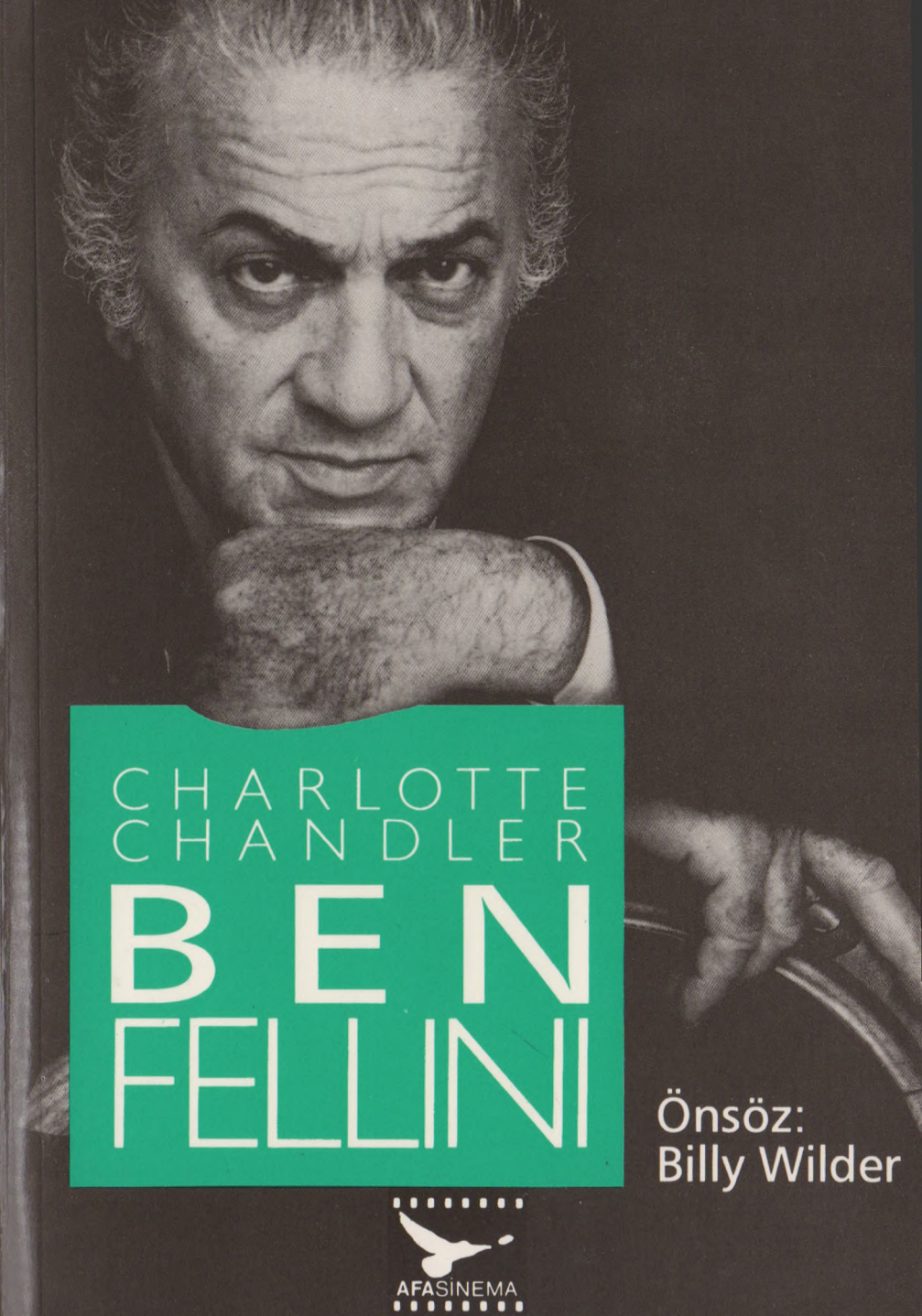


CHARLOTTE CHANDLER

BEN FELLINI

Önsöz: Billy Wilder

AFASİNEMA

Charlotte Chandler San Franciseo'da doğdu. Gazetecilik yaptı. Tiyatro, sinema, radyo ve televizyon için yazılar yazdı. Grouche Marx hakkında yazdığı *Hello, I Must Be Going* adlı incelemesi bütün dünyada yankı buldu. Ünlülerle yaptığı röportajları *Mutluluğun Sırrı* adlı kitapta topladı.

AFA - Sinema: 31
AFA - Yayınları: 323

ISBN 975-414-292-0

Eylül, 1995

© F.A. Herbig Verlagsbuchhandlung GmbH, Münih, 1994
Akcalı - Tuna

Ich, Fellini
adlı Almanca orijinalinden çevrilen bu kitabın
Türkçe çeviri hakları
AFA Yayıncılık A.Ş.'ye aittir.

Dizgi: AFA Yayıncılık A.Ş.
Baskı: Özener Matbaası
Cilt: Güven Mücellithanesi

AFA Yayıncılık A.Ş.,
İstiklal Cad. Bekar Sok No 17 80080 Taksim - İSTANBUL
Tel: (212) 245 39 67

CHARLOTTE CHANDLER

Ben, Fellini

Çeviren:
İlknur İgan



AFA
YAYINLARI

İçindekiler

BILLY WILDER
Önsöz
7

Başlarken
10

FEDERICO
15

FEDERICO FELLINI
121

FELLINI
205

Sonsöz
323

Teşekkür
382

EK
383

Filmografi
385

BILLY WILDER'dan

ÖNSÖZ

Yanımda Willy Wyler'la birlikte Lubitsch'in defin töreninden ayrılışımızı anımsıyorum. Lubitsch'siz bir dünyayı hayal bile edemiyordum. "Lubitsch artık yok," dedim. Willy ise şunları söyledi: "Daha da kötüsü, artık Lubitsch filmleri yok."

Şimdi artık yeni Fellini filmleri de olmayacak.

Kendisiyle tanışmadan önce filmlerini tanıyordum. Yönetmen Fellini'yi *La strada* ile keşfettim. Karısının inanılmaz derecede iyi bir oyunculuk sergilediği bu film Fellini'yi bir anda üne kavuşturmuştu. İnsan Fellini'yi *La dolce vita*'dan sonra keşfettim. Roma'daydım ve o beni Cinecittà'dan birkaç dakika uzaklıkta bir restorana öğle yemeğine götürdü. Masaların üzerinde tavuklar uçuşuyordu.

"Bak," dedi ve bu arada tavukları gösterdi. "Burada her şey çok taze sunulur." Ona, söylediklerini açıklamasını beklediğimi belirttim. Birkaç tane yumurta getirterek birini bana uzattı: "Bak, dokun bir kere, daha sıcak."

Omlet ısmarlamadım.

Otto e mezzo'dan sonra yeniden buluştuk ve yine aynı restorana gittik. Tavuklar hâlâ oradaydı ama herhalde aynı tavuklar değildi.

Yemek onun için son derece önemliydi. Tam bir İtalyandı. Onu kadınlar, cinsellik, aşk ve tutku üzerine konuşurken dinlemek bir zevkti. Çok şakacı olabiliyordu ve karşısındakileri şaşırtmaktan hoşlanıyordu.

Onunla sohbet etmek fazlasıyla esin vericiydi. Birbirimize topu ata ata bir konudan diğerine geçerdik.

İki kaptan gibiydik. Ben eski ve deneyimli bir kaptanım. Dalgalı denizleri tanırım, o da tanıyordu.

Geldiğimiz yer birbirine çok benzer. Benim gibi o da önceleri gazetecilik yapmıştı. Sinema kariyerimize ikimiz de film yıldızları ve yönetmenlerle söyleşiler yaparak başlamıştık. Ben Erich Maria Remarque ile aynı gazetede çalışıyordum. Fellini de ben de senaryolarını kendileri yazan yönetmenlerdik.

Sunset Boulevard'da anlatılanın sadece Hollywood olmayışı gibi, *La dolce vita*'da anlatılan da sadece Roma değildi.

O da sürekli bir ekiple çalışıyordu. Ben Brackett'le on beş yıl, I.A.L. Diamond'la da yirmi beş yıl birlikte çalıştım. İnsan, diğerlerinin fikirlerini mümkün olduğunca kullanmasa da onlara kulak verebilecek ve değerlendirebilecek durumda olmalı. İnsanın saygı duyduğu bir partneri olması önemlidir ama olanaklar çerçevesinde bu kendisine çok benzeyen biri olmamalıdır. Kişi elbette diğerlerinin fikirlerinde esin bulmak ister, çünkü aksi halde hemen kendi kendinizle söyleşmeye başlayabilirsiniz. Birbirimizi karşılıklı olarak ikna etmeye çalışmalıyız.

O da benim gibi plastik sanatlarla çok ilgiliydi fakat o sanatçı gözüyle bakıyordu. Aramızdaki fark buydu. Olağanüstü iyi çizebiliyordu, ben ise ne çizebilirim ne resim yapabilirim ne de heykel, bu sanatların sadece bir hayranıyım.

Birbirimizden ayrıldığımız başka noktalar da var. O büyük bir zevkle amatörlere rol verirken, ben her zaman yalnızca çok profesyonel oyuncularla çalıştım. Bir sahne çok fazla tekrarlandığında bu oyuncuyu yorduğu için ben kendimi çekim sırasında her zaman en gerekli olanla sınırladım. Buna karşın Fellini seçeneklerin çok olmasını yeğlerdi. Sonradan hiç kullanmadığı sahneleri çektiği de olurdu.

Fellini'de kamera her çekimde en doğru yerde durur. Daha da önemlisi: Kameranın hiç bilincine varmazsınız ve o da hiçbir zaman kendi yönetmenliğiyle sizi zorlamaz. Kamera hiçbir zaman alışılmadık bakış açılarıyla hedefinden sapmaz. Sadece öyküyü izler. Federico gibi ben de eğlenmek istediğim için sinemaya giderim ve yönetmenin kendisini oyuncu konumuna getirdiği duygusunu yaşamak istemem.

Bütün Fellini filmleri içinde en sevdiğim, olağanüstü *Le notti de Cabiria*'dır. Fellini sadece İtalya'da değil de İngilizce konuşulan ülkelerde çalışmış olsaydı ünü çok daha büyük olurdu.

O, başarısızlıklarında bile olağanüstüydü. Bütün başarısızlıklarına karşın ona her zaman yeni filmler çekme olanağının sunulması şaşırtıcıdır. Bu onun İtalya'daki avantajıydı. Amerika'da bu düşünülmezdi bile.

İkimiz de bir Spielberg'in lüks olanaklarına sahip olmadık. Ardından istediğin bütün filmleri çekebileceğin kadar para getirecek film yapmak, ne hayal!

Nereye gidersek gidelim, insanlar bize hep aynı soruyu yönelttiler: "Mr. Wilder, bundan sonraki filminizi ne zaman çekeceksiniz?" "Signor Fellini, bundan sonraki filminizi ne zaman çekeceksiniz?" İkimiz de aynı yanıtı verirdik: "İlk fırsatta, olanak bulur bulmaz."

Fellini filmlerini tanımamak olası değildir. Onun tamamen kendine özgü bir stili vardır. Öğrenilemeyecek şeyler vardır. İnsan bunları doğarken dünyaya beraberinde getirir. Fellini böylesine kendine özgüydü yaşamakta. Kendisinin olan dünyada yaşadı.

Fellini gibi bir insan ölürse süslü sözlere sığınamazsınız, çünkü hiçbirisi ona uymaz. Pek çok insan onun filmlerini derinlemesine araştıracak, çözümleyecek ve kopya etmeyi deneyecektir. Belki günün birinde, herhangi birisi için şunlar söylenecektir: "Filmi, bir Fellini filmi gibi." Fakat bu ancak bir Fellini filmi *gibi* olabilir. Gerçekten iyi olan şeyleri de buradan tanırız: Tekrarlanmalarına olanak yoktur.

BAŞLARKEN

Fellini, gerçekliği düşlerini de aşan bir insandı. Filmleriyle bu düşleri bize bıraktı – zengin bir miras.

"Tek gerçeklik düşlerdir" sözü Fellini'nin yaşam şiarı idi ve bazen kendi kendisine şunu sorardı: "Bilinmeyen, kendi kendine tükenebilir mi? Bir gün gelir düşler bitebilir mi?"

Ben, Fellini, Federico Fellini'nin onu tanıdığım on dört yıl boyunca –1980 ilkbaharında Roma'da tanışmamızdan 1993 sonbaharında ölümünden birkaç hafta öncesine kadar– bana anlattıklarını içeriyor.

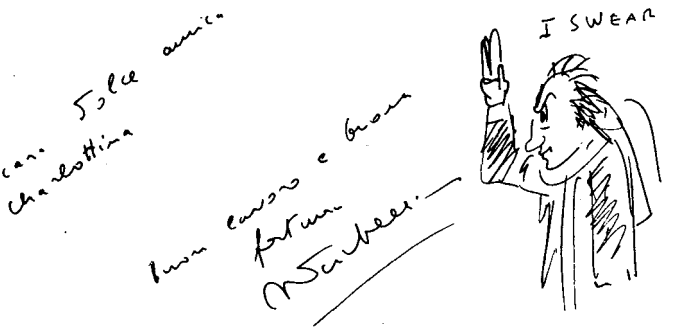
Ben, Fellini, yazılı metin olmaktan çok, sözlü metin olarak anlaşılmalıdır:

"Benim tek bir yaşamım var ve bunu sana anlattım. Bu benim vasiyetim, çünkü söyleyecek daha fazla bir şeyim yok.

Benim sözcüklerimi bir köşeye tepeleme yığmış olmalısın. Bir zaman gelir de yaşamımın belli bir döneminde ne hissetmiş olduğumu bilmek istersem sana danışacağım. Sonradan olayları gözden geçirmek, duyguları gözden geçirmekten daha kolaydır. İnsan kendi yaşamım kronolojik olarak anımsamaz, artık neyin gerçekten önemli olduğunu ya da neyin sadece önemli görünmüş olduğunu bilemez. İnsan anılarının efendisi değildir. Anılarımız bize hükmeder.

Sen iyi bir dinleyicisin ve seninle konuşurken kendi hakkımda çok şey öğrendim. Sana hiçbir zaman bilerek yalan söylemedim, çünkü bana güveniyorsun. Her sözüme inanan birisine yalan söylemem."

Fellini, adının sözünü her zaman tutmayan adama çıkmasının haksız yere olmadığını kabul ediyordu. Ancak ben buna kendim hiç tanık olmadım. Fellini, birlikte planladığımız bir girişimde ciddi olduğunu ifade etmek için bana, "Yemin ederim," derdi. Bu aramızda çok özel bir parola oldu ve buna güvenebileceğimi biliyordum. Gi-



Fellini yemin ederken

derken arkasından bakardım ve o, sanki "Yemin ederim" demek ister gibi sağ kolunu kaldırırdı.

Fellini bir ölçüde hem söyleşi yapılan hem de söyleşiyi yapandı. Ben seyirciydim. Fellini'nin bu anıları konuşmalardan ortaya çıktı.



"Charlottina"; Fellini'nin kaleminden yazarın bir portresi. Çiçek kalemi simgelemektedir.

Ben soru sormadım, çünkü sorular yanıtları etkiliyor ve konuyu belirliyor. Sohbetlerde içinden geldiği gibi ve açıktı; bana sadece herkesin tanıdığı yüzünü değil özel yüzünü de gösterdi. Bana Billy Wilder'ın şu sözüne hayran olduğunu söylerdi: "İçgüdülerine güven, o zaman hiç olmazsa kendi hatalarını yapmış olursun."

O bir sanatçıydı ve benzersiz hayallerine hepimizin katılmasına izin verdi. Bir keresinde bana: "Filmler hareket eden resimlerdir," demişti, çünkü filmlerini resim geleneği içinde görüyordu.

Bazen herhangi bir şeye bakar ve onu Fellini'nin gözleriyle görmeye çalışırdım. Böylece sadece gözlerimi değil, hayal gücümü de kullandığım için biraz daha fazla görmeyi umardım. Bunu ona borçluyum.

"Ben, Fellini" üç bölümden oluşuyor:

Federico – güçlü bir biçimde sirkin etkisi altında kalan ve palyaçoların, oynattığı Hollywood filmleriyle "Fulgor"* sinemasının ve dünyaya bakışında önemli bir iz bırakan Amerikan çizgi romanlarının derinden etkilediği çocuk ve genç adam. *Kendi* Rimini'*sini*, gazetecilik ve karikatüristlikten –önce senaryo yazarı sonra yönetmen olarak– sinemaya vardığı Roma'ya beraberinde götürdü. Roma'da, yaşamında olduğu gibi filmlerinde de başrolü oynayan hayat arkadaşım buldu.

Federico Fellini – yaşamının amacına ulaşması olarak gördüğü ve kendisini sadece İtalya'da değil, tüm dünyada ünlü kılan işi bulan yönetmen Fellini.

Fellini – daha yaşarken bir efsane haline gelen ve kendisi, ona bu ünü getiren filmlerinden de ünlü Fellini. "Fellininesk", Fellini'nin hiçbir filmini görmemiş olan insanlara bile bir şeyler anlatan bir sözcük.

* Rimini'de eski bir sinema salonu

Sık sık bir kafede ya da bir restoranda yemek yerken ya da arabayla Roma'da dolaşırken sohbet ederdik – bu iki ortamda konuşmayı sever ve esin bulurdu. "Ne dersin, kitabını yayınlarsan yayıncın emrimize şoförlü bir araba verir mi?" diye bana sorardı. "Umarım bunu yapar," diye yanıtlardım.

Bütün Fellini filmlerindeki en önemli figürün şahsen ortaya çıktığı çok enderdi, fakat her zaman oradaydı – Fellini'nin kendisi. Bütün filmlerinin asıl başoyuncusu kendisiydi. Özel yaşamında da çok karizmatik bir kişilikti.

Onu, yemekte kendisine arkadaşlık ettiğim ve zamanımı ona ayırdığım için *bana* teşekkür eden çok cömert ve dikkatli bir erkek olarak hatırlıyorum – kendisinin bana verdiği armağanlar için teşekkür ederdi.

İnsanın, çevresinde ortak anıları paylaştığı ve kendisi için kaygılanan diğerleri olduğu sürece yaşadığı kanısındaydı. Haklı olduğuna inanıyorum. Ancak onun için filmlerinin ölümsüzlüğü, kendi ölümlülüğünden daha önemliydi.

Federico 20 Ocak 1920'de Rimini'de doğdu....

FEDERICO

Olduğumdan başka türlü olmazdım. Bildiğim herhangi bir şey varsa, o da budur.

Herkes kendi imgelem dünyasında yaşar ama çoğu insan bunun farkına varmaz. Hiçbirimiz dünyayı gerçekte olduğu gibi görmeyiz. Her insan kendi, tamamen kişisel fantezilerini gerçek olarak tanımlar. Fakat ben, bir imgelemler dünyasında yaşadığımı biliyorum. Bunu çok daha fazla yeğliyorum da ve kendi görüşümü bozan her şey beni öfkelendiriyor.

Tek çocuk değildim ama yalnız bir çocuktum. Erkek kardeşim benden biraz daha küçüktü ve onu çok seviyordum fakat aynı eve, aynı anne babaya sahip olmamıza rağmen her birimiz kendi yaşamını yaşıyordu.

Bazı insanlar içinden ağlar, bazıları içinden güler. Bazıları ikisini de yapar. Ben duygularımı her zaman kıskançlıkla kendime saklamışımdır. Sevinç ve kahkahaları başkalarıyla seve seve paylaşırım, buna karşın keder ya da korkuyu asla.

Yalnız olmak, tamamen kendin olmak demektir. İnsan, yabancı zorlamalara boyun eğmek zorunda kalmadan kendisini özgürce geliştirebilir. Kendi kendinle yalnız olmak özel bir şeydir, bu yetiye sahip olmak daha da nadir bir şeydir. Rahatlıkla yalnız olabilen insanlara içsel rezervlere sahip oldukları için hep gıpta etmişimdir, çünkü bu onların bağımsızlıklarını ve özgürlüklerini garanti eder. Çoğu insan bu özgürlüğü istediğini iddia eder ama hemen hemen hepsi bundan korkar. Yaşamdaki diğer her şeyden fazla bundan korkarlar. Birkaç dakika bile yalnız olsalar boşluklarını doldurabilecek herhangi bir şey ararlar. Sessizlikten, insanın içinde kendi düşünceleriyle, sonsuz iç monologuyla yalnız olduğu şu sessizlikten korkar-

lar. Böyle anlarda insan kendi arkadaşlığından gerçekten hoşlanabilmelidir. Avantajı ise, kişinin kendi kendisini ayaklar altına almak, sadece hoşa gitmek istediği için başkalarının düşüncelerine uyum sağlamak zorunda olmamasıdır.

Sonuçlardan korkmadan yaşayan, tutku derecesinde seven ya da nefret eden insanlar beni büyülüyor. Böylesine dosdoğru bir duygu, sonuçlardan ürkmeyen böyle bir tavır bana tamamen yabancı. Sorumsuz yaşamayı hiçbir zaman öğrenemedim, aksine her zaman kendi kendimi sorguladım.

Bazı eski anılar yaşamım boyunca bana eşlik etti, fakat yaşlılıkla beraber silikleştiler. Bunlar başımdan gerçekten geçti mi, geçmedi mi, bazen emin olamıyorum. Bazıları sözel anılarımın önüne geçiyor ve içimde sadece resimler olarak yaşıyor. Şimdi, üzerinden çok zaman geçtiği için, bu yaşantılar gerçekten bana mı ait, yoksa belleğimize yerleşen şeylerde sık sık olduğu gibi, bir başkasınınkileri mi sahipleniyorum, bundan artık o kadar emin değilim. Sadece bu anıları içimde taşıdığımı ve düşünebildiğim sürece kendiminkiler olarak duyumsadığımı biliyorum. Bunların inamlırlıklarına tanıklık edebilecek kişiler çoktan öldü. Yaşıyor olsalardı, nesnel anı diye bir şey olmadığı için, aynı olayları mutlaka benden bütünüyle değişik bir biçimde anlatırlardı.

Neyi anımsadığımızı söylemek zor. Bu eski anılar gerçekten bize mi yoksa başkalarına mı ait? Bu olaylar gerçekten oldu mu? Yoksa sadece bize anlatıldılar mı? Düşlerim bana o kadar gerçek görünüyor ki, bazen yıllar sonra soruyorum: "Bu gerçekten başıma geldi mi yoksa sadece düşledim mi?"

Çocukluğumun kuklaları, en yoğun amlarımdandır ve bugün bile hâlâ, o eski yılları dolduran insanlardan bana daha yakındırlar. Bunun basit bir açıklaması var: Kuklalar, o zaman bana gerçek insanlardan daha yakındılar, niçin bugün anılarımda da daha yakın olmasınlar?

Kukla tiyatromun pek çok figürünü kendim tasarladım. Mukavvadan oluşuyorlardı ve alçıdan kafaları vardı. Kukla yapmaya ve onları seyircilerin karşısına çıkarmaya başladığımda aşağı yukarı do-

kuz yaşındaydım. Komşularımızdan biri heykeltraştı ve kuklalarım için takdir dolu sözler söyledi. Yeteneğimi övdü ve bu bana büyük bir gayret verdi. Yaşamda, insana çok erken yaşlarda cesaret verilmesinden daha değerli bir şey yoktur, hele övgü belli bir şeye yönelikse. Komşumuz bana başlara alçıyla şekil vermesini öğretti. Gösteriler hazırlıyordum ve bütün rolleri kendim oynuyordum. Sonraki reji stilimin daha o zamanlar oluştuğunu düşünüyorum: her oyuncuya rolünü oynamak, her birine canlandıracağı karakteri pratik olarak göstermek. Elbette oyunlarımı da kendim yazıyordum.

Yedi yaşındayken annemle babam beni sirke götürdü. Palyaçolar içime dehşetli bir korku saldılar. Onların hayvan mı, hayalet mi olduklarını anlayamadım ve hiç komik bulmadım. Fakat içimde tuhaf bir duygu vardı: beni orada bekledikleri duygusu.

O gece ve sonraki yıllarda daha pek çok gece sirkin düşünü gördüm. Bu sirk düşlerinde, nereye ait olduğumu nihayet anlama duygusu vardı. Bu düşlerde bir filin tekrar tekrar görünmesi alışıldık bir durum olmuştu. Henüz geleceğimin sirk olduğunu bilmiyordum: sinema sirki.

Çocukluğumu iki kahraman belirledi. Kadın kahraman büyükannemdi. Erkek kahraman bir palyaço.

Sirke gidişimin ertesi sabahı palyaçolardan birini meydandaki çeşmenin başında gördüm, aynı bir akşam önceki gibi giyinmişti. Bu bana çok doğal geldi; çünkü her zaman bir palyaço giysisi taşıdığım düşünüyordum.

O, palyaçonun ta kendisiydi: Pierino. Ondan korkmamıştım. Bu arada kan bağımız olduğunu, onun ve benim bir olduğumuzu kavramıştım. O haliyle hiç de saygıdeğer görünmüyordu ve bu beni anında büyülemişti. Bilinçli pasaklılığında patetik bir komiklik vardı ve bu, annemin şıklık anlayışının tamamen zıddıydı. Pierino bu kıyafetiyle okula gidemezdi, hele kiliseye hiç.

Yaşamım boyunca işaretlere inandım. Mutlaka yaşamında herkes işaretlerle karşılaşır, ama bunu herkes göremez. Pierino ile ko-

nuşmadım. Belki de onun bir düş ya da bir hayal olmasından ve konuşursam kaybolacağından korktum. Şöyle ya da böyle, bir palyaçoyla nasıl konuşulacağını bilmiyordum. Herhalde "Saygıdeğer Palyaço Hazretleri" denmezdi – benim için her türlü kraliyet saygınlığından üstün olsa da. Bütün bunları duyumsadım, çünkü bilincine varmak için daha çok küçüktüm. Yıllar sonra meydanda palyaçonun yamında durduğu çeşmeye baktığımda hâlâ benim bu yaşam simgemden bir ışıltı görürüm, onun orada benim geleceğimin bir habercisi gibi durduğunu görürüm. Bana çok güçlü bir biçimde dokunmuştu, çünkü tarifi olanaksız bir iyimserlikle çevriliydi. Sanki Tanrı'mn himayesindeydi.

Sirkle birlikte kaçışımı ilk anlattığımda, bu henüz mütevazı bir hikayeydi. Yeniden anlattığım her defasında, gerçekte olduğundan biraz daha büyüdüm. Bu anlatışlar sırasında önce aylarca, sonra yıllarca büyüdüm. Öncelikle de evden kaçtığım süre giderek uzuyordu. Bu hikaye gerçekten başımdan geçenlerden çok hayal ettiklerime dayamyordu ve yıllarca bu süslenmiş yorumu anlattıktan sonra, bana gerçeklikten daha gerçek görünmeye başladı. Abartmaya artık o kadar alışmıştım ki, anımın bir parçası haline gelmişti. Fakat bir gün bu anım, yalan söylediğimi belirten biri tarafından çalındı. Bazı insanlar böyledir. Gerçekten öyleysem, her zaman su katılmamış bir yalancı olduğumu söyledim.

Aylarca sirkle dolaşmış olsaydım, bu benim için aşırı güzel bir şey olurdu ama aslında sadece bir öğleden sonraydı herhalde. Benim gizlice sirke kaçtığımı gören bir aile dostu beni orada yakalayıp zorla sürükleyerek eve geri getirmişti. Sirkten zor yoluyla götürülmeden önce ben çoktan yaşamım boyunca sürecek ilişkiler kurmuştum. Sirkle bağ kurulmuştu: Bir palyaçoyla konuşmuştum ve bir zebra yıkamıştım. Böyle bir şey yaptığım kim iddia edebilir? Herhalde, bir kere bir palyaçoyla konuşmuş olan insanlar bulunur ama böyle bir deneyime sahip birini en kısa zamanda bulup çıkarmak gibi bir görevi üstlenmek istemezdim. Kaldı ki bir zebra yıkamış birini bulmak isterseniz öncelikle hayvanat bahçesine başvurmanız gerekir. Yaşamımdaki bu olağandışı günde sirktekiler, çok kederli gö-

rünen hasta bir zebrayı yıkarken yardım etmeme izin verdiler. Bana, birisi zebraya bir paket çikolata verdiği için hastalandığını söylediler.

Tanıştığım palyaço, yaşamım boyunca tanıyacağım bir dizi hüzünlü palyaçodan ilkiydi. İlk palyaço her zaman özel bir şeydir. Tanıdığım bütün palyaçolar işlerinden gurur duyuyor, komik olmanın zor bir iş olduğunu gayet iyi biliyorlardı. Yaşamım boyunca başkalarını güldüren insanlara hayranlık duydum. Bu zor olduğu kadar da verimli bir şey.

O günden itibaren bir zebraya dokunmanın nasıl bir duygu olduğunu asla unutmadım. Ona dokunduğumda her zaman için bana ait kalacak bir duyguyaşadım. Hem üstüne üstlük ıslak bir zebra. Duygusal değilim ama ona dokunduğumda, o da bana –yüreğime– dokundu.

Okuldan geldiğimde sirkin Rimini'de nasıl yer değiştirdiğini görüyor, öylece peşinden gidiyordum. O zamanlar yedi ya da sekiz yaşlarındaydım. Bütün sirk insanları bana karşı çok iyiydi ve ben kendimi büyük bir aileyle birlikteymişim gibi hissediyordum. İçlerinden hiçbiri beni eve göndermeyi denemiyordu. Olasılıkla, benim nereden geldiğimi bile bilmediklerinden.

O akşam yakalanıp eve geri getirildiğimde annem beni haşladı fakat çok da kaygılanmış görünmüyordu. Onun dikkatini üzerime çekecek kadar uzun bir süre bile ortadan kaybolmuş değildim.

Anneme maceramı, öncelikle de neler yaşadığımı, bir zebraya dokunmanın nasıl bir şey olduğunu anlatmaya çalıştım ama hemen vazgeçtim, çünkü beni dinlemiyordu bile. Kendi dünyasının derinliklerine dalmıştı, kendi düşüncelerine, belki de Tanrı'ya kulak veriyordu.

Bana cezalandırılmam gerektiğini, çünkü doğru olanı yanlıştan ayırdetmeyi öğrenmem gerektiğini anlattı. Bu benim için bir ders olacaktı. Ve beni akşam yemeği yemeden odama gönderdi. Fakat henüz yatağa girmiştim ki, annem bir tepsiyle komple bir yemek getirdi. Hiç konuşmadan tepsiyi bıraktı ve tekrar dışarı çıktı. Dersim buydu. İleride ne zaman sirkle birlikte çekip gitsem, yemek dolu

bir tepsiyle ödüllendirileceğimi umabilirdim. Herhalde, sadece tekrar geri döndüğüm için sevinçliydi.

Hiçbir zaman bir çalar saate ihtiyaç duymadım, kendi iç saatim vardı. Hep az uyudum ve çok erken uyandım. Çocukken hep ilk ben uyanır, diğerlerini uyandırmak istemediğim için sessizce yatakta kalırdım. Öylece yatar ve düşlerimi anımsamaya çalışırdım. Gelişip büyüyünce sessiz evimizde keşif gezilerine çıkmaya başladım. Böyle tümüyle yalnızken evi, ailedeki diğer herkesten çok daha içli dışlı bir şekilde tamdım. Ve gecenin yalnızlığına kendini hazırlamış masa ve sandalyeler karanlıkta sağımı solumu çürüterek bana dersimi veriyorlardı.

Daha çok önceden dram duygusuna sahiptim. Annem beni azarlamıştı – yaptığım ya da yapmadığım bir şey için, şimdi anımsamıyorum. Suçum genellikle bir şey yapmış ya da ihmal etmiş olmaktı. Durum her ne ise, bunu ona ödetmeye kesin kararlıydım. Beni yaralanmış görürse, bana kızmış olduğu için üzüleceğini biliyordum.

Rujlarından koyu kırmızı bir tanesini aldım ve bununla kendimi kat kat boyadım. Bence kan gibi görünüyordu. Eve dönüp beni kanlar içinde küçük bir yığın halinde yerde bulacağını hayal ettim. O zaman bana o kadar sert davrandığı için acı bir pişmanlık duyacaktı.

Merdivenin dibinde iyi bir yer buldum. Merdivenden düşüp ağır bir biçimde yaralandığımı düşünmeliydi. Konumum hiç de rahat değildi ve annem bir türlü eve dönmüyordu . Ayağım uyuştu ve durmadan pozisyon değiştirdim. Durum yavaş yavaş cansıkıcı oldu ve annemin niçin bu kadar geciktiğini bir türlü anlayamadım.

Sonunda kapının açıldığını duydum. Nihayet! Fakat adımlar anneminkilerden daha ağırdı – yüksek ökçelerin tıkırtısı yoktu. Amcam beni dürttü ve hiç etkilenmemiş bir biçimde, "Ayağa kalk ve yüzünü yıka," dedi.

Kendimi aşağılanmış hissettim. Yüzümü yıkadım.

Sonra bu amcadan bir daha hoşlanmadım. İkimiz de bu olaya bir daha değinmedik, ama ikimizin de bunu anımsadığı ortadaydı.

Çocukluğumun kahramanlarından biri Little Nemo'ydu, Amerikan çizgi romanlarından bir tip. Ancak o zamanlar onun Amerikalı olduğunu kavramıyordum. Onun da benim gibi İtalyan olduğunu sanıyordum. İtalyan baskısında İtalyanca konuşuyordu.

Little Nemo'yu keşfettiğimde beş, altı yaşlarında ya da daha küçük olmalıyım, gözlerime inanamadım! Nasıl bir kendini ortaya koyuş! Benim kadar küçük olan ve inamlmaz şeyleri yapacak güçte olan biri vardı. Little Nemo benim düşgücümü kamçıladı. Bazen öyle devleşiyordu ki yüksek binalara çok büyük bir dikkatle tırmanmak zorunda kalıyordu. Sonra tekrar bir çiçeğin içine saklanacak ve büyük böceklerin tehdidine maruz kalacak kadar ufalıyordu. Arkadaşları bir çizgi romanda gördüğüm en alışılmadık tiplerdi: polis gibi giyinmiş, sürekli puro içen ve onu bana okuyan hiçbir yetişkinin çeviremediği ya da telaffuz edemediği ancak çizgi romandaki herkesin anlıyorabenzediği bir dili konuşan bir Zulu. Alışılmadık biçimde sorumluluk gerektiren mevkilerde bulunan çok güçlü (bu benim aklıma tamamen yatıyordu) palyaçolar vardı. Ağızlarını, insanın devasa boyutlardaki dillerinin üzerinden kayarak mağara benzeri içlerini araştırabileceği kadar kocaman açan devler. Kent trafiğini alt üst eden dinozorlar, insam tavanda yürümek zorunda bırakan tepetaklak edilmiş mekanlar, yine asıl boyutlarına dönmek isteyen uzatılmış insanlar – hayal edebileceğimiz en inamlmaz şeyler. Ve hepsi olağanüstü güzel çizilmiş – tam benim kendi çizimlerimi hayal ettiğim gibi.

Sürekli olarak çizmeyi deniyordum. "Little Nemo"dan değil ama başka çizgi romanlardan sahneleri kopya etmeyi başardım. "Little Nemo"nun sanat ustalığı benim yeteneklerimi aşıyordu. Büyük bir ayrıntı zenginliği vardı, giysilere ve mimariye gelince, tekrar tekrar denesem de benim kopya edemeyeceğim kadar ustalıklı düşünülmüştü. Bu çizgi romamn yaratıcısı Windsor McCay'ın aynı zamanda sinemanın öncülerinden olduğunu ancak çok sonraları öğrendim. Walt Disney'den çok önce ilk çizgi filmleri resimlemişti. Little Ne-

mo'nun da çizgi filmini yapmıştı, bu filmi görmeyi çok isterdim, dişi dinozor Gertle üzerine yaptığı çizgi filmi görmüştüm. O zamanlar fotoğraflarını çekmenin o kadar da kolay olmadığı aktüel haberleri çizgi film spotlarına dönüştürüyordu – "Lusitania"nın batışı da bunlardan biriydi. Bu geminin çizimi olağanüstüydü ve bana *Amarcord*'daki gemi için esin verdi. Aynı zamanda Mussolini'nin buharlı gemisi "Rex"i de düşünmüştüm ama daha çok Windsor McCay'e anımsadım. Bugün Windsor McCay'ı tanıyan çok kişinin olduğunu sanmıyorum.

Pazar günleri çıkan her çizgi romanın sonunda Little Nemo yatakta dimdik oturur ve sadece düş görmüş olduğunu kavrardı. Eğer gördüğü güzel bir düşse uyanmış olduğuna üzülürdü. Korkulu bir düşse uyandığına sevinir ve uyumadan önce ne yemiş olduğunu düşünürdü. Ne zaman yatmaya gitsem ben de Little Nemo gibi düşler görmeyi umardım.

Bazen görürdüm de. Sanırım, benim düşlerim çok başka da olsa düş dünyam Little Nemo'dan güçlü bir biçimde etkilenmişti. Ben kendi düşlerimi görüyordum. Ama onun düşlerini tanıdığım için önümde uzanan yaşamda daha araştıracak bitmez tükenmez düşler olduğunu biliyordum. Her şey, bir şeylerin mümkün olduğuna inanmakla başlar.

Temel Reis'i, Safinaz'ı ve Rube Goldberg'in düşünülebilecek en karmaşık biçimde hiçbir şey yapmamayı beceren, benzersiz tiplerini de seviyordum. Bir de şapka yerine başına bir konserve kutusu takan Happy Hooligan vardı. Böyle çizgi romanlar bugün artık yok. Onların yaratıcılarını tanımış olmak isterdim. Film yönetmeni olmasaydım, çizgi romanlar çizerdim.

Annem de çizmekten hoşlanırdı. Ben daha çok küçükken gizli gizli çizerdi. Beni çizgiyle tanıştıran o oldu, önce kurşunkalemle, sonra renkli kalemlerle. Sonraları bana, başlangıçta saflıkla her şeyi boyadığımı anlattı: duvarları ve ailesinden kalma elişi örtüleri. Bunlar, işi temsilcilik olan babamın gözüne çarpmadan her şeyi tekrar temizlemek annem için epey külfet oluyordu. Yine de kardeşim daha bir bebekken ve babam iş yolculuklarında olduğu sürece beni teşvik etti.

Yorulmak bilmeden ve kendimi vererek resimlerimi boyuyordum. Ara sıra olduğu üzre babam eve geldiğinde saatlerce oturup resim yaptığımda kızıyordu. Bunun kızlara göre bir uğraş olduğunu söylüyordu. Bunu açıkça söylemiyordu ama gayet iyi biliyordum ki, toptan pek de büyük olmasam bile dışarıda futbol oynamamı yeğlerdi. Bundan sonra annem beni bir daha resim yapmaya heveslendirmedi –çok gizlice olmadıktan sonra– kendisi de çizmekten vazgeçti.

Bunların hepsi o kadar geride kaldı ki, çizmeye nasıl başladığımı artık anımsamıyorum bile. Bunu her zaman yaptığımı düşünüyor, bir parçam olarak duyumsuyordum. Günün birinde, artık çoktan yetişkin biri olarak Noel'i Rimini'de geçirirken birisi anneme, "Federico gerçekten bir sanatçı," dedi. Annemin gururla dolu olarak yanıtladığını duydum: "Bunu benden aldı. Her zaman sanatçı bir yamm vardı ve ona resim yapmayı ben öğrettim." O zaman tekrar anımsadım.

Ne olursa olsun Flash Gordon'u tanımak istiyordum. O benim çocukluğumun kahramanıydı ve kahramanım olarak kaldı. Bugüne kadar onun sadece bir düşgücü ürünü olduğunu kabul etmek istemedim.

Ray Bradbury, Buck Rogers'ın kendisi için aym anlamı taşıdığını anlattı. Fakat arkadaşları Buck Rogers hayranlığıyla o kadar alay etmişler ki, günün birinde eve gidip bütün çizgi roman koleksiyonunu kaldırıp atmış.

Ben bir koleksiyoncu değilim gerçi ve eşyalara sarılmaya çalışmam ama kendimi onun yerine gayet iyi koyabilmiştim. Koleksiyonunu yok ettiğinde kendisini yalnız ve yitik hissetmişti. Ve birdenbire kavradı ki, aynı kendileri gibi olmasını isteyen bu "arkadaşlar" ondan yaşamım zenginleştiren bir şeyi çalmak istiyorlardı ve gerçek arkadaşlar olmaları mümkün değildi. Arkadaşlarına sırt çevirdi ve yeniden Buck Rogers toplamaya başladı. Koleksiyonunu tekrar tamamlaması uzun zaman aldı ama sonunda eskisinden de güzel oldu.

Onun duygularını çok iyi anlayabiliyorum, çünkü diğer çocukların benim hakkımdaki düşüncelerinin benim için çoğu zaman nasıl müthiş bir önem taşıdığım anımsıyorum. Bugün onların isimlerini

bile anımsamıyorum ama o zamanlar üzerimde büyük bir etkileri vardı. Çocuklukta aynı yaştakiler birbirlerini korkunç yaralayabiliyor.

Sanırım Ray Bradbury'nin yazdığı ne varsa hepsini okudum. *The Martian Chronicles*'i okuduğumdan beri kitabı filme çekmek isterim. Bir bilimkurgu hayranıyım. Aslında beni sadece doğaüstü ve fantastik öyküler ilgilendiriyor. Benim dinim bu.

Gerçek yaşam beni ilgilendirmiyor. Gözlemlemeyi severim, ama bunu yalnızca düşgücümü özgür bırakmak için yaparım. Çocukluğumdan beri insanları gördüğüm gibi değil, belleğimde yer ettikleri biçimle çizdim.

Babam her yolculuk dönüşü anneme bir armağan getirir ama annem buna her zaman öfkeyle tepki gösterirdi. Annemin herhalde çok iyi kavradığı şeyi ben o zamanlar kavrayamıyordum. Bu armağanlar sevginin kanıtı olmaktan çok suçun kanıtlarıydı.

Babam evlendiğinde yirmili yaşların ortasındaydı. Evlilikte cinsel doyum bulamadı ve gözlerini –ve daha fazlasını– hanımlara, öncelikle de aslında hanım olmayan hanımlara çevirdi. Buna rağmen annemi gerçekten sevdiğine eminim. Ailenin geçimiyle fazlasıyla ilgiydi ve çocuklarının durumunun iyi olması onun için çok önemliydi. Yolculuklardaki kaçamakları aslında kadınların kendilerini erkeklerden daha evli hissettikleri –boşanma değil, özgürlük anlamında– pek çok İtalyan evliliğinin pratiğine uygundu.

Armağanları ve yolculuklardaki erotik maceraları arasında her zaman bir karşılıklılık ilişkisi olduğunu düşünüyorum. Kaçamağı sadece rutinse anneme cam bir vazo getirirdi. Yok, eğer kayda değer bir maceraysa bunun ifadesi bir gümüş tabak olurdu.

Bunların yerine bir keresinde anneme harikulade bir elbise getirişini hiçbir zaman unutmayacağım. Kardeşim Riccardo ile birlikte yarı aralık kapıdan annemin armağan paketini açışını seyrettik. Bir yığın kağıda sarılmış ve büyük bir kurdeleyle süslenmişti. Annem kutudan o güne kadar gördüğümüz en güzel elbiseyi çıkarttı. Elbise

kıvılcımlar saçıyordu, sonradan bunların payetlerden kaynaklandığım öğrendik. Elbise korkunç pahalı görünüyordu. Babam, anneme elbiseyi beğenip beğenmediğini sorarken çok gergin, neredeyse telaşlıydı.

Annem tek kelime söylemedi ve elbiseyi öylece masanın üzerine attı. Bize sonsuzluk gibi gelen uzun bir süre sustuktan sonra o tür bir elbiseyi asla giymeyeceğini söyledi. Babamın "kız arkadaşları"ndan birine mutlaka daha uygun düşerdi. Küçük kardeşim ve ben o sıralar "kız arkadaşlar"la ne kastedildiğini henüz anlamıyorduk. Riccardo benden sadece bir yaş küçüktü ama o kadar uzun zaman "benim küçük kardeşim" oldu ki onu öyle görmekten hiçbir zaman vazgeçmedim.

Babamın bu olaydan sonra anneme bir daha bir giysi getirip getirmediğini anımsayamıyorum. Bir keresinde tüylü bir şapka getirmişti ama bu belki de elbiseden önceydi. Durum ne olursa olsun anneme sayısız cam vazolar armağan etti, annem de bunların içine çiçekler yerleştirdi.

Okulda her zaman "hayır", "bunu yapamazsın", "utanç duymalısın" sözleri edilirdi. Sayısız yasağı aklımda tutmak zorundaydım, sonuçta hâlâ pantolonumun düğmelerini iliklemeyi becerebiliyor olmam bir mucizeydi. Niçin suçlu olduğum hakkında en küçük bir fikrim olmasa bile okul ve kilise beni çok büyük suçluluk duygularıyla yükledi.

Okul günlerimi neredeyse hiç anımsamıyorum. Sanki on iki yıl boyunca her yıl bir diğerinin aynı ve her gün bir önceki günün tekrarıymış gibi her şey birbirine karışmış. Yaşamımın geçtiği yer okul değildi. Dersteyken her zaman bu sınıflarda olanlardan çok daha heyecan verici, çok önemli bir şeyleri kaçırdığım duygusunu yaşardım.

Kötü bir öğrenci olduğumu öne sürmeye alışkınım. Sanırım bu, ortalama bir öğrenci olduğumu itiraf etmekten daha dramatik, daha ilginç geldiği için. Herhangi bir konuda ortalamaya dahil olmayı

asla istemedim. Herhalde bu herkes için böyledir. Kesinlikle o kadar kötü bir öğrenci değildim. Annem buna hiçbir şekilde izin vermezdi zaten. Fakat, birazcık çaba göstersem olabileceğim kadar iyi de değildim. Bende ilgi ve motivasyon eksikti – en azından okul için.

Altı yaşlarında Katolik ilkokuldan Giulio Cesare Lisesine geçtim. Duvarlarda Papa'mn ve Mussolini'nin resimleri asılıydı ve bize –geçmişi ve geleceği karagömlekliler tarafından temsil edilen– şanlı Roma hakkında bir sürü şey anlatıyorlardı.

Fakat okul bana gizlice resim çizme olanağım verdi. Sanki çalışkan bir şekilde not tutuyormuşum gibi görünüyordu. Öğretmenimin sözlerine kulak veriyormuş gibi yaparken düşlerimin peşinden gidebiliyordum. Gizlice karikatürler çiziyor ve sonsuza kadar bunun keşfedilmeyeceğini sanıyordum. Ama günün birinde bir öğretmen içinden kendisine iğrenç bir yaratığın baktığı defterimi gördü ve bunu kendi resmi olarak kabul etti. Benim yaptığım resim ondan çok daha çirkindi ama o resimde sadece kendisini görebiliyordu. Şans eseri diğer resimleri görmedi: o zamanlar hayal ettiğim haliyle çıplak kadınlar.

O çok zengin Noel ve Paskalya tatillerini ve öğretmenlerimizle müdüre verilen harikulade armağanları hiçbir zaman unutmayacağım. Çok da uzun boylu olmayan öğretmenlerimiz, öğrenci velilerinin sunduğu alışılmış haracın, gıda maddelerinden oluşan bir duvarın ardında kaybolurlardı. Sanki yiyecekler tarafından yutulmuş gibi görünürlerdi.

Hatta, sınıf geçemeyeceğinden korkan öğrencilerin canlı domuz getirdiği bile olurdu. Ben ortalama bir öğrenciydim, fakat babamın işi gıda maddeleriyleydi ve okuldaki iyi ilişkilerimi kolaylaştıracak imkana sahipti. Çok cömert bir insandı ve sadece böyle durumlarda değil. Bütün öğretmenlerin payına babamın Parmesan peyniri ve zeytinyağı düşerdi, iyinin en iyisi sadece.

Bitirme notlarım o kadar iyiydi ki, Roma Üniversitesi Hukuk Bölümüne kayıt yaptırabiliyordum ve bu benim için iki nedenden önemliydi: Bir yandan bu şekilde Roma'ya gitmiş oluyordum, çün-

kü annem rahiplik mesleği için hiç uygun olmadığımı gördükten sonra hukuk okumamı istiyordu. Diğer yandan hukuk fakültesine kayıt yaptırmam askerlik görevini erteletmemi garanti ediyordu. Sırf bu nedenle bile okuldaki onca gün boşa gitmiş sayılmazdı.

Okulda öğrenemediğim şeylerin ardından üzülmedim. Daha iyi bir öğrenci olsaydım belki de yaşamım başka bir yön alacaktı ve yaşamıma gerçek anlamım veren film dünyasından uzaklaşmış olacaktım.

Rimini'den ayrıldığım günden itibaren daha çocukluktan sırtıma yükledikleri ezici yükü atmayı denedim. Amaçladıkları elbette takdire değer ama bu yükü hafifletmiyor. Örgütlü din çok fazla yükümlülük ve boşinan barındırıyor – ve sorun da bu bileşim zaten. Gerçek din insana tanrısallığı kendi içinde bulma özgürlüğünü vermelidir. Daha anlamlı bir yaşamı her insan arzu eder.

Ben, "İdeale hiçbir zaman ulaşamayacaksın. Arı değilsin," diyen bir eğitimi aşabilme çabası içinde bir yaşam geçirdim. Kilisenin, faşizmin ve ailemizin bize dayattığı kötümser ve misillemeci bir eğitimin acısını çektik. Cinsellik üzerinde konuşulmayacak bir şeydi.

O zamanki gençlikle bugünkü arasındaki farkı tanımlayacak olsam, bunu çok belirleyici bir noktayla özetlerdim: Eskiden mastürbasyon hakim bir ağırlığa sahipti. Elbette bugün de hâlâ uygulanıyor ama o zamanlar çok başka bir ağırlığı vardı. Mastürbasyon bir tür dünyayı simgeliyordu. Düşgücüne mahkumdunuz. Gerçek yaşamda tam doyum, dolaysız olarak mümkün değildi.

Kadın, ulaşılmaz olduğu için o kadar gizemliydi. Tabii çoğunlukla erkekliğe geçişi sağlayan kişiler olan fahişeler bir yana bırakılırsa – yasak bir şey olduğu, gizli yapıldığı ve üstüne üstlük şeytanın bir elçisiyle yaşandığı için olağanüstü bir şey olarak hayal ettiğiniz bir erkekliğe geçiş.

Anımsayabildiğim ilk cinsel deneyimimi bebekken yaşadım. Mutfak masasının üzerinde yatıyordum ve büyük, şekilsiz kadın yüzleri üzerime eğilmişti. Küçük pipimi över ve değer biçmeye çalışırken zevkten kıkırdıyorlardı. Bir kere de annemi çıplak gördüğümü anımsıyorum, bu tek bir kez oldu ve öyle kaldı. Daha yürüyemi-

yordum, konuşmak için de çok küçüktüm. Ama onu gördüm ve görüntüyü anımsıyorum. Bizlere bilincine vardığımızdan çok daha fazlasını anımsamak bahşedilmiş. Belki de belleğimiz doğumumuzdan önceki zamana bile uzanıyordur.

Yerde emeklediğimi ve masanın altındaki bakış açımdan hizmetçi kızın eteğinin altında ne olduğuna baktığımı ammsayabiliyorum.

Çok da davetkâr görünmüyordu, aksine karanlık ve tehlikeliydi. O sırada belki iki buçuk yaşındaydım. Herhangi bir cinsel ilgim olduğuna inanmıyorum. Beni iten sadece meraktı. İlgim ancak annem beni masanın altından çıkarıp kızdığında uyandı. Yasak bir şey yaptığımı anlar anlamaz durum çok daha heyecan verici oluyordu.

Daha çok küçüktüm ve hemen zevkle yasağın çok sıkı bir ilişki içinde olduklarını fark ettim. Cinsel ilgim o sıralar bir başkasında değil kendimde yoğunlaşıyordu.

Bir süre sonra babamı ilk kez bilinçli olarak çıplakken inceledim. Bunu çok ilginç bulmuştum ama kendi küçük pipimle babamın gelişkin erkeklik simgesi arasında bir bağlantı kurduğumu sanmıyorum.

İlk cinsel uyarılmamı dört yaşındayken yaşadım, belki de biraz daha büyüktüm. Hissettiğimin ne olduğunu tam bilmiyordum ama hissettiğimi biliyordum. Belli bir noktada bir gıcıklanmaydı ve ben bunun tadını ölçüsüz bir şekilde çıkardım.

Uyarıcı nesnemin sivilceli bir cildi ve kazınmış bir kafası vardı. "San Vincenzo'nun Hemşireleri" adlı dini bir tarikatte henüz ruhban sınıfına geçmemiş bir rahibeydi. On altı yaşlarında olmalıydı. Bana gizem dolu, olgun bir kadın gibi görünmüştü. Ona tümüyle hayrandım ve adım adım izliyordum.

Benim bu abartılı ilgimi fark edip etmediğinden emin değildim. Durum her neydiyse buna karşıymış gibi bir hali yoktu. Beni kucağına alıyordu. Bu harika bir duyguydu. Beni büyük göğüslerinden önce birinin, sonra diğerinin üzerine bastırıyordu. Göğüs uçlarını hissedebiliyordum. Ve her zaman şu harikulade kokuyu yayıyordu.

Önce emin değildim ama sonra birdenbire bunun ne olduğunu gayet iyi anladım. Bu büyülü erotik koku, patates kabuğu ve bozuk

çorba kokusunun bir karışımıydı. Her zaman günlük çorba için patatesleri soymak zorundaydı ve işini bitirir bitirmez elini önlüğüne siliyordu. Kendimi gökyüzünde gibi hissediyordum! Bedeni yumuşak ve sıcaktı, olağanüstü sıcak. Beni kendisine bastırınca güçten kesilişim ve o anın hiçbir zaman sona ermemesini dileyişim öylesine harikulade bir duyguydu.

O zamanlar; kızın bana neler olduğunu fark bile etmediğini, benim üzerimdeki etkisinden en küçük bir haberi bile olmadığım düşünüyordum. Bugün ise bundan hoşlandığından ve beslediği duygular apaçık sezilen, benim gibi etkilemesi kolay küçük bir yaratık üzerindeki tesirinin tadını çıkardığından eminim.

Onca yıldan sonra bir kokuyu tam olarak anımsamak zor. Fakat o koku bugün aniden burnuma gelse, üzerimde aynı büyülü etkiyi bırakacağından eminim. O zamandan beri daima bu eksiksiz duygunun tekrarını aradım.

Baştançıkarıcı kokular olarak bilinen pek çok pahalı Fransız parfümü kokladım ama patates kabuğu ve bozuk çorba karışımı kokusu kadar çekicisini duymadım.

İlk cinsel dersimi, bize kendimize "dokunmamamız" için uyarıda bulunan ve bu sözleriyle, düş kurma yetenekleri olmadığından kendi başlarına asla düşünmeyecek oğlanların da aklına bunu getiren papazlardan aldım. Rahibelerin kızlara ne öğrettiğini sordum kendi kendime. Katolik kilisesi cinslerarası ilişkiye –olumsuz da olsa– bu kadar büyük bir önem verdiği için amaçladığının tam tersi bir etki yaratıyordu. Bu konunun takıntı haline gelmesine yol açıyordu.

Katolik kilisesi, üreme için değil de zevk için yaşanan cinselliği her zaman lanetlemiştir. Bu yaşamdan duyulan her tür sevinci, özgürlüğü ve bireyi mahkum eden kilisenin genel tavrının bir parçasıydı.

Fakat cinsellikten zevk almanın yasak oluşu çekiciliğini arttırıyordu. Karşı cinse engelsiz ve kolay ulaşma hayranlığı azaltır. Yemek için de bu farklı değildir. Yemeğin tadını çıkarabilmek için ara sıra biraz aç kalmak gerekir.

Bir süre, bütün kadınların teyzeler olduğunu düşündüm. Gece

elbiseleri içinde bir kadın görür görmez tepeden tırnağa uyarılıyordum. Çok kısa bir zamanda bütün kadınların teyze olmadıklarını keşfettim... Kadınların ağır makyajlar yaptıkları, peçe takıp altın ağızlıklarla sigara içtikleri Dora'nın evini öğrendim. Randevu evi çok önemli bir deneyimdi.

O zamanlar bir gencin üzerinde en önemli etkiyi ailesinin, kilisenin ve okulun –her üçünü de faşizm ele geçirmişti– yapması gerekirdi.

Beni etkileyen ilk şeyler cinsellik, sirk, sinema ve spagettiydi.

Cinsel dürtüyü tamamen tek başıma keşfettim. Cinsel duygular hissetmediğim herhangi bir zamanın olduğunu hiç anımsamıyorum. Sirki Rimini'ye geldiğinde tanıdım, filmler "Fulgor"da vardı ve spagetti evde masanın üzerinde duruyordu.

"Fulgor" benden yaşlıydı. Bu sinema benden aşağı yukarı altı yıl önce doğmuş fakat onu ilk kez içeriden gördüğümde iki yaşlarındaydım. Yaşamımda çocukluğumun diğer bütün mekanlarından daha büyük bir rol oynamıştır. Orada kendimi gerçekten evimde hissederdim.

"Fulgor"a annemle birlikte giderdik – benim değil kendi eğlencesi için, sinemaya gitmek isterdi ve bu yüzden beni öylesine yanında götürürdü. İlk filmlerimi artık anımsamıyorum fakat ölçüsüz derecede hoşuma giden bir dizi masalsı görüntü anımsıyorum. Annem, hiçbir zaman ağlamadığımı ya da kıpırdanıp durmadığımı, beni her zaman sorunsuz bir şekilde yamında götürebildiğini anlattı. Daha gördüğüm şeyleri henüz kavrayamadığım zamanlarda bile sinemamın olağanüstü bir şey olduğunu biliyordum .

Yaşamımın ilk on yılında filmler henüz sessizdi, fonda müzik vardı. İlk sesli filmler "Fulgor"a geldiğinde ben on yaşlarındaydım. Sinemanın sürekli konuğuydum ve öncelikle de en çok sevdiğimiz Amerikan filmlerini seyrederdim: Charlie Chaplin, Marx Kardeşler, Gary Cooper, Ronald Coleman, Fred Astaire ve Ginger Rogers – onlar yaşamımızın birer parçasıydılar. Laurel ve Hardy'nin tüm

filmlerini beğeniyordum ve komediler her zaman benim için en harikasıydı. Ayrıca polisiye hikayelere ve basın dünyasını anlatan filmlere düşkündüm. Başoyuncusu trençkot giyen her film hoşuma giderdi.

Annem Greta Garbo için deli olurdu. Garbo filmleri benim zevkime hiç uymuyordu ama Greta Garbo'yu oldukça sık seyrettim. Annem onun bütün zamanların en iyi oyuncusu olduğunu söyler ve bazen karanlıkta oturup ağlardı. Greta Garbo siyah beyaz filmlerde o kadar beyaz görünüyordu ki, onun bir ruh olabileceği kuşkusuna kapıldım. Filmlerinden hiçbir şey anlamıyordum. Tom Mix daha çok hoşuma gidiyordu. Sadece olduğum yerde oturup kirpiklerini inceliyordum.

Çocukken "Fulgor"da filmin başlamasından kısa bir süre önce her zaman çok heyecanlanırdım. Bu o olağanüstü, gerilimli bekleyişti. Aynı duyguyu Cinecittà'da 5 numaralı stüdyoya girerken de yaşıyorum ama bu bir yetişkin duygusu, çünkü burada bütün mucize *bana* bağlı. Bu çok erotik bir duygu, sinirli bir yürek çarpıntısı, tam yoğunlaşma, kendini veriş, kendinden geçiş.

Çocukken her insanın bir palyaço olmak isteyeceğinden emindim. Annem dışında herkesin.

Ne olmak istediğimi bilmeden önce ne olmak *istemediğimi* biliyordum. Papaz –bu annemin isteğiydi– olmak istemiyordum. Satış temsilcisi –bu da babamın isteğiydi– olmak ise hiç istemiyordum. Babamın izinden gitmeyi en iyi niyetimle bile hayal edemiyordum. İtalya'da dolaşıp gıda maddeleri satıyordu ve onu çok ender görüyordum. Her zaman, soframıza yeterli besinin çıkabilmesi amacıyla bütün vaktini benim de dahil olduğum küçük ailemiz için çalışarak geçirmek zorunda olduğunu dinlerdik. Bunun üzerine, bu açıklamanın asıl amaçladığı duygu olması gereken müteşekkir olma duygusu yerine sofrada kendimi hep suçlu hissederdim. O zamanlar küçük ve zayıftım, fazla yemiyordum, babam için fazla bir yük olmam mümkün değildi.

Babamın uzun süre uzakta kalışlarının benimle bir ilgisi olmadığını henüz anlamamıştım. Aslında o hayatını annemden uzakta yaşa-

mayı yeğliyordu. İlk aşk uçup gittikten sonra bir daha hiçbir zaman iyi ilişkileri olmadı. Sonraları babamı çok daha iyi anladım: annemin baskıcı düşüncelerinden, başkalarıyla gönüllü paylaştığı bitmez tükenmez acısından ve her tür mutluluğun –bu onun için her tür sevinç anlamına geliyordu– günah olduğu inancından kaçmamasını ondan bekleyemezdim.

Babam çalışmaktan zevk alırdı, bu açıdan bakıldığında, kendi yoluma gitmiş de olsam onun izini sürdüğüm söylenebilir. Diğer malların yanısıra Parmesan ve şarap da satardı. Oğlu olarak, öncelikle onun beni sokabileceği, girişimi kolaylaştırabileceği kendisininki gibi bir yaşamı amaçlamadığımı kavramak istemiyordu. İyi bir satış temsilcisinin özelliklerine sahip olmadığımı çok önceden anlamıştım. En büyük iyiniyeti göstersem bile insanların karşısına çıkıp da şunları söyleyeceğimi hayal bile edemiyordum: "Lütfen peynirimi satın alır mısınız?" Bir keresinde, başka bir satıcının tümüyle aynı peynir tekerleği yanında dururken babamın kendi peynirini övüşünü izledim. Ona inancım vardı ama bu durumu fazlasıyla utandırıcı buluyordum. Aynı şeyi ben kesinlikle yapamazdım, bunun için fazla çekingendim.

Yaşamımın film yönetmenliği yaptığım güzel günlerinden birinde, altın zincirler ve küçük parmaklarında yüzükler taşıyan ve aftershave kokan iki film yapımcısıyla oturuyordum. O anda aniden fark ettim ki, her şeye rağmen kendi isteğim dışında babamın izinden gitmişim. Babam gibi ben de Parmesan peyniri satmak zorundaydım, sadece ben buna film adını veriyordum, üstelik filmlerimi kendilerine satmak zorunda olduğum yapımcılar da, babamın müşterilerinin onun Parma jambonuna ya da zeytinyağına gösterdikleri aynı dostça iyiniyeti benim potansiyel sanat yapıtlarıma göstermiyorlardı.

Kendimi hiçbir zaman annemle babama çok yakın hissetmedim. Babam ölümüne kadar benim için bir yabancı olarak kaldı. Ancak babam olarak öldükten sonra benim için erkek olarak yaşam kazandı – anlayabileceğim, arayış içinde olan, benden çok da farklı olmayan bir erkek. *La dolce vita* ve *Otto e mezzo*'da Mastroianni'nin ba-

basım oynayan Annibale Ninchi salt dış görünüş olarak bana babamı anımsatıyordu. Ayrıca İkinci Dünya Savaşı öncesinde babamın çok sevdiği bir İtalyan film yıldızıydı.

Kuşkusuz, ben annemin arzu ettiği oğul değildim. Çok titiz ve dindar bir kadındı ve onsuz yaşayamasa da babamla fazlasıyla mutsuzdu.

Evlendiklerinde büyük olasılıkla bakireydi. Bakireden de öte. Belli ki en küçük bir deneyime bile sahip değildi: okşamak, öpüşmeler, yetişmekte olanlar arasındaki ilk güvensiz temaslar. Hayal kırıklığına uğramış olduğu söylenebilirdi ama inanıyorum ki, ona yabancı ya da itici geldiğinden, herhangi bir cinsel gereksinimi bastırmak zorunda kalmadı.

Babam istediğini evde bulamadığı için başka yerlere yönelmişti. Satış temsilcisi olarak çok fazla olanağı vardı. Evde olmadığı haftalar annem sürekli ağlardı. Bunu onun yokluğunu çektiği için mi yoksa kendisine sadık kalmadığını hissettiği için mi yaptığını bilmiyorum. Babam eve geldiğinde ise ona kızardı ve kavga ederlerdi. Sonra babam, hiçbir pişmanlık belirtisi göstermeden yeniden yolculuğa çıkardı. Annemle babama hiçbir zaman güven duymadım, onlar da bana hiç duymadılar, fakat ailemizdeki yabancılık duygusunu hiç irdelemedim, çünkü bütün ailelerde böyle olduğunu düşünüyordum.

Bir keresinde bir düş gördüm, onlarla olan ilişkimi en açık biçimde tanımlayan belki de bu düştü, çünkü her zaman düşlerin bütün gerçeklerden daha dürüst olduğuna inandım.

Rimini'de "Grand Hotel"e inmiştim, resepsiyona gittim ve bana uzattıkları formu doldurdum. Resepsiyon görevlisi adıma bakıp şunları söyledi: "Fellini. Burada aynı isimde başka insanlar da var." Terası işaret edip, "Bakın oradalar," dedi. Baktım. Bunlar benim annemle babamdı. Hiçbir şey söylemedim. "Onları tanıyor musunuz?" diye sordu. "Hayır," dedim. Bunun üzerine adam sordu: "Onlarla tanışmak ister miydiniz?" Bir kere daha, "Hayır, hayır, sağolun," dedim.

Eskiden çizdiğim şeyleri babamın her zaman yanında taşıdığım ancak ölümünden sonra öğrendim. O zaman onun için bir önem taşı-

dığımın ve benimle gurur duymuş olduğunun ilk kez bilincine vardım.

Babamla annemi evlilikleri, belki de çok romantik başlamış olduğu için hayal kırıklığına uğratmıştı.

Çok genç evlenmişlerdi. Babam Urbano köy kökenliydi ve Birinci Dünya Savaşı'ndan döndükten sonra şansını Roma'da denemişti. Annem Ida'yla tanıştığında ve birbirlerine aşık olduklarında bir hamur işleri fabrikasında çalışıyordu. Babam yaşamında daha pek çok başka kadına yaptığı gibi onu da kendisine aşık etti. Annem ondan o kadar etkilenmişti ki, onunla evlenmek için ailesinin bütün itirazlarına rağmen her şeyden vazgeçip Roma'yı terk etti.

Babam kendi kenti Gambettola ya da en yakın büyük kent olan Rimini'de pek fazla iş olanağı olmadığım ilk kavradığında henüz yirmi yaşında bile değildi. Bu nedenle macera ve bir iş arayışına girdi. Aradığından daha fazla macera buldu ama istediği türde iş bulamadı. Belçika'ya gitti ve Birinci Dünya Savaşı başlangıcında Almanlar onu madende çalıştırdı. Bu dönemle ilgili anlattıkları –bana hiçbir zaman çok fazla şey anlatmış olmasa da– İkinci Dünya Savaşı sırasında bende gelişen, savaşla hiç karşılaşmamanın daha iyi olacağı inancını pekiştirmeye yaradı.

O kadar romantik başlayan evlilik büyüsünü çabuk yitirmişti – sanırım daha benim doğumumla birlikte. Annem dini ve çocukları yaşamının içeriği haline getirdi. Babam aradığını yolculuklarda buldu ve benim için her zaman masanın üzerinde duran bir şişe zeytinyağıyla özdeşleşti.

İnce damak zevkimi ya da, daha doğrusu, tat alma sinirlerimin gelişmesini ona borçluyum. Bir Parmesan peynirinin eskiliğini belirlemem gerekse her türlü denemeyi kazamrım: üç yıl, yedi yıl, on bir yıl. Aynı şey jambon için de geçerli...

Çocukken babamın evde niçin o kadar nadir göründüğünü ve olayların neden hep aynı seyri izlediğini kavrayamıyordum. Kardeşim Riccardo benden daha küçük olduğundan babamın ne zaman eve döneceğini benden daha sık sorardı. Annem genelde biraz sert bir tonla mümkün olan en kısa zamanda döneceğini, çalışmak için

yolculukta olduğunu söylerdi. Belli ki bundan çıkartmamız gereken, babamızın kendisini bizim için feda eden harika bir insan olduğuydu – her zaman hissedilen yokluğuyla ilgili sorularımız bile, onun değerini yeterince bilemediğimizin bir kanıtıydı.

Sonunda eve geldiğinde birden her şey tamamen değişirdi. Madem o kadar harika bir insandı, annem ona niçin kızıyordu? Durmadan sözünü ettiği şu "kadınlar" kimdi? Niçin babam evde hep o kadar az kalıyordu? Niçin her defasında önceden söylemiş olduğundan daha önce gidiyordu?

Bu soruların yanıtlarını çok daha sonra, aşağı yukarı babamın o zamanki yaşına vardığımda buldum.

Roma'daki dayıma inme indiğinde on yaşındaydım. Teyzem anneme yazarak Roma'ya gelmesini ve kardeşini ziyaret etmesini rica etti.

Babamla birlikte çekip gittiği için Roma'daki ailesi annemi reddetmişti. Babası ölene kadar onu affetmedi, teyzem ve dayım da Noel'lerde gönderdikleri ve bizim açgözlülükle yuttuğumuz tatlıları saymazsak, annemle pek fazla ilişki kurmadılar.

Babam evden bu uzun ayrılışları sırasında kendisini korkunç yalnız hissetmiş olmalı. Çok korunmuş bir şekilde yetiştirilen annemin Roma'yı Gambettola'daki köy yaşamına, daha sonra da taşra kenti Rimini'deki yaşama değişmenin ne anlama geleceğini kavramasına imkan yoktu. Annemin tekrar Roma'ya davet edilmesi için aradan on yıldan fazla bir zaman geçti, bunun için de kardeşinin neredeyse ölümcül bir felç geçirmesi gerekti.

Roma'ya trenle gittik. Arkadaşlarım, tren yolculuğunun heyecan verici olacağını düşünüyorlardı, ben de aynı fikirdeydim. Fakat daha o zamandan yolculuk etmekten hoşlanmadığımı keşfettim. Hoşuma giden, pencereden geçip giden görüntülere bakmaktı. Tıpkı "Fulgor"un perdesindeki gibi sahneler durmadan değişiyordu. Fakat hareket halindeki trende resim yapmak zordu.

Roma'yı ilk kez gördüğümde derin bir saygıyla sarsıldım, aynı za-

manda da evime geldiğim duygusunu yaşadım. Orada yaşamamın alnıma yazılmış olduğunu hissettim. Orada yaşamak istiyordum, oraya aittim. Dayımla tanışmadım, çünkü çok hastaydı fakat o ve teyzem bana Noel'de gönderdikleri bir kutu nugattan çok daha değerli bir şey armağan etmişlerdi.

Rimini'ye geri döndüğümüzde yaşamımda ilk kez bir amacım vardı.

Çocukken kimseye, kardeşime bile anlatmadığım –ona hiç anlatamazdım– bir gizim vardı. Ona anlatamazdım, çünkü gerçek kardeşim olduğuna inanmıyordum. Annemle babamın gerçek annemle babam olmadıklarını, beni bir yerde bulup eve götürerek sahiplendiklerine kesin gözüyle bakıyordum. Bunun, anne ve babasıyla özdeşleşemeyen, onlarla hiçbir zaman gerçek bir ilişki kuramayan çocuklar için tipik bir duygu olduğunu ancak çok sonraları kavradım. Biraz daha büyüdüğümde onlarla –sadece babam ve annemle değil diğer akrabalarla da– belli bir fiziksel benzerliğim olduğunu kabul etmek zorunda kaldım, yine de.

Yapıma uygun olmayan alanlarda kendimi ölçme ihtiyacım hiç duymadım. Örneğin sporda. Buna yeteneğim yoktu ve ilgi de duymuyordum. Bununla birlikte, çöp gibi zayıf halimle, herkesin gözü önünde yarı çıplak, Greko Romen güreşindeki marifetlerini sergileyen gergin adaleli genç atletleri kıskanırdım. Yaşamım boyunca bedenimden utandım. Çocukken iddiasız bir şekilde her tür yarıştan kaçındım ve duygudaşlığım hep kaybedenlerle oldu.

Genç bir adamken güzel kadınlardan korkardım. Kendimi hâlâ, Rimini'de yaz tatillerini geçirip bana çok ulaşılmaz görünen Alman ve İsviçreli kadınları uzaktan gözleyen delikanlı gibi hissediyordum.

Çocukken çok güzel ıslık çalabiliyordum. Annem bir keresinde bunun için beni övdü ve sonucu ilerki aylarda evde kimsenin tahammül edemeyeceği kadar ıslık çalınması oldu. Neyse ki bu dönem çabuk geçti.

Epeyce küçük olduğum sıralarda okulda şarkı söylerdim, öğretmenlere göre çok hoş bir sesim vardı. Sesim oldukça tizdi. Bana sesimin pesleşeceği ve çok daha kalınlaşacağı söylendi. Ama hiçbir za-

man çok kalınlaşmadı. Şarkı söylemek için teşvik edildim ve ben de daha fazla şarkı söyledim – şarkı söylemek hoşuma gittiğinden değil de daha çok takdir görmenin tadına vardığım için. Her zaman, eleştiriden çok övgü karşısında tepki verdim. Küçük kardeşim Riccardo okula başlayana kadar şarkı söyledim. O benden çok daha iyi söylüyordu. Gerçekten çok güzel bir sesi vardı, bu özel bir yetenekti. Öğretmeler harikulade sesi karşısında haklı olarak övgüler yağdırıyorlardı. O zaman şarkı söylemekten vazgeçtim ve bir daha söylemedim. Bazı resmi açılışlarda bir marş mı söyleniyor ya da bir dostun doğum gününde bundan kaçınmak mümkün mü olmuyor, hemen hileye başvurur, sadece dudaklarımı oynatırım. Şarkı söylemenin eksikliğini hiçbir zaman duymadım.

Buna karşın Riccardo ise kendi yeteneğini yalnızca dostların evlilik törenlerinde şarkı söylemek için kullandı –*I vitteloni*'deki nikahta da yaptığı gibi. Sesinden sevinç duyuyordu fakat sanırım bunu yeterince değerlendirmesini bilemedi, çünkü şarkı söylemek onun için çok doğal bir şeydi. O yeteneğiyle kuşkusuz bir opera sanatçısı olabilirdi ama bunun için gereken itici güce sahip değildi.

Eminim ki –ve sadece kardeşim olduğu için söylemiyorum bunu– ünlü bir şarkıcı olabilirdi. Fakat bunun için, böyle bir kariyeri hedefleyen onca erkeğin olduğu İtalya'da şans ve coşkunun birleşmesi gerekiyor – tabii eğer şansınız varsa coşku o kadar gerekli olmayabilir de. Riccardo'nun çok fazla şansa gereksinimi olacaktı, çünkü onda itici güç eksikti. Çok fazla da teşvike gereksinimi vardı. İlk atılımda, beklediğinizden de fazla başarı elde edecek kadar şanslıysanız, ardından bu onayla enerji de geliyor. Bende bu şans vardı.

