaki büyük boşluklar ve kalan gizemli parçayla bağlarımızın bütünüyle kopmuş olmasıydı. İçinde, süslü püslü giysiler ve "sahici" ortamlarla geçmişi, eldeki en iyi tarihsel bilgileri izleyerek yanlışsız bir biçimde yeniden yaratmaya yönelik karmaşık girişimler barındıran geleneksel yaklaşımı bütünüyle göz ardı eden Fellini görevine, kırık dökük parçalardan eski bir sanat yapıtı biçimini yeniden

[28]Bak., Federico Fellini, "Amarcord Maciste," *Gli uomini forti*, yay., Alberto Farrassino ve Tatti Sanguineti (Milano: Mazzotta 1983), sayfa 182. Eski Roma uygarlığının sinema tarihi üzerindeki etkisini ele alan İngilizce yazılmış bir başka inceleme için bak., Jon Solomon'un *The Ancient World in the Cinema* adlı ayrıntılı irdelemesi (Cranbury, *N.J.*: A. S. Barnes, 1978) ya da Fellini'nin bu konuya katkısına odaklanan *The Eternal City: Roman Images in the Modern World* adlı çok daha kısa olan incelemem.

[29]Fellini, *Comments on film*, sayfa 171-72.

yaratmak zorunda olan bir kazıbilimcinin işi gözüyle bakmıştır.[30] Tıpkı düşlerin, *8,5*'tan bu yana Fellini'nin aklına birtakım önemli anlatım teknikleri getirmesi gibi, Fellini Petronius uyarlamasının çözümünü gene düşlerde bulmuştur.

Bir anlamda *8,5*'tan sonraki Fellini filmlerinin hepsinde düşlerini betimleme çabası içindedir. Daha açık bir dille söylersek, Fellini, düşlerinde yaşadığı görsel canlandırmaları, *Satyricon*'un gösterimi sırasında izleyicilerin de tatmasını istemiştir diyebiliriz. Söz konusu düşlerin çoğu son derece kişisel deneyimlerdir ve bunları açıklamak için, bu düşleri gören kişinin özel yaşamına ilişkin bazı şeylerin bilinmesi gerekir. Fellini *8,5* ve *Giulietta degli spiriti* adlı filmlerinde gizli takıntılarıyla düşlemlerinin çoğunu ortaya koymuştur. Bununla birlikte düş anlatımına bu eksiksiz kişisel yaklaşım, *Mastorna*'nın çekimi başarısızlığa uğrayınca, çıkmaza saplanıp kalmış gibi görünür. Artık çözülmesi gereken sorun, Fellini'nin özel yaşamıyla dolaysız bir ilintisi bulunmayan "yansız" düşsel bir öykü yaratmak olmuştur. Tam bu sırada Petronius *Satyricon*'uyla, Fellini'nin eline bunu gerçekleştirmesi için kusursuz bir fırsat vermiş

> böylece yönetmen bu yapıtla büyük bir bölümü bastırılmış ve unutulmuş olan, ancak düş denebilecek şeylerle bütünlük kazanabilen birbirinden kopuk parçalar yaratma olanağı bulmuştu. Bu bütünlük, dilbilimsel açıdan belgelere dayanarak yeniden düzenlenmiş ya da somut olarak doğrulanmış tarihsel bir destanla değil, karanlıklara gömülmüş olan ve parlak ışık patlamaları ortasında yükselerek bize kadar ulaşan koskoca bir düş gökadasıyla yaratılmıştır. Sanırım beni baştan çıkaran şey elime, bu düşü gizemli saydamlığı ve anlaşılmaz belginliğiyle yeniden kurup düzenleme olanağının geçmiş oluşuydu.[31]

---

[30] Fellini, *Fare un film*, sayfa 104.

[31] Fellini, *Comments on Film*, sayfa 172-73.

Jung'un Fellini üzerindeki etkisini tartışırken, Fellini'nin çocukluğunda tattığı şu düşler dünyasına adım atıverişin kolaylığını, yetişkin bir sanatçının "düş kurma becerisini bilinç düzleminde yeniden bulgulama" gereksinimiyle birleştirme arzusundan daha önce söz etmiştik.[32] Fellini, her şeyin "düşlem tutkusuyla"[33] uydurulması sonra da bir sanat yapıtına dönüştürmek için nesnelleştirilmesi gereken bir düşteki eşzamanlı saydamlıkla belginliğin şaşırtıcı ve çelişkili niteliklerini yeniden yaratan bir film çekerek bilinçaltıyla bağlantısını canlandırmayı Petronius'un yardımıyla başarabileceğine inanıyordu. Dolayısıyla *Fellini Satyricon*'un amacı, bir düş durumunun görünüşte birbiriyle çelişen iki niteliğini somutlaştıran bir öykü anlatmaktı: bu niteliklerden biri (düşler zamandışı bir ortamda geçtiği ve benzetime dayalı simgelerin bütün gerçekçi geleneklerini yıktığı için) tuhaf, kaygı verici, düşlere özgü bir yabancılık duygusu uyandırmasıdır; ötekisiyse (düş gören kişinin, düşündeki yabancı imgelerle kendi kişiliği arasında gizemli bir bağlantı bulunduğunu duyumsaması yüzünden) yabancılık çekmemenin anlaşılmaz saydamlığıdır. Fellini'nin göreviyse "düşle düş gücü arasındaki sınır çizgisini silip yok etmekti: yani her şeyi uydurmak, sonra da düşlemi nesnelleştirmek; biraz geri çekilip uzaktan bakarak, bütün parçaları birbirinin aynısı olan ve bilinmeyen bir şeyi inceleyip açımlamaktı."[34]

Dolayısıyla Fellini'nin Petronius'u kendi kişisel öyküsünün yerine koymak için değil, azaldığından korktuğu yaratıcılık gücünü kamçılamak için seçtiği apaçık görülür. Bu son derece önemli kararla, taslak geliştiriminin yaratılması, taslağın ayrıntılı bir biçimde işlenip senaryoya dönüştürülmesi ve filmin birbirini izleyen görsel imgeler olarak çekilmesi arasında yer alan karmaşık süreç, yönetmenin yazınsal olmayan, bir düş gibi bütünüyle görsel-

[32]Fellini, *Fare un film*, sayfa 88.
[33]Agy., sayfa 105.
[34]Fellini, *Comments on Film*, sayfa 173.

liğe dayanan bir sonuç elde etmek için sürekli bir araştırmaya girdiğini gösterir. *Fellini Satyricon*'da bu görsel dil araştırmasına yönelik birtakım göstergeler vardır; bunlarsa Fellini'nin bir sonraki filmi *Roma*'nın özgün taslaklarında öne çıkan çizimlerden farksızdır. Aslında *Fellini Satyricon*'daki imgelerin öncelikli göstergesi, çoğu basılan ve söz konusu imgelerin etkileyici niteliğini çağrıştırmayı amaçlayan hazırlık resimleriyle taslak çizimlerin olağandan büyük oluşudur.[35] Fellini'nin hazırlık çizimlerinin sayısı, yaşamının belirli bir döneminde yani düşlerle aşırı ölçüde ilgilendiği ve bunları düş defterlerine geçirdiği evrede olağanüstü bir artış göstermişti. Bununla birlikte filmin, taslak senaryodan kesin senaryoya oradan da gösterime girecek son biçimine doğru geçirdiği evrimlerin incelenmesine olanak veren en açıklayıcı şey, senaryo taslağıyla senaryonun yayımlanmış oluşudur.[36] Bu bölümün sonunda yer alan 1., 2. ve 3. Eklerde, hızlıca başvurma kolaylığı sağlamak üzere, William Arrowsmith'in çevirdiği klasik Amerikan baskısından özet olarak alınmış Petronius'un Satyricon'undan yirmi dört bölüm; Fellini'nin özgün geliştiriminden on iki altbölüm; filmin kurgulanmış son biçiminde kullanılan (kendi içinde birçok uyumsuz ve oransız sahneye bölün-

[35]Bak., De Santi, *I disegni di Fellini*, tabaka 66-81; daha da önemlisi yay., Liliana Betti *Federico A. C.: disegni per il "Satyricon" di Federico Fellini* adlı yapıtta bu çizimlerden düzinelerce bulunmaktadır (Milano: Libri Edizioni, 1970).

[36]Fellini, *"Fellini Satyricon" di Federico Fellini*, adlı yapıtta taslak senaryoyla çekim senaryosunun İtalyancası bulunmaktadır; İngilizceye çevrilmiş biçimiyse Federico Fellini, *Fellini's Satyricon*'da yer almaktadır yay., Dario Zanelli (New York: Ballantine, 1970). Ne yazık ki Lily Kitaplığı'nda, bu filme ilişkin herhangi bir özgün belge yoktur. Bununla birlikte ben şimdi Norma Giacchero'nun elinde olan özgün çekim senaryosunu inceleme olanağı buldum ama bu yayımlanmış İtalyanca senaryodan birkaç açıdan farklılık göstermektedir. Yayımlanmış İtalyanca senaryo filmin bitmiş biçimine, Fellini yapıtlarında genellikle olduğu gibi, tam anlamıyla uymamaktadır.

müş) belli başlı sekiz bölüm bulunmaktadır. Bu kitap Fellini'nin karşısına çeşitli yazınsal üsluplar (yani Yunan sevda öyküleri, Milet masalları, uyduruk destanlar, trajedi parodileri) çıkartmıştır; bunların hepsi çağdaş eleştirmenlerin soyguncu öyküsü olarak adlandıracağı gevşek bir anlatım yapısıyla bir araya getirilmiştir. Kitabın kahramanı Encolpius'un başıboş dolaşmaları birinci tekil kişinin ağzından öznel bakış açısıyla anlatılır; kitabın elimizde kalan parçalarından anlaşılmayan nedenlerle Encolpius, erkeklik gücünü yitirmesine yol açan tanrı Priapus'un öfkesinden kaçmaktadır. Kitap ya da elimizde kalan parçalar boyunca, Petronius çeşitli söylenceleri (özellikle de Ulysses ve Kirke'ye ilişkin olanları) parodiye dönüştürüp önemini azaltmaya büyük bir özen göstermiş, bunu yaparken de eski çağların görkemli kişileriyle kıyasladığı Encolpius'u eğlenceli ve alışılmadık bir biçimde gözden düşürmüştür. Taslak senaryo geliştiriminde Fellini özgün yapıtı alabildiğine değiştirmişti; bu değişiklik özellikle Encolpius'un (Martin Potter) cinsel güçsüzlüğünü, özgün yapıttaki gibi bir erkek sevgiliyle değil, Toprak Anayla büyücü kadın canlandırması, Enotea'yla (Donyale Luna) eşleştirerek iyileştirdiği bölümde görülür. Fellini Eurmolpo'ya (Salvo Randone), Trimalcione'nin (Mario Romagnoli) ünlü şöleninde yer verir oysa Petronius'da ozan Eumolpos hiç yoktur. Efesli Dulun öyküsünü, Lica'nın sandalında değil şölende anlatır, Gitone'yi (Max Born) öykünün ortasında bir yana atıverir, Petronius gibi Lichas'ı denizde boğmak yerine, Lica'nın (Alain Cuny) kafasını kopartıverir.[37] Ayrıca Fellini Petronius'a birkaç özgün öykü daha eklemiştir: bunların arasında Suburra'daki genelev sahnesi (II); tiyatro sahnesi (III, bu bölümün başkahramanı oyuncu Vernacchio'nun [Fanfulla] adı geliştirimde

[37]Bu bölümde ve ekte, Fellini'nin filmini incelerken karışıklığa yol açmamak için kahramanların İtalyanca adlarını, özgün kitaptaki kişilere göndermede bulunduğumdaysa Arrowsmith'in İngilizceleştirdiği Latince adları kullandım.

geçmemektedir); Insula Felicles'in yerle bir oluşu (IV); öldürülen imparator (VII); insanların kendi canlarına kıydıkları yer (VIII); ve çift cinsiyetli çocuk (IX) vardır.

Petronius'un, Encolpius'a bir erkeğinkinden daha başarısız bir "sağaltım" sunan Oenothea adlı kahramanı gülünç biridir oysa Fellini kendi kahramanı Enotea'nın rolünü iki farklı öyküye yayılacak kadar genişletmiştir: cinsel organı sürekli kalkık duran cücenin ona öyküsünü anlattığı IX. bölüm ve sonunda Encolpius'u cinsel güçsüzlükten kurtarıp iyileştirdiği XII. bölüm. Bununla birlikte Petronius'un elyazması tümcenin ortasında, yolculuğun sonuna ilişkin hiçbir ipucu vermeden bitiverir. Aslında buradaki odak noktası Eumolpus'la onun son tuhaf vasiyetidir; buna karşın Ascyltus'la Encolpius'tan hiç söz edilmez; Giton'sa Petronius'un öyküsünden çok daha önce çıkartılmıştır. Fellini'nin geliştirim senaryosu, Ascilto'nun (Hiram Keller) öldürülüşünden sonra deniz kıyısında dolaşıp duran Encolpio'nun görüntüsüyle son bulur. Eumolpo'ya o tuhaf şölene hiç yer verilmemiştir.

Taslak senaryoda, özgün kitabın tepeden tırnağa değiştirilip dönüşmüş biçimi görülür. Ama bundan çok daha önemlisi Petronius'un kitabının parçalara istenmeden bölünmüş olmasına ve genellikle şaşırtıcı, gelişigüzel yerlerde kesintiye uğramasına karşın, Fellini'nin senaryosunun —uyarlamasının ortalardaki aşamasında— karmakarışık anlatı parçacıklarını yumuşacık akan, kolayca anlaşılıp yorumlanan bir öyküye dönüştürmüş oluşudur; tasarlanan on iki bölüm arasında açık seçik ve akla yatkın geçişler bulunmaktadır; bunun sonucundaysa ortaya bölük pörçük yazınsal bir yapıttan çok geleneksel kısa öykü gibi yorumlanabilen bir belge çıkmıştır. Bu senaryo daha gelenekçi bir yönetmenin elinde, tam Fellini'nin kaçınmaya çalıştığı türden bir filme yani eski Roma uygarlığına özgü giysilerle, şişkin kol kaslarıyla, iki tekerlekli araba yarışlarıyla ve gladyatör dövüşleriyle dolu bir dönem filmine döner ve 1960'ların ortasındaki İtalyan yapımlarında sık görülen giysili destanlardan biri olup çıkardı. Ayrıca Fellini geliştirimde

dikkatini Encolpio'nun cinselliği üzerinde toplamış ve bunun çokbiçimli niteliğini önemli açılardan değiştirmiş ve kahramanını kadın cinselliğinin özünü simgeleyen Enotea'yla karşılaştırmıştır. Geliştirim öyküsünün üslubu, kaynağının hiç de geleneksel olmayan niteliği göz önüne alınırsa, şaşırtıcı ölçüde gelenekseldir; çünkü özgün yapıttaki eksikliklerin önüne, boşlukları doldurarak, açıklayıcı sahneler, kişiler ya da serüvenler eklenerek geçilmiş ve eksik öykü parçacıklarının yerine Fellini'nin kendi uydurmaları yerleştirilerek anlatının genel akışının aksamaması sağlanmıştır.

Satyricon taslak senaryodan, çevirim senaryosuna bundan da çekime dönüştürülürken, kolaylıkla iki sınıfa ayrılabilecek belli başlı birkaç değişimden geçmiştir: (1) öyküye temelde *sinemaya özgü* nitelikler eklenmiş, böylece Fellini'nin anlatısında iletmek istediği yabancılık ve yansızlık duygusu arttırılmış dolayısıyla düş durumuna ilişkin yönler somutlaştırılmıştır; son bölümle filmin bitimine, çözüme yönelik birtakım ekler ve değişiklikler yerleştirilmiştir. İlk sınıfa tarihçilerle eleştirmenlerin çözümlemelerinde en geniş yeri kaplayan filmin ayırıcı niteliklerinin hepsi girer. Filmdeki bölümlerin neredeyse tümü, hattâ dışarıda çekilmiş gibi görünen ortamların çoğu, geniş Cinecittà stüdyolarında yaratılmıştır. Sekseni aşkın ortamda çekilen filmin özenle hazırlanmış ayrıntılı sahne tasarımlarının bu abartılı kullanımı filmin düşsel niteliğine son derece önemli katkılarda bulunmuştur. Açık alan çekimleri pek azdır. Bu da yalnızca düşlere özgü kapalılık duygusu yaratmakla kalmamış aynı zamanda Fellini'nin genellikle düşlerde görülen yabancı, alışılmadık bileşimlerle ve doğal olmayan, başka şeyleri çağrıştıran renklerle oynamasına olanak vermiştir. Fellini'nin renkleri genellikle doğal olduğu söylenenlere hiç mi hiç benzemez çünkü kendi düşüncesi uyarınca, insan gerçekliğe benzetim yoluyla yaklaşmaya çalıştıkça, dışavurumdan çok yapay bir öykünmenin içine yuvarlanır.[38]

[38]Fellini, *Fare un film*, sayfa 94, 96.

Fellini'nin kişilik ya da kişilik gelişimi üzerinde geleneksel biçimde yoğunlaşmak yerine, odak noktasına neredeyse bütünüyle özgün olan renk gelişimini ve bunun üretken potansiyelini koyarak ağırlık vermesi, anlatıdaki düş durumuna ilişkin çağrışımları yaratmasında aynı ölçüde önemlidir.[39] Stephen Snyder'ın da belirttiği gibi Fellini'nin filmi baştan sona farklı renklerin egemenliğini göstermeyi amaçlar. Renk süzgeçlerinin, belirli birtakım film gereçlerinin, özel ışıkların kullanımıyla, anlatı (Snyder'ın "benzeşim modeli" adını verdiği biçimde) Vernacchio bölümünde suyla birleştirilen baskın maviden; Trimalcione bölümündeki ateşle bağlantılı kırmızıya; sonra Lica ve çift cinsiyetli çocuğa ayrılan bölümlerde havayla ilişkilendirilen beyaza doğru ilerler ve bu da önce Eğlence Şenliğinde görünen, sonra da Enotea bölümü boyunca sürüp giden toprak rengine dönüşür. Bununla birlikte Snyder'ın filmde bulguladığı "fabrika modeli" bundan çok daha özgündür çünkü Fellini anlatıdaki sahici renk oluşumunun eğretilemeli niteliklerini sonuna kadar kullanmıştır: siyah, ana ve eksiltici renklerin (kırmızı, sarı, mavi) bileşimini yutar buna karşılık eklemeli ana renklerin (yani yeşil, kırmızı, mavi) bileşimi beyazı oluşturur. Bu türden renk üretimi anlatıda üç kez görülür: yani filmin başından Trimalcione öyküsünün sonuna kadar; Lica'nın ortaya çıkışından çift cinsiyetli çocuğun çalınıp götürülüşünün sonuna kadar; Eğlence Şenliğinden Encolpio'nun ayrılışına kadar üç kez karşımıza çıkar. Her olayda kahramanın yaşamı olumlama ve kişisel gelişimini yaşama kararına söz konusu renk oluşumu eşlik eder.

Filmin yaratılışına ayrılmış çok sayıda kitap vardır ve bunlar eserin bütün gelişim aşamalarında yer alan bağımsız, düşsel

[39]Bu bakış açısını Stephen Sneyder'ın "Color, Growth, and Evolution in *Fellini Satyricon*," adlı son derece önemli yazısına borçluyum; *Federico Fellini: Essays in Criticism*, yay., Bondanella, sayfa 168-87'de.

imgelerin önemini kanıtlamaktadır.[40] Norma Giacchero'nun yardımcısı, Jung okulundan İsviçreli ruh çözümlemeci Peter Ammann, Fellini'nin kendini anlattığı öyküden sürekli koparıp ayırmaya çalıştığını belirtmiştir.[41] Fellini'nin görüntü yönetmeni Giuseppe Rotunno aynı soğuk kopukluğun kamera kullanımıyla ışıklar için de geçerli olduğunu eklemiştir.[42] Zapponi, Fellini'nin tuhaf, düzensiz ve anlaşılmaz bir seslendirme biçimi kullandığını, oyuncuların dudaklarının söyledikleri sözlerle eşzamanlı kıpırdamasını bilerek engellediğini böylece izleyicilerde bir yabancılaşma duygusu uyandırmayı amaçladığını söylemiştir.[43] Makyaj yönetmeni Rino Carboni, Fellini'nin onu sanrısal, düşsel ve rahatsız edici etkiler yaratmaya, yani Fellini'nin hazırlık çizimlerinin çoğuna dayanan bir görünüm oluşturmaya yönlendirdiğini belirtmiştir.[44] Dekor ve giysi tasarımcısı Danilo Donati'den, zaman ve gerçek dışı nitelikler taşıyan ortamlarla giysiler yaratması istenmişti.[45] Son olarak, Fellini Nino Rota'nın müzik düzenlemelerini yönlendirmiş ve ondan hiçbir şey açıklamayan, her şeyden önemlisi de duygusallığa yer vermeyen, coşkusal katılıma yol açmayan bir film müziği istemişti.[46] Rota'nın müziği, elektronik olarak üretilmiş metalik seslerle dolu bir düş havası yaratmayı amaçlıyordu; neredeyse bütünüyle ritimsiz, tonsuz sayılabilecek bu müzik üç tür çalgıyı birleştirmektedir: bunlar elektronikler,

[40] *Fellini Satyricon*'un çekimine ilişkin ayrıntılı incelemeler yalnızca Betti, Federico A. C.'de değil aynı zamanda Fellini, *Fellini Satyricon*'da, özellikle de Eileen Lanoutte Hughes tarafından yazılan *On the Set of "Fellini Satyricon:" A Behind-the Scenes Diary* adlı yapıtta bulunabilir (New York: Morrow, 1971).

[41] Hughes, *On the Set of "Fellini Satyricon,"* sayfa 38.

[42] Agy., sayfa 73.

[43] Agy., sayfa 91.

[44] Agy., sayfa 121-22.

[45] Agy., sayfa 227.

[46] Agy., sayfa 180.

geleneksel Afro-Asya çalgıları ve sesleri elektronik olarak bozulmuş klasik orkestra çalgılarıdır.[47]

Sinema sanatçısının kendine özgü çekim yöntemi, Fellini eleştirmenlerinin çoğunun inandığı gibi, çevrinme olsa da, yani yönetmen kahramanın bakışlarını sağdan sola (ya da tersine) çevirmesinin benzerini yaratan böylece izleyiciyi de bu kişinin bakış açısını paylaşmaya ve kendisini onunla özdeşleştirmeye zorlayan yöntemi kullansa da, *Fellini Satyricon*'da Fellini genellikle öbür filmlerinde pek kullanmadığı bir tür özel kaydırma çekimine sıklıkla baş vurmayı yeğlemiştir. Stuart Rosenthal'in de belirttiği gibi, Fellini'ye özgü, duygudaşlık ve özdeşlik kurma isteği uyandıran kaydırmalı çekimler, Fellini Satyricon'da çok daha donuk ve nesnel bir kaydırma sistemine dönüşmüştür.[48] Örneğin Encolpio'yla Gitone Vernacchio tiyatrosunda yaşananların ardından (II. sahne, 5. sahne) evlerine dönerlerken görülen Lupanare genelevi bölümünde, kamera bakış açısını sürekli değiştirir: kimi zaman iki oyuncuyu izler; kimi zaman onlara koşut gider; bazen de önlerine çıkar, yani insan cinselliğinin bu tuhaf görünümünün sahnelenişinde kameranın konumu sürekli değişir. Ama bu kişilerin öznel bakış açılarını paylaşmaktan hep kaçınır (bu da Fellini'ye özgü kaydırmalar ve çevrinmelerle sağlanır); böylece iki kahraman, duygusal bağlar kurabileceğimiz sevimli kişiler olmaktan çıkıp tuhaf bir ortamın parçası olup çıkar. Fellini'nin Fellini Satyricon'u Sinemaskop film olarak çekme kararı son derece geniş ama ciddi ölçüde basık görüntüler elde edilmesiyle sonuçlanmış böylece gözlerimizin önünden art arda "geçip giden" bu kahramanların yalnızca resimler olduğu, yönetmeninse bunları işin içine duygularımızı sokmadan salt eğlenmemiz için yarattığı vurgulanmıştır.[49] Filmin birçok yerinde kahramanlar, Fellini'nin

[47]Pier Marco De Santi, *La musica di Nino Rota* (Roma: Laterza, 1983), sayfa 132-133.

[48]Rosenthal, *The Cinema of Federico Fellini*, sayfa 82.

[49]Agy., sayfa 80.

durağan karesine önce gölgeler olarak girer, sonra (filmin ilk birkaç sahnesinde Encolpio'nun ortaya çıkışında olduğu gibi) bütün bedenleriyle görünürler. Fellini bu çerçeveyi, Rönesans duvar resimlerinden farksız bir biçimde, yani yamyassı, sınırları bütünüyle belirlenmiş bir mekan olarak kullanmıştır. Aynı on yıllık dönemde çektiği öbür filmlerinde (yani *Block-notes, I clowns, Roma* ve *Amarcord*'da) Fellini öyküyü anlatan bir arka ses kullanmış böylece izleyicilere perdedeki görsel bilgiyi değerlendirme olanağı veren bakış açısı kazandırmıştır. Fellini'nin film içinde film yapıtlarında gördüğümüz gibi, öyküyü anlatan bu arka ses genellikle güvenilir olmaktan uzaktır elbet. Bununla birlikte, *Fellini Satyricon*'da, filmin ilk ve son sahneleri dışında, öyküye ilişkin bu tür ipuçlarına hiç yer verilmemiştir. Filmin bitimindeki arka ses, bölük pörçük parçalardan oluşan yazınsal kaynağa saygı gösterisinde bulunur gibi, tümcenin ortasında kesiliverir.[50]

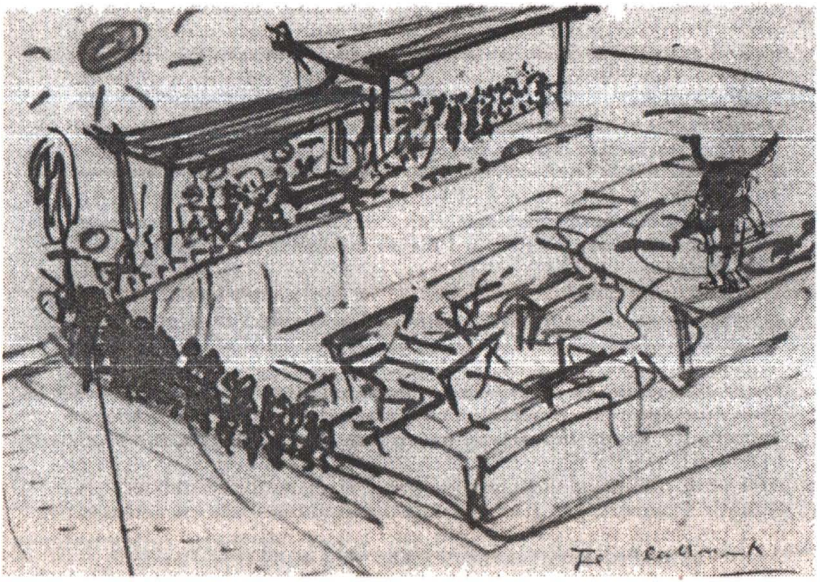
Fellini'nin uydurduğu ve çekim sırasında filmin son senaryosuna eklediği özgün sahnelerse her şeyden daha ilginçtir. Bunların en önemlisinde, Eğlence Şenliği sırasında Encolpio'yla Minotaur'un Dolambaçlı çıkmazda tutuştukları kavga gösterilir (bölüm VIII, sahne 51). Burada Fellini, Petronius'ta karşılaştığı söylencesel göndermelerle parodileri değiştirmekten çok daha fazlasını yapmıştır. 1. Ekte görüleceği üzere Petronius, Encolpius'a Ulysses'i ve onun serüvenleriyle *Odyssey*'inkileri yan yana getirmiştir. Minotaur sahnesinde Fellini bu ilintiyi tersine çevirmiş ve kendi kahramanı Encolpio'yu Theseus'la ve Ariadne'nin kurtarılmasıyla birleştirmiştir. Bununla birlikte Fellini'nin Encolpio'su son derece yüz kızartıcı bir biçimde, yani Encolpio'nun bir gladyatör değil yalnızca sıradan bir öğrenci olduğunu söyleyerek yalvarmaları karşısında acıma duyguları kabaran ve ileride onun

[50]Joseph Markulin ""Plot and Character in Fellini's *Casanova*: *Beyond Satyricon," Italian Quarterly* 23 (1982): 68'de bu görüşü ortaya atmıştır.

erkek sevgililerinden biri olacağa benzeyen Minotaur'a yenilir. Bununla birlikte, alkışlayan kalabalığın gözü önünde Arianna'yla sevişmeye zorlanan Encolpio, cinsel güçsüzlüğünü açık edince üstlendiği kahraman Theseus rolünün içi boşalıvermiş olur. Bu özel sahneyi Fellini'ye düşündüren şey büyük olasılıkla, Apuleius'un *Golden Ass* (Altın Eşek; kitap 3) adlı yapıtı olmuştur; söz konusu yapıtta Lucius, Kahkaha Tanrısı Risus Şenliğinde aldatılıp alay konusu edilir.[51] Bununla birlikte Fellini'nin aklında klasik bir dipnottan çok daha fazlası vardır. Stüdyoda kurulan labirentin biçimi ve kavganın çekimindeki o tuhaf, gizemli hava, izleyicilere ruhun klasik düş imgesini gösterir. Theseus'un Ariadne'yi bulmak için girdiği dolambaçlı çıkmazlardaki yolculuğu, Batı kültürünün yarattığı en ünlü söylence eğretilemelerinden biridir; bu insanın iç dünyasına, yani bilinçaltının yeni boyutlarını bulgulamak için aklın derinliklerine doğru çıkılan bir yolculuktur. Encolpio bu düşe benzer yapıdan kafası karışmış, cinsel gücünü yitirmiş bir biçimde çıkıp belirdiğinde, Fellini onu (ve izleyiciyi) ilerideki başkalaşıma hazırlar; bu başkalaşımsa Encolpio, Toprak Ana Enotea'yla seviştikten sonra gerçekleşir. Filmin en simgesel ve önemli imgesini oluşturan bu noktasında, Fellini söylenceyi yalnızca çift anlamlı ve eğlenceli bir biçimde işlemekle kalmaz aynı zamanda işi "kahramana yeniden can vermeyi başaramayan bu eski zaman masalının güçsüzlüğünü" gözler önüne sermeye kadar vardırır.[52] Encolpio Dolambaçlı çıkmazların düşsel karmaşasından bedensel olarak yenik düşmüş, daha da önemlisi coşkusal olarak bitmiş tükenmiş bir biçimde çıkar. Artık onu yalnızca tanrısal iyilik kurtarabilir. Daha önceki Fellini filmlerinin çoğunda benzer öz-açınla-

[51]Bernard F. Dick, "Adaptation as Archaelogy: *Fellini Satyricon,* (1969)," *Modern European Filmmakers and the Art of Adaptation,* yay., Andrew Horton ve Joan Magretta (New York: Frederick Ungar, 1981), sayfa 151'de.

[52]A. J. Pratts, "The Individual, the World, and the Life of Myth in *Fellini Satyricon,*" *South Atlantic Bulletin* 44 (1979): 49.



32: Fellini Satyricon: Fellini'nin çizdiği dolambaçlı çıkmazlarla buradaki yarı boğa yarı insan canavarın bilinçaltını simgeleyen görsel eğretilemesi.

ma anları gösterilmiştir; dinsel dönüşüm kavramı kişilik gelişiminin eğretilemesi ve filmin sonundaki eyleme yoğunlaşmayı sağlayan uygun bir anlatım aracı olarak kullanılmıştır. Örneğin dönüşüm üçlemesinde birkaç ana kahraman (Zampanò, Augusto, Cabiria) kendini tanıma ayrıcalığına kavuşur; ama ruhsal iyiliğe ilişkin geleneksel Katolik kavramlarından bilerek ve belirgin bir biçimde uzaklaştırılan bu kendini bulma ayrıcalığı akla gene de kutsal varlıkların laik ve kişisel belirimini getirir. Bu türden inanılmaz değişim *La dolce vita*'da Marcello'dan esirgenmiştir. *8,5*'ta ve *Giulietta degli spiriti*'de bu kendini bulma anları, kahramanların bilinçaltlarıyla, düşleriyle, düşlemleriyle yüzleşmelerinin bir parçasını oluşturur; bizse bunların içine öznel geri dönüşlerle ya da düşsel görüntüler dizisiyle sokuluruz. Fellini'nin kendi düş

dünyasına yolculuğunu yansıtan *8,5*'la *Giulietta degli spiriti*'nin bitiş bölümleri, özgürlükle ruhsal gelişimi, akıl sağlığıyla ve kahramanlarını dönüştükleri yetişkinlere çeviren geçmişi kabullenişle eşit tutar.

Encolpio Enotea'yla seviştiği zaman ona egemen olmaz. Egemen olan kişi, Encolpio'yu ve eşlikçilerini (özellikle de Eumolpo'yu) sımsıkı bağlı oldukları amansız sözel söylencelerden ve söylemlerden kurtaran Enotea'dır.[53] Encolpio filmde ilk kez bağımsız bir birey gibi davranmak üzere dünyaya salıverildiğinde, Eumolpo'nun mirasını akıllıca geri çevirir — bunlar yalnızca ozanın mal varlığı değil aynı zamanda genç arkadaşına, daha önce filmin dördüncü bölümünde miras bıraktığı sözcüklerdir. Petronius'un *Satyricon*'u gelecekteki mirasçıları tarafından yenen Eumolpos'un imgesiyle sona ererken, Fellini'nin işlediği öyküde, Encolpio arkadaşı Ascilto'yu toprağa verdikten sonra amaçsız dolaşmalarını sürdürür. Senaryo geliştiriminin sonunda Fellini tasarlanan filmi "bu uçsuz bucaksız ve eksik bir mozaik: yalnızca birkaç bölümünü yeniden oluşturduğumuz bir mozaik," diyerek tanımlamıştır.[54] Ayrıca filmin sonunun —yaşlı adam, gülen asker, zeytin toplayan kızlar vb.— benzeşmeyen ve bazı çağrışımlara yol açan geçmişten kalma birtakım imgelere dayalı olacağını de eklemiştir.

Bu şiirsel bitiş, filmin son biçiminde bütünüyle değiştirilmiştir. İleride gerçekleşecek bu değişime ilişkin ipucu bize filmin ilk görüntüsünde verilir — söz konusu sahnede, üzerinde birtakım anlaşılmaz Latince yazılar bulunan dümdüz, beyaz bir duvar vardır; Encolpio bu bembeyaz duvarın önünde filme önce arka ses, sonra kapkara bir gölge, son olarak da bütün bedeniyle girer. Beyaz renk Encolpio'nun filmin başında yitirdiği yetilerini yansıtır; bu yetiler sonradan Enotea'yla girdiği cinsel ilişkiyle güçlenecektir. Derken Fellini filmin sonunda, Petronius'a yeniden döner ve Eumolpo'nun

[53] Agy., sayfa 57.

[54] Fellini, *"Fellini Satyricon" di Federico Fellini*, sayfa 149.



33: *Fellini Satyricon*: tutku dolu duygular yaratarak Encolpio'nun cinsel güçsüzlüğünü iyileştiren gizemli büyücü Enotea.

açgözlü mirasçılarını, ozanın etini çiğnerken gösterir — bu bölüm senaryodan çıkartılmıştır. Bu sıradan sözcük satıcısının etiyle beslenen ruhsal açıdan ölmüş yaşlı adamların rahatsız edici görüntüsünün yanına hemen Encolpio'nun cinsel dönüşümüyle sağlanan daha olumlu ve canlı bir serüven yolculuğu yerleştirilir. Fellini Encolpio'yu, özgün senaryo geliştirimindeki gibi amaçsızca dolaştırmak yerine, filmin bitmiş biçiminde onu Hıristiyanlıktaki şu şarap ve ekmek töreninin ürkütücü parodisinde yer almak istemeyen öbür genç erkeklerle birlikte yeni dünyalarla yeni deneyimlerin ardına düşeceği bir yolculuğa çıkartır. Fellini ayrıca filmini eski çağlardan kalma bir dünyanın bambaşka imgeleriyle bitirmek yerine izleyicilere, eski Roma uygarlığı resimlerinin kalıntılarını değil, kendi filmindeki kahramanlarla öyküleri anımsatan bölük pörçük duvar resimlerinden oluşmuş bir son sahne gösterir. Özellikle filmin başındaki duvarın benzeri önünde duran Encolpio'nun

renkli bir resmini görürüz. Bununla birlikte söz konusu duvar artık yönetmenin düş gücünün kazandığı utkuyu yani kendisine Petronius'un eksik gedik elyazmasıyla sunulan boşluklara egemen olma, somut görsel bir düzenleme yaratma ve kendi imgeleminin güçlerini canlandırmayı başarma utkusunu yansıtır olmuştur.

Encolpio'nun geleneksel edebiyat kültürü zincirlerinden kurtarılıp özgürlüğe kavuşturulması, Fellini'nin *Fellini Satyricon*'u çekerken yaşadığı benzer kurtuluşu yansıtır. Bedensel olarak başlayan ama kısa sürede sanatsal bunalıma dönüşen rahatsızlık sırasında filmin çekimine girişen yönetmen, kendi görsel imgeleminin kaynaklarını zenginleştirmek için istemeyerek de olsa yazınsal kaynağa dönmüştü. Filmde kendi düşsel deneyimlerini nesnelleştiren Fellini, bir yönetmen olarak sanatsal imzasının kendine özgü niteliklerini bir yana atarak Petronius'u sıçrama tahtası olarak kullanmış ve romana evrim geçirterek son derece özgün bir sinema üslubu yaratmıştır. Fellini giriştiği işin güçlüğünü çok iyi biliyordu. Başaramayacak olursa, sanatsal kötürümlüğe uğrayacağının ve bunu da bir daha asla atlatamayacağının farkındaydı:

> İki bin yıllık tarihle Hıristiyanlığı silip süpürmek ve söylenceleri, bizlerden çok uzun zaman önce yaşamış insanların davranışlarını, alışkanlıklarını, onları yargılamadan, kaskatı bir kınama nesnesine dönüştürmeden, eleştirel sınırlamalardan, ruhbilimsel ket vurmalardan, önyargılardan uzak tutarak karşılamak zordur elbet; ama bence bu, söz konusu dünyayı çağrıştırmaya yönelik bir çaba olacak, sonra da dingin ve kayıtsız bir biçimde arkamıza yaslanıp oturmayı bilecek ve olup bitenlerin gözler önüne serilmesini bekleyeceğiz.[55]

Fellini'nin *Fellini Satyricon*'daki düş ürünü Roma imparatorluğu imgesinin belki de en şaşırtıcı etkisi, "düşlem çözümü içinde verilen bu duvar resminin," Fellini'nin de belirttiği gibi "güçlü ve çağrışımlı simgesel bir anlatımı —yani içinde yaşadığımız dünyanın

[55]Federico Fellini, "Preface to *Satyricon*," *Federico Fellini: Essays in Criticism*, yay., Bondanella, sayfa 19'da.

yergisini"— sunmayı başarmış oluşudur.[56] Fellini Hıristiyanlık öncesi Roma imparatorluğunu, yeniden kurulan tarihsel bir yapı olarak değil daha çok uzak bir gezegen ya da düşler ülkesi gibi bilinmedik bir bölge biçiminde yorumlamak istemiştir; oysa imgeleminde yarattığı canavarlaşmış, karman çorman, paramparça olmuş çoktanrılı dünyayla bizim kendi dünyamız arasında önemli benzerlikler bulunmaktadır. Bu benzerlikler, Roma imparatorluğunda gerileyip saygınlığını yitiren sanatları ve artık yok olup gitmiş olan bu dünyaya eski Roma söylencelerinin akla yatkın bir anlam kazandırmayı başaramayışını vurgular. Eski Roma uygarlığında sanatçılarla onların eşsiz yaratılarının değeri pek az bilinmiştir. Eumolpo Encolpio'ya, imparatorluk öncesi sanata ayrılmış müzeyi gezdirirken, bu eski anıların çağdaş Roma sanat yapıtlarını gölgede bıraktığı görülür; müzenin yapay ve ivecen izleyicilerinin yer aldığı sahnelerde, Sistine kilisesini ya da Borghese Konağını, havalandırmalı Amerikan Express gezi otobüslerinin rahatlığına çabucak dönmek için çılgınca son hız dolaşan gezginlere göndermeden öte bir şeyler vardır. Görkemli tiyatro da aynı ölçüde çökmüştür. Vernacchio'nun tiyatrosunda Sophocles ve Plautus'un oyunları sahnedeki yellenmeyle soysuzlaştırılır; kana susamış izleyicilerin içini gıcıklamak içinse bir kölenin eli sahiden kesilerek Colosseum'daki kan dökme gösterilerinin benzeri yaratılır.

Fellini'nin, Petronius'un yaşadığı çağdaki Roma'ya bakışı, bu dönemde sağlam değerlerin olmadığını, yeni ve üstün nitelikli Hıristiyan söylencelerinin başlamak üzere hazır beklediğini apaçık anlatır. 1960'ların sonlarındaki karşı kültür havasıyla kurulan bu üstü kapalı koşutluk, belli başlı iki bölümde en belirgin biçimiyle görülür; Alberto Moravia'nın da belirttiği gibi, bunlar düşe en az benzeyenlerdir: Trimalcione'nin şöleni ve insanların kendi canlarına kıydığı köy. Şölen sahnesi (yani doğrudan doğruya Petron-

[56] Agy., sayfa 17.

ius'un özgün yapıtından esinlenilerek yaratılmış neredeyse tek bölüm), kaba saba enerjisiyle derin bir kültürün dünyadan bezmiş yaşlılarını şaşkına çeviren, gösterişçi tüketim toplumunun habercisi alışılmış yeni zenginlerinden birini gösterir. Filmin ortasına yerleştirilen, insanların kendi canlarına kıydıkları köyse, önceki ve sonraki çöküşle yozlaşma konumuna ışık tutar. İmparatorun acımasız askerlerinin eline düşmektense kendilerini öldürmeyi yeğleyen soylu karı kocanın yazgısı, karmaşanın, yitip giden değerlerin ve yapısı bozulan cumhuriyet ideallerini yitiren dünyanın dengesizliğini gün ışığına çıkarır. Eski cumhuriyet değerleri silinip gitmiştir; erdemli bir insanın zamanın barbarlığından kaçıp sığınabileceği, mezardan başka, hiçbir yer kalmamıştır. Birkaç açıdan son derece büyüleyici olan çoktanrılı kültür bile, törel anlayışla ya da düşünsel ideallerle değil, daha çok tılsımla, büyüyle, kör inanlarla, büyücülükle ve çift cinsiyetlilikle yönetilir olmuştur. Filmin gösterdiği törel karmaşanın sahici bir çözümü yoktur.

Bununla birlikte yirminci yüzyıl izleyicisi, bu gerçeküstü görüntülerde, biçimlendirilmiş makyajlarda, kesintili ve bölük pörçük, düşe benzeyen anlatıda kendisini kolaylıkla görüp tanıyabilir. *Fellini Satyricon*'da canlandırılan, merkezin yitirilmesi ve kültürel değerlerin dağılıp parçalanması su götürmez bir biçimde filmin çekildiği 1960'ların son dönemini gösterir. Sahiden Fellini'nin de belirttiği gibi, filmin ilk gösterimi, çoğu hippi birkaç on bin gençten oluşan izleyici kitlesinin katıldığı, marihuana ve haşhaş kokularının havaya yayıldığı bir rock dinletisinden sonra Madison Square'de yapılmıştı:

> Gösteri olağanüstü çarpıcıydı. Gençler her sahneyi alkışlıyordu; çoğu uyuyor, öbürleriyse sevişiyordu. Bütün bu karmaşanın ortasında film, salonda olup bitenlerin görüntüsünü yansıtıyormuş gibi görünen dev perdede kesintisiz akıp gidiyordu. Sanki *Satyricon*, insanın aklına bile gelmeyen bir çevrede, beklenmedik ve gizemli bir biçimde, kendi doğal ortamını bulmuş gibiydi. Örtük gizlerin, belleklerde kalan eski

> Roma uygarlığıyla geleceğin bu gerçekdışı izleyicileri arasında yer alan kopmamış incecik bağların beklenmedik bir biçimde açığa vuruluşuyla bu artık benim filmim olmaktan çıkmışa benziyordu.[57]

Sahiden de Fellini bu havayı ve eski söylencelerin paramparça oluşunu son derece sevindirici bulmuştur çünkü bu tür anlar yeni söylencelerin gelişini haber verir gibidir; tıpkı klasik edebiyattan alınan ve Fellini filmlerindeki kahramanlar için hiçbir anlamı olmayan eski masalların yerini Hıristiyanlığın alması gibi, ileride bu söylencelerin çevresinde de yepyeni ve çok daha doyurucu bir kültür kurulacaktır. Fellini görüşünü şöyle açıklar:

> Yeniden doğuş için çöküşün gerekli olduğunu düşünüyorum. Batık gemileri çok sevdiğimi söylemiştim. Dolayısıyla her şeyin alabora olduğu bir dönemde yaşamaktan çok mutluyum. Olağanüstü güzel bir dönem bu, nedeniyse ideallerin, kavramların ve geleneklerin yerle bir edilmiş oluşu... Bence bu çözünme süreci çok doğal. Bunu uygarlığın ölümü olarak görmüyor tersine yaşamının belirtisi sayıyorum...Gençler yepyeni bir dünyanın doğmak üzere olduğunu biliyorlar.[58]

Fellini'nin *Satyricon*'u alışılmış boyutlarda tutarlı bir öyküden çok "derin düşüncelere dalma törenini"[59] gösterir ama aynı zamanda yeni barbarların ortaya çıkışının yaratacağı olası yararlı sonuçları da önceden haber verir; bundan *Roma*'nın bitiminde de söz edilmiştir.

Petronius'un Roma'sıyla bizim kendi dünyamızın çöküşü arasındaki koşutluk her ne kadar film ilk kez gösterildiğinde Fellini izleyicileri üzerinde belirgin bir coşkusal etki yaratmış olsa da, *Fellini Satyricon*'un çekiminde Fellini'nin asıl üzerinde durduğu konu bunların arasındaki benzerliği çağrıştırmak değildi. Tersine Fellini'nin, sinema sanatı konusundaki önemli bildirisinde de belirttiği gibi, *Fellini Satyricon* Fellini için kişisel bir anlam

[57]Fellini, *Comments on film*, sayfa 174, 176.
[58]Fellini, *Fellini on Fellini*, sayfa 157.
[59]Markulin, "Plot and Character in Fellini's *Casanova*," sayfa 66.

taşımaktadır yani filmin önemi aslında onun tükenmiş gibi görünen yaratıcılığına açtığı sağaltım savaşını, kendine dayattığı ve başarıyla atlattığı zorlu sınama sürecini simgelemesinde yatmaktadır: "Ama (filme ilişkin) az çok inandırıcı olan bütün bu açıklamaların önemi pek azdır. Asıl önemli olan bu filmi çekerken, yitirdiğimden korktuğum hazzı, o sevinç dolu hevesi içimde yeniden bulmuş oluşumdu. Film çekme arzumun sönüp gitmediğini anlayıvermiştim."[60] Encolpio çağının sözel kültürünü kabul etmeyerek yaratıcı eylem özgürlüğüne kavuşurken, Fellini'nin de görselliğe dayalı düşlemlerini Encolpio'nun yaşadığı çağda yaratılmış en önemli edebiyat parçalarından biriyle karşılaştığı sırada özgür bırakıvermesinde gizli ve ince bir alay vardır. Dolayısıyla Poe'nun ve Petronius'un yapıtları, Fellini için diriltici bir sağaltım yerine geçmiş ve zayıflayan düş gücünü "iyileştirmiş," yitirdiğini sandığı yaratma sevincini geri getirmiştir.

[60]Fellini, *Fare un film*, sayfa 105.

EK 1

PETRONIUS'UN SATYRICON'U[61]

I "Güzel Konuşma Ustaları Arasında:" Encolpius boş söz kalıplarına saldırır (tüm öykü bu bakış açısını yansıtmaktadır).

II. "Giton, Ascyltus ve Ben:" Giton Ascyltus'un ilerleyişini anlatır; Encolpius ve Ascyltus Giton konusunda tartışırlar.

III. "Kayıp Hazine Bulunuyor:" Encolpius'la Ascyltus bir pelerin çalarlar, satmaya çalışırlar ve daha önce yitirdikleri değersiz olanı bulurlar.

IV. "Priapus Rahibesi:" Psyche (Quartilla'nın hizmetçisi), Priapus törenlerinde yarattıkları karışıklık yüzünden Encolpius ve Ascyltus'un üzerine yürür; Quartilla, kadının yakalandığı sıtma için cinsel "sağaltım" önerir; Encolpius'un cinsel güçsüzlüğünden ilk kez söz edilir; Giton Pannychis'in kızlığını bozar.

V. "Trimalchio'yla Akşam Yemeği": Encolpius, Giton ve Ascyltus şölene katılır; Trimalchio'nun yaşamı ve serveti mozaiklerle betimlenir; Trimalchio büyücülerle ilgili bir masal anlattığı sırada geçen konuşmalarla şölen yemeğinin ayrıntılı tanımı verilir; Fortunata (Trimalchio'nun karısı) Scintilla'yla söyleşir; Trimalchio er geç gerçekleşecek ölümünden, gömütünden, son dileklerinden söz eder, sonra da Fortunata'yla tartışmaya başlar; çalgıcılar Trimal-

[61]Bölüm başlıkları, William Arrowsmith'in İngilizceye çevirdiği kitaptan alınmıştır (New York: New American Library, 1959), bunlar Petronius'un 1663'te ortaya çıkartılan özgün elyazmasındaki parçalar değildir.

chio'nun gelecekteki cenaze töreninde çalacakları ölüm marşının provasını yaparlar, bu da yangın söndürücülerin gülünç bir biçimde içeriye dalmalarına yol açar böylece şölen sona erer.

VI. "Giton, Ascyltus ve Yeniden Ben": Ascyltus Giton'un sevgisini kazanır; iki arkadaş mallarını ayırır ve Giton Ascyltus'la kalmayı seçer; Encolpius Giton'u yitirdiği için yas tutmaya başlar.

VII. "Eumolpus'la Karşılaşıyorum": Encolpius ozan Eumolpus'la önce sanat müzesinde karşılaşır, ozan burada ona Bergama kentinde genç bir oğlanla yaşadığı sevda ilişkisini anlatır ve çağdaş çöküşün para sevgisinden kaynaklandığını açıklar; ozanın Truva'nın yıkılışını konu alan şiiri, konukların kendisine saldırmasına ve Encolpius'un şiirdeki boş söz kalabalığını eleştirmesine yol açar.

VIII. "Eski Dostlar ve Yeni Rakipler": Encolpius Giton'a yeniden kavuşur, Eumolpus Giton'a tutulu, Ascyltus Giton'un kendisine dönmesi için ortaya ödül koyar, ödülü Eumolpus almak ister; Encolpius, Giton ve Eumolpus, Ascyltus'u kaçırıp kurtarmak için denize açılırlar.

IX. "Lichas ve Tryphaena": Encolpius'la Giton Tarentum'lu Kaptan Lichas'la Tryphaena'nın yönetimindeki gemide, kaçırmaya çalıştıkları insanlarla birlikte olduklarını anlarlar; Eumolpus onları köle kılığına sokmaya çalışır ve yolculuklarını, *Odyssey*'de Odysseus'un Kiklopların inine doğru çıktığı yolculuğa benzetir.

X. "Keşfediş": Lichas'la Tryphaena Encolpius ve Giton'un gerçek kimliklerini düşlerden öğrenirler (bu *Odyssey*'de Odysseus'la yaşlı hizmetçisinin karşılaşma sahnesinin benzetimidir); bunun ardından Eumolpus'un iki "kölesini" tumturaklı sözlerle savunduğu bölüm gelir; iki erkek, Lichas'la Tryphaena'yı eski dostları ve sevgilileriyle uzlaşmaya zorlamak için kendi canlarına kıyacaklarını ve kendilerini iğdiş edeceklerini söyleyerek gözdağı verirler.

XI. "Barışın Hazları": Eumolpus, her şey yatıştıktan sonra Efesli Dulun Öyküsünü anlatır.

XII. "Gemi Kazası": denizde çıkan fırtına, boğulup gömülen Lichas'ı sürükleyip götürür; Encolpius insanoğlunun ölümlü oluşuna ilişkin bir söylev çeker.

XIII. "Croton Yolu": Encolpius, Eumolpus ve Giton, kalıt bırakanlarla bu kalıtların ardına düşen dolandırıcıların kenti Croton'a ulaşırlar; Eumolpus burada yaşayanların gözüne girmek için varlıklı biriymiş gibi davranır.

