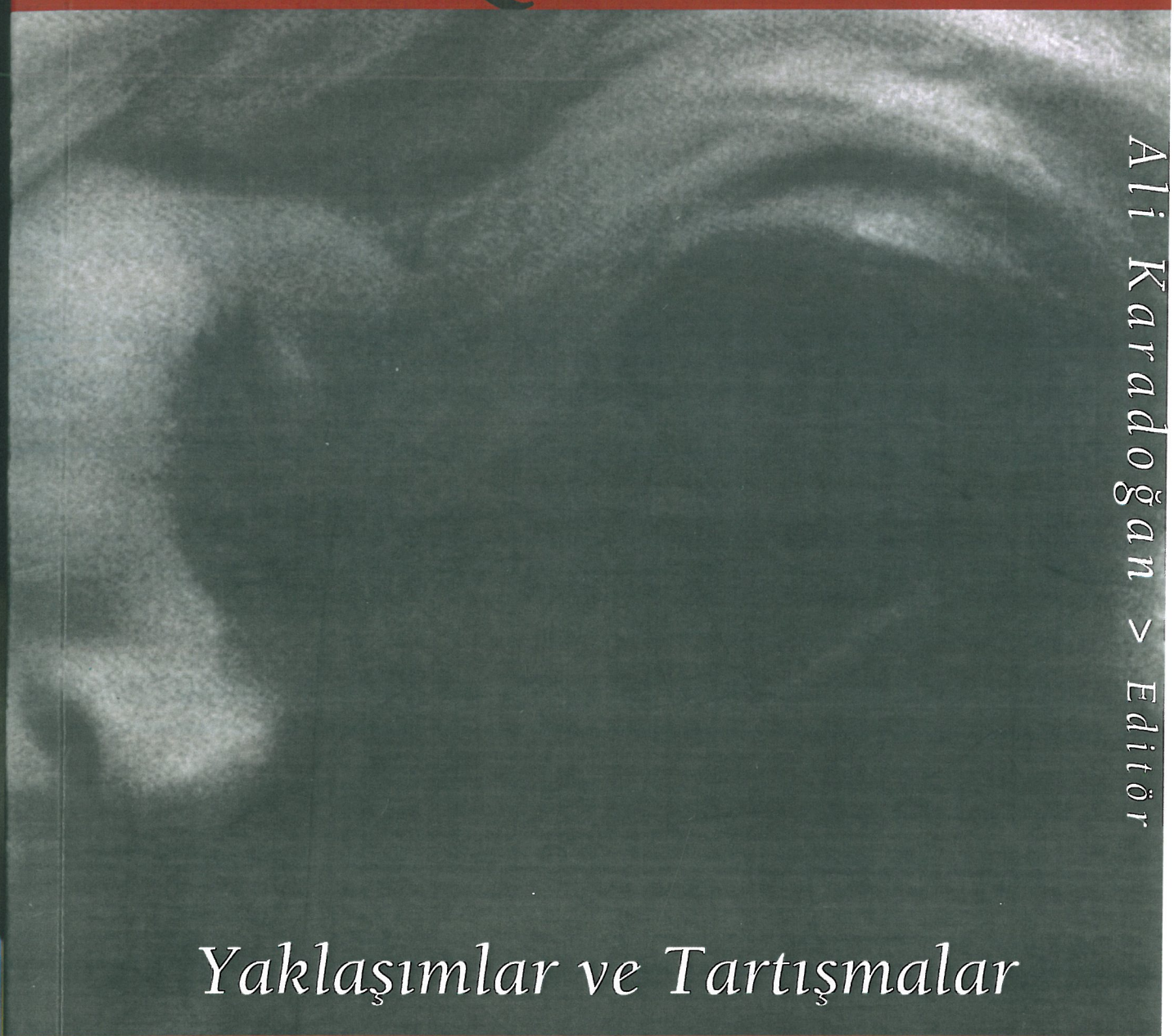
Sanat Sineması Üzerine



Ali Karadoğan > Editör

Yaklaşımlar ve Tartışmalar

deki Sinema

Ali Karadoğan
Editör

Alexandre **Astruc** • François **Truffaut** • Andrew **Sarris**
Pauline **Kael** • David **Bordwell** • Steve **Neale** • Peter **Wollen**
Erika **Balsom** • Marilyn **Fabe** • Noah **Viernes**

SANAT SİNEMASI ÜZERİNE

Yaklaşımlar ve Tartışmalar

deki sinema

De Ki / 51



SANAT SİNEMASI ÜZERİNE
Yaklaşımlar ve Tartışmalar



Alexandre **Astruc** • François **Truffaut** • Andrew **Sarris**
Pauline **Kael** • David **Bordwell** • Steve **Neale**, Peter **Wollen**
Erika **Balsom** • Marilyn **Fabe** • Noah **Viernes**

© De Ki Basım Yayım Ltd. Şti., 2010.

5846 Sayılı Fikir ve Sanat Eserleri Kanunu uyarınca her hakkı saklıdır. De Ki Basım Yayım Ltd. Şti.'nin yazılı izni olmaksızın kısmen veya tamamen çoğaltılamaz.

Dizi Editörü: Ali Karadoğan
Yayına Hazırlayan: Ali Karadoğan
Teknik Hazırlık: Ali Karadoğan
Kapak Tasarımı: İLEF Reklâm Atölyesi
Kapak Resmi: *Serüven (L'Avventura,* M. Antonioni, 1960)

Baskı: Cantekin Matbaası (0 312 384 3435)
Birinci Baskı: Ekim 2010 (1100 Adet)

ISBN: 978-9944-492-52-2
Bandrol Seri No Aralığı:
SKB-YBY 689836'dann SKB-YBY 690935'e kadar.

De Ki Basım Yayım Ltd. Şti.
İlkyerleşim Mahallesi, 1938 Sokak, Güzel Sıla Sitesi, B Blok No: 8
OSTİM-BATIKENT/ANKARA
Tel-Fax: + 90 312 386 27 58

bilgi@deki.com.tr • www.deki.com.tr

İÇİNDEKİLER

1 SANAT SİNEMASI: Tartışmalar ve Eğilimler
*Ali **KARADOĞAN***

21 YENİ AVANGARDIN DOĞUŞU: Kamera-Kalem
*Alexandre **ASTRUC***

27 FRANSIZ SİNEMASINDA BELİRGİN BİR EĞİLİM
*François **TRUFFAUT***

41 AUTEUR KURAMI ÜZERİNE NOTLAR
*Andrew **SARRIS***

47 ÇEMBERLER ve KARELER
*Pauline **KAEL***

71 FİLM PRATİĞİNİN KİPİ OLARAK SANAT SİNEMASI
*David **BORDWELL***

83 KURUM OLARAK SANAT SİNEMASI
*Steve **NEALE***

113 GODARD ve KARŞI-SİNEMA: *Doğu Rüzgarı*
*Peter **WOLLEN***

125 SANAT SİNEMASI ANLATIMI
*David **BORDWELL***

179 GÖRÜNTÜYÜ KURTARMAK: Çağdaş Sanat Sinemasında Süre ve Ölçek
*Erika **BALSOM***

193 AVRUPA SANAT FİLMİ: Federico Fellini'nin "8½" Filmi
*Marilyn **FABE***

215 ESTETİĞİN POLİTİKASI ve GÜNÜMÜZ TAYLAND SANAT SİNEMASI
*Noah **VIERNES***

AVRUPA SANAT FİLMİ:
Federico Fellini'nin "8½" Filmi*

MARILYN FABE

Çeviri: Merih Taşkaya**

Fellini Biçeminin Modernist Görünümleri

Federico Fellini'nin *8½*'u (1963) stil ve içerik bakımından ana akım sinemadan radikal bir kopuştur. Temelleri 19. yy popüler kurgusunun birleştirilmiş, tutarlı olay örgüleri ve açıkça belirlenmiş karakterlerine dayanan, tipik Hollywood filminden farklı olarak, *8½*, 20. yy'ın edebi modernizminden esinlenen bir Avrupa sanat filmidir.[1] Virginia Woolf, Gertrude Stein, William Faulkner ve James Joyce gibi modernist romancılar, karakterleri, eylemleri ve olayları objektif olarak anlamak için, 19. yy kurgusunun iddialarının altını oyarak anlatıcının öznelliğinin ön plana çıktığı rollerin temsilinin karmaşık, genellikle zor ve yeni formlarını uyarlamışlardı. Edebi modernistler, sanatın sadece akıl süzgecinden geçirilmiş dışsal dünyanın bir yansıması olduğunu iddia etmek yerine, sanatın doğa ve toplumu olduğu gibi yansıttığı inancını sorguladılar.

8½'u 1964'te ilk izlediğimde oldukça şaşırmıştım. Bunun nedeni, filmin tuhaflığı, yapay mizanseni ve benim olay örgüsünde ne olduğu konusundaki kafa karışıklığımdı. Daha sonra hiçbir film, beni su katılmamış bir modernist teknik olan, "bilinç akışı anlatımı" için Fellini'nin uyarlaması kadar istekli kılmadı. Bilinç akışı

---

* Fabe, Marilyn (2004). "The European Art Film: Federico Fellini's 8 1/2." *Closely Watched Films: An Introduction to the Art.* Berkeley: University of California Press. 152-172.

