

T.C.  
MARMARA ÜNİVERSİTESİ  
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ  
RESİM ANASANAT DALI

**FEDERICO FELLINI KADRAJLARINDA RESİMSEL  
KURGU**

Yüksek Lisans Tezi

Seher Uysal

İstanbul – 2008



T.C.  
MARMARA ÜNİVERSİTESİ  
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ  
RESİM ANA SANAT DALI

**FEDERICO FELLINI KADRAJLARINDA RESİMSEL  
KURGU**

Yüksek Lisans Tezi

Seher Uysal

Prof. Filiz Başaran

**İstanbul – 2008**

T.C MARMARA ÜNİVERSİTESİ  
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ  
MÜDÜRLÜĞÜ

TUTANAK( YL – 1 )

Tarih:26.11.2008

Resim Anasanat Dalı Yüksek Lisans programı 10090629 no.lu öğrencisi Seher UYSAL'ın Öğretim Yönetmeliği'nin 14. maddesine göre hazırlayarak Enstitü'ye verdiği "FEDERICO FELLINI KADRAJLARINDA RESİMSEL KURGU" adlı tezini, Enstitü Yönetim Kurulunun 21 Ekim 2008 günü yapılan toplantısında tayin edilen aşağıda isimleri ve imzaları bulunan biz jüri üyeleri huzurunda ilgili yönetmeliğin 15. maddesi gereğince ...30!... dakika süre ile savunmuş ve sonuçta ;

A ) Yüksek Lisans öğrencisi Seher UYSAL'ın tez savunmasında *Başarılı* olduğu olduğu *Öğ. Bilirliği* ile kararlaştırılmıştır.

B ) Adı geçen öğrencinin başarısız olması halinde kendisine tezini düzeltmesi veya yeniden yazılabilmesi için ..... ay süre tanınmıştır.

İşbu tutanak 3 ( üç ) nüsha tanzim edilmiş ve Enstitü Müdürlüğü' ne sunulmak üzere tarafımızdan imzalanmıştır.

Prof.Filiz BAŞARAN  
DANIŞMAN

Yrd.Doç.Kerim KILIÇARSLAN  
ÜYE

Yrd.Doç.Erkan ÖZDİLEK  
ÜYE

Yrd.Doç.Zafer MİNTAŞ  
YEDEK ÜYE

Yrd.Doç.Şeyma ÜSTÜNER UZUNÖZ  
YEDEK ÜYE

**MADDE 15. :**

- Tezli Yüksek Lisans programındaki bir öğrenci, elde ettiği sonuçları ilgili kurul tarafından belirlenen kurallara uygun biçimde yazmak ve tezini jüri önünde savunmak zorundadır.
- Yüksek Lisans tez jürisi, ilgili anasanat dalı başkanlığı' nın önerisi ve yönetim kurulu onayı ile atanır. Jüri, biri öğrencinin tez danışmanı ve en az biri yüksek öğretim kurumu içindeki başka bir anasanat dalından veya başka bir yüksek öğretim kurumundan olmak üzere üç veya beş kişiden oluşur. Jürinin üç kişiden oluşması durumunda ikinci tez danışmanı jüri üyesi olamaz.
- Jüri üyeleri, söz konusu tezin kendilerine teslim edildiği tarihten itibaren en geç bir ay içinde toplanarak öğrenciyi tez sınavına alır. Tez sınavı, tez çalışmasının sunulması ve bunu izleyen soru – cevap bölümünden oluşur. Sınav süresi en az 45, en çok 90 dakikadır.
- Tez sınavının tamamlanmasından sonra jüri tez hakkında salt çoğunlukla " kabul ", " red " veya " düzeltme " kararı verir. Bu karar ilgili anasanat dalı başkanlığınca tez sınavını izleyen üç gün içinde ilgili enstitüye tutanakla bildirilir. Tezi reddedilen öğrencinin enstitü ile ilişkisi kesilir. Tezi hakkında düzeltme kararı verilen öğrenci en geç üç ay içinde gereğini yaparak tezini aynı jüri önünde tekrar savunur. Bu savunma sonunda da tezi kabul edilmeyen öğrencinin enstitü ile ilişkisi kesilir.

Tutanağı Tanzim Eden :

Neslihan POLAT  
Enstitü Sekreteri

## ÖNSÖZ

Federico Fellini'nin filmlerinde genel hikaye sinemasının dışına çıkarak, oldukça görsel bir dile dayalı bir sinema yaptığı bilinmektedir. Bu görsel dili nasıl kurduğu, film gramerini oluştururken nelere dikkat ettiği bu çalışmanın konusunu oluşturmaktadır. Her bir Fellini kadrajında kompozisyon, içerik düzenlemeleri titizlikle hazırlanmıştır. Fellini, filmlerinde senaryo kullanmadan, karikatürist geçmişi sayesinde karakterleri çizerek; bu çizimlerden kendince çekim notları oluşturarak film çekmektedir. Bu da filmlerinin niçin bu kadar görsel olduğunun bir açıklaması kabul edilmektedir.

Bu çalışma; giriş, sonuç ve kaynaklar başlıkları dışında Fellini kadrajlarını iki ana bölüme ayırarak incelemektedir. İlk bölüm kadrajların konularını ve içeriğini incelerken, ikinci bölüm kadraj içindeki figür ve objelerin nasıl düzenlendiğini değerlendirmektedir.

Fellini üzerine Türkçe basılmış çok az sayıda kaynağın yanı sıra yararlanılan kaynaklar çoğunlukla İngilizce ve İtalyancadır. Fellini'nin çektiği filmlerin isimleri ise Türkçe film kopyalarında yer aldığı sürece Türkçe olarak belirtilmiş, diğer filmlerin isimleri orjinal dilinde, İtalyanca olarak, bırakılmıştır. Ayrıca Fellini'nin yönettiği filmler arasından üçü birer televizyon filmi (*I Clowns*, *Prova d'Orchestra*, *Blocknotes d'un Regista*); diğer üçü de kısa metraj filmler (*Agenzia Matrimoniale*, *Le Tentazioni del Dottor Antonio*, *Tobby Dammit*) olduğundan günümüzde bu filmlere ulaşmak oldukça zordur. Bu nedenle bu tez içerisinde adı geçen filmlerin hangi DVD ya da VHS kopyalarının kullanıldığını açıklamak için künyeleri de kaynaklar bölümünde açıklanmıştır. Fellini filmlerinin farklı etiketlerin adı altında pek çok farklı dilde kopyası bulunmaktadır, bu nedenle filmlerin adına künyede yer verilirken filmin finansal sahibinin yani filmi dağıtan ve kopyaları basan firmanın adı da ayrıca belirtilmiştir. Yine çalışma içerisinde kullanılan görsel materyallerin de hangi filmlerin, hangi kopyalarından sağlandığını belirtmek için Kaynaklar bölümünde ilgili bir Resimler kaynakçası oluşturulmuştur.

Ayrıca çalışma içerisinde Fellini'nin kendi çizdiği desenlere de yer verilmiştir. Filmlerinde çerçeve içine düşen resimlerin esin kaynakları da sorgulanmaya çalışılmış, Fellini'nin resim sanatı tarihiyle sinema arasında kurduğu ilişki açıklanmaya çalışılmıştır.

Son olarak bu çalışma sürecinde çalışmamı titizlikle inceleyip, sorgulayan ve benden desteğini esirgemeyen tez danışmanım Prof. Filiz Başaran'a teşekkürlerimi sunmayı bir borç bilirim.

**Seher UYSAL**

## İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ	I
ÖZET	III
SUMMARY	IV
GİRİŞ	
1. FELLİNİ KADRAJLARINDA KONU	4
1.1 FELLİNİ KADRAJLARINDA YER ALAN KARAKTERLER	5
1.1.1. Palyaço / Soyтары/ Akrobat	8
1.1.2. Kadın/ Eş/ Metres/ Fahişe/ Tanrıça	17
1.1.3. Eser / Resim/ Tarihi Kalıntı	24
1.1.4. Melek / Küpid/ Şeytan	33
1.2. FELLİNİ FİLMLERİNDE MEKANLAR	37
1.2.1. Sirk/ Kabare/ Varyete Tiyatrosu	37
1.2.2. Harem/ Cennet	42
1.2.3. Müze/ Galeri	46
1.3. FELLİNİ FİLMLERİNDE OLAYLAR	50
1.3.1. Geçit / Gösteri / Yürüyüş	51
1.3.2. Dans / Revü	54
1.3.3. Karnaval / Panayır/ Bayram	59

2. FELLINI KADRAJLARINDA BİÇİM	63
2.1. RENK	63
2.1.1. İlk Dönem Siyah- Beyaz Filmler	65
2.1.2. Renkli Filmler	69
2.2. KOMPOZİSYON	80
2.2.1. Çerçeve	80
2.2.2.Düzenleme/ Bölümleme/ Örgü Sistemleri	84
2.3. ORAN	93
2.3.1. Büyüklük - Küçüklük	94
2.3.2. Genişlik/ İrilik – İncelik/ Zayıflık	98
2.3.3.Uzaklık -Yakınlık	104
2.4. FELLINI ve SÜRREALİZM	113
SONUÇ	119
KAYNAKLAR	122
RESİM LİSTESİ	126
FİLM LİSTESİ	138

## ÖZET

İtalyan yönetmen Federico Fellini ülkesindeki Yeni Gerçekçilik (Realismo Nuovo) isimli sinema akımının bir parçası olarak sinema hayatına başlamıştır. Fakat Yeni Gerçekçilerin ideolojisinden zamanla kopmuş, gerçekçi filmler yerine düş dünyasını anlatan filmler çekmiştir. Bu filmler tıpkı bir düş gibi hikaye yapısı parçalanmış, birbiriyle alakasız gibi görünen görsel bölümlerden oluşmaktadır. Bu nedenle Fellini filmleri görsel anlamda tıpkı iki boyutlu bir resimde olduğu gibi incelenmektedir.

Çalışmada, Fellini filmlerinde çerçeve içine düşen resimler değerlendirilmekte; bu resimlerin içeriksel, renksel, kompozisyonel düzenlemeleri göz önüne alınarak incelenmektedir. “Federico Fellini Kadrajlarında Resimsel Kurgu”, filmlerinde görselliği ön plana çıkan bir yönetmenin sinema ve sanat dünyasına verdiği özgün çalışmaları açıklamayı ve göstermeyi amaçlamaktadır.

## **SUMMARY**

The Italian film director, Federico Fellini began his early career in filmmaking as a member of the Italian New Realism (Realismo Nuovo). But in time he left the ideology of the New Realists; and instead of making realist films, he started making films of pure fantasy. These films are in fragments, like a dream they're composed of visual episodes that share no link amongst each other. Therefore Fellini's films are analyzed just like two dimensional pictures through visual terms.

In this study, pictures that fell onto typical Fellini film frames are being analyzed; and their thematic, chromatic and compositional arrangements are also being evaluated. "Pictorial Composition in Federico Fellini Frames", does have the intention of studying a film director who considers the visual side of his films as the most important element of the whole structure, and the original works he had provided for the world of cinema and arts.

## GİRİŞ

Kameranın vizöründen bakıldığında, kameranın herşeyi dikdörtgen bir çerçeve içine alarak gösterdiği farkedilmektedir. Demek ki; kameranın gözü, insan gözünden farklı bir şekilde görmektedir. Eisenstein; “objektifin imkanlarıyla gerçeklikten bir parça kesilir”<sup>1</sup> der; bu, kameranın gözü gerçekliğin dışında kalan bölümle ilgilenmez demektir. *Cadrer* fiil kökü Fransızca’da çerçevelemek anlamına gelmektedir, kameranın yaptığı da budur; vizörden bakıldığında görülen nesnelere bir çerçeve içine alır ve çerçevenin dışında kalan gerçeklikle ilgilenmez. Bu nedenle sinemacılar çerçeve içine düşen resimden bahsederler; bu resmin de kendine özel kompozisyonel, biçimsel özellikleri vardır. Sinemada da çerçeve içine düşen resim; herhangi iki boyutlu bir yüzey resminin resimsel özelliklerinin incelendiği gibi incelenilmektedir. İzleyici, filmi izlerken olan biten herşeyi gördüğünü sanır; kameranın ona herşeyi gösterdiğini düşünür; oysa sadece kameramanın ona gösterdiği bölümleri görmektedir. Pascal Bonitzer, sinemada her zaman montajın (kurgu) var olduğunu ileri sürmektedir; *bizzat kameranın alandaki yeri, kamera görsel uzayın bir parçasını taraf tutucu bir şekilde kesip ayırdığı için, daha baştan montajdır.*<sup>2</sup>

İtalyan yönetmen Federico Fellini’nin filmlerinde, oldukça görsel bir dil kullandığı ve bilinen dramatik yapının kalıplarına pek uymadığı bilinmektedir. Fellini’nin adı, kariyerinin ilk yıllarında İkinci Dünya Savaşı sonrasında İtalya’da ortaya çıkan *Yeni Gerçekçilik (Realismo Nuovo)* akımıyla birlikte anılmıştır, fakat daha o zamandan itibaren Fellini bu akımın daimi bir yönetmeni olmayacağını sinyallerini de vermiştir. Federico Fellini, 1920 yılında iki büyük dünya savaşının arasında; faşizmin hızla tırmandığı İtalya’nın güneyinde; Rimini’de, küçük bir sahil kasabasında doğdu. Çocukluğunda yaşadığı bu küçük sahil kasabasından izlenimler pek çok filmde kendine yer bulmuştur, fakat Fellini; asıl büyük değişimi annesinin hasta kardeşini

---

<sup>1</sup> Aktaran: Pascal Bonitzer, **Kör Alan ve Dekadrajlar**, Türkçesi:İzzet Yasar, İstanbul, Metis Yay., 2006 (1.Basım), s.104

<sup>2</sup> A.g.k., s.88

ziyaret etmek için ailece yaptıkları bir Roma seyahatinde geçirmiştir. Fellini bu seyahat sırasında hayatının geride kalanını bu şehirde geçirmesi gerektiğine karar verir ve on altı yaşında da bu amacına ulaşmayı başarır. Hukuk okumak üzere Roma'ya gelir ve hayatının hiçbir döneminde; kısa süreli geziler haricinde; bu kenti terketmez. Fellini hukuk okumayı da asla istememiştir, üniversiteyi kendine sadece Rimini'yi terk etmek için bir bahane olarak kullanmıştır.

Riminideki çocukluğunda, bazı ufak tefek yerel dergilere, daha sonra filmlerinde de konu edineceği Fulgor Sineması için pek çok karikatür çizmiştir. Roma'ya geldiğinde savaş sonrasının yıkık dökük İtalyası'nda, genellikle Amerikan askerlerinin karikatürlerini çizerek bir miktar para kazanabildiğini gördükten sonra arkadaşlarıyla birlikte kendine küçük bir dükkan açmıştır. Bu dönemde Yeni Gerçekçi akımın kurucularından Roberto Rossellini bir senaryosu için komik gaglar yazabilecek bir senarist aramaktadır, böylece Rossellini ve Fellini'nin yolları ilk kez kesişir. Fellini çocukluğunda yönetmen olmayı hiç düşünmediğini söylemiştir, yani aslında tamamen tesadüf eseri başladığı sinema kariyerini çizdiği karikatürlere borçludur.

Fellini ve Rossellini'nin filmleri birbirlerine benzemezler; fakat Fellini film yapmayı Rossellini'den öğrenmiştir. Savaş sonrası dönemde çekilen İtalyan filmlerinin çoğu para bulunamadığı için parça parça; maddi kaynak sağlandıkça çekilebiliyor ve araya zaman girdikçe senaryolar başlangıcındakinden farklı yollara saptığından değiştiriliyor, ortaya ilkinde amaçlanandan çok daha farklı filmler çıkıyordu. Filmler çoğunlukla savaş sonrası dönemde İtalya'da yaşananları bir belgesel estetiğinde anlatıyor ve çoğunlukla sokaktan rol yapmayacak, yapmacıksız amatör oyuncular seçilerek gerçekleştiriliyordu. Bugün Fellini'nin filmleri değerlendirilirken onun klasik hikaye yapısını göz ardı ederek, senaryo yazmadan, sadece belli çizimlerini dikkate alarak çektiği filmler, Rossellini ile olan bu kısa süreli ortaklığına dayandırılır. Yani *Fellini*,

*Rossellini'den, ya da yeni gerçekçi akımdan, sinemanın temel kurallarının yıkılarak, doğaçlama film çekebileceğini öğrenmiştir.*<sup>3</sup>

Fellini'nin filmlerini belli bir kalıba sokmak ya da bu filmleri sınıflandırarak açıklamaya çalışmak çok zordur. “Yönetmenin sineması gerçeküstü öğeler içerse de tam anlamıyla gerçeküstücü sinemaya ait değildir; çoğunlukla otobiyografik izler taşısa da tam anlamıyla biyografi sınıfına sokulabilecek tek bir filmi dahi yoktur. Filmleri onun belli başlı takıntılarını içerir, bu takıntılarını hayalgücünün evreni içerisinde işler”<sup>4</sup> ve filmlerini çekerken kişiselden yola çıkar.

Fellini, kariyerinin ilk yıllarından ölümüne dek, sonuncusu 1990 yılında olmak üzere yirmi dört tane film yönetmiştir. Bu çalışmada, filmin sahibi kimdir sorusuna dayanarak, filmi bir bütün olarak gören ve onun her türlü sorumluluğunu alan kişinin filmin yönetmeni olduğunu göz önüne alarak; kendimi; Fellini'nin sadece yönettiği bu yirmi dört filmle sınırlandırdım.

Son olarak; “Federico Fellini Kadrajlarında Resimsel Kurgu” başlıklı bu çalışmayı iki farklı bölüme ayırarak inceledim. Birinci bölümde Fellini kadrajları içerisine sıklıkla düşen, yönetmenin takıntılarını oluşturan karakter, mekan ve olaylara yer verdim. Sık sık kendisini bomboş Cinecitta' stüdyolarını doldurmaya çalışan bir ressam olarak değerlendiren Fellini'nin dönüp dönüp baktığı, geliştirerek tekrar ele aldığı temaları incelerken; ikinci bölüm bu gibi konuların Fellini'nin kadrajlarında nasıl konumlandırıldığını araştırmakta ve tipik bir Fellini kadrajının nasıl çerçevelendiğini ve onun niçin bu kadar görsel bir yönetmen olarak tanımlandığını açıklamaya çalışmaktadır. Her iki bölümde de ayrıca Fellini'nin resimsel esin kaynakları sorgulanmaktadır. Bu nedenle Fellini kadrajları incelenerek, çerçeve içine düşen resimlerin yapısal ve içeriksel bir analizi yapılacaktır.

---

<sup>3</sup> Peter Bondanella, **The Films of Federico Fellini**, Cambridge, Cambridge University Press, 2002, s.17

<sup>4</sup> Kerem Akça, “Federico Fellini ve Amarcord”, **Sinema- Aylık Popüler Sinema Dergisi**, İstanbul, Ekim 2007, s.82

## 1. FELLİNİ KADRAJLARINDA KONU

Fellini filmlerinde kadraj içine düşen bazı resimlerin, bazen aynı film içinde bazen de filmde filmde tekrarlandığı görülmektedir. Fellini'nin en bilinen konuları hemen hemen ilk filmlerinden son filmine kadar sıkça kadraj içine giren; soyтары ve palyaçolar, kadınlar, eserler, ıssız Roma sokakları, müzisyenler gibi karakter ve mekanlardır.

Fellini filmlerindeki karakterler onun geçmişinden izler taşır, fakat tam bir gerçeklikleri de yoktur. Fellini'nin biyografileri ve raporları incelendiğinde cevapları çoğunlukla birbiriyle çelişmektedir. Kendisi de geçmişini filmleri için çoğu kez yeniden icat ettiğini söylemiştir. Fellini Jung\* öğretisini kendisine temel almıştır ve sanatçının sık sık kendisine bakması gerektiğini öne sürmektedir. Kendi filmlerinde bu nedenle pek çok kez geçmişini anlatmıştır. Ömrü boyunca gördüğü pek çok rüyadan hatırladıklarını uyanır uyanmaz not defterlerine çizmiş; bu da filmleri için gerekli çıkış noktasını ona sağlamıştır. Fellini'nin çalışma sistemiyle ilgili bir diğer nokta ise çalışma odasında sakladığı birbirinden farklı, çok sayıda; çirkin -güzel, şişman- zayıf, esmer- sarışın insan yüzünün fotoğrafıdır. Filmleri için oyuncu ararken bu dosyalara bakarak oyuncu seçmiştir. Fellini seçtiği oyunculara yetenek aramadığını, gerekli şekli sağlayacak, tuvalini dolduracak kişiyi aradığını sıklıkla dile getirmiştir: “Şifreyi çözmede ilk adım benim için resim; çok daha zor olanı resme uygun oyuncuyu bulmaktır. Evet, benim resmim sensin, diye düşündüğüm birisini bulana kadar ararım”<sup>5</sup> demiştir.

Fellini filmlerinde mekan olarak ya Roma'yı kullanır ya da Roma'da inşa ettirebileceği bir başka yeri; bu yer genellikle bir sahil kasabasıdır ve Roma'nın yakınlarındaki sayfiye yerlerinde çekimler yapmıştır. Fellini'nin çocukluğundaki Rimini'yi canlandırmaya çalıştığı sahil mekanları haricinde Roma dışındaki mekanları çoğunlukla kullanmaz. *Il Casanova* için çekim yapılması gereken Venedik ve Londra gibi kentlere

---

\* **Carl Gustav Jung**: İsviçreli psikolog ve psikiyatrist, analitik psikolojinin kurucusu

<sup>5</sup> Charlotte Chandler, **Ben, Fellini**, Türkçesi: İlknur İlhan, İstanbul, Afa Yayınları, 1995, s.76

ise hiç ayak basmamış ve bu şehirlere has özellikleri verebilecek detayları düşünerek onları Cinecitta' stüdyolarında kurduğunu tercih etmiştir.

Kadraj içine giren olaylarda; mekanda eğer büyük bir kaos hüküm sürerse bu da kadraj içinde vurgulanmıştır. Bir panayırda dans eden, konuşan ve koşuşan insanlar, geçitler, milli bayramlar gibi konular Fellini kadrajlarında kendine yer bulmuştur. Bu nedenle aşağıdaki bölümlerde Fellini'nin kadraj içerisine aldığı konular ve bu konuları barındıran filmler incelenmiştir.

### **1.1. FELLİNİ KADRAJLARINDA YER ALAN KARAKTERLER**

Fellini karakterleri sadece insanlar değildir, yönetmen çoğu kez hayvanları, cansız nesnelere ve hatta metafizik özellikler taşıyan melekleri bile belli bir sembolizm dahilinde ele almayı tercih etmiştir. Eğer kadraj içerisinde kullandığı karakter bir insansa; onun abartılı ve komik bir yaratılışı olduğunu söylemek mümkündür. Karakterler çoğunlukla belli ayrıntıları vurgulanarak kadraj içerisinde kendine yer bulmaktadır. *Amarcord*'un oldukça şişman tütüncüsü gibi iriliği vurgulanarak ya da yine aynı filmde akıl hastanesinde yatan Theo Amca gibi uzun ve ince doğası ile sarsak hali abartılarak gösterilmektedir. Fellini'nin karakterleri onun karikatüristlik yaptığı yıllardan izler taşır, bu karakterler bir kişinin iki boyutlu bir karikatürü gibi davranmaktadırlar. Bunlar karton karakterlerdir; sadece fiziksel yapıları ile değil, en ciddi oldukları zaman bile yüzlerinde oluşturdukları ifade çoğunlukla abartılmıştır, o ifade adeta sonradan karaktere giydirilmiş bir maske gibidir. *Amarcord* gibi pek çok filmde bu karakterlerin kullanılmasının nedeni, onlarla izleyici arasında bir bağ kurma çabasıdır. Bu karakterler çoğunlukla herkesin sevebileceği nitelikte kişiler değildirler; *Luci del Varieta*'nın Chaplin bıyıklı komedyeni Checco bir dolandırıcıdır, nişanlısından para sızdırmak için yapmadığı kalmaz, *Amarcord*'un faşist gençliğini yetiştiren

öğretmenler, şehirde Mussolini'nin yüzünü görünce ağlayan kadınlar karikatürize edilmişlerdir. Bu karakterler bu şekilde yaratılmamış olsalardı izleyici karakterleri sevmez, onlarla özdeşleşemezdi. *Fellini'nin sanatı her zaman karikatüristtir, kötülüğü işşa etmek ve eleştirisini yapmaktan çok insan doğasını kabullenmiştir; hoşgörülü, anlayışlıdır, hatta kendini yarattığı bu karakterlerin yerine koyar.*<sup>6</sup> Karakterlerin bu iki boyutluluğu sadece onların hareketlerinden de anlaşılmaz, Fellini'nin çizdiği pek çok karikatürde izleri görülebileceği gibi kadraj içerisinde de karikatür olanı bulmak çok kolaydır. Aşağıda Fellini'nin *La Dolce Vita* için yarattığı karakterlerden Papparazzo (resim 1) görülmektedir, bugün bilinen magazin gazetecilerine adını veren bu karakter, Fellini tarafından resim 2'de tuhaf ahlak anlayışını gösterecek şekilde esnek doğasıyla; hareket çizgileri sayesinde işini yapmak için gösterdiği yoğun çaba vurgulanarak çizilmiştir.



resim 1: Papparazzo



resim 2: Fellini; Papparazzo

Fellini karakterlerinin abartılı doğasını farklı karakter ve kişiliklerde daha belirgin olarak görmek mümkündür. Fellini daha sonra defalarca beraber çalışacağı Anita Ekberg'den bahsederken ona Anitona demektedir; İtalyanca'da -ino, -ina ekleri ismi küçüklüğünü ifade ederken, sona eklenen -one, -ona ekleri kişinin iriliğini ifade eder. Anita Ekberg bu filmde dolgun, yuvarlak hatlı sarışın bir film yıldızını canlandırmaktadır. Ekberg; filmde, Fellini'nin çocukluğunda Rimini'de gördüğü İskandinav asıllı etine dolgun kadınlardan birini temsil etmektedir. Onun güzelliğinin ilahiliği, filmde çeşitli dini simgelerle sürekli vurgulanmaktadır. Bir karede rahibe

<sup>6</sup> Peter Bondanella, *The Films of Federico Fellini*, s.138.

kıyafetleriyle görünür, bu kıyafetler onun ilahi güzelliğini vurgulamak için kullanılmıştır. (resim 3,4)



resim 3: Rahibe kıyafetiyle Anita Ekberg



resim 4: Fellini; Anita

Aslında Ekberg, yuvarlak hatları ve aşırı güzelliği ile daha çok sonra Robert Zemeckis tarafından yarı animasyon olarak çekilen *Who Framed Roger Rabbit* filmindeki Jessica Rabbit'i (resim 5) anımsatmaktadır. Jessica Rabbit hem karton bir karakterdir, hem çok güzeldir, hem de bir kara film parodisi olarak çekilen filmin "*femme fatale*"i, tehlikeli güzelliğidir. İki karakterin kıyafetlerinin dekolterleriyle, ellerinin hareketleri ve vücutlarının duruşu bile aynıdır.



resim 5: Jessica Rabbit



resim 6: Anita Ekberg

Fellini filmlerinde karakterler eğer objeyseler kadraj içerisine pek yer tutmazlar ama önemsizmiş gibi görünmelerine rağmen haklarında uzun monologlar yazılmıştır. Kadrajın uzak bir köşesinde süs olarak durmakta ya da karakterlerin hemen arkasında, fon oluşturmakta, arka planda kalmaktadırlar. Fellini karakterlerinin doğasını anlatmak için aşağıda her bir karakter unsuru ortak başlıklar aracılığıyla incelenmiştir.

### **1.1.1. Palyaço / Soyтары/ Akrobat**

Fellini'nin tamamen palyaço ve soytarılara adadığı iki filmi vardır: Kariyerinin ilk yıllarında çektiği, beşinci filmi *La Strada* ile kariyerinin ortalarında yer alan on beşinci filmi *I Clowns*. *La Strada* henüz Fellini'nin yapmak istediği türde filmler çekecek kadar cesur davranmadığı ilk dönemde çekilmiş siyah beyaz bir filmdir. Daha sonra Fellini filmlerini iyice kişiselleştirmiş ve gitgide daha soyut filmler çekmeye başlamıştır. Bu filmler birbirinden kopuk gibi görünen öykülerin anlatıldığı fakat bütüne bakıldığında tematik olarak birbirini tamamlayan filmlerdir. Fellini bu yönüyle resimde Picasso'nun yaptığı tarzda bir devrim yapmıştır. Kendisiyle yapılan röportajlarda onun da amacının bu olduğu anlaşılmaktadır:

“Dedim ki: o zaman belli bölümler yaratalım; şimdilik anlatım tekniklerinin mantığını bir süreliğine unutalım. Bir heykel yaratalım, sonra onu kıralım ve parçaları yeniden birleştirelim. Ya da daha da güzeli Picasso'nun yaptığı gibi bir yapıbozum gerçekleştirilelim. 19. yüzyıla ait bir sinema sanatı olsun: Değişik bir şey yapmaya çalışalım.”<sup>7</sup>

Fellini'nin Picasso'yu kendine örnek olarak alması şaşırtıcı değildir; Picasso da, Fellini'nin sürekli olarak filmlerinde yer verdiği akrobatlar, palyaçolar, sirkler

---

7 A.g.k., s.72.

konularına değinmiş; sanat hayatı boyunca bu konuda pek çok eser vermiş, defalarca bu konuya ait eskizler çizmiştir.



resim 7: Fellini; *Gelsomina*

*La Strada* üç sokak palyaçosunun öyküsünü anlatmaktadır. Bunlardan ilki, Zampano; ne bir akrobat, ne müzisyen ne de komedyendir. O tamamen sirk dünyasında kaba kuvvetiyle kendine yer bulmuştur. Giulietta Masina'nın canlandığı Gelsomina'yı ücra bir kasabadan satın almıştır. Gelsomina hem çok fakirdir, hem de ne sirk dünyası ile ne de evinin dışında yer alan dünya ile ilgili hiçbir şey bilmemektedir. Annesi Gelsomina'yı Zampano'ya satarken onun diğer kızlara pek benzemediğini söyler.