XIV. "Eumolpus ve Şiir Yazma Konusu": konu dışına çıkan bu uzun bölümde Eumolpus'un Roma uygarlığındaki iç savaşlara ilişkin şiiri yer alır.

XV. "Croton'da Yaşam:" üç arkadaş Croton'da yaşamın tadını çıkarır ama Eumolpus'un yalanının ortaya çıkacağından da korkarlar.

XVI. "Circe": Circe Encolpius'a Petronius'daki söylence konularının benzetimini sürdürerek ("polyaenos" ya da "övülen" anlamına gelen) Odysseus takma adıyla seslenir ama Encolpio'nun cinsel güçsüzlüğü bu büyücü kadınla ortaya çıkar.

XVII. "İkinci Girişim": mektup alış verişinden sonra Encolpius'la Circe bir kez daha denerler.

XVIII. "Kendimi Yola Getiriyorum": Encolpius ölüm ve kendini iğdiş etme konusunda derin düşüncelere dalarken, Circe onun cinsel güçsüzlüğünü kınar.

XIX. "Oenothea:" Oenothea, yatakta bir gece geçirme karşılığında Encolpius'u iyileştirmeyi kabul eder; Encolpius Priapus'un kutsal

kazlarından birini öldürür; Oenothea'nın sağaltımı elyazmasında yalnızca bölük pörçük parçalar halinde anlatılır.

XX. "Chrysis Bölümü": Oenorhea'nın sağaltımının işe yaramadığı apaçık ortaya çıkar.

XXI. "Philomela": bir oğlu bir de kızı olan Croton'lu bir kalıt avcısı hanım, kalıtına konmak umuduyla çocuklarını Eumolpus'a vermeyi önerir; kadının oğluyla birlikte Encolpius'un cinsel güçsüzlüğü bir kez daha ortaya çıkar.

XXII. "İyileşme": Mercury sonunda Encolpius'un (kendisinin de söylediği gibi) cinsel güçsüzlüğünü iyileştirir ve bunu bir kadınla değil bir erkekle sevişerek başarır.

XXIII. "Croton'da Başa Gelen Olaylar": Eumolpus'un kölelerini taşıdığını söylediği uydurma tekne hiç gelmez bu da Croton halkını kuşkulandırır.

XXIV. "Eumolpus Vasiyetini Hazırlıyor": Eumolpus olmayan malvarlığını etini yemeye gönüllü olan kalıtçılara bırakacağını söyler ve bu iğrenç yemeğin tarihteki örneklerini sıralar; öykü Eumolpus'un, Numantia kuşatması sırasında gerçekleşen yamyamlık betimlemesinin ortasında kesiliverir; Encolpius ya da öbür kişilerden daha fazla söz edilmez.

EK 2

FELLİNİ'NİN SENARYO GELİŞTİRİMİ[62]

I. "I sotterranei del Circo Massimo:" Encolpio ve Ascilto gösteriler sırasında bir kadının pelerinini çalarlar (bu bölümde kahramanlar önce bozuk bir Latince kullanırlar sonra İtalyancaya dönerler).

II. "Incontro con favoloso Gitone:" Encolpio ve Ascilto Gitone'yle karşılaşır; üç delikanlı Suburra'dan geçer ve buradaki inanılmaz yosmaları görür; Ascilto ve Gitone ortadan kayboluverir.

III. "Ritrovamento di Gitone in un teatro della Suburra; Ascilto rischia di morire sgozzato in un lupanare:" hamamların kapanış saati sıralarında Ascilto'nun zar oyununda Gitone'yi bir oyuncuya kaptırdığını öğrenen Encolpio Gitone'yi bulmak için tiyatroya gider (Fellini burada gösterilerden birinde Mucius Scaevola'nın yaşamının canlandırıldığını açıklar); Encolpio, kız giysileriyle ortaya çıkan Gitone'yi çekip alır, ikisi genelevden geçerlerken, bir yosma Gitone'yi sürükleyip götürür; Encolpio Ascilto'nun da genelevde olduğunu ve yosma kılığına giren İmparatoriçeyle seviştiğini öğrenir; kendisi de aynısını yapmalıdır yoksa kadın onu çarmıha gerecektir.

IV. "Crollo dell'Insula Felicles; Incontro con il poeta Eumolpo tra le macerie:" Encolpio, Ascilto ve Gitone Insula Felicles'de uyu-

---

[62]Özgün senaryonun bütünü Fellini "*Fellini Satyricon" di Federico Fellini*, sayfa 111-45'te ya da Fellini "*Fellini's Satyricon*," sayfa 47-90'da bulunmaktadır. Başlıklar İtalyanca özgün senaryodan alınmıştır.

maktadır; bir ağız dalaşından sonra iki arkadaş mallarını ayırır, Gitone'yse Ascilto'yla kalmayı seçer; yapı çöker, Encolpio, kendisine Trimalcione'de yemek yiyeceklerini söyleyen Eumolpo'yu kurtarır.

V. "La cena di Trimalcione:" senaryoda Trimalcione, varsıllığını savurgan şölenler vererek gösterişli bir biçimde gözler önüne sermekten ve yazınsal değeri olmayan tumturaklı şiirlerini okumaktan hoşlanan alışılmış bir sonradan görme olarak tanımlanır; Trimalcione konuklarına ölümün kesinliğine ilişkin bir söylev çekerken Encolpio Lica ve Trifena'yla karşılaşır; Trimalcione, şiirini övmekten (fazlasıyla içtikten sonra) kaçınan ozan Eumolpo'yla tartışır; balkonun çöküşüyle Eumolpo Trimalcione'nin kölelerinden kurtulur ve fazla kaçırdığı içkinin etkisiyle yalnızca şiirlerini değil şiir sanatının kendisini, denizi ve tüm doğayı kalıt bıraktığı Encolpio'yla birlikte şölenden kaçar; ertesi gün Lica Encolpio'yla Eumolpo'yu gemisine alır.

VI. "Viaggio in mare e incontro con l'imperatore:" Encolpio, Gitone'yle Ascilto'nun ve gemideki çılgın eğlentide bir sonraki sahneyi anlatan Priapus rahibesi Quartilla'nın da Lica'nın gemisinde olduğunu öğrenir (öykü içinde anlatılan ilk öykü).

VII. "Storia della matrona di Efeso:" Quartilla, Petronius'un özgün kitabından alınan bu ünlü masalı anlatır sonra da Gitone'yle Pannichina adlı genç kızı evlendirmeyi önerir; ansızın Lica'nın gemisine (on sekiz yaşlarında doğuştan beyaz saçlı) genç Caesar'a saldıran ve onu öldüren askerler doluşuverir; Lica'nın gemisine kar yağar, fırtınaya yakalandıktan sonra da gemi batar.

VIII. "La villa dei suicidi:" Encolpio'yla Ascilto fırtınadan sağ çıkarlar (Eumolpo'yla Gitone'den iz yoktur) ve Lica'nın cansız bedenini bulurlar; soylu bir ailenin güzel konağına ulaşırlar,

konağın sahipleri yeni imparatorun öfkesinden kaçmak için kendi canlarına kıymıştır; önce bir köle kızla sonra da yabandomuzu pişiren ve onları yemeğe çağıran bir adamla karşılaşırlar.

IX. "L'oracolo ermafrodito": Ascilto ve Encolpio, Ceres tapınağındaki Çift cinsiyetli inanılmaz çocuğu kaçırırlar ama çocuk kısa bir süre sonra ölür ve cansız bedeni iki arkadaş tarafından yakılır.

X. "La città stregata: Encolpio diventa impotente:" iki arkadaş Afrika'dan gelen yeni imparatoru izledikten sonra, güzel bir kadınla birlikte olan Encolpio'nun cinsel güçsüzlüğüne geçeriz (Fellini'nin geliştiriminde, bu tür bir şey Encolpio'nun başına ilk kez gelmektedir); yaşlı bir kadın Encolpio'ya bunun tam tersi bir biçimde cezalandırılan yani cinsel organı sürekli kalkık gezen bir cüceden söz eder.

XI. "Il nano dal membro eretto narra la storia della ragazza dalla vagina infuocata:" öykü içindeki bu ikinci öyküde, cüce Encolpio'ya ozan-büyücünün bir kadını kendini beğenmişliği yüzünden cezalandırdığını ve kadının da sonunda büyücü Enotea olduğunu, bölgedeki ocak ateşlerinin bu kadının bedenindeki özel ve gizli yerlerden alındığını anlatır.

XII. "La maga Enotea e i suoi incantemisi; morte di Ascilto:" iki arkadaş. Enotea'ya para verebilmek için bir köydeki basamaklı tiyatroya giderler: yaşlı bir eşcinsel Encolpio'ya bakarken, Ascilto onun para kesesini çalar ve ikisi birlikte Enotea'nın evine gider; Enotea yetmiş yaşlarında ama hâlâ güzel olan bir köylü kadınıdır; Encolpio Enotea'yla seviştikten sonra cinsel güçsüzlüğünden kurtulur ve bunun ardından "korkunç bir çiftleşme içinde" birleşen çevresindeki tüm evrenin (yani tanrıların, orman perilerinin ve yarı keçi yarı insan varlıkların) ayrımına varır; bu arada Ascilto bir köylü kızının ırzına geçmiş ve kızın babası tarafından öldürülmüştür, baba

Encolpio'yu arkadaşını gömmeye ve bırakıp gitmeye zorlar; geminin kalkış zamanını kaçırmış olan Encolpio tek başına yürümektedir; sonuç bölümünde Fellini şunları yazar: "öykü kesiliverir, ufacık parçalara ayrılıp dağılıverir ama uçsuz bucaksız ve tamamlanmadan kalmış mozaik için en iyi sonuç bu parçacıklardan çıkmıştır: biz bu mozaiğin yalnızca birkaç bölümünü yeniden düzenledik... çağrışımlar bitti, geçmişse dağılıp gitti."[63]

[63]Fellini, "*Fellini Satyricon" di Federico Fellini*, sayfa 145.

EK 3

FELLİNİ SATYRİCON[64]

I. "Il lamento di Encolpio:" (1) eskiden kalma yazılarla dolu bir duvara yaslanmış duran Encolpio Ascilto'ya Gitone'nin yok olup gidişini anlatarak dert yanar; (2) Gitone'nin oyuncu Vernacchio'ya satıldığını öğrenen Encolpio Ascilto'yla Hamamlarda dövüşür.

II. "Encolpio ritrova Gitone; crollo dell'*Insula Felicles:*": (3) Encolpio Vernacchio'nun tiyatrosuna girer, Gitone'yi sahnede görür ve imparatorun "kerameti" gösterisini yani bir kölenin elinin kesilerek kopartılmasını sonra da yerine altından yapılmış bir el takılmasını izler; (4-5) Gitone'ye kavuştuktan sonra Encolpio çeşitli cinsel haz sahneleri gördüğü Lunapare'den (Roma'daki genelev) geçerek eve döner; (6-9) Roma'daki ucuz kiralık evlerin bulunduğu Insula Felicles'te Encolpio'yla Ascilto bozuşur; mallarını ayırırlar — bunların arasında Ascilto'yla gitmeyi seçen ve Encolpio'yu umutsuzluğa sürükleyen Gitone de vardır

III. "La cena di Trimalcione:" (10) kiralık ev çöker; (11) sanat müzesinde Encolpio, güncel çöküntüyü para takıntısına bağlayan

[64]Bu taslak özette temel olarak İtalyan yayınlarında yinelenen görüşler alınmıştır; çeşitli sahnelerin başlıkları Fellini'nin aynı gönderme yapıtında kullandıklarıdır. Romen rakamları Fellini'nin numaraladığı sahneleri, Arap rakamlarıysa ayrımlarda yer alan sahneleri göstermektedir. İngilizce ve İtalyanca olarak yayımlanmış senaryoların, eksiksiz ayrımlama senaryosu olmadığını belirtmek gerek, çünkü son konuşma *Fellini Satyricon*'un seslendirilmesi sürecinde birtakım değişikliklere uğramıştır. Yazılar büyük ölçüde, burada numaralandırılan ayrımlarla sahnelere uygun düşmektedir.

ozan Eumolpo'yla karşılaşır, (12-13) Encolpio'yla Eumolpo Trimalcione'nin konağındaki akşam yemeğine katılır, önce konukların içine girip yıkandığı bir havuzun yanından geçerler, Trimalcione'nin gelişini izlerler, Trimalcione Eumolpo'yu ozan kardeş diyerek karşılar; (14 sonuncu baskıdan çıkartılmış); (15) Trimalcione'nin gösterişli şöleninin başladığı yemek salonu; Eumolpo' nun şiir konusunda çektiği söylev yuhalamalar ve üzerine fırlatılan yemeklerle karşılanır; Trimalcione'nin karısı Fortunata cinsellik saçan çılgın bir dansa başlar, derken kocası üzerine saldırır ve kocasının iki oğlana gösterdiği ilgiyi sorgulamaya kalkan Fortunata'nın üzerine yemekleri boca ediverir; (16) Eumolpo, Trimalcione'yi Lucretius'un şiirlerini çalmakla suçlayınca, köleler tarafından neredeyse ocağa atılacak gibi olur.

IV. "La tomba di Trimalcione; un cinedo racconta la storia della matrona di Efeso:" (17) konuklar Trimalcione'nin mezarına gider; (18-23) kadınsı davranışlara sahip bir eşcinsel Efesli Dulun öyküsünü anlatır (filmde gösterilen öykü içindeki öykülerden birincisi olan bu bölüm öykünün anlatımında mezar sahnesinden ayrılmıştır); (24-25) Eumolpo'yla Encolpio şölenden ayrılır ve esrik ozan genç adama şiirle bütün öbür güzellikleri kendisine miras bıraktığını söyler.

V. "Nave di Lica; morte di Cesare:" (26-31, bu bölümün bir başka biçimi elenip çıkartılmıştır); (değiştirilmiş senaryodaki numaralandırılmamış bölüm) Encolpio, Ascilto ve Gitone yakalanıp tutsak edilirler ve Lica'nın gemisinde zincire vurulurlar, buradaki görevleri Lica'yla Trifena'yı hoşnut etmektir ama bir Greko Romen güreş karşılaşmasında Lica Encolpio'yu yener ve ona vuruluverir; (33) Lica'yla Encolpio'nun evlenme töreni için yapılan hazırlıklar; (32) doğuştan beyaz saçlı genç Cesare başkaldıran ve Lica'nın gemisine giren askerler tarafından kafası uçurularak öldürülür; (43 özgün düzeni hiç bozmadan izler) yeni imparatorun askerlerinin iç savaş sırasındaki geçit törenleri.

VI. "La villa dei suicidi:" (32-42) Encolpio'yla Ascilto, soylu bir ailenin konağına giderler, konağın sahipleri yeni imparatordan kaçmak için kendi canlarına kıymıştır; Afrikalı bir köle kızı yakalarlar, kız ikisi birbirine dönene kadar onlarla sevişir.

VII. "L'ermafrodito:" (44-46) iki arkadaş sevişmeye doymayan bir kadının arabasıyla karşılaşır, Ascilto kadınla sevişirken, hizmetçisi Encolpio'ya Ceres tapınağındaki çift cinsiyetliden söz eder; (47-50) Ascilto'yla Encolpio (sonradan öldürdükleri) bir başka adamın yardımıyla, çölde susuzluktan can veren bu çift cinsiyetliyi kaçırırlar.

VIII. "La città magica:" (51) Theseus gibi Encolpio da Dolambaçlı çıkmazlarda Minotaurla dövüşür; Minotaur kazanır ama güzelliği yüzünden Encolpio'nun yaşamını bağışlar, kent valisi Kahkaha Tanrısına adanan bu Şenlikte alışılageldiği üzere kasaba halkının Encolpio'ya bir şaka yaptığını açıklar; Encolpio'nun ödülü cinsellik saçan Arianna'dır ve onunla kalabalığın önünde sevişmesi gerekmektedir; Encolpio cinsel güçsüzlüğünün ayrımına varır ve Arianna tarafından kınanarak geri çevrilir; ansızın ortaya Eumolpo çıkar ve (52) Encolpio'ya kendisini iyileştirmesi için Giardino delle Delizie'ye götüreceğini söyler; (53) yosmalar cinsel güçsüzlüğünü iyileştirmek için Encolpio'yu kırbaçlarlar bu arada Giardino'nun sahibi (özgün yazıdaki bu kişi senaryoda cüce olmuştur) Encolpio'ya Enotea'nın öyküsünü anlatır (sahne 54-55 kullanılmamıştır); (56-60) film bir kesmeyle öykü içindeki ikinci öyküye, yani büyücüyü geri çevirdiği için büyücünün ilencine uğrayan ve bedeninin en gizli yerlerinden köy halkının ocaklarına ateş vermeye zorlanan güzel genç kızın masalına geçer; (61-62) Encolpio, Ascilto ve bir kayıkçı Enotea'nın evine doğru yola çıkarlar; (63-64) Encolpio kara derili yaşlı bir kadının kendisine verdiği iksiri içerken, Ascilto dışarıda kayıkçıyla boğuşmaktadır; (güzel değil tam bir kocakarı olan) Enotea Encolpio'nun karşısına çıkar ve

ikisi sevişir; Encolpio buluşma evinden cinsel güçsüzlüğü iyileşmiş bir biçimde çıkar ama Ascilto'nun ölmüş olduğunu görür, arkadaşını gömer ve yas tutmaya başlar; (67) Encolpio, Eumolpo'nun gemisinin beklediği deniz kıyısına ulaşır ama Eumolpo dünyadaki mal varlığını, etini yemeyi kabul edenlere bağışlayıp ölmüştür; yaşlı adamlar bu iğrenç yemeği paylaşırken Encolpio kaptanın gemiye binme çağrısını kabul eder ve Eumolpo'nun etini yemek istemeyen genç gemicilerle birlikte, yeni kıyılara ve yeni serüvenlere doğru yola çıkar; Encolpio (arka sesle) onlarla gitmeye karar verdiğini söyleyip serüvenlerini anlatmaya başlarken, sözleri tıpkı Petronius'un eksik elyazmasında olduğu gibi, tümcenin ortasında kesiliverir; kamera uzaktaki ada çekimini keser ve bir dizi bölük pörçük duvar resmini göstermeye başlar; bu resimlerin hepsi filmdeki kahramanlarla öykülere değinmektedir ama anlatılanlarla hiçbir ilintisi yoktur.

6. BÖLÜM

FELLİNİ VE SİYASET

AMARCORD VE PROVA D'ORCHESTRA

Özellikle siyaset tutkusu açısından, Romalıdan çok tam bir Eskimo gibiyim...Siyasete ilgi duyan biri değilim, hiçbir zaman da olmadım. Siyasetle spor bana vız gelir yani ikisini de umursamam.[1]

Sanata yatkın birinin, kendiliğinden tutucu olduğuna ve çevresinde düzene gerek duyduğuna inanıyorum...Benim de düzene gereksinimim var çünkü sınırları aşan biriyim; ben bile kendimi öyle tanıyorum. Sınırları aşıp kuralları çiğnemeyi sürdürebilmem için, birçok yasakları, insanın önüne adım başında çıkan engelleri, ahlâk dersleri, törenleri olan, dağ yürüyüşüne çıkmış korolar gibi tek sıra ilerlenen kaskatı bir düzen gerek bana.[2]

İyi niyet ve içten duygulardan, insanın kendi ideallerine tutkuyla inanmasından, ortaya kusursuz bir siyaset ya da güçlü bir toplum hizmeti çıkar (bunlar sinemadan çok daha yararlı olabilir), ama mutlaka, kesinlikle iyi filmler çekmeleri de gerekmez. Ayrıca kötü bir siyasal filmden —salt yararsız ve amaçsız olduğu için— daha çirkin ve sıkıcı hiçbir şey yoktur.[3]

Benim en önemsediğim şey, insanların özgürlüğüdür yani bireyleri inandıkları ya da inandıklarını sandıkları, çevrelerini kuşatan, onları sınırlayan ve olduklarından daha sığ, küçük, hattâ daha kötü gösteren törel ve toplumsal gelenekler ağından kurtarmaktır.[4]

---

[1]Fellini, *Comments on Film,* sayfa 15.
[2]Agy., sayfa 179-80.
[3]Fellini, *Fellini on Fellini,* sayfa 151.
[4]Agy., sayfa 157-58.

FELLİNİ'NİN siyasal ya da toplumsal sorunlarla hiç ilgilenmediğini ve genellikle ideolojik görüşlerden yola çıkarak film çeken öbür İtalyan yönetmenlerinin tersine, Fellini sinemasının yalnızca yönetmenin ben merkezli özel düşlem dünyasını göstermeyi amaçladığını öne süren basmakalıp eleştiriler, ilk kez 1950'lerde *La strada* ve *Le notti di Cabiria*'ya ilişkin çekişmeli tartışmaların doruğa ulaştığı sıralarda ortaya atılan tepeden tırnağa yanlış yorumlardır. İtalyan sinemasını, sanatsal açıdan kesinlikle çoraklaştıracak toplumsal gerçekçiliğe yönlendirmeye kalkıştıkları sıralarda İtalya ve Fransa'daki solcu eleştirmenler, Fellini'nin ilk filmlerini, savaş öncesi İtalyan kültürünün en gerici yönlerini somutlaştıran tutucu yapıtlar olarak değerlendirip karalamaya çalışıyorlardı.[5] Bununla birlikte yıllar geçmiş ama Fellini'nin ilk filmleri eskimeden kalmış, yalnızca sanatsal başarılarına değil, toplumsal değerlerine de bakılarak övgü kazanmıştır. 1950'lerde solcuların ideolojik açıdan "doğru" bularak yere göğe koyamadıkları filmlerin çoğu artık bayatlamış görünüp pek az gösterilirken, *Lo sceicco bianco* ve *I vitelloni* gibi filmler, yalnızca eğlenceli sanat yapıtları olarak değil, aynı zamanda o dönemdeki İtalyan taşra yaşamının etkileyici betimlemesi olarak da hâlâ övgü toplamayı sürdürmektedir. Fellini'nin, solcu eleştirmenlerden en olumsuz tepkileri alan sonraki dönüşüm üçlemesindeki —*La strada* ve *Le notti di Cabiria* adlı— filmleri artık, savaş sonrası dönemin egemen düşünsel konularını işleyen, Avrupalı varoluşçuların hızla değişen değerler ve yıkıcı tutumbilimsel gelişim biçiminde

[5]Bu ilk saldırıların örnekleri, daha önce sözü edilen *La strada* ve *Le notti di Cabiria* adlı filmlere ilişkin çekişmeli tartışmaların yer aldığı, yay., Bondanella, *Federico Fellini: Essays in Criticism ve* Fellini "*La Strada:*" *Federico Fellini, Director* adlı kitaplarda bulunabilir; bu bakış açısının daha yeni bir örneğiyse, Fellini'ye "önemsizliğini" konu alarak dil uzatılan, Robert P. Kolker'in *The Altering Eye: Contemporary International Cinema* adlı yapıtında bulunmaktadır, (New York: Oxford University Press, 1983).

tanımladıkları bir toplumda görüldüğünü söyledikleri iletişim ve yabancılaşma sorunlarını irdeleyen en özgün sinema anlatıları arasında sayılmaktadır. *La dolce vita*'nın gösterime girişinin on üçüncü yıldönümü, İtalya'da çeşitli köşe yazıları ve söyleşilerle kutlanmıştı; söz konusu yazılar bu başyapıtı 1950'ler İtalya'sının uyuşuk taşra kültüründen doğan, kitle iletişim araçlarının bilincine varmış yepyeni bir toplumun duvar resmi olarak tanımlıyor, bu filmin görsel basın araçlarının sunduğu imgelerle yaratılan tüket-at kültürü egemenliğine ilişkin sorunları en az on yıl önce haber verdiğini söylüyor, söz konusu konunun Fellini'nin daha yakın tarihli, televizyonun gizli zararlarını da kapsayan film içinde film yapıtlarında genişletilerek sürdürüldüğünü belirtiyordu. Fellini'nin kadın imgelerinin, tuhaf yosmalara ve kameraya dillerini çıkartarak elde edilebilir olduklarını gösteren açık saçık kadınlara indirgendiği kaba saba yalınlaştırmalara karşın, Fellini *Giulietta degli spiriti*'deki acı tatlı evlilik çözümlemesiyle yalnızca İtalya'daki kadın hakları savunuculuğunu haber vermekle kalmamış aynı zamanda erkek cinselliğine odaklandığı öbür iki filminde (yani *Casanova* ve *La città delle donne*'de) erkeklerin kadınlara yakıştırdığı imgelere, yani kendisinin ve kendi kuşağının geleneksel erkek egemen İtalyan kültüründen miras aldığı yakıştırmalara ilişkin çarpıcı eleştirilerini de gözler önüne sermiştir. İdeolojik varsayımları çok daha belirgin olan yönetmen Lina Wermüller, Fellini'nin en büyük ilgi alanının kendi düşlem dünyasını göstermek olmasına karşın "Federico bize son yirmi yıllık tarihimizin en anlamlı izlerini ve duvar yazılarını vermiştir. Siyasetle hiç mi hiç uğraşmadığını, değişmeyen konularla ve ideolojik düzenlemelerle ilgilenmediğini belirtir oysa son çözümlemede, onun siyasete ve toplumbilime en fazla karışan yaratıcılarımızdan biri olduğuna inanıyorum," demiştir.[6]

[6]Faldini ve Fofi, *L'avventurosa storia del cinema italiano*... 1960-1969, sayfa 275'deki aktarma.

Dolayısıyla Fellini film çekmeye başladığından beri siyasal ve toplumsal sorunların çoğunu sinemasında göz ardı etmemesine karşın, bu tür konulara yaklaşımı ve bu tür sorunları işlerken kullandığı sinema üslubu, 1960'larla 1970'lerde İtalya'da yaygınlaşan sözde siyasal filmlerdekinden köklü bir biçimde farklılık gösteriyordu.[7] Bernardo Bertolucci, Marco Bellocchio, Pier Paolo Pasolini, Luchino Visconti, Liliana Cavani, Elio Petri, Francesco Rosi, Gillo Pontecorvo ve Taviani kardeşler gibi yönetmenlerin çektiği bu tür düzinelerce siyasal film, İtalyan siyasetine Marx'çı pencereden bakıyordu; söz konusu filmlerde, Marx'ın ve Freud'un toplumsal kuramlarının karışımı vardı ve işledikleri en gözde konu İtalyan faşistliğiydi. Bu tür filmlerin en iyileri, ideolojik mesajlarını gişede elde ettikleri ticari başarıyla kaynaştırmıştı; içerikleriyse çeşitli biçimlerdeki Marx'çı öğretilerin İtalyan aydınlarının düşüncelerine egemen olduğu İtalyan kültürünün bir dönemini yansıtıyordu.

İtalyan faşizmine ilişkin sayısız açıklama almış başını gidiyordu; bunların kimi bilimsel araştırmalara dayanıyor kimiyse yalnızca yandaşların ideolojik önyargılarını yansıtıyordu. Savaş öncesi dönemde Mussolini hâlâ iş başındayken ortaya çıkan bu kuramların en yaygın olanları "ahlâk bunalımı," "biçim kazanamamış yığınların zorla tarihe girişi" kavramlarını, bu akımın ruhsal sakatlıklardan doğduğu düşüncesini ya da faşistliği, anamalcıların sınıf savaşımını bastırmak için kullandığı bir araç olarak tanımlayan Stalincilerin aşıladığı öğretiyi öne sürüyordu.[8] İtalyan

[7]İtalya'da "siyasal" film çözümlemesi için bak., *Italian Cinema From Neorealism to the Present* adlı kitabım; ya da John Michalczyk'in *The Italian Political Filmmakers* adlı yapıtı (Rutherford, N. J.: Fairleigh Dickinson University Press, 1986).

[8]İkinci Dünya Savaşı öncesindeki ve sonrasındaki İtalyan faşistliğine ilişkin çeşitli tarihsel açıklamalar için bak., A. J. Gregor, *Interpretations of Fascism* (Morristown, N.J.: General Learning Press, 1974) or Renzo de Felice, *Interpretations of Fascism* (Cambridge: Harvard University Press, 1977).

sinemasında yer alan faşistlik yorumları, Faşist yönetimin çöküşünden önce geliştirilen kuramları izlemeye yatkındı, dolayısıyla savaş sonrası dönemin önemli bilgilerinin çoğu, basılan ve yayılan geniş arşiv araştırmalarına dayanıyordu. Bu tür sinema değerlendirmeleri genellikle ruhçözümsel ve Marx'çı kuramların bileşimini izler. Tutumbilimsel ve siyasal açıklama olarak Marx'çı düşünce, Faşistlik akımını tarımsal ya da endüstriyel anamalcılığın emekçi sınıfını bastırmak için kullandığı bir araç gibi gösterir. Toplumsal ruhbilim düzlemindeyse, Freudçu ya da yeni Freudçu kuramlar Faşist bireyi, yapısı açısından genellikle cinsel olan, çocukluk ya da ergenlik döneminden kalma yıkıcı etkilerin ürünü olarak açıklar.

Fellini'nin yapıtları izleyicilere, İtalyan toplumunun önemli imgelerini, kırk yılı aşkın bir süre boyunca yönetmenin ilgi alanına giren kendi sanatsal meraklarını göstererek verir ama *Amarcord* ve *Prova d'orchestra,* siyasal konulara *yoğunlaşması* açısından eşsiz yapıtlardır. *Amarcord*'da (yani Fellini'nin ticari açıdan büyük başarı kazanan ve kendisine düzinelerce ödülün yanı sıra En İyi Yabancı Film Oscar'ını getiren yapıtında) Fellini, kendi taşralı kökenine özlem dolu bir bakış atmış ve bunu İtalyan faşistliğinin kökeninden aldığı acımasız kesitle birleştirmiştir; bazı eleştirmenler başlangıçta bu filmi, *I vitelloni*'deki taşra ortamının acı-tatlı bir anlatımla yeniden yaratılması olarak değerlendirmiştir. Mussolini'nin egemen olduğu 1930'lardaki taşra yaşamının resmi olan Fellini'nin *Amarcord*'u, *yirmi yıllık dönemde* (ventennio) çekilen öbür İtalyan filmlerinin çoğundan ayrılır çünkü burada İtalya'nın Faşist geçmişi, siyaset konulu İtalyan filmlerinde çok sevilen ve "siyasal açıdan doğru sayılan" Marx'çı ya da ruhçözümsel düşünceler prizmasından geçirilerek anlatılmamıştır. Bir başka deyişle Fellini, Bertolucci'nin *Novecento*'sundaki Attila (Donald Sutherland) gibi kara gömlekli, postallı, kana susamış Faşistleri ya da gene Bertolucci'nin *Il conformista*'sındaki Marcello gibi geçmişte yaşadığı sarsıntılı cinselliğin bedelini ödemek ve

yaşıtlarının onayını kazanmak için korkakça adam öldüren uyumcuları göstererek izleyicilere Faşist geçmişlerini yok sayma fırsatı yaratmamıştır. Fellini, bu tür bireylerin işlediği iğrenç suçlar hastalıklı kişilikleriyle açıklanarak örtbas edilirse, o zaman bu faşistlik imgelerinin kaçınılmaz sonucunun, bu tür filmleri izleyenlerde rahatlatıcı ve kıvanç verici duygular uyandırması olacağına inanır. "Normal" insanlar bu tür sapkın nitelikleri paylaşmadıklarını düşündükleri için, Faşist geçmişlerinin kendilerini kirletmediğini sanırlar:

> Faşistlik bugün çekilen siyasal içerikli filmlerin çoğunda olduğu gibi, (nasıl açıklayayım?) yargılayıcı bakış açısından görülemez. Yani dışarıdan bakılamaz. Yansız yargılar, arınık tanılar, eksiksiz ve kesin formüller (en azından bir parçası olduğum kuşak açısından) bana hep biraz insanlık dışı gibi gelmiştir. *Amarcord*'daki taşra bölgesi, hepimizin, her şeyden önce yönetmenin, kafalarımızı karıştıran bir bilisizlikle tanınıverdiğimiz bir yerdir. Büyük bir bilisizlik ve büyük bir kafa karışıklığı. Faşistliğin toplumsal ve tutumbilimsel nedenlerini küçümsemek istediğim yok. Ben yalnızca bir faşist olmanın yarattığı ruhsal ve coşkusal davranış biçiminin günümüzün en ilginç şeyi olduğunu söylemek istiyorum. Söz konusu davranış biçimi nedir? Bu ergenlik döneminde insanın uğradığı bir tür tıkanma, yani engellenmiş gelişmedir... Biz İtalyanların ergenlikle faşistliği henüz aşmamış olduğunu söylemek istemiyorum. Bu aşırıya kaçan ve haksız bir söz olur. Kuşkusuz her şey o günlerdekinden çok farklı, bu çok açık...Ama gene de İtalya kafa yapısı açısından hâlâ aynı. Bir başka deyişle, faşistlikle ergenlik, yaşamlarımızdaki sürekli tarihsel dönemlerden biri olmayı bir ölçüde sürdürecekmiş gibi geliyor bana: bireysel yaşamlarımızdaki ergenlik ve ulusal yaşamımızdaki faşistlik dönemleri. Yani, sonsuza kadar çocuk kalma, sorumluluğu başkalarına bırakma, sizi gözetip kollayan birileri (kimi zaman anne, kimi zaman baba, sonra belediye başkanı, derken Il Duce, bazen Meryem Ana, bazen Piskopos, kısacası başka insanlar) olduğu düşüncesinin yarattığı rahatlama duygusu vardır: bu arada bir de yalnızca saçma sapan düşler — Amerikan sinemasının düşlerini ya da Doğunun kadınlarla ilgili düşlerini üretmenize yarayan, zamanı boşa harcatan sınırlı

özgürlüğünüz vardır; sonuç olarak, şu eski, korkunç, gündemden düşmüş söylenceler bugün bile bana ortalama bir İtalyan'ın en önemli koşullanmasını biçimlendiriyormuş gibi geliyor.[9]

İtalyan halk kültürünün son derece kavrayışlı bir yorumcusu olan Fellini her zaman, Faşist dönemde yaşayan ortalama bir İtalyan'ın siyasal görüşlerle pek az ilintisi olduğuna ve Mussolini'nin yönetimi yabancı savaşlarla yerle bir edilmeden önce halk tarafından desteklendiği yılların, ülkedeki cinsel sapmalarla ya da uyguladığı yönetim biçimini anamalcıların, emekçi sınıfları bastırmak için kullandığı bir araç olarak tanımlayan komplo teorileriyle örtbas edilemeyeceğine inanan bir yönetmen olmuştur. Faşist yönetimin İtalya'ya yirmi yılı aşkın bir süre boyunca egemen oluşunun nedeni kesinlikle İtalyan zayıflığı modelidir: yani sonsuza kadar süren ergenlik dönemidir.

Amarcord'un —yalnızca yaşı ve uyruğu yüzünden Faşist döneme özel bir ilgi duyan İtalyan izleyicilerde değil— tüm dünya izleyicileri üzerinde bıraktığı eşsiz coşkusal etki, Fellini'nin İtalyan tarihinde yer alan utanç verici bir bölümü salt kınamakla yetinen "siyasal" bir film çekmeyi kabul etmeyişinden kaynaklanmaktadır. Fellini'nin de yukarıda belirttiği gibi, İtalya'nın geçmişini göstermek üzere çizdiği resmin içinde kendisini de görüp tanır. Ayrıca *Amarcord* Fellini'nin en katışıksız özyaşamöyküsü olarak da görülebilir, çünkü filmdeki belli başlı kahramanlar, Fellini'nin Rimini'deki çocukluğundan kalma kişilerdir; Fellini bu kişileri,

[9]Fellini, "*Amarcord*: The Fascism Within Us — An Interview with Valerio Riva," *Federico Fellini: Essays in Criticism*, yay., Bondanella, sayfa 20-21'de. Fellini ve faşistliğe ilişkin öbür incelemeler için bak., Lester J. Keyser, "Three Faces of Evil: Fascism in Recent Movies," *Journal of Popular Film* 4, sayı 1 (1975): 21-31; Peter F. Parshall, "Fellini's Thematic Structuring: Patterns of Fascism in *Amarcord*," *Film Criticism* 7, sayı 2 (1983): 19-30; Renzo Renzi, *Il fascismo involontario e altri scritti* (Bologna: Cappelli, 1975), sayfa 131-81.

birkaç kez yayımlanan ve İngilizceye bile çevrilen "La mia Rimini" adlı yazısında ele alıp irdelemiştir.[10] Yöresel havanın sahiciliği, Fellini'nin yaşadığı bölgedeki yerel ağızla şiirler yazan, ayrıca Fellini'nin yanı sıra Antonioni, Rosi ve Taviani kardeşler için önemli senaryolarıyla tanınan ozan Tonino Guerra'nın da katkısıyla arttırılmıştır.[11]

Fellini'nin *Amarcord*'u, İtalyan sinemasındaki alışılagelmiş faşistlik betimlemesinden ayrılır çünkü Fellini'nin anıları ve *Amarcord*, yönetmenin düş gücüyle yarattığı bu Rimini'de yaşayan kişileri "iyi" kahramanlar (yani Faşistlik karşıtları) ve "kötü" hainler (yani Faşistler) olarak ayırmaktan kaçınır. Tersine kasabalılar, ustalıklı bir biçimde çizilerek ataları Fellini'nin eski yapıtlarında yer alan gülünç kişiler olarak karikatürleştirilmiştir. Aslında bu kişilerin bazıları ilk kez *I clowns*'da ve *Roma*'da yani Fellini'nin taşra kökenlerine yönelik bölümlerde boy göstermişlerdir. Fellini'nin Faşistleri tekinsiz, sapkın bireyler değil, tersine zavallı palyaçolar, yani bireylerin içindeki ket vurulmuş gelişmenin belirimidir ve bunu tüm kasabalılar paylaşmaktadır. Film öyküsünün büyük bir bölümü o dönemin örneksel ailelerinden birine odaklanmıştır; bu birçok açıdan hoş olan ama önemli kusurları ve zayıflıkları da bulunan bir ailedir. Baba Aurelio (Armando Brancia)

---

[10]Yazının İtalyancası şu kaynaklardan elde edilebilir: Fellini, *La mia Rimini*; Federico Fellini, *Il film "Amarcord" di Federico Fellini*, yay., Gianfranco Angelucci ve Liliana Betti (Bologna: Cappelli, 1974), sayfa 49-86 (burada "Il mio paese" adıyla yayımlanmıştır; Fellini *Fare un film*, sayfa 3-40. "My Home Town" adlı İngilizce baskısı Fellini, *Fellini on Fellini*, sayfa 1-40'da yer almaktadır. Yazının bu çeşitli baskıları arasında ufak tefek farklılıklar bulunmaktadır. Kahramanların dayandırıldığı *Amarcord*'daki bazı kişilerin tepkileri için bak., Dario Zanelli, "I riminesi di fronte ad *Amarcord*," Nel mondo di Federico, sayfa 71-77.

[11]Senaryo yazarı olarak Guerra'yı ele alan incelemeler için bak., Questerbert, *Les Scénaristes italiens*, sayfa 183-99; Rebecca West "Tonino Guerra and the Space of the Scriptwriter," *Annali d'italianistica* 6 (1988): 162-78.

emekçi sınıfından yetişmiş görece başarılı bir yapı ustasıdır ve ne zaman ortaya siyasal bir çalkantı çıksa yerel Faşistler hemen onun kargaşacı kökenlerini anımsar. Görece incelikli bir adam olan baba, gene de kapıldığı akıldışı amansız öfke nöbetlerini çocuklarına özellikle de Titta'ya (Bruno Zanin) yöneltebilir; filmin büyük bir bölümünde de bu delikanlının uğradığı talihsizlikler anlatılır. Aurelio'nun eşi, çilekeş İtalyan analarının ilkörneği Miranda cezalandırılması gerektiğinde bile oğlu Titta'yı savunur ve erkek kardeşi Lallo'yu (Nandino Orfei) ya da "Il Pataca'yı" şımartır; bu Lallo'ya aylak arkadaşlarının sevecenlikle taktığı addır.[12] Ekmek parası kazanmaya hiç niyeti yokmuş gibi görünen Lallo ablasının ailesiyle birlikte yaşamaktadır; Lallo, Fellini'nin *I vitelloni*'de üne kavuşturduğu özgün aylak delikanlılardan biri olarak düşünülebilir. Miranda da Aurelio'yla girdiği bitmez tükenmez tartışmalar sırasında çılgınca öfke nöbetlerine kapılabilmektedir. Titta'nın, aileyle birlikte yaşayan büyükbabası (Peppino Ianigo), kafası hâlâ cinsel düşlemlerle dolu olan yaşlı ve sevimli bir adamdır. Aurelio'nun kardeşi Teo Amca (Ciccio Ingrassia) akıl hastanesine kapatılmıştır; önemli bir sahnede tüm aile onu görmeye gider.

Amarcord'da kasaba halkını gösteren gülünç betimlemeler, Fellini'nin karikatürler ve güldürü öyküleriyle dolu geçmişine çok şey borçludur. Bu insanların tuhaf ve alışılmadık kişilik özellikleri, Fellini'nin bize ustaca gösterdiği bir iki istemsiz kıpırtıyla, daha perdede belirdikleri anda saptanmış olur. Fellini'nin tüm kasaba halkını kabataslak göstermesindeki amaç, burada yaşayanların

[12]Lallo'nun takma adı "Il Pataca," Fellini'nin yaşadığı yörede, sokak ağzında kadınların cinsel örgeni karşılığında kullanılan, "kutuş" olarak çevrilebilecek bir sözcüktür. Filmde, alışılmış seslenme sözcüğü olarak kullanılan bu terim Venedik ağzındaki mona'yla ("kutuş") ve Floransa ağzındaki *bischero*'yla ("kamış") aynı işlevi görür; İtalyanların sokak ağzında kullandığı ve cinsel anlamlar taşıyan bu iki sözcük aynı zamanda yakın arkadaşlar arasında sevecenlikle dile getirilen seslenme biçimleridir.

ergenlik dönemini sonsuza kadar atlatamadığını vurgulamak olduğu için, kişilerin çoğu Titta'nın okulundan alınmıştır. Papanın, kralın ve Mussolini'nin sınıf duvarında asılı duran resimleri okulun amacının, Fellini'nin de Faşist döneme özgü olduğuna inandığı, bilisizlikle kafa karışıklığını sürdürmek olduğunu apaçık gösterir. Okulda neredeyse, dişe dokunur hiçbir şey öğretilmemektedir. Titta'nın sınıf arkadaşları, bütün toplumlarda ve tarihsel dönemlerde bulunabilecek türden ders kaynatan basmakalıp öğrenci karikatürleri olarak hemen göze çarpar: bunların arasında, kemerli burnu adıyla vurgulanan Naso (Alvaro Vitali); sınıfın şişman çocuğu Il Ciccio (Fernando de Felice); Ciccio'nun gösterdiği ilgiye bütünüyle kayıtsız kalan yöre güzeli Aldina (Donatella Gambini); biraz kadınsı davranışlara sahip talihsiz delikanlı Candela'ya (Francesco Vona) yapılacak eşek şakalarını düzenleyen Gigliozzi (Bruno Lenzi); Yunanca sözcükleri heceleyemeyen afacan oğlan Ovo (Bruno Scagnetti) vardır.

Bununla birlikte öğrenciler, öğretmenleriyle kıyaslandığında son derece olağan görünürler. Okul yöneticisi Zeus (Franco Magno) *Roma*'daki buyurgan tutumunu sürdürür. Güzel sanatlar öğretmeni (Fides Stagni) Giotto'nun bulduğu resimdeki derinlik konulu anlamsız dersi sırasında kahvaltı eder. Matematik öğretmeni (Dina Adorni) sınıfına temel cebir bilgilerini öğretmeye çalışırken, öğrencilerin aklından geçen tek şey onun koskoca memeleri ve yüzündeki yabanıllıktır. İtalyanca öğretmeni (Mario Silvestri), öğrencilerinde savaş ruhu uyandırmaya çalışarak Vittorio Alfrieri'nin yurtseverlik şiirlerini tekdüze bir sesle okuyup herkesin canını sıkar. Felsefe öğretmeni (Mauro Misul) dikkati dağınık sınıfına Giovanni Gentile'nin Faşistlik felsefesine ilişkin çılgınlığa varan gülünç bir söylev çeker. Papaz yardımcısı ve din dersi öğretmeni Don Balosa (Gianfilippo Carcano) gözlük camlarını silerek Kutsal Üçlemeyi üstünkörü bir biçimde açıklarken, öğrencilerin yarısı parmak uçlarına basarak sınıftan sıvışıverir.

Daha sonra Titta'yla arkadaşları günah çıkartırlarken, papaz en çok çocukların kendilerini okşayıp okşamadığı konusuyla ilgilenir ve böyle yaparlarsa bütün ermişlerin ağlayacağını söyleyerek onları uyarır.

Bütün köy halkının delice sevdalandığı güzel Gradisca da (Magali Noël), sevişmeye doymayan Volpina (Josiane Tanzilli) ve etli butlu tütüncü (Maria Antonella Beluzzi) gibi eril arzu karikatürlerine katılır. Öbür kişilerin arasında yörenin soylusu, hafif kaçık Kont di Lovignano (Antoniono Faà Bruno); Fellini'nin *I vitelloni*'de de kullandığı köyün delisi Giudzio (Aristide Caporale); bize Rimini'deki Grand Otel'e gelen Arap şeyhinin haremindeki cinsel serüvenlere ilişkin uzun masallar anlatan Biscein (Gennaro Ombra) adlı sokak satıcısı da sayılabilir. Sevimli ama bir o kadar da gösterişçi ve bilgiç avukat (Luigi Rossi) sık sık öyküyü keser ve Guidzio'yla Biscein gibi bize kasaba tarihinin çeşitli ayrıntılarını anlatır. Sonuncu ama aynı ölçüde önemli bir başka konu da Fellini'nin bize gösterdiği siyasal yetkeyi temsil eden kişilerdir: bunların arasında yörenin Faşist başpapazı (Ferruccio Brembilla); oyunculara özgü el kol devinimlerinde bulunan konuk *federale* (Antonio Spaccatini) vardır; söz konusu devinimler, yıllarca Faşist partinin başında bulunmuş olan Achille Starace'nin geliştirdiği kamuoyu biçimlendirmesi örnek alınarak yaratılmıştır. Bu inanılmaz ölçüde gülünç topluluğa, kör akordeoncuyu, geceleri kasaba sokaklarında ve yakındaki rıhtımda motosikletiyle dolaşıp duran kimliği belirsiz adamı, dış görünüşünün benzerliği yüzünden Amerikan film yıldızı "Ronald Coleman" adı verilen Cinema Fulgor'un sahibini de (Mario Liberati) ekleyebiliriz.

Kasaba halkını oluşturan bu kadar çok kişiyi karikatürleştirmek için Fellini'nin harcadığı emek göz önüne alınırsa, o zaman *Amarcord*'dan bir "koro" filmi olarak söz etmek yerinde olur, çünkü öykünün büyük bir bölümü, bu koskoca gülünç kişiler topluluğunun, kasaba yaşamında herkesin birbiriyle etkileşim

içinde olduğu anlarda gözler önüne serilmesiyle sürdürülür. Bu topluluğun vurgulanması, filmin ilk en önemli sahnesiyle yani kışın sona erip baharın başladığı St. Joseph Günündeki (19 Mart) kutlamalarla ve *fogarazza* denilen şenlik ateşinde cadı kuklasının yakılmasıyla başlar. Yukarıda sayılan kahramanların neredeyse hepsi bu kutlama sırasında ortaya çıkar ve filmin koroyu andıran yapısı öbür önemli sahnelerde özellikle de Roma'nın geleneksel kuruluş yıldönümü olan ve Mussolini yönetimi tarafından bayram olarak kutlanan 21 Nisanda Faşist kolluk gücü örgütünün gelişine ayrılan bölümde sürer gider; bir başka sahnedeyse tüm kasaba halkının, Rex adlı koskoca okyanus gemisini şöyle bir görebilmek için denize açıldığı görülür; söz konusu gemi Mussolini'nin öbür ülkelere özellikle de potansiyel propaganda gücüne sahip bu tür teknolojik ilerlemelerin yer aldığı her alanda meydan okuma tasarılarını somutlaştırmaktadır. Son olarak da Gradisca'yla carabiniere'in düğününde neredeyse tüm kasaba halkı bir araya gelir. Bu dört ana sahneye ek olarak, *Amarcord*'da Faşist halk kültürünün yıkıcı söylencelerinin, taşra yaşamının bütün katmanlarına nasıl sindiğini vurgulayan çeşitli bölümler de bulunmaktadır: bunların arasında Fellini'nin devlet okullarındaki yanlış öğretimi ve kilisenin günah çıkartmalar sırasında yanlış dindarlık yönlendirmelerini anlattığı ayrıntılı öyküler; büyük bir kasabanın küçük evrenini simgeleyen bir dönemde kalabalık, sıradan bir İtalyan ailesinin sofrasında geçen atışmalar; herkesin geçit törenindeymiş gibi çalım satarak bir aşağı bir yukarı dolaşıp durduğu, birbirine baktığı kasaba alanındaki gezintiler vardır. Kolluk gücü örgütünün gelişini irdelerken Fellini'nin de belirttiği gibi — öne sürdüğü savlar *Amarcord*'daki bütün olaylara uysa da "bu tür bir çevrede yaşayan herkes bireysel nitelikler değil, yalnızca hastalıklı davranışlar geliştirir."[13] Birey olarak tek tek ele alındığında bu gülünç kişiler yalnızca.

[13]Fellini, "*Amarcord:* The Fascism Within Us," sayfa 21.

taşkınlık hastalığına yakalanmış ve zararsız tikler edinmiş gibi görünürler: ama gene de buna benzer bir olay bu kişilerin toplanıvermesine yeter ve taşkınlıkları, zararsız olduğu apaçık görünen ayrıksılıklarından bütünüyle farklı bir anlama bürünüverir. 21 Nisan toplantısı, tıpkı *Rex*'in geçişi, başlangıçtaki büyük şenlik ateşinin yakılışı ve bütün öbürleri gibi, toplu budalalık fırsatlarıdır. Toplaşıvermenin sözde nedeni her zaman bir dengeleme süreci olmuştur. İnsanlar yalnızca budalalık etmek için bir araya gelirler. Tek başlarınayken, şaşkınlığa düşer, yalnızlığa kapılır ya da Doğuya özgü gülünç düşlere dalarlar; bu düşlerin Fred Astaire'lisini görürler, bolluk içinde yüzme masallarını ya da Amerikalılar gibi caka sattıklarını kurarlar. Onları bir arada tutan şey işte bu törendir. Bu kişiler sahici bireysel sorumluluk duygusu taşımadığı ya da yalnızca ufacık düşler kurabildiği için, hiçbirisi kendisinde törene katılmayıp evde kalacak gücü bulamaz. [14]

Kolluk güçleri örgütünün kasabaya gelişini ve Rex'in geçişini anlatırken Fellini, siyasal bir akım olarak faşistliği gülünçleştirmek amacıyla tüm kasaba halkının törensel davranışlarını kullanmıştır. Starace'nin (akım tarafından idealleştirilen, capcanlı, enerji dolu, gençliğe yönelik imgeyi vurgulamak için yönetimin kullandığı) sporcu, coşkun üslubuna öykünen kasabalıların hepsi *federale*'yi karşılamak üzere tren istasyonuna akın eder: kollukçu büyük bir duman bulutu içinde gelir: bu, dönemin belirsizliğini yansıtmak için sisle birlikte sürekli yinelenen bir eğretilemedir. Hepsi Cinecittà'nın çekim alanında kurulmuş olan öbür yapıların çoğunun tersine, kollukçu sahnesinin çekiminde Fellini Cinecittà'nın girişini kullanır; burası Mussolini tarafından Faşist ve çağdaş mimarlık üslubu kullanılarak kurulmuştur. Bununla birlikte Fellini bu stüdyo yapılarını kollukçunun gelişinde arka ortam olarak kullanırken aynı zamanda *Amarcord*'un en önemli konusunu da ustaca gözler önüne serer; bir zamanlar faşizmi yaratan ama bunu hâlâ yaşatan İtalya'daki ruhsal durumun sürüp gittiğini söyler ve "hepimizin budala, düzeysiz, zayıf istençli yanı olarak bu anlayış varlığını korumak-

[14] Agy., sayfa 22.

tadır: bu yanımızın partiyle, utanç duymamızı gerektiren hiçbir bağlantısı yoktur ve iğrendiğimizi göstermek için 'faşistlik karşıtı bir partide çalıştım' demek yeterli değildir çünkü bu bakış açısı hepimizin içindedir ve bir zamanlar geçmişte faşistlik buna dışavurum, yetke ve geçerlilik kazandırmıştır," der.[15] Matematik öğretmeni gibi biri sınıfında yalnızca gülünç denecek ölçüde tuhaf görünür. Bununla birlikte kollukçu gibi yönetim erkinin simgesi önünde dururken, gülünç tuhaflığı, sabuklamanın eşiğinde kaygı verici bir havaya bürünür ve faşist üniforması kişiliğini sihirli değnek değmişçesine değiştiriverir. Bu tür bir sahnenin geliştiriminde yönetmenin amaçladığı o gizli alay olmasa, o zaman öğretmen şu sözleri buyurgan bir biçimde dile getirirdi: "Olağanüstü...bu coşku bizi aynı anda hem gençleştiriyor hem yaşlandırıyor...Genciz... çünkü faşistlik aydınlık ideallerle kanımızı kaynatıyor...ama yaşlıyız da çünkü Roma'nın çocukları olduğumuzu daha önce hiç bu denli duyumsamamıştık!"[16] İtalya'yı hem eski Roma uygarlığının kalıtçısı hem de yeni bir gençlik tapıncının öncüsü sayan yönetim propagandasının yansıtıldığı bu sözlerin hemen ardından, üniformalara bürünmüş aylak Lallo, kaba saba el kol devinimleriyle dosdoğru kameraya bakar ve bize Mussolini'nin önemine ilişkin kendi yorumunu dile getirir: "Ah, söyleyebileceğim tek şey... Mussolini'nin taşakları nah bu büyüklükte!"[17]

---

[15] Agy., sayfa 22-23.