** Akdeniz Üniversitesi, İletişim Fakültesi

[1] Sanat filmi anlatılarının oldukça geniş bir tartışması için, David Bordwell'in "Kurmaca Filminde Anlatım" (Madison: Wisconsin Üniversitesi baskısı, 1985, 205-233) içindeki "Sanat Sineması Anlatımı" bölümüne bakınız. Ben de Bordwell'in sanat-film tartışması hakkındaki pek çok öngörüsünü kendi *8½* tartışmama uyguladım. [Bkz. Bu kitabın içinde "Sanat Sineması Anlatımı"]

anlatımı olayları açık seçik doğrusal bir sıralamada aktarmaz. Anlatılan öyküde anlatıcı, daha çok bir psikanalistin muayene yatağında uzanıyor ve bir olayı serbest çağrışım yöntemi kullanarak anlatılıyor gibiydi ve bu anlatı, öykünün sadece "gerçeklerini" değil, aynı zamanda anlatıcının bütün duygularını ve zihnindeki öyküyü başlatan zihinsel çağrışımlarını da içeriyordu. Bu nedenle *8½*'ta klasik bir Hollywood filminde olduğu gibi, takibi kolay, doğrusal, akılcı, nedensel olay akışı yoktur. Filmin herhangi bir anında Guido'nun koşulları -belki bir rüya, bir çocukluk hatırası ya da filmden Guido'nun hayal kurma sürecinde olduğu bir sahne- bir eylemi olmasa da bir içgörüyü tetikleyebilir. İç görülerin çokluğu, bize dünyanın olduğu gibi bir yansımasını değil, serbest çağrışım tarzı içinde, anlatıcının zihin süzgecinden geçirilmiş halini gördüğümüzü hatırlatır.

Modernist edebiyatta amaç heyecan verici bir hikâye anlatmaktan çok, varoluşsal bir kriz nedeniyle acı çeken bir karakteri betimlemektir. Bu nedenle vurgu dışsal eylemlerde değil içgörülerdedir. Anlatı kuramcısı olarak Horst Ruthrof, anlatının "sunulan karakterin varoluşsal anlamsızlığına karşı içe dönüş ile aydınlanarak varoluşsal anlamının farkına vardığı durumlarına odaklanılarak kurulduğunu" gözlemler[3]. Bu süreç içinde, anlatı modern hayatın koşulları üzerinde zımni bir beyana dönüşür. Bu özellikler Fellini'nin *8½*'unun tümü için geçerlidir. Film, sözleşmesini yaptığı bir film projesinin ortasında ilhamını kaybederek depresyona giren bir film yapımcısının varoluş krizi hakkındadır. Film, sanatçının zihinsel engellerinin nedeni olan kültürel ve psikolojik durumları bütün çıplaklığı ile ortaya serer ve anlamlılık hissinin sanatçıya döndüğü anda bir başarı anı – dolayısıyla, filmin konusu ile ilgili bilgiyi- sunmaktadır. Modernist literatürde de sanat filminde de eserin konusu hiçbir zaman apaçık değildir ve kolay anlaşılmaz. Yazar ya da sanatçının söylemeye çalıştığı şeyle ilgili bir sonuca varmak üzere birisinin aklındaki parçaları bir araya getirmek için birisinin zihinsel çalışma zorunluluğu vardır. Pek çok zor modernist eserde olduğu gibi, *8½*'un da anlaşılması için birden fazla kez izlenmesi gerekiyor.

8½, kendini yansıtma (*self-reflectivity*) niteliğinden dolayı kendisini modernist bir eser olarak sunar. İnşa edildiği kelimeler ve kendi teamülleri üzerinden dikkat çeken modernist romanlar gibi, *8½* da dikkati pervasızca kendi film teknikleri üzerine yönlendirir. Aşırı kamera hareketleri, cüretkâr düzenlemeler ve farkındalık başarısı ile bizi bir hayatı değil, hayatın sinemasal bir dönüşümünü;

---

[3] Horst Ruthof tarafından aktarılan bu alıntı Bordwell'in "Kurgu Filminde Anlatı"sında (s.208) da görülür.

filmde yansıyan hayatı izlediğimiz gerçeğine vakıf kılar. Doğrusu, açılışında bir rüyayla başlayan *8½* filminde izlediğimiz her şey açıkça, Fellini'nin kurgusal kahramanı olan film yönetmeni Guido Anselmi'nin sinematik hassasiyetinden süzülerek, Fellini'nin sinematik duyarlılığını yansıtır. Hatta Fellini'nin filminin başlığı bile kendisini yansıtır: bu aynı zamanda Anselmi'nin filminin adıdır. Ayrıca, kelimenin tam anlamıyla sinemada Fellini'nin son denemesi sayılır. *8½*'tan önce Fellini, 6 film yönetmiş, bir başkasında yönetmen yardımcılığı yapmış ve iki filmde de sahneleri yönetmiştir. Fellini'nin aritmetiğine göre bu toplamda "sekiz buçuk" film demektir. Bu nedenle *8½*, Fellini'nin "sekiz buçukuncu" filmidir.

8½, tarz ve tema bakımından hem Fellini'nin daha önceki filmlerinden hem de kariyerinin başlarında senaryo yazarı olarak çalıştığı Rossellini'nin *Open City* (Açık Şehir, 1945) ve *Paisà*'sı, (1946) gibi yeni gerçekçi İtalyan klasiklerinden, bir ayrılışa işaret eder. Birçok İtalyan yeni gerçekçi yönetmenin hedefi II. Dünya Savaşı sonrasında İtalya'nın yoksul durumunu gerçekçi bir şekilde tasvir etmekti. Fellini'nin hedefi de filmde gerçekleri söylemek olsa da, ona göre bu gerçeklik sadece toplumsal gerçekliğe ilişkin yönetmenin vizyonunu değil, onun ruhsal, psikolojik ve metafizik gerçekliğini de kapsıyordu. Onun hissettiği en az gerçekçi film, sözde en objektif olan filmdir. İsviçreli psikanalist Carl Jung'un görüşlerinin etkisi altında, Fellini şunları yazar: "Bazen bir film, tarihsel ve politik bir gerçeği tam olarak yansıtmaktan kaçınırken, oldukça basit bir dille konuşarak, çağdaş duygular arasındaki zıtlığı, mitsel figürler içinde somutlaşabilir ve içerisinde sosyal ve politik gerçeklere açıkça çok daha fazla vurgu yapılan bir başka filme kıyasla çok daha gerçekçi olabilir".[4] *8½* yeni gerçekçilikten radikal bir kopuştur, çünkü filmin imgeleri dünyanın aynası anlamında değildir, ya da toplumun gerçek yansımasını sunmaz, ama büyük, başarılı bir İtalyan film yönetmeninin aklını, içsel ve öznel dünyasını yansıtır.

Olay Örgüsü Özeti

8½, dünyanın sonunu getirecek büyük bir tehlikeyi konu alan, entelektüel ve iddialı bir bilimkurgu projesinin tam ortasında, ilhamını kaybeden ve projeyi asla tamamlayamayacağı korkusuna kapılan ünlü film yönetmeni Guido Anselmi'nin (Marcello Mastroianni) hikâyesini anlatır. Film yapım ekibi kiralanır, oyuncular seçilir, milyonlarca lirete mal olan devasa uzay kulesinin

[4] Fellini, Peter Bondanella'nın "Federico Fellini Sineması"nda da (Princeton: Princeton University Press, 1992, s: 71) anılmaktadır.

de dahil olduğu set kurulur fakat yönetmen ne bir senaryo fikri ne de bir başka ilham ile sete gelir. Orta yaşlarında yaşadığı kariyerindeki kriz, kendi yeteneğini sorgulamaya ve şahsi hayatında yüzeysel çatışmalara neden olur. Rahatlamak için popüler bir SPA merkezini ziyaret önerisi alır ve sıkıntısını atlatacağını umar. Fakat Guido'nun problemleri –yapımcısı, metin yazarı, yapım ekibi, kast ekibi ve magazin gazetecilerinin suretinde– onu SPA merkezinde takibe devam ederler. Guido, metresi de yanında olduğu halde, bir aksilik anında, karısını da kendisine katılmak üzere davet eder. Tehdit oluşturan bir tartışma evliliğinin çöküşünü hızlandırır. Kişisel ve mesleki yaşantısında afetin başlangıcıdır.

Olay örgüsündeki doğrusal gelişme, herhangi bir ipucu ya da uyarıcı bir sinyal olmaksızın, sıklıkla Guido'nun yaşadığı krizin harekete geçirdiği bilinç akışı anlatımıyla; rüyaları, imgelemi, fantezileri, gündüz düşleri ve çocukluk anıları ile kesilir. Film, gerçek bir içgörü tipleri ansiklopedisidir. Guido'nun rüyaları, daha doğrusu kâbusları, suçlarını ve anksiyetesini anlatır. Her zaman beyazlar içinde güzel bir kız ile sunulan ve kurtuluşu ve zihinsel tıkanıklığının çözümü için Guido'yu ümitlendiren imgelemi, orta yaşlı erkeklerin ortak fantezisi olan "güzel, genç ve doğru kadınla karşılaşabilseydim, canlılığım geri gelir ve sorunlarım ortadan kalkardı" vaadinin yanılsamasıdır. Guido'nun, mevcut çatışmalarının temelinde yatan çocukluk anılarını; gençlik deneyimlerini gözden geçirmesine ve yeniden yaşamasına olanak verirken, gündüz düşleri ona en derin ve en günahkâr arzularını açıklamak için çözüm sunar. Tıpkı filmin sonlarına doğru Guido'nun karısı ile metresinin dostça buluştuklarının, birbirlerine samimiyetle iltifat ettiklerinin ve mükemmel bir harmoni içinde dans edişlerinin hayalini kurduğu örnekte olduğu gibi. Bu hülyalar, giderek Guido'nun daha önce arzuladığı tüm kadınların, kendilerini Guido'nun hizmetine sunmuş olarak mutlu ve komün halinde yaşadığı, 28 yaşına gelen kadınların ise üst kata gönderilme cezasına çarptırıldığı bir haremin başında düşlediği gelişmiş fantezi üretimine dönüşür[5].