Ben en çok, kendi güçlerine güvenip ortaya atılanlara, birçok kere başarısızlığa uğrayıp burunları sürtülse de yine de pes etmeyenlere hayranlık duyuyorum. İnsan mücadele etmek zorundaysa en önemli sorun kendi kendisine olan saygıyı yitirmemesidir. Her şey çok daha zor gerçekleşmiş olsaydı nasıl bir tepki göstermiş olacağımdan emin değildim. Bir kere ne yapmak istediğimi tam olarak bilmiyordum, bu yüzden bunu zamanında bulup çıkarmak için şansa gereksinimim vardı. Direneceğimi zannetmek hoşuma gidiyor. Başka ne yapacaktım ki?

İlk aşkımın hikayesini her zaman filmlerimden birinde göstermek istedim ama hiçbirine de tam olarak uymadı. Ayrıca, daha önce başkaları da benzerlerini anlattığı için basmakalıp görünmesinden korktum. Başkalarının başından da gerçekten geçmiş midir bilmiyorum. İlk aşk sevilen bir temadır.

On altı yaşımdayken, bir pencerede oturan, meleklere benzer güzellikte bir kız gördüm. Bizimle aynı blokta oturuyordu. Gerçi daha önce hiç melek görmemiştim ama bir meleği hayalimde tam böyle canlandırıyordum.

Çok yakınımda yaşıyor olmasına rağmen daha önce ona hiç rastlamamış, önceden hiç görmemiştim. Belki de gözlerim ancak o an onu görebilecek duruma gelmişti. Onunla tanışmak zorunda olduğumu biliyordum fakat bunu nasıl sağlamam gerektiğine dair en ufak bir fikrim yoktu. O zamanlar başka zamanlardı ve hâlâ çok geleneksel davranış kuralları geçerliydi.

Önce, buz tutmuş pencere camına onun bir resmini çizmeyi, yanına da bir mesaj bırakmayı düşündüm. Bu düşünceden hemen vazgeçtim. Adımı altına yazmazsam resmi kimin yaptığım bilemeyecekti ve olasılıkla benim kim olduğumu bile bilmiyordu. Hem başkalarının mesajımı görmelerini nasıl engelleyecektim? Öncelikle de ailesinin. Hem ya eriyecek olursa?

Ona dosdoğru yaklaşmaya karar verdim. Belleğimden bir resmini çizdim. Sonra pencerede oturduğu bir sırada oraya gittim ve resmi ona doğru tuttum. Gülümsedi, pencereyi açtı ve tatlı bir edayla resmi aldı. Resmin arkasına bir mesaj yazmış ve Rimini'de bilinen bir yerde buluşmamızı rica etmiştim.

Tam belirttiğim saatte geldi, ben de onu elimde çiçeklerle bekliyordum. Dakikti – kadınlarda, elbette erkeklerde de çok değer verdiğim bir özellik. Dakiklik insanın diğerine gösterdiği bir tür saygıdır. Bir kadına randevu verirsem, her zaman ondan önce gidip onu beklemem gerektiğini düşünürüm. Ancak uzun yıllar öncesinde kalan o gün, o kadar erken gitmiştim ki, o tam zamanında geldiğinde

ben bir ömür boyu beklediğimi düşünmeye başlamıştım. Gelmeyeceğinden korkuyordum ve kendi kendime kuşkularımda ne kadar haklı olduğumu kanıtlamak istercesine çekip gitmeme ramak kalmıştı. O günden sonra birlikte yürüyüşlere çıktık, bisiklet gezileri yaptık, yanımıza babamın Parmesan peynirinden alıp piknikler yaptık.

Düşlerimde onu öpüyordum. Düşlerim çok romantik ve fazlasıyla soyluydu. Ona tapıyordum, akıl almaz tehlikelerden kurtarıyor, onu tehdit eden bütün ejderhaları –insan cinsinden ya da hangi türden olursa olsun– alt ediyordum. Gerçekte onu öpme ve belki de böylece ürkütme cesaretini gösteremiyordum, çünkü henüz on dört yaşındaydı. Ben on altı yaşındaydım, daha önce hiçbir kızı öpmemiştim ve bunun nasıl yapılacağım da tam olarak bilmiyordum.

Arkadaşlığımızın sona erişi ani oldu. Erkek kardeşine ona vermesi için bir aşk mektubu vermiştim, bana cevabım getirmesi gerekiyordu. Geri geldiğinde annem onu kapıda karşıladı ve beni beklerken yemesi için enfes pastalarından sundu. Pasta aptal çocuğun o kadar aklını başından almıştı ki, mesajı bana vermeyi unutup masadaki kırıntıların arasında bıraktı, annem de onu orada bulup okudu.

Annem anında, kendisine en korkunç gelen olası bütün sonuçları çıkarttı. En cesur düşlerimde canlandırdıklarımın bile annemin hayal ettiklerinin yakınından dahi geçemeyeceğinden eminim. Benim günah kavramım onunki kadar iyi gelişmemişti.

Derhal kızın ailesine gidip kızlarının *beni* baştan çıkarttığım öne sürdü. Ah, keşke bu gerçek olsaydı! Kızın ailesi bu suçlamaları abuk sabuk zırvalamalar olarak reddetti –aslında öyleydi de– kızlarının masumiyetine olan inançları tamdı.

Fakat çok yakınlarında oturan bir komşuyla kavga etmemeyi daha uygun buldular. Gerçi o sahneye tanık olmadım ama annemin kendi haklılığına duyduğu inançla dehşet dolu bir manzara çizmiş olduğuna eminim.

Bu olaydan sonra bir kez daha canımın içinin karşısına çıkmak benim için fazlasıyla utanç vericiydi. Daha bir erkek değil, bir çocuk-

tum. Onunla bir daha karşılaşmamayı yürekten diliyordum. Yaşamım boyunca, fiziki ve duygusal açıdan korkağın biri oldum. Kavgadan hoşlanmam ve ne pahasına olursa olsun kederli ve öfkeli sahnelerden –öncelikle kadınlarla– her zaman uzak durmaya çalıştım.

Çok kısa bir süre sonra kızın ailesi Milano'ya taşındı. Kuşkusuz bunun benimle bir ilişkisi yoktu. Karmaşık duygular içindeydim. Gerçi bu melek benzeri yaratığı bir daha hiç göremeyeceğim için kederliydim ama aynı zamanda da yeni bir karşılamanın utancından kurtulduğum için şükrediyorum.

Fakat hikaye bununla sona ermedi. Birkaç yıl sonra, ben artık Roma'da yaşamaya başlamışken ondan bir mektup aldım, mektupta telefon numarasını da yazmıştı. Onu Milano'daki telefonundan aradım, o da beni evine davet etti. Olağanüstüydü. O dönemde bazı öykülerimde bana esin kaynağı oldu. Ancak yanılmıyorsam o benden daha çok esinlenmişti. Gazeteci oldu ve birkaç yıl sonra ikimizin ilişkisi üzerine bir roman yazdı. Kitabı asla okumadım ama bana anlattılar. Gerçek yaşamla beslenen bu romanda başroldeki erkek bendim, kadın kahraman da oydu. Belli ki olayları benden çok daha iyi anımsıyordu – çocukluk romansımızı değil, 1941 yılındaki karşılaşmamızı. Bu Giulietta'yı tanımadan iki yıl önceydi.

Birisinin benim hakkımda bu şeklide yazmış olması –içli dışlı anlarımızı başkalarına açıklamış, okuyucu için gerilimi arttırmak için değiştirmiş ve dramatize etmiş olması– benim için tuhaf bir duyguydu.

Gerçi aynı dönemde benim de aynı şeyi başkalarına karşı yapma alışkanlığım gelişmişti ama aynı şeyin benim başıma gelmesi bana tuhaf bir şekilde dokundu. O zaman kitabı okumamıştım. Yıllar sonra kitabı aramak aklıma geldi ama yapmadım. Arasaydım herhalde bulurdum.

Daha çok erken yaşta, on bir falandım, Floransa ve Roma'daki dergilere karikatürler ve çizimler göndermeye başladım. On iki yaşımda artık kısa öyküler ve uygun desenlerle süslediğim fıkralar gönde-

riyordum. Önce çizim için bir fikir aklıma gelirdi, sonra buna bir öykü bulurdum. Bütün bunların aynı kişiden çıktığı anlaşılmasın diye hep takma isimler kullanırdım. Bunu niçin yaptığımı bilmiyorum. Herhalde o zaman böylesi anlamlı gelmişti. Fakat gazetelerden birinin bir çek göndermesi halinde ne olabileceğini hiç düşünmemiştim. Yanlış ismin postacının aklım karıştırabileceği hiç aklıma gelmedi. Alışılmış olarak –adım ve soyadım gibi– "F"yle başlayan bir isim seçiyordum. Fakat bir çeki yanlış isimle nasıl tahsil edebileceğim sorununu hiç çözmek zorunda kalmadım, çünkü yıllarca çek geldiği olmadı. Günün birinde nihayet rüyalarım gerçekleşti ve ilk karikatürümü sattıktan sonra, çizdiklerim düzenli olarak alıcı buldu. Gönderilen paralar çok değildi, cep harçlığı bile sayılmazdı ama eserlerimi sonunda basılmış görmek benim için heyecan verici bir olaydı.

İlk çizimim yayınlanır yayınlanmaz gazeteyle dışarı fırlayıp bütün arkadaşlarıma göstereceğimi hayal etmiştim. Büyük yanılgı. İlk karikatürüm nihayet basıldığında onu sakladım. Utandığımdan falan değil. O kadar mutlu ve gururluydum ki, küçük gizimi en azından bir süre için kendime saklamak istiyordum. Onu kimseyle paylaşmaya yanaşmıyordum.

Fakat birisi çizimimi gördü ve haberi insanlara kendim vermeden kısa bir süre önce bunu herkes öğrendi. Çok mutluydum.

1937'de Floransa'ya gittim. On yedi yaşındaydım. Aslında Roma'ya gitmek istiyordum ama Floransa daha yakındı. Her zaman resim ve metin göndermiş olduğum haftalık mizah dergisi "II 420"nin bürosu oradaydı. Muhabir olarak işe alındım. Yetersiz bir işti, yetersiz bir gelirim vardı ve yetersiz bir muhabirdim. Samimiyetle söylemek gerekirse ofis boyluktan başka bir şey yaptığım yoktu. Bu ilk girdiğim iş ve aldığım ilk düzenli maaştı. Gazetede Amerikan filmlerindeki gibi trençkot giyen hiç kimse olmamasına rağmen geleceğe büyük bir umutla bakıyordum. Orada sadece dört ay kaldım, çünkü asıl gitmek istediğim yer Roma'ydı.

Rimini'ye geri döndüm ve anneme Roma'da hukuk fakültesine kaydımı yaptıracağıma söz verdim. Bunu yaptım da ama derslere hiçbir zaman girmedim. Anneme derslere girme sözü vermemiştim.

Roma'ya gider gitmez hemen bir gazetede çalışmaya başladım. On sekiz yaşındaydım. Param öğle yemeği yemeye yetmiyordu. Kahvaltıda bir kahve ve çörekle mütevazı bir akşam yemeğini karşılayabiliyordum, ancak öğle yemeğine yetecek kadar para kazanmıyordum. Zaten aklım parada değil yemekteydi. Para soyut bir şeydi. Benim için liretle spagetti arasında asla doğrudan bir bağlantı yoktu. Bugün bile hâlâ evden çıkarken sık sık yanıma para almayı unuttuğum olur. Şansım var ki gittiğim bütün restoranlar bana seve seve kredi açar. Zamanla başarı kazandıkça daha fazla ve daha düzenli olarak yemek yemeğe başladım. Bunun dezavantajları da zamanla kendini gösterecekti.

Fred MacMurray'ın şapkası beni gazeteci olmaya yöneltti. Gazetecilik yaşantısından anladığım, sonuçta, Amerikan filmlerine dayanıyordu. Bildiğim sadece gazetecilerin çarpıcı arabalara ve çarpıcı kadınlara sahip olduklarıydı, şimdi ben de gazeteci olmak ve aynı şeyleri edinmek istiyordum. Hayallerim gerçekleşip de gazetede çalışmaya başladığımda durumun kesinlikle beklentilerime uygun düşmediğini anladım. Kendime bir trençkot alabilmem için epey zaman geçmesi gerekti.

Yarı Romalı sayılırım, çünkü annem Romalıydı. Ailesinin geçmişini 15. yüzyılın başına kadar, eğer aile ağacı üzerinde daha yoğun çaba harcanırsa mutlaka daha da gerilere kadar izlemek mümkün. Ataları arasında ünlü, daha doğrusu adı çıkmış bir Barbiani var – bu annemin kızlık soyadı. Papalık sarayında eczacılık yapıyordu ve bir zehirle cinayet komplosuna karışmış olmaktan suçlu bulunduğu sansasyonel bir davadan sonra hapse atılmıştı. Onun suçsuz olduğundan eminim. Bu konuda fazla bir şey bilmiyorum ama o benim akrabam ve onu savunmak zorundayım. Gerçekten suçlu olsaydı içgüdülerim bunu bana söylerdi. Aktarılanlara bakılırsa otuz ya da kırk yıl hapiste kalmıştı. O zamanlarda hapishane korkunç bir yer olmalı. Hapsedilmek her zaman için korkunçtur. Fakat akarsu ve

kalorifer bulunan bugünkü evlerimize kıyasla o zamanlar bir sarayda yaşamak bile çok rahatsız ve zahmetliydi. Akrabam hapisten sağ çıkabildi – herhalde çok güçlü bir doğası vardı, hele benden güçlü olduğu kesin. O kadar kuvvetli olması bir şans, çünkü çizginin 1920'ye kadar sürmesi önemli – yoksa ben nerede olacaktım? Belki de annemle ilk kez Roma'ya geldiğimde damarlarımda hissettiğim bu Romalı kanıydı.

Nihayet büyüyüp de Roma'ya geri dönebildiğimde başlangıçta yaşamımı nasıl devam ettirebileceğime dair hiçbir fikrim yoktu ama bunu başaracağımı biliyordum. Vatanımı bulmuştum. O günden itibaren yaşamım boyunca bir an bile Roma'dan ayrılmayı arzulamadım.

Roma'ya geldiğimde bir kadınla daha hiç yatmamıştım. Bunu Rimini'deki arkadaşlarıma asla itiraf etmedim çünkü hepsinin başından sayısız macera geçmişti – en azından bunu iddia ediyorlardı. O zamanlar her söze, anlattıkları her şeye inanıyordum. Benim de abarttığım, yalan söylediğim oldu. Ancak yalanı ayrıntılara kadar sürdürmüyordum, çünkü bilgim çok kısıtlıydı. Bütün deneyimlerimi düşgücümden çıkartıyordum. Daha sonraları cinsel olayların ne kadar çoğunun gerçekten de düşgücünden geçtiğini şaşırarak saptadım. Düşgücü en önemli erojen bölge. Arkadaşlarıma gösteriş yapmak istediğimde düşlerime başvurmak zorunda kalıyordum. Düşlerim olağanüstü ve devam ettikleri sürece fazlasıyla tatmin ediciydiler. Düşlerimde ne yapmam gerektiğini her zaman tam olarak biliyordum. Asla yardıma muhtaç ve çaresiz kalmadım. Bir kahramandım ve bedenimden asla utanmıyordum.

Elbette ilk öpüşme ve çekingen dokunma deneyimlerini ben de geçirmiştim ve deneyimlerimin orada kalmaması gerekirdi fakat o zamanlar frenleyen bendim. Yoksa bunu herhalde kız yapmış olurdu. Mesele deneyimimin eksikliğinden utanıyor olmam değildi. Ne yapmam gerektiğini düşgücüm bana zaten söylerdi. Kızlar da bakire olduklarından, en azından bunu iddia ettiklerinden, kendimi daha ziyade bloke olmuş hissediyordum ve büyük bir sorumluluk du-

yuyordum. Ne onlara ne kendime böyle bir şey yapabilirdim. Kimseyi incitmek istemiyordum ve öncelikle de Rimini'den ayrılmamı engelleyebilecek bir şey yapmak istemiyordum.

Bir şeyi çok iyi biliyordum: Kesinlikle erken evlenmek istemiyordum. Annemle babamınki gibi bir yaşamın içine hapsolmak istemiyordum. Alnıma ne yazılmış olduğunu bilmiyordum ama bir şeyler umuyordum ve en kısa zamanda bunun ne olduğunu keşfetmeye kesin kararlıydım.

En çok özgürlük beni çekiyordu. Annemin bana zorla yüklediği kapanış saati duygusuyla yaşamaktan bıkmıştım. Artık neredeyse yetişkin bir insan olmama rağmen attığım her adımı bilme hakkına sahip olduğu inancındaydı. Ona saygısız bir cevap versem evin anahtarını elimden alırdı. Özgürlük benim için mutlulukla eşanlamlıydı.

Roma'da ilk gerçek cinsel olayımı yaşadım, yani kendi kendime değil, başka bir kişiyle birlikte. Nihayet bir kadınla yatmaya çok istekliydim fakat bir yükümlülük altına girmek istemiyordum. İnsanların hiçbir şeyi netleştirmeden nasıl olup da kolaylıkla uzun süreli ilişkilere girebildikleri benim için anlaşılır bir şey değildi. Herhangi bir şey ya da bir kişi için yaşamım boyunca sürecek bir karar vermek beni korkutuyordu.

Kelimenin gerçek anlamıyla tek çözüm randevu evi gibi görünüyordu. O zamanlar geneleve bakış çok farklıydı. Yaşamın doğal bir parçası sayılırdı. Ayrıcı günah olmn, yasak olanın büyüsünü taşırdı. Genelev patronu kılığına bürünmüş şeytanın varlığı ise insanın ruh esenliğini tehlikeye sokma riskini arttırıyordu. İsteğin artmasında Katolikliğin epey katkısı vardı. Aslında buna hiç de gerek yoktu, çünkü o yaşlarda duygular nadiren ek bir dürtüye gereksinim duyar.

Şansım vardı. İçeri girdiğimde tek bir kız boştu. Gençti, benden büyük değildi. Orada öylece oturup erkek arkadaşım bekleyen tatlı bir kız gibiydi. Bu erkek arkadaş bendim.

Daha sonra diğer kadınlarda gördüğüm gibi ne siyah danteller ne kırmızı satenler giymişti. Bu tür bir giyiniş tarzı büyük olasılıkla benim kaçıp gitmeme yol açardı. O kadar güvensiz ve sinirliydim ki, hemen her şey beni ürkütebilirdi.

Yumuşak bir sesi vardı, çok konuşuyordu ve beni hiç korkutmadı. Daha çok ürkek görünüyordu. Bir fahişenin çekingen olabileceğini düşünmenin ne kadar çocukça bir şey olduğunu ancak çok sonra anladım. Buna karşın yaşamımın çok daha sonraki yıllarında ise, niçin olmasın, diye düşündüm. Çekingen olan kadın ve erkek oyuncular tanımıştım. Palyaço giysilerini ve karton burunlarını çıkarır çıkarmaz çekingenleşen palyaçolar tanımıştım. Çekingen bir yönetmen tanıyorum. Rejinin içinde değilsem, her şeyi unutturan bu güç beni kavramamışsa ben de çekingenim. Belki de hepimiz çekingeniz, sadece öyle değilmişiz gibi yapıyoruz.

Bence kız çok hoştu. O an bana olağanüstü çekici göründü. Dürüst olmam gerekirse nasıl göründüğünü artık anımsamıyorum. Belki de sonraki yıllarda sokakta ona rastladım ve fark etmedim bile. Belki o beni tanıdı. Ama belki de beni giyimli olarak tanıması olası değildi.

O zamanlar onun beyaz eldivenler kullanacak bir kız olduğunu düşünmüştüm. O kadar genç ve hoş bir kızın nasıl olup da yapayalnız orada oturduğuna şaşmıştım. Belki de henüz son müşterisini göndermiş olduğunu ancak yıllar sonra kavradım.

Harikulade ve tam umduğum gibiydi. Cinsellikle aşk birleşirse daha fazlası, çok daha fazla olacağım sonraları anladım.

Ama o zamanlar adını bile anımsayamadığım bu kıza aşık olduğumu ve her şey o kadar güzel olduğu için onun da bana aşık olması gerektiğini düşünecek kadar aptal ve masumdum.

Onu tekrar görmek istedim. "Evin" dışında bir randevu rica ettim. O zamanlar bunun kurallara aykırı olduğunu ve bizi birlikte görürlerse işini kaybedeceğini bilmiyordum. Bu işin üstesinden nasıl geleceğimi düşünemiyordum bile, gene de onu başka bir işte çalışmaya ikna edebileceğimi kurdum. Ona buluşma teklif ettiğimde, hayır, bu imkansız, dedi. Fakat kendisini "evde" mümkün olduğu kadar sık ziyaret etmem için davette bulundu. Bu bana büyük cesaret verdi.

Tekrar gelmeye kesin kararlı bir biçimde gittim ama herhangi bir sebepten dolayı bunu bir türlü başaramadım. Onu bir daha hiç

görmedim. Güzeldi. Bu anının tadını çıkardım ve hiçbir şeyin onu bozmasına izin vermedim. Yaşamım başka bir yön aldı ve bu nedenle randevu evine gereksinimim kalmadı. Fakat bu deneyimimden çeşitli filmlerim için yararlandım.

Fakat hâlâ sık sık onu düşünüyorum, acaba bir daha gitmemiş olmam onu incitmiş miydi...

Dünyaya, öncelikle de Amerika'ya ilgim büyüktü. Fakat Roma'dan ne zaman ayrılsam, bir şeylerin eksikliğini hissettim hep. Başka hiçbir yer hayalimde önceden canlandırdığım resme uymadı. Yalnızca Roma. O düşgücümün yaratabileceği her şeyin tümünden de çok daha fazlaydı, her türlü yaratıyı aşan bir gerçek.

Roma'dan ilk izlenimim yemek yiyen insanlardı. Her yanda insanlar oturuyor ve inanılmaz derecede leziz görünen şeyleri görülebilir bir zevkle yiyorlardı. Restoranların camlarından bakıyor ve çatallara sarılan spagettileri görüyordum. Benim bildiğimden çok daha fazla makarna türü vardı. Ya o harika peynirci dükkanları, fırınlardan yayılan sıcak ekmeğin kokusu, pastaneler...

O zamanlar bu pastanelerden istediğim sıklıkta alışveriş yapacak gücüm yoktu – param günde bir öğün yemeğe zor yetiyordu. Bu nedenle istediğim kadar pasta yiyebilmek için zengin olmaya karar verdim. Ve hiçbir zaman kilo almayı beceremeyen, çok sıska olduğum için mayo giymekten bile utanan ben, nasıl kilo alınacağının gizini keşfettim. Fakat bu gize fazlasıyla gömüldüm. Günün birinde istediğim kadar pasta satın alacak param oldu, fakat yediğim her parça anında kiloya dönüştü. Yine mayo giyemiyordum, bu sefer de fazla şişman olduğum için utanıyordum. Kısa zamanda sadece pastanelerin vitrinlerine bakmakla kilo alır hale geldim ve sonunda onları yalnızca geceleri rüyada yemem yetmeye başladı.

Roma'ya geldiğimde çok çekingendim. Neredeyse hiç kimseyi tanımıyordum ve benim tanıdıklarım da partiler verecek imkana sahip değillerdi. Bu nedenle partilere de davet edilmiyordum. Bununla birlikte bu düşünce bana çok çekici geliyordu, çünkü gözümün

önünde her şeyden önce, başında durup lezzetli şeylerle nihayet doyuncaya kadar tıkınabileceğim şahane soğuk büfeler canlanıyordu.

Aile evimde muhteşem yemekler pişer ve sofra yiyebileceğimden çok yiyecekle tıka basa dolu olurdu. Ama evde bol ve iyi bir yemek yedikten sonra bile ilk pastanenin önünde durup, burnumu cama dayayıp pastalara hayran hayran bakmaktan vazgeçmezdim. Ve cebimde pastayı almaya yetecek kadar para olmasını dilerdim.

Kuşkusuz yetersiz beslenen biri değildim fakat hep öylesine aç kalmış göründüğümden –özellikle de boy attığım sürece– annem bana yeterince yemek vermediği duygusundan kurtulmadı, ne kadar çok yediğimi görmesi önemli değildi. Olasılıkla benim sıskalığımdan komşular karşısında da utanıyor, kendisini kötü bir anne olarak görmelerinden korkuyordu.

Soframızda her zaman o kadar leziz yemekler olmasını babama borçluyduk. Riccardo ve ben bunu o zamanlar henüz fark etmiyorduk. Bütün insanların benzer yemekler yediğini sanıyorduk. Elbette bu kesinlikle böyle değildi. Babam neredeyse bizimle hiç yemek yemese de ailesi için sadece en iyi olanı yeterli görürdü. Evlerine ellerinde kalan artıkları götüren tüccarlar vardır. Babam böyle değildi. Bize sadece en harika şeyleri getirirdi: soğuk preslenmiş "ekstra saf" zeytinyağı, en iyi kahve, çikolatalar vs.

Aile evinden ayrılıp da Floransa'ya gitmeden önce açlığın ne olduğunu bilmiyordum. Her an yemek yiyebilirdim ve açlık da benim için buna eşitti. Yemek saatleri arasına hiçbir zaman gerçekten açlık hissedebileceğim kadar süre girmiyordu. Gerçek açlığı ilk olarak Roma'da öğrendim. Genelde iki öğüne yetecek kadar param olurdu ama üçüncüyü hiçbir zaman yiyemezdim. Bu öğünlerden biri kahvaltıydı. Ancak yazdığım metinlerden birini sattığımda daha fazla çörek ve ikinci ya da üçüncü kahveyi alabilirdim. Bir anda "açlıktan mide kazınması"nın ne olduğunu anlamıştım.

Roma'da birisi "parti"den söz etse bu hemen yemekle bütünleşirdi. Benim deneyimlerim o zamana kadar Rimini'deki aile ve yaşgünü kutlamalarıyla sınırlı kalmıştı. Bu bana, doğumgünü pastası hariç, daha çok kızlara uygun bir şeymiş gibi geliyordu.

Partilere en çok sessiz bir gözlemci olarak gitmeyi isterdim. Mümkün olsa beni görünmez yapan ve yedekleyeceğim birkaç lokmayı sokacak cepleri olan bir pelerinle gitmeyi tercih ederdim.

Ancak büyük partilere daha sık davet edilmeye başladığımda bu tür toplantıları hiç de eğlenceli bulmadığımı anladım. Önce bütün bu kendinden emin kişilere sunacak bir şeyim olmadığı için, çünkü konuşmalara çok az katkıda bulunabiliyordum. Ne operaya ne "seslere" ilgim vardı, hele futbol gibi sportif olaylara hiç. Futbol için kendinden geçmeyen bir adam güzel, çıplak bir kadına bakmayan birinden daha da değersiz biri sayılır. Bir keresinde, ev sahibini ve de beni yanlarında götürmüş olan kişileri sıkıntıya sokmamak için bu konuda çaba gösterdim. Sonuç bir felaketti.

Bana tek tip sorular soruyorlardı: "Neyle meşgul oluyorsunuz?" Gazeteci ya da sanatçı olarak kariyer yapmak için uğraşıyordum – bu da fazla bir şey ifade etmiyordu. Arkadaşlarım esprili küçük çizimlerimden birkaçım sohbete dahil etmem gerektiği kanısındaydılar ama dikkati bu şekilde üzerime çekmeye hiçbir zaman yüzüm tutmadı.

İsim yapmaya başladığımda giderek daha sık parti daveti almaya başladım ve daha nadir gider oldum – partilerden hoşlanmıyordum bir kere. Bu tür sosyal fırsatlar benim için gittikçe daha nahoş bir hal aldı: Bir kere havadan sudan sohbetler bana göre değildi ve şimdi bir de üstüne üstlük, kendi beceriksizliklerinden benim sorumlu olduğumu ve parayla gönüllerini almam gerektiğini düşünen patolojik yalancıları kendimden uzak tutmak zorundaydım. Bunlara bir de ilginç yüzlere sahip olduklarını vehmettikleri için bana yaklaşanlar eklenmişti. Yaşlandıkça bunlara alışacağımı düşünüyordum ama tam tersi oldu. Işıklar üzerime çevrilir çevrilmez kendimi daha da geriye çekiyorum. İnsanların benden kendimi sunmamı istediklerini hissettiğimde daha da huzursuzlaşıyorum. Profesyonel nedenlerle ya da dostlar dışında kendi dürtümle kuşkusuz hiçbir zaman dışarı çıkmam. Bunu sadece Giulietta için yapıyorum. Benden çok daha fazla insan canlısıdır ve dostlarıyla buluşmayı sever. Onu, her zaman yalnız dolaşmak gibi sıkıcı bir duruma sokmak istemiyorum.

Okul dönemim faşizmin hakimiyetindeydi ve savaş kahramanları ölçüsüzce yüceltiliyorlardı. Bize üniforma ve nişanlar taşıyan her insanın olağanüstü olduğu ve büyük bir saygıyı hakkettiği öğretiliyordu. Bir başkası ve soylu bir dava için ölmekten daha fazla şan getirecek başka hiçbir şey olmadığını da öğreniyorduk. Fakat ben çok iyi bir öğrenci değildim. Mussolini'ye nasıl hayran olunabileceğini kavrayamadım. "Fulgor"daki haftalık haberlerdeki siyah giysileriyle bana daha çok cansıkıcı geliyordu. Beni etkileyen sadece çizmeleriydi.

Faşizmle ben hemen hemen aynı zamanda dünyaya geldik. Faşizm giderek önem kazandığında savaş bize sevindirici bir olay, kimsenin kaçırmaması gereken bir tür şenlik gibi gösterildi. Yeni Roma'mn şanlı bir askeri olmak ve savaşa gitmek düşüncesi bana hiçbir zaman coşku vermedi. Bu şenliğe bir davetiyeden kaçınmak için yeri göğü birbirine kattım. Babam Birinci Dünya Savaşı'nda askere alınmıştı ve ben benzer bir kaderden ne pahasına olursa olsun kaçmak istiyordum. Mussolini'nin hizmetinde -böylece Hitler'in ve Nazilerin de- faşist bir asker olmamak için her şeyi yaptığımdan dolayı bugün beni kutluyorlar. Ama o zamanlar benim kaçış girişimlerim pek çok kişi tarafından korkaklığın kamtı olarak yorumlanmıştı.

Doktorlara rüşvet verdim ve sayısız nadir hastalığı yakalanmışım gibi yaptım. Belli belirtilere çok ustaca hakim oluyordum. Spesiyalitelerimden biri astımdı. Muayeneden önce bütün merdivenleri pek çok kere bir aşağı bir yukarı inip çıkıyordum. Belirtileri o kadar iyi canlandırıyordum ki, bazen buna kendim de inanıyor ve kendimi çok kötü hissediyordum. İtalyan değil de Alman doktorların karşısına çıkmak zorunda kaldığımda kendimi daha da beter hissediyordum. O zaman iş ciddileşiyordu.

Bacaklarının üzerinde duramaması dışında herhangi bir kimseyi sağlık nedenlerinden ötürü tecil etme hakkı, sonunda Roma'daki İtalyan doktorların elinden alındı. Bologna'dan bir arkadaşım oradaki hastaneye başvurmamı önerdi. Oradakiler rapor verme konusunda daha az titizdiler. Bu, kendi durumunda işe yaramıştı.

Bir randevu aldım ve erkenden gittim. Muayeneden önce alışılmış ritüelleri halletmek istiyordum: kalp, nabız ve tansiyonun yükselmesi için merdivenleri inip çıkacaktım. Verilen saatte beni bir odaya çağırdılar ve nefes alıp vermemi istediler. İtalyan doktorlar asık yüzlü ve alışılmamış şekilde aksi görünüyorlardı. Alman denetimciler vardı.

Bana gösterilen kabinde duruyor, hastalık belirtilerini aklımdan geçiriyordum. Hâlâ yaşıyor olmam bile mucizeydi Dünyamn hiçbir ordusunun bu kadar berbat görünen birini saflarına istemeyeceğini umuyordum.

O sırada olan oldu. Tepemize bomba düştü.

Sonradan öğrendiğime göre tam bizim binaya isabet etmemişti, ama ben çok yakınımda hissettim. Anında büyük bir kargaşalık oldu. İnsanlar etrafta koşuşturuyor, tavanlar çöküyordu. Kendimi donumla sokakta buldum. Çöken damdan kaçarken ayakkabılarımdan birini almıştım – ayakkabılar yanyana duruyorlardı, bu yüzden niçin bir tanesini aldığımı kavrayamadım. Baştan aşağıya toza ve pisliğe bulanmıştım.

Gerçi Bologna'da arkadaşlarım vardı ama hastaneden onlara gitmek yürüyerek uzun bir yoldu. Ben donla sokaklarda yürürken hiç kimse bana dikkat etmedi. Aklıma René Clair'in bir filmi geldi. Filmin adını artık anımsamıyorum, sadece iç çamaşırları ve başında bir melon şapkayla, şikayette bulunmak için bir polis karakoluna giren adamı anımsıyorum. Hiçbir polis beni durdurmadı. Bombardıman sırasında hepsi fazlasıyla meşguldü. Tek bir polis bile görmedim.

Nihayet arkadaşlarımın evine vardığımda karşılarında neredeyse çıplak bir adam bulmaları onları hiç şaşırtmadı. O zamanlar çok tuhaf ve zor zamanlardı. Olasılıkla belgelerim bombardıman sırasında kayboldu, çünkü bir daha yoklama celbi gelmedi. Ancak hâlâ açığa alınmamı sağlayacak bir doktor raporuna da sahip değildim.

Ne zaman Roma'dan uzak kalsam kent için kaygılanırım. Uzak kal-

dığım sürece başına bir şey geleceğinden korkarım. Sanki varlığımla onu koruyacak ya da kurtaracakmışım gibi. Her geri dönüşümde ise hiçbir şeyin değişmediğini görür, şaşarım. "Rossati"de her şey her zamanki gibidir, kahve de. Roma'dan sık sık ayrılsam da, dönüşümde her seferinde anımsadığımdan daha güzel gelir bana.

Her zaman eski yerlerde oturmayı sevmişimdir. İnsan yeni bir yerde yaşarsa orası eskir ve insan kendisinin nasıl yaşlandığını hisseder. Buna karşın eğer insan eski bir yerde yaşıyorsa yıllar iz bırakmadan geçip gider. Oralara yüzyıllar damgasını vurmuştur ve insan birkaç on yılı fark etmez bile.

Roma'yı ilk gördüğümde dünyaya geldim. Bu benim doğum günümdü. Tarihini anımsasam kutlayacağım gün o olurdu. Yaşamda bu sık sık olur. Başımıza gerçekten önemli şeyler geldiğinde, çok meşgul olduğumuzdan bunları fark etmeyiz bile. Ancak geriye baktığımızda yaşamımızdaki belirleyici anları görürüz.

Başından beri Roma'da ne yalnızlık ne de korku hissettim. Beni böylesi korkusuz kılan sadece gençliğim değildi – Roma benim için sihirli bir kentti. Yerimi bulduğumu ve bir daha başka hiçbir yere gitmek istemediğimi biliyordum, çünkü kentin bana karşı cömert olduğunu ve beni üstleneceğini hissediyordum.

Roma, ölümü düşünmesem dahi ölmek istediğim yerdi.

Tanıdığım ilk insanlardan biri Rinaldo Geleng'di. Yetenekli bir sanatçıydı ve çok çabuk dost olduk. Yarı yetişkin biriyken Rimini'de "Fulgor"un önünde asılı duran yıldız fotoğraflarına bakarak karikatürler çizmiştim. Bir arkadaşım bunları renklendiriyordu. Bunlara "Fellas" imzasını atıyordum ve fuayeye asılıyorlardı. Gerçi bunun için bize para ödenmiyordu ama sinemaya bedava girebiliyorduk ve çoğunlukla filmleri pek çok kere seyrediyorduk.

Şimdi Roma'da Geleng'le benzer bir anlaşmamız vardı. Çok yetenekliydi ve renk kullanmayı olağanüstü iyi biliyordu – suluboya, yağlıboya. Bardan bara dolaşıp müşterilerin resmini yapıyorduk. Ben çiziyordum, o renklendiriyordu. Çizimleri de o yapmış olsaydı işimiz çok daha kârlı olurdu, çünkü onun resimleri benimkilerden çok daha hoştu. Ben sadece gördüğümü çiziyordum. Ben çalışırken

diğer masalardaki insanlar beni izliyor ve portre değil de karikatür çizdiğimi görünce kendilerini çizmemi istemiyorlardı. Bazen para ödemeye bile yanaşmıyorlardı ve zaman zaman ödemeyenler de oluyordu. Benim için en kötüsü birinin parayı ödedikten sonra çizdiğimi buruşturup atmasıydı. Bu beni üzüyordu ama buna rağmen yapabileceğim başka bir şey yoktu – ben sadece gördüğümü çizebiliyordum. Daha o zamandan sadece inandığım şeyleri yapabiliyordum.

Para kendimizi kurtarmaya ucu ucuna yetiyordu ama ara sıra kendisini çok iyi yakaladığımızı düşünen birinin bize kahve, pasta, hatta yemek ısmarladığı oluyordu.

Vitrin camı resimlemeleriyle de iyi para kazanıyorduk. Ben çiziyordum, Geleng renklendiriyordu ama kısa sürede işler o kadar iyiye gitti ki, her birimiz kendi vitrin camımızı resimlemeye başladık. Yaptığımız resimlerle müşteri çekmemiz gerekiyordu. Daha çok bir ucuzluk yaklaştığında bizi çağırıyorlardı. Resim yaptığımda çoğunlukla büyük bir seyirci kitlesi topluyordum ama bu dükkanın daha iyi iş yaptığı anlamına gelmiyordu.

Benim spesiyalitem abartılı dolgunlukta, bol kavisli kadın resimleriydi. Örneğin dükkan kadın ayakkabıları mı satıyordu, bu durumda resimlerim amaca hiç uygun değildi: Çizdiklerime bakmak için çoğunlukla erkekler duruyordu. Yani benim reklam resimlerim satılan ne olursa olsun, satışları neredeyse hiç arttırmıyordu. Belki de daha o zamandan bendeki ticaret duygusunun gelişmemiş olduğu ya da sadece para için çalışmaktan kaçındığım belliydi. Yeteneklerimden birini o kadar soğuk hesaplara uydurmaya hazır değildim. İşim hoşuma gidiyordu ve yaptıklarımı para ödeyecek kadar beğenecek birilerini her zaman bulacağımı ve bununla yaşayabileceğimi umuyordum. Para beni para olarak ilgilendirmiyordu.

Ancak bu uğraşım, yağlıboya yapmayı denediğimde acı bir şekilde son buldu. Aslında bu Geleng'in spesiyalitesiydi ama aynı anda bu türden iki iş birden almıştık. Resim yaparken insanlar bana bakarsa her zaman biraz gerginleşirim ama bu arada buna da alışmıştım. Fakat yağlıboya ile çalıştığım için hiçbir şeyi değiştiremiyor ya

da silemiyordum. Seyircilerim zorluk çektiğimi fark ettiler, bu da iyice aklımı karıştırdı. İnsanlar gülmeye başladılar. Dükkan sahibi elinde yüksek ökçeli bir kadın ayakkabısını sallayarak dışarı fırladı ve ben ayakkabıyı kafama vurmak istediğini düşündüm. Çareyi kaçmakta buldum, boyalarımı da orada bıraktım. En kötüsü ben kaçarken insanların attığı kahkahalardı. Yaşamım boyunca her zaman kaçtım: Korkağın biri olduğumu biliyordum.

Çeşitli nedenlerle pansiyondan pansiyona dolaşıyordum. Fazla para ödeyemiyor, bu nedenle eşyalı odalarda kalıyordum. Ama sürekli daha iyi bir şeyler araştırıyor ve yaşam standardımı yavaş yavaş yükseltmeye çalışıyordum.

Bazen kirayı ödeyemeyecek duruma geldiğim oluyor, tekrar daha ucuz bir oda aramak ve taleplerimi kısmak zorunda kalıyordum. Gerçi ailem aylık harçlık gönderiyordu ama bu yetmiyordu. Roma Rimini'den daha pahalıydı fakat onlardan daha fazla para talep etmek istemiyordum, bunu yapamazdım da, çünkü onların benim için hayal ettikleri yoldan gitmiyordum. Kendi yolumu izlemekteydim.

Pek çok kere kiradan fazlasını isteyen ev sahibeleriyle karşılaştım. Yaklaşımları benim için utanç vericiydi ve tekrar taşındım. Nihayet gerçekten hoşuma giden bir oda buldum ama bu kez de duygusal karmaşalardan korktuğum için odadan vazgeçmek zorunda kaldım. Ev sahibem benden hayli büyüktü ama onu çok çekici buluyordum. Henüz yirmisinde değildim ve cinsel açıdan gelişmemiş olduğum söylenebilirdi – şiddetli bir ilgi mevcuttu ama deneyimim eksikti. Benden gerçekten hoşlanıyor gibiydi ve onu üzmek istemedim. Bir daha hiçbir zaman öyle güneşli bir oda bulamamama rağmen oradan taşınmayı yeğledim.

Radyo için skeçler, varyete sahneleri yazmaya başladım. Bu sırada Giulietta ile tanıştım ve o benim Roma'daki ailem oldu. Onunla 1943'de benim yazdığım ve pazar akşamları yayınlanan radyo dizisi *Le Avventure di Cico e Pallina*'daki Pallina rolü kendisine verildiği sırada tanıştım. Daha kendisini görmeden sesini tanıyordum.

Ona telefon edip yemeğe davet ettim. O sırada moda olan çok iyi bir restoran seçtim. Bu ona sunmam gerekenin gerçekten de en

azıydı. Sonradan, bir öğrenci olarak normalde sadece kahve içmeye davet edildiği için buna çok şaşırdığım anlattı. Ve ayrıca benim hesabı ödeyememem durumunda yanına fazladan para aldığını da itiraf etti. İnanılmaz derecede tatlıydı, kesin ve kararlı biçimde fazla aç olmadığını iddia ederek fiyatı en uygun olan yiyeceklerde ısrar etti. Karttaki bütün lezzetli şeyleri ısmarlaması için onu teşvik ettim, ama gözü sürekli fiyatlardaydı. Biraz hayal kırıklığına uğramıştım, çünkü şimdi bütün bu baştançıkarıcı şeyleri ben de deneyemeyecektim. O sadece ucuzlarını seçerken benim pahalı yiyeceklerden ısmarlamam mümkün değildi. Benim restorana daha önceden gidip fiyat listesini iyice gözden geçirdiğimi Giulietta elbette bilemezdi. Yemeği karşılayabileceğimi garantiye almak istemiştim. Bu restorana gideceğim için sevinmiştim, çünkü uzun zamandır denemek istediğim bir yerdi. Giulietta bana sonradan, yanında kaldığı teyzesinin önce, bu başrolünü seslendirdiği oyunun yazarı da olsa, bir yabancıyla çıkmasına izin vermek istemediğini anlattı. Fakat teyze seçtiğim restoranın adını duyunca fikrini değiştirmişti. Herhalde bu kadar şık bir ortamda yeğeninin başına kötü bir şey gelmeyeceğini düşünmüştü.

Birkaç ay sonra evlendiğimizde Giulietta'nın teyzesinin ne düşündüğünü bilmiyorum.

İnsan bu kadar genç evlenince –henüz yirmili yaşların başındaydık– birlikte büyüyor. Hoş, Giulietta bana sık sık asla büyümediğimi söyler durur. Gene de zamanla sadece evli bir çift, aşık bir çift değil, aynı zamanda kızkardeş, erkek kardeş oluyorsunuz. Bazen Giulietta'ya baba oldum, bazen o bana anne oldu.

Bir oyuncu olarak Giulietta hakkında konuşmam gerektiğinde her zaman zorluk çekerim, çünkü aynı anda kişisel Giulietta'yı aklımdan geçirmeden profesyonel Giulietta hakkında konuşamam. Benim filmlerimin oluşumunda nasıl bir rol oynadığını sözlere dökmem gerekse kendisine asla söylemediğim bazı şeyleri anlatmam gerekir.

Bana sadece *La strada* ve *Le notti di Cabiria* filmleri için esin vermekle kalmadı, aynı zamanda yaşamımın küçük, iyi perisi oldu.

Onunla birlikte tümüyle yeni bir ülkeye adım attım, benim yaşamım olacak ülkeye, onsuz belki de asla keşfedemeyecek olduğum ülkeye. Benim radyo oyunumda başrolü aldığı için onunla karşılaştım ve o benim yaşamımdaki başrolü aldı.

Kadınlar ve erkekler evlilikdışı cinselliğe tamamen farklı biçimlerde bakarlar. Erkek bir başkasıyla yattığında kadınlar onun sadece penisini değil, ruhunu da armağan ettiğini düşünürler. Bir erkek ise aksine bir şey armağan etmediğini, sadece kısa bir süre ödünç verdiğini bilir. Fakat karına bir başka kadının, senin penisini sadece bir gece için ödünç aldığını anlatamazsın. Bir kadına her zaman ve sonsuza değin evli olmak düşüncesi romantik gelir, bir erkek içinse ürkütücü. Evlilik öncesi seks bir erkek için önemlidir ama ne yazık ki bunu stoklamak mümkün değil.

Bir erkek için tekeşlilik doğal olmayan bir şeydir. Erkek doğası gereği tekeşli bir yaratık değildir. Ne kadar çaba gösterse de, bunu kendi doğal içgüdülerine bir saldırı olarak algılayacaktır. İhtiyaçlarının peşinden gitmektense, içindeki arzuları bastırmaya çalışmak daha fazla enerjiye mal olur.

Giulietta da ben de gençtik. Yaşamı birlikte keşfettik. Onu aşkla tanıştırdım. İkimiz de yaşamda ve aşkta çok fazla deneyim sahibi değildik. Ben ondan biraz daha deneyimliydim. Çok sakınarak yetiştirilmişti.

Çok narindi ve korunmaya ihtiyacı vardı. Öylesine tatlı, öylesine masum, öylesine iyi kalpli, öylesine güven doluydu ki! Ondan ilerdeydim. Sadece boy farkından değil, her bakımdan bana daha gerilerden bir yerden bakıyordu. Benden çok etkilenmişti. Daha önce hiç kimseyi böyle etkilememiştim. Belki de bir parça onun gözlerinde gördüğüm kendi aksime tutuldum. En çok ona sarıldığım ve ondan daha uzun durduğum fotoğrafları severim!

Fakat benim kafam sürekli bulutlardayken Giulietta her zaman iki ayağıyla yere sağlam bastı.

O zamanlar karşı cinsle deneyimim çok azdı – düşgücümün dışın-

da, fakat bu düzeyde şaşılacak kadar çok şey yaşamıştım. Sanırım cinsellik, daha sadece görüntülere mahkum olduğum, konuşmaya bile başlamadığım zamanlardan düşüncelerime hakim olmuştu.

Karşı cinsle ilişki benim için her zaman bir sorun oldu. Yirmi, otuz ya da kırk yıl önce kısa bir macera yaşamış olduğum bir kadınla karşılaşmak tuhaftır bu yüzden. Kadın ona bir şeyler borçlu olduğumu düşünür. Belki de anımsamayı borçluyumdur ama unutmuşumdur işte.

Bu tür şeylerde Giulietta'nın belleği benimkinden çok daha güçlüdür. Hatta bazen hiç olmamış şeyleri bile anımsar. Sanırım bir erkek daha çok bütünü, görüntünün tümünü görüyor, kadınsa öncelikle küçük şeyleri.

Bir keresinde yolculuktaydım ve evden Giulietta'yı telefonla aradım. Cevap yoktu, gece çok geç saatte de cevap vermedi. Onu nerede arayabileceğimi bir türlü bilemiyordum. Başına gelebilecek en korkunç şeyleri kurdum. Kendime –ve Tanrı'ya– eğer onu sağ salim tekrar bulursam o andan itibaren mükemmel bir eş olacağıma yemin ettim.

Eve döndü ve telefona çıktı. O andan sonra yine mükemmel bir eş olamadım belki ama sanırım iyi bir eş oldum.

Efsaneye göre iki kişi evlenince tekleşir. Bu saçmalık. Büyük bir olasılıkla iki buçuk, üç, beş ya da daha fazla oluyorlar.

Gerçek, aklımıza yerleştirdikleri düşsel tasarımdan çok farklı olduğu için düşkırıklığı bir o kadar büyük oluyor.

"Ve onlar sonsuza kadar mutlu ve hoşnut yaşadılar" cümlesi masallar alemine ait. "Sonsuza kadar" derken kimse Külkedisinin belki de Xantippe'ye dönüştüğünden bahsetmez. Kimse bize masaldaki Prens birden Külkedisi olmayan bir kadına ihtiyaç hissettiğinde ne olduğunu anlatmaz.

Aslında isteğim dışı evlendim. Daha çok gençtim. Giulietta'yı seviyordum ama henüz çok toydum ve evlilik öncesinde *çok* fazla deneyim toplamak gibi bir hırsım vardı. Giulietta henüz bakireydi. Savaş her şeyi daha ertelenmez kılıyordu. Her şey ivme kazanıyor ve gelecek daha güvensiz görünüyordu.

O zamandan beri geçen bütün yıllar boyunca Giulietta'yla evlenmiş olmaya yeğleyeceğim tek bir kadına bile rastlamadım. Evlenmek istemiyordum ama onun karım olmasından asla pişman olmadım. Onun benimle evlendiğine pişman olduğunu bilmeme rağmen bütün bu uzun yıllar boyunca hiçbir zaman bir başkasının karım olmasını arzu etmedim.

Nişanlılık dönemimiz çok romantikti. Aşk evliliği yaptık. Bizimki aklın ve bedenin mutlu bir buluşmasıydı.

Evliliğimizin sonraki dönemlerinde saatlerce gazete okuyan tipik bir pazar günü kocası oldum. Bu Giulietta için büyük bir düşkırıklığı oldu, ilk yıllarımızda, o aym kalırken benim böylesi değişeceğime işaret eden hiçbir şey olmamıştı.

Giulietta evliliğimizi daha başka hayal etmişti, bir aile yaşamı düşü gerçekleşmedi. Düşlerinde çocuklar önemli bir rol oynuyorlardı. Bir ev istiyordu. Sadık bir eş istiyordu – onu hayal kırıklığına uğrattım. Ben onda uğramadım. Daha iyi bir kadın bulamazdım.

Giulietta'da hiç eksilmeyen o inanılmaz iyimserliği sevdim. Bunu hiçbir zaman yitirmedi. Bazen bir masal dünyasında yaşar ama kendi masallar ülkesinin duvarlarını yağmacıların akınlarına karşı korumak için sulu gözlü kibar bir genç kız gibi değil, bir şövalye gibi savaşır. İyimserliği bize sık sık zorluklar çıkarttı, çünkü beni değiştirme umudunu hiçbir zaman yitirmedi. Benim daldan dala konar halimle bugüne kadar uzlaşamadı.

Giulietta'ya inanıyorum belki de bu yüzden dine ihtiyacım yok. Giulietta benim yaşamımda bu yeri alıyor.

Bir keresinde Giulietta, artık anımsamadığım bir hatam yüzünden bana korkunç öfkelendiğinde dedi ki: "Evi böleceğiz. Sen oraya taşınacaksın, ben buraya." Ve hiç kimsenin birbirinin yoluna çıkmayacağı ama yine de daire kapısına serbestçe ulaşabileceği yeni düzeni planlamaya başladı. Gerçekten çok öfkelenmişti.

"Bu iyi bir fikir," dedim. Bana dehşet dolu gözlerle baktı. Çabucak, "Yani bir film için..." dedim. "Sanırım bunu bir filmde kullanacağım." Bunu hiç de komik bulmadı ve daha da öfkelendi. Aslında öfkelendiği ben değildim, doğaydı.

Giulietta'mn bir ilişkim olduğunu sandığı kadınları kıskanması benim için pek hoş değildi ama hiç kıskanmasaydı daha az hoşnut olacağımı düşünüyorum. O bir kadın ve bu kadın erkeğini kendi kainatı haline getirdi. Bir erkek için evlilik doğal olmayan bir durumdur. Evliliği bir kapris olarak görür ve ancak çocukluğundan beri bu şekilde işlendiği için kabul eder. Aym şey, asırlar önce yaşamış olan insanlardan bize aktarılmasına karşın sanki bir doğa yasasıymışçasına kabul ettiğimiz diğer yanlış ideolojiler için de geçerli.

Bunu yıllarca Giulietta'ya anlatmaya çalıştım ama onun bu konudaki düşüncesi benimkiyle taban tabana zıt ve o da benim kadar inatçı.

Bir keresinde, evlilik anlaşmalarının sınırlı süreyle yapılmasına ilişkin bir düşünceden söz edildiğini duymuştum. Vaat her yıl yenilenecekti. Bu fikir Giulietta'nın hiç hoşuna gitmedi ve ben de Katolik kilisesinin böyle bir şeyi kabul etmeyeceğini biliyordum. Bu sistemi uygulasaydık ben Giulietta'yla her yıl yeniden evlenirdim ama belki o beni almazdı. Hayır, yine de alırdı. Olasılıkla önce benden, tutamayacağımı kesinlikle bildiğim bazı sözler isterdi, sonra evet derdi. Ve her yıl yeniden evlenirdik.

Ortak anıların önemi çok büyük. Başıma gelebilecek en korkunç şey anılarımı paylaşanlardan hepsinden daha fazla yaşayacak kadar ihtiyarlamak.

Giulietta bana her zaman özen gösterir. Çoraplarımın birbirine uymasına, ayaklarımı ıslatıp üşütmememe dikkat eder. Bir evliliği pekiştiren ya da bozan öncelikle küçük şeylerdir. Kavga etsek bile onun için önemli olduğumu bilirim.

Yaşamımda başka hiçbir insan benim için bu kadar önem taşımadı. Fakat onun yanlış eğitimiyle benim yanlış eğitimim bizi evliliğe değil de evliliğin insan doğasına aykırı olan düşsel tasarımına hazırlamıştı. Evlilikten değil, insan ilişkisinden söz etmek gerekir.

Olmam gerektiği kadar iyi bir arkadaş değilim. Olmam gerektiği kadar iyi bir koca değilim. Giulietta benden daha iyisini hakketmişti. Herhalde onun en iyi yönetmenlerinden biri oldum ama kesinlikle en iyi koca değilim.

Giulietta'yla ilişkimin hemen başlangıcında beklenmedik bir mutluluğu ve ilk büyük acıyı yaşadım.

Bana çocuğum olup olmadığı sorulduğunda her zaman çok hızlı ve özlü yanıtlarım: "Hayır, filmlerim benim çocuklarım." Böylece konuşmaktan hoşlanmadığım bir konudan ve sorudan uzaklaşmış olurum. Bu konuda konuşmak demek, bunca yıl sonra bile bu acıyı bir kez daha yaşamak demek.

30 Ekim 1943'de evlendik. Evliliğimizin ilk yılında Giulietta, bir çocuk düşürdü.

Giulietta mutlaka çocuk istiyordu. Çocuksuz bir yaşam onun için düşünülür şey değildi. Ben o güne kadar bu konuda hiç düşünmemiştim ama birisi bana bir aile isteyip istemediğimi sormuş olsaydı, mutlaka şöyle yanıtlardım: "Evet, günün birinde."

Bu konuda fazla konuşmadık. Örneğin asla belli bir sayıdan bahsetmedik. Çocuklarımız olmasını istediğimiz konusunda hemfikirdik fakat bu düşünce Giulietta'yı benden çok daha fazla meşgul ediyordu. Ben savaş bitinceye kadar beklememiz gerektiği kanısındaydım, çünkü hâlâ askere alınabilirdim.

Zamanın büyük bir bölümünde Giulietta ile birlikte evde saklanıyordum, çünkü Mussolini'nin ordusuna dahil olmayan ve bundan kaçınmak isteyen genç bir İtalyan için sokakta görünmek tehlikeliydi. Paramız yoktu ve o zamanlar iş olanakları da çok kısıtlıydı.

Ben yirmi üç yaşındaydım. Giulietta yirmi iki. Giulietta benden bir yaş daha küçük olmasına rağmen aslında daha büyüktü, çünkü daha olgundu ve daha iyi bir eğitim almıştı. Benimkinden daha gelişkin bir temele sahipti. Bologna, Milano ve Roma'da yaşamış, Roma Üniversitesinde eğitim görmüştü. Ayrıca belli bir yaşa kadar kızların erkeklerden çok daha önde olduklarına inanıyorum.

Savaş vardı, bebekler için iyi bir zaman değildi, hele anne babalar için hiç değildi.

Orduya almak istedikleri için beni arıyorlardı. Bu durumda zamanımın yarısını saklanmakla, var olmamakla, hiç kimse olmamak-

la geçiriyordum. Geri kalan yarısında ise amaçsızca sokaklarda dolaşıyor ve birisi olmaya çalışıyordum.

Tüm yönetim felaket bir çöküş içindeydi, artık kayıt filan kalmamıştı. Devriyeler giderek artan bir dikkatle, silah altına alınacak yaşta olup da üniforma taşımayan genç erkekleri arıyorlardı; tek kurtuluş ortada görünmemekti. Fakat bu bana zor geliyordu. Gençtim ve enerji doluydum ve itiraf etmeliyim ki, epeyce de aptaldım. Henüz, yaşamda kötü şeylerin hep başkalarının başına geldiğine inanacak yaştaydım. Roma'da yaşıyordum ve yaptığım şeyin sadece Giulietta'nın teyzesinin evinde saklanmak olmasını istemiyordum. Bir şeyler elde etmek, başarılı olmak ve öncelikle de bir an önce ikimizin geçimini temin etmek istiyordum. Daha akıllı olmuş olsaydım, öylece evde oturur ve burnumu hiç dışarıya uzatmazdım. Fakat günün birinde dışarıya çıktım.

Roma'mn bütün meydanları arasından gezintim için tutup İspanyol Meydanı'm seçtim, çünkü orayı çok seviyordum. Biraz daha dikkatli olmuş olsaydım, yoldan geçenlerin kaygılı bakışlarını fark ederdim. Kimse beni uyarmaya cesaret edemedi. Asker bölgeyi kapatmış ve öncelikle üniforma taşımayan genç erkeklerin kağıtlarını kontrol ediyordu. Olan biteni anlar anlamaz kaçmaya çalıştım ama geri dönüş yolu kesilmişti.

Hiçbir çıkış yolu yoktu. Kapana kısılmıştım. Paniğe kapılmamaya ve bu nahoş durumdan konuşkanlığımla kurtulmaya karar verdim.

Bizi İspanyol merdivenlerine sürdüler. Bizi sorgulayan askerlerden birkaçı Almandı. İtalyancaları sadece kağıtlarımızı istemeye ve öncelikle de askerlikten affedilmiş olduğumuza dair kamıt talep etmeye yetiyordu.

Göz açıp kapayıncaya kadar kendimi diğer genç erkeklerle birlikte bir kamyonun içinde buldum, hep birlikte mahvolmaya mahkumduk.

Bir şeyler yapmak zorunda olduğumu biliyordum ama ne yapacağımı bilmiyordum.

O zaman böyle bir durumu hikayelerimden birinde nasıl çözeceğimi düşündüm.

Birdenbire sokakta tek başına duran genç bir Alman subay gördüm. Elinde sanki içinde Via della Croce'daki pastaneden alınma bir pasta varmış gibi görünen bir paket tutuyordu. Adam ağzının tadım bilen biri olmalıydı, çünkü bütün Roma'nın en iyi pastaları orada bulunurdu. Kamyondan aşağı atlayıp ona doğru koştum. "Fritz! Fritz!" diye bağırarak, sanki çok uzun zamandır kaybetmiş olduğum çok sevgili bir kardeşi yeniden bulmuşçasına içtenlikle ona sarıldım. Kamyon yoluna devam edip gitti ve bana ateş edilmedi – bu sonradan aklıma gelen bir başka olasılıktı. Senaryom, ne kadar kısa olsa da, buluş gücümü kanatlandırmıştı.

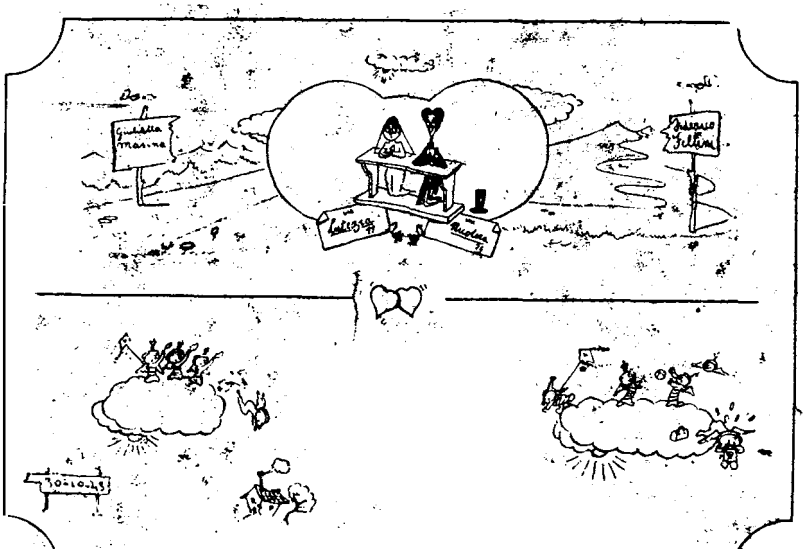
Alman subay o kadar şaşırmıştı ki pastasını elinden düşürdü. Pastayı yerden alıp eline tutuşturdum. Bana, kulağıma çok gelişkin bir Almanca gibi gelen bir dilde hitap etti. Tek kelime anlamadım. Herhalde bana adının Fritz olmadığını anlatıyordu. Bu zaten pek olası da değildi, ama o sıralar bildiğim iki tane Almanca isim vardı. Diğeri de Adolf'du.

Olabildiğince hızlı davranarak olayın geçtiği yerden çekildim, fakat koşup kaçma dürtüsüne karşı direndim. Kuşku uyandıran biri gibi görünmemeye çalışıyordum, bu da beni olduğumdan daha kuşkulu gösteriyordu. Via Margutta'ya geldiğimde dönüp geriye baktım, anlayışlı bakışlarla da olsa beni izler gibi görünen birkaç sivil gördüm ve koşmaya başladım.

Bir dükkana girdim ve mallara bakarmış gibi yaptım. Orada en azından bir saat geçirdim – değilse bile bana öyle geldi. Sonra dışarı çıktım ve Giulietta'ya geri döndüm.

Via Margutta bana şans getirmişti. Çok sonraları evimi bu sokakta almamı mutlaka bu olay etkiledi.

Bu deneyim gerçek bir şoktu. Yaşam bir anda bana daha kısa ve daha tehlikeli görünmeye başlamıştı. Giulietta evlenmemizi istiyordu. Benim paylaşamadığım bir aciliyet duygusu içindeydi fakat onu seviyordum ve o kadar sınırsızca önümüzde uzanmış olan gelecek artık bir anda belirsizleşmişti.



Bu kartı Fellini 30 Ekim 1943'de evlendiklerinde Giulietta için çizmiş. Tıpkı adresler – Via Lutezia ve Via Nicoleta – gibi kalpleri de birleşmekte. Melekler bulutlar içinde coşkuyla eğlenmekteler ve işte bir bebek ortak evlerine doğru yola çıkmış bile.

Evlenme ilanımıza gökten bizim için düşen bir bebek resmi çizdim.

Teyzesinin evinde evlendik. Neyse ki apartmanda, töreni yapabilecek bir papaz oturuyordu. Sadece birkaç akraba ve yakın dost vardı. Ailelerimize bile haber vermemiştik, çünkü İtalya'nın başka bölgelerinde oturuyorlardı ve telefon ağı çok kötü çalışıyordu. Savaş uzak yerleri aramayı neredeyse olanaksızlaştırmıştı.

Yakın bir arkadaşımız olan Alberto Sordi düğüne gelemedi, çünkü aynı sırada yakınlardaki bir tiyatroda oyunu vardı. Bu nedenle

törenden sonra biz ona gittik. Biz salona girdiğimizde o sahnedeydi. Bizi gördü ve seyircilere bir açıklama yaptı: "Çok sevdiğim bir arkadaşım az önce evlendi. Önünde alkışlarla dolu bir yaşam olduğunu biliyorum, haydi hemen şimdiden başlayalım." Projektörler bana ve Giulietta'ya çevrildi. Saklanmayı hiçbir zaman iyi beceremeyişimdir.

Bebek benim arzuladığımdan çok daha çabuk geleceğini haber verdi fakat Giulietta o kadar mutluydu ki, onunla birlikte ben de mutlu oldum. Giulietta'nın mutluluğu benim için çok önemliydi. O zamanlar onun mutluluğuyla benimki aynı şey gibiydi. Yaşamımızdaki bu değişiklikten biraz korkuyorduk ama ikimiz de seviniyorduk.

O sırada korkunç bir şey oldu. Giulietta merdivenden aşağı düştü ve bebeğini kaybetti. Bebeğin kız mı, oğlan mı olduğunu bilmek istemedi -bu talihsizliği daha da gerçek bir hale getirecekti. Bana bir oğlan olduğunu söylediler. Çocuk oğlan olursa adını Federico koymaya karar vermiştik. Bebeğin düşmesiyle Giulietta umutsuzluğa kapıldı ama aym zamanda çok da güçlüydü. Zaten daha çok gençti.

Bilinçli olarak mı aceleyle bir çocuk daha planladığımızı şimdi anımsamıyorum. Öyle ya da böyle, Giulietta hemen yine hamile kaldı. ikimizin de buna çok sevindiğini anımsıyorum.

Giderek kötüleşen savaşı da, üçümüzü nasıl geçindirebileceğimi de düşünmüyorduk. Sadece çocuğa seviniyorduk.

Giulietta da ben de birbirimizi tümüyle tanıdığımıza inanıyorduk. Olasılıkla bu doğruydu da. O zamanlar birbirimizi yirmi yıl sonrakinden daha iyi tanıyorduk. O savaş dönemi İtalyası'nda kendimiz neredeyse çocuktuk.

Çocuğumuz oğlan oldu ve ona Federico adını verdik. Sadece iki hafta yaşadı. Oğlumuz çok kısa yaşadı ama bir daha silinmeyecek biçimde içimize kazınması için bu süre yeterliydi.

Giulietta'ya bir daha asla çocuk sahibi olamayacağını söylediler. Bu onun için korkunç bir şok oldu, çünkü anne olmayı çok istiyordu.

Savaşta olmasaydık... Hastanedeki tıbbi bakım daha iyi olsaydı... Daha iyi tıbbi malzemelere ulaşılabilseydi...

O zamanlar yetersiz tıbbi malzeme ve doktor azlığının bebeğimiz için ne önem taşıdığını anlamamıştım. Belki de Federico kurtarılabilir, Giulietta'ya yardım edilebilirdi ve başka çocuklarımız olurdu.

Yaşamda kalamayan bu çocuk, belki de yapmış olacağımız bütün çocuklardan daha güçlü bir bağ oldu aramızda. Federico hakkında hiçbir zaman konuşmadık. Acı çok büyüktü. Fakat o –ya da onu kaybetmiş olma duygusu– bize daima eşlik etti. Sözcükler her şeyi daha da belirginleştirmiş olacağı için üzerinde konuşmadık. Hele insan o kadar gençse birlikte yaşanan acı içiçe perçinleniyor. İki insan çocuksuz kalırsa aralarındaki bağ gerçekten çok güçlü oluyor. Sadece kendileri kalıyor. Bir diğer insanla gerçek bir bağ oluşturmak yaşamda en değerli şey.

Bebek Federico ve doğmamış çocuk hakkında konuşmaktan pek hoşlanmıyorum çünkü insanlar hemen, "Buna çok üzüldüm ama," diyecekler. Hem başka ne diyebilirler ki? Fakat acıma korkunç bir şey. Bizi, her seferinde, acıyı yeniden yaşamaya zorluyor. Ayrıca sonuçta insanların konuşmasını yasaklayamazsınız.

Hiçbir zaman şeylerin ardından yas tutmamalı, onları geçmişte bırakmalısınız, yoksa şimdiki zamanda insanı engellerler.

Bana sık sık mutlu bir yaşamdan ne anladığımı sorarlar. Her seferinde, "Gerçekleştirilmiş bir yaşam," derim. Mutluluk sürekli olamaz, onu elinizde tutamazsınız. Ona ne kadar sıkı yapışırsak elimizden o kadar çabuk kaçar. Ancak mutluluğu doğal bir şey olarak duyumsadığımızda gerçekten mutlu olabiliriz. Yine bu da olası değildir ve bu yüzden güvenin eksik olması mutluluğun bir öğesidir.

Fakat gerçekleştirilmiş bir yaşamın da sorunları vardır.

Daha uzun yaşamış olsaydı oğluma neler öğretmiş olacağımı bilmiyorum. Buna karşın ondan pek çok şey öğrenmiş olacağımı biliyorum. Mutlaka ilgilerinin peşinden gitmesi ve öncelikle de iyi gözlemlemesi için onu teşvik etmiş olurdum. Resim, iyi bir gözlemci olmamda bana yardım etti. Bir şeyi çizebilmek için onu çok iyi tanımam gerekir.

Ona şunları söylerdim: "Kendini yaşamın içine at ve öncelikle açıklığını, çocuksu coşkunu hiçbir zaman yitirme. O zaman şeyler zaten senin zihninde gelişecektir."

Ne olursa olsun korkularımı ve düşkırıklıklarımı ona aktarmamaya çalışırdım. Çocukların masumiyetleri ve yaşam karşısındaki açıklıklarıyla önceden görme yeteneğine sahip olduklarına inanıyorum.

Bu şöyle oluyor: Bir çocuk kendisine o ana kadar yabancı olan bir olayın, bir ortamın birden kendisine aşina geldiği bir deneyim yaşıyor. Bir neden olmaksızın bunlar ona bildik geliyor, ait olmanın yoğun, sıcak ve avutucu duygusuna kapılıyor ve kedisini evinde hissediyor. Sirki keşfettiğimde bana böyle olmuştu. Çocuğun yanında güvendiği bir yetişkin varsa ona yönünü görmesinde yardımcı olabilir. Bu durumda yolunu erkenden bulabilir ve kaybolmaz. Oğlum için böyle olmayı isterdim: güvenilir, içten bir dost.

Şimdi, Giulietta'yla birlikte yaşadığımız onca yıldan sonra geriye baktığımda görüyorum ki, yaşamımızın önünde fazla gelecek kalmamış, büyük bir bölümü geçmişte yaşanmış. Bugün, bu olayların ikimizi de kendimizi çalışarak gerçekleştirmeye ittiğini anlıyorum. Böylece sonuçta yine de dürüst bir cevap vermiş oluyorum: Bizim çocuklarımız filmlerimiz. Öncelikle de birlikte yaptıklarımız.

Yaşamını boyunca kendimi mülkiyetlerden bağımsız tutmaya çalıştım. Bunlar sinsi biçimde beni tutsakları haline getirip yaşamımı belirleyebilirlerdi. Kendimi bu tehlikeye maruz bırakmak istemedim.

Hiçbir zaman eşyalar için fazla alan istemedim, çünkü bu alanı kendim dolduracağımı biliyordum. Koleksiyon hırsımı bastırmak için kendimi her zaman zorlamam gerektiğinden, sanırım doğamın tersine davrandım. Belki de çok kolay bir şekilde, bir yemek listesinden, kibritle yazılmış bir mektuptan, karalanmış bir resimden, adım bile anımsayamadığı bir okul arkadaşının fotoğrafından ayrılamayanlardan biri olabilirdim.

Sanırım kukla tiyatromu Rimini'de bırakmak zorunda kaldığım-

da mala mülke inanmaktan vazgeçtim. Ya da savaşta bombalanmış evleri gördüğümde. Her şeyi yitirmiş insanları görmek korkunç bir şey. Bu, savaşı yaşamış herkeste çok derin bir iz bırakmıştır. İnsan o dönemde çok genç olduğundan bunun bilincine varmasa bile. Bir şeye sahip olmamayı daha kolay buluyorum, bu nedenle elimden alınmalarına izin vermektense nesneleri kendim atmayı yeğliyorum.

Benim lüks yaşam hayalim, mümkünse Roma'daki "Grand Hotel"de, oda servisi ve şu neredeyse spagetti gibi görünen altınsı püsküllleri olan abajurlarla donatılmış bir mekandı.

Fakat bu Giulietta'ya karşı hiç centilmence olmazdı. O kendi evini istiyordu. Aslında iki ev istiyordu: birisi haftasonu için, birisi yaz için. Her zaman tek evde yaşadık, ama bir süre için Fregene'de bir haftasonu evimiz oldu.

Yaşamımı her zaman tümüyle şimdiki zamanda yaşamak isterim ve bunu da en iyi şekilde, toz tutmaktan başka işe yaramayan bütün o anı eşyaları olmadan yapabilirim. Kafamda tuttuğum ve tozlanmasına imkan olmayan anıları yeğlerim.

Roma'da birdenbire suç olayları arttığında bile, insanlar beni sokakta ve kafelerde o kadar içten selamladıkları için kendimi hep güvende hissettim. Yaz geceleri Roma sokaklarını, tüm kenti kendi evimin bir devamı gibi hissederdim. Ancak bu duygu birdenbire değişti.

Kadınlar askılı çanta taşımamaları ve her türlü çantayı sıkı sıkı tutmaları için uyarılıyorlardı. Hatta daha iyisi hiç çanta taşımamalıydılar. Gazetelerde, kadınların pudriyerleri ve rujlarının yanısıra sadece çok az miktarda parayı sanki birkaç portakal taşıyorlarmış gibi görünmesi için bir naylon torba içinde yanlarına almaları öneriliyordu. En iyisi önlem olarak torbanın üzerine her zaman birkaç meyve koymalarıydı. Bence bu hiç iyi bir fikir değildi, çanta hırsızları da aynı makaleyi okuyabilir, bu kez de naylon torbayla meyve taşıyan kadınları gözlüyor olabilirlerdi.

Giulietta'yı çantasını o kadar kaygısızca omzuna atmaması için defalarca uyarıp kızsam da o, bunun ihtiyaç duyduğu her şeyin içine

sığdığı tek çanta olduğunu söyler ve sonra adeta davetkâr bir etki yapan o dalgın, kendini unutmuş bakışlarıyla dışarıya çıkardı. Normal olarak yanında fazla para taşımıyordu, bu nedenle başına para çantasının çalınmasından daha kötü bir şey gelemezdi – şoku saymazsak tabii.

Bir gün Giulietta kuyumcuya tamire götürmek istediği birkaç şeyi çantasına koymuştu: kendi yüzüklerinden birkaçı ve benim en iyi kol düğmelerim. Tam Via Margutta'dan ayrılmak üzereydik ve Giulietta tümüyle konuşmaya dalmış, her zamanki çocuksu hayran bakışlarıyla başım kaldırmış, bana bakıyordu ki üzerinde iki gencin oturduğu bir motosiklet yaklaştı. Bir tanesi eğilip çantayı Giulietta'nın omzundan çekiverdi. Ve amnda ortadan kayboldular.

Giulietta bağırdı, ben peşlerine düştüm ama bu sırada mutlaka bir kanguruya benziyordum. Ortalıkta toz koparmayı sevmeyen, dikkatleri üzerine çekmekten nefret eden ben, tüm gücümle haykırıyordum: "Hırsız var, tutun!" Bu işte yeni olmadıkları belli olan hırsızlar da sanki kendileri haydutları takip ediyorlarmış gibi beni taklit ederek bağırıyorlardı: "Hırsız var, tutun!"