[16] Fellini, *Il film "Amarcord" di Federico Fellini*, sayfa 199'daki aktarma. Yayımlanmış bu senaryo moviola gösterim aygıtındaki çözümlemeden oluşturulmuştur ama filmin son kopyasında önemli değişiklikler vardır; bu da uzmanları, senaryoları kullanırken Fellini'nin bütün İtalyanca senaryolarında yapılması gerektiği gibi sakınımlı davranmaya zorlar. *Federcord: disegni per "Amarcord" di Federico Fellini* adlı yapıtta (Milano: Libri Edizioni, 1974) Liliana Betti ve Oreste del Buono filmimin çekimini ele almış ve yapım sırasında Fellini'nin kullandığı taslaklarla çizimlerin çoğunu yeniden basmıştır.

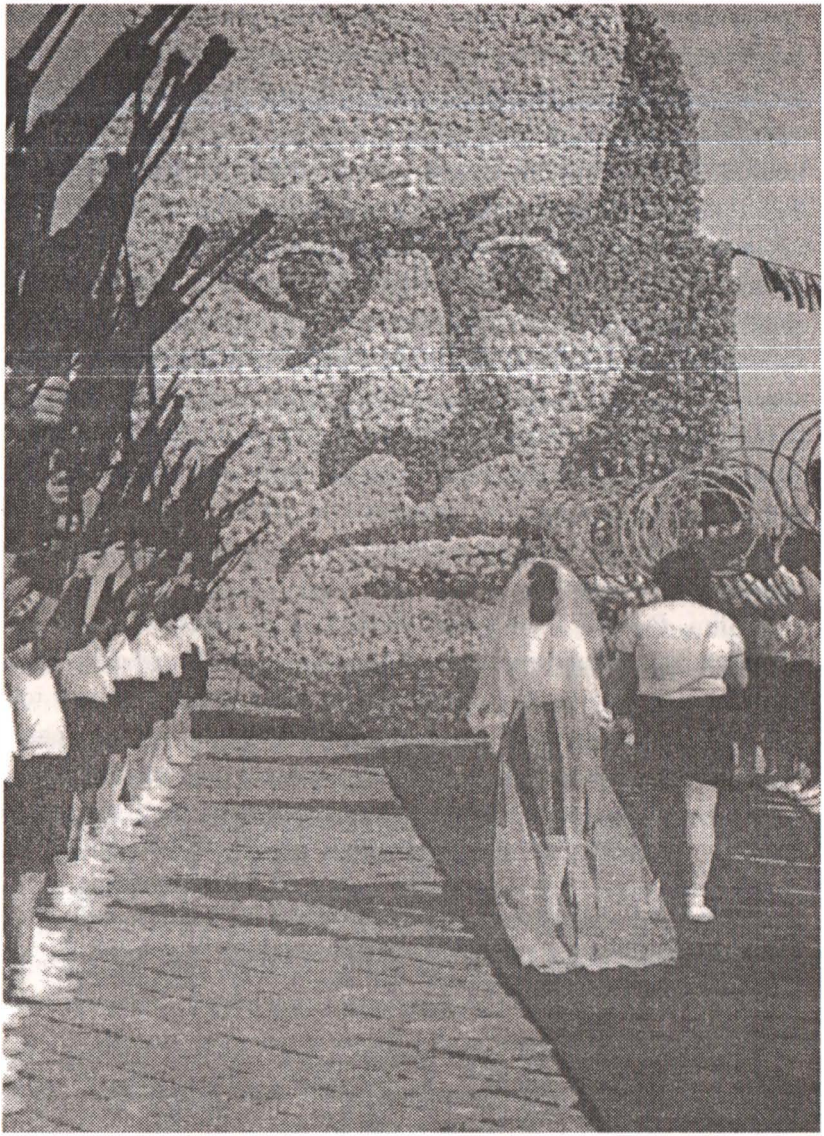
[17] Fellini, *Il film "Amarcord" di Federico Fellini*, sayfa 199.

Fellini'nin bu tür film içinde film düzenlemesine her başvuruşunda, neredeyse her zaman önemli şeyler söylenir. Burada da, ket vurulmuş ruhsal gelişime dayandırılan yanlış yönlendirilmiş cinsellikle, *Amarcord*'un geçtiği kasabanın her yanına sinen ve Lallo'nun haykırışında ortaya çıkan faşistlik arasındaki ilinti, Fellini'nin filmindeki en önemli konulardan birini oluşturur. Tüm kasabanın arzu nesnesi olan Gradisca, geçip giden kollukçuya dokunmaya çalışırken, cinsel coşkuyla neredeyse bayılacak gibi olur.[18] Daha sonra yani kasabalılar *Rex*'i görmek için denize açıldıkları zaman, Gradisca gene buna benzer gülünç bir tensel uyarılma anı yaşar. Kollukçunun gelişinin yarattığı coşku sırasında, Ciccio Aldina'ya duyduğu ilginin başarıyla sonuçlanmasına ilişkin düşlemler kurar. "Faşist gelin" olarak aldığı Aldina'yla birlikte, pembe beyaz çiçeklerden oluşturulmuş koskoca bir Mussolini yüzünün önünde durduklarını kurduğu gündüz düşünde istediği şey sonunda gerçekleşmiştir.

Fellini, faşistliğin İtalyan kültürüne özgü uzun ömürlü cinsel olgunluk yoksunluğunu sömürdüğüne ama *Amarcord*'daki kasabalıların canını yakan bu tür cinsel bastırmalarla ket vurmalar için asıl suçlanması gereken yerin Katolik kilisesi olduğuna inanır. Fellini'nin görüşü uyarınca Latinlere ve erkek egemen kültürlere özgü cinsel sergileme merakı kendini faşistliğin belirliminde de gösterir: "(cinselliğin) bir coşku olması gerekir, oysa yalnızca bir gösteri, yararsız ve soytarılık gibi, kadınların edilgen ve şaşkınlıktan dili tutulmuş bir biçimde katlanması gereken çirkin bir şey olup kalma tehlikesiyle yüz yüze."[19] Fellini'nin, kollukçunun gelişini ve toplu taşkınlığı yönetimin simgeleriyle, Titta'yla sınıf

[18]Bu sahne senaryoda şöyle betimlenmiştir: "kadınsı bir ölçüsüzlük nöbetine yakalanan Gradisca, kalabalığı yarar, öpücükler yollar ve olanca taşkınlığıyla bağırır: 'Bırakın ona dokunayım... ona dokunmak istiyorum...Yaşasın il Duce! Duce çok yakışıklı! Yaşasın!' " (agy., sayfa 198).

[19]Fellini, "*Amarcord*: The Fascism Within Us," sayfa 22.



34: *Amarcord*: bu düşlem ayrımında, ideal Faşist çift koskoca bir Mussolini imgesi öntünde evleniyor.

arkadaşlarının kilisedeki bireysel günah çıkartmalarıyla bağlayarak sunmasının nedeni işte budur. Gradisca Faşist yetkiliye "dokunmaya" çalışırken, papaz yardımcısının tek kaygısı yalnızca oğlanların kendilerine dokunmalarını engellemekmiş gibi görünmektedir! Bununla birlikte günah çıkartırken Titta ona insanın çevresi, arzulu sesiyle tombul tütüncü kadın, birçok şeye doğuştan sahip matematik öğretmeni, bisikletlerine oturan koca kalçalı köylü kadınlar, kendine bir av bulmak için kasabayı kolaçan eden, sevişmeye doymak bilmez Volpina ve hepsinden öte tüm kasaba erkeklerinin ket vurulmuş arzu nesnesi olan Gradisca gibi cinsellik saçan imgelerle doluyken nasıl olur da kendini okşamazsın diye sorar. Titta bütün bu baştan çıkarıcı dişilerden söz ederken, filmde ansızın hızlı kesmelerle bu kadınları art arda gördüğümüz kısacık sahneler yer alır.

Gradisca'ya yönelik sahne son derece ilginçtir çünkü bu bölüm Cinema Fulgor'un içinde geçer ve Fellini filmlerinde, sinemada yaşanan bütün bu tür yasak ilişkilerin ilk örneğidir. Titta kurduğu düşte, Gradisca'yı bomboş bir sinemada izlemektedir. Titta'nın, filmde ardışık kesmelerle verilen bir koltuktan öbürüne geçip Gradisca'ya yaklaştıkça yaklaştığını gördüğümüz sahnede Gradisca kendinden geçmişçesine beyaz perdeye bakmaktadır; perdede 1939'da çekilen ama İtalya'da ancak savaştan sonra gösterime giren Beau Geste adlı filmde Gary Cooper'ın yakın çekimden göründüğü sahne yer almaktadır.[20] Bütün bölümün film içinde film amacı taşıdığını işte bu bilinçli zaman kaydırması vurgular. Titta'yla köyün geri kalanı Gradisca'yı dolaylı arzu nesnesine dönüştürmüştür çünkü ona duydukları tutkunun kaynağında bir Hollywood film yıldızı bulunmaktadır..Kendi yaşamında bir film yıldızına denk düşecek birini arayıp duran Gradisca da cinsel düşlemlerini gene aynı biçimde Gary Cooper'la ilişkilendirir.

[20]Kezich, *Fellini,* sayfa 428-29.

Sonundaysa tıpkı delikanlıların ileride salt filmlerde gördükleri fantazilere karşılık veremeyecek kadınlarla evlenmek zorunda kalacağı gibi Gradisca da bir polis memuruyla yetinmek zorunda kalacaktır. Son derece dikkatli bir eleştirmenin belirttiği gibi, Titta Gradisca'ya, kadını sarıp sarmalayan yoğun sigara dumanı arasından bakarken, (kasabadaki birçok kültürel gizemlerden birini simgeleyen) bu duman, sisli görüntü veren mercekle çekilmiş gibi, kadına büsbütün büyüleyici bir hava verir.[21] Biz Titta'ya bakarken, o da Gary Cooper'a bakan Gradisca'ya bakmaktadır; bu biçimde verilen çift görüntü Titta'nın "gençlik deneyimsizliğinin sonucu olarak yargıladığımız gizemli düş dünyasına" girmemizi sağlar.[22] Titta'yla Gradisca'yı karşı cinslerle ilişkiyi yalnızca sinemadan kaynaklanan dolaylı cinsellik biçimi aracılığıyla kurabilen kişiler olarak değerlendirmeye başlarız. Bu kısa ama göz alıcı ayrım bastırılmış cinsellikle kasaba kültüründeki yaygın halk davranışı arasında yer alan gizli bağlantıyı yakalar ama aynı zamanda filmlerden alınmış dış örnekler yardımıyla tutkuyu yönlendiren yansılamaya dayalı arzunun karmaşık kültürel işleyişinin gizemini de yok eder.

Fellini, *Rex*'in geçişini gösterdiği bölümde de aynı film içinde film konusunu gözler önüne serer; niyetiyse gene gizemi ortadan kaldırmaktır. Sahiden var olan ve o dönemde İtalya'yla New York arasındaki okyanus aşırı yolculuklarda hız rekorları kıran bu koskoca okyanus gemisi, yönetimin en çok övündüğü başarılarından biriydi. Bu geminin geçişi tüm kasaba halkının toplanması için bir başka neden olup çıkar. Kıyısına akın eden ve *Rex*'i karşılamak üzere sandallara binerek denize açılan kasaba halkının çeşitli görüntüleri kaydırmalı çekimlerle verilir. Bunu izleyen genel çekimler bize limandan çıkıp denize açılan ve güneş batana kadar

[21]Millicent Marcus, "*Fellini's Amarcord:* Film as Memory," *Quarterly Review of Film Studies 2* (1977): 423.

[22]Agy.

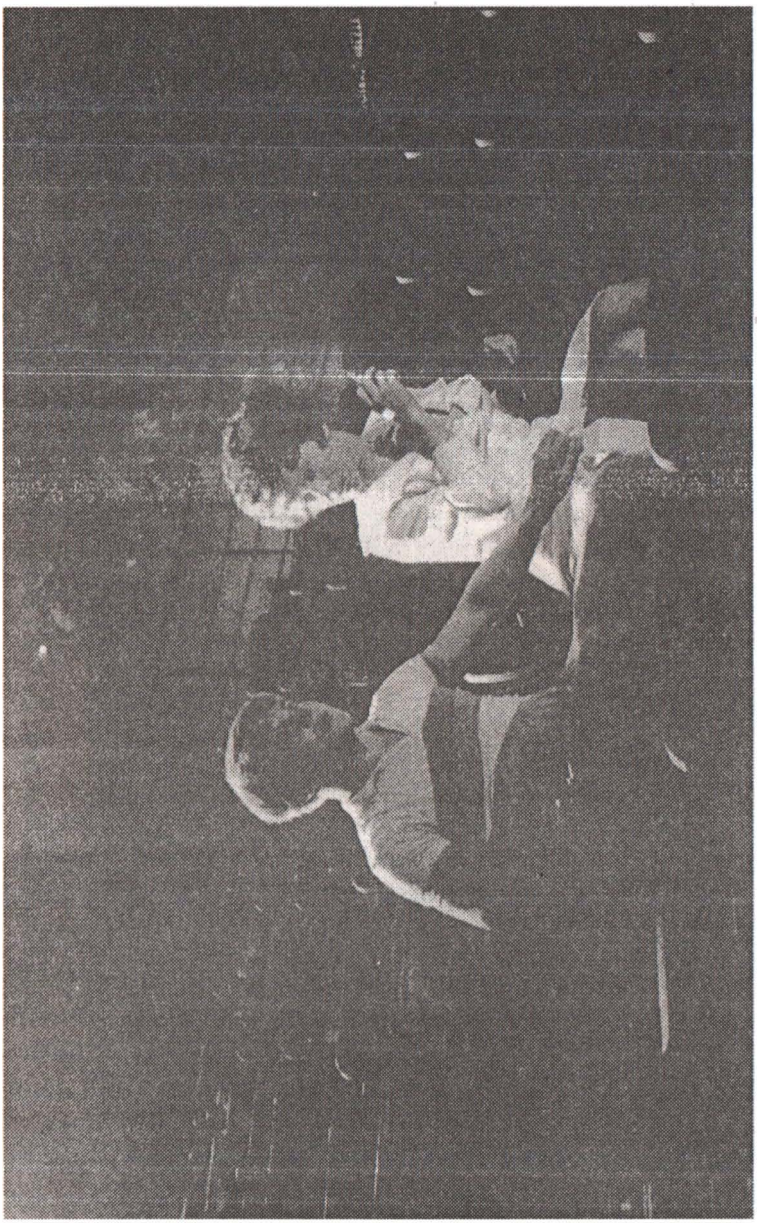
bekleyen sandalları gösterir. Deniz kıyısında dışarıda çekilen bu bölümün ilk bölümünde sahici okyanusta sahici sandallar kullanılmıştır ama gece olmaya başlarken Fellini'nin bu sahneyi kıyıdan alıp stüdyoya taşıdığını fark ediveririz. Sandalların suda sallanmaları, yapay araçlarla gerçekleştirilmiştir; bazı kayıklar arkada kıpırtısız dururken, öndeki ikisi, daha doğal bir biçimde aşağı yukarı değil de iki yana sallanmaktadır. Ayrıca sandallardaki insanların üzerinde durduğu denizin, rüzgâr makinesiyle şişirilmiş, siyah plastikten yapılmış ve üzerlerine su püskürtülmüş tabakalardan oluşturulduğu son çekimde ortaya çıkıverir. Fellini'nin *Rex*'i Cinecittà havuzunun yanına kurulan bir tahta perdeye çizilmiş, arkadan vuran ışıklarla lombozları varmış gibi gösterilen yapay bir okyanus gemisidir. Fellini durağan stüdyo yapılarını aşan kamera devinimleriyle geminin geçişinin benzerini yaratırken, *Rex* öbür yana devrilip sulara gömülüverecekmiş gibi görünür; bu da geminin hem sinema oyunlarının ürünü olduğunu hem de aynı ölçüde yapay ilkelere dayanan yönetim biçiminin sunduğu uyduruk ve gizemli bir imge konumunda olduğunu düşündürür. Burada Gradisca, Faşist kollukçunun karşısındaki ya da Gary Cooper'ın perdedeki görüntüsünün önünde yaptığı gibi bir kez daha duygularına kapılır. Cinema Fulgor sahnesinde Fellini sinema imgeleri aygıtının arkasındaki düzeneği gözler önüne sermiş ve bunun işlevini, sahici cinsel arzunun arabulucusu olarak açıklamıştır. *Rex* bölümünde de gene aynı film içinde film yöntemini kullanmış ve çok daha tekinsiz bir siyasal söylencenin gizlerini aydınlığa kavuşturmuştur.

Kollukçunun gelişi, Titta'nın günah çıkartırken dile getirdiği cinsel düşlemlerle başlar ve bunu ailenin akıl hastanesinde yatan kaçık Teo Amcalarını görmeye gidişi izler. Fellini Teo Amcayı, cinsel duyguların bastırılmasından kaynaklanan yıkıcı sonuçların en uç noktadaki örneği olarak kullanır. Kır gezintisi sırasında Teo Amca kaçar, bir ağaca tırmanır ve sesinin var gücüyle üst üste bağırmaya başlar: "Kadın istiyorum!" Teo'yu bu duruma düşüren aynı kilisenin baskıcı gücünün tuhaf bir simgesi olan cüce rahibe gelip aşağı

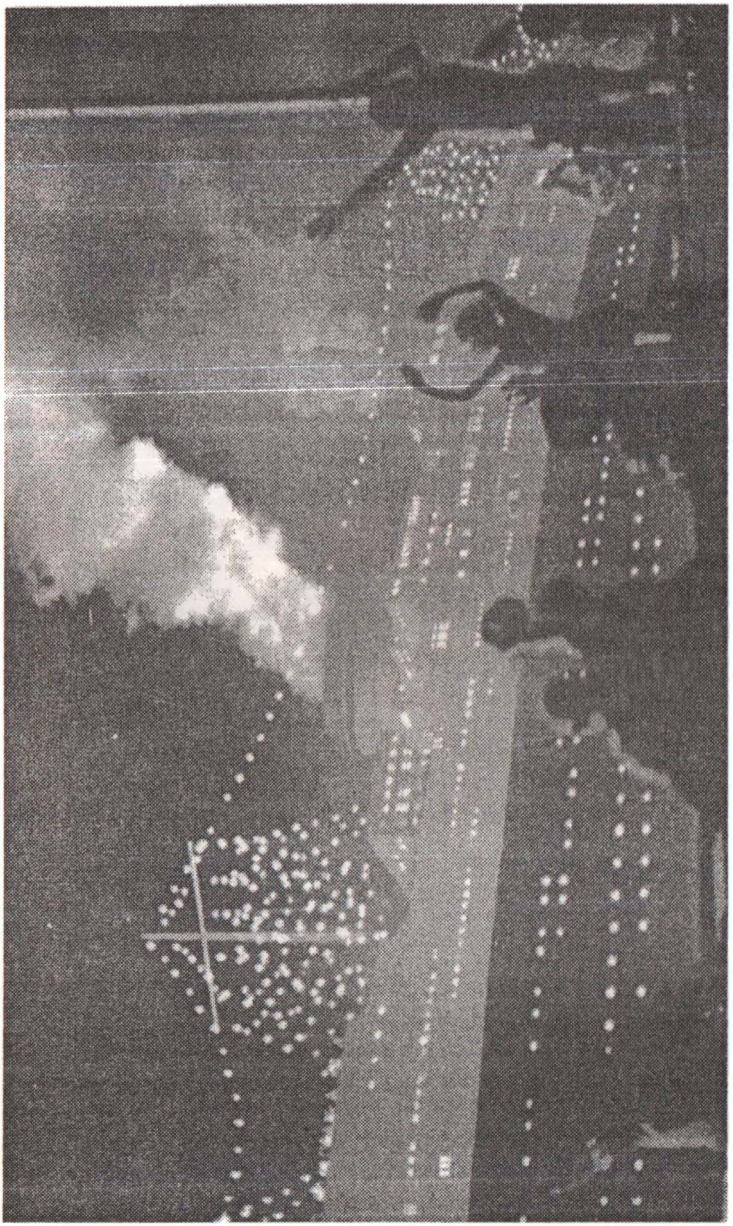
gelmesini söyleyene kadar da ağaçtan inmez. Teo'nun acıklı çığlığı *Amarcord*'daki bütün erkeklerin örneği sayılabilir. *Rex* bölümünün hemen ardından Teo Amca sahnesinin gelmesi, bu tür yıkıcı cinsel davranışların nasıl kişilerin ruhsal düzeyinden bütün bir topluluğa aktarıldığını ve bunun da herkesin davranışlarını güdülediğini gözler önüne serer. Cinsel dürtülerini akıtabilecekleri doğru kanalı bulamayışları ve aracısız cinsel arzu nesnesinden yoksun oluşları kasaba halkını ya delirtmeli ya da bastırdıkları cinsel arzularının yerine yönetimin ustaca kullandığı siyasal simgeleri koymalıdırlar.

Bu "bilgisizliğe batmış, elle tutulur biçimde gerçek olan sorunların farkında bile olmayan, tembellikten, önyargılardan, kolaylığa kaçmaktan ve kendini bilmezlikten kaynaklanan yaşam sorunlarının derinliğine girmeyi hep bir yana atan"[23] bu toplumun iç karartıcı resmini tamamlamak üzere Fellini, *Rex* bölümünün ardından son derece rahatsız edici bir başka bölüme geçer; burada Po ırmağı yöresine özgü yoğun, boğucu sis yüzünden Titta'nın büyükbabası yönünü öylesine şaşırmıştır ki evinin kapısını bile tanıyamaz ve öldüğünü düşünür. Sis tüm kasabanın ayırıcı niteliği olan yalıtılmışlıkla yabancılaşma duygusunun son derece şiirsel bir biçimde verilmiş somut görsel eğretilemesidir. Sis perdesinin düşündürdüğü sımsıkı içe kapanıklık duygusu ve yeni düşüncelere direnme, tipi sırasında gizemli bir biçimde ortaya çıkıveren güzel tavus kuşuyla vurgulanır; bu kurum satmayı gösteren geleneksel bir simgedir ve tüm kasabaya ilişkin genel eleştiriyi yansıtmaya yarar. Fellini'nin, çok daha geniş bir düzlemde ele aldığı bu tür bireysel davranış biçimlerinin sonuçlarını gözler önüne seren bölümlerle, gülünç kahramanlara ilişkin çizimleri ve öykücükleri ustalıklı bir biçimde birbirine bağlaması, *Amarcord*'un en özgün niteliklerinden biridir ve bu yapıt izleyiciye, dengi o dönemin ancak birkaç siyasal filminde görülebilen İtalyan Faşist kültürünün tutarlı ve inandırıcı resmini gösterir.

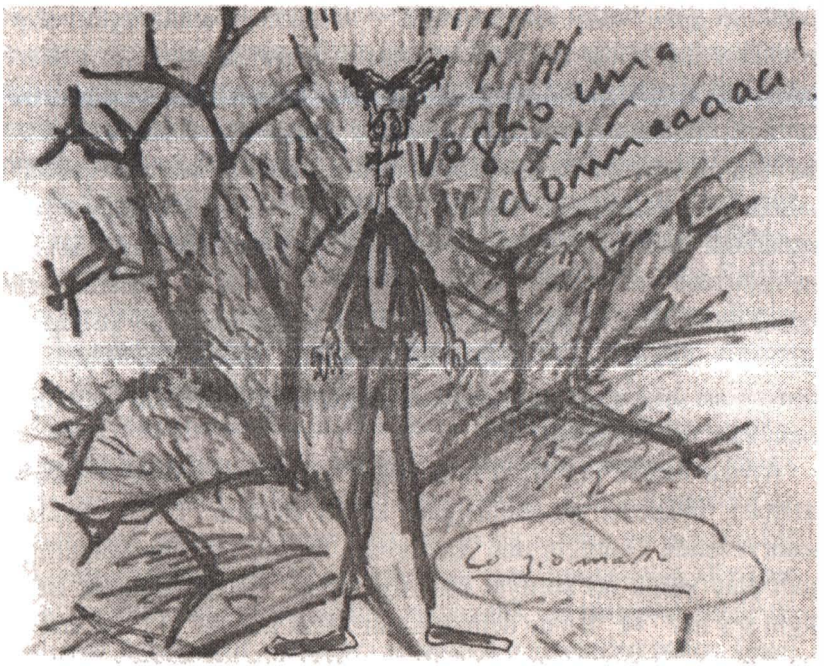
[23]Fellini, "*Amarcord:* The Fascism Within Us," sayfa 22.



35: *Amarcord*: Titta sinemada Gradisca'yı okşamaya çalışıyor.



36: *Amarcord*: kasaba halkı *Rex*'in geçişini sevinç gösterileriyle izliyor.



37: *Amarcord*: Fellini'nin kaçık Teo Amcayı "Kadın istiyorum!" diye bağırırken gösteren çizimi.

Amarcord'un en ilginç biçemsel niteliklerinden biri yani filmin korolara özgü yapısını öne çıkartan yanı, öyküdeki bakış açılarının tomurcuklanıp yayılmasıdır. Filmin özgün İtalyan baskısında, çeşitli kahramanların doğrudan doğruya kameraya seslenişinden ve filmdeki olayları yorumlayan ya da birtakım bilgiler veren arka sesin birleşmesinden oluşmuş karmaşık bir yapı görürüz. Belirli birkaç önemli olayda Fellini'nin kendi sesi duyulur; bu İngilizce seslendirmeli kopyalar ya da videokasetler izlenirken genellikle gözden kaçırılan bir durumdur. Kasabanın soytarısı Giudizio, filmin başında kavak ağaçlarından kopan ve havada uçuşan baharın habercisi polenlerden birini ("manine") yakalar. Sonra senaryoda

yazıldığı gibi "cahil özgüveniyle"[24] Giudizio çokbilmişlik edip polenlere ilişkin bir açıklamada bulunur. Bunu yaparken, açık hava çekimleri sırasında Fellini'yi izleyen herkes, sözlerini dile getiren oyuncunun kameranın arkasında duran yönetmenden sözel komutlar aldığını bilir. Mesleği oyunculuk olan, olmayan herkesle çektiği sahnelerde Fellini'nin kullandığı olağan yöntem budur. Film eşzamanlı seslerle çekilmediği için, Fellini genellikle kendi sesini ve dışarıdan gelen gürültüleri seslendirme işlemleri sırasında ses kuşağından siler. Giudizio'nun tuhaf ve doğal olmayan konuşma biçiminin yanı sıra doğrudan doğruya kameraya bakarak konuşması dikkatleri, açıklamasını sürdürüp geliştirirken takındığı yapmacık tutuma çeker.

Ayrıca Fellini'nin filmi başlatırken kasabanın soytarısını kullanması, öykünün güvenilirliğine kuşku düşürür. Özgün çekim senaryosunda Giudizio'nun açıklaması, Fellini'nin ona yönelttiği gizli alay yüklü iki soruyla kesintiye uğrar: "Bize anlatmak istediğin şey ne?" ve "Bu ne demek şimdi? Açık konuş!"[25] Daha sonra kasabalılar *Rex*'i görmek için denize giderken, Giudizio bir kez daha kameraya bakar ve nereye gittiklerini sorar. Bir başka ayrıksı kişi, yani sokak satıcısı Biscein de aynı işlemi iki kez yineler. Gradisca'nın düğününün ardından filmin sonunda, Biscein doğrudan doğruya kameraya döner ve izleyicilere hoşça kalın der. Daha önce, yani Fellini onun Grand Hotel'deki haremde yaşadığı cinsel serüvenlerin inanılmaz öyküsünü yeniden canlandırdıktan sonra, Biscein kameraya dönmüş ve orada kaç kez seviştiğini sayıp dökmüştür. Öyküsünün doğruluğunu kendiliğinden yalanlayan bu gösterişli dökümün tam ortasında, bir başka arka ses yani avukatın sesi Biscein'in sözünü keser ve sokak satıcısının orada tam yirmi

[24]Fellini, *Il film "Amarcord" di Federico Fellini*, sayfa 122.

[25]Agy. Bu sorular filmin seslendirilmiş son biçiminde değiştirilmiş olmasına karşın, Fellini *Amarcord*'un öyküsünü anlatırken bu bölümde ele alacağımız birkaç özel durumda araya girer.

sekiz kez seviştiğini duyurur! Üçüncü tuhaf köylü, kaçık Teo Amcaya gidildiği sırada ortaya çıkar; Teo'nun ağacın tepesinden attığı umutsuz çığlıklara kıkırdayıp dururken dosdoğru Fellini'nin kamerasına bakar. *Amarcord*'un öyküsü boyunca yinelenen bu tür anlatım araçları, izleyicilerin filmdeki çeşitli öykülere bütünüyle inanmamasını ya da perdede gördükleri imgelere, İtalya'nın Faşist geçmişinde yer alan sahici tarihsel kurgulamalar gözüyle bakmamasını sağlar. *Amarcord* öncelikle bir kurmacadır ama Fellini *Amarcord*'un öyküsündeki düşsel ve uyduruk nitelikleri, Faşist halk kültürüne ilişkin önemli şeyler söylemek için son derece özgün bir biçimde kullanmıştır,

Titta (yönetmenin Rimini'de geçen ergenlik dönemine ilişkin anılarında Titta'dan en iyi arkadaşı olarak söz etmesi bir yana), filmin en önemli kişilerinden biri olduğu için, *Amarcord*'un öyküdeki en önemli anlarda Titta'nın bakış açısını yansıtması hiç de şaşırtıcı değildir. Titta'nın köydeki arzu nesnelerine dönüşen kadınları (yani tombul tütüncüyü, matematik öğretmenini, bisiklete binen köylü kadınları, Volpina'yı) sayıp dökmesinden sonra, Cinema Fulgor'da Gradisca'yı okşama çabalarıyla doruğa ulaşan günah çıkartma sahnesine, doğal olarak açıklamalarda bulunan Titta'nın arka sesi eşlik eder; Don Balosa'ya günah çıkartırken ses kuşağı da onun bilinç akışını yansıtır. Bununla birlikte basılan senaryoda Titta'nın arka sesiyle dile getirilen iki sözü —yani bir kesmeyle kasabanın sevişmeye doymayan kadını Volpina'ya geçilen sahnede kumsaldaki kişinin kim olduğunu sorduğu ve Teo Amcanın kimliğinin açıklandığı yerlerde söylenen sözleri— filmin bitmiş biçiminde Titta değil Fellini'nin kendisi söyler.[26]

Filmdeki en karmaşık öykü açımlaması, filmde tam beş kez boy gösteren ve dosdoğru kameraya bakarak bilgiç sözler eden kendini beğenmiş avukattan gelir. Onun bilge ve güvenilir bir

[26]"Voce Titta" ve "Voce Titta (provvisorio) olarak sıralanan bu arka sesler agy. Sayfa 155 ve sayfa 234'te bulunmaktadır.

anlatıcı olduğuna ilişkin algımız, tüm kasaba halkını tanıtan şenlik ateşi bölümünden sonra boy gösterir göstermez hemen değişiverir. Avukat kasabanın geçmişini Dante'den, Pascoli'den ve Carducci' den burada yaşayanların erdemlerini öven ozanlardan yalnızca birkaçıdır diye söz ederek anlatmaya çalışırken sözü sürekli Fellini'nin ağzından çıkarttığı kaba saba yellenme sesiyle kesilip durur! Avukatın sabrı taşıp kendisini rahatsız eden bu kişinin ortaya çıkmasını söylediği zaman (Göster kendini! Her şeyi yüzüne karşı söyleyeyim!") karşılık olarak bir başka yellenme sesiyle alâycı bir seslenme duyar.[27] Daha sonra kasabadaki mimarlık yöntemlerini anlatmak için kameranın önüne geçen avukat, geneleve yeni yosmalar getiren arabadaki mamaya izleyicilerin anlayış göstermesini ister. Bunun ardından 21 Nisan kutlamalarının arkasındaki siyasal simgeciliği, Roma'nın söylencesel kuruluş tarihi ve Faşist kollukçunun kente geliş günü olarak açıklar. Daha sonra Rimini'deki Grand Hotel'le bağlantılı cinsel düşlemleri anlatır. Avukatın Grand Hotel'le bağlantılı yorumları, Gradisca'nın prensle buluşmasını aydınlatır ve adının kökeninde prensi yatağına çağırmasının yattığını açıklar. "Gradisca" İngilizceye "Please Do" (Lütfen Buyrun) olarak çevrilebilir; *Amarcord*'un Amerika Birleşik Devletlerinde gösterilen İngilizce seslendirmeli kopyasında Gradisca'nın adı "S'il vous plâit" olup çıkmıştır. Derken avukat, Biscein'in otelde kalan harem kızlarıyla bitmez tükenmez sevişme öykülerine gölge düşürür. Sonunda kasaba alanında tavus kuşunun belirivermesinden önce yer alan o tuhaf tipinin tarihteki örneklerini anlatırken, kameraya görünmeyen birinin attığı kartopu avukatın kafasına iniverir. Avukat bunu daha önce Fellini tarafından yapılan saygısızlığa bağlayarak kartopunu atan kişinin kasabalı çocuklardan biri olmadığını söyler; böylece

[27]Rahatsız edici arka sesi yalnızca "Bir adamın Sesi" biçiminde tanımlayan senaryo için bak., agy., sayfa 138-39. Film seslendirilirken Fellini buraya kendi sesini yerleştirmiştir.

kartopunu fırlatan kişinin Fellini olduğu apaçık ortaya çıkar.[28] Yönetmenin çektiği filmdeki olaylara bu denli büyük bir enerjiyle katılıvermesi pek de olağandışı sayılmaz. Gideon Bachman'ın, *Fellini Satyricon*'un yapımını konu alan belgeseli Fellini'yi, Trimalcione'nin ünlü şöleninin çekimi sırasında bilgiç ozan Eumolpo'ya yemek fırlatanlar arasında gösterir.[29]

Fellini'nin, (Gradisca, Titta, Giudizio, "Ronald Coleman," öğretmenler, papaz gibi) daha sonra *Amarcord*'da geçmiş yaşamındaki sahici bireyler olarak boy gösterecek olan belli başlı kahramanları anlattığı birçok kez yeniden basılan Rimini anılarına karşın, yönetmen filmlerinde özyaşamöyküsünü anlatmadığını söyler ve sinema sanatı konusunda yazdığı önemli incelemesinde "geçmişime dayalı filmlerde anlatılan anılar bütünüyle uydurmadır. Ayrıca sonuçta ne fark eder ki?" der.[30] Fellini, taşra kökenlerine ilişkin yazılarını tarihçilerle eleştirmenlerin silah olarak kullandıklarını ve yönetmenin özyaşamöyküsüne dayandırdıkları *Amarcord*'u indirgemeci bir tutumla yorumladıklarını ama bu yaklaşımın yanlış yönlendirme olduğunu söyler:

> Filmlerimden birinin "özyaşamöyküsel" olduğunu duyduğum zaman biraz kırılırım: bu bana her zaman indirgemeci bir tanım gibi gelir, özellikle de, "özyaşamöyküsel" sözcüğü, eski okul anılarını anlatan birinin kişisel öyküleri olarak anlaşıldığı zaman ve bu hep böyle olur. Öyle ki başlarda bu konuda konuşmak bile istemezdim. Sürekli söylüyorum: dikkat edin "Amarcord," "anımsıyorum" demek değil; tersine bu gizemli bir sözcük, bir ayartı sözcüğü, yemek öncesi içilen bir içkinin markası gibi: *Amarcord*... Filme özyaşamöyküsü "çözümüyle" bakılmasını onaylamak son derece ciddi bir yanlış olur

[28]Kartopu sahnesinin belirli bir bölümü yayımlanan senaryoda yer almamaktadır; bu sahnenin çekim sırasında eklendiği açıktır (sahnenin özgün biçimi için bak., agy, sayfa 301-4).

[29]Bak., Gideon Bachman, *Ciao, Federico!* (1969), video kaydı olarak bulunmaktadır.

[30]Fellini, *Fare un film*, sayfa 41.

diye düşünmüştüm. Öyle ki o anda filme yalnızca *Viva l'Italia* adını vermek istemiştim. Sonra bunun fazlasıyla gizemli, fazlasıyla öğretsel olacağını düşündüm. Aklıma gelen bir başka adsa, ortaçağın kapanışı, bilgi yoksunluğu, hiç duyulmamışla, yeniyle bağlantısızlık anlamında *Il borgo* (köy) olmuştu... Derken sonunda filme ad bulmak için yazıp çizerken aklıma bir anda bu ad geliverdi — *Amarcord*; ama sözcüğün kökenini unutmanız gerek. Çünkü bunun gizemindeki anlam, yalnızca tüm filmi niteleyen bir duygudur: bu bir cenaze, yalıtılmışlık, düş, uyuşukluk ve bilisizlik duygusudur. [31]

Fellini geçmişi hakkında bütünüyle güvenilir bilgilerin pek azını verir. Meslek yaşamının başlarında ortalıkta kendisiyle ilgili birkaç ilginç öykü dolaşmıştır; bunlar ya söyleşilerde doğrulanmış ya da en azından yadsınmamıştır: bu öykülerde bir trende doğduğu; 1927'de sirke katılmak için evden kaçtığı, sonradan palyaçolara duyduğu ilginin kaynağında bunun bulunduğu; *8,5*'ta Guido'nun çocukken okulda yaşadığı serüvenlerin ve Saraghina'yla karşılaşmasının, iki yıllığına Fano'daki kilise okuluna gönderildiği sırada Fellini'nin başına gelen olaylar olduğu anlatılır. Bununla birlikte Fellini'nin yaşamöyküsünü yazan Tullio Kezich bütün bu ünlü masalları yadsır ve Fellini'nin doğduğu gün (20 Ocak 1920) grevi yüzünden İtalya'da hiçbir trenin çalışmadığını belirtir. Fellini'nin annesinin ve bütün öbür akrabalarının, sirke katılmak için onun evden kaçtığını yalanladığını ekler ve Fano'daki okula Federico' nun değil kardeşi Riccardo'nun gittiğini söyler. Fellini'nin *Amarcord*'da anlattığı özyaşamöyküsel olduğu söylenen öykücükler için de hemen hemen aynı şey geçerlidir. Örneğin Dario Zanelli'nin filmdeki kahramanların dayandırıldığı kişilerin çoğuyla yaptığı söyleşilerde, Fellini'nin geçmişi ve uydurduğu kişiler arasında hiçbir güvenilir bağıntı bulunmadığı söylenmiştir. Fellini anılarında Gradisca'nın adının kökenine ilişkin şu öyküyü anlatır; zaten *Amarcord*'un düşsel, güzel bir sahnesinde de bunun aynısını

[31] Fellini, "*Amarcord:* The Fascism Within Us," sayfa 24-25.

görselleştirmiştir: "Günün birinde krallık kanı taşıyan Prens Rimini'ye gelip mola verdiği zaman, yeri geldiğinde nasıl saygılı davranacağını bilen bir kadın olarak kendisine o önerilmişti. Prensin karşısında soyunduğu zaman, kadın söylenenlere dikkat ederek, "Gradisca!" sözcüğüyle kendisini ona sunmuştu."[32] Fellini sözlerini, Cinema Fulgor'da Gradisca'yı okşamaya çalışan ama başaramayan kişinin en iyi arkadaşı Titta değil kendisi olduğunu söyleyerek sürdürür. Sahici Gradisca Morri'yle söyleşide bulunan Dario Zanelli, kadına bu adın doğduğu zaman verildiğini, yani takma ad olmadığını da öğrenmiştir. Kasım 1915'te doğduğu zaman babası, Gradisca adlı bir yerde Carso bölgesindeki İtalyan cephesinde savaşıyormuş. Fellini'nin en iyi arkadaşı olan ve anılarıyla filminde Titta'ya örnek oluşturan Luigi Benzi, Zanelli'ye filmdeki olayların çoğunun sahiden yaşandığını ama bunların mutlaka filmdeki kahramanların başına gelmesi gerekmediğini söylemiştir. Cinsellik saçan Volpina'yla karşılaşma Titta'nın değil Fellini'nin başına gelmiştir; kaçık amcayı görmeye giden de odur. Titta'nın, dükkânda kendisini tavlamasına ve koskoca memelerini emmesine izin veren tombul tütüncüyle buluşması da, görünüşe bakılırsa kadının bu denli büyük ağırlıkları taşıma becerisi karşısında ağzı açık kalan delikanlının abartılı düşleridir.

Amarcord'da ya da Fellini'nin anılarında yer alan olayların tarihsel doğruluğu, Fellini'nin filmindeki sanatsal işlevleriyle ya çok az ilintilidir ya da hiç; zaten yönetmen de yapıtına ilişkin tartışmaların neredeyse hepsinde bunu vurgulamakta gecikmez. Fellini'nin de belirttiği gibi, sinemasının kurmaca prizmasından bakarak yeniden yarattığı geçmişini "artık sahiden olanlarla benim uydurduklarımı birbirinden ayıramıyorum. Gerçek anılarımın üstüne plastik denizin boyanıp süslenmiş anıları bindi; Rimini'de geçen yeniyetmeliğimden kalma kişilerse filmlerimde oyuncular ya

[32]Fellini, *Fellini on Fellini*, sayfa 25.

da ufak rolleri canlandıranlar tarafından dirseklenip bir yana atılıverdiler," diyecek kadar bozup değiştirmiştir.[33]

Fellini'nin filmde bu denli karmaşık ve gizli alaylarla yüklü bir dizi anlatı perspektifi kullanmasının nedeni kesinlikle, kendi geçmişiyle *Amarcord*'da anlatılan taşra arasında yakın bir özdeşlik kurulmasını önlemektir. Bu perspektiflerin koroları andıran yapısı dikkatleri Fellini'nin yaşamöyküsündeki olası kaynaklardan uzaklaştırır ve bunların Fellini'nin yeniyetmeliğinin geçtiği dönemin kültüründeki ortak kökenlerini vurgular. Aynı zamanda Fellini'nin öykücülerini sunarken takındığı saygısız tutum da —yani en önemlisini yellenme sesiyle ve kartopuyla selâmlaması— *Amarcord*'un niyetinin, çok daha idealist olan öbür yönetmenlerin çoğunun yapmaya çalıştığı gibi, İtalya'nın Faşist geçmişinin kendini beğenmiş ve buyurgan bir yorumla anlatmak olmadığını apaçık ortaya koyar. Fellini, tarihçi ya da siyaset bilimcisi değil bir masalcıdır; bütünüyle güvenilir olmayan anlatıcılarının sürekli kameraya seslenmesiyse, Fellini'nin İtalya'nın geçmişine bakarak yarattığı dünyanın, tarihsel kanıtlara ya da belgelere dayalı olması gereken tarihsel bir "olgu" değil, yalnızca insan elinden çıkma bir sinema yapıtı olduğunu vurgular. Ses kuşağına yönetmenin sesinin de karışması ya da kendi sözcülüğünü yapan kahramana yani kendini beğenmiş avukata kartopu atarak olayların içine etkin bir biçimde girivermesi, Fellini'nin de kendisini, taşrada Faşist yönetim altında geçirdiği yıllarda, eleştirip alaya aldığı kahramanlar kadar bilisiz, kafası karışmış ve sonsuza kadar yeniyetme kalacak olan Amarcordlardan biri saydığını düşünmemize yol açar. Bu kahramanlardan hiçbirini kınamaz ve 1950'lerde ilk yapıtlarının ortaya çıkışıyla başlayan her zamanki tutumunu takınarak bu kişileri hiç yargılamaksızın hepsini İtalyan yaşamının Fellini'ye özgü resimleri olarak betimler.

[33]Fellini, *Comments on Film*, sayfa 39.

Amarcord'un kazandığı uluslararası başarı, Fellini'nin İtalya'nın Faşist geçmişine ilişkin kurmaca yorumunun tarihi yeniden yaratmakla sınırlı kalmadığını yani bunu aşıp geçtiğini kanıtlamıştı. Bu film İtalyan olmayan, yani hiçbir zaman Faşist yönetim altında yaşamamış ve belki de Mussolini'nin adını bile duymamış olan izleyicilerin gönül tellerine dokunmuştu. Bununla birlikte *Amarcord*'da izleyicileri rahatsız eden bir şeyler vardır. Kahramanların gülünç kişiler olmasına ve içinde yaşadıkları siyasal yönetimin yok olup gitmesine karşın, Amarcord'lular bize, Bertolucci'nin *Il conformista* adlı filmindeki cinsel sarsıntı geçirmiş uyumcu Marcello Clerici'den ya da gene Bertolucci'nin *Novocento*'sunda Attila olarak yerli yerinde adlandırılan korkunç ve olağandışı Faşist katilden çok daha tanıdık gelir. Bu kişilerin tikleri ve kaçıklıkları bizimkilerden pek de uzak değildir ve Fellini kahramanlarının eğlenceli tuhaflıklarını şaşkınlıkla izleyişimiz, tarihsel koşulların rastlantısı olmasa, perdedeki kişilerin bizler olabileceği duygusuna kapılmamızı engellemez. *Amarcord* Fellini'nin siyasal bir konuyu ele aldığı en karmaşık görsel anlatımdır ama filmin ideolojik boyutu, yapıtın sanatsal başarılarını tüketip yok etmemiştir. Bir insanlık güldürüsünü gözler önüne seren ve tarihsel, ideolojik ya da coğrafyasal sınırları aşan *Amarcord* hepimizin içindeki ortak insanlık duygularına seslenir.

1978'de *La città delle donne*'nin hazırlığında yer alan birtakım gecikmeler yapımın hızını kestiği sıralarda, 16 Martta —Hıristiyan Demokrat Partisi'nin başkanı ve yönetimdeki Hıristiyan Demokratlarla başında Enrico Berlinguer'in bulunduğu İtalyan Komünist Partisi arasındaki tarihsel uzlaşmanın mimarı— Aldo Moro, Kızıl Tugaylar tarafından kaçırılmış ve elli beş günlük tutsaklıktan sonra öldürülmüştü. İtalyan cumhuriyetinin dengesi, yaratılan kargaşalıkla ya da ülkedeki demokratik kurumların altını oyan bu baskıcı tepkiyle şimdiye kadar hiç bu kadar sarsılıp tehlikeye düşmemişti. Bu potansiyel başıboşluk havasına tepki göstermek

isteyen Fellini, devlet televizyonu için *Prova d'orchestra*'yı çekmeyi kabul etmiş ve Brunello Rondi'nin yardımıyla filmin konusunu ve senaryosunu çabucak hazırlamıştı. Film rekor sayılacak bir sürede tamamlanmıştı — çekimler yalnızca on sekiz günde bitmiş, tüm yapım içinse iki ay kadar bir zaman harcanmıştı (bunun dört haftası seslendirmeye ayrılmıştı). Fellini'nin "küçük bir film" dediği bu yapıt televizyona, çektiği tüm televizyon filmlerinden daha uygundu. Filmde tek bir ortam yani Cinecittà'da yeniden düzenlenen eski bir oratoryo salonu kullanılmıştır. Üslup olarak yoğunluklu yakın çekimlerden yararlanılmış ve Fellini'nin kendine özgü değişken kamera devinimleri, küçük ekrana daha uygun düştüğü için görece az kullanılmıştır. *Prova d'orchestra, oratoryo* salonunda çalınacak parçayı çalışan orkestra üyeleriyle gerçekleştirilen kurmaca bir söyleşi çerçevesinde düzenlenmiştir; bu da bilgi iletme aracı olarak televizyona son derece uygun düşmektedir.[34] Bununla birlikte belgesele benzetilerek çekilmiş bu kısa filmle Fellini ortaya, bireyin içinde yaşadığı ve çalıştığı toplumla olan ilişkisi konusunda son derece önemli düşünsel sorular atmıştır.

Orkestra provası imgesi, besteci Nino Rota'yla dillerde masal gibi dolaşan uzun ve verimli işbirliğine karşın operalarla dinletilere duyarsız kalan bir yönetmen için sıradışı bir eğretilemedir. Fellini'nin Rota'yla kurduğu uzun işbirliği sırasında besteci ilk kez, filmin müziğini film çekilmeden önce yazmıştı çünkü Rota'nın yarattığı dört müzik motifi, yapım sırasında provada çalıyormuş gibi yapan stüdyodaki oyuncuları yönlendirmek için kullanılacaktı. Fellini'yle Rota'nın, orkestra müziğinin başyapıtlarından alıp seçebilecekleri görkemli klasik motifler yerine bunlara bütünüyle yabancı düşen, son derece yalın ezgiler kullanması da son derece önemlidir. Bütün izleyicilerin farkında olmadan Mozart'ın,

[34]Michel Ciment, "Entretien avec Federico Fellini," *Federico Fellini*, yay., Ciment, sayfa 113'te.

Brahms'ın ya da Beethoven'in orkestra parçalarıyla kıyasladığı ses kuşağındaki müziğin yapmacıksız niteliği, şimdiki kültürel kargaşa döneminin müziğiyle geçmişten gelen görkemli müzik yapıtları arasındaki uçurumun vurgulanmasına yardım eder. Günümüzün ve geçmişin müziği arasındaki farklılık, çağdaş toplumun içine düştüğü korkunç durumun üstü kapalı değerlendirmesidir; bu da İtalyan toplumunu, uyumu bozulmuş bir orkestra olarak yansıtan bir eğretilemenin içine yerleştirerek anlatılmıştır. Televizyon yayınına uygun düşmesi için yetmiş dakikalık bir film olarak çekilen *Prova d'orchestra*'nın senaryosu görece karmaşık değildir. Filmin ilk bölümünde, televizyon söyleşisi yapan kişi olarak Fellini'nin sesi kullanılmıştır; kameraysa, İtalyan toplumunun bu küçükevrenine tehlike oluşturan korkutucu kargaşa ve uyumsuzluk resmini çizmek üzere, tek tek orkestra üyelerini ve buyurgan şeflerini (Balduin Baas) çözümlemektedir. Orkestra şefiyle söyleşi yapan kişi arasındaki uzun tartışmanın ardından, orkestranın şefe için için duyduğu öfke, açık bir başkaldırıya dönüşüverir ama ansızın dinleti salonunun duvarına inen ve ortalığı toza dumana boğan, sahneyi molozlarla dolduran koskoca bir yıkım güllesi bu ayaklanmayı kesintiye uğratıverir. Duvarın yıkılışı orkestra üyelerini öylesine şaşırtır ki, bir anlığına bütünleşmiş uyumlu bir topluluk olarak çalacakları parçayı prova etmeye başlarlar. Ama tılsım kısa sürede bozulur ve orkestra şefi anadili Almancaya dönüp dik başlı suçlamalarını dile getirdiği bir söylev çekerken film sona erer.

