

T.C.  
MARMARA ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ  
İLETİŞİM BİLİMLERİ ANABİLİMDALI  
İLETİŞİM BİLİMLERİ BİLİMDALI

**MODERNLEŞEN TOPLUMDA KADIN-ERKEK İMGESİNİN  
SİNEMAYA YANSIMASINA BİR ÖRNEK: FEDERİCO FELLİNİ**

Yüksek Lisans Tezi

EMRE ERDOĞAN

İstanbul, 2006

T.C.  
MARMARA ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ  
İLETİŞİM BİLİMLERİ ANABİLİMDALI  
İLETİŞİM BİLİMLERİ BİLİMDALI

**MODERNLEŞEN TOPLUMDA KADIN-ERKEK İMGESİNİN  
SİNEMAYA YANSIMASINA BİR ÖRNEK: FEDERİCO FELLİNİ**

Yüksek Lisans Tezi

EMRE ERDOĞAN

Danışman: PROF. DR. ESRA BİRYILDIZ

İstanbul, 2006

### Tez Onay Belgesi

İLETİŞİM BİLİMLERİ Anabilim Dalı İLETİŞİM BİLİMLERİ Bilim Dalı Yüksek Lisans öğrencisi EMRE ERDOĞAN'ın MODERNLEŞEN TOPLUMDA KADIN-ERKEK İMGESİNİN SİNEMAYA YANSIMASINA BİR ÖRNEK: FEDERİCO FELLİNİ adlı tez çalışması, Enstitümüz Yönetim Kurulunun 22.06.2006 tarih ve 2006-6/13 sayılı kararı ile oluşturulan jüri tarafından Yüksek Lisans Tezi olarak kabul edilmiştir.

Öğretim Üyesi Adı Soyadı

İmzası

Tez Savunma Tarihi : 18.10.7.2006

- 1) Tez Danışmanı : PROF. DR. ESRA BİRYILDIZ  
2) Jüri Üyesi : YRD. DOÇ.DR. ZEYNEP ÇETİN ERUS  
3) Jüri Üyesi : YRD. DOÇ.DR. LEVENT ELDENİZ



## ÖNSÖZ

Usta İtalyan yönetmen Federico Fellini, kadın ve erkeğin toplumsal gelişimini filmlerine yansıtmıştır. Yönetmenin filmlerinde, Akdeniz toplumundaki kadın ve erkeğin çağlar boyu devam eden imgesi görülmektedir. Fellini, 1950-1990 yılları arasında film çekmiştir ve yapıtlarında değişen kadın imgesi görülmektedir. Bu çalışmada, Federico Fellini'nin filmleri analiz edilmiştir. Ayrıca Fellini'nin filmlerinin konusu, yaşamı, aldığı ödüller ve filmlerindeki oyunculara yer verilmiştir. Tezimi sonuçlandırmamda görüşleriyle bana çok büyük katkıda bulunan değerli hocam Prof. Dr. Esra Biryıldız ve hayatımın her döneminde bana verdikleri destekten ötürü aileme çok teşekkür eder, tezimin tüm ilgililere yararlı olmasını dilerim.

İstanbul, 2006

Emre ERDOĞAN

# İÇİNDEKİLER

	Sayfa No.
<b>1.GİRİŞ</b> .....	1
<b>2.MODERN ÇAĞIN BULUŞU SİNEMA</b>	
2.1 Modernizm Nedir?.....	4
2.2 Modernizm ve Sanat İlişkisi.....	7
2.3 Sinema Sanatı.....	11
2.3.1 Sinema Nedir?.....	11
2.3.2 Sinemanın Evrimi.....	12
2.4 İmge Nedir?.....	14
2.4.1 Kadın ve Erkek İmgesi.....	16
<b>3. KADIN ERKEK İMGESİNE TOPLUMSAL BİR BAKIŞ</b>	
3.1 Akdeniz Toplumunda Kadın Erkek İmgesi.....	18
3.1.1 Antik Dünya.....	19
3.1.1.1 Pandora Efsanesi.....	21
3.1.1.2 Ana Tanrıça.....	23
3.1.1.3 Erkek İmgeleri.....	25
3.1.1.4 Aile ve Din.....	26
3.1.2 Ortaçağ ve Rönesans.....	27
3.1.3 Modern Dönem (19. Yüzyılım İkinci Yarısından Günümüze).....	30
3.1.3.1 Toulouse Lautrec.....	33
3.1.3.2 20. Yüzyıl Sonrası Toplum ve Sanat.....	36

## 4. FEDERICO FELLİNİ SİNEMASI

4.1 İtalya'nın Tarihine Kısa Bir Bakış.....	40
4.2 İtalyan Sineması (1905-1950).....	41
4.3 Federico Fellini'nin Yaşamı.....	44
4.3.1 Yönetmenin Çocukluğu ve Gençliği.....	45
4.3.2 Yönetmenin Sinemayla Tanışması.....	49
4.3.2.1 Federico Fellini'nin Diğer Yönetmenler İçin Yazdığı Senaryolar....	50
4.4 Federico Fellini Filmografisi.....	52
4.4.1 Federico Fellini Sinemasındaki Önemli İsimler.....	54
4.4.1.1 Marcello Mastroianni.....	54
4.4.1.1.1 Marcello Mastroianni'nin Aldığı Önemli Ödüller.....	57
4.4.1.2 Giulietta Masina.....	57
4.4.1.2.1 Giulietta Masina'nın Aldığı Önemli Ödüller.....	58
4.4.1.3 Nino Rota.....	59
4.4.2 Federico Fellini'nin aldığı Ödüller.....	60

## 5. FEDERICO FELLİNİ'NİN ÇEKTİĞİ FİLMLER

5.1 Varyete Işıkları (Luci del varietà) (Variety Lights) (1950).....	62
5.2 Beyaz Şeyh (La sceicco bianco) (White Sheik) (1952).....	64
5.3 Aylaklar (I vitelloni) (I Vitelloni, The Young and the Passionate) (1953)...	66
5.4 Evlilik Ajansı (Un'agenzia matrimoniale) (A Marriage Agency) (1953)	68
5.5 Sonsuz Sokaklar (La strada) (La Strada) (1954).....	68
5.6 Kalpazanlar Çetesi (Il bidone) (The Swindle) (1955).....	72
5.7 Cabiria'nın Geceleri (Le notti di Cabiria) (The Nights of Cabiria) (1957)....	74
5.8 Tatlı Hayat (La dolce vita) (La Dolce Vita) (1959).....	76

5.9 Dr Antonio'nun Baştan Çıkışı (Le tentazioni del dottor Antonio) (The Temptations of Doctor Antonio) (1962).....	79
5.10 Sekiz Buçuk (8½) (1963).....	81
5.11 Ruhların Giulietta'sı (Giulietta degli spiriti) (Juliet of the Spirits) (1965)	84
5.12 Toby Dammit (Toby Dammit) (1968).....	87
5.13 Fellini: Yönetmenin Not Kitabı (Block-notes di un regista) (Fellini: A Director's Notebook) (1968).....	89
5.14 Satyricon (Fellini Satyricon) (Fellini's Satyricon) (1969).....	89
5.15 Palyaçolar (I clowns) (The Clowns) (1970).....	93
5.16 Roma (Fellini's Roma) (1972).....	94
5.17 Amarcord (Amarcord) (1973).....	96
5.18 Kazanova (Casanova) (Fellini's Casanova) (1976).....	98
5.19 Orkestra Provası (Prova d' orchestra) (Orchestra Rehearsal) (1978).....	100
5.20 Kadınlar Şehri (La citta delle donne) (City Of Woman) (1980).....	101
5.21 Ve Gemi Gidiyor (E la nave va) (And the Ship Sails On) (1983).....	104
5.22 Ginger ve Fred (Ginger e Fred) (Ginger and Fred) (1985).....	106
5.23 Görüşme (İntervista) (İnterview) (1987).....	108
5.24 Ayın Sesi (La voce della luna) (The Voice of the Moon) (1990).....	109
<b>6. SONUÇ.....</b>	<b>111</b>
<b>KAYNAKÇA.....</b>	

## 1. GİRİŞ

Federico Fellini, dünyada ve Türkiye’de en tanınmış yönetmenlerden biridir. Yabancı ve Türkçe kaynaklarda yönetmenle ilgili olarak birçok eser bulunur. Fellini ile ilgili bir araştırmaya başlamadan önce bu tezin ana hedefi, daha farklı ve daha kapsamlı bir çalışma yapılabilir mi? olmuştur. O yüzden bu tezin konusu, “Federico Fellini Sinemasındaki Kadın-Erkek İmgesi” olarak, bir anlamda hem genişletilmiş, hem de sınırlandırılmıştır. Bugüne kadar Fellini ile ilgili yapılan çalışmalara bakıldığında karşımıza bazı sorunlar çıkmaktadır. Bu sorunlardan ilki (özellikle Türkçe kaynaklarda), aynı bilgilerin benzer ve yanlış bir şekilde tekrar edilmesidir. Bir diğer sorun ise Fellini’nin kendi ifadesiyle, “iyi bir hikaye anlatıcısı” olmasından kaynaklanır. Yani Fellini’nin anlattığı hikayelerin doğru olmama ihtimali gündeme gelir. Bu yüzden bu çalışmada, Fellini’nin kendi anlattığı bilgiler dahi, birkaç farklı kaynaktan kontrol edilip kullanılmıştır. Eğer kullanması gereken bilgiler (özellikle Fellini’nin hayat hikayesinde), farklı kaynaklarda farklı şekilde yer alıyorsa ayrıca belirtilmiştir. Aynı zamanda bu tezin çıkış noktasını “imgelerin tarihsel tanıklığı” oluşturmaktadır. Bu yüzden Fellini sinemasındaki imgelerin tanıklığına başvurulmuştur. Böylece hem yazınsal, hem de görsel bilgiler bir araya getirilmiştir. Bu tezin iki ana amacı bulunmaktadır. İlk amaç, Fellini ile bilgilerin hepsine nesnel bir biçimde yer verebilmektir. İkinci bir amaç ise, “Akdenizli bir yönetmen” olarak bilinen bir sinema ustasının, Akdeniz kültürü içindeki kadın-erkek imgelerinden, hangi noktalarda etkilendiğini söyleyebilmek veya en azından işaret edebilmektir.

İkinci bölümde (**Modern Çağın Buluşu Sinema**), ilk olarak sinema ve onun arka planı olan modernizm tanımlanacaktır çünkü sinema modernizmden doğmuştur. Bu yüzden karşılıklı olarak ilişki içindedirler. Bunun dışında ikinci olarak, kadın ve erkek imgesi tanımlanacaktır.

Üçüncü bölümde (**Kadın Erkek İmgesine Toplumsal Bir Bakış**), kadın ve erkek imgesinin (İtalya merkez olmak üzere) Akdeniz kültürü içerisindeki gelişimi örnekleriyle anlatılacaktır. Böylece İtalyan sinemasına bakmadan önce; toplumsal, dinsel ve daha birçok yönden kadın-erkek imgesinin nasıl geliştiği anlaşılacaktır. Sanat tarihi başlı başına bir araştırma konusudur. Özellikle birkaç farklı dönemi bir başlık

altında anlatabilmek imkansıza yakındır. Bu yüzden bu çalışmadaki ana amaç (daha sonra film çözümlerken bize yardımcı olması için), ana başlıklarla önemli noktaları veya bizim için önemli ayrıntıları, o bilgi denizinden çekip alabilmeyi başarabilmektir. Konumuz Akdeniz kültüründe kadın-erkek imgesi olduğundan, kadın ve erkeğe günümüze gelene kadar “bakış” anlatılırsa, istenilen sonuca ulaşılabilir. Ayrıca sanata yakın plan odaklanılmasının ana sebebi, imgelerin tarihsel tanıklığına başvurmak içindir. Akdeniz kültürü içinde bir ortak kadın ve erkek imgesi çıkarılabilir. Böylece İtalyan bir yönetmenin, beslendiği noktalar daha iyi anlaşılırsa, onun sinemasındaki karakterler daha rahat çözümlenebilir. Zaten, Federico Fellini’nin nerdeyse her filminde Akdeniz kültüründen yoğun izler bulunmaktadır.

Dördüncü bölümde (**Federico Fellini Sineması**), İtalyan yönetmen Federico Fellini’nin hayatı, filmleri ve filmlerindeki önemli isimler anlatılacaktır. Aynı zamanda İtalyan sinemasının gelişimi de ana hatlarıyla 1950 yılına kadar yer alacaktır. Fellini’nin filmlerindeki önemli isimlere bu bölümde yer verilecektir. Son bölümde ise içerik analizi ve film anlatımları yer alacaktır. Bu bölümdeki amaçlardan biri, Fellini ile ilgili eksik bilgi bırakmamaktır çünkü bir yönetmenin detaylı incelenmesinde, onun hayatı ve deneyimleri de önemli bir yer tutar. Örnek olarak *Tatlı Hayat* (Dolce Vita) adlı filmde, kahramanımız bir gazetecidir. Fellini ise sinema dünyasına girmeden önce gazetecilik yapmıştır. Böylece bu bilgi ile filme tekrar bakıldığında, yönetmenin kişisel deneyimlerinden kesitler bulunabilir. Bu bölümde; Marcello Mastroianni, Giulietta Masina ve Nino Rota’yla ilgili bilgilere yer verilmiştir. Ayrıca Federico Fellini, Mastroianni ve Masina’nın aldığı önemli ödüllerde bu bölümde yer almaktadır.

Beşinci bölümde (**Federico Fellini’nin Çektiği Filmler**), Fellini’nin çektiği 24 tane filmin bilgisi yer almaktadır. Bu çalışma için Fellini’nin çekmiş olduğu toplam 21 film izlenmiştir. Casanova filmi, İstanbul Modern’deki Fellini haftasında seyredilmiştir. İntervista, Palyaçolar, Ginger ve Fred filmleri ise Boğaziçi Mithat Alam Film Merkezi’nde izlenmiştir. Geriye kalan 17 filmin orijinal DVD’si ve VCD’si seyredilmiştir. Ulaşılamayan filmler; *Evlilik Ajansı*, *Fellini:Yönetmenin Not Kitabı* ve *Ayın Sesi*’dir. Bu çalışmanın ana konusu kadın ve erkek imgesinin Fellini sinemasındaki yeridir. Fellini’nin bazı filmlerinde kadın ve erkek imgesi sıklıkla kullanılır (*Sonsuz*

*Sokaklar, Sekiz Buçuk, Ruhların Giulietta'sı, Kadınlar Kenti, Ginger ve Fred*). Bu eserlerde yönetmenin kadın ve erkek imgesini nasıl kullandığını anlamak için film çözümlemesine gidilmiştir. Yönetmenin bazı filmlerinde farklı konulara yöneldiği görülür. (Örneğin *Intervista* filmi yarı belgesel tarzında çekilir ve Cinecitta anlatılır.) Bu yüzden Fellini'nin kadın-erkek imgesinden uzaklaştığı filmlerinde, eserle ilgili ana bilgi verilmiştir. Fellini'nin filmlerinin toplu halde anlatılması (kadın erkek imgesi üzerinde yoğun olarak durmadığı filmlerde dahi) yönetmenin sinemasını anlamak için gerekli bir yoldur. Böylece kadın ve erkek imgesi ile ilgili çözümler yapılırken, yönetmenin geçmiş başka filmlerinin de bilinmesi yararlı olacaktır.

## 2.MODERN ÇAĞIN BULUŞU SİNEMA

### 2.1 Modernizm Nedir?

Modern kelimesi, Latince Modernus kelimesinden gelir ve ilk olarak beşinci yüzyılda Papa I. Gelasius tarafından kullanılır: “Papa I. Gelasius’un kullandığı şekliyle sözcük, basitçe, çağdaşları Kilise babalarının eski döneminden ayırır ve şimdiki zamana (kronolojik olanın dışında) bir ayrıcalık tanımaz.”<sup>1</sup> Türk Dil Kurumu sözlüğündeki “modern”<sup>2</sup> kelimesine bakıldığında, (Fransızca’sı Moderne) “Çağdaş” kelimesi karşımıza çıkar. “Modernlik”<sup>3</sup> ise (Fransızca’sı Modernisme) “Çağdaşlık” olarak açıklanır. Ansiklopedik Türkçe Sözlükte ise Modern kelimesi: “Zamana uygun asrı”<sup>4</sup> olarak karşımıza çıkar.

Modernizm kavramına yakından bakılırsa, modernizm ve modern olmak terimleri hakkında birçok farklı görüşün ortaya atıldığını görülmektedir. Bu tanımların en başında Marshall Bergman’ın: “Modern olmak, Marx’ın deyişiyle ‘Katı olan her şeyin buharlaşıp gittiği’ bir evrenin parçası olmaktır”<sup>5</sup> cümlesi gelir. Modernizm ve postmodernizm üzerine çalışma yapmış bir diğer önemli isim ise David Harvey’dir. David Harvey, Baudelaire’in 1863’te yazdığı “Modern Hayatın Ressamı” adlı makalesinden bir alıntı yaparak şöyle der: “Modernite anlık olandır, geçip gidendir, olumsal olandır; sanatın yarısıdır; öteki yarısı ise, sonsuz olandır, değişmeyendir.”<sup>6</sup> Bununla Harvey, modernizm içindeki kaotik duruma işaret eder. Kullandığımız bu iki tanımdan hareket edecek olursak, modernliğin ucu açık tanımlanamayan bir terim olarak karşımızda durduğu görülür. Bu yüzden modernizme topluca bakmak yararlı olacaktır.

---

<sup>1</sup> Fredric Jameson, **Biricik Modernite Şimdinin Ontolojisi Üzerine Bir İnceleme**, Sami Oğuz(çev.), 1.Basım, Ankara: Epos Yayınları, 2004, s.21.

<sup>2</sup> “Modern”, [www.tdk.gov.tr](http://www.tdk.gov.tr), Türk Dil Kurumu Elektronik Sözlük, <http://www.tdk.gov.tr/TKKSOZLUK/SOZBUL.ASP?kelime=modern> (30 Eylül 2005)

<sup>3</sup> age, “Modernlik”, Türk Dil Kurumu Elektronik Sözlük, <http://www.tdk.gov.tr/TKKSOZLUK/SOZBUL.ASP?kelime=modernlik> (30 Eylül 2005)

<sup>4</sup> “Modern”, **Ansiklopedik Türkçe Sözlük**, Kemal Demiray ve Ruşen Alaylıoğlu, 6.Basım, İstanbul: İnkilap Kitapevi, 1990, s.454.

<sup>5</sup> Marshall Berman, **Katı Olan Her şey Buharlaşıyor**, Ümit Altuğ ve Bülent Peker(çev.), 7.Basım, İstanbul: İletişim Yayınları, 2004, s.27.

<sup>6</sup> David Harvey, **Postmodernliğin Durumu**, Sungur Savran(çev.), 3.Basım, İstanbul: Metis Yayınları, 2003, s.23.

Kısaca modernizm:

*“Marx, Weber ve benzeri düşünürlerin kurumsallaştırdığı şekliyle ‘Orta Çağlar’ ı ya da feodalizmi izleyen dönemi dile getiren bir tarihsel dönemleştirme terimi. Kimilerine göreyse modernlik geleneksel toplumlara karşıt olan, yenilik ve dinamizmle karakterize olan bir toplumu anlatmaktadır.”<sup>7</sup>*

Böylece modernizmin bir dönemleştirme terimi ve bir toplumun karakteristik özelliklerinden biri olarak kullanıldığı görülmektedir. Modernizmi daha iyi anlamak için bu tanımlardan hareketle, yukarıda kullandığımız “tarihsel dönemleştirme” ifadesini açmamız gerekir. Bu bağlamda Berman’ın modernizmi üç aşamada incelediği görülür. Berman:

*“ ...16. yüzyılın başlarından 18. yüzyılın başına dek uzanan ilk evrede insanlar, modern hayatı yeni algılamaya başlamışlardır; Onlara neyin çarpmış olduğunu anlayamazlar henüz. Umutsuzca, el yordamıyla uygun sözcükleri bulmak için çırpınırlar; deneyim ve umutlarını paylaşabilecekleri modern bir kamu ya da camianın ne olabileceği konusunda pek fikirleri yoktur. İkinci evremiz 1790’ların büyük devrimci dalgasıyla başlar. Fransız Devrimi ve onun etkileriyle büyük, modern bir kamu, bir anda ve dramatik biçimde doğuverir... 19. yüzyılın modern kamu alanı bir yandan da hiçte modern olmayan dünyalarda yaşamının madden ve manen neye benzediğini hatırlamaktadır hala. Bu içsel ikilik aynı anda iki ayrı dünyada yaşıyor olma hissini, modernleşme ve modernizm düşüncelerini doğurur ve kökleştirir.”<sup>8</sup>*

Berman, son olarak modernleşmenin üçüncü evresinin 20. yüzyılda tüm dünyaya yayıldığını söylemektedir. Modernizm terimini açıklarken, bir noktaya da dikkat çekmek gerekir. Bazı çalışmalarda modernlik ve modernite terimi tek bir kavram gibi kullanılmaktadır. Ama bu konuda farklı görüşler de vardır. Scott Lash: “Genellikle modernitenin on altıncı ve on yedinci yüzyıllarda başladığı kabul edilirken, modernizmin sanatlarda on dokuzuncu yüzyılın sonunda başlayan paradigma değişikliği

---

<sup>7</sup> Erol Mutlu, **İletişim Sözlüğü**, 4.Basım, Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları, 2004, s.213.

<sup>8</sup> Berman s.29.

olarak görülür”<sup>9</sup> der. Ama yine de bu iki terimin, (hatta modern kelimesini de eklersek) birbirinden ayrılması çok zordur. Sonuç olarak modern, modernizm ve modernite kavramları birbirleriyle iç içe geçmiştir. Harvey bunu şöyle açıklar:

*“Terim olarak ‘modern’ daha gerilere giden bir tarihçeye sahip olsa da, Habermas’ın modernite projesi olarak adlandırdığı şey 18.yüzyılda belirecekti. Bu proje, Aydınlanma düşünürlerinin ‘nesnel bilimi, evrensel ahlak ile hukuku ve kendi ayakları üzerinde duran sanatı, kendi iç mantıkları temelinde geliştirme’ konusunda gösterdikleri olağanüstü bir düşünsel çabadan ibarettir.”*<sup>10</sup>

Buraya kadar anlattıklarımızın önemi, modernizmin sinema sanatını doğuracak olmasında yatar. Modernizm ve moderniteyi daha iyi anlamak için Fredric Jameson’ın görüşlerine bakmak yararlı bir çalışma olacaktır. Jameson, moderniteyi dört grupta inceler ve özellikleri sıralar. Bunlar:

*“1. İnsan dönemleştirmeden yapamaz.*

*2. Modernite bir kavram değil, ama daha çok bir alıntısız kategoridir.*

*3. Onu anlatmamanın bir yolu öznelikten geçer (tez: Öznellik temsil edilemezdir). Sadece modernitenin durumları anlatılabilir.*

*4. Hiçbir modernite ‘teorisi’, bugün modernle postmodern bir kopuş hipotezini kabul etmedikçe anlamlı değildir.”*<sup>11</sup>

Bu dört maddeden bazılarını açarsak; kısaca modernliğin tam bir tanımı yapılamamasının modernliğin özelliğinden kaynaklandığını ve yeni verilecek tanımlarında (yine modernin durumuna ait olacağından) modernliğin bir başka aşamasına işaret edeceğini söylemek mümkündür. Modernliğin tanımı, dönemleri ve ilkeleri konusunda bilgi verirken, modernin günümüzde kullanılan yeni ile eşdeğer anlamına da değinmek gerekir. Abel Jeannierre “Modernite Nedir?” adlı makalesinde bu konuya şöyle değinir: “Modern denen kültüre gelince: Düşünceyi derinden etkileyen ve en yaygın söylemleri renklendiren bu kültür, çoğunlukla, medya temalarının

---

<sup>9</sup> Scott Lash, Modernite mi, Modernizm mi? Weber ve Günümüz Toplumsal Teorisi, **Modernite Versus Postmodernite**, Mehmet Küçük(çeviren ve derleyen.), 3.Basım, Ankara: Vadi Yayınları, 2000, s.133.

<sup>10</sup> Harvey, s.25.

<sup>11</sup> Jameson, s.91.

vulgarizasyonundan başka bir şey değildir ve kolayca modayla karıştırılır. Kendinden söz edilen ve satılan bir şeydir modern.”<sup>12</sup> Günümüzde yapılan diğer önemli tartışmalardan biri de; postmodern bir dönemi mi yaşıyoruz? Yoksa şu anki dönem de modernizmin aşamalarından biri midir? sorusudur. Günümüz modernizminin yaşadığı bunalımlarla ilgili Ünsal Oskay şöyle der:

*“Bugün yaşanan sorunlar, bilimde sanatta ve hayatta, modernitenin değil, sınırlandırılmış modernitenin yarattığı sorunlardır. Çözüm için, modernitenin reddine yönelmek yerine bugünkü sınırlı moderniteyi aşacak sınırsızlaştırılmış bir moderniteye yönelmek gerekmektedir.”<sup>13</sup>*

Jeanniere dört ilkeye dikkatimizi çeker: “Moderniteye geçişi belirleyen dört devrim, bilimsel, siyasal, kültürel, teknik ve endüstriyel devrimlerdir.”<sup>14</sup> Buraya kadar modern, modernizm ve modernite kavramlarını açıklamaya, onun dönemleri ve ilkelerini anlatmaya çalıştık. Şimdi ise modernizm ve sanat ilişkisi üzerinde durmamız gerekir.

## 2.2 Modernizm ve Sanat İlişkisi

Günümüz modernizm ve sanat ilişkisi üzerine görüş bildiren isimlerden biri de Meksikalı yazar Octavio Paz’dır. Paz:

*“Bizim modernliğimizi öteki çağların modernliğinden ayıran şey, önemli olmakla birlikte yeni ile şaşkıncı olana tapmamız değil; modernliğimizin bir yadsıma, yakın geçmişin bir eleştirisi, sürekliliğin kesintiye uğratılması olduğu gerçeğidir. Modern sanat yalnızca eleştiri çağının çocuğu olmakla kalmaz, aynı zamanda kendisinin eleştirmenidir.”<sup>15</sup>*

Kısaca modern sanat içinde kendi karşıtlarını ve kendi eleştirisini de içinde barındırır. Sinema bir anlamda yönetmenin hayata bakışını ve eleştirisini beyazperdeye taşıdığı bir sanat dalıdır. John Orr, “İzlemeye dayalı bütün teknolojiler, bir anlamda, insan gözünün

---

<sup>12</sup> Abel Jeanniere, Modernite Nedir?, **Modernite Versus Postmodernite**, Nilgün Tural(çev.), Mehmet Küçük(derleyen.), 3.Basım, Ankara: Vadi Yayınları, 2000, s.95.

<sup>13</sup> Ünsal Oskay, **Yıkanmak İstemeyen Çocuklar Olalım**, 5.Basım, İstanbul: YKY, 2004, s.181.

<sup>14</sup> Jeanniere, s.97.

<sup>15</sup> Octavio Paz, **Çamurdan Doğanlar**, Kemal Atakay(çev.), 1.Basım, İstanbul: Can Yayınları, 1996, s.15.

bir uzantısıdır”<sup>16</sup> der. Devam eden Orr, yönetmenin kamerasından gördüğü bu eleştirel dünyayı, “Bakışın tutkulu gücü olarak”<sup>17</sup> adlandırıp bunu modernizmin en büyük özelliklerinden biri olarak sunar. Orr, Bunu şöyle açıklar:

*“Genellikle toplumlarda bakışın gücü, modernlik denilen şeyin başlıca özelliği olmuştur. Burada bakışın gücü gözetlemenin (surveillance) gücü olarak, yani kurumsal güçlerin – odalar, evler, fabrikalar, barakalar, okullar, hastaneler ve akıl hastaneleri gibi-farklı ortamlarda yaşayan tebaaları hakkında bilgi elde edebilmelerine aracılık eden, modern çağda gelişen ve gittikçe büyüyen bir gözetleme biçimi olarak yorumlanmaktadır.”<sup>18</sup>*

Sinemanın özellikleri açılmaya başlandığında, gözetleme özelliğinin karşımıza çıktığı görülür. Bu bölümde, 19.yüzyılın başında hayat bulan fotoğraf ve sinemanın, genel anlamda sanatı nasıl etkilediğinin üzerinde durmamız gerekir. Alman düşünür ve kültür tarihçisi Walter Benjamin, ünlü makalesinde (Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretildiği Çağda Sanat Yapıtı) bu konuyla ilgili önemli bilgiler sunar. Benjamin makalesinde; fotoğrafın ve sinemanın hayatımıza girmesiyle sanat yapıtının iki önemli özelliğinin (sanat yapıtının biricikliği ve sanat yapıtının aurası) değiştiğine dikkat çeker. Benjamin bu iki sanat dalının da (fotoğraf ve sinema), önceki sanat dallarından farklı olarak yeniden üretilebilir olduğunu söyler ve bu ilişkiyi şöyle açıklar:

*“...Yeniden-üretim tekniği, yeniden üretilmiş olanı geleneğin alanından koparıp almaktadır. Bu yeniden üretilmiş çöğaltarak, onun bir defaya özgü varlığının yerine, yine onun bu kez kitlesel varlığını geçirmektedir. Ve yeniden üretilmiş olanın, alımlayıcıya bulunduğu konumda seslenmesine izin vermekle, üretilmiş olanı güncelleştirmektedir. Bu iki süreç, gelenek yoluyla aktarılmış olanın dev bir sarsıntı geçirmesine yol açmaktadır...”<sup>19</sup>*

Öte yandan fotoğraf çağında bir tasvirin röprodüksiyonunun onun havasını artırdığını söylemek mümkündür. “Tıpkı tekrar tekrar çıkartılan fotoğrafların bir sinema yıldızının

---

<sup>16</sup> John Orr, **Sinema ve Modernlik**, Ayşegül Bahçıvan(çev.), 1.Basım, Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları/Ark, 1997, s.83.

<sup>17</sup> a.g.e. s.84.

<sup>18</sup> a.g.e. s.84.

<sup>19</sup> Walter Benjamin, **Pasajlar**, Ahmet Cemal(çev.), 5.Basım, İstanbul: YKY, 2004, s.55.

cazibesinden bir şey eksiltmeyip bu cazibeyi artırması gibi”<sup>20</sup>. John Berger, fotoğrafın geçirdiği bu evrimi şöyle anlatır:

*“Her resmin biricikliği bir zamanlar bulunduğu yerin biricik olmasından kaynaklanıyordu. Resim bir yerden başka bir yere taşınabilirdi. Ama hiçbir zaman aynı anda iki yerde birden görülemezdi. Fotoğraf makinası, resmin fotoğrafını çekerek resmin imgesinin taşıdığı biricikliği ortadan kaldırmış oldu. Bunun sonucunda resmin anlamı değişti. Daha kesin söylersek resmin anlamı çoğaldı, birçok anlama bölündü.”<sup>21</sup>*

Bu anlamı şöyle açıklamak mümkündür:

*“Fotoğraf zamanın bir anını korur ve onun bundan sonraki anlar tarafından iptal edilmesi engeller. Bu açıdan fotoğraf, bellekte saklanan imgelerle kıyaslanabilir. Bununla birlikte ikisi arasında temel bir ayrım vardır: hatırlanan imgeler, sürekli deneyimin kalıntısı ’yken, fotoğraf koparılmış anın görünümünü yalıtır”<sup>22</sup>*

Fotoğrafın bulunuşu günümüzde modern sanatı tetikleyen bir etkiye de sahip olur:

*“XIX. yüzyılda fotoğraf, resim sanatının, görüntüleri kaydetme görevini yüklenmek üzereydi. Bu durum sanatçılar için, Protestanlığın dinsel imgeleri kaldırması kadar ağır bir darbe oldu. Fotoğrafın bulunmasından önce, kendisine saygısı olan hemen herkes, yaşamında hiç olmazsa bir kez portresini yaptırıyordu. Şimdi ise, ressam arkadaşa yardım edip iyilikte bulunmuş olmak amacı dışında, hemen hiç kimse böyle bir eziyete katlanmak istemiyordu. Bu yüzden sanatçılar giderek fotoğrafın giremeyeceği alanları araştırmak zorunda kaldılar. Böylece fotoğraf, modern sanatı bugün bulunduğu yere getiren bir etken oldu.”<sup>23</sup>*

Ayrıca fotoğraf, sanatçıların yaratıcı sürecini tetikleyici bir etkiye de sahip olur. Nilgün Abisel, bu konuyla ilgili şöyle der:

---

<sup>20</sup> Peter Burke, **Afişten Heykele Minyatürden Fotoğrafa Tarihin Görgü Tanıkları**, Zeynep Yelçe(çev.), 1.Basım, İstanbul: Kitap Yayınevi, 2003, s.18.

<sup>21</sup> John Berger, **Görme Biçimleri**, Yurdanur Salman(çev.), 10.Basım, İstanbul: Metis Yayınları, 2004, s.19.

<sup>22</sup> John Berger, **O Ana Adanmış**, Yurdanur Salman ve Müge Gürsoy Sökmen(hazırlayanlar.), 3.Basım, İstanbul: Metis Yayınları, 2003, s.85.

<sup>23</sup> E. H. Gombrich, **Sanatın Öyküsü**, Erol Erduran ve Ömer Erduran(çev.), 4.Basım, İstanbul:Remzi Kitabevi, 2004, s.524.

*“Odaklanması yanlış yapılmış bazı fotoğrafların, yeni algılama modellerinin ortaya çıkışına yardımcı olduğu; örneğin, sıradan makinelerle çekilen sisli, buğulu manzaraların, rastlantıyla kaydedilen kompozisyonların ya da canlıların hareketlerinin anlık parçalarının Edgar Degas’ı ve Claude Monet’i yönlendirmiş olabileceği öne sürülüyor.”<sup>24</sup>*

Fotoğrafın yarattığı imgeler ve kapitalizm karşılıklı bir ilişki içindedirler. Bu konuyla ilgili Berger, Susan Sontag’ın düşüncelerine kitabında yer verir.

*“Kapitalist bir toplum, imgelere dayanan bir kültür gerektirir. Satın almayı hızlandırmak, sınıfsal, ırksal ve cinsel zedelenmeleri uyuşturmak için sonsuz miktarda eğlence sunmak zorundadır. Doğal kaynaklardan daha iyi yararlanmak, üretkenliği artırmak, düzeni korumak, savaşlar açmak, bürokratlara iş yaratmak için sonsuz miktarda bilgi toplama gereksinimi içindedir. Fotoğraf makinesinin iki yönlü yetisi, gerçekliği hem öznelştirmesi hem nesnelştirmesi, bu gereksinimleri ideal bir biçimde karşılar ve pekiştirir. Fotoğraf makineleri, gerçekliği ileri sanayi toplumunun işleyişi açısından temel önem taşıyan iki yolla tanımlanır: (kitleler için) bir gösterim ve (yöneticiler için) bir gözetim nesnesi olarak. İmgelerin üretilmesi, aynı zamanda bir yönetim ideolojisi de sağlar. Toplumsal değişimin yerini imgelerin değişimi almıştır.”<sup>25</sup>*

Böylece modernizm çağında sanatın geçirdiği evrim sonucu; “Gözetlenebilirlik” ve “Yeniden üretilebilirlik özelliği” kazanırken, yine aynı sanatın biricik özelliğini ve aurasını kaybettiğini söylemek mümkündür. Kısaca sinema ile insanlar başlangıcından itibaren farklı bir iletişim içinde olur. Sinemanın başlangıcından beri sahip olduğu ama daha geç kabul edilecek diğer bir özelliği ise “sinema-tarih” ilişkisi içinde saklıdır. Sinema-tarih ilişkisi konusunda önemli çalışmalar yapmış Marc Ferro, sinemanın görünen ve görünmeyen yüzünde tarihsel gerçekliklerin yattığını söylemiştir. Ferro:

*“...Her kültürel ürün gibi, her siyasal eylem gibi, her sanayi gibi, her bir filmin de kişisel ilişkiler ağıyla, ayrıcalıkların ve angaryaların, aşamalı-düzenlerin (hiyerarşi) ve*

---

<sup>24</sup> Nilgün Abisel, **Sessiz Sinema**, 2.Basım, İstanbul: Om Yayınevi, 2003, s.22.

<sup>25</sup> Berger, **O Ana Adanmış**, s.75.

*onurların ayarlanmış olduğu nesnelere ve insanlar statüsüyle bir öyküsü vardır ve bu Tarih'tir... ”<sup>26</sup>*

Marc Ferro'nun sinema-tarih çerçevesinde değindiği diğer önemli konu ise, sinema sayesinde tarihin yeniden yazılabilirliğidir. Bu konuda çeşitli filmlerden örnekler sunan Ferro, zamanda geri gidildikçe ve çözümlenmelerin ilerlemesiyle zorunlu olarak değişen bir tarih yapıtına karşılık, sanat yapıtının değişmediğini ve kendini ölümsüzleştirdiğini söyler.<sup>27</sup>

Kısaca günümüz modernizmi kendisinin de eleştirmeni olduğu için sanatı bir çok yönden etkiler. Ayrıca bu çağda sanat kendini aşmaya çalışmış, zamanla bunu da gerçekleştirmiştir. Bu çağın diğer önemli olayı ise sanatın yeniden üretimidir. Böylece sanat popülerleşmiş ve biricik özelliği kaybolmuştur. Sinema ise bu karışıklıkta hep teorik olarak anlamlaştırılmaya ve diğer sanatlar gibi kavramlaştırılmaya çalışılmıştır.

## **2.3 Sinema Sanatı**

Sinema nedir? sorusu, sinemanın icat edildiği günden beri devamlı gündemde kalan bir soru olmuştur. Sinema basitçe gözümüzün bize yaptığı bir oyun mu, yoksa modern ve klasik düşünceleri bir araya getiren tüm sanatların toplamı mıdır?

### **2.3.1 Sinema Nedir?**

Sinema modern çağda ortaya çıkmıştır. Modern ve endüstriyel çağın en büyük sorunu ise zamanın artık daha hızlı akar hale gelmiş olmasıdır. Bunu Özcan Yılmaz Sütçü şöyle açıklar:

*“Bu dönemde, insanın toplumsal olaylara katılma oranının görülmedik derece yükselmesi, sanayi, bilim ve diğer pek çok hayati öğenin insanı sürekli bir biçimde çabaya ve yoğunluğa sürüklemesi insanın kendisinden pek çok şeyi feda etmesine neden olur. Yani, her şeyden önce modern yaşam insandan zamanı çalmaktadır. Bunun sonucu olarak insan yaşamı, uzmanlaşmanın beraberinde getirdiği tekdüzelik ve tek yanlı bilgi edinmeye teslim olur. Kısacası, insanların hayat çizgilerinin standartlaşması ve*

---

<sup>26</sup> Marc Ferro, **Sinema ve Tarih**, Turhan Ilgaz ve Hülya Tufan(çev.), 1.Basım, İstanbul: Kesit Yayıncılık, 1995, s.19.

<sup>27</sup> age. s.187.

*insanlar arası ilişkilerin zayıflaması bireylerin algısını da mekanik ve standart bir hale getirir... İşte sinema sanatı insana Proustçu anlamda, yitirilen zamanını verebilecek bir etkinlik olarak imdada yetişir.”<sup>28</sup>*

### 2.3.2 Sinemanın Evrimi

Sinema kuramcısı ve yönetmeni Sergei M Eisenstein, sinemanın ne olduğuyla ilgili görüş bildiren önemli isimlerdendir. Biçimci gelenek içinde yer alan Rus sinemacı, filmin hammadde ne? sorusuna cevap arar. “Ona göre filmin hammadde, izleyiciler arasında çarpıcı bir tepkiye yol açan çekimin unsurları içindeydi.”<sup>29</sup> Çarpıcı kurgu terimini makalesinde kullanan Eisenstein, Amerikalı yönetmen David Wark Griffith’in kullandığı paralel kurguyu geliştirecektir. “Griffith’in yakın çekimi kullanması yalnızca nesne ya da karakterlere bakmaktan ibaretken, Eisenstein onu resimsel etkiden çok sembolik etki olarak kullanmaktadır.”<sup>30</sup> Kısacası Eisenstein sinema nedir? sorusuna kısaca izleyenler üzerinde çarpıcı etki yaratan sembolik görüntülerdir diyerek cevap verir.

Sinema ne olduğu konusunda görüş bildiren isimlerden biri de, Andre Bazin’dir. “Bazin’e göre, önce sinemanın çocukluk yılları olan montaj dönemi vardır. Daha sonra, sinemanın kendi sanatsal gücünün olgunluğa kavuştuğu alan derinliği ve plan-sekans dönemi gelir.”<sup>31</sup> Bazin sinemada anlam yaratmak için montaj sanatının kullanıldığını söyler ve görüntünün önce geldiğini belirtirken sesi tamamlayıcı bir unsur olarak ifade eder. Bazin, “Sinema sanatı plastik ve montaj gibi gerçekliğe eklenen ses, sadece ikinci tamamlayıcı bir rol oynayabilir: Merkez nokta görsel imajdır.”<sup>32</sup> der. Gerçekçi film kuramcısı Andre Bazin sinemanın, Orson Welles’in Yurttaş Kane (Citizen Kane) filmiyle doruğa çıktığını söyler. Andre Bazin de sinemada görüntünün önce montaja uğradığını söyler ve sonradan ikinci planda kalan ses eklenerek yaratıldığını belirtir. Böylece Bazin sinema nedir sorusuna cevap verir.

---

<sup>28</sup> Özcan Yılmaz Sütçü, **Gilles Deleuze’de İmge Hareketi Olarak Sinemanın Felsefesi**, 1.Basım, İstanbul: Es Yayınları, 2005, s.66.

<sup>29</sup> J. Dudley Andrew, **Sinema Kuramları**, İbrahim Şener(çev.), 1.Basım, İstanbul: İzdüşüm Yayınları, 2000, s.56.

<sup>30</sup> Yon Barna, **Eisenstein Yaşam Öyküsü ve Yapıtları**, İbrahim Şener(çev.), 1.Basım, İstanbul: İzdüşüm Yayınları, 2000, s.41.

<sup>31</sup> Metin Gönen, **Paradoksal Sanat Sinema**, 1.Basım, İstanbul: Es Yayınları, 2004, s.27.

<sup>32</sup> Andre Bazin, **Sinema Nedir?**, İbrahim Şener(çev.), 1.Basım, İstanbul: İzdüşüm Yayınları, 2000, s. 36.

Çağdaş felsefenin önde gelen isimlerinden Gilles Deleuze'un sinema üzerine düşünceleri, sinemanın ne olduğuna dair bize ışık tutar. Deleuze sinemanın ilk dönemini hareket-imağ dönemi olarak adlandırıp, bu dönemi dolaylı bir zaman imajı yaratan montaj sineması olarak adlandırır.<sup>33</sup> Kısaca Deleuze sinemada anlam yaratmak için ilk dönemin montaj sanatını kullandığını söyler. Burada Andre Bazin'le görüş olarak yaklaşan Deleuze, ikinci modern dönemi zaman-imağ sineması olarak adlandırıp, bu dönemi şöyle ifade eder:

*“...Zaman-imağ sinemasında, önemli olan imajların birbiriyle nasıl ilişki içine girdiği değil, tersine birbirleriyle ilişkisi olmayan iki imaj arasında ne olup bittiğidir. İşte bu anlamda zaman-imağ, sinemanın klasik rejimi olan hareket-imağdan koparak modernizme geçişini ifade etmektedir.”<sup>34</sup>*

Kısaca Gilles Deleuze sinema nedir? sorusuna klasik anlatımdan, modern anlatıma yönelen bir sanattır diyerek cevap verir. Bu görüşler dışında sinemanın klasik bir sanattan modern bir sanata doğru evrim geçirmediğini düşünen isimlerde vardır. Bu isimlerden biri Fransız sinemacı Jean Luc Godard'dır. Godard kısaca sinemanın modern bir sanat olarak doğduğunu söylemiştir. “...Godard'a göre sinema, doğrudan otonom (özerk) bir ikon-imağ gücü olarak doğmuştur. Ama Hollywood'un bir çeşit karşı devrimiyle süreç yeniden geriye doğru işlemiştir...”<sup>35</sup>

Sonuç olarak Eisenstein'den Bazin'e, Deleuze'dan Godard'a kadar sinemayla ilgili farklı görüşler ortaya atılmıştır. Bazı isimler sinemanın klasik bir sanat olarak doğduğunu söylerken bazı isimler sinemanın modern bir sanat olarak doğduğunu söylemişlerdir. Biz bunu Metin Gönen'in “Paradoksal Sanat Olarak Sinema” adlı kitabında belirttiği üzere sinemanın aynı anda, hem klasik hem de modern öğeler taşıyabilen bir sanat dalı olmasına bağlayabiliriz. Gerçekten de bakıldığında sinema yukarıda sayılan tüm görüşleri içine alan bir sanat dalıdır; klasik anlatım, modern anlatım, montaj, ses, yakın plan gibi terimlerin hepsi sinema sanatının önemli parçasıdır.

---

<sup>33</sup> Gönen, s.32.

<sup>34</sup> age. s.34.

<sup>35</sup> age. s.42.

## 2.4 İmge Nedir?

*“Gerçekliğin ya fiziksel olarak (bir resim ya da fotoğrafta olduğu gibi), ya da imgelemsel olarak (yazın ya da müzikte olduğu gibi) görsel temsili. İmge, Türkçede Fransızca karşılığıyla imaj olarak, gerçeği temsil etmek yerine, izlerkitleye cazip gelmek üzere yaratılmış bir imalat ya da kamusal izlenim anlamında da kullanılmaktadır.”<sup>36</sup>*

Fellini sinemasındaki kadın ve erkek imgesine geçmeden önce diğer sanat dallarındaki kadın ve erkek imgesine bakıldığında ortaya önemli sonuçlar çıkmaktadır. Özellikle Akdeniz sanatında kadın ve erkek imgesinin kullanımı, bize günümüz için önemli ipuçları verir. O yüzden sinemadaki imgelerden önce, daha öncesini anlamak için geçmişteki sanat dallarına bakılması gerekir.