Bir polis gördüm. Nefes nefese, soluklanmaya çalışarak elden geldiğince –bir motosikletle yarışacak kondisyona sahip olmadığım muhakkaktı– polise olanları anlattım. Polis motosikletliydi, fakat takip etmek için en ufak bir davranışta bulunmadı. Hâlâ tümüyle haskının şoku içinde, "Karımın çantasını çaldılar," dedim. Polis tamamen ilgisiz bir şekilde, "Yani ben ne yapayım?" dedi. "Roma'da her gün kaç tane çanta çalınıyor, biliyor musunuz?"

Hayır, bilmiyordum, samrım bunu o da bilmiyordu.

Daha ertesi gün şiddete maruz kaldığımız duygusuna kapıldık ve üstüne üstlük kendimizi çok aptal hissettik. Filmde iki kez çantası kaybolan Cabiria aklımıza geldi.

Ertesi gün eve döndüğümde, sanki bir Antonioni filminden fırlamış gibi görünen bir tip duvara yaslanmış duruyordu. Gazete okuyormuş gibi yapıyordu ama gazeteyi ters tutmuştu. Bu bende kuşku yarattı.

Sanki aramızda, benim en iyi niyetle bile anımsayamadığım bir

samimiyet varmış gibi, "Federico," dedi. "Giulietta'nın çantasını kaybettiğini duydum."

"Bunu nereden biliyorsunuz?" diye sordum kuşku içinde.

O anda bana daha ziyade tehditkâr gelen bir tonla, "Giulietta polise haber vermemeliydi," dedi.

"Niye vermesin?" dedim cesaretimi toplayıp.

Gözlerimin içine bakıp, "Şu çantayı tekrar geri almak istiyor musunuz, istemiyor musunuz?" dedi.

İstediğimizi söyledim.

"Bana telefon numaranızı verin," dedi.

Roma'da hemen hemen herkes adresimizi bilir fakat telefon numaramızı neredeyse kimse bilmez. Birisi özel telefonumu sorduğunda her zaman "Yakında numaram değişecek" ya da "Telefon bozuk" veya "Telefonumuz yok" derim.

Bir an düşündüm.

Giulietta'nın çantasını geri alması benim için önemliydi. Ayrıca bu hikaye çok ilgimi çekmişti.

Ona telefon numarasını verdim.

Ertesi gün telefon çaldı. Ahizeyi kaldırdım. Bir erkek sesi Giulietta'yı sordu. Ahizeyi Giulietta'ya uzattım, adam bir delikanlının kendisine bir paket getirdiğini ve bu numarayı arayarak, paketin kendisinde, Trastevere'de bir barda olduğunu söylemesini istediğini anlattı.

Hemen Trastevere'ye gittim ve bar tezgahının arkasındaki adam bana Giulietta'nın çantasını verdi. Ona bir ödül önerdim ama kabul etmedi.

Çantasını götürdüğümde Giulietta müthiş sevindi. Eksik olan hiçbir şey yoktu – Giulietta için özellikle yüzükleri çok değerliydi. Ayrıca çantayı da özel olarak seviyordu. Böylece hikayenin sona erdiğini düşünüyorduk.

Fakat ertesi gün Giulietta'mn adına gönderilmiş bir mektup geldi. Zarfin içinden çıkan kağıtta şunlar yazıyordu: "Bizi affet Gelsomina."

Tüm filmlerimin en hüzünlü sahnelerinden biri, Cabiria düğününe gittiğini sanarak yola çıkarken onun evini satın alan aileyi gösterdiğim sahnedir. Cabiria için bu insanlar, evine zorla giren kişilerdir sanki. Evi onlara kendisi satmıştır gerçi, fakat şimdi, önce evet deyip de sonra fikrini değiştiren bir çocuk gibidir.

Sahneyi yazarken Cabiria'yı uyarma, bir hata yapmasını engelleme dürtüsüne karşı direnmem gerekti. Her şey bittikten ve o evi sattıktan sonra ona yardım etmek ve satışı iptal etmek ihtiyacı duydum. Fakat yapamadım, çünkü her filmin bir özyaşamı vardır. Bir karakter bir kez Cabiria kadar gelişti mi, onu artık kaderine bırakmak zorundayım.

Daha sonra, Fregene'deki evimizi satmak zorunda kaldığımızda, aynı şey Giulietta'nın başına gerçek yaşamda da geldi. Giulietta her zaman bir evi olsun istemişti. *La dolce vita*'nın kazandırdığı parayla ona bir ev alabildim. Daha sonra vergi dairesi beni hiç de centilmence olmayan bir biçimde hedef aldığında evi tekrar satmak zorunda kaldık ve ben Giulietta'da, yıllar önce *Le notti di Cabiria*'da oynadığı bakışı yeniden gördüm. Cabiria gibi o da, evimizde artık oraya ait olmayan yabancıların yaşayacağı duygusuna kapılmıştı.

Yaşamım boyunca zaman zaman parmağıyla beni tehdit eden, melek benzeri bir varlık bana hep eşlik etti. Onu iyi tanıyorum, o benim çocukluğumun meleği. O benim koruyucu meleğim ve her zaman benim yakınımda bulunur. Erkek bir koruyucu melek benim için düşünülecek şey değil.

Yaşamımdaki diğer bütün kadınlar gibi koruyucu meleğim de benden hiçbir zaman hoşnut olmadı. Sık sık, sanki benim yaşamımın onun ideallerine uymadığını belirtmek ister gibi beni parmağını sallayarak tehdit eden bir varlık olarak göründü bana. Yüzünü hâlâ tam olarak göremedim...

Bir yönetmen otoriter olabilmelidir, bu zorunlu. Eskiden bunu becerebileceğime asla inanmazdım. Genç bir adamken çok çekingen olduğumdan birisine karşı otoriter ve zorlayıcı olabileceğimi düşünemezdim bile, hele güzel bir kadına karşı hiç. Bugün hâlâ çekingenim ama yönetmen olarak değil.

Kadınlar karşısında her zaman çekingendim. Hiçbir zaman, mükemmel sevgilileri olmuş ve sadece düşüncelerinde dahi olsa beni bu sevgililerle kıyaslayabilecek bir kadını istemedim. Yatakta kendimi bir rekabet mücadelesine bırakmak istemem. İki çekingen insanın yanyana gelmesi pek elverişli bir durum olmasa da çekingen kadınlardan hoşlamrım.

Kadınlar her zaman Marcello Mastroianni'nin boynuna atılmışlardı. Bir keresinde ona, "Sen gerçekten şanslı bir adamsın," dedim. Bana şöyle cevap verdi: "Kadınlar senin de boynuna atılıyor ama sen onları tutmuyorsun. Farkına bile varmayıp onları düpedüz yere düşürüyorsun."

Masumiyetlerini hâlâ koruyan kadınlar hoşuma gider. Kendi içimdeki masumiyeti seviyorum, benimin bu yanı, eğer kendimi savunmak zorunda olmadığını hissederse çok açık tepki gösterir. Masumiyeti ona gerçekten sahip olan her insanda seviyorum. Ama masumiyete öncelikle köpeklerde rastlıyorsunuz.

Kadınlar karşısında her zaman daha ziyade korku duydum. Filmlerimde kadınları sık sık küçük düşürdüğüm söylendi. Aksine. Ben onları tanrıçalar seviyesine çıkartıyorum, ancak bazen onlar kendiliklerinden kaidelerinden iniyorlar. Benim kadınlara bakışım, ergenlik çağındaki bir gencin kadınlara çok okşayıcı gelen perspektifindendir.

Bir keresinde birisi benim kadınları "bir delikanlı"nın gözüyle gördüğümü yazmıştı. Bu doğru değil, buna kesinlikle karşı çıkarım. Benim kadın anlayışımda ve onlarla ilişkilerimde delikanlılık çağına henüz ulaşamadım. Ben kadınları tanrılaştırıyorum. Erkek kadını çoğu zaman bir tanrısallık şalına bürür. Erkek her zaman kadı-

nın ayakları dibinde olduğundan aksi takdirde kendi gözüne de bir deli olarak görünecektir.

Kadınlar eşit olmayan biçimde erkeklerden daha karmaşıktır ve bir aşk ilişkisini de çok daha kapsamlı olarak görürler. Erkeklerin ne kadar basit yaratıklar olduklarını her zaman gösteriyorum. Ancak erkekler bundan alınmış görünmüyorlar. Kadınlar açıkça daha titiz. Çok sık olarak onları filmlerimde gösterme tarzımdan yakınıyorlar.

Giulietta ile yaklaşık elli yıllık evlilikten sonra hâlâ onu gerçekten kavramış olduğum duygusunda değilim. Buna karşın onu oyuncu olarak, çalışma arkadaşı olarak her zaman anladığıma inanıyorum. Ne düşündüğünü ve ne yapacağım önceden söyleyebilirim. Hatta inadım, keyifsizliğini, öfke krizlerini anlayabiliyorum. Oyunculuğunu iyiye ya da kötüye doğru yönlendirebilirim. Yönetmen olarak film için en iyisi olacağını düşündüğüm sonuca varmak için onun rolünün yorumu karşısında gösterdiği her türlü direnci aşabilirim. Dahası, yazar ve yönetmen olarak onun oyunculuğundan öğrenebilir, onun için yarattığım karakteri onun oyununa uydurabilirim.

Sık sık bunu onun hoşuna gitmek ya da onu yatıştırmak için yaptığımı söyler. Bunu ancak o haklıysa yaparım ve her zaman olmasa da çoğu zaman durum budur. O gerçek bir profesyoneldir fakat daha da önemlisi, o son derece saf, olağanüstü bir sezgiye sahiptir. Kendisini tümüyle duyumsadıklarına bırakabilir ve derinden etkilendiğinde hepimizi birlikte çeken bir kaynak fışkırmaya başlar. Hiçbir senaryo yazarı böyle bir rolü kağıda dökme yetisine sahip değildir.

Erkek olarak kendimi bazen onun ellerinde balmumu gibi hissederim. Evde yönetimi çok doğal olarak Giulietta devralır. Benim için neredeyse hâlâ birbirimizi tanıdığımız günkü kadar gizemli ve ne yapacağı kestirilmezdir.

Kadınları seven bir erkek genç kalır. Genç kalan bir erkek kadınla-

rı sever. Her ikisi de doğrudur. Aşk genç tutar. Aynı şey gençlik için de geçerlidir. Gençlerle çok birlikte olan yaşlı insanlar daha genç kalırlar, bir transfüzyon yaşarlar. Ama bazen gençler de kendilerini soğurulmuş hissederler.

King Vidor bir keresinde bana, bir homoseksüel olarak baş kadın oyuncuların erotik pırıltısından hiçbir zaman etkilenmediği için Georg Cukor'u kıskandığını anlatmıştı. Cukor'un düşünceleri her zaman berraklığım koruyor ve duruma hakim oluyordu. Vidor, kadın oyuncularının çoğuna o kadar hayran olmuştu ki erkeksi içgüdülerine karşı sürekli mücadele etmek zorunda kalmıştı. Aksi takdirde işinde sapmalar gösterme ya da kendisinden vaatler kopartmak isteyen bir kadın oyuncunun ağına düşme tehlikesi söz konusuydu. Bu da hem filme hem de oyuncuya zarar verirdi.

Bense işime çoğunlukla o kadar dalarım ki, kadın oyuncularım sık sık neredeyse çıplak da görünseler erkek olarak neredeyse her zaman tarafsız kalırım. Neredeyse her zaman.

Mae West'le tanışmış olmak isterdim. Ona büyük hayranlık duyuyorum. O harikaydı. Erotizmden öylesine uzaktı ki! Seksi bir eğlence haline getiriyor, bununla seyirciyi güldürüyor, bu da erotizmden uzaklaştırıyordu. Onun cinsel doyumu işinde bulduğunu düşünüyorum, muhtemelen onun her şeyiydi. İşi onun için o kadar önemliydi ki, herhalde cinsellik için hiç zamanı kalmıyordu. Bir insan yaşamda her şeyi yapamaz. Bir kadın karşı cinsle ilişkilerine yoğunlaşmışsa çekici olmak için zamanını süslenmekle geçirmesi gerekir. Kariyer yapmaya karar vermişse bu çok fazla zaman ve enerjiye mal olur. Kişisel olarak benim hoşuma her zaman dış görünümlerine çok fazla zaman ve çaba harcamayan kadınlar gitmiştir.

ABD'ye gitmeye hazırlandığım bir sırada Mae West'e bir mektup yazmıştım. Onunla tanışmayı çok istiyordum. Mektubu defalarca yeni baştan yazdım ama hiçbir zaman postalamadım. Her zaman yaşamının parçası olan ama senin varlığının farkında bile olmayan birine ne söylersin? Ona yazdığımda kendimi yeniden "Fulgor"daki küçük oğlan gibi hissettim. Perdede uzun görünüyordu ama gerçekte çok ufak tefekti. Her zaman dolgu topuklu aşırı yüksek ayakkabı-

lar giyerdi. Onun yanında durup ona yukarıdan bakmış olsaydım kendimi çok tuhaf hissederdim. Yaşamın bu kadar çoğu yanılsama. Acaba gerçekten yatağının üzerinde bir ayna var mıydı?..

Ona filmlerimden birinde rol önermek isterdim. Ona kendisi için yaratılmış bir rol yazardım. Hatta onun için bir film senaryosu bile yazardım!

Zevkle yemek yiyen bir kadın görmek beni her zaman çok etkilemiştir – erotik olarak etkilemiştir. Yemek yemesini seven bir kadının cinsellikten de hoşlandığına inanıyorum. Ve bir erkek için cinsellikten hoşlanan bir kadın çok uyarıcıdır. Belki de şişman kadınlar bu yüzden o kadar hoşuma gidiyor. Sürekli perhiz yapan ve yemeklerini kısan kadınların diğer şeylerde çekinceli ve cimri oldukları izlenimine sahibim. Coşkuyla yemek yiyen bir kadın yapmacık olamaz.

Yıllar önce yaptığım resimleri bana gösterdiklerinde, kendi çizgilerimi her zaman tanısam da çoğunlukla bunları hiç ammsamam. Bu tabii ki, resimleri belli bir amaçla mı yaptığıma ya da eğlence olsun diye öylesine çizikti[illegible]diğime mi bağlıdır.

Bazen rol dağıtımı sırasında, çekim başlangıcının hemen öncesinde ya da yazı yazarken elim tamamen kendi başına çizmeye başlar. Böyle anlarda çoğunlukla dev kadın göğüsleri çizerim. Fakat hemen hemen aynı sıklıkta da muazzam kadın kalçaları ortaya çıkar. Psikanalistler buna ne der bilmiyorum ama söyleyecekleri bir şey mutlaka vardır, çünkü hemen her şeyin üstüne atlamaya bayılırlar, öncelikle de cinsellik alanına. Bana kalırsa ilgim yakında olana yönelik ve çok derinlere ulaşamıyor. Kadınların farklılığı benim merakımı uyandırdığında henüz çok küçüktüm daha konuşamıyordum bile.

Daha gördüğümü kelimelerle ifade etmesini öğrenmeden çok önce kadın bedenlerinden hoşlandım. Küçük oğlan çocukları, gelişimlerinin çok erken bir döneminde çıplak kadın bedenini keşfetme avantajına sahiptirler, çünkü kadınlar konuşamayacak yaştaki çocukların görme ve cinsel duygular yaşama yetisine de sahip olmadığına inanırlar. Sonraları çıplak bir kadın bedenine kaçamak bir bakış fırlatmak bile zorlaştı.

Erkek arkadaşlarımla yalnız dolaştığımızda hep aşağıya kumsala iner ve güneşin peşine düşmüş sarışın Alman ve İskandinav kadınlarını gözetlerdik. Kumsalda görecek hayli şey olurdu fakat en iyisi soyunma kabinlerindeki tahtaların aralıklarından içeriye bakmaktı...

Eskiz defterlerimdeki çoğu kadın sanki o an giysilerini çatlatacakmış gibi görünür – tabii eğer üzerlerinde giysileri varsa.

Bir süre kaslarım kullanmamış olan ve kısa sürede en yüksek forma ulaşması gereken sporcular nasıl ısınmak için koşarlarsa bazen insanın düşgücünü de ısıtması gerekir. Bu düşünsel bir jimnastik gibidir.

Resim benim için bu işlevi yerine getiriyor. Resim bana dünyayı görmekte yardımcı oluyor. Henry Moore bir keresinde resmin onun bakış açısını genişlettiğini, daha doğru görmesine yardımcı olduğunu söylemiş. Resim kuşkusuz gözlem yoğunluğunu arttırıyor, özellikle de insan daha sonra artık gözünün önünde olmayan bir şeyi çizmek durumundaysa

Resim düşgücümü bağımsızlaştırıyor.

Moore, resimlerinden birine sonradan baktığında, aslında bilincine vardığından çok daha fazlasını görmüş olduğunu anladığını söylüyor. Bende de aynı şey oluyor. Kendimi bu yüzden Henry Moore sanmıyorum ama çizerek bir film figürü oluşturabilirim. Şifreyi çözmede ilk adım benim için resim. Çok daha zor olanı resme uygun oyuncuyu bulmaktır. Evet, benim resmim sensin, diye düşündüğüm birisini bulana kadar ararım. Bu hemen hemen her rol için geçerlidir ama Giulietta için değil. Onun figürünü öylesine iyi tanıyorum ki, eğer karakterinden saparsa –daha doğrusu benim onun için düşündüğüm karakterden– öfkeleniyorum. Hiçbir zaman başka oyunculara ona öfkelendiğim kadar öfkelenmedim.

Film sanattır. Bunu her türlü kibirden uzak, mutlak bir kesinlikle söylüyorum. Film diğer bütün sanatlarla eşdeğerdedir. Benim için film edebiyatla değil ama hareketli resimlerden oluştuğu için resim sanatıyla çok ilişkilidir.

Bir ressamın resimlerini yaptığı gibi ben de filmlerimi kendim

için yapıyorum. Başka bir şey yapamam. Benim düşgücümden çıkan resimlerin insanların hoşuna gitmesini sadece umabilirim fakat bunlar pahalı resimler.

Filmi yapımcının parasıyla finanse ettim ve bir başkasının parasını harcayan herkes hırsız olmadığını kanıtlamak zorundadır.

Bazen ressamları kıskanırım. Balthus beni ziyaret ettiğinde hareket halinde bir sanatla uğraştığım için beni kıskandığını söylemişti. Ben de onu yaşamının her gününde çalışabildiği için kıskanıyorum. Sadece tuale, boyaya ve yiyecek bir şeylere ihtiyacı var.

Düşlerim bana o kadar gerçek gelir ki, aradan yıllar da geçse kendime sık sık şunu sorarım: "Bu gerçekten başımdan geçti mi, yoksa sadece bir düş müydü? Düşler görüntülerle konuşur. Hiçbir şey bir düşten daha gerçek olamaz, çünkü düşler bütün yüzeysel yorumların uzağındadır, düşler kavramlardan değil, simgelerden oluşur. Düşte her şeyin bir anlamı vardır, her rengin, her ayrıntının...

Geceleri düşlerimde olağanüstü bir hayat yaşarım. Düşlerim öyle ilginçtir ki, yatmaya giderken her defasında sevinirim. Bazen aynı düşü pek çok kez görürüm. Bu bazen yeni ağırlık noktaları ve küçük çeşitlemelerle bildik bir düştür. Böyle düşlerim her zaman olmasa da sıktır. Bazen günün birinde, daha doğrusu gecenin birinde düş görmeyeceğimden korkarım. Bu şimdiye kadar hiç başıma gelmemişti fakat artık yaşlılıkta, daha sık düşsüz geceler geçirmek zorunda kalıyorum, üstelik düşlerim kısaldı da. Pek çok düş cinsel karakterde olduğu için bu normal sanırım.

Düşlerim her zaman uykuda geçmez. Geceleri beynim oynamaya başlar. Düşlerden çok hayaller görürüm. Düşler bilinçaltında oluşur, buna karşın hayaller bilinçli bir idealleştirmedir. Çok eski düşlerimden birinde Laurel ve Hardy küçük çocuklar gibi kılık değiştirmiş olarak bir tahterevallinin yanında oyun oynarlar.

Gözü açık düş görebilirim, her şeyi hayal edebilirim. O zaman gerçek anlamda uyumam. Bu işin sırrı basit: beynimi önceden tümüyle boşaltmak zorundayım.

Bazı insanlar bunu gündelik sorunlardan bir tür kaçış olarak görürler. Bir durumu nasıl açıklığa kavuşturmam gerektiğini bilmiyorsam bu doğrudur. Sorunlarımı onları düşünmemeye çalışarak çözerim. Bir başkasının bunları üzerimden alacağı umuduyla yaşarım.

Rüzgar Gibi Geçti'nin kadın kahramanı gibiyimdir: Bunu yarın düşüneceğim. Bütün şeylere böyle yaklaşırım ama bir filme asla. Burada sorumluluğun tümünü üstlenirim.

Doğrusu hayalleri olan biri kadar başka kimsenin gerçekçi olamayacağına inanırım, çünkü hayalleri olan biri bütün gerçeklerin en derini üzerinde yoğunlaşır: kendi gerçeği üzerinde.

Bütün Avrupa'dan insanların yüzmek için sık sık ziyaret ettikleri deniz kıyısı bir yerde doğdum ama hiçbir zaman yüzme öğrenmedim. Tekrar tekrar gördüğüm en eski düşlerimden birinde boğuluyordum. Ancak her defasında etkileyici biçimlerinin yanısıra çok da büyük göğüslere sahip dev bir kadın beni kurtarıyordu.

Bu düşü ilk kez gördüğümde korkmuştum ama bir süre sonra beni sudan çekip göğüslerine bastıracak dev kadını beklemeye başladım. Dünyada, bu dev göğüslere gömülmüş olarak bulunduğum yerden daha çok bulunmak isteyeceğim hiçbir yer yoktu. Bu arada zamanında kurtarılacağıma ve göğüsleri arasında o harikulade erotik duyguyu yeniden yaşayacağıma güvenim tam olduğu için bu düşü tekrar tekrar gördüğümde artık kıl payı boğulmak üzere olmaktan korkmuyordum.

Düşlerimde çoğunlukla çıplağımdır – çıplak ve zayıf. Düşlerimde en olağanüstü şeyleri yerim –öncelikle tatlı şeyler– ve hiç şişmanlamam. Nefis bir çikolatalı pasta düşlerimde düzenli olarak ortaya çıkar.

Kadınları çok sık düşlerim. Erkek, erkek örümcek gibidir – yitik, kendi libidosunun kurbanı. Seks tehlikelidir.

1934'de ben on dört yaşındayken, bir ağa yakalanmış bir deniz canavarıyla ilgili öyküler anlatılıyordu etrafta; bir gazetede bu canavarın çizilmiş resmini gördüm. Bu resmin üzerimde inanılmaz bir etkisi oldu, sık sık düşlerime girdi. Deniz yaşamımda her zaman önemli bir rol oynamıştır fakat bunun çocukluğum için belirleyici

bir önemi yok. Deniz gayet doğal olarak vardı, bir kol, bir bacak ya da evimizin bir duvarı gibi.

Canavar, hayalimde bir kadındı – dev bir kadın. Yaşamımdaki otorite, bir kadındı, annem. Bunun tamamen bilincinde olduğuna inanmasam da, çok katıydı. Babam asla evde olmadığı için otorite onda somutlaşıyordu. Babam kendisini sevmemizi istiyordu, bu yüzden bize armağanlar alırdı, eve döndüğünde bize tatlı şeyler satın alır ve neredeyse hiç anlamadığımız komik hikayeler anlatırdı.

Annem, bunu ona zaten borçlu olduğumuzdan bizim sevgimiz için çaba göstermek zorunda olmadığını düşünüyordu – sonuçta annemizdi. Kuşkusuz mükemmel bir anne olduğuna inanmıştı, çünkü tümüyle bu rolü üstlenmişti. Fakat büyüdükçe değiştiğimizi fark etmedi. Belki sadece kendisinin de değiştiğini, yaşlandığım görmek istemiyordu. Ayrıca babamıza benzememizi –bilinçli ya da bilinçsiz– istemiyordu. Bizi dini adına, Katoliklik adına kurtarmak istiyordu. İyi olmak onun için cuma günleri et yememek anlamına gelirdi.

Düşlerimde otoriteyi temsil eden kişilerle tartışmam gerektiğinde ölümüne mutsuz olurum ve sık sık kadınlardan korkarım. Bu gerçek yaşamımda da geçerlidir.

Deniz canavarını gördüğüm ilk düşte annem yanımdaydı. Önden gitmek ve deniz canavarına mümkün olduğunca yaklaşmak istiyordum. Daha sonra evde canavarın resmini çizebilmek için her ayrıntıyı görmek istiyordum. Annem beni geride tutmaya çalıştı. Bunu benim iyiliğim için yaptığım söyledi ama ona inanmadım. Deniz canavarının beni yutacağını söyledi. Bu bana oldukça aptalca geldi, çünkü bir şekilde küçük oğlanların etinin fazla sert olduğunu ve bir deniz canavarının ağız tadına hiç uymadıklarım biliyordum.

Dev canavar sudan çıktığında onun aslında devasa boyutlarda bir kadın olduğunu gördüm. Aynı zamanda hem güzel hem çirkindi, bu bana kesinlikle bir çelişki gibi gelmedi. Bugün de o zamanki gibi, kadın güzelliğinin bütün biçimler ve büyüklükler içinde kendisini ifade edebileceğine inanıyorum. İlk olarak bacaklarının üst bölümlerinin çok iri olduğu dikkatimi çekti. Bacakları o muazzam boyuna oranla bile inanılmaz ölçüdeydi.

Emreder bir ses duydum. Herhangi bir bedenden değil, öylesine havadan gelir gibiydi – bir otorite için bu tümüyle uygundu. Ses adımı biliyor ve kalabalığın içinden bana sesleniyordu. Bütün gözler bana çevrilmişti. Bir kız gibi kızarmaktan korktum. Başımın döndüğünü hissediyor, bayılmaktan korkuyordum. Ses annemi derhal göndermezsem oradan uzaklaşmak zorunda olduğumu söyledi. Annelerin orda bulunmasına izin verilmemişti, ayrıca deniz canavarı benim annemden hoşlanmıyordu.

Denetimimi tekrar kazandım ve ellerimi çırptım. Gökgürültüsü gibi bir ses çıktı. Anneme gitmesini emrettim. Ve o kayboldu. Gitmedi, kayboldu.

Dev, dişi canavar yanına gelmemi işaret etti. Ona yaklaşmamı istiyordu. Bunu ben de istiyordum. Annemin canavarın beni yutacağı uyarısını ammsayışıma korku karışmamış değildir. Ama korkuma rağmen durum bana fazlasıyla çekici geliyordu. Onun içinin çok sıcak olması gerektiğini düşündüm.

Ona doğru gittim.

Sonra uyandım. O anda bir çocuk değildim artık.

Bir düşü hep tekrar tekrar gördüm. Genç bir erkekken bu düşü çok sık görürdüm. Erotik bir düştü. Orta yaşlarımda da beni bırakmadı. Son yıllarda bu düşü çok ender görüyorum, bence nedeni belli. Bu düşte çocukluğumun en yoğun erotik amlarını tekrar yaşıyorum. Gerçek yaşantılara dayamıyor ve bunları *Otto e mezzo*'da kullandım.

Bir çocuğum ve kadınlar beni bir küvette yıkıyorlar. Bu, büyükannemlerin çiftlik evinde dışarıda duran küvete benzer eski moda bir küvet. Biz çocuklar bu küvette şaraplık üzümleri çıplak ayakla ezerdik ama önceden ayaklarımızı yıkamak zorundaydık. Daha sonra bu küvette yıkandığınızda mayalanan üzümün kokusu burnunuza adeta dolar, kendinizi adeta sarhoş olmuş hissederdiniz.

Bazen diğer çocuklarla, küçük oğlanlarla ve kızlarla suya girerdim ve hepimiz çıplak olurduk. Su derindi, boyuma kadar geliyordu

– ve bu benim için çok derin demekti. Benden başka diğer bütün çocuklar yüzme biliyorlardı. Bir keresinde neredeyse boğuluyordum. Beni saçlarımdan tutup çekmek zorunda kaldılar. Neyse ki o zamanlar şimdikinden daha iyi durumdaydım, yoksa gerçekten boğulmuştum.

Düşümde çıplak olarak küvetten çıktığımda çok iri göğüslü birkaç kadın beni havluya sarıyor. Benim düşlerimdeki kadınlar hiçbir zaman sutyen kullanmazlar ve herhalde o büyüklükte sutyen de yoktur. Beni havlulara sarıyor, sıkı sıkı göğüslerine bastırıyor ve ovalayarak kurutuyorlar. Havlu, mutlu mutlu bir yandan diğer yana sallanan küçük pipime sürtünüyor. Bu harika bir duygu ve hiçbir zaman sona ermemesini diliyorum. Bazen kadınlar benim için kavga ediyorlar, ben de bunun keyfini fazlasıyla çıkartıyorum.

Yaşamım boyunca, çocukluğumun beni havlulara saran bu kadınlarını aradım. Bugün bu düşü gördüğümde daha güçlü kadınlara gereksinme duyuyorum.

Gündelik yaşamımızda banyo yaptığımda Giulietta beni ovalar, ama ardından banyoda içinden çıkılmaz bir nemli havlular karmaşası oluşur.

Otuz yıl önce yaşamımın özeti olan bir düş gördüm. Bunu daha önce hiç anlatmadım.

Bir havaalanının müdürüydüm. Geceydi – yıldızlı, berrak bir gece. Büyük bir mekanda yazı masamın başında oturuyordum. Pencereden, gelen uçakları görebiliyordum. Az önce büyük bir uçak inmişti ve havaalanı müdürü olarak pasaport kontrolünü ben yapıyordum.

Bütün yolcular ellerinde pasaportlarıyla beni bekliyorlardı. Aniden tuhaf bir siluet gördüm: eski püskü giyinmiş olmakla birlikte çok asil görünen ve felaket kokan yaşlı bir Çinli. Geçmesine izin vermelerini bekliyordu.

Önümde durdu ve tek bir kelime bile etmedi. Bana bir kez bakmadı bile. Tümüyle kendi içine gömülmüştü.

Masamın üzerindeki adımın ve unvanımın yazılı olduğu ve benim şef olduğumu kanıtlayan tabelaya baktım. Ama ne yapmam ge-

rektiğini bilmiyordum. Adam diğerlerinden farklı ve benim için tümüyle anlaşılmaz olduğundan geçmesine izin vermekten korkuyordum. Onu içeri bırakırsam düzenli yaşamımı altüst edebileceğinden dehşetli korkuyordum. Bu yüzden bir özrün arkasına sığındım – zayıflığımın kanıtı olan bir yalan.

Bir çocuk gibi yalan söyledim. Sorumluluğu üstlenmeyi beceremedim. "Burada tam yetkiye sahip değilim. Başkalarına sormam gerekiyor," dedim. Ve kendi söylediklerimden utanarak devam ettim: "Burada bekleyin, ben hemen geliyorum."

Bir karar vermek üzere dışarı çıktım – ve bunu yapmadım. Hâlâ kararsızdım ve kendi kendime, döndüğümde onun hâlâ orada olup olmayacağını soruyordum. En korkuncu da hangisinden daha çok ürktüğümü bilemememdi: orada olmasından mı olmamasından mı?

Geçen otuz yıl içinde durup durup bu düşüm üzerinde düşündüm. Onun kokusunda değil de benim burnumda bir sorun olduğunu gayet iyi anladım. Buna rağmen bugüne kadar yanına geri dönüp geçmesine izin vermeyi ya da hâlâ orada olup olmadığına bakmayı bir türlü beceremedim.

Düşlerimde hiçbir zaman kendimi cinsel iktidarsızlık içinde görmedim. Düşler gerçeklerden çok daha yükseklerdedir. Düşlerimde bir kadım bir gecede yirmi beş defa tatmin edebilirim.

Bana hikayeler, görüntüler, hayaller düşlemeyi nasıl başardığımı sordular. Ve beynimi yeni dünyalar, yeni varlıklar yaratacak kadar nasıl boşaltabildiğimi.

Bilmiyorum. Bunu kendime bile açıklayamıyorum zaten.

Bir film yaptığımda, düşlerdeki gibi kendimi ona bırakabilmek için deli olurum – düşü kendim şekillendirsem bile.

Uyumayı her zaman sevmişimdir. Yatağa gireceğime sevinirim, öylece yatar ve o anın keyfini çıkartırım. Her zaman büyük yüksek bir yatağım, serin çarşaflar ve kuştüyü yorganım olsun isterim. Gecenin sessizliğinin tadını çıkartır ve düş görmeyi dilerim. Böyle yatıp da düşlerimi beklerken kendimi sinemada, filmin başlamasını bekleyen biri gibi hissederim.

Tekrar uyanmayı da her zaman sevmişimdir. Uykum derhal açılır. Gözlerimi açar açmaz anında günü yaşamaya hazır olurum. Önce bir kahve ya da bir kahvaltıya gereksinim duymadan derhal uyanmak bir avantaj, çünkü günün hiçbir anım kaybetmiyorum. Fakat son gecenin düşünü unutmadan önce kağıda dökmeye çalışırım. Düşteki diyalogları ammsasam bile çoğunlukla çizerim. Diyalogları her zamanki gibi bir karikatürmüşçesine ilgili kişinin başının üzerindeki bir balona yerleştiririm. Düşlerimde başoyuncu her zaman kendim olurum. Belki de çok benmerkezci olduğum için düşlerimde hep kendimi gördüğümü söyleyenler olacaktır. Bence herkes benmerkezci düşler görme hakkına sahiptir.

Rengin düşte büyük bir önemi vardır. Resimde olduğu gibi düşte de renk ortamın önemli bir bölümünü oluşturur – pembe bir at, erguvan rengi bir köpek, cart yeşil bir fil düşte tamamen normaldir.

Yüzler her zaman düşgücümü harekete geçirmiştir. Bir rol için uygun olanını sonunda buluncaya kadar yüzlere bakmaktan hiçbir zaman yorulmam. En küçük rol için bile benim ifade etmek istediğimi en iyi ifade edeni bulana kadar sık sık binlerce yüze bakarım.

Bir yüz bilinçle kavradığımız ilk şeydir. Bebekken yüzleri ilk ilgi noktamız olarak görürüz. Biz bunu bilmesek de annemizin yüzü bize güven verir. Ancak ondan sonra yaşamımızdaki diğer yüzlere bakmaya başlarız.

Yüzümüz yaşamdaki rolümüz için esastır. Kendilerini rollerine çok fazla bırakan oyuncuları gözlemledim. Çok başarılı oldukları bir rol bulurlarsa aynı rolü yaşamda da oynarlar. Çok uzun süre deli rolleri oynayan bir oyuncu tanıyorum, şimdi kendisi de bir deli. Başından beri deli bir yanı olduğu için bu rolleri almıştı. Fakat bu tür rolleri daha sık oynadıkça karakterinin bu yönü bir o kadar belirginleşti ve giderek daha da güçlendi.

Benim yüz arayışım konusunda çok yaygın bir yanlış anlama vardır. Genellikle aradığım, unutulmaz yüzler değildir. Unutulmaz yüzler bulmak kolaydır, buna karşın kolayca tekrar unutulabilen yüzler bulmak zordur.

1944 Haziranında Roma, Amerika [illegible]ından işgal edildi. Hiçbir şeyimiz yoktu –yiyecek, iktidar– ve sahneyi karaborsa belirliyordu. Film piyasasında iş yoktu. Cinecittà bombalanmıştı ve şimdi orada evlerini kaybetmiş insanlar, sürülmüş olan diğerleri ve evlerine dönmek üzere yolda olan savaş tutsaklarıyla birlikte yaşıyordu. Tüm sistem çökmüştü ve çoğu insanın ne bir evi ne de bir lokma yiyeceği vardı.

Giulietta hamileydi ve ben üçümüzün yaşamını sağlayacak herhangi bir şey bulmak zorundaydım. Ne film ne radyo oyunları yapılıyordu, gazetelerde bile iş yoktu. Bu nedenle sinemaya bedava giriş karşılığında "Fulgor"un fuyesine asılacak resimler çizdiğim çocukluk kariyerim aklıma geldi.

Birkaç arkadaşımla birlikte Roma'da insanların huzurunda resimlerini çizdiğim "Funny Face Shop"u açtık. Gelen geçenin çok olduğu canlı bir yere gereksinim duyduğumuz için Via Nazionale'de karar kıldık. En çok Amerikan askerlerinin karikatürünü çiziyorduk. Dükkanın yeri çok iyiydi, çünkü tam karşımızda Amerikan askeri polisi üslenmişti. En ufak bir huzursuzluk belirtisinde dışarı koşturuyorlardı. Bu da sık sık olan bir şeydi ve kaba saba çıkışlarıyla huzursuzluğu önlemekten çok yaratıyorlardı.

Funny Face Shop biraz hayalimdeki Hollywood filmleri "Saloon"larına benziyordu. Kısa sürede GI'lar için bir tür buluşma yeri haline dönüştü. İngilizce olarak, daha doğrusu o zamanlar konuştuğum İngilizceyle bir reklam tabelası hazırladım. Üzerinde şunlar yazılıydı: *"Watch out! The Most Ferocious and Amusing Caricaturists Are Eyeing You! Sit Down, If You Dare, and Tremble!"*

GI'lar bunu anlıyorlardı.

Geçimimizi sadece Amerikan askerlerinden temin ediyorduk, ve İngilizceyi de onlardan öğrendim.

Roma'nın ünlü simgelerini karton üzerinde büyütmüştük: Fontana di Trevi, Kolosseum, Pantheon vb. Yüz yerleri boş olan hazır sahnelerimiz de vardı, örneğin tuttuğu denizkızını çeken bir balıkçı. Balıkçı olarak askerleri çiziyorduk. Amerikalılar mutluluk içinde yüzdüklerinden iş verimliydi. Hâlâ yaşıyorlardı. Savaşı yaralanmadan

atlatmışlardı, şimdi kendilerini zengin hissediyorlardı ve bu yüzden çok cömerttiler.

Funny Face Shop, yaşamımın en başaralı girişimlerinden biriydi. Sadece iş iyi gitmiyordu, aynı zamanda askerler de aym Amerikan filmlerindeki gibiydiler. Resimleri için para ödüyor, cömert bahşişler bırakıyor, üstelik bize konserve et, sebze ve sigara hediye ediyorlardı.

Sigaralar bir Tanrı lütfuydu. Daha önce hiç böyle sigaralar içmemiştik. Olağanüstü paketleri olan bu Amerikan sigaralarını savaştan önce içmiş olsaydık, hepimiz Amerika'nın yenilmez olduğunu derhal anlardık.

Karikatürler için kaç para istediğimizi artık anımsamıyorum. Daha o zamandan kazandığım paralara fazla dikkat etmezdim. Anımsadığım miktar her zaman ya çok yüksektir ya da çok düşük. Her zaman sadece o sırada yaptığım şeye, yapmaktan hoşlandığım şeye konsantre olmuşumdur. Bunun bir bedeli vardı ama başarı benim için asla parayla ölçülebilecek bir şey değildi. Elması dağ kristalinden ya da yontulmuş camdan ayırdetme yetisine sahip olmadığım için Giulietta için bir elması ya da zavallı hayvanların kürkünü para karşılığında değişmeyi aklım almıyordu.

Günün birinde tam ben bir askerin karikatürünü çizerken bomba yemiş ya da tutsaklıktan henüz kurtulmuş biri gibi sıska mı sıska görünen bir adam içeriye girdi. Fakat şapkasını iyice yüzüne indirmiş, paltosunun yakasım kaldırmış olmasına ve yüzü neredeyse hiç görünmemesine rağmen onu tamdım. Roberto Rossellini'ydi.

Resmini yaptırmaya gelmediği açıktı. Benimle konuşmak istediğini söyledi, oturdu ve ben işimi bitirinceye kadar bekledi. Asker henüz tamamladığım karikatürünü hiç beğenmemişti. Çizimi pek gönül alıcı bulmamıştı. Sarhoştu ve kavgaya hazırdı. Arkadaşları onu yatıştırdılar, biz de bir şey ödemesine gerek olmadığını söyledik. Fakat o para vermekte ısrar etti ve portresinin fiyatını da aşan bir bahşiş bıraktı.

Heyecan yatışınca Rossellini'yle arka odaya geçtik. Rossellini'nin niçin Funny Face Shop'a geldiği benim için tümüyle meçhuldü,

hiç İtalyan müşterimiz yoktu. İtalyanlar karikatür değil, karaborsada yiyecek satın alıyorlardı ve Rossellini Roma'nın en iyi ailelerinden kültürlü bir insandı. Aniden aklıma, belki de Funny Face Shop'tan bir hisse satın almak istediği fikri geldi. Rossellini akıllı bir iş adamıydı.

Fakat mutlaka bizimki kadar sınırlı bir geleceği olan bir dükkanla ilgilenmeyecek kadar akıllıydı. Amerikan askerleri Roma'yı terk eder etmez günlerimiz sayılıydı.

Yaşamımı değiştirmek için, bana tam da benim istediğimi –aslında ne istediğimi ben daha anlamadan önce– sunmak için geldiğini daha bilmiyordum. Ya ben orada olmasaydım? Herhalde bekler ya da tekrar gelirdi. Herhalde...

Rossellini, sonradan *Roma città aperta* adını alacak bir filmin senaryosu üzerinde birlikte çalışmayı teklif ediyordu. Sergio Amidei'nin yazdığı bir senaryodan söz etti. Almanlar tarafından vurulan bir rahip hakkındaydı. Rossellini'nin söylediğine göre bu girişimde arkasını zengin bir kontese dayamıştı. Kadınlar Rossellini'yi severdi. Ben de kadınlar tarafından sevilmek istediğimden bunun nedenlerini anlamaya çalışmışımdır hep. O zamanlar kadınlarda ne tür bir hayranlık uyandırdığım anlamamıştım ama bugün bildiğimi sanıyorum. O kadınlara hayrandı. Kadınlar kendilerine ilgi duyan erkeklerden hoşlanırlar. Rossellini ağı örenin kendisi olduğuna inanır, ancak ağa yakalanan hep kendisi olurdu. Filmler ve aşk maceraları. Yaşamını filmler ve aşk maceraları üzerine kurmuştu.

Rossellini senaryo üzerinde çalışmıştı ama bana ihtiyacı vardı. Kendimi son derece pohpohlanmış hissettim. Ancak sonradan ilave etti: "Ah, ayrıca..." – insanı amında kuşkulandıran sözcükler. Cümlenin sonunu eşikte getirdi – ki konuşmaların en önemli yerleri çoğunlukla burada geçer. Bana, arkadaşım Aldo Fabrizi'yi rahip rolünü oynamaya ikna edip edemeyeceğimi sordu. Durumlar o zaman da bugünkünden farklı değildi: Peşinden sürükleme gücü olan bir isim önemliydi. Beni sadece benim için aramamasına bozulmuştum doğrusu ama lokmayı yutup, "Sorun değil," dedim.

Fakat bu bir sorundu. Fikir Fabrizi'nin hiç hoşuna gitmemişti.

Kendisi bir komedyendi. Öyküyü çok sert ve korkunç bulmuştu. İnsanlar daha yeni aynı sertlikte ve aynı korkunçlukta –Rossellini'nin perdeye getirmek istediklerine çok benzeyen– şeyler yaşadıkları için böyle bir şey görmek istemezlerdi. Ya Almanlar geri gelirlerse ne olacaktı? Ayrıca ücret çok düşüktü.

Aldo Fabrizi ile tanışmam yaşamımın en önemli karşılaşmalarından biridir. Tanımamış olsaydım, o tipte birini mutlaka uydururdum. Onunla bir rastlantı sonucu bir kafede tanışmıştım. İkimiz de yalnızdık, ordan burdan konuşmaya başladık.

Fabrizi beni bir restorana davet etti. Herhalde çok zayıf, dolayısıyla çok aç olduğumu düşünmüş olmalı. Hakkı vardı. Karnım açtı ama yiyecek bir şey alamadığımdan değil, her zaman aç olduğumdan.

Birlikte ikimizin de çok sevdiği gece yürüyüşleri yapardık. Onunla olmaktan hoşlanırdım. Yetenekli bir komedyendi ve varyete sanatçısı olarak tüm İtalya'yı dolaşmıştı. Taşradaki tiyatro yaşamı üzerine her şeyi ondan öğrendim; sinemaya ilk katkım olan *Avanti c'e posto*'nun senaryo çalışmasında bana yardım etmişti. Mario Bonnard'ın yönetmenliğini yaptığı bu film büyük bir başarı kazandı ve ben de, bunun üzerine, komedi senaryolarında çalışmak üzere pek çok teklif aldım. Ben henüz gazeteciyken, daha doğrusu gazeteci olmaya özenirken onunla tanıştığımdan yaşamlarını kağıt kalemle kazanmaya çalışanlara karşı bugün aslında daha fazla anlayış göstermem gerekir.

Roberto'ya Fabrizi ile olan konuşmamı özetleyip aktardım. Ona sadece Fabrizi'nin daha fazla para istediğini söyledim. Sonradan görüldüğü üzre gerçek de buydu. Rossellini Fabrizi'ye daha iyi para ödeyebilmek için antika mobilyalarından birkaçını sattı ve bunu parlak bir senaryo yazarı oluşuma borçlu olmasam da projede yerimi aldım. Artık yeni gerçekçilik akımının bir parçasıydım.

Rossellini'den gayet normal bir insanın da yönetmenlik yapabileceğini öğrendim. Bununla, çok sıradışı bir kişilik olan Rossellini'yi küçümsemek istemiyorum. Söylemek istediğim sadece şu: İnsanın

severek yapmak istediği bir şey varsa, bu işi yapan kişileri izlemeli. Onların da sadece insani varlıklar olduğunu görünce bu işin ulaşılmaz olmadığını anlıyorsunuz. Örneğin Fellini ile tanışıyorsunuz ve şunu söylüyorsunuz: "Eh, o kadar da olağandışı değilmiş. O film yapıyorsa ben de yapabilirim." Rossellini'de hoşuma giden, duyarlılığı, reji sırasındaki coşkusuydu. Kendimde film yönetmeye olan sevgiyi keşfetmeme yardımcı oldu.

Gazeteci olarak setlerde röportajlar yaptığım yıllarda ya da daha sonra senaryo yazarı olarak çalışmaya başladığımda film setlerinin kendimi gerçekleştireceğim, bana bahtımın kapılarını açacak tek yer –Tennessee Williams'm ifade ettiği şekliyle "gönül vatanım"– olduğunu kesinlikle anlamamıştım. Ancak 40'lı yıllarda Roberto Rossellini ile çalışırken yaşamımın gerçek amacım buldum.

Başkalarından farklı olduğumu çok erken kavradım. Ya beni deli ilan edeceklerdi ya da yönetmen olacaktım. Bir yönetmen fantezilerine yaşam verme lüksüne sahiptir.

Düşlerimiz bizim gerçek yaşamımızdır. Benim fantezilerim ve saplantılarım sadece gerçekliğim değil, aynı zamanda filmlerimi oluşturan malzemelerdir.

Sık sık deli olarak tanımlandım. Delilik normallikten bir sapmadır, bu nedenle bunu bir hakaret saymıyorum. Deliler bireycidir. Her biri kendi bireysel saplantısının esiridir. Bana normallik, katlanılmaz olana katlanmak, çığlık atmadan devam etmekmiş gibi geliyor.

Akıl hastaneleri beni her zaman büyülemiştir. Pek çoğunu ziyaret ettim ve ruh hastalığında sağlıklı denilen dünyada çok ender rastlanan bir tür bireyselliğin bulunduğu izlenimini edindim. Ruhsal sağlık olarak tanımlanan konformizm bireyselliği engelliyor.

La voce della luna'ya kadar, yerinde yaptığım incelemeler beni ruh hastalığı üzerine bir film yapmaktan alıkoydu. Bunlar bana her şeyin fazla gerçek görünmesine neden oldu, beni boğdu ve çöküntüye soktu. Fantezi duygumu kaybetmeme yol açtı. Egzantriklerin bireyselliği, hafif aptal insanların mutlu tabiatı ilgimi çekiyordu ama bunları ruh hastalarının gerçek dünyasında bulamıyordum.

Deliler evindeki insanlar üzerindeki gözlemlerim sırasında, bu izlenimlerin benim asıl hayal ettiklerimden çok farklı olduğunu saptadım. Hastalar deliliklerinde kesinlikle mutlu değildiler, aksine çaresiz biçimde kendi karabasanlarına hapsolmuşlardı. Kendi mizaçlarının işkencesine maruz kalmış tutsaklardı ve bu hapishane, içine kapatılmış yaşadıkları duvarlardan çok daha korkunçtu. Böyle bir projeyle aylar geçirmeye katlanamazdım ve bunu yapmadım da. Antonioni olsa belki yapardı.

Beni bundan bütünüyle vazgeçiren de küçük, umarsız bir yaratıkla karşılaşmam oldu. İnsan bir savaşta binlerce kişinin öldüğü gerçeğinden, iyi tanıdığı ve birden yitirdiği birinin kaybından çok daha kolay kaçabilir.

Beni küçük, loş bir odaya götürdüler, önce hiçbir şey görmedim. Ancak orada bir çocuk vardı, küçük bir kız. Sağır, dilsiz bir Mongol olduğunu söylediler. Küçük, sessiz bir yumaktı fakat benim varlığımı hisseder hissetmez küçük bir köpek gibi inledi. Ona dokunduğumda sevecen bir ilgi beklediğini hissettim, sıcaklık, insanlık. Ona sarılmış tutarken Giulietta'nın kaybettiği doğmamış çocuğu düşündüm. Acaba ne olurdu, eğer...?

Küçük kız o zamandan beri peşimi bırakmadı. Kendi kendime, sık sık başına neler gelmiş olabileceğini sordum ama bunu öğrenmeye çalışmadım, çünkü cevabı bildiğime inanıyordum.

Ancak yıllar sonra ruh hastalığı temasına yaklaşmaya cesaret edebildim fakat sadece gerçek ruh hastalığı değil de şairane delilik söz konusu olduğu için.

Savaş sırasında ve hemen sonrasındaki dönemde benim çalışma mekanım mutfaktı. Soba yoktu ve ben mutfakta hemen ocağın yanıbaşında çalışıyordum. Bu benim yazınsal üretimimi o dönem iyice etkilemiş olmalı. Durum buysa yorumu geçmişi kurcalamaktan hoşlananlara bırakıyorum. Yine de eğer bir öğrenci genç yaşamının bir bölümünü "Fellini'nin Mutfak Yapıtları" üzerine bir doktora çalışmasıyla harcarsa üzülürüm.

Roma città aperta için hazırlanan metin bir haftalık çalışmanın ürünüydü. Bu benim mutfak masasındaki ürünlerimden biriydi. Senaryo yazarı ve reji asistanı olarak işe alınmıştım. Bu işi hak etmiştim ama kimse kimseye hak ettiğini vermiyor. Robertino asla hiçbir konuda cimri olmadı.

Babası Roma'nın en büyük sinemalarından birkaçını yapmış önemli bir mimardı ve bu nedenle Roberto ve kardeşi Renzo, gençliklerinde bu sinemalara bedava girip çıkmışlardı. Roberto her seferinde bir sürü arkadaşım da yanında götürmüştü.

Roma città aperta ve *Paisà*'yı İtalya'nın Amerikan ordusu tarafından kurtarılmasının hemen ardından çevirdik. *Roma città aperta*'nın maliyeti yirmi bin doları bile bulmadı, bu yüzden ücretlerimizin ne kadar düşük olduğu kolayca tahmin edilebilir. O zaman bana ne ödediklerini artık anımsamıyorum. Yaşamımı sürdürmeme yettiği sürece para beni zaten hiç ilgilendirmemiştir. Bana sevinç veren şeyi yapıyordum, üstelik birlikte çalışmaktan hoşlandığım insanlarla.

Filmin amaçlı bir çekingenlikle çekilmiş yarı belgesel bir stili vardı. "Yeni Gerçekçilik" olarak tanımlanan bu stil katıksız bir zorunluluk sonucu oluşmuştu, çünkü o sırada İtalya'da film malzemesinin ve pratik olarak her şeyin sıkıntısı çekiliyordu. Elektrik varsa bile voltaj inip çıkıyordu. Filmde gösterilenlere benzer olaylar kısa bir süre önce sokağın ortasında herkesin gözü önünde cereyan ettiği için gerçekçi olarak algılanan bir melodram söz konusuydu. Yeni Gerçekçilik dünyadaki en doğal yolla oluşan bir sanat biçimiydi. Başka hiçbir olanak yoktu. Cinecittà harabe halinde olduğu için çekimler gerçek mekanlarda doğal ışık altında yapılmak zorundaydı, tabii yeterli film malzemesi bulma şansına eriştiyseniz. Aslında çalışmak isteyen ve pratik düşünen her insan bir Yeni Gerçekçiydi.

Paisà, Amerikalıların İkinci Dünya Savaşı'ndaki ilerleyişleri üzerine episodlardan oluşan bir filmdi. Sonraki yaşamımda büyük bir önemi oldu. Bana, üzerimdeki güçlü etkisi tartışmasız ortada olan Rossellini'yle birlikte çalışmayı sürdürme şansı sağladı. Film çalışması üzerine bir yığın şey öğrendim ve İtalya'yı tanıdım, daha önce hiç bulunmadığım yerlere gittim. Savaşın yol açtığı tahribatı ve yıkı-

mı kendi gözlerimle gördüm. Şimdi savaşı gerçek olaylar sırasında olduğundan çok daha dolaysız yaşıyordum. Bu görüntüler bende silinmez izler bıraktı.

Rossellini'yle İtalya'da yaptığım bu yolculuklar sırasında politik açıdan da yetiştim ve birden faşist rejimin bizi ne ölçüde körleştirdiğini anladım. Savaşın vahşeti diğer yerlerde Roma'da olduğundan çok daha açık bir biçimde görülüyordu. Onca acı çekmiş olan ve şimdi yaşamlarını yeniden kurmak için tüm güçleriyle işe koyulan insanların coşkusu ve iyimserliği karşısında çarpıldım.

Bir dizi İtalyan diyalektiyle de tanıştım, belli bölgeler için tipik olan hiç duymadığım deyimler öğrendim, sözcükleri, cümleleri ve dizeleri not etmeye başladım. Sanki bu deneyim sonucunda ciğerlerim oksijenle doluyordu.

Bazen insanlar hiç umulmadık bir anda yaşamına girip şu veya bu nedenle önemli bir rol oynarlar. Bir Amerikan askeri sokağa yaydığımız kabloya takıldığında *Roma città aperta*'nın çekimlerini tamamlamak üzereydik. Kabloyu takip ederek bizi buldu ve bir Amerikan film yapımcısı olduğunu söyledi. Sözüne inandık ve filmi ona gösterdik. Rodney Geiger adındaki genç asker filmi çok beğendi. Filmin harika olduğunu ve Amerika'ya götürebileceğini söyledi. Çok iyiniyetli bir insan olan Rossellini ona bir kopya verdi. O günler ben de aynı derecede iyiniyetliydim. Fakat bu denli naif olmanın bizim şansımız olduğu anlaşıldı.

Aslında Geiger film yapımcısı filan değildi fakat bizim gösterdiğimiz güven yine de bizi başarıya götürdü.

Geiger kopyayı yanında New York'a götürdü ve yabancı filmlerin dağıtımını yapan Mayer&Burstyn'e gösterdi. Kopya kalitesinin kötü olmasına rağmen filmi anında satın aldılar.

Rodney Geiger bu işten iyi para kazandı. Rossellini'yle yeniden ilişkiye geçerek, bir sonraki filmini finanse edeceğini ve ona Amerikan yıldızlarını getireceğini söyledi. Yanlış anımsamıyorsam, Rossellini Lana Turner'i istedi.

Geiger hiç tanınmamış birkaç oyuncuyla İtalya'ya geri geldi fakat hiç değilse taze film malzemesi getirmişti.

Sokaktan geçen biri birkaç sene sonra bizimle konuşmaya kalksaydı kesinlikle daha kuşkucu olurdu hiç tanımadığım birine herhalde güvenmezdim. Yazgımın önüne çıkıp talih kuşumu ellerimle kovalamış olurdum, muhtemelen sonraki yıllarda bunu zaman zaman yaptım da.

Rossellini karizmatik bir kişiliğe sahipti. Onunla çalışmam sırasında film yönetmenliğinin tam istediğim şey olduğunu anladım ve o da bunun benim üstesinden gelebileceğim bir sanat biçimi olduğu inancımı güçlendirdi. Benden daha büyük pek çok konuda da daha öndeydi.

Sirkleri her zaman sevmişimdir, şimdi de sirkle sinema arasındaki benzerliği gördüm. Bir oğlan çocuğuyken en büyük düşüm bir gün sirk müdürü olmaktı. Sirkte de sinemada da düşgücüyle oynamayı ve doğaçlamayı seviyorum.

Il miracolo, çocukluğumda başımdan geçen bir hikayeye dayanır. Rossellini episodlardan oluşan filmi *L'amore* için çektiği Cocteau'nun *La voix humaine*'inin film uyarlamasını yeni bitirmişti ve şimdi buna bağlamak için bir başka kısa filme daha ihtiyacı vardı. Konuyu benim uydurduğumu ve Romagna'da, Gambettola'da yaşanmış gerçek bir olaydan esinlendiğimi söyleseydim bu hikayeye kimsenin inanacağını sanmıyorum. Çocukken orada, büyükannemin yamında yaz tatilimi geçirirdim.

Hikayenin, büyük bir Rus yazara –herhangi bir ad uydurmuştum– ait olduğunu söyledim. Bir zamanlar Rusya'da yaşanmış bir olaya dayamyordu. Bu büyük Rus yazarının adını bilmediğini kimse itiraf etmek istemedi. Ad, daha söyler söylenmez hemen aklımdan çıkmıştı. O zamanlar Rusya bugünkünden çok daha romantik ve gizemli görünürdü ve ekibin dikkatini çekmeyi kolaylıkla başardım.

Hikaye herkesin hoşuna gitti ve anında realize edilmesine karar verildi. Rus yazarın yine unuttukları ismini bilmek istiyorlardı ve ben ne söylemiş olduğumu artık anımsamıyordum. Bana yazarın diğer yapıtlarını soruyorlardı, iyi bir hikayenin olduğu yerde daha baş-

kaları da bulunabilirdi. Bu yüzden sonunda hikayeyi uydurduğumu itiraf etmek zorunda kaldım ama yine de hoşlarına gitmişti.

Gerçek olayda rol oynayan adam belki çingeneydi, belki de değildi. Gambettola ormanlarla çevrili bir köydü ve ben büyükannemi her şeyin üstünde sevdiğim için köyü seviyordum. Çocukluğumda büyükannem benim için dünyadaki en önemli insandı. Onsuz bir yaşamı hayal bile edemezdim. Beni anladığını ve ne olursa olsun beni her zaman seveceğini hissederdim. Onun yanında geçirdiğim yaz tatilleri çocukluğumun en güzel anılarındandır. Orada hayvanlarla konuşmaya alıştım. Atlarla, keçilerle, köpeklerle, baykuşlarla ve yarasalarla konuşuyor, bana cevap vermelerini diliyordum ama bunu hiçbir zaman yapmadılar.

Büyükannem her zaman siyah bir başörtüsü takardı. Niçin bilmiyorum. Ona bunu sormak hiç aklıma gelmedi, başörtüsünün onun bir parçası olduğunu düşünüyordum. Bir bastonu vardı ve onu, kendisi için toprağı işleyen ve her zaman büyük saygıyla davranan erkeklere doğru sallardı.

Büyükannem bir keresinde bana kurbağa prense çok benzeyen bir masal anlatmıştı ama bu olayda bir horozlar prensi söz konusuydu. Daha çok küçüktüm. Bugün bile ne zaman tavuk yesem bir prensi mideye indirmiş olabileceğim düşüncesi bana eziyet eder. Onu öldürmüş olmaktan ya da içimde yeniden dirileceğinden korkuyor olmalıyım. Büyükannemin masalı bana anlattığı günün akşamında yemekte tavuk vardı. Karnımda müthiş bir ağrı başladı. Annem beni yatağa götürdü ve uyursam karın ağrımın geçeceğini söyledi. Fakat ben buna inanmadım. Tavuğun karnımda bir prense dönüşmüş olduğundan korkuyordum.

Büyükannem bütün hayvanları insani özelliklere büründürürdü, örneğin, "Sophia aşık oldu," derdi, oysa Sophia bir domuzdu. Ya da, "Bak," derdi. "Giuseppe kıskandı." Giuseppe bir keçiydi. Dikkatimi bunlara çektiğinde onun haklı olduğuna inanırdım. Alışılmamış yetileri vardı. Havayı önceden tahmin edebilir ve benim gibi küçük bir oğlanın yüreğini görebilirdi.

Yaz aylarında çingeneler her zaman ormanlara gelirlerdi. Gü-

nün birinde uzun boylu, çok yakışıklı bir adam ortaya çıktı. Kara, kıvırcık saçları vardı, göğsü de böyle kıllarla kaplıydı. Kemerinde bıçaklar asılıydı. O yaklaştığında çevredeki bütün domuzlar bağırmaya başlıyordu. Kadınlar da kıkırdıyordu. Gerçi ondan korkuyorlardı ama hepsini de tümüyle büyülemişti.

Etkisi şeytansı bir çekicilikteydi. Herkes onu korkunç tehlikeli addediyor, şeytanın vücut bulması olarak görüyordu. Ona fazla yaklaşmamam konusunda beni uyardılar, yoksa başıma korkunç bir şey gelebilirdi. Bana keskin bir bıçak sapladığım, kafasının üstünde havada çevirdiğini ve akşam yemeği için şişte kızarttığını hayal ettim. Bir keresinde büyükannemin masaya getirdiği bir sosisin üzerinde siyah bir saç buldum, bunun o tehlikeli çingenenin eline düşen bir çocuğun saçı olduğuna emindim.

Köyde yaşayan çok safdil bir kadın vardı. Artık genç sayılmazdı ama öylesine büyüleyici bir etkisi olan bu yabancı adama şuursuzca, deliler gibi aşık oldu. Kadın acınacak durumdaydı ama köydekiler onunla alay ettiler ya da görmemezliğe geldiler. Kadın kendini adama teslim etti ve ondan bir oğlu oldu. Adamla aralarında hiçbir şey geçmediğini, aksine bir mucizenin meydana geldiğini iddia etti. Kimse ona inanmadı.

İki yıl sonra tekrar oraya gittiğimde küçük oğlam kendi başına oynarken gördüm. Yaşına göre uzundu, bakışları insanın içine işleyen, uzun kirpikli, resim kadar güzel bir çocuktu. Köydekiler ona "Şeytanın Oğlu" diyorlardı.

Il miracolo için yaptığım öneri Rossellini'yi hemen heveslendirdi. Ve aklına, Anna Magnani'nin canlandıracağı saf köylü kadının Aziz Josef sandığı genç serseriyi benim oynamam fikri geldi. Rossellini, bu genç adamın bir aziz etkisi bırakması için sarı saçlı olması gerektiği düşüncesindeydi. Saçlarım o zamanlar çok sık ve koyu renkliydi. Rossellini bahanem karşısında bu durumda saçlarımı boyatmam gerekeceğini söyledi. Bu rolü oynamak isteyip istemediğimi sorduğunda bir an bile duraksamadım. Saçlarımı boyatmaya hazır olup olmadığımı sorduğunda duraksadım ama kabul ettim.

Rossellini benim için bir kadın berberinden randevu aldı – iyi

bir başlangıç değil. Saçlarımın sararmasından sonra birkaç blok ötedeki bir kafede buluşmayı kararlaştırmıştık.

Rossellini bekledi, bekledi. Daha fazla kahve içemezdi. Gazeteyi birkaç kez okumuştu. Sonunda bana ne olduğunu anlamak üzere yola koyuldu. Bu sırada ben iğrenç altın sarısı saçlarımla kuaför salonunda saklanıyordum. Saçlarımın boyanmış olduğu o kadar belliydi ki, koridordan dışarı çıkmaya cesaret ettiğimde sokaktaki birkaç delikanlı bana doğru alayla bağırdı: "Ah, Rita, bu sensin!" – Rita Hayworth'a değindirme yapıyorlardı. "Rita, tatlım, dışarıya yanımıza gelsene!" gibisinden çığlıklar ve bağrışlar arasında gerisin geriye kendimi salona attım.

Neyseki saç rengi siyah–beyazda gayet iyi ortaya çıktı. Sonradan Rossellini bana zaman zaman "Rita" diye hitap etti, benim olayı komik tarafından alamadığımı zannettiğinden bu onu daha çok eğlendiriyordu. *Il miracolo*'daki bu rolün karşılığını Rossellini bana, ilk arabam olan bir FIAT "Topolino" ile ödedi.

Il miracolo'da bir oyuncunun, hatta bir yıldızın –ne de olsa o kısa rolde ben de bir yıldız olmuştum– kendisini nasıl hissettiğini bizzat yaşama fırsatını buldum. Birdenbire dünyanın odak noktasında durmak düpedüz olağanüstü. Herkes senin en ufak kaprisini karşılamaya hazır bekliyor. Kirpiklerinin titremesi, algılanabilir her jestin izleniyor.

İnsan kendisini Scala'da bir opera yıldızı ya da devlet başkam gibi hissediyor. Diğerleri senin için düşünüyor, seni şımartıyorlar. Senin her dediğini kabul ediyorlar. Bir daha hiç o kadar eğlenemedim. Oyuncular, en azından spotlar üzerlerine çevrili olduğu sürece onları şımarttığımız için, şımarık çocuklar gibidir. Bunun böyle olduğunu hayal bile etmemiştim. Hiç bakmadan bir yere oturabilirdim, çünkü çoktan bir sandalye hazır edilmiş oluyordu. Her isteğimi gözlerimden okuyorlardı. Sadece sanki sigara istermiş gibi bakmam yeterliydi, anında bir sigara geliyordu. Ellerimi çırpmamın benim için köleler –kadın ve erkek– gönderilmesine yeteceği duygusu içindeydim. Bunu deneme isteği duydum. Kendimi bir imparator ya da bir firavun gibi hissediyordum.

Magnani'yi 1943'de yine bir Mario Bonnard filmi olan *Campo de' Fiori*'nin senaryo çalışmalarına katıldığım sırada tanıdım. Alışılmışın dışında bir kadındı. Öldüğünde Roma'mn bütün sokak kedileri onun için yas tuttu. Onların en iyi arkadaşı olmuştu. Gecenin geç saatlerinde Roma'mn şık restoranlarından onlar için yiyecek getirirdi. Son rolünü benim için *Roma*'da oynadı. Onun hasta olduğunu biliyordum, hasta olduğunu kendisi de biliyordu. Fakat bu konuda hiç konuşmadık. Saçının teline kadar oyucuydu ve en çok çalışırken mutluydu. Ölümünden sonra bazen Via Margutta'daki kedilere yiyecek götürür ve şöyle derdim: "Magnani'nin anısına." Elbette bu başka bir kedi nesliydi. Ne Magnani'nin kedilerini ne de Magnani'yi tanımışlardı ama önemi yoktu.

İlk kez karşılaştığımızda onu hemen fark ettim ama o bana hiç dikkat etmedi. O zamanlar çok zayıf olduğumdan fark edilmem zordu. İnsanların bakışları ya bana değmeden ya da beni delip geçiyordu. Magnani o zamanlar Rossellini ile sıkı fıkıydı ve ben bir hiçtim. Robertino'nun yanında herkes bir hiçti.

Magnani'nin her zaman seks peşinde olduğu ve bunu da elde ettiği söylenirdi fakat bunun doğruluğundan hiç de emin değilim. Kendisini birine sunduğunu hiçbir zaman görmedim. Sık sık ve amiyane bir dilde cinsellik üzerine konuşurdu fakat bu onun kişiliğine uyduğundan erkek gibi espriler patlattığında insan kendini şoke olmuş hissetmezdi. Ben bunu hiç de zevksiz değil, komik bulurdum. Birisi kasıtlı olarak şok etmeye çalışırsa bunun pek etkisi olmuyor. Kariyerine müstehcen şarkılar söyleyerek başlamıştı ve safkan oyuncuydu, dikkatlerin odak noktasında olmak için her şeyi yapmaya hazırdı. Bazen kendi aramızda küçük bir dans sunardı. Ereksiyon halindeki bir adamı oynardı. Malzeme olarak da o an el altında olan amaca uygun herhangi bir nesneyi kullanır, bunu elbisesinin ya da pantolonunun içine sokardı. Bu gösteri ilk keresinde belki biraz afallatıcıydı. Fakat insan birkaç kere gördükten sonra artık seyretmiyordu bile. Hatta cansıkıcı oluyordu. Ama Magnani'yi hiçbir zaman bayağı bulmadım.

Zaman zaman bana, sanki hazır olduğu sinyalini veren küçük bir

numara yapsa da, daima çok doğaldı. Numarasının anlamı sadece şuydu: yeni bir filmin kadrosunu kurduğumu duymuştu ve bu şekilde bana emrime amade olduğunu anlatıyordu – filmimdeki bir rol için. Sözümona cinsellik hakkındaki sözleri açık davetler olarak anlaşılmalıydı ama ben hiçbir zaman bunu böyle algılamadım. Arkasından bir erkek gibi fetihler yaptığı, birisini istediği zaman inisiyatifi ele aldığı söylenirdi. Yine arkasından, nasıl isteyeceğini çok iyi bildiği ve reddedilmeyi de bir erkek gibi hazmettiği söylenirdi. Sadece benden hiçbir zaman istemediğini söyleyebilirim. O zamanlar yaşamımda Giulietta'dan başka hiçbir kadına yer olmadığım anlamıştı belki de.

Bir kadım koruma gereksinimi duyuyordum. Kendimi hiçbir zaman, hastalığının dışında Magnani'yi koruyacak güçte hissetmedim.

1949'da Rossellini karıştırmam için elime yirmi sekiz sayfalık bir senaryo tutuşturdu. Dramaturjiden, hele senaryo yazmaktan hiç haberi olmayan iki rahip tarafından yazılmıştı. Buna karşın kilise tarihi üzerine pek çok şey biliyorlardı. Senaryo, Assisili Aziz Francesco ve arkadaşlarını anlatıyordu. Rossellini bana, bu kitabı bir kısa film için çıkış noktası olarak kullanmak istediğini ama üzerinde çalışılması gerektiğini söyledi. Daha epey çalışma gerektiriyordu. Bunu yapmak ister miydim?

Senaryoyu okuduktan sonra, hayır, dedim. Asla. Sonra bana reji asistanlığım üstlenmek isteyip istemediğimi sordu. Evet, dedim.

Bunun üzerine bana metnin sınırlarını belirleme görevini verdi. Filmin adı *Francesco Giullare di Dio* olacaktı. Acaba niçin bu konuda bir film yapmaya karar vermişti? Katoliklikle ilgilenmiyordu herhalde. Ona sormaya cesaret edemedim. Belki de, ardıllarını reddetse de, bu eski Hristiyanların gerçek inancı karşısında samimi bir hayranlık duyuyordu. Belki de sadece Ingrid Bergman'la olan macerası karşısında hiddete kapılan Katolik sansürcüleri yatıştırmak istemişti.

Böyle bir girişimde niçin yer aldığım sorusu bana da sorulabilir. Bu soruyu, bunu bir meydan okuma ve şans olarak gördüğüm için, diye yanıtlardım. Öncelikle reji asistanı olarak ve özellikle de Rossellini'yle çalışmak istiyordum. Büyük bir yönetmendi ve ondan insan olarak da hoşlanıyordum.

Öyle çok fazla öneri aldığım da yoktu zaten. Evin önünde kuyruklar oluşmuyordu, hem böyle olmuş olsaydı da kuyrukta bir ikinci Rossellini olmazdı – çünkü ikinci bir Rossellini yoktu.

Hikayede gelişim yoktu, karakterler inandırıcı değildi, tema çağdaş izleyiciye ilginç gelmeyecek kadar eskimişti. Fakat daha o genç yaşımdan, elime kötü bir senaryo düşmesinin bir avantaj olduğunu görüyordum. Kötü bir senaryoyu ancak daha iyi yapabilirsiniz.

Aldo Fabrizi'yi barbar bir istilacıyı canlandıracağı küçük tiran rolünü almaya ikna ettim. Bu episodu onun için özel olarak bulmuştum. Onun için gerçekten iyi bir bölüm yazmak amacıyla çok sıkı çalışmıştım – çünkü onun dostluğunu kaybetmek istemiyordum. Diğer oyuncular çoğunlukla amatördü ve dürüst olmak gerekirse büyük ölçüde de amatörce oynuyorlardı. Bu inandırıcı olmayan bir maske altında yeni gerçekçilikti.

En sevdiğim bölümler Fra Ginepro ve iyi yürekli Giovanni ile olanlardı. Aziz Francesco'nun sabrını kendilerinde deniyorlardı ve bu hiç de basit değildi. Aziz Francesco'nun Fra Ginepro'yu öğretilerini kelimesi kelimesine almaması için uyarmasına karşın, papaz manastıra neredeyse çıplak dönüyordu. Cübbesini, ona kendisinden daha fazla ihtiyacı olduğu izlenimi bırakan bir dilenciye armağan etmişti.

Barbarların kampındaki sekansı da beğendiğimi anımsayabiliyorum. Fantastik ve neredeyse Kurosawa benzeri bir biçimde de olsa –aynı bizim 13. yüzyılı gözümüzde canlandırdığımız gibi– bu sahne çok gerçekçi görünüyordu. Aynı dönemde geçmemekle birlikte, *Satyricon*'u çevirirken bu sahne tekrar aklıma geldi. Bu sahnede rahibi oynayan oyuncu, on beş yıl sonra *Giulietta degli spiriti*'de rahip kılıklı bir dedektifi oynadı.

Bu önyargım yüzünden birkaç iyi hikayeyi elimden kaçırdığımı itiraf etmem gerekse de fikrin başkalarına ait olduğu senaryoları ele almayı sevmem. Zaten bende her zaman uygulayabileceğimden çok fikir vardı. Bu herhalde benim bencilliğimdi. Hepimizin kendi fikirlerini daha fazla beğenmesi gibi, ben de kendi fikirlerimi daha ilginç bulmakla kalmadım, onları daha büyük bir duyarlılıkla realize edebileceğime inandım. Figürlerime eşlik edip onları bütünlüklü bir biçime sokabildim. Benim tarafımdan yaratıldıkları için onların güvenini kazandım, onlarla aramda daha büyük bir yakınlık kurabildim. İzleyicileriyle hesaplaşma am gelinceye dek adım adım onları izledim. Sonra insan çocuğunu nasıl okula gönderiyor, ben de onları kaderlerine terk ettim. Yapılacak her şeyi yapmıştım. Onların ilk izleyicisi olmuştum. Sinemalara girdikleri an, hışırdayan çikolata ambalajlarının dünyasında ve patlamış mısırla rekabette onlara artık yardım edemezdim.

Öyle bir an hatırlıyorum ki, yaşamımda ve kariyerimde bir dönüm noktası oldu. Rossellini, karartılmış küçük bir mekanda kurgu masası başında çalışıyor, büyük bir dikkatle ekrana bakıyordu. İçeriye girdiğimi bile duymadı. O kadar konsantre olmuştu ki, o ekranın içinde yaşıyordu sanki.