Fellini orkestra provasını bir eğretileme olarak kullanma düşüncesinin Moro'nun öldürülüşünden çok daha önce ortaya çıktığını söylemiştir:

> Filmlerimin müziği kayıt altına alınırken orada bulunduğum zaman, içimde hep şaşkınlık ve kuşku duyguları uyanırdı; her seferinde bir mucizenin kendini yenilediğini görür ve etkilenirdim. Birbirlerinden son derece farklı olan bireyler kayıt odasına, ellerinde çeşitli çalgılarla ama aynı zamanda kişisel sorunlarıyla, huysuzluklarıyla, hastalıkla-

> rıyla, spor sonuçlarını dinlemek için yanlarında taşıdıkları ufak radyolarıyla gelirlerdi. Bense dik başlı öğrenci çocuklarla dolu bu düzensizlik ve yaklaşık değerler bağlamında, insanın sürekli yinelenen çabalarla vardığı sonucun, türdeş olmayan bir kitleyi tek bir biçime, hattâ müzik gibi soyut bir biçime sokmak olduğunu görünce şaşkına dönüyordum. Düzensizlikten düzen yaratma işlemi içimde büyük bir coşku uyandırıyordu. Kendi kendini, bazı yönlerden ve simgesel bir biçimde sınırlayan bu durum bana, toplum yaşamının imgesi, ya da her bireyin kendi dışavurumuyla uyumlu bir topluluk dışavurumu gibi geliyordu; yani her çalgı kendi kimliğini, kendi sesini koruyor ama aynı zamanda bunu her birini ayrı ayrı ilgilendiren uyumlu bir söylem içinde harmanlıyordu.[35]

Bireyin toplumla ilişkisi konusunda Fellini'nin kendi görüşlerini açıklamak için çizdiği *Prova d'orchestra*'nın gülünç çerçevesi, *Amarcord*'daki Faşistlikle yönetilen İtalyan taşrasının karikatüre benzeyen dünyasından hiç de uzak değildir. *Amarcord*'da anlatılan kişiler gibi, orkestra üyeleri de gülünç insanlardır ve kişilikleri, tikleri, bedensel özellikleri, çalmayı seçtikleri çalgıları açıklar niteliktedir. Müzikçiler piyanoyu söylencesel bir hayvan olarak tanımlar. Flüt insan sesine en yakın sesi çıkaran, tatlı ama doğaüstü bir çalgı olarak anlatılır. Napolililerin çaldığı ritim çalgıları gülünçtür. Çello orkestranın direğidir ve "kusursuz arkadaşa" (farklı ve insana bağlı bir dosta) yakındır. Trombon palyaçolarla meleklere hizmet eder ve tek sesi vardır. Keman kusursuz bir biçimde eril ya da dişil bir çalgı olarak tanımlanır (utangaç bir kadın müzikçi, kemanı "erkeklik organını anıştıran" bir çalgı olarak düşündüğünü söyler).

Orkestra üyelerini oluşturan karmakarışık gülünç kişiler topluluğunun tersine, tam bir Alman olan şef yapayalnız, buyurgan biridir. Müzikçilerle ilişkisi en iyi olasılıkla gergindir ve müziği yorumlayış biçimlerini düzeltmek için her fırsatta provayı kestiği zamanlarda, notalarını tiksintiyle havaya fırlatarak hiç de kusursuz

[35]Agy., sayfa 112-13.

olmayan İtalyancasıyla orkestra üyelerini haşlayıp durur. "Neredeyiz biz, futbol alanında mı ha? Beni hakem mi sandınız? Ses çok yüksek. Çok keskin, hepinizi iğdiş etmek gerek!"[36] Kapıldığı öfke nöbetleri sonunda müzikçileri çileden çıkarır ve sendika temsilcileri uzun bir ara verilmesini ister; bu sırada giyinme odasına çekilen orkestra şefi, söyleşi için gelen televizyoncuya (Fellini) değişen zamandan yakınır:

> O görkemli çağ bitti, gitti. Kaputt!... Artık hepimiz eşitiz... "Orkestra şefi" diyorsunuz ama bu deyimin artık hiçbir anlamı kalmadı, orkestra şefi papaz gibi bir şey olup çıktı: onun da inançlılarla, dinine bağlı kişilerle dolu bir kilisesi olmalı ama bu kilise çöktüğü, inançlılar birer tanrıtanımaza dönüştüğü zaman olmalı...Müzik hep kutsal olmuştur, her dinleti aslında bir dinsel törendir...Eskiden müzikçilerle orkestra şefi arasında sevgi vardı: gördüğünüz gibi artık böyle bir sevgi kalmadı. Orkestra üyeleriyle paylaştığımız tek şey güvensizlik... herkes birbirine karşı, kuşku inancı yerle bir eder...birlikte çalıyoruz ama yalnızca ortak nefrette birleşiyoruz...paramparça olmuş bir aile gibi.[37]

Orkestra üyelerinin şefe başkaldırısının, o dönemde İtalya'daki karmakarışık siyasal durumun parodisi olduğu apaçık ortadadır. Dinleti salonunun duvarlarına püskürtme boyayla aşağılayıcı sözler yazılmıştır ("Yaşasın Plak Çalarlar!" "Kahrolsun Beethoven!") Müzikçiler, o dönemdeki göstericilerin kullandığı siyasal sloganları şarkı gibi söyleyerek bağırırlar: "Zaman tükendi, şefin canına okundu;" "orkestra, korku, müzik çalan haindir;" "orkestra, korku, şefe ölüm!"[38] Orkestra üyeleri şefin kürsüsüne, yetkesini tepetaklak etmek için, dev gibi bir metronom yerleştirirler ama bu düzenek bile sonradan, orkestra üzerindeki tüm yetkenin yıkılmasını isteyen

---

[36]Fellini, *Prova d'orchestra*'daki aktarma, sayfa 89.

[37]Agy., sayfa 102-3.

[38]Agy., sayfa 108-10. Bu sloganların İtalyancadaki uyakları şöyledir: "Il tempo é scaduto, direttore sei fottuto!"; "orchestra, terrore, chi suona é un traditore!"; "orchestra, terrore, a morte il direttore!"

öbür müzikçilerin saldırısına uğrar. Bu kulağa hiç de hoş gelmeyen gürültü kargaşasına, yıkım güllesinin yıldırım çarpmasına benzer bir vuruşla duvarı yerle bir edişi son verir; bunun üzerine müzikçiler kısa bir süre orkestra şefinin yönetimine girerler ve şef onlara şöyle seslenir: "Buradasınız, ben de buradayım işte. Herkes çalgısına dikkat etmeli, yapabileceğimiz tek şey bu... Bizi notalar kurtarır... Bizi müzik kurtarır. Notaları yakalayın, birbiri ardı sıra notaları izleyin... Bizler müzikçiyiz, sizler müzikçisiniz... Burada prova için toplandık... Korkmayın, prova sürecek."[39] İşte burada filmde ilk kez, müzikçiler çalgılarını tam bir uyum içinde çalarlar; Fellini'nin film boyunca pek az kullandığı genel çekimlerden biri olan bu sahnede, şeflerinin buyruklarını ayakta dinleyen orkestra üyeleri gösterilir. Bununla birlikte söz konusu mutlu an çok kısa sürer. Arkada hâlâ görülen yıkım güllesinin düşündürdüğü karmaşa ve kargaşa tehlikesi, orkestra üyelerinin sergilediği düzensizliğe gelecekte gösterilecek baskıcı tepki tehlikesiyle birleşmiştir. Şef, orkestra üyelerini haşlayan bir söylev daha çeker ve bunun müzik değil gürültü olduğunu söyler. Onlara "Da capo!" (baştan) diye bağırırken, perde kararır ve şef, izleyiciye Hitler'den başkasını düşündürmeyen korkutucu bir sesle bir dizi buyruk yağdırarak söylevini sürdürür.[40] Fellini, orkestra şefinin kaçıklığa varan

[39]Agy., sayfa 113.

[40]Görünüşe bakılırsa filmin gözdağları yağdıran Almancayla son bulması, filme seslendirme sırasında eklenmiştir çünkü özgün taslakta bundan hiçbir iz yoktur. Bununla birlikte özgün sonuçta kıyamete ilişkin bir not bulunmaktadır çünkü Mahşer gününün neden trompetle haber verildiği sorulur: "Neden bir çalgı, hattâ trompet, neden olmasın? Bu cennetle yeryüzünü birleştirir." (Fellini, "Prova d'orchestra," Fellini Taslak 6 (Kutu 1), sayfa 69'daki aktarma.) Lily Kitaplığı Rare Books'da saklanan bu senaryo, Garzanti tarafından yayımlanan ve daha önce sözü edilen senaryodan bazı açılardan farklılık göstermektedir. Garzanti baskısında film konusunun bir başka kopyası daha vardır ve bunun özgün taslağı daha önce sözünü ettiğimiz "Prova d'orchestra: chiaccherata sul filmetto che avrei in animo di fare" başlıklı Lily taslağından edinilip incelenebilir Fel-

davranışını, renkli bir çizimle kusursuz bir biçimde göstermiş ve bunu film senaryosunun özgün geliştirim taslağına yerleştirmiştir.

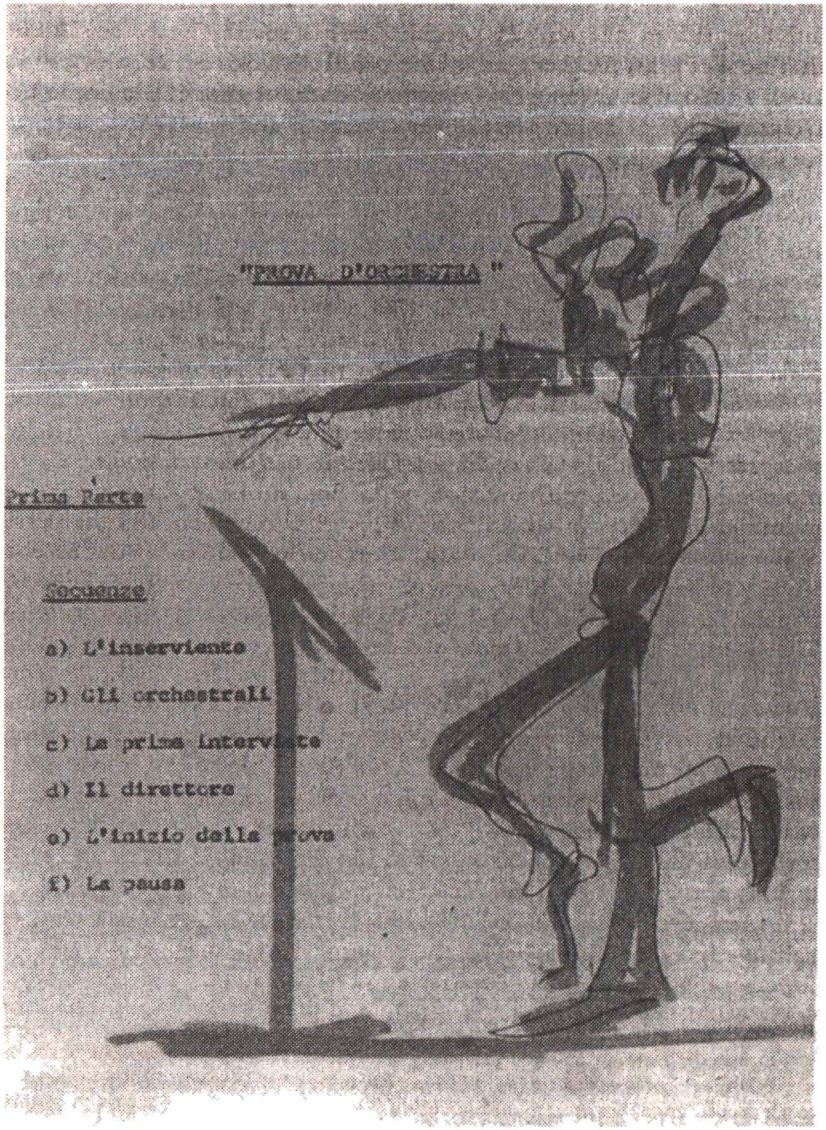
Fellini'nin filminin ilk gösterimi yalnızca çekildiği İtalyan televizyonunda yapılmakla kalmamış aynı zamanda, 1978 Kasımında, Palazza Qirinale'de yani İtalya cumhurbaşkanının konutunda da gösterilmişti. Bu gösterim o zamanki başkan Sandro Pertini'nin isteği üzerine gerçekleştirilmişti; izleyiciler arasındaysa yalnızca Fellini değil, o zamanki başbakan Giulio Andreotti ve gene o günlerde millet meclisi başkanı ve komünist partinin önemli bir üyesi olan Pietro Ingrao da bulunuyordu.[41] Yapıtlarının siyasetle uzaktan yakından hiçbir ilgisi olmadığını öne süren geleneksel İtalyan eleştirileri göz önüne alınacak olursa bu ciddi ortam, Fellini'ye son derece tuhaf bir oturum gibi görünmüş ve onu çok eğlendirmiş olmalı. Film gösterime girmeden önce ve son seslendirme işlemleri yapıldığı sırada Fellini, arkadaşı Oreste del Buono'ya içini dökmüş ve filminin indirgemeci ve idealist yorumlarla karşı karşıya kalacağına ilişkin kaygıları olduğunu söylemişti.[42] Filmin ilk kez özel koşullar altında Quirinale'de gösterilmesi ve bunu İtalyan gazetelerindeki çekişmeli tartışmaların izlemesi, Fellini'nin filmin çekeceği tepkilere ilişkin korkularının sağlam temellere oturduğunu gösteriyordu.[43] Filmin sonundaki Almanca, bir uyarı

lini Taslak 5 [Kutu 1]. Bu taslakta iki ilginç çizim bulunmaktadır: birincisi, kapak sayfasında mürekkeple çizilmiş, müziği yöneten bir el resmidir; ikincisiyse bu kitapta da tıpkıbasımına yer verilen, şefin renkli resmidir.

[41]Kezich'in görüşü uyarınca (*Fellini*, sayfa 475) film ilk kez 22 Şubat 1979'da halk sinemalarında gösterilmiş, daha sonra da İtalya'nın en önemli devlet televizyon kanalı olan RAI-Uno'da 22 Şubat 1979'da yayımlanmıştı.

[42]Oreste del Buono, "Prova a Cinecittà," Fellini, *Prova d'orchestra*, sayfa 5'te.

[43]Fellini, *Prova d'orchestra*'da (sayfa 121-45) Fellini'nin *Prova d'orchestra* konulu söyleşilerinden alınmış parçalar bulunmaktadır ve bunların hepsinde Fellini filmin salt bir değinmece olmadığını söyler ve siyasal boyutunu yadsır.



38: *Prova d'orchestra*: Filmin özgün *soggetto* taslağından alınan ve Fellini'nin Alman orkestra şefini gösteren çizimi.

olarak değerlendirilmiş, uyumsuz sesler çıkartan orkestranın İtalya'yı simgelediği ve bunun yarattığı kargaşadan gelecekte ortaya bir Hitler çıkacağı biçiminde yorumlanmıştı. Gördüklerini Fellini'nin "Adolph Amcaya" çağrısı olarak yorumlayan bazı izleyicilerse filmin sonunda alkışlamaya başlamışlardı.[44] Fellini'nin filmi yalnızca siyasal bir değinmece olarak değerlendiren yorumlara karşı çıkışı, yapıtının yalın bir formüle indirgenmesini kabul etmeyen sanatçının anlaşılır kaygılarını gösterir. Aslında *Prova d'orchestra* dar kafalı ya da tepkisel bir siyasal eğretilemeyi kat kat aşan bir filmdir. Olumsuz bir ütopya olarak, karman çorman orkestra imgesi, bize bütün üyelerinin arzularıyla toplulukların gereksinimini uzlaştıran uyumlu bir başka toplumun çok daha yüceltici ve olumlu görüntüsünü sunar.[45] *Prova d'orchestra,* çılgına dönmüşe benzeyen sağduyunun gücünü ve içgüdülerin gereksinimlerini, beni ve ilkel benliği, birbirleriyle uzlaştırma olasılıklarına direnir durur. Alman orkestra şefi, Fellini'nin *Amarcord*'da saldırdığı baba yetkesini simgeleyen kişileri düşündürür; bu da bize Fellini'nin toplum birey ilişkisi hakkındaki düşüncelerinin, filmin gösterime çıkışı sırasında yer alan siyasal terörizmin özel tarihsel koşullarıyla aslında pek az değiştiğini anımsatır. Filmi "ortak kargaşa" simgesi olarak adlandıran Fellini, izleyicilerin çoğunun, kendi korkularıyla düş kırıklıklarının yansımasını bu öyküde bulduklarını söylemiş ve bu görüşünün İtalya'da hem sağcılardan hem de solculardan gelen çılgınca tepkilerle doğrulandığını belirtmiştir.[46]

---

[44]Fellini, *Comments on Film*, sayfa 211-12'de bir gece Roma'da bir lokantada yemek yerken bu düşüncesi için kendisini kutlayanlar olduğunu söyler ve bu yorumu "korkunç" bir yanlış diyerek tanımlar.

[45]Lorenzo Codelli, "Orchestra et choeur," *Federico Fellini,* yay., Ciment, sayfa 109'da filmi ilk kez olumsuz bir ütopya olarak tanımlamıştır.

[46]Fellini, *Prova d'orchestra*, sayfa 134.

Bununla birlikte çok daha önemli bir başka nokta, *Prova d'orchestra*'nın, Fellini'nin temel inancına yani sanatın kurtarıcı niteliğiyle, sanatçı ustalığının sağaltım olanaklarına beslediği inanca dayalı oluşudur. Orkestra şefinin müziği izleyip notaları çalmanın müzikçileri kurtarabileceğini söylemesi, Fellini'nin sanatsal yaratıların insancıl potansiyeline ve yaşamı onaylayan bu mesajın izleyicilere aktarılabilineceğine ilişkin sarsılmaz inancını vurgular. Bununla birlikte filmin en zayıf noktası orkestra şefidir. Hiç kuskusuz Fellini *Prova d'orchestra*'da Alman orkestra şefinin kendi sanatçı kavramını yansıtacağını düşünmemiştir ama sanatın kurtarıcı gücünü somutlaştıracak bir kişilik yaratmayı da başaramamıştır. Hitler'in yozlaşmış gülünç bir benzeri olan orkestra şefiyle kurtarıcılık gücüne sahip sahici sanatçıyı birbirinden açık seçik ayırmayı başaramayışı, Fellini'nin temel savını yani orkestra şefinin Hitler'i çağrıştıran niteliklerinin, kargaşanın yarattığı düzensizlikle tetiklenen baskıcı, tepkisel güçleri gösterdiğine ilişkin savını zayıflatmaktadır; Fellini bu güçleri sanatın, tek parçalı ideolojilerdeki bağnaz inançların zararlı etkilerinden bizi kurtarma yetisiyle kıyaslar.

Sonuç olarak *Amarcord* ve *Prova d'orchestra* ortak söylencelerle —yani İtalya'nın yakın geçmişindeki faşistlik ve karmakarışık şimdiki zamanını yaşayan devrimci Marx'çılıkla— büyülenen bireyleri betimler. Fellini, sanatçının toplumdaki işlevinin insanı canavarlaştıran bu tür ortak ideolojilere saldırmak olduğuna var gücüyle inanır: "yalanın maskesini düşürmek, sahici olmayanı saptamak ve belirsiz ya da uyduruk mutlakları paramparça etmek şimdilik, batık tarihimiz karşısında tek düzeltici kaynak —aldatıcı, yorulmak bilmez tek koruyucumuz— olmayı sürdürüyor; bizse bu arada ortaya yeni bir doğru varsayımı atmaya ve bunun koşulları altında yaşamaya hazırlanmayı bekliyoruz.[47] Bu tür tehlikeli söy-

[47]Federico Fellini, "*Casanova*: An Interview with Aldo Tassone," *Federico Fellini: Essays in Criticism*, yay., Bondanella, sayfa 35'te.

lenceler, insan davranışlarını olumsuz yönde etkiler ve değerli benliğimizi siyasal ideolojilerin anlamsız soyutluğuna batırıp bırakmamıza yol açar. *Amarcord* ve *Prova d'orchestra* Fellini yapıtlarının en siyasal olanlarıdır. Bununla birlikte bu iki filmin siyasal konuları apaçık ortada olsa da, aslında Fellini'nin tüm yapıtlarında, eskimiş söylencelerle ideolojilerin ve bunların bireyler üzerindeki zararlı etkilerinin ağır yüküne saldırdığı gerçeği de gözden kaçırılmamalıdır.

YEDİNCİ BÖLÜM

"BÜYÜK BULUT ÜRETİCİSİ VE DAĞITICISI

GIULIETTA DEGLI SPIRITI, CASANOVA VE LA CITTÀ DELLE DONNE'DE CİNSELLİK VE KADIN İMGESİ

Filmin (*Giulietta degli spiriti*) amacı... kadını sahici bağımsızlığına, tartışmasız ve elinden alınamayacak saygınlık hakkına kavuşturmaktır. Demek istediğim özgür bir erkek, yanında özgür bir kadın olmadan yaşayamaz. Eş Meryem Ana ya da bir haz aracı olmamalı; hele hizmetçi hiç... Kadınların bağımsızlığı geleceğin konusudur... Hayır, kadın özgürlüğüne kavuşmuş gibi yapmamalı —yani şu ünlü eril gölgenin izdüşümünde gelişmemeli— tersine kendi farklı gerçekliğini bulup ortaya çıkartmalı. Bu gerçeklik bana erkeğinkinden farklı ama aynı zamanda onun tamamlayıcısı ve ayrılmaz parçası gibi görünüyor. Bu çok daha mutlu bir insanlık yaratmak için atılmış bir adım olur.[1]

FELLİNİ sinemasının birkaç yönü, kadınlarla cinselliği ele alışı açısından geçmişte ne kadar ilgi uyandırdıysa günümüzde de bir o kadar hoşnutsuzluk yaratmıştır. İlk filmlerinin coşkusal çekiciliğinin büyük bir bölümü, Fellini'nin yarattığı kadın kahramanların izleyiciler üzerinde bıraktığı etkiyle açıklanabilir. Gelsomina, Cabiria ve Sylvia gibi kişilikler Fellini'nin, Zampanò, Oscar ya da Marcello gibi erkek karşılıklarından çok daha fazla duygudaşlık kurduğunu göstermektedir. Fellini'nin ilk yapıtlarında ve yeni gerçekçilik çıraklığı sırasında senaryolarını hazırladığı filmlerde

[1]Fellini, "The Long Interview: Tullio Kezich & Federico Fellini," sayfa 63.

yer verdiği (çoğu yosma olan) kadın kahramanlar birer kurbandır, ama daha az hayranlık uyandıran erkek karşılıklarıyla kıyaslandıklarında, Fellini'nin kadınları, duyarsız eril değerlerin egemen olduğu acımasız dünyada insancıl bir rol oynarlar; buna karşılık erkek kahramanları sürekli, coşkusal açıdan kısıtlı, yapay hattâ hayvan gibi ve acımasız kişiler olarak anlatılır. Kuşkusuz Fellini'nin ilk filmlerindeki kadın imgesi, 1950'lerle 1960'ların ticari amaçlı filmlerinde yer alan baskın Hollywood simgelerini ve bunun daha özgün İtalyan değişkelerini yansıtmaktadır.[2] Fellini'nin bu ilk filmlerinde yarattığı yosmalara duyduğu yakınlık ve senaryosunu yazdığı ya da yönettiği yapıtlarda bu rolleri genellikle eşi Giulietta Masina'ya vermesi, bilinçaltının bir yanıyla, yani kadın eleştirmenlerin cinselliğe bakışına saldırmak için bunu kullanabileceği düşüncesiyle açıklanabilir. Bununla birlikte ilk filmlerinde bu tür kişilerin sıkça boy göstermesi kesinlikle şaşırtıcı değildir çünkü bu yapıtlarda simgesel amaçlarla dinsel dönüşüm motifinden yararlanılır. Günahından kurtulan yosma konusu, en az Mary Magdalene'ye kadar uzanan yazınsal bir soyağacına sahiptir; ayrıca altın yürekli düşmüş kadın motifinin, melodramlarda ve gerileyen Avrupa yazınında uzun bir geçmişi vardır. 1958'e kadar İtalyan erkeklerinin cinsellikle çoğu kez, o sıralarda yasal olan genelevlerde tanıştığı da unutulmamalıdır.

İtalya'ya ilişkin alışılmış düşünce, Fellini'nin ortamını erkek egemen bir toplum olarak tanımlar. Amerikalı film eleştirmeni Molly Haskell tarafından belki de en iyi biçimde dile getirilen bu

[2]İtalyan sinemasındaki kadınlar için bak., yay., Giuliana Bruno ve Maria Nadotti, *Off Screen: Women & Film in Italy* (New York: Routledge, 1988); Patrizia Carrano, *Malafemmina: la donna nel cinema italiano* (Floransa: Guaraldi Editore, 1977); Giovanni Grazzini, *Eva dopo Eva: la donna nel cinema italiano dagli anni Sessanta a oggi* (Roma: Laterza, 1980); Giuseppe Turroni, *Viaggio nel corpo: la commedia erotica nel cinema italiano* (Milano: Moizzi Editore, 1979).

basmakalıp ve bir ölçüde ırkçı olan görüş uyarınca, İtalyan erkeklerinin en aydınları bile kadına "insana korku veren, her şeye gücü yeten ana," ailesini yönetirken İtalyan toplumunu da yöneten, "kargaşadan yana, yönetilemeyen bir kuşağın ortasındaki kaynaştırıcı tek güç" gözüyle bakar; buna karşılık İtalya'da "meslek sahibi kadın düşüncesi ya akıllara sığmaz ya da gülünç bulunur."[3] İtalyan erkeklerinin kadınları —el değmemiş kızlarla yosmalar olarak— iki sınıfa ayırdığı söylenir. İtalyan erkekleri ilk kümede yer alan kadınlarla evlenmek ister ama ikinci kümeden seçtikleri yosma sevgililerle yasak ilişkiler yaşamayı da sürdürürler. Haskell'in tüm İtalyan toplumunu bu tür bir cinsiyet ayrımcılığı temeline oturtan savı, ulusal kişilik özelliklerine ilişkin bütün öbür genellemeler gibi, İtalya'nın savaş sonrası dönemde yer alan cinsel törelerindeki devrimsel değişikliklerin çoğunun pek az kavrandığını gözler önüne serse de, Fellini'nin yaşı, altyetişimi ve uyruğu göz önüne alınacak olursa, söz konusu cinsel ayrımcılıktan etkilenmediğini düşünmek olanaksızdır. Fellini'nin *La dolce vita*'yı izleyen yapıtları yani Jung ve düş çözümlemesiyle karşılaştıktan sonra çektiği filmler içgözlemsel nitelikte olduğu için, Fellini yapıtlarındaki, Haskell'in deyimiyle,[4] "İtalyanlara özgü rolleri canlandıranlar," "koca memeli, anaç oyuncular" olarak tanımlanan kahramanların sayısında büyük bir artış olmuştu; *8,5*'taki Carla, *Giulietta degli spiriti*'deki Susy, *Fellini Satyricon*'daki Enotea, *Amarcord*'daki Gradisca bunların en önemli örnekleridir. Bu kadınlar ve benzerleri, cinsel açıdan kolay elde edilebilen, koca memeli, geniş kalçalı dişilerdir; doymak bilmez cinsel arzularını göstermek üzere kameraya bakıp dudaklarını yalarlar, dillerini çıkarırlar. Perdede boy göstermeleri sanki salt İtalyan erkelerinin cinsel düşlemlerini tetiklemek için tasarlanmış gibidir.

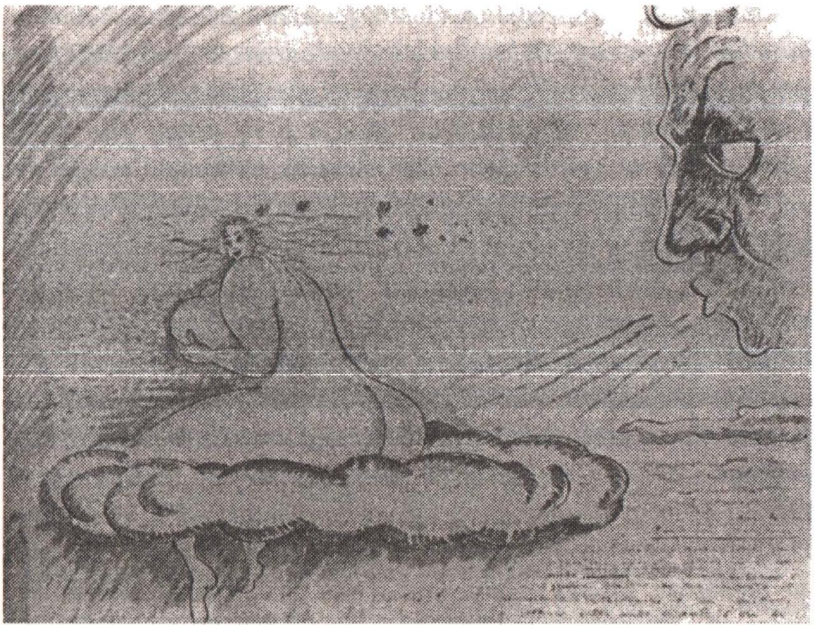
[3]*From Reverence to Rape: The Treatment of Women in the Movies* (New York: Penguin, 1974), sayfa 308.

[4]Agy., sayfa 309.

Fellini'nin yayımlanmış düş defterlerinden alınan birkaç taslakta, bu tür kadınların yer aldığı birkaç çizim bulunmaktadır; bu kadınların hepsi de cinsel bomba modeline uygun düşmektedir. Bu açık saçık kadın imgeleri, Fellini'nin özel düşlem dünyasının öylesine göbeğinde yer alır ki, bunların (daha önce *La dolce vita*'yı irdelerken ele alınan) birinde papa sıcak hava balonunda duran genç Fellini'ye bu iri yarı kadının "büyük bulut üreticisi ve dağıtıcısını" simgelediğini söyler. Bu çizim, Fellini sinemasının esin kaynağında bu güçlü kadın görüntülerinin bulunduğunu açıkça ortaya koyar. Bunlardan önce, olgunlaşmış yönetmenin bilinçaltı, kendini yalnızca utangaç bir oğlan olarak yani baktığı bu tanrıça benzeri görüntüden çıkan gücün karşısında bütünüyle yetersiz kalmış bir çocuk olarak açığa vuruyordu. 1 Nisan 1975 tarihli bir başka düşündürücü ve tartışmaya açık çizimdeyse Fellini'nin üfleyerek ittiği bir buluta binmiş çıplak dev gibi bir kadın görülür; yönetmen ona şöyle fısıldamaktadır: "Aşağıdakilere tohum saçmanın tam zamanı." (Yalnızca adının baş harfleriyle yani "Ms. P." olarak tanımlanan) çıplak kadın gökyüzünde sürüklenerek giderken koskoca memelerini kavrar ve aşağıdaki toprağa ışıltılı yağmur damlaları düşmeye başlar.[5]

İlk çizimde "büyük bulut üreticisi ve dağıtıcısı" olarak tanımlanan kadın, Fellini'nin düş gücüne esin kaynaklığı eder ama papanın varlığıyla kadının orta yola getirilmesi (ve sınırlandırılması), kuşkucu kadın hakları savunucularını bu çizimin yalnızca *8,5*'taki Guido'nun cinsiyet ayrımcılığının kökenini gösteren Kilisenin aynı zamanda Guido'nun yaratıcısının hayal dünyasına da nasıl egemen olduğuna inandıracaktır. İkinci çizimdeki kadınsa bir tür bereket tanrıçasını simgelemektedir ama bu düş imgesinde Fellini'nin de boy göstermesi ve kadının eylemlerini varlığıyla yönlendirmesi, bu kadının Fellini'nin bilinçaltını yansıttığını dolayısıyla erkeklerin

[5]Bu düş çiziminin renkli fotoğrafı ve Fellini'nin çözümlemesi için bak., Fellini, "Fellini oniricon," sayfa 39.



39: Fellini'nin düş defterleri: bulutun tizerinde oturan çıplak kadın, Fellini'nin buyruğuyla altındaki toprağa tohum saçıyor

kafalarında kurdukları şu belirli kadın imgesini somutlaştırdığını düşündürmektedir; kadın hakları savunucularının Fellini sinemasında eleştirdikleri şey de işte budur.

Fellini filmlerini izleyen kadın hakları savunucuları bu tür bir anlatı parçasını kuşkusuz, Fellini'nin sanatsal görüsüne düşen lekenin kanıtı sayacaklar ve bunu kadınları basmakalıplaştıran aynı türden cinsiyet ayrımcılığı olarak yorumlayacaklardır; bu ayrımcılıksa İtalya sahnesinde olup bitenleri izleyenlerin sıkça eleştirdiği bir konudur. Eleştirel kanıların boy gösterdiği bugünkü ortam göz önüne alınırsa, Fellini'nin kendi kişiliğinde bulduğu kusurlarla önyargıları ortaya dökmeyi göze aldığı ve hayal dünyasını dürüstçe sergileyeceğine inanarak düş defterlerine çizdiği resmin övgüyle karşılanmayacağı açıktır. Kadın hakları

savunucularının son zamanlardaki değerlendirmelerini kabul edenlerin sayısı pek de az değildir; bu yorum uyarınca "Batı kültüründe yer alan bütün ataerkil cinsiyet simgeleri gibi, Fellini filmlerinde de cinsellik Kadına yerleştirilmiştir ama arzu ve anlam gibi bu da erkeğin malı ve ayrıcalığıdır. Yani cinsellik bütünüyle erkeğe aittir."[6] Kadın hakları savunuculuğunun bakış açısından, Fellini'nin kadın imgeleri ve cinselliği ele alış biçimi erkek düşlemlerine ya da Fellini ve öbür İtalyan erkekleri tarafından kadına yansıtılan kalıplaşmış yargılara dokunulmazlık kazandırmaktadır. Bu tür bilinçaltı yansımaları, insanların imgelemi üzerinde sinemanın bıraktığı olağanüstü etki nedeniyle, İtalyan halk kültürünün bir parçası olup çıktığı zaman, bu düşlemler kadınların potansiyelini kısıtlayan baskıcı dayatmalara dönüştürülecektir. Sonuç olarak kadın hakları savunuculuğuyla ilgilenen yalnızca birkaç eleştirmen, Fellini'nin yapıtlarını hoşgörülü bir yaklaşımla ele almış ama gene de bunlardan insana üzüntü veren olumsuz örnekler olarak söz etmiş ve sinemada kadınların nasıl anlatıldığı ya da anlatılması gerektiği konusundaki çağdaş eleştiri tartışmalarında Fellini filmlerinin pek az rolü olduğunu belirtmiştir.[7]

[6]Teresa de Lauretis, " Fellini's 9,5," *Technologies of Gender: Essays on Theory, Film and Fiction* (Bloomington: Indiana University Press, 1987) sayfa 104-5'te.

[7]Önemli bir kadın hakları kuramcısı olan Germaine Greer, Fellini'nin kadınlar konusundaki "Latin" bakış açısını savunmuştur; bu her ne kadar kadına ana olarak değil meslek sahibi özgür birey gözüyle bakan Anglo-Sakson görüşüyle çelişse de dikkate almaya değer bir iredelemedir: "Kadınların cinsel organı Fellini'ye sahiden çok çarpıcı gelmiş — meraklara kapılmış, şaşırmış ve dişilerden ürkmüş... kuzeyli *alt cins insan türünün* (örneğin Roman Polanski) yalnızca kızlarla ilişki kurabilmesine karşın, Latin erkekleri kadınların, özellikle de anıt gibi, amansız ve sessiz kadınların buyruğundadır. İtalyan erkeğinin her gece yatmak için evine gittiği bu görünmez kadın, dışsal üst benlik ya da erkeğin düşlemlerini demirlediği gerçeklik ilkesidir. Bu ana takıntısına dudak büken insanlar, kadın kavramını (özellikle de özgür kadını) ana olmayan dişi olarak an-

Bununla birlikte Fellini, bu konudaki açıklamasında, cinselliği basmakalıplaştıran ticari amaçlı geleneksel sinemayı kınayan kadın hakları savunuculuğunun ön savlarını çelişkili bir biçimde kabul eder:

> Bence sinema törensel yapısı nedeniyle kadındır. Dölyatağını andıran sinema salonu, dölütü (cenin) saran karanlık, düşsel görüntüler — bütün bunlar yansıtılmış bir ilişki yaratır; bizler de kendimizi buna yansıtır, yerimizi değiştirip başkalarının yaşantılarına katılır, kendimizi zorla kabul ettirdiğimiz kadınlara yaptığımız gibi perdenin de bize görmeyi umduğumuz kişiyi göstereceğini varsayarız. Kadınlar erkeklerin uydurduğu yansımalardır. Tarihte de, bizim düş imgemiz kadındı.[8]

Kadın hakları savunucusu eleştirmenlerle kuramcılar, Fellini sinemasının şu çok eski erkek önyargılarını yansıttığından kuşkulanırlar ama aslında Fellini de bu saldırıların ana görüşünü yani sinemanın kadınları erkek düşlemlerinin yansıması olarak gösterdiği düşüncesini kabul etmektedir.[9] Fellini'nin sinemada

---

lar. Sürekli genç kızlık, çağdaş kadın hakları savunuculuğunun uyanmayı umduğu bir karabasandır; Latin düzeniyse var olan bir başka seçenektir ve geçersizliğine karşın, elden çıkarılmadan önce irdelenip incelenmeye değer" ("Fellinissimo," *Interview*, Aralık 1988, sayfa 103). Fellini'nin düşüncelerine yakıştırılan kadın cinselliğine ilişkin görüş için bak., Camille Paglia, *Sexual Personae: Art and Decadence from Nefertiti to Emily Dickinson* (New Haven: Yale University Press, 1990).

[8]Gideon Bachmann, "Federico Fellini: 'The Cinema Seen as a Woman...' *Film Quarterly* 34, sayı 2 (1980-1981): 8'deki aktarma.

[9]Laura Mulvey'in ilk kez 1975'te *Screen*'de yayımlanan "Visual Pleasure and Narrative Cinema" başlıklı yazısı, bu eleştirel tartışmanın sınırlarını bütün tekil çalışmalardan çok daha iyi tanımlamıştır. Bu yazı yay., Bill Nichols, *Movies and Methods: Volume II* adlı kitabın "Feminist Criticism" bölümünde (Berkeley ve Los Angeles: University of California Press, 1985) ve yay., Constance Penley, *Feminism and Film Theory*'de (New York: Routledge, 1988) yeniden basılmıştır. Söz konusu yazı, arala-

kadınların gösterilişine ilişkin sözlerinin son günlerdeki kadın hakları savunuculuğuna ilişkin film kuramının genel çizgileriyle çakışması, Fellini sinemasında kadınlarla cinselliğin betimleniş biçiminin, kuşkucu kadın hakları savunucusu eleştirmenlerin daha önce algıladığından çok daha karmaşık bir eleştiri sorunu olduğunu düşündürür.

Fellini'nin cinselliği ele alış biçiminin ayırıcı niteliği olan bu çok anlamlılığın en iyi örneği, *8,5*'taki harem ayrımında görülebilir; Fellini sinemasındaki cinsiyet ayrımcılığı düşlemlerinin pişmanlığa yer verilmeden en yaygaracı biçimde görselleştirildiği sahne budur.[10] Guido'nun çocukluğundaki çiftlik evinin mutfağında geçen bu sahnede, Guido'nun yaşamındaki bütün kadınlar yer alır ve bütün isteklerine boyun eğer. Karısı yemek pişirir, temizlik yapar ve coşkusal isteklerde bulunmaz; sevgilisi, Guido'nun bütün çocuksu gereksinimlerini karşılayan kadınları kıskançlığa kapılmadan izler; Guido'nun bakış açısından işin en iyi yanı da kadınların, her şeyin böyle yürütülmesi gerektiğine inanıyor olmalarıdır. Ansızın Guido'nun eski kız arkadaşı olan dansçı Jacqueline Bonbon, Guido'nun ev kurallarına yani yirmi altısını aşan kadınların yukarıdaki bölmelere gönderilmesine karşı çıkar. Burada Jaqueline'e iyi bakılacak ama Guido'nun sevgisinden yoksun "anılarının hazzıyla" yaşayacaktır (çekim 541). Jacqueline'nin bu eril düzenlemeye karşı çıkışı, Guido'nun haremde kurduğu egemenliğe yönelik genel bir başkaldırıya dönüşür ama

---

rında Teresa Lauretis'in *Alice Doesn't: Feminism, Semiotics, Cinema* (Bloomington: Indiana University Press, 1984) ve Fellini'nin *Giulietta degli spiriti* adlı filminin çözümlendiği, daha önce sözü edilen *Technologies of Gender* adlı kitaplarının da bulunduğu bütün kadın hakları savunuculuğu çalışmalarını etkilemiştir.

[10]Bu ünlü sahnenin geliştirilmiş senaryosunu sahne sahne ele alan çözümleme için bak., Fellini, "*8,5*": *Federico Fellini, Director*, sayfa 140-56 (çekim 509-74).

kırbaçla girişilen kısa bir çatışmanın ardından, Guido zafere ulaşır, kendisine hayran kadınlarsa çevresine toplanıp onu alkışlamaya başlar.

Harem sahnesinin bu kısa tanımı, cinsiyet ayrımcılığı yapan düşün doruk noktasıdır ve bu düşte kadınların varlık nedeni yalnızca erkeklerin gereksinimlerini doyurmaktır. Bununla birlikte Fellini'nin izleyiciye verdiği bu bakış açısı yalnızca Guido'nun cinsiyet ayrımcılığı yapan düşlemlerinin değil aynı zamanda bunun yarattığı çağrışımların da eleştirisini temsil eder. Guido'nun kafasındaki haremin çocukluğunun geçtiği yerle ilişkilendirilmesi bu düşün, olgun bir erkeğin düş dünyasının dışavurumunu değil, Guido'nun çocukluğundaki güvenliğe dönme arzusunu yansıttığını düşündürür. Harem bölümünün en şaşırtıcı yanı, haremin çağrıştırdıklarına bütünüyle aykırı düşen bir şey göstermesidir. Bu harem, Guido'nun, yatağını ısıtmak için bir iki yumuşak başlı genç kız seçtiği, dünya hoşluklarının tadına vardığı bir haz bahçesi değildir; Guido burada cinsellikten çok, güvenlik, sıcaklık, korunma aramaktadır ve bu da tıpkı yıllar önce kendisini şarap fıçılarının içinde yıkayan dadılarının yaptığı gibi yıkanması ve havlulara sarılıp sarmalanmasıyla vurgulanır. Dilek doyurma düşlerindeki bütün kadınlar arasında Guido'nun en sevdikleri —eski sevgilileri değil— dadılarıdır. Yatak odası etkinlikleri için yosma gibi bir eş seçmeyi hiç de düşünmeyen Guido aslında bir sevgili değil kendisini koruyacak bir ana aramaktadır. Fellini harem sahnesini Guido'nun kişiliğini alabildiğine gülünç bir biçimde eleştirmek için çekmiştir; niyeti haremi erkeklerin cinsel düşlemlerinin övgüye değer ve öz bilinçsiz simgesi olarak göstermek değildir. Fellini'nin harem sahnesi, sahneyi Guido'nun bakış açısından görmemize olanak verir, ama aynı zamanda dikkatli bir izleyiciye Guido'nun cinsiyet ayrımcılığı yapan, dilek doyumu düşlemleriyle incelikli ama bir o kadar da etkileyici bir biçimde alay edildiğini görmesine yardım eden daha geniş bir bakış açısı verir.

Fellini'nin tüm yapıtlarında, izleyicilere kadınlarla cinselliğe ilişkin önemli şeyler söylenmesine karşın, *Giulietta degli spiriti*, *Casanova* ve *La città delle donne* bu konulara daha fazla odaklanır; sözü edilen filmlerin her biri Fellini'nin bu konulardaki düşüncelerinin geçirdiği evrimin önemli bir aşamasını yansıtır. *Giulietta* orta yaşlı bir İtalyan ev hanımının yaşamındaki (cinsel ya da başka türlü) kimlik bunalımlarını çözümler. Gişede korkunç bir başarısızlığa uğrayan ama Fellini'nin en özgün yapıtlarından biri olan *Casanova*, İtalyan "Latin" sevgili ilk örneğinin, yani İtalyan erkeklerinin kendilerine örnek aldıkları Venedikli çapkın serüvencinin kişisel bir yorumunu sunar. Son olarak *La città delle donne*'de Fellini İtalyan erkeğini kadın hakları savunuculuğu düzeniyle tanıştırır; (Marcello Mastroianni'nin canlandırdığı) çağdaş Casanova bozuntusunu, geleneksel İtalyan cinsel tutumunun kökten değişmesi gerektiğini savunan öfkeli kadınlar topluluğuyla yüz yüze getiriverir. *Giulietta*, kadınların İtalyan kültüründeki konumunu duyarlı bir biçimde çözümleyen ve İtalya'daki kadın hakları akımını haber veren savaş sonrası filmlerin en önemlilerinden ilkidir diyebiliriz. Burada Fellini, evliliğin bozulmasını kadının bakış açısından gösterir. *Casanova* ve *La città delle donne*, Fellini'nin insan cinselliğine ilişkin arayışlarını sürdürür ama yine de eleştirilen eril bakış açısını korur. Bu iki filmde de Fellini erkeklerin kadınlara ilişkin nasıl düşler ya da düşlemler kurduğunu göstermiş ve erkeklerin kadınlar hakkında yarattığı simgelerin sinema aracılığıyla nasıl yayıldığını betimlemiş bu da Fellini'nin kadınları ele alış biçimine önemli bir boyut kazandırmıştır; ayrıca bu filmlerin ikisi de yaygın sinemanın kadın gerçekliğini, çeşitliliğini ve karmaşıklığını erkek düşlemlerinin perdeye yansıtılmasına indirgeyerek çarpıttığını söyleyen yönetmenin görüşünü doğrulayan görsel bir kanıt olmuştur.

Fellini'yi sanatsal olarak renkli, uzun film çekme kararı almaya iten ilk film *Giulietta degli spiriti* olmuştur. Daha önceki *Le ten-*

tazioni del dottor Antonio adlı kısa filmini renkli çekmesinin nedeni, yapımcıların *Boccacio'70*'deki bütün bölümlerin böyle çekilmesine karar vermiş oluşuydu.[11] Siyah beyazdan renkliye geçişin gerekçesi, Fellini'nin düşlere, Jung'un düş çözümlemelerine ve düş defterleri oluşturmaya duyduğu ilgidir:

> (*Giulietta*'yı) siyah beyaz çekmiş olmam gerektiğini düşünmüyorum. Bu renkli ışıklandırmalarla oluşturulan türden bir düşlemdir. Biliyorsunuz, renk yalnızca dilin değil düşüncenin ve düş duygusunun da bir parçasıdır. Düşteki renkler anıların yaklaştırımları değil kavramlardır... Düşteki renkler, sahiden kusursuz olan resimlerde olduğu gibi, düşünçeler, kavramlar ve duygulardır.[12]

8,5'ta ortaya atılan ana görüş gibi, *Giulietta*'nın anlatım yapısı da Fellini'nin Jung'la karşılaşmasından etkiler taşır. Gerçekten de filmin son derece inandırıcı çözümlemelerinden biri, (Fellini'nin eşi Giulietta Masina'nın canlandırdığı) kadın kahramanın, *8,5*'un kahramanı Guido'nun içindeki kadın niteliklerini, yani Jungçu *anima* kavramını somutlaştırmış olduğunu savunur.[13] Jung "Ruhsal

[11]Fellini bu noktayı "The Long Interview: Tullio Kezich & Federico Fellini," sayfa 32'de vurgulamıştır.

[12]Agy., Fellini sözlerini siyah beyaz filmlerin "düş gücüne daha fazla yer verdiğini" ve bir filmde gerçekliğin "benzerini yaratmak" için renk kullanılmasının, aslında düş gücünü zayıflattığını söyleyerek sürdürür; *Le tentazioni del dottor Antonio*'nun çekiminde söylediği "sinemada kullanabileceğiniz yalnızca iki renk vardır — siyah ve beyaz" (agy, sayfa 35) biçimindeki yorumunuysa romantik ve tepkisel diyerek tanımlar.

[13]Bak., Carolyn Geduld, "*Juliet of the Spirits*: Guido's Anima," *Federico Fellini: Essays in Criticism*, yay., Bondanella, sayfa 137-51'de. Fellini'nin Jung yapıtlarıyla seçkin bir Jung çözümlemecisi olan arkadaşı Ernest Bernhard aracılığıyla tanışmasının öyküsü Aldo Carotenuto tarafından *Jung e la cultura italiana* adlı yapıtta anlatılmıştır, sayfa 137-49. *Giulietta degli spiriti*'nin yapımı sırasında Fellini filmi Bernhard'a göstermek istemiş ama çözümlemeci filmi göremeden ansızın ölüvermiştir; Fellini bu olayı gerçekleşmeden önce düşünde görmüştü.

İlişki Olarak Evlilik" başlıklı deneme yazısında "her erkeğin içinde ölümsüz bir kadın imgesi taşıdığını" savunur; "temelde bilinçdışı olan bu imge, erkeğin canlı dirimsel sistemine kazınmış ilkel kökenindeki kalıtsal ögedir ve atalarının kadınlara ilişkin bütün deneyimlerinin damgası ya da "ilkörneğidir," yani kadınların bıraktığı bütün izlenimlerin birikimi gibidir... Aynı şey kadın için de geçerlidir: o da içinde erkeğin kalıtsal imgesini taşır."[14] Jung erkeğin kadın yanına *anima*, kadının erkek yanınaysa *animus* adını verir; *erkeğin içindeki kadının* şehvetli ve coşkusal bir niteliği olduğuna buna karşın *kadının içindeki erkekte* akılcılığın yattığına inanır. Jung'un bu iki önemli ruhbilimsel kişilik türüne ilişkin açıklamasındaki en ilginç düşünce, iki cinsin de, ruhlarının karşı cins yanını, arzuladıkları nesnelere yansıtmalarıdır. Dolayısıyla erkek, *içindeki kadını* yansıtabileceği bir kadın, kadınsa *erkek yanını* yansıtabileceği bir erkek arar. Jung'un görüşü uyarınca ortaya çıkan bu sonuç, karşı cinslerin birbirlerini hiçbir zaman tam olarak anlayamadığını öne süren şu eski basmakalıp düşüncenin açıklanmasına epey yardımcı olur.

Karşı cins üyelerinin içlerinde bilinçdışı kadın ve erkek eğilimleri barındırdığını öne süren Jungçu ruhbilim, birleşip bütünleşmiş insan ruhunun çift cinsiyetli olduğunu ve her iki insan cinsinden aldığı nitelikleri kendinde topladığını da düşündürür. Bu görüş Fellini'yi büyüleyivermişti çünkü söz konusu düşüncelerle ilk kez Jung yapıtlarını okurken tanışmıştı. Gerçekleştiremediği tasarılarından biri olan ve Bernardino Zapponi'nin öyküsüne dayanan *Una donna sconosciuta*'da bir erkeğin yavaşça başkalaşımının ya da kadına dönüşümünün çeşitli aşamalarını işleyecekti.[15] Fellini'nin

[14] *The Portable Jung*, sayfa 173.

[15] Fellini'nin iki çizimini içeren bir yana atılmış bu tasarıya ilişkin irdeleme, yay., Ciment, *Federico Fellini*, sayfa 22-27'de bulunabilir; bu Zanelli tarafından *Nel mondo di Federico* adlı kitapta sayfa 54-58'de de ele alınmıştır.

inancı uyarınca erkek ve kadın karşıt kutuplar değil birbirlerini tamamlayan güçlerdir — bu da Jungçu düşüncenin temel varsayımıdır. Fellini'yi *Giulietta*'nın öyküsünü, *8,5*'un konusunu izleyecek biçimde kurmaya iten şey, yönetmenin insan cinselliğinin çift cinsiyetli yapıda olduğunu kabul etmesidir yani Giulietta'nın sorunlarını tepeden tırnağa erkeklerin bakış açısından anlatmasının nedeni, önyargılı cinsel ayrımcılığı değildir.[16] Guido'nun, harem düşünü kurmak için düşlemlerinde büyük bir mutlulukla döndüğü çiftlik evi mutfağına ilişkin çocukluk anıları, küçük Giulietta'nın, inancından dönmediği için Romalılar tarafından ızgarada yakılan Hıristiyan kurbanı canlandırdığı okul oyunuyla benzerlikler taşır. Giulitetta'nın kocası Giorgio (Mario Pisu) birçok yönden Guido'yu andırır. Giorgio, halkla ilişkiler çalışmaları sırasında tanıştığı bir mankenle kaçmayı tasarlayan sığ bir çapkındır. Kilise okulunun yanındaki kumsalda La Saraghina adlı yosmayla dans ettiği zaman şeytanla karşılaştığını sanan küçük Guido gibi, Giulietta'nın da din eğitimi alarak yetiştirilmiş oluşunun yıkıcı etkisi, olgun ve evli Giulietta'da çok daha yoğun olarak ortaya çıkmıştır. Giulietta'nın kocasından kurtulma ve kendi bireyselliğini izleyerek bir ölçüde ruhsal özgürlüğe kavuşma çabalarına annesiyle kız kardeşlerinin hiçbir yardımı olmaz.