*“Bir imge, yeniden yaratılmış ya da yeniden üretilmiş görünümdür. İmge ilk kez ortaya çıktığı yerden ve zamandan –birkaç dakika ya da birkaç yüzyıl için- kopmuş ve saklanmış bir görünüm ya da görünümler düzenidir. Her imgede bir görme biçimi yatar.”<sup>37</sup>*

Bu görme biçimini açarsak, bir ressam kendi görme biçimini tuvale aktarırken, sinemada yönetmen kendi görme biçimini filme aktarır. Resim, fotoğraf ve sinemadaki imgelerin en büyük özelliği bu görme biçiminde yatar. Böylece imgenin satır aralarını okuyarak, onu yaratan hakkında büyük bilgiler elde ederiz. İmgelerle ilgili tartışılan diğer bir konu da “İmgelerin tarihsel tanıklığıdır.” İmgelerin tarihsel gerçekliğiyle araştırma yapmış önemli isimlerden biri de Peter Burke'dir. Peter Burke kısaca imgelerin hem sağlam kanıtlar sunduğunu hem de aldatıcı olabileceğini söyler. Burke resim sanatındaki imgelerin tarihsel tanıklığıyla ilgili olarak şöyle der:

*“...Bir yandan güvenilir kaynaklar, çarpıtan aynalar sayılan imgeler, bir yandan da sağlam kanıtlar sunarlar, zayıflıklarını telafi ederler. Örneğin, bilinçli tavırlarla olduğu kadar söze dökülmeyen varsayımlar ile ilgili olduğundan, zihniyetlerin tarihini araştıran bir tarihçi için imgeler hem vazgeçilmez, hem de aldatıcı bir kaynaktır. İmgeler aldatıcıdır, çünkü sanatın kendi kalıpları ve dış dünyaya tepki verdiği kadar*

---

<sup>36</sup> Mutlu, s.153.

<sup>37</sup>Berger, **Görme Biçimleri**, s.10.

*kendi içinde de bir gelişim eğrisi vardır. Öte yandan, zihniyetlerin tarihi üzerine çalışan biri için imgelerin tanıklığı gereklidir, çünkü metinlerde daha kolay atlanabilecek hususlarda, imgeler mecburen daha açıktır. İmgeler sözcüklere dökülmemiş olan şeylere tanıklık edebilir. Eski tasvirlerde gözlenebilecek çarpıtmalar, başlı başına geçmişteki bakış açılarının ya da 'bakışların kanıtıdır'.”<sup>38</sup>*

Burke imgelerin eseri ortaya çıkaran kişi tarafından kasıtlı olarak çarpıtılabileceğini de söyler. Özellikle politik imgeler bu konuya iyi birer örnektir. Burke bu konula ilgili örnek de verir. Jacques-Louis-David'in (1748-1825) Napoleon'u çalışma odasında gösteren tablosu imgelerin gizli kullanımına örnektir. Resimde Napoleon bir çalışma masasının başındadır. Masada bir mum yanmaktadır ve saat gece dördü çeyrek geçeyi gösteriyordu.<sup>39</sup> Böylece resme bakan herkes Napoleon'u çalışan bir bürokrat olarak algılamaktadır. Kısaca Burke imgelerin tarihsel tanıklığının yanında, onların bilerek çarpıtılabileceğine de dikkat çekmektedir. Bu konuyu fotoğraf ve sinema sanatına aktarırsak, resim ve film çeken kişilerin ortaya çıkardığı imgelerinde tanıklığına tam olarak güvenemeyiz. İmgeler; içinde yaşanan zamanın tanıklığını yaparken, aynı zamanda bilerek sanatçı tarafından çarpıtılmışta olabilir. Bu olay bizim film çözümlemelerinde kullanacağımız yöntemi belirlemede ışık tutacaktır. Bu çalışmada hem yazılı kaynakları hem de filmlerdeki imgeleri beraber yorumlayacağız. Böylece ortaya daha nesnel sonuçların çıkacağını söylemek mümkün olacaktır. İmgelerin diğer bir kullanımı, günümüzde modern toplumların az gelişmiş toplumlar üzerinde bir baskı aracı oluşturmasına da sebebiyet vermiştir. Guy Debord, 1967 yılında yayınlanan “Gösteri Toplumu” adlı kitabında bu konuyla ilgili açıklamalarda bulunmuştur:

*“Gösteri bir imgeler bütünü değildir, ancak insanlar arasında imgeler aracılığıyla kurulan bir toplumsal ilişkidir. Gösteri imgelerle ilgili kitlesel yayım tekniklerinin ürünü olan gösterim dünyasının kötüye kullanımı gibi anlaşılmaz. O daha çok, gerçeğe dönüştürülmüş, maddileşmiş bir Weltanschauung'dur (dünya görüşü). Bu, kendisini nesnelleştirmiş bir dünya görüşüdür. Gösterinin dağıtıcısı olan toplum az gelişmiş bölgelere yalnızca ekonomik üstünlüğü ile egemen olmaz. Onlar üzerinde bir gösteri*

---

<sup>38</sup> Burke, s.33.

<sup>39</sup> age. s.78.

*toplumu olarak da egemenlik kurar. Modern toplum maddi temelin henüz olmadığı her yeri, tüm kıtaların toplumsal yüzeyini göze ve düşe seslenerek çoktan işgal etti.*"<sup>40</sup>

İşte son satırda ismi geçen “göze ve düşe seslenen” imgelerin kendisidir. Kısaca gösteri toplumunda imgeler çok şey ifade etmektedir.

#### **2.4.1 Kadın ve Erkek İmgesi**

Kadın ve erkek imgesiyle ilgili önemli görüşlerde bulunan isimlerden biri C. G Jung'tur. Psikanaliz tarihinin önemli isimlerinden biri olan Jung kadın-erkek imgesiyle ilgili olarak toplumun kolektif bir bilince sahip olduğunu söyler. Yani herkesin aklında belli kadın-erkek imgeleri vardır. Jung, kolektif bilincin insanoğlunun evrim süresince elde ettiği ve her bireyin yapısında yeniden doğan spiritüel mirası içerdiğini belirtir.<sup>41</sup> Jung kadınların Animus, erkeklerin Anima dediği ruh imgelerine sahip olduğunu söylerken, bunların içimizdeki karşı cinsin imgesi olduğunu anlatır. Ruken Öztürk, Sinemada Kadın Olmak adlı kitabında, erkekteki kadın imgesiyle ilgili şöyle der:

*“Bu imge erkeğin kadınla asırlar boyu süre gelen deneyimlerinin bir anlatımıdır ve erkeğin yaşamının akışı içinde gerçek ilişkileri yoluyla bilinçli ve elle tutulur bir hale gelir. Bu kadın imgesi, ortak (kolektif) bilinçdışının bir arketipi'dir; dolayısıyla da bu özelliğiyle çağlar boyunca erkeklerin kadınları betimlemelerinde sürekli ortaya çıkan özelliklere sahiptir. Doğal olarak bu özellikler onların sanatlarına da yansır. Bir yandan saf, iyi ve soylu tanrıçalara benzer kişiliği, öte yandan orospu, baştan çıkarıcı ve cadı nitelikleri olmak üzere animanın iki yüzü vardır.”*<sup>42</sup>

Tabi bunun karşıt versiyonu, kadınlar için de geçerlidir. “Tipik animus figürleri Diyonisos, Fareli Köyün Kavalcısı, Uçan Hollandalı ve daha ilkel bir düzlemde ünlü bir film yıldızı veya boks şampiyonu ve içinde bulunduğumuz zaman gibi sorunlu dönemlerde önde gelen politikacı veya komutandır.”<sup>43</sup> Burada durup bir konuyu açıklamamızda yarar var. Ataerkil toplumlarda kadınların rolü daha ikinci plandadır.

<sup>40</sup> Armand ve Michele Mattelart, **İletişim Kuramları Tarihi**, Merih Zıllıoğlu(çev.), 1.Basım, İstanbul: İletişim Yayınları, 1998, s.75.

<sup>41</sup> Jolande Jacobi, Mehmet Arap(çev.), **C. G Jung Psikolojisi**, 1.Basım, İstanbul: İlhan Yayınevi, 2002, s.56.

<sup>42</sup> S. Ruken Öztürk, **Sinemada Kadın Olmak**, 1.Basım, İstanbul: Alan Yayıncılık, 2000, s.17.

<sup>43</sup> Jacobi, s.156.

Günümüze kadar Psikanalizin önde gelen isimleri ( başta Freud) kadın ve erkeğin cinsel gelişimi ve bu gelişimin sonuçlarıyla ilgili birçok çalışma yapmıştır. Freud, Oedipus ve Elektra kompleksleriyle kadın ve erkeğin cinsel kimliklerinin nasıl geliştiğine yönelik açıklamalarda bulunmuştur. Günümüze kadar da birçok araştırmacı bu tanımlamaları hem eleştirmiş hem de onlara çeşitli eklemelerde bulunmuştur. Sonuç olarak yüzyıllar boyunca sanat erkeklerin tekelinde olduğundan (bazı istisnalar tabii ki vardır) kadın imgesini üreten hep erkek hayal dünyasıdır. Juliet Mitchell kadında küçüklükten başlayarak cinsel kimliğin gelişiminden bahseder ve ataerkil bir kültürde hiçbir zaman son sözün ona ait olmadığını belirtir.<sup>44</sup> Bu erkek bakış açısı zamanla bir cinselliğin iktidarına dönüşmüştür. Yirminci yüzyılın önemli düşünürlerinden Fransız Michel Foucault, Cinselliğin İktidarı adlı çalışmasında Batı toplumlarında, Hıristiyanlıkla birlikte gelen bir bakış açısının yerleştiğini söyler. Michel Foucault şöyle devam eder:

*“...Sakınılması gereken bir şey olarak, bireye her zaman baştan çıkarılma ve günaha girme ihtimalini dayatan bir şey olarak kavranan cinsellikleri yoluyla bireyleri denetleyen bir iktidar türünü inşa etme aracını Hıristiyanlığın bulduğunu sanıyorum. Ama aynı zamanda, bedenden gelebilecek her şeyi zararlı diye, kötü diye reddetmek de kesinlikle söz konusu değildi; yoksa radikal asetizme saplanırdı. Bu vücudu, bu zevkleri, bu cinselliği; ihtiyaçları, zorunlulukları olan, aile örgütlenmesi olan, üreme zorunlulukları olan bir toplumun içinde işletebilmek gerekiyordu. Dolayısıyla, aslında, görece ılımlı bir anlayış; Hıristiyan tenini asla kurtulunması gereken mutlak kötülük olarak kavranamayan; ama bireyi, evlilik, tekeşlilik, üreme cinselliği ve zevkin sınırlandırılması ve diskalifikasyonu gibi yaygın ahlak tarafından konulan sınırlandırılmaların ötesine götürme riski taşıyan bir günaha girme eğiliminin bireylerin içindeki, öznenliğin içindeki sürekli kaynağı olarak bu teni kavrayan bir cinsellik düşüncesi.”<sup>45</sup>*

<sup>44</sup>Ian Craib, **Psikanaliz Nedir?**, Ali Kılıçoğlu(çev.), 1.Basım, İstanbul: Say Yayınları, 2004, s.100.

<sup>45</sup>Michel Foucault, **Entelektüelin Siyasi İşlevi Seçme Yazılar 1**, Işık Ergüden(çev.) 2.Basım, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2005, s.231.

### 3. KADIN ERKEK İMGESİNE TOPLUMSAL BİR BAKIŞ

#### 3.1 Akdeniz Toplumunda Kadın Erkek İmgesi

Akdeniz havzası anlatılmadan önce, antik çağın ve Akdeniz'in çok kültürlülüğünün, ilerde birçok sanatçıyı (Federico Fellini'de dahil) etkilediğini söylemek gerekir. Bu isimlerden biri de şiir de İmgecilik akımını da başlatan Ezra Pound'dur. Amerika'da doğan yazar, İtalya'ya yerleşecektir. İtalyan faşizmine hayranlık duyan şairin, çalkantılı bir hayatı olacaktır. 1972 yılına İtalya'da ölen yazar, şiirlerinde İtalya'nın hem tarihsel, hem coğrafi özelliklerine yer verecektir. Özellikle "Cantolar" adlı yapıtında, antik çağa ait olayları anlatır:

*"Ve sonra indik gemiye, Dalgalarla verip tekneyi açıldık tanrısal denize, ve*

*Direği dikip yelken açtık o kara gemide, Yükleedik koyunları ve ağlamaktan yorgun*

*Gövdelerimizi, ve kıçtan esen rüzgar*

*Aldı götürdü bizi şişirip yelkenleri,*

*Kirkenin\* marifeti bu, saçları süslü o tanrıçanın.."<sup>46</sup>*

Fellini gibi Akdeniz tarihiyle yakından ilgilenen Pound'a, ilerde İtalya ile ilgili olarak geri döneceğiz. Şimdi antik çağda, Akdeniz havzasına bakalım. Hemen akla niye İtalya dışında, Akdeniz havzasındaki diğer ülkelere de baktığımız sorusu gelebilir. Aslında Akdeniz havzasında birbirine yakın iki köyün birbirinden çok farklı bir kültüre sahip olduğu söylenebilir, ama yine aynı Akdeniz havzasındaki farklı kültürlerde birçok ortak temel noktalar vardır. Günümüze kalan yapıtlara baktığımızda özellikle kadın-erkek imgesiyle ilgili birçok farklı kültürde benzer sonuçlara ulaşılır. Kadın ve erkek imgesinin tarihine baktığımızda, Yunan mitolojileri en eski kaynaklardan biridir. Homeros'un İlyada ve Odyssea destanları ve Hesiodos'un anlatıları günümüze ulaşmış

\* Büyücü tanrıça Kirke'nin, Anadolu'nun Ana tanrıçası Kybele ile ilişkisi göze çarpmaktadır: "Bu tanrıça dişidir, dişilik, doğurganlık ve bereket kavramını erkeği boyunduruğuna almak, büyülemek, herhangi bir hayvan haline getirmekle açığa vurur." Azra Erhat, **Mitoloji Sözlüğü**, 7. Basım, İstanbul: Remzi Kitabevi, 1997, s.178.

<sup>46</sup> Cevat Çapan, **Çağdaş Amerikan Şiiri Antolojisi**, 1. Basım, İstanbul: Adam Yayınları, 1988, s.44.

önemli eserlerdir. Konumuzu ilk çağda; Yunan, Roma ve Küçük Asya olarak da bilinen Batı Anadolu bölümüyle sınırlıyoruz. Ama unutmamak gerekir ki, yer yer bu toplumlar, Akdeniz'deki farklı medeniyetlerle ilişkilerde bulunmuştur. Bu özellikle Roma İmparatorluğu'nda doruğa çıkmıştır. O yüzden mesela Mısır'ın tanrıçası İsis, Roma kültürü içinde görülür. Antik Dünya'daki önemli kadın-erkek imgelerine geçmeden önce, çizdiğimiz sınırlara bağlı kalarak önemli tarihlerin üzerinden kronolojik olarak gidelim. Böylece aşağıda anlatılan dönemin, hangi tarihleri kapsadığını daha iyi anlaşılır:

MÖ 2000 yılında Girit uygarlığı kurulmaya başlar, MÖ 1270-1183 yılında Troya savaşı başlayacaktır. MÖ 850-750 yılları arasında Homeros, İlyada ve Odysseia destanlarını yazar. MÖ 776 yılında Yunanistan'da ilk olimpiyat oyunları başlar. MÖ 753 yılında Roma kurulur. MÖ 750 yılında Yunanistan'ın ilk kolonileri kurulur. MÖ 509 yılında Roma Cumhuriyeti kurulur. MÖ 507 yılında ise Atina demokrasisi başlayacaktır. MÖ 479-338 yılları arasında Eski Yunan kültürü, altın çağını yaşar. MÖ 431-404 yılları arasında, Atina ile Sparta arasında Peloponisos savaşları yaşanır. Kazanan Sparta'dır. MÖ 336-323 Büyük İskender'in İmparatorluğu Mısır'dan Hint'e dek uzanır. MÖ 145 yılında Yunanistan Mısır'ın eyaleti olur. MÖ 4\* yılında Nasıralı İsa doğacaktır.<sup>47</sup> Bundan sonra yavaşça Hıristiyanlığı kabul eden Roma ve onunla beraber Batı dünyası farklı bir kültüre doğru adım atacaktır.

### 3.1.1 Antik Dünya

Antik dünyanın en eski tarihine baktığımızda, karşımıza MÖ 2000 yılında Girit uygarlığı çıkar. Bu uygarlığın daha sonra kurulacak Yunan ve Batı Anadolu'daki uygarlıklardan farkı dişil tanrısallığın egemen olmasıdır. Colette Estin ve Helene Laporte; Yunan ve Roma Mitolojisi adlı kitabında, “İster yerin altında, ister göklerde olsunlar Girit dinine dişil tanrısallık egemendir”<sup>48</sup> der. Devam eden Estin ve Laporte; kuzeyli istilacıların daha sonra eril tanrıları kutsayan bir anlayış getirerek, ataerkil bir toplum düzeni yerleştirdiklerini anlatır. Kadınların kendi kendini tarafsız yazabileceği

---

\* Kitapta İsa'nın doğumu, genel kanı olan Milat yerine dört sene öncesini gösteriyor.

<sup>47</sup> Colette Estin, Helene Laporte, **Yunan ve Roma Mitolojisi**, Musa Eran(çev.), 23.Basım, Ankara: Tubitak Popüler Bilim Kitapları, 2005 s.20-21.

<sup>48</sup> age, s.24.

yakın tarihe kadar, kadın imgesi hep erkeğin gözüyle verilir. Erkek imgeleri ise güçlü, kudretli ve ölümsüzdür. Bunun en iyi örnekleri ağırlıklı olarak Yunan mitolojisinde görülür. Yunan mitolojisindeki bütün karakterleri burada incelememiz mümkün olmadığından, biz konumuzla ilgili olanları burada ele alacağız. Yunan mitolojisine ve o dönem yazılmış farklı destanlara baktığımızda kadın tanrıçalardan; “Hera”, “Athena” “Aphrodite” ve “İsis” karşımıza sıklıkla çıkar. Ayrıca “Pandora Efsanesi” ve “Ana Tanrıça”\* da önemli kadın figürlerine işaret eder. Yunan mitolojisindeki\*\* tanrılardan “Zeus” önemli bir erkek imgesidir. İlk olarak o dönemdeki tanrıça tanımını ele alalım. Nicole Loraux, o dönemki tanrıça anlayışı olarak: “Bir tanrıça, dişilin vücut bulması değildir; yine de, çoğunlukla arınmış ve daha sık olarak yerinden edilmiş bir dişilik biçimini temsil eder.”<sup>49</sup> der. Aşk ve güzellik tanrıçası Aphrodite, Yunan mitolojisinden günümüze ulaşmış bir kadın imgesine sahiptir: “Bu güzeller güzeli tanrıça hep ‘gülümser’dir, işveli, cilveli ve gönül alıcıdır.”<sup>50</sup> Melos Aphrodite (MÖ 200 dolayları)\*\*\* adlı kadın tanrıça heykeli ideal kadını bize sunar. Tabii bu dönem yapılan kadın heykellerin, Aphrodite gibi cinsellikleri öne çıkan dişil karakterlerden seçilmiş olduğunu unutmamak gerekir. O yüzden bu heykellere bakıp, kadınların o zamanki toplumsal statülerini yorumlamak çok zordur. Ancak bu heykeller bize erkek gözüyle ideal kadının nasıl olduğuyla ilgili fikir verebilir. Bu dönem karşımıza çıkan önemli tanrıçalardan bir de, Hera’dır. Tipik bir Yunan tanrıçası olan Hera, Zeus’un eşidir. Hera’nın kişiliğiyle ilgili Yazar Azra Erhat şunları söyler:

*“Bütün kusurlarıyla kadını canlandırır Hera: Dırdırcı, kışkanç, hırçın, inatçıdır, düzen kurar ama hiçbir işi açık değildir, hasır altından su yürütür, gizli kapaklı yapar ne yaparsa, sevgi ve nefretleri hiçbir mantığa dayanmaz, silah ve yetkilerini kötüye kullanmaktan çekinmez, benzetmek gerekirse, her zaman ve özellikle zamanımızda örneklerine çok rastlanan varlıklı ve bencil burjuva kadını simgeler. Zeus’un eşi, tanrıçaların kraliçesi ulu Hera’ya bu damgayı basan Hemeros’tur, ama ne tuhaf ki*

\* Bazı kaynaklarda Büyük Ana, Ana veya Yunanca Kybele(Cybele) olarak da geçer .

\*\* Bu efsaneler zaman içinde Anadolu, Roma ve Mısır gibi farklı kültürlerden de etkilenmiştir. Hatta birçok efsanenin farklı türleri türemiştir. Ama biz başlangıç Yunan mitolojisi olduğu için onu ele alacağız. Farklı olduğu zaman belirteceğiz.

<sup>49</sup> Nicole Loraux, Tanrıça Nedir?, **Kadınların Tarihi 1 Ana Tanrıçalardan Hıristiyan Azizlere**, Georges Duby ve Michelle Perrot(Editörler.), Ahmet Fethi(çev.), 1.Basım, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2005, s.63.

<sup>50</sup> Erhat, s.42.

\*\*\* Daha fazla bilgi için bakınız: Gombrich, s.105.

*İonyalı koca şairin çizdiği Hera portresi tutunmuş, Yunanistan'da yaratılan efsanelerinde aynı tipler karşımıza çıkmaktadır.*<sup>51</sup>

Bu iki tanrıçaya baktığımızda antik çağdaki kadına bakış açısını az çok anlarız. Bu iki tanrıçadan daha az cinselleşmiş tanrıça ise Athena'dır. Savaş tanrıçası Athena'ya klasik roller bu kadar fazla verilmez. Paganizmin hakim olduğu bu dönemdeki kadın tanrıça figürleri, Hıristiyanlığın kabulüyle zamanla adaptasyona da uğramıştır. Oğlu Harpokrates'i emziren Tanrıça İsis figürü (Kopt, İS 3. yüzyıl) Hıristiyanlık'taki Bakire ve Çocuk temasına örnek oluşturur.<sup>52</sup> Tanrıça İsis figüründe yukarıda saydığımız rollerden farklı olarak, kadına hoşgörülü ve kucaklayıcı annelik rolü verilmiş olduğu görülmektedir. Bu rol özellikle Hıristiyanlığın kabulüyle, bebek İsa'yı kucağına alan Meryem sahnesiyle kendini sanatta farklı dönemlerde gösterecektir. Raffaello'nun Granduca Meryem\* (1505 dolayları) adlı tablosu, bu tarzın en iyi örneklerinden biridir

### **3.1.1.1 Pandora Efsanesi**

Antik çağa geri dönersek kısaca o dönem yazılan eserlerin ve günümüze ulaşan destanların bize kadın ve erkek rolleri hakkında fikir vereceğini söylemek mümkündür. Bu dönem kadına bakışı yansıtabilecek diğer önemli efsane Pandora'dır:

*“Başlangıçta ölümlüler, yani anthropoi, Ölümsüzler'le, Gök ve Toprak'tan doğan, bazen çatışma halinde birçok aileden oluşan tanrılarla birlikte yaşarlardı. Babasının yerini alan Zeus da dahil Kronos'un çocukları, Titanlar olarak bilinen Uranos'un torunları ve ölümün damgaladığı adamlar, hepsi aynı yerleri ziyaret ederek ve yemeklerini birlikte yiyerek yan yana yaşarlardı. Bazıları ölümlü, bazıları ölümsüz canlı varlıkların çeşitli cinsleri, en azından bir bakımdan homojen olan bir toplumda yaşarlardı: Sınırsız mutluluk egemendi. Fakat bir gün kaza oldu. Tanrılardan biri, bir Titan'ın oğlu olan Prometheus, bir şölen için bir öküzü keserken, Zeus'a bir oyun oynadı. Prometheus hayvanı uygun bir biçimde kesmek yerine, iyi eti kemik ve kıkırdaklardan sıyrıp aldı, kötü parçaları ve döküntüleri bir yağ tabakasının altına gizledi ve kemik paketini Zeus'a sundu. Olymposlu kabilenin hükümdarı olan büyük tanrı, kuzeninin şakasına fazla aldırmadı ve ateşi Prometheus'tan alarak öcünü aldı. Bu*

<sup>51</sup> Erhat, s.135.

<sup>52</sup> Geoffrey Rickman, **Tarih Boyunca Akdeniz Uygarlıkları**, David Abulafia(hazırlayan), Nurettin Elhüseyni(çev.), 1.Basım, İstanbul: Oğlak Yayıncılık, 2005, s.153.

\* Daha fazla bilgi için bakınız: Gombrich, s.316-317.

misilleme gaddar tanrıyı cezalandırmayı amaçlamasına rağmen, Prometheus'un hareketinde hiçbir sorumlulukları bulunmayan talihsiz ölümlülere zarar verdi. İnsanlar, Zeus'un kuzeninin ciddiyetsiz davranışının bedelini ödediler. Sonra Prometheus alınan şeyi-yokluğunda yemek pişirmenin imkansız olduğu ateşi- geri aldı ve bu arsız hırsızlıkla Zeus'u bir kez daha kızdırdı. **Bu kez Zeus, erkeğe kötü bir hediyeyi -kadını-musallat ederek onu cezalandırmaya karar verdi. Tanrılar, yapay bir yaratık biçimlendirdiler ve bundan kadınlar genos'u türedi. Kadın, erkekte arzu iştahını uyandırdı ve bu, hoşnutluğa ve kendi kendine yeterliliğe bir son vermek anlamına geliyordu.** Hikayenin başka bir versiyonunda ilk kadına Pandora denir ve Pandora, kötülüklerle dolu bir kutuyu aptalca açarak kötülükleri dünyaya salmış olur.<sup>53</sup>

Pandora efsanesi antik çağda kadınla ilgili önemli bir efsanedir. Kadına kısaca olumsuz bir bakışla yaklaşan bu efsaneye bir de Azra Erhat'ın çevirisiyle (kadına bakışı yansıtan bölüm alınmıştır) bakalım:

“..öyle bir bela salacağım ki insanlara, sevmeye, okşamaya doymayacaklar bu belayı. Böyle dedi ve kah kah güldü insanların ve tanrıların babası. Namli şanlı Hephaistos'u çağırdı hemen: Bir parça toprak al, suyla karıştır dedi, içine insan sesi koy, insan gücü koy, bir varlık yap ki yüzü ölümsüz tanrıçalara benzesin, bedeni güzelim genç kızlara. Athena, sen de ona el işlerini öğret dedi, renk renk kumaşlar dokumasını öğret. Nur topu Aphodite, sen de büyüleriyle kuşat onu, istekler, arzularla tutuştur gönlünü. Yüz gözlü devi öldüren Hermeias, sen de bir köpek yüreği, bir tilki huyu koy içine. Böyle dedi Zeus, onlarda yaptılar dediğini: Koca Hephaistos, topal tanrı hemen bir kız biçimine soktu toprağı. Gök gözlü Athena süslü kuşağını sarıverdi beline. O canım Kharitler ve o güzelim Peitho altın gerdanlıklar taktılar boynuna. Horalar bahar çiçekleriyle donattılar saçlarını, Hermeias doldurdu göğsüne yalanı dolanı, uzaktan gürleyen Zeus'un oluyordu isteği. Ses koydu içine o tanrılar kılavuzu ve Pandora adını taktı. Pandora demek bütün tanrıların armağanı demektir...<sup>54</sup>

Bu uzun alıntıdan sonra Pandora efsanesindeki kadına yakından bakacak olursak; yüzü ölümsüz tanrıçalara benzeyen, dokumayı becerebilen, içi arzularla dolu, mecazi olarak

---

<sup>53</sup> Giulia Sissa, Platon ve Aristoteles'in Cinsiyet Felsefesi, **Kadınların Tarihi 1 Ana Tanrıçalardan Hıristiyan Azizelere**, Georges Duby ve Michelle Perrot(hazırlayan.), Ahmet Fethi(çev.), 1.Basım, İstanbul: İş Bankası Yayınları, 2005, s.79.

<sup>54</sup> Erhat, s.237.

köpek yüreği ve tilki huyuna sahip, belinde süslü kuşağı bulanan, boynunda ise altın gerdanlığa sahip ve yalancı bir kadınla karşı karşıya kalırız. Hesiodos'un İşler ve Günler adlı eserinden çevrilen yukarıdaki anlatımda, yine olumsuz bir bakış açısı görülür. Pandora efsanesi kadar günümüze antik çağdan ulaşan önemli kadın imgelerinden biri Ana Tanrıça'dır.

### 3.1.1.2 Ana Tanrıça

Antik çağda karşımıza çıkan diğer önemli karakter ise ana tanrıça veya diğer ismiyle Kybele'dir. Daha önceki bölümlerde değindiğimiz ve Jung psikolojisinde de yer alan kadın tanrıça miti, Ana Tanrıça'ya aittir. Prof. Dr. Lynn E. Roller'ın Ana Tanrıça'nın İzinde adlı kitabında belirttiği üzere, Ana Tanrıça figürü antikçağda uzun süre varlığını sürdürmüştür. Roller:

*“Antikçağ'da Akdeniz dünyasında uzun süre varlığını sürdüren ana tanrıça imgesi Phrygia'nın Ana Tanrıçası ile başlar. Tanrıçanın adı, dış görünüşü ve kültürünün birçok özelliği Phryg kültürüne ait olup, bunlar Phrygia'ya özgü biçimle Anadolu'nun başka bölgelerine, Yunanistan'a ve sonunda Roma'ya aktarılmışlardır. İlerleyen yüzyıllar içinde Ana Tanrıça kültürünün bazı yönlerinde önemli değişiklikler olmasına karşın, Yunanistan'da, Roma'da ve Roma İmparatorluğu'nun her yerinde karşımıza çıkan o tanrısal varlık, sonuçta Phryg tanrıçasından türemiştir”<sup>55</sup>*

Hiçbir mitolojide hiçbir tanrının Ana Tanrıça kadar çeşitli isimlerle adlandırılmaya çalışıldığı görülmez. Ana Tanrıça'nın adlarının ve sıfatların çokluğu bize onun uluslararası bir özellik kazandığını kanıtlar.<sup>56</sup> Bu isimler; Kybele, Ana, Ana Tanrıça, Tanrıların Anası, Magna Mater (Büyük Ana) gibi devam etmektedir. Özellikle Anadolu'ya baktığımızda birçok yerde farklı adlarla adlandırılır. Anadolu'da uzun dönem tapılan Ana Tanrıça, zamanla Yunanistan kültürüne geçmiş, burada Kybele veya Meter olarak anılmaya başlamıştır. Helenleştirilen Ana Tanrıça'nın Anadolu'dakinden en önemli farkı, yeni bir söylenceye sahip olmasıdır. Bu söylencelerden en bilineninde olaylar şöyle gerçekleşir: Ana Tanrıça Kybele, Attis adlı bir gence aşık olur, fakat genç farklı bir kişiyle evlenecektir. Bu yüzden tanrıça düğün sırasında Atis'in karşısına çıkar

<sup>55</sup> Lynn E Roller, **Ana Tanrıça'nın İzinde**, Betül Avunç(çev.), 1.Basım, İstanbul:Homer Kitabevi, 2004, s.79.

<sup>56</sup> Erhat, s.184.

ve onu delirtir. Attis bu yüzden kendi kendini hadım eder. Bu yeni hikaye özellikle Yunan ve Roma kaynaklarında tutulmuş ve zamanla bu hadım etme ve kan dökme töreni ile toprağın bereketi arasında ilişki kurulmuştur. Bu söylene yüzünden zamanla Roma'da kendini hadım eden Manga Mater rahipleri ortaya çıkmıştır. Roma ve Yunanlılar, bu uygulamayı vahşi ve doğululara özgü adet olarak görmüşlerdir. Roller kitabında bu noktaya işaret ederek, bunu doğunun geleneklerine karşı beslenen ön yargılardan biri olarak sayar<sup>57</sup> Halbuki Anadolu'da rahiplerin kendini hadım edişiyile ilgili fazla kanıt yoktur. Anadolu'da ve Yunan kültüründe hayat bulan Ana Tanrıça, Roma'da günlük hayat üzerinde çok etkili olmuştur. Doğudan MÖ 204 yılında Roma'ya getirilen Ana Tanrıça, burada Magna Mater olarak anılmaya başlamıştır. Geliş hikayesi hakkında birçok önemli hikaye anlatılmıştır. Ama bizim için önemli olan Ana Tanrıça'nın Roma'da, Anadolu ve Yunan kültüründen farklı bir duruma gelmesidir. Hatta Manga Mater'e zamanla Romalılar tarafından birçok özellik de eklenmiştir. Bu özellikler Yunanistan'da veya Manga Mater'in ilk çıkış yeri olan Anadolu'da görülmez Roller kitabında bu konuya şöyle değinir:

*“Ana Tanrıça kültürünün sadece Roma'ya özgü olan bir yönü, bereketin şiddetle vurgulanmasıdır. Ne Anadolu'nun ne de Yunanlıların Ana Tanrıça'sı bir bereket tanrıçasıydı, ama Romalılara göre bu özellik Manga Mater'in karakterinin ayrılmaz bir parçasıydı. Erkek ve dişi üreme organlarını betimleyen adak terrakottalarının varlığının kanıtladığı gibi, bu hem insanın cinsel gücünü, hem de Lucretius Ovidius ve Plinius'un belirttiği gibi, Magma Mater'in çorak tarlalara hayat vererek, zengin ürünler getirmesi nedeniyle, tarımı kapsıyordu. İnsanın cinselliği, ana-babaları gelecek vaat eden çocuklara ulaştıran mutlu bir sona (Lucretius), Catullus'un Attis'i gibi cinselliği reddeden kişileri ise mutsuz bir sona götürebilirdi. Cinsellik ögesinin, berekete çok önem veren ve evlilikte bol bol çocuk yapmayı adeta milli görev sayan bir topluma tanrıçayı cazip gösteren başlıca nedenlerden biri olduğu kuşkusuz”<sup>58</sup>*

Sonuç olarak Ana tanrıçanın özellikle Roma İmparatorluğu'nda cinsellik odaklı bir tanrıçaya dönüşmesi önemlidir. Her ne kadar tapınma törenlerindeki rahiplerin hadım etme törenleri Roma'da tepki çekse de, zamanla tanrıça bereketin sembolü olarak görülmüştür. Başlangıçtaki tanrıçalardan farklı konumdaki Magna Mater için üstünde

---

<sup>57</sup> Roller, s.43.

<sup>58</sup> age, s.304.

durulması gereken nokta, “Bereketi simgeleyen bir tanrıçaya dönüşmesidir”. Her ne kadar Aphrodite heykelindeki ideal kadın tipini Ana Tanrıça’da göremesek de, o cinsel bereketin simgesi olmuştur. Daha ilerde Federico Fellini sinemasındaki kadın imgesini inceleyeceğiz. Ama burada kısa bir fikir vermek uygun olur. İtalyan ve Akdeniz kültürüyle yetişmiş bir yönetmenin, Ana tanrıça gibi bereket tanrıçasına uygun kadın modellerini filmlerinde oynatması bir tesadüf müdür? Magna Mater’de görülen iri meme ve büyük kalçalı kadın tipinin Fellini sinemasındaki değişmez kadın karakteri olması bir tesadüf müdür? Dahi olarak anılan bir yönetmen için böyle genellemelerde bulunmak her zaman tehlikelidir. Bence burada söylenebilecek en kesin şey; Jung psikolojisinde de gördüğümüz gibi, Fellini’nin aklında bulunan tanrıça kadın tipinin, Magna Mater olabileceğidir.

### 3.1.1.3 Erkek İmgeleri

Yukarıda saydığımız ilkçağdaki kadın imgelerinin fazla oluşuna bakılıp, o dönemin toplumunda kadının baskın bir rol oynadığı anlaşılmamalıdır. Bu kadın imgeleri zaten bize erkeğin güçlü konumu hakkında bilgi vermektedir. Kadın imgelerini örnek olarak fazla tutmaya çalışmaktaki ana hedefimiz, o dönemi daha iyi anlamaya çalışmaktır. İlkçağ da, insanlık tarihinin diğer dönemleri gibi erkek egemen bir zaman dilimidir. Aile içi, hukuk, din ve daha bir çok konuda erkekler egemendir. Her araştırmacı ilkçağda bir çok farklı erkek imgesi örneği bulabilir. Tanrıların tanrısı Zeus, erkeğin o dönemki rolüne uygun düşmektedir. Bütün güç ondadır. “Yüzyıllar geçtikçe diğer bütün tanrıların üstü olan Zeus, filozofların gözünde, dünya düzenini yönlendiren düşüncüyü temsil etmiştir”<sup>59</sup> Bu dönemin sanatında erkek imgesi “idealize” edilmiştir. IV. yüzyılın ünlü heykeltisi Praksiteles’in tanrı Hermes’i (Hermes ve Çocuk Dionysos MÖ 340 dolayları)\* tasvir ettiği bronz heykelin mermer kopyasında bu açıkça görülür. Heykelde tanrı Hermes, Dionysos’u kucağına almıştır. Heykeldeki erkek figürü mükemmel yakındır. Erkekler için sanattaki idealize edilmişlik özellikle ilerleyen dönemlerde hükümdar portrelerinde kendini belli edecektir. Antik çağdaki idealize edilmiş hükümdar portrelerinden biri, İmparator Augustus’a ait (MÖ 63-MS 17) mermer heykeldir. Peter Burke, Tarihin Görgü Tanıkları adlı eserinde bu heykel için şöyle der:

<sup>59</sup> Estin ve Laporte, s.103.

\* Daha fazla bilgi için bkz: Gombrich s.102-103.

*“Bu unutulmaz tasvirde Augustus zırh giymiş, elinde mızrak ya da sancak tutar şekilde, zaferini ilan edercesine kolunu kaldırırken görülür. Zırhının göğüs kısmında bulunan ve mağlup olan Partların daha önce ele geçirdikleri Roma sancaklarını geri vermelerini yansıtan sahnenin ufak ayrıntıları -onları görebilecek kadar yakında duran izleyiciler için- mesajı güçlendirmektedir. Hükümdarın çıplak ayakları, modern izleyicinin aklına gelebileceği üzere bir tevazu belirtisi değil, Augustus’u tanrı katına çıkararak bir özelliktir. Uzun süren hükümdarlığı süresince Augustus’un resmi görüntüsü, sanki imparator edebi gençliğin sırrını keşfetmişçesine aynı kalmıştır.”<sup>60</sup>*

### 3.1.1.4 Aile ve Din

Akdeniz kültürüyle ilgili araştırma yapmış en önemli isimlerden biri Fransız tarihçi Fernand Braudel’dir. O Akdeniz havzasında birçok farklı aile yapıları olduğuna dikkat çeker, ama yine de ortak noktaları olan bir aile yapısından bahseder. Braudel:

*“İspanya’dan Yugoslavya’ya, İtalya’nın orta kesiminden Cezayir’e, Fas’a ve Ortadoğuya’ya kadar uzayıp giden Akdeniz kıyılarında rastlanan kültür alanlarının çeşitliliğini gözden geçirdiğimizde, aileye, evlilik kurallarına ve akrabalık ilişkilerine özelliğini veren yapı ve biçimlerinin ne kadar farklı oldukları gözümüzden kaçmaz. Bu farklar ortadan kaldırılamaz gibi görünmektedir: Çöllerde göçebe olarak yaşayanların uyguladıkları akrabalık ilişkilerinin şeması, Emilia’da yaşayan bir ortakçı ailesinkiyle bağdaştırılamaz; Sırp-Hırvat büyük ailesi zadruga ile geleneksel Sardinya ailesinin kapalılığı, aile bireylerinin birbirlerine sıkı sıkıya bağlılığı arasında hiçbir ortak ölçü yoktur. Öyleyse, ailenin kültürel ve toplumsal özelliklerini içine alacak tek bir kalıp, ortak bir köken düşünmeye kalkışmamak gerekir. Ne var ki, bu farklılığa karşın bazı ortak öğeler de belirlemektedir. Yerleşmiş bazı kültür özellikleri, değerler ve anlayışlar, aile biçimleriyle ilgili bir tipoloji oluşturur gibi görünmektedir; söz konusu bu özellikler, bir bölgeden ötekine büyük ölçüde benzerlikler gösteren aile kurumunun yaşam biçimlerini ve işlevlerini daha derinlemesine ortaya koymaktadır.”<sup>61</sup>*

Yukarıda işlediğimiz bölümdeki konular genellikle destanlardan alınan kadın-erkek figürleridir. Bu figürler ilkçağla ilgili kadın ve erkek ilişkileri hakkında bize fikir verse de, ailenin günlük hayatına bakılması bize farklı bir bakış açısı yaşatacaktır. Özellikle

<sup>60</sup> Burke, s.73.

<sup>61</sup> F. Braudel, **Akdeniz, İnsanlar ve Miras**, Aykut Derman(çev.), 2.Basım, İstanbul: Metis Yayınları, 1995, s.60.

gündelik hayata bakınca, erkeğin toplumdaki yerini sağlama aldığı ataerkil bir düzen görülür. Estin ve Laporte bu konuya şöyle değinir:

*“Baba evde rahip yerini tutar. Her yemekte ailenin, bir yılanı benzetilen perisi şerefine saf şarap saçısı yapar. Atalara saygılar sunar. Çocuğu baba tek başına tanır ve onu mahallenin nüfusuna bildirmeyi tek başına kararlaştırır. Baba çocuğu reddetmek yetkisine de sahiptir. Bu durumda bebek, sabahleyin birinin onu alması için genellikle bir tapınağın önüne bırakılır. Kadının kısırlığı ya da zinası nedeniyle boşanılabilir. Öyle sanılıyor ki MÖ IV. yüzyılda çok sayıda Atinalının meşru karısından başka bir de nikahsız karısı bulunuyordu”<sup>62</sup>*

Yunanistan’da görülen bu aile yapısı, Roma kültüründe de devam etmiştir: “Yeni doğan çocuk babası tarafından açıkça tanınmalıdır. Babası bebeği yerden kaldırır, sonra da onu arındırır. Bebeğin boynuna bir bulla yani içi muska dolu bir madalyon takılır. Çocuğu yerden kaldırmamak onu terk etmek demektir.”<sup>63</sup> Sonuç olarak Akdeniz toplumunda aileye baktığımızda tartışmasız erkek egemenliği görülür. Yukarıda örnek verilen erkeğin çocuğunu kabul edip etmeme hakkı bunu kanıtlar niteliktedir. Aile ile din antik çağda iç içe girmiş, iki özelliştir. Aile içindeki erkek egemenliği din alanında da belirgindir. Roma İmparatorluğu’ndaki dinsel törenlerde; kadınlar en önemli ayinlerden dışlanırken, bu törenlere erkeklerin tamamlayıcısı olarak katılmışlardır.<sup>64</sup> Hıristiyanlığın kabulünden sonra, pagan dinindeki inanışlar şekil değiştirerek yeni ritüeller oluşturmuştur. Bu olay aslında Akdeniz dünyasını anlamak için iyi bir örnektir. Her bir olay, kendinden önceki olaylardan bir şeyler almıştır. Bu, ilkçağdan sonra ortaçağda da devam edecektir. Örnek olarak batı toplumlarındaki pagan inanışlar, Hıristiyanlığa adapte edilip yaşamaya devam edecektir.

### 3.1.2 Ortaçağ ve Rönesans

Akdeniz havzasında, İsa’nın ölümü sonrasında zamanla Roma İmparatorluğu Hıristiyanlığı benimseyecek ve pagan inanışlar son bulacaktır. Böylece bir anlamda

---

<sup>62</sup> Estin ve Laporte, s.57.

<sup>63</sup> age, 211.

<sup>64</sup> John Scheid, Romalı Kadınların Dinsel Rollerini **Kadınların Tarihi 1 Ana Tanrıçalardan Hıristiyan Azizlere**, Georges Duby ve Michelle Perrot(hazırlayan.), Ahmet Fethi(çev.), 1.Basım, İstanbul: İş Bankası Yayınları, 2005, s.377.

antikçağ bitecek ve ortaçağ başlayacaktır. Batı toplumlarında Hıristiyanlığın etkisiyle sanatlarda dinin etkisi görülecektir. Genel olarak baktığımızda kadın figürü olarak Meryem karşımıza çıkarken (özellikle koruyucu anne rolüyle), erkeklerde çeşitlilik biraz daha fazladır. Sanatçılar bu dönemde ağırlıklı olarak; aziz ve azizelerin, Meryem ve İsa'nın resimlerini yapmıştır. İlk bölümde Michel Foucault'un Hıristiyanlıkla ilgili düşüncelerine yer vermiştik. Foucault'un düşünceleri ortaçağı anlamamız için iyi bir referanstır. Foucault, ortaçağın ten ve günah çıkarma teması çerçevesinde oldukça birlikçi bir söylem geliştirdiğini söyler.<sup>65</sup> Yani Foucault itiraf mekanizması yardımıyla, insanların cinsel yaşamları üzerinde bir iktidar hakimiyetinin kurulmaya çalışıldığını belirtir. Foucault'un düşünceleri, genel kanı olan "İktidarın cinselliği bastırdığı" düşüncesinin tam ters tarafında bulunur. Bu yüzden aklımızın bir köşesinde bulunmasında fayda vardır. Foucault'un dikkatimizi çektiği önemli bir başka konu ise, Hıristiyanlıktaki katı ahlaksal öğretilerin bazılarının kaynağının ilkçağın katı filozoflarından geldiğidir. Foucault: "İ.S. ilk yüzyıllarda yaşamış olan filozoflarda karşımıza çıkan cinsel ölçülülüğün kökleri, en azından gelecekteki bir ahlak anlayışının habercisi olması açısından bir ölçüde bu eski gelenekte yatar"<sup>66</sup> der. Bu yüzden, çok azda olsa ortaçağın ahlak anlayışının, ilkçağa göre benzer tarzda olduğu söylenebilir. Ama tabii Hıristiyanlık hiçbir zaman ilkçağdaki anlayış kadar hoşgörülü olmayacaktır. Nerdeyse XV.yüzyıla kadar toplum dinin etkisinde kalacaktır. XV.yüzyıldan başlayarak, İtalya'da, ortaçağ sanatının düşünceleri ve biçimleri terk edilerek antik Yunan ve Roma sanatına dönülür. Bu dönemde dünya görüşü o kadar değişir ki, bu döneme yeniden doğuş anlamına gelen Rönesans adı verilecektir<sup>67</sup> Rönesans'ın en büyük özelliği sanatlarda (mimarlık, resim ve heykel) yetkinliği üst noktalara çıkarmasıdır. Bu isimler arasında; Donatello (1386?-1466), Michelangelo Buonarroti (1475-1564), Raffaello Sanzio (1483-1520) ve Leonardo Da Vinci (1452-1519) gibi sanatçılar yer alır. Burada daha adını saymadığımız bir çok isim de, yukarıda saydığımız sanatçılar gibi önemli yapıtlar ortaya çıkarmıştır. Özellikle perspektifin ve yağlı boyanın resimde kullanılışı, gerçeğe çok yakın resimler ortaya çıkarmıştır. Dinsel konuların yanında, sanat

---

<sup>65</sup> Michel Foucault, **Cinselliğin Tarihi**, Hülya Uğur Tanrıöver(çev.), 1.Basım, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2003, s.32.