Görüntüler sessizdi. İnsanın bir kez kendi filmini bu şekilde –sessiz– görebilmesinin ne kadar harika bir şey olacağım düşündüm, çünkü burada görsel etkiyi örten hiçbir şey yoktu.

Varlığımı hissetti ve konuşmadan, yaklaşmamı ve bu olayı onunla paylaşmamı işaret etti. Yaşamım için belirleyici olan işte bu andı.

Filmlerimin otobiyografik karakteri ve benim her şeyi anlatma ihtiyacım üzerine çok konuşuldu.

Deneyimlerimi öntaslak olarak kullanıyorum, bunları bir röportaj haline getirmiyorum. Kendimi otobiyografik olarak ifade etmeye karşı değilim. Gerçek yaşamımdan bahsettiğim ölçüde bunun altındaki tabakadan –fantezilerim ve düşlerim– daha az ödün veriyorum. Burada kendimi olduğum gibi, tamamen çıplak gösteriyorum.

İnsanın dış siluetini giysilerle örtmesi kolay ama iç beni örtmek hiç de öyle değil. İnanıyorum ki, bir köpek ya da bir sandalye üzerine film yapsam bile bu, bir anlamda, her zaman otobiyografik olurdu.

Hakkımda gerçekten bir şeyler öğrenmek isteniyorsa filmlerime bakılmalıdır, çünkü filmlerim içimin ta en derinlerinden kopup geliyor ve burada kendimi tamamiyle ortaya koyuyorum – kendime karşı da. Filmlerim hep yeni filmler için esin kaynağı olmuştur bana, taşıdığımın hiç farkında olmadığım yeni fikirler verirler. Düşgücümden fışkıranlar içbenimin gerçeğidir. Belki bu, gerçekten de benim tarzımda bir psikanalizdir. Bir film çektiğimde bana neredeyse kendi kendimle söyleşi yapıyormuşum gibi gelir.

İnsan, bir köpeğin koşarken bir topu havada yakalayıp onu gururla tekrar geri getirmesini izlediğinde köpek doğası ve aynı zamanda insan doğası hakkında bilmesi gereken her şeyi kavrar. Köpek herkesin hoşuna giden ve övgü topladığı bir numarayı, özel bir numarayı yapabildiği için sevinçli ve mutludur. Bu onun için sevgi dolu okşayışlara ve leziz köpek bisküvilerine dönüşür. Her birimiz yaşamda alkış getirebilecek özel bir numara arayışı içindeyizdir. Bunu bulan mutludur. Ben sinema yönetmeni oldum.

Kendimi içinde rahat hissetmediğim ve bana denk olmayan bir çevrede çalışmayı düşünemiyorum. Yalnız çalışmayı sevmem ve birlikte çalıştığım insanlardan hoşlanmam gerekir. Zaman zaman hoşlanmadığım birisi de çalışma arkadaşlarımın arasına katılabilir ama güçlü bir kişiliğe sahip olması gerekir. Her gerçek ilişki, hiç olmamasından iyidir. Sakallı kadının da kendi güzelliği vardır. Aslında ben bir sirk insanıyım ve bu yüzden kendime küçük bir aile yaratmak zorundayım. Hepimizin olumlu bir ortama gereksinimi var, çünkü hepimiz için, kendimize ve dünyaya getirmek istediğimiz yaratığa inanmak önemlidir.

Çekim çalışmaları başlar başlamaz anında samimi bir atmosfer oluşur ve setteki herkes buna katılır.

Ekibimi kurar kurmaz kendimi evimde hissederim. Yeni Dünya'yı keşfetmek için ekibiyle birlikte yola çıkan Kristof Kolomb gibiyimdir. Bizim durumumuzda söz konusu olan, yeni bir dünya yarat-

maktır. Bazen insanlarımın heveslendirilmeye ihtiyacı vardır, bazen de çok katı olup onları yolculuğa dayanmaları için zorlamam gerekir.

Amerika üzerine bir film yapmak isterdim. Ama Amerika Cinecittà'da kurulmalıydı. Düşgücümde böyle bir pojeye bir kere başladım bile: *Intervista.* Burada erken 20. yüzyılın New York'unu seçilmiş mekanlarla özeli bir biçimde yeniden kurmayı planlıyorum ve filmde Franz Kafka'nın *Amerika*'sını temel almayı düşünüyorum.

İtalya'da daha doğrusu Roma'da, özellikle de Cinecittà'da çalışmak için biz dizi nedenim var – başka bir yerde bana yabancı gelecek binlerce ayrıntıyı bir yana bıraksak bile. Benim için en önemli neden bildik atmosfer, Cinecittà'da bulduğum ve düşgücümü serbest bırakmama izin veren duygusal düzeyde güvenlik.

Setteki insanlar her zaman benim gerçek ailemdir. Çocukken kendimi ailemle, hatta benden biraz küçük olan erkek kardeşimle bile biraz huzursuz hissettim. Kızkardeşimle aramda o kadar büyük yaş farkı vardı ki, neredeyse farklı kuşaklara dahildik, bu yüzden onu ancak yetişkin biri olduktan sonra gerçekten tanıdım. Sinema dünyasının sirk dünyasına çok benzediği kanısındayım. Sakallı kadın, cüceler, trapezciler ve palyaçolar arasındaki bağ, sirkin uzağında "normal" bir yaşam süren gerçek kız ve erkek kardeşleriyle olan bağlarından çok daha sıkıdır.

Beni bazen filmlerimi sadece kendim için yapmakla suçlarlar. Bu haklı bir eleştiridir, çünkü gerçek bu. Başka türlü çalışamam. Herkesin hoşuna gitmesi için bir film çekerseniz bu sonunda kimsenin hoşuna gitmez. Bence, filmimi ilk önce ben beğenmeliyim, insanın yapabileceği en iyi şey gerçekten istediği şeyi yapmasıdır. Benim beğendiğimi başkaları da yeterince beğeniyorsa devam edebilirim. O zaman mutlu olurum. Beğenmezsem kendimi işkencede gibi hisseder ve zorlukla çalışabilirim.

Filmlerinin sadece kendisini eğlendirmekle kalmayıp bütün dünyada onca insan tarafından beğenilmesi Steven Spielberg için dev bir mutluluk. Sadece başarılı değil, aynı zamanda dürüst de. Kendisini sanatçı olarak duyumsayan herkes, sevdiği şeyi uzlaşmasız bir

biçimde kendi tarzında ifade edebilmelidir. Yalnızca hoşa gitmek isteyen asla sanatçı olamaz. Burada küçük bir uzlaşma, orada küçük bir uzlaşma, bir bakarsın ruhun satılmış bile.

Birisinin gerçekten sanatçı olmasının bence, başkalarının yapıtını iyi ya da kötü bulmasıyla değil, aksine kendisi için mi, yoksa başkaları için mi yarattığıyla ilgisi var.

Bir film çekmek, yönetmen olmak, para bulmak kolay değil. Kendim için seçtiğim bu işin zor olmasından hoşnutum. Herkesin yönetmen olmak isteyeceğine inanıyorum. İş kolay olsaydı, rekabet de çok daha büyük olurdu. Kendi kendime bunu anlatıyorum ama kendimi tam olarak inandıramıyorum. Ben tembelim, özellikle de istemediğim bir şeyi yapmak zorundaysam. En çok, eski zamanlarda sanatçıların sahip olduğu gibi bir hamim olmasını ve bana hep şunu söylemesini isterdim: "Ne istiyorsan onu yap ve yapabildiğince iyi yap." Para benim işime o kadar çok bağla bağlı ki, kendimi, kukla değil de "gerçek bir oğlan çocuğu", yani kendi gerçek beni olmak isteyen Pinokyo ile çok iyi özdeşleştirebiliyorum.

Bir filmle uğraşmadığım her gün benim için kayıp bir gündür. Bu anlamda film çalışması benim için bir kadınla aşk eylemi gibidir.

Ancak bir film çekiyorsam gerçekten mutluyumdur. Bu beni tamamen soğursa, zamanımı, düşüncelerimi ve gücümü talep etse de, kendimi yaşamımdaki diğer bütün zamanlardan daha özgür hissederim. Neredeyse hiç uyuyamasam da kendimi daha taze, daha sağlıklı hissederim. Yaşamda bana zevk veren her şeyin tadına daha iyi varırım. Yemekler daha lezzetlidir. Bir kadınla yatmak daha çok hoşuma gider.

Bir film yönetmeni için enerji, aşırı fazlalıkta enerji zorunludur. Ben kendimi hiçbir zaman böyle görmedim, daha çok enerjisi ortalamanın altında olan birisiyim. Hatta biraz tembelim. Yine de hiçbir zaman fazla uyku gereksinmesi duymadım, fazla uyumayı hiçbir zaman beceremedim. Gecede birkaç saat uyku bana hep yetti. Belki de beynim sürekli çalıştığı için.

Geceleri aklıma o kadar çok şey gelir ki, uyumakta çoğunlukla zorlanırım. Birkaç saat uyuduktan sonra yine düşünerek uyanırım. Beynim geceleri daima daha aktiftir. Bu belki de sessizlik, dikkati dağıtacak her şeyden bağımsız olma duygusu – belki de sadece kendi iç saatim. Belki de zamanı diğerlerinden farklı yaşıyorum.

En iyi fikirlerim hep uykuda gelir ve sözcüklerden çok görüntülerde ifade bulurlar. Uyanır uyanmaz, silikleşmeden ya da tamamen kayıp gitmeden onları çizmeye çalışırım. Bazen geri gelirler ama aynı biçimde geldikleri nadirdir.

Bir film çektiğimde, hiçbir zaman birkaç saatten fazla uyku ihtiyacı duymam, ne kadar geç yatarsam yatayım, erken kalkmam bir avantajdır. Filme katılan diğer herkesin dinlenmek için daha fazla zamana gereksinimi olduğunu sürekli göz önünde bulundurmam gerekir.

İlk filmlerimi çekerken fiziksel gücümün yetmeyebileceğinden korktum ama artık uzun zamandır böyle bir kaygım yok. Film çevirdiğim sürece asla adrenalin eksikliği duymuyorum.

Çekim çalışmaları sırasında her zaman birkaç dinlenme arası vermeyi hayal etmişimdir. Birkaç hafta sıkı çalışmak ve sonra birkaç gün setten uzaklaşabilmek – filmimden kaçmak için değil, olayı tam bir özgürlük içinde hazmedebilmek, özümseyebilmek için, çekim ortasındaki baskı olmaksızın tümüyle içime sindirebilmek için. Bu gerçek bir lüks olurdu. Sözleşmelerimde hep birkaç küçük aranın pazarlığını yapmayı denemişimdir ama yapımcılar beni anlamadılar. Sadece alaycı bir biçimde, "Fellini'nin küçük bir tatile ihtiyacı var," dediler. Neyi söz konusu ettiğimi asla anlamadılar. Ben bu sürede daha da sıkı çalışmak istiyordum ama sadece kendim için. İstediğimin boş zaman olmadığım onlara bir türlü anlatamadım. Oysa filmi bırakıp tatil çıkmak benim için, bana verilebilecek en büyük ceza olurdu.

Herhalde her yaratıcı insan kendisini düşünsel iktidarsızlık tehdidi altında hisseder – çeşmenin bir gün kuruyacağı korkusu. *Otto e mezzo*'da bu temayla hesaplaştım, Guido'nun korkularını göster-

dim. Şimdiye kadar ben daha bunun hiçbir belirtisini hissetmedim. Normalde düşünceler bana onları uygulayabileceğimden çok daha hızlı gelirler. Evet, kendimi boşalmış hissedebileceğimi hayal edebiliyorum. Bu cinsel iktidarsızlık gibi bir şey olurdu. Şimdiye kadar kendimi henüz böyle bir tehdit altında hissetmedim fakat bunu yaşayacak kadar yaşlanırsam, bu tıpkı düşünsel iktidarsızlık gibi olurdu. O zaman sahneden çekilme alçakgönüllülüğüne sahip olmayı umuyorum. Bu arada, yapabileceğim kadar çok şey yapacak enerji, coşku ve tutkuya hâlâ sahibim.

Bir keresinde düşümde çalışmalarım sırasında bağırdığımı ve ağzımdan hiç ses çıkmadığını gördüm. Bağırıyor, bağırıyordum ve sesim dilsiz kalıyordu. Herkes –oyuncular, teknik adamlar– benim direktiflerimi bekliyordu. Hatta kalkık hortumlarıyla komut bekleyen filler bile vardı, öyle ki set bir sirkle belli bir benzerlik içindeydi. Ama bir türlü kendimi duyuramıyordum. Sonra uyandım. Bu sadece bir rüya olduğu için çok mutluydum. Normal olarak düşlerimin tadını çıkartırım ama bundan isteyerek uzaklaştım.

Bir başkasının yaptığı filmi görmek için sinemaya gittiğimde sadece hikayeyle ilgilenirim. Gerçeklikten kaçmak, dramı yaşamak isterim. Kamera beni ilgilendirmez. Kendim film çekerken sürekli kameranın vizöründen bakmama rağmen eğer kamerayı algılarsam yolunda gitmeyen bir şeyler var demektir. Bende oyunculara bütün sahneleri oynayarak gösterme tutkusu da var. Mükemmel bir nemfoman bile olabilirim. Benim için set yaşamdır. Başımdan kişisel başka herhangi bir şey geçebileceğine inanmıyorum.

Filmlerim için doğaçlama kavramı kullanıldığında, ki bu çok sık yapılan bir şey, bunu hakaret kabul ediyorum. Bazı kişiler doğaçlama yaptığımı söylüyor, bunu da eleştiri olarak getiriyorlar. Bazıları da övgü olarak. Katı olmadığım doğru, bütün olasılıklara açığım. Sürekli bir yığın değişiklik yaptığımı kabul ediyorum ve bu özgürlüğe sahip olmam gerekiyor. Fakat her şeyi daima özenle hazırlarım, hatta gereğinde fazla özen gösteririm, çünkü bana esnek olabilme özgürlüğünü asıl veren de budur. Adrenalinin akmaması durumuna

hazırlıklı olduğum için kendimi bir baskıdan kurtardım. Esin kendiliğinden gelmeyecek olursa, hazırlıklar mevcuttur. Ama şimdiye kadar enerjiler her zaman harekete geçti.

Benim filmlerim İsviçre saatleri gibi oluşmaz. Böyle bir mükemmellik benim doğama aykırı olurdu. Benim senaryolarım Hitchcock'unkiler gibi değildir.

Hitchcock, kusursuz bir metinle çalışmak zorundaydı. Yalnızca her sözcüğü değil, her jesti bile planlıyordu. Filmi daha çekmeden zihninde görüyordu. Onun da benim gibi çizimlere göre çalıştığını biliyorum ama o bunlardan çok farklı biçimde yararlanıyordu. Onları mimari çizimler gibi kullanıyordu. Benimkilerse, bir figür bulmada ve hikayenin bu figürün çevresinde gelişmesi için araştırma yapmamda bana yardımcı oluyorlar. Önceden zihnimde pek çok film görürüm ama tamamlanmış film bunların hepsinden farklıdır. Zamanın belli bir noktasından itibaren filmlerimden her biri benden tamamen bağımsız olarak kendi yaşamını yaşamaya başlar. *La dolce vita*'yı ya da *Otto e mezzo*'yu yaşamımın başka dönemlerinde çekmiş olsaydım bunlardan çok farklı filmler ortaya çıkmış olurdu.

Benim film figürlerim benim için yaşamaya devam ederler. Onları bir kez bir film için yarattım mı, bu asla çekemeyeceğim bir film de olsa, içlerinden her biri kendi yaşamını sürmeye başlar. Onlar için durmadan yeni hikayeler uydurur, onlar üzerine düşünürüm. Çocukluğumun kuklaları gibi, benim için gerçek insanlardan daha gerçektirler.

Çekim çalışmalarına başladığımda ne istediğimi çok iyi bilirim, her şeyi titizlikle geliştirmiş ve önceden planlamışımdır. Ve sonra hepsini bir tarafa bırakırım. Sonuçta bir yüzü yazılı, bir yüzü boş bir yaprak kağıt gibiyimdir. Belki yazılı yüz üzerinde uzun süre çalışmışımdır ama çekim sırasında boş olan yüz çok daha önemlidir. Durup durup yazılı yüze de el atarım ama bu bana sadece film tamamlanınca nasıl görünmesi gerektiği hakkında ipucu verir. Bu yüzden çekim yerine çok iyi hazırlanmadan gelen oyuncuları severim, çünkü yapacağım değişikliklere çekim mekanında karşıma çıkacaklardan

bağımsız olarak girişirim. Mastroianni bu anlamda gerçek bir sevinç kaynağıdır. Zamanından önce fikir yürütmez. Herhangi bir soru sormadan öylece rolün içine süzülür. Metnini bir kez okuması bile gerekmez. İşini oyunsu bir deneyime dönüştürür.

Beni, bu çalışma tarzım yapımcıları parmağımda oynatmak için bir hile olarak kullanmakla suçladılar. Zamanımı ve enerjimi bu şekilde harcayacağımı varsaymak ne saçmalık! Bunu yaparsam kendi kendimi deli yerine koymuş olurum. Başka türlüsünü nasılsa yapamayacağım için bu şekilde çalışıyorum. Amında mükemmel bir senaryo yazabilseydim, herhalde bundan yararlanır ve paradan epey tasarruf ederdim ama bundan iyi bir film çıkacağım hayal edemiyorum. Böyle bir şeyin bana zevk vermeyeceği kesin. Bence bir film böyle bir süreçten çıkarsa, bu bir ölü doğum olur, bundan eminim. Büyü benim için ancak herkes toplandığında ve oyuncular figürlere hayat verdiğinde oluşabilir. Kağıdın basılı yüzünü dolaysız yoldan perdeye taşıyamam.

Buna sadece bir örnek: *Giulietta degli spiriti*'de, üzerinde titizlikle çalışılmış bir senaryoya rağmen kendimi aniden temel değişiklikler yapmaya itilmiş hissettim. Julia'mn başvurduğu özel dedektif "Keskingöz", filmde, başlangıçta kağıt üzerinde tasarlandığından çok başka bir tiptir. Bu olayda neden, oyuncu Alberto Plebani'nin kendisidir. Ona daha önce de *Il bidone* ve *La dolce vita*'da küçük roller vermiştim ama onun *Francesco Giullare di Dio*'da da oynadığını unutmuştum. Orada, Fra Ginepro'yu barbarlar tarafından asılmaktan kurtaran rahibi oynuyordu. Plebani'nin, zor bir anda anlayışlı olabilen bir rahibi oynamış olduğunu birden tekrar anımsadığımda, aklıma "Keskingöz"ü ilk tasarladığım haliyle değil de bir tür rahip olarak göstermek geldi. "Keskingöz" zaman zaman kılık değiştirirken kullandığı bir giyside bir tür rahip yakası takıyordu ve Julia'mn düşlerinde böyle ortaya çıkıyordu – onu daha hiç tanımadan önce. Bir neden de rahiplerin bana bazen neredeyse özel dedektif gibi görünmeleridir. Çocukken günah çıkartmaya gitmekten hiç hoşlanmazdım. Herhangi birisinin hakkımdaki her şeyi bilmesini istemezdim. Ayrıca, eğer acele bir şey uydurmazsam günahımı çıkartacak il-

ginç bir şeyim hiç olmazdı. Dediğim gibi, bazen uydururdum, özellikle de günah çıkartma rahibimin uykuya dalmış olduğunu biliyorsam. Onun gerçekten derin bir uykuya daldığından emin olmadığım sürece öyle pek heyecanlı bir şey anlatmazdım. Sonra, kiliseye gelirken yolda bir okul arkadaşımı baltayla öldürdüğümü, ortalığı kan gölüne çevirdiğimi itiraf ederdim. Horultularına bir saniye bile ara vermezdi.

Bir oyuncuyu rolüne tamı tamına uyacak şekilde değiştirmeye hiçbir zaman çalışmadım, zaten böyle bir şey mümkün değildir. Oyuncuyu role göre değil, rolü oyuncuya göre değiştirmek çok daha iyidir.

Metni sonradan defalarca yeniden yazsam da, bir yığın değişiklik yapsam da, çalışmaya senaryosuz başlamayı düşünemem. Gerçi senaryo sadece bir destektir ama gerekli bir destek. *Commedia dell'arte* yapmak, irticalen sahnelemek zorunda kalsam paniğe kapılırdım.

Bir sanat yapıtının yaratılması asla toplu bir proje olamaz. Bu benim için *commedia dell'arte*'den daha düşünülmeyecek bir şey.

Yapımcılar beni yanlış bulduğum bir şeyi yapmaya asla zorlayamaz. Üzerimdeki iktidarları, sadece bana yapmayı istediğim her şeyi yapacak kadar para vermemekten ibarettir.

Rol dağıtımı anlayışım, bundan çoğunlukla anlaşılanı, yani rolleri tiplere göre dağıtmayı fazlasıyla aşar. Benim aradığım, düş ürünü figürlerimin vücut bulması. Profesyonel oyuncular ya da gerçek amatörler olmaları benim için önemli değil. İtalyanca konuşup konuşmamaları da benim için kesinlikle fark etmiyor. Bazen onlara kendi dillerinde sayılar mırıldandırırım. Bunu sonra seslendirme sırasında hallederim. Benim işim her birinden en iyisini çıkartmaktır. Oyuncular deneyimli olsunlar ya da olmasınlar – onların rahatlamalarını sağlamak zorundayım. Kiminin tutukluklarını, kiminin tekniğini unutması gerekir. Çoğunlukla profesyonel oyuncularla çalışmak daha zor olur, çünkü yanlış ders öğrenmiş ve sarsması zor olacak kadar bunu içselleştirmişlerdir.

İmparatoru oynatacaksam, aklımdaki imparatora benzer birini seçerim. Kendisini imparator gibi hissedip hissetmemesi beni ilgilendirmez.

Şansım varsa oyuncuları doğal olabilecekleri, gülüp, ağlayıp, tamamen kendileri gibi davranacakları çevreme dahil ederim. Her oyuncu kendi duyumlarım, kendi sevinçlerini ya da kaygılarını ifade etmek, kendi içine değil, dışa dönmek için uyarılır. Yönetmen olarak benim için söz konusu olan oyuncuları daraltmak değil, açmaktır. Her karakter kendi gerçeğini bulmalıdır fakat kendi kendisini ortaya çıkartmakta çok da seçici olmalıdır. Oyuncu kendi gerçeğini değil, canlandırdığı figürün gerçeğini bulmalıdır. Bu gerçeği bulursa ideal olanı gerçekleştirmeyi başarır. Hiç kimse gerçek ve gizi, *La dolce vita*'da Anita Ekberg ve *Otto e mezzo*'da Marcello Mastroianni kadar son halini almış bir biçimde kendi film figürüyle bütünleştirememiştir – tabii *La strada* ve *Le notti di Cabiria*'daki Giulietta hariç.

Sık sık bana fikirlerin nereden geldiğini sorarlar. Pek itibar etmediğim bir soru. Yaşamda pat diye başınıza gelen şeyler ve kendi etkilediğiniz şeyler vardır. Sadece başınıza gelen karşısında tepki verirseniz, kendinizi bilinmeyen faktörlere bağımlı hissedersiniz. Talih. Rastlantı. Tanrıların kaprisi.

Benim buluşlarım çoğunlukla gözlemlediğim şeylerden çıkar.

"Rosati"ye sık sık ünlü bir yazar gelir ve burada hayat arkadaşı olan kadınla beraber kahvesini içerdi. Kahvelerini ısmarlarlar, sonra oturup kavga ederlerdi. İkisi de mutsuz ve öfkeli görünürlerdi ama hiçbir zaman ne için kavga ettiklerini kimse duymadı. Bu yıllarca böyle sürdü. Hiç evlenmediler, belki de bu konuda kavga ediyorlardı.

Sonra bir süre ortalıkta görünmediler. Ardından adam yine piyasaya çıktı ama bu kez yalnızdı. Kadın ölmüştü. Adam bundan sonra hep yalnız geldi. Çok kederli görünüyor, asla gülümsemiyordu. Kimseyle konuşmuyordu. Asla beraberinde bir başkasını getirmiyordu.

Öylece tek başına oturuyor, boşluğa bakıyor veya gazete okuyor ya da yazıyordu.

Bir keresinde yazdıklarını masanın üzerinde unuttu ve garsonlar bunları okudular. Bunlar aşk şiirleriydi, ölen kadına yazılmış şiirler. Şiirleri bir zarfa koydular ve ertesi gün tekrar geldiğinde adama verdiler. Adam sadece teşekkür etti ve başka tek bir kelime söylemedi.

Bunu episod olarak filmlerimden birine katmak istedim fakat yapımcılar hep açıklamalar istediler. Kadın niçin öldü? Sonra ne oldu? Neden kavga ediyorlardı? İzleyiciye bütün soruların yanıtı verilirse, kendisi soru soramaz hale gelirse film zorunlu biçimde cansıkıcı olur.

Bana fikirlerimin çoğu uykuda geldiği ve bunların nasıl ya da niçin geldiklerini bilmediğim için yaratıcılığımın büyük bir kısmını benim denetimim altında olmayan bir şey belirliyor. Böylesine gizemli bir armağan büyük bir hazine fakat her zaman, geldiği gibi gizemli bir biçimde kaybolacağı korkusu var.

Bir film üzerinde çalışıyor olmasam bile Cinecittà'ya gitmekten hoşlanırım. Esinlerimin bu mekanında yalnız olma ihtiyacı duyarım. Duyumsamalarımın anısıyla temas içinde kalmak zorundayımdır.

Cinecittà dışında, yapımcıların denetiminden uzakta bir başka büroya sahip olmak da benim için aynı önemi taşır. Evde çok çalışırım ve Giulietta buna alışkındır. Fakat yabancıların evime gelmelerinden hoşlanmam, bu nedenle oyuncuları gözden geçirebileceğim bir yere ihtiyaç duyarım. Yine de öncelikle kendim için büroya giderim. Büro bana bir mekan ve çalıştığım yanılsamasını sunar. Ve herhangi bir zamanda birdenbire çalışmaya başlarım.

Esine doğru ilk adımım eskizler ve notlardır. Duvar panosu asılır ve sonra üzerine yüzler iliştirmeye başlarım, düşgücümü harekete geçirecek yüzlerin fotoğrafları.

Her zaman önce yüzler. Büromdaki panoya asıldıkları anda her bir fotoğraf bana, "Ben buradayım!" der, benim dikkatimi çekmeye ve bütün diğerlerini belleğimden kovmaya çalışır. Filmi ararım ve

bu, ritüelin ilk temel bölümüdür. Hiçbir biçimde huzursuz değilimdir, çünkü oradayımdır ve filmin geleceğini bilirim. Kapıyı çalacaktır. Her fikir avluya çıkan bir kapıdır.

Olağanüstü büyülenmiş, "Fulgor"daki filmleri seyrettiğim zamana geri dönerim, sadece filmlere değil, sinemanın önündeki afişlere de hayran olduğum aklıma gelir. Bunlar bazen Amerikan starlarının, kopya etmeye çalıştığım, olağanüstü çizgilerle canlandırılmış yüzleriydi. Ve sonra filmlerin camekan fotoğrafları ve yıldızların reklam fotoğrafları vardı. Öncelikle star portreleri beni büyülerdi. Yüzlere bakar ve içinde oynayacakları hikayeleri düşlerdim. Gary Cooper'ı kendi hayal ettiğim bir filmde oynatırdım. Ne yaptığımın farkında olmadan daha o zamandan rol dağıtırdım.

Çocukluğumda her kukla için daima iki ya da üç farklı yüz modeli çıkartırdım. Bazen her yüz başka olurdu, bazen hepsi aynı fakat farklı bir ifade ya da başka bir burunla. Yüzler benim için, bunu daha kendim bile anlamadan önce, çok önemliydiler.

Bir film üzerinde çalıştığımda, her zaman en kıyıda köşedeki fikirler üzerime çullanır, filmle en küçük bir ilişkisi olmayan fikirler. O sırada uğraştığım filmle ilgili fikirlerin gelmesi dünyanın en doğal şeyi olurdu. Fakat kalkıp başka, tamamen başka hikayelerle ilgili fikirler kapıyı çalar. Bu fikirler benden zaman ve dikkat ister, aklımı çeler. Böyle anlarda tümüyle farklı enerjiler etkileşime girer. Yaratıcı ruhlar bağlarını kopartmışlardır. Ama disiplinin adını duymak istemezler.

İnsan masumiyetini korumalı – yaşamda olsun, filmde olsun. Bir kuyruğu tutup çekersin, arkasından belki de bir fil ortaya çıkar. En önemlisi yaşama karşı açık kalmak, o zaman sınırsız olasılıklara sahipsindir. Öncelikle de durum zorlaştığında insan masumiyetini ve iyimserliğini korumalı.

Bir köpeğin gözlerinin içine bakmak harikulade olabilir. Böylesine bir masumiyet. Böylesine bir dürüstlük. Bir köpek hilekârca kuyruk sallayamaz. Bu gerçekten olağanüstü bir şeydir. Bizlere karşı böylesi bir hayranlık, daha büyük olduğumuz ve ne yaptığımızı bildiğimiz aşikâr olduğu için. Böylesi büyük bir bağımlılığa bağlı olma-

saydı neredeyse kıskanacağım bir kabulleniş. Bu nedenle hiçbir zaman oyuncu olmak istemem.

Bağımlılık bir insan için korkunç bir şey. Belki bir kedi ya da köpek için de güzel değil – fakat başka bir seçenekleri var mı? Onlardan biz sorumluyuz.

Bana, "Köpekleri sever misiniz?", "Kedileri sever misiniz?" diye soruyorlar. Evet, diyorum. Böylesi daha kolay. Zaten farklı bir yanıt da beklemiyorlar. Dürüst davransam, bazı köpekleri ve bazı kedileri sevdiğimi söylemem gerekir.

Bir keresinde Fregene'de elli aç kedi için dev bir tencerede çorba pişirmiştim. Asla yemek pişirmem, gerçekten pişirmem fakat bu tek bir defada aşçılık hünerlerim gerçekten takdir edildi, çünkü hepsini yiyip bitirdiler. Açlıktan yarı ölmüş durumdaydılar ve bu nedenle pek de eleştirel değildiler.

Herkes, başarının insana dost getirdiğine inanır. İnsanlar inanılmayacak kadar çok dostum olduğunu sanıyorlar. Hakkımda o kadar çok yanlış düşünceleri var ki. Benden bir şeyler isteyen insanlarla çevriliyim. Bir filmde yer almak ya da benimle söyleşi yapmak istiyorlar. Ve bu insan kalabalığının ortasında kendimi çok yalnız hissediyorum.

Ün, düşünüldüğünden çok farklı bir şey. Ünlü olmayan insanlar, bunun bir mutluluk olduğuna inandıklarından ünlü olmak isterler. Nedir mutluluk? Kuşkusuz başarı belli bir biçimde beni mutlu etti. Gençken bunun olağanüstü bir şey olduğuna ve bana dünyanın kapılarını açacağına inanırdım. Annemle babam benimle gurur duyacaklardı ve günün birinde ünlü olabileceğime asla ihtimal vermemiş, beni hiç ciddiye almamış çoğu öğretmenime de gösterecektim.

Ün. Hangi biçimde? Çizdiklerim yeterince iyi değildi. Kukla tiyatrosunun da uygun olmadığı açıktı. Gazeteci olarak sansasyonel olayları ortaya çıkartabilirdim ve altında adım yazardı. Henüz kaderin benim için neler hazırladığını bilmediğimden hedeflerimden en büyüğü buydu. Aslında yolumun beni Roma'ya götüreceğini çok er-

ken yaşlarda hissetmiştim. Ün benim için "Fulgor"un perdesinde görünmekti ve oraya götüren bir yol yoktu. Bir Gary Cooper değildim. Sonradan, "Fulgor"un perdesinin bir yönetmen için hiç de tüm düşlerin en üstünü olmadığını anladım.

Hepimiz anne babamızı etkilemek isteriz, yalnızca çocukken değil. Belki de bu yüzden asla büyümeyiz. Onlara başarılı olduğumuzu kanıtlamak ve gözlerindeki gururu görmek isteriz. Annemle babamın ünlü bir film yönetmeni olduğumu görmeleri benim için çok önemliydi.

Ünün benim için parayla da bir ilgisi var. Ve ihtiyacım kadarına sahip olduğum sürece para benim için hiç önemli olmadı. Sanatçı için onay bulmak, yemek içmekten önemlidir. O eski günlerde bir kahve için, bir sandviç ya da mümkün olduğu kadar Roma'nın merkezine yakın bir pansiyon için paraya ihtiyacım vardı. Sonraları filmlerimi finanse edebilmek için milyonlara ihtiyacım oldu.

Ancak artık ünlü olduktan sonra ünün para etmediğini anladım. Roma'mn bütün taksi şoförleri beni tanıdığından daha büyük bahşişler vermek zorundaydım, aksi takdirde herhalde Fellini'nin cimri olduğu söylentileri yayılırdı.

Benden her zaman başkalarım ağırlamam beklenir. Benimle tanışmak isteyen insanlar Roma'ya gelirler. Roma benim kentim olduğu için benim davetlim olmayı doğal bulur, çoğunlukla da yalnız gelmezler. Bazen tam bir film çekimi sırasında gelirler, o zaman pek çok yapımcımdan biri hesabı ödeme şerefine sahip olur. Ama genelde bu şeref bana aittir.

Başarılı bir insandan belli bir yaşam standardı beklenir. Benim için insanların ne düşündüğü gerçi hiç fark etmez ama eğer başarılı bir insanın çıkışını ve bunun gereği olan harcamayı yapmazsam bir dönek addedilirim ve bir sonraki filmim için kimse bana para vermez.

Belli bir kişiyi yapıtıyla karıştırma eğilimi mevcuttur. Bir insanın yapıtı onun genişlemiş benidir –bu düşünce bana ait değil– ama hoşuma gidiyor. Nasıl oyuncu oynadığı rolle karıştırılırsa, yönetmenin de tam filmleri gibi olduğu sanılır. Bazen müsrifçe bir donanım-

la, çok pahalı görünen pek zengin filmler yaptığım için zengin olduğum varsayılır.

Benim o kadar zengin olduğumu düşünüyorlar ki, bazen bir sürü insan onları bir iş yemeği için "Grand Hotel"e davet etmemi beklediğinde evde saklandığım olur. Onlar vaatlerde bulunur, riski ben taşımak zorundayımdır. Bir sonraki filmime iyimserlikle yaklaşmak zorunda olduğum için rahatlıkla deli yerine konulabilirim fakat aksi takdirde geçimimi nasıl temin edeceğimi bilemem – ama hesabın anında ödenmesi gerekir. Geleceğimi böyle bir şeyle töhmet altında bırakmayı, borçlanmayı da sevmem.

Ünlüyseniz insanlar aksi halde asla akıllarına gelmeyecek şeyler yapma cüretini gösterirler: Çöp tenekenizi karıştırır, özel konuşmalarınızı dinlemeye çalışırlar. Kendilerinde her türlü spekülasyon için hak görürler. Bir keresinde Giulietta'ya başka insanların yanında asla, ama kesinlikle asla kavga etmememiz gerektiğini söyledim. Bunun üzerine tıklım tıklım dolu bir lokalde aramızda hararetli bir tartışma geçti.

Ne zaman beni bir kadınla kahve ya da bir bardak şarap içerken ya da Via Condotti'de yürürken görseler hemen gazeteye basarlar. ve Giulietta ayrı yaşadığımızı resmen yalanlamak zorunda kalır. Bu Giulietta için utanç verici, hayır, daha da kötü – Giulietta her seferinde bu yazılanlarda bir gerçek payı olabilir mi diye kendi kendisine soruyor. Daha da kötüsü: Sık sık gazetede okuduklarına inanıyor.

Il bidone'nin çekim çalışmaları sırasında, Giulietta'mn Amerikalı oyuncu Richard Baseharti ile bir macera yaşadığı söylentileri dolaştı ortalıkta. Giulietta'ya bu hikayeyi epey aptalca bulduğumu söyleyip güldüm. Öfkeyle, "Niçin gülüyorsun? Buna ihtimal vermiyor musun? Hiç kıskanmıyor musun?" diye sordu. "Elbette hayır," dedim. O zaman gerçekten kızdı.

Başarı seni yaşamdan uzaklaştırır. Başarıyı borçlu olduğun ilişkileri elinden alır. Yarattığın şeyler senin düşgücünden çıkmıştır ama bu düşgücü bir boşlukta oluşmamıştır. Diğerleriyle ilişki içinde kendi tarzım bulmuştur. Sonra başarı gelir, başarı ne kadar büyükse mesafe o kadar artar. Başarı haresi çevrende bir halka oluşturur ve

diğerlerini uzak tutar – tam da seni esinlendirmiş olanları. Kendini korumak için yarattığın şey, içinde kendini hapsolmuş hissettiğin bir hücreye dönüşür. Sonunda tamamen yalnız kalana kadar giderek daha çok kendin olursun. Kulenin tepesinden aşağı baktığında her şeyi bozuk bir perspektiften görürsün ama buna alışır, herkesin böyle gördüğüne inanırsın. İçindeki sanatçının talep ettiklerinden koparılmış olduğundan beninin bu parçası, kaçtığın sarayın kulesinde yitmiş hisseder kendisini ve ölür.

Taksi şoförleri bana hep, "Fefe, niçin bizim de anlayacağımız filmler yapmıyorsun?" diye sorarlar. "F'efe", bazı yakın dostlarımın kullandığı bir hitaptır. Gazetelerde bundan o kadar çok söz edildi ki bazı taksi şoförleri bana bu isimle hitap etmekten hoşlanır oldular.

Onları yanıtlarken gerçeği anlattığımı, yalanları herkes kavrarken gerçeğin her zaman karmaşık olduğunu söylerim.

Fazlasını söylemem ama bu bir yanıltmaca değil. Gerçek bu. Dürüst bir insan çelişkilidir ve çelişkileri anlamak zordur. Hiçbir zaman her şeyi açıklamak, bunları filmin sonunda bitmiş ve hazır bir paket olarak sunmak istemem. İzleyicinin karakterleri anımsamasını ve üzerlerinde düşünmeye devam etmesini umut ederim.

Bir sonraki filmimin hazırlıklarına başlayacak duruma gelip yapımcıyla anlaşmayı imzalar imzalamaz dünyanın en mutlu insanı olurum. Gerçekten şanslıyım, çünkü tam da istediğim işi yapabiliyorum. Bu şansı nasıl yakaladığımı kendim bile kavrayamıyorum; insanın şanslı olmak için ne yapması gerektiğini söylemem çok zor olurdu.

İnsanın spontane yaşamaya çalışarak –çünkü genelde insan pek çok doğrultuya yönelmek zorunda– kendisini koşulsuz kabul ederek, tümüyle açık olarak şanslı olabileceğini düşünüyorum. Niçin kimilerinin şanslı kimilerinin şanssız olduğu hakkında tümüyle önyargısız bir araştırma yapılacak olsa herhalde şanslı olanların mantığa pek fazla bel bağlamadıkları ortaya çıkar. Onlar sezgilerine güvenmekten, sezgileri tarafından yönlendirilmekten korkmazlar. Bunun yaşama karşı bir tür dinsel inanç olduğuna inanıyorum.

Çalışırken benimin bir bölümüne sorumsuz ve çocuksu kalma özgürlüğünü vermek zorundayım. Diğer entelektüel, mantıklı yarım ise buna karşıdır ve yaptığım şeyi sorgular. Fakat bir açıklama aramadan, mantığına da karşı olarak, tamamen kendiliğinden yaptığım şeylerin her zaman doğru olduğuna inanıyorum.

Diğer yarım, başkalarının düşüncelerinin etkisindeyken bana ne yapacağımı söyleyen belki de duygu, gerçek benimin sezgisi oluyor. Bir denge sağlamak zor. Normal olarak bir yamm haklı ve daha önemli olduğunu söyler ve bu daha güçlü, daha baskın ses, her zaman haksız olan akılcı benimdir.

Bir film çekiyorsam kendimi her zamankinden çok daha canlı ve erkekliğimin doruğunda hissederim. Reji sırasında çok özel bir enerji beni sarar, tüm rolleri oynarım, filmin her açısına katılırım ve asla yorulmam. Saat kaçta çalışmaya son verirsek verelim, ertesi günü zor beklerim. Film çekmek benim yaşamım. Sadece çalıştığım zaman kendimi hakikaten gerçekleşmiş hissederim.

Karşılığında para almasam da yapmış olacağım –hatta mecbur kalsam üstüne para vereceğim– bir işi yapma şansına sahip olduğum için çalışmak benim için bir kadını sevmekle aynı şeydir. Benden sahip olduğum tüm duyguları istediği, kendimi içinde kaybettiğim için bir kadına karşı olan sevgi gibidir. Dünyada başka hiçbir şey beni daha fazla büyüleyemez.

Bir film, üzerinde çalışmaya başlar başlamaz kıskanç bir sevgili gibi olur. "Ben! Ben! Geçmişi düşünme. Diğer filmler yaşamında hiçbir zaman gerçekten var olmadı. Asla benim senin için taşıdığım anlamı taşıyamazlar. Sadakatsizliğe izin vermeyeceğim! Şimdi sadece benim için yaşayacaksın," der. Ve bu böyledir de. Bu film artık benim yegane tutkumdur ama günün birinde bitecektir. Neyim varsa hepsini ortaya koyarım ama bir zaman gelir macera biter. Anılarıma gömülür, sonra yeni bir sevgili peşine düşerim – bir sonraki filmim. O zaman da yaşamımda bir tek o yer alır.

Bir film çeşitli biçimlerde, yavaş yavaş benimle vedalaşır. Bu anlamda da bir aşk macerası gibidir – burada da birçok küçük vedalaşma vardır. Çekim çalışması bittikten, hatta montajdan sonra bütün

filmlerimden bana bir tür yankı geriye kalır. Ancak yeni film yakınlaştığı zaman diğeri veda eder. Bu şekilde hiçbir zaman yalnız değilimdir, çünkü eski film figürlerim, yenileri onlar üzerinde egemen olana kadar bana eşlik ederler.

Montajı seslendirme izler. Sonra müzik gelir ve böylece insan yaratmış olduğu eserine yavaş yavaş veda eder. Filmin günden güne, bir çalışma sürecinden diğerine biraz daha uzaklaştığım bilirsiniz. Bu yüzden hiçbir zaman ani bir ayrılış duygusu yaşamazsınız. İnsan sonunda filmden ayrıldığında kendisini yine bir yenisinin içinde bulur. Fakat bu ideal durumdur – her iki tarafın da keyif aldığı ve buruk bir tat bırakmadan biten biraz hüzünlü bir aşk macerasında olduğu gibi.

Filmim bittiğinde onun gölgesinde yaşamaktan hiç hoşlanmam, bu ritüel dünyayı dolaşmak ve üzerinde konuşmak içindir. İnsanlar filmlerim gibi olmamı beklediklerinden sergilenmekten nefret ederim. Onlara umdukları kadar çılgın olmadığım düş kırıklığım yaşatmak istemem.

İnsanın hikayesi beni düşgücünden daha az ilgilendirir. Kendimi masal anlatıcısı olarak tanımlardım. Gayet basit bir ifadeyle: hikaye uydurmayı severim. Kendimi mağara insanlarından, Petronius Arbiter'e, trubadurlar, Charles Perrault'ya ve Hans Christian Andersen'e uzanan o gelenek içinde görmek isterim. Mümkün olduğu kadar çok esinle, ne gerçek ne özgürce uydurulmuş olan ama neredeyse otobiyografik sayılabilecek filmler yapıyorum. Abartılmış, ilk örneksi hikayeler anlatıyorum. Benim amacım bu. Bazen başarıyorum, bazen başarısız oluyorum. Tamamlanmış filmi yeniden görme isteğini çok ender hissederim, çünkü hissettiğimi tam olarak perdeye aktarmayı – başardığıma hiçbir zaman inanmıyorum.

Sette benim için hiçbir iş küçük değildir. Bir masanın yerini değiştiririm, birinin saçını çekiştirip düzeltirim, bir kağıdı yerden kaldırırım. Bunların hepsi işe dahildir. Suyun kaynaması çok uzun geldiği için evde bir kahve bile pişiremem.

Pek çok film yönetmeni için konuşulan söz görüntüden önde gelir, filmlerini edebi bir tarzda anlatırlar. Film benim için resim sana-

tının bir çocuğudur. Ressam gördüğünü bizim için resme dönüştürür. Bize çok kişisel bir gerçeği gösterir. Bu kişisel gerçek, en fazla gerçekliği içerdiği için bence mutlak gerçektir. Ben gördüklerimi benim için resim tuali olan film perdesine geçirmeye çalışıyorum. Böylece yüreğimi, ruhumu, aklımı tüm çıplaklığıyla gören herkesin benim gerçekliğim hakkında kendi görüşünü oluşturma hakkı vardır. Belki bazen birisi, "Fellini de iğrenç biri ama," der ve bununla benim içimi kastediyordur ama bunu pekâlâ dışım için de söyleyebilir. Elbette bu duygularımı incitir fakat çizgi film figürü Temel Reis'in sözleri kulaklarımdadır: "Ben, benim."

Çok görselliğe dönük bir insanım. Bir film benim için resimlerden oluşur. Daha sonra hayal ettiğim vurguyu her zaman seçebilirim, onu güçlendirip iyileştirebilirim. Bence İtalyan seslendirme sistemi mükemmel.

Seslendirme olmasaydı, filmi zenginleştirmek, daha büyük bir mükemmellik katmak, daha iyi denetim altına almak ve seçtiğim yüzlere doğru sesleri verebilmeyi garanti etmek için seslendirmeyi ben bulurdum. Seslendirmeyle çok daha iyi, ifadesi daha güçlü sonuçlar alınabileceğine inandığım için orijinal tona hiç ilgi göstermedim. Doğru resmi ve doğru tonu aym anda üretmek istiyorsam kendime sınırlamalar getirmem gerekir.

Reji sırasında arada konuştuğum, tüm rolleri birlikte oynadığım için seslendirmeyi yeğlemekle suçlandım. Evet, bunlar doğru.

Savaştan sonra Giulietta radyo ve tiyatro oyuncusu olarak çalışırken ben hayatımı senaryo yazarı olarak kazanmaya çalıştım. Senaryo yazarları o zamanlar fazla para kazanmıyorlardı, bu nedenle çalışkan olmak zorundaydım. Sadece Rossellini için değil, Aldo Fabrizi sayesinde tanıdığım Alberto Lattuada ve Pietro Germi için de çalışıyordum.

Tullio Pinelli de Lattuada için çalışıyordu fakat birbirimizden haberdar olmamıza rağmen hiç karşılaşmamıştık. Günün birinde onu bir gazete standı önünde gördüm ve Tarzan'ı anıştırarak, "Hey Pi-

nelli, ben Fellini," dedim ama göğsümü yumruklamadım. Benden daha yaşlı ve deneyim sahibiydi fakat anında anlaştık. Filmle ilgili bütün fikirlerimiz üzerine sohbet ettik. Ona uçabilen bir adamın hikayesini anlattığımı anımsıyorum – yaşamım boyunca bana eşlik etmiş, hiç gerçekleşmemiş bir film olan *Il vaggio di G. Mastorna*'daki gibi.

Alberto Lattuada ile ilk birlikte çalışmam *Il delitto di Giovanni Episcopo*'nun senaryosu üzerineydi. Yazdıklarım arasından herhangi bir bölüm sanırım perdede göründü ama emin değilim. Her halükarda Lattuada'nın hoşuna gitmişti. Başka bir senaryo üzerinde çalışmam gerektiğini düşünüyordu ve bana bir öneride bulundu. Bundan Giulietta'mn ilk filmi *Senza pietà* oluştu. Filmin yıldızı Giulietta değildi ama oyunculuğuyla Venedik'te "Nastro d'argento"yu kazandı.

Giulietta ve ben, Lattuada ve sevilen bir İtalyan sinema oyuncusu olan eşi Carla Del Poggio ile çok iyi anlaşıyorduk. Lattuada ile birlikte *The Magnificent Ambersons*'ı seyrettim. Çok etkilenmiştim ama filmin sadece bir bölümünü seyrettiğimden haberim yoktu. Bugün, filmlerinden çıkarılan onca şey karşısında Orson Welles'in neler hissettiğini anlayabiliyorum. Benim başıma da çok geldi.

Lattuada kendi yapımcı firmasını kurmak istiyordu ve Giulietta ile benden katılmamızı istedi. Yapımcıların baskısı olmadan çalışmak istiyorduk, işte tam fırsatıydı. "Capitolium Film"i kurduk. İlk ve son filmimiz *Luci del varietà*'ydı. Senaryo üzerinde Pinelli'nin yanısıra "Marc Aurelio" dergisinden tanıdığım Ennio Flaiano da çalıştı. Bu önemli bir işbirliğinin başlangıcıydı. *Luci del varietà*'ya katkımın sadece senaryo çalışmasından fazla olması gerektiği için Lattuada bana rejiyi kendisiyle paylaşmamı önerdi. Kuşkusuz bu kendini kabul ettirmiş bir yönetmenden gelen cömert bir jestti ama yönetmen yardımcısı titrini hakketmiş olduğumu da biliyordum. *Luci del varietà*'da gerçekte yönetmenliği kimin yapmış olduğu bana sayısız defalar sorulmuştur. Film benim filmlerim arasında mı, Lattuada'nın filmleri arasında mı sayılmalıydı? O kendi filmlerinden sayıyor, ben benimkilerden. İkimiz de haklıyız ve ikimiz de bundan gurur duyuyoruz.

Senaryoda önemli bir payım var. Benim İtalyan varyetesi üzerine gözlemlerime dayanan çok şey var. Taşra sanatçılarıyla bu tür tiyatro her zaman çok hoşuma gitmiştir. Rol dağıtımına ve oyuncularla yapılan provalara da yoğun olarak katıldım. Lattuada sahneye koyma ve rejide çok deneyimliydi, bu onun alanıydı. Ve aynı zamanda çok mükemmel bir planlayıcıydı. Ben öyle değilim. Bende pek çok şeyin kendiliğinden oluşması gerekir. Farklı mizaçlarımıza rağmen bence çok iyi bir film ürettik ama kimse seyretmedi.

Luci del varietà'daki karakterlere çok fazla sempati duyuyorum, çünkü onlar için söz konusu olan şamata yapmaktı. Bunu hangi düzeyde yaptıklarının hiç önemi yoktu. Kendimi, gösteri yapma çabasına sahip olan her birine bağlı hissediyorum. Bu küçük kumpanya insanlarının düşü ün kazanmaktır ama nitelikleri yeterli değildir. Becerikli kaz buna bir simgedir. Numarasına tüm ruhunu koyar.

Filmdeki figürler filmi yapan bizlere benziyordu. Biz de sanatsal niteliğe sahip olduğumuzu düşünüyorduk. Aynı şeyi onlar da düşünüyordu. Ticari yeteneğimiz hiçbir biçimde onlardan üstün değildi. Tüm paramızı kaybettik. Lattuada bizden daha fazla para yatırmıştı, bu nedenle daha fazla kaybetti. Fakat kaybettiğimiz para bizim için çok önemliydi, çünkü fazla paramız yoktu ve kaybedecek imkanlara sahip değildik.

FEDERICO FELLINI

Geriye dönüp baktığımda çekimleri daha sonraki filmlere kıyasla çok daha sorunsuz geçtiğini düşünsem de, *Lo sceicco bianco*'nun çalışmalarına başladığımda dizlerim titriyordu. Ama o zamanlar geleceğin nasıl olacağını henüz bilmiyordum. Hiçbir zaman geleceği göremem, bazen içinde bulunduğum anı bile görmem.

Luci del varietà kendime güvenmemi sağlamıştı. Tek başıma rejiyi üstlenecek yeterlilikte hissediyordum kendimi fakat sorumluluğu gerçek anlamda taşımadığım sürece, bunun bana nasıl bir duygu vereceğini de bilmiyordum. Rejiyi bir olasılık olarak gözönüne almak zihinsel bir süreçti, fakat çok yakınlaştığında mideme vurdu. Doğru dürüst uyuyamıyor, geceleri sürekli uyanıyordum. Çekimin ilk günü yaklaştığında artık hiç uyuyamaz oldum. Durmadan yiyordum ama yediklerimin tadını alamıyordum.

Kendimi yalnız hissediyordum. Şimdi tek başıma ben sorumluydum, artık saklanamazdım – daha önce, senaryo yazarları kolektifinde ve reji sorumluluğunun paylaşılmasında olduğu gibi. Ya şimdi karaya otururwhile? Bana inanmış tüm bu insanları düşkırıkhğına uğratmış olurdum. Kendime inancımın tam olmadığını bilmemeliydiler. Kendi istekleriyle izleyecekleri hatasız, nerdeyse hatasız lider olmalıydım. Kendisine güveni olmayan birine güvenmek zorunda oldukları duygusuna kapılmamalıydılar. Bu filme de zarar verirdi. Kendimden kuşku duyduğumdan kimseye söz edemiyordum, tüm gayretlerime karşın gerginliğimi tam olarak gizleyememekle birlikte Giulietta'ya bile söyleyemiyordum. Çekimin ilk gününde evden çıkarken kapıda durdu ve bana öylesine içten bir uğurlama öpücüğü verdi ki, sanki belki de bir daha geri dönemeyeceğim bir maceraya atılıyordum.

Sanki savaştaydık da ben düşmanla ilk kez karşılaşmak üzereydim.

dim. Başarısızlığa uğrarsam nereye gidecektim? Roma'yı terk etmem gerekirdi. Ve bu benim için ölümden de beterdi.

Panik içindeydim, kendimi çöküşün eşiğinde gibi hissediyordum.

İlk rejinin sıradan zorluklarının yanısıra, bir de Beyaz Şeyh'i Alberto Sordi'nin, damadı da Leopoldo Trieste'nin oynamasında ısrar etmiştim. Sordi, izleyiciyi çekemeyen, karizması olmayan bir oyuncu addedilirdi, Trieste ise sinema meraklılarının hiç tanımadığı bir yazardı. O zamanlar hiç kimse Sordi'nin bir gün gerçek bir yıldız olacağına inanmazdı. Giulietta dahil, diğer oyuncular da çekici diye nitelendirilemezlerdi pek, hiçbiri bir "gişe mıknatısı" değildi. Fakat bu cüretkâr ilk girişimimde de inatçılığımı korumuştum. Kendi inancımdan taviz veremezdim. Vermedim de.

Laurel-Hardy filmlerinin İtalyancalarında Hardy, Sordi'nin sesiyle konuşurdu. Hardy'nin sesini bulmak için özel bir yarışma düzenlenmiş ve bunu Sordi kazanmıştı. Bunu iyi bir belirti olarak kabul ettim. Onunla tanıştığımda kendimi Oliver Hardy'ye yakınlaşabileceğim son noktaya kadar yakın hissettim, oysa birbirlerine hiç benzemiyorlardı. Fakat benim için o Hardy'nin sesiydi. Sonraları kendi kendime bazen Hardy'nin gerçek sesinin nasıl olabileceğini sordum. Onu kendi sesiyle konuşurken duyma olanağım bulmuş olsaydım herhalde bana bir sahtekâr gibi gelirdi. Kesinlikle, "Sordi nerde? Sordi'yi istiyorum," derdim. Gerçeklikten çok, kendi tasarladıklarımızın dünyasında yaşıyoruz, alışkanlıklarımızın kozasına sarılıyız. Alberto Sordi'ye *Lo sceicco bianco* ve *I vitelloni*'deki rolleri vermemiş olsaydım kendimi, bunları Oliver Hardy'den esirgemiş gibi hissedecektim.

Sordi o sıralar bir *avanspettacolo* sanatçısıydı. Roma'da filmlerden önce gösterilen varyete sahnelerinde oynardı. Halkla doğrudan ilişkisi içinde seyircilere karşı özel antenler geliştirmişti, nasıl sahne alacağını bilirdi. İzleyicinin tepkilerini daha sahneye çıkmadan tahmin ederdi. Kamera karşısındaki oyunculukta daha çok, yönetmen tarafından doğru yöne sevkedilen eğitilmiş beceri söz konusudur. Fakat daha bu aşamadayken filmi sonradan izleyecek seyircile-

re hitap etme yetisi, işte bu bir sanattır. Sordi'nin bu yetisi daha çekim çalışmaları sırasında kendisini gösterdi: Kamera ona döner dönmez bütün gözler ona çevriliyordu.

Bir şey benim için çok önemliyse onu kendi tarzımda yapmam gerekir. Durumu açıkça önüme koyar, finansörlerimle görüşmeye öyle giderim ve kendime, "Fellini," derim. "Uzlaşmaya açık ol. İsteklerinden bir kısmım kendine sakla, ötekilere de istediklerinden bir kısmım ver. Akılcı ol, mantığını kullan. Senin için en önemli olanı seç, bu noktada ödün verme. Ama ikincil şeylerde uzlaş. Sonuçta söz konusu olan onların parası."

Sonra toplantı sırasında birisi aniden, "Bence adamın cebinde mendili olmamalıydı," der ve ben anında Rimini'de kaldırıma çöküp kalmış, annesinin bütün gayretine karşın bir adım dahi atmayı reddeden iki yaşındaki ufaklığa dönüşürüm.

Paisà'nın çekim çalışmaları sırasında yönetmen olmak istediğimi anladım. Geleceğimi gazetecilikten çok burada görüyordum. *Lo sceicco bianco*'nun çekim çalışmalarından sonra yönetmen olduğumu biliyordum.

Lo sceicco bianco'daki akış kısa bir açıklama gerektiriyor. Çizgi roman tarzında yapılan resimli romanlar, *fotoromanzi*, o sıralar İtalya'da çok rağbetteydi. Bu konuda bir filme kesin bir "ticari" şans tanınıyordu.

Fotoromanzi'yi bir sinema filmine konu yapma fikri, birkaç yıl önce bu tema üzerine gerçekten güzel bir kısa film çekmiş olan Antonioni'den çıkmıştı. Fakat Antonioni öneriyi reddetti. Lattuada da öyle.

Pinelli'yle ben buna uygun bir senaryo çalışmasına başlamış olduğumuzdan, birbiri ardına pek çok yapımcıya rejiyi bana vermelerini önerdim. Temelde bu temayı onaylamış olan yapımcılardan başladım ama hiçbiri deneyimsiz bir yönetmene yarım avans vermeye bile yanaşmadı. Öylesine olumsuz davrandılar ki, yarım avans bana hiç olmamasından da az görünmeye başladı. Bildik sorun: Ortaya sürebileceği hiçbir şeyi olmayan bir insan nasıl başlangıç yapar? Film yönetmenin tadını bir kere almıştım ve istediğimin bundan

başka bir şey olmadığına inanıyordum. Sonunda Pietro Germi'nin yapımcısı Luigi Rovere, bana bir şans tanımaya hazır olduğunu belirtti. *Luci del varietà*'yı beğenmişti ve ikinci bir Germi olabileceğime inamyordu. Yapımcılar dizisi işte böyle başladı: Filmime bir yapımcıyla başlayıp bir diğeriyle tamamlıyordum. Bu dizi Angelo Rizzoli ile *Otto e mezzo*'yu yapana dek sürdü.

Rovere aslında bir sonraki filmimim de yapımcılığını üstlenmek, istiyordu – bu, *La strada* olacaktı. Fakat böyle bir filmin asla para getirmeyeceğini düşündüğünden yine geri çekildi. Fikirden hoşlanan yegane yapımcı Pegoraro bana *I vitelloni*'yi çekmemi önerdi. Bu arada, Gelsomina rolüne Giulietta'dan daha uygun olan bir oyuncu arayacaktım. Bunu bana hiç de diplomatik olmayan bir şekilde söylemişti. Kameranın arkasında çoğunlukla önündekinden daha dramatik olaylar yaşamır.

Pinelli'yle *Lo sceicco bianco*'nun senaryosuna ciddi olarak girişitik. Gerçek insanlarla –ya da daha çok onları canlandıran oyuncularla– *fotoromanzi* tiplerinin birbirine karıştığı bir hikaye bulduk. Pinelli, balaylarını geçirmek için Roma'ya gelen taşralı bir yeni evli çift tiplemesi önerdi, bu fikir bana anında esin verdi. Daha çalışmaya başlamadan filmi karşımda gördüm: Yeni nikahlandığı kocası, karısını Roma'daki akrabalarıyla tanıştırmak ve sonra birlikte Papa'nın huzuruna çıkmak için bütün hazırlıkları yapadursun genç kadın gizliden gizliye *fotoramanzi*'nin kahramanına aşıktır. Taşralı küçük burjuvaları Roma'da gösterme fikri hemen hoşuma gitti, çünkü kendimi onlarla özdeşleştirebiliyordum. Bazı insanların beni de böyle gördüklerini –bir taşralı– çok iyi biliyordum. Hem hiç de haksız sayılmazlardı.

Bir taşralı kendisini Roma'ya ne kadar hazır hissederse etsin ayak bastığı an büyük kent onu alt eder. Annem Riccardo'ya ve bana hep gençliğinin Romaşı'nı anlatmış, bu nedenle onun anıları ve kendi düşgücümün birleşmesinden oluşan bir Roma imgesiyle büyümüştüm. Annemin anıları benim beklentilerim olmuştu.

Daha hakkında tam fikir sahibi olmadan çok önce Roma benim düşlerimin kentiydi. Rimini gibi göründüğünü, yalnız daha büyük

olduğunu ya da Amerika gibi göründüğünü ama daha küçük olduğunu düşünüyordum. Babamın yolculukları uzadıkça, annemle babamın anlaşmazlıkları arttıkça, annem Roma'dan bir o kadar sık söz ederdi.

Roma'da yaşamak istediğimi biliyor, bir an önce büyüyüp onunla tanışmaya can atıyordum. O kadar uzun beklemem gerekmedi. Çünkü annem 1930 yılında abisine inme indiği haberini aldı ve beni de Roma'ya yanında götürdü. Kent benim için derhal, Noellerde oradan gönderilen şekerlemelerden çok daha büyük bir önem kazandı.

Fakat ancak 1938 Ocağında bavulumu kesin olarak hazırlayabildim. Trenden inip Termini istasyonundan çıktığını yaşamımın bu en önemli anında Roma beni biraz olsun düşkırıklığına uğratmadı. On yaşındayken Roma'yı amcamın evinin penceresinden görmüştüm. Annem sakınarak yetiştirilmiş bir kız evlat olarak Roma'nın etkileyici zıtlıklarını ancak yüzeysel biçimde tanımıştı, muhtemelen. Ve Roma on yaşında bir çocuk olarak anlayabileceğimden çok daha büyüktü.

Roma'ya gelen –aynı o unutulmaz günde benim gibi– yeni evli bir çiftin hikayesini anılar dağarcığımdan yararlanıp uydurdum. Gelin Roma'yı ilk kez görmektedir. Papa'nın huzuruna çıkmayı, damadın etki sahibi bir adam olduğu anlaşılan amcası organize etmiştir. Annemin Roma'dayken huzura çıkmayı düşlediğini anımsıyordum ve onun düşlerini kendi figürlerime aktardım. Tüm hikaye tek bir gün içinde geçecekti. Genelde düşünüldüğünün tam tersine sınırlamalar düşgücünü, özellikle filmde, tam bir özgürlükten çok daha fazla canlandırır.

Bu yirmi dört saat içinde evlilikleri ilk krizine girer. Gerçi Wanda, yani gelin, evlenmiş olmaktan çok hoşnuttur ama aslında yanında romantik bir kahramanın olmasını yeğler. Wanda'mn değer vermekle birlikte gerçekten aşık olmadığı kocası Ivan'ı oynayan Leopoldo Trieste role çok uygun, mükemmel bir komedyen yüzüne sahipti. Ivan güvenilir bir insandır, iyi ve saygın bir yeri vardır ama hiç de baştançıkarıcı tiplerden değildir. Tipik bir özelliği, şapkası olma-

yınca kendisini kaybolmuş hissetmesidir. Roma'ya vardıklarında bagajları indirilirken yaşanan karmaşada neredeyse şapkasını kaybedecek gibi olunca tümüyle aklı başından gider. Bütün film boyunca, gerçek bir burjuva olduğunu gösteren bu simge olmadan kendisine güvenini yitirecektir sanki. Karısıyla otel odasında yalnız kaldığında bile şapkasının nerede olduğunu bilmek ister, yoksa rahatsız olur.

Şapka fikri, Leopoldo bana Ivan'ın karakterini sorduğu zaman geldi. Leopoldo da komedi yazarıydı ve rolünün kişilik kazanmasıyla oyuncuların alışılmış biçimde yaptıklarından daha farklı bir tarzda ilgilenirdi. O sırada başında dikkatimi çeken çok güzel bir şapka vardı ve ona şöyle dedim: "Ivan banyo küvetine bile şapkayla girecek kadar kusursuz bir adam, çünkü belki de acil bir durum ortaya çıkacaktır ve o kendisini şapkasız görmelerini istemez." Böylece şapka Ivan'ın karakterinin kopmaz bir parçası oldu.

O zamanın pek çok İtalyan kadını gibi Wanda da gizli bir *fotoromanzi* tutkunuydu. Bu romantik hikayeler onun aşk ve evlilik anlayışını belirlemişti. Bu fotoromanlardaki belli bir oyuncuya gizliden gizliye aşıktı – "Beyaz Şeyh"e. Bu, inanılmaz yeteneği o zamana kadar hiç dikkate alınmamış olan Alberto Sordi'nin mükemmel bir şekilde canlandırdığı bir tür Valentino'ydu. Wanda şimdi, Roma'da Beyaz Şeyh'ine rastlamanın gizli umudunu besliyordu. Ona hayranlık dolu mektuplar yazmıştı ve yanıt olarak, eğer Roma'ya gelecek olursa onun davetlisi olacağını belirten bir mektup almıştı. Bu mektuba hemen inandı, aynı mektubun bütün hayranlara gönderildiğini anlayamadı. Ivan'a bundan hiç söz etmeden Beyaz Şeyh'i aramaya koyuldu ve bu şekilde bütün bir gün boyunca kocasından ayrı kaldı. Ivan iyi yetiştirilmiş biri olarak amcasına karısının nerede olduğunu bilmediğini söylemeye cesaret edemedi. Hasta olduğu ve otel odasından çıkamadığı gibi bayat bir bahane buldu.

Bu arada Wanda bir kumsalda, Beyaz Şeyh'in yanında fotoromana girmiştir. Beyaz Şeyh de tıpkı Ivan gibi başındaki aksesuara bağımlıydı. Beyaz Şeyh, başındaki türbanı çıkartır çıkartmaz sıradan bir erkek oluyordu. Hayır, daha da azı. Gerçek haliyle daha uzun

durmuyor, aksine kısalıyordu. Şapkalar karakteri ele veren çok iyi bir belirti olabilir.

Mastroianni, benimle aynı şapkayı kullandığı için *Otto e mezzo*'da yönetmen oldu. Ben şapka takarım. Kendime belli bir hava vermek için değil, seyrek saçlarımı altında gizlemek için. Marcellino da, onu *Ginger e Fred* için saçlarım seyrekleştirmeye ikna ettikten sonra şapka takmaya başladı. İnanıyorum ki, saçları tekrar gürleşinceye kadar yatağa bile şapkayla girdi.

Lo sceicco bianco'nun senaryosunu yazdığımda "Marc' Aurelio" için yazmış olduğum hikayelere de el attım. Burada yine kendi düşüncelerim yansıyordu: acı gerçek karşısında başarısızlığa uğrayan romantik aşk üzerine, berbat olan balayı, taze bir evliliğe dahil olan düşkırıklıkları ve pembe düşleri korumanın imkansızlığı üzerine.

Roma'daki ilk yıllarımdan bir görüntü belleğime yerleşmiş: Resmi bir kişi bana sorular soruyor ve söz konusu olan yine savaş sırasında askere alınmam. Üniformalı bir adam bana soruyor ve arkasında bir sekreter benim yanıtlarımı büyük ve gürültülü bir daktiloda yıldırım hızıyla yazıyordu. Sanki bir makineli tüfek ateş ediyormuş gibi ses çıkıyordu. Sözcüklerim daha ağzımdan çıkar çıkmaz bir infaz müfrezesine havale edilip idam ediliyormuş gibi geliyordu. Bu görüntü bana, Ivan'ın karısını kaybettiğini belirtmeden, karakola gidip kayıp kişiler listesine göz atmaya çalıştığı sahne için esin verdi. Tepkisi benimkinin aynısıydı – kendisini otoritelerine teslim eder etmez bu üniformalıların onu takip ettiklerini sanıyordu. Savaş sırasında bende de bir tür takip edilme saplantısı baş göstermişti.

Beni hizaya sokma ya da bir şablona uydurma girişimlerine asla izin vermedim. Cumartesi akşamları aşk asla benim işim olmadı. Başkalarının yapmakta olduklarını hiçbir zaman yapmak istemedim.

Başkalarının bana egemen olmalarını istemedim, hele düşüncelerime asla. Sürü halinde yaşama eğilimleri hiçbir zaman hoşuma gitmedi. Gençliğimden şu terbiye edilmiş balıklar gibi hareket eden, katı biçimde örgütlenmiş gençlik gruplarını anımsıyorum.

Üniforma taşımasalar bile tektiplilikle aynı anlama gelen egemen giyim kurallarına uyarlardı. Her şeyden önce Rimini'nin yetimlerini anmsıyorum. Zavallı küçükler. Ne zaman herhangi bir nedenle bir gruba ihtiyaç duyulsa –örneğin bir cenaze merasimi ya da bir resmi geçit için– küçük siyah üniformalarıyla onları sergilerlerdi. Niçin orada oldukları hakkında en küçük bir fikirleri bile olmazdı. Onlara emredilirdi ve itaat etmek zorundaydılar. Sadece anne babalarını yitirmemişlerdi, kişilikleri de onlardan çalınmıştı.

Giulietta'nın *Lo sceicco bianco*'daki kısa rolü –Ivan karısını kaybettiğini sandığında onu neşelendirmeye çalışan iyi yürekli fahişe Cabiria– hem yönetmenliğim hem de onun oyunculuğu açısından önemliydi. Öylesine gözalıcıydı ki, yapımcı Gelsomina'yı oynayamayacağını daha fazla iddia edemedi, üstelik bu rolüyle Giulietta bana *Le notti di Cabiria* için esin verdi. Cabiria, Gelsomina'mn kaybolmuş küçük kızkardeşiydi.

Lo sceicco bianco'nun müziğini Nino Rota yazdı. Uzun ve beklenmedik mutlu işbirliğimiz biz tanışmadan çok önce tesadüfen karşılaştığımız Cinecittà'nın kapıları önünde başladı. Yanlış bir yerde otobüs bekleyen komik, küçük bir adam gözüme ilişti. Öylesine mutlu bir şekilde kendisini unutmuş bir hali vardı ki, yanında durup onunla birlikte ne olacağını bekleme arzusu uyandı içimde. Otobüsün her zaman durduğu yerde duracağına ve bizim peşinden koşmak zorunda kalacağımıza kesinlikle inamyordum, o da otobüsün kendi önünde duracağından kesinlikle emindi.

İnandığımız bir şeyi gerçeğe dönüştürebileceğimiz kanısındayım. Otobüs beni şaşırtarak tam önümüzde durdu ve birlikte bindik. 1979 yılında ölümüne kadar Rota'yla birlikte çalıştık. Bir daha asla onun gibi biri olmayacak. O doğal bir yetenekti.

Kurguyu bitirmeden filmi Rossellini'ye gösterdim. Robertino çok etkilendi ve bu benim için çok önemliydi. Yönetmen olarak ona hayrandım ve onun övgüsü kariyerimin başlangıcındaki bu belirleyici noktada benim için fazlasıyla önemliydi.

Bir süre sonra ona, günün birinde cömertliğinin karşılığını verebilmeyi umduğumu söyledim. Bir başkasını cesaretlendirerek bunu

yapabileceğimi söyledi. Günün birinde İtalya'nın önemli yönetmenlerinden biri olursam –ki mutlaka olacaktım– onu anımsamamı ve kendimden daha genç birine yardım etmemi istedi.

Söylediğim gibi, filmlerimi bir kez daha izlemekten mümkün olduğunca kaçınırım; izlemek beni çaresiz bırakır. Yıllar sonra bile filmlerimi seyretsem aklıma yeni fikirler gelir. Ya da kesip çıkartmak zorunda kaldığım sahneleri anımsayıp üzülürüm. Çıkarttığım sahneler hâlâ aklımdadır, bu yüzden başlangıçta yapmak istediğim filmi tekrar anımsarım. Bazen *I vitelloni*'yi yeniden seyretme konusunda şeytan dürter. O kariyerimde bir dönüm noktasıydı. Daha sonra yaptığım her şeyi o beklenmedik başarıya borçluyum.

Yeniyetmeyken ben de arkadaşlarımla durup kadınlara bakardım ve hangisinin sutyen kullanıp hangisinin kullanmadığı üzerine fikir yürütürdük. Akşamüstleri kadınlar işten çıkıp bisikletlerini almaya geldiğinde bisiklet parkında nöbet tutardık. En iyi görüş açısı bisikletlerine binerken arkadan bakıncaydı.

Rimini'den ayrıldığımda daha on yedi yaşındaydım. Bu genç adamlara, *I vitelloni*'de portrelerini çizdiğim, köşebaşlarında dikilen bu "kalp hırsızları"na ben dahil değildim ama onları uzaktan izlerdim. Benden daha büyüktüler, bu yüzden pek ortak yanımız yoktu. Fakat bu filmde onlar ve yaşamları hakkında bildiklerimi ya da hayal ettiklerimi anlatıyorum.

Rimini'de yaşam genç bir erkek için en küçük kültürel uyarıdan yoksun, uyuşuk, taşraya özgü, donuk ve cansıkıcı geçerdi. Her akşam bir öncekinin aynıydı.

Bu büyük danalar –"I vitelloni"nin sözcük karşılığı– henüz sütten kesilmemiş olmakla birlikte kendi kendilerini zora düşürme konusunda fazlasıyla ustadırlar. Fausto bir çocuk peydahlayacak durumdadır ama henüz baba olacak konumda değildir. Alberto, "Hepimiz birer hiçiz," saptamasını yapar. Ama bir kişilik geliştirmek için hiçbir şey yapmaz. Kızkardeşinin özverisini kendi konumunu korumak için isteyerek kabul eder fakat kızkardeşi kendi mutluluğunu

aramak üzere gitmek istediğinde bunu kabul etmez. Riccardo operada bir kariyer hayal eder ama bunun için çaba göstermez ve sadece eğlencelerde şarkı söyler – kardeşim Riccardo gibi. Leopoldo yazar olmak ister ama arkadaşlarının ve üst katta oturan kızın aklım çelmesine kolayca izin verir. Sadece Moraldo –gözlemci– bu uyuşturucu yaşamın dışına çıkmak için bir çaba sarfeder. Olabilecek yegane seçimi yapar. Oradan ayrılır. Bindiği sabah treni ona neredeyse geride bıraktığı insanların yatak odalarından geçer gibi gelirken kulaklarında hâlâ şu soru çınlamaktadır: "Burada mutlu değil miydin ki?" Ayrılışıyla onlara, yaşamlarını daha fazla paylaşmak istemediğini göstermiştir. Moraldo yaşama uyamrken onlar uyumaya devam ederler.