---

[5] Filmde, Fellini'nin kamerası ile kadınların şehvet dolu bakışlarını röntgenleyen Guido Anselmi karakteri tarafından kadınların sömürülmesinden hicap duyan Fellini, bu sahneyi ve bunun gibi anıtsal fahişe Saraghina'lı sahneleri eleştirir. Onun savunucuları (benim de aynı fikirde olduğum) Fellini'nin filminin cinsiyetçiliğin sosyal ve psikolojik kuruluşu hakkında olduğunu ve harem ağası olarak Fellini'nin Guido portresinin gerçekte bir kendini aşağılama parodisi içerdiği üzerinde ısrar ederler. Bu açıkça iktidarını kaybetme korkusu içinde, bu nedenle köle, gelinlik kızlara üstünlük sağlama ihtiyacında olan orta yaşlı bir adamın fantezisi olarak sunulmaktadır.

Fakat bu fantezi, gerçek hayattaki problemlerin yol açtığı felaketlerin engellenmesi için çözüm sunamaz. Yapımcısı, Guido'yu filmi tanıtmaya zorladığı bir basın toplantısı düzenler. Basının düşmanca sorularını yanıtlamayı başaramayan ve yapımcısı tarafından, eğer filmi bitirmezse mahvedilmekle tehdit edilen Guido, masanın altında sürünerek ilerler ve kendisini vurur. Fakat bu korkunç aksiyon sadece bir düşe dönüşür ve Fellini bize aniden bir başka son sağlar. Guido basın toplantısından kaçar ve sözüm ona bu filmin yapmayacağını söyler. Yönetmenin kendinden nefretini ve kendi otantik ve orijinal ifadesindeki güven eksikliğini açığa çıkaran sert bir eleştirmen olan ortağı Daumier, bu durumdan çok memnun olur. Filmin entelektüel ve estetik bakımından bir felaket olduğunu belirtir. Fakat Guido, birden asasını sallayan sihirbaz arkadaşı Mario'yu ve ardından beyazlar içindeki güzel kızı görür. Artık geçmişinden ve bugününden, düşlerinde ve fantezilerinde yaşayan bütün insanlar, beyaz kıyafetler içinde görünürler: Metresi Carla, çocukken ona bakan halası, seksle ilgili ilk sırları öğreten fahişe Saraghina, kilisenin antik kardinali, annesi ve babası. Guido'nun hareminden bildiğimiz striptizci Jacqueline Bon Bon, Guido'yu çocukluğundan anımsadığı bakire Meryem heykeline benzerliği ile etkileyen, saunadaki konuklardan biri olan uzun boylu zarif bir kadının yanında yürümektedir. Yönetmen birden bire bu imgeler tarafından güçlendiğini ve yenilendiğini idrak eder ve bütün hepsini kabul edip sevmeyi başarır. Sonuç olarak, artık hayatının karışıklıkları ve çelişkileri tarafından daha fazla tehdit edilmez. Yıllardır vefasızlık ettiği karısı, kendisini olduğu gibi kabul etmesini rica ettiğinde, bunu deneyeceğine söz verir. (Nihayetinde, Guido'nun ve Fellini'nin fantezisi de budur).

Yaratıcılık krizi sihirli bir şekilde son bulur ve Guido, megafonu ile uzun süredir ertelediği filmini yönetmeye başlar. Yönetmek üzere anlaşma yaptığı bu bilim kurgu felaketi filmin son kalıntısı olan uzay kulesinin altında, beyaz bir perde açmak için, yetişkinliğinin şiirsel ilham kaynağını gösteren bir çocuk olarak kendi imajının sinyalini verir. Bu görkemli yapı, yönetmenin iç karmaşasından fantezi aracılığı ile kaçışı için bir fırlatma rampası anlamından ziyade, Guido'nun duygusal problemleri ile yüzleşmesi ve bu problemlerin üstesinden gediğinin ifadesi olarak filmin sonunda yer alır.

Kulenin basamaklarından aşağı doğru inen kortejde bulunan herkes, Guido'nun içsel ve dışsal dünyasından birileridir. Aynı zamanda bir başlangıç olan neşeli bir final için, Guido herkesin uzun bir hat boyunca el ele tutuşmasını ve bir sirk halkası etrafında dans etmesini ister. Çok geçmeden sadece çocuk Guido ve

küçük bir grup palyaço bandosu çember içinde gösteri yapar. Uygun adım yürürlerken sahne yavaşça kararır ve *8½* başlığı ekranda belirir. Birden bire olanlar, bize sadece film yapma mücadelesi içindeki bir yönetmenin konu alındığı bir filmi izlemediğimizi, gerçekte sadece bir film yapmak için mücadele vermesinin yanı sıra, yönetmenin bu filmi mutlu sonla tamamlama mücadelesini de izlemiş olduğumuzu anlarız. Çekilen filmin adı, tam da izlediğimiz filmin adıdır: *8½*.

8½'un "İkili Ayna Yapısı"

Guido Anselmi hiçbir şekillde Federico Fellini'nin tam bir kopyası olmadığı halde, Fellini'nin Guido karakteri üzerinden kendi yaratıcılığını körelten pek çok iç çatışmasını inceliyor olduğu konusunda küçük bir şüphe vardır. İyi bilinir ki Fellini de Guido ile benzer şekilde –sonradan *8½* olarak adlandıracağı- bir film çalışmasının tam ortasında bir yaratıcılık tıkanmasına uğramıştı. Gönderme yaptığı hikayede olduğu gibi, oyuncular belirlenmiş, roller dağıtılmış ve set kurulmuş, ama yönetmen filme uzun süre başlamak istememiştir. Yapımcısına film anlaşmasını iptal ettiğini bildirmek için yazdığı mektubun tam ortasındayken baş makinist onu, filmin başlangıcını kutlamak için film ekibiyle birlikte şampanya içmeye davet eder:

> Fellini'nin hatırladığı gibi: Bardaklar boşalmıştı, herkes alkışlıyordu ve ben kendimi utanç içinde boğulmuş hissediyordum... Kendi kendime mürettebatını yarı yolda bırakan kaptanın ta kendisi olduğumu söyledim. Kendi kendime çıkışı olmayan bir durumda olduğumu söyledim. Ben yapmak istediği filmi hiçbir şekilde hatırlamayan bir yönetmendim. Ve bak şu işe ki, o anda her şey yere düştü. Filmin enerjisi için ihtiyacım olan doğruya sahiptim. Her şeyi tıpkı bana olduğu gibi anlatacaktım. Uzun süre nasıl bir film yapacağını bilemeyen bir yönetmenin öyküsünü anlatan bir film yapmalıydım.[6]

Eleştirmen Christian Metz, *8½*'un ikili ayna yapısına sahip olduğunu gözlemler: "*8½* sadece sinema hakkında bir film değil, kendisi muhtemelen sinemayı konu alan bir film hakkında bir film: Bu sadece bir sinema yönetmeni hakkında bir film değil, aynı zamanda kendine gönderme yapan bir yönetmenle ilgili bir film".[7] Blokajı yaratan sosyal ve psikolojik güçler hakkında bir film çevirerek kendisini açığa çıkaran Fellini böylece, kendisini bir film

---

[6] Peter Bondanella, "The Cinema of Federico Fellini" 164-5.

[7] Christian Metz, "Mirror Construction in Fellini's 8½ ", Film Language içinde, çev. Michael Taylor (New York: Oxford University Press, 1974), 234.

yapmak için çaba içindeyken tıkanan Guido Anselmi'de yansıtır. Bu da tabii ki, Guido'nun aktrisleri bir bilim kurgu fantezisi için değil; yönetmenin hayatında rol alan babası, sevimsiz karısı, çıtkırıldım metresi, fahişe Saraghina gibi, önemli insanları oynamaları için seçtiği *8½*'un kafa karıştırıcı sahnelerini anlaşılır hale getiriyor. Filmde düşler, görüntüler ve hatıralar ile sergilenen içsel bakış, içsel gerçekliği tam olarak Guido'nun gördüğü şekliyle taklit etmeye kalkışmıyor, bunun yerine hayali bir film yapımcısının içgörülerini sunmak için aracını nasıl kullanabildiğini ona yardımcı olacak şekilde kompleksleriyle işleyerek betimliyor. Sonuçta *8½* , Guido Anselmi'nin iç ya da dış hayatını yansıtmaktan çok Guido'nun iç ve dış yaşamının filmsel ifadesini temsil etmektedir. Film, ne sadece yaşanan gerçekliğe ne de bir yönetmenin içsel fantezilerine benzer; parlak bir yönetmen olarak hem gerçekliği hem de hayali olan görsel olarak selüloit üzerine kaydederek anlatır.