<sup>66</sup> age, s.488.

<sup>67</sup> Adrian Sington ve Tony Ross, **Resim Ve Ressamlar**, Tuna Ertem(çev.), 5.Basım, Ankara: Tubitak Popüler Bilim Kitapları, 2005, s.27.

koruyucularının ve antikçağ döneminin kahramanları da resme eklenmiştir. Kilise, sanattaki bu gelişmelerden de fazlaca yararlanmıştı. Kilise, Rönesans'ın sonuçlarından kendini yararlı olanları çekip almıştır. Günümüze o dönemden birçok önemli kilise, İsa ve Meryem temalı tablo kalmıştır. Burada söylenmesi gereken en önemli şey, Rönesans'la ortaya çıkan resme bakış açısının, XIX. yüzyılın sonunda ortaya çıkan Empresyonizm'e (izlenimcilik) kadar süreceğidir (konu bakımından değil, teknik açıdan). Rönesans'la ilgili söylenmesi gereken bir başka şey de, sanatçıların doğayı anlama çabasıdır. Bu arayış uzun bir zaman dilimi içinde, ressamların atölyelerinden doğaya çıkıp resim yapmalarına varacaktır. Doğayı birebir gözleyen sanatçılar, ışığın kırılışlarına bakıp kendi yaptıkları eserlerden farklı olduklarını göreceklerdir. Böylece klasik resim anlayışı yavaşça son bulacaktır. XVII. yüzyılda Hollandalı ressamlar cansız nesne ve varlıklar da resmetmeye başlar. Natürmort, sessiz yaşam, XVII. yüzyılda Hollandalı ressamların cansız nesne ve varlıkları yansıtmak için kullanılan ada verilir.<sup>68</sup> Kısaca ortaçağdan XIX. yüzyıl sonlarına kadar ana hatlarıyla resmin serüveni böyle olacaktır. Şimdi ortaçağ ve Rönesans'la değişen dünyaya yakından bakalım. Ortaçağ ve Rönesans sonrası kadın ve erkek imgesi, ana hatlarıyla nasıldı? İlkçağdaki gibi, sanat erkeğin elindedir. Burada John Berger'in görüşlerine yer vermek yararlı olacaktır:

*“Kadın olarak doğmak, erkeklerin mülkiyetinde olan özel, çevrelenmiş bir yerde doğmak demektir. Kadınların toplumsal kişilikleri, böylesine sınırlı, böylesine koşullandırılmış bir yerde yaşayabilme ustalıklarından dolayı gelişmiştir. Ne var ki bu, kadının öz varlığının ikiye bölünmesi pahasına olmuştur. Kadın hiç durmadan kendisini seyretmek zorundadır. Hemen hemen her zaman kendi imgesiyle birlikte dolaşır. Bir odada yürürken ya da babasının ölüsünün başucunda ağlarken bile ister istemez kendisini yürürken ya da ağlarken görür. Çocukluğunun ilk yıllarından başlayarak hep kendi kendisini gözlemesi, bunun gerekli olduğu öğretilmiştir ona”<sup>69</sup>*

Kadının bu gözetlenen, erkeğin ise gözleyen rolü sanatlardaki değişmez kurallardan biri olarak günümüze kadar gelecektir. Ortaçağa geldiğimizde dinin etkisiyle erkeğin gücü artar. O dönem sanatından günümüze gelmiş en önemli erkek figürlerinden biri,

---

<sup>68</sup> age, s.46.

<sup>69</sup>Berger, **Görme Biçimleri**, s.46.

Michelangelo'nun Sistina Şapeli tavanında yaptığı Baba tanrı figürüdür\*. İnsana elini uzatarak hayat veren tanrı baba, günümüzde bile toplumda yer bulan bir düşüncedir. Sonuç olarak ortaçağın Akdeniz üstünde en büyük bıraktığı etki, İtalya merkez olmak üzere görülen din etkisidir. Özellikle Fellini'nin filmlerinde dinin hayat ile iç içe nasıl geçtiği örnekleriyle görülecektir. Bu yüzden aklımızın bir köşesine, din imgesini de öyle koyalım. İtalya için gündelik hayat bir anlamda dinin yansımasıdır. Bu da Fellini'nin filmlerinde görülmektedir.

### 3.1.3 Modern Dönem (19. Yüzyılın İkinci Yarısından Günümüze)

İkinci bölümde ortaçağı izleyen modernizm ve siyasi arka planını anlatmıştık. Modern dönem olarak adlandırabileceğimiz XIX. yüzyılın ikinci yarısından başlayan dönemin köklerini, 1789 yılında yaşanan Fransız İhtilali'ne kadar götürebiliriz. Fransız İhtilali sonrası görülen Romantizm akımıyla tüm sanat dallarında, kısaca insanın dünyaya bakışında önemli değişimler olur. Değişim aslında Fransız İhtilali'yle başlar. Modern sanatlara giden yolda, Romantizm akımı başı çeker. Norbert Lynton, Modern Sanatın Öyküsü adlı kitabında bu konuyu şöyle açıklar:

*“Romantizmin ortaya çıkışına kadar sanat, kendine tanıdığı özgürlükler ne olursa olsun, bugün bile bazı çevrelerde ‘uygarlığın beşiği’ olarak tanımlanan Akdeniz’den kaynaklanan bir ana gelenekle ilgili olarak ele alınıyordu. Romantizmle birlikte yiten, bu geleneğin kendisi değil, önemi idi. Artık vazgeçilmez bir şey olmaktan çıkmış, birçok seçenektен biri durumuna girmişti”<sup>70</sup>*

Fransız Devrimiyle bu değişim yaşanırken XIX. yüzyılın ikinci yarısıyla endüstri çağı başlamış, insanlar kentlere göç etmişlerdir. İnsanların kente gelişi, bütün olumsuzluklarıyla kendini göstermiş ve insan kendini sıkışmış bir canlı olarak görmeye başlamıştır. Bu insandaki ruh değişimi sanatlarda da görülecektir. Burada üstünde durulması gereken nokta, XIX. yüzyılın ikinci yarısıyla değişen insanın yeni durumunu anlayabilmektir. Çünkü bu değişim sanatlardan, bir çok şeye yansımış ve kendini

---

\*Daha fazla bilgi için bakınız: Gombrich, s.308- 309.

<sup>70</sup> Norbert Lynton, **Modern Sanatın Öyküsü**, Prof. Dr. Cevat Çapan ve Prof. Dr Sadi Öziş(çev), 3.Basım, İstanbul: Remzi Kitabevi, 2004, s.14.

göstermiştir. Adnan Turani, *Çağdaş Sanat Felsefesi* adlı kitabında, insanın bu yeni durumunu şöyle açıklar:

*“Dikkat edilirse endüstri, kendi gereksinmelerine uygun bir kent oluşturmuş, bu kentin karakteri de yeni bir birey ve yeni bir toplum yaratmıştır. Bu toplum bireyinin yaşamı, sürekli olarak dışa bağlıdır. Modaya, kolektif eğlenme kurumlarına, kolektif iş hayatına, bütün dünyanın politik, askerlik, eğitsel, toplumsal ve bilimsel olaylarına ilişkin ne haber varsa, günü gününe hatta saati saatine medya yoluyla ona ulaştırılmaktadır. Yani birey, kulaklarını adeta tıkamak zorunda olduğu büyük bir gürültü içindedir. Kısacası, insanın yarattığı bu endüstriyel düzen, büyüyünce, yaratana kendine köle eden ve onun başına bir bakıma dert olan yeni ve çok sorunlu bir dünya yaratmıştır. Böyle olunca, kendi dünyasından kopmuş, huzuru elinden alınmış, sonunun ne olacağından endişeli bir insan tipi doğmuştur.”<sup>71</sup>*

Burada değinmemiz gereken bir başka konu da, 1789 yılındaki Fransız İhtilali sonrası yaşananlardır. Sanatçılar ve düşünürler bu dönemde topluma yol göstermeyi amaçlamış ve Avangard bir sanat yaratmaya çalışmışlardır. Avangard kelime olarak, bir ordunun ve birliğin öncü kolu anlamına gelmektedir. Ali Artun, Avangard’la ilgili olarak şöyle der:

*“Dönem, 1789 Devrimi’nin evrensel, sınırsız sonsuz vaatlerinin anlamlandırılmaya çalışıldığı, siyasal imgelemin kayıt tanımadığı, havai bir dönem. Saint-Simon, Fourier, Louis Blanc, Marx/Engels, Proudhon, Blanqui, Tocqueville, geleceğe hükmedeceğine inandıkları programlarını hep bu dönemde tasavvur ederler. İnsanlığın hülyalarını, tarihin menzillerini canlandırır ve modernliğin fikir hayatını kurarlar. Sosyalist ütopyalar, nihayetinde, insanlığın bir sanat alemine ulaşacağını vaat ederler. Bu aleme yolculuğun gene sanatın kılavuzluğunda yapılması umulur; yani sanat hem araç, hem de amaçtır.”<sup>72</sup>*

Fakat sanatçılardaki bu istek, 1848 yılında Paris’te görülen sınıf savaşlarıyla son bulur. Bu olay sanatçılar için büyük bir düş kırıklığına sebep olur. Artık sanatçıların hayallerinde kurduğu dünya var olamayacaktır. Böylece sanatçı, sanatını hayattan

<sup>71</sup>Adnan Turani, *Çağdaş Sanat Felsefesi*, 4.Basım, İstanbul: Remzi Kitabevi, 2003, s.58.

<sup>72</sup>Peter Burger, *Avangard Kuramı* Ali Artun(sunuş kısmı), Erol Özbek(çev.), 3.Basım, İstanbul: İletişim Yayınları, 2004, s.10.

koparır. Avargard sanat artık, sanatçının tekelindedir. Yukarıdaki iki yazıda, ortaya çıkan en önemli sonuç “Kendi içine dönen” insandır. Bu sanatlarda ve toplumda kendini gösterecektir. İşte yukarı da anlatılan tek bir geleneğe bağlı kalmayıp, modern sanatların önünü açar. Daha önceki bölümlerde yaptığımız gibi; günümüze gelene kadar, önemli noktalardan bakarak, modern zamanlarda kadın-erkek imgesinin değişimine bakalım. Her ne kadar kronolojik sıraya bağlı kalmaya çalışacak olsak da, bütün modern sanatlara değinmeyeceğiz. Amacımız yine, film çözümlerinde bize yardımcı olacak genel hatlarıyla bir kadın-erkek imgesi bulmak olacaktır. Resim sanatının klasik anlayışının Empresyonizm (İzlenimcilik) ile değiştiğini başta söylemiştik. Bu aslında hem doğru, hem yanlış bir tespit olarak anlaşılabilir çünkü doğaya bağlı kalan izlenimci sanatçılar tam anlamıyla bugün modern olarak kabul ettiğimiz resimler ortaya çıkarmamıştır. “İzlenimciler, resmini çizdikleri nesnelere ve insanların biçimlerini tam olarak vermektense çok, ışık ve renklerle onları yeniden yaratmaya ilgi duyuyorlardı.”<sup>73</sup>

Hatta İzlenimci grubun doğaya olan bu bağımlılığına tepki duyan Ekspresyonistlerden (Dışavurumcular) Maurice Denis 1890 yılında şöyle der: “Unutulmamalı ki, bir resim, bir savaş atı, bir çıplak (nü) ya da herhangi bir öykü olmaktan önce, belli bir düzene göre renklerle boyanmış (2 boyutlu) bir düzeydir.”<sup>74</sup> Ekspresyonistlerin bu resme farklı bakış açısı, sanat akımlarında daha önce hiç görülmemiştir: “...Ekspresyonizm, insanın ilk kez karşılaştığı yeni yaşama karşı isyanını biçimlendiren bir sanat anlayışı idi.”<sup>75</sup> Bu dönem görülen başka önemli olay ise fotoğrafın gelişimidir. Hatta bu dönemde birçok ressam resim yaparken, fotoğrafın yardımına başvurur: “İngiliz portre ressamı David Octavius Hill de 1843’te yaptığı İskoç Kilisesi’nin ilk genel synod’u olan freskte çok sayıda portre fotoğrafı kullanmıştı.”<sup>76</sup>

O dönem ressamlarından Fransız Cezanne (1839-1906) ve Hollandalı Van Gogh (1853-1890) modern resme giden yolda önemli eserler vermişlerdir. Van Gogh intihar etmeden bir hafta önce kardeşi Theo’ya yazdığı Servili Yol tablosuyla ilgili şunları der:

---

<sup>73</sup> Sington ve Ross, s.77.

<sup>74</sup> Önder Şenyapılı, **The Art Millennium Sanat Kitapları**, 1.Basım, İstanbul: Boyut Kitapları, 2004, s.7.

<sup>75</sup> Turani, s.69.

<sup>76</sup> Walter Benjamin, **Fotoğrafın Kısa Tarihi**, Ali Cengizkan(çev.), 2.Basım, İstanbul: YGS Yayınları, 2002, s.9.

*“..Bir yıldızla birlikte bir servi ağacı...Işıksız bir ayda karanlık bir gökyüzü, yeryüzünün donuk gölgesinden güçlkle sıyrılıp çıkan bir hilal içinde bulutların dolaştığı koyu mavi gökyüzünde pembe ve yeşil renklerle tatlı ışıklar saçan biraz abartılı ışıklarıyla bir yıldız. Alt kısmında, uzun sarı kamışlarla çevrili bir yol, kamışların arkasında mavi renkli alçak Alpler, penceresinden portakal rengi ışık süzülen eski küçük bir kır lokantası ve koyu renkli, dimdik, kocaman bir servi ağacı.”<sup>77</sup>*

Her ne kadar şu ana kadar saydığımız sanatçılar ışık ve renk konusuyla ilerici bir bakışa sahip olsalar da, hiç kimse Pablo Picasso (1881-1973) kadar resimle oynama cesaretini gösterememiştir. Kubizmin kurucusu olan İspanyol Picasso, bugün bile etkileri görülen bir akımı başlattır. Picasso'nun 1907 yılında yaptığı “Avignon’lu Genç Bayanlar” adlı tablosu resimde yeni bir çığır açar. “Bu resim Rönesans geleneğini yıkacak ve 20. yüzyıl resim sanatının yolunu açacak olan Kubizm adlı akımın başlangıcını oluşturur.”<sup>78</sup> En genel hatlarıyla 20. yüzyılın başına kadar, sanatın yolculuğu böyle olmuştur. Şimdi bu yol haritasıyla topluma ve sanata bakıp, kadın-erkek imgelerini çıkarabiliriz.

### **3.1.3.1 Toulouse Lautrec**

Ressam Henri Toulouse-Lautrec (1864-1901), Fellini sinemasını etkileyen en büyük isimlerden biridir. Hatta Federico Fellini, kendi ağzından bunu şöyle ifade eder:

*“Toulouse-Lautrec her zaman kardeşim ve dostum oldu. Belki Lumiere kardeşler sinema sanatını keşfetmeden önce filmin bakış açısını ve karelerini yakaladığı için, belki de kendisini ezilenlere, horlananlara yakın hissettiği için. Hani şu pek ‘iffetli’ insanlar tarafından ‘günahkar’ tabir edilenlerden yana olduğu için... Bir insanın kariyeri boyunca kimlerden etkilendiğini saptamak çok güçtür. Ben hayatım boyunca Lautrec’in her tablosundan, afişinden ve litografisinden etkilendiğimi söyleyebilirim. Asilzade Lautrec ‘estetik dünya’ dan iğrenirdi. En güzel ve en temiz çiçeklerin çöllerde ve çöplüklerde yetiştiğine dair büyük bir inancı vardı. Erkekleri de severdi, kadınları da; ‘güzel’ olmayan insanları, sert olanları, yenilmişleri severdi... Aldatmacadan ve sahtekarlıktan nefret ettiği için boyalı hanımefendilerden iğrenirdi. Kolay bir insandı,*

<sup>77</sup> Sington ve Ross, s.79.

<sup>78</sup> David Spence, **Büyük Ressamlar Picasso Resim Kurallarına İsyân**, Semih Aydın(çev.), 1.Basım, İstanbul: Alkım Kitabevi, 2001, s.17.

*açıktı, tüm çirkinliğine karşın olağanüstü güzellikteydi... İşte bu yüzden ölmedi, resimleriyle kalbimizde yaşamaya devam ediyor*<sup>79\*</sup>

Gerçekten de Lautrec'in resim sanatına yakından bakılırsa, Fellini'nin filmlerinden bir kare görünür gibi olur. Aristokrat bir ailenin çocuğu olan Lautrec, 1864 yılında Fransa'da doğar. Ama küçük yaşta başına gelenler yüzünden Lautrec hayatı boyunca kısa kalacaktır: "1878 ve 1879'da iki bacağına ard arda kırdı ve aileden gelen kemik zayıflığı nedeniyle kırıklar tamamen düzelemedi. Toulouse-Lautrec'in boyunun 1.52 m üstüne çıkamamasının ve hayatı boyunca baston kullanmak zorunda kalmasının nedeni buydu."<sup>80</sup> Her ne kadar ufak bir çocuk için bu durum kötüyse de, Lautrec'in bu başına gelenler resme daha çok sarılmasına sebep olur: "On dört yaşındaki Toulouse-Lautrec'in ilk yağlıboya resimlerinde başlıca konular, ailenin toprakları, av partileri, atlar, biniciler, at arabaları ve köpeklerdir."<sup>81</sup> Lautrec'in bu çocukluk döneminin sanatına yansıyacak en önemli olaylarından biri ise sirklerdir. Lautrec, babasının açık hava gösterilerini ve sirkleri çok sevmesi yüzünden, daha sonra kendisini büyüleyecek sirk ve sahne dünyasıyla çok erken yaşlarda tanışacaktır.<sup>82</sup> Fellini sinemasında sıkça göreceğimiz sirk sahneleri, Lautrec'in fırça darbelerinden çıkmış gibidir. 1882 yılında Lautrec, Paris'e gelir. Paris o yıllarda her anlamda dünyanın başkenti görünümündedir. Bütün sanattaki ve teknolojideki yenilikler Paris'te hayat bulur. Tabi Paris'teki kalabalık ve gece hayatı, kısa zamanda Lautrec'in sanatına yansıyacaktır. Paris'te çeşitli resim atölyelerine giren Lautrec, aynı zamanda Paris'te diğer ressamlarla da tanışma olanağı bulur. Özellikle Paris'in gece hayatından sahneler, Lautrec'in vazgeçilmez konuları arasındadır. Matthias Arnold, Lautrec'in seçtiği bu konular için şöyle der: "Genç ressamın tuvalinden yansıyan müzikli kahveler, genelevler, çamaşırcı kızlar ya da dansçılar, Charles Baudelaire ve Emile Zola gibi yazarların romanlarında, şiirlerinde anlattıkları o dönem yaşamının görsel bir karşılığıdır sanki"<sup>83</sup> Lautrec ayrıca o dönem sıkça kullanılmaya başlanan fotoğraftan yararlanan bir ressamdır. Birçok fotoğrafa hayalini katarak, onları tuvale aktarmıştır.

<sup>79</sup> Matthias Arnold, **Lautrec**, Dilek Zaptıoğlu(çev.), 1.Basım, İstanbul: Alan Yayıncılık, 1987, s.172.

\* Bu alıntı Makaleler ve Notlar(1974) kitabından alınmıştır.

<sup>80</sup> Udo Felbinger, **Toulouse-Lautrec**, Zeynep Sirer(çev.), 1.Basım, Literatür Yayıncılık, 2005, s.8.

<sup>81</sup> Matthias Arnold, **Toulouse-Lautrec**, Ahu Antmen(çev.), 1.Basım, İstanbul: ABC Kitabevi, 1997, s.12.

<sup>82</sup> Felbinger, s.9.

<sup>83</sup> Arnold, **Toulouse-Lautrec**, s.22.

Ayrıca günümüze Lautrec'in birçok fotoğrafı ulaşmıştır. Lautrec'in küçüklükten başlayarak, hayatındaki en önemli insanlardan biri annesi Kontes Adele de Toulouse Lautrec'tir. Udo Felbinger, oğul-ane arasındaki ilişkiyi şöyle anlatır:

*“Poz verdiği resimler ve desenler, ana-oğul arasındaki çok yakın bağı ele verir. Toulouse-Lautrec herkesten çok annesinin portresini yapmıştır, diğer portrelerinin hiçbirinde annesininkiler kadar yoğun duygu derinliği bulunmaz. Bahçedeki bankta ve Molrome Şatosu kahvaltı salonundaki portreler, oğlunun yaşamını takip eden annenin neredeyse teslim olmuş sükunetini gösterir. Oğlunun bu yarı ironik yarı hayranlık dolu bir ifadeyle seslendiği “Kutsal Madam Ana” sanatçının o düzensiz yaşama dinginlik getiren tek unsurudur”<sup>84</sup>*

Lautrec 1889 da Paris'te “Maoulin de la Galatte” adlı kabarenin resimlerini yapmaya başlar. Ertesi yıl ise ünlü Moulin Rouge açılır. Bu sefer Lautrec, Rouge'un resimlerini yapmaya başlar. Bu sırada Lautrec, Moulin Rouge'u tanıtan bir afiş de hazırlar. Bu afiş onun ünlü olmasını sağlayacaktır. Bu sayede grafik sanatına giriş yapan 1891 yılından itibaren taşbaskıya (litografi) yönelir. Lautrec gece yaşamı ve alkole gün geçtikçe kendini kaptırmaya başlamıştır. Zaten doğuştan kötü olan sağlığı gün geçtikçe kötüleşir. Zamanla alkolün etkisiyle hırçınlaşır ve çevresindeki tüm yakın arkadaşları ondan uzaklaşır. Sonunda 1899 yılında sokak ortasında yığılıp kalır. Ailesinin isteği üstüne Paris yakınlarında bir akıl hastanesine kaldırılır. Aynı zamanda frengiye yakalanan Lautrec, klinikten resim yapma azmi sayesinde çıksa da, durumu gitgide kötüye gider. Paris'e dönen Lautrec, burada birkaç resim daha yapsa da, durumu kötüleşince, ailesinin yanına döner. Ama hastalığı yüzünden Lautrec, 1901 yılında hayata gözlerini yumar. Lautrec'in sanatındaki renkli ve parlıtlı bu dünyada, birçok kadın ve erkek imgesi hayat bulmuştur. Lautrec; fahişeleri, genelevleri, sirk yaşamını ve gece hayatından birçok sahneyi tuvale taşımıştır. Kendisinden sonra gelecek birçok sanatçıyı da etkilemiştir. Sanatsal başarıları, Pablo Picassoyu, Andre Derain, Henri Matisse gibi fovistleri harekete geçirmiştir<sup>85</sup> Matthias Arnold, Lautrec'in sanatı için şunları söyler:

*“Lautrec'in resim sanatı açısından önemi, konu seçiminde kullandığı, mütevazı araçlarda ve anlatımındaki ustalığında yatar. O, aynayı toplumun karşısına*

---

<sup>84</sup> Felbinger, s.23.

<sup>85</sup> age, s.90.

*boylamasına oturtur. İnsan hayatının bazı yönlerini ilk kez onun çizgisiyle sanat dünyasına girmiştir. Eserleri 'bayağı'lık taşımaz ama ahlakçılıktan da uzaktır. Mükemmellik dürtüsüyle hareket etmediği için dahiyane noktalara ulaştırdığı tekniğiyle Lautrec, Fransız sanatında gelenekten kopuşu ifade eder. Van Gogh gibi Lautrec de mesajının evrenselliğini, 20. yüzyıl sanatına bıraktığı zengin mirasla kanıtlamıştır*<sup>86</sup>

Buraya kadar elde ettiğimiz verilerin ışığında, kadın imgesinin sanatlarda ideal edilmiş formundan çıktığı görülür. Özellikle kadın ve erkeğin modernleşme ve kentleşmeyle, ilköğretim ve ortaçağdaki konumları değişmiştir. Kadın, toplum içinde daha rahat yer alma fırsatı bulmuştur. Lautrec o dönem yaşamış sanatçılardan biridir. Toplumda fazla göz önünde olmayan sıradan insanları resminde işlemiş ve bir anlamda onları ölümsüzleştirmiştir. Lautrec'in sanatı, değişen ve kentleşen Akdeniz insanı dünyasının ve hayatının iyi bir dışavurumudur. Aynı ilköğretimdeki Ana Tanrıça nasıl Fellini sineması için önemli bir imgeyse, Lautrec'in kadınları da aynı oranda önemlidir. Ara sokaklarda kimsenin görmediği kenarda kalmış bu kadınlar, Fellini'nin filmlerinde karşımıza çıkar.

### **3.1.3.2 20. Yüzyıl Sonrası Toplum ve Sanat**

Akdeniz havzasında ortak bir kadın erkek imgesinin çıkartılmasının en zor olduğu zaman dilimi 20. yüzyıldır. Özellikle İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra feminist hareket yükselirken, birçok yerde kadının durumu aynı kalır. Erkeklerin toplumsal durumları da en az kadınlar kadar karmaşık ve uzmanlık gerektiren bir konudur. Aynı zaman diliminde pek çok yerde, pek zor farklı olay olduğundan belli genellemelere gidilmesi oldukça zordur. O yüzden bu bölümde daha çok Fellini'nin sinemasında hayat bulan kadınlar ve erkekler üzerinden hareket edilmesinin daha doğru olduğu görülmektedir. Özellikle buraya kadar; bereket getiren ana tanrıça motifi, dinsel açıdan yoğun duygulara sahip insanlar ve arka sokaklarda sıkışmış kadın ve erkeklerin Fellini sineması için önemi belirtilmiştir. Bu konular son bölümde anlatılacağı üzere Fellini'nin birçok filmde karşımıza çıkacak önemli imgelerdir. Bu bölümde (20. Yüzyıl Sonrası Toplum) daha çok 1960 sonrası özgürleşen kadın ve onun karşısında korkularıyla yüzleşen erkek imgesinin üstünde durmamız gerekir. Bu imge Fellini'nin *Kadınlar Kenti* (La Citta Dele Done) (1980) adlı filminde yoğunlukla karşımıza çıkar. Şimdi

---

<sup>86</sup> Arnold, *Lautrec*, s.142.

yavaşça 20. yüzyıla bakalım. 20. yüzyılın ilk yarısı savaş yıllarıdır. İki Dünya Savaşı yaşamış batıdaki savaş dönemi kadın-erkek rolleriyle ilgili Françoise Thebaud şöyle der:

*“Toplumsal cinsiyet savaş zamanı toplumda anahtar bir rol oynadı ve savaş, sonraki yılların toplumsal cinsiyet ilişkileri üzerinde köklü bir muhafazakar etki yarattı. Bu sadece I. Dünya Savaşı ve sonrası için değil, savaş, savaş sonrası ve “savaş arası” dönemlerini oluşturan bütün yüzyıl için geçerlidir. Bu yüzden savaşın muhafazakar etkileri, kadın-erkek ilişkilerinde 1960'lara kadar hiçbir sahici altüst oluşun neden gerçekleşmediğini açıklamaya yardım eder.”<sup>87</sup>*

Savaş dönemleri ulusal kadın bilinçlerini ortaya çıkardıysa da, ön planda savaşa giden erkekler bulunmaktadır. Erkekler savaş dönemi de toplumda her konumda öndedir. Kadınlar savaş dönemlerinde toplumda önemli görevler almaktadır, ama bu evdeki rollerinin bir devamı gibidir. Klasik anlayış 1960'lı yılların özgürleşme hareketlerine kadar sürecektir. Ruken Öztürk, Sinemada Kadın Olmak adlı kitabında bu konuya şöyle değinir:

*1960'larda ve 70'lerde feministler, kadınlar ve erkekler arasındaki rol dağılımının dengesiz tablosuna karşı çıktılar. Bu tabloda, annelik ve ev işleri kadına ayrılmıştı; onların yazgısıydı ve başka hırsları olan kadınlar; yaşamlarını politikaya, işe, sanata ya da bilime adanmak isteyen kadınlar, patolojik olsun olmasın anormal sayılmıyordu. Cinsiyetler arasındaki bu işbölümü, aynı zamanda bir otorite paylaşımıdır: Kamusal alandaki rolü sayesinde erkek; baba, koca, evin reisi olarak karısı dahil ailenin üyeleri üzerinde otorite sahibidir. Kamusal alanda kadınlara en uygun görülen iş türü, içeriği ve statüsü açısından kadınların ev içi rollerinin bir uzantısıdır. Sonuç sekreter, hemşire, çocuk bakıcısı olarak her yerde bulunabilecek kadın imgeleridir.”<sup>88</sup>*

İmgeleri çözümlerken o dönemin siyasal arka planındaki gelişmelerinin önemini, Marc Ferro sinema-tarih teziyle ortaya koyar. Fellini'nin *Kadınlar Şehri* adlı filmi (City Of Woman) 1980 yılında çekmiş olması bir şans değil, kadınların artık toplum içinde her açıdan görülmesiyle orantılıdır. Bu konu Fellini sinemasında gözden kaçırmamamız

<sup>87</sup> Françoise Thebaud, Büyük Savaş ve Cinsel Bölünmenin Zaferi, **Kadınların Tarihi Yirminci Yüzyılda Kültürel Bir Kimliğe Doğru**, Georges Duby ve Michelle Perrot(hazırlayanlar.), Ahmet Fethi(çev.), 1.Basım, İstanbul: İş Bankası Yayınları, 2005, s.79.

<sup>88</sup> Öztürk, s.65.

gereken bir noktadır. Sinemanın bu politik arka planını anlatan “Politik Kamera” adlı kitapta da bu yönde örnekler verilmektedir. Her ne kadar bu örnekler Amerikan toplumundan da olsa, 70 ve 80’li yılların siyasi yapısı hakkında bize fikir verebilir: “Yetmişli yılların sonlarına gelindiğinde ‘profesyonel kadın’ fenomeni, feministlerin başlangıçta popüler olan intikamcı amazon imgesini gölgede bırakmıştı”<sup>89</sup> Fellini’nin *Kadınlar Şehri* adlı filminde gördüğümüz kadın imgesi, yukarı da bahsettiğimiz kadın tipine çok yakındır. Başta da bahsettiğimiz gibi özellikle kadınların tasviri 20. yüzyılda çok hızla değişmiştir. Önceki yüzyıllara baktığımızda kadın hakları ve imgesi olumlu bir hal alırken aynı zamanda kadın imgesine yönelik birçok cinsel istismar bulunmaktadır. 20. yüzyıl her anlamda kadın imgesinde bu ikileme sahiptir. Bu konuyu Anna Higonnet, şöyle yorumlar:

*“..Birçok kadın kendi görsel kimliğinin kontrolünü eline aldı ve daha önceki tüm sınırların ötesine götürdü. Çok sayıda kadın onları aynı anda hem yücelten, hem zayıflatan kültürel biçimlere edilgen bir biçimde katıldı. Fakat kendilerini ne kadar tam temsil ettilerse ya da erkekler tarafından temsil edildilerse, tasvirleri o kadar sorunlu oldu”<sup>90</sup>*

Ama biz konumuzu sınırladığımızdan, 20. yüzyılda toplum yaşamı içinde yükselen kadın imgesi önemlidir. Kadınların imgelerindeki bu çeşitlilik erkeklerde pek fazla görülmez. İlkçağdaki karşımıza çıkan güçlü Tanrı Zeus veya Roma İmparatoru Augustus gibi yine güçlü erkek karakterler ortaya çıkacaktır. Bu güçlü erkek imgesi (savaşların yüzyılı olan 20. yüzyılda) en iyi liderlerin portrelerinde karşımıza çıkmaktadır. 20 yüzyılda liderlerin genellikle üniforma içinde resmedilme geleneği vardır<sup>91</sup> Faşist liderler Hitler ve Musolini bunun en güzel örneklerini vermiştir. Bu portrelerdeki erkek imgesi daima güçlüdür. 20. yüzyılın ikinci yarısına gelindiğinde batı toplumlarında bu güçlü erkek imgesi devam edecektir. Fellini’nin filminde, birçok film eleştirmenin maço bir karakter olarak tanımladığı bir erkek tipi ortaya çıkacaktır. Sonuç olarak buraya kadar üstünde durduğumuz, imgelerimizi toplarsak:

<sup>89</sup> Michael Ryan ve Douglas Kellner, **Politik Kamera**, Elif Özsayar(çev.), 1. Basım, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 1997, s.217.

<sup>90</sup> Anna Higonnet, Kadınlar, Tasvirler ve Temsil, **Kadınların Tarihi Yirminci Yüzyılda Kültürel Bir Kimliğe Doğru**, Georges Duby ve Michelle Perrot(hazırlayanlar.), Ahmet Fethi(çev.), 1.Basım, İstanbul: İş Bankası Yayınları, 2005, s. 312.

<sup>91</sup> Burke, s.81.

\*İlkçağdan Akdeniz kültüründe bereketi temsil eden bir kadın tanrıça imgesi

\*Ortaçağdan Hıristiyanlıkla iç içe geçmiş bir hayatın izleri

\* 19 yüzyılın ikinci yarısı resimleriyle ortaya çıkan Lautrec ve onun resimlerindeki hayatın kıyısında kalmış kadın ve erkek imgeleri

\*70-80'li yıllarla birlikte kadınların toplum içinde gücünü ispat etmeleriyle ortaya çıkan güçlü ve profesyonel bir kadın imgesi

\*Son olarak da, ilkçağdan başlayarak her dönem güçlü ve modern hayatta “maço” adı altında isim verebileceğimiz bir erkek imgesi.

Bütün bu imgeler Fellini filmlerinde karşımıza çıkar. Üçüncü bölümdeki amacımız elimizden geldiği kadar Fellini'nin bize göstermek istedikleri imgelerin altını doldurmaktır. Şimdi Fellini'nin hayatına ve sinemasına daha kapsamlı bakabilir.

## 4. FEDERİCO FELLİNİ SİNEMASI

### 4.1 İtalya'nın Tarihine Kısa Bir Bakış

İtalya 20. yüzyılın başlarından 1950 yıllarına kadar iki dünya savaşı görecektir. İlk Dünya Savaşı 1914 yılında başlar:

*“Savaş bir yanda Fransa, Britanya ve Rusya'nın oluşturduğu üçlü ittifak, öte yanda 'merkez güçler' denilen Almanya ve Avusturya-Macaristan, birine Avusturya'nın (savaşı filen başlattı) ve ötekine Almanya'nın (Alman Stratejik savaş planının bir parçasıydı) saldırmasıyla savaşa çekilen Sırbistan ve Belçika arasında, esas olarak bir Avrupa savaşı olarak başladı. Türkiye ve Bulgaristan kısa bir süre içinde merkez güçlere katılırken, öteki tarafta üçlü ittifak aşamalı olarak çok geniş bir koalisyon halinde inşa edildi. İtalya'ya rüşvet verildi; Yunanistan, Romanya, ve (daha çok ismen) Portekiz savaşa sokuldu. Japonya, Uzak Doğu'daki Alman mevzilerini devralmak için hemen devreye girdi, ancak kendi bölgesinin dışında herhangi bir şeyle ilgilenmedi ve -daha önemlisi- ABD, 1917 yılında savaşa girdi. Aslında ABD'nin müdahalesi belirleyici olacaktı.”<sup>92</sup>*

Birinci Dünya savaşından sonra Faşist Parti iktidara gelecektir. Faşist Parti'nin iktidara gelmesi İkinci Dünya Savaşı'na giden yolu açar.

*“İtalya, 1915'te kendi saflarına katılması karşılığında Müttefikler'in vaat ettikleri ganimeti tam olarak alamadıysa da, Alpler'de, Adriyatik'te ve Ege Denizi'nde önemli miktarda toprak kazanarak savaştan çıkmıştı. Ne var ki faşizmin, karşı devrimci ve bu nedenle aşırı-ulusalcı ve emperyalist bir hareketin zaferi, İtalyanların hoşnutsuzluğunu vurguluyordu”<sup>93</sup>*

İtalya 20. yüzyılın yarısında iki dünya savaşı yaşar ve bundan ekonomik olarak etkilenecektir. Bunun en büyük sonucu toplumda görülen işsizlik olgusu olacaktır. İtalya'dan başka ülkelere veya ülke içinde kırsal alanlardan şehirlere doğru bir göç gerçeği toplumu etkilemektedir. İşsizlik ve gelecek korkusu da, Fellini'nin filmlerinde görülen önemli unsurlardan biridir. Akdenizin bu ülkesindeki göç olgusunu için Braudel:

---

<sup>92</sup>Eric Hobsbawm, **Kısa 20. Yüzyıl 1914-1991 Aşırılıklar Çağı**, Yavuz Alogan(çev.), 1.Basım, İstanbul: Sarmal Yayıncılık, 2003, s.39.

<sup>93</sup>age, s.53.

“Bu yeni nüfus hareketinin yol açtığı dönüşümler kuşkusuz kendini en fazla İtalya’da hissettirdi. Bir yüzyılı biraz aşan bir süre içinde (1860-1970) bu ülkeyi 25 milyon insan terk etti”<sup>94</sup> der. İkinci Dünya Savaşı’nı İtalya kaybedecek ve ülke Amerikan kültürüyle tanışacaktır.

#### 4.2 İtalyan Sineması (1905-1950)

Paul Rota ve Richard Griffith İtalyan sineması için, “Baskın sosyal sisteme hem karşılık veren hem de savunan filmlerin en iyi örneklerine İtalya’dan başka yerde rastlanmaz”<sup>95</sup> der. Lumiere kardeşlerin 1895 yılında bulduğu sinematograf cihazı kısa sürede dünyaya yayılır ve birkaç sene içinde gösterimler yapılmaya başlanır. İtalya’da da durum aynı hızla gelişecektir. İtalya’nın sinemayla tanışma yılı olarak kaynaklarda birçok tarih karşımıza çıkmaktadır; 11 Kasım 1895’de Filoteo Alberini’nin “Kinetografo Alberini”<sup>96</sup> adını verdiği alete patent alması veya Lumiere kardeşlerin sinematografin ilk resmi gösterisini, 1898’de Torino kentindeki Genel sergisinde yapması gibi.<sup>97</sup> Ama 20 Eylül 1905 yılında gösterilen *Roma’nın Fethi* (La Presa Di Roma), İtalyan sinemasının ilk filmi kabul edilir. Roma’da halka gösterilen ilk konulu filmi Fileteo Alberini çekecektir. Bu dönemin en karakteristik özelliğinin, gitgide artan film yapımları ve çoğalan sinema salonları olduğu söylemek mümkündür. Kısaca İtalya, sinema sanayi kurma yolunda yavaş ama emin adımlarla ilerler. İtalyan sinemasının bu ilk döneminde 1914 yılında çekilen *Cabiria*, çok ses getirecektir: *Cabiria* İtalyan tarihi üstünyapımlarından en ünlüsü olur ve yeni bir dönem açılır.<sup>98</sup> Bu filmden sonra büyük iddialı filmler ortaya çıkacaktır. Hatta bu dönem de çekilecek birçok film yurtdışında gösterilecektir. Fakat bu dönem uzun sürmez. 1914-1918 yılları arasında süren Birinci Dünya Savaşı sonrası İtalya, Amerikan filmlerinin bir anlamda işgaliyle karşılaşır ve bir anda ulusal sinemanın geleceği tehlikeye girer. 1919 yılında çeşitli önlemler almak ve ulusal sanayiye kurtarmak amacıyla İtalya Sinema Birliği (Unione Cinematografica Italiana) kurulur fakat bu, sinema sanayinde görülecek bunalım yıllarına engel olmaz. Ala Sivas,

---

<sup>94</sup> Braudel, s.91

<sup>95</sup> Paul Rotha ve Richard Griffith, **Sinema Yazıları**, Ayzer Ovatman(çev.), 1.Basım, İstanbul: İzdüşüm Yayınları, 2001, s.271.

<sup>96</sup> Ala Sivas, **İtalyan Sineması**, 1.Basım, İstanbul: Es Yayınları, 2004, s.9.

<sup>97</sup> Giovanni Scognamillo, **Dünya Sinema Sanayi**, 1.Basım, İstanbul: Timaş Yayınları, 1997, s.101.

<sup>98</sup> age, s.103.

İtalyan Sineması adlı kitabında, 1930 yılında kadar görülecek krizi şu nedenlere bağlar: İtalya’da görülen ekonomik kriz, İtalyan yapımcı firmalarının savaşa hazırlıksız olması, oyuncu ücretlerindeki artış, İtalyan sinemasının dış pazarlardaki hakimiyetini kaybetmesi, Amerikan şirketlerinin savaş sonrası İtalya’yı istilası, ulusal sinemadaki anlatım eksikliği, bu yıllarda yaşanan dış göçler, varyete oyuncuların halk tarafından daha çok ilgi görmesi, ulusal şirketlerin yapımcılığı bırakıp dağıtımcılığa başlamaları ve vergilerdeki artışlar.<sup>99</sup> Bu dönemde söylenebilecek en önemli olaylardan biri Faşist Parti’nin 1922 yılında iktidarı ele geçirmesidir. Böylece İtalya, İkinci Dünya Savaşı’nın sonuna kadar giderek artan ve sinemaya yansıyan ulusal bir anlayış altına girer. Faşist Parti zamanla sinemanın önemini anlar. Sinema yoluyla propaganda yapmak ve kültürü yaymak amacıyla; L.U.C.E Enstitüsü (1925) kurar, Sinema Genel Müdürlüğü’nü (1935) açar, Avrupa’nın en büyük sinema kenti Cinecitta’yı (1937) kurar ve son olarak yabancı film ithalatı devletin tekeli altına girer (1938). Bu dönemde (1930) sesli filme geçilir ve halk sinemaya daha fazla ilgi duymaya başlar. Her ne kadar bu dönemde faşist propagandalı filmler çekilse de, dünya sinema tarihini etkileyen İtalyan Yeni Gerçekçilik akımı bu yönetmenlerden çıkacaktır. 1942 yılında Luchino Visconti tarafından çekilen *Tutku* (Ossessione), çoğu kaynakta İtalyan Yeni Gerçekçiliği’nin habercisi olarak anılır. Ama bu önemli sinema akımının ilk filmi, Roberto Rossellini’nin 1945 yılında çektiği *Roma Açık Şehir*’dir (Roma Citta Aperta). Rekin Teksoy bu yeni sinema akımıyla ilgili olarak: “Yeni Gerçekçi filmlerin ortak özelliği açık havada, güneş ışığı altında ve çoğu kez profesyonel olmayan oyuncularla çekilmiş olmalarıydı”<sup>100</sup> der. İtalyan Yeni Gerçekçiliği ile İkinci Dünya Savaşı’ndan çıkmış bitkin İtalya’dan, sonradan dünya sinemasını etkileyecek çok önemli bir akım çıkacaktır. Akımın ilk filmi, *Açık Şehir Roma* filmini Sungu Çapan, makalesinde şöyle anlatır:

*“Roma Aperta Citta’nın kareleri, alışılmış film sahnelerinden hayli farklıydı. Rossellini’nin görüntülerinde pek de olağan sayılmayacak bir şeyler vardı. Amatör oyuncularla gerçek halkın birbirine kaynaştığı ‘Roma Açık Şehir’de olağan olmayanlar nelerdi? Bir kere ‘dünyanın keşfi’ vardı. Durağan, yalın ve berrak bir ‘bakış’tı Rossellini’nki. Gözden, beyinden kolayca içeri süzüliveren bir ‘bakış’. Görüntü, ses ya da benzeri bir aracıya başvurmaksızın olanca ağırlığıyla perdeyi dolduruyordu.*

<sup>99</sup> Sivas, s.23-25.

<sup>100</sup> Rekin Teksoy, **Dünya Sinema Tarihi**, 1.Basım, İstanbul: Oğlak Yayıncılık, 2005, s.271.

*Görüntü, olduğu gibi. Otantik ve süsten arındırılmış. Kısacası görüntünün iktidarı ele alıştı vardı Rosselini'de..”<sup>101</sup>*

Prof. Dr. Esra Biryıldız Sinemada Akımlar adlı kitabında İtalyan Yeni Gerçekçiliği için şunları der:

*“Yeni Gerçekçi yönetmenlerin amacı bir anti-stüdyo görüşüydü. Hollywood ışıklandırmasını gözardı ederek, Yeni Gerçekçiler yerleşim yerinde doğal ışığı kullandılar. Kostüm epikleri ve sahne esinlemeli melodramları bıraktılar ve savaştan zarar görmüş ülkelerinin sokaklarına yöneldiler. Yeni Gerçekçiler Hollywood’da yapıldığı gibi yalnızca senaryoya uygun görüntüleri atarak olağan mimikleri, mizansenini oluşturan ifadeyi vurguladılar. Kamera ile en iyi şekilde eldeki anın gerçeğini yakalamaya çalışırken aktör ve aktristler de doğaçlama yolunu seçtiler. Çerçeveleme ve kamera hareketi 1930’ların İtalyan sinemasında bilinmeyen bir esnekliğe doğru yol aldı. Yeni Gerçekçiler hatta aynı tip film stoğunun kullanımını bile terk ettiler.”<sup>102</sup>*

İtalyan Yeni Gerçekçiliği içinde birçok önemli film çekilir. Vittorio de Sica; *Kaldırım Çocukları* (Sciuscia) (1946), *Bisiklet Hırsızları* (Ladri di Biciclette) (1948) ve *Umberto D* (1951) filmlerini çeker. Akımın diğer önemli yönetmenlerinden Roberto Rosselini; *Hemşeri* (Paisa) (1946) ve *Almanya Sıfır Yılı* (Germania Anno Zero) (1947) filmlerini beyazperdeye taşır. Son olarak Luchino Visconti, *Yer Sarsılıyor* (La Terra Trema) (1948) filmiyle İtalyan Yeni Gerçekçiliği’ne katkıda bulunur.