*Gerçekte Gelsomina hafif gerizikalıdır. Fellini de onu anlatırken “biraz deli biraz bir azize; ufak tefek, komik, sakar ve narin bir palyaço” olarak tanımlar.*<sup>8</sup>

Gelsomina palyaçoluğu filmde izleyicinin gözleri önünde öğrenir. Oldukça sevimli, yuvarlak bir yüze sahiptir. Giulietta Masina karakterin duygularını ifade edebilmek için jest ve mimiklerini oldukça abartılı bir biçimde kullanır (resim 8, 9, 10). *Kostümlerinden, makyajına kadar bir palyaço figürü olarak tasarlanan Gelsomina, özünde Fellini tarafından Roberto Rossellini için yazılan senaryolarda da bulunan türde bir Fransisken sadeliği taşır.*<sup>9</sup> Fellini filmde Gelsomina'nın yüzünü sık sık yakın plana alarak karakterin duygularının ve abartılı doğasının daha kolay algılanmasını sağlamaktadır, Fellini karikatürleri çizerken de Gelsomina'nın kocaman gözlerini yuvarlak yüzünü abartarak çizmeyi tercih etmiştir (resim 7).



resim 8 : Endişe



resim 9: Heyecan



resim 10: Üzüntü

Palyaço üçlüsünün son ayağını il Matto oluşturmaktadır. Il Matto'nun ismini Türkçeye “Budala” olarak çevirmek mümkündür. Il Matto bu karakter üçlüsünün akrobat olan yetenekli ayağını oluşturmaktadır; il Matto becerikli bir akrobattır film içerisinde elinde kemaniyla ya da ip üzerinde yürürken sıkça kadraj içine alınmıştır. Il Matto yetenekleri, her an ipten düşeceğini bilmesine rağmen ip üstüne çıkışı, alaycılığı ve herşeyi tiye alan tiz kıkırdak kahkahasıyla aslında geleneksel İtalyan tiyatrosu *commedia dell'arte*'den bir karakter olan *Arlecchino*'ya (İngilizce *Harlequin*) benzemektedir (resim 14).

---

<sup>8</sup> A.g.k., s.55.

<sup>9</sup> Peter Bondanella, **The Cinema of Federico Fellini**, New Jersey, Princeton University Press, 1992, s.104.

Fellini'nin çizdiği karikatürler arasında da ona bir Arlecchino kostümü giyirdiği görülebilmektedir (resim 15).



resim 11: il Matto



resim 12: il Matto yakın plan

Picasso'nun palyaçolar dünyasıyla ilgili bilinen en önemli işlerinden biri *Paul en Harlequin*, *Paul the Clown* ya da Türkçe; *Palyaço Paul*'dur. Picasso'nun palyaçosu da *commedia dell'arte* figürlerinden Arlecchino'nun adını taşır. Onun birbirine simetrik olarak çizilmiş eşkenar dörtgenlerden oluşan kostümünü giymiştir (resim 14).



resim 13:Paul en Harlequin



resim 14: Arlecchino



resim 15: il Matto

il Matto karakteri Arlecchino'dan sadece görsel olarak etkilenmekle kalmaz; onun karakteristik özelliklerini de taşımaktadır. Bilindiği gibi Arlecchino *kurnazlık ve aptallık karışımıdır, mükemmel bir akrobat ve dansçıdır. Genellikle entrikanın merkezidir.* 10 “Gelsomina, Zampano ve il Matto, commedia dell'arte sanatçılarının kullandığı türde sirk kostümleri giyer ve kendilerini bu türün stereotiplerinden biri olarak seyirciye aktarırlar”. 11

Fellini'nin konu üzerine ikinci filmi; onun daha soyut filmler çekebildiği ve çocukluğundan anekdotlar anlattığı döneme denk düşmektedir. Bu filmde daha önce defalarca kendisiyle yapılan söyleşilerde aktardığı; sirkle ve çocukluğunun ilk palyaçosu Pierino ile karşılaşmasını gösterme fırsatı bulmuştur (resim 16):

“Yedi yaşındayken annem ve babam beni sirke götürdü. Palyaçolar içime dehşetli bir korku saldılar. Onların hayvan mı hayalet mi olduklarını anlayamadım ve hiç komik bulmadım. [...] Sirke gidişimin ertesi sabahı palyaçolardan birini meydandaki çeşmenin başında gördüm, aynı bir akşam önceki gibi giyinmişti. Bu bana çok doğal geldi; çünkü her zaman bir palyaço giysisi taşıdığımı düşünüyordum. O, palyaçonun ta kendisiydi: Pierino. Ondan korkmamıştım. [...] O haliyle hiç saygıdeğer görünmüyordu ve beni anında büyülemişti. Bilinçli pasaklılığında patetik bir komiklik vardı ve bu annemin şıklık anlayışının tamamen zıddıydı.”<sup>12</sup>

---

10 [http://tr.wikipedia.org/wiki/Commedia\\_dell'Arte](http://tr.wikipedia.org/wiki/Commedia_dell'Arte)

11 Peter Bondanella, **The Films of Federico Fellini**, s.53.

12 Charlotte Chandler, **Ben Fellini**, s.19.



resim 16: *I Clowns*'da Fellini'nin çocukluğu

Fellini *I Clowns*'da palyaçoların renkli dünyasını anlatmaktadır; onların sadece belli bir makyaj ve kostümle çıkmadıklarını; yüzlerinin ve kostümlerinin onların karakterlerini yansıttığını göstermektedir. Ona göre palyaço ciddi bir adam değildir, saygınlığı yoktur ve ürkütücüdür; hayatı kesinlikle ciddiye almaz, bu özellikleri nedeniyle Fellini kendini sıklıkla onların dünyasına ait hissetmektedir.



resim 17: *I Clowns*; palyaço makyajları

Fellini sirkini sadece akrobatların ve palyaçoların yer aldığı bir yer olduğunu düşünmemektedir; ona göre doğanın deforme ettiği kişiler de isteyerek ya da istemeyerek sirkini bir parçası olurlar; bu nedenle cüce, dev ve kamburlar da Fellini kadrajlarında soyтары rolünde kendilerine yer bulmaktadırlar.



resim 18: *I Clowns*'dan bir cüce



resim 19: *Casanova*; cüceler



resim 20: *il Casanova*; dev ve cüceler



resim 21: *Kambur*

Diego Velazquez• çalışmalarında pek çok kez cüceleri konu edinmiştir. Soyтары ve cücenin ilginç doğası ve ne tam bir adamı ne de çocuğu andıran yapısı Velazquez yapıtlarına konu olmuştur. Bu cüceler tıpkı Fellini'nin filmde anlatmak istediği kişilerdir; tipik bir soyтары kılığında olabildikleri gibi son derece saygın kıyafetler içinde de olabilirler; yine de kişide diğer insanlarla aynı saygıyı uyandırmazlar (resim 22, 23, 24). Velazquez'in başyapıtı kabul edilen *Las Meninas*'ta• da resmin sağ alt köşesinde cüceleri görmek mümkündür (resim 25).

---

• **Diego Rodriguez de Silva y Velazquez** (1599-1660): İspanyol ressam. Portre çalışmalarıyla bilinen Barok dönem ressamlarından.

• **Las Meninas (Nedimeler)**: Diego Velazquez'in Madrid Prado Müzesinde büyük salonda sergilenen tablosu.



**resim 22: Cüce Francisco Lezcano**



**resim 23: Cüce Sebastian de Morra**



**resim 24: Don Diegode Acedo, el Primo**



**resim 25: Las Meninas**

Fellini'nin bu iki filmi dışında da pek çok başka filmde kadraj içinde palyaço resmi bulabilmek mümkündür fakat bunların her biri tek tek kadraj içine girer ve sonra fazla önemli olmadıklarını gösterircesine çerçeveden çıkmaktadırlar. Hemen hemen Fellini'nin her filminde palyaço kılığında bir karakter, bir grup müzisyen görmek olasılığı bulunmaktadır.

Fellini filmlerinde soytarılar sadece kendilerini giysi ve makyajlarıyla göstermezler, kadraj içinde asıl mesleği palyaçoluk olmayan ama yaptığı türlü soytarılıklarla bu payeyi alan pek çok karakter vardır; fakat bunların resimsel olarak tesbiti mümkün değildir. Sam Rohdie'ye göre; Fellini palyaçoları *antisosyal* ya da *konformist* olmak üzere iki grupta incelenmelidir. Fellini'nin konformist olan ve sosyal hayata uyum sağlamasını bilen palyaçoları kadraj içine asla resimsel olarak girip esas kimliğini yani soytarı kimliğini göstermez. Sadece resimsel olan; yani antisosyal palyaço, kendini kadraj içinde kesin bir palyaço olarak göstermektedir. Nitekim Rohdie, Fellini'nin bu konudaki tercihini hangi yönde kullandığını; *Fellini, antisosyal olan palyaçoyu her zaman diğerine tercih eder çünkü antisosyal olan karmaşa yaratır ve karmaşa da düş dünyasına giden yolu açar*<sup>13</sup> şeklinde açıklamaktadır.

---

13 Sam Rohdie, **Fellini Lexicon**, London, bfi Publishing, 2002, s.65.

### 1.1.2. Kadın/ Eş/ Metres/ Fahişe/ Tanrıça

Fellini kadınların dünyasıyla oldukça yakından ilgilenmiştir. Ana karakterin kadın olduğu, kadın hikayelerinin anlatıldığı pek çok kadın filmi yapmıştır. Fakat bu, filmlerinde tamamen seksist bir bakış açısına sahip olduğu ve bir maço gibi film çektiği yönündeki suçlamalara engel olamamıştır. Fellini'nin kadınları gerçekten de belli stereotiplerden oluşmaktadır. Bu stereotipler feministleri kızdıracak niteliktedir, fakat yönetmen bu konuda feministlerle aynı fikri paylaşmamakta asla bu yönde bir amacı olmadığını belirtmektedir.

Fellini'nin ilk filmlerinden bu yana özellikle evli çiftlerde eşi oynayan kadının kısa saçlı, can sıkıcı, zincirleme sigara içen, zaman zaman gözlüklü; fazla entellektüel bir tiplene olması şaşırtıcı değildir. Eş; Fellini filmlerinde sıradan giyinir, beyaz, siyah gibi renkler eşi tanımlar; asla dekolte giymez; cesur bir dünyası yoktur. Oysa Fellini bu tipin tamamen zıttı kadınların dünyasını ilginç bulmaktadır. Bu nedenle eş ile metres ya da sevgiliyi, sık sık aynı kare içinde göstererek ikisini kıyaslama şansı bulmaktadır. Resim 26, *La Dolce Vita* filminde kısa süre içerisinde Marcello'nun eşi olma niyetindeki nişanlısının bir fotoğrafını göstermektedir. Film boyunca hem nişanlısı Marcello'ya, hem de Marcello nişanlısına türlü eziyet etse de; birbirlerinden kopmayı başaramazlar. Resim 27 ise; Fellini'nin biyografik özellikler taşıyan işlerinden *8 ½* filminde bir film yönetmeni olan Guido'nun gözlüklü, kısa saçlı, alaycı bakışlı eşini göstermektedir.



resim 26: *La Dolce Vita*



resim 27: *8 ½*

Resim 28 ve 29; Fellini'nin *sevgiliyi* ve *eşi* birlikte kadraj içine aldığı iki filminden alınmıştır. *Ruhların Jülyeti* (*Giulietta degli Spiriti*) filminden alınan Resim 28'de, Giulietta arka planda karanlıkta kendi halinden memnun gülümserken, yakın planda Suzy telefonla konuşmaktadır. Bu filmdeki Suzy karakteri filmdeki bir metres veya sevgiliyi temsil etmez; Giulietta eğer kocasının onu başka kadınlarla aldatmasını istemiyorsa; kime öykünmesi gerektiğini işaret eden bir karakterdir. Filmde Suzy poligamik bir yaşam süren; bohem yaratılışlı, iddialı, bolca gülümseyen ve kesinlikle cesur; dekolte kıyafetler giyen bir kadındır. Bu filmde Suzy'nin karakteri için Amerikalı film eleştirmeni Roger Ebert şöyle demiştir: "Giulietta'nın Suzy'nin evini ne kadar sevdiği belirsiz; fakat Fellini'nin orayı merak ettiği kesin gibidir."<sup>14</sup> Film boyunca Fellini, Suzy'nin evinin güzelliğini vurgulamak istercesine kadrajı sıcak renklerle doldurur. Resim 29 ise; Fellini'nin ilk filmlerinden *Luci del Varieta*'da Checco'nun eşi ve metresini aynı kadraj içine almaktadır. Halinden memnun kısa saçlı eş çerçevenin sağ tarafından, metrese meraklı gözlerle bakmaktadır.



resim 28 : *Ruhların Jülyeti*



resim 29: *Luci del Varieta*'

Fellini, kariyerinin son döneminde çektiği *Kadınlar Kenti*'nde (*La Citta' delle Donne*), Snaporaz isimli kendince kazanova olmaya çalışan bir adamın gördüğü gündüz düşlerini anlatmaktadır. Filmin "İhmal edilen eş" başlığını taşıyan sekansında yine tipik

---

<sup>14</sup> Roger Ebert, "Juliet of the Spirits", **Chicago Sun Times**, August 5, 2001.

bir Fellini “eş temsili” yer almaktadır. Ana karakter Snaporaz’ın, düşlerinde bile görmezden gelmeyi tercih ettiği eşi de diğer eş stereotipleri gibi alaycı gülümseyen, kısa saçlı sıradan giyimli bir kadındır.



resim 30: Kadınlar Kenti; “İhmal Edilen Eş”

Fellini sokak fahişelerinden, fahişelik yapmaya çalışan kibar sosyete kadınlarına kadar pek çok karakteri kadraj içine alırken yakın planı tercih eder. Bu kadınlar şehvete kapılmış, fazla istekli kadınlar oldukları gibi çoğu zaman yarı deli de olabilirler. Fellini’nin çocukluğunu yaşadığı Rimini’den izler taşıdığına inanılan iki filmi *8 ½* ve *Amarcord*’da sokaklarda yaşayan yarı deli bu kadınların ikisinin öyküsü anlatılır. Bu kadınların; Saraghina (*8 ½*) ve Volpina’nın (*Amarcord*); Fellini’nin pek çok filminde kadraj içine aldığı fahişelerin öncülü olduğunu düşünmek mümkündür. Volpina İtalyanca yavru dişi kurdu ifade ederken; Saraghina “sarago” isminden türetilmiştir: “Sarago”; eti para getiren pahalı bir akdeniz balığıdır.



resim 31: *Amarcord*'dan Volpina



resim 32: *8 ½* 'tan Saraghina

Fellini *Le Notti di Cabiria* isimli filmine ise küçük bir sokak fahişesinin adını vermiştir. Cabiria deli değilse bile oldukça çılgın bir kadındır; karakter tipik bir Fellini karikatürüdür, yuvarlak hatları, kısa boyu, kocaman gözleriyle Cabiria; oldukça abartılı bir karakterdir. Yakın plandaki Cabiria'nın yüzünün, resim 31 ve 32'deki sokak fahişeleri ile ortak özelliğini bulmak oldukça kolaydır. Her birinin kaşları yukarı doğru diagonal bir çizgi şeklindedir. Bu Fellini'de arsız kadının makyajıdır. Onun filmlerinde kadınlar oyuncu davranmaya başladıkları anda makyajları bu şekilde görünmektedir.



resim 33: Cabiria



resim 34: Anita

Fellini, “edep” kavramı hakkında takıntılı bir adamın öyküsünü ve kabuslarını anlattığı filmi *Le Tentazioni del Dottor Antonio*’da, sıradan gülümseyen bir yüze sahip Anita’nın yüzüne, bir süre sonra Doktor Antonio’ya kızınca, onun şehvet duygularını kabartacak oyunlar oynamaya başladığı andan itibaren, aynı makyajı uygulatmıştır. Fellini *8 ½* filminde, bir film yönetmeni olan Guido’nun metresine nasıl fahişe makyajı yaptığını da çerçeve içine almıştır (resim 35, 36). Bu makyaj da onun her filminde olduğu gibi siyah bir kalemle kaşların diagonal şekilde yukarıya doğru çekilmesi gerektiğini göstermektedir.

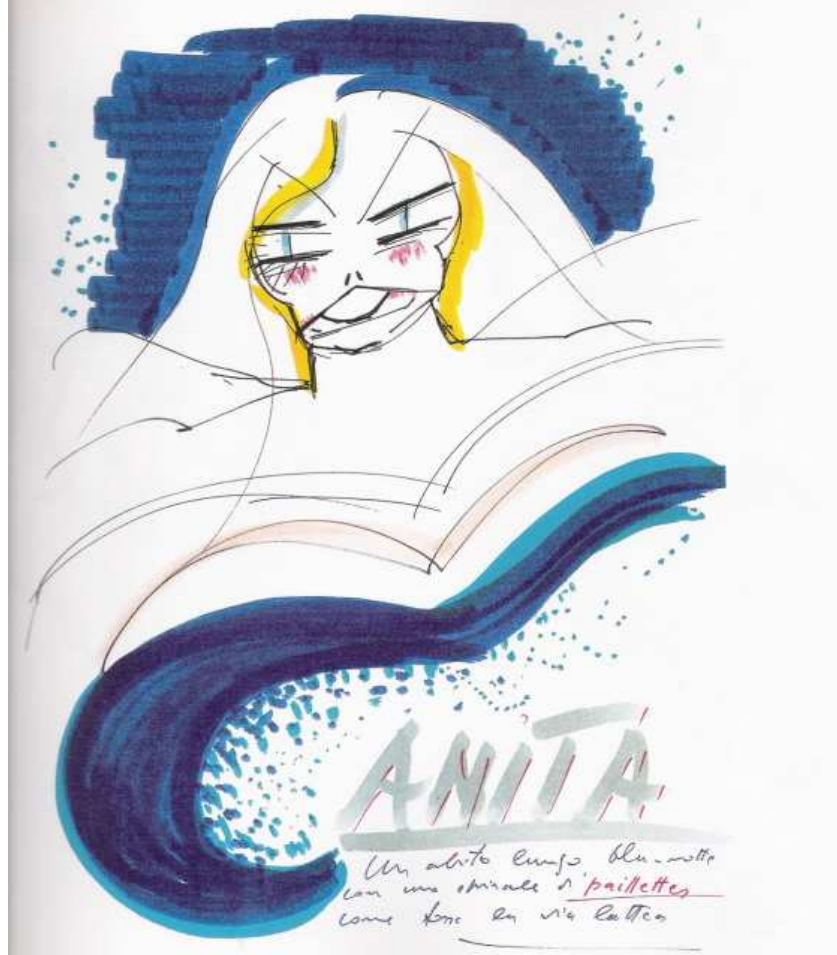


**resim 35: *8 ½*; makyaj sekansı**



**resim 36: *8 ½*; bitmiş makyaj**

Rohdie; Fellini filmlerinden rastgele seçilmiş kavramların karşılıklarını açıkladığı kitabında Anita sözcüğüne karşılık olarak şunu yazmıştır: “[Fellini filmlerinde] *Anita bir kadın değildir; Anita bir tanrıçadır.*”<sup>15</sup>



resim 37:Fellini; Anita

Anita Ekberg; Fellini'nin Rimini'de plajda gördüğü, yazın kasabaya tatile gelen, yuvarlak hatlı, hafif kilolu; onu çok etkileyen İskandinav kadınlarının tam bir karşılığıdır. “Gazetede ilk kez Anita Ekberg’in bir fotoğrafını gördüğümde

---

15 Sam Rohdie, a.g.k., s.13.

çizgilerimden birinin canlanmış olduğu duygusuna kapıldım”<sup>16</sup> demiştir. Ekberg ile karşılaştığı ilk anı ise şöyle anlatmaktadır:

“Zürafa, fil, baobab ağacı gibi olağanüstü yaratıklar karşısında duyulan o hayranlık, keyif dolu şaşkınlık, gördüklerine inanamama duygusu; birkaç yıl sonra beni Belediye Sarayı’nın bahçesinde görmeye geldiğinde, içimde bu duyguyu hissettim. Önünde, arkasında, yanında üç-dört küçük erkek vardı. Koca, menajerler, filan... Bir ışık kaynağının etrafındaki hale gibi gölgede kayboluyorlardı.”<sup>17</sup>

Fellini filmlerinde Anita Ekberg; Venüs ya da Afrodit olarak bilinen tanrıçanın karşılığıdır. Üstelik filmlerinde tanrıçaların tek temsili de değildir. Örneğin; *il Casanova*’da şehri gözetleyen Venüs’ün kocaman heykeli de çerçeve içine alınmıştır. Fellini’ye göre Venüs, Venedik kentini kollamaktadır (resim 38). Filmde Giacomo Casanova karakteri; bilinen kalıplara meydan okunarak kadın ruhundan anlamayan, çirkin bir makine olarak işlenmiştir. Onun birlikte olabileceği tek kadın, hiçbir tepki vermeyen, bir insan bile olmayan bir kadın maketi, bir oyuncak bebektir (resim 39).



resim 38: *Casanova*’da kenti kollayan Venüs



resim 39: *Casanova* ve oyuncak bebeği

### 1.1.3. Eser / Resim/ Tarihi Kalıntı

<sup>16</sup> Charlotte Chandler, **Ben, Fellini**, s.148.

<sup>17</sup> Giovanni Grazzini, **Federico Fellini**, Türkçesi: Cüneyt Akalın, İstanbul, Agora Kitaplığı, 2006, s.97.

Fellini kadrajlarının bazıları bir müze işlevi görerek pek çok tarihi eseri, resmi çerçeveye içine almakta, bazıları ise bilinen belli resimlere göndermeler içermektedir. Fellini'nin sinemanın sanatsallığı ile ilgili düşünceleri bilinmektedir: Fellini sinemayı bir sirke, panayıra, uzaklara yelken açmış aptallar gemisinin yaptığı yolculuklara, bir maceraya, ilüzyona, hemen kaybolan bir seraba benzettirmektedir. Bu saydıkları ne kadar sanatsal sinema da o kadar sanattır. Fellini'ye göre "sinema tüm diğer sanatlardan özerktir, edebiyatla hiçbir bağlantısı yoktur, fakat ille de bir başka sanat formuna benzemesi gerekiyorsa ışıkla olan bağı nedeniyle resime benzemektedir. Sinemada da resimde olduğu gibi objelerin özünde ışık vardır. Sinemada ışık konudan, senaryodan, karakterlerden herşeyden önce gelmektedir: Yönetmenin anlatmak istediklerinin gösteren şey ışıktır" 18.

Fellini sevdiği ressamlardan bahsederken birkaç İtalyan ressamın ismini vermektedir; *Scipione, Mafai, Rosai, Campigli, Carra', Sironi, de Chirico*•. Filmlerini en çok etkileyen ressam ise *de Chirico*'dur. İtalya'nın boş sokak ve meydanlarını onun kadar çok resimlerinde işlemiş bir sanatçı daha yoktur. Fellini de filmlerinde Roma'nın bu sokaklarını ve tarihi kalıntılarını göstermeyi sevmektedir. De Chirico'nun *metafizik sanatını olağanüstü bulmakta, İtalya'yı; meydanları, sokakları, sıra sütunları, deniz manzaraları ile yeniden tanımladığını, bir zamanların şiirsel ve aynı zamanda da gerçek İtalyasını canlandırdığını düşünmektedir.*19

---

18 Costanzo Costantini, **Fellini on Fellini**, Boston, Faber and Faber, 1995, s.176

• **Gino Bonichi Scipione** (1904-1933):İtalyan ressam. Mario Mafai ile birlikte Roman ekolünü kurmuştur.

**Mario Mafai** (1902-1965): İtalyan ressam bir tür ekspresyonist akım olan Roman ekolünü kurmuştur.

**Ottone Rosai** (1895-1957): İtalyan ressam.

**Massimo Campigli** (1895-1971): İtalyan ressam ve gazeteci.

**Carlo Carra'** (1881-1966):Fütürist hareketin en tanınan üyelerinden İtalyan ressam.

**Mario Sironi** (1885-1961): İtalyan modernistlerinden ressam, heykeltıraş, illüstratör ve tasarımcı.

**Giorgio De Chirico** (1888-1978): Scuola Metafisica olarak bilinen ekolün yaratıcısı İtalyan ressam.

19 A.g.k., s.177



resim 40: *Roma*, Kolezyum



resim 41: Mafai; Kolezyum

Fellini Roma'yı bir açık hava müzesi olarak görmektedir; filmlerinde Roma'nın geceleri bomboş; ıssız sokaklarını, kentin varoşlarını, heykel ve çeşmelerini çerçeve içine almıştır.



resim 42: *La Dolce Vita*; Roma Trevi Çeşmesi



resim 43: *La Dolce Vita*; Roma sokakları

Fellini'ye göre Roma'nın sadece görünür hazineleri yoktur, yerin altında daha keşfedilmeyi bekleyen pek çok eser ve kalıntı mevcuttur. Ona göre *Roma bir film için dünyadaki en büyüleyici mekandır. Roma'daki her tür kazıdan anında bir arkeolojik kazı yeri oluşmaktadır* 20. Bu fikri *Roma* filminde kullanmıştır. Filmde metro inşaatı nedeniyle kazılan Roma sokaklarından birinde bir yeraltı dehlizinde saklı pek çok heykel, fresko ve kalıntı keşfedilir, fakat insanların burayı keşfiyle birlikte havayla temas eden onca eser bir anda çözümlenerek yok olmaya başlar.

---

20 Charlotte Chandler, **Ben, Fellini**, s.207.



resim 44: *Roma*; yeraltındaki kent



resim 45: *Roma*, havayla temas edince  
yok olan freskler

Fellini, filmin bu karesini bir rüyasında gördüğünü ve filme almaya bu şekilde karar verdiğini söylemiştir:

“Kentin derinlerinde bu dehlizde tutsak olduğumu düşte gördüm. Duvarlardan gelen ürkünç sesler duydum. ‘Biz eski Romalılarız. Biz hala burdayız,’ diyorlardı. O zamanki bir Romalı gibi, İ.S. 1. yüzyıldan kalma mükemmel korunmuş bir eve girdiğimi hayal ediyorum. Ama hermetik olarak uzun süre kapalı kalmış bu mekanlara adım atar atmaz yüzyıllardır ertelenmiş bir çöküş benim çaresiz bakışlarım altında birden gerçekleşiyor. İki bin yıl bir dakikaya sıkışıyor, heykeller ve freskler toz halinde çözülüp dağılıyor.”<sup>21</sup>



resim 46: *Roma*; yeraltındaki Venüs



resim 47: *Roma*; yeraltındaki heykeller

---

21 A.g.k., s.208.

Fellini, Roma'dan hemen önce çektiği *Satyricon*'da da antik Roma'nın eserleri konusuna değinmiştir. Fakat burada eserlerin günümüze ulaşma şeklini incelemektedir: *Satyricon*'da Fellini, Petronius'tan günümüze parça parça ulaşmayı ancak başarmış; parçaları da karışmış bir öyküyü uyarlamıştır. Parçalar bugün çeşitli yerlerde birbiriyle alakasız fragmanlar halinde görülmekte, ama öykünün parçalı yapısı bir türlü tamamlanamamaktadır. Fellini'nin bu öyküyü bir bütün haline getirme amacı yoktur, filmde tamamen bu fragmanlar halindeki yapıyı kullanır; kalan, ya da kaldığını düşündüğü her bir fragmanın kendi öyküsünü çekerek , elindeki parçalardan bir kolaj yapmayı tercih etmektedir.



resim 48: *Satyricon*; Encolpio'nun filmdeki yüzü gitgide solar



resim 49: ... bir fresk halini alır.



resim 50: Figür diğer resimlerin yanında çerçevesizdir



resim 51: Kalıntılardan biri olarak yerini alır.

Fellini, filmleri içinde sadece Roma'dan kalanlarla ilgilenmez; pek çok resim onun karelerinde kendine yer bulmaktadır. Örneğin *La Dolce Vita*'da magazin gazetecisi Marcello ve kendine örnek aldığı yazar Steiner, çerçevenin sağ köşesinde yer alan Morandi'nin bir tablosu önünde uzun uzun konuşmaktadırlar, Marcello, Morandi'nin resimlerinde objelerin adeta bir düş içinde gibi olduklarını ve her nasıl boyanmışlarsa insanın kendini onlara dokunabilecekmiş gibi hissettiğini söylemektedir. Steiner ise Morandi tablolarında objelerin kesinlikle rastgele yerleştirilmediğinden bahsederek Marcello'nun hayatını rastgele kurduğu için onu eleştirmektedir.

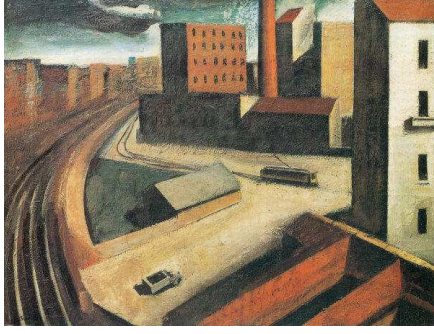


**resim 52: *La Dolce Vita*; Steiner'in evi.**



**resim 53: *La Dolce Vita*; Marcello'nun Morandi tablosuna bakışı.**

Fellini filmlerinde tablolar sadece dialogların konusunu oluşturan öğeler değildir, filmlerde ayrıca belli sanatçıların işlerine göndermelerde de bulunmaktadır. Fellini işlerini beğendiğini ileri sürdüğü pek çok İtalyan sanatçıdan biri olan Sironi'nin *Periferia* isimli tablosundan (resim 54) da *La Dolce Vita* filminde esinlenmiştir. Filmde zengin aristokratların yaşamından İtalya'nın varoşlarına çıkılan bir gezintide bomboş ıssız sokaklar, altyapısız evler, yapılmamış yolların olduğu Roma'nın çevresinde kurulan kenar mahallelerin gösterildiği bir kare bu resime açıkça çok şey borçludur.



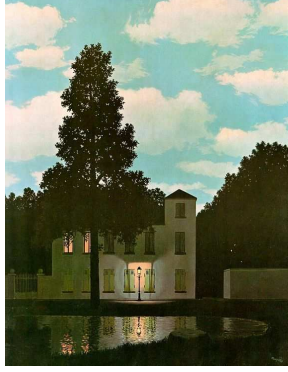
resim 54: Sironi; "Periferia"



resim 55: *La Dolce Vita*; "Periferi"

Geniş büyük dikdörtgen plazmalara benzeyen apartmanlar, biçimsiz yollar, hava kirliliğinin yoğun olduğu kentin dışına kaydırılmış fabrikaların yer aldığı periferi (çevre, uydu kentlerin) görünümünü anlatan Sironi, *La Dolce Vita*'da yer alan bu kısa süreli Roma gezintisinin de esin kaynağı olmuştur.