Fellini'nin, Guido'nun fahişe Saraghina ile yaptığı haşarılıklarına ve bu haşarılıklarının haddini aşması nedeniyle, Katolik yatılı okulundaki rahip tarafından cezalandırılışına ilişkin çocukluk anılarının, samimi bir bakış ile sunuluşu (bu tartışma boyunca Saraghina sahnelerine işaret ediyorum) Fellini'nin; bu çocukluk anılarını -izleyicilerin "gerçekte" bir çocukken Guido'ya ne olduğunu filmin uylaşımsal geçmişedönüşlerinde gördükleri- tasvir etmekten nasıl kaçındığını gösterir. Bunun yerine, hatıra belli sürelerde, sembolik imalarla abartılmış, hicivli vurgularla süslenmiş ve uylaşımsal olmayan müzik, görüntü kullanımı ve kurgu ile, son derece stilize bir şekilde sunulmuştur. Bütün bu alışılmadık bölümleri aslında Guido Anselmi'nin travmatik çocukluk deneyiminin film üzerinden tekrar yaratıldığını görmekte olduğumuza dikkat çeker: sekans Katolik okulunda yetiştirilmesinin negatif etkilerinin izleri, tam olarak kendi gerçekliği değilse bile Guido'nun öznelliği üzerinedir.

SARAGHINA SEKANSININ ANALİZİ

Bağlam ve Olay Örgüsü

Saraghina sekansı, filminin Katolik teması etrafında (yapımcısının ısrarı üzerine) Guido'nun danışmanı tarafından Katolik kilisesinden bir kardinal ile başlatılır. Konuşma boyunca kardinal Guido'ya filmi hakkında değil, kişisel yaşantısı hakkında, yönetmenin açıkça hiç memnun olmadığı sorular yöneltir. Guido evli midir? ("evet" diye yanıtlar) Çocuğu var mıdır? (önce "evet"

ardından "hayır" diye yanıtlar) Kaç yaşında olduğunu sorar ("kırk üç" diye yanıtlar). Kardinal ardından Guido'yu ağlayan bir kuşu dinlemesi için yönlendirir. Guido, itaatkarca uyum sağlar, ama çok uzun süre değil. Eteğini dizlerinin üzerine çekmiş, sepet taşıyan tıknaz bir köylü kadın, dikkatinin dağılmasına neden olur. Bu şehvetengiz manzara Guido'nun cinsellikle dolu Sarahgina anısını üst seviyeden bir kilise görevlisinin huzurunda bile tetikler.



Fotoğraf 1: Guido yatılı okulun yüksek duvarlarıyla kuşatılmış (*8½* 1963, Corinth Films).

Ağlayan bir kuş sesinden, okul bahçesinde oynanan futbol maçında hakemlik yapan bir rahibin çaldığı kulak tırmalayıcı, sert bir düdük sesine geçilir. Guido, sekiz yaşlarında sahilde siyah eski bir evde yaşayan vahşi görünüşlü fahişe Saraghina'yı görmek için çıkacakları gezide arkadaşlarına katılmak üzere okul bahçesinden kaçar. Kadın para karşılığında dans eder, rumba ve striptiz arası bir dans gösterisi yapmaya başlar. Guido, arkadaşları tarafından kadınla dans etmesi için itilip kakılmaya başlar. Fakat kadın, Guido'yu havaya kaldırdığı anda, okuldan kaçak arayışındaki iki acımasız rahip görünür. Guido yakalanır ve cezasıyla yüzleşmek üzere okula geri götürülür. Başrahip, ofisinde işlediği bu suçun ölümcül bir günah olduğunu söylemektedir. Annesi, oğlunun yaptıklarının utancı içinde boğulmuş halde onu reddeder. Sınıfa, mankafa şapkası giymiş ve sırtında utanmasını gerektiren bir işaret asılı halde girerken görününce, Guido'nun okul arkadaşları haykırarak onunla alay ederler. Diğerleri akşam yemeği yerken ve kadınlarda karşı nefreti ile bilinen biri olan dindar Luigi'nin bir rahip tarafından yüksek sesle okunan hayatını dinlerken, Guido, acı içinde mısır taneleri üzerine diz çöktürülür.

Daha sonra Guido'yu meditasyon halindeyken mumyalanmış bir kadın azizenin kalıntısının yanında görürüz. Günah çıkarma sırasında Saraghina'nın şeytan olduğunu bilip bilmediği sorulur. Çilesi bitmek üzereyken belki de affetmesini dilemek için Meryem heykeli önünde diz çöker. Ama kilisenin Guido'nun cinselliğini frenlemek için aldığı bütün önlemlere karşın, Guido suç mahalline geri döner. Deniz kenarında oturup şarkı söylerken görülen Saraghina tarafından sıcak karşılanır. Guido ve ortağı Daumier, restoranda Guido'nun filme dâhil etme niyetinde olduğu Saraghina sekansı hakkında tartışırlarken görülür. Yakınlarındaki bir masada Kardinal ve beraberindekiler oturmaktadır. Daumer, İtalya'daki Katolik bilinçle ilgili bir polemik geliştirmekten uzak, gerçek eleştirel bilinçle hiçbir ilgisi olmayan, sadece çocukluk anıları olarak gördüğümüz Saraghina sekansından şikayet etmektedir[8].

Fakat, Guido'nun hayatındaki bu olayın filmsel olarak hatırlatılma şekli eleştirinin sert dilini gizler. Fellini'nin bir röportajda söylediği gibi, bu sekans kısmen Katolik eğitimin olumsuz etkilerine temellenmektedir. Filmde gördüğümüz Katolik okul, Fellini'nin gençliğinde gittiği Katolik okulun bir modelidir. Bu okulun, "akıl yürütme tarzının belirlenmesinde önemli bir etkiye sahip olduğunu" iddia eder. Fellini bu disiplinin ortaçağa özgü olduğunu hatırlar...

> Küçük bir çocuk için (ben sadece sekiz ya da dokuz yaşındaydım) bizleri disipline ettikleri bu yol gerçekten çok sertti. Örneğin en sık verilen cezalardan biri mısır taneleri üzerinde bir saat boyunca diz üstüne çökmek idi ve bu oldukça can yakıcıydı. Erkek çocuklarını disipline etmek için kullanılan diğer zalimane yolları ayrıntılarıyla anlatan Fellini bu tür ağır cezaların ergen çocuklarda ciddi ruhsal sorunlara neden olabileceğini düşünür. Fellini, "nereye gitsem kaçamadığım, gerçekten hiçbir yere bırakamadığım suçluluk hissi muhtemelen bu okulda geçirdiğim 4-5 yılın gerçekliğinden türetilmiştir.[9]

Fellini 8½'ta, travmatik bir bölüm içinde, bu okulda geçirdiği dört ya da beş yılık bir süre üzerine yoğunlaşır. Her ne kadar Saraghina, Fellini'nin geçmişinde olan bir figür ise de ilişkisi nedeniyle

---

[8] Fellini, çekici olmayan bir karakter olan ve filmi nahoş biçimde eleştiren Daumier aracılığı ile film eleştirilerini akıllıca yatıştırır. Robert Stam'ın, *Reflexivity in Film and Literature: From Don Quixote to Jean-Luc Godard* (New York: Columbia University Press, 1992) adlı kitabında belirttiği gibi, kurgusal dünyada işin eleştirisinin birleşmesi, birçok yenilikçi özbilinçli veya kendini yansıtan işlerin bir damgasıdır. Stam'ın 8½ üzerine yorumlarına bakınız (s: 155).

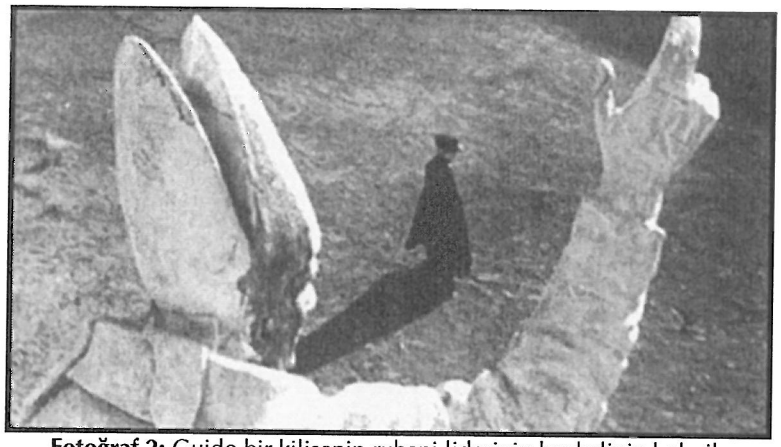
[9] Suzanne Budgen, "Fellini" (London: British Film Institute, 1966, s: 85-6).

rahipler tarafından hiçbir zaman cezalandırılmamıştı. Fakat Saraghina'nın okul ile kurgusal bağı, önemli bir duygusal gerçeği içerir: Fellini aşırı sıkı bir Katolik eğitimin, çocuklara kendi doğal dürtülerini özgürlük ile, cinsel hazzı ise suç ve ceza ile ilişkilendirmeyi öğretebileceğini, bunun da onların yetişkinliğinde yaratıcılıkları ve seks yaşantıları ile ilgili sorunlara neden olacağını ima eder.