1950’li yıllardan itibaren birçok genç yönetmen ortaya çıkacaktır. Bu isimlerden biri de Federico Fellini’dir. Peyami Çelikcan, *Avrupa Sineması ve İtalyan Yeni Gerçekçiliği* adlı makalesinde bu yeni dönemi şöyle yorumlar:

*“1950’li yıllardan başlayarak genç sinemacıların katkısı ile aranan yeni yollar bulunmaya başlandı. Rossellini’nin Roma Citta Aperta filmi Yeni Gerçekçi akımın başlangıç filmi olarak kabul edilirse, diğer yönetmenlerin bu filmde farklı biçimlerde etkilenecek kendilerine özgü bir biçim geliştirdikleri söylenebilir. Bu doğrultuda, Louis D Gianetti’nin de belirttiği gibi, De Sica ve Fellini’nin Roma Citta*

<sup>101</sup> Sungu Çapan, “İtalyan Sineması”, *Antrakt*, Sayı:11, (Ağustos 1992), s.51.

<sup>102</sup> Esra Biryıldız, *Sinemada Akımlar*, 2. Basım, İstanbul: Beta Yayınları, 2000, s.66.

*Aperta'daki Hıristiyan humanizminden, Visconti ve Antonioni gibi yönetmenlerin ise Marksist göndermelerden etkilendiği ileri sürülebilir”<sup>103</sup>*

*Roma Açık Şehir* adlı filmin bizim için bir başka önemi ise Federico Fellini'nin filmin senaryosunu yazan ekipte olmasıdır. İlk filminden başlayarak kendine has bir dil yaratan Federico Fellini'nin, İtalyan Yeni Gerçekçiliği'nin peşinden gitmese de yukarıda belirttiğimiz gibi Hıristiyan humanizminden etkilendiğini söylemek mümkündür.

### **4.3 Federico Fellini'nin Yaşamı**

Federico Fellini her ne kadar mükemmel bir yönetmen ise de, konuşmayı ve röportaj vermeyi sevmeyen bir insandır. Günümüze kalan yazı ve röportajlarda ilk dikkatimizi çeken şey, Fellini'nin sıklığıdır. Hatta bir röportajdaki şu ifadeler her şeyi açıklar niteliktedir:

*“...sizinle birlikte olduğum şu anda dahi göz kamaştırıcı bir kadının şu anda Saint Silvester Meydanı'ndan geçiyor olabileceğini düşünmekten kendimi alamıyorum. Şu görüşmeyi yapacağımıza onu görmeye çalışmak için peşinden gitseydik, daha iyi olmaz mıydı? Bütün bu soru ve cevap yığınının hiç mi hiç anlamı yok.”<sup>104</sup>*

Ama Fellini böyle düşünse de bu yazılı kaynaklar, filmlerine bakmadan önce incelememiz gereken önemli referanslardır. Fellini'nin sıklığıyla birlikte karşımıza çıkan diğer bir mesele, Fellini'nin çok iyi bir hikaye anlatıcı olmasından kaynaklanır. Chris Wiegand, Federico Fellini -The Complete Films- adlı kitabının başında bu olayı şu cümlelerle anlatır:

*“..Bütün büyük hikaye anlatıcılar gibi, O usta bir yalancı da..., ...Fellini'nin biyografisini yazanlar bazen kendilerini çamurlu sulara bulabiliyor., ..Röportajdan*

---

<sup>103</sup> Peyami Çelikcan, “Avrupa Sineması ve İtalyan Yeni Gerçekliği”, **Toplumbilim Avrupa Sineması Özel Sayısı**, Sayı:18, Ocak 2005, s.88.

<sup>104</sup> Giovanni Grazzini, **Fellini Fellini'yi Anlatıyor**, Cüneyt Akalın(çev.), 1.Basım, İstanbul: Afa Yayıncılık, 1989, s.7.

*röportaja hikayeler beliriyor, fakat bu hikayelerin tarihleri değişiyor, karakterler buharlaşıp uçup gidiyor, detaylar ise bulanık..”<sup>105</sup>*

#### 4.3.1 Yönetmenin Çocukluğu ve Gençliği

Federico Fellini, 20 Ocak 1920’de İtalya’nın Adriyatik kıyısındaki Emilia-Romagna\* bölgesi sınırları içinde yer alan Rimini’de doğar. Adriyatik ve bu bölgenin coğrafi yapısıyla ilgili olarak Fernand Braudel şöyle der:

*“Adriyatik, belki de deniz bölgelerinin en tutarlı olanıdır. Tek başına ve benzetme yoluyla, Akdeniz’in bütünüünün incelenmesinin gerektirdiği bütün sorunları ortaya koymaktadır. Geniş olmaktan daha çok uzun olan bu deniz, bir kuzey-güney yolu gibi belirlemektedir. Kuzeyde Trieste körfezindeki Pesaro ve Rimini’de, Po ovasının Akdeniz suyuyla birleştiği noktaları belirleyen alçak sahillere ulaşmaktadır...”<sup>106</sup>*

Fellini’nin babasının adı Urbano Fellini, annesinin adı ise İda Barbiani\*\*’dir. Fellini’nin annesi Romalı, babası ise Gambettola’lıdır. (Gambettola Rimini’ye yakın bir yer). İda Barbiani, Urbano’yla tanışıp aşık olunca Roma’dan ve ailesinden kopup, Rimini’ye yerleşir. Babası satış işinde olduğu için eve pek az gelen bir adamdır. Fellini’nin annesi ise Katolik bir ev kadınıdır. Ailenin üç çocuğu olacaktır. Bunların en büyüğü Federico’dur. Fellini’nin erkek kardeşi Ricardo ondan bir sene sonra (1921), kız kardeşi Maddalena ise dokuz sene sonra (1929) doğacaktır. Babasının satış için hep dışarıda olmasını ve annesiyle arasındaki aşkın bitmiş olduğu, Fellini söyleşilerinde sıkça karşımıza çıkar. Babasının döndüğünde hep en iyi yiyeceklerini (zeytinyağı ve çikolata gibi) getirdiğini anlatan Fellini: “Babam aradığını yolculuklarda buldu ve benim için her zaman masanın üzerinde duran bir şişe zeytin yağıyla özdeşleşti.”<sup>107</sup> der. Fellini’nin doğduğu Rimini ile ilgili söylenecek en önemli şey bölgedeki kaplıcalar ve turistleri

<sup>105</sup> Chris Wiegand, **Federico Fellini The Complete Films**, Köln: Taschen Books, Printed in İtaly, 2003, s.9.

\* İtalya 20 bölge(eyalet)den oluşan bir Cumhuriyet’ tir. Emilia-Romagna, İtalya’daki 20 eyaletten biridir. Bu bölgelerin yarısına Apenin dağları şekil verir. Öteki yarı bölümde ise Adriyatik denizine varan geniş düzlükler bulunur. Daha fazla bilgi için bkz www. İtaliantourism.com(İtalya’nın resmi sitesi) (5 Ocak 2006)

<sup>106</sup>Fernand Braudel, **II. Felipe Döneminde Akdeniz ve Akdeniz Dünyası 1**, Mehmet Ali Kılıçbay(çev.), 1.Basım, Ankara: İmge Kitapevi, 1993, s.153.

\*\* Annesinin kızlık soyadı

<sup>107</sup> Charlotte Chandler, **Ben Fellini**, İlknur İgan(çev.), 1.Basım İstanbul: Afa Yayınları, 1995, s.36.

çeken denizle iç içe bir bölge olmasıdır. David Abulafia, Küreleşen Akdeniz adlı bölümde o dönemki gelişmekte olan Rimini'yi şöyle anlatıyor:

“..Montecatini, Abano ve Rimini’de İtalyan kaplıcaları ortaya çıkmaya başladı. Rimini’nin ziyaretçileri hala ağırlıklı olarak yerli İtalyanlardı. İtalya’nın bu yöresi ancak Ezra Pound şiirleriyle ve Adrian Stokes’un ağıt sanatı üzerine değerlendirmeleriyle Kuzey Avrupalı gezginlerin kültürel bilincinde yer edindi.”<sup>108</sup>

Kısaca Rimini turistik bir bölgedir. Denizle iç içe turistik bir bölgede gözümüze ilk çarpan şey, deniz ve kumsal olacaktır. “Kumsal, Federico’nun filmlerinde karakterlerin kendilerini gerçekleştirmeyi başardığı tekrar eden bir motiftir.”<sup>109</sup> *Tatlı Hayat* (Dolce Vita) (1959) filminin sonunu hatırlayalım:

Marcello Mastroianni’nin oynadığı ve bir anlamda Fellini’nin alt egosu olan gazeteci kişilik (Marcello Rubini), çılgın bir partinin sabahında arkadaşlarıyla kumsala gelir. Tam o sırada daha önce tanıştığı taşralı bir kız ona seslenir, fakat o gürültüden duymaz ve arkadaşlarının yanına gider. Kız ona el sallar, ve kameraya bakıp gülümser. Bu sahnede Fellini adeta, masumiyet ile kendi çılgın hayatı arasında Marcello’ya seçim yaptırır. Ama o gürültüden duyamaz, umursamayan bir tavırla arkadaşlarının yanına döner. Fellini’nin filmlerine bakıldığında, Rimini’deki diğer birçok imge beyazperdede görülür. *Sekiz Buçuk* (Otto e Mezo) (1963) filminde üretkenlik krizine giren yönetmen (Marcello Mastroianni’nin oynadığı Guido), kaplıcası bulunan bir sağlık merkezine gider. Rimini de kaplıcalarıyla ünlüdür. Fellini için Rimini’de bulunan önemli imgelerden birisi de, bugün bile hala açık olan Rimini Grand Otel’dir. Özellikle *Amarcord* (1973) filmine baktığımızda, cinsellik dolu bir otel karşımıza çıkacaktır. Filmde otelin adı da Grand Otel’dir. Peter Bondanella, *The Films Of Federico Fellini* adlı kitabında Grand Otel imgesinden şöyle bahseder: “Rimini’nin rüya mekanı Grand Otel; *Amarcord* filminde belirgin bir şekilde, Rimini’nin bütün erkek nüfusunun cinsel arzularının boşa çıktığı yere işaret ediyor, bu Fellini’nin işleri arasında hala ayakta

<sup>108</sup> David Abulafia, Küreselleşen Akdeniz 1900-2000, **Tarih Boyunca Akdeniz Uygarlıkları**, David Abulafia(Hazırlayan), Nurettin Elhüseyni(çev.), 1.Basım, İstanbul: Oğlak Yayıncılık, 2005, s.306.

<sup>109</sup> Wiegand, s.10.

duran ve en unutulmayan imgelerden biridir.”<sup>110</sup> Rimini Grand Otel bugün hala açık. “La Mia Rimini” adlı resimli kitapta Fellini’nin Grand Otel’le ilgi görüşlerine de yer verilir: “Yaz gecelerinde Grand Otel, İstanbul\*, Bağdat ve Hollywood oluyor...”<sup>111</sup>

Bunun dışında Fellini’nin hayal dünyasını besleyen Rimini’deki bir başka önemli yer ise Fulgor sinemasıdır. Fellini’nin çocukluk anılarına baktığımızda bu sinemada; Charlie Chaplin, Marx Kardeşler, Laurel and Hardy, Gary Cooper, Ronald Coleman, Fred Astaire, Ginger Rogers gibi isimlerle tanıştığımızı görürüz <sup>112</sup> Fellini’nin filmografisinde yer alan *Ginger ve Fred* adlı filmde (1985) iki yaşlı dansçının televizyon aracılığıyla tekrar ekrana dönmesi anlatılır. Filmde yer alan Ginger ve Fred karakteri, Fellini’nin küçükken Fulgor sinemasında izlediği Fred Astaire ve Ginger Rogers’dan esinlenerek yaratılmıştır. Ayrıca *Amarcord* (1973) filminde Fulgor sineması adı, dikkatli bakıldığında görülür.

Fellini, filmlerinde Rimini deneyimlerini ve atmosferini de aktarmayı unutmaz. *Aylaklar* (I vitelloni) (1953) adlı film, Rimini’nin bir anlamda o uyuşuk havasını yansıtır. “Fellini tarafından Rimini’nin taşralı sakin atmosferi *Aylaklar* (1953) filmi için yeniden yaratılır, İtalya’nın karşı tarafında kalan (Rimini’ye göre) tarihi liman kenti Ostia’da kurulur.”<sup>113</sup> Bu bölge yazlık bir yer olduğu için yazın yerli ve yabancı turistler tarafından ziyaret edilirken, kışın yeniden sakin yaşamına geri döner. Ayrıca büyük şehirlere göre çalışma koşullarının az olması, *Aylaklar* filminde görülür. Bir gurup genç, büyük şehre gitme hayali peşinde yaşamlarını yarı aylaklık ederek, yarı gezerek doldurmaktadır. Rimini’de, Fellini’yi etkileyen bir diğer unsur da, nerdeyse her röportajında yer verdiği gezici sirklerdir. Özellikle nerdeyse efsaneye dönüşmüş olan evden kaçıp sirkte bir ay kaldığı konusunda Fellini: “Aylarca sirkte dolaşmış olsaydım, bu benim için aşırı güzel bir şey olurdu ama aslında sadece bir öğleden sonraydı herhalde”<sup>114</sup> der. Sirkle ilgili olarak Fellini’nin daha önce kendi ağzından Lautrec’in

---

<sup>110</sup> Peter Bondanella, **The Films Of Federico Fellini**, First Published, United Kingdom: Cambridge University Pres, 2002, s.9.

\* Yazının İngilizce orijinalinde İstanbul, “İstanbul” diye yazılmıştır.

<sup>111</sup> **The Federico Fellini and Grand Hotel Rimini**, <http://www.grandhotelrimini.com/eng/fellini.htm>, (10 Ocak 2006)

<sup>112</sup> Chandler, s.32.

<sup>113</sup> Bondanella, s.9.

<sup>114</sup> Chandler, s.20.

sirk resimlerinden etkilendiğini söylemiştik, şimdi buna çocukluğunda gördüğü sirkleri de ekleyebiliriz. Kısaca Rimini, Fellini için düşler ülkesiydi. Fellini'nin çocukluk yıllarına baktığımızda, karşımıza ileride sinemasına yansıtacağı iki özellik çıkar; çizim yeteneği ve kuklalara olan ilgisi: “Dokuz yaşına geldiğinde el yapımı kuklalarla gölge şovu ortaya koyuyordu. Erken gelişen sanatçı; ateşli yuvarlak göğüslü kadınları ve çizgi kahramanları taslak kitabına dolduruyor, efor sarf ederek çocuk magazin dergili sayfalarından kopya ediyordu.”<sup>115</sup> Fellini on iki yaşına doğru çizdiği karikatürleri Floransa ve Roma'daki dergilere gönderir. Bu yazılarda Fellini, Fellas imzasını atar. Fulgor sinemasında karşılığında bedava bilet almak için Fellini'nin karikatür çizdiği de anıları arasında yer alır.

Fellini'nin anılarında bazı bilgilerin bulanık olduğunu yazımızın başında söylemiştik. Bunlardan biri de Fellini'nin okuluyla ilgili bilgilerdir. Chandler'in yaptığı şöyleşi de; “Altı yaşında Katolik ilkokulundan Guilio Cesare lisesine geçtim”<sup>116</sup> denilirken, Wiegand'ın kitabında sadece Fano'daki okula gittiğinden bahsedilir. Çoğu kaynakta da okuluyla ilgili bilgilere yer verilmez ama bu tür bilgiler her ne kadar çeşitli kaynaklarda eksik olsa da, yönetmenin çocukluk yıllarındaki izlenimlerini filmlerinden öğreniriz. Özellikle *Amarcord* (1973) filminde, çocukluk yıllarıyla ilgili anılara yer verir. Yönetmenin çocukluk dönemi ile ilgili önemli noktalarından biri, İtalya'nın Emilia-Romagna bölgesindeki Gambettola'da yaşayan büyükannesi ile ilgilidir. Büyükannesi “Francesca Lombardini (1860-1938)”<sup>117</sup>ye yaptığı yaz ziyaretlerinde, Fellini köy yaşamındaki anlatılan gizemli hikayelerden etkilenir. Bondanella, bu ziyaretlere dikkatimizi çeker: “Fellini'nin birçok film karakterinin -özellikle La Strada'nın Gelsomia'sının- doğadan özel zevk almalarındaki gizemli güç, Fellini'nin çocukluk yıllarındaki büyük annesinin evine yaptığı ziyaretler ile doğrudan ilgilidir”<sup>118</sup>

Fellini gençliğinde karikatür yeteneğini geliştirir. “Fellini işlerini -genellikle kısa öykü, seri karikatürler ve tek çizimlik karikatürler- imzalamadan, haftalık La Domenica del corriere'nin ekine gönderir.”<sup>119</sup> Ayrıca bu yıl okuldan mezun olan Fellini arkadaşıyla bir

---

<sup>115</sup> Wiegand, s.10.

<sup>116</sup> Chadler, s.28.

<sup>117</sup> Damian Pettigrew, *I'm Born Liar*, Abramsbooks: New York, Printed in China, 2003, s.61.

<sup>118</sup> Bondanella, s.9.

<sup>119</sup> Wiegand, s.10.

resim dükkanı da açar. Aynı yıl Fellini Floransa'ya gider. Burada üç-dört ay kalan Fellini, haftalık yayınlanan mizah dergisi 420'ye girer. 1938 yılının Ocak ayında Roma'ya giden Fellini artık hayatının sonuna kadar burada kalacaktır. Annesine söz verdiği için hukuk fakültesine kayıt yaptıran Fellini, asla üniversiteyi bitiremeyecektir. Fellini, Roma'da ona sinema yolunu açacak Marc Aurelio dergisine girer: “1939-1942'nin Kasım'ının sonuna kadar (Fellini'nin dergideki son makalesinin tarihi) geçen sürede, Fellini'nin çalışmaları arasında 2000 sayfadan fazla metin-karikatür, fıkra ve karikatür köşeleri vardı”<sup>120</sup> Fellini ile ilgili yazılı kaynaklarda bulanık olan başka bir nokta ise, Fellini'nin yönetmen Roberto Rosselini ile nasıl tanıştığıdır. Bondenella; Marc Aurelio dergisinde çalışan Ruggero Maccari'nin Fellini'yi, Aldo Fabrizi (*Roma Açık Şehir*'in partizan rahibi) ile tanıştırdığını söyler. Fabrizi de Fellini'yi Rosselini'ye tanıştıır.<sup>121</sup>

Wiegand ise; Fellini'nin o dönem Roma'da arkadaşlarıyla açtığı Funny Face Shop'a, Rosselini'nin geldiğini ve Aldo Fabrizi'yi filmde oynaması için ikna edip edemeyeceğini sorduğunu söyler<sup>122</sup> Fellini'nin Chandler'le yaptığı söyleşiye baktığımızda da Wiegand'ın hikayesine benzer şeyler öğreniriz.<sup>123</sup> Aslında burada önemli olan, Fellini'nin önemli bir yönetmenle ve önemli bir proje içinde senarist olarak işe başlamasıdır. *Roma Açık Şehir*'in senaryosunu yazan Fellini böylece bir daha bırakmamak üzere sinemayla tanışır.

#### 4.3.2 Yönetmenin Sinemayla Tanışması

*Roma Açık Şehir*'in senaryosunu yazan (Rosselini ve Sergio Amidei ile birlikte) Fellini, böylece sinema dünyasına adım atar. Buraya kadar Fellini'nin yaşamında bahsetmediğimiz iki önemli nokta vardır. Birincisi, Giulietta Masina ile evliliğidir (30 Ekim 1943).<sup>124</sup> Bunun dışında gazetecilik yapan Fellini, bu dönem para kazanmak için karikatüristlik ve radyoya skeçler de yazar. Ayrıca Fellini, ileride göreceğimiz gibi 1939 yılından itibaren film senaryoları da kaleme alacaktır. Chandler'le yaptığı söyleşide,

---

<sup>120</sup> Bondenella, s.12.

<sup>121</sup> age, s.14.

<sup>122</sup> Wiegand, s.12.

<sup>123</sup> Chandler, s.86.

<sup>124</sup> age, s.61.

radio programlarında Guiletta ile karşılaştığını bahseden Fellini, 23 yaşındayken evlenir. İkinci önemli nokta, savaş yıllarında Fellini'nin bir anlamda kaçak durumda yaşadığıdır. Zaten Fellini evlendikten bir sene sonra Amerika, İtalya'yı kurtarma amaçlı işgal eder. Rossellini'nin ikinci filmi 1946 yılında çekilen *Paisa*'dır. Senaryosu kolektif bir anketin sonucu olan film, farklı toplumsal çevrelerden savaş sırasında çektiği acıları anlatan altı sinema öyküsünden oluşmaktadır<sup>125</sup> Bu filmde; Fellini, Amidei ve Rossellini ile senaryoyu yazmıştır. "Rossellini çekim esnasında kendini hasta hissettiğinde, bu altı serinin birini Fellini yönetmiştir"<sup>126</sup>

#### 4.3 2.1 Federico Fellini'nin Diğer Yönetmenler İçin Yazdığı Senaryolar<sup>127</sup>

Fellini çektiği filmlerinin hepsinin senaryosunda yer alır. Fellini 1939-1952 yılları arasında başka yönetmenlerin filmlerinin tam 29 senaryosuna imza atar. Bu senaryolarda, Fellini ile çalışan başka isimler de vardır. Fellini ilk dört filminde, yönetmen Mario Mattoli'yle çalışır. Bu dört filmin Fellini için ortak noktası, senaryo ekibinde adının geçmemesi olacaktır. 1939 yılında Mario Mattoli'nin; "*Samk, Ayağa Kalk!*" (Imputato alzatevi!) (Defendant, On Your Feet) yine aynı yıl "*Nasıl Olduğunu Görüyor musun?*" (Lo vedi come sei?) (Do You See How You Are), 1940 yılında; "*Bana Söyleme*" (Non me lo dire!) (Don't Tell Me) ve "*Zırvalayan Benim*" ( I pirata sono io) (The Prate is Me) çekilir.

1942 yılında Fellini iki farklı yönetmenle çalışır. Mario Bonnard'ın yönettiği "*Yukarı Baştaki Oda*" (Avanti c e posto) (There's Room Up Ahead) filmin senaryosunda onun adı sadece Federico olarak geçer. Diğer bir yönetmen ise Alfredo Guarini'dir. "*Belge Z3*" (Documento Z3) (Document Z3) filminde, yine senaryoda Fellini'nin adı görülmez.

1943 yılında Fellini tam beş filmin senaryosuna imza atar. Bu yıl çekilen tüm filmlerin senaryosunda Fellini'nin adı yer alır. Filmler: Mario Bonnard'ın yönettiği "*Campo de Fiori Meydanı*" (Campo de' fiori) (Campo de fiori Square), Mario Mattoli'nin "*Son Yük Arabası*" (L'ultima carrozzella) (The Last Carriage), Nicola Manzari'nin "*Dördüncü*

---

<sup>125</sup> Sivas, s.46.

<sup>126</sup> Wiegand, s.12.

<sup>127</sup> Pettigrew, s.175-177.

\* Film adları İngilizce orijinalinden Türkçe'ye çevrilmiştir. Daha önce Türkçe'ye çevrilen film isimlerinde ise eski çevirilere sadık kalınmıştır.

*Sayfa*” (Quarta pagina) (The Fourth Page) (bu filmde yedi ayrı bölüm farklı kişilerce yazılır), Goffredo Alessandrini’nin “*Onu Kim Gördü*” (Chi l’ha visto?) (Who Has Seen Him?), Gino Talamo ve Osvaldo Valenti’nin yönettiği “*Son Tuareg’ler*” \* (Gli ultimi Tuareg) (The Last Tuaregs). *Son Tuareg’ler* filminde Fellini birkaç sahneyi de yönetir.

1944 yılında çekilen iki filmin senaryosunda Fellini’nin adı görülmez. Filmler: Jean de Limur’un çektiği “*Hayalet*” (Apparizione) (Apparition) ve Riccardo Freda’nın çektiği “*Bütün Şehir Şarkı Söylüyor*” (Tutta la citta canta) (The Whole City Is Singing).

Fellini, 1945 yılında Roberto Rossellini’nin “*Roma Açık Şehir*” in (Rome Citta Aperta) (Rome, Open City) senaryosunu yazarken, Rossellini’nin asistanı olarak da adı geçer. Fellini’nin bu filmden sonra adı senaryolarda hep görülür.\*\* 1946 yılında Fellini yine Rossellini ile “*Hemşeri*”de (Paisa) (Paisan) yer alır. 1947 yılında; Alberto Lattuada’nın “*Giovanni Episcopo’nun Suçu*”(Il delitto di Giovanni Episcopo) (The Crime Of Giovanni Episcopo) ve Duilio Coletti’nin “*Stefano İçin Kurşun*” (Il Passatore) (A Bullet For Stefano) çekilir.

1948 yılında; Alberto Lattuada’nın “*Merhametsiz*” (Senza pietà) (Without Pity) (Guiletta Masina’nın ilk filmi) (Fellini yönetmen asistanlığı yapar) ve Roberto Rossellini’nin iki bölümden oluşan filmi; “*Aşk*” (Il Miracolo) (The Miracle), Part 2 of L’amore (The Ways of Love) (Fellini filmde köylü kızı baştan çıkararak yabancıyı da oynar) çekilmiştir.

1949 yılında; Alberto Lattuada’nın yönettiği “*Po Değirmeni*” (Il mulino del Po) (The Mill on The Po) ve Pietro Germi’nin “*Kanun Namına*” (In nome della legge) (In the Name of the Law) filmleri çekilir.

1950 yılında; Roberto Rossellini’nin “*Tanrının Övücüsü Francesco*” (Francesco, giullare di Dio) (The Flowers of Saint Francis) (Fellini aynı zamanda yönetmen asistanlığı da yapar) ve Pietro Germi’nin “*Umut Yolu*” (Il cammino della speranza) (The Path of Hope) çekilir.

---

\* Tuareg: Berberi Kavmi

\*\* Sadece 1952 yılında çekilen iki filmin senaryosunda kendi isteğiyle yer almaz.

1951 yılında; Pietro Germi'nin "*Kent Kendini Savunuyor*" (La citta si difende) (The City Defens Itself) ve Luigi Comencini'nin (Drawn Shutters) (Persiana chiuse) filmleri çekilir.

1952 yılında; Fellini toplam dört filmin senaryosunu yazar. Roberto Rossellini'nin "*Avrupa 51*" (Europa 51) (Europe 51) (Fellini'nin ismi yer almaz, o filmin tretmannın yazımında çalışır), Pietro Germi'nin "*Tacca del Lupo Haydutu*" (Il brigante di Tacca del Lupo (The Bandit of Tacca del Lupo), Eduardo De Filippo'nun "*Fortunella*", Mario Monicelli'nin (Viaggio con Anita) (A journey with Anita) (Fellini kendi isteğiyle yer almaz) filmleri çekilir.

#### **4.4. Federico Fellini Filmografisi<sup>128</sup>**

Federico Fellini senaryo ve yönetmen asistanlığı yaptıktan sonra ilk filmini 1950 yılında çekecektir. Yıllara göre Fellini'nin çektiği film listesi şöyledir:

1950: *Varyete Işıkları* (Luci del varieta) (Variety Lights)

1952: *Beyaz Şeyh* (La sceicco bianco) (White Sheik)

1953: *Aylaklar* (I vitelloni) (I Vitelloni, The Young and the Passionate)

1953: Evlilik Ajansı (Un'a agenzia matrimoniale) (A Marriage Agency(Amore in citta) (Love in the City) *Şehirde Aşk* filminin dördüncü bölümünü, Federico Fellini çeker.

1954: *Sonsuz Sokaklar* (La strada) (La Strada)

1955: *Kalpazanlar Çetesi* (Il bidone) (The Swindle)

1957: *Cabiria'nın Geceleri* (Le notti di Cabiria) (The Nights of Cabiria)

1959: *Tatlı Hayat* (La dolce vita) (La Dolce Vita)

---

<sup>128</sup> Petti-grew, s.168-174.

1962: Dr.Antonio'nun Baştan Çıkışı (Le tentazioni del dottor Antonio) (The Temptations of Doctor Antonio) *Boccaccio 70* filmindeki ikinci bölümü Federico Fellini çeker

1963: *Sekiz Buçuk* (8½)

1965: *Ruhların Giulietta'sı* (Giulietta delgi spirit) (Juliet of the Spirits)

1968: Toby Dammit (Toby Dammit), *Ruhların Ölümü* (Spirits of the Dead) (Tre passi nel delirio) adlı filmin üçüncü bölümü Federico Fellini çeker.

1968: *Fellini: Yönetmenin Not Kitabı* (Block-notes di un regista) (Fellini: A Director's Notebook)

1969: *Satyricon* (Fellini Satyricon) (Fellini's Satyricon)

1970: *Palyaçolar* (I clowns) (The Clowns)

1972: *Roma* (Fellini's Roma)

1973: *Amarcord* (Amarcord)

1976: *Kazanova* (Casanova) (Fellini's Casanova)

1978: *Orkestra Provası* (Prova d' orchestra) (Orchestra Rehearsal)

1980: *Kadınlar Şehri* (La citta delle donne) (City Of Woman)

1983: *Ve Gemi Gidiyor* (E la nave va) (And the Ship Sails On)

1985: *Ginger ve Fred* (Ginger e Fred) (Ginger and Fred)

1987: *Görüşme* (İntervista) (İnterview)

1990: *Ayın Sesi* (La voce della luna) (The Voice of the Moon)

Bunların dışında Fellini'nin televizyon için çektiği reklamlar vardır

1984: Campari soda ve Barilla makarna televizyon reklamı

1992: Roma Bankası reklamı

#### 4.4.1 Federico Fellini Sinemasındaki Önemli İsimler

Federico Fellini sinemasını baktığımızda üç isim özellikle ön plana çıkar; oyuncu Marcello Mastroianni, oyuncu Giulietta Masina (aynı zamanda Fellini'nin karısıdır) ve besteci Nino Rota. Bu üç isim; hem İtalyan sanatında, hem de Fellini sinemasında önemli bir yere sahiptir. Mastroianni, Fellini'nin erkeklik egosunu bütün yönleriyle temsil eder. Masina ise yönetmenin bakışıyla duygusal bir kadın portesi çizer. Rota ise Fellini'nin birçok filmine besteleriyle hayat vermiştir.

##### 4.4.1.1 Marcello Mastroianni (1923-1996)

Marcello Mastroianni, İtalyan sinemasının dünya çapında ün yapmış en önemli aktörlerinden biridir. Federico Fellini ile beş filmde beraber çalışmış ( *Tatlı Hayat*, *Sekiz Buçuk*, *Kadınlar Kenti*, *Ginger ve Fred*, *Görüşme*) olmasına karşın Fellini sinemasında önemli yere sahiptir. Marcello Mastroianni ayrıca birçok ünlü İtalyan yönetmenle çalışmıştır. (Luchino Visconti, Michelangelo Antonioni, Vittorio De Sica...). Mastroianni yaşamı boyunca komedi rollerinden, dramatik rollere kadar birçok karaktere bürünmüştür: “Hem drama, hem komedi aktörü olarak oynayabilmesini sağlayan çok yönlülüğü, latin aşığı ve işkence görmüş modern adam karşıtlığına sahip karmaşık bir kişilik üretti.”<sup>129</sup>

Atilla Dorsay, “100 Yılın 150 Oyuncusu” adlı kitabında onun için şu sözleri söyler: “...Çağdaş Avrupalı erkeğin tüm duygu, korku, kompleks ve bunalımlarının sergilemesini yapmayı başaran sinema kişiliği...”<sup>130</sup> Özellikle Mastroianni'nin Fellini sinemasında büründüğü kişiliklere bakarsak, bunun doğru olduğu görülür. Marcello Mastroianni, 1923 yılının 28 Eylül günü İtalya'nın Latium bölgesinin sınırları içindeki Fontana Liri'de\* doğar. Fakat ailesi kısa bir süre sonra Roma'ya taşınır. Askerliğini Almanların kontrolündeki harita birliğinde yapan Mastroianni, bir süre buradan sahte

<sup>129</sup>Geoffrey Nowell-Smith, James Hay, Gianni Volpi, **The Companion to Italian Cinema**, First published, London: Cassell Wellington House and British Film Institute, 1996, s.80.

<sup>130</sup> Atilla Dorsay, **100 Yılın 150 Oyuncusu**, 3.Basım, İstanbul: Remzi Kitabevi, 2005 s.291.

\* Fontana Liri, İtalya'nın Latium(Lazio) bölgesinin(eyalet) sınırları içindedir. Bu bölgenin önemli şehirleri arasında;Roma, Frasinone, Rieti, Latina vardır. Daha fazla bilgi için bakınız: [www.italiantourism.com](http://www.italiantourism.com)(İtalya'nın resmi sitesi)

bir kimlik düzenleyerek Venedik'e kaçar. Savaş bitene kadar burada saklanan Mastroianni, savaş bitince ailesinin yanına dönecektir. Savaş sonrası sinemada figüran rollerde oynayan Mastroianni, İtalyan yönetmen Visconti'nin tiyatro grubuna girerek burada 10 yılı aşkın süren oyunculuk deneyimi kazanacaktır. Zaten sinemadaki ilk önemli çıkışları yine Visconti'nin sayesinde olur. Visconti'nin çekeceği *Beyaz Geceler* filmiyle (Le notti bianche) ilk önemli başarısını kazanır. Ama asıl Mastroianni'yi dünyaya tanıtan film, 1960 yılında Fellini'nin yönettiği *Tatlı Hayat* ( *Dolce Vita* )'tır. yapıtıdır. İtalyan bir gazeteciyi oynayan Mastroianni, Anita Ekberg'le başrolü paylaşır.

*Tatlı Hayat* filmiyle Fellini'yle başlayan işbirliği dört film daha sürecektir. Marcello Mastroianni kendi anılarını anlattığı “Hatırlıyorum” (Mi ricordo, si, io mi ricordo) adlı kitapta Fellini ile karşılaşmasını anlatır; *Dolce Vita* filmi için Fellini, Mastroianni'yi konuşmaya çağırır, Mastroianni Fellini'den senaryoyu görmek istediğini belirtir:

“.. 'Senaryoya bakmam mümkün olacaksa, sevinirim', dedim. Doğal olarak profesyonel gözükmek istiyordum. 'Tabi elbette!' diye gülümsedi Fellini. Ve Flaiano'yu çağırdı: Ennio, Marcellino'ya mümkünse senaryoyu getirir misin? Ennio Flaiano, o alaycı havasıyla bana bir dosya getirdi. Dosyayı açtım. İçinde hiç bir şey yoktu. Yalnızca Fellini'nin sürekli çizdiği karikatürlerden vardı: Burada, denizin ortasında yüzen bir adam ve dibe sallanan cinsel organı görülüyordu, çevresinde Easter Williams'ın filmlerindeki gibi, bir balerin siren dönüyordu. Ben doğal olarak kıpkırmızı kesildim, bilemiyorum, sarardım, yeşerdim, renkten renge girdim. Senaryoyu sormakla çok ileri gittiğimi anladım. Ne diyebilirdim? 'Eh evet, ilginç görünüyor. Hazırım: Nereyi imzalamam gerekiyor?' diyebildim. Fellini'yle ilk karşılaşmam böyle oldu.”<sup>131</sup>

Fellini ile *Dolce Vita* filmi yapan Mastroianni bir anda uluslararası bir ün kazanır ama anılarında bu filmden sonra üstüne yapışıp kalan “Latin aşık” tanımından nefret ettiğini de söyler. Gerçekten de Mastroianni'nin film kariyerine baktığımızda karşımıza birçok farklı rolde çıktığı görülür. Aynı yıl çekilen Maruro Bolognini'nin yönettiği *Acı Aşk*\* (Il bell Antonio)'da iktidarsız bir erkeği canlandırır. Pietro Germi'nin 1961 yılında çekeceği *İtalyan Usulü Boşanma* (Divorzo all'italiana) adlı komedi filminde ise,

<sup>131</sup> Marcello Mastroianni, **Hatırlıyorum**, Ayça Gülsoy(çev.), 1.Basım, İstanbul: Can Yayınları, 1999, s.150.

\* Başka kaynaklarda Acı Nikah olarak geçmektedir.

karısının kendisini aldatması için çabalayan bir erkek rolündedir. Mastroianni, 1963 yılında Fellini'nin çektiği *Sekiz Buçuk* adlı filmde, üretkenliğini sorgulayan bir yönetmen olarak karşımıza çıkar. 1950 yılında Folara Carebella ile evlenen oyuncunun, Barbara (Mastroianni) adında bir kızı da olur. Mastroianni, Carebella ile öleceği 1996 yılına kadar evli kalacaktır. Mastroianni'nin film kariyerinde, Sophie Loren'la olan birlikteliği, onları sinemanın unutulmaz çiftleri arasına sokacaktır. Aynı zamanda Mastroianni, Sophie Loren ve Catherine Deneuve ile aşk yaşar. Hatta Deneuve'dan evlilik dışı Chiara (Mastroianni) adında bir kızı olur. Mastroianni 1980 yılında Fellini'nin *Kadınlar Kenti* (Citta della done) adlı filminde oynar. Bu filmde Mastroianni, kadınlar arasında kalmış maço bir erkeği oynar. Federico Fellini Mastroianni'nin oyunculuğu için şunları söyler:

*“Benim için Marcello ile çalışmaktaki üç değerli şey; onun senaryoyu okumak istememesi, hiçbir zaman rolünü analiz etmemesi ve sahnenin gizli anlamlarıyla ilgili hiç soru sormamasıdır. O aynı anda hem bütünüyle var hem de hiç yok gibidir. Ve bu onun bir aktör olarak önemli özelliklerindedir.”<sup>132</sup>*

Mastroianni ile Fellini arasında oyunculuktan öte farklı bir dostlukta vardır. Bunu Mastroianni şu sözlerle anlatır.

*“Benim sinema faaliyetlerimle ilgili, bir çeşit biyografim olan bir kitaba, Fellini'nin önsöz yazmasını istediler. Fellini de: “Doğal olarak film çevirmemizin dışında ben ve Marcello çok az görüşüyoruz...Belki arkadaşlığımızın bir nedeni de bu: Hak talep etmeyen, zorlayıcı olamayan, koşulsuz, hiçbir kurala, sınıra dayanmayan bir dostluk; Gerçek, güzel bir dostluk; tam, karşılıklı güvensizliğe dayalı. Hakkı vardı. Aynen söylediği gibiydi”<sup>133</sup>*

Mastroianni, Fellini ile 1985 yılında *Ginger ve Fred*, 1987 yılında *Görüşme*'yi (İntervista) çeker. Mastroianni 1996 yılının 19 Aralık günü kanserden ölür. Geriye bıraktığı filmlerle sinemanın en önemli erkek oyuncularından biri olduğunu kanıtlayan Mastroianni, Fellini sinemasındaki karakterleriyle de, sinemanın unutulmaz erkek imgelerinden biri olur.

---

<sup>132</sup> Pettigrew, s.95.

<sup>133</sup> Mastroianni, s.149.

#### 4.4.1.1 Mastroianni'nin Aldığı Önemli Ödüller

Marcello Mastroianni sinema kariyeri boyunca üç kez Oscar<sup>134</sup>,a aday olur. Fakat üçünde de ödül kazanamaz. Bu üç ödül adaylığı da, En İyi Erkek Oyuncu dalındadır. Mastroianni, 35. Oscar töreninde (1962 yılında) *İtalyan Usulü Boşanma* (Divorzo all'italiana) filmindeki "Ferdinando Cefalu" rolü ile aday olur. Oscar'ı "To Kill a Mockingbird" filmindeki "Atticus Finch" rolü ile Gregory Peck alır. Mastroianni'nin ikinci Oscar adaylığı 50.Oscar töreninde (1977) gerçekleşecektir. Mastroianni, A (Special Day) (Una Giornata Speciale) filmindeki Gabriele karakteri ile ödüle aday olur. Ödülü "The Goodbye Girl" filmindeki Eliot Garfield rolü ile Richard Dreyfuss alır. Mastroianni, son olarak 60. Oscar töreninde (1987) yılında aday olacaktır. (Dark Eyes) (Oci Ciornie) filmindeki Romano karakteri ödüle aday olur. Mastroianni yine ödülü alamaz. Ödül Michael Douglas'ın "Wall Street" filmindeki Gordon Gekko karakterine gider. Mastroianni, Cannes<sup>135</sup> film festivalinde iki kez en iyi erkek ödülünü alır. Bu filmler: (Drama Of Jealousy) (Drama della Gelosia) (1970) ve (Dark Eyes) (Oci Ciornie)(1987) dir.

Mastroianni'nin kazandığı bir başka önemli ödül Bafta<sup>136</sup>'dır.(İngiliz Film Ödülleri) 1963 yılında "*İtalyan Usulü Boşanma*" (Divorzo all'italiana) filmi ile En İyi Yabancı Aktör ödülünü alır. Ertesi yıl (1964) Mastroianni, (Yesterday, Today and Tomorrow) (Leri,Oggi, Domani) ile En İyi Yabancı Aktör ödülünü tekrardan kazanır. Mastroianni yukarda sayılan ödüllerin dışında birçok film festivalinden ödüle de döner.

#### 4.4.1.2 Giulietta Masina (1920-1994)

Giulietta Masina'nın hayatını anlatmadan önce birkaç şey söylenmesi gerekir. Bunlardan biri, o çok şanslı bir oyuncudur çünkü Federico Fellini gibi bir yönetmenle çalışmıştır. Hatta Masina'nın günümüze kalan birçok karakteri Fellini filmlerindeki oynadığı rollerdir. Aynı zamanda Fellini'nin hayat arkadaşı ve karısıdır. Belki de tek şanssızlığı eşinin sinema dünyasının en büyük yönetmenlerinden biri olmasıdır, herkes

<sup>134</sup> [www.oscars.org/awardsdatabase/index](http://www.oscars.org/awardsdatabase/index) (12 Şubat 2006)

<sup>135</sup> [www.festival-cannes.fr](http://www.festival-cannes.fr) (12 Şubat 2006)

<sup>136</sup> [www.bafta.org/site/page201.html](http://www.bafta.org/site/page201.html) (12 Şubat 2006)

altın harflerle Fellini'nin yönetmenliğini yazmakla meşguldür. Halbuki Giulietta Masina, sinema tarihine altın harflerle yazılması gereken kadın oyuncularından biridir. Federico Fellini ile karşılaştığımızda, Giulietta Masina ile ilgili kaynaklar çok azdır. Ama yine de o oyunculuğuyla İtalyan sinemasının ve dünyanın en büyük oyuncularından biri olduğunu kanıtlamıştır. Giulietta Masina 1920\* yılında İtalya'nın Emilia-Romagna bölgesinin başkenti Bologna'da doğar. Birçok kaynakta Fellini'yle tanışana kadar bilgiler yer almaz. Giulietta Masina, Fellini ile bir radyo yayını sırasında tanışır ve 30 Ekim 1943 yılında onunla evlenir. Geoffrey, Masina için şunları söyler:

*“İyi bir oyuncu olmasına rağmen Masina en çok Federico Fellini (kocas) ile yaptığı işlerle bilinir. Masina Fellini'nin kadını alt egosudur ve film yapımcıları beyazperdede Fellini'nin ruhsal endişelerini ve yaratıcı düşüncelerini Masina üzerinden projelendirir.”<sup>137</sup>*

Federico Fellini ise kendi ağzıyla Giulietta Masina'yı şöyle tanımlar: “Benim için, Giulietta, her zaman son zaferlerdeki yaralanmış masumiyetin izdüşümü olacaktır.”<sup>138</sup> Masina, Fellini'nin ölümünden kısa bir süre sonra 23 Mart 1994 yılında hayata gözlerini yumar.

#### 4.4.1.2.1 Giulietta Masina'nın Aldığı Önemli Ödüller

İngiliz film ödülleri Bafta'<sup>139</sup>ya iki kez En İyi Yabancı Kadın dalında aday olan Masina, ödülleri kazanamamıştır. Masina ilk olarak 1955 yılında *Sonsuz Sokaklar* (La Strada) filmiyle aday olur. Daha sonra ise, 1958 yılında *Cabiria'nın Geceleri* (Le notti di Cabiria) (The Nights of Cabiria) adlı filmiyle En İyi Yabancı Kadın dalında aday olur. Giulietta Maina, 1957 yılında Cannes<sup>140</sup> Film Festivali'nde, *Cabiria'nın Geceleri*<sup>\*\*</sup> (Le notti di Cabiria) (The Nights of Cabiria) adlı filmiyle En İyi Kadın Oyuncu ödülünü alır. Bunun dışında Masina, 1986 yılında Berlin Film Festivali'nde<sup>141</sup> Onur ödülü alır.

---

\* Nowell'in "The Companion to Italian Cinema" adlı yapıtında Masina'nın doğum tarihi 1920 olarak geçer. Ama başka kaynaklarda farklı tarihlerde görülmektedir. Ben Nowell'in 1920 tarihini esas aldım.

<sup>137</sup> Geoffrey, s.79.

<sup>138</sup> Pettigrew, s.69.

<sup>139</sup> www.bafta.org/site/page201.html (12 Şubat 2006)

<sup>140</sup> www.festival-cannes.fr (12 Şubat 2006)

\*\* Festivalin ödül arşivinde Cabiria olarak geçer.