I vitelloni, Venedik'te Gümüş Aslan'ı aldı da kariyerime devam edebildim. *Luci del varietà* ve *Lo sceicco bianco*'daki başarısızlıklarımdan sonra eğer bu film başarı getirmemiş olsaydı, belki de film yönetmeni kariyerimi bu noktada askıya alır ve başkaları için senaryo yazmakla yetinmek zorunda kalırdım. Filmlerimin sayısı 2.5'da kalmış olurdu. Günün birinde belki biri bana bir olanak daha tanırdı. Belki de tanımazdı.

Hemen başlangıçta birkaç yeni gerçekçi ile ilişkim olmasına rağmen hiçbir zaman belli bir ekolü izlemedim. Rossellini dogmaları aşabilecek, dolayısıyla politikaya eğilimli eleştirmenleri de etkileyecek güçte büyük bir yönetmendi. Diğerleri için yeni gerçekçilik ucuz filmler çekmenin ve yaratıcılık konusunda çaba göstermemenin bahanesiydi. Bazen bu örtünün altında yeteneksizliğin de gizlendiği oluyordu.

1953'de Cesare Zavattini'den *L'amore in città* filmi için bir bölüm çekme önerisi aldım. Zavattini'yi "Marc' Aurelio" dönemimden tanıyordum. Bu arada yapımcı olmuştu. Zavattini'nin film anlayışı, o dönemin belli Amerikan filmlerindeki gazeteci stiline yakındı. Bu filmler belgesel raporlar izlenimini uyandırırdı fakat katıksız kur-

macaydılar. Sık sık ek bir numaraya başvurularak filmlerde bir de, haftaya bakış programı sunucusu gibi görünen bir anlatıcı kullanılırdı. O zamanlar sinemada filmlerden önce gösterilen haftaya bakış programına, bugün televizyondaki güne bakış programları kadar önem verilirdi.

I vitelloni, yeni gerçekçilik akımının peşinde olan basından pek olumlu eleştiri almadı. "Duygusal" olmakla suçlandım, bu da beni çok kızdırdı. Zavattini bana bu şansı verdiğinde önüme, hiçbir koşulda gerçek olamayacak, hatta yeni-gerçek bile olamayacak bir hikayeyi makul bir yeni gerçekçilikle kısa film yapma hedefini koydum. James Whale ya da Tod Browning *Frankenstein* ya da *Dracula*'yı yeni gerçekçi stilde çekmek zorunda kalsalar ne yapacaklardı diye düşündüm. Ve böylece *Un' agenzia matrimoniale* oluştu. Yanlış anımsamıyorsam senaryo çekim sırasında oluştu, bu yüzden sahneler aşağı yukarı perdede göründükleri sırayla çekildi. Böyle kısa bir filmde bu büyük sorun değil. Fakat *Casablanca* gibi karmaşık bir yapımın bu yöntemle nasıl oluştuğu benim için bir muamma. Bazı insanların zannettiklerinin tam tersine, değişiklikleri sonradan yapmak adına en son ayrıntıya kadar hazırlıklı olmak benim için çok önemlidir. Kaygısızlık kaygı duymamak demektir, bense daima, her saniye filmlerim için kaygı duydum.

Bazen oyuncular ve teknisyenler artık çekime hazırlanırken Pinelli'yle ben bir sonraki sahneyi uydurmak ya da değiştirmekten büyük zevk alırdık. İddiamız akıl almaz olanı çok düz, neredeyse yavan bir biçimde göstermekti.

Oynattığım tek profesyonel oyuncu daha önce de birkaç başrol oynamış olan Antonio Cifariello idi. Hem ekonomik hem sanatsal kaygıların bir ürünü olan yeni gerçekçi pratiğe uyarak diğer oyuncularımı amatörlerden seçmiştim. Kısa bir süre önce bir akşam başıma tuhaf bir olay geldi. Telefon etmek için girdiğim bir barda birden geçmişten tamdık bir ses geldi kulağıma. Bu, televizyonda *Agenzia matrimoniale*'deki muhabir olarak bana seslenen Cifariello'ydu. Durdum, bekleyip izlemeye hazırlandım ama tam o sırada birisi kanal değiştirdi.

Filmde kızı çok kısa bir süre gördüm. Evlenmeyi o kadar takıntı haline getirmişti ki, kurtadam olduğunu sanan bir adamın çılgınca hayallerine kendini bırakmaya bile razıydı. Fazla geniş olan ailesinin bunaltıcılığından kaçma ve bir kurtadamm en olağandışı gereksinimlerini bile karşılayabileceği yolunda kendi kendisini inandırma çabaları dokunaklı bir komiklikteydi. Sorunlarından ya da engellerinden bağımsız olarak bütün insanları hep hoş tutmak istiyordu. Acaba bu kızın başına neler gelmişti: Umarım bir adam bulmuştur. Beklentileri o kadar azdı ki, kesinlikle mutlu olabilirdi. Episodun sonunda muhabirin kendini aşamayıp kızla yaptığı söyleşiyi yarıda kesmesi beni çok üzdü. Fakat muhabir insan ruhunun derinliklerine çok fazla girdiği için kendisini rahatsız hissediyordu. Hikayesi de zaten hazırdı. Belki başka bir randevusu vardı ya da başka bir hikayenin peşinden koşmak zorundaydı. Amaçladığımın tam tersine *Un' agenzia matrimoniale* bir tür korku filmi oldu.

Niyetimin yeni gerçekçilik olduğu daha başlangıç sekansında anlaşılır. Çocuklar muhabire çöpçatanlık bürosunun bulunduğu sefil apartmanın koridorlarında yol gösterirler. Bu arada ardında aile hayatının herkesin gözü önünde yaşandığı açık kapıların önünden geçerler. Hikayeye daha da gerçekçi bir hava katmak için sonradan basma, bu büronun benim oturduğum apartmanda olduğunu anlattım.

Muhabir bürodaki çöpçatan kadından gerçek kimliğini saklar. Bu arada seyirciye, bir Amerikan yorumcusu tarzında, aklına hanıma kendisini kurtadam sanan bir arkadaşı olduğunu anlatmaktan ve ona göre bir kadın bulup bulamayacağını sormaktan daha iyi bir şey gelmediğini açıklar. Kadın bu uygunsuz talebi, sanki her gün bu tür başvurular alıyormuş gibi sakin ve nesnel bir tavırla dinler ve hemen kartotekste kurtadama uygun bir eş aramaya başlar.

Film sinemalarda gösterildiğinde eleştirmenler benim bölümümün yeni gerçekçi stilini göklere çıkarttılar.

La strada, yalnızlık ve iki insanın yakın bir ilişki kurması halinde

yalnızlıktan çıkış yolu olabileceği üzerine bir filmdir. Aralarında bu tür bir bağ gelişen kadın ve adamın belki de hiç ortak yanları yoktur ama yine de ruhlarının derinliklerinde birbirlerine bağlanmışlardır.

Fransa'da eleştirmenler filmi övgüyle karşıladılar. *La strada*, İtalya, Fransa ve daha başka pek çok yerde oynayıp epey para getirdi. Nino Rota'nın yaptığı film müziği plak olarak milyonlarca sattı. Gelsomina bir şekerleme markası yapılmak istendi. Hatta bir Gelsomina-Klüp kuruldu, burada biraraya gelen kadınlar Giulietta'ya mektuplar yazıp kocalarının kendilerine ne kadar kötü davrandığını anlatıyorlardı. Bu mektuplar öncelikle de Güney İtalya'dan geliyordu.

Hasılattan pay almaktan kaçınmıştım, bunu daha sonraları da zorunlu olarak hep yaptım ve hep aynı nedenle, filmimi bir şekilde çekebilmek için. Diğer insanları zengin ettim, ama yine de içlerinde en zengini bendim – param açısından değil, gururum açısından. Kendimle, öylesine gurur duyuyordum işte.

Giulietta da öyle. Gelsomina rolündeki oyunu Chaplin'le, Jacques Tati'yle karşılaştırılıyordu.

La strada bize bir avantaj daha sağladı. Nihayet Giulietta'nın teyzesinin evinden ayrılıp Roma'nın güzel bir sayfiyesi olan Parioli'de bir ev satın alabildik.

La strada, ayrıca gençliğimde her zaman düşünü kurduğum efsanevi Amerika'ya ilk yolculuğumu da sağladı. Amerika, insanın Latince ya da Yunanca bilmeden başkan olabileceği ülkeydi. Filmim Oscar'a aday gösterilmişti. Giulietta, Dino de Laurentiis ve ben Hollywood'a gittik. *La strada* Oscar'ı aldı. Ünlü olmuştuk. El öperken görünmem gereken bir televizyon şovuna katılmam isteniyordu. Daha önce kimsenin elini öpmediğim için ders almam gerekirdi. Kendimi iyi hissetmediğimi öne sürerek şova katılmayı reddettim. Bir anlamda bu doğruydu da, çünkü programa katılsaydım kendimi kesinlikle iyi hissetmeyecektim.

Amerika'ya giderken yabancı bir ülkeyi ziyaret edeceğim duygusu içinde değildim. Onu "Fulgor"daki filmlerden zaten çok iyi tanı-

yordum. Ama Amerika'dan ayrılırken onu eskisinden de daha az tanıyordum. Görülecek çok fazla şey vardı ve bunları asla göremeyeceğimi daha o zamandan anlamıştım. Tutulmuş olduğum geçmişin Amerikası artık yoktu. Amerika'mn masum, güvenilir, yaşama açık çocukluğunun bitmiş olduğunu anladım.

Bütün filmlerim arasında en kötü karşılananı *Il bidone* oldu. "Bidone" kelimesi İtalyancada çöp tenekesi ya da bidon anlamına gelir ama aynı zamanda sahtekârlık, üçkağıtçılık da demektir. Filmin adı, hepsi suçsuz olmasa da, saf insanlara değersiz şeyler satan dolandırıcıların boş vaatlerine anıştırmada bulunur. Film, geçimlerini namuslu bir şekilde sağlayabilecek kadar akıllı olup da bunu canı istemeyen küçük dolandırıcıları anlatır. İnsanları kandırarak yaşamın üstesinden gelme heyecanının tadını çıkartırlar. Belki de bu tema beni, niyeti insanları aldatmak olmasa da bir film yönetmenin, aslında, yanılsamalar satan tam bir büyücü olması açısından ilgilendirdi.

La strada'mn hemen ardından bu filmi çekme fikri, kendim numaralarını hiç yutmamış olsam da bu tür dolandırıcılarla çok sık karşılaşmam sonucunda geldi. Rimini'de turistleri kandıran bir dolandırıcı vardı, özellikle de yeterince şarap içirildiğinde çok komik ve hoşsohbet olduğu için genelde itibar da görürdü. Yabancı turistlere, öncelikle de yazın Rimini'ye gelen Almanlara ve İskandinavyalılara arazi, örneğin kiliseye ait toprakları satardı.

Hep turistlerin biz İtalyanları Jack London'ın bir romanındaki Güney Denizi adası yerlileri gibi gördüğü duygusu içindeydik. Bedavaya toprak kapatabilmek için bizim saflığımızdan faydalanabileceklerini düşünüyorlardı. Şu küçük dolandırıcının "Grand Hotel"e ait sahil arazilerini bir turiste sattığı söyleniyordu. Fakat ben, daha fazla şarap ısmarlayalım diye bu söylentileri kendisinin çıkarttığından kuşkulanıyordum. Büyük ihtimalle bize de bu hikayeleri satıyordu, tıpkı turistlere arsa sattığı gibi. Belki de bu arsa satma işinin gerçekle hiç ilgisi yoktu ve aptal olan bizlerdik. Ya da bu küçük üçkağıtçı kendisi her şeye inanıyordu ve sonunda aldanan o oluyordu.

Bir gazetede muhabir olarak çalıştığım Roma'daki ilk yıllarımda böyle bir dolandırıcı bana yanaşarak, söyleşi yaptığı film yıldızlarına satacağım ehven fiyata elmaslar kazıklamaya çalışmıştı. Bu elmasların ucuz değil, sahte oldukları için aksine çok pahalı olduklarını anlamamıştım. Beni kurtaran tüccar yönümün sıfır olduğunu bilmemdi. Zaten o zaman fazlasıyla çekingen ve temkinliydim. Adamı reddettim. Aynı babamın Parmesan peyniri sattığı gibi söyleşi yaptığım insanlara elmas satmak benim için düşünülecek şey değildi. Ben zaten kendimi satabilmek ve zavallı soru listemi röportaj yaptığım kişiye kabul ettirebilmek için yeterince uğraşıyordum. Bir başka muhabir, meslektaşlarımdan biri, daha talihsizdi. Bu "elmas"lardan birini sattı, işini kaybetti ve neredeyse hapse giriyordu.

Savaş sırasında Roma'da yaşamını sürdürebilmek istiyorsan bazen üçkağıtçılık kaçınılmaz oluyordu. Askerden kaçmayı ya da zor elde edilen besin maddelerinden stoklamayı başaranlar büyük takdir görürdü. O zamanlar namuslu biriyle bir dolandırıcı arasındaki ayrım çizgisini net bir şekilde belirlemek zordu.

Il vitelloni ve özellikle *La strada*'mn başarılarından sonra pek çok yönetmenlik teklifi aldım ama benden başarı kazandığım filmlere tıpatıp benzeyen filmler yapmam isteniyordu. Gelsomina ve Zampano hakkında söylemek istediklerimin hepsini söylemiştim. Moraldo'nun büyük kentte yaşadıkları hakkındaki düşüncelerim ise henüz mayalanmamıştı. Bu nedenle tamamen farklı bir şey yapmaya karar verdim. *La strada*'da da ucuz basmayı Hint kumaşı diye satmaya çalışan bir dolandırıcının kısa bir sahnesi vardır. Bana bu fikri sahte elmaslarını yutturmaya çalışan üçkağıtçı vermişti. Birbirimizle tesadüfen bir barda karşılaştık ve ben her zamanki gibi insan doğası hakkında –bu durumda insani olmama hakkında da– bir şeyler öğrenmeye çalıştım.

Adının "Lupaccio" olduğunu söyledi, gerçekten de kurda benzer bir yanı vardı. Tuhaf bir insan. Yaptığından ne utanıyor ne de özür diliyordu. Bundan daha çok gurur duyuyor gibiydi, insanları kazıklamakla övünüyordu. Bu onun yaşamının en büyük başarısıydı, ye-

ni bir uygarlık keşfeden bir araştırmacı, bir finans krallığı kuran işadamı ya da harika bir film çeken yönetmen gibi.

Sanki dolandırıcılıkları hoşuma gidiyormuş gibi davranıp anlatması için onu cesaretlendirdim fakat buna hiç de ihtiyacı yoktu. W.C. Fields'in bir cümlesi aklıma geldi: "Dürüst bir insanı aldatamazsınız." Bu dolandırıcı da her insanın karakterinde karanlık bir taraf olduğu ve bu nedenle dolandırıcılık sanatının doğal ve hak edilmiş bir kurbanı durumuna düştüğü görüşündeydi. Çünkü kendisini bir tür sanatçı sayıyordu. Bana, "Ağıma en kolay düşenler bedavadan bir şeyler elde etmek isteyenlerdir," dedi.

Çeşitli üçkağıtçılık aksiyonlarının ayrıntılarını anlatmaya başlayınca kendi kendime, bana güvenebileceğini acaba nereden biliyor, diye sordum. Başarılı bir düzenbaz olmak için herhalde insan doğasından anlamak ya da en azından bir şeyler sezinlemek zorunda. Belki de sadece konuşma ihtiyacı duyuyordu ve seyircisinin gözlerinde kendi hinliğinin uyandırdığı takdir pırıltılarını görmek istiyordu.

Lupaccio ile konuşmam bana, Pinelli ve Flaiano ile birlikte, dolandırıcılar üzerine bir senaryo yazma fikrini verdi. Fakat bu fikir bir sonraki filmim için bana ricalarda bulunan yapımcılardan hiçbirisinin hoşuna gitmedi – sadece Gelsomina'dan bahsedecek her türlü filmi kabul etmeye hazırdılar. Tasarladığım gibi bir filmin seyirci bulacağını kimse hayal edemiyordu, değil ki yapımcı bulacaktı. Onlar düşüncemden ne kadar hoşlanmıyorsa ben o kadar inatçı davranıyordum. Bir projeme ne kadar şiddetle saldırılırsa ben de onu o kadar kararlı savunurum. İnsanlar projemi övdüklerinde, gerçekten dürüstler mi yoksa kibarlık mı yapıyorlar, diye sorarım. Fakat tümden reddedilmek de hiç hoşuma gitmez. Savunma duvarımın arkasına saklanırım ve o kadar yıkıcı olurum ki, bazen aptallık sınırına dayanır. Ne yapayım ki bu benim karakterim. Birdenbire kaldırıma oturan ve hiçbir şekilde yerinden kıpırdatılması mümkün olmayan iki yaşındaki beynimde bunun sebebi her ne idiyse; Rimini'deki inatçı çocuk aslında pek değişmedi. Daha önce de bu olaya değinmiştim, beni olduğum yerden sürükleyip taşımaları gerekmişti.

Sonunda Titanus'tan Goffredo Lombardo'yu ikna ettim ama o da daha sonraki filmlerim için opsiyon istiyordu. Bunu kendisi için bir destek ya da benim için koruyucu bir önlem olarak görüyordu.

Il bidone'nin orijinal senaryosunda düşündüğüm Lubitsch tarzı bir serseriler komedisiydi: köyden köye gezip insanların paralarını yürüten üç serseri. Aldatılan insanlarsa, aldatıldıklarını anlatamayacak kadar saflıklarından ve gizli açgözlülüklerinden utanırlar. Bu, dolandırıcılar için ideal durumdur. Bilgi topladığım insanlar bana, en önemlisinin aldatıldıklarını asla itiraf etmeyecek birilerini bulmak olduğunu söylediler, çünkü böyleleri polise de gitmezdi.

Yeraltı dünyasının bu türünü daha derinlemesine araştırdığımda, bu dolandırıcıların edimlerinin ardında pek espri bulamayacağımı anladım. Aslında onları anti kahramanlar olarak değil, aksine daha çok adi ve vicdan yoksunu toplumdışı insanlar olarak görüyordum. Hoşlanmadığım tipler üzerine film yapamam, bu durumda projeyi rafa kaldırmaya karar verdim. Ama sonra fikrimi tekrar değiştirmemi sağlayan bir şey oldu.

Başrol için bana bir yığın oyuncu önermişlerdi –Pierre Fresnay'dan Humphrey Bogart'a kadar hemen herkesi– fakat hiçbirisi Lupaccio'ya benzemesi gereken Augusto tipi için hayal ettiğim gibi değildi. Şahsen Humphrey Bogart'a oyuncu olarak hiç hayranlık duymadım, ayrıca sadece dışgörünüş olarak da hiç hoşuma gitmez. Bana hep bir kadınla yatağa girdiğinde bile suratsızlığını bırakmayan bir adam gibi gelir – trençkotunu da kesin çıkartmıyordur. Sonra birden, fırtınalı bir akşamda kendi Lupaccio'mu Piazza Mazzini'de gördüm.

Dağılmış, yarısı yırtılmış afişler her zaman merakımı uyandırmıştır. Yeni yaptırılmış olanlara benzemeyen bir ilginçlikleri vardır. Artık kendi hikayeleri oluşmuştur – afiş olarak anlatmaları gereken hikaye değil, kendi hikayeleri. Bir gün yok olacak tek boyutlu bir alana zaman ve derinlik boyutları katılır. O akşam gördüğüm afiş o kadar uzun süredir asılıydı ki, geriye sadece birkaç yırtık parça kalmıştı. Sadece yüzün yarısını ve reklamını yaptığı filmin adının yarısını görebildim: *All the...* Dolgun bir yanağın üzerinde gördü-

ğüm göz, Lupaccio'ya benzer sinik, tamahkâr bir karakteri ele veriyordu –insan kılığında kurt benzeri bir yırtıcı hayvan. Bu tam da benim aradığım oyuncuydu: *All the King's Men*'de başrolü oynamış olan Broderick Crawford.

Alkolizmini çok abartmışlardı, oysa çekim çalışmaları sırasında her zaman ayıktı. Arada sırada ayık olmadığında ise bu çekilen sahneye çok uygun düşüyordu. Bazen talihiniz yaver gidiyor işte. Ondan kendi dolandırıcılık eylemlerine kayıtsız, hatta mesafeli bir tavır sergilemesini istedim. Bu yaşamdan bıkmıştır ve değiştirmek ister ama kendisini düzeltmek gibi bir niyeti yoktur. Son bir büyük vurgundan sonra işten çekilmek ve gözlemlediği diğer başarılı düzenbazlara benzer bir yaşam sürmek ister. Ayrıca kızının eğitimi için paraya ihtiyacı vardır. Bu sempatik genç kız, Lupaccio ve konuştuğum diğer dolandırıcıların tümüyle yoksun oldukları insani faktörü temsil ediyordu. Biraz safça olan meslektaşı Picasso'nun hafifletici nedeni de hırsızlık yaparak geçindirdiği karısı ve çocuğudur. Bunun dışında böyle insanlar tümüyle sevimsiz ve üzerlerine bir film çekmeye değmeyecek kadar espriden yoksundur.

Richard Basehart'ın *La strada*'mn çekimleri bittikten sonra Roma'da kalmış olması benim için bir şanstı. Edimlerinin ahlaki açıdan kuşkulu olduğunun bilincinde bile olmayan bu sevimli serseriye yüzde yüz uyan suçsuz bir ifadesi vardı. Bir vicdana sahipti ama iyi gizlenmişti.

Franco Fabrizi *I vitelloni*'deki kadın avcısı Fausto'yu mükemmel bir biçimde canlandırmıştı ve onun şimdi *Il bidone*'deki benzer bir rol için ideal oyuncu olduğunu düşünüyorum.

Fausto'nun, kayınbiraderi Moraldo'nun –az çok kendimle özdeşleştirdiğim karakter– peşinden büyük kente gitmek için karısını ve çocuğunu terk etmiş olabileceği olasılığını da tartıyordum. Orada kötü yola düşüp dolandırıcı Roberto olup çıkar. Sonra senaryonun öncalışması sırasında bir başka olasılığı daha göz önüne aldım: Moraldo, Fausto ve Sandra'nın iki çocukları daha olduğu haberini alır. Filmin adı *Moraldo in città* olacaktı ve asla çekilmedi. Ancak bundan bazı bölümleri başka filmlerimde kullandım.

Giulietta, *Il bidone*'nin senaryosunu okuduktan sonra bana, Picasso'nun mutsuz karısı Iris rolünü üstlenmek istediğini bildirdi. Daha önce hiç böyle bir rol oynamamıştı. Doğrusunu söylemek gerekirse Iris rolü için başka bir oyuncuyu gözüme kestirmiştim ve bu rolü, o sırada başka yönetmenlerden çok daha iyi teklifler alan Giulietta için pek de ilginç bulmuyordum. Fakat o ısrar etti. Sanırım sadece bir kere daha hoş görünmek ve seyirciye sadece Gelsomina gibi tek tipe saplanmadığını kanıtlamak istiyordu. Ayrıca bir başka yönetmenin filminde rol almak yerine benim filmimde rol üstlenmeyi yeğlemesini kompliman olarak kabul ettim.

Dolandırılan son kişi olan çiftçinin sakat kızını oynayacak oyuncunun seçimi tuhaf bir biçimde gerçekleşti. Çeşitli adayları koltuk değnekleri kullandırarak konuşturdum ama bir türlü karar veremiyordum. Hepsi de iyiydi – bu bazen başıma gelir ve ne yapacağımı bilemem. Fakat sonra her defasında bir işaret olarak kabul ettiğim bir şeyler olur.

Kızlardan biri sendeleyip düştü. Tam benim hayal ettiğim gibi bir tepki verdi ve rolü aldı. Ayrıca Augusto'nun kızı Patrizia'ya benzemesi de önemliydi. Kızın geleceğini güvence altına alan parayı dolandırdığım fark edince Augusto'nun uyuyan vicdanında bir kıpırdanma olur.

Filmin sonu için birkaç farklı versiyon çektim ve sonra Augusto'nun ölümü için en az yıpratıcı olan, neredeyse şairane versiyonu seçtim. Seyirciyi sonunda Augusto'nun nedenleri konusunda belirsizlik içinde bıraktım. Arkadaşlarını kazıklayıp parayı buna çok ihtiyacı olan sakat kıza geri mi verecekti, yoksa kendi kızına eğitimi için mi verecekti ya da kendisine mi saklayacaktı? Son bölümün ilk çekimindeki İngiliz dansçı kadının oynadığı sahne kesilmemiş olsaydı, Augusto elindeki parayla onunla olan macerasını da sürdürebilirdi – eğer tamamen bencilce bir seçim yapacak olursa. Korkarım bu kesilen sahneyi oynamış olan oyuncu hâlâ ağlıyordur, bugün bile: Benim kanımca filmin sonunda seyirci için bazı soruların açık kalması, her şeyin sonuna kadar açıklanmaması önemli. Seyirci filmin sonunda perdedeki bu tiplerin başından daha sonra neler geçtiğini

sormuyorsa, bir şeyi yanlış yapmışım demektir. Bu sadece *Il bidone* için değil, çektiğim her film için geçerli.

Yapımcım filmin seyirci için fazla geniş anlamlı olduğu görüşündeydi ve beni filmin aslında iki buçuk saat olan uzun halini önemli ölçüde kesmeye zorladı, ki bu da filmi daha sadeleştirmiş olmadı. Kısaltmanın kaçınılmaz olduğunu, çünkü bunun filmin Venedik'teki şansını arttıracağım söylediler. Bu benim için çürütülmez bir gerekçe değildi ama belli ki yapımcılar film festivallerine, partilere, kızlara saplanmış durumdaydılar. Film orada görmezlikten gelinince –daha da kötüsü, elemeleri geçemedi– daha da kısaltarak yüz on iki dakikaya indirmek zorunda kaldım, sonra bir kez daha kesip yüz dört dakikaya indirdim ve sonunda büyük bir gecikmeyle Amerika'da gösterilmeye başlandığında bir kez daha kısalttım. Film Amerika'da *Le notti di Cabiria*, *La dolce vita* ve *Otto e mezzo*'nun başarılarından sonra gösterildi. *Il bidone*'yi o kadar fazla kesmek zorunda kalmak benim için çok acı bir deneyimdi ve bunun film için iyi olmadığı kesindi. Filmi tamamladığımda o benim filmimdi, tasarlamış olduğum filmdi. Filmi kısaltmaya zorlandığımda, neyi kesmem gerektiğini bilemedim. Bir başka zaman kesmiş olsaydım mutlaka başka bir şeyleri çıkartırdım. Vazgeçmek zorunda kalacağım her sahne bana ne zaman olursa olsun acı verirdi. Filme benim için geçerli olan son halini vermiştim ama görünüşe bakılırsa bunu kimse görmek istememişti.

Daha sonra Orson Welles, bana *The Magnificent Ambersons*'ın sağını solunu kestiklerinde neler hissettiğini anlattı. Gerçekten çok üzücü. Benim için harika bir filmdi ama başına gelenleri bilmem imkansızdı. Bu filmi ilk haliyle görmeyi ne kadar isterdim!

Pek çok önemli sahneyi çıkartmak zorunda kaldım, bu arada karakterlerin geliştiği oluşum çerçevelerini de kesmiş oldum. Hikayenin bu kadar kısaltmadan sonra hâlâ bir ölçüde anlamını korumasına dikkat etmek zorunda olduğum için en sevdiğim sahneleri bile kurtaramadım. Kurtarmayı çok istediğim ama kurtaramadığım bir sahne Picasso'yu terk etmiş olan Iris'i Augusto'yla tartışırken gösterir. Iris, Augusto'yu kocasının yaşamının yasadışı yollara kaymasın-

dan sorumlu tutar, o da kendisini iyice benimsemiş olduğu kendi ters mantığıyla savunur.

Augusto bu sahnede Iris'i Picasso'yu tekrar yanına alması için ikna etmeye çalışır. Bir kez özgürlüğün tadını alırsa bir daha ona ve çocuğuna dönmeyeceğini söyler, çünkü "özgürlük fazlasıyla güzeldir". Picasso daha başarılı olabilseydi Iris'in dolandırıcılıklarına rağmen onu terk etmeye kalkmayacağım öne sürer. Augusto'ya göre parası olan bir adam her şeye sahiptir, olmayansa hiçbir şeye. Augusto paranın değerini övmeye başlayınca Iris ona karşı çıkar.

Aslında bu bir anahtar sahneydi ama kesmek zorunda kalınca pek çok diğeri gibi kayboldu gitti. Oluşum çizgileri ve karakterlerin gelişimleri aniden bitiyordu ve bazı eleştirmenler bunun ardında, hiçbir zaman mevcut olmamış bir amaçlanmış stil özelliği gördüler. *Il bidone*'nin bu kesilmiş son halinin benim filmim olduğunu söyleyemeyeceğimi biliyordum. Ayrıca Giulietta'nın olağanüstü oyununu o denli kesmek zorunda kalmak bana kişisel olarak da çok acı verdi. O kadar iyiydi ki, öncelikle de makasa kurban giden sahnelerde... Karım olduğu için bunu anlayacağını umdum. Ama anlamadı, çünkü aynı zamanda oyuncuydu. Bir sonraki filmim *Le notti di Cabiria* ile kendimi affettirmiş olduğumu umuyorum.

Bir film bir kez tamamlanmışsa her zaman için aynı formu taşır. Film, artık başka türlü olamayacağı için sadece öyle kalır ve değişemez sanılır. Ne büyük yanılgı! Farklı bir zamanda yapmış olsaydım filmlerimin her biri bambaşka filmler olurdu – hayır, olmak zorunda kalırdı. Aynı filmi iki ya da üç ayrı yorumla çekebilirdim. Ve bunu yaptım da. Filmlerimi bir kez bitirdim mi bir daha görmek istememin bir nedeni de bu: Belleğimde hepsi çekmiş olduğum halleriyle kalırlar, benim için yine filme ait olan bütün fazla metreleriyle. Bir filmin benim belleğimdeki süresi sinemadaki gösterimden çok daha uzundur. Paradan tasarruf etmek için daha kısa filmler isteyen yapımcıların baskısı altında filmlerimi sık sık iyice kesmek zorunda kaldığım oldu. Filmlerimi dünya sinemalarında bütün seyircilerin seyrettiği gibi seyredecek olsaydım, durmadan şunları sorardım: "Şimdi bu sahne nerede?", "Ya öbür sahneye ne olmuş?" Ve be-

nim o zavallı yaratımın kaderi, uğradığı haksızlık karşısında ezilirdim. Film tamamlanmışsa onunla aramdaki bağı kesmek zorundayım. Ya da en azından bunu denemek...

Yalnızlık teması ve yalnız yaşayanları gözlemlemek beni her zaman büyülemiştir. Ne sebeple olursa olsun, uyum sağlayamayan insanlar daha çocukluğumda dikkatimi çekmiştir – kendim de buna dahil olmak üzere. Tuhaf olan şu ki, dışta kalanlar hep ya çok zekiler ya da fazla aptal. Farkları sadece, zeki olanlar kendi kendilerini tecrit ederken, aptalların normalde başkaları tarafından tecrit ediliyor olmaları. *Le notti di Cabiria*'da dışlanmış olmasına rağmen gururunu yitirmemiş birisi üzerinde duruyorum.

Lo sceicco bianco filminin sonlarında yer alan Cabiria'mn kısa sahnesinde Giulietta'nın komedyen yeteneği ortaya çıktı. Giulietta, *Senza pietà* ve *Luci del varietà*'da mükemmel bir dram oyuncusu olduğunu kanıtlamıştı ama bu trajikomik rolde Charlie Chaplin, Buster Keaton ve Toto geleneğinde bir mimci olduğunu gösterdi. Bu yeteneği *La strada*'da da çok açık bir biçimde ifade bulmuştu.

Gelsomina, *Lo sceicco bianco*'daki küçük Cabiria sahnesinin içinden büyümeye başladı. Cabiria'mn kişiliğinde bütün bir film için yeterli malzeme saklı olduğu düşüncesi giderek içimde güçleniyordu. Elbette baş rolde Giulietta ile.

Il bidone'nin çekim çalışmaları sırasında gerçek bir Cabiria ile tanıştım, adı Cabiria değildi tabii. Eski bir Roma su kemeri harabeleri arasında sefil bir oyukta yaşıyordu. Alışılmış günlük akışım bozduğumuz için başlangıçta bize kızdı. Fakat ona ikmal arabamızdan bir torba dolusu yiyecek verdiğimde güven duydu. Yiyecek bir şeyler verir vermez korkusunu unutacak kadar aç kalmış, evsiz, barksız, hırpalanmış ve korunmasız bir yetim gibi, bir sokak kedisi gibi.

Adı Wanda'ydı – adı böyle olmasa bile onun için uygun görmüş olacağım bir isim. Herhalde sokak yaşamından kaynaklanan anlaşılması zor bir dille de olsa birkaç gün sonra benimle konuşmaya başladı.

Bir sonraki filmim için opsiyon almış olan yapımcı Goffredo Lombardo, bir fahişe hakkında çekilecek bir filmi finanse etme düşüncesi karşısında dehşete kapıldı. Bu onun için seyircide sempati uyandırmayacak bir karakterdi ve anlaşmadan çekildi. Bu sadece onun tavrı değildi. *Il bidone*'nin uğradığı başarısızlıktan sonra bu fikrin iyi olmadığım düşünen yapımcılar çoktu. Sonunda Dino de Laurentiis, bana *Le notti di Cabiria*'yı çekme fırsatı veren beş filmlik bir anlaşma önerdi.

Giulietta daha fazla para almam gerektiği kanısındaydı ama aslında benim istediğim daha fazla film yapmaktı. Yönetmenlik yaptığım bütün yıllar boyunca hep aynı tutumu izledim. Giulietta her zaman benden çok daha pratik düşündü. Daha fazla para isteseydim yapımcılar bana daha çok değer vereceklerdi ve ben de daha fazla çalışabilecektim. Nasıl bileceksin: Para hâlâ önemli değil ama daha fazla film çekmiş olmayı isterdim.

Daha önce başka filmler için aklıma gelen birkaç fikir de bu hikayeye aktı. Cabiria'nın bir aşığı tarafından Tiber'e itilmesi gibi sahneler. Bana bu konuda, benzer bir olay hakkındaki gazete haberi esin vermişti ama bu olayda nehre itilen fahişe Cabiria'mn aksine kurtarılamıyordu. Cabiria'mn aşığıyla birlikte ortalığı birbirine kattığı giriş sekansı tek bir uzun çekimle halledildi. Yüzü hiçbir sahnede net olarak görülmemesine rağmen aşık rolünü Franco Fabrizi'ye oynattım. *I vitelloni* ve *Il bidone*'de önemli roller oynamıştı ama bu filmde benim vereceğim her rolü üstlenmeye hazırdı. Bu durumda ben de bir kere olsun bir oyuncuya rolünü yüzünden dolayı vermemiş oldum.

Oscar rolünü François Périer'ye oynatmam bir zorunluluktan kaynaklandı, çünkü De Laurentiis'in Fransız yapımcı ortağı başoyuncular arasında bir Fransızın bulunması koşulunu getirmişti. (Çoğunlukla kamera arkasındaki durum bir senaryo yazarımın bulabileceğinden daha karmaşıktır.) Bazı eleştirmenler Périer'nin yeterince tehditkâr görünmediği eleştirisini getirdiler fakat benim istediğim zaten buydu. Bence o bu rolde mükemmel, özellikle de sonunda Cabiria'yı öldürmeyi başaramadığı sahnede. Belki de onu öldürmekten alıkoyan daha başka bir şey, daha az bencilce, insani bir

duygu vardı, vicdan azabı çekiyordu. İnsan parayı –Cabiria'nın biriktirdiklerinin tümü– ne yaptığını da bilmek istiyor. Ve sonra başka bir kadını benzer biçimde dolandırıp dolandırmayacağını. Oscar, *Il bidone*'deki toplumdışı grupta bile, Peter Lorre *M*'de korkunç bir cürüm işlediğinde olduğu gibi, dışlanacak bir tipti.

Benim filmim *Le notti di Cabiria* ile bir tiyatro yapıtına dayanan aynı isimli sessiz film arasında hiçbir ilişki yoktur. Beni etkilemiş olan bir film varsa o da Charlie Chaplin'in *City Lights*'ıdır, en sevdiğim filmlerden biri. Giulietta'nın Cabiria yorumu bana –pek çok kişi aynı şeyi düşündü– kendi Gelsomina'sından çok Chaplin'in serserisini anımsattı. Cabiria'nın gece kulübündeki abartılı mambosu Chaplin'i, gene Cabiria'nın film yıldızıyla karşılaşması ise Charlie'yi yalnızca sarhoş olduğunda tanıyan milyoneri anımsatır. Filmin sonunda Cabiria'yı, Chaplin'in *City Lights*'daki serserisine benzer bir biçimde terk ediyorum: yeni bir umut pırıltısıyla kameraya bakarken. Cabiria doğuştan iyimser olduğu ve fazla bir beklentisi olmadığı için umut duyabilir. Fransız eleştirmenler Giulietta'dan dişi Şarlo olarak söz ettiler, bunu okumak Giulietta'nın çok hoşuna gitti – benim de.

Giulietta'nın, daha doğrusu Cabiria'nın kostümlerini pazardan birlikte aldık. Filmde daha çok pasaklı giyinmek zorunda olduğu için iş bittikten sonra Giulietta'yı pahalı bir moda evine götürüp güzel bir yeni elbise aldım.

Cabiria ve Gelsomina arasında bir ilişki vardır: Cabiria, Gelsomina'nın düşmüş kızkardeşidir. *Le notti di Cabiria* ve *Giulietta degli spiriti* arasındaki ilinti belki çok belirgin değildir. Her iki durumda da başrolde dinin, mistisizmin ve sevginin yardımıyla yaşlanma sürecini göğüslemeye çalışan olgun bir kadın vardır. Aslında her ikisi de sevgiyi aramaktadır. Fakat sevgiyi aramak hiç de bulmak anlamına gelmez. Kendi verdiğiniz sevginin karşılığını mutlaka görecek olmadığınız gibi. Her ikisi de yalnızca hayal kırıklığına uğrar ve sonunda kurtuluşu kendi içlerinde aranmak zorunda kalırlar.

Le notti di Cabiria'daki mucize sahnesini bunu izleyen film *La dolce vita*'da belli bir biçimde tekrarladım fakat bu ancak senaryonun başka bir bölümünü gözden çıkararak oldu. *Le notti di Cabi-*

ria'da, bir yandan bir klostrofobi duygusu yaratmak, diğer yandan aksi takdirde sahne çok masraflı olacağı için, paradan tasarruf etmek için Cabiria'yı ve diğer kişileri çok yakından ve yakın çekimlerle takip ettim. Aksi takdirde devasa bir set ve pek çok ek masraf gerecekti. *La dolce vita* için bana daha cömert bir bütçe verilmişti, bu nedenle oyuna daha geniş bir açıyla konsantre olabildim ve yeni sinemaskop filminin hakkını verebildim. *Le notti di Cabiria* eski perde için çektiğim en son siyah beyaz filmdi.

Başlangıçta sadece Cannes'daki seyircinin görebildiği "torbalı adam" sekansı rastlantıyla korunmuştu ve daha sonraki bir versiyona tekrar eklenebildi. Aradan bunca yıl geçtikten sonra bugün bu sekansı nasıl göreceğimi bilmiyorum. Sahne bence çok iyi fakat film onsuz da bütün. Kilise bir tek bu sahneyi İtalyan seyircisi için uygunsuz bulduğu için şanslıyım. Adam yiyecek maddeleriyle dolu torbasıyla Roma'da dolaşıyor, aç ve evsiz barksızlara yiyecek dağıtıyordu. Böyle bir adamı gerçekten de bir kez görmüştüm ve bana bu sahne için esin vermişti. Kilise yoksullara ve açlara yardım etmenin kendi görevi olduğunu öne sürdü. Ve bu sahne kilisenin sorumluluklarını yerine getirmediği izlenimini uyandırıyordu. Buna karşı, torbalı adamın bir Katolik olduğu, hatta kendi kişisel sorumluluğunu ciddiye alan çok iyi bir Katolik olduğu yanıtını verebilirdim. Ama bunu kime anlatacağımı bilmiyordum.

Bildiğim kadarıyla "yönetmen filmi" tanımım ilk kez *Le notti di Cabiria* üzerine bir konuşma sırasında Fransız eleştirmen André Bazin kullandı. Film Broadway müzikali ve Hollywood filmi *Sweet Charity* için taslak olarak kullanıldı ve benim adım üstüne basılarak belirtildi fakat Bob Fosse'nin filmini pek benimsemediğim için filmin tamamen onun eseri olarak kabul edilmesini yeğlerim.

Cabiria çok olumlu bir tip, gerçekten olağanüstü, değerli bir kişilik. En pis müşterisini bile geri çevirmiyor ve yalanları gerçek olarak kabulleniyor. O bir fahişe ve yaşamı hiç de kolay değil ama yine de sürekli mutluluk arayışı içinde. Yaşamım değiştirmek istiyor, ama o doğuştan kaybetmeye mahkum biri – her darbeden sonra tekrar doğrulan ve mutluluğu aramaktan asla vazgeçmeyen biri...

Filmin sonunda kendisini elinden geldiği kadar güzelleştiriyor

ve yaklaşan düğünden dolayı kendisini her zamankinden daha hoş hissediyor. Çok sevdiği küçük evini, yıllarca süren fedakârlıklarla elde ettiği dünyadaki tek malını satıyor ve bankada biriktirdiği bütün parasını çekip Oscar'la birlikte gitmeye hazırlanıyor. Fakat sonra kendisini sevdiğine inandığı adamın sadece parasını istediğini keşfediyor. Yüzü makyaj ve göz yaşlarına bulanmıştır. Her şeyi kaybetmiş midir? Umudunu bile? Hayır. Azıcık gülümsemeyi becerir, demek ki daha umut vardır.

Cabiria bir kurbandır ve içimizden her biri bugün ya da yarın kurban durumuna düşebilir. Fakat Cabiria'nın kaderinde çoğu kurbandan daha çok kurban olmak vardır. Buna rağmen hiçbir zaman ayakta kalma istencini yitirmez. Film sonunda, insana Cabiria için artık kaygılanmaya gerek olmadığı duygusunu verecek bir çözüm getirmez. Ben hâlâ başına neler gelmiş olabileceğini düşünürüm.

Le notti di Cabiria hakkında, zaman zaman başka filmlere ilişkin olarak da değinilen bir anekdot anlatılır.

Yapımcının birine bir senaryo öneriyorum ve şu yanıtı alıyorum: "Eh, bunun üzerinde konuşmamız gerekecek. Eşcinseller üzerine bir film çektiniz," (burada herhalde, hiçbir biçimde önplana çıkmamasına rağmen Sordi'nin *Il vitelloni*'deki rolüne değiniyor), "bir tımarhane üzerine senaryo yazdınız ve şimdi karşıma fahişelerle çıkıyorsunuz. Acaba bir sonraki filminizin konusu ne olacak?" Anekdota göre ben de öfkeyle şu yanıtı veriyorum: "Bundan sonraki filmimin konusu yapımcılar."

Bunu kendim ortaya atıp sonra da unutmadıysam, bu hikayenin nasıl oluştuğuna dair hiçbir fikrim yok. Böyle bir şey söylemiş olduğumu da hiç anımsamıyorum – ama söylemiş olmayı isterdim. Çoğunlukla ne söylemem gerektiği ancak olay geçip gittikten sonra aklıma gelir. Ama ertesi gün telefon edip de tam yerine oturacak cevabı vermek biraz utanç verici olurdu.

Bana sık sık Marcello Mastroianni'nin benim ikinci benim olup olmadığını sorarlar. Marcello pek çok insan için pek çok şeydir. Ama yine de benim ikinci benim değildir. O Marcello'dur, bir yılan adam

gibi her şeyi kolayca yapabilen, benim isteklerime mükemmel biçimde uyabilen bir oyuncudur. Aynı zamanda mükemmel bir arkadaştır, erkeklerin kardeş gibi olduğu ve soylu nedenlerle birbirleri için yaşamlarını verdikleri İngiliz romanlarındaki gibi bir dost. Bizim dostluğumuz böyledir ya da ben böyle hayal ediyorum – çünkü çalışma zamanı dışında hemen hemen hiç görüşmeyiz. Belki de mükemmel dostluğumuzun nedenlerinden biri budur: Her birimiz diğerinin her zaman yanında olacağını düşünebilir. Bunu daha hiç sınamadık. Kendimden çok ona inanıyorum, çünkü gerçekten güvenilir bir dost olmadığımı biliyorum. Belki Marcello da kendisinden çok bana inanıyor, çünkü kendisini daha iyi tanıyor. Aramızda hiçbir zaman bir içtenliksizlik kıvılcımı oluşmadı. Oynuyoruz ama kendimizi farklı göstermiyoruz. Gerçek oyunun kendi gerçekliği vardır.

Sigarayı bıraktığımdan beri yamında birisinin sigara içmesine kesinlikle tahammül edemiyorum ve Marcellino devamlı sigara içer. Günde en az üç paket tüketir – üstelik gurur da duyduğu gerçek bir parlak başarı örneği. Sigarayı bırakma düşüncesiyle asla flört etmeyecek. Ama sigarasını söndürmesini rica ettiğimde derhal söndürür. Sonra tamamen otomatik olarak bir yenisini yakar.

O kadar doğal bir insandır. Kamera karşısında asla gerginleşmez. Sadece televizyonda mesleği üzerine konuşmak zorunda kaldığında gerginleşir. Biz konuşmadan da anlaşırız. Bazen aramızdaki anlaşma o kadar eksiksizdir ki, sözcükleri düşüncelerden ayırdedemem.

La dolce vita, Mastroianni ile yaptığım ilk filmdi. Tabii ki onu tanıyordum, film ve sahne sanatçısı olarak İtalya'da kendisine çoktan bir isim yapmıştı. Giulietta onu benden daha iyi tanıyordu. Roma Üniversitesi'nde birlikte okumuş, öğrenci tiyatrosunda birlikte oynamışlardı. Bazen lokantada karşılaşırdık. Her zaman fazla yerdi. Yemek yemeyi seven insanlara doğal bir ilgi duyduğum için dikkatimi çekmişti. Yemeyi seven bir insan yediği miktardan değil, yerken aldığı gerçek tattan, zevkten anlaşılır. Bu dikkatimi çeken ilk ortak yanımızdı.

İyi bir oyuncu olduğunu ve onunla çalışmak istediğimi biliyordum. Bence *La dolce vita* için ideal oyuncu oydu.

Bir yapımcı bulmak daha zordu. Filmin yapımını gerçekten üstlenmek isteyen ve sonra da bunu yapan doğru yapımcıyı bulana kadar bir düzinesiyle görüştüm.

La dolce vita'yı nihayet gerçekleştirebileceğimi öğrenir öğrenmez Marcello'ya telefon ettim. Her şey böyle daha yolunda gittiği için oyuncuları ilke olarak kendim ararım. Ajanslar ve avukatlar aracılığıyla pazarlık yapmaktan genelde pek hoşlanmam. Marcello'dan Fregene'ye, bana gelmesini rica ettim. Ama beklediğim gibi yalnız gelmedi, avukatını da yanında getirdi.

Bu rol için niçin özellikle kendisini istediğimi anlattığımda bir parça şaşırdı, çünkü oldukça densiz davranmıştım. Sonradan ona şunları söylediğimi anımsadım: "Çok sıradan, kişiliksiz bir yüze, ifadesiz, banal bir yüze ihtiyacım olduğu için seni aradım – seninki gibi bir yüze." Samimi davranmıştım, onu kırmak istememiştim.

Bir yapımcının bana kabul ettirmek istediği büyük bir Amerikan starını reddettiğimi ona anlattım. Paul Newman'ı istemediğimi söyleyince Marcello biraz şaşkın baktı. Paul Newman'ı çok takdir ederim, özellikle son on yıldır. Kendini geliştirerek büyük bir oyuncu oldu. Fakat *La dolce vita*, böyle ünlü bir yıldıza hayranlıkla bakacak taşralı genç bir gazetecinin hikayesiydi. Bu rolü büyük bir stara vermem mümkün değildi. Bu yüzden Marcello'ya şunu açıkladım: "Gündelik bir yüzün olduğu için seni seçtim."

Bu sözlerin Marcello için gönülalıcı olmadığı hiç de söylenemezdi. Robert Redford *Ordinary People* adında başarılı bir film çevirdi ve bence, gayet normal olmanın kendisine has fazlasıyla romantik bir çekiciliği var. Bununla film yıldızı olarak normal olmayı kastediyorum. Marcello bir tür ideal adamı temsil ediyor, o her kadının kendisinin olmasını isteyeceği bir erkek. Böyle olmak kıskanılacak bir şey.

Açıklamam pek hoşuna gitmedi ama yine de senaryoyu okumaya hazırdı. Benden bu rolü nasıl gördüğümü söylememi rica etti. Bunu ona gösterebileceğimi söyledim.

Ona, ilk sayfası hariç tüm sayfaları boş, çok kalın bir cilt verdim. İlk sayfaya çizdiğim resim bu karakteri nasıl gördüğümü gösteriyor-

du. Adam, okyanusun ortasında küçük bir kayıkta tek başına oturuyordu ve etrafında harikulade güzel deniz kızlarının yüzdüğü, dibe kadar ulaşan bir penisi vardı. Marcello resmi inceledi ve, "İlginç bir rol. Alıyorum," dedi.

Öncelikle, başrol oyuncusu için zıt bir karakter düşünülmüşse Marcello ile beraber çalışmak olağanüstüdür. Aynı zamanda hem filmin içinde hem dışındadır. Marcello ile çektiğim bütün filmlerde, oynadığı karakter kendisinin bir yankısı gibidir. Her defasında göstermek istediğim bir entelektüeldi. Filmde, tiyatroda, hatta bir kitapta bir entelektüeli göstermek çok zordur, çünkü her şeyden önce entelektüel bir içyaşam sürer. Düşünür ama çok da hareketli değildir. Marcello'da bu özel nitelik vardır. Olaylar karşısında tepki göstermek yerine gözlemleyen biri olarak inandırıcıdır. Elbette bazen harekete de geçer. Bu nedenle, hikayeyi yaşamakla birlikte aynı zamanda dışında kalıp seyreden ikili bir rolün içindedir.

İnandırıcılık elde etmek Marcello ile hiç sorun değil. Her zaman tümüyle inandırıcı. Oyuncu olarak duyarlı ve aynı zamanda özbilince sahip. Yönetmene incelikli ve çok etkin bir şekilde yardım eder. Yeteneği doğuştan fakat buna rağmen çok yoğun çalışır.

Bir keresinde bir söyleşide Marcello'nun çok güzel ve çok zekice sözlerini okudum. Bir gazeteci ona şunu soruyordu: "Mastroianni, Fellini ile çalıştığınızda senaryoyu önceden okumadığınız doğru mu?" Marcello'nun yanıtı: "Evet, çünkü Federico'nun ne tasarladığını bilirim. Kaba hatlarıyla hikayeyi bilirim. Fakat çok fazla şey bilmemeyi de yeğlerim, çünkü çekim çalışmaları sırasında yarın, ertesi gün ve bütün hikaye boyunca ne olacağı konusunda duyduğum merakı korumak zorundayım, aynı canlandırdığım kişi gibi. Önceden fazla şey bilmeyi hiç istemem."

Bu tavrı çok zekice buluyorum – filmi bir çocuk gibi yaşamak, mesafeli ve aynı zamanda açık. Çocukken hırsız polis oynardık. İçimizden biri, "Ben haydutum, sen de polis. Haydi başlıyoruz," derdi. Her şey doğal olarak gelişirdi. Marcello'ya söylemesi gerekenleri söylüyorum, o da bunları söylüyor. Önemli olan, karakterini tam olarak tanıması ve kendini bu karaktere dönüştürebilmesi. Ondan

sonra bu tip, hırsız ya da polis, istediğini söyleyebilir ve bunu yaparken son derece doğal görünür. Karakter oyuncuyu elinden tutar ve ona yol gösterir. Yönetmenin asıl görevini burada görüyorum: karakterini bulmak için oyuncuya değil, oyuncuyu bulmak için karaktere yardım etmelidir.

Çekim çalışmaları sırasında Marcello ile asla kavga etmeyiz. Yine de bazen, kilo vermesini, daha hüzünlü ve çekici görünmesini istediğim için onunla uğraşırım. Derinden acı çeken bir adamı canlandırdığında bunu yüzünden okumak isterim – az önce balık ve krema tıkınmış tok ve iri bir kedinin ifadesini değil.

Filmlerimizden birine başlarken ona diyet yapmasını önerdim. Nasıl bir diyet olduğu önemli değildi, önemli olan sonuç vermesiydi. Bana, Kuzey Almanya'da üç gün içinde on kilo verebileceği bir sanatoryum bildiğini söyledi. Bunun üzerine, "Marcello," dedim. "Hemen git. Hemen ama sadece üç gün için." Söylediğimi yaptı ama aynı gittiği gibi geri geldi. Şansım vardı ki daha fazla kilo almamıştı.

Gazetede ilk kez Anita Ekberg'in bir fotoğrafını gördüğümde çizgilerimden birinin canlanmış olduğu duygusuna kapıldım. O ana kadar Sylvia rolünü kimin üstleneceği konusunda en küçük bir fikrim bile yoktu. Fakat tam hayal etmiş olduğum gibi görünen Anitona'nın fotoğrafını gördüğümde bu hayırlı bir alamet gibi geldi. Onu bu filmde oynatmak zorundaydım, hemen asistanlarımı bir karşılaşma organize etmekle görevlendirdim. Menajeri Anita'nın senaryoyu okumadan asla bir rolü kabul etmediğini söyledi. Bence menajeri kendi adına konuşuyordu. Senaryoyu eline almadan işi üstlenmeyeceğini söyleyen kendisiydi. Asistanım ona senaryonun olmadığını söyledi. Ve Ekberg anlaşmayı imzaladı.

Onunla tanıştığımda beklentilerimin de üstünde olduğunu gördüm. Ona, "Benim düş figürümün hayat bulmuş halisiniz," dedim. Beni, "Sizinle yatmam," diye yanıtladı.

Çok kuşkucuydu. Her erkeğin kendisiyle yatmak istediğini düşünüyordu, çünkü zaten bütün erkekler de bunu istiyorlardı. Ve eline bir senaryo vermediğim için bana güvenmiyordu.

Marcellino'ya Sylvia'mızı bulduğumu ve inanılmaz biri olduğu-

nu anlattım. Onu kendi gözleriyle görmek için sabırsızlanıyordu. İkisini de yemeğe davet ettim ama birbirlerine karşı hiçbir çekim hissetmediler. Kadınların çoğu, Anita'nın tersine Mastroianni'yi anında çok çekici ve seksi bulur. Anita'da böyle düşündüyse bile belli etmedi. Ona karşı çok soğuk davrandı, birbirleriyle bir bağ kuramadılar. Marcello bildiği birkaç kelime İngilizceyi kullanmadı, Anita da birkaç kelime İtalyancasını kendisine sakladı. Sonradan bana Mastroianni'yi hiç çekici bulmadığını söyledi. Aynı şekilde Marcello da onu hiç çekici bulmadığım söyledi. Benim için hiç fark etmiyordu. Ben Sylvia'mı bulmuştum. Yaşamda birbirlerine karşı olan tavırları film için önemli değildi. Perdede ikisi de güçlü bir cinsellik yayıyorlardı.

Yaşamda birbirlerine uygun değillerdi, çünkü Anita erkeklerin peşinden koşmalarına alışkındı. Erkeklerin peşinden koşmaya ihtiyacı yoktu. Marcello da kadınların kendi peşinden koşmasına alışkındı. Ayrıca ince kadınları yeğlerdi.

La dolce vita Anita Ekberg'in yaşamını değiştirdi. Bundan sonra bir daha hiçbir zaman Fontana di Trevi'den fazla uzaklaşamadı. Kendisini orada gerçekleştirmişti ve Roma kendi evi haline geldi.

La dolce vita için, Walter Santesso tarafından canlandırılan basın fotoğrafçısı Paparazzo'nun da onu hayal ettiğim şekilde birkaç resmini çizmiştim: Etrafta koşuşturmak ve fotoğraflarını çekmek için ihtiyacı olan ayakkabıları ve fotoğraf makinesi haricinde çıplaktı.

Filmimin figürleri ancak onları çizdiğimde benim için belirginleşir. Onları kağıda döker dökmez haklarında daha önce bilmediğim şeyler öğrenirim. Küçük gizlerini bana açarlar. Ben onları çizerken kendi içyaşamlarını geliştirirler. Ve bu figürlere yaşam verecek oyuncuları bulur bulmaz filmlerimde yaşayan görüntüler haline gelirler.

"Paparazzo" adını bir opera librettosundan aldım ve bence adamdan çok kamera olan bu ruhsuz fotoğrafçı için tam uygun tınıyı veriyor. Gözlemleyen kendisi değil, kamerasıdır. Dünyayı vizörden görür, bu nedenle filmdeki son sahnesinde kamerasına çok yaklaşıyorum.

La dolce vita adı benim kastettiğim gibi anlaşılmadı. İronik olarak algılandı. Ben "tatlı hayat"tan çok "hayatın tatlılığı"nı düşünmüştüm. Alışılmış olarak hep tersi başıma geldiği için bu durum çok tuhaf. Bir şeyi ironik olarak söylerim ve kelime anlamında anlaşılır. Sonra her zaman ve sonuna kadar, inandığının ve amaçladığının tersini söyleyen biri olarak anılırım. Sözümona benden yapılan alıntılar durup durup beni izlemişlerdir.

La dolce vita'da aslolarak neyin anlatıldığı sorulduğunda, Roma'nın, içinden ve dışından Roma'nın anlatıldığını söylerim. Mekan pekâlâ New York, Tokyo, Bangkok, Sodom ve Gomorrha ya da herhangi bir başka yer de olabilirdi ama ne yapalım, ben en iyi Roma'yı tanıyorum.

İnsan bir yeri gerçekten tanımak istiyorsa deneyim ve masumiyet eşleşmelidir. Roma'nın en iyi, iki çift gözle görüldüğünü keşfettim: bir çift göz her köşeyi ve her kenarı olağanüstü iyi tanımalıdır, diğer çift ise ilk kez görüyor olmalı, meraklı ve yaşama açık olmalıdır.

Deneyimsiz olan kuşkusuz ki diğerinden öğrenebilir ama kesin bilginin deneyimli birinin bakışım nasıl çarpıttığını bilmek şaşırtıcıdır. Körelmiş olan bakış yeni ivmeler kazanır, yeniden alıcı olur, her gün gözünün önünde olan şeyleri aslında artık görmediğinin bilincine varır.

Marcello, *La dolce vita*'nın sonunda tam da bu şansı kaçırır. Teklifini kabul etmek istediğini anlatmaya çalışan Paola'yı anlamaz. Paola ondan daktilo kullanmayı öğrenmek istemektedir ki bu aslında daha fazlası demektir. Paola'nın masumiyetinin ve yaşama karşı açıklığının kendisini tazeleyeceğini, sinizmini sağlıklı bir snobizme dönüştüreceğini görmez. Paola, Marcello'nun özlemlerini ve romantik duygularını kendi şahsında cisimleştirmektedir.

Alçaklara inanmam, sadece insanlara inanırım. İyi insan çok bayağı davranabilir. Bir düzenbaz karmaşık durumların kurbanı olabilir ve belki de bir cani bir kediciğin miyavlamasıyla yumuşayabilir.

La dolce vita'da Steiner başlangıçta bir kahraman figürüdür ve sonra bütün filmlerimin en kötü canisine, kendi çocuklarını öldüre-

bilecek bir insana dönüşür. Steiner hikayesi, çok ileri gittiğimi düşünen eleştirmenler ve yapımcılar da dahil olmak üzere pek çok insanın aklını karıştırdı. Fakat gerçek bir olaya dayanıyor.

Bazı eleştirmenler Steiner'i örtük homoseksüel olarak yorumladılar. Ben onun karakterinde bundan hiçbir iz bulamadım. Bazı eleştirmenler ise Steiner'in zekasına hayranlık ve saygı duyduğumu yazdılar. Ona hiçbir biçimde sempati duymadım. O gerçek bir entelektüel değildi ve başkalarının yaşamını tahrip ediyor olması onu ilgilendirmiyordu.

Bence Henry Fonda Steiner rolü için idealdi: entelektüel , görünüşe bakılırsa mutlu, her şeye sahip gibi görünen ama aslında trajediyi kaçınılmaz kılacak kadar derinden sakatlanmış birisi. Bu rolü daha iyi yorumlayacak birini düşünemiyordum. Fonda harika bir oyuncuydu. Sonra Fonda'nın, bir başrol olmamasına rağmen Steiner rolünü oynamaya hazır olduğunu öğrendim. Korkunç sevindim.

Menajeriyle görüşmeye başladık, sonra hiçbir haber alamadık ve ben de rolü Alain Cuny'ye verdim.

Çok sonraları, film Amerika'da gösterildiğinde Fonda'dan bir mektup aldım, olağanüstü bir film ve harika bir rol olduğunu yazıyordu. Bu çok nazik bir davranıştı ama artık çok geçti. Çoktan geçip gitmişti. Mektup geldiği sırada yanımda olan birisi Henry Fonda'mn yazdığı bir mektubu okumanın çok heyecan verici olduğunu söyledi. Mektupları saklamadığım için ona hediye ettim.

Yaşamımda babamla birbirimizi mükemmel anladığımız pek çok karşılaşma yaşadım fakat bu karşılaşmaların hepsi sadece kafamda gerçekleşti. Gerçekte iki yabancı gibiydik. Yetişkin insanlar olarak karşı karşıya geldiğimizde ikimiz de gerçek bir sohbete giremeyecek kadar beceriksizdik ve sadece önemsiz şeyler üzerine konuşurduk. Ölümünden birkaç yıl sonra *Giulietta degli spiriti* filmi için doğaüstü fenomenlerle karşı karşıya geldiğimde bir medyum aracılığıyla onunla bağlantı kurmayı denedim. Onunla konuşmak ve ona, "Seni anlıyorum," demek istedim.

La dolce vita ve *Otto e mezzo*'da düşüncelerde babamla konuşuyorum. Onu hiç tanımadım. Onunla ilgili başlıca anım anısızlık. Onun varlığından çok yokluğunu anımsıyorum. Bunu kendime dahi itiraf etmesem bile çocukken kendimi onun tarafından terk edilmiş hissederdim, çünkü onun onayım ve dikkatini çekmeyi başaramamıştım. Onun için önemli olmadığımı, onu düş kırıklığına uğrattığımı, benimle biraz olsun gururlanmadığım düşünüyordum. Benim ilk resimlerimi yolculuklarda hep yamında taşıdığını sadece hissetmiş bile olsaydım, onunla konuşabilirdim. Her şey çok başka olurdu. Şimdi ondan bana kalan sadece çerçevelenmiş bir resim. Görebileceğim bir yerde duruyor.

Annemi seviyorum ama öncelikle ben Roma'da, o Rimini'de olduğu zaman. Bunu iğneleyici anlamda söylemiyorum. Biraraya geldiğimizde pek anlaşamıyoruz. Babamla aramda çok az, annemle çok fazla iletişim vardı. Fakat annemle olan iletişim tek taraflıydı. Benim için en iyisinin ne olduğunu kesinlikle bildiğine inanır, benim fikrimle ilgilenmezdi. Kavga etmekten hoşlanmadığım için kavga etmezdik ama beni başka birisi haline getirmek isterdi. Bu arada benden gurur duyduğunu biliyorum. Filmlerimden hoşlanmasa da benimle gururlandığım biliyorum. "Fellini'nin annesi" olmayı seviyor ama nasıl olup da onun anlayabileceği filmler yapmadığımı bir türlü aklı almıyor.

Rimini'de bir kadın anneme, benim filmlerimi bayağı bulduğunu söylemiş. Hiçbir zaman bütün filmlerimi görmediği kesin olan annem ona kolaycacık inandı. Kendi düşünceleri onu utandırırdı, çünkü benim hayal edebileceklerimi aşarlardı. Cinsellikle ilgili her şey karşısındaki sofuluğu ve suçluluk duyguları cinsel edimi öylesine ölçüsüz bir biçimde abartırdı ki, normal bir insanın hayal gücünü fazlasıyla aşardı.

Bayağılık seyircinin bakışında, şeyleri nasıl gördüğünde yatar. Belli özel edimleri itici bulan insanlar perdedeki vahşi cinayetlerde itici bir yan görmezler ve Laurel ya da Hardy'nin başına korkunç bir şey geldiğinde ölesiye gülerler. Kısa süre önce Yeni Gine ya da Borneo veya başka bir yerdeki kabilelerde, birisinin tuvalet ihtiyacı-

m tek başına gidermesinin görgüsüzlük sayıldığını okudum. Girişten çıkışa bütün beslenme sürecinden aynı ölçüde büyük bir keyif alıyorlar. Bağırsakların boşaltılması da sonuçta yeme sürecinin bir bölümü. Bakış açıları bu.

Hayvanların bizim beslenmemiz için nasıl kesildikleri üzerinde fazla düşüncelere daldığımızda kendi "uygar" yeme tarzımızı da bayağı bulmamız gerekir. Şahsen ben bir tavuğun ölümü hakkında tam bir bilgiye sahip olmak istemem. Kesinlikle hiçbirinin boynunu koparamam. Soluk almak için çırpınan bir balığı hayal bile etmem, istemem. Hele canlı canlı pişirilen bir ıstakozu hiç! Dehşet verici! Meyvelerin ve sebzelerin duygularını da düşünürüm...

Roma'da, tıklım tıklım dolu bir varyete tiyatrosunun koridorunda çişini yapan küçük bir oğlan çocuğunu gösteriyorum. Seyircilerden bazıları karşı çıkınca, annesi, "Ama o sadece bir çocuk," der. Ben 1939'da bunu kendi gözlerimle gördüm. Seyirciler o zaman bunu hiç komik bulmamışlardı ama Roma'yı izleyenler bu sahneye güldüler. Bunun sadece estetik mesafeyle ilgisi olduğunu düşünüyorum.

Çok genel olarak, kadınlar cinselliği ciddiye alırken, erkeklerin daha çok eğlenceli bulduğu izlenimine sahibim. Belki de basit bir nedenle: Kadınlar çocuk doğuruyorlar ve bunu yaparken gülmek pek mümkün değil. Cinselliğe olan farklı yaklaşımların bir nedeni daha olabilir: Kadın tarih boyunca ya erdemin cisimleşmiş hali ya da etin günahlarının can bulması olarak görülmüştür. Bir erkek ahlaksal zorluklarla karşılaşmadan kaçamaklar yapabilir. Gerçi o da bedensel bir ceza çekebilir ama kadın ahlaki açıdan cezalandırılır: Çoğu insanın gözünde orospu olur. Ben çifte ahlaka inanmadığımı söylesem de bu özellikle biz Katolikler için geçerlidir. Ben en azından deniyorum. Hepimizde ilk aldığımız eğitimin –iyi ya da kötü– izleri var, belli davranış biçimlerini daha bunların bilincine varmadan içselleştirdik.

La dolce vita'da Marcello babasının dansözle oynaşmasını görmezlikten gelir, hayır, hatta babası onu evli olmadığı bir kadınla yaşadığı için aynı anda çok doğal olarak eleştirirken, o babasını cesa-

retlendirir. İtalya'da zorunlu ahlak kisvesi çok gevşek dokunmuştur.

Başlangıçta erkek ya da kadın değil androjen olduğumuza inanıyorum – melekler ya da bazı sürüngenler gibi. Sonra ayrışım geldi ve bu arada başka türlü de olabilecekken Havva sembolik olarak Adem'in kaburgasından yaratıldı. Şimdi iki parçayı tekrar birleştirmek gibi bir sorunumuz var. Bu nedenle erkek hep diğer yarısını, sonsuz yıllar önce kaybettiği parçasını arar. Şansı varsa kendisinin bu yansısını bulur. *Kadınını* bulmadan kendisini bütünlenmiş ya da tümüyle özgür hissetmez. Beni bir maço olmakla suçlayacaklarını biliyorum fakat bunun kadının değil, erkeğin görevi olduğuna inanıyorum. Erkek kadını eşi yapmalıdır, bir zevk nesnesi ya da dokunulmaz bir azize değil, tam tersi, her biçimde kendisine denk bir insani varlık yapmalıdır. Aksi durumda hiçbir zaman kendisini tamamlayamaz, bütün olamaz.

Bu *La dolce vita* ve *Otto e mezzo*'nun başoyuncuları için büyük bir sorundur. Marcello ve Gido'nun da etrafları kadınlarla çevrilidir ama ikisi de kadınım bulamaz. Diğer yandan kadınlardan her biri onların kendi erkeği olduğuna inanır. Bir erkeğin yaşamda karar vermek için çok daha fazla zamanı vardır. Bir kadın daha çabuk karar vermek zorundadır. Bir erkek çok daha geniş özgürlüklere sahiptir, pek çok olasılık ona açıktır ve bu nedenle evlenmeden önce daha fazla deneyim geçirmesi ve daha çok şeyi kavraması gerekir. Bu çok yakışık almaz bir durum ama ne yapalım ki böyle.

Aynı kadın oyuncu *La dolce vita*'da bir fahişeyi, *Otto e mezzo*'da iffetli bir kadını canlandırıyor, her ikisinin de aynı erkekle bir ilişkisi var, çünkü Marcello da, Guido da temelde, *I vitelloni*'deki Moraldo'nun devamım. Anouk Aimée, hem her iki aşırı ucu da canlandırabilecek hem de bu iki aşırı uç arasında bulunan gerçek kadın hakkında ipuçları verebilecek bir oyuncu. Kadın doğasının bir yanını belirgin bir biçimde temsil ettiği için bu, Anita Ekberg'le mümkün olmazdı. Yine de *La dolce vita*'da bir başka yanı daha ortaya koydu: tümüyle olgunlaşmış kadının içindeki çocuğu. Her birimizin içinde hâlâ bir çocuk var ama Anitona'daki çocuk yüzeye daha yakın.

Onun karakterinin içgüdüsel yanını öyle ya da böyle görürsünüz. Doğanın öylesine cömertlikle tasarladığı bir kadında kabul edilemeyecek ne vardır: hiçbir şey. Her ikisi de bir fahişeyi canlandıracak yetenekte olsalar da elbette bu rolü Anouk Aimée'ye veremezdim. Ekberg'in o inanılmaz göğüsleri aynı zamanda anne imgesini de yücelterek onaylıyor. Cinsler arasındaki ilişkiyi, Mae West'in aşılmaz bir şekilde başardığı gibi esprili bir açıdan gösterebilecek, neredeyse Venüs'ün bir karikatürü olan bir kadına ihtiyacım vardı. Mae West bu alanda tam bir usta, bu nedenle tanmış olmayı en çok istediğim insanlardan biri.

La dolce vita, üç buçuk saat süren ilk İtalyan filmi. Bana hiçbir izleyicinin bu kadar uzun bir film için gereken sabrı gösteremeyeceği söylendi. Kendi açımdan ben bunca İtalyanın filmimi şok edici bulacağım hayal bile etmemiştim. Herkese karşı bunun benim için önemli olmadığım iddia ediyorum ama itiraf etmeliyim ki, bir kilisenin kapısında, üzerinde adımın yazılı olduğu siyah çerçeveli bir afiş gördüğümde etkilendim. Yoksa ölmüştüm de farkında mı değildim: Bu durumu daha sonra Mastorna üzerine –ölümle yaşam arasında gidip gelirken öldüğünü bilmeksizin ölen bir adam üzerine– bir filmimde kullanmak istedim. Afişin üzerinde şunlar yazılıydı: "Aleni günahkâr Federico Fellini'nin ruhunun kurtulması için dua edin." Bu bir şoktu. Tüylerim diken diken olmuştu.

Hiçbir zaman filmlerime sadece şoke etmek için bir şeyler katmam, her anlatmak istediğim şey hikayenin bir parçasıdır. Benim için, tanıdığım gerçek insanlar kadar gerçek olan karakterlerimi asla aldatmam.

La dolce vita pek çok kişi tarafından skandal olarak algılandı ve bu, filmi anında meşhur etti. Ben skandal bir film yapmak istemedim ve böyle algılamıyorum da. Bu tepkiyi kavrayamıyorum ama bunun elbette filmin uluslararası başarı kazanmasına ve çok para getirmesine katkısı oldu. Günahkâr ve istismarcı olarak suçlanmak benim için hoş olmadı ama filmi beğenen ve şok olmayan pek çok insan da var.

Soylular partisi sahnesini gerçek soylularla bir şatoda çektim ve böylece onlardan biraz kan alabildim.

Striptiz için hangi oyuncuyu düşündüğümü önce kendim de bilmiyordum. Sadece hanımefendi bir havası olması gerektiğini biliyordum. Daha önce hiçbir zaman böyle bir durumda soyunmamış ve bir orjiye asla katılmayacak bir kadın olmalıydı. Ama aynı zamanda insanın striptizini seyretmek isteyeceği kadar çekici bir kadın. Perdede soyunmaya ya da bana striptizlerini göstermeye hazır pek çok kadın vardı. Bu fikrin hoşlarına gitmiş olması durumu bile diskalifiye olmalarına yetti. Sahne şok etkisi yapmalıydı ve bu ancak oyuncunun bir hanımefendi havası taşımasıyla mümkündü.

Bazen bir oyuncudan öğrenirim, bir kadın ya da erkek oyuncunun karakterini benden daha iyi kavradığına beni inandırmasına izin veririm. Nadia'yı çok dar olmamakla birlikte altında dikkate değer bir vücut gizlediğini belirginleştiren koyu renkli şık bir kokteyl elbisesiyle gördüm. Nadia Gray'i sadece güzel vücudu ve doğru yaşı nedeniyle değil, aksine şehvetli olmakla birlikte ısrarcı bir seksiliği olmadığı için seçtim. O kışkırtıcı Doğu Avrupalı gülümseyişi ardında gizemli bir şeyleri saklar gibiydi.

Çok genç yaşlarında bir Romen prensiyle evlenmişti ve ona Şark Ekspresi'nde rastladığımı kolaylıkla hayal edebiliyorum – ama batıya doğru yol alırken. Hep toplumun daha iyi kesiminden kadınları ve yabancıları canlandırdığı birkaç İngiliz filminde oynamıştı. Daha çok, Viktoryen değer yargılarına bağlı ve bu arada gizli gizli daha içgüdüsel ihtiyaçlarını doyuran bir kadın izlenimi uyandırıyordu. Önünde dans ettiği parti veren grubun, evine sızdığı yapımcının eski karısı rolü için idealdi.

Bence Nadia'nın oynadığı bu kadın koyu renk elbisesinin içine beyaz bir sutyen ve beyaz bir külot giymeliydi. Bu kontrastlığın çarpıcı ve seksi bir etki yapacağını düşünüyordum ama Nadia reddetti. Zevk sahibi olan hiçbir kadının koyu renk giysi altına beyaz iç çamaşırları giymeyeceğini söyledi. Ve kendisi de hiçbir zaman koyu renk bir elbiseyi çıkarttığında altından beyaz iççamaşırları ortaya çıkmazdı. Bunu yapamayacağım, zaten rolüne de uymadığını söyledi. Beni ikna etti. Haklı olduğunu kavradım. Siyah iç çamaşırları satın aldık.