Giulietta'nın kocasının gölgesinde yaşaması filmin ilk birkaç sahnesinde saptanır. Ailenin Roma yakınlarındaki Fregene kumsalında yer alan yazlık eviyle başlayan filmin açılış sahnesi, izleyiciye bebek evini ve Magritte'in ünlü *Işığın İmparatorluğu* resmini

[16]Bu iki film arasındaki yapısal benzerliklerin son derece ayrıntılı özeti için bak., Geduld, "*Juliet of the Spirits*: Guido's Anima." Juliet'in Guido'nun içindeki kadını yansıttığını öne süren Geduld'un bu sezgisel düşüncesini Teresa de Laurentis de kabul etmektedir; *Giulietta* konusunda olumsuz bir kadın hakları savunuculuğu görüşüne sahip olan de Laurentis, Geduld'un sezgisinden ayrılır ama bunu Fellini'nin Giulietta'yı temelde erkek merkezli gösterdiğine ilişkin kanıt sayar ("Fellini's *9,5*," sayfa 103).

anımsatır. Bu Giulietta'nın evliliğine ilişkin açık seçik bir eleştiridir — bebek evinde yazgısına yön veren olgun bir kadın değil bir taşbebek vardır; gerçeküstücü ressamın konusuyla gösterilen bilinçdışıysa, filmin geri kalan bölümündeki konuyu oluşturur.[17] Kamera evin içinde ya da dışarıdaki ağaçların arasında gezinirken, çeşitli şaşırtıcı açılardan Giulietta'yı çeker. Süslenme masasında otururken arkadan gösterilir; ya da sevinç içinde hazırladığı evlilik yıldönümleri yemeğinde peruk takıp takmamayı düşünerek aynaya bakarken görüntülenir. Giulietta evin içinde dolaşırken, yüzünden başka her şeyi görürüz. Yüzü ancak Giorgio'nun eve geldiği haber verildiğinde görülür. Boy çekimiyle alınan ve 1940'larda dikkatleri kadın kahramanlara çekmek için kullanılan romantik arka ışıklarla aydınlatılmış gülümseyen yüzü ancak o zaman ortaya çıkar. Bu çarpıcı görsel etki, Giulietta'nın, perdede ışıldayan yüzü gibi, yaşamının da kocasının varlığından yayılan "ışığa" bağlı olduğunu düşündürür. Bu olmadan birey olarak tüm varlığı bütünüyle gölgede kalmaktadır.

Başarısızlığa uğramış bir evliliği kadının bakış açısından çözümleyen bu filmde Fellini'nin, Giulietta'nın bunalımının en

[17] *Giulietta degli spiriti*'nin İtalyanca senaryosu Fellini, *Quattro film*'adlı kitapta bulunabilir (Turin: Einaudi, 1974); İngilizce çevirisi Fellini, *Federico Fellini*'s "*Juliet of the Spirits*" adlı yapıtta yer almaktadır ve bunun özgün taslağı Lily Kitaplığı'ndaki Fellini belgeliğinde Fellini Taslak 9 (Kutu 2) başlığı altında saklanmaktadır. Bu filme ilişkin eleştiri yazıları görece azdır. Laurentis ve Geduld'un daha önce sözü edilen yazılarına ek olarak, filmin İngilizce yazılmış en önemli ve en uzun çözümlemesi için bak., Costello, *Fellini's Road*, sayfa 149-203 ya da gene aynı yazarın "Fellini, Juliet, and the Feminists, or: What Does Fellini Think about Women?" adlı yazısı *Michigan Academician* 15, sayı 2 (1983): 293-300; Jon Solomon, "Fellini and Ovid," *Classical and Modern Literature* 3, 1 (1982): 39-44; Marguerite Waller, "Neither an 'I' nor an 'Eye': The Gaze in Fellini's "*Giulietta degli spiriti*," *Romance Languages Annual*, yay., Ben Lawton ve Anthony Tamburri (West Lafayette, Ind.: Purdue Research Foundation, 1990), sayfa 75-80.

büyük nedeni olarak duyarsız kocasını görmesi hiç de şaşırtıcı değildir. Bununla birlikte Giorgio, Giulietta'nın yaşadığı sorunların yalnızca bir bölümüdür. *Giulietta degli spiriti*'nin bize kocasının aldatmalarıyla başa çıkmak zorunda kalan orta yaşlı bir ev hanımının içine düştüğü çıkmazlardan çok daha fazlasını göstermesi, Fellini'nin (eleştirmenler tarafından ender olarak değinilen özelliği) aydın dürüstlüğünün ölçütüdür. Giulietta'nın zayıf benlik bilinci, büyük ölçüde çevresindeki *kadınların* yol açtığı bir sonuç olarak açıklanabilir.[18] Bu kadınlar durmadan birbirini tutmayan öğütler verirler, Giulietta'dan tepeden tırnağa farklı davranış biçimleri beklerler ve *8,5*'ta Guido'nun katlandığı şiddetli dırdırlardan farksız bir biçimde, eleştirileriyle onu sürekli ezerler. Giulietta'nın süslü püslü annesi (Caterina Boratto), dudaklarını boyayıp modaya uygun giyinmediği için kızını kınayıp durur. Giorgio ona ilgi göstermiyorsa kusurun kendisinde olduğunu söyleyerek onu iğneler. Giulietta'nın Adele (Luisa Della Noce) ve Silva (Silva Koscina) adlı kız kardeşleri, dış görünüşleri ve davranışları açısından ona hiç mi hiç benzemezler. Biri mutlu bir gebe, ötekiyse televizyon sunucusudur. İkisi de güçlü bir benlik bilincinden ya da annelerinin kendilerine duyduğu saygıdan yoksun değildir.

Fellini'nin görüşü uyarınca, bireyin geçmişi, hem ruhsal tıkanmanın hem de büyüyüp gelişmenin potansiyel kaynağını gösterir. Bütün bireylerin geçmişinde, dengenin kurulması için açığa çıkarılması, yüzleşilmesi ve sonunda da üstesinden gelinmesi gereken birtakım sarsıntılı olaylar vardır. Fellini, *8,5*'ta olduğu gibi

[18]Giulietta'nın yaşamındaki İtalyan kadınları, Amerikalı kadın hakları savunucularının hiç de hoş bulmadığı değerlerle örnek alınan kişilerin egemenliği altındadır. Bununla birlikte bu tür kadınların bütünüyle yönetmenin eril değerlerinin güdümünde olduğunu ve 1960'ların ortalarında İtalyan toplumunda bunun karşıtlarının bulunmadığını savunmak, herhangi bir toplumda yer alan aynı konumdaki kişiler topluluğunun, kadın erkek tüm bireyler üzerindeki belgelenmiş gücünü yadsımak olur.

Giulietta degli spiriti'de de izleyiciye Giulietta'nın geçmişinin bugününü nasıl etkilediğini göstermek için, olağanüstü güzellikte birtakım düşlemler, gündüz düşleri, görüntüler ve geri dönüş sahneleri içeren bölümler kullanır. Giulietta'nın öyküsünde "ruhların" oynadığı rol, evlilik yıldönümlerinde Giorgio'nun eve dönüşünü izleyen toplantıda belirginliğe kavuşur. Kadınsı bir bilici iki ruh çağırır — Iris ve Olaf. Büyük olasılıkla Yunan tanrılarına haber taşıyan Iris'in ete kemiğe bürünmüş biçimi olan ilk ruh, mesajını dile getirir: "Herkes için sevda." Oysa ikinci ruh Giulietta'nın arkadaşlarından birine yosma der, sonra da Giulietta'ya bir hiç olduğunu söyler; bu söz üzerine Giulietta bayılır ve kurulan zincir kopar.

Kısa bir süre sonra Giulietta yakındaki kumsalda arkadaşlarıyla birlikte güneşlenirken, bir doktora küçükken yalnızca gözlerini kapatarak ruhlarla bağlantı kurabildiğini söyler. Tam bunu söyleyip gözlerini kapattığı sırada, trapezin üzerinde güzel bir kadın görüntüsü beliriverir. Gözlerini açan Giulietta, içinde tuhaf kişilerin bulunduğu tuhaf bir tekne görür; bu kişilerin arasında trapezdeki balerine tıpatıp benzeyen ve cinsellik saçan bikinili bir kadın da yer almaktadır. Film ilerledikçe, bu kadının balerin Fanny olduğunu anlarız; Giulietta'nın büyükbabası (Lou Gilbert) bu sirk oyuncusu uğruna okuldaki işini bırakmıştır. Fanny'nin benzeri olan kumsaldaki kadın Susy'dir (her iki rolü de Sandra Milo canlandırmıştır). Susy Iris'le Fanny'nin ete kemiğe bürünmüş hali gibidir. Iris'in "Herkes için sevda" özdeyişini büyük bir canlılık ve kararlılıkla uygulamaktadır ama aynı zamanda, Fanny'nin gösteriye çıktığı egzotik bir sirki anıştıran kumsala ve Giulietta'nın oturduğu yere yakın alışılmamış niteliklere sahip bir evde yaşamaktadır.

Giulietta ruhsal bağımsızlık kazanmadan önce, geçmişinden gelen bu hayaletlerle ve bunların şimdiki yaşamında karşısına çıkan kadın belirimleriyle uzlaşmak zorundadır. Giulietta kumsalda bir kez daha gözlerini yumar ve uykuya dalar. Burada Fellini belirgin

ruhçözümsel sezdirimlerle dolu bir düş yaratır. İmgelerin rengiyle havası gerçeküstü resimleri andırmaktadır. Kıyıda denizden ip çeken bir adam vardır; adam ipi Giulietta'ya verir; Giulietta ipi çekmeyi sürdürür ve ipin ucundaki tekneden kıyıya kılıç kuşanmış barbarlar, (biri ölü) birkaç at ve ürkütücü tuhaflıkta alışılmamış insanlar çıkar. Bir jet uçağının sesi Giulietta'yı bu karabasandan uyandırır ama sonradan ip çeken adamın, kocasının sevgilisi Gabriella'yı izlemesi için Giulietta'nın tuttuğu dedektif olduğunu; ürkütücü barbarların kökenindeyse, büyükbabasının Fanny'yle karşılaştığı sirkin yattığını anlarız.

Giulietta'nın rahatsız edici düşleri sürer gider; bunlar başlangıçta Giorgio'nun kendisini aldattığından kuşkulanan Giulietta'nın kapıldığı güven bunalımından kaynaklanır ama gönül kırgınlığının nedeni evlilik sorunlarından çok daha derinlerde yatmaktadır. Aslında Giulietta'ya en büyük ruhsal acıyı düşlerindeki kadınlar çektirmektedir. Kadın arkadaşlarının isteği üzerine Giulietta, Bhisma (Valeska Gert) adlı, çift cinsiyetli bir Kızılderili ermişe gider; Bhisma Giulietta'nın cinsel alışkanlıklarını, annesinin bu konudaki çıkışmalarını derinleştirecek biçimde eleştirir ve Iris'in "Herkes için sevda" iletisine bütünüyle cinsel bir anlam kazandırır. Giulietta'ya bedeninin bir savaş alanı olması gerektiği öğretilir: aşk dindir; Giulietta bu dinin rahibesidir, bedeni bunun sunağındadır, kocasıysa tanrısı sayılır. Bhisma Giulietta'ya bir çift siyah file çorap almasını söyler ve aşkı bir tür alışveriş olarak tanımlar ama sonra sözlerini düzeltip bu bir "sanattır" der. Bunun üzerine Giulietta öfkeyle bağırarak Bhisma'nın seviyi yosmalıkla bir tuttuğunu söyler. Bu konuşma sırasında Giulietta'nın gözlerinin önünde ansızın, Iris sirk atına binmiş Fanny olarak belirir.

Bhisma'nın yanından arabayla dönerken, Giulietta büyükbabasının Fanny'yle kaçıp gidişini anımsar; bu anılar, küçük Giulietta'nın büyükbabası ve buyurgan kraliçe olarak adlandırılan süslü püslü annesiyle sirke gidişini gördüğümüz bir geri dönüş sahnesini

başlatır. Giulietta büyükbabasının Fanny'yle eski bir uçağa binerek kaçtığını düşünmektedir. Sirkteki yabanıl adamlar karşımıza çıkınca, bunların daha önce Giulietta'nın kumsalda gördüğü karabasandaki anlamını kavrarız. Büyükbaba, kesinlikle Fellini'nin kişisel duygularını yansıtan bir söz eder: "Güzel bir kadın görünce kendimi daha dindar duyumsuyorum."

Bir süre sonra Giulietta, özel dedektifin işyerinde Giorgio'nun kendisini aldattığını gösteren kanıtı inceleyip geri döner ve yontucu arkadaşı Delores'e (Silvana Joachino) uğrar; erkek modeller üzerinde uzmanlaşmış olan Delores Tanrıyı "güzel bir beden" olarak tanımlar. Bunun üzerine Giulietta, çocukken Tanrının pencerenin arkasına saklandığına inandığını söyler. Bu sözleri filmin en önemli geri dönüşlerinden birini, yani küçük Giulietta'nın kilise okulunda rol aldığı oyunu başlatır. Sirki gösteren geri dönüşteki kahramanların çoğu burada da vardır: Giulietta, annesi, büyükbabası, okulun başöğretmeni. Oyunda Roma imparatorunun karşısında inancından dönmektense ölmeyi yeğleyen bir Hıristiyan ermişinin öyküsü anlatılmaktadır. Ermişi küçük Giulietta'nın canlandırması ve bu rolü Giorgio'yla evliliği boyunca da sürdürmesi hiç de şaşırtıcı değildir. Yapma kömürlerle dolu ızgaranın üzerine yatırılan ermiş, Giulietta'yla arkadaşı Laura'nın arkasında Tanrının saklandığına inandığı pencereye doğru yukarı çekilir. Izgara pencereye (ve Tanrının görüntüsüne) ulaşmadan hemen önce Giulietta'nın papaz sınıfına karşı çıkan büyükbabası, Giulietta'nın annesini utandırıp başöğretmeni kızdırarak, araya girer ve oyunu durdurur. Daha sonra Laura'nın kendi canına kıydığını öğreniriz (bu Giulietta'ya filmin ilerleyen aşamalarında gösterilen seçeneklerden biridir); iki küçük kızın pencerenin arkasında neyin saklandığını hiçbir zaman görememesiyse, bu çocukluk olayının sarsıntı yaratan etkisini bir ölçüde açıklamaktadır.

Giulietta'nın okul oyununu anımsaması, kişisel farkındalığına atılmış büyük bir adımdır; bu gelişim, okul oyunu sahnesinde, hem

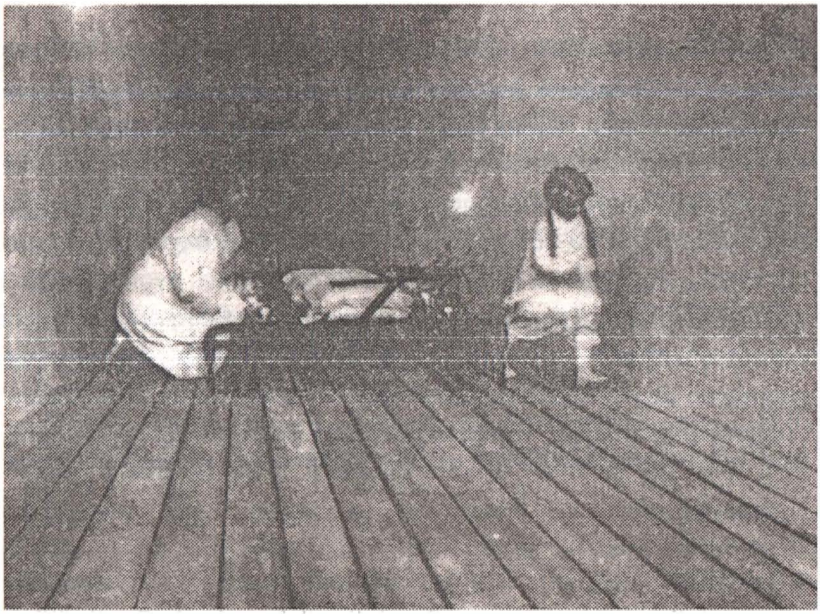
yetişkin Giulietta'nın hem de küçük kızın —düşün yetişkin izleyicisiyle bunun kahramanı olan çocuğun birlikte— bulunmasıyla vurgulanır. Bununla birlikte Giulietta'nın bu deneyime tepkisi, onu bireysel öz doyuma ulaştırmaz. Bunun yerine, Susy'nin evindeki eğlentiye yanında Giorgio olmadan giderek Bhisma'nın savunduğu aşırı çapkınlığı yaşamaya karar verir. Susy'nin evi son derece abartılı ve gösterişli bir biçimde, parlak renkler özellikle de tutku dolu kırmızılar kullanılarak düzenlenmiştir. Giulietta'nın üzerinde, her zamanki giyim biçimine ve ezilen Çinli emekçilerin uysallığıyla yumuşak başlılığını çağrıştıran tutumuna hiç uymayan kıpkırmızı, baştan çıkarıcı bir giysi vardır. Eğlentiye girerken, Susy'yi örnek almaya karar vermiştir. Eğlenti, genelev ortamını canlandıran bir oyun havasında düzenlenmiştir: çeşitli konuklar, genelevlerde hep yapıldığı gibi merdivenlerden inip çıkmakta, öbürleriyse açık saçık yorumlarda bulunmaktadır. Giulietta herkesin bakışları altında merdivenlerden inerken, yüzü bir kez daha gölgelerle perdelenir; bu sahne, Giorgio'nun unuttuğu evlilik yıldönümlerini kutlamak için kocasını beklerken görüntülenen yüzünü anımsatmaktadır. Fellini, Giulietta'nın benliğinin yalnızca kocasına duyduğu bağımlılıktan değil aynı zamanda kadın yaşıtları ve akrabaları tarafından öğütlenen davranış biçimlerini (bu durumda Susy'nin cinsel özgürlüğünü) benimsemeye çalışma kararından acı çektiğine inanır.

Giulietta Susy'nin (tavanı aynalı, yüzme havuzuna açılan deniz kabuğu biçiminde sürgülü kapısı olan) yatak odasına götürülür; burada Susy onu, Arap sevgilisinin vaftiz oğlu olan genç bir şeyhle ve Doğu hazlarının kusursuz incelikteki havasıyla tanıştırır. Bununla birlikte tam bu sırada Giulietta'nın başına "ruhları" üşüşüverir: Susy Giulietta'ya seslendiği zaman onun sesini değil Bhisma'nınkini duyarız; Iris'in sesi Giulietta'ya Susy'nin öğüdünü tutmasını ve onu öğretmeni saymasını söyler; son olarak tam Giulietta baştan çıkmak üzereyken geçmişi araya girer ve her şeyi kesin-

tiye uğratır; okul oyununda yanan ızgaraya yatırılmış ermişin görüntüsü tavandaki aynada belirince, Giulietta Susy'nin bütün öğrettiklerini geride bırakıp yatak odasından fırladığı gibi kaçar.

Öykünün bu noktasında, tıpkı *8,5*'un sonuna doğru Guido'nun çöküntüye uğ...ması gibi, Giulietta da çözülüp dağılmaya başlar ve kendi canına kıydığını düşler. Giorgio'nun arkadaşları bir bahçe eğlentisi için eve geldiklerinde (ve Giorgio da sevgilisi Gabriella'yla buluşmak için var gücüyle karısını ayarlamaya çalıştığı sırada) günlük gerçeklikle düşlem düzlemleri çarpışıverir. Çocukluk arkadaşı Laura'nın nilüferlerle kaplı bir havuzun dibinden gelen sesi Giulietta'ya, kendisi gibi canına kıyıp erince kavuşmasını söyler. Okul oyunundaki rahibelerle Nazi askerleri, Susy'nin evindeki genç şeyh, başöğretmen, özel dedektif, sirkteki yabanıl adamlar, büyükbabanın uçağı iç içe geçip birbirine karışır. Bununla birlikte Giulietta'nın bir yetişkin olarak yaşadığı güçlüklerin anahtarı annesiymiş gibi görünür. Giulietta'nın sirk sahnesinden anımsadığı buyurgan bir kraliçeyi andıran davranışlarıyla annesi, Giulietta'ya yakınındaki kapıyı açmamasını söyler. Ama Giulietta artık kendisinden korkmadığını dile getirerek onu dinlemez; bunu söylediği anda kapı büyülü değnek değmişçesine açılıverir ve içeride ermişin ızgarasına bağlanmış küçük Giulietta gözler önüne serilir. Yetişkin Giulietta, küçük Giulietta'yı kurtarır ve ikisi kucaklaşır kucaklaşmaz ardını bırakmayan bütün kötü ruhlarla hayaletler eriyip yok olmaya başlar. Dost görünüşlü büyükbaba bile Giulietta'ya, artık kendisine gereksinim duymayacağını ve düş gücünden çıkma uyduruk bir hayal görüntüsünden başka bir şey olmadığını söyleyerek çekip gider. Böylece film, Giulietta evin dışında, perdenin solundan sağına doğru yürürken sona erer; bu "geleneksel filmlerde kullanılan ilerlemeyi gösterme yoludur: yani durmadan ilerleyip yol alma göstergesidir."[19] Fellini filmin sonunu şöyle açıklar:

[19]Geduld, "*Juliet of the Spirits*: Guido's Anima," sayfa 151.



40: *Giulietta degli spiriti*: yetişkin Giulietta düşlemlerinde küçük Giulietta'yı okul oyunundaki tutsaklığından kurtarıyor.

Filmin sonunda Juliet'in yapayalnız kalışı benliğini bulması anlamına gelmelidir. En çok korktuğu şey yani kocasının çekip gitmesi ona tanrının armağanı olmuştur. Yaşamına değer katmış olsa da, artık baba yerine koyduğu Giorgio'ya bağımlı değildir. Juliet, herkese ve her şeye olduğu gibi kocasına da gönül borcu duymaktadır çünkü bu kişilerin hepsi —en korktuğu düşmanları bile— özgürleşme sürecine katkıda bulunmuştur.[20]

Fellini kendisini en çok ilgilendiren konunun bireylerin özgürleşmesi, kadın erkek bütün insanların eski püskü söylencelerden ya da geçmişin bireyselliklerini karartan geleneklerinden kurtulmaları

[20]Fellini, "The Long Interview: Tulio Kezich & Federico Fellini," sayfa 64-65.

ve tam bir yetişkin olarak gelişmelerini engelleyen her şeyi bir yana atıvermeleri olduğunu hep söylemiştir. Giulietta da, kendisinden önceki Guido gibi, ancak uzak geçmişindeki çatışkıları çözümlemeye başladığı zaman sorunlarıyla başa çıkabilecektir. Fellini her bireyin geçmişini aşılması gereken bir engel, atılması gereken bir yük olarak görür ve bu aynı zamanda potansiyel özgürlükle kurtuluş kaynağını simgeler. Fellini'nin görüşü uyarınca, geçmiş bugünü yadsımayla değil, kabullenmeyle kurtarılabilir. Giulietta geçmişini yadsımamaktadır; aslında küçüklüğünü kucakladığı zaman geçmişine de sarılmaktadır. Kocasına acı duygular beslememekte, yalnızca düş kırıklığı ve fırsatı kaçırmış olma duygusu yaşamaktadır. Bununla birlikte Giulietta kendisini ancak kendisinin özgürleştirebileceğini yani özgürleşme becerisine sahip olduğumuzu kavradığımız anda geçmişimizin boyunduruğundan kurtulabileceğimizi anlamıştır. Bundan çok daha önemlisi, düşsel büyükbabanın ayrılırken ettiği sözlerle, Giulietta'nın da Fellini'nin, tüm yaşamımızla geçmişimizin, yanılsamalarla düşlemlerin ürünü olduğunu öne süren görüşüne bütün benliğiyle katılmasıdır. Bunlara sinirceli bir biçimde tepki gösterirsek, yaşamlarımızı da yerle bir etmiş oluruz. Ama bu tür "ruhları" kişiliğimizin yapı taşları olarak kabul edersek, bunlar iyilikçi yani filmin sonunda Giulietta'nın da dediği gibi "dost" ruhlar olup çıkar; zaten Giulietta da, Giorgio'nun bile yaşamına, davranışlarıyla kendisini daha güçlü bir benlik arayışına ittiği için, olumlu bir katkıda bulunduğuna inanır. Giulietta kendisini geçmişin ağır yükünden ve kocasının gölgesinde yaşamaktan kurtarıp parlak özgürlük ışığına ulaşır; bu gelişim idealist bir bilinçlenme yüzünden değil, kendini kabullenişin sonucunda ortaya çıkar. Guido gibi Giulietta da karabasanlarımızı dolduran en ürkütücü canavarların kendi yarattıklarımız olduğunu kavrar. Giulietta artık yaşamına yön verme özgürlüğüne kavuşmuştur. Yönetmen onun geleceğine ilişkin hiçbir formül önermez; ne de ahlâk dersi veren bir sonuçla rahatlatıcı bir

öngörüde bulunur. Tersine Giulietta'nın yolculuğu daha yeni başlamıştır.

Casanova adlı filmiyle Fellini, İtalya'nın Latin sevgili ilk örneğine ilişkin son derece kişisel bir yorum sunmuştur. Giulietta'nın içindeki kötü ruhları alt etmesini yansıtan iyimser ve ucu açık sonuçla, Giacomo Girolamo Casanova'nın (1725-1798) kişiliğine büründürülerek anlatılan erkek cinselliğinin karanlık, kötümser hattâ hastalıklı çözümlemesi arasında yer alan çelişki, bundan daha sert gösterilemezdi.[21] Fellini'nin kahramanına yönelik ilk tutumu

[21] *Casanova*'nın İtalyanca senaryosu için bak., *Il "Casanova" di Federico Fellini*, yay., Gianfranco Angelucci ve Liliana Betti (Bologna: Cappelli, 1977); İngilizce çevirisi olmadığı için filmin son kopyasıyla romanlaştırılarak "yeniden anlatılmış biçimi" arasında farklılıklar bulunmaktadır ve yeni anlatım Bernardino Zapponi'nin *Fellini's "Casanova" di Fellini* adlı kitabından bulunarak incelenebilir (New York: Dell, 1977). Andrea Zanzotto'nun film için oluşturduğu yerel ağızla söylenen şiirler, *Filò: per il "Casanova" di Federico Fellini* adlı kitabında bulunabilir (Milano: Mondadori, 1988). İtalya'da bu konuyu ele alan özel bir televizyon programcısının yol açtığı filme ilişkin İtalyan yorumlarından oluşan büyüleyici koleksiyon yay., Liliana Betti ve Gianfranco Angelucci, *Casanova rendezvous con Federico Fellini* adlı yapıtta bulunabilir (Milano: Bompiani, 1975); bu kitapta söz konusu film konusunda Fellini'yle yapılan ve "*Casanova*: An Interview with Aldo Tassone" başlığı altında İngilizceye çevrilen en önemli tek söyleşi yer almaktadır (sayfa 138-45). *Casanova*'ya ilişkin eleştirel yorumlar için bak., yay., Pier Marco De Santi ve Raffaele Monti *Saggi e documenti sopra "Il Casanova" di Federico Fellini* (Pisa: Quaderni dell'Istituto di storia dell'arte dell'Università di Pisa, 1978); Antonio Chemasi, "Fellini's *Casanova:* The Final Nights," *American Film 1*, sayı 10 (1976): 8-16; Elio Benevelli, *Analisi di una messa in scena: Freud e Lacannel "Casanova" di Fellini* (Bari: Dedelo Libri, 1979); Millicent Marcus, "Fellini's *Casanova*: Portrait of the Artist," *Quarterly Review of Film Studies 5* (1980): 19-34; Markulin, "Plot and Character in Fellini's *Casanova*." Fellini'nin çekim senaryosunu üstünkörü dayandırdığı Casanova'nın yaşamöyküsü ilk kez 1821'de basılmıştır. Özgün taslağın bütünü ancak 1960'da kitap olarak yayımlanmıştır. Kitabın en güvenilir

tepeden tırnağa olumsuzdu. Casanova'yı tanımlarken onun tüm dünyayı dolaştığını söylüyor ve sözlerini şöyle sürdürüyordu:

> Ama bunu sanki yataktan hiç çıkmadan yapıyor. O sahici bir İtalyan, yani tepeden tırnağa İtalyan: sınırsızlığı, kayıtsızlığı, basmakalıplığı, alışılmış yöntemleri, dış görünüşü, takındığı tutum açısından. Dolayısıyla onun neden bir söylenceye dönüştüğü apaçık ortada çünkü o sahiden bir hiçlik, anlamsız bir evrensellik...benlikten bütünüyle yoksun, kararsız mı kararsız...Filmin amacı kesinlikle bu tür bir hiçliği göstermek.[22]

Fellini, bu Venedikli ünlü serüvencinin yazınsal kişiliğine hiçbir yakınlık duymayışının aynı zamanda filminin "olası tek bakış açısını" da ortaya koyduğunu söyler: "bu hiçlik konusunda bir film...ölüm gibi, coşkusuzlaştırılmış ...bileşip çözülen boş biçimleriyle yaşamsız, akvaryum büyüsüne sahip, insanlar içine giremediği ya da kişisel yakınlık kuramadığı için bütünüyle gizli ve bilinmez kalmış deniz gibi derin bir dalgınlık filmi."[23] Yapımcı (Alberto Grimaldi) yapıtın Londra'da değil Roma Cinecittà stüdyolarında çekilmesini kabul etmiş ama buna karşılık Fellini'ye filmin İngilizce sözlendirilmesini dayatmış bu da tasarıya kültürel yabancılaşma ve sözel soğukluk getirmişti. Kitabına daha geniş bir okur kitlesi kazandırmak için yaşamöyküsünü İtalyanca değil Fransızca yazan Casanova'nın giriştiği sözel işlemlerin aynısı ister istemez İngilizcenin bu kullanımında da yer almıştır.

İngilizce çevirisi için bak., *History of My Life*, çev., Willard Trask, 12 cilt (New York: Harcourt, 1966). *Casanova*'nın yaşamı ve yaşadığı dönem için bak., John Masters, *Casanova* (New York: Bernard Geis, 1969); ya da Maurice Andrieux, *Daily Life in Venice in the Time of Casanova* (New York: Praeger, 1972).

[22]Fellini, "*Casanova*: An Interview with Aldo Tassone," sayfa 29-30.

[23]Agy., sayfa 28.

Bununla birlikte, Fellini'nin tarihsel Casanova kişiliğinden hiç hoşlanmadığını sürekli belirtmesi, yani konusu bu kişilik olan bir filmin çekiminde kullanılmak üzere bin bir güçlükle toplanan milyonlarca doları harcamaya girişmiş bir sanatçı için olağandışı sayılan bir tutum takınması, ruhsal tepkileri anlatan bir ders kitabı yazılmasına yol açacak boyutlardadır. Fellini her ne zaman yapıtlarında, *La strada*'daki Zampanò gibi sıradışı ama bir o kadar da aşağılık bir erkek kahraman yaratsa, içinde bu kişilere yönelik, kendi kişiliğindeki olumsuz nitelikleri fazlasıyla gözler önüne sermesinden kaynaklanmışa benzeyen bir hoşnutsuzluk belirtmiştir. Kendisine Fellini'nin neden filmine konu olarak Casanova'yı seçmiş olabileceği sorulan önemli bir İtalyan Casanova uzmanı "aslında Fellini'nin kendisini yarattığı kahramanın içinde gizlemeyi başarabilmiş olduğunu göz ardı etmiyorum. Dolayısıyla bu apaçık nefret, sahici sevginin altına gizlenmiş olabilir," demiştir.[24]

Casanova, Cinecittà stüdyolarında çekilen düşsel bir Venedik şenliği sahnesinin yer aldığı başlangıç bölümünün bakış açısından ele alınarak yorumlanmalıdır. Fellini'nin dekorcusu Danilo Donati'nin yarattığı Venedik bütünüyle düş gücünün ürünüdür, yani deniz üzerindeki kentin asıl coğrafyası değiştirilmiş ve Rialto Köprüsü Saint Marco alanındaki çan kulesinin yanına yerleştiril-

[24]Piero Chiera, Kezich, *Fellini*, sayfa 449'daki aktarma. Millicent Marcus "Fellini's *Casanova*: Portrait of the Artist," adlı yapıtında Fellini'nin Casanova'yı "bir sanatçının yaratıcı güçlerini yitirme kaygısını aktarabileceği kusursuz bir araç" olarak kullandığını öne sürer (sayfa 29); Marie Jean Lederman "Art, Artifacts, and *Fellini's Casanova*," *Film Criticism 2*, sayı 1'deki yazısında (1977), filmin Casanova ya da cinsellikle hiçbir ilintisinin bulunmadığını söyler ve tersine burada "suçluluk duyguları ve başarısızlık korkusu...kişinin bir insan, daha da önemlisi bir sanatçı olarak zaman ve sonsuzluk içindeki yerine ilişkin kaygıları yansıtılmıştır," der (sayfa 43).

miştir.[25] Kısa sürede yapay olduğu apaçık ortaya çıkacak olan plastikten yapılmış su kütlesiyle çevrili bu uydurma kent alanında Fellini, İtalya'nın yaşayan en önemli ozanlarından biri olan arkadaşı Andrea Zanzotto'nun yazdığı özgün şiirler eşliğinde Venediklilerin kutladığı bir kent töreni yaratır. Fellini Zanzotto'dan bu başlangıç bölümü sırasında söylenecek şarkı sözlerini istediği zaman, bu sahneyi şöyle anlatmıştı:

> Büyük Kanal'da geceleyin de sürüp giden bir tören bu; kanalın dibinden koskoca, kapkara bir kadın kafası çıkacak. Denizkulağının tanrıçası, görkemli Akdeniz'in anası, hepimizin içinde yaşayan gizemli kadın gibi bir şey; işin içine sakınımsız bir kayıtsızlıkla, düşündürücü ruhçözümsel imgeler katarak sayıp dökmeyi biraz daha sürdürebilirim. Tören bir açıdan tüm filmin ideolojik bir eğretilemesi olacak; aslında bir noktada bu anlaşılması güç, görkemli tapıncak nesnesi bütünüyle sudan çıkmayacak, yeniden derinliklere gömülecek çünkü makaraları kırılacak, ipleri kopacak kısacası koskoca kafa kanalda suların dibini boylayıp batacak ve ne olduğu anlaşılamadan, ulaşılamadan sonsuza kadar orada kalacak.[26]

Venedik şenliğinin geleneksel giysilerine bürünmüş insanlardan oluşan kalabalık, dukalarına, yani cumhuriyetin yalnızca adı kalmış yöneticisine bakmaktadır; elindeki kılıçla uzun bir kurdeleyi kesen duka, koskoca kafanın simgelediği kişi yeniden doğabilsin diye plasentasını koparıp ayırdığını söyler.[27] Bunu yapınca ortaya melek kılığına bürünmüş, elinde kılıç tutan biri çıkar ve bir kablo

[25]Donati'nin, dekorları düşlediği gibi yaratmasına yani her şeyin bire bir yaratılmasını isteyen (Milano'da birlikte çalıştığı) Luchino Visconti için yaptıklarının tam tersini gerçekleştirmesine ilişkin irdeleme için bak., "Danilo Donati: prime idee grafiche per *Il Casanova*," De Santi ve Monti, *Soggi e documenti*, sayfa 93-97.

[26]Federico Fellini'nin Andrea Zanzotto'ya (Temmuz 1976'da) yazdığı mektup, *Filò*, sayfa 3-4.

[27]Dukanın Latince özgün bildirisi için bak., Fellini, *Il "Casanova" di Federico Fellini*, sayfa 86.

yardımıyla yakındaki çan kulesinin tepesinden aşağı iner ve denizkulağının sularına dalıverir. İşçilerin ipleri çekmesiyle, Fellini'nin yukarıdaki mektupta tanımladığı kafa bulanık sulardan çıkar. Bunun cinsel çağrışımları, kalabalığın belirli bir ağız kullanarak söylediği şarkının nakaratıyla vurgulanır: "Aàh Venessia, aàh Venissa, aàh Venùsia." Bu nakarat Fellini'nin filminde, Casanova'nın doğum yeriyle (Venedik) sevda tanrıçası (Venüs) arasındaki bağlantıyı kurar. Bununla birlikte söz konusu şarkı sonradan, Fellini'nin "Akdeniz ana" adını verdiği gizli kalmış cinsel güce övgüler yağdıran açık saçık bir ilâhiye dönüşür; bütün kadınların sahip olduğu bu son derece çekici ama aynı zamanda ürkütücü olan potansiyel doğurganlık gücü, hem erkekleri kadınlara çeker hem de kadınların erkeklere yeni bir yaşama can verme yetisinden yoksun olduklarını apaçık söyleme olanağı verdiği için onları güvensizliğe düşürür. "Becerilen kutuş, dışkılayan kıç, yeraltındaki yaşlı cadı, kokuşmuş kocakarı, o görkemli kutuş, güçlü kutuş, yazgının bize gelin ve ana, kaynana ve üvey ana, kız kardeş ve büyükana, kız çocuk ve Meryem Ana olarak verdiği fingirdek kavgacı, seni ele geçirmeyi bilen için kan ter içinde çalışa çabalaya serpilip çiçeklenmeni buyuruyoruz."[28] Dukanın döleşi bağlarına göndermede bulunması ve meleğin ansızın sulara dalması, filmin başındaki bu törende, Fellini'nin Casanova'nın doğum kutlamasını gösterdiğini, sonundaysa yaşam çemberinin tamamlandığını ve Casanova'nın ölümünü haber verdiğini apaçık gösterir. Kadınların doğurganlık gücünü simgeleyen imgenin —Venedik/Venüs kafasının— ortaya çıkmasıyla denizkulağının bulanık sularına gömülüp gitmesi bir

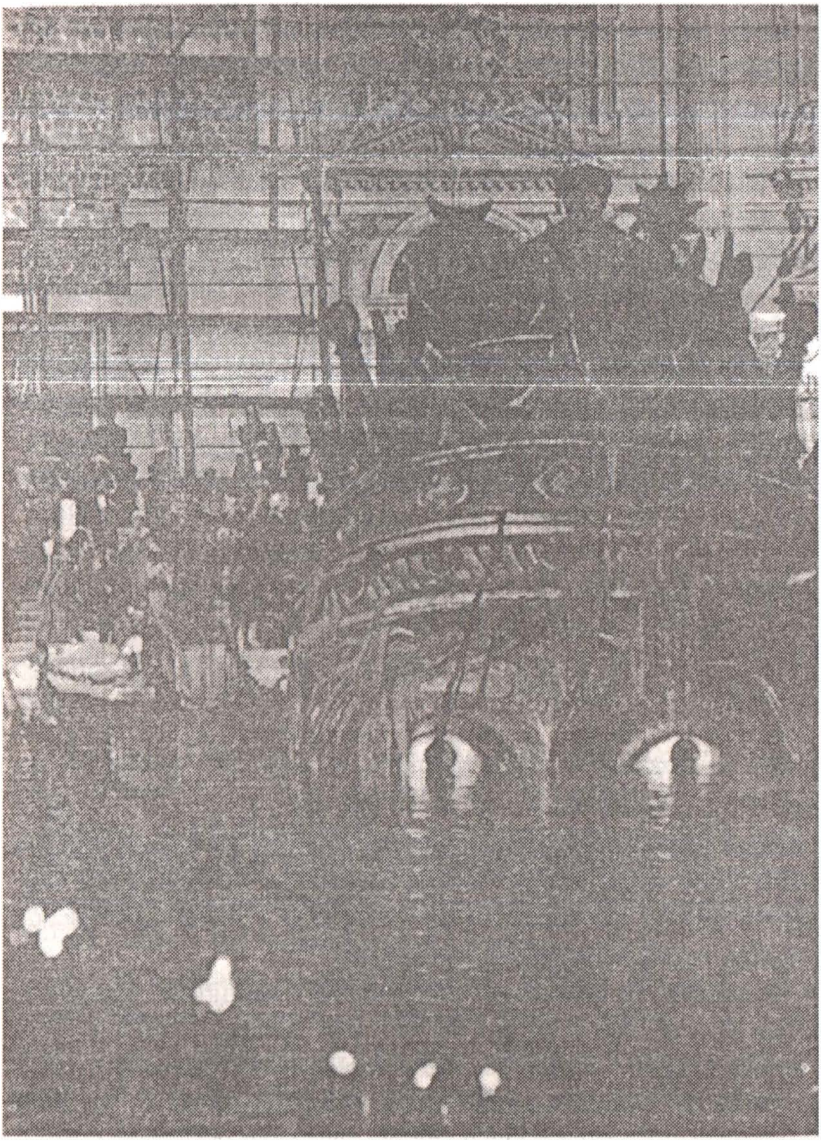
[28]Venedik ağzıyla söylenen özgün dizeler agy., sayfa 87'de yer almaktadır ve Zanzotto'nun, Zanzotto *Filò*, sayfa 29-31'deki özgün şiirinden küçük farklılıklar göstermektedir. Benim alıntıladığım şiir, Millicent Marcus'un "Fellini's *Casanova*: Portrait of the Artist" başlıklı yazısında yer alan çevirisidir, sayfa 31.

olur; bu ortam, tıpkı *Fellini Satyricon*'daki gizemli çıkmaz dolambaçların, insan ruhunun sayısız yönlerini simgelemesi gibi sınırsız cinsel yaratı olasılıklarını düşündürür. Meleğin, denizkulağının karanlık sularına dalışı, Casanova'nın her sevişme buluşmasında giydiği ve en özel anlarında bile üzerinden çıkartmadığı alışılmadık iç çamaşırlarına benzeyen tuhaf bir korse ya da yelek giymiş büyük Akdenizli ana Venedik'in/Venüs'ün bir anlığına görünüvermesini başlatır. Bu biçimsiz giysi, filmi izleyen herkesi şaşkına çevirmiştir. Bu giysinin Casanova'nın iğdiş edilme korkusunu simgelediğini öne süren açıklama en akla yakın gelendir.[29] Bu türden ruhçözümsel bir açıklama, Casanova'nın cinsel etkinliklerini de açımlamaya yardım eder. Venedik'in/Venüs'ün gölgesinde doğan ve bütün öbür erkekler gibi, doğurganlığın gizemini anlayamayan ya da bunu yapamayan Casanova, yetersizliğiyle ancak çılgın ve doymak bilmez sevişme dürtüsünün zorlamalarını üst üste yerine getirerek savaşabilmektedir.

Casanova'nın sevişme biçiminin zorlanımlı ve mekanik yapısı, her yere hattâ tutukevine bile giderken yanında taşıdığı o tuhaf, erkeklik örgenini andıran kuşta en kusursuz anlatımını bulmuştur. Bu mekanik oyuncağın aşağı yukarı çılgınca sallanma devinimi ve buna eşlik eden ses kuşağındaki tuhaf müzik, akla atlıkarıncalar gibi mekanik eğlenceleri getirir. Ayrıca kameranın Casanova'yı sevişirken gösterdiği her durumda, o da oyuncak kuşu gibi mekanik bir biçimde bir aşağı bir yukarı inip çıkar; bu gerçek bir tutku ya da cinsel uyarılmadan çok bir beden eğitimi devinimine, hattâ çağdaş dans biçiminde düzenlenmiş bir gösteriye benzemektedir.[30] Casanova'nın yasak sevda ilişkileri sahici coşkuların bedensel olarak dışavurumu değil, birer seyirlik ya da gösteridir. Casanova, filmin başındaki Venedik şenliği sahnesinin hemen ardından Fran-

[29]Benevelli, *Analisi di una messa in scena*, sayfa 16.

[30]Bu sorunun ele alındığı iyi bir irdeleme için bak., Markulin, "Plot and Character in Fellini's *Casanova*," sayfa 67.



41: *Casanova:* Venedik denizkulağının dibini boylayan Venüs kafası.

sız elçisinin sevgilisi Maddalena'yla (Margareth Clementi) seviştiği zaman, kadının sevgilisi olup biteni izler ve sonradan hoş bulduğu noktaları yorumlar. Casanova'nın yataktaki "olağanüstü çalışmasının" kendisini erkeğe dönüştüreceğine inanan Markiz d'Urfe'yle (Cicely Browne) sevişirken bu kez de onları Casanova'nın yaşlıca kadına daha ateşli yaklaşabilmesi için çıplak kalçalarını göstermeye zorlanan sevgilisi Marcolina (Clara Algranti) izler.

Cinsellik Roma'daki İngiliz elçisi Lord Talou'nun (John Karlsen) evinde tam bir atletizm yarışmasına indirgenir; elçi arabacısı Righetto'yla (Mario Gagliardo) Casanova arasında bir sevişme yarışması düzenler ve bunun zekâ ile kaba güç arasında geçecek bir savaş yani "arabacı takımyıldızı Rousseau'nun" coşturduğu "soylu yabanılın" "bilgi ve üslup sahibi bir beyefendiyle" yarışıp yarışamayacağının sınanması olduğunu söyler.[31] Dresden'de, Albergo dei Mori'de Casanova İtalyan opera şarkıcıları topluluğuyla eski sevgilisi Astrodi'yle karşılaşır; Astrodi (Marika Rivera) onu upuzun kıpkırmızı bir dili olan kambur bir kadın oyuncuyla (Angelica Hansen) tanıştırır. Bu karşılaşma Casanova'nın topluluktaki birçok kişiyle sevişmesi, balkonda oturanlarınsa kendilerini okşayarak onları izlemesiyle son bulan ve tiyatro oyunlarıyla mekanik cinsellik kavramlarını birleştiren bir cinsellik şenliğine döner. Casanova'nın kuşuna eşlik eden o tuhaf mekanik müziğin yükselip alçalması, yeniden kurulması gereken müzik kutusundan yayılan seslere benzer. Bu yitirilen enerji duygusu, filmin bu noktasına son derece uygundur çünkü Casanova da yaşlılığa ve ölüme hızla yaklaşmaktadır.

Casanova Bohemya'da Dux şatosu kitaplığında çalışırken yaşamının sonuna ulaştığında, düşünde kendini doğduğu kent Venedik'te görür; Fellini bu sahneyi gene filmin başındaki şenlik bölümünde Venüs/Venedik kafasının denizkulağı sularına

[31]Fellini, *Il "Casanova" di Federico Fellini*, sayfa 165.

gömüldüğünü gördüğümüz stüdyoda çekmiştir. Bu sahnede denizkulağını bir kış gecesinde görürüz: hava sislidir, suların yüzeyiyse buz tutmuştur ama Casanova buzun altındaki kafanın ona ve bize bakan ürkütücü gözlerini görebilmektedir. Yaşamında yer alan (aralarında annesinin de bulunduğu) birtakım kadınlar ortaya çıkıverir ama hepsi de kaçıp buzun üzerinde yok olur. Altından yapılmış bir arabada bulunan papa Casanova'ya babacan bir biçimde gülümser yakınlarda duran birine el işaretleriyle bir şeyler söyler. Bu, Casanova'nın yıllar önce Württemberg saray avlusunda dans ettiği ve mekanik kuşu tutkularına eşlik etmediği zamanlarda birkaç kez seviştiği güzel mekanik bebek Rosalba'dır (Adele Angela Lojodice). Casanova donmuş denizkulağının üzerinde yürüyerek Rosalba'nın yanına gider; kamera Casanova'nın kan çanağına dönmüş, kocamış gözlerini ayrıntı çekimiyle gösterdikten sonra ikisinin buz üzerindeki dansını görüntüler. Ama Casanova'yla taşbebek artık hiç kıpırdamamaktadır: Casanova'nın mekanik yaşamı ve çılgınlığa varan cinsel arzuları Rosalba gibi onu da mekanik bir adama dönüştürmüştür; donmuş denizkulağının üzerinde bir makinenin dişli çarkı gibi dönüp durmaktadır.

Venedikli Casanova'nın cinselliğe ilişkin bakış açısının göstergesi sayılabilecek cinsel eylemlerinin, kadınlarla ya da onların potansiyel doğurganlık gücüyle karşılaştığı zaman içinde beliren aşağılık duygusunun ürünü olabileceğini daha önce belirtmiştim. Bu düşünce filmin Londra'da geçen en alışılmadık sahnelerinden birinde sağlam bir biçimde doğrulanmaktadır. Madam Charpillon ve kızı (ikisiyle de sevişen) Casanova'yı kabaca arabadan attıktan sonra, Casanova canına kıymaya karar verir ve ceplerine taş doldurup Thames ırmağının derinliklerine doğru yürümeye başlar; bu arada (Romantik dönemin karasevdaya yakalandığı söylenen yazarı) Torquato Tasso'dan dizeler okumaktadır. Son anda gözüne kıyıda duran dev gibi bir kadın çarpar ve yaşamaya karar verir,



42: *Casanova*: Casanova o güne kadar gerçekten sevdiği tek kadınla yani mekanik bebekle dans ediyor.

böylece kadının ardına takılıp oralardaki bir sirke gider. Burada Casanova söz konusu kadının (Sandy Allen) koskoca bir dişi balinanın gövdesine girip kaybolduğunu anlamaz ama sirk çığırtkanının "La grande Mauna" diye bağırdığı balinanın ağzına doğru sessizce ilerleyen uzun bir erkekler.kuyruğu görür. Balina kadınların dölyatağına ilişkin örtmeceli bir imgedir ve Tonino Guerra'nın şiirinde geçen ve çığırtkanın bağırdığı adla vurgulanır ("Mouna" akla, şenlik sahnesinin başında söylenen şarkıdaki anahtar sözcüğü yani Venediklilerin kullandığı "mona" ya da "kutuş" sözcüklerini getirir). Ayrıca, Zanzotto'nun *Casanova* için yazdığı şiir kitabında basılan Fellini'nin çizimlerinden biri bu sahneyi, kuyruğa girmiş erkeklerin bir balinanın ağzına değil, iri yarı çıplak bir kadının iki yana açılmış bacaklarının arasına doğru uygun adım yürüdüklerini gösterir.[32]

Balinanın/dölyatağının içinde Casanova, Roland Topor'un ürkütücü *vagina dentata* çizimlerini yansıtan, çağdaş sinemanın habercisi tılsımlı bir lamba bulur: bu çizimlerde kadınların cinsel organı, örümcek ağı gibi erkekleri içine çeken bir burgaç gibi hattâ şeytan gibi gösterilmiştir. Erkeklerin cinsel düşlemlerinin (ya da korkularının) yansımalarıyla, bunun sinemadaki karşılığı olan Aydınlanma arasındaki bağlantı, Fellini'nin bu bölümün başında sözünü ettiğimiz düşüncelerini, yani sinemanın kadınsı özellikler taşıdığına ilişkin görüşünü anımsatmaktadır. Fellini'nin daha eski yapıtlarında yönetmenin yazdığı senaryoların ilk biçimini nasıl sık sık değiştirdiğini böylece fazlasıyla belirgin olan konuya uygun düşüncelerini yumuşattığını, bunu yaparken de öğretmenlik taslayan konuşmalardan çok imgelerin çağrışım gücüne dayanmayı yeğlediğini görmüştük. Bernardino Zapponi'nin filmi roman olarak "yeniden anlatan" düzyazısı, çekim ya da kurgu sırasında değiştirilen senaryonun büyük olasılıkla ilk biçimini yansıtmaktadır; Zapponi burada Casanova'nın balinanın içine girişini şöyle anlatır:

[32]Zanzotto, *Filò*, sayfa 36.

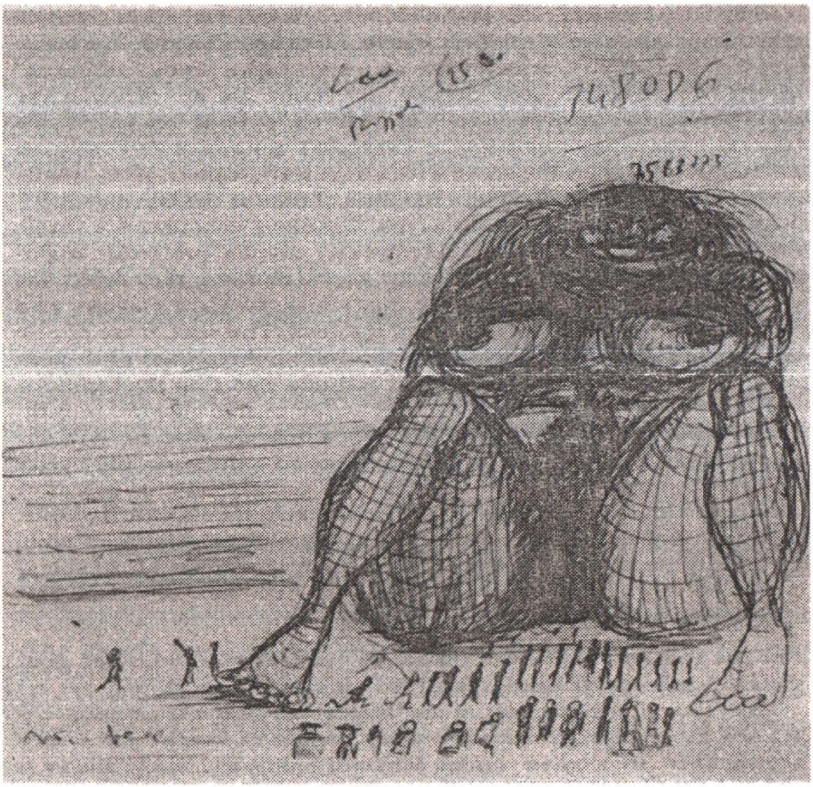
Bir ses "Sonunda Casanova ana karnına geri döndü," der. Bunu söyleyen de kim? Casanova dönüverir. Ortalıkta hiç kimse yoktur. (Konuşan Fellini'dir).