<sup>141</sup> www.Berlinale.de (12 Şubat 2006)

#### 4.4.1.3 Nino Rota (1911-1979)

Federico Fellini sinemasında karşımıza çıkan üçüncü önemli isim İtalyan besteci Nino Rota'dır. Rota, Fellini'nin birçok filmi için müzik yazmıştır. Bu filmler arasında en bilinenler şunlardır; *Beyaz Şeyh*, *Sonsuz Sokaklar*, *Sekiz Buçuk*, *Amarcord*, *Tatlı Hayat*, *Orkestra Provası*, ...). Federico Fellini, kendi sözleriyle Nino Rota'nın müziği için şöyle der:

*“İş dışında müzik dinlemeyi tercih etmem, beni sıkar, o içime işleyen ses gibi, beni pişmanlık ve kederle doldurur, çünkü o benle harmoni ülkesinden konuşur, barıştan, mükemmellikten, yani bizim sonsuza dek sürgün edildiğimiz yerlerden. Neyse ki Nino Rota'yı tanıyorum. Ben onun arkadaşıyım, beni sever, Az olmasına rağmen yine de küçük bir tesellidir bu: Sakin ve acımasız kanunlarla dolu bu metafiziksel krallıkta, sizin için, tam da istediğiniz biçimde, yanınıza gelecek, elinizi tutacak ve, isterse, sizi oraya bir gün geri götürebilecek bir tanıdığınızın olduğunu bilmek(Federico Fellini)”<sup>142</sup>*

Nino Rota, Fellini filmleri müzikleriyle ünlense de, onun sanatsal yaşamı çok gerilere dayanır. Vural Sözer, Müzik adlı ansiklopedik sözlükte, Nino Rota'nın yaşamını şu sözlerle anlatır:

*“İtalyan besteci. 3 Aralık 1911'de Milano'da doğdu. 1925-6 arası Milano Kons.'unda\* Orefice ve Pizzetti'yle, daha sonra Roma'da Casella'yla çalıştı. Ayrıca 1931-2 arası Philadelphia'da Curtis Müzik Enstitüsü'nde öğrenim gördü. Milano'ya dönünce İtalyan müziği ve özellikle Zarlino üzerine hazırladığı tezle, 1937'de müzik doktoru unvanını aldı. 1950'de Bari Kons'nın yöneticiliğine getirildi. Kendine özgü yalın üslubuyla yazdığı klasik formlardaki yapıtlarından çok, film müzikleriyle ün yaptı. 10 Nisan 1979'da Roma'da öldü.”<sup>143</sup>*

Nino Rota'nın film müzikleriyle yorum yapabilmek için, o yılların Avrupa film müziklerine bakmak gerekir. Nino Rota, 1950'li yıllardan itibaren Fellini ile çalışmaya başlar. 1960'lı yıllardan itibaren ise Avrupa'da film müziklerinde belli başlı bir değişim yaşanmaya başlamıştır. Bunun sebebi Fransız Yeni Dalgası'dır. Sadi Konuralp O dönemki film müzikleriyle ilgili olarak şunları söyler:

<sup>142</sup> Harmonia Mundi, **Nino Rota**, 2005, s.26(albüm kataloğu)

\* Konservatuar

<sup>143</sup> Vural Sözer, **Müzik Ansiklopedik Sözlük**, 5.Basım, İstanbul: Remzi Kitapevi, 2005, s.595.

“...Fransa’da Yeni Dalga akımının gelişmesi müziği de etkiledi. Kısa motifli, az sayıda enstrümanla çalınan müzikler ya da romantik açıdan zengin, piyano ve vurmali çalgılarla donatılmış geniş orkestra skorları, bu dönem Avrupa film müziklerinin en genel karakteristik özelliği oldu...”<sup>144</sup>

Nino Rota’yla ilgili olarak, Fellini anılarında bir film için beraber nasıl müzik bestelediklerini de anlatır:

“Benim filmlerimin müziği genelde arkadaşlarla uğultulu bir kafedeyken mırıldanmama başlar. Eğer bu ufak parçayı sevdiysem, Nino Rota işe dahil olduğunda, onu buluşma ayarlamak için ararım. Piyanoda onun yanına oturur ve benim yetersiz, kararsız nağmemi mırıldanırım. Nağme melodi haline gelinceye kadar, o bunları seçer ve işler. Ben böyle çalışmaktan hoşlanırım ve bazen düzeltmeden önce film için fikirlerim olur. Nino’nun icat ettiği melodiler, yeni projeler ve durumlar için teşvik edici olur. Yeterli müzik yazılıp kayıt edildiğinde, provasında sırasında onları çalarım, ve onun müziği filmin bir parçası olmaya başlar, bu; ışık, yüzler, dekorlar ve diyaloglar kadar önemlidir”<sup>145</sup>

#### 4.4.2 Federico Fellini’nin Aldığı Önemli Ödüller \*

Federico Fellini, 19. Oscar<sup>146</sup> töreninde (1946), *Roma Açık Şehir*’in senaryosuyla, En İyi Senaryo dalında Sergio Amidei ile aday olur. Fakat Ödül, “The Best Years Of Our Lives” filminin senaryosuyla Robert E. Sherwood’a gider. 1949 yılında (22. Oscar töreni) *Hemşeri* (Paisa) (Paisan) filminin senaryosu, hikaye ve senaryo dalında aday olur. Senaryo adaylığında; Alfred Hayes, Federico Fellini, Sergio Amidei, Marcello Pagliero, Roberto Rossellini yer alır. Ödül “Battleground” filmi ile Robert Pirosh’a gider.

Fakat Fellini yaşamının ilerleyen zamanlarında Oscar’la tanışacaktır. Federico Fellini’nin çektiği filmlerden dördü, En İyi Yabancı Film Oscar’ını alır. Bu filmler; *Sonsuz Sokaklar* (La Strada), *Cabiria’nın Geceleri* (The Nights of Cabiria), *Amarcord* ve *Sekiz Buçuk* (8½)’dur. 29.Oscar töreninde (1956), *Sonsuz Sokaklar* (La Strada) ödüle layık görülür. İkinci Oscar ise, ertesi yıl (1957) 30. Oscar töreninde gelir. *Cabiria’nın*

<sup>144</sup>Sadi Konuralp, **Film Müziği Tarihçe ve Yazılar**, 1. Basım, İstanbul: Oğlak Yayıncılık, 2004, s.49.

<sup>145</sup>Pettigrew, s.103.

\* Filmlerinin aldığı öteki ödüller ve adaylıklar, film çözümlerinde verilecektir.

<sup>146</sup>www.oscars.org/database/index (12 Şubat 2006)

*Geceleri* (The Nights of Cabiria) Oscar'ı alır. Federico Fellini üçüncü Oscar'ını, 36. kez düzenlenen gecede (1963) alır. Yabancı Film adayları arasında Roman Polanski'nin *Sudaki Bıçak* (Knife in The Water) adlı filmi de bulunmasına karşın, Fellini ödülünü hak ederek kazanır. Son ödül ise 47.Oscar töreninde (1974), *Amarcord*'la gelir. Son olarak 1992 yılında, 65.Oscar töreninde, Fellini'ye, Onur Ödülü verilir.

Federico Fellini, dört Oscar dışında; *Tatlı Hayat* (La Dolce Vita) filmiyle 1960 yılında Cannes<sup>147</sup> Film Festivali'nde Altın Palmiye kazanır. İngiliz Bafta Film ödülleri<sup>148</sup> 1955 yılında *Sonsuz Sokaklar* (La Strada), 1958 yılında *Cabiria'nın Geceleri* (Le notti di Cabiria) (The Nights of Cabiria), 1960 yılında *Tatlı Hayat* (Dolce Vita) ve 1963 yılında *Sekiz Buçuk* (8½) aday olur fakat yapıt En İyi Film dalında ödül alamaz.

---

<sup>147</sup> [www.festival-cannes.fr](http://www.festival-cannes.fr) (12 Şubat 2006)

<sup>148</sup> [www.bafta.org/site/page201.html](http://www.bafta.org/site/page201.html)

## 5. FEDERICO FELLİNİ’NİN ÇEKTIĞİ FİMLER

*“Hakkımda gerçekten bir şeyler öğrenmek isteniyorsa filmlerime bakılmalıdır, çünkü filmlerim içimin ta en derinlerinden, kopup geliyor ve burada kendimi tamamıyla ortaya koyuyorum- kendime karşı da. Filmlerim hep yeni filmler için esin kaynağı olmuştur bana, taşıdığımın hiç farkına olmadığım yeni fikirler verirler. Düşgücümünden fıskıranlar içbenimin gerçeğidir. Belki bu, gerçekten de benim tarzımda psikanalizdir. Bir film çektiğimde bana neredeyse kendi kendimle söyleşi yapıyormuşum gibi gelir.”<sup>149</sup>*

Yukarıda yer alan Fellini’ye ait söz, filmlerinin onun için ne kadar önemli olduğunu kanıtlar niteliktedir. Fellini’yi gerçekten anlamak, film çözümlemeleriyle mümkündür.

### 5.1 Varyete Işıkları (Luci del varietà) (Variety Lights) (1950)

Federico Fellini’nin yönetmen Alberto Lattuada ile çektiği ilk film *Varyete Işıkları*’dır. 1950 yılında siyah beyaz çekilen bu duygusal komedi, Fellini’nin daha sonraki filmlerinde de görülen bir yol hikayesini anlatır. Hikaye Fellini’ye aittir. Senaryo grubunda; Alberto Lattuada, Federico Fellini, Tullio Pinelli, Ennio Flaiano yer alır<sup>150</sup> Filmdeki oyuncu seçimleri hemen göze çarpar. Alberto Lattuada’nın karısı Carlo Del Poggio ve Fellini’nin karısı Giulietta Masina filmde yer alır.

Filmin açılış sahnesinde varyete grubunun yaptığı şov görülür, fakat seyirciler arasında gruba hayranlıkla bakan genç bir kadın oturmaktadır. Bu kadın Liliana Antonelli’dir (Carla Del Poggio). Grubu takip eden Liliana, trende grubun patronu olarak gördüğü Checco Dalmonte (Peppino De Filippo) ile konuşur. Checco’nun yanında eşi Melina Amour (Giulietta Masina) vardır. Checco karısına çaktırmadan trenin arkasına götürdüğü Liliana’ya sarkıntılık yapmak istese de, kadın buna izin vermez. Gelişen olaylar sonucu varyete grubuna katılan Liliana, devamlı öne çıkarak şovun yıldızı olmayı başarır. Liliana erkeklerin gözdesi olmaya başlar. Checco’nun ona devamlı kendini ispat etmeye çabalaması film boyunca komik anlara sebep olur. Aynı zamanda Checco kendi varyete grubunu kurup, Liliana’yı hem sevgilisi hem de şovunun yıldızı yapmayı ister. Checco bu iki isteğini de başaramayacaktır. Kadın, Checco’nun

---

<sup>149</sup> Chandler, s.100.

<sup>150</sup> Pettigrew, s.168.

tanıştırdığı zengin bir adamla evlenip, onun ayarladığı büyük bir şovda ünlü bir yıldızın yanında sahneye çıkar. Ama sahnenin o parlak havasını alan Liliana, birkaç saniyelik olsa da kendini tutamaz, sahnenin ortasına çıkar. Filmde Melina (Giulietta Masina), Checco'nun karısı rolüyle gerçekten başarılı bir performans ortaya koyar. Özellikle Fellini ile çekeceği öteki filmlerde de görülecek yüz mimikleri filme çok şey katar. Kocasının onu aldatması karşısında bütün hissettiklerini yüzüne yansıtan Melina, her şeye rağmen kocasını filmin sonunda affeder ve Checco karısına döner. Filmin son sahnesinde Liliana lüks bir trende gözüktür, karşısında ise eski bir tren vardır. Liliana karşı trende eski varyete grubunu görür ve Checco'ya seslenir. Checco hemen koşarak yüksek sesle Liliana'ya hava atmak için planlarını anlatır. Bu sırada Liliana'nın treni kalkar, Checco varyete grubunun yanına döner ve karısı Melina'ya sarılır. Melina'ya onu sevdiğini söyler. Tam o sırada karşısına Liliana gibi güzel bir kadın oturur. Karısının su almasını fırsat bilen Checco, hemen kadına iltifatlar yağdırmaya başlar. “Fellini'nin sonraki filmlerinde periyodik olarak tekrarlanan beklenmedik değişiklikler gibi, Checco tren istasyonundan ayrılırken başka potansiyel varyete oyuncusunu gruba dahil etmeye çalışır.”<sup>151</sup>

Bu filme genel olarak baktığımızda Fellini'nin sıklıkla işleyeceği sahne hayatının insanlar üzerindeki etkileri, arka planları ve arka sokalar karşımıza çıkar. “Film geçmişine bakıldığında *Varyete Işıkları*, *Dolce Vita*'nın 1959'da ortaya çıkmasından önce, Fellini'nin ilk sinemalarında kullandığı üslup ve tema çeşitliliğine sahiptir”<sup>152</sup> Fellini *Varyete Işıkları* ile ilgili yapılan bir söyleşide, sinemayla ilgili olarak “Bir şeyin, iki yüzünü de göstermeyi her zaman sevdim”<sup>153</sup> der.

Bu son sahneye baktığımızda Checco'nun karısını severken, bir kaç saniye sonra başka kadına yönelmesi, Fellini sinemasının erkek imgesini tanımlar niteliktedir. Fellini'nin gelecek filmlerinde de karşımıza, hep iki arada kalmış erkek figürü karşımıza çıkacaktır. Masina'nın oynadığı rol gelecek filmlerinin habercisi olarak görülebilir. Duygulu ve sevdiğini bırakmayan ama bunu yaparken de bir o kadar güçlü kadın imgesi karşımıza çıkar. Fellini'nin daha ilk filminden gelecekteki sinemasında yoğun olarak işleyeceği bir

---

<sup>151</sup> Wiegand, s.21.

<sup>152</sup> Bondenella, s.18.

<sup>153</sup> Charles Thomas Samuels, **Antonioni, Truffaut, Fellini, Bergman Sinemasını Anlatıyor**, Kadir Yerci(çev.), 1.Basım, İstanbul: Düzlem Yayınları, 1992, s.80.

kadın-erkek imgesinden izler buluruz. Bunun dışında Checco'nun geceleyin dolaşmasıyla İtalya'nın sokaklarından görüntüler izleriz. Sokak çalgıcıları ve evsizler filmin arka planında bize verilir. Son olarak Fellini'nin her filminde yan rollerde izleyeceğimiz zenci aktörlerden ilki müzisyen olarak karşımıza çıkar. Fellini nerdeyse her filminde yan rol vereceği zenci aktörleri genelde iki yönde kullanacaktır. Erkek aktörler karşımıza müzisyen olarak çıkarken, kadın aktörler çoğu zaman Doğuyu temsil eden vahşi ve egzotik danslarıyla beyazperdede görülür. Bunun dışında zenci aktörlerin nerdeyse her filmde yardımcı rol alması, Amerika'nın İtalya'yı kurtarma amaçlı işgali sonrası görülen çok çeşitliğe bağlanabilir. Fellini de bu değişime geçmişte\* nefret ettiği faşist politikalara tepki gösterircesine filmlerinde yer verir.

## 5.2 Beyaz Şeyh (La sceicco bianco) (White Sheik) (1952)

Fellini'nin filmografisindeki ikinci film, siyah-beyaz çekilen *Beyaz Şeyh*'tir. Filmde Fellini, fotoroman dünyasının arka yüzüne ışık tutar ve bunu komedi dozu yüksek bir senaryo ile işler. Filmde, popüler fotoromanın baş kahramanı Fernando Rivoli "Beyaz Şeyh" (Alberto Sordi) ile ona hayran evli saf Wanda Cavalli (Brunella Bovo) ve Wanda'nın kocası Ivan Cavalli (Leopoldo Trieste) hikayenin merkezinde yer alır. Hikaye, Federico Fellini ve Tullio Pinelli'ye aitken, fikir Michelangelo Antonioni'ye aittir. Senaryo grubunda; Federico Fellini, Tulio Pinelli ve Ennio Flaiano vardır<sup>154</sup> Giulietta Masina, Cabiria isiminde bir kadını oynayarak ufak bir rolde gözükür. Filmin müziklerini Nino Rota yapar. Böylece Fellini *Beyaz Şeyh* filmi ile Nino Rota ile çalışmaya başlar. *Varyete Işıkları* gibi komedi tarzında çekilen *Beyaz Şeyh*'te, Fellini'nin başarılı yönetimi filmde hissedilir. "İlk tam uzun filminde, Fellini *Varyete Işıkları*'nda görülmeyen yönetsel becerinin seviyelerini gösterir. Fellini 24 saatlik zaman dilimini anlatan filmde, Wanda ve İvan'ın farklı maceraları arasında gidip gelerek, karmaşık bir paralel kurgu sistemi kullanır."<sup>155</sup>

Balayına çıkmış Wanda ile İvan'ın Roma'ya gelişiyle film başlar. İvan'ın amacı Wanda'yı Vatikan'ın ileri gelenlerinden biri olan dayısı ile tanıştırmak ve Papa'nın

---

\* Her ne kadar İtalyan faşizmi, Alman faşizmi kadar ırkçı politikalar yürütmesede( özellikle İtalya'da farklı ırklara yönelik hareketler görülmez) İtalyan halkını ön plana çıkarmıştır.

<sup>154</sup> Pettigrew, s.168.

<sup>155</sup> Wiegand, s.32.

huzuruna çıkmaktır. Hayalperest ve saf bir kadın olan karısı Wanda'nın ise başka planları vardır. O popüler fotoromanın kahramanı Beyaz Şeyh'in Roma'da bulunan bürosunu ziyaret etmek istemektedir. Amacı Beyaz Şeyh'e kendi çizdiği portresini vermektir. Wanda kocasını kandırıp on dakika mesafedeki büroya gider. Gelişen olaylar sonucu Wanda kendini Roma'nın dışındaki bir kumsalda bulur. Wanda eve dönmek istemektedir, ama çekim setinde Beyaz Şeyh'i (Alberto Sordi) görünce uzakta olduğunu unuttur. Beyaz Şeyh, Wanda'ya çok nazik davranır hatta Wanda fotoromanda ufak bir rol de alır. Ama Beyaz Şeyh, yalnız kaldıklarında Wanda'yı öpmek ister. İşte o anda Wanda fotoroman dünyasının öteki yüzünü görür. Ama bu olayların hepsi komik bir biçimde işlenir. Fellini, filmde hiç mesaj verme kaygısı olmadan insani zayıflıklarımıza ışık tutup, hayranlık müessesini sorgular. Karısının başka bir adama kaçtığını zanneden İvan'ın yaptıkları ise filmin komik tarafını oluşturur. Dayısı ve ailesine karısının kaçtığını belli etmemeye çalışan İvan, onlarca farklı yol dener. Filmin sonunda kocasının namusunu kirlettiğini düşünen saf Wanda, intihar etmeyi denese de başarılı olamaz. İvan, karısını hastaneden alıp ailesine de belli etmeden Papa'nın huzuruna yetiştir. Wanda kocasının koluna girip sen benim Beyaz Şeyh'imsin der. Eserin sonunda yüzümüzdeki gülümsemeyle filmi bitiririz. Filmde dikkat çeken bir başka unsur, Giulietta Masina'nın kısa oyunculuğudur. Cabiria isiminde bir hayat kadını oynayan Masina, sokakta İvan'la karşılaşır. Onu ağlarken gören Cabiria ona teselli verir. 1957 yılında çekilen *Cabiria'nın Geceleri* filmindeki Cabiria karakteri ile bu filmdeki aynı isimli karakterin benzerlikleri şaşırtıcıdır. "Giulietta Masina başarılı bir şekilde, Cabiria isiminde fahişeyi oynar. Bu figür daha sonra Fellini'nin şaheseri Cabiria'nın Geceleri'nde kullanacağı ana karakterdir, aynı zamanda da başrol Masina'dır."<sup>156</sup>

Wanda'nın küçük bir kasaba hayatına sıkışmış olduğu ve hayallerini bu fotoromanda yaşattığı filmde hissedilir. İvan ise namusuna ve aile şerefine önem veren klasik bir adamdır. Filmin arka planında Roma sokakları ve günlük hayattan da birçok sahne yer alır. Milli bayram kutlamaları, Roma'nın tarihsel heykelleri, binaları ve dinin önemini, Fellini filmin arka planında çok öne çıkarmadan işler. Fellini'nin ilk dönem filmlerindeki kadın imgeleri 1960 yılına kadar aynı kalır. Bunu toplumun sinemaya yansımaya bir örnek olarak görebiliriz. 1960 yılları ile toplumda özgürleşme hareketi

---

<sup>156</sup> Bondenella, s.19.

artar ve 1980'lerle birlikte bu özgürleşme tabana yayılır. O yüzden 1980'de çekilen *Kadınlar Kenti*'nde kadın imgesiyle, 1952 yılında çekilen *Beyaz Şeyh*'teki Wanda arasında belirgin farklar bulunur. Wanda, *Kadınlar Kenti*'ndeki kadın imgesine göre daha pasif kalmaktadır. Bu pasifliğin kadının içinde yaşadığı toplumda daha fazla yer edinmesiyle azalacağını söylemek mümkündür.

### 5.3 Aylaklar (I vitelloni) (I Vitelloni, The Young and the Passionate) (1953)

Fellini'nin üçüncü eseri, siyah-beyaz çekilen *Aylaklar* filmidir. Genel olarak bakıldığında ilk üç filmde Fellini'nin kişisel tercihlerini sinemasına yansıttığı görülür. *Aylaklar* filminin ilk iki eserden ayrılan en büyük özelliği, bu filmin daha otobiyografisel özellikler taşımasıdır. Prof. Dr. Esra Biryıldız, Fellini'nin üçüncü filmi için şunları der: "Fellini'nin üçüncü filmi olan orta-sınıf punk insanların hikayesini anlattığı I Vitelloni (*Aylaklar*,1953)'de kesin biçimde profesyonel olmayan aktörler ve yerel çekim kullanmıştır."<sup>157</sup> Ufak bir kasabada yetişen ve büyük kente gidip gidememe arasında sıkışmış beş gencin hikayesi, bizi hemen Rimini'ye geri döndürür. Filmdeki hikaye İtalya'daki Ostia adlı sahil kasabasında geçer, ama bu yer İtalya'daki bütün sahil kasabaları gibi aynı kaderi paylaşmaktadır: Kışın azalan nüfus, işsizlik ve gitmek isteyen ama gidemeyen bir gençlik. Fellini'nin kişisel geçmişinden çıkarıp, sinemaya sunduğu bu konuların başarısı, onların evrenselliği yakalamış olmasından kaynaklanır. Dünyadaki her küçük kasaba, Rimini ile aynı kaderi paylaşır. Rekin Teksoy, *Aylaklar* filmi için şunları söyler: "Deniz kıyısında gezintiler, ıssız sokaklarda sonu gelmeyen gevezelikler, beceriksiz gönül ilişkileri, gece eğlenceleri bir taşra kentinin boğuntusunu verirken, bir baltaya sap olamamış burjuva çocuklarının sıkıntısını da aktarır."<sup>158</sup> Fellini, bir önceki filmde rol verdiği İvan (Leopoldo Trieste) ve Beyaz Şeyh Alberto Sordi'ye bu filmde şans verir. Filmin müzikleri Nino Rota'ya aittir. Filmin başka özelliği Fellini'nin kardeşi Ricardo Fellini'nin filmde rol almasıdır. Hikaye; Federico Fellini, Ennio Flaiano ve Tullio Pinelli'ye ait olup, fikir Fellini-Pinelli ikilisinden çıkar.

---

<sup>157</sup> Biryıldız, s.81.

<sup>158</sup> Teksoy, s.647.

Senaryoyu; Federico Fellini, Tullio Pinelli ve Ennio Flaiano yazar.<sup>159</sup> *Aylaklar* komedi öğeleri taşısa da, ilk iki film kadar komedi ağırlıklı değildir.

Film, küçük bir sahil kasabasında, 1953 yılı deniz kızı yarışmasıyla açılır. Fellini açılış sahnesinde bize beş aylak gençten oluşan grubu tanıtır; feminen Alberto (Alberto Sordi), entelektüel Leopoldo (Leopoldo Trieste), grubun en genci Moraldo (Franco İnterlenghi), tenor Riccardo (Riccardo Fellini) ve kadınlara düşkün Fausto (Franco Fabrizi). Filmde Fausto, Moraldo'nun kız kardeşiyle hamile kaldığı için evlenmek zorunda kalır ama Fausto evlenmesine karşın çapkınlıklarını sürdürmeye devam eder. Leopoldo çeşitli oyunlar yazıp, ünlü bir yazar olma hayali kurar. Alberto ise annesi ve ablasıyla yaşar. Alberto'nun ablası çalışıp eve para getirir. Ablasının evli bir adamla beraber olması Alberto'yu üzmektedir. Riccardo ise kasabada düğün ve kutlamalarda tenorluk yapmaktadır.

Fellini, beş gencin hayatını bazen samimi bir dille, yer yer komik olaylarla örülmüş olarak duygusal bir dille bize anlatır. Filmde beş gencin aralarında konuştuğu “Biri sana bin liret verse suya girer miydin?” gibi gündelik hayattan gerçekçi konuşmalar, Fellini'nin gözlem gücünün ne kadar yüksek olduğunu gösterir. Filmin sürpriz finalinde grubun en genci Moraldo, kasabayı kimseye haber vermeden terk edecektir. Bu sahne hemen bize Fellini'nin gençliğini hatırlatır. “Özellikle otobiyografik doğrultuda birçok eleştirmen, Moraldo'nun Fellini'nin alt egosu olduğunu ve La Dolce Vita'nın ünlü taşradan gelen gazeteci kahramanı Marcello'nun selefi olduğunu düşünür”<sup>160</sup> *Aylaklar*, Venedik Film Festivali'nde Gümüş Aslan ödülü kazanır. Bu sayede Fellini, uluslararası arenada tanınmaya başlayacaktır. Hayatta hayallerinden başka tutunacak bir şeyi olmayan işsiz gençlik portresi, *Aylaklar*'dan sonra birçok filmde farklı şekilde gözükecektir. Bu filmlerinden biri de Martin Scorsese'nin *Mean Street* adlı filmidir. Martin Scorsese *Aylaklar* filmi için şunları söyler: “I Vitelloni, Fellini'nin en sevdiğim filmlerindendir. Çekip gitmeyi arzulayan ama güven dolu evlerini terk etmekten korkan

---

<sup>159</sup> Petti-grew, s.168.

<sup>160</sup> Bondenella, s.22.

bu genç adamların toyluğunu çok iyi yakalamıştır. New York’lu bir genç olarak ben de onlar gibiydim”<sup>161</sup>

Fellini, *Varyete Işıkları* filminde görülen erkek imgesiyle karşımıza çıkar. Fausto ve Checco birbirine benzemektedir. Moraldo filmin son sahnesinde kasabayı trenle terk ederken küçük bir çocuk ona el sallar. Bu sahne Fellini’nin çocukluğunu kasabada bırakıp, adeta gençliğini (Moraldo) yüzünde bir gülümsemeyle uğurlaması şeklinde verilir. Küçük çocuğun yüzünde ne kadar güven duygusu ve gülümseme hakimse, uzaklara giden Moraldo, bir o kadar tedirgin ve korkmuştur. Fellini, bu sahne ile çocukluktan gençliğe geçtiği anı bize verir.

#### **5.4 Evlilik Ajansı (Un’agenzia matrimoniale) (A Marriage Agency\*) *Şehirde Aşk* (Amore in citta) (Love in the City) filmindeki dördüncü bölümü Federico Fellini çeker. (1953)**

Fellini bir sonraki filminde siyah-beyaz çekilen, “*Şehirde Aşk*” isimli projede yer alır. Bu filmdeki Evlilik Ajansı adlı bölümü yöneten Fellini, çektiği bölümün hikayesini de kendisi yazar. Senaryo; Tullio Pinelli ve Federico Fellini’ye aittir. Filmin müziklerini Mario Nascimbene yapar.<sup>162</sup> Kaynaklarda hakkında en az yazı bulunan film hiç kuşkusuz *Evlilik Ajansı*’dır. Antonio Cifariello filmde bir gazeteciyi oynar. Livia Venturini ise Rossana adlı bir kadın rolünde gözükür. “Evlilik Ajansı, yalnız bir kadının davranışlarını yansıtan bir gazeteci hakkındadır”<sup>163</sup> Filmin süresi 32 dakikadır.

#### **5.5 Sonsuz Sokaklar (La strada) (La Strada) (1954)**

Fellini, 1954 yılında *Sonsuz Sokaklar*’ı, ertesini yıl *Kalpazanlar Çetesi*’ni (Il Bidone) ve 1957 yılında *Cabiria’nın Geceleri*’ni (Le notti di Cabiria) çeker. Fellini’nin filmografisine bakıldığında bu üç filmin birçok ortak noktası vardır. Üçünde de yollar hakimdir, üçünde de dini imgeler öne çıkar ve hepsinde İtalyan Yeni Gerçekliği ile fantastik bir dünyanın birleşimi vardır. Ama bu filmler tam olarak İtalyan Yeni Gerçekçiliği’ne benzemez, ama hayatın içinden filmlerdir. Fellini’nin bu filmleri,

<sup>161</sup> I Vitelloni-Aylaklar Dvd, Saga Collection, A.E Film Yayıncılık, 2005

\* Bazı kaynaklarda filmin İngilizce çevirisi Matrimonial Agency olarak geçmektedir.

<sup>162</sup> Pettigrew, s.168.

<sup>163</sup> Wiegand, s.185.

günümüzden genel olarak bakıldığında bir “üçleme” olarak adlandırılabilir. Fellini’nin siyah beyaz çekilen dördüncü filmi *Sonsuz Sokaklar*, onun ilk önemli çalışmasıdır. En İyi Yabancı Film Oscar’ı da alan film, Fellini’yi bir anda zirveye taşır. “Yoğun bir yalnızlık öyküsü olan *Sonsuz Sokaklar* her şeyden önce cesur bir filmidir. Çünkü İtalyan sinemasının genel çizgisinin dışına çıkma yürekliliği gösterir”<sup>164</sup> Müzikler Nino Rota’ya aittir. Hikaye, Tullio Pinelli ve Federico Fellini’ye aitken, senaryoda da bu ikim isim vardır fakat senaryoda ayrıca Ennio Flaiano ile işbirliği yapılır.<sup>165</sup> Bu filmde Fellini, Giulietta Masina’ya başrol verir. Masina, kariyerinin en önemli performanslarından birini sergiler. Hatta bu filmdeki mimikleriyle dişi bir Charlie Chaplin izlenimi verir. İlk üç filmden farklı olarak, *Sonsuz Sokaklar*’da imgeler önemli bir yer tutar, özellikle de kadın ve erkek imgeleri. Rahul Hamid, *Sonsuz Sokaklar* filmi için: “Fellini, bir karakterin yanıltıcı teatral görünümüyle onun keşfedilmemiş, karmaşık iç dünyası arasındaki gerilimi, yapıtının başından sonuna dek ustalıkla kullanır”<sup>166</sup> der.

Filmin başında Gelsomina’nın (Giulietta Masina) ailesinin fakir yüzü görülür. Motoruyla kasaba kasaba dolaşıp gösteriler yapan Zampano (Antony Quinn) para karşılığı Gelsomina’yı ailesinden alır. Hiç nedenini öğrenemeyiz ama daha önce de, Zampano para karşılığı Gelsomina’nın ablası Rosa’yı da almıştır. Hatta Rosa ölmüştür. Birlikte yola çıktıktan sonra Zampano, Gelsomina’ya davul çalmaya öğretir. Böylece kendisi iri vücuduyla bedenini saran zinciri kırarken Gelsomina ona eşlik edecektir. Gelsomina bunun dışında palyaçolukta yapmaktadır. Filmin en önemli yanlarından birini, Gelsomina ve Zampano’nun karakterleri oluşturur. Gelsomina; saf, yavaş anlayan, ama iyilik dolu bir insandır. Ufak bedeninde kendinden daha büyük bir kalp taşır. Zampano ise tam tersi bir karakterdir. İri yarı, bencil ve duyarsız bir insandır. Filmde yeri gelir sarhoş olur, yeri gelir kiliseden eşya çalar, yeri gelir Gelsomina’yı döver. Gelsomina, Zampano’nun bu kötü davranışlarına rağmen hep olumlu yaklaşır. Onu kocası olarak görür. Zampano birkaç kere Gelsomina’nın gözü önünde onu aldatır. Gelsomina buna çok üzülür. Zampano umursamaz bir tavır takınır. Gelsomina en

---

<sup>164</sup> Teksoy, s.647.

<sup>165</sup> Pettigrew, s.168.

<sup>166</sup> Rahul Hamid, , **Ölmeden Önce Görmeniz Gereken 1001 Film**, Genel Editör Steven Jay Schneider, Editör Belma Baş, Çevirmenler: Pınar Şengözer Şiraz, Filiz Ürgüt, Yasemin Reis, Tülay Dikenoğlu, Berke Göl, Deniz Koç Pala, Burcu Koray, Oytun Süngü, Evren Kaser Üstüner, Serkan Mutlu, Özge Arasan, Melik Saraçoğlu, 1. Basım, İstanbul: Caretta Yayıncılık, 2005, s.303.

sonunda Zampano'yu terk eder fakat Zampano onu bulur. Filmin ilerleyen bölümlerinde Zampano ve Gelsomina bir sirk grubuna dahil olur. Burada Budala\* adlı sirk cambazı (Richard Basehart) karşımıza çıkar. Budala filmin önemli karakterlerinden biridir. Zampano ile Budala'nın arası hiç iyi değildir, çünkü Budala devamlı maskaralıklarıyla Zampano'yu kızdırmaktadır. Zampano sinirden elinde bıçakla Budala'ya saldırınca hapse de girer. Bu sırada yalnız kalan Budala ile Gelsomina aralarında konuşur. Bu sahne filmin önemli sahnelerinden biridir. Budala kendini işe yaramaz hisseden Gelsomina'ya, çakıl taşının bile hayata geliş amacı olduğunu söyler. Filmde kapalı anlatıma sahip imgelerden biri Budala karakteridir. Wiegand'ın aktardığı: “Amerikalı eleştirmen Pauline Kael, “Budala'nın ‘aklı’, kuvvetli adamın ‘vücudu’ ve Gelsomina'nın ‘ruhu’ temsil ettiğini düşünür.”<sup>167</sup> cümlesi bunu kanıtlar niteliktedir. Bunun dışında filmde dini öğeler de vardır.

*“Katolik sembolizm, iyilik meleği Gelsomina'nın sık sık dini figür olarak rol alması ile filme yansır. Bir sahnede ‘saf meryem ana’ posterinin karşısında bir çerçeve içinde gözükür. Budala, İsa benzeri bir figürü temsil eder ve Gelsomina'ya kısa alegorik hikayesiyle hocalık yaparken yansıtılır”<sup>168</sup>*

Budala, Gelsomina'ya borazan çalmayı da öğretir. Hapisten çıkan Zampano'yu karşılayan Gelsomina ona çok iyi davranır çünkü anlamıştır ki, kendisinden başka kimse Zampano'nun yanında kalamaz. Belki kendi yaratılış amacı da budur? Yollarına devam eden ikili bir kiliseye sığınır. Zampano burada bile duvardaki gümüşleri çalar. Gelsomina buna çok üzülür. Yola çıkan Gelsomina ve Zampano yolda Budala'ya rastlar. Bir ders vermek amacıyla Zampano Budala'ya vurur. Budala'nın kafası sert bir zemine çarptığından yığılıp orada ölür. Gelsomina, Budalaya yardım çağırarak istese de, Zampano hemen delilleri ortadan kaldırmaya başlar. Budala'nın ölmesinden sonra Gelsomina kendinde değildir artık; ağlar, bağırır ve yemek yemez. Zampano aynı katı yüreklilikle düzelmesini söylese de, Gelsomina bunu başaramaz. Bunun üzerine Gelsomina uyurken, Zampano arabasıyla kaçır. Filmin son sahnesinde Zampano daha yaşlı bir halde görülür. Aradan yıllar geçmiştir. Zampano yine bir sirk grubundadır.

\* Bazı çevirilerde “Soytarı” olarak da geçer.

<sup>167</sup> Pauline Kael, aktaran Wiegand, s.47.

<sup>168</sup> age, s.47.

Yürürken Gelsomina'nın borazanıyla çaldığı şarkıyı, bir kadının mırıldanmasıyla heyecanlanır. Zampano kadına şarkıyı nerden duyduğunu sorar. Kadın ona birkaç sene önce sokakta yaşayan bir kadının borazanıyla devamlı bu melodiyi çaldığını söyler. Sokakta yaşayan kadın hiç konuşmamıştır ve birkaç sene önce ölmüştür. Zampano akşam yine gösterisine çıkar, fakat Fellini zincirin kırılma sahnesini bize göstermez. Bu sahnede yaşlanan Zampano'nun artık zincirleri kıramadığı hissedilir. Gösteriden sonra Zampano sarhoştur ve yalnız başına kumsalda yere yıkılıp ağlar. Artık zincirlerini kıramayan erkek, belki de kendini zincire vurulmuş hisseder? Filmde kadın erkek imgesiyle ilgili önemli sahneler vardır. Yıldız Cıbroğlu makalesinde bu konuya değinir:

*“Sonsuz Sokaklar filmindeki erkek kahraman da, insanları binlerce yıl büyüleyen bir erkek imgesiyle çıkar karşımıza: sirklerde belden yukarısı çıplak olarak yaptığı gösteride, göğsünü çepeçevre saran kalın, kara demirden zinciri, elleriyle hiç dokunmadan, salt ciğerlerini havayla şişirerek koparır. Alkışlar arasında sahneden inen Zampano gerçekte hiç kimsenin gerçekleştiremeyeceği bir gösteriyi başarmış(!) görünmekte, seyirciler de bu abartılı ya da yalan gösteriden hoşlanmaktadır..., ...Fellini, salt fizik gücüyle zincirlerini kırarak özgürleşen ama kadını köleleştiren erkek imgesini rastlantıyla yaratmış olabilir mi?”<sup>169</sup>*

Fellini'nin bizim konumuzla ilgili olarak ele aldığı ilk önemli film *Sonsuz Sokaklar*'dır. İlk çağlardan beri süregelen erkeğin toplumdaki konumu, Zampano karakteri ile çok iyi verilir. Ama Fellini bunu yaparken olanca tarafsızlığıyla, Zampano'nun bütün kötü özelliklerini bahanelere başvurmadan gösterir. Güçlü erkek imgesi, filmin sonunda bir anlamda yenilir. Gelsomina ölmüştür ama içimizde onun kazandığı hissi yeşerir. Her gösteride vücuduna sardığı zinciri kıran Zampano, artık yaşlanmıştır ve zincirini kıramamıştır. Bir anlamda kendini zincire vurulmuş hisseden Zampano'nun yanında Gelsomina da yoktur artık. Son sahnede Zampano, kumsalda kendisiyle kalarak iç hesapla yaşar ve ağlamaya başlar. Film boyunca güçlü erkek imgesini, Gelsomina yenmiştir. Fellini'nin ilk dönemki en güçlü kadın imgesi; minik, duygusal, şirin Gelsomina'dır ve bu zıtlık filme çok şey katar. Son sahnede görülen kumsalda karakterin kendisiyle hesaplaşması, *Tatlı Hayat* filminde de karşımıza çıkacaktır.

---

<sup>169</sup> Yıldız Cıbroğlu, “Rosselini, Fellini ve Saura'dan Erkek Egemen Dünyaya Özeleştirisi” **25.Kare**, Sayı:25, Ekim-Aralık, 1998, s.35.

## 5.6 Kalpazanlar Çetesi (Il bidone) (The Swindle) (1955)

*Kalpazanlar Çetesi*, Fellini'nin az bilinen filmleri arasındadır. *Kalpazanlar Çetesi*'nin, *Sonsuz Sokaklar* ve *Cabiria'nın Geceleri* gibi sinema tarihinin iki önemli filmi arasında kalmış olması, eserin şanssızlıklarından biridir. Ama başroldeki Broderick Crawford'un oyunculuğu kesinlikle mükemmele yakındır. Fellini, beşinci filminde tanıdık isimlere yer verir; favori kadın oyuncusu Giulietta Masina, *Aylaklar* filminin kadınlara düşkün adamı Franco Fabrizi ve *Sonsuz Sokaklar* filminin Budalası Richard Basehart filmde yer alır. Filmin müzikleri Nino Rota'ya aittir. Hikayeyi; Federico Fellini, Ennio Flaiano ve Tullio Pinelli yazar. Fikir Fellini'den çıkmıştır<sup>170</sup> Bu film de siyah beyaz çekilmiştir.

Augusto Rocca (Broderick Crawford), Picasso (Richard Basehart) ve Roberto (Franco Fabrizi) insanları kandırarak paralarını almaktadır. En favori taktikleri arasında, papaz kılığına girip, insanlara arsalarında yanında hazine gömülü bir ceset olduğunu söylemek vardır. Sonra belli bir para karşılığı hazineyi karşı tarafa bırakırlar. Hazine ise aslında değersiz eşyalardan oluşmaktadır. Grubun bir başka numarası ise fakir semtlere gidip insanlara yeni ev inşaatına başlayacaklarını söylemektir. Yine bunun karşılığında onlardan para alırlar. Grubun lideri kırk sekiz yaşındaki Augusto'dur. Picasso resim yapmaktadır ama ailesini geçindirmek için gruba katılmıştır. Picasso'nun karısının adı İris'tir (Giulietta Masiana). İris kocasının yasadışı bir iş yaptığının farkındadır ve buna çok üzülmemektedir. Robert (Franco Fabrizi) ise *Aylaklar* filmindeki karaktere benzer birini oynar. O kadınlara düşkün ve umursamaz bir adamdır. Bu üçlü arasında yaptıkları işten en rahatsız olan Picasso'dur. Diğer ikili dolandırıcılık yaptıklarından pek pişman değildir.

Grup dolandırıcılık yapmak için İtalya'nın fakir bölgelerini dolaşır. Bu yüzden *Sonsuz Sokaklar* ve *Cabiria'nın Geceleri* kadar olmasa da, yarım bir yol hikayesi görülür. İtalya'nın yoksul bölgelerine atılan bakıştan sonra evlerine dönen grup sayesinde bu sefer burjuva gecelerden görüntüler karşımıza çıkar. Filmde Augusto eski bir arkadaşına rastlayınca; Augusto'yu, Picasso'yu, İris'i ve Roberto'yu bir yılbaşı partisinde buluveririz. Fellini bu yılbaşı partisinde İtalyan burjuvazisine yönelik gözlemlerine yer verir. Bu sahneler ilerdeki filmlerinin habercisi sayılabilir.

---

<sup>170</sup> Petti-grew, s.169.

Filmin ilerleyen bölümlerinde Augusto'nun kızı gözükür. Augusto karısından ayrılmasından dolayı kızıyla az görüşmektedir. Kızıyla sinemaya giden Augusto orada daha önce kandırdığı bir adamla karşılaşır. Polis çağıran adam, Augusto'yu hapse attırır. Hapisten çıktıktan sonra Augusto, Roberto'nun uzaklara gittiği haberini alır. Picasso ise ortalıkta görünmez. Böylece papaz numarası için başka bir ekiple Augusto yollara düşer. Ekip bu sefer fakir bir köylü ailesini kandırır. Ailenin sakat bir kızı da vardır. Kız yanlarına kadar bir papaz geldiği için Augusto'yla konuşmak ister. Augusto ile sakat kızın arasında geçen bu sahne, filmin en önemli anlarından biridir. Grup, köylü ailesinin yanından ayrılır ve yol kenarında parayı paylaşmak için durur. Augusto sakat kıza parayı geri verdiğini söyler çünkü kendisinde bir kızı olduğunu söyleyip ona acıdığını belirtir. Grup, Augusto'ya inanmaz. Onu döver ve kötü hırpalır. Hatta Augusto belini taşa çarptığı için hareket edemez duruma gelir. Grubun diğer elemanları Augusto'ya inanmadıkları için üstünü arar. Artık Augusto'nun doğru yolup bulup parayı geri verdiğini sanan izleyici için bu sahne çok şaşırtıcıdır. Para Augusto'nun ayakkabısının içinden çıkar. Adamları onu orada yaralı olarak bırakır. Ertesi gün ise Augusto yattığı yerde ölür. Film, genel havasıyla *Aylaklar* filmine benzer. “*Aylaklar* filmindeki gibi kadınların peşine düşerler, bir araya gelip sarhoşça boş meydanlarda sinsi sinsi dolaşırlar, Fabrizi iki filmde de, en büyük çapkındır”<sup>171</sup>

Fellini'nin bu filmde bakılması gereken esas nokta, hayalleri ile hayatın gerçeklikleri arasında sıkışmış erkek imgesidir. Picasso ressam olmak isterken, Roberto şarkıcı olmak arzusundadır. Augusto ise yaşlandığının farkındadır ve hala küçük işlerle uğraşmaktadır. Ama hepsi de para kazanmak için dolandırıcılık yapmaktadır fakat Fellini bu bakış açısıyla onları haklı çıkarmaz. Bu hayatın gerçeğidir. Fellini'nin *Kalpazanlar Çetesi* filmi, bu yönleriyle en çok *Aylaklar* filmiyle benzer. Bu filmde de bir grup gencin hayalleriyle, gerçeklik arasına sıkışması görülmektedir. Ama yine de bu filmde otobiyografik özellikler yoktur. Fellini hikayesini (daha önce çektiği filmlerle karşılaştığımızda) oldukça sert bir dille anlatmayı seçer. Komedi öğeleri filmde yok gibidir. Özellikle son sahnede Augusto'nun sahtekarlıktan vazgeçmemesi ve ardından gelen Augusto'nun ölümü iki zıt duygunun yaşanmasını sağlar. Ne Augusto'ya acırız, ne

---

<sup>171</sup> Wiegand, s.58.

de kızarız. Böylece sert bir gerçeklik yüzümüze çarpar. Fellini bu gerçekçi sonla adeta birebir hayattan kopup gelmiş bir filmi bize izletir.