Mizansen ve Sinematografinin İfadeci (Öznel) Gerçekliği

Fellini, Katolik yetiştirme tarzının Guido'nun ruhunu nasıl zincirlediğini görsel olarak vurgulamak için, kilisenin baskıcı krallığına, Saraghina'nın açık, anarşik diyarını stilize ve abartılı bir şekilde sunarak karşı çıkıyor. İlk olarak Guido'yu bir çocukken gördüğümüzde, yatılı okulun yüksek duvarlarıyla kuşatılmış (bkz. Fotoğraf 1) ve uzakta beliren bir kilisenin ruhani liderinin heykelinin kolu ile çevrilidir (bkz. Fotoğraf 2). Saraghina'nın evi, tam tersine deniz kenarının geniş, açık bir alanındadır. Onun hakkındaki her şey, çılgınca taranmış saçları, çıplak ayakları, elbisesinden fırlayan göğüsleri; değişken ve çekincesiz davranışları gibi öğelerle açığa çıkarılmıştır (bkz. Fotoğraf 3). Guido'dan sonra gelen rahipler, doğumun yaşayan sembolleridir ve uzun siyah cüppeleri sahilin doğal coğrafyasıyla özellikle uyumsuzdur (bkz. Fotoğraf 4). Fellini Guido'nun tutuklanmasını kaba komedilerdeki gibi hızlı çekimle gösterir. Hızlı çekim, rahiplerin absürt mekanik hareketlerini, karikatürize edecek kadar abartır. Bu rahipleri sersem gibi gösterirken aynı zamanda şaşırtıcı bir güç ile donatır. Guido ilk başta onu soldan takip eden rahipten kaçar. İlk bakışta takipçisinden kurtulmuş gibi görünse de beklenmedik bir şekilde, geçişini engellemek üzere tamamen münasebetsiz biçimde film karesinde beliren ikinci rahiple çarpışır. Kilise, deniz kenarının sınırsız krallığında bile, engellemeyi ve sınırlandırmayı başarır.

Guido, okula döndüğü andan itibaren, denizin açık boşluğunun yerini, dar, penceresiz bir koridor alır. Rahipler tarafından kuşatılan Guido tam anlamıyla, bir mahkûma dönüşür. Saraghina, dansın hayat dolu maharetiyle ilişkilendirilirken; kilise, portreler ve heykellerin durağan formları ile yani ebediyen dondurulmuş ve sabitlenmiş hayat imgeleri ile ilişkilendirilir. Guido yargılanması için kulağından tutulup bir dizi portrenin bulunduğu bir koridordan geçirilirken, kilisenin sert adamı, suçlayıcı bakışlarıyla Guido'yu davasının görüleceği alana yöneltir. Guido'nun davacısı, portrelerin bulunduğu duvarda,



Fotoğraf 2: Guido bir kilisenin ruhani liderinin heykelinin kolu ile çevrilidir (*8½*, 1963, Corinth Films).

sıranın en sonunda portrelerden birisinin esrarengiz bir şekilde canlandığı izlenimi yaratılması için fotoğraf gibi sunulur. Bu arada, bitişik nizam nedeniyle, adamın duvardaki resimlerden daha canlı olduğu güçlükle anlaşılmaktadır.

Kamera bile okula döndüğü andan itibaren hareket özgürlüğünü kaybetmiş görünmektedir. Saraghina'nın, plajda dans ettiği gibi, kamera da, onun hareketlerini serbestçe izleyerek etrafta salınır, sadece ara sıra erken gelişmiş şehvetin bir parça korku dolu hayranlığı ile onu gözleyen oğlanların gözlerini taklit ederek anatomisinin en heybetli parçalarında duraklar. Okula dönüldüğünde daha çok durağan kamera pozisyonunu söz konusudur. Kamera hareket ettiğinde plajda olduğu gibi etrafta salınmaz, ama duvardaki suçlayıcı portreler, Guido'nun annesinin utancı, bir azizenin kadın bedeninden nefretin işlendiği bir ders objesi olarak tasarlanan çürümüş yüzü gibi acı veren nahoş durağan nesnelerin görüntülerini düz ve vakur bir biçimde aktarır. Saraghina sekansının bu kısmında kamera hareketleri, bir rahibin yüzünden bir diğerine hızlı çevrinmelerle karakterize edilir ve Guido'nun suçlayıcılarının yüzlerine odaklanarak yapılan hızlı ileriye zumlar, onların sözcüklerindeki zalimliği vurgular.

Saraghina sekansının en vurucu özelliklerinden biri, Fellini'nin mizanseninin kasıtlı stilizasyonudur. Örneğin Guido'nun annesi Guido'nun duruşmasında, kesinlikle Guido'ya tercih edeceği, etrafı hare ile çevrili küçük bir oğlan çocuğunun portresinin yanında durmaktadır (bkz. Fotoğraf 5). Mahkeme salonunda böyle bir portrenin varlığı, oranda gerçeğe aykırı olsa da simgesel iması açıktır: Böyle küçük oğlanlar sadece, duvarlarda asılı tablolarda

idealize edilerek çizilmiş imgelerde sonsuza dek hapsedilmiş olarak bulunabilir. Bu sahnede gerçekçilikten uzak olsa da sembolik bir vurguya yönelik birkaç diğer özellik daha yer almaktadır. Fellini'ye göre, duruşmadaki rahiplerin birkaçını, tıraşlı kafalarıyla kadınlar oynamaktadır ve erkek sesleri dublajda eklenmiştir. Suzanne Budgen'in, dikkat çektiği gibi, bu simgesel dokunuş, Guido'nun davalılarını, onu yakaladıkları gruptan çok daha az faziletli yapar[10]. Otuz yıl önce olmuş olan bir durum, geçmişedönüşle gösterilirken, hala genç bir kadın olması gereken Guido'nun annesi, gri saçlı yaşlı bir kadın tarafından canlandırılmaktadır. Fellini'nin Guido'nun annesinin geçmişteki çekimi, Guido'nun annesinin geçmişte olduğu gibi şimdi de kendisinden utandığı yönündeki hislerini göstermektedir. Guido tarafından içselleştirilen annesi tarafından suçlanması durumunun olumsuz etkileri filmin sonuna doğru Guido'nun basın toplantısında film hakkında sorulan sorulara yanıt veremediği için kendisini vurduğu sahnede gösterilir. Bu davranışının hemen ardından Guido'nun "nereye gidiyorsun, sefil çocuk?" diyen annesi görülür.



Fotoğraf 3: Saraghina hakkındaki her şey, çılgınca taranmış saçları, çıplak ayakları, elbisesinden fırlayan göğüsleri ve değişken ve çekincesiz davranışları gibi ona ait olan öğelerle açığa çıkarılmıştır (*8½*, 1963, Corinth Films).

Saraghina sekansı hiçbir şey değilse bile, Daumier'nin sözleriyle söyleyecek olursak, İtalya'daki katolik deneyime ilişkin haksız eleştirel bir farkındalıkla bezenmiş nostaljik bir çocukluk hatırasıdır. Fellini, Guido'nun erotik dürtülerine kilisenin uyguladığı sert cezaların ve bir bakirenin ideal kadın olarak değerlendirilmesinin Guido'nun yetişkinlik hayatında tahrip edici, negatif bir etkisinin

[10] Suzanne Budgen (1966). "Fellini." London: British Film Institute. 50–1.

olduğunu ima eder. Kilise onu, erotik arzuları olan bir kadın için şefkat ve sevgi duygularını birleştiremez hale getirmiştir. Guido'nun karısı bir Madonna'dır. Ona duyduğu saygı karısını cinsel arzuları (ki kilisenin günah olarak belirlediği) tarafından lekelenmeyecek bir tabu nesnesi haline getirmiştir. Guido, kendisini kaplıca merkezinde ziyarete gelen karısıyla sevişmeyi çok yorgun olduğu gerekçesiyle sürpriz olmayan bir şekilde reddeder. Seks sadece kötü ya da bozulmuş ve dolayısıyla cehennemlik kadınlar için izin verilen bir şeydir. Guido'nun metresi, tombul, şehvetli Carla, Saraghina'nın evcilleştirilmiş ve rafine edilmiş -fakat fazlasıyla rafine edilmiş- bir tezahürüdür. Carla'nın daha çok Guido'nun karısı gibi davrandığı *8½*'un ilk bölümünün başlangıcında, Guido Carla'ya bir fahişe gibi bakmasını ve odaya yanlışlıkla girmiş gibi yapmasını söyler.



Fotoğraf 4: Rahipler uzun siyah cüppeleri sahilin doğal coğrafyasında özellikle uyumsuzdur (*8½*, 1963, Corinth Films).