Ufacık balina-tiyatrodaki seyirlik, biraz sarsıcı olsa da, eğlencelidir. Tılsımlı bir fener perdeye tuhaf görünüşlü kadın imgeleri yansıtır. Burada dişli dölyolları, çarpık çurpuk bedenler ve on sekizinci yüzyıldaki bütün öbür '*summa monstruoum*' nitelikleri görülmektedir...

Giacomo, bütün bu ürkünç çarpık çurpuk biçimlere büyülenmiş gibi bakıp durur. Ya kadınlar aslında sahiden böyleyse? Bu sonsuza kadar oğlan çocuğu olarak kalacak adamın farkında bile olmadan sürüklenip gittiği kadınların ilk örneği bunlar mı? Sakın bu kaçılması gereken bir varlık —söylencelerdeki şu korkunç Dişli Dölyolu— olmasın?[33]

Zapponi'nin yeniden anlattığı film öyküsü göz önüne alınırsa, Fellini'nin aslında araya girip senaryoya, *Amarcord*'da da ele alıp irdelediğimiz türden birtakım kişisel katılımlarda bulunmayı tasarladığı apaçık görülür. Sonradan filmin öykü temalarını bu denli belirgin bir biçimde vurgulamanın gerekmediğini anlayan ve her zamanki gibi görsel imgelerin etkileyici gücüne dayanmaya karar veren Fellini, bu sahneye kendi kişisel yorumunu katma isteğini bastırmıştı. Bununla birlikte Zapponi'nin öyküsü de, bu sahne boyunca sürüp giden kadınlara yönelik duygu karmaşasını gözler önüne sermektedir. Tılsımlı *vagina dentata* fenerinin yansıttığı imgeler Casanova'nın —ve yaratıcısının— ruhundaki karanlık derinliklerden çıkmamaktadır; Casanova'nın balinaya/dölyatağına kadar izlediği ve hayvanın karnının içinde de karşılaştığı devanası, kadınlara yönelik duygu karmaşası konumunu sürdürür. Devanası önce Casanova'yı ve öbür erkekleri güç sınamasında alt eder böylece kadınların ürkünç güçleri karşısında erkeklerin kapıldığı korkuya bir içerik kazandırılmış olur. Bununla birlikte daha sonra

[33]Zapponi, *Fellini's Casanova*, sayfa 113-14.



43: *Casanova:* başlangıçta sıralanmış erkekleri içine çeken çıplak bir kadın olarak düşünülmüş, filmin bitmiş biçimindeyse balina olarak değiştirilmiştir.

devanası iki cüce bakıcısıyla yıkanırken Zanzotto'nun film için bestelediği "Cantilena londinese" ninnisini söyler.[34] Böylece devanasının erkek hayranlarını ezmekte kullandığı ürkünç güçleriyle gizemli bir biçimde birleşen anaç yanı somutlaşmış olur.

[34]Bak., Zanzotto, *Filò*, sayfa 37-45; bu şiir Zanzotto'nun *petèl*'e (bebek konuşması, çocuk dili) duyduğu ilgiyi yansıtmaktadır.

Fellini Casanova'nın *Memoirs* adlı kitabını can sıkıcı "sanatsal açıdan yok sayılan kimi zamansa insana bezginlik veren bir telefon rehberine" benzetir; yazarınıysa, *Amarcord*'da gösterdiği ayırıcı niteliği "sürüncemede kalmış ergenlik" olan kişilik türünün öncülü yani ilk-Faşist olarak adlandırır.[35] Bununla birlikte her zamanki gibi Fellini'nin güç duruma düşmüş kahramanı hakkında savcının bakış açısından ilerleyerek vardığı bu olumsuz yargı, savunma tanığının, yani yönetmenin öne sürdüğü bağışlatıcı koşullarla yumuşatılır. Casanova'nın son imgesi yani kocamış bir adam olarak göründüğü sahne bu denli sert yargılanamaz; burada doğduğu kent Venedik'i düşleyen, mekanik bebekle yani kendisini anlayan tek kadınla donmuş denizkulağının üzerinde dans eden ve perdede göründüğü son anda kendisi de onun gibi mekanikleşmeye özenen yaşlı bir adam vardır. Bir eleştirmenin de yerli yerinde belirttiği gibi bu kapanış görüntüsü sanatçının yaratıcılık edimlerini doruğa çıkartır ve bu görüntüyü buz gibi dondurup kafamızın içine yerleştirir.[36] Fellini'nin, Casanova'nın yanlışlarını bağışlamasına ve onu filmlerindeki —Zampanò, Marcello ve Guido gibi— öbür kusurlu erkek kahramanların yanına yerleştirmesine yol açan şey işte bu kocamaya başlayan Venedikli çapkınla artık pek de genç sayılmayan yönetmen arasındaki üstü kapalı benzerliktir; en önemlilerini saydığımız bu kahramanların hiçbiri Casanova'nın anladığı şeyi yani Kadınların büyük gizemini kavrayamamıştır.

---

[35]Fellini, "*Casanova:* An Interview with Aldo Tassone," sayfa 27, 30-31.

[36]Marcus, "Fellini's *Casanova:* Portait of the Artist," sayfa 33. *Casanova*'nın gösterime girişinden on yılı aşkın bir süre sonra 1988'de "Real Dreams Into the Dark with Federico Fellini" adlı bir BBC belgeselinde Fellini, kadınlara ilişkin görüşlerinin Casanova'nınkilere benzediğini kabul etmişti: "Casanova düşsel bir kadınla, bir gölgeyle dans eder çünkü...*bu* onun yazgısıdır ya da en azından benim yarattığım kişiliğe biçtiğim yazgıdır...kısacası kendimi onunla....bir kadın sevdalısı olarak değil, kadınları, kadın düşüncesi kadar, *sevemeyen* bir erkek anlamında... özdeşleştirdim."

Casanova'nın Ölümsüz Kadınla yüzleşmesinden ortaya bir trajedi çıkar çünkü Casanova, sanatçının yaşlılık ve değişkenlikle yüz yüze kalışının simgesi olarak bir ölçüde Fellini'nin öteki beni olup çıkmıştır. Buna karşılık Fellini, *La città delle donne*'de Snàporaz (Marcello Mastroianni) adlı bugünün Casanova bozuntusunu anlatmak istemiş ve buradaki kadın hakları savunuculuğu toplantısına katılan kadınların, öbür filmlerinde de yer verdiği şu kadın erkek ilişkileri sorunsalını gülünç bir biçimde yansıtacağını düşünmüştü ama gösterime giren filmin aldığı olumsuz eleştiriler, kendisinin de kabul ettiği gibi, yapıtın amacından saptığını göstermişti.[37] Fellini'yle Casanova arasındaki bağlantı Casanova'da üstü kapalı bir biçimde gösterilmesine karşın, *La città delle donne*'de Fellini'yle öteki beni Mastroianni arasındaki yakın ilişki, öykünün gülünç yapısının ayrılmaz bir parçası olup çıkmış ve filmdeki cin-

[37]Fellini'nin söyledikleri "Real Dreams" adlı belgeselde bulunmaktadır. Uğradığı gişe başarısızlığı ve bazı eleştirmenlerin başlangıçtaki saldırgan tutumu yüzünden bu filme ilişkin pek fazla irdeleme bulunmamakla birlikte, dikkate değer iki çözümleme vardır: Marie Jean Lederman, "Dreams and Vision in Fellini's *City of Women*," *Journal of Popular Film and Television 9*, sayı 3 (1981): 12-13; Gaetana Marrone-Puglia, "Memory in Fellini's *City of Women*," *Perspectives on Contemporary Literature 9* (1983): 12-20. Sonia Schoonejans Fellini adlı kitabında (Roma: Lato Side Editor, 1980) filmin yapımı konusunda kadınların bakış açısını sunar ama yay., Raffaele Monti *Bottega Fellini — "La città delle donne:"progetto, lavarozione*, film'de (Roma: De Luca, 1981) bu filmin çekimini Fellini filmlerinin hepsinden daha ayrıntılı anlatır; bu yapıtta Fellini'nin çekim alanındaki ustalığına ilişkin son derece değerli bilgiler bulunmaktadır. Kuşkusuz *La città delle donne*'nin gösterime girişi üzerine, Fellini'nin Gideon Bachman'la gerçekleştirdiği ""Federico Fellini: The Cinema Seen as a Woman" başlıklı söyleşisi de çok ilginçtir. Federico Fellini, *La città delle donne* (Milano: Garzanti, 1980) adlı yapıtta film senaryosunun üçüncü biçimi yer almaktadır ama bu senaryonun son biçiminden çok farklıdır ve irdelenirken dikkatli olunması gerekir buna karşın kitapta Fellini ve Zanzotto'nun son derece ilginç yorumları da bulunmaktadır.

sellikle arzu imgelerinin arkasında yatan düşüncelerin kökenine ilişkin bir açıklamaya dönüşmüştür.

La città delle donne'nin gizli alaylarla dolu havası filmin tanıtım yazılarıyla başlar. Perdede görünmeyen bir kadın kıkırdayarak "Gene mi Marcello'yla? Hadi ama artık Maestro!" demektedir.[38] Böylece Fellini, tek görüntüye bile yer vermeden, kendisiyle özdeşleştirdiği bir kahramanı Mastroianni'nin ilk kez canlandırmadığını söylemiş olur; buradaki açık gönderme Mastroianni'nin *8,5*'ta canlandırdığı, Fellini'nin birtakım kişisel sorunlarına ayna tutan kahramana yani yapıtlarıyla yaşamındaki kadınlar konusunda kuşkuları ve kaygıları olan film yönetmenine yöneliktir. Filme verilen "Kadınlar Kenti" adı, aslında erkek kahramanın katıldığı bir kadın hakları savunuculuğu toplantısını belirtmektedir. Ama aynı zamanda bu, ilk olarak Snàporaz'ın bilinçaltına, ikinci olarak da sinemanın kendisine yönelik bir eğretileme biçiminde anlaşılmalıdır. *La città delle donne*'de düş durumuna ve film içinde film söylemine gösterilen dikkat, daha önceki ve sonraki yapıtlarda irdelediğimiz bağlantıları sürdürmektedir.[39]

La città delle donne'nin öyküsü, Snàporaz'ın tanıtım yazıları sona erer ermez başlayan upuzun, kesintisiz düşünü anlatır (Snàpo-

[38]Bu tümceyi filmin kendisinden çevirerek kullandım; bu sözler yayımlanmış senaryoda yoktur.

[39]Gerçekten de konuşmaların birinde Snàporaz yanıt beklemeyen "Ne tür bir film bu?" sorusunu sorar, aslında kendisinden beklenen soru şudur — "Neler oluyor burada?" (yazarın ses kuşağından alınmış çevirisi). Yayımlanmış senaryo filmin bitmiş biçimindeki konuşmayı tam olarak yansıtmasa ve bu sözlere yer vermemiş olsa da, basılı senaryonun en az iki yerinde Snàporaz, film içinde filme özgü benzer sözler eder. Bunların birinde Katzone'ye şöyle söyler: "Ama bu filmde ben hiç konuşmayacak mıyım? Hep sen mi konuşacaksın?" (Fellini, *La città delle donne*, sayfa 95). Filmin yayımlanmış senaryodaki sonunda, Snàporaz eşine iki saattir uyuduğunu mu sorunca, şu karşılığı alır: "Evet tüm film boyunca uyudun" (agy., sayfa 120).

raz Fellini'nin Mastroianni'ye gerçek yaşamda taktığı addır). Bununla birlikte izleyici bunu hemen anlayamaz çünkü filmin ilk sahnesinde Snàporaz'ın trende uyumaya başladığı değil *uyandığı* görülür. Snàporaz düşünde kendini —trenden indikten sonra gideceği— "kadınlar kentine" gitmiş olarak görmektedir. Snàporaz trende uyanır ve karşısında kürk şapkalı, çizmeli güzel ve baştan çıkarıcı bir kadının (Bernice Stegers) oturduğunu görür. Kadının ayartıcı gülümsemesini, çabuk ve kolay bir yasak ilişkinin başlangıcı olarak yorumlayan Snàporaz kadının peşine takılıp onunla birlikte tuvalete girer ama trenin sarsıntıları ve daha da önemlisi kadının onu cinsel gücünü kanıtlamaya zorlayan buyurgan tutumu sevişme çabalarını engeller. Ansızın kadın imdat frenini çekerek treni durdurur ve bir tarlada yürüyüp uzaklaşır. Kadın ardına takılan Snàporaz'ın birkaç fotoğrafını çeker sonra da kadın hakları savunuculuğu toplantısına katılacağı Hotel Miramare'ye girip yok olur.

Fellini'yle Snàporaz arasındaki dolaysız bağlantı, trendeki aynı gizemli kadın, otelde bir araya gelen kalabalık bir saldırgan kadın hakları savunucuları topluluğu önünde konuştuğu, Snàporaz'ınsa onu gittikçe artan bir korkuyla izlediği sırada açıklığa kavuşur. Kadın konuşmasında Snàporaz'ı, yalnızca kadınları daha iyi anlamaya çalışıyormuş gibi yapmakla suçlar: "Bu adamın aramızda dolaştırıp durduğu bakışlar, gördüğü her şeyin biçimini küçümseme ve alaycılık aynasına tutarak bozan gelmiş geçmiş bütün erkeklerin gözlerindeki bakışların aynısı. Alçak çapkınların hepsi aynıdır. Biz kadınlar bu erkeklerin hayvanlığını, kurduğu sirki, sinirceli gösteri tiyatrosunu bir kez daha anlatmasına izin veren birer sözde nedenden başka bir şey değiliz ve yalnızca onlara palyaçoluk etmek için varız."[40] Bu kadının suçlamaları doğrudan doğruya Fellini'nin öteki benine yöneliktir ve Fellini'ye uyarlandığı zaman çok daha

[40]Yazarın filmden alınmış çevirisi (bu sahne yayımlanmış senaryoda bulunmamaktadır).

açık bir anlam kazanır. Söz konusu suçlamaların hedefinde filmin kahramanıyla yönetmeninin bulunduğu, Snàporaz'ın toplantı salonundaki saldırılardan var gücüyle kaçıp otele girişinden ve burada merdivenlerden indiği sırada kendisini bekleyen öfkeli ve kalabalık bir kadın hakları savunucuları topluluğuyla karşılaşmasından hemen sonra iyice belirginleşir. Otel salonunun bir yanında, yumurtalığa konmuş dev gibi bir yumurta afişi görürüz: yumurtanın üst bölümünde iki iri açık göz yer almakta, yumurtalığın sağındaysa, yumurtayı kırmaya, büyük olasılıkla gözleri ortadan kaldırmaya hazır koca bir kaşık durmaktadır. Yumurtanın üzerindeki gözler Fellini'ye aittir; yönetmen filmin bundan başka hiçbir yerinde, Snàporaz'ın kaygılarıyla kendisininkilerin temel nedenini, yani düşte yaşanan iğdiş edilme korkusunu, bu sahnedeki kadar çok vurgulayarak gözler önüne sermemiştir.[41] Bu sahne kahramanın iğdiş edilme kaygılarını yönetmeninkine bağlar ama bütün film Snàporaz'a gözdağları yağdıran sahnelerle doludur örneğin kadınlar beden eğitimi salonunda bir erkek kuklanın cinsel organını tekmelerler, uçaklara ateş ederler son olarak da makineli tüfeklerle balonu kurşun yağmuruna tutarlar. Fellini kadınların saldırısına uğrayan uçaklarla balonları göstererek, yalnızca uçmakla sevişmek arasındaki şu bilinen bağlantıdan yararlanmakla kalmaz aynı

[41]Monti, *Bottega Fellini,* sayfa 84-85'te bu gözlerin Fellini'ye ait olduğunu ve yönetmenle hiç karşılaşmamış olan izleyicilerin bu ayrıntıyı gözden kaçırabileceğini söyler. Lederman "Dreams and Vision in Fellini's *City of Women*" adlı yazısında yumurtanın üzerindeki gözlerin Fellini'ye ait olduğunun farkına varmamış gibi görünmektedir ama Fellini'nin bu sahnede kullandığı simgeleri kusursuz bir biçimde irdelemiş ve Fellini'nin 1965'te *Giulietta degli spiriti*'ye başlamadan önce gördüğü önemli bir düşe dikkatimizi çekmiştir (Kezich bunu "The Long Interview: Tullio Kezich & Federico Fellini," sayfa 23'te anlatmıştır). *La città delle donne*'deki yumurtalı sahnenin kökeni olabilecek bu düşte, Fellini buna benzer bir kaşıkla gözünün çıkarıldığını görmüştü. Lederman bu korkuyu iğdiş edilme kaygısının belirtisi olarak yorumlar.

zamanda körlük, görme yetisi ve iğdiş edilme arasındaki ilişkiden de yararlanır; bu da, Snàporaz'ın düşünde kendini en çok tehlike altında duyumsadığı anlarda, yaşadığı güçlükler gittikçe artarken gözlüklerine sarılmasıyla gösterilir.

Gerçekten de Snàporaz'ın düşündeki her şey korkutucu ve çift anlamlıdır. Donatella (Donatella Damiani) adlı iri yapılı kız Snàporaz'ı kadın hakları savunucularının eline düşmekten kurtarıp buz pateni alanına sürüklediği zaman, Snàporaz'ın yıllardır bu işi yapmadığını söylemesi ve ortada hiçbir erkek yokken kadınların büyük bir beceriyle kayması, onun cinsellikle kaymayı bilinçaltında nasıl birleştirdiğini gösterir. Gördüğü düşteki kadınların buzda görece daha kolay kayması Snàporaz'ın kadın cinselliğinin sınırsız bir potansiyeli olduğuna ilişkin inancını simgeler. Öte yandan erkekler sürekli, cinsel örgenlerinin inatçılık edip efendilerinin buyruklarına kulak asmayacağından korkarlar; arzuları cinsler arasındaki geleneksel ilişkileri değiştirmek olan ideolojik açıdan coşmuş kadınların hedefiyse burada, iğdiş edilme olasılığı olarak görülür. Snàporaz'ın cinsel kaygıları, doymak bilmez cinsellik düşlemleriyle sevişirken pek azını gösterdiği duyarlılık arasındaki boşluktan kaynaklanmaktadır (bu da trende yaşanan kesintili cinsel ilişkiyle vurgulanmıştır). Filmin tüm öyküsü, Snàporaz'ın düşündeki imgelerden oluşmuştur ama bu düşsel "kadınlar kentine" gittiği zaman Snàporaz'ın sevişmelerinden hiçbirini anımsamaması tam bir cinsel doyum deneyimi oluşturduğu için çok önemlidir. Öyküde/düşte, Snàporaz son noktaya ulaşacak gibi olduğu her anda gülünç ve utanç verici bir biçimde engellenir ya da oyalanır. Snàporaz'ın uğradığı bu bedensel utancın yanı sıra başarısızlıkları da bilinçaltını iki kat rahatsız eder çünkü bütün bunlar, Snàporaz'ın kaygılarının temel nedeni önünde yani cinselliklerinin erkeklerden üstün olduğu varsayılan tehlikeli kadınların gözleri önünde gerçekleşmektedir.

Eğer Snàporaz erkek cinselliğinin kırılgan, sinirceli ve anlayış gerektiren yanını simgeliyorsa, o zaman ona denk düşen Kat-

zone'nin (Ettore Manni) ruhu da ("Koca Horoz") anlamına gelen kendi adıyla, köşkünün (yani İtalyan Faşistlerinin Mussolini'den söz ederken Il Duce biçiminde kullandıkları "önder" demek olan Latince Dux sözcüğünün) kökenbilimiyle açıklanabilir. Katzone d'Annunzio'ya hayrandır, (Mussolini'yle Fellini'nin çocukluk döneminde kullanılan) art deco üslubunde bir köşkte oturmaktadır ve on bininci kadınla kurduğu ilişkiyi kutlamak üzeredir. Evinde o güne kadar seviştiği bütün kadınların resmi bulunan bir geçit vardır ve bu kadınların attıkları tutku dolu çığlıklar kaydedilmiştir. Snàporaz Katzone'nin köşkünde gizemli bir biçimde eşi Elena'yla (Anna Prucnal) karşılaşır; o da tıpkı *8,5*'taki Guido'nun eşi gibi kendisinden uzaklaşmış, sinirceli bir kadındır ama Katzone'nin kutlaması polis kılığına girmiş kadınlar tarafından kesintiye uğratıldığı zaman Elena bunlardan biriyle dans eder (bu büyük olasılıkla Snàporaz'ın düşünde karısının kendisini bırakıp eşcinsel bir sevgili edineceğinden duyduğu korkuyu yansıtmaktadır); bu sırada polisler Katzone'nin dev gibi büyük çoban köpeklerinden birini öldürünce Katzone gözyaşları içinde annesinin mermer yontusu önünde diz çöker ve bunu öpücüklere boğar. Fellini, Casanova'da ve öbür yapıtlarında yaptığı gibi burada da, Katzone gibi bireylere özgü saldırgan cinsel ayrımcılık davranışlarının ana nedeninin İtalyan erkeklerinde görülen ana takıntısı olduğunu düşündürmek istemiş gibi görünmektedir.

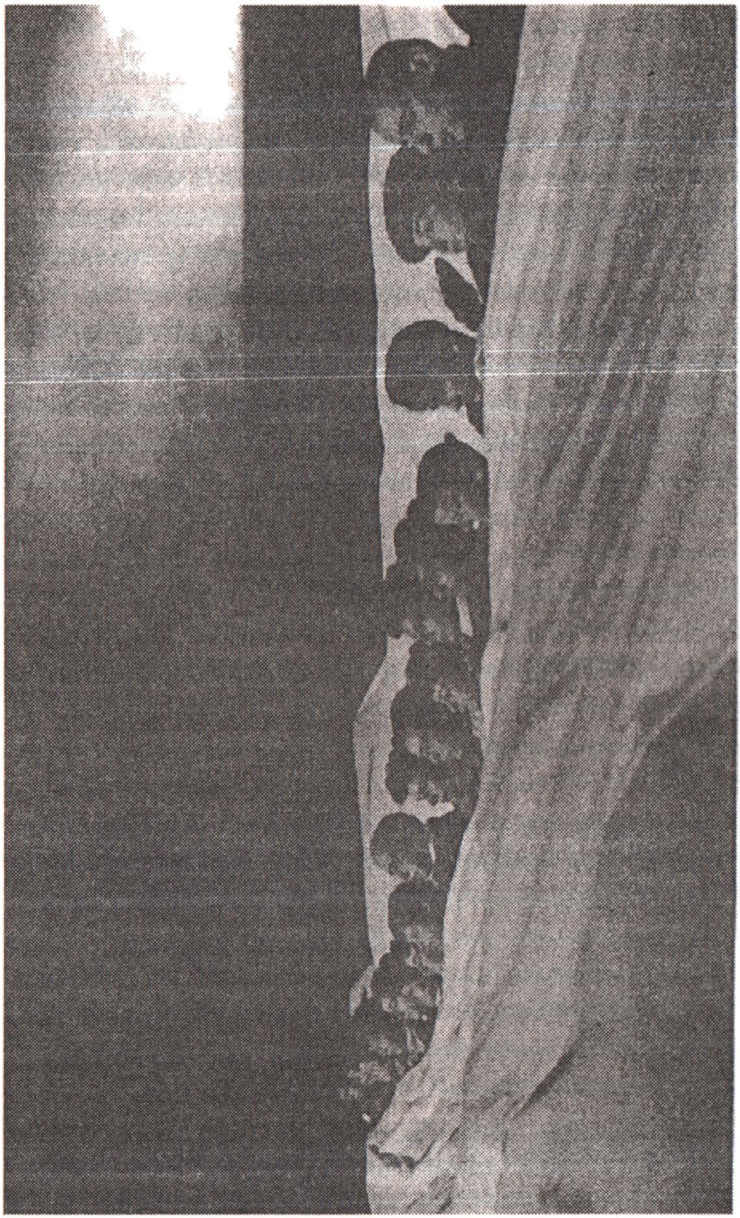
Snàporaz yatma zamanının geldiğini anladığında, Donetella bir başka kızla birlikte merdivenlerde bir kez daha belirir ve basamaklardan dans ederek iner. Snàporaz başına silindir şapka takar ve bir Amerikan müziği eşliğinde, ikisiyle birlikte Fred Astaire gibi dans etmeye koyulur; kızlar daha sonra ergenlikten asla kurtulamayacak olan Snàporaz'a bir gecelik entarisi verirler ve onu yatağa sokarlar. Ruhçözümsel açıdan bakılırsa, Snàporaz artık, gücünü tüketen kadınlarla dolu şimdiki zamanından çok daha mutlu ve güvenli olduğu çocukluğuna geri dönmeye başlamıştır. Elena başında

bigudilerle boy gösterir ve evliliklerindeki cinsel yaşamlarının tuhaf bir parodisi yer alır yani Snàporaz'ın gerçek yaşamda Elena'yla seviştikten sonra hep yaptığı gibi bu kez de Elena onu sevişmeye zorlar sonra da arkasını dönüp uykuya dalıverir.

Burada Snàporaz'ın kurduğu en önemli düşlem yer alır; düşünde çocukluğuna geri döndüğünü görmesinin ana nedeni doğrudan doğruya sinemayla birleştirilir. Emekleyerek yatağın altına giren kahramanımız, yavaşça odadan dışarı süzülür ve tiyatro çadırlarındakini andıran binlerce ışığın aydınlattığı koskoca bir kızağın altına giriverir. Fellini'nin kamerası bu ışık halkalarının başlattığı sekiz sahnelik bir diziyi çekmek üzere ilerler; her halkada Snàporaz'ın geçmişindeki cinsel düşlemlerinden biri yer almaktadır. İlk olarak Snàporaz'ın çocukluğunda şarkı söyleyen bir hizmetçinin bacakları masanın altındaki oğlanın bakış açısından verilir; iri yapılı kadın oğlanı ana gibi bağrına basıp öper.[42] Bundan sonraki kadın cinsellik saçan bir balık satıcısıdır; sattığı yılanbalıklarından birini kışkırtıcı bir biçimde eline alıp bir şeyler bekliyormuş gibi dudaklarını yalar. Bunu hepsi de Snàporaz'ın geçmişteki arzu nesneleri olan birtakım farklı kadınlar izler: bunların arasında kaplıcada bir masajcı; sirkteki ek gösterilerde çalışan deri ceketli kadın motosikletçiler; kumsala kurulmuş bir çadırda giyinen saç biçimi ve mayosu 1930'lardan kalma bir kadın; mezarlıkta bir kadın; geniş açılı mercekle kalçaları iyice abartılmış bir genelev yosması bulunmaktadır.

Bu sahnelerin her biri yalnızca tiyatro çadırının ışıkları altında gösterilmekle kalmaz aynı zamanda salt Snàporaz'ın geçmişteki düşlerinin ürünü olarak değil, film stüdyosunda kurulmuş yapıları da simgeleyecek biçimde gösterilir. Böylece erkeklerin cinsel anıları, sinema imgeleriyle çözülmesi olanaksız bir biçimde birleş-

[42]Fellini'nin Germaine Greer'a anlattığı öykü uyarınca, Fellini ilk cinsel deneyimlerinden birini Marcella adlı bir hizmetçi kızla yaşamıştır (Greer, "Fellinissimo," sayfa 103).



44: *La città delle donne*: çarşafların altında kendilerini okşayan oğlanlar; bu sinemaya özgü izleyicilik imgesi, Fellini'nin görüşü uyarınca, sinemanın eril bakış açısının özünü simgelemektedir.

tirilmiş olur. Son olarak Fellini bize erkeklerin cinsel arzuları sinemadan öğrendiklerini ve sinemadaki kadın imgelerinin erkeklere kuşaklar boyu miras kaldığını, onların da Hollywood düş fabrikasından çıkma bu imgeleri kimi zaman kötü sonuçlar doğuracak bir biçimde kanlı canlı kadınlara yansıttığını anlatır. Erkek cinselliğini sinemaya bağlayan bu büyüleyici bölümün altıncı sahnesi, söz konusu durumun en belirgin örneğidir çünkü koskoca bir yatakta düzinelerce oğlan bir yandan duvardaki dev gibi sinema perdesine bakmakta bir yandan da çarşafların altında kendilerini okşamaktadırlar. İlk olarak perdede Fellini'nin daha önce *Roma*'da da yarattığı türden kötü bir tarihsel film görülür; derken oğlanlar Marlene Dietrich ve Mae West'in kışkırtıcı imgelerini izlerler. Bu sahne erkeklerin cinsel arzularıyla sinema arasındaki ilişkiyi vurgulamaktadır; ayıca bu Fellini'nin (ve çağdaş kadın hakları savunuculuğu kuramcılarının) filmlerdeki kadın imgelerinin, kadın gerçekliğinin sahici simgesi olmadığı tersine erkeklerin kurduğu cinsel düşlemlerin yansımasını gösterdiği konusundaki inancını anlatmaktadır.

Düşünde kızağın altına ulaşan ve ansızın öfkeli bir kadınlar topluluğu tarafından kafese kilitlenen Snàporaz'ın sinemaya özgü düşlemleri, kadının rahatlatıcılığını arzu nesnesi olarak vurguluyorsa, o zaman bu, Fellini'nin evreninde kadınların rahatlatıcı, anaç, cinsel açıdan çekici yanlarının, erkeklerde iğdiş edilme ve cinsel gücünü yitirme korkusu yaratan yapılarının karanlık yönünü gizlemediğini bize bir kez daha anımsatır. Snàporaz ilk olarak, Fellini'nin "ring-öncesi" dediği örgüt mahkemesinin önüne çıkartılır ve burada kendisinden erkek olarak doğmuş olmasının haklı gerekçelerini göstermesi istenir (ama buna verebileceği sahici bir yanıt bulamaz); bu arada öbür erkekler kendilerinden çok daha güçlü kadınlarla dövüşmek üzere koskoca bir ringe çıkartılmaya hazırlanmaktadır. Snàporaz ringe çıktığı zaman, tepesinde Donatella'nın özelliklerine sahip kadın biçiminde bir

balon görür; ringin üstünde salınıp duran balonun sepetinden aşağı uzun bir ip merdiven sarkmaktadır. Yönetmenin bütünüyle bir düş görüntüsünden oluşturulduğunu söylediği bu sahnede,[43] Snàporaz balonun sepetine tırmanır. (Güvenlikle cinsel haz arayışının boşuna olduğunu bir kez daha vurgulayan) ninninin ezgisiyle, dev gibi Ölümsüz Dişinin somutlaşmış biçiminin altında uçarak kaçmaya çalışır. Ama yerde —terörist gibi giyinmiş, yüzünü saklayan bir kar maskesi takmış, elinde makineli tüfeğiyle— duran sahici Donatella, balona ateş edip deler. Snàporaz gökyüzünden düşmeye başlarken uyanıverir ve Fellini bir kesmeyle filmin başladığı ortama yani tren kompartımanına döner.

Artık tam anlamıyla uyanmış olan Snàporaz film boyunca eşinin yanında düş gördüğünü kavrar. Elena Snàporaz'ın karşısında, kompartımanda geçen ilk sahnedeki çekici kadın gibi kürk şapkası ve çizmeleriyle, oturmaktadır. Sözü edilen kadın da yanında iki dansçıyla yani (o sırada öğrenci olan) Donetella ve onun dans eşiyle birlikte oradadır. Bütün kadınlar birbirlerine aralarında gizli bir anlaşma varmış ve Snàporaz'ın yaşadıklarını çok iyi anlamışlar gibi gülümsemektedirler; başlangıçta kafası karışan Snàporaz'sa düşüne geri dönmeye karar vermiş ve gözlüğünü çıkartmıştır. Tren yeniden tünele girince, Snàporaz da düşünün ana karnını andıran güvenliğine dönüverir. Fellini'nin düşünceleri uyarınca Snàporaz'ın deneyimi olumludur: "Bu kez düş görmeye karar verdiği için düş görür. Sakınımlı, tanıklık eden, derinliğin tam anlamıyla ayrımında olan bir düştür bu. Snàporaz bu düşe, kendi kendisiyle çok daha belirgin bir ilişki kurabilmek için bilinçli olarak dönmüştür."[44]

Fellini, bilinçaltını ve sinema anılarını simgeleyen "kadınlar kentinde" Snàporaz'ın başına gelen tersliklerin, son derece gülünç deneyimler olduğuna inanır çünkü bütün bunları söz konusu ruhsal

[43]Fellini bu sözleri "Real Dreams'de" söylemiştir.

[44]Bachmann, " Federico Fellini: The Cinema Seen As a Woman," sayfa 5.

kenti dolduran kadınların yapısından kaynaklanan yanlış anlamalar yaratır. Kadın hakları savunucusu eleştirmenlerle aynı düşünceyi paylaşan Fellini *La città delle donne*'de sahici bir kadın kahraman olmadığını kabul eder. Tersine filmde yalnızca "binlerce yüz, ağız, gülümseme, bakış ve ses" vardır.[45] Bu kentte hiç kadın kahraman yoktur çünkü oradaki tüm kişilikleri Snàporaz'ın düşlemleri yaratmıştır; ayrıca Fellini'nin de belirttiği gibi kahramanı "kadınlar hakkında hiçbir şey bilmez, imgeleminde/düşünde göze çarpan bir tek sahici kişi bile yaratamaz; filmde sahici kadın kahraman bulunmayışının nedeni işte budur... Kadın hakları savunucusu eleştirmenlerim, filmde bir tek gerçek kadın olmadığını şimdi bile söylüyor. Elbette yok. Olması gerekmiyordu ki. Çünkü sahici bir kadın olsaydı, bu filmi çekmek hiçbir işe yaramazdı."[46]

La città delle donne'nin çekiminden on yıl sonra yayımlanan bir BBC belgeselinde Fellini Snàporaz'ı, kendisinden önceki ruhani atası Casanova gibi, büyük bir duyarlılıkla betimlediğini kabul eder. Sözlerini, cinsiyetler arasında binlerce yıllık savaşın tarihsel kazananlarının kadınlar olacağını söyleyerek sürdürür; ama yönetmen "yalnızca hayaletlerle savaşmak zorunda kalmayan ve bu hayaletlerin kendi kafasından çıktığını bir türlü kavrayamayan dolayısıyla kendi içinden çıkan bir şeyle savaşacak kadar umutsuz bir duruma düşmüş olan zavallı Snàporaz'ın" görünüşünden çok etkilenmiştir.[47]

Birtakım eleştirmenlerin öne sürdüğü gibi Fellini'nin kadınları pek az anladığı doğru olabilir. Kadın hakları savunucusu eleştirmenler Fellini'nin sanatsal görüsünün evrenselliğinden kuşku duysalar da, erkek ruhunun karanlık ve anlaşılması güç içyüzünü çok iyi anlayan birkaç yönetmen vardır. Kadın hakları savunucularının, Fellini'nin kadın imgelerine yönelttiği saldırılar, ideal

[45] Agy., sayfa 8.
[46] Agy.
[47] "Real Dreams" (yazarın ses kuşağından çevirisi).

düşüncelerle dolu çağdaş film eleştirileri bağlamında ele alınırsa insana son derece anlaşılır gelir. Bununla birlikte söz konusu eleştirmenler Fellini'nin filmlerindeki en önemli konunun kadınları anlayamayan erkekler olduğunu, dolayısıyla kadın hakları savunucularının yapıtlarına karşı çıkacağını öngördüğünü gözlerden saklamamalıdır. Kadın imgesini, erkeklerin çocukluk deneyimlerinden, düşlerinden ya da özellikle sinemanın kendisinden taşıyıp getirdikleri cinsel düşlemlerinin beyaz perdedeki yapay yansıması olarak tanımlayan Fellini, kadın özgürlüğüne köstek olmaktan çok destek olan kişiler arasında sayılmalıdır.

Eğer Fellini'nin üzerine akla yakın bir suçlama yıkılacaksa bu, filmlerinin *bilinçdışı* bir biçimde cinsiyet ayrımcılığı yaptığı olmamalıdır. Fellini'nin filmleri, aslında son zamanlardaki kadın hakları savunuculuğu kuramıyla aynı bağlamda olmasa da, kadınların beyaz perdede gösterilişine ilişkin sorunlara yöneliktir ve bu konuda vardığı sonuçların bazıları şaşırtıcı bir biçimde kadın eleştirmenlerinkine yakındır. Fellini'nin sineması yaratıcısının öznel düşlem dünyasına odaklanırken, bir kadın eleştirmenin dediği gibi, yönetmenin kadınlarla ilgili görüşleri salt cinsiyetiyle açıklanamaz ya da bir sanatçı olarak sınırlarının kanıtı sayılamaz.[48] Aslında Fellini kadınlara ilişkin kendi düşlem imgelerini, sınırlamalar, bozukluklar ve kusurlarla dolu erkek düşlerinin arabulucusu olarak sunar. Fellini filmlerinde kadın hakları savunucusu eleştirmenleri en çok kızdıran şey, yönetmenin bu tür imgeleri yaratırken hiçbir pişmanlığa kapılmadan duyduğu coşkun haz gibi görünmektedir. Bu konuda en tartışmalı filmlerinden biri olan *La città delle donne*'nin kadın izleyicilerinden çoğu, kadınların sinemadaki yeni betimleniş biçimini Fellini'nin içten bir coşkuyla desteklemediğinden kuşkulanır. Kadın hakları savunuculuğu ilkelerine ilişkin taşlaması acımasızdır ve Snàporaz'ın düşsel kentini doldurmak

[48]Lederman, "Dreams and Vision in Fellini's *City of Women*," sayfa 121.

üzere yarattığı kadınların hiçbiri, kendisinin de kabul ettiği gibi, gerçek değildir. Bol bol kullandığı sinemaya özgü yöntemlerle uydurup yarattığı betimlemeler, sonra da Snàporaz gibi (yönetmenin yerini tuttuğu düşünülen) bir kahramanı, kadınlara ilişkin yanlı ve çarpık görüşleri yüzünden hafifçe kınaması hattâ bağışlaması, sahiden de yönetmenin kötü niyetini yansıtır gibidir.

Fellini'nin kadınlarla cinsellik imgelerinin yapısını değerlendirmek son derece karmaşık bir eleştiri konusudur. Fellini, kazanç amaçlı çekilmiş filmlerin kadın hakları savunucusu eleştirmenleri tarafından son on yılda ortaya atılan görüşlerin bazılarına genel anlamda katılmıştır. Bununla birlikte sinemada yarattığı görüntüleri bütünüyle kendi öznel düşlem dünyasına dayandıran bir yönetmen olarak Fellini, çocukluğundan, filmlerden ve bugünkü izleyicilerinin saldırgan olduğunu düşündüğü İtalyan kültürünün bazı yönlerinden taşıyıp getirdiği kadın betimlemelerini bir yana atacak gibi görünmemektedir. Fellini *Casanova*'da ya da *La città delle donne*'de erkek cinselliğinin dertleriyle sıkıntılarını duygudaşlık kurarak anlatmış olsa da, her iki filminde de kadınların bireyselliklerini özgürce dile getirme haklarını olumlamayı sürdürdüğü unutulmamalıdır; zaten bu konuyu Avrupa sinemasına sokan ilk yönetmenlerden biri de Fellini'dir ve bunu *Giuiletta degli spiriti*'yle gerçekleştirmiştir.

SEKİZİNCİ BÖLÜM

LA VOCE DELLA LUNA VE ŞİİR SİNEMASI

Anımsamayı yaşamaktan bile daha çok seviyorum. Zaten aralarında ne fark var ki?[1]

Bu olağanüstü büyüklükteki olayı (ayın ele geçirilmesini) yorumlamak üzere buraya çağrıldım; beni bağışlayın ama bunu yapacak yetkinlikte olmadığımı açıkça söylemek zorundayım. Ancak ozanın dile getirdiklerini yineleyebilirim, "Hiçbir şey bilinmez, her şey düşlenebilir."[2]

Filmleri birtakım savları tartışmak ya da kuramları desteklemek için çekmem. Filmlerimi, gizemli ve üstü kapalı kaldığı sürece büyüleyici olan ama açıklandığında anlamını yitiriveren bir düşün içinde yaşıyormuş gibi çekerim. Tıpkı şimdi yaptığımız gibi.[3]

BOLOGNA ÜNİVERSİTESİ'NDEN genç bir profesörün[4] yazdığı ilk romana şöyle böyle dayalı olan *La voce della luna*, Fellini'yi *Amarcord*'da geçmiş özlemiyle işlediği taşra kökenlerine geri döndürmüştür. Filmin büyük bir bölümü Cinecittà

[1]Federico Fellini, *La voce della luna* (Turin: Einaudi, 1990), sayfa 27. Ivo Salvini'nin kurduğu bu yaşam ve anı denklemi Fellini'nin düşüncesini de yansıtmaktadır.

[2]Profesör Falzoni (Fellini *La voce della luna*, sayfa 127) kendisinden, Reggiolo halkı tarafından ayın ele geçirilmesinin önemini açıklaması istendiğinde bu yorumu yapmıştır. Falzoni'nin sözleri, şiirleri filmde sık sık okunan on dokuzuncu yüzyıl ozanlarından Giacomo Leopardi'nin düşüncelerini yansıtmaktadır.

[3]Fellini, *E la nave va*, sayfa 169.

[4]Ermanno Cavazzoni, *Il poema dei lunatici* (Turin: Boliati Boringhieri, 1987).

stüdyolarında değil, Roma'da Via Pontina'da Fellini'nin eski yapımcısı Dino De Laurentiis tarafından kurulduğu için "Dinocittà" adıyla anılan yeni stüdyo yapılarında çekilmiştir. Filmin çekimi için düşünülen ortam, Fellini'nin yeniyetmeliğinde hayranı olduğu karikatürcü Nino Za'nın memleketi Reggiolo kasabasıydı; Fellini *La voce della luna*'nın dış çekimlerine başlamadan önce sanatçının seksen altıncı yaş gününü kutlamak üzere buraya gitmişti.

La voce della luna'da öykünün geçtiği ortam taşra havasını ve Fellini'yi etkileyen sanatçılardan birini çağrıştırmaktadır; bu da dikkatli izleyicileri Fellini'nin ilk filmlerine geri götürür. *La voce della luna*'yla Fellini'nin ilk filmleri arasındaki belirgin bağlantı, filmin kahramanlarında açık seçik görülür. İtalya'nın en sevilen güldürü oyuncularından ikisi, *I vitelloni*'deki kasabanın soytarısı kıt akıllı Giudizio'yu ya da *La strada*'daki Gelsomina'yı, yani Fellini'nin *Amarcord*'da kaçık Teo Amca'yı yaratırken son derece başarılı bir biçimde bir kez daha kullandığı türden kişilikleri canlandırmışlardır. Bu kişilerden Ivo Salvini adlı olanı (Roberto Benigni) akıl hastanesinden çıkmış biridir. Bütünüyle Zararsız olduğu söylenmiştir ama o bölgedeki çiftlik kuyularının dibinden gelen sesler işitmektedir. *La strada*'daki Gelsomina'yı nereden esinlenerek yarattığını açıklarken Fellini büyükannesinin yaşadığı kasabadan tanıdığı tuhaf birini anlatmıştır:

> Gambettola'da çiftçilerden birinin oğlu olan ufak bir çocuk vardı; oğlan bize ahırdaki öküz böğürmeye başlayınca duvarın içinden çıkan, havada kilim gibi uzayıp giden, sol gözünün altından geçtikten sonra güneşin yansımasında yavaşça yok olan kıpkırmızı koskoca bir lazanya şeridi gördüğünü söylerdi. Bu oğlan bir gün de saat ikiyi çaldığı zaman çan kulesinden çıkan koyu renkte iki gümüş küre gördüğünü anlatmıştı; bunlar da kafasının içinden geçip gidiyordu. Tuhaf bir çocuktu doğrusu, Gelsomina'nın da işte biraz ona benzemesi gerekiyordu.[5]

[5]Fellini, "The Genesis of *La strada*," sayfa 183.

Gelsomina'yı yaratırken Fellini'ye yıllar önce esin kaynaklığı eden Gambettola'daki bu ufak çocukla Ivo arasında dolaysız bir ilinti varmış gibi görünmektedir. Filmde Ivo'da buna benzer alişılmamış ruhsal deneyimler yaşar ve bunları Fellini'nin çocukluk anılarından kalma o tuhaf oğlandan söz ederken kullandığı sözcüklerin neredeyse aynısıyla anlatır: "Çan kulesinden gelen şu küçük tekerleri gördünüz mü, görmüyor musunuz yoksa? Gümüş rengindeler, hani şu kararmış eski gümüşler gibi. Kafamın içine tam şuradan giriyorlar sonra da sessizce çıkıp gidiyorlar, evet işte tam böyle!"[6]

Ivo'nun Reggiòlo'da amaçsız gibi görünen dolaşmaları, *La voce della luna*'nın anlatım yapısını oluşturur ve filmin aylaklığa ilişkin öyküsü Fellini'nin ilk filmleriyle bir başka bağlantı daha kurar. Ivo'nun karşılaştığı kişilerin çoğu hafif kaçıktır. Bu taşra ortamını dolduran bireylerden pek azı "olağandır"; ayrıca çoğunun, onları sıradan insanlardan ayıran birtakım tuhaf tikleri vardır. Örneğin zıpır obuacı, ölümün sessizliğini önceden tatmak için her gece gömütlükte uyur. Ivo'nun Nestore (Angelo Orlando) adlı arkadaşı kasabanın manikürcüsüyle yani Gradisca gibi cinsellik saçan Marisa'yla (Marisa Tomasi) evlidir; Marisa sürekli sevişmek ister ve var gücüyle cinsel tutkularının ardından koştuğu için, buharlı lokomotife benzetilir. Nestore biraz dengesizdir çünkü karısı onu bırakıp güçlü bir motosikletçiyle kaçtıktan sonra, en sevdiği eğlence çatılara çıkıp kiremitlerle televizyon antenleri arasında oturmak olmuştur. Nestore çamaşır makinesinin sıkma işlemi sırasında çıkardığı sesten de büyülenircesine hoşlanır ve bir duygu patlaması sırasında bunu denizkızlarının sesine benzetir. Filmin insana en anlamsız ve en etkileyici gelen anları, üç kaçık erkek kardeşin koskoca bir çiftlik makinesiyle ayı ele geçirdikleri ve iplerle bağlayıp ahıra kapattıkları sahnede yer alır.

Ivo'nun karşılaştığı en önemli kişilerden biri de, ruhsal dengesizliği yüzünden işini kaybeden Adolfo Gonnella (Paolo Villaggio)

[6]Fellini, *La voce della luna*, sayfa 40.

adlı eski bir validir. Ivo olmayan sesleri işitir, Gonnella'ysa gerçekliği arkasındaki hiçliği gizleyen uyduruk bir tuvalin üzerine yapılmış bir resim yani salt bir aldatmaca olarak yorumlar. Gonnella'nın, çevresinde gördüğü her şeyi kendisine kurulmuş bir tuzak sayma saplantısı vardır. Buna karşın Ivo, Aldina Feruzzi (Nadia Ottoviani) adlı genç bir kadının çekimine kapılmış görünmektedir. Önemli bir sahnede Ivo bakışlarını, yatak odasında bulunan Aldina'nın ay ışığıyla aydınlanmış yüzüne dikmiştir; böylece filmin adındaki ayla, Ivo'nun karmakarışık kafasındaki cinsel arzu nesnesi birbirine bağlanmış olur. Aldina, bölgede tüketilen ünlü börek (*gnocche*) şenliği kutlamalarında "1989 Un Güzeli" seçilir; bu sahne *I vitelloni*'yi ve Fellini'nin ilk filmlerinde yer alan benzer şenlikleri anımsatmaktadır.

Fellini sineması çoğunlukla yazınsal örnekleri doğrudan doğruya ödünç almadığı için, *La voce della luna*'daki konuşmalarda Giacomo Leopardi'nin şiirlerinin önemli bir rol oynaması, epey şaşırtıcıdır. Bununla birlikte Leopardi'nin Romantik şiirlerinde, yani bütün İtalyan öğrencilerinin bildiği dizelerde ay önemli bir şiir simgesi olarak kullanıldığı için, bu tür alışılmadık yazınsal alıntılar, söz konusu filme uygun düşmüş görünmektedir. Ivo'nun çocukluk odasında, yani büyükannesinin sözleri uyarınca delirmeye başladığı yerde, Leopardi'nin bir resmi vardır. Ivo bakışlarını ay ışığında, ulaşılmaz cinsel arzu nesnesiyle dünyanın ruhsuz uydusu arasında sonsuza kadar bir bağ kurarak, Aldina'nın yüzüne diktiği zaman, Leopardi'nin ayı işleyen iki ünlü şiirinden aldığı dizeleri birleştirir — Canto notturno di un pastore errante dell'Asia" ve "Alla luna."[7] Ivo daha sonra ayın kasabadaki çatılarla meyve

[7]Bu dizeler sırasıyla "Che fai tu luna in ciel. Dimmi che fai silenziosa luna" ("Gökyüzünde neler yapıyorsun? Ah Ay, söyle bana, / Ah, sessiz Ay neler?") ve "travagliosa è la mia vita, ed è ne cambia stile o mia diletta luna" ("Yaşamım eziyetlerle dolu, hâlâ da öyle / Hiç değişmedi işte, Ah sevgili Ayım benim"). Bu alıntıların kaynağı için bak., Fellini, *La voce*

bahçelerinin üzerinden batışını betimlerken "La sera del di di festa" adlı şiirin ikinci dizesini okur.[8] Evrenin anlamını bir an önce öğrenmek isteyen Onelio adlı bir adam, sonunda öfkeden çılgına döner ve ayın ele geçirildiğini duyuracak basın toplantısı için kasaba alanında kurulan televizyon ekranına ateş etmeye başlar; bu sahneyle Leopardi'nin "Canto notturno" adlı şiirindeki adsız anlatıcının yani dingin aya yaşamın anlamını umutsuzca sorup duran ama dünyanın bu kayıtsız uydusu tarafından asla yanıtlanmayan ya da dikkate bile alınmayan adamın durumu tam bir parodiye dönüşür.

La voce della luna Leopardi'nin aya ilişkin birkaç imgesini ay kavramını somutlaştırır ve içine bir tutam da ozanın bunaltıcı kötümserliğinden katar. Filmin çekildiği Reggiólo kasabası, bize bazı açılardan *Amarcord*'la ünlenen kasabayı anımsatsa da, Fellini'nin çizdiği çağdaş toplum çok daha az eğlencelidir ve buradakilerin kurtuluş olasılığı Faşist zorbanın yönetiminde yaşayan Amarcord halkınınkinden çok daha az görünmektedir. Fellini'nin daha önce *E la nave va*'da, *Ginger e Fred*'de ve *Intervista*'da tanıttığı çağdaş kitle toplumuna ilişkin eleştirisinin çözümü, gerçek haber ya da bilgi vermekten çok rahatsız edici uğultular yaydığına inandığı kitle iletişim araçlarına duyduğu derin güvensizlikte yatmaktadır. Sonuç olarak *La voce della luna*, birbiriyle yarışan ses kakışımı (yüksek sesle çalınan radyolar, bağıra çağıra mallarının yararlarını sayan Afrikalı sokak satıcıları, gürültülü güzellik yarışmaları, diskoların sağır edici korkunç güm-

della luna, sayfa 32. Leopardi şiirlerinin İngilizce çevirisini *Giacomo Leopardi: Selected Prose and Poetry* adlı kitaptan alıntıladım, yay., ve çev., Iris Origo ve John Heath — Stubbs (New York: New American Library, 1967), sayfa 258-59, 210-11.