### 5.7 Cabiria'nın Geceleri (Le notti di Cabiria) (The Nights of Cabiria) (1957)

Fellini'nin filmografisindeki altıncı film, *Cabiria'nın Geceleri*'dir. Bu siyah beyaz film, *Sonsuz Sokaklar*'dan sonra, Fellini'nin ikinci başyapıtıdır. Hatta eser, En İyi Yabancı Film Oscar'ını alır. Fellini, bu filmin çıkış noktasındaki Cabiria karakterine, ikinci filmindeki *Beyaz Şeyh*'te çok küçük bir rol verir. Dört film sonra hayat kadını Cabiria'nın umut dolu yaşamı, sinemanın unutulmayan öykülerinden biri olur. Hıristiyanlık imgeleriyle dolu üçlemesinin sonu, Cabiria filmidir. "Yönetmenin bundan böyle, anılan filmlerinde sezilen laik yönü ağır basan bir Katoliklik anlayışının etkilerinden uzaklaşarak, düşgücünün, fantezinin, alışılmamışın, doğaçlamanın ağır bastığı bir anlatıma yöneldiği görülecektir."<sup>172</sup> Bu filmde başrol, Giulietta Masina'dır. Franco Fabrizi, filmin başlangıcında ufak bir rolle Giorgio karakteriyle ortaya çıkar. Filmin başında Cabiria'nın çantasını almak için onu suya atan sevgilisi, Franco Fabrizi'dir. *Sonsuz Sokaklar*'ın sirk müdürü Aldo Silvani, varyetede gösteri yapan bir hipnotizmacıyı oynar. Hikaye; Federico Fellini, Ennio Flaiano ve Tullio Pinelli'ye aittir. Fikir, Fellini'den çıkar. Senaryo ekibinde; Federico Fellini, Ennio Flaiano ve Tullio Pinelli vardır. Diyaloglar için Pier Paolo Pasolini ile işbirliği yapılır.<sup>173</sup>

Cabiria (Giulietta Masina) kentin dışında varoşlarda yaşayan bir hayat kadınıdır. Hayatta elinde olan tek şey sahip olduğu evdir ve bununla gurur duyar. Akşam olunca diğer hayat kadınlarıyla beraber müşteri bekler. Filmin en büyük özelliğini, Fellini'nin bakış açısı oluşturur. Fellini, seyirciyi bir duygu sömürsü içine çekmek yerine, Cabiria'nın umutlarıyla bizi bir yolculuğa çıkarır. Ama Fellini her defasında yenilen Cabiria'nın yüzündeki gülümseyi göstermeyi unutmaz. Hayat kadınları arasındaki gerçekçi diyaloglar, İtalya'nın fakir ve zengin yüzüne bakışlar filme çok şey katar.

Filmin açılış sahnesinde çantasını almak için Cabiria'yı, erkek arkadaşı suya atar. Boğulmaktan son anda kurtulan Cabiria eve döner. Gece müşteri bulmak için dışarı çıkan diğer hayat kadınlarıyla birlikte Cabiria da yol kenarında gözükür. Kentin

<sup>172</sup> Teksoy, s.647.

<sup>173</sup> Petti-grew, s.169.

merkezine giden Cabiria, kız arkadaşıyla kavga eden ünlü sinema yıldızı Alberto Lazzari'yi (Amedeo Nazzari) görür. Lazzari onu yanına çağırır ve böylece kentin hayat kadınlarıyla dolu fakir yüzünden zengin yaşamlara bir geçiş yapılır. Cabiria ile Lazzari önce gece kulübüne gider. Daha sonra Lazzari'nin evine giderler. Eve geldikten kısa bir süre sonra Lazzari'nin kız arkadaşı gelir. Cabiria tuvalete saklanır. Sabah olunca Cabiria sessizce evden ayrılır ama yanına Lazzari'nin imzaladığı fotoğrafı almayı da unutmaz. Amacı arkadaşlarına hava atmaktır. Filmin ilerleyen bölümlerinde Cabiria ve arkadaşları önemli bir dini ayine gider. Burada yüzlerce insanı dua ederken ve adak adarken görürüz. Cabiria da hayatının değişmesi için Meryem Ana'ya mum yakar ve dilek diler. Hatta ayin sırasında çok duygulanır ama ayin çıkışında çok mutsuzdur. Sebebini ise kendi "Hiçbir şey değişmedi, herşey aynı" olarak açıklar. Bu sahnelerde, İtalya toplumunun ve dinin günlük yaşamdaki yansımaları görülür. Filmdeki önemli başka bir sahne, Cabiria'nın varyeteye gitmesiyle başlar. Burada sahneye çıkan Cabiria, hipnozcu (Aldo Silvani) tarafından hipnotize olur. Hipnoz sırasında sakladığı duygusallığını dışarı çıkaran Cabiria, daha sonra bir şey hatırlamaz. Varyete çıkışında bir adam yanına gelir. Adının Oscar D'Onofrio (Francois Perier) olduğunu söyleyen adam, Cabiria'yla konuşmak ister. Sahnede anlattıklarından etkilendiğini söyleyen Oscar ile Cabiria arasında zamanla bir yakınlaşma olur. Oscar, duygusal ve anlayışlı bir adamdır. Kısa zamanda Cabiria da ona aşık olur. Oscar, Cabiria'ya evlenme teklif eder. Bu teklifi kabul eden Cabiria, evini satar. Artık Oscar'la birlikte yaşayacaktır. Evini terk ederken, fakir bir başka aile Cabiria'nın evine yerleşir. Bu sırada kısa bir an İtalya'nın fakir yüzüne tanık olunur. Fellini bunun gibi kısa bakışlarla, İtalyan Yeni Gerçekçiliğini kendi yorumuyla yeni baştan yaratır.

*"Cabiria'nın Geceleri, Fellini'nin La Dolce Vita'sı (Tatlı Hayat 1960) gibi en alt toplumsal sınıfa ait olanların perspektifinden anlatılır; bu taraftan diğer tarafa doğru atılan bir anlık bakış, önce iyimser bir mutlulukla kaplanır ama sonuçta hüznün derinliklerine sapslanır."*<sup>174</sup>

Yola çıkan aşık çift, yemek için bir yerde durur. Daha sonra günbatımını izlemek için tepeye çıkarlar. Bu sahnede Oscar'ın gerçek yüzü gözükür. Oscar'ın amacı Cabiria'yı uçurumdan atıp parasını almaktır. Ama onu atamaz, bu sırada Cabiria her şeyi anlar.

<sup>174</sup>Jashua Klein, **Ölmeden Önce Görmeniz Gereken 1001 Film**, s.342.

Oscar çantayı alıp kaçar. Final sahnesinde Cabiria yıkılmış olarak gözükür. Gece yolda yürür. Evi, bütün parası, her şeyi elinden kayıp gitmiştir. Bu sırada arkadan şarkı söyleyerek gelen bir grup genç, Cabiria'yı güldürmeyi başarır. Cabiria'nın gözü yaşlıdır, yüzündeki maske akar ama hala umudunu kaybetmemişçesine gözündeki gülümsemeyi eksik etmez. Filmde arka planda kalan önemli karakterlerden biri çuvalıyla fakirlere yardım eden adamdır. “Lazzari'nin evinden kendi evine giderken Cabiria evsizlere yemek dağıtan gizemli bir centilmen adama rastlar. Cabiria için bu karakter ‘çuval taşıyan adam’ günah çıkarttıran papazı oynar ve onun yalnızlığının farkına varmasını sağlar”<sup>175</sup> Giulietta Masina, Cannes Film Festivali'nde En İyi Kadın Oyuncu Ödülü'nü alırken, Fellini Cannes'da OCIC ödülünü alır (Mansiyon)<sup>176</sup>

Dini imgeler, bundan önceki iki filmde olduğu gibi ağırlıklıdır. Ama Fellini bu dini bakışı, filmin ana merkezine koymayı tercih etmez. *Sonsuz Sokaklar*'ın Gelsomina'sı, *Kalpazanlar Çetesi*'nin Augusto'su ve Cabiria'nın dine bakışı, bir yandan sorgulayıcıdır. Onların gözüyle İtalyan toplumunun dinsel inanışları ve adetleri gözükür. Akdeniz toplumundaki ayin ve tören geleneğinin Hıristiyanlıkla birleşip günümüze kadar ulaştığını üçüncü bölümde anlatmıştık. İşte Fellini, filminde dini sahnelerle atılan anlık bakışlarla, toplum ve din ilişkisini bize sunar. Filmdeki Cabiria ile *Sonsuz Sokaklar*'ın Gelsomina'nın ortak yanları çoktur. İkisi de duygusal ve güçlü karakterlerdir. Zaten Fellini bu iki karakter için aynı ismi (Giulietta Masina) tercih etmiştir. Cabiria filmin sonunda her şeyini kaybetmiştir. Ama umudunu kaybetmemesi, başka bir deyişle Fellini'nin Cabiria'ya umudunu kaybettirmemesi onu güçlü kılan en önemli özelliktir. Bunun dışında arka planda kalmış hayat kadınlarının hikayesi, bizi bir anda Fellini'nin çok etkilendiği Lautrec'in tablolarına götürür. Lautrec de birçok eserinde hayat kadınlarını tablolarına konu etmiştir.

### **5.8 Tatlı Hayat (La dolce vita) (La Dolce Vita) (1959)**

Fellini'nin filmografisindeki yedinci yapıt, siyah beyaz çekilen *Tatlı Hayat* filmidir. İlerde ismi Fellini ile özdeşleşecek oyuncu Marcello Mastroianni bu filmde başrolde oynar. Marcello Rubini isminde bir gazeteciyi canlandıran Mastroianni, Fellini'nin

---

<sup>175</sup> Wiegand, s.64.

<sup>176</sup> Klein, s.342.

kendi kişiliğinden çok şey kattığı bir karakteri canlandırır. Bu filmde sonrada Mastroianni, Fellini'nin hayat verdiği birçok karakterleri oynar. "Mastroianni seyircilerin aklında en sonunda, Fellini'nin alt egosu olarak tanınır hale gelir"<sup>177</sup> Geçmiş altı filminde iki Oscar kazanan Fellini, artık daha özgürce farklı konuları rahatça *Tatlı Hayat*'ta işler. Gazeteci Marcello'nun gözüyle hayata bakan filmde, varoluşsal konulara geniş yer verilir. Yer yer filmin hızı yavaşlar ve Marcello'nun gözünden mutluluğu, ilişkileri ve yaşam sorgulanır. Varoluşsal konular dışında; kadın erkek ilişkilerinden, dinsel konuların toplumdaki etkilerinden, İtalyan burjuvazisinden sahneler yer alır. Müzikler Nino Rota'ya aittir. Hikaye; Federico Fellini, Ennio Flaiano, Tullio Pinelli'ye aittir. Senaryo grubunda; Federico Fellini, Ennio Flaiano, Tullio Pinelli ve Brunello Rondi vardır.<sup>178</sup>

Filmin açılış sahnesinde Roma'nın üstünde uçan helikoptere bağlanmış bir İsa heykeli gözükür. Heykel Papa'ya gitmektedir. Magazin gazetecisi Marcello (Marcello Mastroianni) ve fotoğrafçı Paparazzo (Walter Santesso) devamlı haber peşindedir. Film çekimi için İtalya'ya gelen Slyvia'nın (Anita Ekberg) da peşinde dolanırlar. Hatta Marcello, Slyvia ile baş başa bir gece geçirse de, onu tavlayamayacaktır. Gece bir ara Anita Erberg, İtalya'daki ünlü Trevi Çeşmesi'ne girer. Bu sahne filmin en ünlü anlarından biri olur. Marcello günübirlik ilişkilerin peşindeyken, bir yandan da sorunlu ilişkisiyle uğraşmaktadır. Marcello devamlı nişanlısıyla kavga etmektedir. Kavganın sebebi ise nişanlısının onu kıskanmasıdır. Marcello ile Paparazzo'nun peşinde koştuğu bir başka haberde, iki ufak çocuk Meryem'i gördüğünü iddia etmektedir. Çocukların olduğu kasaba bir anda; gazeteci, hastalar ve umut arayan insanların akınına uğramıştır. Bu sahnelerde dinin toplum üzerindeki etkisi hissedilirken, Fellini'nin eleştirel bakışı da görülür. Meryem'i gördüğünü söyleyen iki çocuk ve yağmur altında onları takip eden çılgın bir kalabalık, Fellini'nin kamerasına takılır. Fellini'nin hep sözü edilen gazeteci geçmişini bu yapıtına ne kadar yansıttığı tam bilinemez. Ama filmde gözükken Marcello'nun babasının (Annibale Ninchi), Fellini'nin gerçek babasından esinlenilmiş bir karakter olduğuna kuşku yoktur. Filmde oğlu Marcello'yu günübirlik görmeye gelen babası, gençliğinde satış yapmaktadır. Marcello bir ara Paparazo'ya: "Gençliğimde

---

<sup>177</sup>Bondenella, s.27.

<sup>178</sup>Pettigrew, s.169.

babamı hiç görmedim, onu hiç tanımıyorum, annem hep ağlardı” gibi ifadeler kullanması, bize Fellini’nin gerçek babasının özelliklerini hatırlatır. Filmin ilerleyen bölümlerinde Fellini iki partiye katılır. Bu partilerde amaçsız ve mutsuz burjuvazinin yaşayışı, beyazperdede görülür.

Filmin sonu ise ilginçtir. Bütün gece amaçsızca eğlenen Marcello, arkadaşlarıyla sahile gelir. Karşıdan daha önce tanıştığı saf ve güzel taşralı kız ona seslenir. Ama Marcello, seslerden onu duyamaz ve kıza el sallar. Kızda ona el sağlayıp yüzünü kameraya döner. Bu bitiş sahnesi Marcello’nun yine aynı yaşama devam edeceğini bize gösterir. “La Strada’nın Zampano’su gibi kumsalda yalnız bırakılır”<sup>179</sup> Filmde ilginç başka konu ise, fotoğrafçı Paparazzo ile ilgilidir. Karşıdakine rahatlık vermeyen ve her şartta fotoğraf çeken Paparazzo, Paparazzi (kelimenin çoğul çekilmiş hali) ismiyle magazin fotoğrafçılarının bir anda genel lakabı olur. *Tatlı Hayat* filmi ile Federico Fellini, Cannes’ta En İyi Film (Altın Palmiye) ödülü alır. Piero Gherardi, En İyi Kostüm Oscar’ını kazanır. Bunun dışında *Tatlı Hayat*, birçok dalda Oscar’a aday olur; En İyi Yönetmen (Federico Fellini), En İyi Senaryo (Federico Fellini, Tullio Pinelli, Ennio Flaiano ve Brunello Rondi), En İyi Sanat Yönetimi (Piero Gherardi). Fakat bu dallarda Oscar kazanamaz.<sup>180</sup>

Fellini daha önceki filmlerinde görülen duygusal kadın imgesinin yerine, bu filmde Anita Ekberg’i kullanır. Kışkırtıcı, güzel, cazibeli bu kadın Fellini sinemasının önemli kadın imgelerinden biridir. 1960’lı yıllarda dünyada cinsel devrimlerin başladığı göz önüne alınırsa, bu kadın karakterinin kendi sinemasında daha rahat yer bulacağı kesindir. Fellini sinemasının en önemli erkek imgesi, *Tatlı Hayat* filmiyle hayat bulur. Bundan sonrada Marcello Mastroianni’nin canlandıracağı bu erkek karakteri genel olarak; yakışıklı, umursamaz, çapkın, dışardan sert gözüken özelliklerine sahip olacaktır. Marcello, *Sonsuz Sokaklar* filminin Zampano’su kadar olumsuz özelliklere sahip değildir. Fellini bu erkek karakteri olumlu ve olumsuz yönleriyle adeta kendiyile hesaplaşırmasına tarafsız bir şekilde verir. Marcello’nun canlandığı bu erkek imgesi, sanatta yüzyıl boyunca yer bulmuş erkek imgesiyle büyük benzerlikler taşır. Hükümdar

---

<sup>179</sup> Wiegand, s.79.

<sup>180</sup> Kim Newman, *Ölmeden Önce Görmeniz Gereken 1001 Film*, s.378.

portreleri veya ilkçağın heykellerindeki o güçlü gözükme çabası olarak adlandırabileceğimiz durum adeta Marcello'da hayat bulur.

Fellini'nin bu filmle, klasik anlatım biçiminden modern bir anlayışa doğru yöneldiğinin sinyallerini verir. Filmin hızının azalması ile Fellini ilk döneminin komedi tarzından uzaklaşır. Yine kahramanımız aynı *Sonsuz Sokak*'larda olduğu gibi son sahnede kumsalda kendiyile hesaplaşır. Fakat bu hesaplaşma Marcello için zor olmaz, o bildik yaşamına devam edecektir. Kızın son sahnede kameraya dönmesi, Fellini'nin modern anlatımdan etkilendiğinin kanıtıdır. Çünkü klasik anlatımda izleyiciye kameranın varlığı hissettirilmez. Kızın kameraya dönmesiyle gözetleyici durumumuz değişerek, gözetlenen konumuna geliriz. Böylece izleyici olarak Marcello'nun yerine kendimizi koyarız. Taşralı kız adeta bize sesleniyordur ve seçim yapmak bize düşer.

### **5.9 Dr Antonio'nun Baştan Çıkışı (Le tentazioni del dottor Antonio) (The Temptations of Doctor Antonio) (Boccaccio 70) filmindeki ikinci bölümü Federico Fellini çeker (1962)**

Her yönetmenin ayrı bir hikayesini çektiği ve dört bölümden oluşan *Boccaccio 70* filmi, Fellini'nin ilk renkli filmidir. Fellini, *Boccaccio 70* adlı filmdeki ikinci bölümü ( The Temptations of Doctor Antonio) çeker. Film, Decameron\*'a alternatif bir şekilde dizayn edilir. "*Baccaccio 70* projesi orijinal ve modernleştirilmiş olarak Decameron'a alternatif bir şekilde dizayn edildi, Carlo Ponti filmin yapımcılığını üstlendi projeyi düzenleyen kişi Cesare Zavattini idi."<sup>181</sup> Giovanni Boccaccio'nun yazdığı kitaptaki hikayeler ağırlıklı olarak; cinsellik, ihtiras, ihanet dinsel eleştiri, zenginlik-cimrilik, kıskançlık, ölüm ve aşk temalarını içerir. Giovanni Boccaccio, Decameron'un sonunda öykülerin içeriğiyle ilgili şunları söyler:

---

\* Giovanni Boccaccio(1313-1375) İtalyan dilinde düzyazının temelini atan yazardır. Boccaccio'nun 1348-1351 yılları arasında yazdığı başyapıtı "Decameron" on gün boyunca anlatılan yüz öyküden oluşur. Günde 10 öykü anlatılır. Her günü bir kral ya da kraliçe yönetir. Veba salgınından kaçmak için bir araya gelen yedi genç kadınla, üç genç erkek "gönüllerince yaşayarak gülüp eğlenmek, aklın sınırları dışına taşmayan zevkler tadabilmek" amacıyla, önce Fiesole dolaylarında bir evde, sonra bir şatoda konaklarlar. Her gün (cumartesi ve Pazar dışında) öğleden sonra, her biri bir öykü anlatır. Öykünün konusu günün yöneticisi (kral ya da kraliçe) belirler. Birinci, ve dokuzuncu günde ise, herkes istediği öyküyü anlatır. Böylece yüz öykü anlatılmış olur. Daha fazla bilgi için bakınız: Decameron-Rekin Teksoy(çev.)-Oğlak Klasikleri

<sup>181</sup> Wiegand, s.88.

*“Yozlaşmış bir beyin bir sözcüğü hiçbir zaman sağlıklı bir biçimde anlamaz; dürüst olandan yarar sağlayamaz. Buna karşılık dürüst olmayan da, akli başında bir insana zarar veremez, tıpkı balçığın güneşi sıvayamaması, çamurun gökyüzünün güzelliğini örtememesi gibi,...Benim öykülerim içinde aynı şeyin geçerli olduğunu söyleyebilirim. İsteyen bu öykülerden kötü dersler, kötü örnekler çıkarabilir...,...Yararlı sonuçlar çıkartmak, ders almak isteyenler olursa onlara da engel olamazlar.”<sup>182</sup>*

Fellini'nin çektiği bölümde; cinsellik, dinsel ve toplumsal eleştiri komik bir üslupla anlatılmaya çalışılır. *Boccaccio 70* filmindeki diğer üç yönetmen ise, De sica, Monicelli ve Visconti'dir. Fellini, *Varyete Işıkları*'nda başrol oynayan oyuncu Peppino De Felippo'ya bu filmde rol verir. Ayrıca *Tatlı Hayat*'taki Anita Ekberg'de bu filmde oynar. Bu bölümün müzikleri Nino Rota'ya aittir. Hikayeyi Federico Fellini yazar. Senaryo grubunda; Federico Fellini, Tullio Pinelli, Ennio Flaiano, Brunello Rondo ve Goffredo Parise vardır.<sup>183</sup>

Dr. Antonio Mazzuolo (Peppino De Felippo) cinsellik karşıtı muhafazakar bir adamdır. Geceleyin arabayla yol kenarında duran gençleri günaha girmekten kaçındırmaya çalışır. Bunun dışında karşı masada oturan bir kadının üstünü açık bulduğu için önce onu uyarıp sonra kadına tokat bile atar. Bir gün ise evinin tam karşısına, seksi bir pozisyonda yatan bir kadın fotoğrafı (Anita Ekberg) yerleştirilir. Reklam panosundaki kadının elinde bir süt vardır. Bu bir süt reklamı afişidir. Bu afişin kaldırılması için her yolu deneyen Mazzuolo, en sonunda afişin üstünü kapattırır. Ama bu seferde en olmadık zamanlarda Anita Ekberg'i görmektedir. Hatta evinden her afişe baktığında posterini farklı bir pozisyonda bulur. En sonunda reklam panosunun yanına gider. İşte tam bu sahnede fantastik bir yolculuğa çıkar. Anita Ekberg, afişten çıkarak kocaman dev bir kadın halini alır. Dr Antonio Mazzuolo ise küçücük kalır. Kaçış ve kovalamaca sırasında Mazzuolo, Ekberg tarafından baştan çıkarılmaya çalışılır. Mazzuolo, Anita'nın çekiciliğine karşı koymaya çalışsa da, zaman zaman bunu başaramaz. En sonunda Anita soyunur. Bu sırada küçük boyutlardaki Mazzuolo, Anita'ya bir ok fırlatır. Bu sahnede birden Anita dev halinden tekrar reklam panosuna dönüşür. Ok, reklam panosunun üstüne saplanmıştı. Bu sırada Mazzuolo'nun yakınları ellerinde mumlarla gelir. Cenaze

<sup>182</sup> Giovanni Boccaccio, **Decameron**, Rekin Teksoy(çev.), 6.Basım, İstanbul: Oğlak Yayıncılık, 2003, s.933.

<sup>183</sup> Pettigrew, s.170.

töreni yapılmaktadır ama Mazzuolo Anita'yı öldürdüğü için pişmandır ve onu bırakmaz istemez. Ertesi gün Mazzuolo reklam panosunun üstünde görülür. Bir ambulansla beraber doktorlar gelir ve Mazzuolo'ya sakinleştirici yaparak onu aşağıya indirirler. Ambulansa bindirilen Mazzuolo hala Anita'yı sayıklamaktadır. Ambulansın üstünde, filmin açılış sahnesinde sesini arka fonda duyduğumuz çocuk, melek olarak görülür. O da daha fazla süt için demektir.

Filmde en dikkat çeken şey, fantastik öğeler ve görkemli bir setin kullanımınıdır. Fellini; Anita Ekberg'i dev göstermek için, filmde insan boyuna uygun yollar, evler ve binalar kurar. Böylece Anita bu sahnelerde devleşmiş şekilde görülür. Fellini, *Tatlı Hayat* filminde rol verdiği Anita Ekberg'i adeta ilkçağın dişilik sembolü olan Ana Tanrıça gibi kullanır. Film boyunca Anita modern zamanların Ana Tanrıça'sı gibi gözükrük, heykellerin yerini reklam panoları alır.

#### **5.10 Sekiz Buçuk (8½) (1963)**

Federico Fellini'nin en çok üstünde durulması gereken yapıtlarından biri *Sekiz Buçuk*'tur. Film adını Fellini filmografisindeki sekiz uzun metraj ve iki çeyrek filminden (*Şehirde Aşk* ve *Boccaccio 70* filmlerindeki iki bölüm) alır. Bu filmin üstünde durulmasının en önemli sebebi Fellini'nin filmografisindeki görülen farklı çıkıştır. Bu farklı çıkışın en önemli özelliği, sinema anlatım tarzında yatmaktadır. Çalışmamızın ikinci bölümünde sinemanın klasik mi? yoksa modern bir sanat dalı mı olduğunu ele almıştık. Bu tartışmalarda farklı yorumlar gözlenir. Bu görüşlerden biri de klasikten modern anlatım biçimine doğru evrim geçirdiğidir. Bu filme kadar Fellini kendi sinemasında klasik anlatımı tercih eder ama *Sekiz Buçuk* filmi ile bu çizgi kırılır ve sinemasında modern etkiler görülür:

*“Film, sinemanın moderniteye doğru ilerleyişinde büyük bir adım; yaratıcı eylemin kendisine ayna tutan yapımların en yenilikçi örneklerinden biri. Filmde zihinsel süreçlerin yanı sıra maddi, psikolojik ve libidinal zorunluluklar; sanatsal yöntemlerle ruhsal labirentleri keşfetmekle ilgilenen herkesin sevebileceği Pirandello tarzı alabildiğine fantastik, serbest bir üslupla perdeye aktarılmış”<sup>184</sup>*

<sup>184</sup> Jean-Michel Frodon, *Ölmeden Önce Görmeniz Gereken 1001 Film*, s.416.

*Tatlı Hayat*'ta oynayan Marcello Mastroianni, bu filmde Guido adlı bir yönetmeni canlandırır. Filmde artık açıkça Mastroianni, Fellini'yi oynayarak; yönetmenin ilişkilere bakışını, yaratma sürecini, oyuncu ve yapımcılarla ilişkilerine hayat verir. Guido, filmde yer yer çocukluğuna döner. Bu sahneler ilerde *Amarcord* filminin habercisi gibidir. Film siyah beyaz çekilir. Fellini'nin bir önceki filmini (*Boccacio 70* içindeki bölüm) renkli çektiği bilinmektedir. Fakat Fellini bu filmde siyah beyaz'ı tercih etmiştir. Müzik Nino Rota'ya aittir. Hikaye; Federico Fellini ve Ennio Flaiano'ya aittir. Fikir Fellini'den çıkmıştır. Senaryo grubunda; Federico Fellini, Tullio Pinelli, Ennio Flaiano ve Brunello Rondi vardır.<sup>185</sup>

Yönetmen Guido Alselmi (Marcello Mastroianni) sağlık kürü için şifalı sıcak suları olan bir sağlık merkezine yerleşir. Bir yandan da Guido, yeni filmi üzerinde çalışır. Otele; oyuncular, yapımcı ve teknik kadroda gelir. Burada yönetmenin yaratım sürecindeki çıkmazları ve onun diğer insanlarla ilişkisi beyazperdeye yansır. Filmin açılış sahnesi Guido'nun kabusuyla açılır. Bir arabanın içinde sıkışıp kalan Guido, dışarı çıkar. Çevredeki arabalardan insanlar onu gözetlemektedir. Bir anda kendini gökyüzünde bulan Guido'yu ayaklarından aşağıya çekilmek istemektedir. Bu sahneler bir yönetmenin üstündeki baskıların dışavurumu olarak görülür. Filmin hemen başında geri dönüş yaşayan Guido'nun babası ve annesi gözükür. Bu sahnedeki Guido'nun babası, *Tatlı Hayat* filmindeki gazeteci Marcello'nun babasını oynayan aktör Annibale Ninchi'dir. Filmde konunun düz bir çizgi halinde gitmediği görülür. Yer yer bir sahneden etkilenen Guido, çocukluk anılara döner. Fellini film boyunca hayalleriyle, gerçek dünya arasındaki geçişleri çok başarılı kullanır. Fellini adeta gerçekle, fantastik dünyayı iç içe sokar. Örnek olarak Guido'nun (ya da Fellini'nin) çocukluğunda para karşılığında rumba yapan kadın; yer gelir film seçmelerinde, yer gelir Guido'nun hayalini kurduğu hareminde ve meşhur son sahnede görülür. Filmde otelde bir sihirbazın insanların hafızasından geçenleri okuduğu bir şovda, Guido'nun küçüklüğünden anılara tanık olunur.

Guido, kaldığı yerin yakındaki başka bir otele metresi Carla'yı (Sandra Milo) yerleştirir. Guido, ayrıca kendi oteline karısı Luisa (Anouk Aimee) da çağır. Film boyunca

---

<sup>185</sup> Petti-grew, s.170.

Guido'nun karısıyla ilişkisinin bitme noktasında olduğu görülür. Film sonuna doğru Guido'nun oyuncusu olan çok güzel beyazlı bir kadın ortaya çıkar. Bu kadında Guido'nun gözünde ideal kadını temsil eder. Guido, filmde hayal kurarak, karısıyla metresinin iyi anlaştığı ve hayatına giren her kadından oluşan bir harem sahnesinde görülür. Bu haremden bazı kurallar vardır. Bu kurallardan en önemlisi, yaşı gelen kadının anılarda yaşamak üzere üst kata çıkmasıdır. Bu sahnede kadınlar arasında hafif çaplı bir isyan çıkarsa da, Guido kırbağıyla isyanı bastırır.

Yeni filmi için Guido yapımcısına büyük bir fırlatma rampası da yaptırır. Yapımcısının baskısını üstünde hisseden Fellini, en sonunda basın toplantısı yapmak zorunda kalır. Basınla konuşulan sahnede, Guido masanın altına girer ve kafasına tek kurşun sıkır. Daha sonraki sahnede Guido konuşurken görülür ve filmde vazgeçtiği anlaşılır. Filmin ünlü finalinde ise; Guido'nun hayatına giren tüm insanlar, bir anda beyaz bir örtünün arkasından çıkar ve fırlatma rampasının önünde, Guido'nun komutlarıyla el ele tutuşur. Bir halka oluşturan gruba, Guido'da katılır. Görsel bir şölen sonunda, film biter. Fellini'nin klasik anlatımdan, daha modern bir anlatıma yönelmesinde hiç kuşkusuz 1960'lı yıllarda dünya sinemasında yükselen Fransız Yeni Dalgası'nın önemi büyüktür:

*“Film hakkında yapılan filmler 1963'te yeni yapılan şeyler değildi. The Bad and the Beautiful(1952) ve Singin'in the Rain\* (1952) on sene önce yayınlanmıştı fakat hem Sekiz Buçuk hem de Jean-Luc Godard'ın Le Mepris'i (Concempt 1963) yönetmenin yaratıcı çelişkilerine odaklanan yeni bir metafizik sinema türünü direk olarak etkilediler.”<sup>186</sup>*

*Sekiz Buçuk*, En İyi Yabancı Film ve En İyi Kostüm Oscar'ı alır. *Sekiz Buçuk*, En İyi Yönetmen (Federico Fellini), En İyi Senaryo (Federico Fellini, Ennio Flaiano, Tulio Pinelli, Brunello Rondi) ve En İyi Sanat Yönetmeni (Piero Gherardi) dallarında aday olur<sup>187</sup> Ama bu dallarda ödül alamaz.

Godard gibi ünlü Fransız yönetmenin başını çektiği grup, sinemada klasik anlatıma karşı durmaktadır. Yeni Dalga sineması aynı zamanda politik bir sinemadır. Fellini direkt olarak politik bir eser çekmez. Ama ileride çekeceği *Amarcord* filminde, faşizme

---

\* Singing in the Rain

<sup>186</sup> Wiegand, s.94.

<sup>187</sup> Frodon, s.416.

önemli göndermelerde bulunur. Fellini sineması artık düşler, hayaller ve varoluşlar dünyasıdır. Bunu yaparken Fellini'nin beslendiği en büyük kaynak Akdeniz kültürüdür. Ayrıca Fellini kadın erkek imgesini yaratırken, bu kültürden yararlanır. *Sekiz Buçuk*'taki Guido, Fellini filmografisindeki en önemli erkek imgelerinden biridir. *Tatlı Hayat* filmiyle tanıdığımız ve nerdeyse hiç değişmeyecek bir erkek imgesi tekrardan hayat bulur. Daha öncede belirttiğimiz bu erkek karakterinde, Fellini adeta kendini yansıtır. Böylece Fellini filmde adeta bir iç hesaplaşma yaşayacaktır. Fellini'nin hayalleri, istekleri, düşleri, bu erkek karakterinde hayat bulur. Bu karakterin çıkmazları ve korkuları dönemin erkek ve kadın imgelerinin yansıması gibidir. Artık toplumda yüzyıllar boyunca yaşanan erkek egemenliği, 1960'lı yıllarda sorgulanmaya başlamıştır. Bu yüzden Fellini'nin sorumluluklardan kurtulmuş ve hareme dönmek istediği bir erkek imgesi bu filmde görülür.

### **5.11 Ruhların Giulietta'sı (Giulietta degli spiriti) (Juliet of the Spirits) (1965)**

Fellini'nin uzun metrajlı ilk renkli eseri *Ruhların Giulietta'sı* filmidir. Fellini, bir önceki filmiyle erkek alt egosunu Guido karakteriyle sinemaya yansıtır. *Ruhların Giulietta'sı* filminde ise Fellini'nin kadın alt egosu, Giulietta (Giulietta Masina) karakteriyle hayat bulur. “Jung psikanalizin Fellini üzerindeki etkisi, *Sekiz Buçuk* ve *Ruhların Giulietta'sının* her yerinde kolaylıkla görülür. Bir çok yönden (Jungcu anima ve animus'un keşfi) bu iki çalışma bir madeni paranın iki yüzüdür”<sup>188</sup> Ayrıca *Sekiz Buçuk* filmi siyah beyaz çekilir ve *Ruhların Giulietta'sı* filmi ise renklidir. Fellini'nin bu tercihi, İki filmin zıtlığını görsel açıdan öne çıkarır. Fellini'nin geçen filmiyle başlattığı modern etkiler aynı başarıyla bu filmde de yoğun olarak hissedilir:

“Bugün, bu filmin en olağanüstü yanlarından biri, mutlak modernliği. Yüzler, kostümler ve tavırlar hiç eski görünmüyor. Film benzersiz bir biçimde ileriye görüyor: Yeni Dalga kültüründe özellikle ‘beden ve zihin’ felsefeleriyle ilgili olarak patlayacak pop-mistik çılgınlıkları çoktan özümseyip sevgiyle abartan Fellini, gerçekten gerçeküstücü ‘iletişim araçları’ olarak beden ve zihinle ilgilenir.”<sup>189</sup>

---

<sup>188</sup> Bondanella, s.27.

<sup>189</sup> Adrian Martin, *Ölmeden Önce Görmeniz Gereken 1001 Film*, s. 451.

Film müzikleri Nino Rota'ya aittir. Hikayeyi Federico Fellini ve Tullio Pinelli yazar, fikir Fellini'nin çıkar. Senaryo grubunda; Federico Fellini, Tullio Pinelli, Ennio Flaiano ve Brunello Rondi vardır.<sup>190</sup> Fellini'nin bir önceki filmi nasıl yönetmen Guido üzerine kuruluysa, *Ruhların Giulietta'sı* da ev kadını Giulietta filmin merkezinde yer alır.

Giulietta'nın (Giulitta Masina) dışardan mutlu gözüken bir ilişkisi vardır. Kocası Giorgio (Mario Pisu) genelde geç saatlere kadar çalışan bir adamdır. İki çifttin; kocaman bir evleri, hizmetçileri, arkadaşları vardır. Olabildiğince normal bu ikiliden Giorgio, bir gün uykusunda Gabriella ismini sayıklayınca Giulietta'nın içine kuşku düşer. Bunun dışında Giulietta küçüklüğünde sıkı din eğitimi almış bir kadındır. Bu yüzden cinselliğe bakış açısı muhafazakardır. Filme adını veren ruhlar görsel bir şölen eşliğinde filmde ara sıra gözükür. Genelde Giulietta'ya akıl verirler. Film boyunca Giulietta'nın duyduğu bu sesler, onun ikilemini oluşturur. Bir yandan ilişkisini canlandırmak isteyen Giulietta'ya cinsel açıdan aktif olması için akıl veren ruhlar, bazen dinsel baskı yapar. Gerçek hayatta da birçok kişiden farklı tavsiyeler duyan Giulietta tam bir çıkmaza düşer. Filmde ne yapacağını öğrenmek için Giulietta medyuma bile gider. Filmin ilerleyen bölümlerinde kocasını takip ettirmek için dedektif tutan Giulietta, gerçekleri öğrenir. Kocası onu bir mankenle aldatmaktadır.

Filmde yeni taşınan komşusu Susy (Sandra Milo) tanışan Giulietta, evindeki dünyadan farklı bir ortama tanık olur. Komşusu cinselliği sınırsızca yaşayan bir kadındır. Artık kocasının onu aldattığını öğrenen Giulietta, komşusunun düzenlediği partiye katılmayı kabul eder. Fellini film boyunca bize küçük görsel oyunlarda sunar. Filmde bu sahneye kadar beyazlar içinde görülen Giulietta aniden kırmızılar içinde görülür: "Giulietta genelde beyazlar giyer (masumiyetinin ve kırılğanlığının simgesi). Parti sahnesinde ani bedensel şehvetini ve arzularını simgeleyen parlak kırmızı takım içinde görülür."<sup>191</sup> Genç bir erkekle yakınlaşan Giulietta'yı dini yönden baskı yapan ruhlar rahat bırakmaz ve Giulietta kocasını aldatmaz. Kocasının metresi Gabriella'nın evine giden Giulietta, onu evde bulamaz. Ama Gabriella ile telefonla konuşur. Mankenin ona karşı tavrı alaycı bir şekilde olur. Eve dönen Giulietta kocasıyla karşılaşır. Kocası tek başına uzun bir tatile çıkmak istediğini söyler ve evden gider. Filmin sonunda küçüklüğüne dönen

---

<sup>190</sup> Pettigrew, s.170.

<sup>191</sup> Wiegand, s.112.

Giulietta, küçüklük halinin iplerini koparır (küçükken sahnede bir azizeyi oynayan Giulietta, sahnede tanrıya kurban edilmektedir ve bu sırada iple bir demire bağlıdır) Böylece ruhlar gider. Ama son sahnede yine arka fondan sesler duyulur. Bu sırada Giulietta evden dışarı çıkar: “Sonunda soruları kendi içinde halleder, filmin sonunda kendi evinden çıkar ve özgürlüğe doğru uzaklaşır.”<sup>192</sup> Giulietta’nın duyduğu sesin, ona cinsel özgürlük vaat eden ruhlar olduğunu hissedilir. Yine bir önceki filmdeki gibi yer yer gerçeklerle fantastik dünyanın birbirine girdiği görülür. *Ruhların Giulietta’sı* En İyi Sanat Yönetmeni ve En İyi Kostüm dallarında Oscar’a aday olur. (Piero Gherardi). Fakat bu dallarda ödül alamaz.<sup>193</sup> *Sekiz Buçuk* filmiyle Fellini dünyasındaki erkek imgesi görüldüyse, *Ruhların Giulietta’sında* kadın imgesi ortaya çıkar.

*“Fellini’nin kadınları, narsist izdüşümlerine zemin olarak kullanmakla suçlanmasına karşın, Juliet\* aslında onun en muhteşem dişi karakteridir ve Masina da tuhaf hareketlerine çocuksu bir merakın yanı sıra, gerçekçi bir tereddüt ve kuşkuculuk kazandırarak bu karakteri izleyici için doğal bir özdeşleşme figürü haline getirir”<sup>194</sup>*

Giulietta adeta *Sonsuz Sokaklar* filmindeki Gelsomina’nın modern halidir. Çocuksu, duygusal, meraklı olan Giulietta’nın en büyük farkı kaderine razı olmayışında yatmaktadır. O ruhlarıyla adeta savaşıyor 1960’ların kadını temsil edercesine özgürlüğüne kavuşmuştur. İzleyici olarak taraf tutup Giulietta’nın yanında yer alırız. Giulietta, Fellini’nin modern kadını temsil eder. Tam zıttında *Sekiz Buçuk* filminin Guildo’su yer almaktadır. Her iki karakterinin de kafası karışıktır. Toplumsal yaşamdaki değişimi Guildo daha kolay atlatır (hatta umursamaz bir tavırla). Giulietta ise çocukluğundaki dinsel baskılar yüzünden geçiş dönemini daha zor atlatacaktır. Bu olay ilk bölümlerde bahsettiğimiz kadının gözetlendiğini bildiği için hareketlerini kısıtlamasıyla bir paralellik taşımaktadır. Kadının üzerindeki toplumsal ve dinsel baskılar daha fazladır. Bunu Guildo’nun yaşadıklarıyla, Giulietta’nın yaşadıklarını karşılaştırdığımızda anlayabiliriz. Fellini filmin sonunda da kadın karakterini özgürlüğüne kavuşturur. Ama sanki Fellini toplumdaki özgür kadının yaşayacağı

---

<sup>192</sup> age, s.105.

<sup>193</sup> Martin, s.451.

\* Bazı kaynaklarda Giulietta, Juliet olarak geçmektedir.

<sup>194</sup> age, s.451.

zorlukları tahmin ederek, son sahnede Giulietta'yı tek başına, yalnız olarak evin kapısından çıkartır.

### **5.12 Toby Dammit (Toby Dammit), Ruhların Ölümü (Spirits of the Dead) (Trepassi nel delirio) adlı filmin üçüncü bölümünü Federico Fellini çeker (1968)**

Fellini'nin yeni çalışmasında, üç ayrı yönetmenin, üç ayrı Edgar Allan Poe\* öyküsünü anlattığı bir projeye dahil olur. *Ruhların Ölümü* adlı filmde, Fellini dışında Roger Vadim ve Louis Malle adlı yönetmenlerde yer alır. Fellini'nin çektiği bölümün adı Toby Dammit'tir. Poe'nun "Şeytanla asla kafan üstüne bahse girme" adlı öyküsünün (Don't wager your head to the devil)\*\* modern versiyonu Fellini tarafından renkli olarak çekilir. Senaryo, Federico Fellini ve Bernardino Zapponi'ye aittir. Filmin müziklerini Nino Rota yapmıştır<sup>195</sup> Filme geçmeden önce hikayenin orijinaline bakıldığında kitaptaki kahramanın adının da Toby Dammit olduğu görülür. Hikaye ve şiirleriyle bilinen Poe eserlerinde fantastik öğeler kullanır. Yazar hikayesinde kendisini Toby Dammit'in arkadaşı olarak tanıtır ve bütün olayları onun yanında oluyormuş gibi yazar. Yazar ilk olarak Toby Dammit'in kötü bir çocukluk geçirdiğini belirtir. Annesinin onu sol elle dövmesi yüzünden Toby'nin kötüleştiği anlatır.

*"Bir çocuğu sol elinizle dövecekseniz hiç dövmeyin daha iyi. Dünya sağdan sola döner. Bir bebeği soldan sağa kırbaçlamak olmaz. Eğer doğru yönde vurulan her darbe çocuğun içindeki bir kötülük eğilimini dışarı atıyorsa, bu mantığa göre zıt yönde vurulan her darbenin de içine bir kötülük sokması gerekir"*<sup>196</sup>

Toby'nin zamanla her konuda iddia girmeye başladığını belirten yazar onun özellikle "Şeytanla kafam üzerine bahse girerim ki" lafını sıkça kullanmaya başladığını söyler. Bu arada Poe, Dammit'in cimri olduğunu da belirtir. Bir gün Toby'le beraber köprü'nün

---

\* Edgar Allan Poe, 19 Ocak 1809'da Boston Massachusetts'te doğdu. Öğrenciliği sırasında tanıştığı alkol ve kumar, yaşamını altüst etti. Kendisinden daha ünlü olan eşinin gölgesinde kaldı. Düzyazılarından başka, ustaca kurgulanmış ve yazılmış "The Reaven" (Kuzgun) başta olmak üzere, "Annabel Lee" ve "To Helen" adlı şiirleriyle de tanınan Poe, 7 Ekim 1849'da öldü. Daha fazla bilgi için bakınız: Edgar Allan Poe, *Bütün Hikayeleri ve Bütün Şiirleri* -İthaki Yayınları-

\*\* Bazı kaynaklarda bu öykünün adı "Never bet the devil your head" olarak geçmektedir.

<sup>195</sup> Pettigrew, s.170

<sup>196</sup> Edgar Allan Poe, *Bütün Hikayeleri 2*, Dost Körpe(çev.), 1.Basım, İthaki Yayınları:İstanbul, 2001, s.247.

üstünden geçen yazar, onun turnikeyi kullanmadan üstünden atlamak için iddiaya girdiğini yazar. Yine Toby, “Şeytanla kafam üzerine bahse girerim ki” lafını kullanır. Bu sırada köprüünün üstünde yaşlı bir adam görünür. Kitapta yazar bu adamı şöyle tarif eder:

*“Sonunda köprüünün kuytu bir yerinde, duvarın yanında saygıdeğer görünüşlü, ufak tefek, topal, yaşlı bir beyefendinin durduğunu gördüm. Bir insan bundan daha fazla saygıdeğer görünemezdi; çünkü yalnızca siyah bir takım elbise giymekle kalmıyordu, aynı zamanda gömleği de tertemizdi ve yakaları oldukça düzgün bir şekilde beyaz bir kravatın üstüne kıvrılmıştı”<sup>197</sup>*

Bu yaşlı adam hikayede Toby’le konuşur ve başlaması için ona işaret verir. Bu sırada Toby, turnikenin üstüne doğru fırlar ve parende atar. Yere düşen Toby’nin yanına yaklaşan yazar, Toby’nin kafasının yerinde olmadığını görür. Yazar yukarı baktığı sırada, turnikenin bir buçuk metre yukarısında demir çubuklar görür. Toby, bunları görmediği için kafası kopar. Hikayenin sonunu Poe şöyle anlatır: “Cenaze masraflarını ödedim ve oldukça mütevazıca olan faturamı ‘transandantalistlere’<sup>198</sup> gönderdim. O hergeleler bunu ödemeyi reddetti. Bu yüzden hemen Bay Dammit’i mezarından çıkarttım ve onu köpek eti olarak sattım”<sup>199</sup>

Filme baktığımızda başrolde Toby Dammit (Terence Stamp) oynar. İngiliz aktör, Katolik western çekmek için Roma’ya gelir. Havaalanında gazetecilerle karşılaşan Dammit, gazetecilere saldırır. Sebebi ise ellerindeki fotoğraf makinalarının flaşdır. Burada yapımcılarla beraber arabaya biner. Hem havalimanı, hem de arabanın içindeyken görülen Roma fantastik bir dünyayı anımsatır. Özellikle bu sahnelerde turuncu rengin ağırlığı göze çarpar. Önce televizyonda bir röportaja katılan Dammit, burada annesinin kendisini dövdüğünü anlatır. Burada orijinal hikayeye paralellik vardır. Bu röportaj sırasında inançla ilgili yorumlarda yapan Dammit, şeytanı ufak bir kızın temsil ettiğini anlatır. Fellini orijinal hikayede şeytanı temsil eden yaşlı ve iyi giyimli adam yerine, beyazlar giymiş elinde top tutan sarışın bir kızı tercih eder. Fellini

<sup>197</sup> age, s.252.