Fellini'nin bir başka filmi *Ruhların Jülyeti* oldukça görsel bir film olarak anılmaktadır, rüyaların ve kabusların sinema diliyle anlatıldığı bu filmin ilk karesinde Giulietta'nın yaşadığı orman içerisindeki ev; bir oyuncak bebeğin evine benzemekte ve gece karanlığında parlayan ışıklarıyla Rene Magritte'in *Empire of Light* isimli tablosuna bir gönderme yapmaktadır (resim 56).



resim 56:Magritte; Empire of Light



resim 57: Ruhların Jülyeti

De Chirico da, Fellini'nin sevdiği İtalyan ressamlar arasında yer aldığından, filmlerinde sadece onun yarattığı gibi soğuk, gergin bir atmosfer yaratmakla kalmamış; belli karelerde ona saygı duruşunda bulunmayı da kendine görev bilmiştir. Örneğin *Amarcord*'da; Titta'nın şişman tütüncü kadını havaya kaldırmaya çalıştığı sekansta ikisinin hemen arkasında tütüncünün duvarına asılı *De Chirico'dan esinlenmiş, Dante'nin beynini gösteren bir poster* 22 asılı durmaktadır (resim 58).



resim 58: *Amarcord*'da tütüncü dükkanının duvarındaki poster

Fellini'nin rüyalarında yer alan ve defterlerine çizerek not aldığı, bu şekilde de filmlerine aktardığı bazı mekanlar da De Chirico'dan esinlenmiştir. Aşağıda yer alan eskiz de, Fellini geçmişine döndüğü, çocukluğunu anımsadığı bir rüyayı anlatmaktadır. Rüyasında Fellini; Floransa sokaklarında bir sınava tabii tutulmaktadır, bir binanın önündeki sıralarda onun gibi birkaç kişi oturmaktadır, bu çizim De Chirico'nun bir başka tablosuyla benzerlik taşımaktadır. Bu soğuk, boş meydan sadece de Chirico'nun tek bir resminde değil pek çok başka resminde de yansımaları bulmaktadır. Fellini etrafı bu imajlarla çevrili bir yönetmen olarak düşlerinde gördüğü bu mekanları filmlerine taşımaktadır. Bu sadece bir tesadüf değildir; çünkü filmlerinde düş sahnelerine sıklıkla yer veren, (baştan aşağı düş olan bir filmi de vardır: *Kadınlar Kenti*), senaryolarını düşleri vasıtasıyla hazırlayan biri düşlerin ressamı olarak bilinen Giorgio de Chirico'dan esinlenmektedir.



resim 59: Fellini'nin bir rüyası



resim 60: De Chirico; *Delights of the Poet*



resim 61: De Chirico; *Melancholy and the Mystery of A Street*

De Chirico resimlerindeki sahnelerin mantıksal bir açıklamasını yapabilmek mümkün değildir. Resimlerinde ;

“Ezici bir nesne kalabalığının, belirli bir gerilimin sessizliği içinde, hem çarpık hem de yakından bildiğimiz açık seçik, fakat aynı zamanda da şaşırtıcı bir perspektifle bizi tedirgin ettiğini duyarız. [...] Chirico’nun tekniğindeki açık seçiklikle tehlikeli boşlukların ve bunların çağrıştırdığı bilinmeyen olayların birleşimi, uykuyla uyanıklık arasındaki, dalgınlık anında gördüğümüz huzur kaçıracı düşleri akla getirir”<sup>23</sup> .

Fellini, bir İtalyan olarak gerek ülkesindeki resim geleneğinden referanslar almış, gerekse kendisini çevreleyen tarihten esinlenmiş bir yönetmendir. Filmleri bu nedenle görsel sanatlara pek çok değinme içermektedir.

---

23 Norbert Lynton, **Modern Sanatın Öyküsü**, Türkçesi: Prof. Dr. Cevat Çapan, Prof. Dr. Sadi Özdiş, İstanbul, Remzi Kitabevi, 2004, s.149.

#### 1.1.4. Melek / Kpid/ Şeytan

Fellini filmlerinde meleklerin bilinen soyut ve dini melek kavramıyla alakası yoktur, daha doğru bir deyişle Fellini'nin melekleri bu soyut kavramlara atfedilen ilahi özellikleri taşıyan somut kişi ve karakterlerdir. Sam Rohdie; *Fellini filmlerinde melekler yer almaz* demiştir, *hiçbir karakter bir meleği temsil etmez*. Ona göre; *Sadece bazı karakterler meleklerle benzerlik taşımaktadır ve meleksi tutum ve davranıŐlar içindedirler. Fellini meleği, bir metafordan doğmaktadır*.<sup>24</sup> Fellini filmlerinde, melekleri belli bir sembolizm dahilinde göstermeyi tercih etmiştir. *La Strada*'nın ip üzerinde yürüyen akrobatı il Matto, kikirdeyen garip bir yaratıktır; Fellini onu filmde ilk gösterdiğinde ipin üzerindeki il Matto'nun sırtında iki kanat bulunmaktadır. Il Matto çok uzaklarda havadadır, hafiftir, insanları hareketleriyle büyülemektedir. *La Strada*'da il Matto karakterini canlandıran Richard Basehart; Fellini'nin bir sonraki filmi *il Bidone*'de de meleksi özellikler taşımaktadır. Bir hırsızdır fakat o kadar masum bir yüzu vardır ki insanları kolaylıkla kandırabilmektedir. Bu nedenle hırsızlık işine çok uygun olduğunu çünkü melek gibi bir yüze sahip olduğunu ileri sürmektedir.



resim 62: *La Strada*; il Matto



resim 63: *il Bidone*; Picasso

---

<sup>24</sup> Sam Rohdie, *Fellini Lexicon*, s.3.

*il Bidone* filminde meleksi özellikler taşıyan tek kişi Picasso lakaplı hırsız değildir. Filmin sonunda kalpazanların dolandırdığı köylülerin geçtiği sekansta da masum köylüler de bu Fellini sembolizminden nasiplerini almışlardır. Andre Bazin bu sahnede *sırtlarına bağladıkları dal, çalı çırpıları taşıyan bu köylülerin melek kanatları taktığını* öne sürmektedir.<sup>25</sup>



**resim 64: *il Bidone*; Köylüler**

Fellini filmlerinde melekler bazen heykeller olarak da görünmektedirler. *La Dolce Vita*'da Marcello sahilde rastladığı bir geç kıza Umbria kiliselerindeki meleklerle benzediğini söylemektedir. Kız tıpkı bu meleklerle benzemek için Marcello'ya profilden bir görüntüsünü göstermektedir (resim 65). *Amarcord*'da çocukların cinsel anlamlar çıkardığı melek heykeli (resim 66) gibi melekler ise sert yüzeylere işlenmiş halde bulunmaktadır.

---

<sup>25</sup> André Bazin, “**Sinema Nedir?**”, Türkçesi: İbrahim Şener, İstanbul, İzduşüm Yayınları, 2000, s.219.



resim 65: *La Dolce Vita*, Umbria kilisesindeki melekler gibi



resim 66: *Amarcord*; melek

Fellini filmlerindeki tek melek kutsal kitaplarda geçen melek değildir. Fellini filminde masumiyet simgesi taşıyan eski Roma ve Yunan uygarlığından doğüstü karakterler de bulunabilmektedir. Hipnotize edilen Cabiria; 18 yaşındaki haline döner; başında çiçeklerden örülmüş bir taçla zerafet içinde çiçek toplamaktadır. Bu haliyle Hades tarafından kaçırılarak yeraltına inen Proserpine’i anımsatmaktadır (resim 67,68).



resim 67: Başında tacıyla Cabiria



resim 68: Cabiria çiçek toplarken.

Fellini’nin kısa filmi *Le Tentazioni del Dottor Antonio*’da ise izleyiciyi oldukça garip bir melek imajıyla karşılaştırmıştır. Film boyunca anlatıcı olarak ince; tiz bir sese sahip bir çocuk konuşmaktadır. Bu çocuk, önce tutkuyla kavru lan Antonio’yu gösteren kadrajın sol yanında, oyuncu l ve herşeyi izlediğini bildiren bir ifadeyle kendine küçük

bir delik açmakta, sonra da olan bitene dil çıkarmaktadır (resim 69) . Fellini onu filmin sonunda Antonio'yu taşıyan ambulansın tepesinde yine yaramaz ve alaycı gülümsemesiyle göstermektedir (resim 70). Bu kez melek; sırtında iki kanat taşıyan küçük bir çocuktur; pek sıradan sayılamayacak bu anlatıcı filmde Eros ya da bir başka adıyla Küpid'i temsil etmektedir. Filmde sürekli Anita tarafından cinsel anlamda kışkırtılmaya çalışılan Antonio'ya eşlik eden meleğin Küpid olması şaşırtıcı değildir.



resim 69:Kadrajın sol alt köşesindeki çocuk



resim 70: Küpid

*Toby Dammit* filminde, filmle aynı adı taşıyan; uyuşturucu bunalımları ve kötücül karakteriyle özdeşleşilmesi oldukça zor bir karakter olan Toby Dammit; tanrıya inanıp inanmadığı sorulduğunda; inanmadığı cevabını vermekte; fakat şeytana inandığını ileri sürmektedir. Gerekçe olarak ise Şeytan'ın onun için farklı bir karakter taşıdığını söylemektedir. Filmin başından sonuna dek Toby Dammit, bu kikirdeyen oyuncu küçük kız etrafında görmektedir (resim 71). Fellini için tanrının bu düşmüş meleği Şeytan da bir melektir ve filmlerindeki geniş melek yelpazesinin bir parçasını oluşturmaktadır.



resim 71: *Toby Dammit'in* meleği; Şeytan

## 1.2. FELLİNİ FİLMLERİNDE MEKANLAR

Fellini filmlerinde mekanları Fellini'nin eğlenceli bulduğu mekanlar oluşturmaktadır, bu mekanlar sadece dört duvarın çevrelediği kapalı yerler değildirler. Açık alanlar, sirk çadırları, yeraltı mahzenleri gibi hem yerin altında hem de üstünde bulunabilmektedirler. Bu mekanlarda kalabalıklar kadraj içine alınmıştır, mekan steril ve sessiz bir müze olsa bile bu kez çerçevelenenler eşya kalabalıklarıdır.

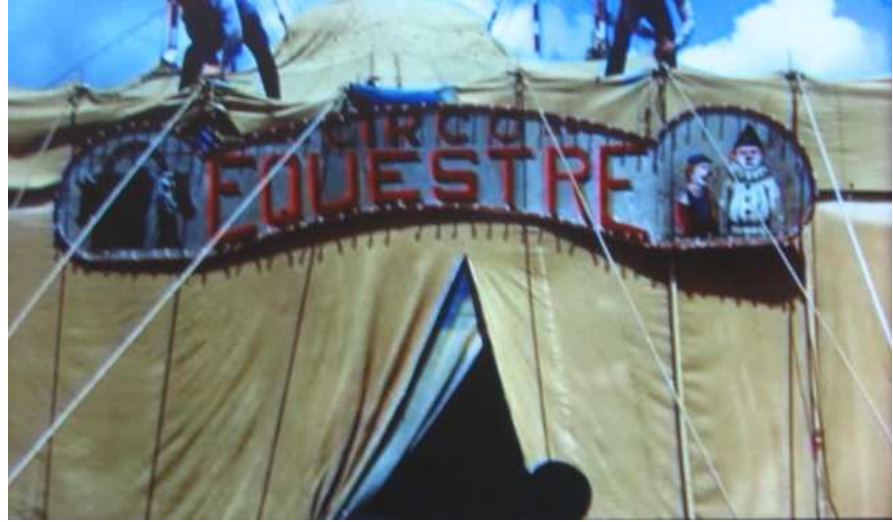
### 1.2.1. Sirk/ Kabare/ Varyete Tiyatrosu

Fellini palyaçoların, akrobat ve soytarıların, müzisyenlerin, oyuncuların dünyasını oldukça ilginç bulmuştur. Bu nedenle; sirkleri, tüm bu renkli karakterleri içinde

barındırdığı için sıklıkla öykülerine mekan olarak kullanmıştır. Sinema filmleri çekme sebebi olarak da sinemanın sirke olan benzerliğini işaret etmektedir:

“Sinema sirke çok benzer: eğer sinema olmasaydı pekala bir sirk yöneticisi olabilirdim. Sirk de, sinema gibi katıksız bir teknik, kesinlik ve doğaçlama karışımıdır. Provası yapılmış gösteriyi yaparken hala tehlikeleri göze alıyorsunuzdur: bir yandan da yaşarsınız Böyle aynı zamanda yaratma ve yaşamayı seviyorum”.<sup>26</sup>

Sirk Fellini için büyük bir çadırın kurulduğu ve içinde türlü soytarının, diğer insanlardan oldukça farklı meziyetlerini sergilediği sıcak, renkli ve eğlenceli bir mekandır. Genelde sirk çadırının kalın soluk renkli örtüsü altında canlı, sıcak renklerin var olduğu bir dünya vardır (resim 72, 73). Bu dünya içerideki mizahı anlayabilenler için çok şey vaat etmektedir.



resim 72: Sirk çadırının dış görünümü

---

<sup>26</sup> Aktaran: Taner Ay, **Becerikli Bozguncu Riminili Federico Fellini**, İstanbul, İmge Yayınları, 1984, s.50.



resim 73: Sirkın renkli iç mekan düzenlemesi

Fellini filmlerinde yoksul ve üçra kentlerde gösteri yapan gruplar için de sirkler düzenlenmiştir, fakat bu kez mekanı örten bir çadır bulunmaz; göstericilerin etrafını saran kalabalık, meraklı insan grubu; sirk mekanının oluşmasına yardımcı olmaktadır (resim 74). Bu tarz sirklerde, birlikte ülkeyi şehir şehir gezip dolaşan bir kumpanya vardır, fakat bu kumpanya genellikle yetenekleri sınırlı ya da tümünden yeteneksiz bir grubun, anormalliğini sergilediği bir sirdir (resim 75).



resim 74: *La Strada*'da yer alan bir sirk



resim 75: *Casanova*'dan bir sokak gösterisi

Fellini televizyonun da bu türden bir sirk olduğunu ileri sürmektedir; *Ginger e Fred* isimli filminde bir Noel akşamı televizyon kanallarından biri için hazırlanan programın bu tarz bir ucubeler gösterisi olduğunu ve televizyonun da Fellini'nin sevemeyeceği tarzda bir sirk mekanı olduğu mesajını vermektedir. *Ed Ecco A Voi* (Türkçesi: İşte Karşınızda...) isimli bu program için eskiden varyete tiyatrosunda step dansı yapan, ünlü film yıldızları Ginger Rogers ve Fred Astaire'i canlandıran bir çiftin öyküsü eşliğinde, gösterinin geriye kalanının geçmişten ne kadar uzak bir yapı sergilediği ve ışıklı sahne dünyasının aslında ne kadar tuhaf bir mekan olduğu anlatılmaktadır. Film için stüdyoya otobüslere doldurularak getirilen kişiler arasında, dev ve cüceler, mucizeler gerçekleştirdiğini iddia eden papazlar, ruhlarla konuşan medyumlar çerçeve içine düşmektedir. Yine de bu olumsuz sirk yorumunda bile Fellini dış mekanları, günlük hayatı soğuk cansız renklerle çizerken, bu tuhaf eğlenceye ev sahipliği yapan stüdyoyu canlı renkler ve parlak ışılıtlarla doldurmayı seçmiştir (resim 76, 77).



resim 76: Programa getirilen cüceler



resim 77: Ed Ecco A Voi stüdyosu

Fellini pek çok kez Varyete tiyatrolarının öyküsünü anlatmıştır; ucuz gösterilerin izlendiği, her sınıftan, her türden insanın bulunduğu varyete tiyatrolarında pek çok drama yaşanmaktadır. Fellini, Varyete tiyatrosunu genellikle ilk dönem çektiği siyah beyaz öykülerde kullanmıştır. *Luci del Varieta'* tamamen Varyete tiyatrosunu anlatan ilk filmidir, zaman geçtikçe varyete gösterileri filmin gitgide daha kısa bir bölümünde

kendine yer bulmakta, Fellini sinema dünyasının yıldızlaşan yönetmenlerinden birine dönüşünce de *La Dolce Vita*'daki *ÇaÇaÇa* gibi daha büyük ve gösterişli kabarelere dönüşmektedirler.



resim 78: Varyete tiyatrosunda sihirbaz gösterisi



resim 79: Ünlü Roma müzikholü *ÇaÇaÇa*

Fellini film çektiği ilk yılların varyete tiyatrolarını anlatırken onlara karşı sempatiyle yaklaşmakta, içindeki figürleri de komik karton karikatürler olarak anlatmaktadır. “Çocukluğumdan beri insanları gördüğüm gibi değil, belleğimde yer ettikleri gibi çizdim,”<sup>27</sup> demiştir. İlk dönem filmlerinin tiyatro mekanları soluk, gri, rutubetli, ucuz ve pis yerlerdir. Filmlerinin sayısı arttıkça Roma'nın ünlü Via Veneto caddesindeki gibi gösterişli, sosyetenin uğradığı türden yerlere dönüşmüşlerdir. Bu mekanlar ışıltılı, görkemli, zengin görünümlü müzikholler olsa da Fellini içeride yapılan gösterinin varyete tiyatrosunda yapılan ucuz gösteriden pek farklı olmadığını göstermeye çalışmaktadır. Her mekanda yetenekli, başarılı sanatçılar ve onlara eşlik eden çaylaklar ve yeteneksizler bulunmaktadır ama bu mekanlarda çalışanlara hep garip bir melankoli duygusu eşlik etmektedir.

---

27 Charlotte Chandler, **Ben, Fellini**, s.26.

### 1.2.2. Harem/ Cennet

Harem Fellini'nin kesinlikle merak ettiği bir mekandır. Bu mekanı filmlerinde anlamını gitgide geliştirerek kullanmıştır. Fellini burada eğlencenin, dansın, güzelliğin hüküm sürdüğüne inanmaktadır, kapılarını ona açmış bir harem düşüncesi bu nedenle filmlerinde cennet ile eş anlamlıdır. Genelde bu mekanlar bir yarı delinin düşleri için mekan oluşturmakta ya da örnek alınması gereken bir hayat tarzını göstermektedir. Bugünün sıkıcı hayatlarını yaşayan bireyler için harem kesinlikle can sıkıntısının olmadığı bir yerdir. Burada kikirdeyen, mutlu kadınlar, tuhaf kostümler ve ne kadar yaşlı ya da sıradışı görünüşleri olursa olsun her halleriyle kabul edilen erkekler vardır. Fellini için randevu evi de bir çeşit haremdir ve Roma pek çok bu tarz hareme ev sahipliği yapmaktadır.

Fellini filmleri içerisinde en çok bilinen harem; 8 ½ filmine ait olan; Guido'nun içine karısı metresi, kardeşi, filminin oyuncularını, çocukluğunun kahramanı Saraghina'yı yerleştirdiği düşlerinin haremi sekansıdır. Bu sekansta Fellini, bu kadınların hepsinin Guido'nun etrafında pervane olduğu, onu yıkayıp; havlulara sarıp; yatırdığı beyaz ve açık gri tonlarındaki düşsel haremi yumuşak tonlarla anlatmayı tercih etmektedir. Çünkü bu mekan istenen ve arzulanan mekandır.



resim 80: 8 ½; Harem



resim 81: 8 ½ ; Elinde kırbaçla Guido

Bu haremde yer alan Guido'nun bugününden ve geçmişinden tüm kadınlar her ne kadar onu sevseler ya da sevmişlerse de bir süre sonra birbirlerini kıskanmaya başlarlar ve böylece bir isyan patlak verir. Guido elinde bir kırbaçla tüm bu harem kadınlarını ıslah etmeye çalışsa da başarılı olamaz. Roger Ebert bu sekansı *bir adamın fiziksel ve ruhsal taraflarını uzlaştırma fakat başarılı olamama çabası* olarak değerlendirmiştir.<sup>28</sup>

Fellini bir sonraki filmi *Ruhların Jülyeti*'nde haremın renklerini de haremi oluşturan öğeleri de geliştirmiştir. Giulietta'nın yan komşusu Suzy'nin evi gerçek bir haremdir. Burada kadınlar hemcinsleri ile de ilişki yaşayabilmekte, poligami hüküm sürmekte ve ne yaş, ne ırk göze alınmadan özgürce yaşamaktadır. Fellini Suzy'nin evini bir harem olarak tasarlamıştır ve burayı bir alternatif olarak sunmaktadır. Suzy'nin evi olması gereken bir yer değildir fakat kişi bu şekilde de yaşayabilir. Suzy'nin evinde Giulietta'nın hep etrafında olmasını istediği ama iddiasız yaşamından uzak tuttuğu canlı kırmızı ve sarılar, mor ve yeşiller bulunmaktadır. Evin içinde kocaman bir havuz vardır Suzy'nin evi zevk ve sefa evidir, burada hüznü yansıtacak soğuk, mat renklere yer yoktur (resim 82) .



resim 82: Suzy'nin sarı-kırmızı evi

---

<sup>28</sup> Roger Ebert, Fellini's 8 ½, **Chicago Sun Times**, May, 7, 1993.

*Roma* filmi Fellini'nin tuhaf şehvi isteklerin giderildiği Roma'nın randevuevlerini canlandırdığı uzun sekansıyla bilinmektedir. Tuhaf ve hatta grotesk yüzleriyle fahişelerin ortalıkta umursamadan salındığı bir et pazarına dönüşen bu mekanlarda yüzlerinden renk (makyaj) eksik olmayan kadınlar yaşamaktadır. Bu mekanların taş duvarlarla kaplanmış tipik bir devlet binasını andıran bekleme odasının (resim 83) yanı sıra kadınların müşterileriyle beraber çıktığı kırmızıya boyanmış ve bolca süslenmiş odaları da mevcuttur (resim 84).



resim 83: *Roma*; bekleme odası



resim 84: *Roma*; kırmızı oda

*Kadınlar Kenti* haremın bir başka yüzünü göstermektedir, Kadınlar Kenti'ndeki türde bir harem Fellini'nin görmek istemediği cinste bir isyanı göstermekte ve burdaki kadınlar bir haremden çok bir kadınlar klübü oluşturmaktadırlar. Burada birkaç feminist (olduğunu iddia eden) kadın fikirlerini diğerlerine aşılama ve yaşadıkları yerde erkeklerin kesinlikle giremediği ve eğer girerse de cezalandırıldığı bir komün oluşturmaktadırlar. Bu kez haremi oluşturan mekan bir kenttir, fakat bu kenti meraklı gözlerin görmesi imkansızdır. Bu filmde Fellini, kente gizlice sızan Snaporaz'ı anlatır, film baştan sonra bir düş, özellikle de Snaporaz'ın hareme girdiği bölümler yer yer bir kabus niteliği taşımaktadır. Sisli puslu görüntülerin, mat ve donuk renklerin kameraya alındığı bu mekan Fellini'nin bildiğimiz hareminden çok farklıdır (resim 85).



resim 85: *Kadınlar Kenti*

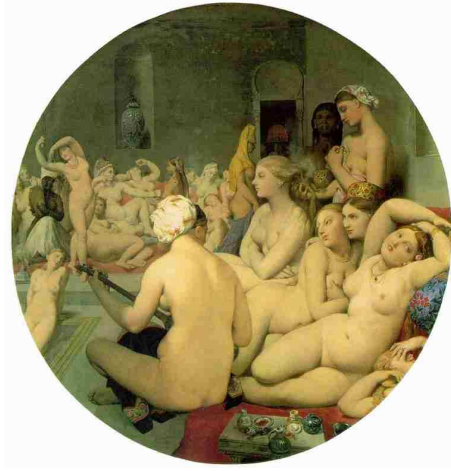
*Amarcord*'da anlatılan harem ise Fellini'nin bildiği ve ilgilendiği tarzda bir haremdir. Bir Doğu şeyhinin Rimini'deki Grand Hotel'e yaptığı gezi sırasında, peşinde getirdiği eş ve cariyelerinin kaldığı odayı bir delinin gözünden anlatmaktadır. Buradaki harem, oryantalist ressam Ingres'nin *Türk Hamamı* isimli resminde (resim 88) yer alan tarzda egzotik ve yarı çıplak kadınların müzik çalıp dansettiği bir mekan olmakla birlikte oldukça renkli ve parlaktır. Kadınların dans için kullandığı koreografi çerçeve içini dolduran kompozisyonu güzel ve dengeli bir hale getirmeye de yardımcı olmaktadır.



resim 86: *Amarcord*; Harem



resim 87: *Amarcord*; Haremde dans



resim 88: Ingres, *Türk Hamamı*

### 1.2.3. Müze/ Galeri

Fellini filmlerinde yer alan müzeler bildiğimiz türde steril, geniş, insanlığın ortak mirasına ev sahipliği yapan müzeler değildir. Filmlerdeki müzeler ya bireylerin kişisel olarak önem verdikleri eşyalarını biriktirdiği yerlerdir; ya da şans eseri bulunan ve kıymeti bilinmemiş mekanlardır. Fellini için Roma kesinlikle bir müzedir, ama filmlerindeki tek müze bu kent değildir. Roma daha çok bu müzelere ev sahipliği yapan çok değerli bir tarihi olan bir şehirdir.

Bazı Fellini filmlerinde aristokralara ait evler; senelerin kültür birikimini ve soyların biriktire biriktire evlerine sığdıramadığı mirasları barındırmaktadır. Ev sahibinin atalarının ve onların eşleri ile çocuklarının yağlıboya resimleri, evlerin duvarlarına asılmış ve bunlar belli bir düzen içerisinde, üstüste konularak evler bir müze düzenine sahip olmuştur. *Casanova* filminde şımarık aristokratların eğlencelerinden birinde düzenlenen yarışma, böyle bir karanlık *ev müzesinde* yapılmaktadır (Resim 89). Yine

*La Dolce Vita* filminde, Marcello aristokratların birinin evine yaptığı bir ziyaret sırasında evin eski sahiplerinden kadınların portreleriyle karşılaşmaktadır (resim 90).



resim 89: *Casanova*



resim 90: *La Dolce Vita*

Bu evlerin müzelerinin karanlık atmosferi *Aylaklar* filmindeki küçük hediye dükkanınınkinden farklı değildir. Dini objeler, heykeller, küçük biblo ve ikonlar satan bu dükkanın küçük objeleri arasında Fausto boğulmuş gibidir (resim 91). Yine de tüm bu dar alana sığdırılmış pek çok tablo ve objenin görünümü küçük ve kişisel bir müze niteliği taşımakta; insanlar bu müzelerin mirasının altında ezilmektedirler. John Berger sanat toplayıcıların bu durumunu şu sözlerle açıklamaktadır:

“Burada toplayıcı sanki resimlerden yapılmış bir evde oturmaktadır. Bu resimden duvarların taş ya da tahta duvarlara üstünlüğü nedir? Bunlar efendiye özel görünüler sunar: Onun sahibolduğu görünüleri sunar.”<sup>29</sup>

Resim 92, Berger’in anlattığı tarzda bir yeri tarif etmektedir. G.P. Pannini’ye ait olan bu resim; tıpkı *La Dolce Vita*, *Aylaklar* ya da *Casanova*’daki gibi eşyaların kişilerden daha büyük yer kapladığı mekanları anlatmaktadır.

---

<sup>29</sup> John Berger, **Görme Biçimleri**, Türkçesi: Yurdanur Salman, İstanbul, Metis Yayınları, 2002, s.85.



resim 91: 'I Vitelloni'deki hediyelik eşya dükkanı



resim 92: Pannini, "Kardinal Valenti Gonzaga'nın Resim Galerisi"

Fellini, palyaçoların dünyasını anlattığı filmi *I Clowns*'da ise Fransa'da yaşayan ve hayatının bir döneminde mesleği sayesinde çok büyük ün kazanan bir palyaçonun dükkanı ve evini izleyiciye göstermektedir. Bu ev de küçük bir müze evdir. Evde palyaçodan esinlenerek bir dönem piyasaya çıkmış oyuncaklar, posterler, ve palyaçonun resimleri bulunmaktadır (resim 93).



resim 93: *I Clowns*, palyaçonun müze evi.

Fellini, *Kadınlar Kenti* filminde ise oldukça sıradışı bir galeriyi göstermektedir. Kendi çapında bir kazanova; bir Don Juan olan bir adamın 10000 kadının fethini kutladığı bir törende; anakarakter Snaporaz; Katzone isimli bu kazanovanın kadınlarını ve onların seslerini kaydettiği en az iki kat yüksekliğindeki geniş beyaz bir galeriye girer. Galeride fotoğraflar belli bir düzen içerisinde; tıpkı resim 92’de Pannini’nin çizdiği galeri gibi dizilmiştir. Snaporaz bu müzenin büyüklüğü karşısında ezilmiş ve küçük kalmıştır. Katzone’nin müzesi, Pannini’nin gösterdiği müze ile aynı anlayışla hazırlanmıştır.



resim 94: *Kadınlar Kenti*, galeri



resim 95: *Kadınlar Kenti*, galerideki Snaporaz

Fellini, *Roma* filminde de böyle bir müzeyi göstermektedir. Bu kez müze Roma’da yapılan metro inşaatı sayesinde keşfedilmiş bir yer altı dehlizidir. Bu dehlizlerde antik Roma uygarlığından kalma pek çok mozaik, fresko ve heykel bulunmaktadır. Fakat yılların toprak altında muhafaza etmeyi başardığı bu resimler; insanların bir anlık keşfi sayesinde havayla temas ederek çözülmeye başlamıştır. Bu filmde de yine insanın müzenin ağırlığını taşıyamadığı şeklinde bir sonuç çıkmaktadır. *Satyricon*’da ise bu kez antik uygarlığın karakterlerinden Encolpio, Tanrılara ait betimlemelerin ve bilinen halk hikayeleri ile ilgili resimlerin bulunduğu bir galeriye girmiştir. Encolpio her ne kadar

antik bir karakter olsa da, o da, kendinden önce gelen, kendinden çok önce yaratılmış bu mirastan etkilenmiştir. Encolpio'nun girdiği müze bir Antik Roma galerisidir.



resim 96: *Roma*; yer altı galerisi



resim 97: *Satyricon*; Antik Roma Galerisinde Encolpio.

Fellini, müzelerin insanların ortak mirası olduğunu filmlerinde sıkça ifade etse de; bu; filmlerin karakterleri tarafından temsil edilen insan türünün; tüm bu miras karşısında küçük olduğunu, mirasın yükünü taşımakta başarısız olduğunu; küçük-büyük zıtlığını göstererek; filmlerinde mekan ve kişi arasında oranların katsayısını arttırarak göstermiştir. Fellini filmlerindeki galeri ve müzeler, obje kalabalığının yoğun olduğu mekanlardır. Fellini kalabalığı kadraj içine almayı çok sevmektedir. Pek çok objenin yer aldığı bir mekanda nereye bakacağını bilemeyen küçük insan figürü en çok kullandığı çerçeveleme şeklidir.