Guido'nun bakire Meryem önünde diz çökmesinden sonra, günah çıkartan papazın, Saraghina'nın bir şeytan olduğunu bilip bilmediğini sormasıyla, ince ve devingen bir sembolizm oluşur. Kamera bir süre bakire Meryem'in yüzüne odaklanarak durur, görüntü zincirlemeyle bir an için Saraghina'nın beton sığınağıyla birleşir (bkz. Fotoğraf 6). Ardından Guido, Saraghina'yı bir sandalyede yüzünü okyanusa dönmüş oturur ve tatlı bir ninni söylerken görür. Saraghina şeffaf beyaz bir eşarp giymiştir (Guido'nun hayallerinde gördüğü genç kadının saflığının bir imgesi olarak). Şeytaniden çok meleksi görünür, hatta belki her iki görüntüyü birden içerdiği söylenebilir (bkz. Fotoğraf 7) . Fellini, bakire Meryem imajı ile beton sığınağın görüntüsünü üst üste bindirip birleştirerek ve ardından Sarghina'yı hem vamp hem de ninni söyleyen ve Guido'ya şefkatle gülümseyen anaç bir figür olarak

sunarak, kilisenin tam bir şeytan olarak yorumladığı fahişenin, Guido'nun filmleştirilmiş hatıraları içinde çocukluk travmaları için pozitif çözümleme yarattığı bir tezatlık kurar. Fellini'nin filminde, Guido bütün hayatına yayılmış kilise eksenli ruhundaki dağınıklılığı sağalttığını çıkarabiliriz. Bu ruh halini, Freud'un işaret ettiği "erotik hayattaki itibarsızlığın en yaygın hali" ya da sıkça söylendiği gibi Madonna-fahişe kompleksi olarak da ifade edebiliriz.[11].



Fotoğraf 5: Guido'nun annesi Guido'nun duruşmasında kesinlikle Guido'ya tercih edeceği etrafı hare ile çevrili küçük bir oğlan çocuğunun portresinin yanında durmaktadır (*8½*, 1963, Corinth Films).

Fellini'nin Uylaşımsal Kurgu Tekniklerini Altüst Etmesi

Kurgunun kesin kuralları, anaakım kurmaca filmi izleyicisinin kesme ile dikkatini dağıtmayacak ve perde uzamına yönelimini kontrol etmeyecek biçimde sunulmaktadır. Film izleyicileri, eşlemeli kurgu (devamlılık kurgusuna gönderme yapar) aracılığıyla birleştirilen farklı çekimlerle filmi izlerlerken binlerce bitten ve selüloidin çeşitli ufak tefek parçalarından değil, dolayımlanmamış bir gerçeklik üzerinden yanılsamaya dâhil olmak üzere cesaretlendirildi. Modernist, kendine gönderme yapan bir sanat filminde temel amaç bu değildir. Fellini devamlılık kurgusunun kurallarına kısmen bağlı kalarak ama onları aynı zamanda kurnazca altüst ederek, filmin kurgusundaki kurnazlığına bilinçli bir şekilde

[11] Sigmund Freud, "The Most Prevalent Form of Degradation in Erotic Life," *Sexuality and the Psychology of Love* içinde, Philip Rieff (Ed.). (New York: Collier Books, 1963, s: 58–70).

dikkat çeker. Saraghina sekansı, Fellini'nin uylaşımsal kurgu tekniklerinin neşeli yıkıcılığının birkaç göz alıcı örneğini içerir.

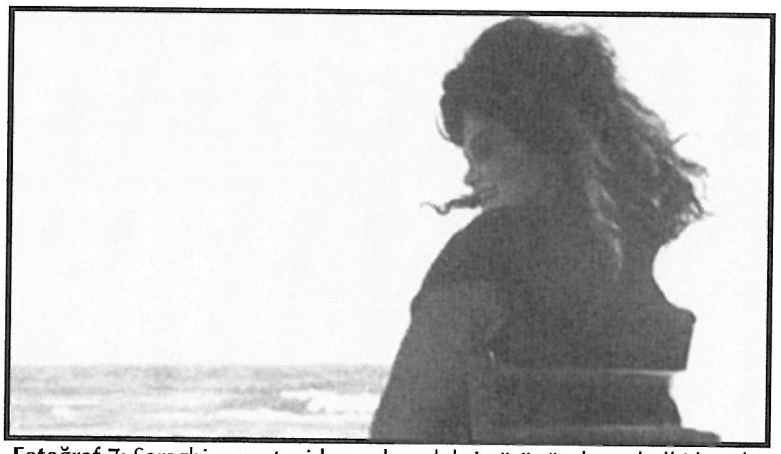
Fellini, Saraghina sekansının başlangıcında Guido'nun okuldan kaçışını tasvir etmek için hareket ve yön eşlemesinin kurallarında ince düzenlemeler yapar. Birleşmiş çekimler içinde bir aktörün hareketi ve yönü eşleştirildiğinde beklenen etki; izleyicinin zihninde, çekimler arasında zamansal ve uzamsal devamlılığın olduğu yanılsamasını yaratmaktır. Fellini, Guido'nun hareket ve yönünü iki çekim içinde birleştirir fakat zamansal ve uzamsal devamlılıkta bir yanılsama yaratmaz. Guido'yu ilk çekimde çevreleyen bir heykel kolundan, çerçevenin sağına doğru koşarken görürüz, sonraki çekimde onu yine çerçevenin sağına doğru koşmaya devam ederken görürüz. Fakat ikinci çekimde Guido, arkadaşları ile birlikte birden bire duvarın diğer tarafına doğru koşmaya başlar. Guido'nun koşuşundaki hareket ve yönün mükemmel birleşimi, Guido'nun koşusuna son sürat devam ettiği izlenimini yaratır, fakat sahne ikinci çekimde radikal biçimde değişmiştir. Guido sihirli bir şekilde duvarı aşmış gibi görünmektedir. Özgürlük için hissedilen dürtü, bir rüyada olduğu gibi, bir oldu bittiye dönüştürülmüştür. Fellini'nin buradaki kurgusu gerçekliğin mantığını değil, arzulu ve hayalci bir aklın süreçlerini yansıtır.



Fotoğraf 6: Bakire Meryem heykeli Saraghina'nın beton sığınağıyla birleşir (*8½*, 1963, Corinth Films).

Fellini, kâbusun mantığını yaratırken uylaşımsal kurgu kullanımında zaten ustadır. Guido'nun plajdan okula dönüşü, aynen kaçtığı gibi rahat ve çabuk olur. Saraghina, Guido'yu zevkin zirvesinde olduğu anlamında havaya kaldırdıktan sonra, Fellini, yaklaşmakta olan iki rahibin bulunduğu sahneyi Guido'nun kaçışı

ile keser. Fellini, Guido'nun rahipleri fark edişini, Saraghina'dan çözülüşünü ve arkadaşlarından ayrılışını bize göstererek gerçekliğe taşıdığı bu eylemin etkisini seyreltmez. Bu eylemde daha çok, günahkâr hazların ardından gelen ürkütücü cezaların psikolojik mantığını vurgulamak üzerine yoğunlaşılır. Guido, rahiple komik çarpışması sonucunda yakalandıktan sonra, kamera, sağında bir rahip tarafından zorla refakat edilirken göstermek üzere harekete geçer. Harekette ve pozisyonda eşleme olan bir sonraki çekimde, Guido halen sağında bulunan bir rahibin refakati altındadır ancak mekân plajdan okula dönüşmüştür. Fellini'nin kurgusu, genç günahkârın hafızasında kilisenin cezasının seriliğini vurgulamak için, bir kez daha zamanı yoğunlaştırır ve ayrılmış boşlukları muntazamca birleşir.

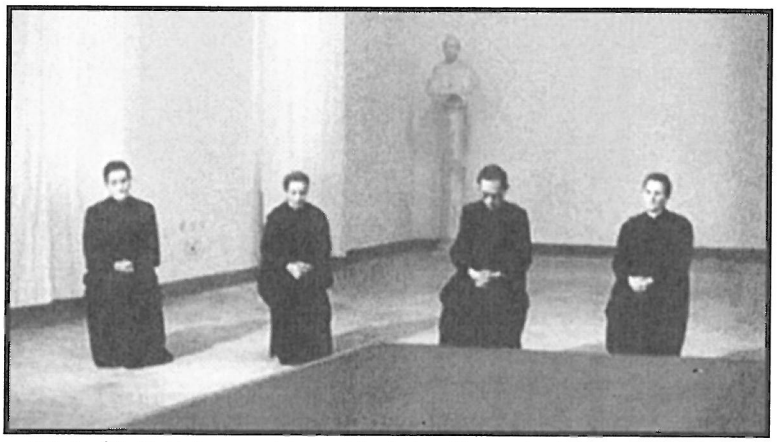


Fotoğraf 7: Saraghina şeytaniden çok meleksi görünür, hatta belki her iki görüntüyü birden içermektedir (*8½*, 1963, Corinth Films).