[8]"E queta sovra i tetti e in mezzo agli orti / posa la luna" (Sessiz ay çatılarla meyve bahçelerinin üzerinde duruyor") bak., *Giacomo Leopardi: Selected Prose and Poetry*, sayfa 206-7. Ivo'nun alıntısı (Fellini, *La voce della luna*, sayfa 75) Leopardi'nin özgün dizelerinden biraz farklıdır.

bürtüsü) olarak tanımlanabilir. Bu şamata, Ivo'nun kırlardaki kuyuların dibinden işittiği ve esin kaynağı ay olan çok daha suskun, durgun seslerle tam bir çelişki yaratır. Gonnella'nın diskoya gidişi, Fellini'nin çağdaş yaşamın gümbürtülü karışıklığına dayanamadığını gözler önüne serer: eski vali, eski kız arkadaşıyla görkemli bir valse başlayınca, disko dansçıları donup kalıverirler. Diskjokeyin mikrofonunu kapıp çılgınca dans edenlere şimdiye kadar hiç keman sesi duyup duymadıklarını sorduğu zaman, oradakilerin hiçbir şey anlamadan boş boş bakmaları, çağdaş pop müzik dinleyen genç kuşağın gümbürtülü ses yükselticiler yüzünden neredeyse sağırlaştığını gösterir. Ivo ve Gonnella bu kasabada çevrelerindeki gerçek mesajlara kulak veren ya da kitle iletişim araçlarının uğultularıyla yozlaşmadan kalmış sahici insan iletişimi biçimlerine hâlâ açık görünen biricik kişilerdir. Bununla birlikte kasaba halkı ikisine de kaçık gözüyle bakar. Akıl sağlığı pek yerinde olmayan kişilerin insanlarla iletişim kurma konusunda özel bir beceriye sahip oluşları Fellini yapıtlarında yeni bir şey değildir. Gerçi *La voce della luna* dikkatli bir izleyiciyi yönetmenin daha önceki "şiir sinemasına" —özellikle de *La strada*'daki Gelsomina'ya— ve *Amarcord*'un coğrafyadaki konumuna bilinçli olarak geri götürür ama gene de bu filmde, daha önceki iki yapıtta bulunmayan sert bir kötümserlik vardır.[9]

Fellini'nin rock müziğe dayanamayışını, yaşlı kuşaktan birinin gençlik kültürüne gösterdiği gerici bir tepki olarak yorumlayan izleyiciler, yönetmenin ne demek istediğini anlayamaz. Aslında

[9]Fellini'nin çağdaşlarından tartışmalı bir biçimde gittikçe uzaklaştığını vurgulayan bu filmin son derece açık ve kesin eleştirel çözümlemesi için bak., Gianfranco Angelucci "Su *La voce della luna e altre fellinità*," Cineteca 6, sayı 2/3 (1990): 10-11. Bu filmin çekimi sırasında Fellini'yi işbaşında gösteren fotoğraf için bak., Federico Fellini, *La voce della luna*, yay., Lietta Tornabuoni (Floransa: La Nuova Italia, 1990).

Fellini gençlerin beğenisine seslenen kültüre ilişkin keskin değerlendirmelerini pek çok filminde gözler önüne sermiştir. Bununla birlikte hızlı adımlarla ilerleyen çağdaş yaşamın, insanın ruhundaki en derin katmanlarla —yani Fellini'nin görüşü uyarınca bütün yararlı bilgilerin ve yeni bir sanat yapıtı yaratmanın esin kaynağıyla— kurduğu bağları yerle bir etmesinden kaygılanan Fellini, bu kaygılarını canlandırmak için diskolar ya da televizyon reklamları gibi çağımızın kolayca tanınabilen simgelerini kullanmıştır.

La voce della luna'nın sonu reklamlarla sık sık kesintiye uğrayan televizyon yayınlarına alışık olmamıza dayandırılır. Ivo dibinden gizli sesler yayılan kuyulardan birinin yanında dolaşırken, üzerinde Aldina'nın parlayan yüzünün ışıdığı dolunaya bakar. Film boyunca Ivo ayla cinsel arzu nesnesi olan Aldina'yı birleştirmiştir. Şimdi ay/Aldina Ivo'ya kafasını karıştırsa da, başı ağrısa da, bu sesleri işittiği için talihli olduğunu söylemektedir. Bunları işitmek büyük bir armağandır ve ay/Aldina Ivo'ya bu seslerin dediklerini anlamamaktan yakınmayı bırakmasını söyler: "Öylesine talihlisin ki beni kızdırıyorsun. Anlamak zorunda değilsin! Anlasan, korkunç olur! O zaman ne yapacaksın? Salt dinlemen gerek, yalnızca sesleri işit ve sana seslènmekten asla bıkıp usanmamalarını um."[10]

İzleyicilerin dikkatini La dolce vita'nın ana temasına çeken bu son derece önemli konuşmanın ortasında Fellini kitle iletişim araçlarının araya karışıp duran, saldırgan niteliğini canlandırmaya başlar ve sahneyi, televizyondaki tanıtım mesajları gibi, sarsıcı bir biçimde kesintiye uğratıverir. Ayın ete kemiğe bürünmüş hali olan Aldina boğazını temizler ve ciğerlerinin var gücünü kullanarak bağırmaya başlar: "Reklamlar!" Doğadaki tüm sesler, bu çığlığa karşılık verircesine, Aldina'nın buyruğuna uyar. Tıpkı ağustosböceklerinin her şeye karşın ayırt edilebilen abartılı sesleri gibi,

[10]Fellini, *La voce della luna*, sayfa 136.



45: *La voce della luna:* Ivo ay ışığı altında kuyudan yükselen tuhaf, ayartıcı sesleri kendinden geçmiş dinlerken

rahatsız edici cızırtılı gürültüler ses kuşağında doruk noktasına çıkar. Filmin son sahnesinde, arkada görünen dolunayda, Ivo tarlaların ortasındaki kuyuya eğilir ve "Ama gene de biraz sessizlik olsa, bizler de biraz daha sessiz olsak...belki de söylenenleri anlardık," der.[11]

Ivo'nun son sözleri, Fellini'nin kişisel inancını yani doğruya ulaşmamızda mantığımızdan çok içgüdülerimizin kılavuzluğuna güvenmemiz gerektiği doğrultusundaki görüşünü somutlaştırır. Fellini'nin toplum açısından olağandışı ya da biraz kaçık sayılan

[11]Agy., sayfa 137.

kahramanlar yaratmasının nedeni işte budur; çünkü bilinçaltımızdan kaynaklanan gizli mesajları ancak bu tür kişiler hâlâ işitebilmektedirler. Kuyulardan ve yalnızca Ivo'nun (güçlükle de olsa) işitebildiği seslerden başka hiçbir şey, bize gizli sesleri ya da *La strada*'da ancak Gelsomina'nın anlayabildiği doğanın seslerini anımsatamaz.

Fellini'nin sinemadaki uzun meslek yaşamı, ilk filmi *Luci del varietà*'dan bugüne kadar çektiği birbirinden farklı çok sayıda filmle ve çeşitli üslûpsal yeniliklerle gelişim göstermiştir. Bununla birlikte kırk yılı aşkın bir süreden beri sanatında ve yaşamında değişmeden kalan son derece önemli bir öge vardır — bu da kökeni bilinçaltında yatan akıldışı, şiirsel ve coşkusal sezgilerine duyduğu güvendir. İlk filmlerinde Fellini'nin insan yaşamının akıldışı boyutlarına gösterdiği duyarlılık, temelde içgüdülerinden yola çıkarak vardığı bir sonuçtur ve o zamana kadar düzenli bilinçaltı incelemelerinden habersizdir. Fellini Jung'un yapıtlarıyla meslek yaşamının ortalarında tanışmıştır; İsviçreli ruhçözümlemecinin içgörüleri yalnızca Fellini'nin düş defterlerine esin kaynaklığı etmekle kalmamış aynı zamanda *8,5*'tan sonraki filmlerinde sinema üslubunun bütünüyle farklı bir yönde ilerlemesine yol açmıştır. Fellini'nin bunu izleyen filmlerinde, düşlere ve bilinçaltına duyduğu ilgi, film içinde film yöntemine beslediği hayranlıkla iç içe geçmiştir. Fellini en azından kendi yaşamında, uzak geçmişten kalanları anımsamanın, düşleri düşlemenin ve film çekmenin, sanatsal coşkusunun ayrılmaz bir parçası olarak birleştiğini kavramıştır.

Federico Fellini meslek yaşamına, yeni gerçekçi dönemin doruklarda olduğu sırada yani İtalyan yönetmenlerin savaşın yerle bir ettiği ülkede kameralarını alıp sokağa çıktıkları ve günlük yaşamın "gerçekliğini" aslına bağlı kalarak yansıtmaya çalıştıkları bir dönemde, senaryo yazarı olarak başlamıştı. Ama Fellini o zamanlarda da, kırk yılı aşkın bir süreyi geride bırakmış bir

sinemacı olarak bugün de kameranın anlatabileceği tek gerçekliğin hepimizin içinde barındırdığı şey olduğuna inanmıştır — bu da hepimizin sahip olduğu kişisel, öznel ve (Fellini'nin durumunda) şiirsel düşlemlerdir; bu düşlemleriyse ancak, *La voce della luna*'da Ivo'nun yaptığı gibi, içimizden yükselen ve yalnızca kulak verirsek işitebileceğimiz sesi dinleyerek keşfedebiliriz.

Fellini'nin de belirttiği gibi, sinemayı salt içi film dolu bir kamera ve fotoğraflanarak yakalanmayı bekleyen "şuracıktaki" gerçeklik olarak tanımlamak yanlıştır. Yönetmenin kendi sözleriyle dile getirilirse, film çektiğiniz zaman "kameranın önüne salt kendinizi koyarsınız."[12] Bununla birlikte Fellini gene de kendisinin ve sanatsal yaratılarının salt çağdaş kültürdeki akıldışı tepileri somutlaştırdığını öne süren suçlamaları kabul etmez. Fellini'nin dile getirmekten çok hoşlandığı gibi söylersek, tek sahici gerçekçi, kendisini sanatıyla açığa vurmayı en iyi başarmış olan kişi, yani düş kuran, yaratıcı sanatçıdır.[13]

---

[12]Fellini, *Block-notes di un regista*, sayfa 62.

[13]Fellini, *Fellini on Fellini*, sayfa 120; *Fare un film*, sayfa 113; ya da Fellini, *Fellini's Films: The Four Hundred Most Memorable Stills from Federico Fellini's Fifteen and a Half Films*, yay., Christian Strich (New York: Putnam's, 1977), başlık sayfası.

FELLİNİ FİLMLERİ

BAŞKA YÖNETMENLERİN FİLMLERİNE YAZDIĞI SENARYOLAR

(Not: Bu listede çekilmeden kalmış film senaryolarına yer verilmemiş yalnızca tamamlanmış filmlere yazılmış senaryolar sıralanmıştır.)

1939: *İmputato alzatevi!* (*Defendant, On Your Feet!*)
YÖNETMEN: Mario Mattoli
SENARYO: Vittorio Metz, Mario Mattoli (Tanıtım yazılarında Fellini'nin adı geçmemektedir)

1939: *Lo vedi come sei? (Do You See How You Are?)*
YÖNETMEN: Mario Mattoli
SENARYO: Vittorio Metz, Steno, Mario Mattoli (Tanıtım yazılarında Fellini'nin adı geçmemektedir)

1940: *Non me lo dire! (Don't Tell Me!)*
YÖNETMEN: Mario Mattoli
SENARYO: Vittorio Metz, Marcello Marchesi, Steno, Mario Mattoli (Tanıtım yazılarında Fellini'nin adı geçmemektedir)

1940: *Il pirata sono io (The Pirate is Me)*
YÖNETMEN: Mario Mattoli
SENARYO: Vittorio Metz, Steno, Marcello Marchesi, Mario Mattoli (Tanıtım yazılarında Fellini'nin adı geçmemektedir)

1942: *Avanti c'è posto (There's Room Up Ahead)*
YÖNETMEN: Mario Bonnard
SENARYO: Aldo Fabrizi, Cesare Zavattini, Piero Tellini, Federico Fellini (filmin yazdırım belgelerinde Fellini'nin adı geçmekte ama tanıtım yazılarında bulunmamaktadır)

1942: *Documento Z3 (Document Z3)*
YÖNETMEN: Alfredo Guarini
SENARYO: Sandro De Feo, Alfredo Guarini, Ercoli Patti (Tanıtım yazılarında Fellini'nin adı geçmemektedir)

1943: *Campo de'fiori (Campo de'fiori Square)*
YÖNETMEN: Mario Bonnard
SENARYO: Aldo Fabrizi, Federico Fellini, Piero Tellini, Mario Bonnard

1943: *L'ultima carrozzella (The Last Carriage)*
YÖNETMEN: Mario Mattoli
SENARYO: Aldo Fabrizi, Federico Fellini

1943: *Quarta pagina (The Fourth Page)*
YÖNETMEN: Nicola Manzari
SENARYO: Piero Tellini, Federico Fellini, Edoardo Anton, Ugo Betti, Nicolo Manzari, Spiro Manzari, Giuseppe Marotta, Gianni Puccini, Steno, Cesare Zavattini (her biri farklı yazarlar tarafından yazılmış yedi öykü)

1943 (gösterime girişi 1945): *Chi l'ha vistoi (Who Has Seen Him?)*
YÖNETMEN: Goffredo Alessandrini
SENARYO: Federico Fellini, Piero Tellini

1943: *Gli ultimi Tuareg (The Last Tuaregs)*
YÖNETMEN: Gino Talamo
SENARYO: Federico Fellini ve öbürleri (?) — (film çekilmiş ama hiç gösterilmemiştir)

1944: *Apparizione (Apparition)*
YÖNETMEN: Jean de Limur
SENARYO: Piero Tellini, Lucio De Caro, Giuseppe Amato (Tanıtım yazılarında Fellini'nin adı geçmemektedir)

1945: *Tutta la città canta (The Whole City Is Singing)*
YÖNETMEN: Riccardo Freda
SENARYO: Vittorio Metz, Marcello Marchesi, Steno (Tanıtım yazılarında Fellini'nin adı geçmemektedir)

1945: *Roma città aperta (Rome, Open City, Roma, Açık Şehir)*
YÖNETMEN: Roberto Rossellini
SENARYO: Alberto Consiglio, Sergio Amidei, Roberto Rossellini, Federico Fellini

1946: *Paisà (Paisan)*
YÖNETMEN: Roberto Rossellini
SENARYO: Sergio Amidei, Klaus Mann, Alfredo Hayes, Marcello Pagliero, Roberto Rossellini, Federico Fellini

1947: *Il delitto di Giovanni Episcopo (The Crime of Giovanni Episcopo)*
YÖNETMEN: Alberto Lattuada
SENARYO: Piero Tellini, Suso Cecchi D'Amico, Aldo Fabrizi, Alberto Lattuada, Federico Fellini

1947: *Il passatore (A Bullet for Stefano)*
YÖNETMEN: Duilio Coletti
SENARYO: Tullio Pinelli, Federico Fellini

1948: *Senza pietà (Without Pity)*
YÖNETMEN: Alberto Lattuada
SENARYO: Tullio Pinelli, Alberto Lattuada, Federico Fellini, Ettore Maria Margadonna

1948: *Il miracolo (The Miracle), L'amore'nin ikinci bölümü (The Ways of Love)*
YÖNETMEN: Roberto Rossellini
SENARYO: Federico Fellini, Tullio Pinelli, Roberto Rossellini

1949: *Il mulino del Po (The Mill on the Po)*
YÖNETMEN: Alberto Lattuada
SENARYO: Riccardo Bacchelli, Mario Bonfantini, Luigi Comencini, Carlo Musso, Sergio Romano, Alberto Lattuada, Tullio Pinelli, Federico Fellini

1949: *In nome della legge (In the Name of the Law)*
YÖNETMEN: Pietro Germi
SENARYO: Aldo Bizzarri, Pietro Germi, Giuseppe Mangione, Mario Monicelli, Tullio Pinelli, Federico Fellini

1950: *Francesco, giullare di Dio (The Flowers of Saint Francis)*
YÖNETMEN: Roberto Rossellini
SENARYO: Roberto Rossellini, Federico Fellini, Peder Felix Morlion ve Peder Antonio Lisandrini'nin Yardımlarıyla.

1950: *Il cammino della speranza (The Path of Hope)*
YÖNETMEN: Pietro Germi
SENARYO: Pietro Germi, Tullio Pinelli, Federico Fellini

1951: *La città si difende (The City Defends Itself)*
YÖNETMEN: Pietro Germi
SENARYO: Pietro Germi, Tullio Pinelli, Giuseppe Mangione, Federico Fellini

1951: *Persiane chiuse (Drawn Shutters)*
YÖNETMEN: Luigi Comencini
SENARYO: Tullio Pinelli, Federico Fellini

1952: *Europa '51 (Europe '51)*
YÖNETMEN: Roberto Rossellini
SENARYO: Sandro De Feo, Roberto Rossellini, Mario Pannunzio, Ivo Perilli, Diego Fabbri, Antonio Pietrangeli, Brunello Rondi (Tanıtım yazılarında Fellini'nin adı geçmemektedir)

1952: *Il brigante di Tacca del Lupo (The Bandit of Tacca del Lupo)*
YÖNETMEN: Pietro Germi
SENARYO: Tullio Pinelli, Pietro Germi, Fausto Tozzi, Federico Fellini

1958: *Fortunella (Fortunella)*
YÖNETMEN: Eduardo De Filippo
SENARYO: Federico Fellini

1979: *Viaggio con Anita (A Journey with Anita)*
YÖNETMEN: Mario Monicelli
SENARYO: Tullio Pinelli (Tanıtım yazılarında Fellini'nin adı geçmemektedir)

FELLİNİ'NİN YÖNETTİĞİ FİLMLER

1950: *Luci del varieta (Variety Lights — Varyete Işıkları)*
SENARYO: Alberto Lattuada, Federico Fellini, Tullio Pinelli, Ennio Flaiano
GÖRÜNTÜ YÖNETMENİ: Otello Martelli
MÜZİK: Felice Lattuada
DEKOR: Aldo Buzzi
KURGU: Mario Bonotti
YAPIMCI: Capitolium Film
OYUNCULAR: Peppino De Filippo (Checco), Carlo Del Poggio (Liliana), Giulietta Masina (Melina), Johnny Kitzmiller (Johnny), Giulio Cali (Edison Will), Carlo Romano (Renzo), Folco Lulli (Conti)

1952: *Lo sceicco bianco (The White Sheik – Beyaz Şeyh)*
SENARYO: Federico Fellini, Tullio Pinelli, Ennio Flaiano
GÖRÜNTÜ YÖNETMENİ: Arturo Gallea
MÜZİK: Nino Rota
DEKOR: Federico Fellini
KURGU: Rolando Benedetti
YAPIMCI: Luigi Rovere
OYUNCULAR: Brunella Bovo (Wanda Cavalli), Leopoldo Trieste (Ivan Cavalli), Alberto Sordi (Fernando Rivoli), Giulietta Masina (Cabiria), Fanny Marchio (Marilena Velardi), Ernesto Almirante (resimli roman yönetmeni), Ettore Margadonna (Ivan'ın amcası)

1953: *I vitelloni (I Vitelloni, The Young and the Passionate — Aylaklar)*
SENARYO: Federico Fellini, Tullio Pinelli, Ennio Flaiano
GÖRÜNTÜ YÖNETMENİ: Otello Martelli

MÜZİK: Nino Rota
DEKOR: Mario Chiari
KURGU: Rolando Benedetti
YAPIMCI: Peg Films – Cité Films
OYUNCULAR: Franco Interlenghi (Moraldo), Franco Fabrizi (Fausto), Alberto Sordi (Alberto), Leopoldo Trieste (Leopoldo), Riccardo Fellini (Riccardo), Eleonora Ruffo) (Sandra), Jean Brochard (Fausto'nun babası), Claude Farrell (Alberto'nun kız kardeşi), Carlo Romano (Signor Michele), Enrico Viarisio (Sandra'nın babası), Lida Baarova (Giulia), Arlette Sauvage (sinemadaki kadın)

1953: *Un'agenzia matrimoniale (A Marriage Agency) Amore in cit*tà'daki (*Love in the City*) öykülerden biri
SENARYO: Federico Fellini ve Tullio Pinelli
GÖRÜNTÜ YÖNETMENİ: Gianni di Venanzo
MÜZİK: Mario Nascimbene
DEKOR: Gianni Polidori
KURGU: Eraldo da Roma
YAPIMCI: Faro Films
OYUNCULAR: Antonio Cifariello (gazeteci), Livia Venturini (Rossana)

1954: *La strada (La Strada — Sonsuz Sokaklar)*
SENARYO: Federico Fellini, Tullio Pinelli, Ennio Flaiano
GÖRÜNTÜ YÖNETMENİ: Otello Martelli
MÜZİK: Nino Rota
DEKOR: Mario Ravasco
KURGU: Leo Catozzo
YAPIMCI: Carlo Ponti ve Dino De Laurentiis
OYUNCULAR: Giulietta Masina (Gelsomina), Anthony Quinn (Zampanò), Richard Basehart (Soytarı) Aldo Silvani (sirk sahibi), Marcella Rovere (dul), Livia Venturini (rahibe)

1955: *Il bidone (Il Bidone- The Swindle — Kalpazanlar Çetesi)*
SENARYO: Federico Fellini, Tullio Pinelli, Ennio Flaiano
GÖRÜNTÜ YÖNETMENİ: Otello Martelli
MÜZİK: Nino Rota
DEKOR: Dario Cecchi
KURGU: Mario Serandrei ve Giuseppe Vari
YAPIMCI: Titanus
OYUNCULAR: Broderick Crawford (Augusto), Richard Basehart (Picasso), Franco Fabrizi (Roberto) Giulietta Masina (Iris), Lorella De Luca (Patrizia), Giacomo Gabrielli (Vargas) Sue Ellen Blake (Anna), Alberto De Amicis (Goffredo), Irena Cefaro (Marisa)

1957: *Le notti di Cabiria (The Nights of Cabiria – Cabiria'nın Geceleri)*
SENARYO: Federico Fellini, Tullio Pinelli, Ennio Flaiano; konuşmalar Pier Paolo Pasolini'yle birlikte yazılmıştır
GÖRÜNTÜ YÖNETMENİ: Aldo Tonti ve Otello Martelli
MÜZİK: Nino Rota
DEKOR: Piero Gherardi
KURGU: Leo Catozzo
YAPIMCI: Dino De Laurentiis
OYUNCULAR: Giulietta Masina (Cabiria), Amedeo Nazzari (oyuncu), François Périer (Oscar D'Onofrio) Aldo Silvani (uyutumcu), Franca Marzi (Wanda), Dorian Gray (Jessy), Franco Fabrizi (Giorgio), Mario Passange (sakat), Pina Gualandri (Matilda)

1959: *La dolce vita (La Dolce Vita — Tatlı Hayat)*
SENARYO: Federico Fellini, Tullio Pinelli, Ennio Flaiano, Brunello Rondi
GÖRÜNTÜ YÖNETMENİ: Otello Martelli

MÜZİK: Nino Rota
DEKOR: Piero Gherardi
KURGU: Leo Catozzo
YAPIMCI: Riama Film – Pathé Consortium Cinéma
OYUNCULAR: Marcello Mastroianni, (Marcello Rubini), Anouk Aimée (Maddalena), Anita Ekberg (Sylvia), Walter Santesso (Paparazzo), Lex Barker (Robert), Yvonne Fourneaux (Emma), Alain Cuny (Steiner), Annibale Ninchi (Marcello'nun babası), Polidor (palyaço), Nadia Gray (Nadia), Valeria Ciangottini (Paola), Magali Noël (Fanny), Alan Dijon (Frankie Stout) ve küçük rolleri canlandıran kişiler

1962: *Le tentazioni del dottor Antonio (The Temptations of Doctor Antonio), Boccaccio '70'teki bölüm* (Boccaccio '70)
SENARYO: Federico Fellini, Tullio Pinelli, Ennio Flaiano
GÖRÜNTÜ YÖNETMENİ: Otello Martelli
MÜZİK: Nino Rota
DEKOR: Piero Zuffi
KURGU: Leo Catozzo
YAPIMCI: Carlo Ponti ve Antonio Cervi
OYUNCULAR: Peppino De Filippo (Doktor Antonio Mazzuolo), Anita Ekberg (Anita), Donatella Della Nora (Mazzuolo'nun kız kardeşi), Antonio Acqua (Commendatore La Pappa), Elenora Maggi (Cupid)

1963: *8,5 (8,5)*
SENARYO: Federico Fellini, Tullio Pinelli, Ennio Flaiano, Brunella Rondi
GÖRÜNTÜ YÖNETMENİ: Gianni di Venanzo
MÜZİK: Nino Rota
DEKOR: Piero Gherardi

KURGU: Leo Catozzo
YAPIMCI: Angelo Rizzoli
OYUNCULAR: Marcello Mastroianni (Guido Anselmi), Anouk Aimée (Luisa), Sandra Milo (Carla), Claudia Cardinale (Claudia), Rossella Falk (Rossella), Edra Gale (La Saraghina), Caterina Boratto (Bilinmeyen Güzel Kadın), Madeleine Lebeau (Fransız oyuncu), Barbara Steel (Gloria Morin), Mario Pisu (Mario Mezzabotta), Guido Alberti (yapımcı Pace), Jean Rougeul (eleştirmen Daumier), Ian Dallas (gözbağcı Maurice), Tito Masini (kardinal), Annibale Ninchi (Guido'nun babası), Giuditta Rissone (Guido'nun annesi),Yvonne Casadei (Jacqueline Bonbon), Marco Gemini (öğrenci Guido), Riccardo Guglielmi (çiftlikteki Guido) ve küçük rolleri canlandıran birçok oyuncu

1965: *Giulietta degli spiriti (Juliet of the Spirits – Ruhların Giulietta'sı*
SENARYO: Federico Fellini, Tullio Pinelli, Ennio Flaiano, Brunello Rondi
GÖRÜNTÜ YÖNETMENİ: Gianni di Venanzo
MÜZİK: Nino Rota
DEKOR: Piero Gherardi
KURGU: Ruggero Mastroianni
YAPIMCI: Angelo Rizzoli
OYUNCULAR: Giulietta Masina (Giulietta), Mario Pisu (Giorgio, Giulietta'nın kocası), Sandra Milo (Susy/Iris/Fanny), Lou Gilbert (büyükbaba), Caterina Boratto (Giulietta'nın annesi), Luisa Della Noce (Adele), Sylva Koscina (Sylva), Valentina Cortese (Val), Valeska Gert (Bhisma), Alberto Plebani (özel dedektif, Keskin-Göz), José de Villalonga (José), Silvana Jachino (Dolores), Elena Fondra (Elena) ve küçük rolleri canlandıran birçok oyuncu

1968: *Toby Dammit (Toby Dammit), Tre passi nel delirio (Spirits of the Dead — Şeytanın Kurbanları)* adlı filmin bir bölümü
SENARYO: Federico Fellini, Bernardino Zapponi
GÖRÜNTÜ YÖNETMENİ: Giuseppe Rotunno
MÜZİK: Nino Rota
DEKOR: Piero Tosi
KURGU: Ruggero Mastroianni
YAPIMCI: Les Films Marceau/Cocinor-P.E.A. Cinematografica
OYUNCULAR: Terence Stamp (Toby Dammit), Salvo Randone (papaz), Antonia Pietrosi (oyuncu), Polidor (yaşlı oyuncu), Marina Yaru (küçük kız görünümündeki şeytan)

1969: *Block-notes di un regista (Fellini: A Director's Notebook)*
SENARYO: Federico Fellini
GÖRÜNTÜ YÖNETMENİ: Pasquale De Santis
MÜZİK: Nino Rota
DEKOR: Federico Fellini
KURGU: Ruggero Mastroianni
YAPIMCI: NBC ve Peter Goldfarb
OYUNCULAR: Federico Fellini, Giulietta Masina, Marcello Mastroianni, Marina Boratto, Caterina Boratto, Pasquale De Santis, Üstünyetenekli Medyum ve birçok amatör oyuncu

1969: *Fellini Satyricon (Fellini's Satyricon – Satyricon)*
SENARYO: Federico Fellini, Bernardino Zapponi
GÖRÜNTÜ YÖNETMENİ: Giuseppe Rotunno
MÜZİK: Nino Rota
DEKOR: Danilo Donati
KURGU: Ruggero Mastroianni
YAPIMCI: Alberto Grimaldi

OYUNCULAR: Martin Potter (Encolpio), Hiram Keller (Ascilto), Max Born (Gitone), Mario Romagnoli (Trimalchione), Gordon Mitchell (soyguncu), Alain Cuny (Lica), Joseph Wheeler (canına kıyan koca), Lucia Bosè (canına kıyan eş), Donyale Luna (Enotea), Salvo Randone (Eumolpo), Magali Noël (Fortunata), Hylette Adolphe (köle kız), Pasquale Baldassare (çift cinsiyetli), Luigi Montefiori (Minotaur), Gennaro Sabatino (gemici), Marcello di Falco (Genel Vali), Tanya Lopert (imparator)

1970: *I clowns (The Clowns – Palyaçolar)*
SENARYO: Federico Fellini, Bernardino Zapponi
GÖRÜNTÜ YÖNETMENİ: Dario di Palma
MÜZİK: Nino Rota
DEKOR: Danilo Donati
KURGU: Ruggero Mastroianni
YAPIMCI: Federico Fellini, Ugo Guerra, Elio Scardamaglia
OYUNCULAR: Film çekim takımı — Maya Morin, Lina Alberti, Gasperino, Alvaro Vitali, Fransız palyaçolar — Alex, Bario, Père Loriot, Ludo, Nino, Charlie Rivel; İtalyan Palyaçolar — Riccardo Billi, Fanfulla, Tino Scotti, Carlo Rizzo, Freddo Pistoni, Colombaioni, Merli, Maggio, Valdemaro, Bevilacqua, Janigro, Terzo, Vingelli, Fumagalli; (kendilerini canlandıran) öbür oyuncular — Federico Fellini, Liana Orfei, Tristan Rémy, Anita Ekberg, Victoria Chaplin, Franco Migliorini, Baptiste, Pierre Etaix

1972: *Roma (Fellini's Roma – Roma)*
SENARYO: Federico Fellini, Bernardino Zapponi
GÖRÜNTÜ YÖNETMENİ: Giuseppe Rotunno
MÜZİK: Nino Rota
DEKOR: Danilo Donati

KURGU: Ruggero Mastroianni
YAPIMCI: Turi Vasile
OYUNCULAR: Peter Gonzales (Fellini'nin gençliği), Fiona Florence (güzel yosma), Pia De Doses (soylu prenses), Alvaro Vitali (step dansçısı), Libero Frissi, Mario Del Vago, Galliano Sbarra, Alfredo Adami (dans salonundaki gösterici-ciler), Federico Fellini, Marcello Mastroianni, Gore Vidal, Anna Magnani, Alberto Sordi (kendileri olarak)

1973: *Amarcord (Amarcord – Amarcord)*
SENARYO: Federico Fellini, Tonino Guerra
GÖRÜNTÜ YÖNETMENİ: Giuseppe Rotunno
MÜZİK: Nino Rota
DEKOR: Danilo Donati
KURGU: Ruggero Mastroianni
YAPIMCI: Franco Cristaldi
OYUNCULAR: Bruno Zanin (Titta), Pupella Maggio (Titta'nın annesi), Armando Brancia (Aurelio), Nando Orfei (Pataca), Peppino Ianigro (büyükbaba), Ciccio Ingrassia (Teo Amca), Magali Noël (Gradisca), Josiane Tanzilli (Volpina), Maria Antonietta (tütüncü kadın), Gennaro Ombra (yalancı Biscein), Aristide Caporale (Giudizio), Alvaro Vitali (Naso) Bruno Scagnetti (Ovo), Bruno Lenzi (Gigliozzi), Fernando de Felice (Ciccio), Donatella Gambini (Aldina), Franco Magno (başöğretmen Zeus), Mauro Misul (felsefe öğretmeni), Dina Adorni (matematik öğretmeni), Francesco Maselli (fizik öğretmeni), Mario Silvestri (İtalyanca öğretmeni), Fides Stagni (sanat tarihi öğretmeni), Mario Liberati (sinemanın sahibi), Domenica Pertica (kör akordeoncu)

1976: *Casanova (Fellini's Casanova — Casanova)*
SENARYO: Federico Fellini, Bernardino Zapponi; şarkı sözleri: Andrea Zanzotto ve Tonino Guerra
GÖRÜNTÜ YÖNETMENİ: Giuseppe Rotunno
MÜZİK: Nino Rota
DEKOR: Danilo Donati
KURGU: Ruggero Mastroianni
YAPIMCI: Alberto Grimaldi ve Universal - Fox - Gaumont-Titanus
OYUNCULAR: Donald Sutherland (Casanova), Cicely Browne (Madame d'Urfé), Tina Aumont (Henriette), Margareth Clementi (Maddalena), Olimpia Carlisi (Isabella), Daniel Emilfork (Dubois), Sandy Allen (devanası), Claretta Algrandi (Marcolina), Clarissa Roll (Annamaria), Marika Rivera (Astrodi), Adele Angela Lojodice (mekanik bebek), John Karlsen (Lord Talou), Mario Gagliardo (Righetto), Angelica Hansen (kambur oyuncu)

1979: *Prova d'orchestra (Orchestra Rehearsal — Orkestra Provası)*
SENARYO: Federico Fellini, Brunello Rondi
GÖRÜNTÜ YÖNETMENİ: Giuseppe Rotunno
MÜZİK: Nino Rota
DEKOR: Dante Ferretti
KURGU: Ruggero Mastroianni
YAPIMCI: Daime Cinematografica ve RAI, Albatros Produktion
OYUNCULAR: Balduin Baas (orkestra şefi), David Mauhsell (birinci keman), Francesco Aluigi (ikinci keman), Angelica Hansen, Heinz Kreuger (kemancılar), Elizabeth Labi (piyanist), Ronaldo Bonacchi (kontrafagot), Giovanni Javarone (tubacı), Andy Miller (obuacı), Umberto Zuanelli (nota yazıcı), Claudio Ciocca (sendika başkanı), Sibyl

Mostert (flütçü), Franco Mazzieri (trompetçi), Daniele Pagani (tromboncu)

1980: *La città delle donne (City of Women — Kadınlar Kenti)*
SENARYO: Federico Fellini, Bernardino Zapponi, Brunello Rondi
GÖRÜNTÜ YÖNETMENİ: Giuseppe Rotunno
MÜZİK: Luis Bacalov
DEKOR: Dante Ferretti
KURGU: Ruggero Mastroianni
YAPIMCI: Opera Film Production ve Gaumont
OYUNCULAR: Marcello Mastroianni (Snàporaz), Anna Prucnal (Snàporaz'ın eşi), Bernice Stegers (trendeki gizemli kadın), Ettore Manni (Katzone), Donatella Damiani, Rosaria Tafuri (iki hoppa kadın)

1983: *E la nave va (And the Ship Sails On — Ve Gemi Gidiyor)*
SENARYO: Federico Fellini, Tonino Guerra; opera şarkı sözleri: Andrea Zanzotto
GÖRÜNTÜ YÖNETMENİ: Giuseppe Rotunno
MÜZİK: Gianfranco Plenizio
DEKOR: Dante Ferretti
KURGU: Ruggero Mastroianni
YAPIMCI: Franco Cristaldi, RAI, Vides Produzione, Gaumont
OYUNCULAR: Freddie Jones (Orlando), Barbara Jefford (Ildebranda Cuffari), Janet Suzman (Edmea Tetua), Victor Poletti (Aureliano Fuciletto), Peter Cellier (Sir Reginald Dongby), Norma West (Lady Violet Dongby), Pina Bausch (prenses), Pasquale Zito (Bosna Kontu), Fiorenzo Serra (Grandük), Philip Locke (başbakan)

1985: *Ginger e Fred (Ginger and Fred — Ginger ve Fred)*
SENARYO: Federico Fellini, Tullio Pinelli, Tonino Guerra
GÖRÜNTÜ YÖNETMENİ: Tonino Delli Colli
MÜZİK: Nicola Piovani
DEKOR: Dante Ferretti
KURGU: Nino Baragli, Ugo De Rossi, Ruggero Mastroianni
YAPIMCI: Alberto Grimldi
OYUNCULAR: Giulietta Masina (Amelia ya da "Ginger"), Marcello Mastroianni (Pippo ya da "Fred"), Franco Fabrizi (gösteri tiyatrosundaki sunucu), Frederick Ledenburg (amiral), Augusto Poderosi (travesti), Jacque Henri Lartigue (papaz), Totò Mignone (Totò), Luciano Lombardo (görevinden atılmış papaz) ve küçük rolleri canlandıran birçok oyuncu

1988: *Intervista (Interview — Görüşme)*
SENARYO: Federico Fellini, Gianfranco Angelucci
GÖRÜNTÜ YÖNETMENİ: Tonino Delli Colli
MÜZİK: Nicola Piovani
DEKOR: Danilo Donati
KURGU: Nino Baragli
YAPIMCI: Ibrahim Moussa, Aljosha Productions, RAI-Uno
OYUNCULAR: Sergio Rubini (gazeteci), Paola Liguori (film yıldızı), Maurizio Mein (yardımcı yönetmen), Nadia Ottaviani (Cinecittà arşiv sorumlusu), Anita Ekberg, Federico Fellini, Marcello Mastroianni ve topluluğun öbür üyeleri (kendileri olarak)

1990: *La voce della luna (The Voice of the Moon — Ayın Sesi)*
SENARYO: Federico Fellini, Tullio Pinelli, Ermanno Cavazzoni
GÖRÜNTÜ YÖNETMENİ: Tonino Delli Colli
MÜZİK: Nicola Piovani

DEKOR: Dante Ferretti
KURGU: Nino Baragli
YAPIMCI: Mario Cecchi Gori ve Vittorio Cecchi Gori, RAI-Uno
OYUNCULAR: Roberto Benigni (Ivo Salvini), Paolo Villaggio (Vali Gonnella), Marisa Tomasi (Marisa), Nadia Ottaviani (Aldina Ferruzzi), Algelo Orlando (Nestore), Uta Schmidt (Ivo'nun büyükannesi), George Taylor (Marisa'nın sevgilisi), Susy Blady (Susy)

KAYNAKÇA

ÖYKÜLERİN, GELİŞTİRİMLERİN, ÇEVİRİM SENARYOLARININ VE KESİN SENARYOLARIN ÖZGÜN TASLAKLARI

Fellini, Federico. "Fare un film". Fellini Taslak 1 (Kutu 1). Rare Books Lily Kitaplığı, Bloomington, Ind. (*Fare un film*'in daktiloyla yazılmış özgün taslağı, Eiunaudi tarafından 1980'de basılmıştır).

---------- "Filmetto pubblicitario per la soc. Campari: 'Oh, che bel paesaggio!' – sceneggiatura (Roma, 19 febbraio 1984)." Fellini, Taslak 7 (Kutu 2). Rare Books Lily Kitaplığı, Bloomington, Ind. (Campari soda tanıtımının yayımlanmamış senaryosu)

---------- Prova d'orchestra." Fellini Taslak 6 (Kutu 1) Rare Books Lily Kitaplığı, Bloomington, Ind. (Senaryo örneklerinden birinin kopyası ve ek konuşmalar; bu 1979'da Garzanti tarafından yayımlanandan biraz farklıdır.

---------- "Prova d'orchestra: chiaccherata sul filmetto che avrei in animo di fare." Fellini Taslak 5 (Kutu 1). Rare Books Lily Kitaplığı, Bloomington, Ind. (Filmin, 1979'da Garzanti tarafından yayımlanandan birtakım farklılıkları bulunan soggetto örneği; burada Fellini'nin düş defterinden koparak araya karışan resimli bir sayfa bulunmaktadır.

Fellini, Federico, Gianfranco Angelucci'nin işbirliğiyle. "Block-notes di un regista: appunti di Federico Fellini (prima ver-

sione provvisoria)." Fellini Taslak 2 (Kutu 1). Rare Books Lily Kitaplığı, Bloomington, Ind. (*Intervista* senaryosunun kesin olmayan, eksik kopyası).

Fellini, Federico ve Tonino Guerra. "E la nave va: soggetto di Federico Fellini e Tonino Guerra." Fellini Taslak 8 (Kutu 2). Rare Books Lily Kitaplığı, Bloomington, Ind. (Film öyküsünün özgün kopyası, sonradan Longanesi tarafından 1983'te basılmıştır).

Fellini, Federico ve Tonino Guerra, Tullio Pinelli'nin işbirliğiyle. "Ginger e Fred." Yay., Mino Guerrini. Fellini, Taslak 3 (Kutu 1). Rare Books Lily Kitaplığı, Bloomington, Ind. (1985'te Longanesi tarafından yayımlanan filme ilişkin kitabın özgün taslağı).

---------- "Ginger e Fred di Federico Fellini." Fellini Taslak 4 (Kutu 1). Rare Books Lily Kitaplığı, Bloomington, Ind. (Filmdeki konuşmaların yayımlanmamış İngilizce çevirisi).

---------- "Ginger e Fred: soggetto e sceneggiatura di Federico Fellini e Tonino Guerra con la collaborazione di Tullio Pinelli." Pinelli Taslak 13 (Kutu 4 IIE). Rare Books Lily Kitaplığı, Bloomington, Ind. (Senaryonun özgün kopyası, başlıkta da belirtildiği gibi burada öykü yer almamaktadır; öyküyle senaryo, Longanesi tarafından 1985'te birlikte basılmıştır).

Fellini, Federico ve Tullio Pinelli. "La famiglia." Pinelli Taslak 12 (Kutu 5, IIIA). Rare Books Lily Kitaplığı, Bloomington, Ind. (Öykünün yayımlanmamış özgün kopyası).

---------- "G. degli spiriti (titolo provvisorio): sceneggiatura provvissoria." Pinelli Taslak 12 (Kutu 4, IID). Rare Books Lily

Kitaplığı, Bloomington, Ind. (Senaryonun yayımlanmamış ilk biçimi).

---------- "Giulietta of the Spirits (Geçici Başlık). Fellini Taslak 9 (Kutu 2). Rare Books Lily Kitaplığı, Bloomington, Ind. (İtalyanca senaryonun İngilizce çevirisinin özgün kopyası; 1965'te Orion tarafından basılmış biçimi).

---------- "Happy Country (Paese Felice)." Pinelli Taslak 13 (Kutu 5 IIIB). Rare Books Lily Kitaplığı, Bloomington, Ind. (Luigi Barzini Jr.'ın düşünceleri üzerine kurulu senaryonun yayımlanmamış özgün kopyası).

---------- "La strada." Pinelli Taslak 7 (Kutu 3, IIA). Rare Books Lily Kitaplığı, Bloomington, Ind. (Senaryonun yayımlanmamış özgün karbon kopyası; anlaşıldığı kadarıyla son taslak budur).

---------- "La strada." Pinelli Taslak 7 (Kutu 3, IIA). Rare Books Lily Kitaplığı, Bloomington, Ind. (Senaryonun yayımlanmamış özgün kopyası; senaryonun hemen hemen son biçimi gibi görünmektedir).

--------- "La strada: soggetto e sceneggiatura – Tullio Pinelli/Federico Fellini." Pinelli Taslak 5 (Kutu 2, IE). Rare Books Lily Kitaplığı, Bloomington, Ind. Öykünün son biçimine en yakın yayımlanmamış özgün kopyasıyla senaryonun son biçiminin özgün kopyası bir arada).

Fellini, Federico, Tullio Pinelli ve Ennio Flaiano. "Il bidone: soggetto e sceneggiatura di Federico Fellini, Ennio Flaiano, Tullio Pinelli." Pinelli Taslak 6 (Kutu 3, IF). Rare Books Lily Kitaplığı,

Bloomington, Ind. (Başlıkta da belirtildiği gibi burada öykü yer almamakta yalnızca senaryonun son biçiminin özgün kopyası bulunmaktadır).

---------- "Le notti di Cabiria: sceneggiatura di Federico Fellini, Ennio Flaiano, Tullio Pinelli." Pinelli Taslak 8 (Kutu 3, IIB). Rare Books Lily Kitaplığı, Bloomington, Ind. (Senaryonun özgün kopyası)

--------- "Le notti di Cabiria: soggetto di Fellini, Flaiano, Pinelli." Pinelli Taslak 9 (Kutu 4 IIB-1). Rare Books Lily Kitaplığı, Bloomington, Ind. (Öykünün yayımlanmamış özgün kopyası).

-------- "Lo sceicco bianco." Pinelli Taslak 3 (Kutu 1, IC). Rare Books Lily Kitaplığı, Bloomington Ind. (Öykünün yayımlanmamış özgün kopyası)

--------- " 'I vitelloni' (titolo provvisorio): soggetto a trattamento di Federico Fellini, Tullio Pinelli, Ennio Flaiano." Pinelli Taslak 4 (Kutu 2, ID). Rare Books Lily Kitaplığı, Bloomington, Ind. (Öykünün (88 sayfa) ve senaryonun (390 sayfa) yayımlanmamış özgün kopyası)

Fellini, Federico, Tullio Pinelli ve Ennio Flaiano, Brunello Rondi'nin işbirliğiyle. "La dolce vita: soggetto e sceneggiatura di: Federico Fellini, Ennio Flaiano, Tullio Pinelli: collaboratore alla sceneggiatura: Brunella Rondi." Pinelli Taslak 10 (Kutu 4, IIC-1). Rare Books Lily Kitaplığı, Bloomington, Ind. (Başlıkta belirtildiği gibi burada öykü yer almamakta, filmin birinci yarısı için hazırlanan senaryonun yayımlanmamış özgün kopyası bulunmaktadır.)

--------- "La dolce vita (secondo tempo)." Pinelli Taslak 11 (Kutu 4, IIC-2). Rare Books Lily Kitaplığı, Bloomington, Ind. (Filmin ikinci yarısı için hazırlanan senaryonun özgün kopyası).

Fellini, Federico, Tullio Pinelli ve Pietro Germi. "Il brigante di Tacco del Lupo." Pinelli Taslak 14 (Kutu 5, IIIC). Rare Books Lily Kitaplığı, Bloomington, Ind. (Senaryonun yayımlanmamış özgün kopyası)

Fellini, Federico, Tullio Pinelli ve Alberto Lattuada. "Senza Pietà." Pinelli Taslak 1 (Kutu 1, IA). Rare Books Lily Kitaplığı, Bloomington, Ind. (Senaryonun yayımlanmamış özgün kopyası).

Fellini, Federico, Tullio Pinelli ve Giorgio Pastina. "Il diavolo in convento." Pinelli Taslak 16 (Kutu 5, IIIE). Rare Books Lily Kitaplığı, Bloomington, Ind. (Senaryonun birinci yarısının yayımlanmamış özgün kopyası).

Fellini, Federico, Tullio Pinelli, Alberto Lattuada ve Ennio Flaiano. "Luci del varietà." Pinelli Taslak 2 (Kutu 1, IB). Rare Books Lily Kitaplığı, Bloomington, Ind. (Senaryonun özgün kopyası).

Fellini, Federico, Tullio Pinelli, Gianni Puccini. "Persiane chiuse." Pinelli Taslak 15 (Kutu 5, IIID). Rare Books Lily Kitaplığı, Bloomington, Ind. (Senaryonun yayımlanmamış özgün kopyası).

Fellini, Federico ve Bernardino Zapponi. "Inizio Roma – episodio." Fellini Taslak 10-1 (Kutu 2). Rare Books Lily Kitaplığı, Bloomington, Ind. (Roma'nın başlangıç sahnelerinin bir çeşitlemesini içeren ilk defter).

---------- "Roma: l'arrivo a Roma." Fellini Taslak 10-2 (Kutu 2). Rare Books Lily Kitaplığı, Bloomington, Ind. (Roma'daki kente geliş ayrımının bir çeşitlemesini içeren ikinci defter).

---------- "Roma: raccordo anulare." Fellini Taslak 10-3 (Kutu 2). Rare Books Lily Kitaplığı, Bloomington, Ind. (Roma'daki otoyol bölümünün bir çeşitlemesini içeren üçüncü defter).

---------- "Film 'Roma' di F. Fellini: Il defilé." Fellini Taslak 10-4 (Kutu 2). Rare Books Lily Kitaplığı, Bloomington, Ind. (Roma' daki papaz giysileri defilesi bölümünün çok daha eksiksiz ve gözden geçirilmiş çeşitlemesinin yer aldığı dördüncü defter).

---------- "Roma: ricordo dei casini." Fellini Taslak 10-7 (Kutu 2). Rare Books Lily Kitaplığı, Bloomington, Ind. (Roma'daki genelev bölümünün çeşitlemesini içeren beşinci defter.)

--------- "Roma: gli aristocratici e il defilé." Fellini Taslak 10-8 (Kutu 2). Rare Books Lily Kitaplığı, Bloomington, Ind. (Roma'daki papaz giysileri defilesi bölümünün daha kısa ve daha eski bir çeşitlemesini içeren altıncı defter).

---------- " 'Toby Dammit' dal racconto di Poe 'Non scommettere la resta col diavolo': riduzione di Fellini & Zapponi." Fellini Taslak 11 (Kutu 2). Rare Books Lily Kitaplığı, Bloomington, Ind. (Yönetmenin çekim senaryosunun özgün kopyası, daha sonra Cappelli tarafından 1968'de gözden geçirilip basılmıştır).

YAYIMLANMIŞ KİTAPLAR VE YAZILAR

Affron, Charles. "*8,5* What?" Federico Fellini, "*8,5*:" *Federico Fellini, Director*, yay., Charles Affron, 3-19. New Brunswick, N. J.: Rutgers University Press, 1987.

Agel, Geneviève. "*Il Bidone*." *Federico Fellini: Essays in Criticism*, yay., Peter Bondanella, 66-79. New York: Oxford University Press, 1977.

---------- *Les Chemins de Fellini*. Paris: Éditions du Cerf, 1956.

Alpert, Hollis. *Fellini: A Life*. New York: Atheneum, 1986.

Amengual, Barthélemy. "Fin d'itinéraire: du 'côte de chez Lumière' au 'côte de Méliès.' " *Etudes cinématographiques* 127-30 (1981): 81-111.

---------- "Une mythologie fertile: '*Mamma Puttana*.' *In Federico Fellini*, yay., Gilles Ciment, 32-39. Paris: Editions Rivages, 1988.

Amiel, Vincent. "Critique." *In Federico Fellini*, yay., Gilles Ciment, 174-75. Paris: Editions Rivages, 1988.

Angelini, Pietro. *Controfellini*. Milano: Ottaviano, 1974.

Angelucci, Gianfranco. Yazarla söyleşi. Roma, 15 Kasım 1987.

---------- "Su La *voce della luna* e altra fellinità." *Cineteca* 6, sayı 2/3 (1990): 10-11.

--------- "Un'intervista tutta da vedere." *Intermedia Journal* 1, sayı 5 (1987): 36-39, 41.

--------- yay. "*La dolce vita:*" *un film di Federico Fellini.* Roma, Editalia, 1989.

Aristarco, Guido. *Antologia di "Cinema nuovo"* 1952-1958. Floransa: Guaraldi Editore, 1975.

Armes, Roy. *Patterns of Realism: A Study of Italian Neo-Realism.* Cranbury, N.J.: A. S. Barnes, 1971.

Attolini, Vito. *Il Cinema di Pietro Germi.* Lecce: Elle Edizioni, 1986.

Bachman, Gideon. *Ciao, Federico! Fellini Satryricon*'u işleyen belgesel film, 1969.

---------- "Federico Fellini: 'The Cinema Seen as a Woman...'" *Film Quarterly* 34, sayı 2 (1980-1981): 2-9.

Baransky, Zygmunt G. "Antithesis in Fellini's *I vitelloni.*" *The Italianist* 1 (1981): 24-42.

Bazin, André. "*Cabiria*: The Voyage to the End of Neorealism." *Federico Fellini: Essays in Criticism,* yay., Peter Bondanella, 94-102. New York: Oxford University Press, 1987.

---------- *Qu'est-ce que le cinéma? — IV. Une esthétique de la Réalité: le neoréalisme.* Paris: Editions du Cerf, 1962. Bir bölümü *What Is Cinema?* Cilt II'de yeniden basılmıştır, çev., Hugh Gray. Berkeley ve Los Angeles: University of California Press, 1971.

Begnal, Michael. "Fellini & Poe: A Story with a Moral?" *Literature/Film Quarterly* 10, sayı 2 (1982): 130-33.

Benayoun, Robert. "Les conquérants de la planète mère." *Federico Fellini*, yay., Gilles Ciment, 65-68. Paris: Editions Rivages, 1988.

--------- "Fellini-Fellini: une pub pour le cinéma?" *Federico Fellini*, yay., Gilles Ciment, 164-66. Paris: Editions Rivages, 1988.

Benderson, Albert E. *Critical Approaches to Federico Fellini*'s "*8,5*. New York: Arno Press, 1974.

Benevelli, Elio. *Analisi di una messa in scena: Freud e Lacan nel "Casanova" di Fellini*. Bari: Dedalo Libri, 1979.

Bertelli, Gian Carlo ve Pier Marco De Santi, yay. *Omaggio a Flaiano*. Pisa: Giardini, 1987.

Bertetto, Paolo. *Il piú brutto del mondo: il Cinema italiano* oggi. Milano: Bompiani, 1982.

Bertieri, Claudio. *Fumetti all'italiana: le fiabe a quadretti* 1908-1945. Roma: Comic Art, 1989.