Bir erkeğin neyi seksi bulduğunu bildiğimi sanıyorum. İç çama-

şırlarının rengi aslında önemli değildir. Ama bir kadının kendisini seksi hissetmek istediğinde nasıl giyindiğine Nadia daha iyi karar verebilirdi.

Marcello'nun ata biner gibi üzerine bindiği ve onu kuştüylerine boğduğu sahneyi de reddetti. Aslında ben böyle tasarlamıştım ama Nadia haklı olarak, canlandırdığı kadının kendisine böyle bir şey yapılmasına asla izin vermeyeceğine dikkatimi çekti. Bu yüzden, sonra bu sahneyi başka bir oyuncu oynadı. Nadia film figürüne ihanet etmektense rolünü ufaltan ender oyunculardan biriydi. En azından, onun için düşünmüş olduğum bir sahnede istediğimi kabul ettirebildim. Dansının sonunda yerde uzanmasını istedim. Sutyensiz ama üzerinde eski kocası görününce sarınacağı kürk bir etolle. Sutyenini çıkartmasını ama bunun striptizin doruk noktasını oluşturmaması gerektiği için sutyenini bluzunun altından çıkartmasını söyledim. Bu ona makul gelmedi, böyle bir şeyin mümkün olmayacağını söyledi ama olabileceğini ben kendi deneyimlerimden biliyordum. Nasıl olacağım gösterdiğimde hemen kavradı ve o kadar beceriklilikle yaptı ki, sanki sutyenini hiçbir zaman başka türlü çıkartmamıştı.

Benim için önemli olan yüzündeki anlamdı, yaptığı şey karşısında kendisinin gösterdiği tepkiydi. Diğerlerininkinden çok, onun duygu ve düşünceleri benim için önemliydi. Müstakbel sevgilisinin, eski kocasının ve orada bulunan bütün diğerlerinin tepkileri birlikte etkiyor ve bundan onunla seyircisi arasında, tek tek bütün tepkilerin toplamından daha güçlü bir gerilim oluşuyordu. O striptiz yaparken kravatımı çıkarttığımı anımsıyorum.

Bir filmde erotizm aktarmak istiyorsanız, sizin şehveti uyarılmış ama doyum bulmamış olmanız bir avantajdır. İnsan kendi isteğini ve düş kırıklığını karakterlere yansıtır ve böylece onların acil olarak dindirmek istedikleri arzunun erotik yoğunluğunu arttırırsınız.

Bugün *La dolce vita*'dan söz edildiğinde en az Anita Ekberg'in oyunu kadar Nadia Gray'in striptizine de değinilir. Yvonne Fourneaux'dan kimse söz etmez, oysa Marcello'nun sevgilisi rolünde çok iyiydi. Açıklaması basit: Onun karakteri tek bir kalıptan dökülmüştü ve bu nedenle, diğer iki kadın gizemlilikleri dolayısıyla çekiciy-

ken, o spekülasyonlara yer bırakmıyordu. Diğer ikisi, açık bir kitap gibi okunamayan insanlara benzer biçimde, figür olarak tamamlanmamış kalıyorlardı.

Bana sık sık Anita'nın daha sonra ne olduğunu soruyorlar. Nadia'nın ne olduğunu soruyorlar. Kimse Sylvia'ya ne olduğunu hiç sormadı, çünkü bu Anita'nın film figürünün ismi. Bu sırada kastettikleriyse oyuncular değil, çünkü ben, Anita Ekberg Roma'da, Nadia Gray New York'ta yaşıyor, diye yanıtlar yanıtlamaz karşı çıkıyorlar. "Hayır, hayır! Karakterlere ne oldu?" Ne olursa olsun, *La dolce vita, Bölüm II*'yi görmek istiyorlar. Ama bu doğru değil. Durum tam tersi, çünkü o zaman soruları yanıtlanmış olurdu ve bu *La dolce vita, Bölüm I*'e ilişkin anılarım bozardı. Yaşamda bazen bir gizin sarmaladığı bir insanla karşılaşırsınız. Onunla harika bir zaman yaşar ve bu deneyimi derinleştirmek istersiniz. Fakat zamanında durmaz ve aniden her şeyi öğrenirsiniz. O zaman boşluktan ve belirsiz bir düşkırıklığı duygusundan başka geriye bir şey kalmaz.

Zaman zaman bana, nasıl olup da bir film figürüne oyuncunun kendi adını verdiğimi sorarlar. Bilmiyorum. Belki sadece tembellikten. Bunu ilk kez *I vitelloni*'de kardeşim Riccardo, Alberto Sordi ve Leopoldo Trieste'yle yaptım ve bu alışkanlığı sürdürdüm. Yüzleri asla unutmam ama isimleri aklımda tutamam. Mükemmel ama öncelikle görsel bir belleğim var. Bazen daha film figürüne adını vermeden önce oyuncuyu bulurum ve ondan sonra artık başka bir isim düşünemem. Nadia Gray'in durumu böyle oldu ama Anita Ekberg'in figürünün önceden bir ismi vardı. *Otto e mezzo*'da başoyuncuya Marcello ismini vermedim, çünkü *La dolce vita*'daki ana figürle arasına belirgin bir sınır çekmek istiyordum. Ayrıca Guido, adı *Il viaggio con Anita* olan hiç çekemediğim bir filmin senaryosunda ortaya çıkmıştı zaten. O zamanlar Anita için gözümün önünde Sophia Loren vardı. İsim bir rastlantıydı. Fakat rastlantıların çoğunlukla hiçde rastlantı olmadığına inanıyorum. Sadece biz onları algılamıyoruz, çünkü sınırsız olasılıkların mistik dünyasından geliyorlar.

Il viaggio con Anita'yı yazdığımda Anita Ekberg'i daha hiç tanımıyordum, adını bile duymamıştım. Yıllarca, senaryoyu yazdığım sı-

rada gözümün önünde onun olduğunu yalanlamak zorunda kaldım. Bir ismi tamamen keyfi olarak seçtiğim çok az durumdan biriydi. Gerçekten varolan insanların isimlerini kullanmamam için beni sık sık uyardılar fakat hiç olmayacak şekilde Anita bana sorun oldu, öncelikle de Giulietta ile aramda. Ona yaşamımda *Anita* adında hiçbir kadın olmadığını söyledim. "O halde adı ne?" diye sordu.

Sophia Loren, rolü oynamak üzere İtalya'ya gelemeyince Carlo Ponti de *Il viaggio con Anita*'mn yapımım üstlenmeye duyduğu ilgiyi yitirdi ama ben belki de başka bir yapımcı bulabilirdim. Sophia, İtalya için hazır değildi, bunu filmi çekmemek için –başka iki neden daha vardı– vesile kabul ettim. Birincisi, yüzde yüz olmasa da hikaye çok otobiyografikti. Ortada çıplak kalacağımı anlayınca durum benim için biraz hassaslaştı, ayrıca Giulietta'yı hiçbir biçimde incitmek istemiyordum. İkinci neden buydu. *Moraldo nella città* ya da *La dolce vita* da belli biçimde otobiyografik bir filmdi fakat Giulietta'dan önceki dönemi anlatıyordu.

Il viaggio con Anita, babasının hastalığım sevgilisiyle bir yolculuk, hem de kendi memleketine bir yolculuk için bahane eden evli bir adamın hikayesidir. Böylece babasını da ziyaret edebilecektir fakat oraya varmasından kısa bir süre sonra babası ölür. Onunla hiçbir zaman gerçek anlamda sohbet edemediği için kendisini suçlu hisseder ama artık çok geçtir. Son fırsatını kaçırmıştır.

Babam kısa bir süre önce ölmüştü ve sadakatsizliğinden dolayı artık onu suçlamadığımı söylemenin üstesinden gelemeyişim bana acı veriyordu. Çocukken annemin tarafında yer almıştım. Yetişkin bir erkek olarak babamın bakışım anladım. Senaryoda, babamın ölüsünü gördüğümde neler duyduğumu anlattım. Sonra bir düşte kendimi biraz daha yaşlanmış olarak onun yerinde uzanırken gördüm.

Anita yemeği tutkuyla sever, çimenlerde çıplak yuvarlanır, duygulara çok yatkındır ve kendi duygularını gösterir. Bir erkeğin istediği –ve korktuğu– her şeydir. Yolculuğun sonunda Guido'nun da Anita'yla ilişkisi de sona erer.

Bir zaman geldi, artık senaryoyu filme çekme ihtiyacı duymaz ol-

dum. Benim için varlığını sürdürdü ve onu Albert Grimaldi'ye sattım. Mario Monicelli filmi Goldie Hawn ve Giancorlo Giannini'yle çekti. Bana ne dış görünüşte ne de başka bir biçimde benzemeyen Giannini, Guido'yu oynadı. Film, İtalya'da *Il viaggio con Anita* adını korudu, İngilizcesi ise *Lovers and Liars*'dı – isim olmayan bir isim, çünkü düzinelerce filme uyuyor ve hiçbirine uymuyor. Filmi asla seyretmedim ama çeki bozdurdum.

La dolce vita sayesinde gençliğimin en sevdiğim yazarlarından biri olan Georges Simenon'u tanıdım. Simenon, Cannes Film Festivali'nde *La dolce vita*'ya Altın Palmiye'yi veren jürinin başkanıydı. Ne zaman ve nerede olsa onunla tanışmak benim için heyecan verici olacaktı ama bu şekilde gerçekleşmesi benim için ifade edebileceğimden fazla önem taşıyor. Giulietta, onu öpüp yanağında ruj izini bırakacak kadar mutluydu.

Bana "dolce vita"nın 1961'den beri, çok kullanılan ve tanınan bir Amerikan sözlüğünde İngilizcede kullanılan bir kavram olarak geçtiğini anlattılar. Filme değinilmiyor fakat kavramın İtalyanca kökeni "sefahat içinde, başıboş bir yaşam" olarak veriliyordu. *La dolce vita*'da cesetlerin üstünden geçen bir insan olan sansasyon muhabirine verdiğim Paparozzo adından türetilen "paparazzi" sözcüğünün de sözlüğe girmesini eğlenceli buldum. Ama en güzeli "Felliniesk"in de sıfat olarak alınmış bulunmasıydı.

Amerikan yapımcıları bu sözlüğü herhalde kullanmıyorlar. İtalyan yapımcılarının da bir başvuru kitabı kullandığı nadirdir.

Via Veneto'nun bir bölümünü yeniden kurdurmak zorunda kaldım, çünkü aşırı bir gerçeklik istiyordum. Ayrıca çekim çalışmalarını gerçek Via Veneto'da asla kontrol altında tutamazdım. Bunun üzerine yapımcı Angelo Rizzoli bana sözleşmeyle garanti edilen filmin getirisinden yüzde alma hakkımdan vazgeçmem gerekeceğini söyledi – sonradan bu hisselerin beni zengin edebilecek olduğu ortaya çıktı. Seçim yapmak zorundaydım. Hayır, seçim şansım yoktu, filmim için doğru olanı yapmak zorundaydım. Bir saniye bile duraksa-

madım ve *La dolce vita*'nın gelecekteki bütün getirilerinden yüzde alma hakkımdan vazgeçtim. Daha da kötüsü: bugün yine aynı durumda bulunsam ve bugün artık öğrenmiş olduklarımı bilsem, yine de aynı kararı veririm.

Reji için elli bin dolar aldım. Hepsi buydu.

Film milyonlar getirdi. Çok kişiyi zengin etti ama aralarında ben yoktum. Angelo Rizoli bana bir armağan verdi: bir altın kol saati.

La dolce vita, yaşamımda istediğim kadar para kazanabileceğim ve istediğim kadar film çekebileceğim anı ifade eder. Fakat buna rağmen bana istediğim filmi yapma olanağım vermediler ve ben de uzlaşmalara gitmeye hazır değildim. Yapımcıların değişiklik önerilerini kabul etmeyince bana iyi para vermeleri beni hiç de huzursuz etmiyordu. Durumun korkunç tarafı daha çok benim projelerimin zor finanse edilir olmasıydı. Yapımcılar Fellini Filmi değil, sadece Fellini'nin çektiği bir film istiyorlardı. Hayır demiyorlar ama evet de demiyorlardı – sorun buydu. Beni oyalıyorlardı. Fazlasıyla sabırlıydım. *Kendi* filmimi yapmak istiyordum, *onlarınkini* değil. Bunun yaşamımın büyük anı olduğunun, bir daha tekrarlamayacağının ve o kadar kısa süreceğinin farkında değildim.

La dolce vita'dan o kadar az para almış olduğuma dehşetli kızdığım için zamanı çar çur ettim oysa kızgınlık, kuvvete mal oluyor. Sonra o denli kızdığıma pişman oldum oysa pişmanlık da boşa harcanmış enerjidir.

Filmin bu kadar para getireceğini hayal bile etmemiştim ve bugün bildiğimi o zaman bilmiyordum: Daha sonraki filmlerimden hiçbirisi böyle bir kasa başarısı getirmeyecekti. Fakat bilmiş olsaydım da başka türlü davranabilir miydim: Benim için önemli olan yalnızca ve yalnızca filmimi gerçekleştirmekti. Her zamanki gibi bir yapımcı bulma işini zorlaştırdım ve ne yazık ki hiçbir zaman bir sonraki Fellini filmi için birbirine giren iki ya da daha fazla yapımcı olmadı. Masanızda tek bir öneri varsa fazla pazarlık edemezsiniz. Tek bir talep karşısında malınızın değerini yükseltmek zordur. Giulietta işimin niçin daha fazla para getirmediğini hiçbir zaman kavramadı.

Gazeteciler *La dolce vita*'dan sonraki film planlarımı soruyorlardı. Teklifler alıyordum. İnsanın malını satılığa çıkarmak zorunda kalmayıp aksine her yandan teklifler yağması ne harika bir duygu! Pohpohlanmak! İstenildiğim duygusuna hemen alıştım. Makbul bir konum, alışma ihtiyacı duyurmaz. Genç, güzel bir kız gibi bunun hep böyle devam edeceğini sanıyordum. Bu anın o kadar kısa süreceğini bilmiyordum fakat itiraf etmeliyim ki, o sıralar, bunun yeterince tadını çıkardım.

Bu anın bir kerelik olduğunu bilmemenin iki türlü dezavantajı var: Bundan çok az yarar sağladım ve çok kısa bir süre tadını çıkardım. Fakat bunun da bir avantajı var: Yaşamın sonsuza kadar süreceğine ve ölümün sadece başkalarını tehdit ettiğine inanan biri gibi, bu anın keyfini kaygısızca yaşadım. İnsan değerli bir şeye çok sıkı sarılırsa onu boğar.

Amerikalı yapımcıları hiçbir zaman anlamadım. Roma'ya geldiklerinde "Grand Hotel"e yerleşirler. Burada Beverly Hills'de Polo Lounge'daki muhteşem "Beverly Hills Hotel"de olduğu gibi iş halletmek isterler. Roma'da günlerini lüks süitlerde şortlarıyla oturup ülkedışı telefon konuşmalarıyla geçirirler. Durmadan geldikleri yere telefon etmek için niçin bu kadar uzak bir yolculuğa çıkarlar? Masalarının üzerinde her zaman bir şişe maden suyu bulunur. Sizi karşıladıkları zaman üzerlerinde sadece bir şort olmasına belli ki aldırmazlar, çünkü bir şeyler giymeyi hiç düşünmezler. Hep, kendimi rahatsız hissedeyim diye bunu kasten yaptıkları izlenimine kapılmışımdır.

Siz oradayken ABD, Japonya veya herhangi başka bir yerde bulunan insanlarla uzun telefon görüşmeleri yaparak zamanınızı çalarlar. Belki de size ne kadar önemli olduklarını göstermek isterler, belki de bunu sadece kendilerine kanıtlamak istiyorlardır. Sözü nihayet size yönelttiklerinde saatlerce oturup tümüyle gereksiz şeylerden, dünyada olabilecek gerçekten her şeyden bahsederler, sadece sizin ziyaret nedeninize değinmezler. Ancak gitmek zorunda olduğu-

nuzdan çok kısa bir süre önce konuşmayı, kayıtsız bir edayla, önemli noktaya getirirler. Bu Amerikan işadamları niçin saatlerce havadan sudan konuşur, fıkralar anlatır, böylece görüşmenin asıl nedeninden uzaklaşır ve buna ancak son dakikada değinirler? Acaba korktukları bir şey mi vardır?

Bir şeyi reddettiğinizde sadece pazarlık etmek istediğinizi sanırlar. Gerçekten istemediğinize asla inanmazlar. Ve sonra birde filmini televizyonda sabun gibi sunmanı isterler. ABD'de benden bir televizyon şovunda nasıl spagetti pişirildiğini göstermemi istediler. Hiç spagetti pişirmem, evde bile. Suyun kaynaması bana çok uzun gelir. Öneriyi reddettim, onları nasıl reddettiğim ise ne yazık ki burada basılacak gibi değil.

La dolce vita bana, ilk kez yönetmenlik yaptığım ve Lattuada ile birlikte yapım şirketi kurduğumdan beri düşlediğim fırsatı önüme çıkarttı. Adı "Federiz" olacak bir film şirketine ortaklık teklifi aldım. Şirketin ismi benim adımı da içeriyordu ve yüzde yirmi beşi bana ait olacaktı. Ancak bunun ne anlama geldiğinin farkında değildim: Yüzde yüz sorumluluk üstlenip kârın yüzde yirmi beşine ortak oldum, ne var ki kısa bir süre sonra hiç kâr olmadığı ortaya çıktı. Kendimi neye attığımı o anda bilseydim de, aynı şeyi yapardım.

Bu öneriyi bana yapan Rizzoli'ydi, *La dolce vita*'mn ona getirdiği bol para, takdir ve ilgi için bir tür teşekkür olarak. Aslında *La dolce vita*, Bölüm II'yi çekeceğimi ve genç yönetmenleri de birçok küçük *La dolce vita*'lar çekmekle görevlendireceğimi samyordu. Bana ne istersem yapabileceğimi söyledi ama kastettiği bu değildi. Sadece sözde bir yetkiye sahiptim.

Kardeşim Riccardo geldi ve onun için bir film finanse etmemi istedi. Geri çevirmek zorundaydım ve sanırım bunu ne anladı ne de kabullendi. Birbirimize çok yakın değildik fakat bu olaydan önce aramızda hiçbir zaman hınç ya da gerginlik nedeni olacak bir şey geçmemişti. Bu konuda hiç konuşmadı ama beni bağışlamış olduğundan emin değilim.

Daha da kötüsü, Giulietta benden Cabrini Ana üzerine başrolünü oynamak istediği bir film çekmemi rica etti. Bu onun büyük dü-

şüydü ve yönetmenliğini ben yapacaktım. Çekim çalışmalarının başlamasını zor bekliyordu. Yüzyıl başında Amerika'daki İtalyan göçmenleri için öylesine çaba göstermiş olan bu kadın üzerine bir filmin dev bir başarı olacağından emindi. Reddetmek zorunda kaldığımda bana nasıl bir kırgınlıkla baktığım bugün bile hâlâ anımsıyorum.

"Federiz"in yeni açılan bürosunu bir tür toplantı salonu ya da hepimizin kahve içip birbirimize düşüncelerimizi aktardığımız bir mekan olarak algılıyordum. Via della Croce'da çok güzel bir yer bulmuştum. Orada ihtiyacımız olan her şey mevcuttu, ayrıca hemen yanımızda harika bir pastane vardı. Hep mala hiç önem vermediğimi iddia ederim ya aslında bunun belki de nedeni Via Margutta civarındaki dükkanlardaki değerli antikaları alacak durumda olmayışımdır. Şimdi üzerine oyuncuların fotoğraflarım yaydığım harikulade güzel bir eski masa buldum. *La dolce vita*'daki kanepeleri kullanıyorduk. Böylece tasarruf etmiş oluyorduk, ayrıca muhteşem rahatlıktaydılar. Büro odalarını *La dolce vita*'nın dekoratörü düzenlemişti. Bu arada, dekorasyonu her zaman hoşuma gittiği için "Grand Hotel"den de etkilendiğimi söylemeliyim. Kapalı bir odam vardı ve her zaman kendi dünyama çekilebiliyordum, bu benim için çok önemliydi. Bir Ortaçağ hükümdarı şatosu. Fakat gönlü geniş davranıp paramı filmler için harcamayı tercih edecektim, çünkü artık bir dilenci değildim.

Bütün tanıdık yönetmenler geliyor ve her biri bir film projesi öneriyordu. Bütün sözümona dostlarım ortaya çıktı. Birdenbire hiç haberim olmayan arkadaşlarım belirdi. Buna karşın onlar birbirimize ne kadar yakın olduğumuzu çok iyi hatırlıyorlardı. Dağ gibi elyazması yığınları altında boğuluyordum. Artık telefonu açmıyordum bile. Ve hoşuma giden tek bir fikir bulamadım. Üstelik bütün bunlar sakin bir kafayla yapmam gereken kendi işimi engelliyordu.

La dolce vita'dan sonra yapımcılar benden eskisinden farklı şeyler talep ediyorlardı. Beklentilerini azaltıyor ama başlıkta bir "Fellini" ibaresi görmek istiyorlardı. Fakat benim taleplerim de değişmişti. Başarı bana güzel, sıcak bir duygu vermişti. Bunu tekrarlamak is-

tiyordum, çünkü bana hep yeni filmler yapma olanağı vereceğini biliyordum.

Bu arada arkadaşlarımı kaybettim. Her "hayır"la azalıyorlardı. Her seferinde aynı sonucu veren bir test gibiydi. Giulietta'yı saymazsak bu bana pek dokunmuyordu. Giulietta bana çok kızgındı ve bu korkunç bir şeydi. Fakat hoşuma gitmeyen bir şeyi yapma yetisine sahip değilim. Kendimi başkalarının parasından sorumlu tutuyordum. Parayı savurmak istemiyordum. Fakat parayı doğru yere yatırma yeteneğim de yoktu.

Ve her şey göz açıp kapayıncaya kadar geçip gitti. Rizzoli yapımını üstlenmek istediğim bir film bulamadığım için kızıyordu. Yapımcılığını Ponti'nin üstleneceği episodlardan oluşan bir filme katkıda bulunmam önerisini kabul ettiğimde Rizzoli bunu sadakatsizlik olarak algıladı. Benim episodumun adı *Le tantazioni del Dottor Antonio*'ydu ve Rizzoli sonunda yapıma ortak olmayı kabul ettiğini bildirdi. Fakat günün birinde kendi filmlerimden başka filmleri de üreteceğime duyduğu inancı yitirmişti. Herhalde artık kendiminkilerden birinin yapımını üstleneceğime bile inanmıyordu. "Federiz"in bürosu kapandığında düş kırıklığına uğradım ama aynı zamanda rahatlamıştım da.

Şimdi tekrar asıl işime dönebilirdim. *Otto e mezzo* için bir düşünce içimde tohumlanmaya başlamıştı bile.

"Federiz" kapanmadan *Madre Cabrini*'sini niye çekmediğimi Giulietta hâlâ anlayamamıştı. Tema hoşuma gitmemişti. Fakat ben sorumluluğunu üstlenmiş bile olsam projeye diğerlerinin de bir şans tanımayacaklarını gayet iyi biliyordum. Onu buna inandırmaya çalıştım ama başaramadım. Öyle ya da böyle, filmi artık üretemeyeceğime göre *Madre Cabrini*'ye artık değinmeme konusunda anlaştık. Ama Giulietta anlaşmamızı zaman zaman unuttu.

Başlangıçta *La dolce vita*'yla her zaman düşlediğim fırsatı yakaladığıma gerçekten inanmıştım. Sanki üç dileğim de yerine gelmiş gibi. Üç dileğim de aynı noktaya yöneliyordu: Dilenmeye çıkarak zaman harcamadan filmlerimi çekmek istiyordum ve kendi işim üzerinde denetimim olsun istiyordum. Üstelik bu şekilde sadece kendi

işimle sınırlı kalmayacak, aksine diğer yönetmenlere de yardımcı olabilecek ve yeni İtalyan filmlerinin oluşumuna katkıda bulunabilecektim – bu da işin kaymağıydı.

Fakat bu masalın sonu iyi gelmedi.

Arkadaşlarımı kaybetmiştim. Zaman kaybetmiştim. Bu süre boyunca bir film çekme fırsatını da kaçırmıştım. Aile yaşamımı zehir etmiştim. Akşamları Giulietta'nın nefis makarnaları Cabrini Ana'yla baharatlanmış oluyordu. Hazımları zorlaşıyordu.

Bir yönetmende yönetmen filmi denilen filmleri çekme hırsı varsa, asıl olarak kendi projelerini lanse etme yetisine sahip olmalıdır fakat sanatçı ve iş adamının tek bir kişide birleşmesi nadirdir. İş adamının önce yemek yiyebilmek için paraya ihtiyacı vardır ve sonra giderek daha fazla paraya ihtiyacı olur. Bu arada parasını ödeyebileceği kadar yemeği sindirmesi mümkün değildir. Buna karşın sanatçı için güvence mideden daha önemlidir.

Her ikisini birleştirebileceğim kuruntusuna kapıldım. Fakat "Federiz" işletmesi bana, bir yapımcı şirketin hedeflediğim ideal konumu, yani filmlerimin sanatsal şekillendirmesinde bağımsız olmayı sağlayamayacağım gösterdi.

Carlo Ponti, Rossellini, Antonioni, De Sica, Visconti, Monicelli ve benim birlikte şekillendireceğimiz episodlardan oluşacak bir film çekmeyi önerdiğinde bunu çok cazip buldum. Nihayet tekrar kendi işimle uğraşabilecektim. Rossellini ve Antonioni öneriyi kabul etmediler. Film sansüre karşı olacaktı ve her yönetmen buna uygun bir episodla katkıda bulunacaktı. Cizvitlerin bir yayınlarında *La dolce vita* yüzünden hapse atılmamı talep ettiklerini henüz unutmamıştım.

Filmin adı, *Decameron*'la belirgin bir ilişkisi olmamasına ve 1961 yılında çekilmesine rağmen *Boccaccio '70* oldu. Ufak tefek, tutuk bir adam olan doktor Antonio örneğinde dini eğitimimizin etkilerini gösteriyorum. Anita Ekberg'in canlandırdığı bir kadına duyduğu tutkuyu –kadını baştançıkarıcı bir pozda gösteren afiş karşısındaki kendini beğenmiş bir öfke maskesinin altında– kendinden bile saklar. Fakat davranışını belirleyen sadece kilise değildir. Afişin

dev yüzeyinde çok da uygun bir biçimde süt reklamı yapan kadının istek uyandıran iri göğüsleri onu öfkelendirir. Kadın onun kadın cinselliğine ilişkin hayalini abartılı biçimde simgelemektedir fakat fazlasıyla küskünleşmiş birisi olarak Dr. Antonio, bu anın tadını çıkartacak yerde kendini tehdit altında hisseder. Kilisenin doğaya aykırı cinsel öğretileri onu çarpıtmıştır.

Birdenbire kadının canlandığı ve kendisini takip ettiği kuruntusuna kapıldığında içinde sadece kendisini savunma dürtüsü vardır. Kadını sağ göğsüne fırlattığı bir mızrakla öldürür. Böylece, çaresizlik içinde "Anita!" diye bağırmaktan başka bir şey yapamayan acınacak derecede bastırılmış libidosu dışında kendi içindeki her şeyi de öldürmüş olur. Şimdi onun için en büyük ceza yaşamına o kadın olmadan devam etmek zorunda olmasıdır, çünkü kendi isteğini öldüremez.

Bu kısa episodda bir erkeğin sürekli baskı altında tutulan isteğinin aniden yolundan çıkıp, aklını başından alıp onu tamamen hakimiyeti altına alarak erotik bir fantezinin sahiline varabileceğini göstermek istedim. *La dolce vita*'daki Sylvia gibi *Le tentazioni del Dottor Antonio*'daki Anita da, cinsel etkileyiciliğinin bilincindedir. Bunu kullanmanın tadını çıkartır ama aynı zamanda bunda kendisinin bir suçu olmadığı, kimsenin kendisini suçlayamayacağı duygusunu yayar – simge olarak demek istiyorum. Afiş ne oldu acaba, en kısa zamanda Cinecittà'da onu aramalıyım. Gerçekten de olağanüstüydü.

Doktor Antonio, çağımızın cinselliği, gizemli olanın, yasaklanmış olanın müphem peçesinden sıyırma eğilimine karşı durur, ki bu cinselliği kirli göstermektedir. İnsan bedeni giyimli olarak erotik etki yapabilir fakat belki de bu hiç fark edilmez. Çıplakken gözden kaçırmak zordur ve komik ya da erotik etki yapabilir. Doktor Antonio gibi insanlar, çıplak kadının sadece dış görünüşte gizemini kaybettiğini ama gözün göremediği o açıklanamaz gizliliğini koruduğunu kavrayamaz. Kadınları anlayabileceğimi hiç sanmıyorum. Belki de bunu zaten istemiyorum. Tam olarak tanıma erkek ve kadın arasındaki gerilimi bozar.

Filmlerimde de her zaman kadın karakterleri bulmak bana da-

ha heyecan verici gelmiştir, herhalde kadınlar erkeklerden daha ilginç, daha erotik ve kavranması zor oldukları için. Benim yaratıcı dürtülerimi çok daha fazla uyarıyorlar. Sadece erkeklerin değil, kadınların da onları görmekten hoşlandıklarına inandığım için kadın rollerini çekici ve seksi kadınlara vermeyi yeğliyorum. Onlara bakmayı kendim zaten seviyorum.

Benim duyumsadığım şekliyle sanatçı bir aracı. Yaratıcı faaliyetleri sırasında pek çok farklı kişiliğin istilası altındadır. Metamorfozlar geçirip Kafka tarzında bir böceğe dönüşebilir. Kafka, düş gücü başa çıkamayacağı kadar geniş olan insanların en ekstrem örneklerinden biridir. Bu, dünya için iyi ama kendisi için değildi. Kafka'nın yapıtları bence tümüyle otobiyografik olarak görülmelidir. İdeal durumda sanatçı hem Dr. Frankenstein hem de onun yarattığı yaratıktır. Daha önce hiç vampir olmamış da olsa bir vampirdir. Kan görmeye hiç tahammülüm olmamasına rağmen –hele içmeyi hiç düşünememe– filmlerimden birine bir vampir sekansı katmış olmayı çok isterdim. Bu fikir bana *Le tentazioni del Dottor Antonio*'nun çalışmaları sırasında geldi, fakat vampir benim için düşgücüme yer bırakmayacak kadar güçlü bir imgeydi.

Yönetmen olarak çok farklı dönemlerde çok farklı yaşamlar yaşama olanağına sahibim. Benim tercih ettiğim yaşam, yönetmen olmak ve bir film yapmak; çekmekte olduğum her öykü benim için gerçeklikten daha gerçektir.

Moraldo da benim gibi yaşamın anlamının peşindeydi. Aşağı yukarı, yaşamın anlamını herhalde hiçbir zaman bulamayacağımı anladığım sıralarda Moraldo, Guido oldu (*Otto e mezzo*'da). İçimdeki Moraldo kayboldu ya da naifliğinden utandığı için saklandı.

Bir psikoterapiste gitme ihtiyacını hiç hissetmedim ama bir dostum vardı, Dr. Ernst Bernhard; çok önemli bir analistti. C. G. Jung'un öğrencisiydi ve beni Jung'un düşünce dünyasına götürdü. Düşlerimi ve zaman zaman gördüğüm düş benzeri halüsinasyonları not etmem için beni motive etti. Bunlar filmlerimden bazılarında önemli bir rol oynar.

Jung'u keşfetmek, kendi fantezime güvenme duygusunu gerçek-

ten çok güçlendirdi. Hatta Jung'un evini gezmek ve çikolata satın almak için bir İsviçre gezisi bile yaptım. Her ikisi de yaşamım boyunca beni bırakmayan izlenimler.

Jung'u keşfetmek benim için özellikle anlam taşıyordu. Jung yaptıklarımda bir şey değiştirmedi ama anlamamda yardımcı oldu. Benim her zaman hissettiğimi Jung bana entelektüel bir düzeyde onayladı: düşgücümdeki bu yoğun yaşamın korumam gereken bir armağan olduğunu. Son zamanlarda beni harekete geçiren şeyi Jung'da tam olarak buldum. Dr. Bernhard'ı, *Otto e mezzo* düşüncelerimde şekillendiği sırada tanıdım. Sanırım psikoterapiye olan ilgim *Otto e mezzo*'da belirginleşiyor, tabii *Giulietta degli spiriti*'de de.

Dr. Bernhard'ı bir süre sık ve düzenli olarak ziyaret ettim. Psikoterapist olarak değil, çok esin verici bir dost olarak. Beni büyüleyen, bilinmeyen bir dünyayı keşfetmek için ona gidiyordum ama kendimi keşfettim.

Sanki Jung, kitaplarını benim için yazmış gibi geliyordu. Sanki benim ağabeyimdi. Çocukken hep, beni kocaman, geniş dünyaya götürecek bir ağabeyim olmasını düşlediğimi anımsıyorum. Çok naif bir çocuktum ve annemin hastaneye giderek eve benim için bir ağabey getireceğini umduğumu hâlâ anımsıyorum. Sonunda hastaneye gittiğinde bize, hiçbir zaman çabaya değer bulmadığım minik bir kızkardeş getirdi. Küçük kardeşim Riccardo'nun yaşamdan benim kadar da haberi yoktu. Bana cevap verebilecek ya da en azından soru sorabileceğim, benden büyük birinin olmasını istiyordum. Yetişkin olduğumda arkadaşlarım hemen hemen hep benden büyük oldu. Jung'un tam tamına benim aradığım dost olduğu duygusuna sahiptim.

Jung için simge dile getirilemez olandır, buna karşın Freud için, insanı utandıran, bastırılmış olanlardır. Bence Freud'la Jung arasındaki ayrım Freud'un rasyonal düşünceyi, Jung'un ise yaratıcı düşünceyi temsil etmesidir.

Jung'da okuduğum her şeyi kendime uyarlayabiliyordum. Çocukluğumdan beri kendimde taşıdığım suçluluk ve aşağılık duygularını sarsmayı nihayet başardım. Anne babanın ya da öğretmenlerin

suçlamaları ve bazen de çocukların, onlardan farklı hissettiğim için daha güçsüz olduğum duygusunu veren alayları. Gerçi dostlarım vardı ama dışa dönük olmaktan çok içe dönük yaşadığım için yalnız bir çocuktum. Diğer çocuklar için kartopu oynamak, düş kurmak ya da bir şeyler düşünmekten daha önemliydi. Çocuk olarak toplulukta tek başına olmak hayal edilemeyecek kadar büyük bir yalnızlık anlamına geliyordu.

Bugün ailemi, ilgileri ve duyguları benimkilere çok daha yakın olan insanlarla birarada olduğum sette buluyorum.

Kendi iç dünyamı araştırma düşüncesi beni büyülüyordu, bu nedenle Perulu Carlos Castaneda'mn kitapları da o kadar çok ilgimi çekiyordu. Jung'un kendisini anlaşılmaz biçimde ifade ettiği ya da ulaşılmaz olan için çabaladığı duygusuna hiçbir biçimde kapılmadım. Onun yapıtlarında kendimi evimde hissettim. O, her zaman istediğim ağabey gibiydi, çünkü benim için taşıdığı anlam, "Benimle gel – yol burada," demesiydi. Onun yol göstericiliğini kabul ettim, ki bu çok önemliydi ve o bana benim zaten kendi başıma girmiş olduğum bir yönü gösterdi. Sadece açık kapıdan geçerek onu izlemem yetti.

Üç bin yıl önceki insanlarla aynı düşlere ve kabuslara sahibiz. Evlerimizin içinde, insanların bir zamanlar mağaralarda hissettiği aynı ilkel korkuların keyfini çıkarıyoruz. "Keyfini çıkarmak" fiilini kullanıyorum, çünkü korkunun da keyif almakla eşleştiğine inanıyorum. Öyle olmasa insanlar niçin yüksek kaydıraklardan kaysın? Küçük dozlardaki korku yaşama belli bir kıpırtı veriyor. Her zaman korkuyu itiraf etmenin erkeğe özgü olmadığı kabul edilmiştir. Korku ve korkaklık aynı şey değildir. En büyük cesaret insanın kendi korkusunu aşabilmesidir. Hiç korkusu olmayanlar ya delidir, ya paralı asker ya da ikisi birden. Bu sözümona "korkusuzlar" ne sorumluluk bilincine sahiptir ne de güvenilebilecek kişilerdir, korkusuzluklarıyla başkalarını tehlikeye atmamaları için onları ıssız bir adaya sürmek gerekir.

Jung'un işimde etkili olup olmadığını bilmiyorum. *Beni* etkiledi ve beni harekete geçiren, doğal olarak, filmlerime de damgasını vu-

rur. Kendimi onunla bir ruh akrabalığı içinde hissediyorum; onda, fazladan bir duyu gibi yaşamıma ait olan fantezi türünün onayını buldum. Jung gibi ben de güçlü bir biçimde imgelemde yaşıyorum. O, düşleri, bütün insanların ortak olduğu en eski deneyimlerin ilk örneksi görüntüleri addediyordu. Bir başkasının benim yaratıcı düşlerin anlamına ilişkin duygularımı bu denli mükemmel formüle edeceğine inanmıyorum. Jung, yaşamımda her zaman çok önemli şeyler olarak algıladığım rastlantılar ve önbelirtilerle de esaslı bir şekilde uğraşıyor.

Giulietta degli spiriti, bana sadece Jung'un izinde maceralı bir araştırma gezisine çıkma olanağı sunmakla kalmadı, aynı zamanda astroloji, ispiritizma ve esoteriğin her türüyle ilgilenme imkânını da verdi. Filmlerim bana asıl ilgilerimin peşinden gitmem için paravan oldu. Aynı şekilde *La città delle donne, Le tentazioni del Dottor Antonio* ile başladığım yoğun düş deneyimleri araştırmasının sonucudur.

Luise Rainer Roma'da olduğu sırada birisi beni onunla tanıştırdı. Otuzlu yıllarda ona peşpeşe iki Oscar verdiklerini biliyordum fakat Clifford Odets'le evli olduğundan haberim yoktu. Yüzünü gördüğümde *Otto e mezzo* için ideal oyuncu olduğunu anladım. Narindi, çok inceydi ve yirmili yılların stilinde bir şapka giymişti, kâküllüydü ve delici iri gözleri vardı. Tam hayal ettiğim gibiydi.

Ona hemen Fransız aktris rolünü önerdim. Bana olay, canlandırması gereken figür ve diğer karakterler hakkında sorular sordu. Genelde böyle sorulara önceden cevap vermekten kaçınırım. Ancak böylesine büyük bir oyuncu karşısında kendimi ters biri olarak gösteremezdim. Böylece ona filmi anlatmaya başladım, çok kısa bir süre sonra bana rolünü tarif etmeye başladı. Önerime henüz bir yanıt vermemişti ama bunun evet anlamına geldiğini kabul ettim. Bir başka randevum daha vardı, ama sözüne hiç ara vermedi. Fikirlerle dolup taşıyordu. Bu bana kendimi anımsattı, sabrım taştı. Nihayet sözünü kesip gerçekten de gitmek zorunda olduğumu söylemeyi başardım. Rainer o sırada New York'a gitmek üzereydi ve bana yazıp role ilişkin düşüncelerini belirteceğini söyledi. Ondan mektup almayı

ummuyordum. İnsanlar hep yazmak istediklerini söylerler ama yazmazlar. Fakat o yazdı. Yazdı da, yazdı da yazdı.

Söz konusu olan bir yan figürdü – küçük ama güzel bir rol. Rolü yeniden yazmaya başladı ve rol giderek büyüdü. Sonra filmi yeniden yazmaya başladı. Psikolojiye ilgisi büyüktü. New York'dan bana telefon edip film figürünün ruh durumunu ve nevrozlarını tartışmak istiyordu. Roma'yı ölçüsüz sevdiğini ve gelip uzun, çok uzun süre kalmak istediğini söylüyordu.

Luise Rainer'in *Otto e mezzo*'da oynamayıp yerine *Casablanca*'da Humphrey Bogart'm Fransız sevgilisini canlandıran Madeleine Lebeau'nun geçmesi işte böyle oldu. Bu, Madeleine'in yaşamı için Miss Rainer'ın yaşamı için olduğundan çok daha önemli bir olay oldu, adeta bir dönüm noktasıydı. Miss Rainer Londra'ya dönerek önemli bir yayıncı olan ikinci eşiyle dolu dolu bir yaşam sürdürdü. Buna karşın Madeleine, Roma'da kaldı ve yıllar sonra Tullio Pinelli ile evlendi. Şahitleri bendim – bunu hak etmiştim.

Luise Rainer'in önerdiği birkaç değişikliği istemeye istemeye kabul bile etmiştim. Normalde böyle bir şeyi asla yapmam. Çekim öncesinde karakterlere ilişkin metin değişikleri yapmak için beni ikna etmenin ne kadar zor olduğunu Giulietta bile bilir. Daha sonra sette, evet, belki. Fakat bunu büyük bir oyuncuya karşı saygı olarak Luise Rainer için yaptım. Fakat her alttan alışımda, isteklerini her kabul edişimde daha da fazlasını istedi.

Beklentilerimize denk düşer biçimde davrandığımız için, şeyleri daha düşüncedeyken önceden belirleyebiliriz.

En zoru her zaman başlangıçtır. İnsanın yaşamda yapmak istediği ne olursa olsun, önce buna başlamak gerekir. Filmlerinin çıkış noktası alışılmış olarak başımdan gerçekten geçmiş olan fakat başkalarının da kendi deneyimlerinden tanıdığı bir şeydir. Seyirci şunları söyleyebilmelidir: "Aa, evet, benzer bir şey benim de bir kere başıma geldi – ya da tanıdığım birinin başına." Ya da: "Eğer bu be-

nim başıma gelmiş olsaydı!" Veya: "Bu benim başıma gelmediği için çok memnunum!" Seyirci özdeşleşebilmeli, sempati duymalı, duyguyu paylaşabilmelidir. Sinemaya gelip kendilerini benim ya da en azından birkaç film figürünün yerine koymalıdırlar. Önce kendi duygularımı tamamen kişisel olarak hissettiğimi, ifade etmeye çalışırım, sonra benim gerçeğimi diğerlerinin gerçeğiyle bağlayan eklemi ararım.

Bitmiş film hiçbir zaman tamamiyle başlangıçta hayal etmiş olduğuma benzemez. Fakat bu önemsizdir. Yola senaryomdan çıkarım ama sette her türlü olanağa açığımdır. İlk haftalardan sonra film bağımsızlaşır. Siz filmle birlikte yaşarken o gelişir – bu tümüyle kişisel bir ilişkide olduğu gibidir.

Çok kalabalık olmadıkları sürece, sık sık bir istisna yapıp dostlarımın girmesine izin versem de kapalı bir sete ihtiyaç duyarım. Fakat hoşlanmadığım tek bir kişinin bile beni seyretmesi yeter, yaratıcılığım tükeniverir. Fiziksel olarak bu tükenişi hissederim de, boğazım kurur. Çalışırken asık suratlardan da nefret ederim.

Engelleyici faktörleri tespit etmekle bir iş asla kolaylaşmaz. Hatta zorlukları bilmek müdahaleyi güçleştirebilir bile. Film çekmek benim için zaman geçtikçe kolaylaşmadı, aksine çok daha zorlaştı. Her filmde yeni sorunlar ortaya çıkar ve ben kendimi her seferinde daha fazla tehdit altında hissederim.

Buna karşın, bazı şeyler hayal ettiğiniz gibi yürümese de, daha iyi bir çözüm bulabiliyorsanız, bu tatmin edici bir deneyim oluyor. Broderick Crawford gibi bir oyuncunun çekim sırasında bir parça sarhoş olduğunu fark edersem bunu hikayeye katmaya çalışırım. Birisi az önce karısıyla kavga etmişse öfkesini film karakterinin bir parçası yapmaya çalışırım. Bir sorunu ortadan kaldıramazsam onu filme entegre ederim. Bir filmi hiçbir zaman aynen kafamdaki haliyle perdeye getirmeyi başaramayacağımı, düşün ulaşılmaz olduğunu gittikçe daha iyi anlıyorum. Bunu kabul etmek ve beni bloke etmesine izin vermemek zorundayım.

Ana sorun doğru projeyi bulmaktır. Yolculuğa çıkmak için bir yetkiye ihtiyacım vardır. Benim için bu, yapım sözleşmesidir. Çoğu

kişi şöyle der: "Bir kitap yazmak istiyorum, ama..." Bütün fark ya da hemen hemen bütün fark bir yayıncıyla bir sözleşmeye sahip olmaktır.

Otto e mezzo örneğinde hep korktuğum bir şey başıma geldi. Gerçekten yaşamak hayalimde canlandırmış olduğumdan çok daha korkunçtu. Tam anlamıyla bloke oldum. Bir yapımcım ve bir sözleşmem vardı. Cinecittà'ya girmiştim bile, herkes hazırdı ve çekim çalışmalarına başlamamı bekliyorlardı. Bilmedikleri şey, şuydu: yapmak istediğim film tümüyle aklımdan uçmuştu. Dekorlar kısmen hazırdı ve oysa bende film duygusu kaybolmuştu.

İnsanlar gelip filmi soruyorlardı. Bugün bu tür soruları, üzerinde önceden konuşmamın filmi zayıflatacağına, hatta tahrip edeceğine inandığım için artık yanıtlamıyorum. Sözlere dönüşen enerji kayboluyor. Bazen sadece sorulardan kaçmak ve filmimi korumak için gazetecilere ve diğer bütün herkese karşı filme ilişkin bir yalan ortaya atmak istiyorum. Zaten onlara gerçeği de anlatsam film son halini aldığında çoğunlukla farklı oluyor ve hemen, "Fellini bizi atlattı," diyorlar.

Bu sefer durum farklıydı. Mastroianni bana rolünü sorduğunda kekeledim ve saçma sapan bir şeyler anlattım. Bana öylesine koşulsuz güveniyordu. Herkes bana güveniyordu.

Oturdum ve Angelo Rizzoli'ye içinde bulunduğum durumu itiraf ettiğim bir mektup yazmaya başladım. Ona şunları yazdım: "Lütfen zihnimdeki karmaşayı anlayışla karşılayın. Devam edemeyeceğim."

Ben daha mektubu postalayamadan teknisyenlerden biri gelip beni bir kutlamaya davet etti: İçlerinden birinin yaşgünü vardı. Kendimi hiç havamda hissetmiyordum ama reddetmem mümkün değildi.

Plastik bardaklara köpüklü şarap dolduruldu, bir tane de bana uzattılar. Sonra herkes bardağını kaldırdı, ben yaşgünü çocuğunun şerefine birkaç söz söyleneceğini düşünürken, onlar bana ve "başyapıt"ıma kadeh kaldırdılar. Filmimin ne tür bir film olacağından elbette haberleri yoktu ama bana olan güvenleri tamdı. Sersemlemiş gibi büroma geri döndüm.

Bütün bu insanları işlerinden etmek üzereydim. Bana "büyücü" diyorlardı. Büyülerim nerede kalmıştı?

"Ne yapmalıyım," diye sordum kendi kendime. Fakat kendime bir yanıt veremedim. Bir çeşmenin başında suyun sesini dinleyerek kendi iç sesimi duymaya çalıştım. O anda birden yaratıcılığın zayıf sesini aldım. Ve fikri buldum. Ne üzerine yazacağını bilemeyen bir yazarın hikayesini anlatacaktım.

Rizzoli'ye yazdığım mektubu yırttım.

Bundan kısa süre sonra Guido, yazarlıktan yönetmenliğe geçti. Guido, aslında çekmek istediği film elinden kaçan bir yönetmen oldu. Bir yazarın portresini beyaz perdede ilginç bir biçimde çizmek zor. Yaptığı iş fazla eyleme yer bırakmıyor. Buna karşın bir film yönetmeninin dünyası sınırsız olanaklara açılıyor.

Guido ve Luisa arasındaki ilişkide, eskiden aralarında ne olduğu ve bundan geriye ne kaldığı netleşmelidir. Aşık olmalarından ve canım cicim haftalarından sonraki uzun süre boyunca ilişki büyük bir değişim geçirmiş de olsa aralarında hâlâ güçlü bir bağ vardır. Severek evlenmiş fakat sonra çok uzun bir süre evli kalmış iki eşin birbirlerine karşı ne tür bir bağlılık hissettiklerini göstermek hiç de kolay değildir. Aşkın yerini daha çok dostluk almıştır ama tümüyle değil. Bu yaşam boyu bir dostluktur fakat ya araya sadakatsizlik duygusu girerse...

Marcello ve Anouk olağanüstü oyuncular ve bu yüzden bir şeyi inandırıcı bir şekilde öyleymiş gibi gösterebilirler. Yine de, birbirlerine karşı öylesine güçlü bir çekim hissetmiş olmalarının hiç de karşısında olmadığımı söylemem gerekir. Bunun perdeye de yansıdığına inaniyorum. Hoş, Marcello Mastroianni ve Anita Ekberg birbirlerine gerçekte hiç hayranlık duymamalarına ve aralarında kesinlikle erotik hiçbir ilişki kurulmamış olmasına karşın *La dolce vita*'da aynı şekilde çok inandırıcıydılar.

Otto e mezzo için başka bir son planlamış ve çekmiştim de. O sırada filmin tanıtımı için bir trailer çekmemi rica ettiler. Bunun için çeşitli figürleri biraraya getirdim –toplam ikiyüz oyuncu– ve onları yedi tane kamera önünde hareket ettirdim.

Gösterim sırasında bu sahne beni o kadar etkiledi ki, onu başında planlamış olduğum son sahneye –Guido ve Luisa Roma'ya giden trenin restoranında oturur ve yeni bir yakınlaşma yaşarlar– tercih ettim. Bazen bir yapımcının isteklerinden bile iyi bir şey doğabilir.

Kullanılmayan malzemenin bir bölümünü *La città delle donne*'ye kattım. Snaporaz'ın rüyasındaki kadınları tren kompartımanında otururken gördüğünü sandığı sahne *Otto e mezzo*'nun sonunda olması gereken o episoddan esinlenmiştir: Guido yaşamındaki tüm kadınların trenin restoranında oturduğunu sanır.

Otto e mezzo'dan yola çıkarak yapılan Broodway müzikali *Nine*'yi görmüş olmayı isterdim fakat hiç denk düşecek zamanda New York'da olamadım. Kendi açımdan, bir Broadway müzikaline uyarlamak isteyeceğim film önceden de olduğu gibi *Giulietta degli spiriti*'dir. Bunun için birkaç iyi nedenim var ve bunlar hiçbir şekilde parasal değil. İlk baştaki taslağıma ve o zamanlar içinde gerçekleşecek kadar güçlü olmadıklarından kullanmadığım birkaç fikre geri dönmek isterdim. Başı çeken fikirler daha iyi olduklarından değil, aksine daha güçlü olduklarından galip geldiler. Bu filmin temelindeki fikir Giulietta'yı büyülemişti fakat uygulamadan hiç hoşnut kalmadı. Kendisinin tasarımları çok farklıydı ben de bunları sahnede denemeyi çok isterdim – hem Giulietta'nın isteğini yapmış olmak için fakat öncelikle de bugün onun haklı olduğuna inandığım için. Charlotte Chandler'le birkaç yıldan beri zaman zaman bir taslak üzerinde çalışıyorum ve Marvin Hamlish müziğini bestelemek istiyor. Umarım, *A Chorus Line* kadar başarı sağlar ve benim de sahnede seyredecek zamanım olur.

Hiçbir zaman keyif verici maddeler kullanmadım, buna bir istek de hissetmedim. Fakat merak duyduğumu itiraf etmeliyim. "Uçmuş" bir şekilde İspanyol Merdivenleri'nde oturan hippileri çok gördüm.

Bir film çekerken başka bir keyif verici maddeye ihtiyaç duymam. Filmimin yanısıra sadece iyi bir şeyler yemeğe –ve sekse– ihtiyacım vardır. O zaman kendimi yaşam gücüyle dolu hissederim. Bazı yönetmenler bana çekim çalışmaları sırasında seksten tümüyle

vazgeçtiklerini ya da en aza indirgediklerini, çünkü o zaman erotik enerji de dahil olmak üzere tüm enerjilerini filme kattıklarını anlattılar. Ben ise kendimi çekim sırasında yaşamımın diğer zamanlarından çok daha canlı hissediyorum. Çok büyük bir enerjiyle doluyorum – çalışma enerjisi, cinsel enerji. Bir film çekmek her açıdan çok heyecanlandırıcı.

Otto e mezzo'nun çekim çalışmaları sırasında herhangi bir riske atılamazdım fakat filmi tamamladıktan sonra kriz başladı – bir filmle diğeri arasında her zaman olduğu gibi. Sette her şeyi mükemmel kontrol altına aldığım duygusunu yaşarım hep. Yaşamda asla.

LSD'yi en azından bir kez denemeye karar verdim ama bunu denetim altında yapmak istiyordum. Ailemde pek çok kalp hastalığı görüldüğü için, önce kalbimi muayene ettirdim. Sağlıklıydı. Denemem sırasında bir kardiyoluğun da hazır bulunmasını önerdiler. Gerçi bir kalp krizi geçirirsem ne yapardı, bilemem. Fakat benim için her şeyin not edilmesi önemli olduğundan her halükarda bir stenografın yamında bulunmasını istiyordum. Fellini'nin her şeyden bir "sahneleme" yarattığını söyleyen insanlar var.

Kuşkusuz Castaneda'mn yerlilerin dinsel törenlerinde kullandıkları daha iyi, daha doğal keyif verici maddelerine ulaşma olanağı vardı. İtiraf etmeliyim ki, beni LSD'yi denemeye yönelten Castaneda'nın kitapları oldu. Sadece onunla tanışmak ve konuşmak istemekle kalmadım, bu maddelerle gittiği yolculuklarda ona eşlik etmiş olmayı da çok istedim. Büyük bir çekingenlik duymakla birlikte, yaratıcı bir insan olarak bu olasılığı denemek zorunda olduğum duygusu içindeydim. Özdenetimim benim için her zaman önemlidir ve bu durumda özdenetimimi tümüyle yitireceğimi düşünüyordum. Sürekli olacak bir zarar görmekten de korkuyordum – fiziksel açıdan değil, düşgücüm açısından. Yine de LSD'nin onca anlatılan halüsinatif etkisini merak ediyordum ve elbette Castaneda'nın Mescalin'inkini de.

Dürüst olmak gerekirse, bu deneyin hazırlıklarını tamamlar tamamlamaz, aslında artık gerçekleştirmeyi hiç istemediğimi fark ettim. Kendi üzerindeki denetimi yitireceğim bir duruma girmek iste-

miyordum ve bunu zarar görmeden atlatacağımdan emin değildim. Hassas dengemin zedeleneceğinden korkuyordum. Hiçbir zaman ruhsal olarak değil, sadece fiziksel olarak değişmek istedim. Hem ya düşlerimi yitirirsem ne olacaktı? Fakat bu denemeyi yapacağımı söylemiş ve her şeyi kararlaştırmıştım, bir korkak olarak ortada kalmak istemiyordum.

Daha sonra hiçbir şeyi anımsayamadım. Kendimi daha iyi, uyarılmış ya da farklılaşmış hissetmedim – hiçbiri olmadı. Hafifçe başım ağrıyordu ve korkunç yorgundum.

Sonradan bana hiç durmadan saatlerce konuştuğumu ve bu arada sürekli bir aşağı bir yukarı koşuşturduğumu anlattılar. Kendimi o kadar yorgun hissetmiş olmama şaşmamak gerekir. Ayrıca düşüncelerinin durup dinlenmek bilmediği bir insan olduğumu söylediler. Maddenin etkisi altındaki bedenim ruhsal faaliyetlerimi şekillendirmişti. Düşüncemin sürekli devinim halinde olduğunu önceden de biliyordum.

Boşa geçmiş bir pazar günüydü ama harcadığım zaman için öfkelenmemeye çalıştım. Benim tek iptilam vardı: Film çekmek ve bu da pahalıydı.

Astrolojiye ciddi biçimde hiç inanmadım, ama hep ilgi duydum. Yaşamımda bu bağlamda, sadece rastlantıyla açıklanamayacak şeyler gerçekleşti. Belki de astrolojiye daha fazla önem vermeliydim. Bana kavrayabileceğimden daha fazla açılan ve her şeyin açıklanabilir olmadığı her alana ilgi duyarım. Zihinsel olarak hep açık kalmaya çalışırım. Astrologlarla konuştum ve yıldız falına göre belirgin biçimde ne oğlak ne de kova olanlar hakkında anlattıklarını ilgiyle dinledim. Ben 20 Ocak'ta doğdum. Bu burçların üzerimde nasıl bir etkileri olduğundan asla emin olamadım. Keçi eti yemekten hiç hoşlanmadım ve hiç yüzme öğrenmedim – ne anlama gelirse gelsin, suyla ilişkisi olan bir burç için tuhaf bir özellik. Bazen, konuştuğum astrologların öngörüleri inanılmaz bir isabetle gerçekleşti ve bu arada ben de, ciddiye alınacak bir taraf olduğuna inandım.

Meditasyon, beynimi tamamen özgürleştirme düşüncesi, beni büyülüyor. Düşünceler bana hep büyük bir hızla gelir ve o zaman ar-

tık Castaneda'nın iç diyalog dediği şeyi kontrol edemem. Hintli bir guruyla konuştum fakat meditasyonu beceremiyorum. Sıkılıyorum. Belki de yine, eğer bir kez kesintiye uğrarlarsa gündüz düşlerimin ve fantezimin imgelerinin tümden kaybolacaklarından korkuyorum. Bana bir daha asla dönmeyeceklerinden, beni ortada bırakacaklarından korkuyorum.

İnsan yönetmen olarak her zaman istediğini tam olarak gerçekleştiremiyor. Esnek kalmak ve hiçbir şeye tümüyle güvenmemek zorundasınız. *Giulietta degli spririti*'yi çekerken bir sahne için, en az yüzyıllık muhteşem bir ağaca güvenmiştim. Çekimden önceki gece fırtına çıktı. Ağaç birdenbire ortadan kayboldu.

Giulietta kağıdın üzerine küçük daireler çizmeye başladığımı görünce nefesini tuttu. Bunun başlangıç olduğunu biliyordu. Daha yakından bakmasına gerek yoktu. Daire onun yüzüydü. Benim için en tamdık o olduğundan onun figürüyle başlayacağımı anladı ve dairesini tanıdı. Giulietta başının kağıt üzerinde oluşmaya başladığını görünce çok sessizleşir, çünkü rolünün şekillendiğini bilir. *Giulietta degli spiriti*'nin çalışmaları böyle başladı.

Sette ve evde Giulietta'yla çok yoğun çalışıyordum. Sonunda bir akşam şunları söyledi: "Bana karşı niçin bu kadar sertsin? Diğerlerine çok daha dostça davranıyorsun."

Bunun bilincinde değildim ama doğruydu. Onun figürüyle başladığımdan diğer her şey ona bağlıydı. Ayrıca hayalimde en net biçimde canlandırdığım da oydu. Bu nedenle, Giulietta'nın canlandırdığı figür ondan beklediğimi tam olarak yapmayınca düşkırıklığına da uğruyordum.

Giulietta degli spiriti, özel olarak Giulietta için yazdığım bir filmdi. Yeniden kamera karşısına geçmeyi çok istiyordu ve ben de onun için bir film yapmak istiyordum. Pek çok fikir ortaya çıkmıştı ve niçin bu fikrin kendini kabul ettirdiğini söylemek zor. Herhalde en güçlüsü buydu.

Fikirlerden biri Giulietta'mn dünyanın en zengin kadını olmasıy-

dı. Bir diğer hikayede bir rahibe vardı, Giulietta'nın en çok hoşuna giden bu olmasına rağmen bana çok basit ve fazla dindar geldi. Ünlü bir falcının yaşam öyküsü ilgimi çekti ama bu bir tür biyografik film olacaktı, eğer gerçek olaylara sadık kalmak zorundaysam, hele söz konusu olan günümüzün bir kişisiyse kendimi çok sınırlanmış hissederdim.

Sonunda, aslında çeşitli öykü parçalarından oluşmuş bu hikayede karar kıldım; Giulietta'nın da hoşuna gitti. Ona ilk kez, belli bir anda ne düşüneceğini ya da söyleyeceğini sordum ve önerilerinin bazılarını kullandım.

Gelsomina ve Cabiria'yı tamamen kendi düşüncelerime göre tasarlamıştım. Pandomime olan dahiyane yeteneği ve bir figürün tümüyle içine girebilme becerisiyle sonradan Giulietta da role katkıda bulunmuştu. O zamanlar çok uysaldı, söylediğim her şeyi kabul ediyor ve bana hep saygı duyuyordu. Bana yönetmen olarak neredeyse aşırı derecede boyun eğiyordu ve bir zamanlar kuklalarımın olduğu kadar uysaldı.

Giulietta degli spiriti'yi çekerken her şey tümüyle farklıydı. Sette her zamanki gibi uysal, uyumlu ve dostça davranıyordu. Rolleri üzerinde hep sıkı bir şekilde çalışıyor, neyi varsa hepsini ortaya döküyordu. Fakat şimdi sadece görünürde, sette, herkesin içindeyken benimle aynı fikirdeydi. Akşam eve gider gitmez, gün boyunca biriktirdiği her şeyi, hoşuna gitmeyenleri, yanlış bulduklarını bir bir saymaya başlıyordu. Söz konusu olan hep kendi rolüydü.

Giulietta oyuncudur, senaryo yazarı değil. Film figürünün duyguları ve davramşlarına ilişkin olarak sürekli benden farklı fikirler üretiyordu. Öne sürecek o kadar çok şeyi vardı ki, kendi yarattığım figürü giderek daha inatçı bir biçimde savunur oldum. Ben taslağımı korumak zorundaydım. O kendi figürünü korumak istiyordu.

Filmin Giulietta'sı İtalyan kadınına tipik bir örnektir. Dini eğitimi ve öncelikle de evlilik kurumu hakkında anlatılanlar onda öylesine yer etmiştir ki, evlilikle mutluluğu ayrı şey kabul eder. Gerçeğin farklı olduğunu gördüğünde bunu göğüsleyemez. Kendi anılar ve düşler dünyasına sığınır. Kocası onu aldatıp terk ettiğinde kendisi-

ne arkadaşlık edecek bir tek televizyonun kalmış olduğu gerçeğiyle yüzleşmek zorunda kalır.

Giulietta'yla figürünün geleceğine ilişkin görüşlerimiz farklıydı. Bir rolün tümüyle içine girebilme becerisine duyduğum saygıdan Giulietta'ya akıl danıştım. Fakat filmdeki Giulietta'yı kocasının terk ettiği noktada görüşlerimiz tümüyle zıtlaştı. İnatla kendi taslağında direnmekle birlikte zamanla onun belki de daha haklı olduğunu düşünmeye başladım. Belki bunu daha o zamanlar hissetmiştim. Giulietta hiç o günkü kadar bana karşı çıkmamıştı. Hoşnutsuzluğunu sette göstermemeye çalışsa da, bazı şeyler yine de belli oluyordu.

Bence –bir biçimde hâlâ aynı görüşteyim– kocası onu terk ettiğinde filmin Giulietta'sının önünde koca bir dünya uzanıyordu. Artık kendisini bulma özgürlüğüne sahipti. Dış yaşamım olduğu gibi iç yaşamını da nihayet kendisi belirleyebilecek ve tamamiyle özgürce gelişebilecekti.

Giulietta'nın görüşü tümüyle farklıydı. "Yaşamını şekillendirmek için nasıl bir olanağa sahip ki?" diye sordu bana. "Onun için artık çok geç. Bir kadın için durum erkek için olduğundan daha farklı." Ona göre Giulietta, kendisini bulma değil, kaybetme yolundaydı. Bir kadın figürüne, erkek düşüncelerini, değerlerini ve ideallerini zorla mal etmeye çalıştığımı söyledi. Bütün çekim çalışmaları sırasında başkalarının yanında hiç şikâyet etmedi ama evde durmaksızın yakındı. Film tamamlandığında ve pek de başarılı olmadığında tek bir söz bile söylemedi. Bir kere olsun, "Ben sana başından söylemiştim zaten," bile demedi.

Ayrıca, oyuncu Giulietta daha hoş görünmek de istiyordu. Film figürü küçük bir çizimden oluşmuş, sonra canlanmış ve kendi yaşamını sürmeye başlamıştı. Gözümün önünde salınan filmin Giulietta'sını çizmiş ve böylece ona belli bir "görünüm" vermiştim. Giysileri aldatılan, renksiz ev kadınının giysileriydi. Giulietta bunları kağıt üzerindeyken yine de kabul edilebilir buldu fakat dikilip tamamlandıklarında giysiler ona çok sakil geldi. Fakat bu benim için hiç sorun değildi. Çizimlerim hep, figürlerimi sadece içsel olarak değil,

dışsal olarak da gördüğüm gibi kağıda döktüğüm küçük karikatürlerdir. Benim için önemli olan giysilerin seyircinin karakteri anlamasına ve Giulietta'nın rolünü daha iyi hissetmesine yardımcı olup olmayacağıydı. Giulietta, hayır, dedi, hiç yardımcı olmuyor. Sanırım asıl sorun, iş kopyalarını görmüş ve kendi görünümünden hiç hoşnut kalmamış olmasıydı. Bir kadın oyuncu ne kadar gençse yüz yaşındaki bir kadını oynamak için o kadar heveslidir. Orta yaşlardaysa daha genç görünmek ister.

Kadın karakterleri canlandırma tarzım sık sık eleştirilmiştir. Birisi, kendim kadın olmadığım için kadınları betimlemeyeceğimi söyledi. Bu, ne biri ne de diğeri olduğum için bir çiçeği ya da bir ağacı gösteremeyeceğim anlamına mı geliyor?

Bir kadının güzelliğini aynı zamanda, kendi kendisini güzel hissetmesi oluşturur. Kendisini güzel hissediyorsa başkaları üzerinde de bu etkiyi bırakır. Bir erkek, bir kadının kendisini güzel hissetmesine yardımcı olabilir.

Giulietta degli spiriti'yi çekerken Sandra Milo'ya şunları söyledim: "Kendi güzelliğine inanmalısın. Tek başına bir aynanın karşısına, mümkün olduğunca çıplak olarak geçip kendi kendine yüksek sesle 'Ben güzelim' demelisin. 'Ben dünyanın en güzel kadınıyım'." Ardından kaşlarını tümüyle alması gerektiğini söyleyince aklı başından gitti. Kaşlarının eskisinden daha güzel çıkacağını söyleyerek onu sakinleştirdim fakat dehşetli mutsuzdu. Bir canavara benzeyeceğini söyledi. Buna rağmen istediğini yaptı. Neyse ki kaşları yeniden çıktı.

Yaşamın bizim farkına vardığımızdan ve öğrenebileceğimizden daha fazlasını kapsadığına inanıyorum. Metafizik, duyularüstü bir başka dünya daha var: kader, rastlantı, açıklanamayan olaylar. Ezoterik, büyücüler, falcılar... Astrolojiden Zen'e, Jung'dan ispiritizma seanslarına ve kristal kürelere kadar A'dan Z'ye her şeye ilgi duyduğum için sık sık alaya alındım. Fakat mucize vaat eden her şey beni büyülüyor. Başkalarının alay etmesinin önemi yok: Her şey için bi-

limsel bir açıklama isteyen bu insanlar varsın dünyaya yapışıp kalsınlar. Açıklanamayan bir fenomenden dolayı nefesleri kesilmeyen bu tür insanları tanımak istemiyorum. Düşleyerek düşünmek benim için en önemli düşünme biçimi. İnsan ancak bilinmeyene yönelme cesaretini gösterdiğinde aşamalar yapmıştır.

Giulietta degli spiriti'nin hazırlıklarını yaparken bu benim için ispiritizma seanslarına katılmak, medyumlarla ilişkiye geçmek, falcılara danışmak için vesile oldu. Bazı Tarot kartları o kadar güzeldi ki onları toplamaya başladım. Parapsikoloji araştırmalarım film için önemliydi fakat nihayet uzun zamandan beri ilgimi çeken şeylere yönelebilmiştim. Malzemeyi derinlemesine araştırdım ama filmi tamamladıktan sonra da ilgimi sürdürdüm. Büyücüler, cadılar, sihirbazlar çocukluğumdan beri beni büyülemişti ve bu yaşamım boyunca sürdü.

Duyularüstü yetenekleri olan, bilinmeyen boyutlardan mesajlar alan ve ilişkiye geçebilen insanlar olduğuna inanıyorum. Çocukken bazı alışılmadık deneyimlerim ve fantezilerim olmuşsa da ben onlardan biri değilim. Akşamları, uyumadan önce, aym çizgi romandaki Little Nemo gibi, odamı düşüncelerimde başaşağıya getirebiliyordum. Tavana düşeceğimden korktuğum için yatağa sıkı sıkı sarılırdım. Ya da sanki ev bir tornadonun içindeymiş gibi odayı döndürürdüm. Bu tür şeyler hayal etmeye başladığımda, bazen beni kapıp götüreceklerinden korkardım. Fakat bu maceraya karşı koyamazdım ve hep tekrarlardım.

Bu konuda hiç konuşmazdım, çünkü beni deli ilan edeceklerinden korkardım. Rimini ve Gambettola'da aklı tam yerinde olmayan çocuklara ne yaptıklarını görmüştüm ve bir yere hapsedilmek istemiyordum. Diğer çocuklara, başlarına benzer şeyler gelip gelmediğini sormaya çekiniyordum. Çocuklar yetişkinlerden daha acımasız olabilir. "Kral Fellini"nin üzerinde giysileri olmadığım herhangi birinin fark etmesini istemiyordum.

Elbette bu alanda da düzenbazlar var ama bu doğaüstü olanın kendi gerçekliğine sahip olmadığı anlamına gelmiyor. Bu, onursuz bir rahip görüp de dininden vazgeçmek gibi bir şey olurdu. Açıkla-

namayan şeyler üzerinde araştırmalarıma başladığımda aradığım yanıtlar değil, aksine sorulardı. Yaşama asıl açıklanamaz olanlar heyecan katıyor.

Benvenuto Cellini üzerine bir film çekmek isterdim. O inanılmaz derecede ilginç bir insan olmasının yanısıra, gecenin birinde Kolloseum'da, bir büyücünün kendisi için çağırdığı dehşet verici ruhlarla kalmış. Bir film için ne kadar olağanüstü bir sahne! Cellini, bu olaya kadar bir kuşkucu olduğu için daha da inandırıcı.

1965 yılında, *Giulietta degli spiriti*'den sonra gelirime vergi kesintileri dışında yaklaşık 15.000 dolar olarak değer biçtim. Bu bana adilane geldi, çünkü sonuçta önceleri, projelerimin gerçekleşmesi için yıllarca hiç gelir elde etmeden çalışmıştım. Yaptığım belki doğru değildi ama gelirimi 200.000 dolar olarak belirleyen vergi dairesinin tutumu da son derece yakışıksızdı. Birdenbire bir suçlu gibi ortada kalmıştım. Geçen yıllardaki başarılı filmlerden sonra dünyada herkes beni dünya çapında zengin bir adam sanıyordu herhalde ve Roma'daki vergi yetkilileri de bir servet yığdığıma inanmıştı. Filmlerimin bazılarındaki zengin dekor ve kostümü özel yaşamımla karıştırıyorlardı. İnsanlar, *Giulietta degli spiriti*'deki lüks villanın benim Fregene'deki tatil evim olduğunu sanıyorlardı.

Filmin bizim evimizde çekilmesi gerçekten mümkün değildi. Yıllarca Giulietta'nın teyzesinin yanında oturduğumuza, sonunda bu noktaya gelip de tüm kazancımı bu eve yatırana kadar yıllarca çabaladığıma inanmıyorlardı. Evin servetimin sadece küçük bir parçasını oluşturduğu kuşkusu içindeydiler. Basında İsviçre'deki bir hesaba milyonlar aktardığım öne sürülüyor ve bu haberler isimsiz kaynaklara dayandırılıyordu. İsviçre'de hesabım olmadığını kanıtlamam mümkün değildi. Suçlu ilan edilmiştim. Tuhaftır ki, birisi kötü duruma düşünce sevinen insanlar hep vardır. Söylentiler gerçeklerden daha çabuk yayılır.

Vergi bir yıl belki çok kazanan ama sonraki yıllar proje hazırlamak zorunda olduklarından hiç kazanmayan benim gibi insanları

cezalandırır. Bu sistem, pek çok yıl içinde parasal açıdan tek bir yılı iyi geçiren sanatçılar için mutlak bir haksızlık. Belki de tüm yaşam boyunca tek bir yıl iyi geçer.

İtirazlarım sonuçsuz kaldı. Haksız biçimde cezalandırıldım, aynı şekilde Giulietta da. Parioli'deki kendimize ait ilk evimizle o kadar gururlanmıştı ki! Şimdi onu satmak ve Via Margutta'da daha küçük bir eve taşınmak zorundaydık. Bu tüm dünyanın haberdar olduğu gerçek bir aşağılanmaydı. Giulietta evden dışarı çıkmak bile istemiyordu. Fellini'nin vergi kaçırma hikayesi sadece İtalya'da değil, diğer ülkelerde de, öncelikle de Amerika'da gazetelere ve dergilere geçti.

Benim keyfim de evden çıkmaya elverişli değildi ama çıkmak zorundaydım. Bir sonraki filmimi hazırlamam gerekiyordu. Ayrıca sempati belirtilerini olduğu kadar kötü şakaları da karşılamam gerektiğini biliyordum, aksi takdirde işin içinden çıkmam mümkün değildi. Küçük düştüğümü göstermemeliydim, aksine sadece parasal açıdan etkilenmiş gibi davranmalıydım. Sinema dünyasından bazı ünlü kişiler, benzer bir durumdan kaçınmak için İtalyan vatandaşlığından çıkmışlar, artık İtalya'da vergi ödemiyorlardı. Böyle bir şeyi yaşamım pahasına yapamazdım. Asla.

Ben İtalyanım ve Romalıyım – aksi takdirde kendimi vatansız hissederim. Ayrıca benim için kovuşturma açan İtalya değil, beni hedef alan vergi dairesinden birkaç kişiydi. Belki de filmlerimden hoşlanmıyorlardı.

Bir sonraki filmim *Il viaggio di G. Mastorna* olacaktı. Uzun süre filmi her şeye rağmen yapabileceğimi umdum fakat olasılıklar giderek azaldıkça bazı bölümlerini diğer filmlerde kullandım. Sonunda geriye bütün bir filme yetecek malzeme kalmadı. *Il viaggo di G. Mastorna*, asla çekilemeyen film olarak ün kazandı. Hem *Moraldo nella città* hem de *Il viaggio con Anita* sonraları başka yönetmenlerin filmlerine temel oldular. Belki bir gün aynı şey Mastorna'nın da başına gelir.

Uzun süredir içimde taşıdığım fikir, 1964 yılında, uçağımız tam New York'a inmek üzereyken somutlaştı. Kıştı ve birden kar fırtınasında düşeceğimiz hayalini yaşadım. Neyse ki bu sadece bir hayaldi ve sorunsuz bir şekilde meydana indik.

1965'de Dino de Laurentiis'e yeni bir filmin sinopsisini gönderdim. Başkişi G. Mastorna, bir çelisttir. Uçakla bir konsere gitmektedir ve uçak bir kar fırtınasında mecburi iniş yapmak zorunda kalır. Köln Katedrali'nden esinlendiğim gotik bir katedralin yakınına iner.