<sup>198</sup> “Transandantal:Deneyüstü,Fransızca:transcendental”, www.tdk.gov.tr, <http://www.tdk.gov.tr/TDKSOZLUK/SOZBUL.ASP?keli me=transandantal>, (20 Mart 2006)

<sup>199</sup> Poe, s.256.

bu tercihi için şöyle der: “Onun şeytani\* , kendi olgunlaşmamışlığı –dolayısıyla çocuk-olmalıdır.”<sup>200</sup> Toby Dammit daha sonra İtalyan sinema ödüllерinin verildiği bir ödöl gecesine gider. Dammit, ödöl töreninin sonunda yapımcıların kendine söz verdiği son model bir Ferrari’ye biner. Bu noktada orijinal hikayedeki Dammit’in cimriliğiyle, aktörün para hırsı arasında Fellini bir bağ kurar. Arabayla uzun uzun sokaklarda gezen Dammit, Roma’ya dönüş yolunu bir türlü bulamaz. Dönüş yolunu bulmaya çalışan Dammit, yolun ortasının çökmüş olduğunu görür. Yolun karşısında şeytani temsil eden küçük bir kız Dammit’e bakmaktadır. Arabasını iyice geri alan Dammit, son süratle karşıya geçmek için çökmüş yolun üzerine sürer. Son sahnede yolun ortasında gerilmiş bir tel ve Dammit’in kopmuş kafası görülür.

### **5.13 Fellini:Yönetmenin Not Kitabı (Block-notes di un regista) (Fellini: A Director’s Notebook) (1968)**

Fellini’nin bir sonraki projesi *Satyricon*’dur. Bu film sırasında *Satyricon*’un setinde NBC televizyonu için bir belgeselde çekilir. “Fellini: Yönetmenin Not Kitabı, Fellini’nin kendi filmleri hakkında gözlemlerine dayalı bir belgeseldir.”<sup>201</sup> Belgeselin hikayesini, Federico Fellini ve Bernardino Zapponi yazar. Senaryo grubunda; Federico Fellini ve Bernardino Zapponi vardır. İngilizce diyaloglar Eugene Walter tarafından yazılır<sup>202</sup> Belgeselin müzikleri Nino Rota tarafından yapılır. Belgeselde yer alan isimler arasında Federico Fellini, Giulietta Masina ve Marcello Mastroianni vardır. Renkli çekilen belgeselin süresi 60 dakikadır.

### **5.14 Satyricon (Fellini Satyricon) (Fellini’s Satyricon) (1969)**

Fellini’nin bir sonraki projesi, Roma tarihinden Neron\*\* döneminde yazıldığı sanılan *Satyricon*’u beyazperdeye aktarmak olur. Birinci yüzyılda Latin yazar Petronius tarafından yazılan eserin, bazı bölümleri günümüze ulaşmıştır. Rekin Teksoy, *Satyricon* ile ilgili şunları söyler:

---

\* Fellini burada Toby Dammit’i kasteder.

<sup>200</sup> Samuels, s.106.

<sup>201</sup> Wiegand, s.188.

<sup>202</sup> Pettigrew, s.171.

\*\* Bazı kaynaklarda Nero ismiyle geçer.

“Film Roma İmparatorluğu döneminde iki genç erkeğin erotik, dramatik ve grotesk serüvenlerini aktarır. Fellini, lise yıllarında sevdiği bu romanı sinemaya uyarlarlarken bir tarihçi titizliğinde davranmayarak kendi düşleminin ürünü bir Roma yaratır. Dönemin toplumsal yapısını ya da değerlerini incelemeye girişmeyerek, seyirciyi şaşkırtıcı bir geziye çıkarır. Yine birbirinden bağımsız izlenimi uyandıran ve sefahat alemlerinin ağır bastığı bölümler bir araya gelince, ölüm duygusunun ve yozlaşmanın yol açtığı bir yok oluşun kendini duyumsattığı bir mozaik çıkar ortaya.”<sup>203</sup>

Fellini'nin çektiği *Satyricon*'a bakılmadan önce Petronius'un eseri incelendiğinde karşımıza şunlar çıkar:

“Petronius'un romanında kadın erkek kahramanın yerini\* *Encolpius* (eski Yunanca'daki anlamı 'Kasık') adlı maceraperest bir eşcinselle onun kölesi olan 15-16 yaşlarında *Giton* ('Komşu') adında güzel bir erkek çocuğu almıştır..., ...*Encolpius*, Tanrı *Priapos*'u gücendirmiştir, bu yüzden tanrı en olmadık anlarda onu çok zor duruma düşürerek öcünü almaktadır, *Encolpius* da tanrıyı yatıştırmaya çalışmaktadır. Oldukça sert bir biçimde tartışıp kavgaya ettiği ve gözü *Giton*'da olan *Ascylos* ('Usanmaz') adında bir yoldaşı vardır..., ...*Encolpius*'un oradan oraya dolaşan, işsiz güçsüz, ahlaksız bir serseri olduğu söylenebilir”<sup>204</sup>

Kitabın konusuna bakıldığında Fellini'nin *Satyricon*'dan birebir etkilendiği söylenebilir. İkisinin arasındaki önemli farklardan biri kitabın komik unsurlara yer verirken, filmde bu tarz bir bakış açısının olmamasıdır. “Petronius'un *Satyricon*'u ise iki türün, yani Menippus saturasıyla\*\* komik romanın iç içe geçmiş tek örneğidir”<sup>205</sup> Fellini'nin *Satyricon* filmi, Akdeniz ve Roma kültüründen en etkilenen yapıttır. *Satyricon* hafızamızda birçok imge bırakır ve bu imgelerin hepsi antik dünyanın yansımalarını oluşturur. *Satyricon* görsel açıdan çok zengin olmasına rağmen, birbirinden kopuk gibi görünen bölümleri yüzünden içine girmesi en zor Fellini filmidir. Fellini bunu şöyle açıklar: “*Satyricon*'u kuşatan karanlığına; eksiklik, kesiklik, yıkıklık ve

---

<sup>203</sup> Teksoy, s.648

\* O dönem yazılan romanlarda genellikle kahramanlar kadın ve erkektir.

<sup>204</sup> Petronius Arbiter, *Satyricon*, F. Gül. Özaktürk (Latince aslından çeviren), 1.Basım, Ankara: Dost Kitabevi Yayınları, 2003, s.11.

\*\* Menippus saturası içinde şiir parçacıkları serpiştirilmiş düzyazı biçiminde alaya alma, taşlama ve eleştiriden oluşan bir edebiyat türüdür.

<sup>205</sup> age, s.10.

dolayısıyla çekiciliğe bağlı kaldım.”<sup>206</sup> Bu yüzden Fellini’nin filmin kurgusunu yer yer eksik bırakıp, izleyici de kopukluk hissi yaratması tamamen bilinçli bir tercih olarak görülebilir. *Satyricon* birçok eleştirmene göre, 1960’ların cinsel devrimlerine göndermelerle doludur:

*“Aynı anda hem Antik Roma’yı İtalyan tarihsel filmleri geleneğine sadık bir biçimde ele alan hem de 1960’ların cinsel devrimine dair bir anıştırma olan Satyricon’un bu açıdan önceki filmleriyle, Özellikle de La Dolce Vita’yla (Tatlı Hayat 1960) pek çok ortak noktası var.”*<sup>207</sup>

Gerçektende Fellini’nin; *Tatlı Hayat* (1959), *Doktor Antonio’nin Baştan Çıkışı* (1962), *Sekiz Buçuk* (1963), *Ruhların Giuliettası* (1965), *Tomby Dammit* (1968) ve *Satyricon* (1969) filmleri ilk dönem yapıtlarından ayrılarak, 1960’lardaki cinsel özgürlüklerden yoğun olarak etkilenir. Bunun en son örneği renkli çekilen *Satyricon* filmi olur. Filmin hikayesi, Petronius Arbiter’in *Satyricon*’un özgün adaptasyonudur. Senaryoda; Federico Fellini ve Bernardino Zapponi vardır. Bu ikili Brunello Rondi ile işbirliği yapar.<sup>208</sup> Filmin müziklerinde Türk besteci İlhan Mimaroglu’nun imzası da vardır. Mimarcıoğlu dışında, Nino Rota, Tod Dockstader ve Andrew Rudin filmin müziklerini yaparlar. Filmin ilginç başka bir noktası ise, filmin bir bölümünde Türkçe şiir okunmasıdır. Şiirin sözlerine bakıldığında Orhan Veli’nin “İçinde” adlı şiirin söylendiği görülür:

*“Denizlerimiz var, güneş içinde;*

*Ağaçlarımız var, yaprak içinde;*

*Sabah akşam gider geliriz,*

*Denizlerimizle ağaçlarımız arasında,*

*Yokluk içinde”*<sup>209</sup>

---

<sup>206</sup> Samuels, s.109.

<sup>207</sup> R. Barton Palmer, **Ölmeden Önce Görmeniz Gereken 1001 Film**, s.508.

<sup>208</sup> Pettigrew, s.171.

<sup>209</sup> Orhan Veli, **Bütün Şiirleri**, 14.Basım, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2006, s.97.

Encolpio (Martin Potter) ve Ascilto (Hiram Keller), erkek köle Gitone'a (Max Born) duydukları aşk için, aralarında çekişme yaşar. Bu filmin ana konusunu oluşturur. Encolpio ve Ascilto, Roma topraklarında çıktıkları bir yolculuk içinde görülür. Bunun dışında; günahkar sayılan yerlerin depremle yıkılışı, Encolpio, Ascilto ve Gitone'nın esir alınışı, çift cinsiyetli bir çocuğun yarı tanrı olarak görülmesi, Encolpio'nun erkekliğini kaybetmesi ve son sahnede Ascilto'nun öldürülmesi gibi konular filmde görülür. Filmin bu birbirinden ayrı duran konuları Encolpio ve Ascilto merkezli izlediğinde, çok güçlü ve akıllardan silinmeyen sahneler kalır. Film bu görselliği görkemli setlerle yakalamıştır: "Film hepside Cinecitta'da kurulan 90 seti kullanmıştır"<sup>210</sup> *Satyricon*, En İyi Yönetmen dalında (Federico Fellini) Oscar'a aday olmuştur.<sup>211</sup> Yıldız Cıbroğlu *Satyricon*'daki kadın-erkek imgesiyle ilgili şunları der:

*"...Roma geleneği içinde erkek erkeğe ilişkideki pervasızlığa; yaşça büyük erkeklerin bu yolda herkesin içinde rahatça zor kullanmalarına karşın, kadın kadına öpüşmedeki ürkeklik ve kadına yöneltilen dilini keserek cezalandırma tehdidi...,...Satyricon'da iki olumlu ve uyumlu karakter olarak görülen karı-kocayı, çok kısa zamanda intihar ederken tanırız. Öykünün tek olumlu kahramanları olan kadınla erkek bize neden ölüm anında tanıtılırlar? Evliliğin, kadın erkek sevgisinin bittiğini söylemek için mi?"<sup>212</sup>*

Filmde bilinçli yapılan kopukluk genel bir konuyu takip etmekte bizi zorlar. Bu yüzden tek tek önemli sahnelere bakmak daha yararlı olur. Roma İmparatorluğu'nda görülen zenginlik ve bununla gelen yozlaşmayı, Fellini bize ahlaksal bir yargılamayla vermez. Filmin o dönem için üstün sayılan dekorları ve kostümleri ile bizi görsel bir yolculuğa çıkarmayı tercih eder. Bu yolculukta da bazı sahneler dikkatimizi çeker. Filmde toplum içinde erkek erkeğe ilişki çok normal sayılırken, iki kadının birbirini öpmesi sonuncunda görülen tepki ilgi çekicidir. Bunun dışında *Satyricon*'da görülen tek evli çiftin intihar etmesi, arka planda kalan önemli sahnelerdendir. Evli çiftin ölümü Fellini'nin ilişkilere bakışını yansıtmaktadır. 1960'larla birlikte evlilik kurumunun zayıflamasıyla, evli çiftin ölümü arasında bir bağ kurulur. Ayrıca filmde eşcinsel ilişkilerin normal sayılması yine 1960'ların cinsel hareketlerine bir atfı sayılır.

<sup>210</sup> Wiegand, s.124.

<sup>211</sup> Palmer, s.508.

<sup>212</sup> Yıldız Cıbroğlu, Fellini *Satyricon*, **25. Kare**, Sayı 24, Temmuz-Eylül 1998, s.19-20.

### 5.15 Palyaçolar (I clowns) (The Clowns) (1970)

*Palyaçolar*, Fellini'nin gelecek birçok filmlerinde (*Roma*, *Orkestra Provası* ve *İntervista*) kullanacağı belgesel anlatım tarzını denediği bir filmidir. Bu anlatım tarzında Fellini zaman zaman kamera önünde de görülür. Bazen Fellini ekibiyle bir kenti anlamaya çalışır. Bazen bir orkestrayı ve aynı zamanda İtalya'yı irdelemeye çalışır. Ya da Cinecitta'yı anlatır. Ama Fellini her ne kadar olayları bize o an geliyormuş gibi verse de, bu sahnelerde önceden düşünülmüştür. Bu yüzden asla bu anlatım tarzı belgesel değildir.

*Palyaçolar* filminde Fellini ekibiyle birlikte, çocukluğunda gördüğü palyaçolara ne olduğunu araştırır. İtalyan televizyonu Rai için çekilen filmin müzikleri Nino Rota'ya aittir. Hikaye ve senaryo Federico Fellini ve Bernardino Zapponi tarafından yazılır.<sup>213</sup> Filmde *Tatlı Hayat* filminin yıldızı Anita Ekberg ve Charlie Chaplin'in torunu Victoria Chaplin'de ufak bir rol alır. Filmin diğer bir özelliği ise Fransız ve İtalyan birçok palyaçoya rol vermesidir. *Palyaçolar* filmi gece yarısı ufak bir çocuğun duyduğu seslere bakmak için camdan bakmasıyla başlar. Evlerinin karşına bir gezici sirk gelmiştir. Küçük çocuk (Fellini'nin küçüklüğü) ertesi gün sirke gider. Böylece sirkten sahneler ekrana gelir. İri yarı bir kadın başka bir kadınla güreşir, Hint fakiri adam şovunu yapar ve bir kadın çiğ balık yer. Bu gösterilerden sonra sıra palyaçolara geldiğinde, küçük çocuk ağlamaya başlar. Sebebi ise palyaçoların kasabasındaki Büyük John karakterine benzemesidir. Küçük çocuk palyaçoları, etraftaki kadınlara laf atan, iri yarı ve deli bir adama benzetir. Böylece Fellini kendi yaşadığı kasabada ona küçükken ilginç gelen insanları bir bir ekrana getirtir. (Cüce, savaş gazisi, tren gar şefi, faşist kumandan, kasabanın delisi) Bu sahneden sonra Fellini ekranda gözükür ve şu soruyu sorar "Eski sirlere ne oldu?".

Fellini; kameranı (Gasperino), sesçisi (Alvora Vitali), asistanı (Lina Alberti) ve devamlılıktan sorumlu (Maya Morin) ekibiyle çekim yapmak üzere sirke gider. Burada Fellini, Anita Ekberg'le karşılaşır. Ekberg, sirke panter almaya geldiğini söyler. Bu sırada kamera adeta Anita Ekberg'in cinsel cazibesini vahşi bir pantere benzetircesine çekim yapar. Fellini sirkteki görevli ekibe, eski palyaçolara ne olduğunu sorar? Böylece

---

<sup>213</sup> Pettigrew, s.171.

filmin geri kalanında Fellini ve ekibi palyaçoların peşine düşer. İtalyan palyaçolar kadar, ekip Fransız palyaçoları da araştırır. Bu yüzden ekip sirkine başladığı Paris'e gidip, olayların tarihini inceler. Bu sırada bazen Fellini, eski zamana geri dönüşlerde yapar. Filmin son bölümlerinde palyaçoların performansları ekrana gelir. Arka tarafta Fellini'nin ekibi de ara sıra gözükür. Son sahnede ölen eski palyaçoyu çağırmak için, trampet çalınarak film biter ve sirkine ışıkları söner.

Fellini'nin bu filmdeki birçok sahne ilk bölümlerde bahsettiğimiz Lautrec'in tablolarını hatırlatır. "Fernando Sirkindeki Hokkabaz Binici"\* ve "Sirkte: At ve Eşek Terbiyesi"\*\* adlı tablolarındaki görüntüler Fellini'nin filminden bir sahne gibidir. Ayrıca bu tablolardaki renklerdeki canlılık ve resimdeki hareketlerden de Fellini'nin etkilendiği görülür. Fellini'ni sinemasına baktığımızda, özellikle Lautrec'in canlı renkleri sıklıkla yer bulur. *Ruhların Giulietta'sının* kostümleri, *Kadınlar Kenti*'nin renkli dekorları da Lautrec'in tablolarına benzer.

### 5.16 Roma (Fellini's Roma) (1972)

Fellini'nin filmografisine bakıldığında çoğu filmde Roma'nın arka plan olarak kullandığı görülür. Ama bu kent Fellini'nin hiçbir filmde önemsiz bir arka plan unsuru olarak kalmaz. *Beyaz Şeyh* filminde, Wanda ve İvan çiftinin hayallerini gerçekleştirmek üzere ziyaret ettiği bir şehir olur. *Cabiria'nın Geceleri* filminde hayallerine tutunan Cabiria'nın yanında yine Roma vardır. *Tatlı Hayat* filminde gece hayatının aktığı ve gazeteci Marcello'nun yaşamı sorguladığı bir şehir haline gelir. Fellini'nin filmlerindeki Roma'nın; dinsel, eğlenceli, şaşırtıcı, sabit kalmayan ve çelişkilerle dolu haline son örnek ise bu filmidir. Fellini'nin en tanınmış filmlerinden biri hiç kuşkusuz Roma'dır. Rekin Teksoy, Fellini'nin Roma filmi için şunları söyler:

*"Taşradan başkente gelen bir gencin kenti tanınmasını konu edinen Roma, yönetmenin çocukluk yıllarına ve Roma'da geçirdiği ilk yıllara ilişkin anılarına değinerek, bir kez daha öz yaşamsal öğelere yer verirken, yönetmenin güzellikleri sevip, çelişkilerini"*

---

\* Daha fazla bilgi için bakınız: Felbinger, s.35.

\*\* age, s.85.

*eleştirdiği bu kenti, yer yer groteske kaçan bir anlatımla değerlendirmesini de sağlar*<sup>214</sup>

Hikaye ve senaryo, Federico Fellini ve Bernardino Zapponi'ye aittir<sup>215</sup> Film renkli çekilir. Filmin müziklerinde yine Nino Rota'nın adı görülür. Fellini'nin kendisinin de yönetmen olarak gözüktüğü film, onun otobiyografik eserlerindedir. Fellini gençlik dönemini ve Roma'yı kendi gözlemlerine bakarak anlatır. *Roma* filmine kadar Fellini filmografisi klasik ve modern dönem (*Sekiz Buçuk* filminden itibaren) olarak ikiye ayrılırsa, ikinci dönemin en bilinen filmi *Roma*'dır (Bu film kadar ilgi çeken bir başka çalışması *Amarcord*'tur). Anlatım tarzı olarak daha basit ve yer yer belgesel havası verilen bir film ortaya çıkar. Fellini'nin gençliğini Peter Gonzales oynar. Bu filmde adeta başrol Roma şehrinde, hiçbir oyuncu çok fazla ön plana çıkmaz.

Fellini filmde, çocukluğundan başlayarak Roma'yla tanışmasını anlatır fakat bu çocukluk bölümünü çok kısa tutan Fellini hemen gençliğine gider. (Fellini gelecek filmi olan *Amarcord*'da bu çocukluk yıllarını anlatır). Filmde yönetmenin gençlik yılı izlenimlerine yer verilir (varyete, savaş dönemi, cinsellik izlenimleri). Ayrıca 1970'lerin Roma'sından trafik ve metro çalışmaları görülür. Filmin 1970'li zaman dönüşlerinde güçlü bir eleştiri hissedilir. Metro çalışması sırasında bulunan Roma evindeki sanat eserlerinin yok olması veya polisin hippilere saldırması sırasında insanların tutumu eleştirilir. Filmin metro çalışmasında geçen küçük bir sahne ilginçtir. Tarihi Roma evinin delinmesi sırasında, oradaki bir adam rahatsızlanır. Sonra kamera tarihi evin duvarına çevrildiğinde, rahatsızlanan kişinin duvardaki adama çok benzediği görülür. Fellini modernleşmenin sanata etkilerini eleştirirken, Roma'da yaşayan insanların bu tarihin mirasçısı olduğunu hatırlatmayı da unutmaz.

Ayrıca filmin 1970'li yıllarda geçen sahnelerinde, Fellini ve ekibi Roma hakkında film çekerken de görülür. Böylece Fellini bir belgeselci havasında Roma'yı sorgularken, o büyüdü dünyasını da beyazperdeye taşır. Papa'nın karşında yapılan dini kıyafetler defilesi, sinemanın unutulmayan sahneleri arasında yerini alır. Ayrıca tarihi havuzun başındaki banyo yapan özgür kadın imajı, sanata da yansımış Roma'da banyo yapan

---

<sup>214</sup> Teksoy, s.648.

<sup>215</sup> Pettigrew, s.171.

kadın imajıyla bir zıtlıkta oluşturur. Filmin son sahnesinde, onlarca motorcu Roma'nın sokaklarda gece gezinirken görülür. Motorun sesleri ve ışıkları, Roma'nın tarihi atmosferiyle birleşir ve film biter. Filmin bu son sahnesi *Toby Dammit* filmi hatırlatır. *Toby Dammit*'te arabasıyla, tarihi sokaklarda dolaşmıştır.

### 5.17 *Amarcord* (*Amarcord*) (1973)

Fellini'nin bir önceki çalışmasına benzeyen *Amarcord* filmi (otobiyografik açıdan) renkli olarak 1973 yılında çekilir. En İyi Yabancı Film Oscar'ını da kazanan *Amarcord*, adıyla bize çok şey anlatır.. "Hatırlıyorum". *Roma* filminde kısa verilen çocukluk dönemi, çok özgün ve sinema tarihine geçen bir tarzda beyazperdeye aktarılır. *Amarcord* filminin en büyük özelliği, hikayenin (*Roma* filmindeki gibi) Fellini'nin etrafında kurulu olmamasıdır. Fellini bu filmi yaratırken, küçüklüğünde yaşadığı dünyadan (Rimini) çok etkilenmiştir ama direk kendi küçüklüğüne işaret de etmez. Adrian Martin, Fellini'nin 1960 sonrası filmleri arasında modernist yönü en az belirgin olan *Amarcord*'ta, *Roma*(1972) ve *Ginger e Fred*'i (*Ginger ve Fred*, 1986) dolduran kendine ayna tutan türden oyunlardan kaçınıldığını söyler.<sup>216</sup> *Amarcord*'un göze çarpan ikinci bir özelliği de, siyasi tarafıdır. Genellikle yapıtlarında politik konulardan uzak kalan Fellini, *Amarcord* filminde çocukluk dönemindeki faşist politikaları eleştirir. "*Amarcord*, Mussolini'nin faşist rejimde bir taşra kasabasındaki yaşamı anlatır ve bu kasaba İtalya'nın mikrokozmosudur"<sup>217</sup> Ama Fellini anlatım tarzını hiçbir zaman politik tarafa kaydırmaz. Filmde politik eleştiriler bile bize gülünç yönleriyle aktarılır: "Güldüren sahnelerle hüznü sahneleri aynı potada eriten *Amarcord*, geçmişin güzelliklerini özlemle anarken faşizmin gülünç yanlarını da vurgular."<sup>218</sup>

*Amarcord* filmi başlı başına Akdenizlilik özelliğinin dışavurumudur. Akdeniz toplumundaki pagan inanışlardan beri görülen ayin ritüeli, bazen bahar gelince meydana toplanan kalabalıklarla, bazen de faşizmin o görkemli gösteriyle kendini farklı bir şekilde gösterir. Ertan Yılmaz "Törene, törenselliğe, bayrama, ortak yaşanan coşuklara düşkün bir toplumda (bir Latin toplumu, bir Akdeniz toplumu), bu törensellik

<sup>216</sup>Adrian Martin, *Ölmeden Önce Görmeniz Gereken 1001 Film*, s.580.

<sup>217</sup>Ertan Yılmaz, *1968 ve Sinema*, 1.Basım, Ankara: Kitle Yayınevi, 1997, s.135.

<sup>218</sup>Teksoy, s.649.

merakının, faşizmin yeşermesine uygun bir zemini nasıl hazırladığı çok iyi beliriyor<sup>219</sup> der. Filmin senaryosu ve hikayesi; Federico Fellini ve Tonino Guerra'ya aittir. Fikir Federico Fellini'ye aittir. Filmin müziklerini Nino Rota yapmıştır.<sup>220</sup>

Film, İtalya'da faşizmin hakim olduğu Mussolini döneminde geçer (1930'lar). Fellini anılarındaki küçük sahil kasabasını hayal gücüyle birleştirip, ortaya beyazperdedenin unutulmaz yapıtlarından birini çıkarır. Filmdeki kasabanın adı Borgo'dur. Filmin hikayesi genelde Titta (Bruno Zanin) ve ailesinin etrafında gelişir. Titta ve ailesi o dönemin klasik yaşayış biçimini temsil etmektedir. Filmin ilerleyen yerlerinde Titta ailesiyle akıl hastanesinde kalan dayısı Teo'yu görmeye gider. Çiftlikte Teo ağaca çıkınca, onu indirmek için görevliler gelir. Teo'nun ağaçta "Ben kadın istiyorum" diye bağırması filmin komik sahnelerinden biridir. Filmde ayrıca gençliğe ilk adımlarına atan Titta'nın "kadınları" tanımaya çalışmasına şahit olunur. Titta ve arkadaşlarının haylazlıkları, kadınlarla ilgili fantezileri, o dönemin gençliğine ışık tutar. Fellini bu tarz sahneleri çekerken, komedi unsurunu oldukça fazla kullanır. *Amarcord*'un bir başka özelliği ise, (*Roma* filmi gibi) hiçbir karakterin çok ön plana çıkmamasıdır. Böylece bir önceki filmde nasıl başrol Roma'ya verilirse, *Amarcord* filminde başrol küçük sahil kasabasıdır (Rimini). Yazın gelişini haber veren polenlerin düşüşüyle başlayan filmde, birçok farklı karakter karşımıza çıkar; cinsel açıdan yoğun duygular yaşayan Volpina (Josiane Tanzilli), kasabanın en arzulanan kadını Gradisca (Magali Noel), kasabanın tarihinden kesitler veren avukat (Luigi Rossi), Titta'nın akıl hastanesinde kalan dayısı Teo (Ciccio Ingrassia)...

Baharın gelişiyile kasabada kışı temsil eden yaşlı cadı kuklası törenle yakılır. Bunun dışında; Titta'nın okulundan sahneleri, faşist törenleri, Titta'nın babasının faşistler tarafından gözaltına alınışı görülür. Gözaltında Titta'nın babasına zorla motor yağı içirilmesi gibi o dönem yönetiminin baskıları filmde görülür. Filmde kasabanın yaşlı bayanı "Grand Otel" de yer bulur. Fellini'nin Rimini'deki Grand Otel'den esinlenen bu yer, kasabasının cinsel hikayeler uydurduğu bir mekandır. Otelde kalan şeyhin odasından sahnelerle, Fellini (*Sekiz Buçuk* filminde yaptığı gibi) bir kez daha harem vurgusuna gönderme yapar. Filmde araba yarışı ve Rex gemisinin geçişi, önemli

---

<sup>219</sup> Yılmaz, s.136.

<sup>220</sup> Pettigrew, s.172.

sahneler arasındadır. Bunun dışında filmdeki bir başka önemli karakter Gradisca'dır. Titta'nın hayalini süsleyen Gradisca filmin son sahnesinde evlenir. Bu sahnede Gradisca'ya aşık olan Titta görülmez. Polenler düşerken evlenmesini kutlayan kasabalının görüntüsüyle film biter. "Filmin kapanış satırı (Titta bir süre önce gitti) sadece Titta'nın gidişine işaret etmez aynı zaman Fellini'nin Rimini'den kaçışına da işaret eder"<sup>221</sup>

Fellini'nin filmlerinde görülen koca memeli kadınlardan biri de filmde geçen "Tütüncü kadındır." Titta ile komik bir cinsel tecrübe de yaşayan bu kadın, nerdeyse Fellini filmleriyle özdeşleşmiştir. Bu kadında aynı Anita Ekberg gibi, dişilik sembolü olarak kullanılır. Filmde baharın gelişi için yapılan kukla yakmalar ve faşist lider için görkemli törenlerde bize hemen Akdeniz kültüründen eski adetleri hatırlatır. Bunun dışında son sahnede Titta'nın gidişi, başkaları tarafından bize haber verilir. Biz Titta'nın gidişini görmeyiz. Bu yönüyle sahne *Aylaklar* filminin finalini (Moraldo'nun kimseye haber vermeden ayrılışı) tamamlar. Böylece Titta'nın gidişi veya bir başka deyişle Fellini'nin kasabadan ayrılmasına bir de karşı taraftan bakarız. *Amarcord* genel olarak klasik bir anlatım biçimiyle bize verilir. Ama sisler arasında beyaz boğanın görüldüğü sahnede olduğu gibi, Fellini yer yer bazı sahnelerle bizi fantastik dünyasının içine çeker.

### **5.18 Kazanova (Casanova) (Fellini's Casanova) (1976)**

Fellini bir sonraki projesinde, Giacomo Casanova\*'nın anılarını beyazperdeye renkli olarak uyarlar. Yalnız ortada bir sorun vardır. Fellini bir anlamda çapkınlıkla İtalyanların nerdeyse milli kahramanı olan Casanova'yı hiç sevmemektedir. Böylece yönetmenin nefretle ele aldığı Casanova, Donald Sutherland'ın oyunuyla kışkırtıcı bir karakter haline gelir. "Fellini Kazanova karakterinden nefret ettiğini anladığında, film çekmeye çoktan başlamıştı. Bu kadar büyük bir bütçenin, gösterişli, kocaman setlerin ve

---

<sup>221</sup> Wiegand, s.146.

\* Giovanni Giacomo Casanova Nisan 1725'te Venedik'te doğdu. Anne ve babası tiyatro oyuncusuydu. Çocukluğu annesinin yanında geçti. Gençliğinde din eğitimi almaya çalışsa da kadınlara olan ilgisi nedeniyle genellikle hayatı skandallarla dolu geçti. Daha 24 yaşındayken, artık hayatı belirlenmiş gibiydi. Metresler, koruyucular, lüks bir yaşam isteği...Paris, Londra, Prag, Napoli, Barselona, İstanbul gibi dünyanın dört bir tarafını gezen (karıştığı skandallar yüzünden bir anlamda kaçmakta zorunda kalan) Casanova, son yıllarında Bohemya'daki bir şatoya (Dux Şatosu) kitaplık görevlisi olarak atandı. Casanova burada anılarını yazmaya başladı. Casanova Haziran 1798'de Dux şatosunda öldü. Daha fazla bilgi için bakınız: Giocomo Casanova, Hayatım cilt 1-2-3, Güncel Yayıncılık

hayal gücünün hor görme ve tiksinti ile birleşmesine çok ender rastlanır.”<sup>222</sup> Fellini’nin en az seyirci çeken filmi, eleştirilenlerin gözdesi olur. Rekin Teksoy, *Kazanova* filmi için şunları söyler: “Yönetmene göre Casanova şımarık, anasının kuzusu, sorumluluktan kaçan, her derdine anasının, kralın, Duçe’nin yada Meryem’in çare bulmasını bekleyen ve mitoslarının tutsağı olduğu için kendisini gönüller fatihi sayan İtalyan erkeğinin simgesidir”<sup>223</sup> Kostümler ve görkemli film seti, filmin görseelliğine çok şey katar. Aynı *Satyricon* filmi gibi görseellik film boyunca üst noktalarda dolaşır.

Filme geçmeden önce Casanova’nın anılarını kendi kaleme aldığı “Hayatım” adlı kitaba bakalım. Kitabın başında önsöz yazan Casanova kendini tanıtarak kitaba başlar ve kendini şu sözlerle tanımlar:

*“Ben bir canavar değilim; geçenlerde deniz Sakinken sahilde kendi yansımamı gördüm’...Duyularıma zevk veren her şeyi kendime bağlamaya çalışmak yaşamımın en büyük uğraşı oldu; hiçbir işi daha önemli görmedim. Karşı cins için doğmuş olduğumu hissederek, onu daima sevdim ve onun da beni sevmesi için elimden geleni yaptım. İyi yiyeceği aşırı sevdim merak uyandıran hiçbir şeyin peşinde koşmaktan geri kalmadım”*<sup>224</sup>

Film büyük görkemli bir karnaval sahnesiyle açılır. Şehirden şehire kaçan Casanova birçok kadınla deneyim yaşar. Madame d Urfe (Cicely Browne), Enrichetta (Tina Aumont), Sister Maddelena (Margareth Clementi), İsabella (Olimpia Carlisi) filmde karşımıza çıkan karakterlerdendir. Senaryoyu Federico Fellini ve Bernadino Zapponi yazar. Filmdeki şiirler şair Andrea Zanzotto’nin işbirliğiyle hazırlanır. Müzikleri Nino Rota besteler.<sup>225</sup> Çocukluğundan başlayarak Casanova; gençliğini, ilişkilerini ve yaşlılığına kadar hayatını anlatır. Filmde bu çocukluk ve ilk gençlik yılları atlanır, karşımızda yaş olarak olgun bir Casanova çıkar. Fellini’nin Casanova filmindeki bir anlamda olumsuz bakışının nedenini ise Gianfranco Angellucci\* şöyle açıklar: “Kendi

<sup>222</sup> Kazanova filmi, **İstanbul Modern Mart 2006 Sine ma Katoloğu**.

<sup>223</sup> Teksoy, s.649.

<sup>224</sup> Giacomo Casavona, **Hayatım cilt 1**, Mine Zorlukol(çev.) 1.Basım, İstanbul: Güncel Yayıncılık, 2004, s.9.

<sup>225</sup> Petti-grew, s.172.

\* Bologna Edebiyat Fakültesi’nden mezun olan yönetmen Gianfranco Angelucci, tezini Federico Fellini filmleri üzerine yaptı. Federico Fellini’nin ölümüne kadar da onunla beraber çalışmıştır

ihthiyarlığına duyduğu nefretten kaynaklanır”<sup>226</sup> ... Fellini'nin bu film çekilirken 56 yaşında olması ve onun kişisel deneyimlerini sinemaya yansıttığı düşünülürse gerçektende bu bakış açısının nedeni anlaşılabilir.

Kitap ile filmin en büyük farkı kısaca bakış açısı olarak tanımlanabilir. Fellini, hayatında kendini kadınları mutlu etmekten başka hiçbir amacı olmayan bir adamın, bir anlamda bilinç altına girerek onun zayıf yönlerini ortaya çıkarır. Filmin sonunda yaşlı Casanova'nın son günlerine yer verilir. Filminin belki de en vurucu sahnesi, Casanova'nın ancak oyuncak bir bebekle mutlu olabilmesidir. Donal Sutherland'ın oyunculuğu ve Fellini'nin yönlendirmesiyle karşımıza çok farklı bir Casanova çıkar. Fellini daha önceki filmlerinde yaptığı gibi yine erkek karakterin tüm zayıf noktalarını ve çelişkilerini ortaya koyar. *Aylaklar* filminin Fausto'su, *Sonsuz Sokaklar* filmin Zampano'su, *Tatlı Hayat*'in Marcello'su, *Sekiz Buçuk* filminin Guido'su... Tüm bu karakterlere benzer bir erkek imgesiyle Fellini yine karşımıza çıkar.

### **5.19 Orkestra Provası (Prova d'orchestra) (Orchestra Rehearsal) (1978)**

Fellini'nin filmografisi içindeki en siyasi film, *Orkestra Provası*'dır. Tabii bu siyasi mesaj yönetmenin kendine has kurduğu bir orkestra provasının içine gizlenir. İtalyan Televizyonu Rai için çekilen film, İtalya'nın o yıllardaki karmaşık durumuna yöneltilen bir eleştiridir. “...Yönetmenin bir yıl önce öldürülen İtalya Başbakanı Aldo Moro cinayetine tepkisini gündeme getirir. Film prova yapan bir orkestra üyelerinin yöneticilerden yakınmalarını, Alman orkestra şefiyle uyumsuzluklarını aktarır.”<sup>227</sup> Filmin hikayesi Federico Fellini'ye aittir. Filmin senaryosunu Federico Fellini ve Brunello Rondi yazar. *Orkestra Provası*'nın müzikleri Nino Rota'ya aittir.<sup>228</sup> Filmin seti tarihi bir şapelin içine kurulur. Filmin kurgusu yarı belgesel havası verilerek çekilir. Filmde oynayan oyuncular orkestra provasını izlemeye gelmiş televizyoncuların kamerasına dönerek anlatımlarını yapar. *Orkestra Provası*'ndaki bu anlatım tarzı hemen bize *Roma* filmini anımsatır. Filmin başında orkestra elemanları gelerek kameraya kendi çaldığı aletleri tanıtır. Genellikle müzisyenler hep en iyi ve en önemli müzik aletini

<sup>226</sup> Gianfranco Angelucci'nin (5 Mart Pazar günü 2006) İstanbul Modern Sanat Sinema Salonu'nda yapılan söyleşiden alınmadır.

<sup>227</sup> Teksoy, s.649.

<sup>228</sup> Pettigrew, s.172.

kendisinin çaldığını belirtir. Bu sırada orkestranın alman şefi gelir. Prova yaparlar fakat şefleri müzisyenlerden memnun değildir. Provaya ara verilince kamera müzisyenlere döner. Hiçbiri orkestra şefinden memnun değildir. Ara sonunda orkestranın şefi tekrar döndüğünde isyan başlar. Tarihi mekanın duvarları isyan dolu kelimelerle boyanmıştır. Müzisyenler bağırıp çağırır, başlarında bir şef istemezler. Ama bu isyanları zamanla kaosa dönüşür, birbirleriyle kavga ederler. Bu esnada film boyunca ara sıra sallantılar hissedilir. Ama kimse ne olduğuna bir anlam veremez. En sonunda tüm orkestrada kaos yaşanırken, duvardan içeriye kocaman demir bir gülle girer ve duvar yıkılır. Kalıntıların arasında harp çalan kadın yaralanır. Onu hemen arkadaşları içeri götürür. Bu duvarın yıkılışı herkesi kendine getirir. Kaos son bulur ve herkes yapması gereken işi yapmak üzere yerine döner. Orkestra çalmasına tüm gayretiyle devam eder fakat etraf yıkılmış dökülmüştür ve ortalığı toz duman kaplamıştır. Artık o eski tarihi şapelin, büyüü yok olmuştur.

Fellini vermek istediği siyasi mesajı, yine kendi üslubuyla anlatır. Ülkeyi bir orkestraya benzetir. İtalya'nın tarihi dokusu nedeniyle prova alanı eski bir şapeldir. İsyen sırasında şapelin duvarlarına yazılan yazılan, bizi sokakların o günkü görüntülerine götürür. İtalya'nın kaos içinde olduğu günlerde Fellini adeta neden kavga ediyorsunuz dercesine *Orkestra Provası*'nı çeker. *Orkestra Provası*'nda yer alan "Gürültü müzik değildir" sözü filmin vermek istediği mesajı bize çok iyi anlatır.

## **5.20 Kadınlar Şehri (La Citta dele done) (City Of Woman) (1980)**

Fellini'nin kadın ve erkek imgesinin üzerinde durduğu filmlerden biri *Kadınlar Şehri*'dir. Filmde Marcello Mastroianni (Snaporaz) yine Fellini'nin erkek alt egosu olarak rol alır. Fellini bununla bir anlamda dalga da geçer. Film başlarken arka fondaki kadın sesi, "Yine mi Marcello ile? Maestro lütfen" der. Rekin Teksoy filmle ilgili şunları söyler:

*"...Yaşlı bir çapkının bir kadınlar kentine yaptığı, cinsellik ağırlıklı düşsel bir geziyi aktarır. Kilisenin baskısı nedeniyle bir türlü olgunlaşamayan İtalyan erkeğinin*

*kadınlara güvenmediğini söyleyen Fellini, bu filmle Casanova'nın karşıtı bir çizgiye yönelerek erkek egemenliğini yerle bir eder.*"<sup>229</sup>

Hikaye ve senaryo Federico Fellini ve Bernardino Zapponi'ye aittir (Brunello Rondi ile beraber). Filmin müziği Luis Bacalov'a aittir.<sup>230</sup> Fellini'nin filmografisinde 1980 yılına kadar birçok filmin müziğini yapan Nino Rota 1979 yılında ölür. Bu yüzden bu filmden sonra artık Nino Rota'nın müzikleri, Fellini sinemasında görülmez. Snaporaz'ın (Marcello Mastroianni) çapkınlık amacıyla trendeki kadını (Bernice Stegers) takip etmesi sonucu karşılaştığı kadınlar şehrindeki maceraları ve karısı (Anna Prucnal) ile ilişkileri filmin ana konusudur.

Film, Snaporaz'ın trende uykusundan sıçramasıyla başlar. Karşısında oturan kadınla bakan Snaporaz, onu trenin tuvaletine kadar takip eder. Burada ikili bir yakınlaşma yaşar. Ama kadın Snaporaz'a pek yüz vermez ve trenden iner. Snaporaz'da, Alice\*'in tavşanı takip edip düşler ülkesine düşmesi gibi, kendini kadınlarla dolu bir mekanda bulur (ilk bakışta feminist kadınların toplantı yaptığı bir otel gibi dursada ilerleyen sahnelerde birçok farklı mekan karşımıza çıkar). Kadınların yaptığı toplantılarda; beş kocalı kadının nasıl yaşadığı (polyandry evlilik), evlilik parodileri ve seks pozisyonları gibi konular işlenir. Snaporaz'ın takip ettiği kadın konuşma yaparken Snaporaz'ı gösterir ve onu suçlar. Bu sırada aralarında bir yabancı olduğuna dair anons bile yapılır. Asansöre binmesine yardım eden iki kadınla Snaporaz bir başka kata çıkar. Burada kadınlar Snaporaz'a paten giydirip, onu merdivenden iterler. Fellini bu sahnelerde yarı komedi unsurları da koyarak, Snaporaz'ın etrafta olup bitenlere bir anlam verememesini çok iyi bir şekilde anlatır. Şaşırıp ve bir çıkış yolu arayan Snaporaz, yaşlı ve iri bir kadına sığınır. Motosikletiyle onu tren garına götüreceğine söz veren kadın, Snaporaz'a serada tecavüz etmeye kalkar. Komedi unsurlarıyla süslü bu sahnelerden kadının yaşlı annesinin gelmesiyle kurtulan Snaporaz, bu seferde arabayla etrafta gezen uçarı kızlara rastlar. Onlardan kaçarken bir arsaya giren Snaporaz'ın "Bu ne biçim film" sözü, onun tüm şaşkınlığını yansıtır.

---

<sup>229</sup> Teksoy, s.649.

<sup>230</sup> Pettigrew, s.173.

\* Lewis Carroll'un "Alice Harikalar Ülkesinde" olarak Türkçe'ye çevrilen eserinde, Alice kitabın başında acelesi olan tavşanı takip eder. Takip sonucu Alice bir deliğe girer ve kendini olağanüstü bir hikayenin içinde bulur. Daha fazla bilgi için bakınız: Can Yayınları, Lewis Carroll, Tomris Uyar(çev.).

Fellini bu sahnelerde hem görsel, hem de kurgusal başarılı anlatımıyla bizi kadınlar dünyasının içinde sıkışıp kalan maço bir adamın arkasından sürükler. Snaporaz'ın şaşkınlığı, ilk çağdan beri toplumdaki yerlerini sağlama olan erkek imgesinin hiç olmazsa 80'ler dönemiyle sarsıntıya uğramasını çok iyi anlatır. Bondenella bu konuyla ilgili şöyle der: “Fellini 1980’de çektiği *The City of Woman* filminde, İtalya’da yeni liberal kadın hareketini anlaşılmasız bulan geleneksel erkek portesine değinir.”<sup>231</sup> Filmin başka bir özelliği ise, kadınlar karşısında eski gücü olamayan bir erkeği yüceltip, yüceltmediği tartışması açmasıdır. Fellini bu filmle birçok eleştirmeni de ikiye böler. Wiegand *Kadınlar Şehri* için, “Bu film anti feminizm suçlamasıyla karşı karşıya kalır”<sup>232</sup> der. Halbuki Fellini’nin filmografisini de bakıldığında, onun erkek ve kadın imgesini tarafsız bir şekilde ele aldığı görülür.

Arsaya giren Snaporaz burada Katzone (Ettore Manni) ile tanışır. Korumalı bir eve sahip olan Katzone, kadınlar dünyasında son kalan çapkın bir erkektir. Katzone’nun evi, çarpıcı görsel sahnelerle öne çıkar. Katzone’nun hayatına giren kadınların fotoğrafların ve seslerinin (cinsel ilişki sırasında) yer aldığı sahneler, gerçekten başarılıdır. Bu sırada Katzone için düzenlenen bir partinin olduğunu gören Snaporaz, karsı (Anna Prucnal) ile karşılaşır. Katzone’nun on bininci sevgilisi için yapılan partiden sonra yatak odasına çekilen Snaporaz bu sahnelerde karısı yerine, genç kadınlara olan ilgisini sürdürür.