Fellini'nin devamlılık kurgusunun yerleşik kurallarını yıktığı bir başka örnek de, Guido'nun, ibret olarak sınıf arkadaşlarının önüne getirildiği sahnede görülür. Guido arkadaşları tarafından yuhalanırken Fellini sahneyi aniden, bir tabaktan rahibin ellerine boşaltılan mısır tanelerinin yakın çekimi ile keser. Fellini birden bire kamerayı sınıftan, Guido'nun mısır taneleri üzerine diz çökmeye zorlandığı yemekhaneye geri çevirerek sahneyi tamamen değiştirir. Aslında bu eylemi sunarken uylaşımsal yöntem, uzun çekimle yemekhaneyi çekerek yeni bir mekan kurmak ve kesmeyle mısır taneleri detayına geçmektir. Fellini bunun yerine, Guido'ya verilen cezanın zalimliğine daha çok vurgu yapmak amacıyla, bizim perdeye odaklanmamızı kolaylaştıracak çekimlere izin verir. Zaman ve mekanda bu beklenmedik, alışılmışın dışında, tedirgin edici değişim ve mısır tanelerinin çağrıştırdığı, travmatize olmuş

çocuğun hislerinin görüntüsündeki tuhaflığın yol açtığı karışıklık cezanın hızlı ve acımasızca çekilerek deneyimlendiği bir olaylar zinciridir. Sonunda Fellini, filmde pürüzsüz bir devamlılık yaratmak için, çekimden çekime arka plan ile karakterlerin pozisyonlarını eşleştiren gerekli temel kuralı kasten gözardı ederek, film kurgusundaki uylaşımsal pratikleri altüst eder. Karel Reisz, *The Technique of Film Editing* kitabında şöyle yazar:

> "Birden fazla açıdan çekilmiş bir sahnede, eğer oyuncuların arka plan ve pozisyonları her birinde aynı alınmış ise, çizgisel bir devamlılığın en temel gerekliliği, tek bir sahnenin iki ardışık çekiminin aksiyonlarının birleştirilebilmesidir... Açıkça, eğer bir odanın uzun çekimi, şöminede yanan bir ateşi gösterseydi ve onu takip eden çekimin ortasında, şömine boş olarak gösterilseydi, bu kesinti, yanlış bir izlenim yaratacaktı"[12].



Fotoğraf 8: Guido'nun, mahkemesi başlarken Kamera kadrajında dört rahip bir sırada oturmaktadır (*8½*, 1963, Corinth Films).

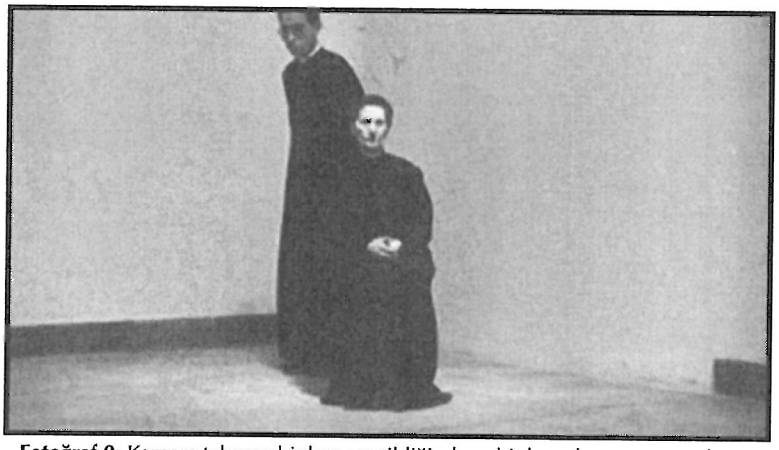
Filmin bir araya getirilmiş selüloit parçalarından kurulduğu, arka plandaki nesneler çekimler arasında uyumsuz hale geldiğinde, seyircinin kurgusalın "gerçeklik" yanılsamasını parçalayarak farkedilebilir hale gelir. Fellini bu temel gereklilikleri Saraghina sekansındaki pek çok sahnede defalarca ihlal eder.

Guido'nun, rahiplerin mahkemesi önünde göründüğü sahne, Guido'nun bakış açısından öznel bir çekimle başlar. Çerçevede dört rahip bir sırada oturmaktadır (bkz. Fotoğraf 8). Aynı çekimde kamera büyük masada oturan başrahibe doğru yatay çevrinmeyle geçer. Kesmeden sonra, "Bu ölümcül bir günahtır"

---

[12] Karel Reisz ve Gavin Millar, "The Technique of Film Editing" (New York: Hastings House, 1968, s: 216–7).

diyen ilk rahip, orta boy yakın çekimle gösterir. Kamera sağa çevrindiğinde "Buna inanamıyorum" diyen ikinci rahibi gösterir. Biz doğal olarak ikinci rahibin yanında oturan üçüncü rahibi görmeyi beklerken kamera tekrar sağa döner; üçüncü ve dördüncü rahipler odanın en ucunda yer almaktadırlar. Birisi oturmakta diğeri onun yanında ayakta durmaktadır (bkz. Fotoğraf 9). Bütün odanın toplu bir çekimi olan bu sekansın son çekiminde dört rahip başlangıçta olduğu gibi bir kez daha bir sırada ve aynı konumdadır (bkz. Fotoğraf 10.) Birleştirilen çekimlerin uyumsuzluğuna son bir örneği, Guido'nun itirafı sahnesinde ortaya çıkar. Guido'nun günah çıkarma kabinine yaklaştığı andaki akış açısı çekimindeki arka plan ile oradan ayrıldığı andaki arka plan birbiri ile uyumlu değildir. Günah çıkarma kabini aynen kalmasına karşın, odanın mekânsal düzenlenişi ve mobilyaları tamamen değişmiştir.

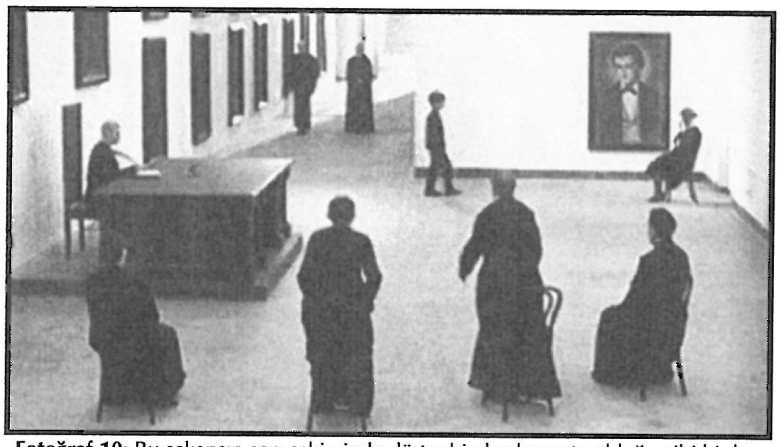


Fotoğraf 9: Kamera tekrar rahiplere çevrildiğinde, rahipler odanın en ucunda yer almaktadırlar (*8½*, 1963, Corinth Films).

Pek çok insan bir çekimden diğerine arka plandaki ya da oyuncuların birleştirilmesindeki uyumsuzluğa dikkat etmese de, bu tür çekimlerin, sonraki sürece açıkça işaret eden, bilinçaltı algılamaya yönelik bir etkisi vardır. Dolayısıyla Fellini, insanların ve nesnelerin yerleştirilmelerinde, geçmişlerini yansıtan ve belirsiz kılan hatıraların çarpıtıcı sürecini yakalar. Çekimlerdeki uyumsuzluğun bir diğer önemli görevi ise bizim bir hayat değil, bir film izlediğimiz farkındalığını yaratmalarıdır. Bu nedenle *8½*, Fellini'nin kurgudaki uyumsuzluklarına tamamen uygun, kurgu süreçlerinin öne çıktığı bir filmin filmidir.

Sesin Yaratıcı Kullanımı

İtalya'daki uygulamayı takiben, Fellini *8½*'un seslendirme işlemlerine sadece filmin tamamı çekildikten sonra ses efektleri, müzik ve diyalog ekleyerek yapmıştır. Sonradan seslendirme bir yönetmenin yaratıcılığına muazzam bir hareket, gerçekçi ve doğal ses kayıtlarındaki kısıtlamalara özgürlük, yeni kombinasyonlar ile ses kayıtları denemeleri, dikkat çeken şiirsel veya psikolojik efektler yaratma şansı verir. Yukarıda, Fellini'nin kafası tıraşlı kadınlar tarafından canlandırılan rahiplerdeki erkek sesi dublajının rahatsızlık verici etkisini belirttik. Ayrıca, Fellini Saraghania sekansında sonradan seslendirmenin avantajlarından da şakacı yaratımında da yararlanmıştır. Guido mısır taneleri üzerinde diz çökmüş haldeyken, kadınlardan nefret eden biri olan dindar Luigi'nin hayatını yüksek sesle okuyan rahibin sesinin Federico Fellini'nin sesi olduğu, Fellini'nin arkadaşları tarafından kolayca anlaşılabilirdi.[13].



Fotoğraf 10: Bu sekansın son çekiminde dört rahip başlangıçta olduğu gibi bir kez daha bir sırada aynı konumdadır (*8½*, 1963, Corinth Films)

Saraghina sekansındaki sesler, filmin ruh haline, atmosferine ve bölümün anlamına önemli bir katkı sağlamıştır. Daha önce, Fellini'nin Saraghina'nın yaşam alanı ile Guido'nun yatılı okulu arasında sert bir kontrast yaratan kamera hareketlerini ve mizansenlerini tartışmıştım. Ayrıca Fellini'nin sesle yaptığı manipülasyon iki yer arasındaki zıtlığı anlamlı kılmıştır. Saraghina'nın yaşam alanı, Saraghina'nın dansı, Nino Rota'nın melodik ve serbest akışa sahip bestelerine, denizin ritmik dalga sesi

[13] Bu bilgi bana 1970'lerde, Fellini'yi kişisel olarak tanıyan Furio Colombo tarafından verildi.

ile eşlik etmiştir. Deniz sesi ve müziğin birleşimi Saraghina'nın sembolik durumuna olumlu, esaslı bir hayal gücü olarak katkı sağlar. Kontrast içindeki okul sahnesi, sert veya rahatsız edici sesler eşliğinde sunulur. Örneğin Guido'nun okul geçmişedönüşlerinde olduğu gibi, tiz bir kuş sesinden kesinti olmadan okul müdürünün şiddetli, keskin düdük sesine geçilmiştir. Guido, zamanda yolculuk yaparken, okuldaki hayatının daimi davetçisi, baygın ve güçlü zil sesinin böldüğü, ölümcül bir sessizlikle kuşatılmıştır. Guido'nun sınıf arkadaşlarının gürültülü kahkahası aptal şapkasını, onlardan önce giydiğini gösterirken, Guido'nun utanç ve aşağılanmasını abartır.