### 1.3. FELLİNİ FİMLERİNDE OLAYLAR

Fellini filmlerinde olaylar genellikle büyük bir kalabalığın yarattığı kaos nedeniyle kadraj içine alınmıştır. Fellini mekanları obje kalabalıklarıyla doldurmayı sevdiği

kadar, sokakları da insan kalabalıklarıyla doldurmayı da sevmektedir. Fellini kadraji içinde kalabalıklar dini törensel gösteriler, milli bayramlar, moda gösterilerinde podyuma çıkanlar, panayır ve karnavallar, büyük yemek masaları nedeniyle bir araya toplanmışlardır. Kalabalıklar çoğunlukla hep bir ağızdan konuşarak büyük bir gürültü meydana getirmekte, birlikte dans edip şarkı söylemektedirler. Fellini'nin özellikle benimsediği bu karnavallar, danslar, geçitler kalabalık ve kaosla anlam kazanır, az kişinin yol açtığı olay Fellini'yi ilgilendirmez.

### **1.2.1. Geçit / Gösteri / Yürüyüş**

Fellini geçit sırasında, kalabalığı bir arada ve uzaktan sonrasında ise kişilerin jest ve mimiklerini ayrı ayrı yakın plandan göstermeyi seçmiştir. Bu geçitlerde kendini o günün olayının ehemmiyetine kaptıran; gözü dönmüş kalabalığın heyecanı gösterilmeye çalışılmıştır. Geçit, bir insan grubuna ait olabileceği gibi nesnelere ait de olabilmektedir. Çoğunlukla geçidi bir yığın insan izlemektedir. Bu yığınlar da ayrıca uzak ve yakın planlarla incelenmektedir. Fellini, kalabalığın ilgisini neyin çektiğini merak etmekte ve inceleme amacı gütmektedir.

*Amarcord* filmi iki önemli geçit sekansını barındırmaktadır. İlk sekans geleceğin faşist gençlerini yetiştirmeyi öğütleyen dönemin faşist İtalyasından kareler sunmaktadır. Kadraj içindeki bildik, tanıdık bir milli bayram geçididir. Resim 98, faşist iktidarın yöneticilerin kasaba sokağındaki yürüyüşünü; resim 99 ise; bu yöneticilerin davranışlarından bir kareyi göstermektedir. Sağ ellerini havaya kaldıran yönetici grubu kalabalığı coşturmaya çalışmakta ve faşizmin gelecek nesiller için önemini anlatmaktadır.



resim 98: *Amarcord*; milli bayram



resim 99: *Amarcord*; yöneticilerin geçidi

Filmin ikinci geçidini ise bir gemi yapmaktadır. Bu sekansta da faşizmin dönem İtalyasını nasıl etkilediği karikatürize edilerek anlatılmaktadır. Mussolini döneminin en büyük yapıtlarından kabul edilen; büyük transatlantik; Rex; *Amarcord*'un hikayesinin geçtiği küçük sahil kasabasının kıyısından geçecektir. Kasaba halkı küçük teknelere doluşarak bu önemli olaya, Rex'in geçidine, şahit olmak üzere, gece vakti yola çıkıp; bütün bir gece geçidi bekleme amacındadır.



resim 100: *Amarcord*; Rex'in geçidi



resim 101: Geçidi izleyen kalabalık

*Le Notti di Cabiria* filmi ise; dini bir geçidi göstermektedir. Meryem'i ziyaret ederek; dua edip af dileyen kalabalık; bu küçük türbeye giden yolu çıplak ayaklarla

katetmektedir. Bu yolu giden her insanın yüzünde, bir istek okunabilmekte ve kalabalık dualarını Meryem'e ulaştırabilmek için adeta birbirini ezerek bir kaos yaratmaktadır.



resim 102: *Le Notti di Cabiria*; Dini tören



resim 103: *Le Notti di Cabiria*; dua edenler

Fellini *8 ½* filminde ise; geçidi daha sembolik bir anlamda kullanmayı tercih etmiştir. Ana karakter Guido ve karısının katıldığı bu geçit Guido'nun bitiremediği bilimkurgu filminin setinde; hayatının ya da düşlerinin bir parçası olan kişilerce yapılmaktadır. Guido burada tüm başarısızlıklarını kabullenmekte; karısını da elinden tutarak geçidin bir parçası yapmaktadır; böylece bu geçitte küçük bir kutlama da gerçekleşmektedir. Bu kutlama neşeli bir müzik eşliğinde; hayatı olduğu gibi kabullenmenin, gelecek günler için umutlanmanın mümkün olduğunu işaret etmektedir.



resim 104: *8 ½* ; film setinde geçit



resim 105: *8 ½* ; Guido ve eşi.

*Roma* ise bunların tümünün dışında çok daha farklı bir geçidi günümüze uyarlamaktadır. Bu sekans nedeniyle, Vatikan'ı oldukça kızdıran Fellini, Katoliklerin dini simgeleri sayılan papa, kardinaller, rahip, papaz ve rahibeleri bir moda gösterisine dahil etmiştir. Vatikan'ın görkemiyle dalga geçen bu sekansta din görevlileri, geçidi; bu kez bir podyumda yapmaktadırlar. Üzerlerinde ise modacıların onlar için tasarladığı yeni kreasyonları taşımaktadırlar.



**resim 106: Roma; podyumda rahibeler geçidi.**

Filmlerdeki geçitlerde; görünenin altında bir sembolizm yatmaktadır; Fellini kadraj içine düşen görüntüyle adeta dalga geçmektedir. Kalabalıkların kutlamalarındaki aşırılığı onların mimiklerini ayrıntı planlara alarak göstermekte, böylece geçidin onlar için ne anlama geldiğini kolayca anlatabilmektedir.

### **1.3.2. Dans / Revü**

Fellini dansı küçük bir kutlama olarak göstermektedir, her an her yerde dansedebilen Fellini karakterleri; panayırları, müzikholleri, gece klüpleri, varyete tiyatrolarını ve hatta ıssız sokakları kendine dans mekanı olarak seçebilmektedir. Neredeyse tüm

Fellini filmlerinde dans sekansları vardır; hatta bazı filmlerde, birden fazla dans sekansı bulunmaktadır: “*La Dolce Vita*’da on dans bölümü vardır. 8 ½ ‘da dokuz adet, *Kadınlar Kenti*’nde; yedi, *La Voce Della Luna*’da beş adet dans sekansı vardır. Yapılan danslar türlü türüdür. Herkesin birlikte ettiği danslar, yeni yıl balolarında yapılan danslar, striptiz, rock’n’roll, göbek dansı, Charleston, vals, mambo, çaça, jive, step dansı, Flamenko, topukları birbirine vurma gibi.”<sup>30</sup>

Filmlerinde danslar genellikle tam olarak gösterilmezler; Fellini, asla bir dansı başından sonuna kadar izleyiciye göstermemektedir. Çoğunlukla bu danslar, komik, absürd, ironik niteliktedirler. Bazılarının; *Casanova*’nın oyuncak mankenle yaptığı dans gibi, *filmin dramatik yapısı içinde önemli rolü vardır*.<sup>31</sup>



**resim 107: Casanova ve manken**

Bazı danslar sokaklarda kahramanın birden kendinden geçmesiyle başlar ve bu karakter filmin çeşitli yerlerinde farklı mekanlarda dans etmeye devam eder. Cabiria sokakta bir otomobilden gelen müziğin sesine dayanamayınca; komik bir mamboya

---

30 Sam Rohdie, **Fellini Lexicon**, s.40.

31 A.g.k., s.41.

başlamaktadır. Cabiria; filmin çeşitli yerlerinde müzik sesi duyulduğu anda; el ve ayaklarını garip bir şekilde kontrolsüzce sallayarak mambo yapmaktadır.

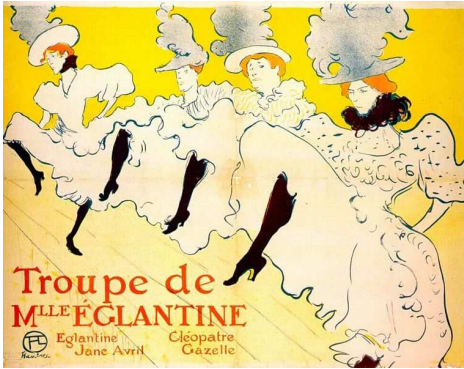


resim 108: Cabiria mambo



resim 109: Cabiria mambo yakın plan

Filmlerde bunun dışında gece klüplerinde de pek çok dans yapılmaktadır. Bu mekanlarda dans edenler; ya bir grup varyete oyuncusudur; ya da profesyonel dansçılardır. Bu dansçıların kostümleri ve vücut dillerini kullanım şekilleri Lautrec'in Moulin Rouge afişlerindeki figürlerle benzerlik taşımaktadır. Bacaklarını dizden kırarak öne arkaya sallayan Lautrec'in dansçıları ile varyete tiyatrosunda çıplak dans ederek üne kavuşmayı amaçlayan kadınlar arasındaki benzerlik dikkat çekicidir.



resim 110: Lautrec, "Troupe de Mlle. Églantine"



resim 111: *Luci del Varieta'*; revü

Fellini, filmlerinde Lautrec'e ait olan bu afişlere gönderme yapmaktadır; Lautrec ile ilgili bir yazısında Fellini, bu ilginin ; *Lautrec'in belki de Lumiere kardeşlere ait buluştan önce sinema konusundaki çerçeveleme ve şemalaştırma yöntemlerini sezinlemiş olmasından kaynaklanmış olabileceğini* söylemekte ve eklemektedir: *Bunun yanı sıra Lautrec; hali vakti yerinde kimselerce hor görülen ve her şeyden yoksun bırakılmış kişilere karşı daima yakın bir ilgi duyar, sevecen davranırdı. [...] Bütün insanları seviyordu ama; derinlemesine yaralanmışları daha çok seviyordu* 32. Fellini de müzikhollerde yarı çıplak vücutlarıyla dans ederek para kazanmaya çalışan yaralanmış insanların öyküsünü, Lautrec gibi, sıkça filmlerine konu alarak benimsemiştir.

Fellini tüm bunların yanı sıra; başka türde danslara da kadraj içinde yer vermiştir. Step dansı yapan Ginger ve Fred (resim112), sokaklarda çocukların kışkırttığı; Fellini'nin çocukluk kahramanı; rumba yapan Saraghina (resim 113), varyete tiyatrolarında hep birlikte dans eden insanlar (resim 114), klüplerde jazz müzik üzerine dans eden zenciler vb. pek çok dans sekansı yer almaktadır.



resim 112: Ginger ve Fred



resim 113: Saraghina rumba

---

32 Aktaran: Philip Huisman, M.G. Dortu, "Lautrec'i Niçin Seviyoruz?", **Henri de Toulouse Lautrec**, İstanbul, Baskan yayınları, 1980 s. 3.



resim 114: Varyete tiyatrosu dansçıları



resim 115: *il Bidone*; jazz

Rohdie; Saraghina'nın dansının Fellini filmlerinin karakteristik özelliklerini taşıdığını belirtmektedir, bu çerçeveye içine düşen Fellini dansının karakteristik özellikleri şöyle sıralanmaktadır:

“Oratısızdır: Kocaman Saraghina'ya karşılık küçük çocuklar vardır.

Abartılıdır: Her bir jest, her bir bakış aşırıdır.

Zıttır: Baştan çıkarmayı amaçlayan ama tiksindirici olan bir danstır.

Parodidir: Mimikleri kendini gülünçleştirir, bir hicivdir.

Sahtedir: Herşey bir koreografi düzeni içine yerleştirilmiş, sahneye konulmuştur”.<sup>33</sup>

Fellini filmlerindeki danslar yukarıda sayılan özelliklerin birini ya da birkaçını taşımaktadır. Resim 108'deki Cabiria'nın dansı, abartılıdır ve parodidir. Cabiria bir palyaço gibi gülünçtür, dans ederken kontrolsüzdür. Varyete tiyatrosunda sergilenen revü; sahtedir, gülünçtür, zıttır, bir parodidir. Fellini filmlerindeki danslar birer karikatürdür; karikatür ise gülünç ve abartılıdır; kartondur. Bir başka deyişle; *Fellini filmlerindeki danslar birer formdur*.<sup>34</sup>

---

33 Sam Rohdie, **Fellini Lexicon**, s.41.

34 A.g.k., s.44.

### 1.3.3. Karnaval / Panayır/ Bayram

Fellini, sokaklara dökülmüş çılgınca eğlenen kalabalıkları kadraj içinde görüntülüyorsa bu kesinlikle bir kutlama veya karnavaldır. Karnavallarda süslenmiş arabalar, büyük maketler, sembolik eşyalar, kurdeleler, sokaklarda ise süslenmiş; ilginç kostümler giymiş insanlar bulunmaktadır. Fellini filmlerinde her zaman bir gösteri bulunması filmin doğasında vardır. İtalyan köklerinin, kültürünün ve geleneklerinin bir özelliği olarak ulusal ve yerel pek çok karnaval ve kutlama yapılmakta bu eğlenceler sırasında halk hep birlikte kamuya açık alanlarda eğlenmektedir. Fellini çerçevelerinde işte bu gösteriler yer almaktadır. Rohdie; Fellini filmlerindeki gösterileri; profesyonel gösteriler ve günlük hayatın bir parçası olan gösteriler (“hayatın kendisi bir gösteridir” demiştir) olarak iki grupta incelemektedir. “Profesyonel gösteriler arasında; varyete gruplarının, televizyon gösterilerinin, operanın, sirk, kabare, gece klüplerinin, moda gösterilerinin, sinemanın, güreş maçlarının, tiyatronun ve geçitlerin yer aldığını belirtmiştir. Günlük yaşamın bir parçası olan gösterileri ise; yerel güzellik yarışmaları, balolar, dini bayramlar, karnavallar, sokaklarda şarkı söylemeler, ateş yutanlar, havai fişek gösterileri gibi daha doğaçlama nitelikler taşıyan gösteriler oluşturmaktadır.”<sup>35</sup>

Rohdie bu nedenle Fellini'nin karelerinde esas göstermek istediğinin bu doğaçlama, bu yetişkin oyunları olduğunu dile getirmiştir. “Fellini'ye göre oyun gösteriye katılmak için bir davettir ve insanın en güzel tarafıyla; hayalgücüyle; bağ kurmasına yol açmaktadır.”<sup>36</sup>

Fellini, Rimini gibi sahil kasabalarından hikayeler anlattığı iki filminde kariyerinin ilk dönemindeki üçüncü filmi *Aylaklar'da* ve son döneminde yer alan *Amarcord'da* karnaval sekansları çekmiştir. *Aylaklar'da* (resim 116) halk bir sokak karnavalına katılmaktadır; sadece insanlar değil; sokaklar ve balo mekanları da kutlama için

---

35 A.g.k., s.126.

36 A.g.k., s.128.

hazırlanmışlardır. Arabalar uzun konvoylar oluşturmaktadırlar, araçları izleyen insan kalabalığı ise hep birlikte eğlenmektedir. Fellini, insanların bu birlikte yaşayışını sık sık kadraj içine alır; ona göre kalabalıklar İtalyan halkının yaşamında çok önemlidir; birlikte eğlendiklerini ve birlikte ağladıklarını gösterme amacındadır.



**resim 116: Aylaklar; karnaval**

Fellini, *Amarcord*'da ise yerel halka ait bir başka karnavalın öyküsünü anlatmaktadır. Resim 117 ve 118'de; kasaba halkı; yanacak her türlü eski sandalye ve masayı, kasaba meydanına üstüste koyarak bir yığın meydana getirir; bu yığın; etrafında kutlamaların yapıldığı bir şenlik ateşi oluşturmak için ateşe verilir. Kasaba halkı kışı uğurlamakta ve baharın gelişini kutlamaktadır. Bütün bir gece boyunca ateşin etrafında bir çember oluşturan insanlar ateşin etrafında dans etmektedirler. Bonitzer; *Amarcord* filminde karnavalın filmin biçimine de önemli ölçüde etki ettiğini ifade etmektedir: “*Amarcord*'da karnavala özgü, egemen değerlerin kısa bir süre için neşeli bir biçimde tersyüz edildiği, maskelerin kaba hakikatini, yalanını dile getirdiği iktidarın bastırıp sakladıklarının – seksin, dışkının, bozuşmanın (arzunun ve ölümün neşeli, gülen salgını)- teşhir edildiği bu bayrama özgü, birçok nitelik vardır. Hepsini sayıp dökmek bıkkınlık verir. Buna karşılık, asıl belirtilmesi gereken, Fellini'nin sahneye koyuşunun – sadece geliştirdiği temaların değil- bizzat bu karnaval pratiğine gitgide daha çok

katılmasıdır; başka bir deyişle, filmin “biçim”ini kastediyorum.”<sup>37</sup> Gerçekten de filmde çerçeve içine giren pek çok kalabalık kutlama yaparken film çizgisel olmayan bir yol izlediği, bir dramı takip etmediği, bu belli ayrıntıları gözeterek kadraj içine aldığından tema filmin biçimine yoğun ölçüde katkıda bulunmaktadır.



resim 117: *Amarcord*, karnaval



resim 118: *Amarcord*; karnaval ateşi

Karnaval ve kutlamalarda kadraj içine düşen objeler arasında palyaço maketleri, süsler, kurdeleler, kuklaların yanı sıra dans eden insanlar, çocuklar, motosiklet çeteleri bulunmaktadır. Sokak müzisyenleri, dansçı ve akrobatlar, çingeneler karnaval gününün kahramanlarıdır.



resim 119: Kurdeleler, kostümler



resim 120: Ateş yutan adam

---

37 Pascal Bonitzer, **Bakış ve Ses**, Türkçesi: İzzet Yasar, İstanbul, Metis Yayınları, 2005, s.101.

Fellini kahramanlarını karnaval içinde göstermiştir; çünkü bu insanların kutlama gününü ne şekilde yaşayan kişiler olduğunu, nasıl kalabalık hayatlar yaşadıklarını, insan hayatını oluşturan kaos ortamını görüntüler aracılığıyla aktarmak amacındadır. *8½* 'da yönetmen Guido'nun hayatının kalanı için umutlandığını filmin sonundaki kutlama sekansından anlaşılmaktadır; Fellini'nin en sevdiği kahramanlar; müzisyen, palyaço ve akrobatlar kutlamanın bir parçası olmuşlardır (resim 121). Fellini, yazılı metne, dialoğa, söze dayalı bir hikaye anlatmak istememektedir. Tüm görkemiyle yarattığı resimler ise akıldan kolaylıkla silinmemektedir.



**resim 121: *8½* ; kutlama**

## 2. FELLİNİ KADRAJLARINDA BİÇİM

Fellini, sinemanın en önemli unsurunun; tıpkı resim sanatında olduğu gibi ışık olduğunu öne sürdüğünden; filmlerinde kadrajın içini bir ressam gibi doldurmaya çalışmış; biçime, renklere, kompozisyona, oranlara önem vermiştir. Başlangıçta plastik olmaktan ziyade edebi bir sinema yapmaktadır; fakat kariyeri ilerledikçe öykünün anlatı yanından çok görüntülere önem vermiştir. Görüntüye o denli önem vermektedir ki *artık sözleri bir kenara atmaya çalışmaktadır*.<sup>38</sup> Aşağıda Fellini çerçeveleri biçimsel açıdan; yani; renk, oran, kompozisyon gibi unsurlar irdelenerek açıklanmıştır.

### 2.1. RENK

Sinemacılar filmin renklerine karar verirken genellikle sezgiye dayansalar da; pek çok kişinin filmi daha çekmeden önce renklerle ilgili bildiği bazı hazır şablonlar vardır. Sinemacılar için renkler bazı duygu ve ruh durumlarını sembolize etmektedirler. Örneğin; John Hart bir sahnenin tonunu veya duygu durumunu ifade ederken iki şeyin akıldan çıkarılmaması gerektiğini ileri sürmüştür: “Komedi açık renk, trajedi koyu renk demektir. Melodram ikisinin bileşkesidir fakat bu filmin tamamen gri tonlarda çekileceği anlamına da gelmez.”<sup>39</sup>

Renklerin sembolize ettiği duygu durumlarını şu şekilde ifade etmek mümkündür: *Açık sarı renk, neşeli, iyimser, yaz zamanı rengidir. Mavi, arkaplanda bulutlu bir havayı renklendirmiyorsa; gece çekimlerinde ve depresif sahnelerde kullanılır. Kırmızı, tehlike demektir; cinayet ve kargaşa içeren filmlerde kullanılmaktadır. Eğer gerçekten şiddet içeren bir plan varsa kırmızı kullanılmaktadır. Yeşil sakindir ve orman vb. çevreleri*

---

38 Giovanni Grazzini, **Federico Fellini**, s.73.

39 John Hart, **The Art of the Storyboard**, Boston, Focal Press, 1999, s.72.

*çerçevelerken kullanılmaktadır. Renkler sessiz bırakılabilir, grileştirilip sağırlaştırılabilir. Bazı filmler için siyah ve beyaz hem yeterlidir hem de gereklidir, çok siyah içinde patlayan beyaz rengin de kadraj içinde etkin kullanıldığı görülmektedir. 40*

Ressamlar ise renklerin özelliklerini renk çemberi içinde anlatmaktadırlar : “Renk çemberinin merkezinde yer alan üç ana rengin (sarı, kırmızı ve mavi) birbirleriyle ikişerli olarak karışması ikincil renkleri yani ara renkleri oluşturmaktadır:

Yeşil Mor ve Turuncu.”<sup>41</sup>



**resim 122: Renk Çemberi**

---

40 John Hart, The Art of the Storyboard, s.73

41 Paul Klee, Modern Sanat Üzerine, Türkçesi: Rahmi G. Ögdül, İstanbul, Altıkırkbeş Yayınları, 2002, s.27.

Fellini, renkleri kullanırken hem onların yukarıda bahsedilen sembolik anlamlarından yararlanmış hem de onları kompozisyon içinde ne şekilde uyumlu kullanabileceğini çözmeye çalışmıştır. Renkleri bazı filmlerde ön plana almış, bazılarında da ikinci plana atmıştır. İlk dönem siyah beyaz filmlerden renkli filme geçiş aşamasında ise rengin nasıl kullanılması gerektiğine oldukça uzun süre kafa yormuş; bu da *Ruhların Jülyeti* filminin oluşmasına neden olmuştur.

### 2.1.1. İlk Dönem Siyah – Beyaz Filmler

Fellini, *Ruhların Jülyeti* filmine dek siyah beyaz filmler çekmiştir. Bunun nedeni savaş sonrası İtalyası'nda Yeni Gerçekçi akım sinemacılarının Amerikan yardımları sayesinde ancak siyah – beyaz film bulabilmeleridir. Fakat daha sonra, Fellini renkli filmler çekebilecekken de siyah beyazı tercih etmiştir. Siyah ve beyazı kullanırken ışığın ve gölgenin etkilerini göstermekte son derece başarılıdır. Beyaz; Fellini kadrajlarında; saflığı ve güzelliği göstermek için kullanılır, çoğu zaman bu renk koyu siyah gölgelerin arasında ışığı vurgulamak için ara tonlar, yani açık ve koyu griler olmadan gösterilmektedir.

Fellini'nin filmlerinde sıkça işlediği karakterlerden sayılan melek ya da meleksi özelliklere sahip karakterler, yoğun ve parlak beyaz ışıkla aydınlatılmışlardır. 8 ½ 'da Guido'nun düşlerine sık sık konu olan, termal otelde sürekli karşılaştığı bir hayalden ibaret olan hemşire Claudia otelin koyu karanlığı içerisinde pencereden bakarken çerçevelenmiş, Claudia'nın bulunduğu mekan da tıpkı onun gibi bembeyaz bir ışıkla vurgulanmıştır.



**resim 123: 8 1/2 ; Siyah ve Beyaz**

Fellini, daha çok hikaye yapısına sadık kaldığı, anlatıya önem verdiği ilk filmlerinde de bu yapıyı kullanmıştır. İkinci filmi *Lo Sceicco Bianco*'da, nehir yatağının hemen yakınındaki bir binanın tepesinde melek heykeli bulunmaktadır. Filmin kahramanı intihar etmek üzereyken izleyicide kahramanın kurtulacağı düşüncesi gecenin karanlığında yukarıdan onu gözleyen bembeyaz melek heykelinden anlaşılmaktadır.



**resim 124: Lo Sceicco Bianco; Karanlıkta beyaz melek heykeli**

Fellini, yumuşak gri tonları ise deniz kıyısından öyküler anlattığı filmlerinde, küçük kasabaları kadraj içine alırken kullanmıştır. Fellini, gri tonları kullanırken nesnelere ve figürleri keskin ayrıntılarla çizmeden, onların basitliğini gösterme amacı taşımaktadır. Roma'ya yakın bir sahil kasabasında çekimleri yapılan Beyaz şeyh fotoromanının çekildiği kıyı şeridi ve hatta Beyaz şeyh'in kendisi; *Aylaklar* filminin esinlendiği Rimini ve kasabada yaşayan aylaklar kadraj içine alındığında resimler hep yumuşak bir gri renktedirler.



**resim 125: *Lo Sceicco Bianco*; gri gökyüzü, koyu gri gölgeler**

Resim 125'de Beyaz şeyh'in beyaz giysileri dışında kadrajın tamamına koyudan açığa doğru giden bir gri ton hakimdir; açık gri bulutların hemen altında koyu gri yapraklı ağaçlar figürün beyazlığını karşılamaktadır.



resim 126: *Aylaklar*; gri sahil kasabası

*Aylaklar* filminde küçük sahil kasabasının sıkıcılığını anlatmak için de açık gri bir ton kullanılmıştır, arka fonun tamamını oluşturan deniz ve gökyüzü çok açık bir gridir, figürlerin üzerinde durduğu ahşap iskele de yine gri bir tona sahiptir. Fellini, denizin ve iskelenin yatay çizgileri sayesinde üçe böldüğü kadraja; dikey olarak figürleri ve iskeleyi tutan ayakları yerleştirmiş, açık gri ton üzerindeki gölgeleri de böylece koyu tonlarla vurgulayabilmiştir. Yıllar sonra bu kadraj ona hatırlatıldığında çizdiği görüntüyü şu şekilde aktarmıştır:

“Denize uzanmış iskelede, arkadan görülen *Aylaklar*. Gri bir deniz, kış ortası, bank, yoğun, bulutlu bir havada rüzgarın götürmesini engellemek için kardeşim, Moraldo’nun yüzünde dalgalanan Trieste’nin küçük eşarbi, çatlayan, dağılan dalgaların gürültüsü, martıların sesleri, adeta simgesel bir görüntü. Bir duvar afişi haline gelen, filmin sonundaki bu plandan ben de etkilenmişim.”<sup>42</sup>

Fellini aslında *Ruhların Jülyeti* filmini çekmeden önce kısa bir renkli film daha çekmiştir: *Le Tentazioni del Dottor Antonio*. Bu filmi renkli çekmesinin sebebi bir ortak

---

42 John Hart, a.g.k., s.66

prodüksiyon olan filmin diğer bölümlerinin de renkli çekilmiş olmasıdır. Fellini filmi kendi iradesi doğrultusunda tercih yapmadan çektiği için ilk renkli filmi olarak *Ruhların Jülyeti* gösterilmektedir. Fellini her zaman siyah beyaz bir filmi, amaçsızca çekilmiş bir renkli filme tercih etmiştir:

“Renklinin siyah beyaza tercih edilmesi (ya da tersi) gibi bir kural yok”, demiştir. “Siyah beyaz bir film, çirkin bir renkli filme her zaman tercih edilir, özellikle rengin dümdüz ya da aptalca doğal kullanımının, hayal gücünü ne kadar kısırlaştırdığı düşünülürse... Gerçeğe ne kadar taklitçi yaklaşırsa, taklit o kadar zorlaşır. Siyah beyaza, bu açıdan hayal gücüne daha geniş marjlar sağlar”.<sup>43</sup>

### 2.1.2. Renkli Filmler

*Ruhların Jülyeti* Fellini'nin ilk renkli filmidir çünkü *Ruhların Jülyeti* aynı zamanda renkler üzerine bir filmidir. Film, sıcak renklerin çeşitli kombinasyonlarla yan yana getirilerek kullanıldığı bir renk skalasına sahiptir; Fellini bu filmle, gökkuşağının tüm renklerini olduğu gibi kullanmayı amaçladığını söylemiştir. Jung öğretilerinden semboller taşıyan ve tamamen bir rüya atmosferi içinde geçen bu filmin hazırlık aşamasında Fellini psikanalist arkadaşı Doktor Ernest Bernhard ve tanınmış bir medyum olan Torinolu Gustavo Rol'a danışmış, hatta gerçeküstü sahneleri daha iyi betimleyebilmek için doktor kontrolünde LSD kullanmıştır. Film natürel renklerden kesinlikle uzaktır. Fellini bu filmde çerçeve içine düşen her rengi ve her renk kompozisyonunu seçerek; çerçeve içine düşen resmi adeta istediği renklere boyamıştır. Renk seçmeye karar verme işini şöyle açıklamaktadır:

---

43 A.g.k., s.112

“Renk ne zaman seçilir? Film ne zaman bu görünüm içinde gözümüzün önünde canlanırsa, ilk görüntüleri bizim gözümüze renkli görünürse ve renk tamamen negatif ekspresif bir madde haline gelirse, renk filmin tarihi, yapısı, duygusu haline gelirse, onunla çevrilecek, herşeyi anlatacak bir araç olursa... Tıpkı resimde rengin bir kavram, bir duygu olması gibi... Sık sık sorulan ‘Rüyayı renkli mi, yoksa siyah beyaz mı görüyorsunuz?’ sorusu boştur; bir şarkının içinde sesler olup olmadığını sormaya benzer. [...] Rüya görürken, pekala kırmızı bir çayırılık, yeşil bir at, sarı bir gökyüzü görülebilir: Bunlar hiç de anlamsız şeyler değildir. Söz konusu olan esin veren duyguların izlerini taşıyan görüntülerdir.”<sup>44</sup>

Filmin baş kahramanı Giulietta; sessiz, sakin, sade bir yaşam süren bir ev hanımıdır; Magritte’in *Empire of Lights* tablosundakine benzeyen beyaz bir oyuncak bebek evinde yaşamaktadır. Filmin başlarında ağaçlar içindeki bu ev gibi kocasının ikili yaşamından habersiz saf Giulietta beyazlar içinde gösterilmektedir. Ne zamanki kocasının onu aldattığından haberdar olur, o zaman dışarı çıkmaya, bambaşka mekanlar içinde görülmeye, başka renkleri üzerinde taşımaya başlar. Resim 127’de görülen karikatür Fellini’nin Giulietta’nın değişimini hangi renklerle ifade etmeyi planladığını göstermektedir.