Mastorna, yine Köln'ü düşündüğüm bir kentin sokaklarından otobüsle geçerek bir motele gider. Otelde absürd varyete gösterileri yapılan bir gece kulübü vardır ve sokaklarda bir o kadar grotesk bir şenlik kutlanmaktadır. Mastorna kendisini kalabalığın içinde kaybolmuş hisseder. Olabilecek en tuhaf dillerde yazılmış işaret levhalarını okuyamaz. Sonunda tren garını bulur ama ya trenler büyümüş ya kendisi küçülmüştür, çünkü trenler işyeri binaları yüksekliğindedir. Mastorna aniden bir arkadaşım görür ve buna bir saniye kadar çok sevinir. Fakat sonra o arkadaşının yıllar önce ölmüş olduğu aklına gelir. Şimdi uçağın gerçekten düşmüş olabileceği kuşkusuna kapılmıştır. Yoksa kendisi de çoktan ölmüş müdür? Ölmüş olduğunu anladığında bu Mastorna'ya hiç de sanmış olduğu kadar korkunç gelmez. Ne heyecan ne çaresizlik ne de can çekişme vardır – hepsi geride kalmıştır. Kendisini hafiflemiş hisseder. En kötü olanı atlatmıştır ve durum hiç de o kadar korkunç değildir.

Mastorna şimdi, bilim kurgu hikayelerindekine –örneğin Frederic Brown'unkilere– benzer, farklı dünyaları araştırmaktadır. Sadece anne babası ve büyükannesiyle değil, hiç tanımadığı büyükbabasıyla ve o dünyaya geldiğinde çoktan ölmüş olan onların anne ve babalarıyla da karşılaşır. Onlardan çok hoşlanır.

Mastorna'nın hiç çekilmemesinin asıl nedeni 1967 yılında hastalanmış olmamdı. Belki de filmden korktuğum ya da kendimi bunun için olgunlaşmış hissetmediğim için hastalandım. Dekorlar hazırdı ve bütün ekip angaje edilmişti. Çok da para harcanmıştı. Fakat ben kendimi işe başlayacak durumda hissetmiyordum. Akut bir sinir bo-

zukluğu içindeydim. Durumumu kötüleştiren sadece, bu kez kendimi aşmam gerektiği duygusuna kapılmış olmam değildi, aynı zamanda her zaman çok yıpratıcı olan, yapımcılarla yaşanan bildik sorunlar da vardı. Filmin, çekilmek istemediği için beni öldürmek üzere olduğu kuşkusuna kapıldım. Nedeni ne olursa olsun – 1967 yılının başında kendimi her halükarda ölümcül hasta olduğuma inanmış bir şekilde hastanede buldum.

Her şey Via Margutta'daki evimizde başladı. Yalnızdım, Giulietta dışarı çıkmıştı. Şunu ammsıyorum: Kendimi o kadar kötü hissettim ki, kapının dışına Giulietta için, ne olursa olsun içeriye yalnız girmemesini belirten bir not astım. İçinde bulunduğum çaresiz duruma rağmen Giulietta'yı düşünecek kadar aklım başımdaydı. Onu cesedimi tek başına bulmak gibi korkunç bir olayı yaşamaktan korumak istedim. Belki onu pek çok şeyden koruyamadım ama bundan koruyabilirdim. Böyle bir şoktan sonra kendisini toparlayamazdı. Giulietta'yı hep küçük bir serçe gibi gördüm: narin ve bu dünyanın katılıklarına karşı tamamen hazırlıksız ama yine de birçok bakımdan çok güçlü ve her kışı esenlikle atlatacak kadar da becerikli.

Hastanedeyken gerçekten ölmek üzere olduğuma inandım. Göğsümde kuvvetli sancılar vardı ve daha da kötüsü: bütün düşlerimi ve fantezilerimi yitirmiştim. Kendimi gerçeğin dehşeti karşısında yalnız ve korunmasız kalmış hissediyordum.

Kendimi daha hoş bir atmosfere aktarabilmek için bütün hayal gücümü kullanmaya çalıştım. Fakat gerçeklik çok daha güçlüydü. Kaçmak istediğim korku beynimi insafsızca ellerinde tutuyordu. Ölmek istemiyordum. Daha çekmek istediğim çok film vardı. Bunlardan birini düşüncelerimde gerçekleştirmeyi denedim. En iyi anlarımda bile, bir filmi çekime başlamadan önce bitmiş olarak gözümün önüne getirmeyi başaramadım. Bu kez filmimin küçücük bir parçasını bile canlandıramıyordum. Artık kendi kendimi oyalamayı dahi beceremiyordum. Kendimi sığınağım, gündüz düşlerim elimden alınmış, çıplak, kırılgan ve yapayalnız hissediyordum. Sağlıklı olduğum sürece benimle kavgalı olan insanlar sevgi dolu mektuplar gönderiyor, hatta ziyaretime geliyorlardı. Bu, sonumun çok yakın olduğu duygusunu güçlendiriyordu.

İnsan hastanede bir nesneye indirgeniyor. Sizden üçüncü şahıs olarak bahsediyorlar, sizin yanınızda sizden "o" olarak söz ediyorlar. Kaç kişi ziyarete gelirse gelsin, sizinle kaç kişi ilgilenirse ilgilensin – insan bir kez hastalandı mı kendisini çok yalnız hissediyor. Böyle bir anda zorunlu olarak, kendi kendine iyi bir arkadaş olup olmadığını keşfediyor insan.

Günlerin birbirine sonsuz benzerliği bir işkence gibi ve yine de hep cansıkıntısını bekliyorsun, cansıkıcı bir gün daha yaşamayı umut ediyorsun. Trajediden korkuyorsun. Ölüm düşünceleri bastırıyor – ve bunlar kendi ölümüne ilişkin, filmlerindeki figürlerden birine değil. Artık kendi düşüncelerini denetim altına alamıyorsun, onların çaresiz bir kurbanı oluyorsun ve insana hiç kimse kendisi kadar işkence edemez.

En kötüsü insanın kişiliğinden mahrum edilmesi. Sağlıklı olanlar hastalara karşı nasıl davranılacağını bilmiyorlar. Bisküviler ve çiçekler getiriyorlar. O kadar çok çiçek gönderiyorlar ki oda sonunda ağzına kadar doluyor ve insan nefes alamıyor.

Ben hastanedeyken ağır bir kalp krizi geçiren bir adama ziyaretçileri uçan balonlar getirdiler. Bu görüntü benim için unutulmazdı. Adam orada yatıyordu ve kendisine niçin uçan balon getirdiklerini mi düşündüğünü yoksa hiç mi algılamamış olduğunu söylemek zordu. Ziyaretçileri onun için ne yapabileceklerini bilmiyorlardı ama bir şeyler yapmaları gerektiğini düşünmüşlerdi. O sırada baloncuya rastlamışlardı.

Seni jet uçağına bindirerek değil de enjeksiyon aracılığıyla gönderdikleri bu düşle gerçek arasındaki dünyada, bu tuhaf zihin bulanıklığı içinde siyah gece yaratıkları gibi, katiller ya da yarasalar gibi en kötü durumda kanı, en iyi durumda idrarını isteyen sana bakmakla yükümlü rahibeleri görürsün. Sürülerce işçinin taşımak zorunda kaldığı litrelerle idrar numunesi verdiğimi hayal ediyordum. Dünya basitleşiyor ve ufuk daralıyordu. Küçük odacığının duvarlarına kıyasla dışarıdaki dünya önemini yitirir. Küçülen dünyanda ilgilerin de azalır.

Birdenbire, bütün tanıdıklarının seni son bir kez görmek için sahte bir neşeyle katıldıkları toplumsal bir buluşmaya bahane olur-

sun. Onların gözlerinde birden bütün hatalarından arınırsın. Kuruyup solan çiçekler gibi hiç iştah duymadığın ve hemen çürüyecek olan meyvelerde ardı arkası kesilmeden gelir. Solan çiçeklerde kendi geleceğini görürsün.

Çekmek istediğim ama hiç fırsat bulamadığım bütün filmler aniden gözlerimin önünde resmi geçit yaptı. Ben hiç çaba göstermeden bir anda ortaya çıktılar. Bana eksiksiz olarak göründüler, yapmış olduklarımın hepsinden iyiydiler. Rahme düşmeyi ve büyümeyi bekleyen henüz doğmamış bebekler. Her şey sonsuz bir büyüklük ve genişlikte ve olağanüstü renklerdeydi. İnsanın saatlerce sürdüğünü sandığı ama aslında sadece dakikalarla sayılan düşler gibi.

İyileştikten sonra her zaman hayal ettiğim şeylerin hepsini ve daha da fazlasını yapacağımı biliyordum. Fakat yeniden sağlığıma kavuştuğumda diğer bütün sıradan şeylerin de tekrar yaşamıma el atmasına izin verdim.

İnsan bir kez gerçekten ölümcül bir hastalık ya da ağır bir bunalım nedeniyle hastanede yattıktan sonra bir daha aynı kişi olmuyor. Kendi ölümlülüğünüzle karşı karşıya geliyorsunuz. Ölümden bir bakıma daha çok, bir bakıma daha az korkuyorsunuz. Hem insan her halükarda değişiyor. Yaşam değer kazanıyor ama kaygısızlığınızı yitiriyorsunuz.

Ölümle yakın temas bana ne kadar yaşamak istediğimi gösterdi. Ölüm bizim için korkunç bir yabancı olduğundan insanın ardından yeniden sağlığına kavuştuğu tehlikeli bir hastalık ölümü daha az tehditkâr kılıyor. Ona bir kez bu kadar yaklaştınız mı artık eskisi kadar yabancı olmuyor.

Düş gezilerimi yeğlediğimden yolculuk etmeyi sevmem. Gerçekte yolculuk beni zorlar. Ama eğer alıştığım çevrede rahatım yerindeyse, bavullar ayakbağı olmadan fantezimi özgür bırakabilirim. Yanıma yeterli sayıda don aldım mı? Diş macunu tüpünün kapağını kapattım mı? gibi banal ve küçük şeyleri düşünmek zorunda kalmam. Gerçekten yolculuktaysam uçağın darlığından kaçmak isterim ama

klostrofobi duygusu düşlerimi kaçırır. Bu hastanenin ve uçağın bendeki ortak etkisi.

Yolda kendimi bir bavul gibi hissederim. Ancak ben duyguları olan bir bavulum. Oradan oraya taşınmaktan da hiç hoşlanmam. Başka insanlar yolculuklarından bahsettiklerinde severek dinlerim. Bu bana, yolculuğun nahoşluklarına katlanmak zorunda kalmaksızın heyecan verir. "Çok ilginç" ya da "gerçekten harika" derim ve gerçekten samimiyimdir – anlatan açısından, çünkü havaalanında anonslara kulak kabartmak zorunda kalan ben olmadığım ve uçuşumun rötarlı olacağını bildiren o sesi duymadığım için çok memnunumdur.

Çocukken yolculuklar yapmaya ve dünyayı görmeye can atardım. Fakat sonra Roma'ya geldim ve kendi dünyamı buldum. Ne zaman başka bir yerde bulunsam oradan biraz rahatsızlık duyarım, çünkü beni asıl bulunmak istediğim yerden uzak tuttuğunu düşünürüm. Bu anlamda bazen gerçekten batıl itikatlı olurum. Kendimi Roma'da, sanki orada başıma hiçbir şey gelemezmiş gibi dokunulmaz hissederim. Başka yerlerde kendimi tehlikede hissederim.

Roma'ya geldiğimde merakla doluydum ama büyük beklentilerim yoktu. Fakat daha başından beri yaşamdan, geçimimi burada sağlamaktan ve daima burda kalabilmekten fazlasını istemediğimi biliyordum.

Sonraları hep merakımı çekmiş birçok yer tanıdım – öncelikle de Amerika Birleşik Devletleri'ni. Savaş sırasında, beyaz perdede harika kıyafetler içinde partilere giden, dans eden ve öncelikle de yemek yiyen harika insanlar gördüm. Buzdolapları her zaman doluydu. Herkesin zengin ve mutlu olduğu bu olağanüstü ülke, Amerika, beni büyülemişti ve bu ülkeyi mutlaka tanımak istiyordum. Kafamda dolanıp duran görüntülerin tümü görmüş olduğum Amerikan filmlerinden kaynaklanıyordu.

Nihayet Amerika'ya gittiğimde bu görüntüler bana gülünç geldi, küçük karikatürler gibi sanki. Oradaki her şey kafamdaki görüntülerden ya daha büyük ya daha küçüktü. Gerçeğin fantezimle büyük bir zıtlık içinde olduğunu ve hayal gücümü çok aştığını düşündüm.

Amerika'yı ve gerçekleri ne tanıyabileceğimi ne de kavrayacağımı biliyordum ve bu nedenle firar ettim ve zamanla geriye sadece kendi uydurduğum Amerika kaldı. Buna, uçağa binerek uçmak zorunda olmamın dışında çok az gerçeklik sızdı.

Diğer ülkelerde, öncelikle de Amerika'da film çekmek için sayısız öneri aldım. İtalya dışında film çekmek istemeyişimin çeşitli nedenleri var. Dil sorunu bunların arasında değil. Sık sık yabancı oyuncularla çalışıyorum ve hiçbir zaman anlaşma zorluğu çekmedim. Anglosakson tipi benim hayalimdeki eski Romalıların dış görünümüne daha uygun olduğu için örneğin *Satyricon*'da ana dili İngilizce olan birçok oyuncuya rol verdim. Onları İngilizce konuşarak yönlendiriyordum ve beni sorunsuzca anladılar. Dile ilişkin olarak rahatlıkla başka herhangi bir yerde çalışabilirim – Hollywood'da da. Beni engelleyen daha önemli nedenlerim var.

Cinecittà'da tam bir denetime sahibim ve her açıdan esnek kalabiliyorum. Düşlediğim her seti kurdurabilirim ve sonra istediğim değişiklikleri yapabilirim. Hikayelerimden çoğunun yurdu İtalya olduğu için nadir olarak başka yerlerde çekmek zorunda kaldım. *Casanova*'daki gibi ülke dışında geçen bir sahne olduğunda bunu Cinecittà'daki teknisyenlere inşa ettirebiliyordum. *L'intervista*'da Kafka'mn *Amerika*'sı üzerine bir film çekmeye hazırlanıyordum. Gözümde canlandırdığım 19. yüzyılın Amerikası'nı New York'ta aramaktansa Cinecittà'da inşa ettirmek çok daha kolaydı. *I clowns* için Paris'e gittiğimde Roma'dan ayrılmamam gerektiğine bir kere daha inandım. Kişisel bir talihsizliği bunun belirtisi olarak kabul ettim. İşaretlere, özellikle bizim için bir uyarı niteliği taşıyanlara inanırım ve onları görüp izlemeye çalışırım.

Paris'te bir oteldeydim. Oda dehşetli sıcak olduğu için geceyarısı uyandım. Uykulu bir şekilde pencereye gittim ve elim cama girdi. Elim korkunç bir biçimde kanıyordu. Dışarıya fırladım ve bir taksiye binip hastaneye gittim. Üzerimde pijama ve bornoz vardı ve telaştan cüzdanımı yanıma almayı unutmuştum. Hastanede peşin ödeme yapmamı istediler. Akıl alır şey değil! Para ödemediğim sürece bana bakmayacaklardı. Ancak bir süre sonra müdahale ettiler. Bu-

nu, başka ülkelerde çalışmamamın daha iyi olacağı yolunda bir işaret olarak kabul ettim. Aşırı batıl inançlarım olmasa da insanın önsezileri ve doğaüstü işaretleri dikkate alması gerektiğine inanıyorum.

Bir oyuncunun kravatının nereden geldiğini, iç çamaşırlarını nerede satın aldığını, hangi ayakkabıları giydiğini bilmek benim için önemlidir. Ayakkabılar karaktere ilişkin pek çok şey anlatır. Kimin sarmısak yemeği sevdiğini... İtalya dışında bunlar bana tamamen yabancıdır.

Cinecittà'da çalışmamın en büyük avantajı orada sahip olduğum özgürlük. Orada istediğim gibi çalışabilirim. Oyuncularım kamera karşısındayken onlarla konuşurum. Bazen oyuncunun kamera karşısına geçip de daha ne söyleyeceğini bilmediği olur. Ya da senaryo son anda öyle büyük bir değişikliğe uğramıştır ki, yeni metni daha öğrenememiştir ve kamera çalışırken benim ona metni okumam gerekir. Hollywood'da böyle bir çalışma tarzı mümkün değildir. Son anda ortaya çıkan fikirleri oyunculara aktarabilmem için orada bir medyum bulmam gerekirdi.

Antonioni bu koşullar altında Londra ve Hollywood'da çalışabildi ama o benden çok farklı bir yapıya sahip. Gittiği yere İtalya'yı da götürüyor ve bu yüzden kendisini her yerde rahat hissediyor. Ben kendimi sadece Roma'da kendimle uyum içinde hissediyorum.

Antonioni'yi çok takdir ediyorum. Yaptıkları ve yapma biçimi benim çalışma tarzımdan tamamen farklı ama filmlerinin niteliğine ve dürüstlüğüne hayranım. İnanılmaz derecede yaratıcı ve beni her zaman çok etkiledi. Uzlaşmıyor ve söyleyeceği şeyler var. Tümüyle kendine özgü bir stile sahip. Farklı bir bakışı var.

İtalya'da filmlerimi seslendirme olanağına sahibim ve bu benim için kesinlikle bir avantaj. Filmin çekimi bittikten sonra da üzerinde çalışıyorum. Kurgu, öncelikle de ses çok önemli. Seslendirdiğim için üretimin her aşamasında film üzerinde tam bir denetime sahibim. Sadece sonradan yapılan seslendirmeye borçlu olduğum, filmlerimdeki çoksesli tondan özellikle gurur duyuyorum. Bu çalışma yöntemiyle sadece görüntüye değil, sese de hakimim.

Fakat Roma'yı olası bütün çekim ortamlarına tercih etmemin çok kişisel bir nedeni daha var. Başka yerlerde yemeğe hangi restorana gideceğimi bilemezdim. Çok fazla sayıda restoran denemek hiçbir zaman hoşuma gitmedi. Çok beğendiğim bir tanesini bulur bulmaz ona bağlanırım. Bir restorana sadık kalmak bir kadına sadık kalmaktan daha kolaydır.

Film çalışmalarımın dışında yaşamda benim için en önemli şey özgürlüktür. Daha çocukken özgürlüğümü kısıtlayan her şeye karşı mücadele ederdim: Annemle babam, okul, kilise, her türden siyasi otorite – özellikle de, tam bir itaat talep eden faşizmin otoritesine karşı. Fakat ancak faşistler karikatürlere sansür getirdiklerinde ne kadar berbat insanlar olduklarını anladım.

Bu bazen benim için sorun haline geliyor, çünkü yönetmen olarak büyük bir sorumluluk taşıyorum ve sorumlulukla özgürlük birbiriyle çelişiyor. Birkaç kişinin parası, pek çok kişinin de yaşamı benim ellerimde. Üstelik filmlerle büyük bir etki sağlamak mümkün, bu da bir sorumluluk.

Fakat kısıtlanmalar da önemlidir. Tam özgürlük de aşırıdır ve özgürlüğün azalmasına yol açabilir. Birisi bana, "İstediğin filmi yap. Sana seksen milyon dolar veriyorum," derse bu benim için bir armağan değil, bir yük olurdu. Durmadan, bu kadar parayı filmi gişenin yanında bir de yatak kiralama bürosu açmak zorunda kalacak kadar uzatmadan nasıl tüketeceğimi düşünmek zorunda kalırdım.

Sanırım Amerikan büyüklüklerine asla uyum sağlayamazdım. Her şey muazzam boyutlarda – ülkenin kendisi gibi. Her şey sınırsız. Sınırsız olanaklara sahip olmak korkunç bir düşünce. Sürekli her şeyin kendilerine açık olduğunu, her şeyi yapabileceklerini duymak Amerikalılar için de biraz ürkütücü olmalı. Kendi gücünün yanılsaması içinde olduğun yere çakılıp kalmak için yeterli. Hem bu sadece bir yanılsama zaten. Sana ne kadar çok para sunarlarsa bununla seni bağladıkları ipler de çoğalıyor. Sonunda Pinokyo'nun bir oğlan çocuğu olmak için yaptığı yolculuğu tersinden yapıyor insan. Kuklalaşıyor. Fazla para hiçbir şekilde iyi bir filmin garantisi değil.

Kısıtlamalar çok yararlı olabilir. Her şeye sahip değilseniz fante-

ziniz ve yaratıcılığınız zorlanıyor ve bütçe yerine kendi kaynaklarınızı kullanıyorsunuz.

Bu çerçevede hep çocukken bana hediye edilen kukla tiyatrosunu hatırlarım. Bu benim için inamlmaz bir armağandı, dünyanın en harika kukla tiyatrosu. Elbette daha pahalı, harika giysili kuklalarıyla daha donanımlı bir şey de olabilirdi. O zaman yalnız bunlara uyacak hikayeler bulmakla kendimi kısıtlardım. Fakat düşündüğüm bütün oyunları oynatmaya yetecek kadar kukla yoktu. Bu yüzden kukla yapmayı öğrendim. Kostümleri de benim yapmam gerekiyordu ama kendi düşgücümden çıkan figürlerde yaratabiliyordum. Bu arada yavaş yavaş sanatsal bir yatkınlığım olduğunu kavradım. Daha o zamandan yüzler benim için çok önemliydi ve bugüne kadar da – filmlerimde– öyle kaldı.

Kuklalarım ve ben, sadece bize ait olan özel bir dünyada yaşıyorduk. Ona sadece benim düşgücüm sınır çekebilirdi.

Fikirlerimin bir kısmını gençliğimin çok tutulan çizgi romanlarından, diğerlerini kitaplardan geliştiriyordum.

En sevdiğim kitaplardan biri Nero'nun sarayındaki soylulardan biri olan Petronius Arbiter'in *Satyricon*'uydu. Bize sadece bölümler halinde ulaşabilmiş. Bazı öykülerin başı, bazılarının sonu yok. Bazılarının ne başı ne sonu var, sadece ortaları kalmış. Fakat eksik olan kısımlar beni daha çok heyecanlandırıyordu, çünkü bunlar düşgücümü harekete geçiriyordu.

Bazen bizden sonraki kuşakların 4000 yılında, gizli bir mahzende 20. yüzyıldan kalma, kaybolduğu sanılan bir film bulduklarım hayal ediyorum. Arkeologlardan biri *Satyricon*'u izleyince, "Yazık," diye yakınır. "Başı da, sonu da, ortası da eksik. Tuhaf. Bu Fellini nasıl bir insandı acaba? Belki de deliydi."

Bir film için Petronius'un *Satyricon*'u gibi bir kaynak seçerseniz bu, film gelecekten değil geçmişten de bahsetse bilimkurguya benzer. Bu dönem bize uzaktır ve bilinmeyen gelecekten daha az yabancı değildir.

İnsanın kendisini tümüyle tasarladıklarına bırakabildiği bir tarihi film çekmek harika. İçinde bulunduğumuz zamanın kurallarına bağlanmadan düşgücü zenginliğini araştırma olanağım vardı. Zamanımızda geçen bir olay atmosferi, mekanları, kostümleri, tavırları, yüzleri keyfimce değiştirmeme izin vermez. Olay akışı ve gerçeğe bağlılık beni sadece düşgücüme hizmet ettikleri sürece ilgilendirir. Fakat gerçeği, daha doğrusu gerçek yanılmasını her zaman oluşturmak gerekir, çünkü seyirci başka türlü aynı duyguyu paylaşamaz.

Satyricon'da bize hayal edemeyeceğimiz kadar uzak olan bir zamanı gösteriyorum. Gerçi eski Roma tarihsel mirasımızın bir parçası, fakat orada yaşamın aslında nasıl olduğunu bilmemiz mümkün değil. Gençliğimde *Satyricon*'daki eksik bölümleri kendi öykülerimle tamamlardım. Hastanede yatarken tekrar Petronius'a döndüm. Tekdüze, moral bozucu ortamımdan kaçma olanağı veriyordu bana ve *Satyricon* üzerinde daha yoğun düşünmeye başladım. Kendimi, eski bir vazonun parçalarını birleştiren ve bu arada eksik parçaların nasıl görünmüş olabileceğini tahmin etmeye çalışan bir arkeolog gibi hissediyordum. Roma da dağılmaması için hep restore edilen, ama gizlerini kendine saklayan eski bir vazo gibidir. Kentimin pek çok katmanı altında nelerin gizli olabileceği düşüncesi beni büyülemiştir.

Petronius döneminin insanları üzerine bizim kolayca anlayabileceğimiz bir tarzda yazıyor ve bu mozaikteki eksik parçaları tamamlamak benim için çok çekici. Onları düşgücümün yardımıyla doldurabileceğim ve böylelikle hikayeye katılabileceğim için en çok eksik parçalar ilgimi çekiyordu. Hikayenin içinde yaşıyordum. Sanki bir Marslının yardımıyla Mars'ı gözümün önünde canlandırıyor gibiydim. Her zaman bir bilimkurgu filmi yapmayı istedim ve bu isteğim kısmen *Satyricon*'la gerçekleşti. Ardından, gerçekten bir bilimkurgu filmi yapma konusunda daha büyük istek duydum.

Hemen hemen eksiksiz bir biçimde bize ulaşan *Trimalchio'nun Ziyafeti*'nde orijinale daha sadık kalmak zorunda olacaktım. Tüm dünyada uzmanlar, Fellini'yi Petronius'la karşılaştıracaklardı. Kuru bir üslupla çalışmaktansa insanın kendini düşgücüne bırakması

bazen eleştirmenlerin gözünde daha lanetlenesi bir durumdur. Ama her şeyden önce benim hoşuma gittiği ölçüde çalıştığım ve düşlerimi başkalarıyla paylaşmak istediğim için çalışırken eleştirmenleri mümkün olduğunca dikkate almamayı denerim.

Satyricon'daki pek çok durum zamanımız için de geçerlidir. Çöken bina *Un' agenzia matrimoniale*'deki çöküşü anımsatır; ve baş karakterler de *I vitelloni*'dekilere o kadar da benzemez değildir: gençliklerini sonsuza değin sürdürmek isteyen ve aileleri buna izin vermeye hazır ve yetki sahibi olan genç adamlar. Yetişkin olup sorumluluk üstlenmek istemezler.

Bazen aileler de çocuklarını yitirmek istemez ve bu nedenle çoktan büyümüş olsalar da onlara bakmayı yeğlerler. Ayrıca yetişkin çocuklar insanın kendisinin yaşlandığı anlamına gelir.

Film aynı zamanda, bir yargıda bulunmaksızın eşcinsellikten de bahsettiği için bazı gazeteciler bundan kendilerince baştançıkarıcı bir sonuç çıkararak benim de eşcinsel ya da en azından biseksüel olmam gerektiğini varsaydılar. Aynı şekilde *La dolce vita* da benim bir jet sosyete yaşamı sürdüğüm varsayımına yol açmıştı. O zamanlar beni tanıyan herkes ünlüler ve zenginler dünyasına hiçbir zaman girmediğimi ve Via Veneto'nun ziyaretçilerinden olmadığımı bilir. Ara sıra "Doney"de bir kahve içmem hiç de bazılarının bana yakıştırdığı gibi ahlaki bütünlüğümü sattığım anlamına gelmez. Bazen sadece gözlemlemek için oraya giderim, çünkü fantezinin de gerçek yaşama dayanmaya ihtiyacı var.

Satryricon'un geçtiği dönem hayal edilir gibi değil. Ameliyatlar anestezisiz yapılıyor ve ne pensilin ne de antibiyotik var. En uzun yaşama beklentisi yirmi yedi yaş civarı. Bugün aynı yaştayken yaşamın daha yeni başladığı duygusunu taşıyoruz. Bugün gençlik kabul edilen dönem o zamanın yaşlılığı. Tıbbın neredeyse hiç gelişmemiş olması kadar batıl inançlar da belirleyici. Trimalchio'nun ziyafetten sonra geğirmesi ciddi ciddi bir işaret olarak algılanıyor. Biz bugünkü havadar tepelerimizden o döneme bakabiliriz ama belki bugün de hâlâ bizim geğirmelerimizi yorumlayacak insanlar vardır.

Trimalchio'nun cenaze töreni için yapılan grotesk prova da bugün için düşünülmeyecek şey değil.

Hep günümüz filmlerinde cinselliğe fazla rahat yaklaşıldığı söyleniyor. Ama Aristofanes'in İ.Ö. beşinci yüzyıldaki oyunlarına bir bakın. Oyuncuların kostümlerinin bir bölümü ayaklarına kadar uzanan ve yerde sürünen penis taklitleri. Bu ta Romalıların dönemine kadar alışılmış bir şey. Pek çok insanın şoke olacağım ve annemin yine Rimini'deki arkadaşları karşısında utanacağını bilsem de bunları *Satyricon*'da kullanmak bana çok komik geldi. Fakat görünüşe bakılırsa kimsenin pek dikkatini çekmediler.

Satyricon'da kölelerini azat ettikten sonra karısıyla birlikte intihar eden Petronius'un kendisini de gösteriyorum. Karısını, Antonioni'nin eski filmlerinin güzel yıldızı Lucia Bosè oynadı. O filmleri gördüğümde pek çok erkek gibi ben de ona fena halde tutulmuştum. Bosè, İspanyol boğa güreşçisi Dominguin'in peşine takılıp İtalya'dan ayrıldı. Büyük hata, çünkü bu kariyerinin sonu oldu, üstelik birkaç yıl sonra da matodorundan ayrıldı.

Güzel dulun yer aldığı episodu aslında filmden çıkartmak istemiştim. Kocasının ölümüyle öylesine perişan olmuştur ki, ölmek ve kocasının peşinden gitmek ister. Ancak sonra genç bir Romalı askerin kocasının tabutu başında kendisini avutmasına ve baştan çıkarmasına izin verir. Kocası için değil, kendisi için üzülmüş olduğunu kavrar insan. Yeni sevgilisinin yaşamını kurtarmak uğruna kocasının ölüsünü değiş tokuşa sunduğunda aşırı romantik kadın, aşırı bir faydacıya dönüşür. Bu çok doğaldır çünkü ekstrem bir insan her bakımdan ekstremdir.

Eski fresklerden de esinlendim. Filmin sonunda, henüz az önce canlı olan bütün bu insanlar kırılmaya yüz tutmuş bir freskin üzerindeki figürlere dönüşür yeniden.

Bir film çekmek aya gitmekle karşılaştırılabilir. İşi rastlantıya bırakamazsınız. Benim doğaçlama yöntemim gözlerimi ve kulaklarımı açık tutmak ve umulmadık biçimde karşıma çıkan hiçbir şeyden kaçınmamaktan ibarettir. Film, amaçsızca dolaşmak değil, titizlikle planlanmış bir yolculuktur. İzlemek zorunda olduğunuz raylar üze-

rinde hareket eder ama eğer başarıya ulaşırsa vardığı sonuç sadece bir işçilikten ibaret değildir. Sanat ve zanaat elele gitmelidir.

Film benimle konuşmaya başlarsa bu bir aşk fısıltısı gibidir. Bana alçak sesle, şu ya da bu ilavenin kendisini daha yetkinleştirebileceğini söyleyen işaretler verir, bir yanılsamayı aktarmada ve büyüyü korumada bana yardım eder. Sırf aylar önce yazdığım bir senaryoya kölece bağlı kalmak adına böyle şeylerden kaçınsaydım gerçekten aptalca davranmış olurdum. Spontane olmak sanatıma karşı dürüstlük, sevgi ve bağlılık anlamına gelir ve doğaçlamayla eş tutulacak bir şey değildir. Dikkatimi her filmde açık tutmak, her filmden tümüyle büyülenmek benim için çok belirleyicidir. Her yeni filme bir bakireye yaklaşır gibi yaklaşırım. Ve laf olsun diye değil, içtenlikle şunu söylerim: "Sen benim için ilksin."

Komedilerden her zaman hoşlandım ama sık sık da, aslında neye gülüyoruz, diye kendi kendime sordum. Sonunda, içinde yaşadığımız baskıcı ve doğaya aykırı sistemde içimizde biriken gerilimlerin gülerken boşaldığı varsayımına geldim. Sonra hayvanat bahçesinde gülen bir şempanze gördüm. Sanırım benim varsayımıma gülüyordu. Maymunların daha fazla espri anlayışına sahip oldukları ortada.

Bu arada daha çok, bazen yanlış nedenlerle, neredeyse sadizmden güldüğümüzü düşünmeye başladım. Daha hiçbir seyircinin bir Laurel–Hardy filminin sonunda olduğu kadar şiddetli güldüğünü duymadım. Film Ortaçağda geçiyordu ve ikisini bir işkence odasına götürdüler. Şişko Hardy'yi bedenini geren bir işkence aletine bağladılar, sıska Laurel'i de bir mengeneye soktular. Sonunda işkence bittiğinde ikisinin görüntüsü tersine dönmüştü: Laurel şimdi kısa ve şişmandı, Hardy uzun ve zayıf ve filmin sonunda bu yeni görünümleriyle yollarına devam ettiler.

Bu etkileyici bir görüntüydü. Hüzünlü ve dokunaklı. Laurel ve Hardy o kadar dost ve masum insanlardı ve yine de başlarına böyle korkunç bir şey gelmişti. Hâlâ "Fulgor"daki bir türlü kavrayamadığım kahkahaları duyarım. Onlar için kaygılandım. Bir sonraki filmde yine eski görünümlerine kavuştuklarını görünce çok rahatlamıştım.

Fakat seyirci niçin deliler gibi gülüyordu? Olay kendilerinin değil de, Laurel ve Hardy'nin başına geldiği için mi? Bunu belki de şempanze bana söyleyebilir.

Çocukken palyaço olmaktan daha güzel bir şey hayal edemezdim. Fakat çok çekingen olduğum için hiçbir zaman böyle bir umuda kapılmamam gerektiğini biliyordum. İçte çekingenim ama başka insanlara böyle görünmüyorum. Herhalde benim güvensizliğim, ardında belli bir kendini kabul ettirme ihtiyacım saklayan fazla güçlü bir içgözlemden kaynaklanıyordu. Bunu, öncelikle de dış görünüme ilişkin bir özgüven eksikliğine bağlıyorum. En tuhafı da, genelde insanların dışgörünüm açısından beni çok beğendiklerini ancak çok sonraları anlamamdı. Bunu önceden anlamamış olmam çok yazık. Çalışırken kendimi hiçbir zaman çekingen hissetmem ama yaşamın diğer zamanlarında kendimi hep sanki burnumun ucunda bir sivilce varmış gibi hissettim.

I clowns'u çekerken sonunda bir palyaçonun yaşamını en azından canlandırma imkanı bulmuş oldum. Kendi kendime, günümüzde palyaçoların insanları gerçekten güldürüp güldüremediklerini sordum. Benim çocukluğumda insanlar önemsiz şeylere sık sık gülerlerdi. Bizi güldüren çoğu şey, örneğin köyün delisi, bugün artık kimseyi neşelendirmiyor, bugün insan, eskiden çok ciddiye aldığımız şeylere kıkırdayıp duruyor. Kendisine etekleri yerlerde sürünecek kadar büyük gelen paltosunu gururla taşıyan bir faşist subaya –*I clowns*'da gösterdiğim gibi– gülmeye eskiden kimse cesaret edemezdi.

Bu filmde çocuğun yüzü hiçbir zaman tam olarak görülmez, çünkü o benim içimdeki çocuktur. Tümüyle Little Nemo'dan esinlenmiştim. Çocuğun bakışı küçük Nemo'nun bakışıydı ve çekim süresince Windsor McKay'm kitaplarından biri hep yatağımın başucunda durdu. Okulda Latince öğrendiğimde "Nemo"nun "hiçkimse" olarak çevrilmesi beni çok şaşırtmıştı.

I clowns'da bir gazetecinin bana, "Mesajınız nedir, Signor Felli-

ni?" diye sorduğu bir an vardır. Tam onun bu önemli soru için beklediğini sandığım ayrıntılı yamtı vermeye hazırlanırken kafama bir kova düşüp konuşmaya devam etmemi engeller. Sonra gazetecinin kafasına da bir kova düşer.

Bu kısa sahne benim bu tür sorular karşısındaki gerçek yanıtımdır. Filmde bunu yapabildim. Bana aptalca sorular soran gazetecilere bu yanıtı kafamda ne kadar çok verdim!

Zaman zaman ben de saçma sapan yanıtlar veriyorum, örneğin en önemli bulduğum filmlerin hangileri olduğu sorusuna. Gerçek bir film değil de, televizyon için çektiğim bir tür söyleşi olduğu için başlangıçta bu yanıtları *L'intervista*'ya katmak istedim. Ama bu arada dersimi aldım. Ne söylersem söyleyeyim anında ciddiye alınıyor ve sonra basılı olarak gazetelerde çıkıyordu. Altı çizili olarak "şaka" anlamına gelecek bir işaret bulmalıydım.

I clowns için söyleşi yaptığım eski palyaçolar arasında, yitirdikleri şeylerin yasını tutanların yanı sıra bütün yapmış oldukları şeyleri coşkuyla anımsayan birkaç kişi buldum.

Yaşlılar evinden kaçan palyaço kendimi çok güçlü biçimde özdeşleştirdiğim bir figür. Gülmekten öldü. Böyle bir sonu ben de kendim için isterdim: sirkteki palyaçolara kahkahalarla güle güle ölmek.

Bazı palyaçoların filmden hoşlanmadıklarını öğrenince şaşırdım. Benim gerçekçi bakışımı sirkin ve palyaçoların çökeceği kehanetinde bulunan karamsar bir bakış olarak algılamışlardı. Haklıydılar ama bu kehanette bulunan ben değildim ki! Bence bu zaten olmuştu. Palyaçoları ve sirk dünyasını başka hiç kimsenin sevemeyeceği kadar seven ben! Bu bana insanın yaptığı işler karşısında alacağı tepkileri ne kadar az hesaplayabildiğini de göstermiş oldu.

FELLINI

Roma'daki genç Fellini daha o kadar romantik ve masumdur ki, genelevdeki bir fahişeye aşık olur. Ondan bir randevu ister. Bu masumiyet harikulade ve o zamanlar gerçekten öyleydim.

Bu filmdeki yol göstericim bugünkü Roma'mn altında eski Roma'mn saklı bulunduğunu hiç unutmayan bilincimdi. Bunu her adımda hissederim ve bu benim için olağanüstü uyarıcı bir şeydir. Şimdiki zaman ve geçmiş birbirine öylesine yakındır – sadece Kollosseum'un önündeki trafik karmaşasını düşünmek yeter! Roma bir film için dünyadaki en büyüleyici mekandır.

Roma'da her tür kazıdan anında bir arkeolojik kazı yeri oluşur. Metro inşaatı sırasında antik bulgulara rastlandı ve arkeologlar mümkün olduğunca çok şeyi kurtarmaya çalışırken işe ara verildi. Benim *Roma*'da gösterdiğim gibi bir keşif elbette daha hiç yapılmadı: zamamn üzerlerinden iz bırakmadan geçip gittiği harikulade fresklerle dolu bir mekan. Çoğunlukla olduğu gibi bu esin de düşte geldi.

Kentin derinlerinde bu dehlizde tutsak olduğumu düşte gördüm. Duvarlardan gelen ürkünç sesler duydum. "Biz eski Romalılarız. Biz hâlâ buradayız," diyorlardı.

Uyandığımda gençliğimden bir Hollywood filmi aklıma geldi: *She/Dehşet Ülkesi*, H. Ryder Haggard'ın romanından uyarlanmıştı. O zamanlar filmden o kadar etkilenmiştim ki, hemen romanı okumak istedim. Birdenbire, Roma'nın yeraltında herhangi bir yerde bir evin odalarının hermetik bir kapanıklık içinde bugüne kadar gelmiş olabileceği hayalini gördüm.

En iyi korunmuş arkeolojik bulgular bile bize o kadar uzak ki, onları kendi dönemlerindeki insanların gözüyle görmek istediğimizde düşgücümüzü çok fazla zorlamamız gerekiyor. Annemin yaşadığı, yüzyıl başı Roma'sım hayal etmek bile bana zor geliyor.

O zamanki bir Romalı gibi, İ.S. 1. yüzyıldan kalma mükemmel korunmuş bir eve girdiğimi hayal ediyorum. Ama hermetik olarak uzun süre kapalı kalmış bu mekanlara adım atar atmaz yüzyıllardır ertelenmiş bir çöküş benim çaresiz bakışlarım altında birden gerçekleşiyor. İki bin yıl bir dakikaya sıkışıyor, heykeller ve freskler toz halinde çözülüp dağılıyor.

İnşası devam eden metro tüneli bence çekim mekanı olarak idealdi. Yalnızca inandırıcı değildi, aynı zamanda tehditkâr ve gizemli bir etkisi vardı.

Varieté'deki sahne, benim seyircinin çoğu zaman temsilden daha ilginç olduğuna dair inancımı canlandırıyor. Bütün dünya oradadır, bu tiyatronun içinde. Bu insanı öylesine tutsak alır ki, gösterinin sonunda, gerçekdışı, yabancı bir dünyaya gittiğinizi sanırsınız.

İkinci Dünya Savaşı'nda geçen sekansta, insanlar o anda bombardıman altında olmalarına rağmen Roma'nın asla bombalanmayacağına inanmışlardır. İnançlarının gerçeklikle pek fazla ilişkisi yoktur.

Filmin sonuna doğru geri planda bir kadım kaçarken gösteren bir sahne var. Onun çocukları için yardım çağırmak istediğini hayal ediyorum. Çocuklar o anda bir bombanın isabet ettiği yanan bir evin içindeler. Daha önce orada duran ve hiç de cesur görünmeyen erkekler hemen ona yardıma koşuyorlar. Zamanlarım anlamlı bir biçimde kullanan insanlar oldukları izlenimi bırakmıyorlar. Sadece aylak aylak gezinip sağa sola laf atan, daha yüksek hırslardan yoksun palavradan kahramanlar.

Aniden acil bir durum ortaya çıkıyor ve yaşamlarını riske atıyorlar. Çocukları kurtarmak için yanan evin içine dalıyorlar. Bir saniye bile düşünmüyorlar – karakterlerimi böyle görmek istedim. Hiç duraksamadan, tümüyle kendiliğinden tepki gösteriyorlar. Aym daha önce köşe başlarında durup kadınlara göz süzdükleri doğallıkta şimdi de bu tamamiyle doğal refleksi gösteriyorlar. Onlardan kahramanlık bekleyen bu felaket olmadan, hiç de kahramana benzer halleri yoktu. Saati gelmedikçe kimse kahraman olamaz. İnsan nasıl davranacağını önceden kendisi de bilemez. Sadece umabilir.

Ön plandaki insanların aklında bu kriz durumunda bile hâlâ sevgi vardır. Sabah alacasında sığınağı birlikte terk ederler. Alman şarkıcı kadın, kocası Rus cephesinde olduğu için kendisini yalnız hisseder ve genç adamı –genç Fellini'yi– evine davet eder. Bu koşullar altında neredeyse, kavramadıkları bir yetişkin oyununu oynayan masum çocuklar gibi görünmektedirler.

Anna Magnani'ye *Roma*'da küçük bir sahne üstlenmek isteyip istemediğini sordum. Çok hasta olduğunu biliyordum ama nasıl tutkulu bir sevgiyle çalıştığını da biliyordum.

"Sahnemde partnerim kim olacak?" diye sordu. "Bir dakika ya sürüyor, ya sürmüyor," diye açıkladım. "Partnerim kim?" diye tekrarladı. "Bunu bilmeden bir rolü asla kabul etmem."

Hızla düşünüp yanıtladım: "Ben." Hemfikir olmadığı zaman asla susmadığından suskunluğunu onaylama olarak kabul ettim.

Filmin sonuna doğru onun evinin kapısında bir gece karşılaşmamız var. Magnani bir gece insanıydı. Bütün gün uyur ve geceleri dolaşırdı. Her zaman sabahın erken saatlerinde gün ağarmadan az önce beslediği Roma'nın sokak kedileriyle akrabaydı.

Görüntüye girmeden biraz kendi kendimle alay ediyorum. "Sana bir şey sorabilir miyim?" diyorum – bu filmdeki son sözlerim. "Ciao, yatağına gitmeye bak," diye yanıtlıyor ve evin içinde kayboluyor.

Buna Magnani, bu "Ciao" ile beyaz perdeye de veda etti. Ve kısa bir süre sonra öldü.

Pek çok kent ve ülkede yaşayan ve kendilerini her yerde evlerinde hisseden insanlar, başka bir yerde her zaman kendilerinden biraz bir şeyler bırakır. Ben tümüyle Roma'dayım. Kendimden bir parçayı Rimini'de bıraktığım düşünülebilir ama bu böyle değil. Ben Rimini'yi Roma'ya birlikte getirdim ve o burada benim anılarımın Rimini'sine dönüştü. Orada yaşayan insanlar benim beynimin içini görebilseler Rimini'yi tanıyamazlar. *Amarcord*, benim anılarımın dünyasına bakıştır.

Rimini'ye gitmekten hoşlanmam. Ne zaman oraya geri dönsem hayaletler beni rahatsız eder. Gerçeklik benim düş dünyamla çelişir. İçimde taşıdığım Rimini, benim için gerçek Rimini'dir. *Amarcord*'u gerçek mekanında da çekebilirdim ama bunu istemedim. Sette kurulan Rimini, benim anılarımdakine daha çok benziyordu. Bütün ekiple Rimini'ye gitmekte bir avantaj görmedim. Anı mükemmel olamaz. Bugün biliyorum ki filmlerimde anlattığım yaşam benim için gerçekten yaşadığım yaşamdan daha gerçek.

Amarcord'un otobiyografik bir film olduğunu her zaman inkâr etmişimdir ve bunun çok pragmatik bir nedeni var. Bunu itiraf etmiş olsaydım, bugün hâlâ Rimini'de yaşayan insanlar filmdeki tiplerimde kendilerini tanıyacaklardı. Kendilerinde ve diğer olaylarda denk düşmeyen şeyler keşfedeceklerdi. Karakterleri aşırı derecede belirginleştirdim, zaaflarını abarttım, bunlarla eğlendim ve bu tiplere gerçek ya da kurmaca kişiliklerden aldığım özellikler kattım. Ve sonra bu insanların onlar için icat ettiğim karakterlere uygun davranacakları durumları yarattım. Bu karakterler gerçekteki kişinin asla yapmayacağı şeyleri yapıyorlardı. Çocukluğumun bu insanlarının duygularını gereksiz yere incitmiş olacaktım ve bunu hiçbir koşulda istemiyordum.

Yıllar geçtikçe kendi kendime bazen Gradisca'nın başına sonradan neler gelmiş olabileceğini sordum. Yeni kocasıyla başka bir yaşama başlamak üzere Rimini'yi terk ederken yüzünde taşıdığı parıltılı ifadeyi hâlâ anımsıyorum. Sonunda biri oltaya takıldığı için öylesine mutluydu!

Günün birinde İtalya'da yolculuk ederken benim bildiğim Gradisca'nın bu arada taşındığı yerin işaret levhası aniden karşıma çıktı. Kocasının adını artık anımsamıyordum, bu nedenle onu bulma şansım çok azdı. Fakat içimdeki dürtü çok güçlüydü. O sırada çamaşır asan yaşlı bir kadın gördüm. Arabadan indim ve Gradisca'yı aradığımı söyledim.

Kadın bana tuhaf tuhaf baktı ve kuşku dolu bir sesle, "Niçin?" diye sordu.

"Gradisca'yla arkadaşlığım olduğu için," dedim.

"Gradisca benim," dedi yaşlı kadın.

1945'te Rimini'ye döndüğümde her yer korkunçtu. İçinde yaşamış olduğum evler artık yoktu. Rimini defalarca bombalanmıştı. Büyük bir öfke duydum. Savaştan bu kadar uzak yaşadığım ve çok az temasım olduğu için biraz da utandım.

Rimini bu arada müthiş büyüdü. Bombardımanlardan sonra kent yeniden kuruldu ama tümüyle yeni bir tarzda. Pek çok şey geri getirilmez biçimde yitmişti. Bugün daha çok bir Amerikan kentine benziyor. Kentin yeniden inşası Amerikalıların yardımıyla oldu ama kötü pizzalarda Amerikalıların suçu yok.

Amarcord'da "Grand Hotel"e inen Doğulu hükümdar kısa boylu ve çok şişmandır. Yağlı gövdesi kendisini rahat hissettiğine, mutlu, başarılı ve kendisinden hoşnut olduğuna işaret eder. Bizim kültürümüzle olan ve kıskanılan bir farklılık. Dünyanın benim yaşadığım bölümünde insanın fazla kilolarının olması bir zayıflık belirtisi olarak kabul edilir.

Grand Hotel'lerdeki atmosferi, özellikle de Roma "Grand Hotel"dekini severim. Herhalde lüks hayallerim çok erkenden, çocukken Rimini'de "Grand Hotel"i dışarıdan gözetlerken gördüğüm bu imgelerle belirlendiği için. Ölçüsüz zenginlerin bu fantastik sarayı bana başka bir gezegen gibi görünürdü. Hayalimde kurduğum ve beni kovan kapı görevlisiyle daha da bilincine vardığım aşılmaz duvarlarla çevriliydi. Beni kovmasına hiç gerek yoktu, çünkü zaten içeriye girmeye cesaret edemeyecek kadar çekingendim.

Çocukken Rimini'deki "Grand Hotel"in beni niçin o kadar büyülediğini bilmiyorum. Olasılıkla daha önceki yaşamımda herhangi bir yerdeki bir Grand Hotel'de yaşadım – belki de bir fare olarak. Bu tür oteller güzellik ve komfor atmosferiyle öylesine sarılmıştır ki kendimi tüm sorumluluklarımdan uzak ve emniyette hissederim. Çarşafları serin, kaz tüyü yorgam sıcacık bir yatağa uzanırım. Bana enfes yiyecekler sunulur, kirli tabaklar sanki büyülü bir el tarafından yok edilir ve ben kendimi kaygısızca fantezilerime bırakabilirim.

Arabayla gezmesini severim, özellikle de Roma'da, direksiyonda benim ya da bir başkasının olması fark etmez. Roma benim için dünyanın en güzel yeridir. Bir kentin bütün bu görüntülerinin bir filmdeki gibi gözümün önünden geçmesi hoşuma gider. Hele arabayı kendim kullanmıyorsam bu devingen görüntüleri olağanüstü heyecan verici bir biçimde algılarım. Arka koltukta bir arkadaşımla ya da önde taksi sürücüsüyle sohbet edebilirim. Taksi sürücüleri çok ilginçtir. Bana nasıl film çekildiğini anlatırlar.

Fakat Roma'da araba kullanmak pek de tehlikesiz sayılmaz. Pek çok erkek erkekliklerini araba kullanırken kanıtlamaya çalışır. Belki de başka bir olanakları yoktur.

İnsan Roma'da çok şey görebilir ve yaşayabilir. Hiçbir zaman başka bir yere gitmeme gerek yok. Gençliğimde dünyada daha fazla şey görmek isterdim ama şimdi böyle bir gereksinim hissetmiyorum artık. Gördüklerim, beni hayal kırıklığına uğratmış olsalar bile, bana yetti. Bugün arabayla yapamayacağım hiçbir yolculuğa çıkmak istemiyorum.

Eskiden araba kullanmak benim için gerçek bir tutkuydu. İlk kez kendim direksiyona geçtiğimde bu yaşamımdaki en büyük maceralardan biriydi. Arabaları seviyordum. Bir arabaya sahip olmak bence harika bir şeydi. Çok severek araba kullanıyordum ve inanıyorum ki iyi bir sürücüydüm.

Genç bir delikanlıyken en büyük isteğim bir an önce bir ehliyet sahibi olabilmekti. Bir arabam olacağını düşlemeye bile cesaret edemiyordum. O zamanlar henüz herkesin bir arabası yoktu ve ben daha nasıl para kazanacağımı bile bilmiyordum. Araba, edinmek için çaba gösterdiğim yegane şeydi ve bunu sağlayacak duruma gelir gelmezde bir araba satın aldım. Benim araba düşlerim "Fulgor"da doğdu ve insan orada öncelikle Amerikan arabalarım görüyordu.

Bir Amerikan filminde ilk kez bir Dusenberg gördüm. Benim olmasını hiç de istemezdim ama unutamadığım bir şey olarak kaldı. Yolda benzinciler hariç her şeyin önünden geçip gidebiliyordu. Son-

ra polislerin ve alkol kaçakçılarının içlerinden birbirlerine ateş ettikleri şu harikulade açık Packard'lar vardı. Farların çamurluklara yerleştirilmiş olduğu şu Pierce Arrow'ların gerçekten varolduğuna zor inanıyordum. Birisi bana bir Pierce Arrow'un sesini duymadan gelişinin görüldüğünü söyledi. Çocukluğumda bu bana çok acayip gelmişti. Bugün bile hâlâ öyle.

Charlie Chaplin'in *City Lights*'da bir Rolls Royce'la "Silver Ghost"un etrafında döndüğünü iyi anımsıyorum.

Buna karşın Ford T, adeta bir komedi arabasıydı. O kadar çok komedide gördüm ki, aklıma bir Ford T geldiğinde kendimi gülmekten alıkoyamam. Laurel–Hardy ya da W.C. Fields bir Ford T'ye bindiğinde az sonra komik bir şeylerin olacağını bilirdiniz. Bir tanesinin iki tren arasında ezilip dümdüz oluşunu anımsıyorum. Kimse yaralanmadı, sadece herkes sersemlemişti. Birisi zarar görmüş olsaydı elbette komik olmayacaktı fakat bu harikulade arabanın başına geleni de hiç komik bulmadım.

Marcellino da büyük bir araba hayranıdır ve bir süre hangimizin en güzel arabaya sahip olduğu konusunda dostça bir rekabet yaşadık. Muhteşem bir Jaguar'ım vardı ve bir kere de bir Chevrolet Kabrio'm oldu. Ve sonra bir Alfa Romeo. Arabalarımın her birine bir başka biçimde hayrandım. Bazen o kadar güzel arabalarım oldu ki, insanlar ben geçerken şapka çıkartıyorlardı, hatta bazen birinin arabamın önünde eğildiği oluyordu. Bütün spor dallarında her zaman bir sıfır olduğum için gerçekten iyi bir sürücü olmaktan belki de gurur duyuyordum.

Eskiden Roma'da ve çevresinde arabayla dolaşmaktan çok daha fazla zevk alırdım. O zamanlar yollarda daha bu dehşet verici trafik karmaşası yoktu. Bir zamanlar zevk olan şey zamanla sadece bir zahmet olup çıktı. Her an dikkatli olmanız ve bir yığın çılgını hesaba katmamız gerektiğinden daima tetikte olmak zorundasınız. Yolculuğun gerçekten tadına varmak istiyorsanız kentten uzaklaşmanız gerekiyor.

İtalya'nın dört bir yanını arabayla gezmeyi severim. Çevreyi görmek benim için çok eğlenceli olmasına rağmen, daha çok insanları

incelemek ve bölgesel adetler ve lehçelerle ilgili notlar tutmak için gezerim.

Yetmişli yılların başında bir gün arabayla yoldayken ne olduğunu anlayamadan bir darbe hissettim. Tek yönlü bir yoldan ters istikamette gelen ve trafik ışıklarını fark etmeyen bisikletli bir çocuk doğruca arabanın üzerine çıkmıştı. Sonra tanıklar da bunu doğruladı.

Arabadan indim. On üç yaşlarında bir oğlan yolda bisikletinin yanında yatıyordu. Nerdeyse kalbim duracaktı. Bu korkunç bir andı. Neyse ki hemen ayağa kalktı – yaralanmamıştı. Bisikleti de hasar görmüşe benzemiyordu. O küçük bir şok geçirmişti, ben de çok büyük bir şok.

Başka arabalar durdu. Bir yığın meraklı toplandı. Hemen karşıdaki kahvede oturanlar sırf olup bitenden hiçbir şey kaçırmamak uğruna kahvelerini soğuttular.

O sırada birden seyredenlerden birinin şunları söylediğini duydum: "Hey, şuna bakın! Bu Fellini yahu! Çocuğu az kalsın öldürecekti."

Bir şeyler söylemek, kendimi savunmak istedim, çünkü bu kazada tamamen suçsuzdum. Fakat insanlar bazen gerçekten ne olduğunu görmezler ve sonradan tümüyle başka bir şey gördüklerinden emin olurlar. Her tanık olayı kendi gözüyle görür. Bir keresinde, bir davada her tanığın başka bir gerçeği ortaya koyduğunu okumuştum. O zamanlar bu bana iyi bir film konusu gibi gelmişti. Ama o an, yolun kenarında, bu konu bana artık hiç de komik gelmiyordu.

Yaşamım –geçmişim, şu amm ve geleceğim– gözlerimin önünden geçti. Düşüncelerimde, manşetler ve gazete haberleriyle kendisini aşağılanmış hissedip bunalıma giren Giulietta'yı gördüm. Gazetelerdeki iğrenç fotoğrafları hayal ettim. Her zaman benim en iğrenç fotoğraflarımı basarlar. O zamanlar insanlar şöyle diyeceklerdi: "Fellini'nin ne kadar korkunç göründüğüne bir bakın. Suçludur muhakkak!" Beni kötü gösterecek fotoğraflar bulmak hiç sorun değil. Göze hoş göründüğüm fotoğrafım yok gibi. Bazen kendime bunun nedenini sorarım. Belki de gerçekten öyle görünüyorumdur.

Kendimi mahkemede, hapishanede gördüm. Daha da kötüsü: Artık film çekemeyecek duruma düşmekten korktum.

Polis geldi. Çocuk iyi olduğunu ve arabama kendisinin çarptığını söyledi. Polisler ehliyetime baktılar, benimle bir süre konuştular ve sonra herkesin gidebileceğini söylediler.

Bir Alman turist kazayı gözlemiş ve polislere adımı söylerken duymuştu. Tekrar arabaya binmek istiyordum ki bana hitap ederek arabamı satın almak istediğini söyledi – Almanya'daki karısı için bir armağan olarak. Satmayı düşünürsem ona haber verebilir miydim? Bu sadece çok güzel bir araba değil, aynı zamanda *La dolce vita*'nın ünlü yönetmeninin arabasıydı! "Evet," dedim. "Hemen."

Hemen oracıkta, seyredenlerin gözleri önünde pazarlığımızı yaptık. Birbirimize kartlarımızı verdik. İstediğim fiyatı söyledim ve her şeyi düzenledik ama anahtarı daha vermemiş ve çeki de almamıştım. Arabayı anında ona devretmiş olmayı çok isterdim. Ama tümüyle yabancı birinden bu kadar yüksek miktarda bir çek kabul edersem Giulietta hakkımda ne düşünürdü kimbilir.

Araba hiçbir zaman o andaki kadar değerli olmamıştı. Kolaylıkla fiyatta isim farkım kabul ettirebilirdim. Fakat zaten kötü bir işadamıydım, üstelik arabadan da hemen oracıkta kurtulmak ihtiyacını duyuyordum. Çok düşük bir fiyat talep ettim. Sanki kazanın sorumlusu benim harikulade güzel arabammış gibi. Kendi ödemiş olduğumdan çok daha azını isteyip arabayı piyasa fiyatının altında sattım. Ertesi gün Almanla buluştum. O bana parayı nakit olarak verdi, ben ona anahtarı verdim ve bir daha direksiyona dokunmadım. Bu olayı bir işaret olarak kabul ettim.

İyi bir bisiklet sürücüsüydüm, bu yüzden Fregene'de hep bisikletle dolaştım. Niçin bir daha hiç araba kullanmadığımı kimse kavrayamadı. Arkadaşlarım batıl inançlı olduğumu düşündüler. Bir süre sonra bütün olay unutuldu ve bir zaman geldi insanlar benim hiç ehliyetim olmadığına inandı. Roma'da, araba alacak durumda olmadıkları için ya da Roma'da araba kullanmayı saçma buldukları için araba kullanmasını hiç öğrenmemiş insanlar vardır. Kentte arabasız da kolaylıkla hareket edebilirsiniz. Buna karşılık araba sahibi ol-

mak ve park yeri bulmak bir sorundur. Ayrıca araba hırsızlarına karşı diken üstünde olmanız da gerekmez... Arabayla gezmeyi sevdiğimi ama böyle olduğu için direksiyona mutlaka kendim geçmek zorunda olmadığımı anladım.

Kafamın rahat olmasını isterim. Yaşlandıkça bir o kadar düşüncelerim dağılıyor ve bu arada bir de trafiğe yoğunlaşmak istemiyorum. Trafik tıkanıklığı diye bir şeyin olmadığı kendi fanteziler dünyamda yaşayabilirim.

Benim için araba kullanacak birilerini her zaman buluyorum. Taksileri severim. Yalnız olduğum zaman hep öne şoförün yanına otururum. Taksi şoförlerinden bir yığın şey öğrenirim. Taksiler en sevdiğim lüksümdür. Yağmur yağıyorsa, boş taksi ya da yakında otobüs durağı yoksa yolda durur ve bana sempatik gelen ve bakışlarıma karşılık veren birini bulana kadar arabaların içine bakarım. Sonra onları tanıyormuş gibi yaparım. Hatta bazen bu doğru çıkar. Çoğu zaman insanlar beni tanır. Araba durduğunda sanki yanılmışım gibi yaparım ama kendimi tanıtır ve anlaşılır bir biçimde adımı söylerim. Hemen hemen her zaman arabaya alırlar. Bazen beni alanlar yollarını fazlasıyla uzatırlar ya da beni evime kadar bırakmak için kendi gidecekleri yerin tam tersi yöne giderler. Belki Romalılar arkadaş canlısı insanlar oldukları için bu böyledir. Fakat ben daha çok bunun film yönetmeni olarak yaşadığım bir avantaj olduğuna inanıyorum.

Uzun yolculuklar için bana şoförlü bir araba tahsis ediyorlar. O kazadan sonra bir daha hiç araba kullanmak isteği duymadım. Bu deneyim beni değiştirdi. Yaşamda her şeyin nasıl pamuk ipliğine bağlı olduğunu anladım.

İnsanın şöhret olmasıyla bir efsane olması arasında muazzam bir fark var. Şöhret kişinin işini kolaylaştırırken efsane olmak olanaksız kılıyor.

Yaşamıma bir anlam veren film çalışmasını keşfettiğimden beri her zaman yalnızca çalışmak istiyorum. Fakat bir efsane olmak bir yönetmen için avantaj değil, aksine bir engel.

İnsan, zamanla efsaneleşiyor – nasıl ki yaşlanıyorsa. Bir günde ya da bir yılda efsane olunmuyor. Bu gerçekleştiği anda farkına varmıyorsunuz. Belki de, diğerleri sizi emekliye ayırmak istedikleri için en son filminizi çekmiş olduğunuzu bilmediğiniz gibi.

İnsanlar hep eskiden görmüş oldukları Fellini'nin büyük filmlerinden söz ediyor, yeni yaptığım filmlere ise gitmiyorlardı. Tek bir filmimi görmemiş olanlar bile hakkında konuşuyorlardı. Kendimi önünden geçerken parmaklarını gıdıkladığım şu heykeller gibi hissetmeye başladım. Ünlü bir yönetmen bir kere de daha az başarılı bir film yapma cesaretini gösterebilir. Bir efsaneyi en dibine kadar analiz ediyorlar.

Filmlerimle bir mesaj iletmek istemediğimi her zaman vurgularım. Bu elbette filmlerimin tümüyle ifade yoksunu olduğu anlamına gelmez. Hatta ben, karakterlerimden mesajlar alırım ama peşinen değil – eğer birlikte yolculuğa çıkarsak.

Casanova'dan sevgisiz yaşamanın ne kadar acı verici olduğunu öğrendim. Donald Sutherland, Casanova'mn anti tipiydi. Bu hoşuma gitti, çünkü bir *Latin Lover* istemiyordum. Casanova kitaplarını okumuş ve portreleri iyice incelemiştim. Tarihi figürle ilgileniyordum ama çok fazla da etkisi altında kalmak istemiyordum, çünkü kendi taslağımı geliştirmiştim. Donald'a yapma bir burun ve çene takıldı ve alnını daha yüksek göstermek için saçlarının yarısını kazıttım. Her zaman saniyesi saniyesine kendisini makyajcının saatler süren işlemlerine bıraktı, ancak sıra saçlarına gelince fark edilir biçimde irkildi. Yine de tek bir kelimeylé bile yakınmadı.

Casanova bir kukladır. Gerçek bir erkek, kadınların duygularından o kadar insafsızca kaçmaz. Kendi kendisinin cinsel marifetleriyle o kadar meşguldür ki, bir otomat gibi, hep yanında taşıdığı mekanik kuş gibi davranır.

Ben Casanova'yı bir kukla gibi gördüğüm için onun mekanik bir kuklaya aşık olması benim için elbette doğaldı. Kukla onun ideal kadınıydı. Kukla tiyatrosuyla olan eski deneyimlerimin *Casanova*'da diğer herhangi bir filmimdekinden daha belirgin olduğuna inanıyorum. Casanova'yla "düşüp kalkmak" bana bile çekici geliyor. Hep

mümkün olduğunca yoğun bir biçimde filmlerimle içiçe geçmişimdir.

Filmlerim benim için, aksi takdirde yaşayamamış olacağım deneyimleri mümkün kılmıştır. Bana hep niçin bir *dolce vita* daha çekmediğimi sordular. Bunu yaptım. *Casanova*, 18. yüzyılın *dolce vita*'sıydı ama bunu kimse anlamadı.

Televizyon sınırsız olanaklar sunuyor. Sorun medyada değil, programı hazırlayan ve seyreden insanlarda. Çok takdir ettiğim yayınlar da var. *Muppet Show*'lara hayran kaldım; büyüleyici kuklalar, büyüleyici karakterler. Bana çocukluğumda yapmış olduğum bazı kuklaları anımsatıyorlar. Onlar benim için geçmişin ünlü sinema komedyenlerinin devamı: Marx Brothers, Mae West, Laurel ve Hardy. Miss Piggy, Mae West'in izinde gelişiyor, Kermit de Shon Laurel ve Harry Longden'un. Muppet'larla çalışmak isterdim. Ben hep yüzlerin peşindeyim ve Muppet'ların gerçekten unutulmaz yüzleri var. Gönül yakınlığı hissettiğim sempatik bir oyuncu kumpanyası. Kukla tiyatrom olduğu zamanlarda onları tanımış olmayı isterdim fakat o zaman Muppet'lar daha dünyada değildiler ve Rimini'yi hiç bilmedikleri de muhakkak.

Televizyon sinemadan daha farklı olanaklar sunuyor ve realize etmesi daha kolay. Ara sıra İtalyan televizyonu RAI için çalışmayı seviyorum. Değişiklik olarak tamamen farklı bir şey yapabiliyorum ve çok daha dolaysız bir doyum yaşıyorum. Bu bana şevk veriyor. Böyle çabuk bir doyum bazen çok fazla beklemeniz gereken büyük bir filmden daha önemli oluyor. İnsan kendisini sadece onaylanmış değil, aynı zamanda gelecekteki savaşlar için de güçlenmiş hissediyor. Seyirciler gösterimden önce sinemada toplandıklarında bunun törensi bir yanı vardır. Televizyon tümüyle farklı bir deneyim. İnsan evde düpedüz televizyonun baskınına uğruyor.

Filmlerimden biri seyircisine ekrandan görünmek zorundaysa, yeterli saygıyla karşılanmadığı için daha zayıf bir pozisyondadır. Seyirci muhtemelen ya pijamalıdır ya da yemeğe oturmuştur.

Televizyon filmlerim karşısında sinema filmlerimde olduğundan tümüyle farklı bir tavrım vardır. Küçük boyutlu beyaz cam için yaptığım filmler seyircide belirgin bir, film için giyinme ve evden çıkma isteği uyandırmaz. Televizyon filmlerim asla sinemanın büyüsünü aktaramaz. Buna rağmen onlarla gurur duyuyorum, çünkü onunla karşı karşıya gelmeyi önemseyeceğim kadar etkinlik kazanmış bir medya için elimden geleni yapıyorum. Televizyonun insanın dikkate almadan geçemeyeceği kadar büyük bir etkileme gücü var. Yine de şunu söylemem gerekir: televizyon filmlerime, sinema filmlerimde olduğu kadar çok şey katılmıyor kendimden. Sinema filmlerim benim çocuklarım, televizyon filmlerim daha çok yeğenlerim ve kuzenlerim.

Prova d'orchestra'da bir orkestra provası konu ediliyorsa da aslında sözkonusu olan orkestra provası değil. Film ortak bir hedefi izleyen bir grup insanı gösteriyor. Fakat her biri, bir bütünde kaynaşabilmeleri için bastırılması gereken, tümüyle farklı karakterlere sahip – spor salonunda, ameliyathanede ya da çekim mekanında da olduğu gibi. Bu temaya yönetmenlik deneyimlerimi de kattım.

Müzisyenler provaya gelirken yanlarında sadece çeşitli enstrümanlarını değil, farklı enerjilerini, kişisel sorunlarını, keyifsizliklerini, hastalıklarını, karılarının ya da sevgililerinin kulaklarında çınlayan kavgacı seslerini ya da en azından Roma'nın trafik karmaşasının içlerinde yarattığı gerginliği de getiriyorlar. İçlerinden birkaçı sadece gövdelerini ve enstrümanlarını, buna karşın bazıları meslek anlayışlarını, çok azı da ruhunu beraberinde getiriyor.

Enstrümanlar tek tek bakıldığında birbirine hiç uymazmış gibi görünüyor: yüksek, çok yer kaplayan kontrfagot ve hava gibi hafif flütten –ki çoğunlukla yanyanadırlar– bir salkımsöğüt gibi kenarda duran nazlı arpa, yılankavi, hareketsiz bir sürüngen gibi geri planda duran boğuk tubaya ve çok kadınsı görünen çelloya kadar.

Kendi kulaklarımla duymadan önce insanlardan, metal ve ahşaptan oluşan bu uyumsuz kütlenin ağırlıktan kurtulmuş tek bir melodide kaynaşıp bütünleşebileceğine inanmazdım. Kötü ses ve kaostan doğan bu uyum beni hep büyülemiştir ve birdenbire bu duru-

mu, çok farklı kimliklerin tek bir grupta birleşmek zorunda kaldığı topluma da metaforik olarak aktarabileceğimizi fark ettim.

Uzun süredir bu fenomen karşısındaki hayretimi ifade edecek ve seyirciye, aslında birlikte bir şeyler yapmanın ve buna rağmen kimliğini korumanın mümkün olduğu izlenimini aktaracak küçük bir belgesel film yapma düşüncesini taşıyordum. Orkestra olayı bana ideal geldi.

Çekim çalışmalarına 1978'de başladım. Finansmanı garanti etmek gibi hiç yaratıcı olmayan ve çok yorucu bir işle meşgul olduğumdan diğer projeleri –*Il viaggio di G. Mastorna* ve *La città delle donne*– ertelemek zorunda kaldım.

Müzik karşısında fazlasıyla savunmada kaldığımı itiraf etmeliyim. Kendimi ondan korumaya çalışıyorum hep. Kendi isteğiyle konsere ya da operaya gidenlerden değilim. Birisi bana Paverotti'nin *Nabucco*'da değil de "Ossobuco"da söylediğini anlatmış olsa herhalde inanırdım. Yine de son yıllarda insanın bir Verdi ya da bir Pavarotti'nin büyüklüğüne kendini kapatamayacağını kavradığımı itiraf etmeliyim.

Müzik biz farkına varmadan bilinçaltını etkileme gücüne sahip. Bu nedenle eğer gerçekten dinleyemeyeceksem –örneğin çalışırken– müzikten kaçınmayı yeğlerim. Müzik, geri planda bir ses olarak harcanamayacak kadar anlamlı. Kasetten müzik çalınan bir eve ya da bir restorana girdiğimde mümkün olduğunca nazik bir biçimde kapatmalarını rica ederim. Küçük mekânlarda sigara içildiğinde söndürülmesini rica ettiğim gibi. Kendi isteğim dışında dinlemek, duman çekmekten nefret ederim – bana dayatılmak istenen her şeyden nefret ettiğim gibi. İnsanların yemek yerken, içerken, araba kullanırken, okurken ya da sevişirken nasıl olup bir de müzik dinlediklerini anlayamıyorum. Ritme uymak için daha hızlı çiğnemek zorunda kalmak ne dehşet verici bir düşünce! İstenmeyen müzik, çevre kirliliği gibi giderek etrafı kaplıyor. New York'da telefonlarda, asansörde, hatta insanın kaçması mümkün olmayan tuvaletlerde müzik dinledim.

Bu küçük filmi yapma fırsatını bana RAI verdi, ona özel olarak

televizyon için tasarım yapacaktım. Film bu küçük kutuya sığmak zorundaydı. Bütçe 350.000 liret olarak belirlenmişti, bunun yarısı bir Alman yapımcı firmadan gelecekti. Sanatsal tasarımda beni özgür bırakıyorlardı, bu da benim için işi çok cazip kılıyordu.

Fakat buna rağmen bazı yükümlülükleri kabul etmem gerekiyordu elbette. Bana filmde çıplak sahneler olmaması gerektiğini, filmin seksen dakikadan daha uzun sürmeyeceğini anlatıp olabildiğince çok yakın çekim istediklerini bildirdiler. Bir yönetmenin zaten daha fazlasını bilmesi gerekmiyor.

Bir televizyon filminde yönetmen kendisini, tepkileri pek çok insanla birlikte olmanın getirdiği sinema ortamından etkilenmeyen çok küçük bir seyirci kitlesi karşısında bulur. Bu durumda söz konusu olan, daha çok, kalabalık karşısında bir konferanstan ziyade tek başına yapılan bir konuşmadır.

Fakat ahlaki ve estetik sorunların ya da teknik kısıtlanmaların ötesinde beni düşündüren başka şeyler de vardı. Daha önce iki televizyon filmi yapmıştım –*Block-notes di un regista* ve *I clowns*– ve her defasında bunun anlamı filmimi bulanık, belirsiz bir görüntüler dünyasına terk etme zorunluluğuydu. Televizyonun her gün zihinlerimizi bulandıran bu uçsuz bucaksız görüntü karmaşasına katkıda bulunmak bende çok ikili duygular uyandırmıştı.

Televizyon, yargılama yeteneğimizi söndüren ve benzemek zorunda bırakıldığımız sentetik dünyayı yansıtan sinsi bir baştançıkarıcıdır. Daha da kötüsü; benzeme isteği de duyuruyor. Karşılıklı duran ve sonsuz, tekdüze bir boşluk yansıtan iki ayna. Şu soruyu kendimize daima sormalıyız: Gördüğümüze mi inanıyoruz, inandığımızı mı görüyoruz?

Zamanda yolculuğa çıkan geçmişin insanlarına televizyon olgusunu nasıl açıklarım diye düşünüyorum. Kesinlikle geri çevireceğim bir diplomatik görev bu.

Sorun medya olarak televizyon değil, onu kullanırken gösterilen sıradanlık. Aslında büyüleyici bir buluş, sonsuz olanaklar barındırıyor fakat felaket bir biçimde kullanılıyor.

Ben olsa olsa daha iyisini yaparım inancıyla projeye giriştim.