Fellini uylaşımsal kurgu tekniklerini yıkarak beklenmeyen ve şaşırtıcı etkiler yaratmıştır. Ayrıca uzun zamandır yerleşik hale gelmiş görüntünün ve sesin birleşimine ilişkin kuralları altüst etmiştir. Bunu nasıl yaptığını tam olarak göstermek için, geleneksel kurmaca filmlerde görüntülerle bağlantılı olan sesin farklı kullanım (söz, ses efektleri ve müzik) yolları arasında bir ayırım yapmak gerekmektedir. Geleneksel kurmaca filmlerde ses, *diegetic* veya *nondiegetic* olarak ikiye ayrılır. *Diegetic* sesin, kaynağı sahnede görülebilir veya ses filmin yaratıldığı hayali dünyadan gelir. Bizler asla rahiplerle götürüldüğü odada, Guido için çalan zil seslerinin kaynağını göremeyiz, ancak örneğin, dekor bir kilise okulu gibi kurulduğu için zillerin çalması akla yatkın gelmektedir. Bu yüzden yukarıda tartışılan pek çok ses efektinde olduğu gibi, denizin sesi, rahibin hışımla çaldığı düdüğün nahoş sesi ve tabii ki bütün diyalogda olduğu gibi zillerin sesi *diegetic*dir. Buna karşılık *nondiegetic* sesin, filmin kurmaca dünyasında bir kaynağı yoktur. Yönetmen tarafından, atmosfer yaratmak veya bir şekilde hareketin dramatik anlamını arttırmak için eklenir. *Nondiegetic* ses en çok müzik biçimde yer alır. Örneğin bir çift öpüşürken müzik yükselir, bu sırada arkada müzik yapan bir orkestra görmeyi beklemeyiz; tıpkı Saraghina plajda dans ederken müzik yapan müzisyenleri görmeyi beklemediğimiz gibi. Biz, bir alışkanlık olarak müziğin *nondiegetic* olduğunu kabul ederiz.

Uylaşımsal filmlerde *diegetic* ve *nondiegetic* sesler arasındaki fark açık seçiktir. *8½*'de Nino Rota'nın müziği, olağandışıdır çünkü Rota, sesin *diegetic* ve *nondiegetic* kullanımı arasında sınırları bulandıran kullanımı ile dikkat çeker. Böylece, sözde *nondiegetic* olsa bile kurmaca dünyada hiçbir kaynağı olmayan plajdaki müzik ve Saraghina'nın dansına oğlanların alkış ve paldır küldür dans gibi hareketlerle verdikleri tepki, film müziği ile ortak bir biçimde -müziğin, *diegetic* olduğu yerlerde- müziğin temposunun ritmi birden değiştirilir. Saraghina da, plajda

çerçeve-dışında bir orkestra çalıyormuş gibi, *nondiegetic* müziğin ritimde dans ederken görünür.

Fellini'nin kurgu ritimleri, gerçek eylemlerin yer aldığı filmlerden ziyade çizgi filmlerdeki gibi müzikal bir ritmi andırırcasına bilinçli olarak ayarlanmıştır, öyle ki sıklıkla müzikteki her vuruş kesmenin "vuruşuna" karşılık gelmektedir. Örneğin, Fellini'nin günahkârın peşindeki rahiplerin çekimine geçmek için Saraghina'nın Guido'yu havaya kaldırdığı çekime kesme yaptığında olduğu gibi; seste, temel Saraghina temasında yer alan müzikal bağlantıya ilişkin bir değişiklik de vardır. Öncelikle, bu bağlantı Saraghina'nın son derece provakatif hareketleri ve baştan çıkarıcı oyunları ile ilişkilendirilmiştir. Aynı müziğin, cesede eşlik ettiği anda, rahiplerin uygunsuz hareketleri, ses ve imge arasındaki birliktelik, kilisenin adamlarını bütünüyle daha çok bastırılmış ve komik gösterir.

Guido cezalandırıldıktan sonra tekrar Saraghina'yı görmeye geldiğinde, Saraghina'yı deniz kıyısında oturmuş, daha önce dans ederken çalan müziğe çok benzeyen bir ninniyi mırıldanırken bulur. Garip ve esrarengiz bir etkisi olan *diegetic* şarkı ile önceki *nondiegetic* müziğin yansıması, *diegetic* ve *nondiegetic* ses arasındaki sınırların bulanıklaştırılmasının sonucudur. Bu kategorilerin bulandırıldığı başka bir örnek, sekansın sonunda Guido'nun senaryoda birlikte çalıştığı sadece bizim tanıklık ettiğimiz Daumer sahnesinde, Daumer Saraghina sekansını acımasızca eleştirirken ortaya çıkar. Onun homurdanan sesi gibi, Guido'nun çocukluk masumiyeti ve yaratıcılığıyla ilişkilendirdiğimiz bir temayı; filmin görkemli finaline denk düşecek şekilde ayarlanan "*Ricordo d'infanzia*"yı piyano ile çalınırken duyarız. Müzik burada, pür *nondiegetic* olabilirdi: Daumier'in nahoş entellektüel sözcüklerine nazik bir karşılık olan sevimliliği, Guido'nun tekrar yaratılan çocukluk hafızasına Daumier'in getirdiği acımasız ve anlayışsız eleştirisini tümüyle kabul etmediği noktasında izleyiciyi bilgilendirir. Ama müziğin, Guido ve Daumier'in yan yana olduğu bir lokantada bulunması hayli olası olan bir piyano ile çalınması nedeniyle, müzik hem *diegetic* olabilirdi hem de gerçek. Daumier, sekansın sonunda bir piyano eşliğinde yürür. Fellini böylece *diegetic* ve *nondiegetic* müzik arasındaki farkı flulaştırarak, sadece bu sekans içinde değil, tüm film boyunca dikkatimizi müzikal düzenlerin çalışmasına çeker. Bu filmin kurgusu gibi alışılmışın dışındaki müzikleri, görüntüleri, sitilize mizanseni ve açıkça kendine gönderme yapan sembolizmi, bize *8½*'un bir filmin filmi olduğunu hatırlatır.

Filmin mutlu sonunun, olasılıksız ve inanılmaz olduğunu iddia eden eleştirmenler, *8½*'un konusunun kendini analizin zaferi

değil, sanatın zaferi olduğunu takdir etmekte başarısız olur. Filmin konusu, olduğu gibi yaşam değildir, ama uydurulmuş çatışmalar dışında bir büyük başarının ve yaşamın başarısızlıklarının hayal gücünün yaratıcı becerisidir. Daha önceden ayarlanmış tatlı müzik ile masumiyet ve uzlaşmanın güçlü imgeleri, hayal gücünün zaferinin açıkça sembolik bir şekilde kutlandığı final, *arı film* büyüsüdür. Yönetmen, ruhuna işledikleri çatışan çıkarları yüzünden onu çılgına çevirme potansiyeli olan herkesle -ailesi, teyzeleri, okuldan rahipler, yapımcısı, kardinal, karısı ve metresi- sevgi dolu bir kabullenişle, el ele verdiğinde, Fellini çelişki ve yaratıcılık arasındaki ilişkiyi onaylar. Guido'nun çatışmaları, hayat içerisinde çözülmesi olanaksız olabilse bile, film sanatının cezbedici dairesi üzerinde konuşulabilir, yüzleşilebilir ve hatta neşeli bir şekilde çözüme ulaştırılabilir. Filmin mutlu sonunun, Hollywood'un klasik gerçekçiliğinin alışılmışlığı ile uzlaşması inanılmaz görülebilir. Kendine gönderme yapan modern sanat sinemasının peri masalı bir final olarak mükemmel bir şekilde işler.

Elinizdeki kitapta yer alan metinlerdeki tartışmalar öncelikle bize Türkiye sinemasında "sanat filmi" olarak adlandırılan filmlere ve sanat sineması yaptığı söylenen yönetmenlerin yapıtlarına, sanat sineması tartışmalarının ışığında daha tutarlı bir biçimde bakabilme olanağı sağlamaktadır. Dolayısıyla Türkiye'deki popüler film izleyicisinin zihninde genellikle "sıkıcı", "uzun" ve "bir şey anlatmayan" film olarak yansıma bulan sanat filminin bu sıfatlara hangi özellikleri nedeniyle reva görüldüğü de bu tartışmalar aracılığıyla daha anlaşılır hale gelecektir. Sanat sinemasının gerçeği ortaya koyma çabasında hangi araçları, hangi anlatısal kalıpları ve stratejileri kullandı?ının açıkça ortaya konması bu sinemanın neden önemli olduğunu açığa çıkarmada da yardımcı olacaktır.



www.sinecine.org

ISBN 978-9944-492-52-2
9 789944 492522

SKB-YBY 689836
KİTAP
SKB 0690023 YBY
SKB-YBY-690935

Kapak Fotoğrafı:
Serüven
L'avventura
Michelangelo Antonioni, 1960