**resim 127: Fellini; Giulietta**

Giulietta içten içe kavruldukça kırmızı kıyafetler giymeye, kızıl peruk takmaya başlar; bu da; önce beyaz- kırmızı, sonra yeşil- kırmızı, sonra sarı- kırmızı kompozisyonlar içinde çerçevenmesine sebep olmaktadır. Giulietta'nın kapı komşusu bohem yaratılışlı Suzy, Giulietta'nın bu dönüşümü gerçekleştirmesine önyak olur. Giulietta, Suzy gibi olmayı arzulamakta fakat başarılı olamamaktadır. Suzy'nin evi de, tıpkı kendisi gibi sıcak renklerin hakim olduğu, renk skalasının geniş tutulduğu bir iç mekandır.



resim 128: Giulietta beyaz



resim 129: Giulietta ve Suzy; Beyaz - Kırmızı



resim 130: Giulietta; Sarı- Kırmızı



resim 131: Yeşil -kırmızı

Giulietta kırmızıya tutkundur, kırmızı onun olmak istediği şeyi temsil etmektedir. Seçil Bükler, *Sinemada Anlam Yaratma* isimli kitabında Fellini'nin renkleri nasıl seçip istediği gibi kullandığını şu şekilde açıklamaktadır:

“Jülyet’e kırmızı düşlemindeki kadını anımsatır, onun için Jülyet kırmızı peruk, kırmızı başörtüsü takar, masaya kırmızı mumlar koyar. Gerçekte Jülyet içe dönük; evi dışında hayatı olmayan bir kadındır. Eşi ise dışa dönük ve canlıdır. Jülyet onun, kendisinden çok üstün olduğunu düşünür. Bu iç çatışma onun öznel bir düşlem dünyası kurmasına yol açar. Jülyet’in düşlemlerindeki gözde renk, kırmızıdır. Kırmızı olmak istediği kadına uygun olan renktir. Jülyet ise beyaz

giysiler giyer. Filmin sonunda Jülyet düşlemlerini denetlemeyi öğrenir, kendisine uygun olan beyaz renklere geri döner.”<sup>45</sup>

Giulietta çocukluğuna geri döndüğü, çocukluğundan anılarını düşlediği sahnelerde ise saf ve beyaz renge geri döner. Koyu bir katolik anlayışla büyüyen Giulietta; okul piyesinde rol aldığı bir düşünde; bembeyaz mekan içinde beyaz giysilerle çevrilidir, fakat din adamları koyu lacivert cüppeleri ile etrafını kapamakta, Giulietta’yı gölgelemektedirler.



**resim 132: Çocuk Giulietta, beyaz arka plan**      **resim 133: Beyaza kontrast koyu lacivert gölgeler**

Yine filmdeki bu düşünde, bir azizeyi canlandıran çocuk Giulietta tıpkı kitaplarda anlatıldığı gibi yakılır. Gerçek hayatta da diri diri yanan Giulietta’yı saran alevler yine kırmızıdır.



**resim 134: Azize'nin kırmızı -beyaz resmi**      **resim 135: Kırmızı alevler içinde Giulietta**

Filmde belli bir renk sembolizmi içeren tek unsur kişiler değildir, mekanlar da bu tarz bir renk diline sahiptir. Giulietta'nın evi sıkıcı bir beyazla sarılmış, evini oluşturan nesnelere küçük birer natürmort oluşturacak şekilde çerçevelenmiştir (resim 136).



**resim 136: Giulietta'nın evinden ayrıntı**

Giulietta filmin bir sahnesinde kocasının metresiyle görüşmeye gitmektedir, metresin evinin iç mekan düzenlemesi mutlu, kendinden emin, memnun bir pembe tona sahiptir. Metresin ahşap evi içindeki yatak odası duvarları pembe renktedir (resim 137 ve 138).



**resim 137: Metresin pembe yatak odası**



**resim 138: Pembe evden ayrıntı**

Gulietta'nın bir kiliseye yaptığı ziyaret esnasında şahit olduğu düğün töreni, yine masalsi ama son derece pastel renklerle işlenmiştir, bu kadrajda rahibin kırmızı cüppesi, kırmızı şapka dışında renklerin tümü pasif durumdadır. (resim 139). Suzy'nin evi ise başlı başına bir renk cümbüşüdür, çeşitli bitkilerin, ve tüllerin etrafı sardığı bu ev kırmızı, mor, sarı, yeşil tonlar taşımaktadır.



resim 139: Pastel düğün töreni



resim 140: Sarı, mor kompozisyon



resim 141: Suzy'nin evi

Filmin, bu canlı renklere sahip kareleri sebebiyle Fellini sinemasının gerçeküstücü öğeler taşıdığı ileri sürülmektedir. Fellini filmleri sadece renksel anlamda değil; öyküsel anlamda da sürreal öğeler barındırırlar. Filmlerin bir anlatım doğrusallığı

taşımadan düşlerle içiçe geçmesi, bu hissi destekler. Düşlerin anlatıldığı planlarda kadraj içine öyle resimler düşerki, Georges Sadoul *Ruhların Jülyeti* filmi hakkında konuşurken filmin sadece diğer eleştirmenlerin yaptığı gibi *Bosch, Brueghel, Fini, Trouille, Dali benzetmeleriyle yetinemeyeceğini* listeye, “Kurosawa, 1910’lu yılların kartpostalları, Louis Lumiere filmleri, Ziegfield ve Folies Bergeres revüleri, Alman dışavurumculuğu, Fransız İzlenimciliği, James Joyce, Sihirbaz Mandrake ve hatta Marcel Proust romanlarından izler taşıdığını, filmin esin kaynaklarının bir dünya olduğunu, ve tüm bu pandomimin referans aldığı dünyanın bir gazeteyi dolduracak kadar uzun bir liste oluşturduğunu” söylemiştir. 46

Filmin bazı kadrajları optik ilüzyonlar ve şaşırtıcı olayları kadraj içine almaktadır, evin içindeki bitkiler arasında yürüyen Suzy bir an çiçek açmış gibi görünmekte, suya bakan küçük Giulietta’nın aksi suya yansımaktadır.



resim 142: Suya yansıyan vücut



resim 143: Çiçek açan figür

İtalyan yazar Alberto Moravia, Fellini’nin rengi, *müthiş bir zeka, yenilik ve orjinallikle* kullandığını söylemiştir: “Modern resimdeki akımlar hakkında bilgisi, örneğin Sürrealizm hakkındaki bilgisi, o kadar barizdir ki: bazı çerçeveler ve renkler Magritte’i ve bazı düzenlemeler Max Ernst’i çağrıştırmaktadır.”47

46 Sam Rohdie, **Fellini Lexicon**, s.23.

47 A.g.k., s.23

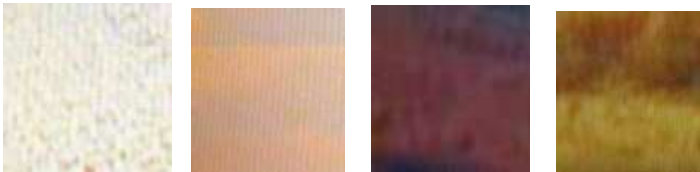
Fellini bu filmde renk kullanımının bir zorunluluk olduğunu, çünkü anlatım dokusunun temelini oluşturduğunu söylemektedir. Ona göre renk, hikayenin yapısını, gelişimini ve karakterizasyonu büyük ölçüde etkilemektedir:

“Aşırı ve şenlikli bir atmosfer yaratmak amacı taşıyordum, demek istediğim bu öylesine yapılmış gereksiz bir dayatma değildi. Herhangi bir kültürel özelliğin ya da resimsel veya estetik düşüncenin dayatması değildi, özellikle de ben her tür estetizmden kaçan bir insan olduğum için. Gökkuşağının tüm renklerinin çekiciliğini ve karmaşıklığını göstermek istedim.”<sup>48</sup>

Fellini, *Ruhların Jülyeti*'nden sonra hep renkli filmler çekmiştir ama çektiği filmlerin hiçbirinde renk düşüncesi *Ruhların Jülyeti*'nde olduğu kadar dominant değildir. Örneğin 1973 yılında çektiği *Amarcord*'da da renklerin armonisine dikkat etmiş fakat *Ruhların Jülyeti*'nde olduğu kadar baskın renkler kullanmamıştır, *Amarcord*'un renkleri *Ruhların Jülyeti*'ne kıyasla daha resesiftir (çekiniktir).



resim 144: *Ruhların Jülyeti*'nde baskın renkler



resim 145: *Amarcord*'da kullanılan renkler

*Amarcord* küçük bir kasabanın hikayesini anlatmaktadır, bu kasaba kırsalında renkler de doğanın naturel renklerine çok daha yakındır. Yine de Fellini, film içerisinde

---

48 Costanzo Costantini, **Fellini on Fellini**, s.63.

renkleri kullanırken kadrajın içine düşen renk kombinasyonlarına çok dikkat etmiştir. Örneğin filmin en etkileyici karesi olarak bilinen, kar taneleri arasında kuyruğunu açan tavuskuşunun bulunduğu kadraj, beyaz kar birikintileri üzerinde kuşun tüm renklerinin göz tarafından kolaylıkla algılanmasını sağlamaktadır (resim 146). Ya da Fellini, filmde kasabanın doğal kır renklerini avantaj olarak kullanıp muhteşem peyzajlar yaratmıştır (resim 147).



**resim 146: *Amarcord*; karda tavuskuşu**



**resim 147: Kasabadan bir peyzaj**

Fellini *Satyricon* filminde ise kırmızıyı tehlikeli anlarda, özellikle dikkat çekmesini istediği kadrarlarda kullanmıştır. Eski Roma uygarlığının yaşadığı yerlerde, yeraltı dehlizlerinde ya da açık mekanlarda kırmızı bir örtü şeklinde toprağı örten gökyüzünü soğuk bir mavi deniz ile dengelemeye çalışmış bu da onun filme kazandırmak istediği tekinsiz atmosferi yaratabilme şansı vermiştir.



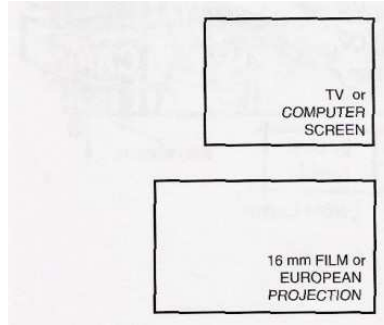
**resim 148: *Satyricon*; Kırmızı ve Mavi**

Fellini'de renk; filmin dokusuna uygun amaçlarla kullanılmıştır; Fellini, filmde anlatı yapısına uygun olarak; rengin çok baskın olduğu kadrarlarda kullanılmaktan da çekinmemiştir. Tüm bunlar, onun; ışığın; sinemada da tıpkı resimde olduğu gibi büyük önem taşıdığı düşüncesinden ileri gelmektedir. Işığın olduğu yerde göz uyarılır böylece görme eylemi gerçekleştirilir. Sinema da, resim gibi görsel bir sanattır bu nedenle gözü ışık yardımıyla, renklerle uyarabilmek olasılığı görmezden gelinmemelidir.

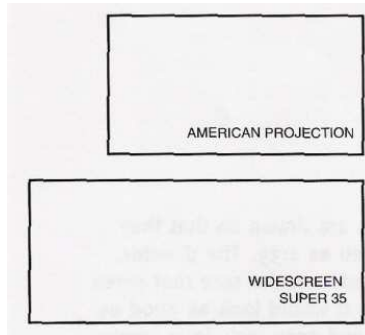
## 2.2. KOMPOZİSYON

### 2.2.1. Çerçeve

35 mm film, 1890 yılında Edison'un asistanlarından biri, W.K.L. Dickson tarafından geliştirilmiştir. Bu tarihten sonra yaklaşık 60 yıl kadar da piyasada egemen olmuştur. Daha sonraları bazı film yapımcılarının daha farklı sekanslar çekebilmek amacıyla bu filmi geliştirmesi ile 1926-27 yılları sonrasında 1:1.33 oranlı standart format geliştirilmiş; bu format da 50li yıllarda televizyonun artan popülaritesi etkin olana dek kullanılmıştır. 1950li yıllardan sonra televizyon ile birlikte 1:1.85 oranı standart ekran formatı kullanılmaya başlanmıştır. Daha geniş formatlar ise bugün Super 35, anamorfik ya da 70 mm çekimlerde kullanılmaktadır. Yukarıda sözü edilen çerçeve formatı oranları şu şekilde gösterilmektedir:

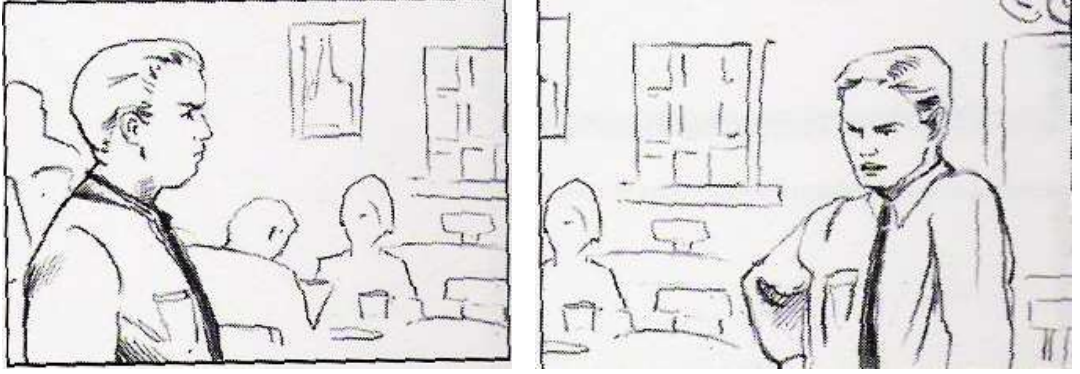


resim 149: 1952 öncesi TV ekranı ve 16 mm film çerçevesi



resim 150: Standart Amerikan oranı 1:1.85 ve Geniş Ekran 1:2.35

Bugün film çekimlerinde standart Amerikan çerçeve olarak adlandırılan 1:1.85 veya 1:2.35 oranı kullanılmaktadır. Bazen filmler her iki orana da uyabilecek şekilde planlanmakta ve o şekilde çekilmektedir. Film çekilirken neredeyse verilen ilk karar hangi çerçevenin kullanılacağı ile ilgilidir. Geniş Ekran çerçeve, hikaye anlatımına daha epik amaçlar yüklemekte böylece izleyicinin filme katılımı sağlanmaktadır. Genelde, özel efektlere dayalı “*blockbuster*” (gişe canavarı) adı verilen, geniş kitlelere ulaşmayı hedefleyen ve çok fazla aksiyon içeren filmlerde bu oran kullanılmaktadır.



resim 151: Standart formatta diyaloglu bir sahnenin çekimi

Yukarıda görüldüğü gibi 1:1.85 bir çerçeveye çekilmiş standart bir Amerikan filmde filme ait dikdörtgenin sınırları birbirine yakın şekilde duran iki figürü aynı ortamda gösteremezken; resim 152’deki *Geniş Ekran* çerçeve her iki figürü aynı çerçeveye hem yerleştirebilmekte, hem de izleyiciye buldukları atmosferle ilgili ayrıntılı bilgi verebilmektedir.<sup>49</sup>

---

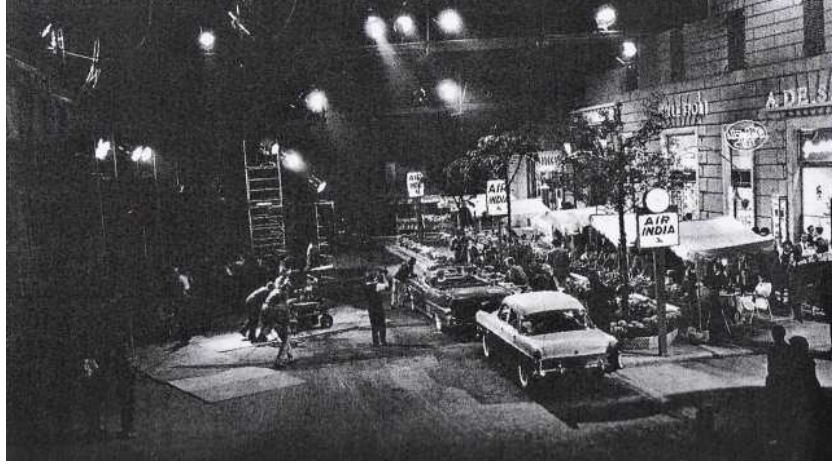
49 Marcie Beglieter, *From Word To Image*, Studio City; CA, Michael Wiese Productions, 2001,s.88.



resim 152: Geniş Ekran çerçeve

Fellini, bir tek filmi hariç diğer tüm filmlerinde standart Amerikan oranlarını kullanmıştır. Bu tek film ise geniş ekrana göre çekilen *La Dolce Vita* isimli filmidir. *La Dolce Vita* filminin prodüksiyonu o denli karmaşıktır ve o kadar büyük yatırım gerektirmiştir ki, bu film zamanında *devasa bir sanat filmi* olarak nitelendirilmiştir. Öncelikle; 175 dakika sürmesi nedeniyle izleyiciden fazlasıyla odaklanma bekleyen oldukça uzun bir filmidir. Seksenin üzerinde mekanda çekim yapılmıştır, oyuncu kadrosu çok geniştir; konuşmalı rollerin yanı sıra, konuşmasız yan roller de göz önüne alınırsa; rol alan oyuncuların sayısı yüzleri aşmaktadır. Filmin İtalyanca orjinal oyuncu kadrosu listesi dört tam sayfayı bulmaktadır ve en az 120 tane konuşmalı rol, 104 ayrı sahne bulunmaktadır. Filmin herhangi bir öyküyü izlemeyen tuhaf anlatısı da görsel atmosfere katkıda bulunmaktadır. Filmin gerek yapım öncesi çalışmaları gerekse yapım aşaması tam bir *blockbuster* yapısı göstermekte fakat film ticari düşünen sinemanın çok uzağında kalmaktadır.

Fellini, *La Dolce Vita* ile eski Roma'yı bugünün Roması ile karşılaştırma amacı gütmüş, bugünün Romasının en görkemli mekanlarından, sosyetenin buluşma mekanı Via Veneto'yu stüdyo içine kurdurarak filme almıştır. Stüdyo içerisindeki Via Veneto Fellini'nin istediği gibi görselleştirebileceği şekilde tasarlanmıştır.



resim 153: Stüdyoya kurulan Via Veneto

Fellini bu filmde Geniş Ekran formatı kullanarak pek çok amaca aynı anda ulaşmayı başarmaktadır. İlkin; *La Dolce Vita*'da pek çok karakter bulunmaktadır. Neredeyse herkesin alışılmadık, ilginç bir yüzü vardır. Fellini yüzlere önem veren bir sinemacı olduğundan her birini kadraj içinde gösterme çabası içindedir. Bu bazen grotesk figürler, yönetmen tarafından neredeyse belli bir koreografi dahilinde hareket ettirildiğinden, her bir hareket uzun *tracking shot* (kameranın hareket eden bir objeye ona paralel hareket ederek takip etmesi ) ve *travelling shot*larla (hareket halindeki oyuncuyu hareket ederek izleyen kameranın yaptığı çekim ) takip edilerek çekilmiştir. “Standart 50 mm geniş ekran lensi yerine Fellini filmin görüntü yönetmeni Otello Martelli'ye 75mm, 100mm, ya da 150 mm lensler kullanmasını söylemiştir. Her ne kadar bu sisteme önceleri karşı çıksa da; Martelli'nin daha sonraları kabul ettiği üzere, bu yöntem film için adeta biçilmiş kaftandır. Böylece karakterlerin arkaplanda kalan mekanda kameranın uzun takipleri nedeniyle meydana gelebilecek bozulmaların engellenmesi amaçlanmıştır. Böylece *La Dolce Vita*'nın kendine özgü; bir miktar deforme olmuş freskovari arkaplanlarının önünde, aydınlatılmış karakterleri gösteren çerçevelerinin oluşturulması sağlanmıştır”.<sup>50</sup>

---

50 Peter Bondanella, *The Films of Federico Fellini*, s.90.



resim 154: *La Dolce Vita*;Geniş Ekran

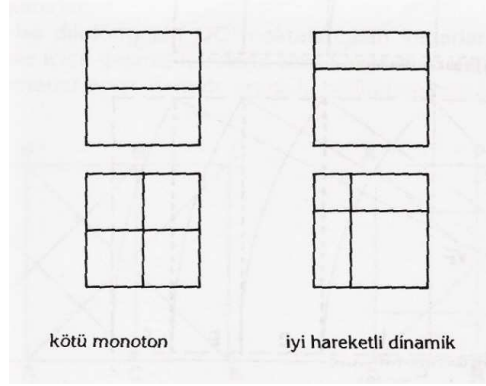
Fellini *La Dolce Vita* dışında kalan diğer filmlerinde, geniş dikdörtgen çerçeveyi kullanmamıştır. *La Dolce Vita* ile bu yöntemi bir kez denemiş, yöntem ise Fellini'nin film için planladığı görsel anlatıma birebir uymuştur. Filmde dönemin Roması tüm görkemiyle aktarılmış her bir plan geniş çerçeveye uyacak şekilde düzenlenmiştir.

### 2.2.2. Düzenleme/ Bölümlenme/ Örgü Sistemleri

Film karesi her ne kadar hareket eden bir resim olsa da, yine de iki boyutlu bir yüzey gibi düzenlenmektedir. Bu da kadraj içindeki kompozisyona tıpkı resim yüzeyindeki gibi dikkat edilmesi gerektiğini, filme ait dikdörtgenin belli noktalarına yerleştirilen objelerin öne çıkıp vurgulandığını, objelerin yerleştirilme şeklinin film karesine ait örgü sisteminin monoton olup olmadığını belirlemektedir. Göz simetrik olan kompozisyonu sevmez; *ahenkli bir düzen kurmak için alanı değişik büyüklükte lanlara, bölümlere ayırmak gerekmektedir. Eşitlikten ve monotonluktan kaçınmak gereklidir*<sup>51</sup>.

---

51 Saadettin Çağlarca; **Altın Oran**, İstanbul, İnkılap Kitabevi, 1997, s. 21



resim 155: Monoton ve dinamik bölümlenme

“Sanatçılar kompozisyon kurarken bazen bölümlenmelere dikkat ederler; bazen sezgilerinde dayanırlar, bazen de ikisini bir arada kullanarak uygulamaktadırlar. Böylece çizgilerde, biçimlerde, ışık- gölgelerde ve uzaklıklar arasındaki orantılarda geometrik sistemler kurarak plastik, estetik ahengi yakalamaya çalışmaktadırlar.”<sup>52</sup> Fellini, kompozisyon kurarken genellikle sezgilerine dayanmaktadır; çoğu zaman film öncesinde çizdiği karikatür ve desenler, asla bir karenin tamamen nasıl düzenlenmesi gerektiğini gösteren storyboard çalışmaları değildir. Fellini’nin desenleri pek çok kaynakta “karalama” veya “çiziktirme” (*pastrocchi, scarabocchi*) olarak geçmektedir.<sup>53</sup>

Tipik bir Fellini karesi, tıpkı ressam Mondrian’ın çalışmalarında olduğu gibi büyük ve küçük geometrik dörtgenlerin birbirini dengelemesi unsuruna dayanmaktadır. Nasıl Mondrian kompozisyonu dikey veya yatay doğrularla armonik bölümlere ayırmışsa Fellini de film karesini çeşitli bölümlere ayırmaktadır. Fakat kadraj içinde Mondrian’da olduğu gibi siyah ve kalın çizgiler bulunmaz. Fellini’nin bu karelerde amacı bir çizgi, renk ve ritm bulmak; tüm bu unsurları dinamik olarak resme aktarabilmektir. Bazen kadraj içindeki obje, figür ve varlıkları birer çizgiymişcesine göstererek, kareyi nasıl

---

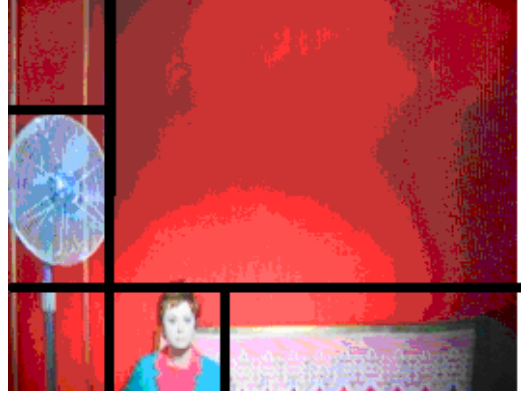
52 A.g.k., s.7.

53 Vincenzo Mollica, **Fellini: Parole e Disegni**, Torino, Einaudi Editore, 2000, s.94.

ördüğünü açık edebilmektedir. Yine de film karesinde yardımcı çizgileri fazla kullanmadığından ahengi nasıl oluşturduğunu göz sezgi yoluyla ancak kavramaktadır.



resim 156: *Ruhların Jülyeti*'nden bir kadraj

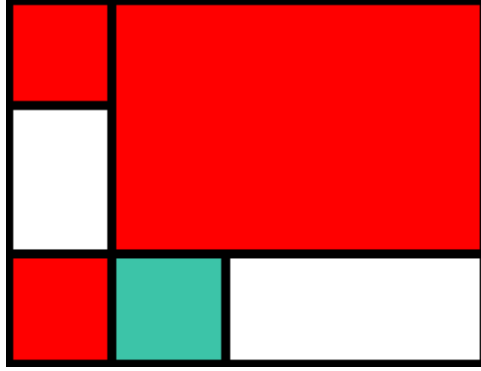


resim 157: Yardımcı çizgiler

Resim 156, *Ruhların Jülyeti* filminden bir kare göstermektedir, odadaki vantilatörün bulunduğu yan alan ve Giulietta'nın arkaplanında kalan alanı, birbirinden ayıran kenar, dikey çizgiyi; Giulietta'nın arkasındaki dantelli obje de yatay çizgiyi oluşturmaktadır. Bu iki çizgi, kareyi daha küçük bölümlere ayırmakta; Giulietta'nın gövdesinin bir bölümüyle, başı ve vantilatörün dairesinin bulunduğu dikdörtgen ise diğer dörtgenleri işaret etmektedir. Mondrian, “bir alanın, biçimin öz ruhu; dik ve yatık çizgilerdir” demiştir, “bu estetik düzene de *plastik biçimler* adını vermektedir”.<sup>54</sup> Bu kadraj içindeki beyaz dantelin bulunduğu dörtgen ile beyaz vantilatörün bulunduğu dörtgen birbirini karşılamakta ve dengelemektedir.

---

54 Aktaran : Saadettin Çağlarca, a.g.k., s.102.



resim 158: Grafik; resim 161'deki renk ve dörtgenler



resim 159: Mondrian; kompozisyon

Resim 158, yardımcı siyah çizgiler aracılığıyla; resim 157'de yer alan kadrajın grafiksel bir dökümünü yapmaktadır. Mondrian'ın kompozisyonlarında siyah koyu çizgiler yardımıyla büyük dikdörtgen, küçük parçalara bölünmekte ve her dörtgen ayrı bir renk ile birbirini karşılamakta ve dengelemektedir. Fellini, asla boyama amacında olmadığını ve hayatının hiçbir döneminde, filmleri her ne kadar resimsel olursa olsun; bir tablo yapmaya çalışmadığını belirtmektedir. Ona göre; *sinema çeşitli resimlere çok şey borçludur ama asla tek bir ressama birşey borçlu değildir. Satyricon* filminde Roma fresklerinden esinlendiği kadar, özellikle soyut çalışmalarıyla bilinen ve serbest ve özgür resimler yapan Klimt, Klee, Mondrian gibi ressamlardan, firavunlara ait ikonografik resimler ile Bizans dönemi mozaiklerinden de esinlenmiştir. Sanat tarihinin her bir döneminden çeşitli şekillerde etkilenmiştir.<sup>55</sup>

---

55 Vincenzo Mollica, a.g.k. s.95.

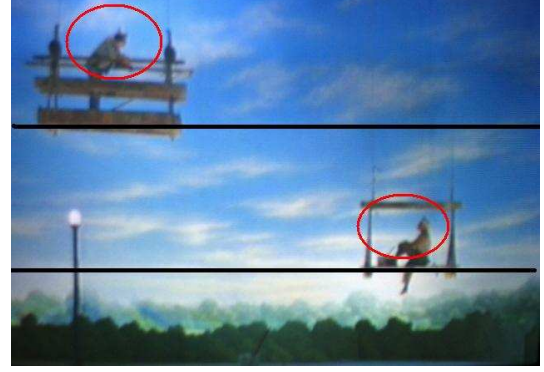


resim 160: *Fellini Satyricon*

Yukarıda görülen kadraj, yine Mondrian tarzı bir bölümlenme sistemi içine oturtulan figürleri göstermektedir. Figürlerin oturduğu ya da tırmandığı bölmeler arasındaki kalın duvar çizgileri bölümlenmenin nasıl yapıldığının farkedilmesinde kolaylık sağlamaktadır. Koyu renkli gri arkaplanı oluşturan bölmeli duvarın, çeşitli yerlerine dağılan açık renkli çıplak insan figürlerinin gruplanması kadrajın boşta bırakılan ve doldurulan yerleri arasında denge oluşturduğu gibi, figürlerin oturuşları, hareketleri, bakış yönleri de birbirini karşılamaktadır. Fellini, *Intervista* filminde bu yapıyı daha basit bir şekilde kurmaktadır. Film setindeki gökyüzünü boyayan işçiler hem buldukları yer bakımından (kadrajı üçe bölen iki yatay çizgi varsayılırsa) , hem birbirlerine bakış yönleri açısından oldukça basit ama ritmik bir denge oluşturmaktadır.