Yatağın altından farklı bir dünyaya geçen Snaporaz, kaydırdan kayarken hayatına giren kadınları izler. Film çekilirken 60 yaşında olan Federico Fellini, adeta bu filmle yaşlılığını kabullenir ve kadınlara (cinselliğe) veda eder. Ütücü kadın, balıkçı kadın, sağlık merkezindeki kadın, motosikletli kadın, genelevdeki kadın ve beyazperdeki kadınlarla (Fellini bu sahnede beyazperde karşısında büyük bir yatak içinde mastürbasyon yapan çocukları göstererek *Amarcord*’daki sahnenin benzerini çeker) vedalaşan Snaporaz en sonunda yere iner. Aşağıda kadınlar tarafından bir kafese konan Snaporaz, onlar tarafından arenaya çıkartılır. Arenanın tepesinde ideal kadını görmek için tırmanmaya başlanan Snaporaz, balona binip yükselir. Bu sırada balonun kadınlar tarafından vurulmasıyla yere düşmeye başlar. Bu sırada ilk sahnede gördüğümüz trende uyanan Snaporaz, iyice şaşırır. Snaporaz her şey bir rüyamıydı diye düşünürken;

---

<sup>231</sup> Bondenella, s.35.

<sup>232</sup> Wiegand, s.163.

karşında karısını, takip ettiği kadını, ve balonu vuran kadını, aynı kompartımanın içinde görür. Snaporaz bu sırada gözlüğünün kırıldığını fark eder. Yüzünde bir gülümseme belirir. Tren karanlık bir köprüye girer ve köprünün sonu belirerek film biter.

*Kadınlar Şehri*, Fellini'nin değişen kadın imgesine yer verdiği güçlü bir filmidir. 1960'lı yıllardan beri görülen kadın hareketlerinin 80'li yıllarda birlikte toplumda hissedilmesi adeta bu filme ilham kaynağı olmuştur. Bunun dışında da Fellini'nin erkek imgeleri genelde benzer bir doğrultuda gitmektedir. Fakat bu filmle gitgide bir güç kaybının hissedilir olduğu görülmektedir. En azından Fellini'nin bakış açısıyla bu böyle yorumlanabilir. Katzone'nun "İstiladan yana çok azımız kaldı diyerek" bir anlamda 80'li yıllarla birlikte toplumda yaşanan değişime dikkat eder. *Kadınlar Şehri* özellikle sinema-tarih anlayışı içinde değişen kadın erkek imgelerinin beyazperdeye yansımaları açısından önemli bir filmidir.

### **5.21 Ve Gemi Gidiyor (E la nave va) (And the Ship Sails On) (1983)**

Fellini'nin filmografisinde kameranın varlığı hissedilen yapıtlardan biri de, *Ve Gemi Gidiyor* filmidir. Hikaye ve senaryo; Federico Fellini ve Tonino Guerra'ya aittir (Filmdeki operaların sözleri Andrea Zanzotto tarafından yazılır) <sup>233</sup>. Hikaye, Birinci Dünya Savaşı öncesinde başlar (1914). Ünlü opera sanatçısı Edmea Tetua (Janet Suzman) ölmüştür ve onun vasiyeti üzerine külleri doğduğu yer olan Erimo adasının açıklarında denize dökülmek üzere Gloria N gemisiyle yola çıkacaktır. Gemide töreni izlemek üzere birçok ünlü isim yer alır; Herzog Dükü (Fiorenzo Serra), dükün görme engelli kız kardeşi Prenses Lherimia (Pina Bausch), gazeteci Orlando (Freddie Jones), Opera sanatçısı Ildebranda Cuffari (Barbara Jefford), Leydi Dongby (Norma West) ve eşi Reginald Dogby (Peter Celier), Bassono Kontu (Pasquale Zito)...*Ve Gemi Gidiyor* filmine baktığımızda Fellini'nin daha önceki yapıtlarına benzeyen iki konu yine karşımıza çıkar, deniz ve gazetecilik: "*Ve Gemi Gidiyor*'da iki tanıdık felliniyen mecaz kullanılır: yolculuk ve deniz. Görüldüğü üzere, birçok maestro'nun filmindeki deniz görüntüleri sembolik ve baskın olarak melankolik manzaralardır. "<sup>234</sup>

---

<sup>233</sup> Pettigrew, s.173.

<sup>234</sup> Wiegand, s.166.

Film siyah beyaz olarak sessiz biçimde başlar. Sonra renkli olarak ve sesli devam eder. Birçok insan gemiye binerken görülür ve gemi hareket eder. Geminin içi çok lüktür. Yemek sırasında gazeteci Orlando kameraya dönüp seyahatin amacını ve insanları bize tanıtır. Filmin en etkileyici sahnelerinden biri, geminin kazan dairesinde yaşanır. Gemide olan ünlü opera sanatçıları kazan dairesinde çalışanların isteğini kıramaz ve opera söylemeye başlarlar fakat olay bir anda opera sanatçılarının karşılıklı atışmasına dönüşür. Filmde bakıcısı Türk olan bir gergedanda vardır. Hasta olan gergedan, güvertede yıkanmak üzere de çıkartılır. Seyahat böyle devam ederken gemiye Sırp mülteciler sığınır. Bir anda zengin insanların lüks yaşadığı geminin içinde, fakir mülteciler zıtlık oluşturur. Ama buna rağmen mülteciler ile gemideki zengin kesim bir akşam güvertede birlikte dans eder.

Bu sırada Avusturya-Macaristan prensinin bir Sırp tarafından öldürülmesinin haberi gelir. Bu yüzden uzakta görülen savaş gemisi (Avusturya-Macaristan) kaçan mültecilerin verilmesini ister. Geminin kaptanı bunu kabul etmez ve yolculuklarının amacını anlatır. Hatta gemide bulunan Helzog Dükü'nden de yardım ister. Savaş gemisi yolcu gemisinin gitmesine izin verse de, onu takip edecektir. Erimo adasının önünde yapılan törenle küller bırakılır. Bu sırada savaş gemisi, mültecileri geri ister. Kaptan kabul eder. Dükle beraber kayığa binen mültecilerden biri, savaş gemisine bir el bombası atar. Bu yüzden savaş gemisi, yolcu gemisine ateş açar. Bu olayı filmin başından beri olayları yorumlatan gazeteci Orlando, gayet esprili bir üslupla bize anlatır. Gemi baterken güvertede opera söylenir. Bu sırada kamera sahneden yana kayarak bize film setini gösterir. (Deniz görünümlü mavi dekor, sis yapan meşaleler..) Son sahnede gazeteci Orlando bir kayıkta gergedanla görülür.

Fellini genel olarak espirili bir üslupla ele aldığı *Ve Gemi Gidiyor*'da, geçmiş filmleri ve olayları nostaljik bir üslupla anlatır. Filmin bir başka özelliği ise görkemli dekorun, birebir gerçeklikten uzak olmasıdır. Özellikle deniz, gün batımı ve gemi maketi sahnelerinde bu hissedilir. Zaten filmin son sahnesinde kameranın sete yönelmesi, nostaljik bir konunun modern tarzda ele alınması olarak yorumlanabilir.. Fellini, *Ve Gemi Gidiyor*'dan sonra artık son dönemi olarak adlandırılan üç film çekecektir. Bu filmlerde özellikle (Ginger ve Fred ve İntervista) televizyonun sinemaya etkileri ve

değişen Roma'yı anlatır. Bu filmlerde, yönetmenin bu zamana (80'ler) ait olmama duygusu güçlü biçimde hissedilir.

## 5. 22 Ginger ve Fred (Ginger e Fred) (Ginger and Fred) (1985)

İki eski dansçının televizyon programına çıkmak için yeniden buluşmasını anlatan *Ginger ve Fred*'de; Fellini'nin daha öncede rol verdiği favori oyuncular; Marcello Mastroianni, Giulietta Masina ve Franco Fabrizi rol alır. Hikaye; Federico Fellini ve Tonino Guerra'ya aittir. Senaryoyu ise; Federico Fellini, Tonino Guerra ve Tullio Pinelli yazar. Filmin müziklerini Nicola Piovani yapar<sup>235</sup> Film güçlü bir televizyon eleştirisini içinde barındırır. Marcia Landy, "İtalian Film" adlı kitabında *Ginger ve Fred* filmi için şunları söyler: "Frankurt Okulu\*'nın kitle kültürü hakkındaki şiddetli eleştirilerini anımsatan film, biraz mizah ve muhteşem yergi seviyesiyle tv dünyasını ele alır"<sup>236</sup> *Ginger ve Fred* filminde de, birbirini uzun yıllar görmeyen eski iki yıldızın televizyondaki şova davet edilmesi sonucu gelişen olaylar anlatılır.

Filmin başında tren garında Amelia veya sahne adıyla Ginger (Giulietta Masina) görünür. Ginger yıllar önce başka adamla evlenmiş ve torunları olmuştur. Onu karşılamaya gelen görevliyle birlikte otelin servis arabasına biner. Servis otobüsü hareket ederken yolda duran çöplere kamera yakın plan çekim yapar. Araba yoldan yaşlı Admirali (Frederick Ludenburg) alır. O da programa çıkacaktır. Bu sırada yol üstündeki seyyar satıcılar, arabadakilere bir şeyler satmaya çalışır. Otele gelen Ginger, resepsiyondaki görevlilerden ilgi beklese de, onlar futbol maçına dalmışlardır. Ginger eskiden sahne arkadaşı olan Fred'in (Marcello Mastroianni) gelip gelmediğini merak etmektedir fakat henüz o gelmemiştir. Otelde aynı programa davet edilen birçok kişi vardır. Bunlardan biri de travesti (Augusto Pendorosi) dir. Onunla beraber yemek yiyen Ginger odasına çıkar. Ginger tam uyuyacakken yan odadan gelen horlama sesleri yüzünden rahatsız olur. Ginger bu yüzden yandaki odasının kapısını çalar. Kapıyı açan

---

<sup>235</sup> Petti-grew, s.173.

\* "Frankurt Okulu'nun önde gelen temsilcileri Theodor Adorno ve Max Horkheimer için kitle toplumu, toplumbilimsel açıdan güçlü ve bağımsız toplumsal grup ve kurumlardan yoksun, insanların edilgin, ilgisiz ve atomize hale geldiği, geleneksel bağlılıkların, bağların ve birlikteliklerin zayıfladığı, belirgin ve farklı çıkarlar ve kanılara sahip bağdaşık kamuların giderek çözülüp tepeden tehekümeye izin verdiği bir toplumsal oluşumdur" Mutlu. s.181.

<sup>236</sup> Marcia Landy, **İtalian Film**, First Published, Cambridge University Pres, Printed in the United State Of America, 2000, s.370.

kişi dans partneri Pippo veya sahne adıyla Fred'dir. Ginger yıllar sonra karşılaştıkları için heyecanlı ve mutlu da olsa, Fred tepkisizdir. Ertesi gün bütün şova katılacak insanlar ve Ginger-Fred ikilisi yola çıkar. Televizyon binasına geldiklerinde, polis bir suçluyu getiriyordur. O da programa çıkacaktır. Bekleme salonunda programa çıkacak birçok kişi yer alır. Modern bir sirk olarak adlandırılabilir ortamda; yerden yükselebilen keşiş, ruhların sesini duyabilen çift, ellerinde kelepçe olan suçlu adam, İtalyan hapishanesine girip çıkan travesti kadın ve ünlülere benzeyen insanlar gibi birçok farklı kişi bulunur. Ginger bu ortamdan rahatsız olurken, Fred ise etraftakilere hikayeler anlatır. Prova odasına giden çift birkaç hareket çalışır, ama hareketleri yaparken yorulurlar. Soyunma odasına geçen çift, burada makyaj yapar. Ginger ortama daha fazla dayanamaz ve gitmek ister. Tam bu sırada kanalın patronu gelir. Ginger'i görünce yanına giden adam, onunla yakından ilgilenir. Adamın davranışının hoşuna gitmesi yüzünden, Ginger gitmekten vazgeçer. Bu sırada televizyona çıkacak kişileri kulise almaya başlarlar.

Uzun bir bekleyişten sonra sıra eski çiftte gelir. Programı sunan kişi ise Franco Fabrizi'dir. Sahneye çıkan ikili tam dansa başlayacakken ışıklar kesilir. Bu sırada Ginger ve Fred konuşmaya başlarlar. Televizyona çıkmanın kötü olduğuna karar veren çift, çaktırmadan karanlıkta kaçmanın yollarını arar. Bu sırada Fred seyircilere karanlıkta hareket çeker. Tam bu sırada ışıklar açılır. Bu hareketin sebebi, seyircilerin videoya olan tutkusudur. Dansa başlayan ikiliden Fred yere düşer ama dansa devam ederler. Danslarını tamamlayan ikili gayet mutludur. Son sahnede Fred ve Ginger tren garında görülür. İki kişi daha önce tanınmayan Ginger ve Fred ikilisinden imza ister. Televizyonun bir anda getirdiği şöhret etkisi sayesinde uzun yıllar kimsenin hatırlamadığı ikili imza da verir. Daha sonra her ikisi de yollarına gider. Uzun yıllar görüşmeyen ikili televizyon sayesinde buluşur. "Film, hem gösteri dünyasının acımasızlığını hem de dostluk ve aşk gibi duygularının içeriklerinin boşalmasını vurgularken, televizyonu da eleştirir."<sup>237</sup>

---

<sup>237</sup> Teksoy, s .650.

İtalya ve dünyanın 80'ler dönemiyle birlikte daha hızla gelişmesinin olumsuz sonuçları *Ginger ve Fred*'te görülmektedir. Bu film Fellini'nin, Giulietta Masina ile son filmidir. Marcello'nun seyircilere yaptığı el hareketi, bir anlamda Fellini'nin duyduğu tepkinin dışavurumudur. Bu hareketle Fellini, 80'ler dünyasının yükselen değerlerinden biri olan televizyon ve videoya karşı tavrını ortaya koyar. Bunun dışında uzun yıllar çalışmış ikilinin gayet tepkisiz kalmasını (Özellikle Fred) Fellini çok güzel işler. Bu bir anlamda hem döneme, hem de sinema dünyasının iletişimsizliğine bir eleştiri niteliği taşımaktadır.

### **5.23 Görüşme (İntervista) (İnterview) (1987)**

Federico Fellini Cinecitta'nın (1937) 50. kuruluş yılı sebebiyle, Avrupa'nın en büyük sinema kentini anlatan bir film çeker. Bu eserde önceki birçok film gibi belgesel tarzında çekilir. Tabi Fellini yine kendi tarzını ortaya koyarak yer gelir bizi geçmişe götürür, yer gelir kamera arkası çalışmalarını gösterir. Kısaca düşlerle, gerçeklik iç içe geçer. Hikaye Federico Fellini'ye aittir. Senaryo, Federico Fellini ile Gianfranco Angelucci'nin işbirliğinden çıkar. Nicola Piovanni, Nino Rota'nın eski film müziklerini kullanır.<sup>238</sup> Bu filmde Fellini'yle son kez çalışacak olan Anita Ekberg ve Marcello Mastroianni oynayacaktır.

Film, Cinecitta'nın kapılarının gece açılmasıyla başlar. Fellini gözüdür. Yavaş yavaş ekibi gelir ve ışıkları açmaya başlar. Fellini, Kafka'nın Amerika adlı yapıtını filme almak üzere çalışmaktadır. Ertesi gün Fellini yine sete gelir, bu sırada bir Japon televizyon ekibi onunla röportajda yapar. Fellini, Cinecitta ile soruları Japan televizyonuna anlatırken, onun geçmişini bizde öğreniriz. Bu sırada Fellini film setini hazırlamaktadır. Başrolde genç gazeteci Sergio Rubini vardır (Fellini'nin gençliği). Rubini, Cinecitta'ya röportaj yapmaya giden gazeteciyi canlandırır. Roma'dan Cinecitta'ya giden eski bir tramvay, kamyonun üstüne bindirilir. Eski kıyafetler giyen oyuncular, filmde oynamak üzere hazırlanır. Fellini filmde bize kameranın orada olduğunu unutturur ve Rubini'yi izlemeyi başlarız. Yolda, Rubini ve tramvaydakiler, faşist kumandanı selamlayarak yola devam eder. Rubini, Cinecitta'ya geldiğinde, etraftaki karmaşa ve kalabalıktan etkilenir. Rubini, röportajını yapmak üzere aktrisin

---

<sup>238</sup> Pettigrew, s.173.

karavanına gider. Röportajdan sonra sete kadını izlemeye giden Rubini, etrafı inceler; yönetmen ile yapımcı arasındaki kavgalar, görkemli setler ve göz alan kostümler..

Tam film çekilirken Fellini kamera önünde gözüktür. Oyuncuya oyunuyla ilgili çeşitli emirler verir. Bu sırada başka bir odada Fellini'nin yardımcıları, film için oyuncu bakarken görülür. Bu sırada Cinecitta'ya bomba ihbarı gelir ve o set boşaltılır. Yine Fellini ekibiyle çalışırken, Marcello Mastroianni sihirbaz kostümüyle gözüktür. Marcello başka bir yapımda yer almaktadır. Uzun zamandır görüşmemiş ikili birbirini gördüklerine çok memnun olur. Fellini Mastroianni'ye sürpriz yapmak için onu Anita Ekberg'in evine götürür. Uzun zamandır görüşmeyen üçlü böylece bir araya gelir. Fellini bu sahnelerde kendine has kurgusuyla her şeyi aniden gelişiyor gibi gösterirken, filme bir samimilik katar. Fellini, yanında ekibini ve genç oyuncusu Rubini'yi de getirmiştir. Herkes konuşurken, sihirbaz Marcello Mastroianni elindeki sihirli değneğiyle beyaz bir perde meydana getirir. Beyaz perdede Marcello ile Anita'nın *Tatlı Hayat* filmindeki dans ederken ki görüntüleri yer alır. O sırada her ikisi de sarılıp dans eder. Bu sahne filmin en duygusal anlarından biridir. Yıllar geçmiştir ve her ikisi de yaşlanmıştır. Tekrar film setine döneriz. Filmin son sahnesinde ellerinde televizyon anteni olan kızılderililerin Cinecitta'ya doğru atın üstünde gelişi görülür. Fellini bir kez daha televizyonun sinemaya etkisinden bahseder.

##### **5. 24 Ayın Sesi (La voce della luna) (The Voice of the Moon) (1990)**

Fellini son filmini 1990 yılında çeker. Başrolde Roberto Benigni oynar. Ermanno Cavazzoni 'nin *Il poema dei lunatici* (The Poem Of Lunatics) adlı romanının orjinaline bağlı kalmadan yapılan adaptasyonu hikayeyi oluşturur. Senaryoyu Federico Fellini yazar ( Tullio Pinelli ve Ermanno Cavazznio ile işbirliği yapar.)<sup>239</sup>

Atila Dorsay, *Ayın Sesi* filmi için şunları der:

*“Son filmi olarak kalan Ayın Sesi, yönetmenin artık her türlü ucuzluktan, tekrardan, kendisine yakıştırılmış tüm etiket ve yaftalardan kurtulma ve bambaşka bir şeyler yapma isteğini simgeler...Komedi filmlerinden fırlamışa benzeyen iki kafadarın İtalya boyunca yaptıkları ve gerçek dünyayla dış memleketi arasında gidip gelen bu*

---

<sup>239</sup> Petti-grew, s.174.

*alabildiğine kişisel, zor ve ilk bakışta itici film, kuşkusuz daha yakından ve daha bir sabırla ele alınmayı bekliyor*”<sup>240</sup>

İvo Salvini (Roberto Benigni), Nestore (Angelo Orlando), Perfect Gonnella (Paolo Villaggio), İvo'nun büyükannesi (Uta Schmidt), Marisa (Marisa Tomasi) filmde yer alan önemli oyuncular arasındadır. *Ayın Sesi* 'nde Fellini'nin o görkemli seti görülmez. Bunun yerine Fellini konuya odaklanır. Film birçok eleştirmen tarafından başarısız bulunur. Bu isimlerden biri olan Rekin Teksoy şöyle der: “...Ayın sesini dinleyen, romantik yapılu uçuk bir gencin serüvenini anlatan film, yönetmenin bildik anlatımına yeni hiçbir şey katmaz. Üstelik Fellini filmlerinin alışıldık tadından yoksundur.”<sup>241</sup> Filmde gizemli sesler duyan İvo'nun maceralarını izleriz. Romantik yapılu bir adam olan İvo, İtalyan şair Giacomo Leopardi'den şiirler söyler. “Fellini izleyicisinin sorular sorarak kendi iç seslerine daha fazla dikkat etmelerini hedefler. Kişinin iç sesleri şairleri aşkın sembolü olarak cezbeden, onlara şiirsel yaratıcılık ve ilham gücü veren ay figürü ile bağlantılıdır”<sup>242</sup> *Ayın sesi modern ve deliliğin portresidir*”<sup>243</sup>

*Ayın Sesi* filmi Fellini'nin son yapıtı olur. 1992 yılında, 65.Oscar töreninde, Fellini'ye, Onur Ödülü verilir. Federico Fellini 31 Ekim 1993'de hayata gözlerini yumar. Fellini'nin eşi ve oyuncusu Giulietta Masina ise ertesi yılın mart ayında (23 Mart 1994) vefat eder. Fellini'nin alt egosu olarak beyazperdenin en önemli erkek aktörleri arasında yer alan Marcello Mastroianni ise 19 Aralık 1996 yılında son nefesini verir. Bu üç büyük sanatçının yakın tarihlerde ölümüyle, sinema dünyası üç büyük yıldızını kaybeder.

---

<sup>240</sup> Atilla Dorsay, **100 Yılın 100 Yönetmeni**, 3. Basım, İstanbul: Remzi Kitapevi, 2000, s.361.

<sup>241</sup> Teksoy, s.650.

<sup>242</sup> Bondenella, s.40.

<sup>243</sup> Wiegand, s.190.

## 6. SONUÇ

Federico Fellini, Akdeniz dünyasını ve toplumdaki kadın-erkek rolleri çok iyi analiz edebilen bir yönetmendir. Kariyeri boyunca çektiği 24 filminden (belgesel ve kısa bölümlü filmler dahil) bazılarında bu kavramlar gözle görülür biçimde öne çıkar. Belki başka hiçbir yönetmen filmlerinde doğduğu ve yaşadığı coğrafyanın kültürünü filmlerine bu kadar çok yansıtmamıştır. Ayrıca Fellini filmlerinde toplumdaki kadın ve erkek rollerini bazen öne çıkarır, bazen de arka planda yer verir. 1950-1990 yılları arasında film çekmiş yönetmen, ilkçağdan 20. yüzyıla getirdiğimiz ve genel hatlarıyla sanat eserlerine bakarak yorumladığımız kadın-erkek imgesine (1950-1990 arası döneme) filmleriyle ışık tutar.

Ama Fellini'nin film çekerken önceliği, toplumu sinemaya yansıtmaktan çok, güçlü hayal dünyasının beyazperdeye yansıtmaktır. Bu yüzden filmleri asla bir belgesel değildir. Önceden kurgulanmış olsa da, filmlerinde Akdeniz dünyasının o romantik, eğlenceli, değişken ve büyülü dünyası karşımıza çıkar. Hatta Fellini, ilk ustalarının aksine İtalyan Yeni Gerçekçiliği'nin izinden gitmez. O Cinecitta stüdyolarının görkemli dekorları ve profesyonel oyuncularla filmlerini çeker. Filmlerinde Akdeniz kültüründen ve ilkçağdan beri süre gelen "törensellik" kavramı sıklıkla öne çıkar. Baharın gelişyle düzenlenen törenler (Kışı temsil eden yaşlı cadı kuklasını yakmalar) ve faşist yönetimin törenleri bunlara örnek verilebilir. Ayrıca Fellini'nin birçok filminde Roma'nın tarihsel yapısı arka planda verilir. Hatta bazı filmlerinde Fellini, bu eserlerin korunmasında ister. Akdeniz toplumunun nerdeyse birinci önceliği denizde, sıklıkla karşımıza çıkar. Hatta Fellini bazı kahramanlarını, kumsalda kendileriyle yüzleştirir. Kumsal bir anlamda günah çıkartma yeridir. İlkçağdan beri gelen özelliklerin dışında, ortaçağın dinsel yapısı da Fellini'nin filmlerinde yer alır. Fakat filmdeki kahramanlarımızın tavrı her zaman sorgulayıcı olmuştur. Ama bu sahnelerde İtalyan toplumu ile dinin nasıl iç içe girdiği çok güzel bir şekilde anlaşılır.

Fellini sinemasının önemli bölümlerinden biri de öne çıkan kadın ve erkek imgeleridir. Fellini sinemasının kadın imgesini temsil eden en güçlü karakterlerden biri, *Sonsuz Sokaklar* filminin Gelsomina'sıdır (Giulietta Masina). Zampano film boyunca Gelsomina'ya eziyet etmiştir ama filmin sonunda Zampano karakterinin kumsalda tek

başına ağlamasıyla, Gelsomina'nın kazandığı hissedilir. Bu kadın imgesine benzeyen ikinci bir kadın karakter ise Cabiria'dır (Giulietta Masina) (*Cabiria'nın Geceleri*). O da film sonunda her şeyini kaybetmiştir. Gece yarısı yolda tek başına yürür ama yüzündeki yaşama isteğini ve mutluluğunu kaybetmez. *Varyete Işıkları*'ndaki Checco'nun karısı Melina (Giulietta Masina), *Beyaz Şeyh* filmindeki Wanda (Brunello Bovo), *Kalpazanlar Çetesi*'ndeki İris (Giulietta Masina), *Kadınlar Şehri*'ndeki Snoporaz'ın karısı (Anna Prucnal), *Ginger Ve Fred* filmindeki Amelia veya sahne ismiyle Ginger (Giulietta Masina) bu kadın imgesine uyan karakterlerdir. Bazıları hayalperestliğiyle, bazıları duygusallığıyla öne çıkar.

Fellini filmlerinde genel olarak karşımıza çıkan ikinci kadın imgesi ise, (nerdeyse Fellini ile özdeşleşen büyük memeli iri kadın ) cinsel olarak yoğun duygular yaşayan kadın karakterlerdir. *Tatlı Hayat* filmi'nin yıldızı Anita Ekberg, Fellini sinemasının cinsel yüzünü temsil eder. Çocukluk anılarından çıkarıp beyazperdeye yansıttığı, (*Sekiz Buçuk* filmindeki) kumsalda dans eden kadın ve *Amarcord*'un iri memeli tütüncü kadını da buna örnek verilebilir. İlk üç bölümde de bahsettiğimiz gibi; Akdeniz toplumunun köklerine inildiğinde karşımıza cinselliğin adeta simgesi olmuş Ana Tanrıça çıkar. Akdeniz kültürünü de yoğun olarak sinemaya yansıtan Fellini'de, sinemasında cinselliğin simgesi olarak Ana Tanrıça'ya benzer kadın figürlerini beyazperde'ye yansıtır.

Fellini'nin sinemasında öne çıkan üçüncü kadın imgesi ise 80'li yıllarla birlikte hayat bulur. 1960 dönemi kadın hareketlerinin toplumda iyice hissedildiği 1980'ler döneminde iş hayatının güçlü kadınları karşımıza çıkar. Bu kadın imgesini en iyi görebildiğimiz film ise *Kadınlar Şehri*'dir. Bu film kadın ve erkek imgesinin sinemaya yansımaya çok iyi bir örnektir ve adeta bu tezin çıkış noktasını oluşturabilecek bir filmidir. Özellikle şu soru sorulabilir? Neden Fellini'nin bu filminde görülen kadın imgeleri, *Beyaz Şeyh* filmi döneminde görülmez. Bu olay, sinemanın toplumdan bağımsız bir çizgide ilerlemediği, hatta sinemanın dikkatli incelendiğinde birçok araştırmaya konu olabileceğinin kanıtıdır. Bu da Marc Ferro'nun sinema-tarih tezini doğrulamaktadır. Fellini ile söylenmesi gereken bir başka özellikte, onun gerçekten anlaşılması zor bir yönetmen olduğudur. Bazı eleştirmenler onun kadın imgesi, cinsel

istismara yönelik kullandığını söyler. Bu yanlış bir yorumdur çünkü onun kadınları en güçsüz anlarında da bile güçlü kalabilmiştir. Fellini'nin filmlerinde karşımıza; duygulu, güçlü, hayalperest, başına gelen her türlü olumsuzluğa rağmen yıkılmayan bir kadın imgesi karşımıza çıkar.

Fellini sinemasına genel olarak bakıldığında üç çeşit kadın imgesi karşımıza çıkarken, nerdeyse tüm filmlerde aynı erkek imgesiyle karşı karşıya kalırız. Bu erkek imgesi şöyle tanımlanabilir; maço, toplumdaki kendi yerinin kadınlar tarafından ele geçirilmesinden korkan, çocuksu, hayalperest, cinsellik düşkünü, kafasındaki harem figüründen asla vazgeçmeyen..*Tatlı Hayat* filmi'nin gazetecisi Marcello Rubini (Marcello Mastroianni), *Sekiz Buçuk* filminin akıllı karışık yönetmeni Guido Anselmi (Marcello Mastroianni) ve *Kadınlar Şehri*'nin çapkını Snoporaz (Marcello Mastroianni) Fellini sinemasının önemli erkek karakterlerindedir. Bunun dışında; *Varyete Işıkları*'nın Checco'su (Peppino De Filippo), *Aylaklar* filmi'nin Fausto'su (Franco Fabrizi), *Kalpazanlar Çetesi*'nin Robert'i (Franco Fabrizi) ve *Ginger ve Fred* filminin Pippo'su (Fred) (Marcello Mastroianni) bu erkek imgesine benzer karakterler arasında sayılabilir..Erkek imgesi aynı doğrultuda ilerlesede, günümüze yaklaştıkça bu imgenin gitgide azda olsa değiştiği görülür. Zampano'nun katılığı ile Snaporaz'ın hiç değilse kendinde göre orta yol bulma çabası bu farkı oluşturur. Fellini sinemasında kadın erkek imgesi dışında; varyete, palyaçolar, İtalya ve Roma, gazetecilik, harem, televizyonun olumsuz etkileri (son dönem filmleri için) sıklıkla öne çıkardığı konular arasındadır.

Sonuç olarak Fellini sinemasına bakıldığında, kadın ve erkeğin yüzyıllarca süren yolculuğunun son dönemine dair önemli izler bulunur. 1960 sonrası süren toplumsal devrimler Fellini sinemasına çok güçlü bir şekilde yansımıştır. Büyük yönetmenin düşlerle örtülü dünyasında; erkeğin kadına bakışı, kadın ve erkeğin toplumsal konumu ile önemli bilgiler görülebilir.

## KAYNAKÇA

### **Kitaplar:**

- Abisel, Nilgün. **Sessiz Sinema**. 2.Basım. İstanbul: Om Yayınevi. 2003.
- Abulafia, David(Hazırlayan). **Tarih Boyunca Akdeniz Uygarlıkları**. Nurettin Elhüseyni(çev.). 1.Basım. İstanbul: Oğlak Yayıncılık. 2005.
- Andrew, J. Dudley. **Sinema Kuramları**. İbrahim Şener(çev.). 1.Basım. İstanbul: İzdüşüm Yayınları. 2000.
- Arnold, Matthias. **Toulouse-Lautrec**. Ahu Antmen(çev.). 1.Basım. İstanbul: ABC Kitapevi. 1997.
- Arnold, Matthias. **Lautrec**. Dilek Zaptçioğlu(çev.). 1.Basım. İstanbul:Alan Yayıncılık. 1987.
- Barna, Yon. **Eisenstein Yaşamöyküsü ve Yapıtları**. İbrahim Şener(çev.). 1.Basım. İstanbul: İzdüşüm Yayınları. 2000.
- Bazin, Andre. **Sinema Nedir?**. İbrahim Şener(çev.). 1.Basım. İstanbul: İzdüşüm Yayınları. 2000.
- Berger, John. **Görme Biçimleri**. Yurdanur Salman(çev.). 10.Basım. İstanbul: Metis Yayınları. 2004.
- Berger, John. **O Ana Adanmış**. Yurdanur Salman ve Müge Gürsoy Sökmen(Hazırlayanlar). 3.Basım. İstanbul: Metis Yayınları. 2003
- Berman, Marshall. **Katı Olan Her şey Buharlaşıyor**. Ümit Altuğ ve Bülent Peker(çev.). 7.Basım. İstanbul: İletişim Yayınları. 2004.
- Benjamin, Walter. **Pasajlar**. Ahmet Cemal(çev.). 5.Basım. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları. 2004.
- Benjamin, Walter. **Fotoğrafın Kısa Tarihçesi**. Ali Cengizkan(çev). 2.Basım. İstanbul: YGS Yayınları. 2002.
- Biryıldız, Prof. Dr. **Esra. Sinemada Akımlar**. 2.Basım. İstanbul: Beta Yayınları. 2000.
- Boccacio, Giovanni. **Decameron**. Rekin Teksoy(çev). 6.Basım. İstanbul: Oğlak Yayınları. 2003.
- Bondenella, Peter. **The Films Of Federico Fellini**. First published. United Kingdom: Cambridge University Pres. 2002.
- Braudel, Fernand. **II. Felipe Dönemi'nde Akdeniz ve Akdeniz Dünyası 1**. Mehmet Ali Kılıçbay(çev). 1.Basım. Ankara: İmge Yayıncılık. 1993.
- Braudel, Fernand. **Akdeniz İnsanlar ve Miras**. Aykut Derman(çev). 2.Basım. İstanbul: Metis Yayınları. 1993.

- Burke, Peter. **Afişten Heykele Minyatürden Fotoğrafa Tarihin Görgü Tanıkları**. Zeynep Yelçe(çev.). 1.Basım. İstanbul: Kitapyayınevi. 2003.
- Bürger, Peter. **Avangard Kuram**. Ali Artun(Sunuş Kısmı). Erol Özbek(çev.). 3.Basım. İstanbul: İletişim Yayınları. 2004.
- Casonova, Giacomo. **Hayatım Cilt 1**. Mine Zorlukol(çev.). 1.Basım. İstanbul: Güncel Yayıncılık. 2004.
- Chandler, Charlotte. **Ben Fellini**. İlknur İgan(çev.). 1.Basım. İstanbul: Afa Yayınları. 1995.
- Colette, Estin ve Helen Laporte. **Yunan ve Roma Mitolojisi**. Musa Eran(çev.). 23.Basım. Ankara: Tübitak Popüler Bilim Kitapları. 2005.
- Craib, İan. **Psikanaliz Nedir? Psikanaliz Okulları ve Psikoterapi Üzerine Eleştirel Bir Giriş**. Ali Kılıçoğlu(çev.). 1.Basım. İstanbul: Say Yayınları. 2004.
- Çapan, Cevat. **Çağdaş Amerikan Şiiri Antolojisi**. 1.Basım. İstanbul: Adam Yayınları. 1988.
- Demiray, Kemal. Ruşen Alaylıoğlu. **Ansiklopedik Türkçe Sözlük**. 6.Basım. İstanbul: İnkılap Kitabevi. 1990
- Dorsay, Atilla. **100 Yılın 100 Yönetmeni**. 3.Basım. İstanbul: Remzi Kitabevi. 2000.
- Dorsay, Atilla. **100 Yılın 150 Oyuncusu**. 3.Basım. İstanbul: Remzi Kitabevi. 2005.
- Duby, Georges. ve Michelle Perrot(Editörler), Pauline Schmitt Pantel(Bölüm Editörü). **Kadınların Tarihi Cilt 1 Ana Tanrıçalardan Hristiyan Azizelere**, Ahmet Fethi(çev.). 1.Basım. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları. 2005.
- Duby, Georges ve Michelle Perrot(Editörler), Françoise Thebaud(Bölüm Editörü). **Kadınların Tarihi Cilt V Yirminci Yüzyılda Kültürel Kimliğe Doğru**, Ahmet Fethi(çev.). 1.Basım. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları. 2005.
- Erhat, Azra. **Mitoloji Sözlüğü**. 7.Basım. İstanbul: Remzi Kitabevi. 1997.
- Felbinger, Udo. **Henri de Toulouse-Lautrec Hayatı ve Eserleri**. Zeynep Sırer(çev.).1.Basım. Literatür Yayıncılık. İtalya'da basılmıştır. 2005.
- Ferro, Marc. **Sinema ve Tarih**. Turhan Ilgaz ve Hülya Tufan(çev.).1.Basım. İstanbul: Kesit Yayıncılık. 1995.
- Foucault, Michel. **Cinselliğin Tarihi**. Hülya Uğur Tanrıöver(çev.) 1.Basım. İstanbul: Ayrıntı Yayınları. 2003.
- Foucault, Michel. **Entelektüelin Siyasi İşlevi Seçme Yazılar 1**. Işık Ergüden, Osman Akınhay, Ferda Keskin, (çev.). 2.Basım. İstanbul: Ayrıntı Yayınları. 2005.
- Gombrich, E. H. **Sanatın Öyküsü**. Erol Erduran ve Ömer Erduran(çev.). 4.Basım. İstanbul: Remzi Kitabevi. 2004.
- Gönen, Metin. **Paradoksal Sanat Sinema**. 1.Basım. İstanbul: Es Yayınları. 2004.

- Grazzini, Giovanni. **Fellini Fellini’yi Anlatıyor**. Cüneyt Akalın(çev.). 1.Basım. İstanbul: Afa Yayınları. 1989.
- Harmonia Mundi.(Yapımcı Firma) **Nino Rota**. (Nino Rota’nın hayatını anlatan ve albümünün yanında verilen 82 sayfalık özel katalog; Fransızca, İngilizce, İtalyanca, ve İspanyolca dillerinde hazırlanmıştır.) 2005.
- Harvey, David. **Postmodernliğin Durumu**. Sungur Savran(çev.). 3.Basım. İstanbul: Metis Yayınları. 2003.
- Hobsbawn, Eric. **Kısa 20. Yüzyıl 1914-1991 Aşırılıklar Çağı**. Yavuz Alogan(çev.). 1.Basım. İstanbul: Sarmal Yayıncılık. 2003.
- Jacobi, Jolande. **C.G Jung Psikolojisi. C.G. Jung’un Önsözüyle**. Mehmet Arap(çev.). 1.Basım. İstanbul: İlhan Yayınevi. 2002.
- Jameson, Fredric. **Biricik Modernite Şimdinin Ontolojisi Üzerine İnceleme**. Sami Oğuz(çev.). 1.Basım. Ankara: Epos Yayınları. 2004.
- Konuralp, Sadi. **Film Müziği Tarihçe ve Yazılar**. 1.Basım. İstanbul: Oğlak Yayıncılık. 2004.
- Küçük, Mehmet.(Derleyen), **Modernite Versus Postmodernite**, 3.Basım. Ankara: Vadi Yayınları. 2000.
- Landy, Marcia. **İtalian Film**. First Published. Cambridge University Press. 2000
- Lytton, Norbert. **Modern Sanatın Öyküsü**. Prof Dr. Cevat Çapan ve Prof. Dr. Sadi Öziş(çev.). 3.Basım. İstanbul: Remzi Kitabevi. 2004.
- Mastroianni, Marcello. **Hatırlıyorum**. Ayça Gülsoy(çev.). 1.Basım. İstanbul: Can Yayınları. 1999.
- Mattelart, Armand ve Michele Mattelart. **İletişim Kuramları Tarihi**, Melih Zıllıoğlu(çev.). 1.Basım. İstanbul: İletişim Yayınları, 1998.
- Mutlu, Erol. **İletişim Sözlüğü**. 4.Basım. Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları. 2004.
- Nowell, Geoffrey-Smith, James Hay, Gianni Volpi. **The Companion to Italian Cinema**. First published. London: Cassell Wellington House and British Film İnstitute. 1996.
- Orr, John. **Sinema ve Modernlik**. Ayşegül Bahçivan(çev.). 1.Basım. Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları/Ark. 1997.
- Oskay, Ünsal. **Yıkanmak İstemeyen Çocuklar Olalım**. 5.Basım. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları. 2004.
- Öztürk, S. Ruken. **Sinemada Kadın Olmak**. 1.Basım. İstanbul: Alan Yayıncılık. 2000.
- Paz, Octavio. **Çamurdan Doğanlar**. Kemal Atakay(çev.). 1.Basım. İstanbul: Can Yayınları. 1996.
- Petronius Arbiter. **Satyricon**. F. Gül Özaktürk(çev.). 1.Basım. Ankara: Dost Kitabevi Yayınları. 2003.

- Pettigrew, Damian. **I'm Born Liar**. Abramsbooks: New York. Printed in China. 2003
- Poe, Edgar Allan. **Bütün Hikayeleri-2**. Dost Körpe(çev). 1.Basım. İstanbul: İthaki Yayınları. 2001.
- Roller, E. Lynn. **Ana Tanrıça'nın İzinde Anadolu Kybele Kültü**. Bülent Avunç(çev.). 1.Basım. İstanbul: Homer Kitabevi. 2004.
- Rotha, Paul ve Richard Griffith. **Sinema Yazıları**. Ayzer Ovatman(çev.). 1.Basım. İstanbul: İzdüşüm Yayınları.2001.
- Ryan, Michael ve Douglas Kellner. **Politik Kamera**. Elif Özsayar(çev.). 1.Basım. İstanbul: Ayrıntı Yayınları. 1997.
- Samuels, Thomas Charles. **Antonioni, Truffaut, Fellini, Bergaman Sinemasını Anlatıyor**. Kadir Yerci(çev.). 1.Basım. İstanbul: Düzlem Yayınları. 1992.
- Schneider, Jay Steven(Genel Editör), **Ölmeden Önce Görmeniz Gereken 1001 Film**, Belma Baş(Editör). Pınar Şengözer Şiraz, Filiz Ülgüt, Yasemin Reis, Tülay Dikenoğlu, Berke Göl, Deniz Koç Pala, Burcu Koray, Oytun Söngü, Evren Kaser Üstüner, Sekan Mutlu, Özge Arasan, Melik Saraçoğlu(çev.).1. Basım., İstanbul: Caretta Kitapları. 2005.
- Scognamillo, Giovanni. **Dünya Sinema Sanayii**. 1.Basım. İstanbul: Timaş Yayınları. 1997
- Sington, Adrian ve Tony Ross. **Resim ve Ressamlar**. Tuna Ertem(çev.). 5.Basım. Ankara: Tübitak Popüler Bilim Kitapları, 2005.
- Sivas, Ala. **İtalyan Sineması**. 1.Basım. İstanbul: Es Yayınları. 2004.
- Sözer, Vural. **Müzik Ansiklopedik Sözlük**. 5.Basım. İstanbul: Remzi Kitabevi. 2005.
- Spence, David. **Büyük Ressamlar Picasso Resim Kurallarına İsyandır**. Semih Aydın(çev). 1.Basım. İstanbul: Alkım Kitabevi. 1998
- Sütçü, Özcan Yılmaz. **Giles Deleuze'de İmge Hareketi Olarak Sinemanın Felsefesi**. 1.Basım. İstanbul: Es Yayınları. 2005.
- Şenyapılı, Önder. **The Art Millennium, Yirminci Yüzyıl**. 1.Basım. İstanbul: Boyut Yayın Grubu. 2004.
- Teksoy, Rekin. **Dünya Sinema Tarihi**. 1.Basım. İstanbul: Oğlak Yayıncılık. 2005.
- Turani, Adnan. **Çağdaş Sanat Felsefesi**. 4.Basım. İstanbul: Remzi Kitabevi. 2003
- Yılmaz, Ertan. **1968 ve Sinema**. 1.Basım. Ankara: Kitle Yayıncılık.1997.
- Veli, Orhan. **Bütün Şiirleri**. 14. Baskı. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları. 2006.
- Wiegand, Chris. **Federico Fellini Complete Films**. Kölh: Taschen Boks, Printed in İtaly. 2003.

***Sürelî Yayınlar:***

Çapan, Sungu. “İtalyan Sineması.” **Antrakt**. Sayı: 11. Ağustos 1992.

Çelikcan, Peyami. “Avrupa Sineması ve İtalyan Yeni Gerçekçiliği” **Toplumbilim Avrupa Sineması Özel Sayısı**. Ocak 2005.

Cıbroğlu, Yıldız. “Rossellini, Fellini ve Saura’dan Erkek Egemen Dünyaya Özeleştirî.” **25. Kare**. Sayı: 25. Ekim-Aralık. 1998.

Cıbroğlu, Yıldız. “Fellini Satyricon.” **25. Kare**. Sayı: 24. Temmuz-Eylül 1998.

İstanbul Modern Sinema Katoloğu. Mart Sayısı. 2006.

***İnternet:***

[www.bafta.org/site/page201.html](http://www.bafta.org/site/page201.html) “Marcelllo Mastroianni” “Giulietta Masina”

“Federico Fellini” (12 Şubat 2006)

[www.barlinale.de](http://www.barlinale.de) “Giulietta Masina” (12 Şubat 2006)

[www.festival-cannes.fr](http://www.festival-cannes.fr) “Marcello Mastroianni” “Giulietta Masina” “Federico Fellini”

(12 Şubat 2006)

[www.grandhotelrimini.com/eng/fellini.htm](http://www.grandhotelrimini.com/eng/fellini.htm) (La Mia Rimini) (10 Ocak 2006)

[www.italiantourism.com](http://www.italiantourism.com) “İtalyan Eyaletleri” (5 Ocak 2005)

[www.oscars.org/awardsdatabase/index](http://www.oscars.org/awardsdatabase/index) “Marcello Mastroianni” “Federico Fellini”

(12 Şubat 2006)

[www.tdk.gov.tr](http://www.tdk.gov.tr). <http://www.tdk.gov.tr/TDKSOZLUK/SOZBUL.ASP?kelime=modern>

(30 Eylül 2005)

[www.tdk.gov.tr](http://www.tdk.gov.tr). <http://www.tdk.gov.tr/TDKSOZLUK/SOZBUL.ASP?kelime=modernlik>

(30 Eylül 2005)

[www.tdk.gov.tr](http://www.tdk.gov.tr). <http://www.tdk.gov.tr/TDKSOZLUK/SOZBUL.ASP?kelime=transandantal>

(20 Mart 2006)