Betti, Liliana. "Alla ricerca di Toby Dammit." *Tre passi nel delirio di F. Fellini, L. Malle, R. Vadim*, yay., Liliana Betti vd., 31-59. Bologna: Cappelli, 1968.

--------- *Fellini: An Intimate Portrait*. Çev., Joachim Neugroschel. Boston: Little, Brown, 1979.

-------- yay., *Federico A. C.: disegni per il "Satyricon" di Federico Fellini.* Milano: Libri Edizioni, 1970.

Betti, Liliana ve Gianfranco Angelucci, yay. *Casanova rendesvous con Federico Fellini.* Milano: Bompiani, 1975.

Betti, Liliana ve Oreste Del Buono, yay. *Federcord: disegni per "Amarcord" di Federico Fellini.* Milano: Libri Edizioni, 1974.

Bispurri, Ennio. *Federico Fellini: il sentimento latino della vita. Roma:* Editrice Il Ventaglio, 1981.

Bohne, Frederick. "*Fellini's Toby Dammit:* An Original Adaptation." *Film Criticism* 1, sayı 1 (1976): 26-29.

Bondanella, Peter. "Early Fellini: *Variety Lights, The White Sheik, The Vitelloni." Federico Fellini: Essays in Criticism,* yay., Peter Bondanella 220-39. New York: Oxford University Press, 1978

---------- *The Eternal City: Roman Images in the Modern World.* Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1987.

---------- I*talian Cinema: From Neorealism to the Present.* 2. Baskı. New York: Continuum, 1990.

---------- "Literature as Theraphy: Fellini and Petronius." *Annali d'italianistica* 6 (1988): 179-98.

---------- yay., *Federico Fellini: Essays in Criticism.* New York: Oxford University Press, 1978.

Boyer, Deena. *The Two-Hundred Days of "8,5."* New York: Garland, 1978.

Branigan, Edward. *Point of View in the Cinema: A Theory of Narration and Subjectivity in Classical Film.* Berlin: Mouton Publishers, 1984.

Brunetta, Gian Piero. *Storia del cinema italiano dal 1945 agli anni ottanta.* Roma: Editori Riuniti, 1982.

Brunette, Peter. *Roberto Rossellini.* New York: Oxford University Press, 1987.

Budgen, Suzanne. *Fellini.* Londra : British Film Institute, 1966.

Burke, Frank. *Federico Fellini: "Variety Lights"* to "*La Dolce Vita.*" Boston: Twayne, 1984.

--------- "Fellini: Changing the Subject." *Film Quarterly* 43, sayı 1 (1989): 36-48.

Burke, Frank. "Fellini's *Luci del varietà*: The Limitations of the Stage and the 'Morality of Movies.' " *Italica* 55, sayı 2 (1978): 225-35.

--------- "Reason and Unreason in Federico Fellini's *I vitelloni.*" *Literature/Film Quarterly* 8 (1980): 116-24.

--------- "*Variety Lights, The White Sheik* and Italian Neorealism." *Film Criticism* 3, (1979): 53-66.

Çabutti, Lucio. "La dolce matita di Federico." *Arte* 19, sayı 190 (1988): 98-101, 162-63.

Calvino, Italo. "Autobiografia di uno spettatore." Federico Fellini, *Quattro film*, ix-xxiv. Turin: Einaudi, 1974.

--------- "Major Currents in Italian Fiction Today." *Italian Quarterly* 4 (1960): 3-15.

--------- *The Path to the Nest of Spiders*. Çev., Archibald Colquhoun. New York: Ecco Press, 1976.

Carotenuto, Alberto. *Jung e la cultura italaina*. Roma: Astrolabio, 1977.

Cavazzoni, Ermanno. *Il poema dei lunatici*. Turin: Bollati Boringhieri, 1987.

Chemasi, Antonio. "Fellini's *Casanova:* The Final Nights." *The American Film* 1 (1976): 8-16.

Cederna, Camilla. "La bella confusione." Federico Fellini, *"8,5" di Federico Fellini*, yay., Camilla Cederna, 15-85. Bologna: Cappelli, 1965

Chiesa, Adolfo, yay. *Antologia del "Marc'Aurelio" 1931-1954*. Roma: Casa Editrice Roberto Napoleone, 1974. 1988'de Il meglio del "*Marc'Aurelio:*" *periodico umoristico* 1931/1954 adıyla yeniden basılmıştır.

Cianfarani, Carmine, yay. *Federico Fellini: Leone d'Oro, Venezzia* 1985. Roma: ANICA, 1985. (1985 Venedik Film Şenliğinde gösterilen Fellini'nin tüm yapıtlarının kitapçığı).

Ciment, Gilles, yay. *Federico Fellini.* Paris Éditions Rivages, 1988. (*Positif* tarafından yayımlanan Fellini konusundaki yazılar derlemi).

Ciment, Michel. "Entritién avec Federico Fellini." *Federico Fellini,* yay., Gilles Ciment, 112-16. Paris Éditions Rivages, 1988.

Codelli, Lorenzo. "Entretien avec Bernardino Zapponi." *Positif,* sayı 230 (Mayıs 1980): 34-45. (Senaryolarını Zapponi'nin yazdığı filmleri de kapsamaktadır).

Collet, Jean. *La Création selon Fellini.* Paris: José Corti, 1990).

Costello, Donald. *Fellini's Road.* Notre Dame, Ind.: University of Notre Dame Press, 1983.

---------- "Layers of Reality: *8,5* as Spiritual Autobiography." *Notre Dame English Journal* 13, sayı 2 (1981): 1-12.

Cosulich, Callisto. *I film di Alberto Lattuada.* Roma: Gremese Editore, 1985.

Curchod, Olivier. " '*J'écris Paludes.*'" *Federico Fellini,* yay., Gilles Ciment, 168-72. Paris: ?ditions Rivages, 1988.

d'Amico, Masolino. *La commedia all'italiana: il cinema comico in İtalia dal 1945 al 1975.* Milano: Mondadori, 1985.

del Buono, Oreste. "Da Fortunello a Giudizio, passando per Little Nemo." Federico Fellini, *I Clown*, 2. Baskı, yay., Renzo Renzi, 73-76. Bologna: Cappelli, 1988.

---------- "Un esordio difficile." Federico Fellini, *Lo sceicco bianco*, 5-15. Milano: Garzanti, 1980.

Delouche, Dominique. "Journal d'un bidoniste." Geneviève Agel, *Les Chemins de Fellini*, 98-157. Paris: Éditions du Cerf, 1956.

de Miro, Ester ve Mario Guaraldi, yay. *Fellini della memoria.* Floransa: La Casa Usher, 1983. (Fellini'nin Rimini'de gösterilen toplu yapıtları kitapçığı).

De Santi, Pier Marco. *I disegni di Fellini.* Roma: Laterza, 1982.

--------- *La musica di Nino Rota*, Roma: Laterza, 1983.

De Santi, Pier Marco ve Raffaele Monti, yay. *Saggi e documenti sopra "Il Casanova" di Federico Fellini.* Pisa: Quaderni del'Istituto di Storia dell'arte dell'Università di Pisa, 1978.

Dick, Bernard F. "Adaptation as Archeology: *Fellini Satyricon* (1969). *Modern European Filmmakers and the Art of Adaptation*, yay., Andrew Horton ve Joan Magretta, 145-57. New York: Frederick Ungar, 1981.

Fahe, Marilyn. "*8,5*": *The Saraghina Sequence.* New York: Macmillan Films, 1975.

Faldini, Franca ve Goffredo Fofi, yay. *L'avventurosa Storia del cinema italiano raccontata dai suoi protagonisti* 1935-1959. Milano: Feltrinelli, 1981.

---------- yay. *Il cinema italiano d'oggi 1970-1984 raccontato dai suoi protagonisti.* Milano: Feltrinelli, 1984.

Farassino, Alberto ve Tatti Sanguineti. *Lux Film Esthétique et système d'un studio italien.* Locarno: Éditions du Festival international du film de Locarno, 1984.

Fava, Claudio G. ve Aldo Viganó. *I film di Federico Fellini.* 2. Baskı. Roma: Gremese Editore, 1987. *The Films of Federico Fellini* başlığıyla çevrilmiştir. Çev., Shula Curto. Secaucus, N.J.: Citadel Press, 1985.

Federico Fellini: Working Drawings 1952-1982 for the Films "*La Dolce Vita*," "*Satyricon*," "*Amarcord*," "*Il Casanova*" *and Others.* New York: Pierre Matisse Gallery, 1986. (New York Fellini çizimleri sergisi için hazırlanan kitapçık).

Fellini, Federico. "A Brief Introduction." Claudio G. Fava ve Aldo Viganó, *The Films of Federico Fellini,* çev., Shula Curto, 11-12. Secaucus, N, J.: Citadel Press, 1985.

---------- "Amarcord Maciste." *In Gli uomini forti,* ed. Alberto Frassion and Tatti Sanguinetti, 182. Milan: Mazzotta, 1983. (Fellini'nin ilk sinema filmleriyle ilgili deneyimlerinin hatıraları).

---------- "*Amarcord*: The Fascism Within Us – An Interview with Valerio Riva." *Federico Fellini: Essays in Criticism*, yay.,

Peter Bondanella, 20-26. New York: Oxford University Press, 1978.

Fellini, Federico. "*America* and I" *Amica – International Italian Fashion.* Autumn 1987- Winter 1988, sayfa 39.

---------- *Block-notes di un regista.* Milano: Longanesi, 1988.

--------- *Casanova.* Yay. Federico Fellini ve Bernardino Zapponi. Turin: Einaudi, 1977.

--------- "*Casanova.* An Interview with Aldo Tassone." *Federico Fellini: Essays in Criticism*, yay. Peter Bondanella, 27-35. New York: Oxford University Press, 1978.

---------- *Il "Casanova" di Federico Fellini.* Yay., Gianfranco Angelucci ve Liliana Betti. Bologna: Cappelli, 1977.

--------- *La città delle donne.* Milano: Garzanti, 1980.

-------- *I Clown.* 2. Baskı., yay., Renzo Renzi. Bologna: Cappelli, 1988.

-------- *Comments on Film.* Yay., Giovanni Grazzini. Çev., Joseph Henry. Fresno: The Press of California State University at Fresno, 1988.

---------- *La Dolce Vita.* New York: Ballantine, 1961.

---------- *La dolce vita.* Milano: Garzanti, 1981.

---------- *Early Screenplays*: "*Variety Lights*" and "*The White Sheik.*" New York: Grossman, 1971.

---------- *"8,5" di Federico Fellini*. Yay. Camilla Cederna. Bologna: Cappelli, 1965.

---------- *"8,5": Federico Fellini, Director*. Yay. Charles Affron. New Brunswick, N.J.: Rutgers University Press, 1987.

---------- *E il segno va: disegni di Federico Fellini*. Turin: Edizioni Omega, 1988.

---------- *E la nave va*. Yay. Federico Fellini ve Tonino Guerra. Milano: Longanesi, 1983.

---------- *Fare un film*. Turin: Einaudi, 1980.

---------- "Federico Fellini" (Pierre Kast'la söyleşi) *Interview with Film Directors*, yay. Andrew Sarris, 175-92. New York: Avon, 1969.

---------- *Fellini on Fellini*. Yay. Anna Keel ve Christian Strich. Çev. Isabel Quigly. Londra: Eyre Methuen, 1976.

--------- "Fellini oniricon." Yay. Lietta Tornabuoni. *Dolce vita* 1, sayı 3 (1987): 29-44.

--------- "Fellini on Television. *A Director's Notebook* and *the Clowns*." *Federico Fellini: Essays in Criticism*, yay. Peter Bondanella, 11-16. New York: Oxford University Press, 1978.

-------- *"Fellini Satyricon" di Federico Fellini*. Yay. Dario Zanelli. Bologna: Cappelli, 1969.

-------- *Fellini's Casanova*. Yay. Bernardino Zapponi. New York: Dell, 1977.

--------- *Fellini's "Satyricon."* Yay. Dario Zanelli, New York: Ballantine, 1970.

--------- *Fellini TV: "Blocknotes di un regista"/ "I clowns."* Yay. Renzo Renzi. Bologna: Cappelli, 1972.

--------- *Fellini: Zeichnungen.* Zürih: Diogenes Verlag, 1976.

--------- *Fellini: Zeichnungen.* Yay. Gabriele Schulteiss. Frankfurt: Deutsches Filmmuseum, 1984.

---------- *Il film "Amarcord" di Federico Fellini.* Yay. Gianfranco Aggelucci ve Liliana Betti. Bologna: Cappelli, 1974.

--------- *Ginger e Fred.* Yay. Mino Guerrini. Milano: Longanesi, 1986.

--------- "Ho inventato tutto, anche me." *Panorama* 18 (14 Ocak 1980): 84-95.

--------- "How I Create." *Atlas* 9 (1965): 182-85.

--------- "In chiave di Felliṇi." *Panorama* 16 (17 Ekim 1978): 168-85.

--------- Aldo Tassone'yle söyleşi. Daktilo edilmiş yazı. 1976.

--------- *Intervista sul cinema.* Yay. Giovanni Giazzini. Roma: Laterza, 1983.

--------- James Steranko, *The Steranko History of Comics* Giriş bölümü. 3. Okuma parçası. Pa.: Supergraphics, 1970.

--------- "Io e la bio-energia." *Pulsazione*, yay., Luigi De Marchi, 11-15. Milano: Sugar, tarihsiz (büyük olasılıkla 1976).

--------- "I was Born for the Cinema." *Film Comments* 4 (1966): 77-94.

--------- *Federico Fellini's "Juliet of the Spirits."* Yay. Tullio Kezich. New York: Orion Press, 1965.

--------- "Lettre à Alberto Grimaldi sur un projet de film." *Federico Fellini*, yay., Gilles Ciment, 22-24. Paris: Éditions Rivages, 1988.

--------- "The Long Interview: Tullio Kezich & Federico Fellini." *Federico Fellini's "Juliet of the Spirits,"* yay., Tullio Kezich, 11-65. New York: Orion Press, 1965.

---------- *La mia Rimini.* Yay., Renzo Renzi. Bologna: Cappelli, 1987.

---------- "La mia Roma." Yay., Costanzo Costantini. *Roma, ieri, oggi, domani* 1 (1988): 19-21.

---------- "*Moraldo in the City" and "A Journay with Anita.*" Yay. ve çev., John C. Stubbs. Urbana: University of Illinois Press, 1988. (Çekilmemiş senaryolar).

---------- "My Experiences as a Director." *Federico Fellini: Essays in Criticism*, yay., Peter Bondanella, 3-11. New York: Oxford University Press, 1978.

--------- "1970: notes sur *Une femme inconnue (ou La Femme innonue).*" *Federico Fellini*, yay., Gilles Ciment, 24-27. Paris: Éditions Rivages, 1988.

--------- *Le notti di Cabiria.* Milano: Garzanti, 1981.

-------- "Preface to *Satyricon.*" *Federico Fellini: Essays in Criticism*, yay., Peter Bondanella, 16-19. New York: Oxford University Press, 1978.

---------- *Il primo Fellini:* "Lo sceicco bianco", "I vitelloni", "La strada", "Il bidone." Yay. Renzo Renzi. Bologna: Cappelli, 1969.

---------- *Prova d'orchestra.* Milano: Garzanti, 1980.

---------- *Quattro film.* Italo Calvino'nun yazdığı giriş bölümü. Turin: Einaudi, 1974.

---------- *Un regista a Cinecittà.* Milano: Mondadori, 1988.

---------- *"Roma" di Federico Fellini.* Yay., Bernardino Zapponi. Bologna: Cappelli, 1972.

---------- *Lo sceicco bianco.* Milano: Garzanti, 1980.

---------- *La strada.* Yay., François-Regis Bastide, Juliette Caputo ve Chris Marker. Paris: Éditions du Seuil, 1955.

Fellini, Federico. "*La Strada.*" *L'Avant-Scène du cinéma* 102 (Nisan 1970): 7-51.

---------- "*La Strada*:" di *Federico Fellini, Director.* Yay., Peter Bondanella ve Manuela Gieri. New Brunswick, N.J.: Rutgers University Press, 1987.

---------- "*La strada*:" *sceneggiatura originale di Federico Fellini e Tullio Pinelli.* Roma: Edizioni di Bianco e Nero, 1955.

---------- *Three Screenplays*: "*I Vitelloni*," "*Il Bidone*," "*The Temptations of Dr. Antonio.*" New York: Grossman, 1970.

---------- "Totó: per pochi minuti fui il suo regista." *La Repubblica: Il venerdi* 2, sayı 29 (4 Haziran 1988): 96-105.

---------- "*Tre passi nel delirio*" *di F. Fellini, L. Malle, R. Vadim.* Yay., Liliana Betti, Ornella Volta ve Bernardino Zapponi. Bologna: Cappelli, 1968.

---------- "*I vitelloni*" *e* "*La strada.*" Milano: Longanesi, 1989.

---------- *La voce della luna.* Turin: Einaudi, 1990.

--------- *La voce della luna.* Yay. Lietta Tornabuoni. Floransa: La Nuova Italia, 1990.

Foreman, Walter C. "Fellini's Cinematic City: *Roma* and Myths of Foundation." *Forum Italicum* 14 (1980): 78-98.

---------- "The Poor Player Struts Again: Fellini's *Toby Dammit* and the End of the Actor." 1977 *Film Studies Annual: Part One*, yay., Ben Lawton ve Janet Staiger, 111-23. Pleasantville, N.Y.: Redgrave, 1977.

Free, William J. "Fellini's *I clowns* and the Grotesque." *Federico Fellini: Essays in Criticism*, yay. Peter Bondanella, 188-201. New York: Oxford University Press, 1978.

Fumento, Rocco. "Maestro Fellini, Studente Angelucci." *Literature/Film Quarterly* 10, sayı 4 (1982): 226-33.

Geduld, Carolyn. "*Juliet of the Spirits*: Guido's Anima." *Federico Fellini: Essays in Criticism*, yay. Peter Bondanella, 137-51. New York: Oxford University Press, 1978.

Giacchero, Norma. Yazarla söyleşi. Roma, 5 Nisan 1988.

Gili, Jean A. "Ce mot magique, Cinecittà: Entretien avec Federico Fellini." *Federico Fellini*, yay. Gilles Ciment, 178-82. Paris: Éditions Rivages, 1988.

---------- "Du journalisme au cinema: l'itinéraire de Fellini, de 1939 à 1946," *Études cinématographiques* 127-30 (1981): 5-18.

Gorbman, Claudia. "Music as Salvation: Notes on Fellini and Rota." *Federico Fellini: Essays in Criticism*, yay. Peter Bondanella, 80-94. New York: Oxford University Press, 1978.

Gori. Gianfranco Miro, yay. *Rimini et le cinéma: images,cinéastes, histories.* Paris: Éditions du Centre Pompidou, 1989.

Grau, Jordi. *Fellini desde Barcelona.* Barselona: Ambit Servicios Editoriales, 1985.

Greer, Germaine. "Fellinissimo." *Interview*, Aralık 1988, sayfa 100-106.

Hay, James. *Popular Film Culture in Fascist Italy: The Passing of the Rex.* Bloomington: Indiana University Press, 1987.

Horton, Andrew S. ve Joan Magretta, yay. *Modern European Filmmakers and the Art of Adaptation.* New York: Frederick Ungar, 1981.

Hume, Kathryn. *Fantasy and Mimesis: Responses to Reality in Western Literarure.* New York: Methuen, 1984.

Hyman, Timothy. "*8,5* as an Anatomy of Melancholy." *Federico Fellini: Essays in Criticism,* yay. Peter Bondanella, 121-29. New York: Oxford University Press, 1978.

Kaufman, Hank ve Gene Lerner. *Hollywood sul Tevere.* Milano: Sperling & Kupfer. 1982.

Ketcham, Charles B. *Federico Fellini: The Search for a New Mythology.* New York: Paulist Press, 1976.

---------- "Samsonite Agonistes: A Fellinisque Journay to Fellini." *Film Criticism 1* (1976): 30-35.

Keyser, Lester J. "Three Faces of Evil: Fascism in Recent Movies." *Journal of Popular Film* 4 (1975): 21-31.

Kezich, Tullio. *Il dolce cinema.* Milano: Bompiani, 1978.

---------- *Fellini.* Milano: Camunia, 1987.

--------- yay. *Giulietta Masina (La Chaplin Mujer): Entrevista realizada por Tullio Kezich.* Valencia: Fernando Torres, 1985.

Kolker, Robert P. *The Altering Eye: Contemporary International Cinema.* New York: Oxford University Press, 1983.

Kovàcs, Steven. "*Fellini's Toby Dammit:* A Study of Characteristic Themes and Techniques." *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 31 (1972): 255-61. .

Lambertini, Luigi. *Nino Za: il caricaturista degli anni '30.· Bologna*: Edizioni Bora, 1982.

Latil-Le Dantec, Mireille. "Le Monde du cirque et le monde comme cirque: *Les Clowns." Études cinématographiques* 127-30 (1981): 49-64.

Lavery, David. " 'Major Man': Fellini as an Autobiographer." *Literature Film Quarterly* 16, sayı 1 (1988): 14-29.

Lawton, Ben. "Fellini and the Literary Tradition." *Italian Journal* 4, sayı 3-4 (1990): 32-40.

Lederman, Marie Jean. "Art, Artifacts and *Fellini's Casanova." Film Criticism* 2, sayı 1 (1977): 43-45.

---------- "Dreams and Vision in Fellini's *City of Women." Journal of Popular Film and Television* 9, sayı 3 (1981): 114-22.

Legrand, Gérard. "La Soprano et le rhinoceros." *Federico Fellini*, yay. Gilles Ciment, 146-49. Paris: ?ditions Rivages, 1988.

Lewalski, Barbara K. "Federico Fellini's *Purgatorio." Federico Fellini: Essays in Criticism*, yay. Peter Bondanella, 113-20. New York: Oxford University Press, 1978.

Librach, Ronald S. "Reconciliation in the Realm of Fantasy: The Fellini World and the Fellini Text." *Literature Film Quarterly* 15, sayı 2 (1987): 85-98.

Liechm, Mira. *Passion and Defiance: Film in Italy from 1942 to the Present.* Berkeley ve Los Angeles: University of California Press, 1984.

Lizzani, Carlo. *Il cinema italiano dalle origini agli anni ottanta.* 2. Baskı. Roma: Editori Riuniti, 1982.

Lucente, Grigory L. *Beautiful Fables: Self Consciousness in Italian Narrative from Manzoni to Calvino.* Baltimore: John Hopkins University Press, 1986.

McBride, Joseph. "The Dictator as Superstar." *Federico Fellini: Essays in Criticism*, yay. Peter Bondanella, 152-60. New York: Oxford University Press, 1978.

McDougal, Stuart Y., yay. *Made into Movies: From Literature to Film.* New York: Holt, Rinehart and Winston, 1985.

Madrignani, Carlo. "Il fallo Ginger-Frediano." *Belfagor* 41 (1986): 341-44.

Manara, Milo. "Senza titolo quasi un preludio." *Corto Maltese* 7, sayı 7 (Temmuz 1989): 4-7.

---------- "Viaggio a Tulum da un soggetto di Federico Fellini per un film da fare." *Corto Maltese* 7, sayı 7 (Temmuz 1989): 4-14.

Marcus, Millicent. "Fellini's *Amarcord*: Film as Memory." *Quarterly Review of Film Studies* 2 (1977): 418-25.

---------- "Fellini's *Casanova:* Portrait of the Artist." *Quarterly Review of Film Studies* 5 (1980): 19-34.

--------- *Italian Film in the Light of Neorealism.* Princeton: Princeton University Press, 1986.

Markulin, Joseph. "Plot and Character in Fellini's *Casanova*: Beyond *Satyricon.*" *Italian Quarterly* 23 (1982): 65-74.

Masi, Stefano. *Nel buio della moviola: introduzione alla storia del montaggio.* L'Aquila: La Lanterna Magica, 1985.

---------- *Storie della luce.* L'Aquila: La Lanterna Magica, 1985.

Masi, Stefano ve Enrico Lancia. *I film di Roberto Rossellini.* Roma: Gremese Editore, 1987.

Mesnil, Michel. "*Casanova*: le vieil homme et la mort." *Études cinématographique* 127-30 (1981): 71-80.

--------- "La Cité des femmes: ombilic des limbes." *Études cinématographique* 127-30 (1981): 113-26.

Metz, Christian. "Mirror Construction in Fellini's *8,5.*" *Federico Fellini: Essays in Criticism*, yay. Peter Bondanella, 130-36. New York: Oxford University Press, 1978.

Mezzavilla, Silvano, yay. *Cinema in fumetto.* Montepulciano: Editori del Grifo, 1988.

Micciché, Lino, yay. *Il cinema italiano degli anni* '60. Venedik: Marsilio Editori, 1975.

---------- yay. *Cinema italiano degli anni '70: cronache* 1969-78. Venedik: Marsilio Editori, 1980.

---------- yay. *Il neorealismo cinematografico italiano.* Venedik: Marsilio Editori, 1975.

Milo, Sandro. *Caro Federico.* Milano: Rizzoli, 1982.

Mollica, Vincenzo. "Viaggio a Tulumda un soggetto di Federico Fellini per un film da fare." *Corto Maltese* 7, sayı 7 (Temmuz 1989): 8-9.

---------- yay. *Il fumetto e il cinema di Fellini.* Montepulciano: Editori del Grifo, 1984.

Monti, Raffaele, yay. *Bottega Fellini — "La città delle donne: progetto, lavorazione, film.* Roma: De Luca, 1981.

Monti, Raffaele ve Pier Marco De Santi, yay. *L'invenzione consapevole disegni e materiali di Federico Fellini per il film "E la nave va."* Floransa: Artificio, 1984.

Montini, Franco. "Fellini? É come Garibaldi." *La Repubblica: Il Venerdi,* ek 2, sayı 46 (Kasım 1988): 124-27.

Moravia, Alberto. "Dreaming Up Petronius." *Federico Fellini: Essays in Criticism,* yay. Peter Bondanella, 161-68. New York: Oxford University Press, 1978.

Morlion, Felix A. "The Philosophical Basis of Neo-Realism." *Springtime in Italy: A Reader on Neo-Realism,* yay. David Overbey, 115-24. Hamden Conn: Archon Books, 1979.

Murray, Edward. *Fellini the Artist.* 2. Baskı. New York: Frederick Ungar, 1985.

Nemiz, Andrea. *Vita, dolce vita.* Roma: Network Edizioni, 1983.

Olivieri, Angelo. *L'imperatore in platea: i grandi del cinema italiano dal "Marc'Aurelio" allo schermo.* Bari: Edizioni Dedalo, 1986.

Overbey, David, yay. *Springtime in Italy: A Reader on Neo-Realism.* Hamden Conn. Archon Books, 1979.

Parshall, Peter F. "Fellini's Thematic Structuring: Patterns of Fascism in *Amarcord.*" *Film Criticism* 7, sayı 2 (1983): 19-30.

Pasco, Allan H. "The Thematic Structure of Fellini's *Amarcord.*" *1976 Film Studies Annual,* yay. Ben Lawton vd., 259-71. West Lafayette , Ind.: Purdue University, 1976.

Pasolini, Pier Paolo. "The Catholic Irrationalism of Fellini." *Film Criticism* 9, sayı 1 (1984): 63-73.

Pecori, Franco. *Federico Fellini.* Floransa: La Nuova Italia, 1974.

Peri, Enzo. "Federico Fellini: An Interview." *Film Quarterly* 15 (1961): 30-33.

Perry, Ted, *Filmguide to "8,5".* Bloomington: Indiana University Press , 1975.

---------- "Signifiers in Fellini's "*8,5.*" *Forum Italicum* 6 (1972): 79-66.

Pieri, Françoise. "Aux sources d'*Amarcord*: les récits felliniens du *Marc'Aurelio*." *Études cinematographiques* 127- 30 (1981): 19-36.

---------- "Federico Fellini écrivain du *Marc'Aurelio*." *Positif* 244-45 (1981): 20-32.

Pilliteri, Paolo. *Appunti su Fellini.* Milano: Franco Angeli, 1990.

Pinelli, Tullio. Yazarla söyleşi. Roma: 8 Ekim 1987.

Prats, A. J. *The Autonomous Image: Cinematic Narration and Humanism.* Lexington University Press of Kentucky, 1981.

---------- "The Individual, the World, and the Life of Myth in *Fellini Satyricon*." *South Atlantic Bulletin* 44 (1979): 45-58.

Prédal, René. *La Photo de cinéma suivi d'un dictionnaire de cent chefs opétateurs.* Paris: Édition de Cerf, 1985.

Price, Barbara Anne ve Theodore Price. *Federico Fellini: An Annotated International Bibliography.* Methuchen, N. J.: Scarecrow Press, 1978.

Questerbert, Marie-Christine. *Les Scénaristes iteliens: 50 ans d'écriture cinématographique.* Renans: Continents/Hatier, 1988.

"Real Dreams: Into the Dark with Federico Fellini." BBC televizyon programsi, 1987. (Yayının video kaydı ve konuşmaların dökümü).

Renzi, Renzo. *Il fascismo involontario e altri scritti.* Bologna: Cappelli, 1975.

Richardson, Robert. "Waste Lands: The Breakdown of Order." *Federico Fellini: Essays in Criticism*, yay., Peter Bondanella, 103-12. New York: Oxford University Press, 1978.

Risset, Jacqueline. *Fellini: "Le Cheik Blanc" — l'annonce faite à Federico.* Paris: Adam Birro, 1990.

Rocher, Daniel. "Note sur *Amarcord* ou l'antichambre de la mort." *Études cinématiographiques* 127-30 (1981): 65-69.

Rondi, Brunello. *Il cinema di Fellini.* Roma: Edizioni di Bianco e Nero, 1965.

---------- Yazarla söyleşi. Roma, 20 Ekim 1987.

Rosenthal, Stuart. *The Cinema of Federico Fellini.* South Brunswick, N. J.: A. S. Barnes, 1976.

Rossellini, Robert. "Ten Years of Cinema." *Springtime in Italy: A Reader on Neo-realism*, yay., David Overbey, 93-113. Hamden, Conn.: Archon Books, 1979.

Rossi, Patrizio ve Ben Lawton. "Reality, Fantasy and Fellini." *Federico Fellini: Essays in Criticism*, yay., Peter Bondanella, 254-61. New York: Oxford University Press, 1978.

Salachas, Gilbert. *Federico Fellini: An Investigation into His Films and Philosophy.* Çev., Roselie Siegel. New York: Crown, 1969). (1963 özgün Fransızca baskının çevirisi).

---------- "Fellini's Imagery from *Variety Lights to Juliet of the Spirits*." *Federico Fellini: Essays in Criticism*, yay., Peter Bondanella, 205-19. New York: Oxford University Press, 1978.

Samuels, Charles Thomas, yay. *Encountering Directors*. New York: Putnam's, 1972.

Schoonejans, Sonia. *Fellini*. Roma: Lato Side Editori, 1980.

Segal, Erich. "Arbitrary *Satyricon*: Petronius & Fellini." *Diacritics* 1 (1971): 54-57.

Shale, Richard, yay. *Academy Awards*. 2. Baskı. New York: Frederick Ungar, 1982.

Silke, James R., yay. *Federico Fellini: Discussions*. Los Angeles: American Film Institute, 1970.

Skska, William. "Metacinema: A Modern Necessity." *Literature/Film Quarterly* 7, sayı 4 (1979): 285-89.

Snyder, Stephen. "Color, Growth and *Evolution in Fellini Satyricon*." *Federico Fellini: Essays in Criticism*, yay., Peter Bondanella, 168-87. New York: Oxford University Press, 1978.

---------- "Fellini's *The White Sheik*: Discovering the Story in the Medium." *1977 Film Studies Annual: Part One*, yay., Ben Lawton ve Janet Staiger, 100-110. Pleasantville, N. Y.: Redgrave, 1977.

Solmi, Angelo. *Fellini*. Londra: Merlin Press, 1967.

Solomon, Jon. "Fellini and Ovid." *Classical and Modern Literature* 3, sayı 1 (1982): 39-44.

Stam, Robert. *Reflexivity in Film and Literature: From Don Quixote to Jean- Luc Godard.* Ann Arbor, Mich.: UMI Research Press, 1985.

Strazzula, Gaetano. *I fumetti.* 2 cilt. Floransa: Sansoni Editore, 1980.

Strich, Christian, yay. *Fellini's Faces.* New York: Holt, Rinehart and Winston, 1982.

---------- yay. *Fellini's Films: The Four Hundred Most Memorable Stills from Federico Fellini's Fifteen and a Half Films.* New York: Putnam's, 1977.

Stubbs, John C. *Federico Fellini: A Guide to References and Resources.* Boston: G. K. Hall, 1978.

Tassone, Aldo. "From Romagna to Rome: The Voyage of a Visionary Chronicler (*Roma* and *Amarcord*)." *Federico Fellini: Essays in Criticism,* yay., Peter Bondanella, 261-88. New York: Oxford University Press, 1978.

Taylor, John Russell. *Cinema Eye, Cinema Ear.* New York: Hill and Wang, 1964.

Thiraud, Paul-Louis. "Les Nuits blanches de Fellini." *Federico Fellini,* yay., Gilles Ciment, 45-49. Paris ?ditions Rivages, 1988.

Tinazzi, Giorgio, yay. *Il cinema italiano degli anni* '50. Venedik: Marsilio Editori, 1979.

Tonino Guerra. Rimini: Maggioli Editore, 1985. (Yayımcının adı belirtilmeyen sergi kitapçığı).

Viviani, Christian. "Les Sunlights de Fellini et les feux du music-hall." *Études cinematographiques* 127-30 (1981): 37-48.

Volta, Ornella. "Une analyse." *Federico Fellini*, yay., Gilles Ciment, 138-41. Paris: Éditions Rivages, 1988.

---------- "Autour de *La Cité des femmes*." *Federico Fellini*, yay., Gilles Ciment, 117-23. Paris: Éditions Rivages, 1988.

---------- "Avant première." *Federico Fellini*, yay., Gilles Ciment, 156-63. Paris: Éditions Rivages, 1988.

---------- "Come é nato *Tre passi nel delirio*." *Tre passi nel delirio di F. Fellini, L. Malle, R. Vadim*, yay., Ornella Volta ve Bernadino Zappani, 25-28. Bologna: Cappelli, 1968.

---------- "Entretien avec Federico Fellini." *Federico Fellini*, yay., Gilles Ciment 130-37. Paris: Éditions Rivages, 1988. (La città delle donne konusunda)

---------- "Entretien avec Federico Fellini." *Federico Fellini*, yay., Gilles Ciment, 150-55. Paris: Éditions Rivages, 1988. (*E la nave* va konusunda).

---------- "Federico Fellini: l'interview d'intervista." *Federico Fellini*, yay., Gilles Ciment, 176-177. Paris: Éditions Rivages, 1988.

Volta, Ornella. "Le Film que Fellini ne tourne pas." *Federico Fellini*, yay., Gilles Ciment, 75-78. Paris: ?ditions Rivages, 1988.

---------- "Le journal des rêves de Federico Fellini (dessins et propros recueillis par Ornella Volta)." *Federico Fellini*, yay., Gilles Ciment, 14-21. Paris: Éditions Rivages, 1988.

---------- "Quelques notes en plus, prises au cours du tournage." *Federico Fellini*, yay., Gilles Ciment, 142-45. Paris: ?ditions Rivages, 1988.

Waller, Marguerite. "Neither an 'I' nor an 'Eye': The Gaze in Fellini's *Giulietta degli spiriti." Romance Languages Annual*, yay., Ben Lawton ve Anthony Tamburri, 75-80. West Lafayette, Ind.: Purdue Research Foundation, 1990.

Welle, John. "Fellini's Use of Dante in *La Dolce Vita." Studies in Medievalism* 2, sayı 3 (1983): 53-66.

Zand, Nicole. "The Guilty Conscious of a Christian Consciousness." Federico Fellini, *"8,5:" Federico fellini, Director*, yay., Charles Affron, 274-81. New Brunswick, N.J: Rutgers University Press, 1987.

Zanelli, Dario. *Nel mondo di Federico.* Federico Fellini'nin yazdığı önsöz. Turin: Nuova ERI Edizioni Rai, 1987.

Zanzotto, Andrea. *Filo: per il "Casanova" di Fellini.* Milano: Mondadori, 1988. (Film için yazılan şiirler, Felllini'nin yazdığı bir mektup ve beş çizimi).

Zapponi, Bernardino. "Edgar Poe e il cinema." *Tre passi nel delirio di F. Fellini, L. Malle, R. Vadim*, yay., Liliana Betti, Ornella Volta ve Bernardino Zapponi, 15-22. Bologna: Cappelli, 1968.

---------- *Gobal.* Milano: Longanesi, 1967.

---------- Yazarla söyleşi. Roma, 21 Ekim 1987.

---------- Zavattini, Cesare. "A Thesis on Neo-Realism." *Springtime in Italy: A Reader on Neo-realism*, yay., David Overbey, 67-78. Hamden, Conn.: Archon Books, 1979.

DİZİN

Adorni, Dina, 400
Aimée, Anouk, 221, 261, 263
Alfrieri, Vittorio, 400
Algranti, Clara, 471
Aliberti, Guido, 267
Allen, Sandy, 474
Allen, Woody, 337
Amidei, Sergio, 59, 71-2, 77, 125
Ammann, Peter, 367
Andreotti, Giulio, 427
Andress, Ursula, 215
Angelucci, Gianfranco, 59,212, 319, 320
Antonioni, Michelangelo, 23, 79 *n.*, 23, 83, 118, 130, 398
Apuleius, 370
Ariosto, Ludovico, 342
Aristarco, Guido, 165
Arrowsmith, William, 362
Astaire, Fred, 41, 335, 403
Attalo, 298

Baas, Balduin, 423
Bacchelli, Riccardo, 95
Bachmann, Gideon, 417
Barker, Lex, 215
Barthes, Roland, 353
Barzini, Luigi, Jr., 104
Basehart, Richard, 167, 184
Bazin, André,197, 202
Belloccio, Marco, 394
Beluzzi, Maria Antonella, 401
Benigni, Roberto, 242
Benzi, Luigi, 419
Bergman, Ingrid, 88, 90, 92
Bergson Henri, 22
Berlinguer, Enrico, 421
Berlusconi, Silvio, 333-34
Bernardino, San Siena'lı, 86
Bernhard, Ernest, 235, 239
Bertolucci, Bernando, 80, 394-95, 421
Betti, Liliana, 347
Blasetti, Alessandro, 27, 94
Boccaccio, Giovanni, 77, 87 *n.* 33, 89, 208
Bogart, Humphrey, 182
Bonini, Demos, 71
Bonnard, Mario, 66
Boratto, Caterina, 257, 278-79, 447
Born, Max, 363
Bovo, Brunella, 134

Boyer, Deena, 264
Brancia, Armando, 398
Brembilla, Feruccio, 401
Brignone, Guido, 359
Browne, Cicely, 471
Bruno, Nando, 73
Buñuel, Luis, 28
Burstyn, Joseph, 86
Burton, Richard, 216
Buzzati, Dino, 341

Calvino, Italo, 28-9, 96, 115 ve *n.* 7, 121 ve *n.* 15
Camerini, Mario, 27, 95, 104
Caporale, Aristide, 401
Carboni, Rino, 368
Carcano, Gianfilippo, 401
Cardinale, Claudia, 252
Carducci, Giosué, 416
Casadie, Yvonne, 2
Casanova, Giacomo Girolamo, 455
Catozzo, Leo, 66
Cavani, Liliana, 394
Cavazzoni, Ermanno, 492 *n.* 4
Cecchi d'Amico, Suso, 59
Celano, Guido, 68
Chaplin, Charlie, 28, 34, 38-9, 41, 167, 334
Ciangottini, Valeria, 223
Cifariello, Antonio, 160
Clark, Mark, General, 69
Clementi, Margareth, 471
Cocteau, Jean, 84
Coletti, Duilio, 94
Comencini, Luigi, 94, 102, 109 ve *n.* 57, 110, 130
Consiglio, Alberto, 71
Cooper, Gary, 407-09
Corelli, Arcangelo, 171, 176
Corman, Roger, 348
Crawford, Broderick, 183
Cuny, Alain, 223, 364

Dallas, Ian, 255
Damiani, Donatella, 482
d'Annunzio, Gabriele, 32, 95, 483
Dante, 172 ve *n.* 71, 189, 225, 338, 359, 416
Davis, Betty, 337
De Chirico, Giorgio, 239
De Felice, Fernando, 400
De Filippo, Eduardo, 38
De Filippo, Peppino, 126, 245
De Laurentiis, Dino, 93, 181, 261 *n.* 38, 342, 493
Della Noce, Luisa, 447
Delli Colli, Tonino, 346
Delouche, Dominique,189
Del Poggio, Carla, 96, 127
De Santis, Giuseppe, 87, 114, 119
De Seta, Vittorio, 235

De Sica, Vittorio, 59, 79, 114, 119, 158, 186, 215, 245
Dietrich, Marlene, 32, 337, 486
Dinocittà, 493
di Palma, Dario, 346
Disney, Walt, 30, 31,182
di Venanzo, Gianni, 346
Donati, Danilo, 295, 298, 302-03, 305,367, 457
Dreyer, Carl Theodor, 353

Eisenstein, Sergei, 28, 334
Ekberg, Anita, 212, 215, 245-47, 285, 311

Faà di Bruno, Antoniono, 401
Fabrizi, Aldo,66-8, 71, 73, 75, 89, 95
Fabrizi, Franco, 146, 184, 335
Fanfulla, 363
Feist, Harry, 73
Feldman, Marty, 337
Flaiano, Ennio, 59, 61, 130, 220, 253, 346
Flash Gordon, 31
Ford, John, 100, 353
Fourneaux, Yvonne, 223
Fracassi, Clemente, 220
Franciosa, Anthony, 215
Freud, Sigmund, 237, 269, 394-95

Gable, Clark, 32, 337
Gabrielli, Giacomo, 184
Gagliarda, Mario, 471
Gale, Edra, 256, 264
Gallea, Arturo, 110
Gambini, Donatella, 400
Garbo, Greta, 32, 41
Gardner, Ava, 215
Gatti, Guido, 93
Geiger, Rod, 74
Gentile, Giovanni, 400
Germi, Pietro, 72, 91, 94-5, 100-02, 113
Gert, Valeska, 449
Gessing, George, 213
Gherardi, Piero, 216, 218
Giacchero, Norma, 367
Gilbert, Lou, 448
Gonzales, Peter, 297
Grant, Cary, 104
Gray, Nadia, 215
Griffith, D.W., 28
Grimaldi, Alberto, 342
Gualino, Riccardo, 92
Guarini, Alfredo, 66
Guerra, Tonino, 59, 474

Hansen, Angelica, 471
Helm, Brigitte, 32
Hitler, Adolf, 426, 429

Ingrao, Pietro, 427

Ingrassia, Ciccio, 399
Interlenghi, Franco, 146

Jones, Freddie, 323
Jung, Carl Gustav, 235-39, 250, 256, 259, 339, 347, 361, 444

Kafka, Franz, 311-12, 317, 337, 341
Karlsen, John, 471
Keaton, Buster,28, 39
Keller, Hiram, 364
Kezich, Tullio, 13 n. 2, 27 *n.* 7, 31 *n.* 14, 34, 47, 104, 179, 212, 357, 418
Kitzmiller, John, 96
Koscina, Silva, 447

Lattuada, Alberto, 72, 92, 94-6, 101, 113-114
Laurel and Hardy, 28, 39, 283
Leander, Zarah, 32
Lenzi, Bruno, 400
Leopardi, Giacomo, 495-96
Levi, Carlo, 115
Liberati, Mario, 401
Lisandrini, Antonio, 88
Lojodice, Adele Angela, 472
Lombardo, Goffredo, 181
Lorre Peter, 97
Luna, Donyale, 363
Macario, Erminio, 20, 65
Maccari, Ruggero, 125
McCay, Winsor, 282
MacDonald, Audrey, 223
McManus, George, 29
Maggio, Pupella, 399
Magnani, Anna, 66, 71, 73, 85, 88, 192, 306, 308
Magno, Franco, 400
Magritte, René, 445
Manara, Milo, 30 *n.* 13
Manni, Ettore, 483
Mansfield, Jane, 215
Marchesi, Marcello, 65
Margadonna, Ettore M., 96
Marinetti, Filippo T., 301 *n.* 74
Martelli, Otello, 83, 220
Masina, Giulietta, 36-7 ve n. 21, 38, 51, 56, 76, 90, 109, 126, 166, 179, 335, 434, 443
Mastroianni, Marcello, 125, 215, 221, 226-27, 229, 253, 311, 335, 371, 395, 433, 442, 475, 478-80
Mattoli, Mario, 20, 65-6
Mein, Maurizio, 316
Metz, Vittorio, 20, 47
Michelangelo, 172
Michi, Maria, 73
Milo, Sandra, 261
Minelli, Liza, 337
Misul, Mauro, 400
Monicelli, Mario, 59, 125, 245

Montale, Eugenio, 144
Moravia, Alberto, 318, 375
Morlion, Felix, 88 ve *n.* 34
Moro, Aldo, 421, 423
Morri, Gradisca, 419
Mozart, W. A., 140, 422
Mussolini, Benito, 32, 55, 394-95, 397, 400, 402-05, 421, 483
Mussolini, Vittorio, 67

Nazzari, Amadeo, 192
Nerbini, Mario, 33
Ninchi, Annibale, 223
Nöel, Magali, 223, 401

Olmi, Ermanno, 60, 80
Ombra, Gennaro, 401
Opper, Frederick Burr, 34, 39
Orfei, Nandino, 399
Orlando, Angelo, 323-24, 326-29, 494
Ottaviani, Nadia, 495

Pagliero, Marcello, 73
Pascoli, Giovanni, 416
Pasolini, Pier Paolo, 44, 62, 124, 231-32, 394
Passarelli, Edoardo, 73
Passatore, Il. Bak., Coletti, Duilio, 90
Pastina, Giorgio, 95
Pastrone, Giovanni, 359
Paul IV, Papa, 242-43
Pavese, Cesare, 115
Pegoraro, Luigi, 144
Périer, François, 200
Pertini, Sandro, 427
Petri, Elio, 394
Petronius, 344,357, 359, 360,-61, 364, 369, 374-75, 378, 390
Picasso, Pablo, 185, 210, 212-13
Piero Della Francesca, 354
Pignatari, Baby, 215
Pinelli, Tullio, 36 *n.* 20, 39 *n.* 25, 59, 84, 90, 92, 101-02, 108-09, 171, 220-21, 252, 346
Pirandello, Luigi, 21, 121-23, 267, 269-70
Pisu, Mario, 445
Plautus, 375
Poe, Edgar Allan, 342, 344, 347-51, 353-54, 356-57, 378
Pontecorvo, Gillo, 80, 394,
Ponti, Carlo, 92-3; 104, 125, 130
Potter, Martin, 363
Praturlon, Pierluigi, 215
Price, Vincent, 348
Profili, Fiammetta, 316,
Proust, Marcel, 337

Puccini, Gianni, 110, 130-31

Quinn, Anthony, 275

Randone, Salvo, 353, 363
Raymond, Alexander, 34
Reagan, Ronald,337
Rivera, Marika, 471
Rizzoli, Angelo, 46
Rogers, Ginger, 335
Romagloni, Mario, 363
Rondi, Brunello, 59, 209, 220, 239, 251-52
Rosi, Francesco, 394-98
Rossellini, Roberto, 57, 59, 61, 68, 71-2, 75, 77, 79-80, 82-3, 85, 87-92, 94,96, 99-100, 104, 113-14, 116-18, 131-32, 167
Rossi, Luigi, 401
Rossi, Moraldo, 164
Rota, Nino, 93, 137, 171, 175, 177, 284, 367, 422
Rotunno, Giuseppe, 346, 367
Rougeul, Jean, 261
Rovere, Luigi, 92
Rubini, Sergio,225, 316-17
Ruffo, Eleonora, 146

Salgari, Emilio, 67
Santesso, Walter, 213
Savalas, Telly, 337
Scagnetti, Bruno, 400
Scarpelli, Furio, 47
Schiatti, Gino (Gischiat), 33
Scola, Ettore, 331
Secchiaroli, Tazio, 215
Selznick, David, 104
Servadio, Emilio, 179
Silone, Ignazio, 164
Siri, Giuseppe, Kardinal, 205
Sophocles, 375,
Sordi, Alberto, 96, 134, 146
Spaccatini, Antonio,
Stagni, Fides, 400
Steele, Barbara, 265
Steno (Stefano Vanzini), 20, 46, 125
Sutherland, Donald, 395
Svevo, Italo, 102

Talamo, Gino, 67-8
Tanzilli, Josiane, 401
Tasso, Torquato, 472
Taviani, Paolo ve Vittorio, 80, 394
Taylor, Elizabeth, 216
Tellini, Piero, 66
Tobino, Mario, 208
Toby Dammit, 15, 49, 58, 342, 349, 352-54, 357
Tomasi, Marisa, 494
Topor, Roland, 474
Toppi, Giove, 34

Trabucchi, Tina, 74
Trieste, Leopoldo, 133, 146

Ultima carrozella, L'. Bak., Mattoli, Mario,
Ultimi Tuareg, Gli. Bak., Talamo, Gino,

Valentino, Rudolph, 134
Venturini, Livia, 160
Verdi, Giuseppe, 324
Villaggio, Paolo, 494
Visconti, Luchino, 59, 67, 87, 94, 114, 119, 164, 245, 394
Vitali, Alvaro, 400
Vittorini, Elio, 115
Vona, Francesco, 400

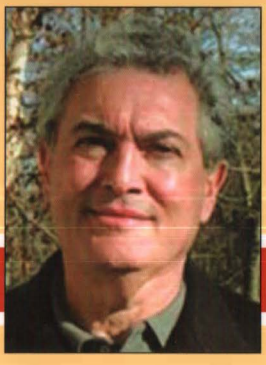
Weil, Simone, 90
Welch, Raquel,215
Welles, Orson, 215
West, Mae, 486

Za, Nino, 45
Zampa, Luigi, 94
Zanin, Bruno, 399
Zanini, Giuseppe. Bak., Za, Nino, 332
Zanzotto, Andrea, 325, 458,474, 476
Zapponi, Bernardino, 48 n. 34, 59, 278, 298, 346-48, 352, 367, 444, 474-75
Zavattini, Cesare, 47, 59, 63, 66, 159-61
Zefirelli, Franco, 23, 164
Zinnemann, Fred, 354

PAYEL YAYINEVİ — Cağaloğlu Yokuşu
Evren Han Kat: 4 No: 63
Cağaloğlu-İstanbul

Tel: (0212) 528 44 09 - (0212) 511 82 33
FAX: (0212) 512 43 53

payelyayinevi@yahoo.com.tr



PETER BONDANELLA

İtalyan edebiyatı profesörü, yazınsal klasiklerimizin çevirmeni, tarihimizin dikkatli bir yorumcusu ve gözlemcisi olan Bondanella, siyasal ve toplumsal davranışlarımızı ama hepsinden öte sanatsal anlatımlarımızı irdeleyen bir uzmadır; kendisine benzeyen birkaç kişi gibi o da ülkemizin en uzak köşelerinde bıkıp usanmadan arayıp bulduğu ufacık kiliselerdeki duvar resimlerimizi bile bilir ve sever. Ayrıca yazarımızın bir dilbilimci olduğunu ve tanımladığı ya da göndermede bulunduğu her şeyi ciddi anlamda doğrulamalara dayandırdığını, çok iyi hazırlanmış savlarını dile getirirken de yazınsal açıdan anlamlı olsa bile, konudan uzaklaşan sözler etmeme yöntemini izlediğini eklemek isterim. Aldığı uzun ve özlü eğitim, onun büyük bir donanım ve coşkuyla kendisini İtalyan sinemasına, bunun sonucundaysa benim filmlerime adamasına yol açmıştır; bu kitapta da gene benim filmlerimi ele almış ve irdelemelerini dur durak bilmeyen bir biçimde sürdürmüştür. Bondanella'nın İtalya'da haftalarca kaldığını, zamanını gösterim odalarında filmlerimi üst üste izleyerek geçirdiğini ve yapıtlarım hakkında başkalarının yazdığı her şeyi okuduğunu biliyorum. Yalnızca bunları yapmakla kalmamış aynı zamanda, herhangi bir nedenle benim çekim takımımda yer almış olan kişilerle buluşmuş, bir mozaiği andıran eleştirel yapıtını yazarken yardımı olacağı konusunda kendisini asla yarı yolda bırakmayan bir inançla tanıklıkları, bilgileri, yazanakları, belgeleri arayıp bulmuş ve bunları bir araya getirmiştir. Yalnızca benden yok denecek kadar az bilgi almıştır.

FEDERİCO FELLİNİ
Roma
Mayıs 1990

ISBN-13: 978-975-388-185-2





30.00 TL