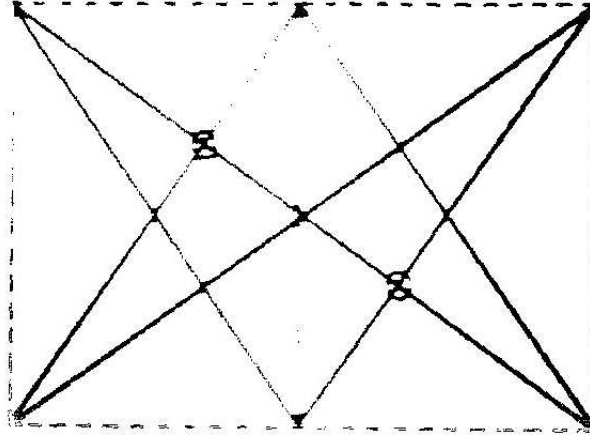


resim 161: Intervista'dan bir kare



resim 162: İki etki noktası

Birbirini karşılayan, birbirlerine doğru bakan bu iki figür üzerinde buldukları çizgiler sayesinde bir dinamik oluşturmaktadırlar. Kare içinde yer aldıkları noktalar ise etki alanlarının bulunduğu noktalar. Göz, bu kadraja baktığında ilk olarak bu iki etki noktasını seçmektedir.



resim 163: Kadraj içindeki etki noktaları

Fellini pek çok filminde hem çizgileri, hem figür ve objelerin gruplandıkları bölmeleri daha karmaşık örgü sistemleri içinde düzenleyerek de göstermektedir. Dikey, yatay ve diagonal çizgilerle ördüğü bir yüzey üzerine nesne ve figürleri yerleştirmektedir.



resim 164: *Le Notti di Cabiria*



resim 165: *La Tentazioni del Dottor Antonio*



resim 166: *Intervista*



resim 167: *8 ½*

Çoğunlukla figürleri bu çizgiler üzerine yerleştirdiği gibi izleyicinin figürlerin izini sürüp, aramasını sağladığı kareler de bulunmaktadır. Bazı çizgiler yüzeyi öyle örmüşlerdir ki figürler olmadan resim tamalanamayacakmış, boş kalacakmış hissi vermektedirler. Resim 168 ve 169, *La Voce della Luna* filminde bir çatının üzerinde yer alması gereken iki figürün izini sürmektedir. Figürler önce orada yoktur; sadece, boşlukta çatının üst kenarının oluşturduğu ekseni dik kesen antenlere ait çizgiler vardır. Bir başka karede ise tüm bu dikey- yatay çizgiler kompozisyonuna iki figür eklendiği görülmektedir:



resim 168: Dikey- yatay diagonal çizgiler



resim 169: Kompozisyona eklenen figür

Resim 169’de kadraja eklenen iki figür tıpkı *Intervista* filmindeki gibi (resim 161 –162) kadrajın iki önemli etki noktasına yerleştirilmiştir. Böylece, çatının bulunduğu yatay eksenini dik kesen anten çizgilerine, iki figür de eklenerek dikey ve yataylardan oluşan bir kompozisyon düzenlenmiştir. Fellini, sadece çizgilerin kesiştiği bir örgü sistemi kullanmamış aynı zamanda birbirine paralel çizgilerin artarda sıralanmasıyla da bir devinim, bir dinamik oluşmasını da sağlamıştır. Resim 170’de, *Satyricon* filminden alınan karede, bu devinim açıkça görülmektedir. Filmde, açık denizdeki sala ait küreklerin, aşağıdan çekimi sayesinde, gitgide genişleyen aralıkların oluşturduğu armoni, belli bir ritmik düzen oluşturmakta; bu da göze hoş görünmesini sağlamaktadır.



resim 170: *Fellini Satyricon*; diagonal çizgilerle oluşan ritm

Fellini filmlerinde objelerin düzenlenmesi de renkler, örgü ve çizgiler kadar önemlidir. Objeler kadrajın belli yerlerinde gruplanmakta, gözü bu düzenlemenin içine çekmektedirler. Resim 171’de, *il Casanova* filminden alınan bir kadrajda, basit bir

düzenleme örneği görülmektedir. Kadrajın içinde yer alan beş figür de aşağıya doğru bakmaktadır, kadrajın üst kısmında diğerlerinden bir baş boyu kadar yüksekte yer alan figür sayesinde ise kadrajın düz bir çizgi halinde birbirine benzeyen figürler dizisi bozulmuştur. Her bir figüre ait bakış boşluğu figürlerin sağ üst tarafa toplanması sayesinde oluşturulmaktadır.



resim 171: *Casanova* filminden bir kare



resim 172: *I Clowns*; ters üçgen

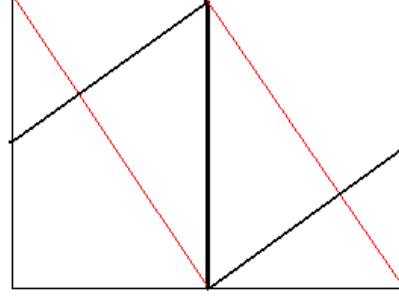
Resim 172 ise; palyaçoların gösterisinden bir kadrajı göstermektedir. Sahnenin belli yerlerine dağılan figürleri Fellini, dörtgenin içinde yer alan bir ters üçgen varmışcasına çerçevelemiştir. Bu üçgenin her bir köşesinde bulunan figürler belli bir düzen içinde birbirlerini karşılamaktadırlar; üçgenin tabanında yer alan ve birbirini ayak duruşlarından kanatlarına kadar karşılayan iki figürün simetrisi, birinin açık diğerinin koyu tonlarda olması ve diğer üçüncü figürün varlığı ile dengelenmiştir. Her bir figürün bakış yönü de bir zincirin oluşmasını sağlamaktadır. Sağdaki siyah renkli palyaço aşağıdaki pembe- yeşil figüre, alttaki figür kadrajın solundaki beyaz palyaçoya; beyaz renkli palyaço figürü de izleyiciye doğru bakmaktadır.

Fellini kadrajları belli bir geometri içinde düzenlenmektedirler ama her bir kadrajın düzenlenişi birbirinden farklı bir yapıdadır. Resim 173'de bir binanın pencerelerinden konuşan iki kişi öyle düzenlenmiştir ki; kadraj ikiye bölündüğünde köşegenler üzerine

karşıt köşelerden 90°lik dikler indirilerek etki noktaları bulunabilmekte, böylece iki figür de bu noktaların üzerine yerleştirilmektedir.



resim 173: *I Vitelloni*; karşılıklı figürler



resim 174: İki bölüme ayrılmış kadrajda etki noktaları

*Ruhların Jülyeti* filmindeyse (resim 175); çerçeveyi iki ayıran köşegen sayesinde yaratılmış bir düzenleme görülmektedir. Köşegen, her ne kadar kadrajı iki simetrik parçaya ayırıyor olsa da; kadrajın bu iki parçası içinde yer alan objeler farklıdır. Turuncu renkli ağaç, heykel ve sol alt köşede bahçeden kaçarak uzaklaşan kırmızı elbiseli figür (Giulietta), aynı köşegen üzerinde boy sırasına dizilmiş gibi görünmekteyseler de; ön alanda yer alan heykel; orta alanda yer alan Giulietta ve ağaç; ile arkaplandaki yeşil ormanın yarattığı derinlik sayesinde resimdeki monotonluk kırılabilir. Ayrıca gri-yeşil tonlar üzerindeki kırmızı giysili Giulietta ve turuncu ağacın sıcak renklerinin varlığı ile de kontrast yaratılmaktadır. Resim dikdörtgeni ikiye ayıran köşegenin bir tarafında; figür, renk ve objelerle doldurulmuşken; diğer tarafın boş bırakılması ve arkaplanın renkleri sayesinde de simetri kırılmıştır.

Fellini filmlerinde kadraj içindeki her bir nokta planlanarak film çekildiğinden filmleri görsel açıdan önceden düzenlenmiş izlenimi vermekteler. Konu kadraj içinde belli bir kompozisyonun parçası olarak varolmakta, varlığının önemine göre etki noktalarına yerleştirilmekte, diğer objeler ile düzenlenerek bir kompozisyon oluşturulması

sağlanmaktadır. Pek çok farklı kompozisyon içinde yer alan obje, renk, figür ve şekiller ahenkli bir düzen gözetilerek yerleştirilmektedir.



resim 175: Köşegen üzerine hazırlanmış düzenleme

### 2.3. ORAN

Fellini filmlerinde oran karikatür geleneğinin bir uzantısı olarak obje, figür ve varlıkların abartılarak şekillendirilmesinde kendini göstermektedir. Denilebilir ki, Fellini büyük ile küçük, şişman ile zayıf, uzak ile yakın arasındaki farkları öyle abartarak kullanmıştır ki, kadrajın içinde çeşitli boyut ve uzaklıklarda yer alan nesne ve figürler tamamen karikatürize görüntüler çizmektedirler. Bu yapaylık onların dünyasının karton olmasına sebep olmaktadır; Fellini kahramanları sinemada, resim defterlerinde yer aldığı şekliyle abartılı birer karikatür olarak yansıtılmaktadır.

#### 2.3.1. Büyüklük- Küçüklük

Fellini, dev ve cüce arasındaki boy farkını sıklıkla kullanmaktadır. Pek çok filminde dev büyüklüklerde kadınlar yer almaktadır. Bu kadınların yanında ise normalden daha

küçük insanlar hatta cüceler kullanılmaktadır. Resim 176, böyle bir kadraji göstermektedir; vücudu anormal büyüklükte olan kadın ön planda gösterilirken zaten küçük boyutlara sahip olan cüce uzakta gösterilerek, oldukça küçük olan ölçüsü ve aralarındaki farklılık iyice abartılmıştır. Resim 177’de ise dev kadını yıkayan cüceler kadının yıkandığı kazanın boyuna ancak parmaklarının ucuna kalkarak yetişebilmektedirler. Bu da durumun gülünçlüğünü, olağandışı tuhaf dünyasını aktarmaya yardımcı olmaktadır.

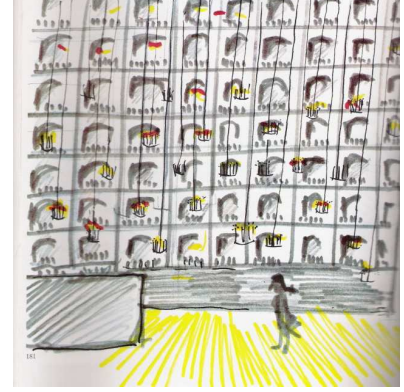


resim 176: *Casanova*; dev ve cüce

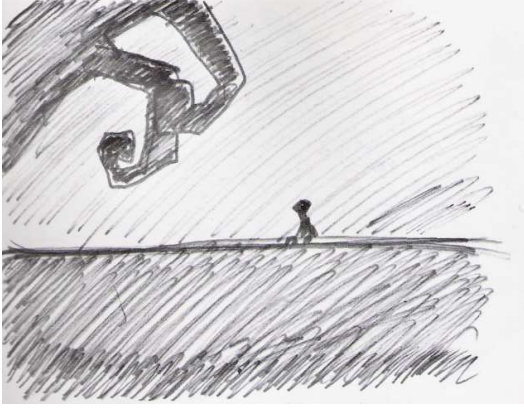


resim 177: Küçük ve büyük

Yine resim 178a’da yer alan bir başka sahnede ise kocaman avizelerin ve büyük tiyatro salonunun içinde ufacık kalan Casanova gösterilmektedir. Fellini’nin çizimleri arasında (resim 178b) bu sahneyi ve buna benzer pek çok başka sahneyi planlarken Casanova’yı mekan içerisinde küçücük bırakmak için büyük çaba gösterdiği belli olmaktadır. Fellini’ye göre Casanova kendi küçüklüğünün farkında olmayan kibirli bir budaladır, onu mekan içinde büyülenmiş olarak gösterirken de, intihara kalkışırken de geniş mekan içinde küçücük ve yapayalnız bırakmayı tercih etmektedir.

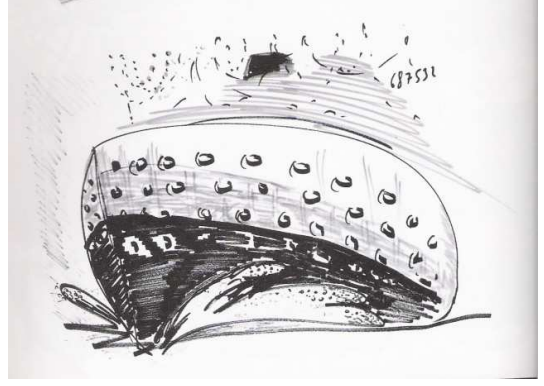


resim 178 (a, b): *Casanova*; büyük ve görkemli mekan içinde küçük Giacomo Casanova



resim 179: Fellini; *Casanova*'nın intihar sekansı.

Fellini filmlerinde bazı objelerin büyüklüğünün vurgulanmasının nedeni onların aslında ne kadar gülünç ve küçük olduğunu aktarabilmek içindir. Örneğin; *Amarcord* filminde resmi bayramlardan birinde çocuk sıralarının arasında bulunan çiçeklerle dekore edilmiş Mussolini'nin yüzü (resim 180) veya o dönem faşist İtalyası'nın en büyük işi olduğu söylenen transatlantik Rex'in küçük sahil kasabası sakinlerinin ufacık silüetleri arasından geçişi (bkz. Resim 100, 101, 181) gibi sekanslar Fellini'ye büyüklüğün nasıl karikatürize edilebileceğini gösterme fırsatı vermiştir.



resim 180: Mussolini'nin yüzü ve küçük çocuklar resim 181: Fellini; Rex

*Le Tentazioni del Dottor Antonio*'da ise Fellini güzel ve etine dolgun Anita'nın etrafında dört dönen, şehvetten gözü dönmesine rağmen yine edep ve ahlak üzerine atıp tutan Doktor Antonio'yu Anita'nın devasa boyutlarının yanında küçücük; bazen ayaklarının, bazen gösünün arasına sıkışmış; düşmüş göstererek; Doktor Antonio'nun, güzelliği böylesine devasa bir kadın karşısındaki acizliğini vurgulamaktadır.



resim 182: Binalardan daha büyük Anita resim 183: Anita'nın ayakları altında Antonio

Fellini, pek çok kez Anita Ekberg'in sadece bir film kişisi olarak değil, bir kadın olarak devasa bir güzelliğe sahip olduğunu filmlerinde ve söyleşilerinde anlatmaya çalışmıştır.

*La Dolce Vita* filmi, Anita Ekberg'e bir güzelleme niteliğinde olmasına rağmen, Fellini *Le Tentazioni del Dottor Antonio* isimli koca bir filmi de bu devasa güzellik karşısında kişinin nasıl ezildiğini anlatmaya adanmıştır.



**resim 184: Reklam panosundaki devasa kadın Anita**

Kocaman reklam panosunu (resim 184) zaman zaman yarı dşsel bir dünya sayesinde terkeden devasa kadın Anita, Antonio'yu bir büyüyüp bir küçülerek Őaşkına çevirmekte ve onun glnçlüğn arttırmaktadır. Filmle ilgili eskizlerinden (resim 185), Fellini'nin Antonio'nun Őaşkın halini betimleme işine çok fazla kafa yordug da görülmektedir.



resim 185: Anita ve Doktor Antonio

### 2.3.2. Genişlik/İrilik – Zayıflık/ İncelik

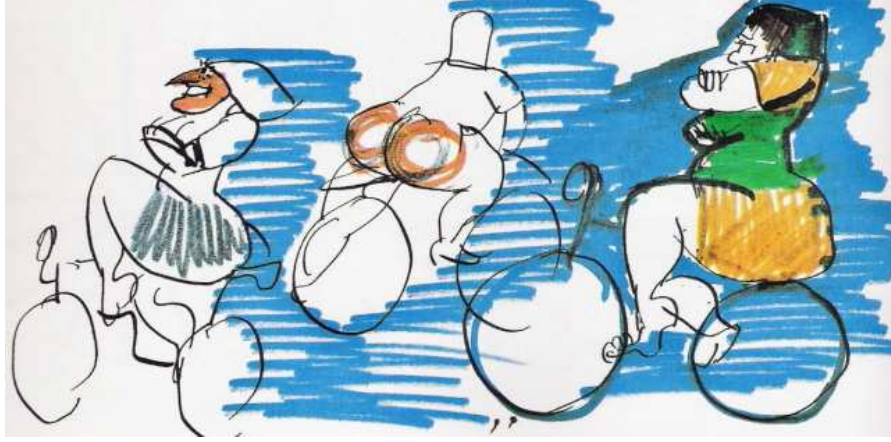
Fellini filmlerinde iğreti olanı kullanmaktan çekinmez; evrensel güzellik standartlarında vücudunda gram fazla yağ bulunmayan kadınlar onun ilgisini çekmez. İri, yağlı, aşırı kilolu kadınların yuvarlak hatlarını ön plana çıkardığı kadrajlar planlamıştır. Kadınların iri ve yuvarlak vücutlarını cinsel çekiciliklerinin en önemli nedeni olarak göstermekten çekinmemektedir. Bu kadınlar çeşitli meslek gruplarından olabilmektedirler, tek ve özel bir grup insan değildirler, önemli olan onların iri, şişman ve geniş olması ve yanlarındaki kişileri incecik gösterebilen doğalarının vurgulanmasıdır. Fellini *Amarcord* filminde sık sık kadraj içine yerleştirdiği kasabanın şişman kadınlarını ve

onların geniş hacim kaplayan vücutlarını gösterebilmek için ayrı ayrı pek çok çizim yapmıştır.



resim 186, 187: *Amarcord*; bisikletli kadınlar

Bisiklete binerken geniş kalçalarını bolca sergileyen, bu umarsız kadın figürleri hem Fellini'nin anlatmak istediği hikayenin yapısına hizmet ederken; hem de sinema gibi 3 boyutlu bir alanda iriliğin yanı sıra hacmin de önemini aktarma açısından önem kazanmaktadır. Fellini'nin çizdiği karikatürlerde kadınların kalça ve göğüs kısımlarını abartarak çizdiği; filmde de bu bölgeleri yakın plan girerek hacmi göstermek istediğinin işaretidir. Filmin bu kadrajları için Fellini pek çok desen çizmiştir; resim 188 ve 189da gösterilen eskizler de figürlerin hangi mekanlarda ne şekilde kadraja alınacağını ayrıntılı birer çalışmasını göstermektedir.



resim 188: Bisikletle yol alan kadınlar için düzenleme



resim 189: Bisikletli iri kadınlar

Fellini, her ne kadar yoğun olarak bu kadınların dolgun hatlarını ve geniş hacimlerini gösterme amacında olsa da onlarla birlikte küçük kalan incecik zayıf ve aciz adamları, genç ergenleri da sıklıkla aynı plan içerisinde göstermiştir. Bu şekilde, hem bu

adamların güçsüzlüklerini vurgulayabilmekte, hem de kocaman devasa kadınların yanındaki incecik adamlar düşüncesiyle bilinen kalıpları ters çevirerek; bir güldürü ögesi, bir gag yaratma şansı bulabilmektedir.



resim 190: Titta ve şişman tütüncü



resim 191: Titta ve şişman tütüncü, J. Hart'ın eskizi

Tütüncü kadının iri vücudu altında ezilen Titta, onun yaşlı dedesi, ince upuzun vücuduyla, adeta bir yerde sıkışıp uzun süre kalarak eski haline dönememiş bir nesneyi andıran yarı deli amcası Theo, bu kadrajlar içinde kendilerine yer bulmaktadır. Fellini tütüncü kadına ait eskizi nasıl şişirerek çizdiyse; Theo amcaı da o oranda inceltip, uzatarak çizmiştir.



resim 192: Fellini; Tütüncü Kadın

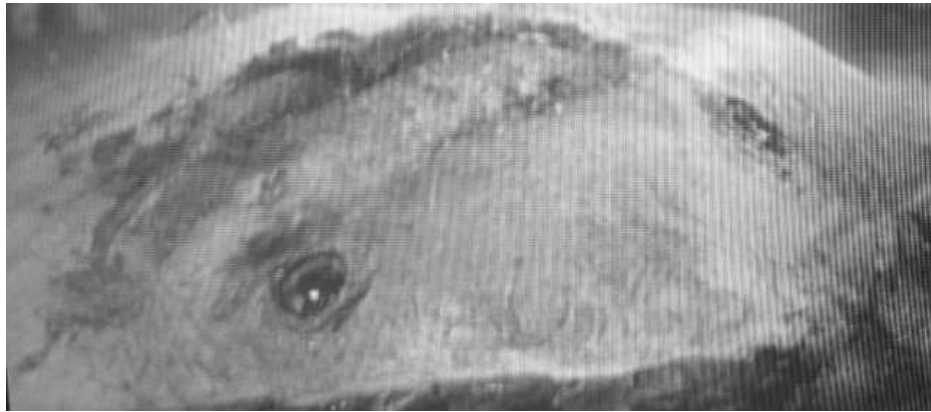


resim 193: Fellini; Theo amca



resim 194: *Amarcord*; Theo Amca

Fellini, filmlerinde oranları kullanırken zıtlıkları bir arada göstermeye çalışmaktadır. Böylece hem oluşan asimetrik görüntü, büyüğün ve küçüğün, irinin ve zayıfın yan yana gelmesiyle oluşan, göze hoş gelen, bir dinamizm ve ahenk sağlanabilmekte; hem bu bir güldürü ögesi olarak kullanılabilen; durumun abartılı ve gülünç doğası farkedilmekte; hem de aralarındaki farklılıktan doğan yan anlamlar, eğretilemeler rahatlıkla izleyiciye aktarılabilir.



resim 195: *La Dolce Vita*; dev mürekkep balığı

Fellini için irilik; şaşılacak, olağanüstü, olağan dışı bir kişiliği ya da nesneyi ifade etmektedir. *Roma* filminde, filmin ana karakterinin kaldığı küçük dairelerden birinde; ağırlığı ve hantallığı ile yatakta yatan bir figür, filmin ve anlatmak istediği Roma'nın; ne kadar olağandışı bir mekan olabileceği ile ilgili olarak izleyiciyi şaşırtma amacı taşımaktadır. Filmin bu karesinde; olağanüstü cüssesiyle yatarak izleyiciye bakan karakter; izleyicinin kesinlikle özdeşleşemeyeceği, şaşıp bakakalacağı bir figür olarak tasarlanmıştır; bu karede aslında iri; geniş hacim karşısında ezilen ve ona ancak bakakalan kişi izleyicinin kendisidir.



**resim 196: Roma; yatalak şişman adam**

Fellini filmlerinde sıklıkla aşırı iri hayvanları da kadraj içine almaya çalışmaktadır. *La Dolce Vita* filminin sonunda Marcello'nun sahilde görüp etkilendiği, çevresindekilerin ise oldukça çirkin bulduğu dev mürekkep balığı (resim195), *E La Nave Va*'da cüssesinden beklenmeyecek kadar ince bir hastalığa tutulan ("aşk hastalığına") dev gergedan (resim 197), *Casanova*'da güçsüz erkeklerin içine bir gezi turu yaptığı balina

iskeleti sayesinde Fellini; filmlerinde hacmin önemini, kişiler, yüzeyler ve uzamlarda bıraktığı izlenimi sorgulamaktadır.



resim 197: *E La Nave Va*; Aşık gergedan

### 2.3.3. Uzaklık – Yakınlık

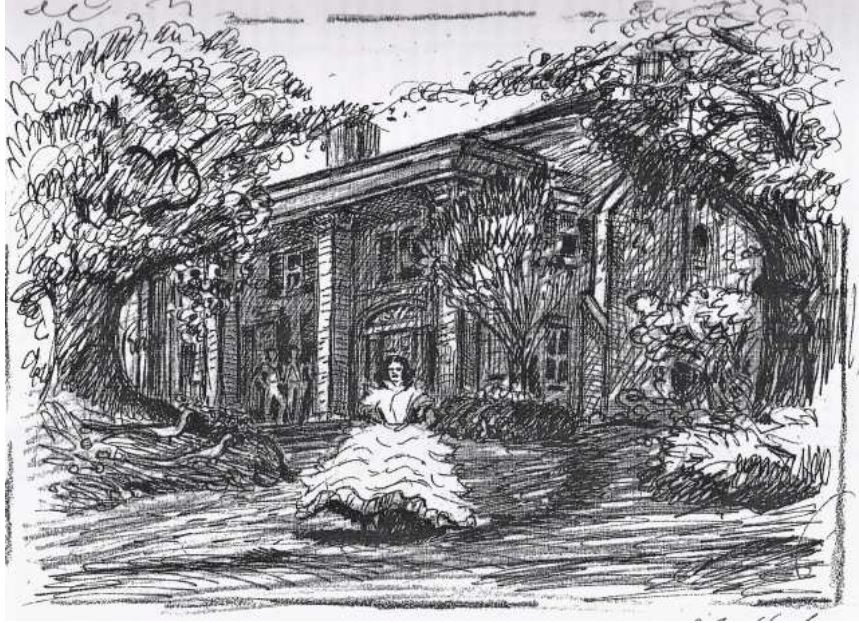
Sinemada kadrajı enine üçe ayırarak bölümlemenin bir nedeni vardır. Genel anlamda bir kadraj üç bölüme ayrılmaktadır:

- 1.Ön Alan / Ön Plan
- 2.Orta Alan / Orta Plan
- 3.Arka Alan /Arka Plan

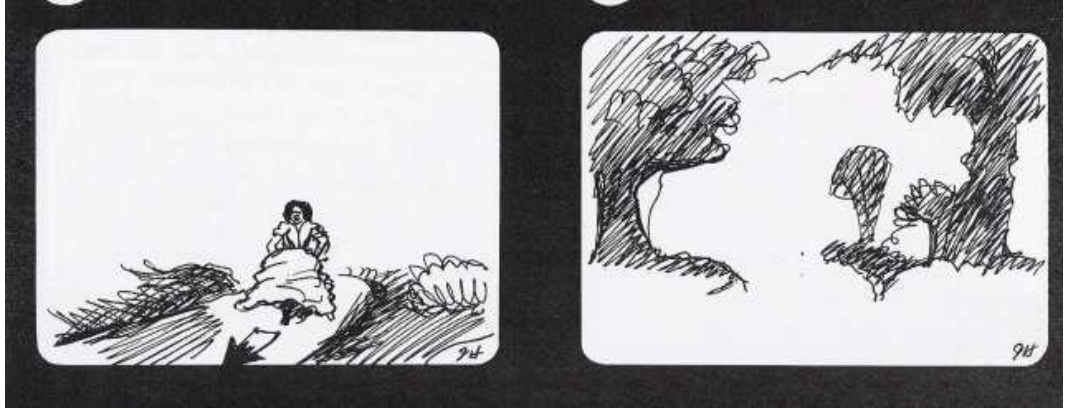
Aşağıda *Rüzgar gibi Geçti* filmi için John Hart tarafından yapılan çizimler sayesinde bu üçlü düzen örneklenmiştir. Film çekilirken kadrajın üçe bölünmesi, hem ahengi

sağlamak ve nesnelere çizgiler üzerine oturtmak açısından, hem de figürleri boş düzenler yerine dolu, gerçeğe yakın mekanlar içinde göstermek açısından önemlidir.

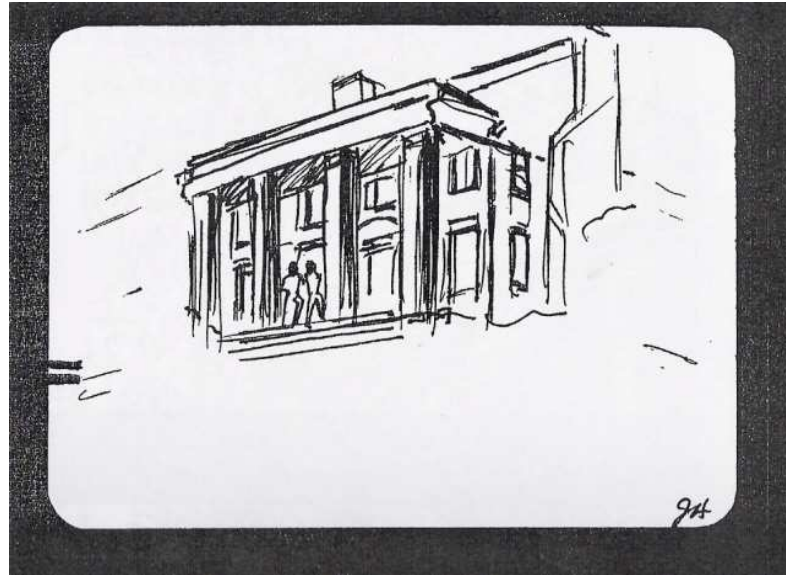
Filmin bu planında Scarlet O'Hara isimli karakter evden dışarı bahçeye doğru koşmaktadır. Ön planda kadrajın dışına doğru koşan kızın kendisi görünmektedir. Orta planda ise ağaç ve yapraklardan oluşan dal örtüsü bulunmaktadır. Arkaplanda ise tıpkı Scarlet gibi beyaz olan büyük ev ve evin merdivenlerindeki iki kişi görünmektedir.



resim 198: Üç ayrı alanı gösteren bir kadraj



**resim 199: Birinci karede; Ön plan ve ikinci karede; Orta Alan**



**resim 200: Arkaplan**

Resim 198, 199 ve 200’de görüldüğü üzere bu kadrajı üçe ayıran alanlarda bazı özellikler gözetilmiştir. Örneğin ortaplanda yer alan ağaçlar hem resmi çerçevelemeye hem de kompozisyonu belli bir düzene koymaya yaramaktadır. Arkaplanda ise ön tarafta koşan Scarlet için önemli olan ev ile birlikte iki de figür görülmektedir.

Fellini de filmlerinde bu üç aşamalı planı gözetir. Fakat filmin birincil önemdeki kişi ya da objesini önplana koymak gibi bir düşüncesi yoktur. Fellini filmlerinde her bir çizgi üzerindeki nesne aynı önemdedir, aralarında bir hiyerarşi bulunmaz. Ya da en arkada gösterilen, arkaplanda yer alan obje en fazla öneme sahip obje olabilmektedir. Fellini genelde bu planları çizerek ve üzerinde düşünmüş, kadraj içine de o şekilde yerleştirmiştir.



**resim 201: Arkaplanda yer alan Beyaz Şeyh**

Resim 201'de *Lo Sceicco Bianco*'dan alınan bir kadrajda, filmin asıl önemli kişisi, filme adını veren Beyaz Şeyh ile izleyici ilk olarak karşılaştırılmaktadır. Bu planda filmin asıl önemli kişisi, izleyicinin merakla beklediği kişi Beyaz Şeyh'tir. Fakat izleyici onu ancak arkaplanda gökyüzünde sallanırken görmekte, ön planda ise izleyiciye arkasını dönmüş duran ve çoktan tanınmış olan bir karakteri görmektedir. Böylece hem şeyhle ilgili olan merak perçinlenmekte hem de sahnenin düzeni

kurulmaktadır. Fellini, eskizlerinde bu sahneyi planlarken Beyaz Şeyh'in ortaya çıkış planını aynen çizmiştir. Çizimde de görüleceği üzere Fellini, Beyaz Şeyh'in efemine duruşu, beyaz kıyafetleri ile görünümüne büyük önem vermişken, izleyiciye arkası dönük duran figürü aşağıda küçük ve önemsiz bir figürmüş gibi çizmiştir.



**resim 202: Fellini; Beyaz Şeyh**

*Prova d'Orchestra* filminde ise yine bu tarz bir plan kullanmayı tercih etmiştir. Kendi içinde belli bir hiyerarşik düzeni de olan orkestra, zaten ast- üst ilişkisi bakımından böyle derecelendirilerek gösterilmeye uygun bir yapıdadır. Aşağıdaki eskizde Fellini

sahneyi yine üçe bölmüş; ön plana Maestro (Orkestra Şefi) ile toz ve kum yığınlarını orta planda müzisyenleri ve onları çevreleyen mekan ile objeleri, arkaplanda ise son derece sıradan sayılabilecek fakat sahne için oldukça önemli bir objeyi, odayı yıkıp toz duman içinde bırakan koca bir gülleyle yıktığı duvarı yerleştirmeyi tercih etmiştir.



resim 203: *Prova d'Orchestra*; desen



resim 204: *Satyricon*, müze sekansı

Bu tarz bir düzenleme sıradan ve orkestra gibi hiyerarşi düzeni içinde bulunmayan figürleri anlatan bir planda da kullanılmıştır. Resim 204'deki *Satyricon* filminden alınan, Antik Roma uygarlığından hikayelerin anlatıldığı bir bölümde, hikayenin anlatıcısı arkası dönük olan gölge ön planda; orta planda etraftaki resimlere bakan çocuk ve filmin ana karakteri Encolpio, arka planda ise müzenin parçaları gösterilmektedir.

Görüldüğü gibi Fellini; sinemada bildik kalıpları kendi istediği şekilde yorumlayarak kullanmaktadır. Ona göre en ufak bir obje de kadrajın önemli bir yerine konulabilmektedir, nesnelere ve figürlerin hiyerarşik bir düzeni bulunmaz, kadraj içine pek çok şey düşmekte ve düşen her nesne ve figür de belli etki noktaları üzerine konularak rahatlıkla farkedilebilmektedir.

Fellini bunun dışında yakın planı ve kişilerin yüzünü kamera önüne getirmeyi de çok sevmektedir. Filmde anlatmak istediği tüm hikayeyi yüzlerin anlatabileceğine inanmaktadır. Sinema tarihinde pek çok usta yönetmen hikayelerini yüzlerle anlatmayı tercih etmiştir: Eisenstein, Bergman, Antonioni gibi Fellini de, filmlerinde yüzleri yakın plana almayı seven yönetmenlerdendir. Bu nedenle Fellini filmlerinde kadın yüzleri sık sık yakın plana alınmıştır; Fellini bu kadınları yakından incelemek istemektedir.



resim 205: Ruhların Jülyeti; yüz



resim 206: Toby Dammit; yüz

Fellini *Le Notti di Cabiria* filmi boyunca Cabiria'yı sık sık kadraj içine almıştır, fakat asla filmin sonundaki kadar yakın planda göstermek istemez; çünkü filmin sonunda istediği etkiye ulaşmak için yakın planı sadece bir kere yapması gerekmektedir (resim 207). Yakın plana iki kez girerse izleyici bu görüntüye alışacaktır; o yüzden bunu tüm film boyunca sadece bir kez yapmıştır. André Bazin filmin bu karesinin izleyiciye hissettirdiklerini şu şekilde aktarmaktadır: “Kızın son çekimdeki gülümsemesi içimize işleyecektir. [...] Cabiria'nın gözlerine baktığımızda, sonsuz bir gerçeklikle karşı karşıya gelirsiniz. Cabiria'nın gülümsemesi birkaç kez kameranın üzerine düşer ve daha sonra ışıklar bu belirsizlik mucizesi üzerinde yükselir. Kuşkusuz Cabiria, hala önümüzde yaşamış olduğu maceraların kahramanıdır. Ve ekranın arkasında bir yerlerde

bulunmaktadır, fakat şimdi artık bizi davet etmektedir. Gülümsemesi onun döneceğine işaret eder.”<sup>56</sup>



resim 207: Cabiria'nın yüzü, yakın plan

Cabiria'nın bakışının yakın plana alındığı bu karenin kendisinden sonra gelen pek çok filme ilham kaynağı olduğunu söylemek mümkündür. *Cabiria'nın ışıldayan bakışları, bir an, kamera ile buluşarak seyirciyi selamlamaktadır. François Truffaut'nun, yitik ergenliğe dair ağıtı “Les 400 Coups/ 400 Darbe”den Paul Thomas Anderson'ın “Magnolia/ Manolya”sına kadar uzanan bu bakışlar, kah seyircinin vicdanını yoklamış, kah seyirciyi kendi oyunlarına ortak etmiştir.*<sup>57</sup>

Sinemada yakın plan bugün artık eskisi kadar kullanılmamaktadır. Gelişen teknoloji daha çok geniş açının kullanılmasını talep ettiğinden günümüz sinemasında Fellini'nin yakın plana alarak incelemeyi tercih ettiği insan yüzleri pek kadraj içine girmemektedir.

---

<sup>56</sup> André Bazin, “**Sinema Nedir?**”, s.221.

<sup>57</sup> Uğur Bayazıt, “**Cabiria'nın Bakışı**”, Sinema- Aylık Popüler Sinema Dergisi, İstanbul, Temmuz 2005,s.95.

“Oysa sinemanın mucizesi insan yüzünün yakın planıdır.[...] Greta Garbo’nun gizemli yüzü, o yüzde kendi düşüncelerini okuyanlarınkinden yüzlerce kez daha büyüktü.”<sup>58</sup>

Sanat tarihi içerisinde pek çok sanatçı insan yüzünü incelemeye çalışmıştır. Örneğin Hollandalı ressam Rembrandt kendi yüzünü incelediği otoportreleriyle tanınmaktadır. Sanat tarihçisi E.H. Gombrich, Rembrandt’ın öteki ustalardan daha iyi tanındığını düşünmektedir, çünkü sanatçı yaşamını bir dizi portresiyle belgelemiştir. *Başarılar içinde yüzdüğü ve revaçta bir usta olduğu gençlik yıllarından, iflasın trajedisıyla yalnız geçirdiği yaşlılık yıllarına kadar uzanan bu portreler, benzersiz bir otobiyografi oluştururlar.*<sup>59</sup>



resim 208: Rembrandt’ın otoportreleri

Fellini filmlerinde kişiyi tanıtmak için onun yüzünü sıkça çerçeve içine almıştır:

“Bir yüz, bilinçle kavradığımız ilk şeydir. Bebekken yüzleri ilk ilgi noktamız olarak görürüz. Biz bunu bilmesek de annemizin yüzü bize güven verir. Ancak ondan sonra yaşamımızdaki diğer yüzlere bakmaya başlarız.”<sup>60</sup> sözleriyle yüzlere verdiği önemi açıklamaktadır.

---

58 Mark Cousins, “Sinemanın Unuttuğu”, Türkçesi: Filiz Taylan, **Radikal İki**, İstanbul, 11.07.2004

59 E.H. Gombrich, “**Sanatın Öyküsü**”, Türkçesi:Erol Erduran- Ömer Erduran, İstanbul, Remzi Kitabevi, 2007, s.420.

60 Charlotte Chandler, **Ben Fellini**, s.83.

## 2.4. FELLİNİ VE SÜRREALİZM

Sürrealizm iki büyük dünya savaşı arasında sanatçıların basit ve naif şeylerle yetinemeyeceği, gerçeği açacak şeyler yaratmak istedikleri bir dönemde ortaya çıktı. “Sürrealistlerin çoğu Freud’un yazılarından etkilenerek sanatın hiçbir zaman uyanık usun ürünü olamayacağını, usun yalnız bilimi vereceğini, sanatın ise usdışının ürünü olabileceğini savundular.”<sup>61</sup> Gerçeküstücülük her şeye karşı çıkan ve kısa ömürlü olan dadaizmden kaynaklandı. Dadaistler 1916’da anlamsızlığını ve hiçliğini duydukları savaşın ve kapitalist toplumun doğurduğu hayal kırıklıklarının yarattığı anarşist bir gruptu. “Aklı, sağduyuyu bir yana koymak, kurumları lanetlemek, disiplinleri yıkmak istediler”.<sup>62</sup> Gerçeküstücüler de Dadalar gibi akılcılığa büyük tepki duyuyorlardı. Ama Gerçeküstücüler asıl olarak Freud’un psikanaliz kuramına dayanan bir edebiyat ve görsel sanat akımı oldular ve insan ruhunun derinliklerini yakalamaya çalıştılar. “Soyutlama eğilimine uzak duruyorlar, bir imge dünyası kurmak istiyorlardı. [...] Çağın duyarlılığını derinden yansıttıkları için dünyanın her yanından katılımcıları oldu: Paul Klee, Max Ernst, Marcel Duchamp, Andre Masson, Joan Miro, Salvador Dali, Giorgio de Chirico, Man Ray bunlardan bazılarıydı.”<sup>63</sup> Sürrealizm, sanat dünyasını ikinci dünya savaşından sonra da etkilemeye devam etti.

Fellini Cinecitta’da filmler yapmaya İkinci Dünya Savaşı’nın hemen akabinde başladı, ne varki birlikte sinema yaptığı ekip daha çok belgesel nitelikli, son derece gerçekçi filmler yapmaktaydı. Fellini’nin ilk yönetmenlik denemesi olan *Luci del varieta*’ da dahil olmak üzere pek çok filmi ise sanatçıların, kumpanyaların, sirklerin kendine özgü dünyasını konu almaktadır. Bu nedenle Fellini’nin filmlerinde oldukça farklı bir görsellik yansımaktadır. Bu da iyice tanındıktan ve filmlerini gerçekleştirmesine yardımcı olacak finansmanı sağlayabilen yapımcılar bulmaya başladıktan sonra, renkli filmlerle birlikte renkli, bambaşka, düş dünyasına yakın nitelikli filmler çekeceğinin

---

61 Mukadder Çakır Aydın, **Sanatta Eleştirelilik**, İstanbul, Beta Yayınları, 2002, s. 179.

62 A.g.k., s.181.

63 A.g.k., s.180.

garantisini olmuştur. Federico Fellini'nin bilinç ile bilinçaltının, "kutsal anne mitosu ile fahişelerin, düş ve gerçeğin birarada yer aldığı filmleri yıllar boyunca hem büyük kitleler tarafından ilgi ile izlendi, hem de kimi sinema yazarlarınca 'anlaşılmaz' bulunarak" eleştirildi.<sup>64</sup>

Fellini filmleri içinde öyle kadrallar yer alır ki film tipik bir sinema izleyicisinin geleneksel film okuma tarzına meydan okumaktadır. Birbiriyle alakasız gibi görünen pek çok obje birlikte gruplanabilir, arkaplanlarda soğuk, boş uzamlar yer alabilir. Filmin o planı, izleyicisinden yoğunlaşmasını; odaklanmasını; konsantre olmasını ve kendisini bu dünya içine kaptırmasını talep etmektedir. İşte Fellini filmlerinin bazı kişilerce anlaşılabilir olarak tanımlanmasının nedeni budur. Fellini'nin de Chirico'ya olan sevgisi bilinmektedir, kendi rüyalarından esinlenerek çektiği pek çok filmde de Chiricovari boş meydanlar, sokaklar bulunmaktadır. Tıpkı onun gibi birbiriyle ilgisiz objeleri yanyana kullanabilmektedir.



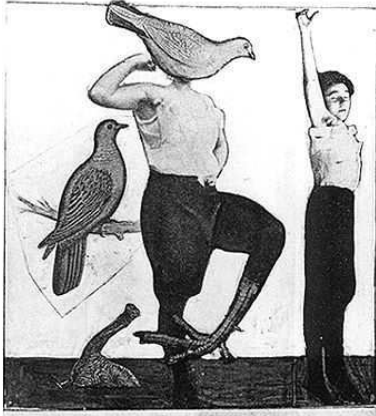
**resim 209: *Satyricon*; İki figür ve koca bir balık**

---

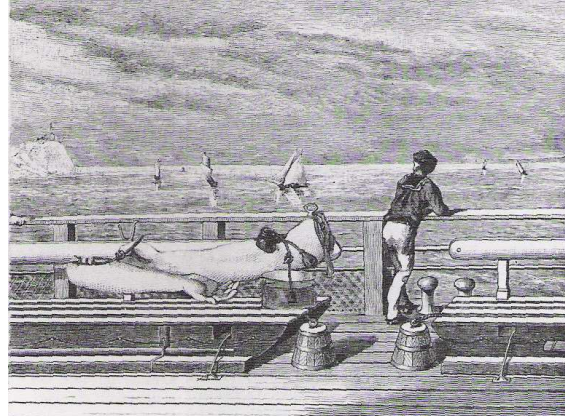
64 Pınar Tınaz Gürmen, "Hayal ile Gerçek Arasında", **Sinema- Aylık Popüler Sinema Dergisi**, İstanbul, Mayıs 2003, s. 89

Fellini, tıpkı kendisi gibi, de Chirico'nun yapıtlarına ilgi duyan bir başka sanatçıyla; Max Ernst'le de benzer arayışlar içine girmiştir. Ernst; resimlerinde; birbirinden kopuk imgeler yanyana getirilerek yapıştırılmakta, bu da resim üzerine herhangi anlamlı bir yorum getirmeyi olanaksızlaştırmaktadır. Max Ernst bu çalışmalarıyla pek çok düş resmi yapmış; "hem Sürrealizmin ufuklarını genişletmiş, hem de ona Dada'ya özgü nitelikler de kazandırmıştır". 65 *Fellini Satyricon*'dan alınan yukarıdaki kadrajda da yine böyle anlamlı bir okuma yapmak imkansız gibidir. Fakat film zaten izleyiciye, birbiriyle belli noktalarda kesişen ama tam olarak aynı hikaye yapısına bağlı olmayan, karakterlerin ardarda hikayenin içine girip çıktığı, Roma tarihinin sayfalarından görüntüler izletmektedir.

Ernst'in yapıtlarında bir öykü söz konusu değildir. Başka sanatçılar, art arda görüntüler getirerek *anlaşılır bir öykü anlatan ağır başlı çoğu zaman da duygulu resim- romanlar çizmişlerdir*.66 Ernst'in baskı çalışmalarında ise bunlar yoktur. Her bir çalışma izleyicisini anlam bulma çabasına sokmaktadır.



resim 210: Max Ernst; Fatagaga

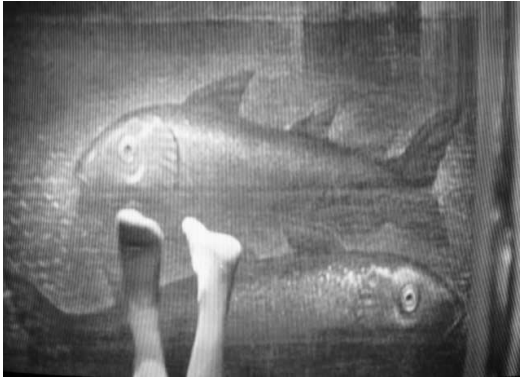


resim 211: Max Ernst; Yat Sporu

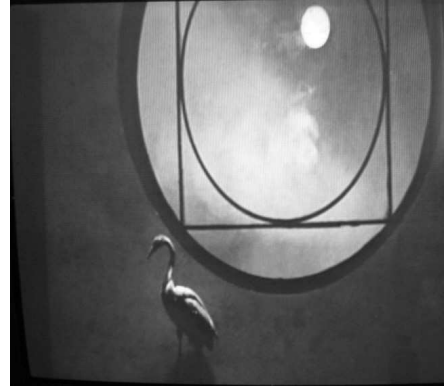
65 Norbert Lynton, *Modern Sanatın Öyküsü*, s. 173

66 Ag.k., s. 173.

Fellini kadrâjlarında bu nedenle, hem filmin bütününe yayılan dâşsel hava nedeniyle, hem de filmde anlatılan öyküyle bağdaştırılamaz görüntüsüyle, kadrâjlar Max Ernstvari düzenlemeler olarak nitelendirilmişlerdir. Resim 212 ve 213'te görülen iki düzenleme, üzerinde balık resimleri bulunan bir tablonun önünde havaya kalkmış, ters duran iki ayak, bir evin sınırları içinde pencere önünde duran kuş heykeli, yuvarlak pencereden görünen dolunay gibi düzenlemelerin yanısıra; resim 143'de, birdenbire çiçek açmış gibi görünen figür gibi pek çok resim, Fellini kadrâjlarıyla ilgili olarak sıklıkla dile getirilen "tuhaf" yakıştırmasının görsel karşılıkları olarak yer alırlar. Bu iki düzenlemenin varlığı, aynı zamanda filmin görsel dokusunun ne kadar incelenerek oluşturulduğunun da bir kanıtıdır.



resim 212: *Casanova*; Balık ve Ayaklar



resim 213: Odada kuş ve dolunay

8 ½ filminin hemen başlangıç sekasını oluşturan dört kare ise (resim 214, 215, 216, 217) Fellini'nin başlangıçtan itibaren gerçeküstücü sanattan esinlenerek filmler çektiği yönündeki açıklamalara sebep olmuştur. Filmin başlangıcında, yolda arabasının içinde trafikte sıkışıp kalan Guido, etrafında şunları görmektedir:

- 1 .Otobüs camlarından sarkan cansız görünümlü vücutlar
2. Trafikten havalanıp uçarak kurtulan ama birisi tarafından iple yakalanan bedeni
3. Kendi vücudunu aşağı çeken kişinin yine kendisi olduğunu farkedışı.
4. Aşağı çekilerek düşen bedeni.



resim 214: Otobüs camından sarkan vücutlar



resim 215: Havalanan Guido.



resim 216: Aşağı çeken Guido



resim 217: Aşağı çekilen Guido.

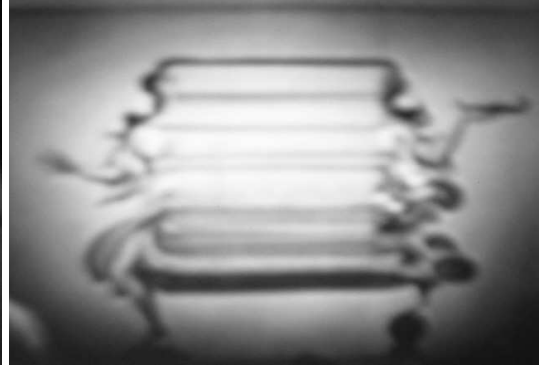
Guido'nun bir kabusunun anlatıldığı bu sekans onun düş dünyasında gördüklerini izleyiciye aynen göstermektedir. Film boyunca Guido'nun başarısızlıklarının, tıkanmışlığının, karısıyla ve çevresindekilerle iletişimsizliğinin öyküsünün anlatıldığı bu filmde onun bilinçaltından izlenimleri göstermek, Fellini'nin niçin gerçeküstücü olarak nitelendirildiğine bir açıklık getirmektedir.

Fellini'nin ilk filmi *Luci del Varieta*'dan alınan aşağıdaki iki karede ise yine bir ilüzyon gösterilmektedir, birden açılarak genişleyen kadın figürü filmdeki gece

klübünde izleyicilere sunulan optik gösterinin bir parçası olmakla birlikte aynı zamanda filmin izleyicisine de sunulan bir ilüzyondur.



resim 218:Kadın resmi ikiye ayrılır



resim 219: ...ve genişler

Gerek *Max Ernst*vari düzenlemeleri, gerek *de Chirico*'ya öykünen mekanları, gerekse düşünle gerçek arasında gidip gelen öykülere yer verışı nedeniyle Fellini gerçeküstücü bir sinemacı kabul edilmektedir. Fakat “akım” ve “-izm”lerin sanatçıları sınıflandırarak hafızalarında yer bulmasını kolaylaştırmak isteyen sanat eleştirmenleri ve tarihçilerince isimlendirildiği de bir gerçektir. Fellini filmlerinin kategorize edilebilmesi son derece zordur; geçmişten nostaljik anılar barındıran, tarihsel bir arkaplana dayanan filmler, politik dramalar, abartılı güldürüler, fantastik filmler, biyografik filmler filmografisinde kendisine yer bulmuştur. Gerçeküstücü olarak nitelendirilmesi onun kadrajlarında yer alan bazı düzenlemeleri biçimsel yönden etkilemesi nedeniyle önemlidir. Yukarıda da görüldüğü gibi bu benzerlik onun kompozisyonu kurmasında, birbiriyle alakasız gibi görünen objeleri bir araya getiriş tarzında, renkleri kullanımında etkili olmuştur.

## SONUÇ

Yüz yaşını çoktan aşmış olan sinema daha önce pek çok sanatın yaşamış olduğu sıkıntıları yaşamaktadır. Fotoğrafın ve sinemanın gelişimiyle beraber sarsılan ve yeni bir değişim geçirmek durumunda kalan resim sanatı gibi sinema da hem teknolojinin hem de diğer sanatların onu etkilemesine ve değiştirmesine kayıtsız kalmaz. Fotoğrafın gelişmesiyle resim sanatı önce kendi içinde, hareketi yüzey üzerinde üretmeye çalışmış (Fütürizm), sonra da iki boyutlu yüzeyi kendine yeterli bulmayarak alanını genişletmiştir. Bugün çağdaş sanatlar adı, plastik sanatların alanının; gelişen teknoloji, değişen dünya aracılığı ile farklılaşmasının bir sonucudur. 2000li yıllar, sinemanın 1895'de gerçekleşen doğumunun ardından gelişimini çoktandır tamamlamış olduğu ve yeni teknolojilerle alanını genişlettiği yıllardır.

Federico Fellini 1940larda sinema endüstrisinin çarkları arasına girdiğinde henüz sinema bu tür farklılaşma sorunlarıyla karşılaşmamıştı. Yeni çıkan pek çok soruna karşı hemen bir cevap bulabilme olanağı söz konusuydu. Fellini'nin bizzat bir parçası olduğu İtalyan Yeni Gerçekçiliği de böyle bir soruya yanıt olmuştu. Faşizmin ve savaşın yıktığı İtalya'da sinemacılar etraftan buldukları filmleri kullanıyorlar, filmlerini sokakta amatör oyuncularla çekiyorlar ve en önemlisi de faşizmin gerçeğinin anlatıldığı filmler çekiyorlardı.

Bugünün sineması *Yeni Gerçekçilik*, *Yeni Dalga*, *Alman Ekspresyonizmi*, *Özgür Sinema*, *Şiirsel Gerçekçilik* gibi pek çok yanıt görmüş geçirmiş, arkasında büyük bir miras biriktirmiş bir sinemadır. Yedinci sanat olarak bilinen sinema diğer sanat dalları ile yoğun etkileşim içindedir ve tüm bu sanatların yenilikleri ve farklılıkları onu etkileyebilmektedir.

Fellini örneği ile, sinemada etkin olan bir başka sanatın, resimin, neleri değiştirebileceğini gözler önüne sermek amaçlanmıştır. Fellini, bilindiği gibi, kendi

çağında yapılmış hiçbir filmi izlemeyen; sinema dünyasında olan bitenden haberdar olmayan; Eisenstein'ın tek bir filmini bile izlemediğini defalarca tekrar eden; dolayısıyla kimseden etkilenmemiş bir sinemacıdır. Ya da, başka bir deyişle; etkilendiği sanatçılar sinemacılar değildir. Fellini, yaptığı filmlerin en önemli unsurunun ışık olduğunu defalarca dile getirmiştir. Işık olmazsa, görme eylemi söz konusu değildir; görme eylemi yoksa sinema da olmaz. Başlangıçtan itibaren *hareketli resim (motion picture)* olarak tanımlanan sinemada hareket; yanındaki ismi (resmi), tanımlamakta, ona bir nitelik atfetmektedir. *Hareketli resimler*de önemli olan hareketten çok resimdir.

Fellini'nin akademik olarak aldığı bir resim eğitimi yoktur, fakat çocukluk yıllarından itibaren çeşitli dergilerde karikatür çalışmalarının yayımlandığı bilinmektedir. Bu çalışma içerisinde yer alan pek çok eskizinden de anlaşılacağı üzere; Fellini'nin her bir filmi için çizdiği bu pek çok desen, çalışmalarıyla ilgili aldığı notlarıdır. Bu notların karakteristik özelliği, abartılı çizgileri, gülünç yüzleri, yaratılan gaglar, jestler onun filmlerindeki karakterlere ve öykülere de yansımıştır. Bir karikatür çizeri olan Fellini, karikatür filmler yapmıştır.

Kendisinden başka hiçbir sinemacıdan etkilenmeyen, gördüğü rüyaları da uykuda izlediği küçük filmler olarak aktaran ve bunlarla ilgili notlar alan (resimler çizen) Fellini, sinemanın ve sinemacıların çoktandır unuttuğu birşeyi yapmaktadır. Kendini tüm akımlardan, sinemanın gelişiminden soyutlayarak (dış mekan çekimleri kullanmaz, her tür seti stüdyonun içine kurduurmaktadır, sesli çekim kullanmaz; sonradan sesleri dublajla eklemektedir) tamamen gözün gördüklerine odaklanmış bir sinemacıdır.

Sinemada yeni öykü bulmanın olanaksızlığından söz edilebilir; fakat yeni bir resim bulmanın olanaksızlığı söz konusu değildir. Fellini'nin çizdiği, renklendirdiği her karikatür onun kendisinden izler taşır ve film karelerine aynen yansımaktadır. Tüm filmlerine özgünlüğünü veren bu özelliktir. Fellini, yaratıcı bir tıkanıklıktan asla

bahsetmemiştir (8 ½'u çektiği dönem dışında; onda da yaşadığı tıkanıklığı anlatmaktadır), kariyerinin son filmini çektiği dönemde bile yeni bir proje için yapıcı arayışındadır. Son filmi ile ilgili notlar tutmakta, karalamalar ve araştırmalar yapmaktadır. Fellini, sinemanın sonunun geldiğini, yaratıcı sinemanın sonlanacağı fikrini asla dikkate almaz. Ona göre; sonu gelebilecek sinema büyülemeye odaklı, mühendisler sinemasıdır.

Fellini filmleri çizerek yapmaktaydı, ona göre sorunun çözümü kendi dünyasını kimseye benzemeyen yönleriyle kadraj içine koymaktan oluşmaktadır. Kadrajı, iki boyutlu bir yüzeymiş gibi düşünerek, gerekli öyküyü burada resimleyerek, düzenleyerek anlatmıştır. Çerçeve içine düşen resimler hikayeyi anlatmak için gerekli tek unsurdur; Fellini, diyaloga ya da önceden yazılmış senaryoya önem vermemektedir, sesli çekim yapmaz. Art arda gelen pek çok resim; yani hareketli resimler zaten ona istediği öyküyü anlattırmaktadır. Bu nedenle Fellini, bugünün sanatçısının yeni çağın getirdiği gelişen olanakları gözönüne almaktan çok, kendi olanaklarını sorgulama amacıyla olması gerektiğini öne sürmektedir.

## **KAYNAKLAR (Türkçe):**

- AY, Taner; **Becerikli Bozguncu Riminali Federico Fellini**, İstanbul, İmge Yayınları, 1984.
- AYDIN, Mukadder, Çakır; **Sanatta Eleştirelilik**, İstanbul, Beta yayınları, 2002.
- BATUR, Enis; **Başkalaşım I-X**, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2000
- BAZIN, André; **Sinema Nedir?**, Türkçesi: İbrahim Şener, İstanbul, İzdüşüm Yayınları, 2000.
- BERGER, John; **Görme Biçimleri**, Türkçesi: Yurdanur Salman, İstanbul, Metis Yayınları, 2002.
- BETTON, Gerard; **Sinema Tarihi**, Türkçesi: Şirin Tekeli, İstanbul, İletişim Yayınları: Cep Üniversitesi, 1990.
- BİRYILDIZ, Esra, **Sinemada Akımlar**, İstanbul, Beta Yayınları, 1999.
- BOCKEMUHL, Michael, **Rembrandt**, Köln, Taschen, 2000.
- BONITZER, Pascal; **Kör Alan ve Dekadrajlar**, Türkçesi: İzzet Yasar, İstanbul, Metis Yay., 2006
- BONITZER, Pascal; **Bakış ve Ses**, Türkçesi: İzzet Yasar, İstanbul, Metis Yayınları, 2007.
- BÜKER, Seçil; **Sinemada Anlam Yaratma**, İstanbul, İmge Kitabevi, 1991
- CHANDLER, Charlotte; **Ben Fellini**, Türkçesi: İlkur İlhan, İstanbul, Afa Yayınları, 1995
- ÇAĞLARCA, Saadettin; **Altın Oran**, İstanbul, İnkılap Kitabevi, 1997.
- ÇAĞLARCA, Saadettin; **Renk ve Armoni Kuralları**, İstanbul, İnkılap Kitabevi, 1993.
- EYÜBOĞLU, Bedri Rahmi; **Resme Başlarken**, İstanbul, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2005.
- FELLINI, Federico; **8 ½**, Türkçesi: Rekin Teksoy, İstanbul, Nisan Yayınları, 1993.

- FERRO, Marc; **Sinema ve Tarih**, Türkçesi: Turhan Ilgaz, Hülya Tufan, İstanbul, Kesit Yayıncılık, 1995
- GOMBRICH, E.H; **Sanatın Öyküsü**, Türkçesi:Erol Erduran- Ömer Erduran, İstanbul, Remzi Kitabevi, 2007
- GRAZZINI, Giovanni; **Federico Fellini**, Türkçesi: Cüneyt Akalın, İstanbul, Agora Kitaplığı, 2006
- HUISMAN, Philip- DORTU, M.G. ; **“Lautrec’i Niçin Seviyoruz?”**, Henri de Toulouse Lautrec, İstanbul, Baskan yayınları, 1980.
- KLEE, Paul; **Modern Sanat Üzerine**, Türkçesi: Rahmi G. Ögdül, İstanbul, Altıkırkbeş Yayınları, 2002.
- LYNTON, Norbert; **Modern Sanatın Öyküsü**, Türkçesi: Prof. Dr. Cevat Çapan, Prof. Dr. Sadi Özdiş, İstanbul, Remzi Kitabevi, 2004
- MONACO, James; **Bir Film Nasıl Okunur?**, Türkçesi: Ertan Yılmaz, İstanbul, Oğlak Yayınları, 2002.
- SÖZEN, Mustafa; **Sinemada Renk: Sembolik Anlamlar**, İstanbul, Detay Yayınları, 2003.
- SÜDOR, Gülseren; **Aynanın Gerçeği**, İstanbul, Cumhuriyet Kitapları, 2000.
- TEKSOY, Rekin; **Sinema Tarihi**, İstanbul, Oğlak Yayınları, 2005.
- WOLLEN, Peter; **Sinemada Göstergeler ve Anlam**, Türkçesi: Zafer Aracagök, Bülent Doğan, İstanbul, Matis Yayınları, 2004.

#### **KAYNAKLAR (İngilizce):**

- BEGLEITER, Marcie; **From Word To Image**, Studio City; CA, Michael Wiese Productions, 2001.

BONDANELLA, Peter; **The Films of Federico Fellini**, Cambridge, Cambridge University Press, 2002.

BONDANELLA, Peter; **The Cinema of Federico Fellini**, New Jersey, Princeton University Press, 1992.

CHRISTIE, Ian; **The Last Machine**, London, bfi Publishing, 1994.

COSTANTINI, Costanzo; **Fellini on Fellini**, London, Faber and Faber, 1995.

HART, John; **The Art of the Storyboard**, Boston, Focal Press, 1999.

KEZICH, Tullio, **Federico Fellini His Life and Work**, London, Tauris Publishing, 2007.

MEURIS, Jacques, **Magritte**, London, Taschen, 2007.

ROHDIE, Sam; **Fellini Lexicon**, London, bfi Publishing, 2002.

TOULET, Emmanuelle; **Cinema Is 100 Years Old**, London, Thames And Hudson, 1995.

#### **KAYNAKLAR (İtalyanca):**

DE SANNA, Jole; **De Chirico. La Metafisica del Mediterraneo**, Milano, Rizzoli, 1998.

DE SANTI, Pier Marco; **I Disegni di Fellini**, Roma, Editori Laterza, 2004.

FELLINI, Federico; **Fare Un Film**, Torino, Einaudi Tascabili, 1993.

MARTINELLI, Mario; **Mario Mafai**, Roma, Editalia, 2004.

MOLLICA, Vincenzo; **Fellini: Parole e Disegni**, Torino, Einaudi, 2000.

## **MAKALELER (Türkçe):**

AKÇA, Kerem; “Federico Fellini ve Amarcord”, **Sinema- Aylık Popüler Sinema Dergisi**, İstanbul, Ekim 2007, s.82.

AKÇA, Kerem; “La Dolce Vita / Tatlı Hayat”, **Sinema- Aylık Popüler Sinema Dergisi**, İstanbul, Ekim 2006, s.109.

BAYAZIT, Uğur; “Cabiria’nın Bakışı”, **Sinema- Aylık Popüler Sinema Dergisi**, İstanbul, Temmuz 2005, s.95.

CORAL, Mehmet; “Roma: İsa’dan Önce, Fellini’den Sonra”, İstanbul, **Altyazı Aylık Sinema Dergisi**, Ekim 2003, s.66.

COUSINS, Mark; “Sinemanın Unuttuğu”, Türkçesi: Filiz Taylan, **Radikal İki**, 11.07.2004

ERTAN, Engin; “Yeni Kuşakların Keşfetmesi Gereken 30 Klasik: 6.Amarcord”, **Sinema- Aylık Popüler Sinema Dergisi**, İstanbul, Ağustos 2002, s.71.

GÜRMENT, Pınar Tınaz; “Hayal ile Gerçek Arasında”, **Sinema- Aylık Popüler Sinema Dergisi**, İstanbul, Mayıs 2003,s. 89.

GÜRMENT, Pınar Tınaz; “20 Başlıkta Avrupa Sineması : 6. Federico Fellini”, İstanbul, **Sinema- Aylık Popüler Sinema Dergisi**, Ağustos 2006, s.66

ÖZER, Murat; “Sekiz Buçuk”, İstanbul, **Empire Türkiye**, Mayıs 2007, s.106.

[http://tr.wikipedia.org/wiki/Commedia\\_dell'Arte](http://tr.wikipedia.org/wiki/Commedia_dell'Arte)

## **MAKALELER (İngilizce):**

EBERT, Roger; “Fellini’s 8 ½”, **Chicago Sun Times**, May,7, 1993.

EBERT, Roger; “Juliet of the Spirits”, **Chicago Sun Times**, August 5, 2001.

EBERT, Roger; “La Dolce Vita”, **Chicago Sun Times**, January 5, 1997.

EBERT, Roger; "Amarcord", **Chicago Sun Times**, September 19, 1974.

#### **INTERNET:**

Wikipedia; <http://tr.wikipedia.org/>, <http://www.en.wikipedia.org>

Chicago Sun Times, Roger Ebert; <http://rogerebert.suntimes.com>

International Movie Database; <http://www.imdb.com>

Artchive; <http://www.artchive.com>

#### **RESİMLER:**

1. AMATO, Giuseppe; RIZZOLI, Angelo; **La Dolce Vita**, A.E. Film, 2005.
2. DE SANTI, Pier Marco; **I Disegni di Fellini**, Roma, Editori Laterza, 2004, s.40
3. AMATO, Giuseppe; RIZZOLI, Angelo; **La Dolce Vita**, A.E. Film, 2005.
4. BONDANELLA, Peter; **The Cinema of Federico Fellini**, Cambridge, Cambridge University Press, 2002, s.135.
5. International Movie Database; [www.imdb.com](http://www.imdb.com)
6. AMATO, Giuseppe; RIZZOLI, Angelo; **La Dolce Vita**, A.E. Film, 2005.
7. DE SANTI, Pier Marco; **I Disegni di Fellini**, s.25-28.
8. De LAURENTIIS, Dino; PONTI, Carlo; **La Strada**, Optimum World, 2005.

9. De LAURENTIIS, Dino; PONTI, Carlo; **La Strada**, Optimum World, 2005.
10. De LAURENTIIS, Dino; PONTI, Carlo; **La Strada**, Optimum World, 2005.
11. De LAURENTIIS, Dino; PONTI, Carlo; **La Strada**, Optimum World, 2005.
12. De LAURENTIIS, Dino; PONTI, Carlo; **La Strada**, Optimum World, 2005.
13. Artchive; <http://www.artchive.com/>
14. Wikipedia; <http://tr.wikipedia.org/>
15. DE SANTI, Pier Marco; **I Disegni di Fellini**, s.22.
16. SCARDAMAGLIA, Elio; **I Clowns**, Eagle Pictures, 2008.
17. SCARDAMAGLIA, Elio; **I Clowns**, Eagle Pictures, 2008.
18. SCARDAMAGLIA, Elio; **I Clowns**, Eagle Pictures, 2008.
19. GRIMALDI, Alberto, **Fellini's Casanova** (il Casanova di Federico Fellini), Fremantle Home Entertainment, 2005.
20. GRIMALDI, Alberto, **Fellini's Casanova** (il Casanova di Federico Fellini), Fremantle Home Entertainment, 2005
21. GRIMALDI, Alberto, **Fellini's Casanova** (il Casanova di Federico Fellini), Fremantle Home Entertainment, 2005
22. Wikipedia; <http://www.en.wikipedia.org>
23. Wikipedia; <http://www.en.wikipedia.org>
24. Wikipedia; <http://www.en.wikipedia.org>
25. Wikipedia; <http://www.en.wikipedia.org>
26. AMATO, Giuseppe; RIZZOLI, Angelo; **La Dolce Vita**, A.E. Film, 2005.
27. RIZZOLI, Angelo, **8 ½**, A.E.Film, 2005.
28. RIZZOLI, Angelo; **Ruhların Jülyeti (Giulietta degli Spiriti)**, A.E. Film, 2005.

29. FELLINI, Federico,- LATTUADA, Alberto, **Variety Lights (Luci del Varieta')**, Criterion, 2000.
30. ROSSELLINI, Franco; ROSSELLINI, Renzo; Du PLANTIER, Daniel Toscan; **Kadınlar Kenti (La Citta' delle Donne)**, A.E. Film, 2005.
31. CRISTALDI, Franco; **Amarcord**, Warner Home Video, 2004
32. RIZZOLI, Angelo, **8 ½** , A.E.Film, 2005.
33. De LAURENTIIS, Dino, **Nights of Cabiria (Le Notti di Cabiria)**, Criterion, 1999.
34. CERVI, Tonino; PONTI, Carlo; "LA Tentazioni del Dottor Antonio", **Boccaccio '70**, No Shame, 2005
35. RIZZOLI, Angelo, **8 ½** , A.E.Film, 2005.
36. RIZZOLI, Angelo, **8 ½** , A.E.Film, 2005.
37. DE SANTI, Pier Marco; **I Disegni di Fellini**, s.42.
38. GRIMALDI, Alberto, **Fellini's Casanova** (il Casanova di Federico Fellini), Fremantle Home Entertainment, 2005.
39. GRIMALDI, Alberto, **Fellini's Casanova** (il Casanova di Federico Fellini), Fremantle Home Entertainment, 2005.
40. PIPPIA, Lamberto; VASILE, Turi; **Fellini'den Roma (Roma)**, Metro Goldwyn Mayer, 2003.
41. MARTINELLI, Mario; **Mario Mafai**, Roma, Editalia, 2004.
42. AMATO, Giuseppe; RIZZOLI, Angelo; **La Dolce Vita**, A.E. Film, 2005.
43. AMATO, Giuseppe; RIZZOLI, Angelo; **La Dolce Vita**, A.E. Film, 2005.
44. PIPPIA, Lamberto; VASILE, Turi; **Fellini'den Roma (Roma)**, Metro Goldwyn Mayer, 2003.
45. PIPPIA, Lamberto; VASILE, Turi; **Fellini'den Roma (Roma)**, Metro Goldwyn Mayer, 2003

46. PIPPIA, Lamberto; VASILE, Turi; **Fellini'den Roma (Roma)**, Metro Goldwyn Mayer, 2003
47. PIPPIA, Lamberto; VASILE, Turi; **Fellini'den Roma (Roma)**, Metro Goldwyn Mayer, 2003
48. GRIMALDI, Alberto; **Fellini Satyricon**, MGM Entertainment, 2003.
49. GRIMALDI, Alberto; **Fellini Satyricon**, MGM Entertainment, 2003
50. GRIMALDI, Alberto; **Fellini Satyricon**, MGM Entertainment, 2003
51. GRIMALDI, Alberto; **Fellini Satyricon**, MGM Entertainment, 2003
52. AMATO, Giuseppe; RIZZOLI, Angelo; **La Dolce Vita**, A.E. Film, 2005
53. AMATO, Giuseppe; RIZZOLI, Angelo; **La Dolce Vita**, A.E. Film, 2005
54. Wikipedia; <http://www.en.wikipedia.org>
55. AMATO, Giuseppe; RIZZOLI, Angelo; **La Dolce Vita**, A.E. Film, 2005.
56. MEURIS, Jacques, **Magritte**, London, Taschen, 2007.
57. RIZZOLI, Angelo; **Ruhların Jülyeti (Giulietta degli Spiriti)**, A.E. Film, 2005.
58. CRISTALDI, Franco; **Amarcord**, Warner Home Video, 2004.
59. BONDANELLA, Peter; **The Films of Federico Fellini**, s.155.
60. DE SANNA, Jole; **De Chirico. La Metafisica del Mediterraneo**, Milano, Rizzoli, 1998, s. 65.
61. A.g.k., s.62.
62. De LAURENTIIS, Dino; PONTI, Carlo; **La Strada**, Optimum World, 2005.
63. DERECCI, Mario; **il Bidone**, Bfi Video, 2005.
64. DERECCI, Mario; **il Bidone**, Bfi Video, 2005.
65. AMATO, Giuseppe; RIZZOLI, Angelo; **La Dolce Vita**, A.E. Film, 2005.
66. CRISTALDI, Franco; **Amarcord**, Warner Home Video, 2004.

67. De LAURENTIIS, Dino, **Nights of Cabiria (Le Notti di Cabiria)**, Criterion, 1999.
68. De LAURENTIIS, Dino, **Nights of Cabiria (Le Notti di Cabiria)**, Criterion, 1999.
69. CERVI, Tonino; PONTI, Carlo; “LA Tentazioni del Dottor Antonio”, **Boccaccio ’70**, No Shame, 2005
70. CERVI, Tonino; PONTI, Carlo; “LA Tentazioni del Dottor Antonio”, **Boccaccio ’70**, No Shame, 2005
71. EGER, Raymond; GRIMALDI, Alberto; “Toby Dammit”, **Olağanüstü Öyküler (Histoires Extraordinaires)**, A.E. Film, 2005.
72. SCARDAMAGLIA, Elio; **I Clowns**, Eagle Pictures, 2008.
73. SCARDAMAGLIA, Elio; **I Clowns**, Eagle Pictures, 2008
74. De LAURENTIIS, Dino; PONTI, Carlo; **La Strada**, Optimum World, 2005.
75. GRIMALDI, Alberto, **Fellini’s Casanova (il Casanova di Federico Fellini)**, Fremantle Home Entertainment, 2005.
76. GRIMALDI, Alberto; BIBO, Heinz; **Ginger and Fred (Ginger e Fred)**, Infinity, 2006.
77. GRIMALDI, Alberto; BIBO, Heinz; **Ginger and Fred (Ginger e Fred)**, Infinity, 2006
78. FELLINI, Federico,- LATTUADA, Alberto, **Variety Lights (Luci del Varieta’)**, Criterion, 2000.
79. AMATO, Giuseppe; RIZZOLI, Angelo; **La Dolce Vita**, A.E. Film, 2005.
80. RIZZOLI , Angelo, **8 ½** , A.E.Film, 2005.
81. RIZZOLI , Angelo, **8 ½** , A.E.Film, 2005
82. RIZZOLI, Angelo; **Ruhların Jülyeti (Giulietta degli Spiriti)**, A.E. Film, 2005.

83. PIPPIA, Lamberto; VASILE, Turi; **Fellini'den Roma (Roma)**, Metro Goldwyn Mayer, 2003.
84. PIPPIA, Lamberto; VASILE, Turi; **Fellini'den Roma (Roma)**, Metro Goldwyn Mayer, 2003.
85. ROSSELLINI, Franco; ROSSELLINI, Renzo; Du PLANTIER, Daniel Toscan; **Kadınlar Kenti (La Citta' delle Donne)**, A.E. Film, 2005.
86. CRISTALDI, Franco; **Amarcord**, Warner Home Video, 2004.
87. CRISTALDI, Franco; **Amarcord**, Warner Home Video, 2004
88. Wikipedia; <http://www.en.wikipedia.org>
89. GRIMALDI, Alberto, **Fellini's Casanova (il Casanova di Federico Fellini)**, Fremantle Home Entertainment, 2005.
90. AMATO, Giuseppe; RIZZOLI, Angelo; **La Dolce Vita**, A.E. Film, 2005.
91. BAR, Jacques; De VECCHI, Mario; PEGORARO, Lorenzo; **Aylaklar (I Vitelloni)**, A.E. Film, 2005.
92. Wikipedia; <http://www.en.wikipedia.org>
93. SCARDAMAGLIA, Elio; **I Clowns**, Eagle Pictures, 2008.
94. ROSSELLINI, Franco; ROSSELLINI, Renzo; Du PLANTIER, Daniel Toscan; **Kadınlar Kenti (La Citta' delle Donne)**, A.E. Film, 2005.
95. ROSSELLINI, Franco; ROSSELLINI, Renzo; Du PLANTIER, Daniel Toscan; **Kadınlar Kenti (La Citta' delle Donne)**, A.E. Film, 2005
96. PIPPIA, Lamberto; VASILE, Turi; **Fellini'den Roma (Roma)**, Metro Goldwyn Mayer, 2003.
97. GRIMALDI, Alberto; **Fellini Satyricon**, MGM Entertainment, 2003.
98. CRISTALDI, Franco; **Amarcord**, Warner Home Video, 2004.
99. CRISTALDI, Franco; **Amarcord**, Warner Home Video, 2004.
100. CRISTALDI, Franco; **Amarcord**, Warner Home Video, 2004.
101. CRISTALDI, Franco; **Amarcord**, Warner Home Video, 2004.

102. De LAURENTIIS, Dino, **Nights of Cabiria (Le Notti di Cabiria)**, Criterion, 1999.
103. De LAURENTIIS, Dino, **Nights of Cabiria (Le Notti di Cabiria)**, Criterion, 1999.
104. RIZZOLI, Angelo, **8 ½**, A.E.Film, 2005.
105. RIZZOLI, Angelo, **8 ½**, A.E.Film, 2005.
106. PIPPIA, Lamberto; VASILE, Turi; **Fellini'den Roma (Roma)**, Metro Goldwyn Mayer, 2003.
107. Grimaldi, Alberto, **Fellini's Casanova (il Casanova di Federico Fellini)**, Fremantle Home Entertainment, 2005.
108. De LAURENTIIS, Dino, **Nights of Cabiria (Le Notti di Cabiria)**, Criterion, 1999.
109. De AURENTIIS, Dino, **Nights of Cabiria (Le Notti di Cabiria)**, Criterion, 1999.
110. HUISMAN, Philip- DORTU, M.G. ; "Lautrec'i Niçin Seviyoruz?", **Henri de Toulouse Lautrec**, İstanbul, Baskan yayınları, 1980.
111. FELLINI, Federico,- LATTUADA, Alberto, **Variety Lights (Luci del Varieta')**, Criterion, 2000.
112. GRIMALDI, Alberto; BIBO, Heinz; **Ginger and Fred (Ginger e Fred)**, Infinity, 2006.
113. RIZZOLI, Angelo, **8 ½**, A.E.Film, 2005.
114. FELLINI, Federico,- LATTUADA, Alberto, **Variety Lights (Luci del Varieta')**, Criterion, 2000.
115. DERECCI, Mario; **il Bidone**, Bfi Video, 2005.
116. BAR, Jacques; De VECCHI, Mario; PEGORARO, Lorenzo; **Aylaklar (I Vitelloni)**, A.E. Film, 2005.
117. CRISTALDI, Franco; **Amarcord**, Warner Home Video, 2004.
118. CRISTALDI, Franco; **Amarcord**, Warner Home Video, 2004.
119. SCARDAMAGLIA, Elio; **I Clowns**, Eagle Pictures, 2008.

120. SCARDAMAGLIA, Elio; **I Clowns**, Eagle Pictures, 2008.
121. RIZZOLI, Angelo, **8 ½**, A.E.Film, 2005.
122. Grafik
123. RIZZOLI, Angelo, **8 ½**, A.E.Film, 2005.
124. ROVERE, Luigi, **The White Sheik (Lo Sceicco Bianco)**, Optimum Home Entertainment, 2007.
125. ROVERE, Luigi, **The White Sheik (Lo Sceicco Bianco)**, Optimum Home Entertainment, 2007.
126. BAR, Jacques; De VECHHI, Mario; PEGORARO, Lorenzo; **Aylaklar (I Vitelloni)**, A.E. Film, 2005.
127. DE SANTI, Pier Marco; **I Disegni di Fellini**, s.55,
128. RIZZOLI, Angelo; **Ruhların Jülyeti (Giulietta degli Spiriti)**, A.E. Film, 2005.
129. RIZZOLI, Angelo; **Ruhların Jülyeti (Giulietta degli Spiriti)**, A.E. Film, 2005.
130. RIZZOLI, Angelo; **Ruhların Jülyeti (Giulietta degli Spiriti)**, A.E. Film, 2005.
131. RIZZOLI, Angelo; **Ruhların Jülyeti (Giulietta degli Spiriti)**, A.E. Film, 2005.
132. RIZZOLI, Angelo; **Ruhların Jülyeti (Giulietta degli Spiriti)**, A.E. Film, 2005.
133. RIZZOLI, Angelo; **Ruhların Jülyeti (Giulietta degli Spiriti)**, A.E. Film, 2005.
134. RIZZOLI, Angelo; **Ruhların Jülyeti (Giulietta degli Spiriti)**, A.E. Film, 2005.
135. RIZZOLI, Angelo; **Ruhların Jülyeti (Giulietta degli Spiriti)**, A.E. Film, 2005
136. RIZZOLI, Angelo; **Ruhların Jülyeti (Giulietta degli Spiriti)**, A.E. Film, 2005.

137. RIZZOLI, Angelo; **Ruhların Jülyeti (Giulietta degli Spiriti)**, A.E. Film, 2005.
138. RIZZOLI, Angelo; **Ruhların Jülyeti (Giulietta degli Spiriti)**, A.E. Film, 2005.
139. RIZZOLI, Angelo; **Ruhların Jülyeti (Giulietta degli Spiriti)**, A.E. Film, 2005
140. RIZZOLI, Angelo; **Ruhların Jülyeti (Giulietta degli Spiriti)**, A.E. Film, 2005
141. RIZZOLI, Angelo; **Ruhların Jülyeti (Giulietta degli Spiriti)**, A.E. Film, 2005
142. RIZZOLI, Angelo; **Ruhların Jülyeti (Giulietta degli Spiriti)**, A.E. Film, 2005.
143. RIZZOLI, Angelo; **Ruhların Jülyeti (Giulietta degli Spiriti)**, A.E. Film, 2005
144. RIZZOLI, Angelo; **Ruhların Jülyeti (Giulietta degli Spiriti)**, A.E. Film, 2005
145. CRISTALDI, Franco; **Amarcord**, Warner Home Video, 2004.
146. CRISTALDI, Franco; **Amarcord**, Warner Home Video, 2004.
147. CRISTALDI, Franco; **Amarcord**, Warner Home Video, 2004.
148. GRIMALDI, Alberto; **Fellini Satyricon**, MGM Entertainment, 2003.
149. BEGLEITER, Marcie; **From Word To Image**, Studio City; CA, Michael Wiese Productions, 2001, s.86.
150. A.g.k., s.86.
151. A.g.k., s.91.
152. A.g.k., s.91
153. BONDANELLA, Peter; **The Films of Federico Fellini**, s.140.
154. AMATO, Giuseppe; RIZZOLI, Angelo; **La Dolce Vita**, A.E. Film, 2005.

155. ÇAĞLARCA, Saadettin; **Altın Oran**, İstanbul, İnkılap Kitabevi, 1997, s.21.
156. RIZZOLI, Angelo; **Ruhların Jülyeti (Giulietta degli Spiriti)**, A.E. Film, 2005
157. RIZZOLI, Angelo; **Ruhların Jülyeti (Giulietta degli Spiriti)**, A.E. Film, 2005
158. Grafik.
159. ÇAĞLARCA, Saadettin; **Altın Oran**, s.21.
160. GRIMALDI, Alberto; **Fellini Satyricon**, MGM Entertainment, 2003
161. MOUSSA, Ibrahim; NOTARIANNI, Pietro; **Intervista**, Koch Lorber Films, 2005.
162. MOUSSA, Ibrahim; NOTARIANNI, Pietro; **Intervista**, Koch Lorber Films, 2005.
163. ÇAĞLARCA, Saadettin; **Altın Oran**, s.21.
164. De LAURENTIIS, Dino, **Nights of Cabiria (Le Notti di Cabiria)**, Criterion, 1999.
165. CERVI, Tonino; PONTI, Carlo; “LA Tentazioni del Dottor Antonio”, **Boccaccio '70**, No Shame, 2005.
166. MOUSSA, Ibrahim; NOTARIANNI, Pietro; **Intervista**, Koch Lorber Films, 2005.
167. RIZZOLI, Angelo, **8 ½**, A.E.Film, 2005.
168. CECCHI GORI, Mario; CECCHI GORI, Vittorio; **La Voce della Luna**, Cecchi Gori Home Video, 2001.
169. CECCHI GORI, Mario; CECCHI GORI, Vittorio; **La Voce della Luna**, Cecchi Gori Home Video, 2001.
170. GRIMALDI, Alberto; **Fellini Satyricon**, MGM Entertainment, 2003.
171. GRIMALDI, Alberto, **Fellini's Casanova (il Casanova di Federico Fellini)**, Fremantle Home Entertainment, 2005.
172. SCARDAMAGLIA, Elio; **I Clowns**, Eagle Pictures, 2008.

173. BAR, Jacques; De VECCHI, Mario; PEGORARO, Lorenzo; **Aylaklar (I Vitelloni)**, A.E. Film, 2005.
174. Grafik.
175. RIZZOLI, Angelo; **Ruhların Jülyeti (Giulietta degli Spiriti)**, A.E. Film, 2005.
176. GRIMALDI, Alberto, **Fellini's Casanova (il Casanova di Federico Fellini)**, Fremantle Home Entertainment, 2005
177. GRIMALDI, Alberto, **Fellini's Casanova (il Casanova di Federico Fellini)**, Fremantle Home Entertainment, 2005
178. (a)GRIMALDI, Alberto, **Fellini's Casanova (il Casanova di Federico Fellini)**, Fremantle Home Entertainment, 2005., (b)DE SANTI, Pier Marco; **I Disegni di Fellini**, s.181.
179. DE SANTI, Pier Marco; **I Disegni di Fellini**, s.182.
180. CRISTALDI, Franco; **Amarcord**, Warner Home Video, 2004
181. DE SANTI, Pier Marco; a.g.k., s.178.
182. CERVI, Tonino; PONTI, Carlo; "La Tentazioni del Dottor Antonio", **Boccaccio '70**, No Shame, 2005.
183. CERVI, Tonino; PONTI, Carlo; "La Tentazioni del Dottor Antonio", **Boccaccio '70**, No Shame, 2005
184. CERVI, Tonino; PONTI, Carlo; "La Tentazioni del Dottor Antonio", **Boccaccio '70**, No Shame, 2005
185. DE SANTI, Pier Marco; **I Disegni di Fellini**, s.47.
186. A.g.k., s.131.
187. A.g.k., s.133.
188. A.g.k., 137.
189. A.g.k., 138
190. CRISTALDI, Franco; **Amarcord**, Warner Home Video, 2004.
191. HART, John; **The Art of the Storyboard**, Boston, Focal Press, 1999, s.76.

192. DE SANTI, Pier Marco; **I Disegni di Fellini**, s.127.
193. A.g.k., s.121.
194. CRISTALDI, Franco; **Amarcord**, Warner Home Video, 2004.
195. AMATO, Giuseppe; RIZZOLI, Angelo; **La Dolce Vita**, A.E. Film, 2005.
196. PIPPIA, Lamberto; VASILE, Turi; **Fellini'den Roma (Roma)**, Metro Goldwyn Mayer, 2003.
197. ROHDIE, Sam; **Fellini Lexicon**, London, bfi Publishing, 2002, s.59.
198. HART, John; **The Art of the Storyboard**, s.48
199. A.g.k., s.49
200. A.g.k., s.50
201. ROVERE, Luigi, **The White Sheik (Lo Sceicco Bianco)**, Optimum Home Entertainment, 2007.
202. DE SANTI, Pier Marco; **I Disegni di Fellini**, s.8.
203. A.g.k., s.209.
204. GRIMALDI, Alberto; **Fellini Satyricon**, MGM Entertainment, 2003.
205. RIZZOLI, Angelo; **Ruhların Jülyeti (Giulietta degli Spiriti)**, A.E. Film, 2005.
206. EGER, Raymond; GRIMALDI, Alberto; "Toby Dammit", **Olağanüstü Öyküler (Histoires Extraordinaires)**, A.E. Film, 2005.
207. De LAURENTIIS, Dino, **Nights of Cabiria (Le Notti di Cabiria)**, Criterion, 1999.
208. Wikipedia; <http://www.en.wikipedia.org>
209. GRIMALDI, Alberto; **Fellini Satyricon**, MGM Entertainment, 2003
210. Wikipedia; <http://www.en.wikipedia.org>
211. LYNTON, Norbert; **Modern Sanatın Öyküsü**, Türkçesi: Prof. Dr. Cevat Çapan, Prof. Dr. Sadi Özdiş, İstanbul, Remzi Kitabevi, 2004, s.174.

212. GRIMALDI, Alberto, **Fellini's Casanova (il Casanova di Federico Fellini)**, Fremantle Home Entertainment, 2005.
213. GRIMALDI, Alberto, **Fellini's Casanova (il Casanova di Federico Fellini)**, Fremantle Home Entertainment, 2005
214. RIZZOLI, Angelo, **8 ½**, A.E.Film, 2005.
215. RIZZOLI, Angelo, **8 ½**, A.E.Film, 2005.
216. RIZZOLI, Angelo, **8 ½**, A.E.Film, 2005.
217. RIZZOLI, Angelo, **8 ½**, A.E.Film, 2005.
218. FELLINI, Federico,- LATTUADA, Alberto, **Variety Lights (Luci del Varieta')**, Criterion, 2000.
219. FELLINI, Federico,- LATTUADA, Alberto, **Variety Lights (Luci del Varieta')**, Criterion, 2000

#### **FILMLER:**

FELLINI, Federico,- LATTUADA, Alberto, **Variety Lights (Luci del Varieta')**, Criterion, 2000.

ROVERE, Luigi, **The White Sheik (Lo Sceicco Bianco)**, Optimum Home Entertainment, 2007.

BAR, Jacques; De VECCHI, Mario; PEGORARO, Lorenzo; **Aylaklar (I Vitelloni)**, A.E. Film, 2005.

FERRERI, Marco; GHIONE, Riccardo; ZAVATTINI, Cesare; "Un Agenzia Matrimoniale", **L'Amore In Citta'**, Optimum Home Entertainment, 2008.

De LAURENTIIS, Dino; PONTI, Carlo; **La Strada**, Optimum World, 2005.

DERECCHI, Mario; **il Bidone**, Bfi Video, 2005.

De LAURENTIIS, Dino, **Nights of Cabiria (Le Notti di Cabiria)**, Criterion, 1999.

AMATO, Giuseppe; RIZZOLI, Angelo; **La Dolce Vita**, A.E. Film, 2005.

CERVI, Tonino; PONTI, Carlo; “La Tentazioni del Dottor Antonio”, **Boccaccio '70**, No Shame, 2005.

RIZZOLI, Angelo, **8 ½**, A.E.Film, 2005.

EGER, Raymond; GRIMALDI, Alberto; “Toby Dammit”, **Olağanüstü Öyküler (Histoires Extraordinaires)**, A.E. Film, 2005.

RIZZOLI, Angelo; **Ruhların Jülyeti (Giulietta degli Spiriti)**, A.E. Film, 2005.

GRIMALDI, Alberto; **Fellini Satyricon**, MGM Entertainment, 2003.

SCARDAMAGLIA, Elio; **I Clowns**, Eagle Pictures, 2008.

PIPPIA, Lamberto; VASILE, Turi; **Fellini'den Roma (Roma)**, Metro Goldwyn Mayer, 2003.

CRISTALDI, Franco; **Amarcord**, Warner Home Video, 2004.

GRIMALDI, Alberto, **Fellini's Casanova** (il Casanova di Federico Fellini), Fremantle Home Entertainment, 2005.

FENGLER, Michael, ROSSELLINI, Renzo; **Orchestra Rehearsal (Prova d'Orchestra)**, Infinity, 2006.

ROSSELLINI, Franco; ROSSELLINI, Renzo; Du PLANTIER, Daniel Toscan; **Kadınlar Kenti (La Citta' delle Donne)**, A.E. Film, 2005.

CRISTALDI, Franco; NEMNI, Aldo; ROSSELLINI, Renzo; **And the Ship Sails On (E la Nave Va)**, Infinity, 2006.

GRIMALDI, Alberto; BIBO, Heinz; **Ginger and Fred (Ginger e Fred)**, Infinity, 2006.

MOUSSA, Ibrahim; NOTARIANNI, Pietro; **Intervista**, Koch Lorber Films, 2005.

CECCHI GORI, Mario; CECCHI GORI, Vittorio; **La Voce della Luna**, Cecchi Gori Home Video, 2001.