Duygularım bana şunu söylüyordu: "Bu ilginç bir olanak sunabilir." Dante'nin *Cehennem*'inden korunmama gerek olmadığı kesindi. Çok daha esnek çalışabilme avantajına sahiptim. Bana verilen yapım düzeneği hiç de sinema filmindeki gibi devasa değildi, daha hafif, daha esnekti, idaresi daha kolaydı.

Şaşırtıcı biçimde, televizyonda üzerimde daha az sorumluluk yükü hissettim. Bu nedenle projeye, hiç beklemediğim bir kendiliğindenlik ve tazelikle yaklaşabildim. Gerçi teknik sınırlarım belliydi ama bu, büyük bir filmde kesinlikle mümkün olmayan filmi başından sonuna kadar görüş alanında tatma olanağını veriyordu. Önce bunu bir yana bırakıp bildik çalışma tarzını izledim. Gözönünde tutmam gereken yükümlülükler ve bana verilen sınırlı bütçeyle hikayemi anlattım, fantastik, abartılı, doğaüstü olana duyduğum doğal eğilimi izledim ve bütün filmlerimde olduğu gibi, bazen çok huzursuz edici ya da gizemli görünebilen yaşam anlayışımı aktardım.

Çalışmalara en sevdiğim restoran olan "Da Cesarina"da başladım. Orada orkestra müzisyenleriyle hep tek tek söyleşiler yaptım, bu nedenle bu maceranın benim için tam bir başarısızlık olması mümkün değildi. Düşüncelerim için yeterli besin bulamasam bile iyi yemek yiyeceğim kesindi. Bu söyleşilerin en önemli sonucu, orkestra üyelerinin birbirlerine yaptıkları az ya da çok küstahça şakalarla ilgili anlattıkları hikayelerdi. Sanırım işlerindeki baskıyı biraz olsun azaltmak için enstrümanlarım o kadar rahat kullanıyorlardı. Bu şakalardan pek fazla kullanamadım ama trompetçinin enstrümanına bir balon gibi soktukları prezervatif karşısında dayanamadım.

Bu film için Nino Rota'dan müziği önceden bestelemesini rica ettim. Bu alışılmış değil ama o koşullarda gerekli bir şeydi. Üstelik profesyonel olan ama pek tipik olmayan bir müzik yazmasını istedim ve her zamanki gibi neye ihtiyaç duyduğumu tam olarak anladı. Elbette müziğin iyi olmaması gerektiğini söylemek istememiştim fakat bu filmde müzik ayrıntıydı. Laurel'le Hardy'nin merdivenlerdeki sonsuz kaçışlarında taşımak zorunda oldukları piyano gibiydi – benim için bütün film sahneleri içinden en unutulmazlarından biridir.

Tam *Prova d'orchestra*'nın çalışmalarıyla meşgul olduğum sırada gerçeklik içinde bir kabus yaşandı: Dostum Aldo Moro "Kızıl Tugaylar" tarafından kaçırılıp katledildi. Terörizmi ne kabul edebiliyorum ne de anlayabiliyorum. Bir insan hiç tanımadığı birini nasıl öldürebilir ve bu cürümle yaşamaya nasıl devam edebilir? İçine ne tür bir şeytan girmiştir? Savaşta insanlar kolektif bir çılgınlığa kapılır. Yetişkin olarak tüm yaşamımın, temelde hiç de o kadar iz bırakacak bir ağırlık taşımayan savaş deneyimimin etkisi altında olduğuna inanıyorum. "Savaş" sözcüğü bir anda sözcük olmaktan çıkmış, gerçeklik haline gelmişti – yalnızca kolayca dile getirebildiğim değil, aksine derinden içimde hissettiğim bir şey.

Yaşlı bir müzisyen şefe soruyor: "Bu nasıl olabildi maestro?" Şef yanıtlıyor: "Biz dikkat etmediğimiz için." Ve bu, Aldo Moro'nun da başına geldi.

Bu bana bir görüntüyü anımsatıyor: Büyük kentin orta yerinde kaldırım söken işçiler ilk tabakanın hemen altında tıpatıp cangılda bulunacak türden bir zemin keşfediyorlar. Uygarlık tabakamız bu kadar ince mi? Uygar aklın yüzeyi altında o tarih öncesi içgüdüler mi pusuda? İnsanlık her an yeniden barbarlığa geri dönebilir mi?

Kendimi küçük filmimi planlarken bulduğumda beynim böylesi karanlık düşüncelerle gölgelenmişti. Ancak filmi tamamladıktan sonra bunların beni ve filmi ne kadar kuvvetle etkilediğini anladım. Bir filmle uğraştığımda diğer her şeyi mümkün olduğunca kendimden uzaklaştırmaya çalışırım. İnsan aynı çöküntü verici olayı televizyonda tekrar tekrar gördüğünde, olayın her seferinde yeni baştan meydana geldiği duygusuna kapılıyor. Başkalarının ruh durumlarının beni etkilediği gibi kendi ruh durumum da filmlerimi etkiliyor. Kendime hep, onca insanın sorumluluğunu taşıyan cerrahların ve pilotların başkalarının asık yüzlerinden ya da keyifsizliklerinden etkilenmemeyi nasıl başarabildiklerini sorarım.

İlke olarak filmlerimden hiçbirini bir kez tamamladıktan sonra bir daha seyretmem – çünkü her filmim benim için bir aşk macerası gibidir ve eski bir aşıkla karşılaşmak acı verici, hatta tehlikeli olabilir. Bu nedenle *Prova d'orchestra*'dan da sadece belleğime dayana-

rak söz edebiliyorum. Bende çekim sırasında olanların canlı anıları var ve bunlar filmi sadece seyretmiş olanların edilgen amlarından ister istemez ayrılmak zorunda. Filmlerimi bir eleştirmenin gördüğü gibi görmediğim için onları bir eleştirmen gibi anımsamam.

Prova d'orchestra'da sahne kurgusu bile tek başına yirminci yüzyılın bir yorumudur. Kararan ekranda jenerik Roma trafiğinin kakafonisi eşliğinde tamamlandığında mumlarla aydınlatılan eski bir şapel belirir. Partisyonları dağıtan yaşlı adam bir başka yüzyıldan gelme biri gibi giyinmiştir. Bana, kameraya, bu şapelin 13. yüzyılda yapıldığını ve burada üç papa ve yedi kardinalin gömülü olduğunu anlatır. Olağanüstü akustiği nedeniyle konser salonuna dönüştürülmüştür. Her şeyin eski, çok şeyinde çok eski olduğu Roma'da bu alışılmamış bir şey değil.

Bu kutsallık dolu ortam, daha çok bir futbol maçına gidiyormuşa benzeyen müzisyenlerle dolar. Gerçekten de birinin yanında transistörlü radyo vardır. Golleri kaçırmak istememektedir ve prova sırasında golleri diğer üflemeli çalgıcılara da aktarır. Hepsi bu kadar duyarsız değildir. Yaşlı müzisyenlerden birkaçı, öncelikle partisyonları çoğaltan adam ve doksan üç yaşındaki bir müzik profesörü, müzisyenlerin mesleklerini daha fazla ciddiye aldıkları ve dolayısıyla daha iyi çaldıkları zamanları ammsayabilmektedir.

Bana çalgılarıyla olan ilişkilerini anlatan birkaç orkestra üyesiyle söyleşiler yaptım. Burada başka bir yelpaze ortaya çıktı: üflemeli çalgısından çıkarttığı tınılardan hoşlanmayan fagotçudan, tek dostu arpı olan arpçıya kadar uzanan bir yelpaze. Arp çalan kadın biraz Oliver Hardy'ye benziyordu, bu nedenle spor düşkünü fagotçu onun içeri girmesiyle dalga geçerek Laurel–Hardy temasını çalıyordu. Benim en sevdiğim figür arpçı oldu. En fazla onunla özdeşleştim. Çok severek ve çok fazla yiyordu. İşini seviyordu. Başkalarının hoşuna gitmek için kendisini değiştirmeye yanaşmıyordu. Buna karşın, kendisi de bir flüt gibi görünen flüt çalan kadın ise ne pahasına olursa olsun hoşa gitmek istiyordu ve beni etkilemek için aniden bir perende attı.

Müzisyenler olabilecek bütün İtalyan lehçeleriyle konuşuyorlar-

1 Federico Fellini'yle sohbetlerimize 1980 ilkbaharında Roma, Fregene'de başladık. Fellini buluşma yeri olarak genelde lokantaları tercih ederdi.



2 Billy Wilder ile birlikte Beverly Hills'deki evinin önünde





3 40'lı ve 50'li yıllarda Fellini'nin senaryo yazımına, bazen de yönetmen yardımcısı olarak katıldığı filmler: 1945'de Roberto Rossellini'nin *Roma, Açık Şehir* adlı filminde Anna Magnani.

4 ... *Paisa*, 1946 – Sette: Rossellini (solda) ve 26 yaşındaki Fellini (sağda); ortalarındaki keşiş adı bilinmeyen bir amatör oyuncu. (Yeni Gerçekçiliğin İtalyan yönetmeni amatör oyuncularla çalışmayı severdi).





5 ... 1947'de Lattuada'nın yönettiği *Senza Pietà*; ilk filminde rol alan Giulietta Masina ve Carla Del Poggio.

6 ... Rossellini'nin iki ayrı episoddan oluşan *Amore*'de ikinci episod, "Mucize" Fellini'nin bir fikrine dayanır. Saf köylü kadın rolünde osıralar Rossellini ile birlikte yaşayan Anna Magnani.





7 – 9 ... Rossellini'nin 1950'de çektiği *Francesco Giullare di Dio*; Aziz Francesco rolünde amatör bir oyuncu.



... 1951, Pietro Germi: *La città si difende*; Enzio Maggio ve Renato Baldini.



... ve *Europa '51*; gene Rossellini, 1951; resimde görünenler Ingrid Bergman ve Giulietta Masina.

10 *Varyete Işıkları*'nda (1950) Fellini, Alberto Lattuada ile birlikte ilk kez bir filme imzasını attı. Giulietta Masina bu filmin başoyuncularındandı...



11 ... Diğer oyuncu ise Carla Del Poggio'ydu. Lattuada'nın karısı; tiyatro tutkunu bir genç kızı oynuyordu. Resimde trup müdürü (Peppino De Filippo) ve sevgilisi (Giulietta Masina) ile birlikte görülüyor.





12 *Beyaz Şeyh* (1951) Fellini'nin tek başına yönettiği ilk film. Resimde Alberto Sordi ve Brunella Bovo.

13 *Kentte Aşk* (1953) filminin dördüncü episodu. *Un 'agenzia matrimoniale'*yi Fellini çekti. Oynayanlar gene amatör oyunculardı.





14 *Aylaklar* da 1953'de çekildi. Bu filmde Fellini, Rimini'de geçen gençlik yıllarını anımsar. Genç yönetmen oyuncularından Franco Interlenghi ile birlikte bir çekim arasında.

15 Aynı filmde Interlenghi ve Franco Fabrizi...







16 Solda: Federico Fellini ile Giulietta Masina uluslararası alanda ilk kez seslerini *Sonsuz Sokaklar* (1954) ile duyurdular. Gelsomina (Giulietta Masina) ile Zampano'yu (Anthony Quinn) tüm dünya aynı heyecanla izledi...

18 Üstte: *Aylaklar* 1957'de En İyi Yabancı Film Oscar'ını aldı. Giulietta Masina kocasını tebrik ederken....

17 ... Ve Richard Basehart (Giulietta Masina ile birlikte)







19 Sağda: Fellini çifti – Giulietta'nın en sevdiği fotoğraf.

21 Üstte: Fellini'nin ilk filmlerinde oynayan kardeşi Riccardo daha sonra başarılı televizyon belgeselleri çekti. Resimde Riccardo Fellini ve Anna d'Orsa çekim çalışmaları sırasında.

20 *Kalpazanlar*'ın başrol oyuncusu Broderick Crawford'u Fellini bir rastlantı sonucu buldu. Filmden bir sahne: Giulietta Masina ve Broderick Crawford





22/23 *Cabiria Geceleri*'nden (1957) iki sahne: Cabiria (Giulietta Masina) bölgesinin diğer kızlarıyla...



... ve ipnoz ustasıyla (Aldo Salvini). Bu film Neil Simon, Dorothy Fields ve Cy Coleman'ın *Sweet Charity* filmine kaynaklık etmiştir.



24 – 27 Fellini'nin tartışmasız en başarılı filmi *La dolce vita/Tatlı Hayat*'tı (1959). Fellini, Anouk Aimée ve diğer oyuncularıyla metin tartışırken...

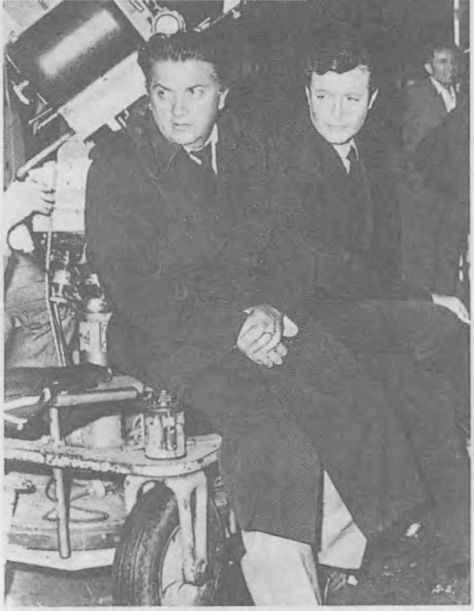


... Marcello Mastroianni, Anita Ekberg ve yönetmenleri...



... Nadia Gray ve Mastroianni sette. Nadia az sonra o ünlü striptizini gerçekleştirecek.





29 *La dolce vita*'nın Almanya'daki ilkgösteriminde. Fellini çifti filmin oyuncularından Yvonne Fourneaux ile birlikte.



30/31 Üstte: *Boccaccio '70*'in (1961) dördüncü epizodunun çekim çalışmaları sırasında Fellini Anita Ekberg'e bir sahneyi açıklıyor. Arka planda Cinecittà'da sırf bu film için inşa ettirilen Roma yapıları. – Aynı filmden bir başka sahne: Anita Ekberg ve Peppino De Filippo.



32 *Sekiz buçuk* (1962) çekiminde bir dinlenme anı: Fellini ve oyuncuları Sandro Milo, Marcello Mastroianni, Anouk Aimée, Barbara Steel ve diğerleri (soldan sağa) stüdyodaki büyük yatak üstünde kameralara gülümsüyorlar.







35 *Sekiz Buçuk*'un Roma'daki ilkgösterimin-de: Claudia Cardinale, Anna Magnani, Federico Fellini ve kameraya sırtı dönük duran Giulietta Masina.

33/34

◆Karşı sayfa: Claudia Cardinale (üstte) ve Marcello Mastroianni (altta) *Sekiz buçuk* filminde.



36 Düş ile gerçeklik arasında: *Ruhların Giulietta'sı* (1965): Fellini'nin ilk renkli filmi. Resimde Sandra Milo.







37/38 *Ruhların Giulietta'sı*: Fellini sette: solda Sandra Milo ile, sağda Giulietta Masina ile...
39 ... büyük baştan çıkarma sahnesi: Giulietta Masina ile Fred Williams.







40/41 *Fellini'nin Satyricon'u* için çalışırken. Roma, Kasım 1968: Yönetmen masasının başında; oyuncularını basına tanıştırırken: (soldan sağa) Hiram Keller (ABD), Max Born ve Martin Potter (her ikisi de İngiltere'den).



42 *Satyricon*'un setinde, 1969: Fellini Martin Potter'a Encolpiusolarak nasıl hareket etmesi gerektiğini anlatıyor...

43 ve üçlü aşk sahnesinde: Hiram Keller, Martin Potter ve Hylette Adolphe.







44 Fellini *Palyaçolar*'ın (1970) hazırlıkları sırasında.

45/46 *Roma*. 1972: Julius Cesar'ın öldürülmesiyle ilgili son talimatları verirken (sağda) ve eski Roma'da bir hamam sahnesi (altta).



47/48 Magali Noel (sağ üstte) ve Antonietta Beluzzi (sağ altta) *Amarcord*'da (1973).



50 En altta: *Casanova* (1976): Parçalarına ayrılan bir efsane, başrolde Kanadalı oyuncu Donald Sutherland.

49 Federico Fellini'nin bir portresi; Horst Trappe 70'li yıllarda çekmiş.









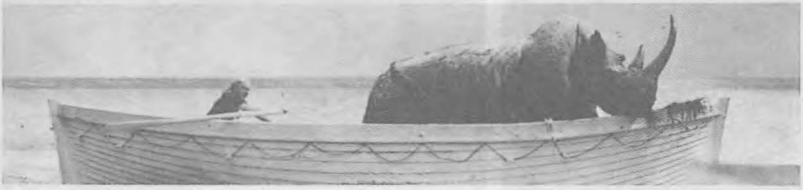


51/52 Baştan sona bir düşün anlatıldığı *Kadınlar Kenti*'nden (1980) iki sahne; solda Giosiane Tanzilli, sağda Marcello Mastroianni.

53 İlkbahar 1980: *Kadınlar Kenti*'ni seyrettikten sonra Roma'da bir lokantada Fellini'yle.







54/55 Üstte: *Amarcord*'un çekim çalışmalarını izliyorum (1983). Ortada her zamanki gibi resmi giyinmiş olan Fellini. Geminin batışı sahnesi çekilirken çıkan zehirli buhara karşı korunmak için oda herkes gibi maske taktı. – Ortada: Orlando (Freddie Jones) ve aşk ateşine kapılmış gergedan batan gemiden sağ salim kurtulmayı başarıyorlar.

56/57 Solda: Fellini çifti *Amarcord*'un Almanya'daki ilkgösterimiride, Münih, Ekim 1984. – Sağda: Fellini Roma'da "Grand Hotel"de doğum gününü kutluyor. Ona bir kutu "brownie" ve *The Ultimate Seduction* adlı kitabımı hediye ettim.













58 Üstte: Giulietta'yı fazla gölgede bırakmamak için *Ginger ve Fred*'de Marcello Mastroianni fazla iyi dans etmemek zorundaydı.
59 – 61 Ortada solda: Fellini'yle 1985'de Connecticut ta onun şerefine verilen bir davette. "Charlottina" adlı bebek Fellini'nin çizdiği karikatürüm örnek alınarak hazırlandı. – Ortada









üstte: Alberto Sordi, Marcello Mastroianni (*Ginger ve Fred* için azaltmak zorunda kaldığı saçlarıyla) ve Fellini. Lincoln Center, New York'da, Film Society'nin Fellini onuruna verdiği davette. – Ortada altta: Fellini çifti Volker Hassemer ve Gina Lollobrigida ile birlikte.

62 ◆ Karşı sayfada altta: *Intervista* (1987): *La dolce vita*'dan yaklaşık yirmi beş yıl sonra Marcello Mastroianni, Anita Ekbergve Fellini yeniden bir filmde biraraya geldiler.







♦*Bir önceki sayfa:*

63 Üstte: *La voce della luna*'dan (1889/1990) tipik bir sahne.

64 – 66 Ortada solda: Fellini, Paul Mazursky ve Robin Williams'la öğle yemeğinde; arkalarında duran Mario Longardi. – Ortada sağda: Giulietta'yla Cinecittà'da. – Altta: 29 Mart 1993'de Fellini Los Angeles'te Tüm Yaptıları İçin Onur Oscar'ını aldı. Ödülünü Sophia Loren ve Macello Mastroianni'nin elinden aldı.

67 Fellini çilti.

68 30 Mart 1993'de, Oscar törenlerinin ertesinde "Beverly Hilton"da. Uzun yolun ve bir gece önce tüm dünyanın önüne çıkmanın Fellini'yi ne kadar yorduğu her halinden belli. Birkaç gün sonra İsviçre'de ağır bir kalp ameliyatı geçirecektir...

dı ve kulağa yabancı aksanlar da geliyordu. Öncelikle de heyecanlandığında hep anadiline dönen Alman şef. Müzikle neredeyse dinsel bir ilişkisi vardı ve belli ki Berlin Filarmoni yerine ikinci sınıf bir İtalyan orkestrasını yönetmek aklını karıştırıyordu. Oyunculardan Balduin Bas Hollandalıydı. Bir keresinde başka bir film için fotoğraflarına bakmıştım ama bu belleğimde çakılı kaldı. Çok iyi bir görsel beleğim vardır, özellikle de yüzler konusunda.

Prova da, başlangıçta duyulan Roma trafiği gibi bir kaos içinde geçer. Müzisyenlerin çoğu, başka bir yere gidebilmek için provayı mümkün olduğunca çabuk atlatmak isterler. Nereye gidecekleri önemli değildir. Bu onlar için FİAT fabrikasındaki gibi bir iştir. Sanatsal çalışma da dahil olmak üzere, çalışmaya olan bu yaklaşım günümüzde epey yaygınlaşmıştır.

Müzisyenler birbirlerine aptalca şakalar yapar, radyoda futbol maçı dinler, bir fareyi kovalar, sendikal sorunlar üzerine kavga ederler, kısacası her şeye kapılmaya hazırdırlar, buna enstrümanının altına yatırılıp baştan çıkarılmaya dünden hazır olan çekici piyanist kadın da dahildir. Ve bu piyanist kadın provanın ortasında bir adamla yattığı gibi tıkınır da. Ve bu duyumsal olayların hiçbirine tutkuyla sarılmadığı gibi sanatına karşı da kayıtsızdır.

Orkestranın öylesine gönülsüz davranıp ilgisiz çalmasından alınan şef, sendikal bir kavganın patlak vermesine neden olur. Bu ise berbat bir başkaldırıya yol açar ve Alman bestecilerin resimleri pislikle sıvanır. Sonunda şefin yerine dev bir metronom getirilir ama bu da müzisyenlerin tahrip etme dürtüsünün kurbanı olur.

Bu çocuksu kaos, beklenmedik biçimde duvarı delip sevimli arpçımız tombul Clara'yı ezen duvar yıkma güllesiyle kesilir. Bu şok, insan yaşamında sık sık rastlandığı gibi kaostan tekrar düzene geçilmesini sağlar. Fakat her ayaklanmada olduğu gibi değerli bir şeyler tahrip olmuştur ve şimdi orkestra arpsız başarmak zorundadır. Belki de değerli bir şey ebediyen yitmiştir.

Bina yıkım güllesi insanlığın düşmanıdır. Acımasızdır. Kazanma hırsı içindedir. Aynı kendisini yönlendirenler kadar amansızca tahrip etme işlevini takip eder. Buradaki asıl trajedi verdiği zararın bü-

yük bir hızla yeniden unutuluşa gömülmesidir. Fakirleşen bir dünya, sanki hiçbir zaman başka türlü olmamış gibi hiç direniş göstermeden durumla uzlaşır. Akıl almaz olan, çok olağan bir biçimde kabullenilir.

Müzisyenler sonunda pişmanlık içinde şefsiz yapamayacaklarını kavrarlar. Şef tekrar podyuma döner ve, "Da capo, signori," der. Orkestra parçayı baştan alır fakat gülünç çekişmeler de yeniden alevlenir ve şef kendini, anadilinde uzun bir tirada kaptırmışken sahne kararır. Şeyler ne kadar değişirse, bir o kadar da her zaman oldukları gibi kalırlar. İnsan doğası sonuçta yine insanidir.

Şefin bitişteki patlaması çok çeşitli biçimlerde yorumlandı fakat ben bununla sadece uğradığı hayal kırıklığını ifade etmek istemiştim – ve kendimi kendi tarzımda şef olarak duyumsadığımdan bir parça da kendi hayal kırıklığımı. Başlangıçta onunla giyinme odasında söyleşi yaptığımda şöyle söylemişti: "Beraber çalışıyoruz ama kavgalı bir aile gibiyiz ve bizi sadece nefret bağlıyor." Sette işler yolunda gitmeyince ben de kendimi aynen böyle hissederim.

Bir eleştirmen, her ikisi de kararmış ekranda geçen başlangıçtaki trafik gürültüsüyle sondaki öfke tiradının derin bir anlamı olduğunu ifade etti. Filmlerimdeki "derin anlam" konusunda eleştirmenlere tümüyle kasıtsız olarak iş çıkarttığımı söyleyebilirim sadece.

İletişim, insan aktarmak istediğini genelde pek aktaramadığı için bir bilim değil, aksine bir sanat. Tiyatroda ve sinemada izleyici büyük bir rol oynuyor, çünkü gördüğünü ve duyduğunu yorumluyor. Kendi gözleriyle görüp kendi kulaklarıyla duyuyorlar. Ne düşünmeleri gerektiğini onlara ben söyleyemem, çünkü aksi takdirde onlara sınır koyan aşırı titiz bir tavır sergilemiş olurum. Çoğunlukla, hemen hemen her zaman, insanların filmlerimde gördüğü şeylere şaşarım. Benim yaratıcı görevim izleyicime bir dünya açmaktır, kapatmak değil. Fakat bazen hepsi bana, birinin diğerinin kulağına bir şey fısıldadığı, onun da bunu bir diğerine anlattığı bir salon oyunuymuş gibi gelir. Ve mesaj ilk konuşana geri döndüğünde artık tanınmaz haldedir.

Bir film ancak izleyici tarafından görüldükten sonra tamamlanır.

Sinemada her gösterimde rolünü değiştiren tek karakter seyircidir. Filmlerimden çıkartılan anlamlar beni çoğunlukla afallatır, nadiren de eğlendirir.

Bir keresinde erkekler tuvaletinde birinin kulağıma bir şeyler fısıldayışını anımsıyorum. Kısa süre önce *Prova d'orchestra*'yı görmüştü. Şunları söyledi: "Haklısınız. Bize yine bir Adolf amca lazım." Olabildiğince hızla pantolonumu kapattım ve oradan kaçtım.

Prova d'orchestra'mn halka açık ilk gösterimi alışılmamış koşullarda gerçekleşti. Sandro Pertini daha devlet başkanı olmadan önce, benden bir sonraki filmimin kendisi için özel bir gösterimini rica etmişti. Bu nedenle filmin öngösterimi 1978 Ekiminde politikacılardan oluşan bir davetliler topluluğu önünde Cumhurbaşkanlığı Konutu'nda (Quirinalis) yapıldı. Dürüst konuşmak gerekirse, bundan kaçınmayı yeğlerdim. Fakat Pertini'ye başkan seçilmeden önce özel bir gösterim için söz vermiş olduğumdan kapana girmiştim.

Politikacılar kuşkulu bir nezaket gösterdiler. Bazıları kullandığım dilden kaygılandıklarını belirtti ama Pertini beni savundu. Yine de gelen türlü türlü eleştiri karşısında beni fazla koruyamadı. Herkes filmi kişisel ya da en azından politik olarak ele alıyordu. Olumsuz yorumlayabilecekleri hiçbir şeyi kaçırmıyorlardı. Sardunya kökenli olan komünist parti başkam, patırtıcı Sardunyalı sendika temsilcisi tiplemesiyle bizzat kendisini gülünç düşürdüğüme inanmıştı. Gerçekten de bu rolü oynayan oyuncu Sardunyaliydı fakat bu tümüyle rastlantıydı ve ardında hiçbir kasıt yoktu.

RAI'dekiler basında çıkan bir yığın yazı karşısında telaşlanmışlardı ve televizyon için belirtilen gösterim tarihi belirsiz bir zamana ertelendi. Bu nedenle film önce sinemalarda gösterildi. Sonunda televizyonda gösterildiğinde ortada telaşa düşecek ne olduğunu kimse anlayamadı.

Filmlerimde düşler her zaman büyük bir önem taşımıştır fakat *La città delle donne*, neredeyse baştan sona bir düş olan yegane filmimdir. Snaporaz'ın uyamk durumda tren kompartımanında oturduğu

başlangıcı ve sonu saymazsak, bu filmde her şey düşteki gibi, gizli, subjektif bir anlam taşır. Bu *Otto e mezzo*'da Guido'nun düşünün karabasan açısıdır.

Snaporaz düşünde yaşamındaki bütün kadınlarını –geçmişteki, yaşadığı andaki ve gelecekteki– biraraya getirdiğini ve onlarla birlikte uyum içinde yaşadığım görür. Bu çok erkeksi bir düştür, pek çok erkeğin hayalindeki durumdur. Snaporaz, kadınların kendisini onu paylaşmayı kabul edecek, her birinin onun yaşamındaki başka bir kesiti ve farklı duyguları temsil ettiğini, hatta kendileri arasında bir bağ oluşturabileceğini anlayacak kadar çok sevdiğine inanmıştır. Oysa kadınlar, hiç olmazsa bir parçasını – bir kol, bir bacak, bir ayak parmağı tırnağı... ele geçirmek için onu parçalara ayırmayı yeğlerlerdi. Kadınlardan her biri, onu bir diğerine bırakmaktansa cesedinin başında nöbet tutmayı tercih ederdi.

La città delle donne'yi yapma fikri Ingmar Bergman'la birlikte Roma'da yaptığım bir gece yürüyüşü sırasında geldi. Birbirimizi henüz tanımıştık ve aramızda hemen bir yakınlık kurulmuştu fakat bu dostluk uzun süreli değildi. Birlikte bir film yapmaya karar verdik ama aramızdaki coğrafi uzaklık bir sorundu. Ben Roma'da olmak istiyordum, o İsveç'te. Coğrafi engel olmasaydı dostluğumuz devam eder miydi, kimbilir! Birbirimizin filmlerine büyük bir saygı duyuyorduk ve belki de buluşan daha çok filmlerimizdi. Onun ünü benimkiyle buluşmuştu. Yanında büyüleyici Liv Ullmann vardı.

Birlikte çalışacaktık, iki yönetmen, bir film. Her birimiz yarısını çekecektik ve belki de her birimiz paramın yarısını karşılayacak bir yapımcı bulacaktık. Her birimiz kendi hikayemizi çekecektik ama ortada belirsiz bir bütünlük olacaktı. İçimizden biri, "Aşkta olduğu gibi," dedi. Bunu kimin söylediğini artık anımsamıyorum. Belki de Liv Ullmann'dı. Bu kulağa iyi geliyordu, hele ikimiz de aşkı aramanın yaşama onur verdiğini düşünürken.

Ayrıca olağanüstü güzellikte bir Roma gecesiydi ve böyle gecelerde bütün fikirler insana iyi gelir. Böyle bir durumda her ikimizin de büyük bir özdisiplin göstermesi gerekeceğini biliyorduk. İkimiz de, yapımcılara fazla uzun gelen filmler çekmeye olan eğilimimizle yeterince tanınıyorduk.

Böyle coşku anlarında doğan film düşüncelerinin beyaz perdenin yolunu bulması enderdir. Fikirlerin çok azı filme dönüşür. Bu fikir ise gerçekleşti ama ortak çabayla değil. Bu düşünceden iki film çıktı – onun filmi ve benim filmim.

Benim fikrimden on yıldan uzun bir süre sonra *La città delle donne* çıktı. Bergman'ın fikri gibi benimki de yıllar boyunca çeşitli değişimler geçirdi ve benim filmim de Bergman'ınkiyle aynı kaderi paylaştı: Seyirci filmi umduğum kadar iyi karşılamadı. Birisi çıkıp o gece buluşmasaymışız daha iyi olacağını söyleyebilir.

La città delle donne için ilk yapımcım İtalyan isimli bir Amerikalıydı: "Penthouse"un yayıncısı Bob Guccione. Zekiydi, sanat anlayışına sahipti; çekiciliği ve yaşam sevinci de kişisel olarak çok hoşuma gitmişti. Onda sürekli iş ilişkisine girebileceğim bir yapımcı bulduğuma inanmıyordum. Aynı benim gibi o da gençliğinde, lokallerde insanların küçük karikatürlerini çizip satmıştı. Arkamdan hep, daha fazla özgürlük sağladığı için farklı farklı yapımcılarla çalıştığımı söylerler. Ama durum tam tersidir. Yeni bir yapımcıya alışmak sert deriden yeni ayakkabılara alışmak gibidir. Onlarla yürümek güçtür. Michelangelo'nun zamanındaki gibi bir hamim olmasını isterdim. Bilançolarla hiçbir zaman dost olamadım ne de onları hazırlayan ve yorumlayan muhasebecilerle.

Guccione, ben bütçeyi aştığım ve kendisinin o sırada üretmekte olduğu bir başka filmle sorunları olduğu için filmi sona ermeden yapımcılığından vazgeçti. Ayrıca, İngilizce konuşan "kasa yapacak" oyuncular angaje etmemi talep etti. Üstelik erotik sahnelerden de farklı şeyler anlıyorduk. Beni çekingen buluyordu, benim genelde gösterdiğimden çok daha fazla seks istiyordu, hem de yakın çekimde. Bunun dışında onunla işbirliğini sürdürememekten üzüntü duydum, çünkü zekalarımız birbirine denkti.

Fellini'nin Çariçe Katharinası'nı çekme fikri onundu, anında hoşuma gitti. Film için pek çok fikir geliştirdik ama hiçbiri gerçekleşmedi.

La città delle donne'de insan dünyayı "kahramanı" Snaporaz'ın gözüyle görür. Bu, kadını bir giz olarak görmekten kurtulamamış

bir adamın bakışıdır. Kadın sadece fantezilerinin nesnesi olarak değil, aynı zamanda anne ve eş olarak görür –salonda hanımefendi, yatakta fahişe– Dante'nin Beatrice'i, esin perisi ve daha da fazlası. Tüm fantezilerini kadına projekte eder. Erkeğin ezelden beri, tüm çağlarda kadının yüzünü maskelerle örttüğüne inanıyorum. Ama bu maskeler kadının maskeleri değil, kendi maskeleridir. Bunların altında erkeğin sandığından tamamen başka bir şey gizlidir. Bunlar erkeğin bilinçaltından çıkar ve kendi kendisine yabancı olan yanı için vardırlar.

"Snaporaz" ismini ne zaman bulduğumu artık anımsamıyorum. Bunu Mastroianni için bir takma isim olarak buldum. Benim düşüncelerimde adı buydu ve ona böyle hitap etmeye başladım. *La città delle donne* üzerinde çalışmaya başladığımda bu bana Mastroianni'nin canlandıracağı adam için en uygun isim gibi geldi. Bu ismi herkes tuhaf buldu ve bana sık sık, "Bu ne biçim bir isim? Ne anlama geliyor?" diye sordular. Böyle durumlarda, ardında dile getirilmez bir şey gizli olduğunu ima etmek için yüzüme anlamlı bir ifade yerleştirmeyi tercih ettim. O zaman karşımdaki sorularına devam etmemeyi yeğledi. Oysa bu, sadece benim uydurduğum bir sözcükten ibaret.

Mastroianni'yi "ihtiyar Snaporaz" diye çağırmaya başladığımda bana bundan hoşlanmamış gibi geldi, belki de hoşuna gitmeyen Snaporaz'dan çok "ihtiyar" sözcüğüydü.

Mastroianni çekim yerine geldiğinde filmde oynayan sürülerle kadının arasından geçmek zorundaydı, aynı zamanda stüdyoların önünde kendisini bekleyen kadınların önünden de geçmek zorundaydı. Kendisine çiçekler atan bütün bu kadınların hayranlığından çok hoşlanacağım sanıyordum. Fakat daha ziyade tedirgin bir şekilde baktı ve şunları söyledi: "Bana çiçekler atan bütün bu kadınların arasından geçmek beni ciddi ciddi korkutuyor."

La città delle donne şiddetle eleştirildi, öncelikle de kadınlar tarafından. Kadın düşmanı bir film olduğu iddia edildi. Böyle bir yoruma asla ihtimal vermemiştim. Bu bana, seyircinin tepkisini önceden kestirmekte yetersiz olduğumu bir kez daha kanıtladı. Ben filmimi dürüst, utanmasız ve esprili buluyordum.

En iyi dostlarımdan birkaçı kadındır. Kadın arkadaşlığının sıcaklığını her zaman aradım. Sette kadınlar elimden gelenin en iyisini yapmam için bana esin verirler. Bana hayranlık gösterir ve cesaretlendirirler. Beni harekete geçirirler ve onları etkilemek istediğim için kendimi iki misli zorlarım. Dişisi için kuyruklarını açan kızışmış bir tavuskuşu kadar gülüncümdür. Hayatta kadınsız bir film çekmeyi istemedim, örneğin askerler ya da kovboylar üzerine.

Yaşamımın en büyük bölümünü bir kadınla, Giulietta'yla geçirdim. Reji asistanlarım çoğunlukla kadınlardır. Filmlerimdeki en sevdiğim tiplerden bazıları kadınlardır. Bir eleştirmenin nasıl olup da filmlerimin hep erkekler üzerine, erkekler için yapıldığını iddia ettiğini kavrayamıyorum. Gelsomina, Cabiria ve Giulietta benim için tanıdığım diğer bütün insanlar kadar gerçek.

On bin kadın! Bu epey zorlayıcı olabilir ama fantezide değil. Ve geçerli olan fantezi! *La città delle donne*'de Dr. Katzone'nin on bininci kadınını kutladığı pasta görünüşte on bin mumla donatılmıştır ama bu elbette doğru değil. Filmde yanılsama gerçeklikten çok daha önemlidir. Gerçek şeyler gerçek izlenimi bırakmaz. Ve çoğu kez, gerçeklik yanılsamasını yakalayabilmek için bir sahneyi defalarca çekmek gerekir.

İnsanlar bana sık sık –çoğunlukla öğrenciler, profesörler ya da eleştirmenler– filmlerimde neyi amaçladığımı, hangi mesajı iletmek istediğimi sorarlar. Diğer bir deyişle: filmlerimi niçin çektiğimi öğrenmek isterler. Mutlaka, yaratıcı gereksinimler dışında başka nedenlerim de olduğunu duymak isterler. Aynı şekilde bir tavuğa da niçin yumurtladığı sorulabilir. Yaşamda muktedir olduğu tek şeyi yapıyordur – yemek olarak yenmesinin dışında. Yumurtlamak diğerine göre kesinlikle tercih edilesidir. Ben, niçin dans ettiği sorusuna, "Mecbur olduğum için," diye yanıt veren, *Kırmızı Pabuçlar*'daki balerin gibiyim.

Gerçeği anlatırsam düşkırıklığına uğrarlar. Bu yüzden bazen, neşem yerindeyse, şunun veya bunun için olabilecek ama aslında var

olmayan nedenler uydururum. Her defasında nazik olmak ve onları hoşnut etmek için gayret ederim ama sonunda öfkelenmeden duramam. Karşılaşmamızın iyi bir şekilde sonuçlanmasına düpedüz izin vermezler. Bu tür soruları yanıtlamak için çaba gösterdiğimde her defasında aynı biçimde mükafatlandırılırım: Bir soru, ardından bir soru daha.

Yaşamımın belli bir noktasında paramı bir restorana yatırma düşüncesini aklımdan geçirdim. Ancak sonradan bunun sorumluluk anlamına geldiğini ve benim için önemli olanın bir restoran sahibi olmak değil, restoranda yemek yemek olduğunu anladım.

Her şey karşısında çok duygusal ve sezgisel davranırım. Mutfağındaki bildik ve egzotik pek çok malzemenin arasında, "Bugün ne pişireyim?" diye düşünen bir aşçı gibiyimdir. Sonra esin gelir ve belli malzemeleri seçmeye ve karıştırmaya başlarım ve aniden yeni bir yüz oluşur. Bu sadece bir karşılaştırma. Yemek pişirmeyi hiç bilmem. Uzun zaman önce, gençliğimde bir kez yemek yapmayı öğrenmenin hoşuma gideceğini düşünmüştüm. Fakat çok çabuk bir şekilde beni ilgilendirenin pişirmek değil, yemek olduğunu saptadım.

Herhalde o zaman da bir gazeteci çıkıp, "Spagetti à la Fellini'yi yaratırken derindeki amacımız neydi?" diye sorar. O zaman kolayca yanıtlayabilirim: "Karnım açtı." Hemen basınla dalga geçmek istediğimi düşünürdü ve ben de bir düşman daha kazanmış olurdum. Sonradan da insanları benim restoranımdan uzaklaştıracak bir şey yazardı mutlaka. Bu yüzden bir hikaye uydurmak zorunda kalırdım, örneğin ziyarete geleceğini bildiren Escoffier üzerine; sonunda da beni kurtaran kafama düşen çorba kasesi olurdu – *I clowns*'daki kova gibi.

Filmlerimi niçin yaptığımı açıklayamıyorum, katıksız gerçek bu. Görüntüler uydurmaktan hoşlanıyorum, başka bir nedenim yok. Bu benim doğamda var. Çalıştığım zaman kendimi bedensel olarak da daha rahat hissediyorum. Bu açıklama bana yeterli görünüyor.

Ben işimle birim, kendimi işimde gerçekleştiriyorum. Film çekmekten başka hiçbir şey yapmak istemiyorum. Fakat elbette dostlarla birlikte yemek yemekten ya da bir kadınla sevişmekten de hoşlanıyorum.

Yirmi beş yaşıma kadar en çok yapmak istediğim şeyin ne olduğunu bilmiyordum. Küçük karikatürler çizdim, gazeteciliği denedim, radyo oyunları ve film senaryoları yazdım: O zamanlar yönetmenlik yapmaktan ne kadar zevk alacağımı henüz bilmiyordum. Bu fikir aklıma gelseydi, kesinlikle yeterli özgüveni duymazdım ya da bunu gerçekleştirme şansımın pek olmadığım düşünürdüm. Senarist olarak sette oturup etrafımda olanları şaşkınlıkla izlerdim. Yönetmenliğin ne olduğunu ancak Rossellini ile anladım. O bu işi çok ciddiye alıyordu. İnsan ciddiye alınca yaşam yoğunlaşıyor, zorlaşıyor ama çok daha güzelleşiyor. İçimden ürkek bir sesin yükseldiğini duydum: "Evet, sen yönetebilirsin." Belki bu ses hep vardı ama daha önce ben duymamıştım.

On yaşındayken komşu çocuklar için balkonumuzda tiyatro gösterileri yapardım. Yapabildiğim kadar "Fulgor"da gördüğüm filmlere bağlı kalırdım ve çocuklar gülerlerdi. Annem giriş parası talep ettiğimi anlattı ama ben bunu anımsamıyorum. Hiçbir zaman ticarete düşkün olmadım. Gerçekten para istemişsem iyi yapmışım, çünkü seyirci bedava bir gösteriye nadiren güven duyar. Her çocuk sadece birkaç liret ödemiş dahi olsa, çok profesyonelce davranmışım.

On altı yaşındayken ilk karikatürümü Rimini'deki bir yerel gazeteye sattım ve aldığım o küçük ücret bana paramı bu şekilde kazanabileceğim umudunu verdi. Jung'la ilgilenmeye başlamamın nedenlerinden biri onun bireysel edimlerimizi ilkörneklere dayandırarak açıklamayı denemesidir. Ben daha bir açıklama bulamazken, o bana ayrıntılı bir açıklama getirdi. Çocukken bir gazeteci gelip bana, "Bu kukla tiyatrosunu hangi nedenle yapıyorsun?" diye sorsaydı mutlaka, "Bilmiyorum," diye yanıtlardım. Şimdi daha akıllı olmasam da çok daha yaşlı olduğumdan şöyle yanıtlayabilirim: "Bu bana kolektif bilindışından tamamen ilkörneksel bir biçimde geliyor." Sonra kafama bir kova düşüp tantanalı laflarıma bir son verene kadar nefesimi tutup beklerim.

Sonra herhalde bir bilimadamı çıkar ve sonraki kuşaklar adına benden, niçin hep kafama kova düşsün diye beklediğimi açıklamamı ister ve bunun üzerine bir yazı yazar. *E la nave va* için boyanacak

büyük bir dış duvara ihtiyacım vardı ve ben makarna fabrikası Pantanella'nın duvarında karar kıldım. Babam Urbano Fellini, Birinci Dünya Savaşı sırasında Belçika'da zorunlu çalışmadan döndükten sonra burada çalışmıştı. Bu dönemde 1918'de annem Ida Barbiani ile tanıştı ve rızasını alarak onu kaçırdı – beyaz atıyla değil, bir trenin üçüncü mevkisinde. Annem onun için evini, ailesini ve sosyal konumunu gözden çıkarttı.

L'intervista'yı çektiğimde annemle babama uzun bir süredir başka bir açıdan bakıyordum. Onları gençliğimde anladığımdan daha iyi anlıyordum. Bu arada kendimi babama çok yakın hissediyordum; ona bunu anlatabilmiş olmayı çok isterdim. Artık annemi de daha iyi anlıyor, görüş ayrılıklarımızı da artık kötü bulmuyordum. Her ikisi de yaşamdan beklediklerini alamamışlardı. Geriye dönüp bakarken onlara film tiplerime yaptığım kadar anlayışla yaklaşmaya çalıştım.

E la nave va'daki gemi güvertesi Cinecittà'daki 5 nolu sette kuruldu. Hidrolik bir makinenin üzerinde çok gerçeğe uygun bir biçimde sallanıyordu ve benden başka herkesi deniz tuttu. Bununla iyi bir denizci olduğumu söylemek istemiyorum fakat kendimi işe o kadar kaptırmıştım ki sallanmayı hiç fark etmedim. Deniz polyesterdendi. Boyanarak yapılmış suni günbatımı muhteşemdi. Suni görünmesi de gerekiyordu, bu amaçlanmıştı. Sonunda film stüdyosunu ve kameranın arkasında kendimi gösteriyorum. Bütün gizemli büyüyü ortaya çıkartıyorum.

Başrolü gerçekten Freddie Jones'a mı vermem gerektiğinden bir süre emin olamadım. Akdeniz ortamında bir İtalyanı bir İngiliz oyuncu canlandıracaktı. Fakat Jones bu role beni çok etkileyen bir şeyler kattı. İlk görüşmemizden sonra beni havaalanına bıraktı. Roma'ya dönerken uçakta hâlâ emin değildim. Sonra üzerinde Orlando dondurmalarının büyük bir reklamı olan bir otobüs gördüm, Orlando Freddie'nin oynayacağı tipin adıydı. Bunu olumlu bir işaret sayıp kararımı verdim. Ayrıca bu rol için daha iyi olacağını düşündüğüm bir başkası da yoktu. Başlangıçta birinci mevki mutfağındaki faal işleyiş ve yemek salonundaki ağır ritm arasındaki karşıtlığı gös-

teriyorum. Zenginler çok temkinli yerler. Korkmaları gereken bir kıtlık yoktur. Çiğnerken öncelikle dışgörünümlerini düşünürler. Yemeğin sadece lezzetli olması değil, iştah açıcı görünmesi de benim için çok önemliydi. Perdede optik olarak seyircinin ağzım sulandıracak kadar iyi görünmeliydi. Oyunculara esin vermek için taze ve mükemmel hazırlanmış yiyecekler istedim. Aynı zamanda baştançıkarıcı kokular yaymalıydılar ki, sonra onları hep birlikte yiyeceğimiz için hepimiz sevinelim. Belki oyuncular daha fazla çaba gösterirlerdi, o kadar çok tekrara ihtiyaç duymazdık ve yemekler ağırlaşmadan işimizi bitirirdik.

E la nave va'nın operayla çok ilintisi var – önceki filmlerimde hep kaçındığım bir tema. İtalyan opera geleneğine hakkını vermeyi sonradan öğrendim. Her İtalyandan –özellikle de erkeklerden– operayı sevmesi beklendiği için o kadar sık operayı sevmediğimi yazdım ve söyledim herhalde. Opera hayranlığı elbette sadece İtalya ile sınırlı değil ama burada başka bir yerde olduğundan daha yaygın.

Yaşamım boyunca, herkesin hoşuna giden, herkesin yapmak istediği ya da yapması gereken şeylere karşı doğal bir hoşnutsuzluk duydum. Asla futbola ilgi duymadım, ne oyuncu ne seyirci olarak. İtalya'da bu neredeyse gerçek bir erkek olmadığım itiraf etmek demektir. Ne siyasi partilere ne de herhangi bir kulübe üye olmak istedim. Bu herhalde kısmen sahip olduğum kara civciv tabiatından kaynaklanıyor ama sanırım daha derindeki sebep siyah gömleklerin anısıdır. Çocukluğumda okul üniforması ya da faşistlerin siyah gömleklerini giyerdik ve bizden hiç soru sormamamız beklenirdi. Bu yüzden bugün her şeyi sorguluyorum. Her zaman kuşkucuydum, kesilmeye giden o koyunlardan biri olmak istemiyordum. Bu nedenle, koyunların pirzola olmadan da paylaşabileceğim bazı eğlencelerini kaçırdım.

Şimdi opera karşısında gecikmiş bir ilgi geliştirdim ama o kadar uzun zaman reddettiğim bir şeyle birdenbire ilgilendiğimi açıkça itiraf etmek de zor geliyor.

Yugoslav mültecileri, gemi personelini ve yolcuları canlandıracak çok sayıda figürana ihtiyacım vardı. Saat ücretiyle çalışıyorlardı ve bir sahneyi çekmek ne kadar uzun sürerse o kadar çok para kazanıyorlardı. Zaman planlamasına uymak, hatta belki daha çabuk bitirmek ve mümkün olduğunca bütçeyi aşmamak istiyordum, ama onlar zamanı boşa geçirmeye çalışıyorlardı.

İtalyan gemicileri oynayan bazı figüranlar, Yugoslav mültecileri oynayan ve kucaklarında kıkırdayan çocuklarıyla salınarak ortalıkta dolaşan figüranları aceleye zorluyorlardı. Bütün bunlar bana daha çok neşeli bir piknik gezintisini anımsatıyordu. Birkaç gönülsüz tekrardan sonra sahne nihayet biraz oturur gibi oluyor ama son anda sahneyi mahvedecek biri hep çıkıyordu.

Figüranlar arasında arkadaşlarım da olduğundan bu durum korkulduğu kadar uzun sürmedi, buna rağmen çok moral bozucuydu. Bir filmde rol alan insanların onurlu bir davranışla ellerinden gelenin en iyisini yapmamalarını bir türlü kavrayamıyorum. Benim cephemde ise, yapımcının ya da gönderdiği adamlardan birinin, sürekli etrafımda dolaşan ya da fısıltıyla telefon görüşmeleri yapan ürkünç hayaleti sürekli ensemdeydi – özellikle de işin sonlarına doğru muhasebeciler giderek daha yoğun hesaplar yapmaya başladıklarında.

Çalışmalar tamamlandıktan sonra filmi bir daha izlemedim. Fakat eski Yugoslavya'da bütün bu olanlardan sonra filmin etkisi bugün acaba nasıl olur, diye kendime soruyorum. Yüzeysel, aşılmış? Yoksa ifadesi daha da netleşmiş mi?

Gergedan, çocukluğumda Rimini'ye sirk geldiğinde yıkanmasına yardım ettiğim zebranın uzak bir akrabasıdır. Zebranın sevgisiz yaşamak zorunda kaldığı için hastalandığı teorisini geliştirmiştim. Kendisini elbette iyi hissedemezdi. Sonuçta sirkte sadece bir tane zebra vardı. Gergedan aşk acısı çekiyordu.

Yalnız bir gergedan, kendisini yalnız bir zebradan daha farklı hissetmez.

E la nave va'nın çekim çalışmaları sırasında yapımcı Aldo Nemni, Fellini'nin filmle ilgili çizimlerini çok beğendi. Fellini büyük bir cömertlikle hepsini hediye etmek istediyse de Nemni sadece üçünü seçmekle yetindi.





İlk reklam spotumu yaptığımda ticari çıkarlar için ruhumu satacağımı var saydılar. Çok derinden yaralandığımı hissettim. Aslında paraya ihtiyaç duymayacak kadar zengin değilim ama bir filmi asla sadece para için çekmedim. Bu benim için tümüyle olanakdışıydı. "Cesarina"daki hesabımı ünümle ödeyemem. Fakat benim için para, savunmayacağım bir şeyi yapacak kadar da aciliyet kazanamaz. Bana olağanüstü paralar önerdikleri filmleri reddettim – ABD'de, Brezilya'da ve başka ülkelerde. Brezilya'da Simon Bolivar üzerine bir film çekmem istenmişti.

Bu reklam filminden elbette büyük paralar kazanmadım ama bir fikir bulma düşüncesi hoşuma gitmişti. Pek çok kişi ayaklandı: "Fellini o kadar nefret ettiği ve öfkeyle eleştirdiği reklam filmlerini kendisi nasıl çeker?" Tam da bu nedenle çektim. Filmin tasarımında bana sanatsal özgürlük tanındı. Filmi para için yapmadım ama ücretini kabul ettim.

Daha açık ifade etmek gerekirse: Ben reklam filmlerinden hiçbir zaman nefret etmedim, onları sadece hiç beğenmedim. Televizyonda çok fazla aptalca reklam seyrettim. Televizyonda gösterileceği için daha düşük kaliteli olması gerekmeyen bir program gibi reklamlar da küçük birer sanat eseri olabilir.

Fakat filmlerimin televizyonda reklamlar tarafından kesilmesinden nefret ediyorum, çünkü bu ritmi mahvediyor. Filmlerin reklamlarla parçalanmasına karşıyım; bu durumu alenen mahkum ettim. Fakat bu reklamları tümden reddettiğim anlamına gelmez. Ürünler de film yapımcıları gibidir – sonuçta birinin parayı ödemesi gerekir.

Sonra gazeteciler gelir: "Televizyonda filmlerinizin reklamlarla kesilmesini hep öfkeyle karşıladınız. Şimdi kendiniz reklam filmi çekiyorsunuz. Böylece kendinize ve diğer bütün yönetmenlere ihanet etmiş olmuyor musunuz?" Çoğunlukla kışkırtıcı bir edayla sorulan aptalca sorulardan biri yine. Bu reklamları elbette bir filmi bölsünler diye çekmedim. Daha önce ya da daha sonra da gösterilebilirler. Bu yapılmıyorsa benim suçum değil. Ben elimden geleni yaptım.

Değil dünyayı, İtalya'yı bile ben yönetmiyorum. Bu tür şeyler politikacıların denetimindedir. Ben reklamları mümkün olduğunca eğlendirici yapmaya çalıştım. Fakat bu konuda konuşmayı pek sevmiyorum. Birisi, "Niçin reklam filmi çektiniz Signor Fellini?" diye sorduğunda artık hiç cevap vermiyorum, çünkü kendi kendimi nasıl savunduğumu duymak istemiyorum.

Her şeyden önce hızlı bir olay –deneme, kısa öykü ya da makale yazmak gibi– düşüncesi hoşuma gitmişti. Bir fikir bulabilir, bunu filme çekebilir ve amında karşımda görebilirdim. Bu bana genç bir gazeteci olduğum dönemleri anımsatıyordu.

İlk reklam filmimi 1984'de Campari için çektim.

Güzel bir sarışın gitmekte olan bir trenin penceresinden cansıkıntısıyla bakar. Birlikte yolculuk edenlerden biri uzaktan kumandayı alır ve pencerenin dışındaki görüntüleri değiştirir. Dünyanın en güzel manzaraları bir televizyon ekranındaki gibi birbirini izler. Güzel kadın hâlâ cansıkıntısıyla bakmaktadır.

O zaman erkek ona bir İtalyan mizansenini mi yeğlediğini sorar. Birdenbire dışarıda eğik Piza kulesinin yanında dev bir Campari şişesi belirir.

Kadının amında neşelendiği ve yüzünün parladığı görülür.

Barilla makarnalarının reklam filmini 1986'da, *E la nave va*'daki yemek salonuna benzeyen ihtişamlı bir salonda çektim. Bir masada aşık bir çift oldukları belli olan bir kadınla bir erkek oturur. Kadın adama çok şey ifade eden, çapkın bakışlarla bakmaktadır.

Baston yutmuş gibi duran bir garsonlar ordusu resmi bir merasim havasıyla salonda dolaşmaktadır.

Şef mutfaklarının yemeklerini Fransızca olarak kibirle sayar. Hanımefendiye ne yemek istediğini sorduğunda, kadın fısıltılı bir sesle, "Rigatoni," der.

Garsonlar aniden gevşeyip belirgin bir şekilde rahat bir nefes alırlar. Hepsi koro halinde şarkıyı söylemeye başlar: "Barilla, Barilla."

O sırada bir ses duyulur: "Barilla ile kendinizi her zaman *al dente* hissedersiniz." Makarna bağlamında *al dente* sıkı, ısırmalık anlamına gelir. Evet, böyle bir kelime oyununu amaçladım. Benim için damak zevkiyle cinsel zevk sıkı bir ilişki içindedir.

"Marc' Aurelio" için çalıştığımda, sanırım 1937 yılıydı, gazete ve radyo reklamları üzerine bir dizi taşlama yazmıştım. Birinde garson dikkatsizlik yüzünden bir tabak makarnayı müşterinin başından aşağı döker. Adam çok öfkelenir. Fakat hangi marka makarnanın söz konusu olduğunu anlayınca bir tabak makarna daha ısmarlayıp onu da başından aşağı döktürecek kadar onurlanmış hisseder kendisini.

O zamanlar "Marc' Aurelio"dakiler yazdıklarımı komik bulduğunda çok şaşırıp sevinmiştim. Hiçbir zaman fıkralar anlatan biri olmadım ama yaşamı kendi açımdan yorumladım, bir tür abartılmış gerçeklik gösterdim.

Campari ve Barilla için yaptığım filmler de sinema filmlerimden daha az ilgi görmedi. Gazeteler Fellini'nin çektiği bir reklam filminin televizyonda gösterildiğini yazdı ve her biri eleştirmenler tarafından tartışılıp çözümlendi.

1992'de Banco di Roma için bir reklam filmi çekmemi istediler. Uzun zamandır film yönetmemiş olduğum için kabul ettim. Campari reklamında olduğu gibi trende geçen bir sahnede karar kıldım ve *La città delle donne*'deki gibi treni tünelden çıkarken gösterdim. Aynı filmde olduğu gibi bir yolcu düşünden uyanır ve birdenbire, banka kredisiyle düşlerini gerçekleştirebileceğini anlar. *La città delle donne*'de çözüm bu kadar basit değildi. Araba gibi tren de, öylece oturup pencereden değişen görüntüleri seyretme olanağı sağlar – ve ben bunu hep tutkuyla severek yaptım.

Perulu etnolog Carlos Castaneda'nın kitaplarından çok etkilendiğim için bu konuda bir film çekmeyi çok istedim. Kaliforniya'da Castaneda'nın avukatıyla bağlantı kuran arkadaşım Charlotte Chandler'le görüştükten sonra, henüz randevu vermemiş de olsa kalkıp

gitmeye karar verdim. Hiç kimse, hatta yayıncısı bile herkesten saklanan bu gizemli yazarı tanımıyordu. Onu sadece avukatı görüyordu. Bu haç yolculuğundan sonra tekrar Roma'ya döndüğümde gazetecilere Castaneda'yı gördüğümü ama projeden bir şey çıkmadığım anlattım.

Gerçekte ise Castaneda'yı ortaya çıkarmayı başaramamıştım. Söyleşilerde gazetecilere duymaktan hoşlandıkları yanıtları veririm. Bazen, evet, dedim, Castaneda ile konuştum. Bazen, onun olağanüstü olduğunu ve beklentilerimi de aştığım söyledim. Bir başka keresinde, umduğundan çok farklı olduğunu söyledim. Bir hayaletin peşinden koştuğum duygusuna kapıldığımı mı itiraf etmeliydim? Aslında bu yolculuktan sonra –kim olursa olsun ve nerede bulunursa bulunsun– Castaneda'ya olan ilgimi yitirdim. Belli ki benden de münzevi bir tipti. Yolculuk deneyimlerinin yanısıra bu gezinin sonucu bir daha asla Castaneda'nın bir kitabını elime almamam oldu. Bu geziyle son sayfayı çevirmiştim ve sanki filmi de çekmişim gibi geliyordu.

1985 yazında New York'daki Film Society of Lincoln beni büyük bir galayla onurlandırma kararı aldı. Charlotte Chandler "iyi" haberi bana iletmek için Roma'ya geldi. Başlangıçta bu onurlandırılma beni sevindirdi. Bu ilk tepkimdi. İkincisi ise katıksız korkuydu. Kimse bana postayla bir takdir göndermeye yanaşmıyordu. Yola çıkmam ve *Ginger e Fred*'in çalışmalarını kesintiye uğratmam gerekiyordu, çünkü biletleri de göndermişlerdi. Hep başıma gelmesinden korktuğum ikileme düşmüştüm. Düşüncelerimde yolculuğa çıktım...

Her defasında her şeyden çok uçuşun iptal edilmesinden korkarım. Uçağa binmeyi zaten sevmediğim düşünülürse aslında yapmak istemediğim bir yolculuğun iptal edilmesinden korkmam saçma gelebilir. Nedeni basit: yolculuğun amacının nahoş zaman kaybına değer olduğuna sonunda karar verebilmişim. Uçuş iptal edilirse sadece daha çok zaman kaybetmiş olmayacağım, aynı zamanda o korkunç bekleme süresinin sıkıntısını yeniden çekmek zorunda kalaca-

ğım. Bekleme süresi yolculuğun kendisinden çok daha uzun sürer. Sonunda uçağa bindiğimde yolculuğu kafamda çoktan birkaç kez yapmışımdır.

New York'a giderken yanımda Giulietta, Marcello Mastroianni, Alberto Sordi, eski dostum Mario de Vecchi ve Mario Longardi vardı. Her zamanki gibi incecik olan Anouk Aimée, Paris'ten direkt New York'a geldi. *La dolce vita*'yı çektiğimizde stüdyonun önündeki hayranları hep, "Ona bir şeyler yedirin! Ona bir şeyler yedirin!" diye bağırırlardı. Donald Sutherland bizi New York'ta bekliyordu. Giulietta yolculukları hep sevmiştir ve bunu kendisine güzel bir yeni elbise almak için fırsat olarak gördü. Marcellino hep oyuncu olarak kaldı ve bu arada kendisi için bir rol çıkabileceğini umdu. Her şeyden önce Anouk'la tekrar karşılaşacaktı.

Onuruma verilen galada ben Amerikan sinemasına kendi selamımı gönderdim ve çocukluğumda Rimini'de seyrettiğim Amerikan filmlerine ne kadar çok şey borçlu olduğumdan söz ettim. Lincoln Center'de *Fritz the Cat*'in beni ne denli etkilemiş olduğundan söz ettiğimde izleyicilerin o kadar neşeleneceğini ve öylesine coşkuyla tezahürat yapacağını tahmin etmemiştim. Alkışların bana mı, Fritz'e mi olduğunu bilmiyorum. Umarım ikimiz içindir.

New York'u her zaman sevdim ama New York'un benden hoşlanıp hoşlanmayacağını bilmiyordum. O akşam onayını aldım.

Mastroianni locada yanımda oturuyor ve izleyicileri gözden geçiriyordu. Şöyle dedi: "Şuraya bak, bu akşam izleyiciler arasında sahnedekinden daha çok ünlü insanlar var!" Adım anons edildiğinde Dustin Hoffman'ın hayranlıkla ıslık çaldığını duyup duymadığımı sordu. Hayır, farkına varmamıştım. Mastroianni seyirciyle sık sık karşı karşıya gelmeye alışkındı. Fakat ben korkudan öylesine felç olmuştum ki, hiçbir şeyi algılayamıyordum ve pantolonumun fermuarının kapalı olduğundan emin olmanın ötesinde başka bir şey yapamadım. Mastroianni çoğunlukla gergin anlarımda beni cesaretlendirmeye, gerilimimi biraz olsun azaltmaya çalışmıştır fakat bu durum onun komedi yeteneğini de aşıyordu. Olayı hepimiz çok ciddiye alıyorduk.

Lincoln Center'deki galadan sonra Central Park'da büyük bir parti verildi. Yemek sunuldu fakat bir lokmaya bile elimi sürmedim. Doğru anımsıyorsam yüzlerce insan beni tebrik etmeye gelirken ben öylece dikilip durdum. Önceden gördüğüm birilerini tekrar tanıyamamaktan korkuyordum. Konuşmamı yapmadıkça boğazımdan hiçbir şey geçmeyecek kadar gergin olduğumdan en son sabah bir şeyler yemiştim.

Partiden sonra yemeğe gidebileceğimizi düşünüyordum ama bir diskotekte başka bir parti daha düzenlenmişti. Dekorda filmlerimden motifler kullanılmıştı fakat çok karanlıktı ve korkunç bir izdiham vardı. Karanlıkta ve onca insanın arasında Giulietta'nın klostrofobisi tuttu, mutlaka dışarı çıkmak istiyordu.

Bu arada saat iki buçuk olmuştu. Şimdi de bambaşka bir yöne hareket etmek üzere yola koyulduk, bu kez "Elaine's" adlı uzak bir restorana gidildi. Elaine bizi bizzat karşıladı. Hayal edebileceğinizden de fazla Elaine'di. Rahatlıkla filmlerimden birine uygun düşebilirdi. Onu masamıza davet etmeyi çok isterdim ama restoranını bırakamayacağını biliyordum. Benim sette olduğum gibi, restoranda da yönetmen oydu. Onu sorumluluğundan kolayca uzaklaştırmak mümkün değildi ve bunu kimse istemiyordu. Elaine'in restoranı ona ait değildi, restorana ait olan kendisiydi.

Birisi, "Bu Woody Allen'in her zaman oturduğu masadır," deyince Alberto Sordi oraya seğirterek masayı öptü.

Talk Showlar için bir dizi davet aldım. Doğru yapmadığımı bile bile kabul ettim. Film çekerken uzlaşmaları asla kabul etmem fakat o sırada çalışmakta olduğum yapımcı Alberto Grimaldi çok nazik davrandığı için onun hatırına kabul ettim. İtalya'da her zaman reddettiğim bir şeyi şimdi Amerika'da kabul ediyordum. Kendimi gülünç duruma düşürürsem bunun İtalya'da duyulmayacağını umuyordum. Peki ama ilke olarak televizyon söyleşileri yapmadığımı söylediğim İtalyan gazetecilerine bunu nasıl açıklayacaktım?

NewYork'da bir talk show ustası bana, "Siz bir dahi misiniz?" diye sordu. Buna ne cevap verebilirdim? Yanıtlamakta aceleci davranmadım, çünkü ne kendimi ne de onu sıkıntılı bir duruma sokmak is-

tiyordum. Sonunda şunları söyledim: "Bu gerçek olamayacak kadar güzel." Ve durum buydu: gerçek olamayacak kadar güzel...

İnsan sinemaya giderken bir filmi ya da diğerini seyretmek gibi çok kişisel bir karar verir. Kendinizi bir düşe bırakırsınız. Ve film bittiğinde tekrar dışarı, gerçek yaşama çıkarsınız.

Televizyonda bu farklıdır. Televizyon, çoğunlukla onun varlığının bilincinde olmayanı savunmasız bir izleyiciye hitap eder. Telefonda konuşmakta olan, birbiriyle kavga eden ya da sessizce birlikte yemeklerini yiyen insanlara adi programlarını, yanlış değerlerini aktarır. Ya da önünde uyuyakalan insanlara – bence en iyisi bu.

Neredeyse tümüyle ticari çıkarlar tarafından belirlenen televizyonun her yerde oluşu, düşünmeyi ve çocukların eğitimini seve seve televizyona bırakan bir kuşak için bir tehlike. *Ginger e Fred*'de yalnızca buna karşı çıksaydım, eleştirdiğim medyayla aynı hataya düşmüş olurdum, çünkü karşılıklı sohbet gerçekleşmezdi. İnsanlar televizyona inanıyorlar. Onu evlerinde kendileriyle konuşan, masada ve yatakta kendileriyle yarenlik eden bir arkadaş gibi algılıyorlar.

Televizyonun gücü öylesine büyüdü ki, bazı insanlar evlerine girer girmez daha paltolarını çıkartmadan televizyonu açıyorlar. Pek çok insan gece televizyon karşısında uyuyor, televizyon öylece programa devam ediyor, yayın bitip de sadece titreşen ekran mekanı aydınlatıncaya kadar kendi kendisiyle konuşuyor. Televizyon insanları birbirleriyle konuşmaktan kurtarıyor. Onları içmonologlardan, düşünmekten uzak tutuyor. Daha sonra düşleri iktidarı altına alıyor. Herkes geceleri rüyasında bir şova katıldığını ve bir buzdolabı kazandığım görebilir.

İnsanlar sadece yakınlarına değil, kendilerine de yabancılaşıyorlar. Gençlerin bugün televizyondan öncesine göre daha çabuk kötü davranışlar edinmeye eğilimli olduğunu düşünürken kuruntuya kapıldığımı sanmıyorum.

Video kasetleri arada bir yerde. İnsanın sevdiği bir filmi, bir kitap ya da bir plak gibi saklayabilmesi bence bir avantaj. Evde kü-

çük ekranın karşısında sinema ortamı biraz olsun yaratılabilir. Işık söndürüldüğü ve aynı zamanda akşam yemeği yenmediği sürece bununla hemfikirim. Bence patlamış mısır olabilir.

Videonun dezavantajı bence nadir ve olağanüstü bir şeyi gündelikleştirmesi. O kadar değerli olmasaydı altına olan bakışımız nasıl olurdu? İnsan bir filmi eğlenme ya da etkilenme duygusunu yitirmeden kaç kez seyredebilir?

En büyük dostluklar maceralardır. Tutkulu maceralar. Bazen olmam gerektiği kadar iyi bir arkadaş olmadığımı düşünüyorum. İyi bir arkadaş olamayacak kadar bencilim. Fakat bencilliğim işime ilişkin, kendime değil. Saplantım bana bunun üzerinde düşünme olanağı tanımıyor: "Şimdi acaba karşımdaki ne düşünüyor?" Bazen çok katı davrandığımdan korkuyorum fakat bir dostluğu hiçbir zaman kasıtlı olarak sınamaya kalkmam. Bir armağan gibi kabul ederim.

Bir keresinde dostluğu, bunu hiç amaçlamadan çok fazla zorladım. Zavallı Mastroianni! Benim ihtiyar "Snaporaz"ım benim için her şeyi yapar – hadi, hemen hemen her şeyi diyelim. Ondan ne istersem yapmasının nedeni mükemmel profesyonelliği mi, yönetmen olarak bana duyduğu koşulsuz inanç mı yoksa gerçekten özel olan dostluğumuz mu, bilmiyorum. Özel olarak kendi aramızda okul çocukları gibiyizdir. Çalışma sırasında kendisini güvendolu bir kukla gibi bana bırakır, elinden gelenin en iyisini yapmaya severek hazırdır. Ya ben ne yaptım? Delila'nın Samson'a yaptığı gibi ona ihanet ettim, onu bir koyun gibi kırptırttım.

Ginger e Fred'de dışgörünümün çok iyi olmaması gerekiyordu – kadınlar için yine de çekici ama çok değil. Mastroianni'nin cinsi cazibesiyle oynamak ustalık ister. Bana en güvenli yöntem saçlarının bir kısmını azaltmak gibi geldi. Hepsini değil. Tümüyle açık kafa, seyrek saçtan daha çekici görünebilir, bu nedenle saçları az durmalıydı – benimkiler gibi seyrek. Beni sonradan bunu kıskançlığımdan ötürü yapmış olmakla suçladı. Elbette kıskanıyordum. Fakat beni harekete geçiren bu değildi. Bunu rolü için, "Fred" için yaptım. Çö-

züm inceltme makasıydı, balmumu da kullandık. Berber, saçının daha sonra eskisinden daha gür uzayacağını söyledi.

Mastroianni elinden geldiği kadar iyi dans etmesine izin vermeme biraz karşı çıktı. Bu onu çok incitmişti. Onun düşü Fred Astair'in Ginger Rogers ile dans ettiği gibi dans etmekti. Fakat gerçekten yapabildiği kadar iyi dans etmiş olsaydı bu, rolüne uymazdı. Ayrıca Mastroianni daha iyi dans ettiği için bu Giulietta'ya haksızlık olurdu.

Mastroianni kendisini berbere ve acımasız inceltme makasına teslim etti. Kafasının orta yerine neredeyse çıplak bir bölge açılmasına izin verdi. Azalan iktidarına sarılmış bir adamı çağrıştırması için ona birkaç tutam saç bıraktım. Yaşlanmak, eskiden çok doğal olan her şeyin büyük çabalara mal olması ve insanın elde kalan pek az şeye daha iyi değer vermeyi öğrenmesi demektir.

Mastroianni'ye saçlarını azalttırmasını rica ettiğimde Rossellini'nin benden saçlarımı sarıya boyatmamı istediği günü anımsadım. Fakat burada belirleyici bir fark var: Ondan saçlarını kestirmesini istediğimde Mastroianni çoktan bir yıldızdı.

Bu inceltme makasının nasıl bir etkisi olacağına dair en ufak bir fikrim bile yoktu – Mastroianni'nin canlandıracağı tip üzerinde değil, kendisi üzerinde. Benim ihtiyar "Snaporaz"ımın kişiliği zedelenmişti. Hem de az buz değil. Tavırları uyuşuklaştı. Kibrini yitirdi. Hatta bazen utanır gibi görünüyordu. Nereye giderse gitsin şapkasını çıkarmıyordu, sadece dışarıda değil, içeride de. Evlerde, restoranlarda – her yerde. Sirio Maccione New York'daki "Le Cirque"de, bu seçkin restoranda yemeğe gittiğinde onun için bir istisna uyguluyordu: her yemekte şapkasını başında tutmasına izin veriyordu. Filmin galası için New York'da kaldığımız sırada Mastroianni herkesin karşısında şapkasını bir kez başından çıkarttı: beni onurlandırdıkları sırada. Sıkılganlıktan olsa gerek hemen hemen hiç kimse şapkasıyla olan bu saplantısı hakkında tek bir söz bile etmedi. Bazı insanlar bu alışkanlığı *Otto e mezzo*'dan beri sürdürdüğünü düşündüler. Kadının biri bana şapkasını yatakta bile çıkarmadığım anlattı ama bunu bir dedikodu olarak kabul ettim.

Başlangıçta, saçlarının hızla yeniden uzayacağını düşündüğümüz için ona takılıyorduk. Fakat aylar geçti ve saçları uzamadı. Şapkasını giymeye devam etti. Artık eskisi kadar kaygısız değildi, neredeyse çökmüş görünüyordu. Durmadan yeni şapkalar satın alıyordu. Suçluluk duygusuna kapıldım. Saçlarının eskisinden daha gür çıkacağını iddia eden berber çoktan kentten ayrılmıştı.

Ve sonra, günün birinde saçları yeniden uzadı – eskisinden de gür. Artık yine her yerde şapkasız görünüyordu ve nereye giderse gitsin kadınlar parmaklarını harikulade saçları arasında gezdiriyorlardı. Mastroianni de eski rahatlığını yeniden kazanmıştı.

Otuzlu yıllarda İtalyanlar için Amerikan sinemasını Fred Astair ve Ginger Rogers temsil ediyorlardı. Bizim için onlar yaşam sevincinin cisimleşmiş halleriydi. Bu filme birlikte başladığımız herkes büyük birer Fred Astair ve Ginger Rogers hayranıydı. Yaptığımız çalışmayı, tüm dünyadaki insanlar için taşıdıkları önem karşısında bir tür saygı gösterisi ve onurlandırma olarak görüyorduk. Bu nedenle Ginger Rogers'ın bizi dava etmek istediğini öğrendiğimizde yalnızca şaşırmadık, aynı zamanda şoke olduk. Aklından neleri geçirdiğini kavrayamadım. Bu filmde gülünç düşürüldüğüne onu inandıran menajerlerin, avukatların – başkalarının söylediklerine kulak vermiş olmalıydı. Bazı eleştirmenler de Fred Astair ve Ginger Rogers'la alay ettiğimi öne sürdüler. Yaptığım bir şeyi hiçbir zaman gülünçleştirmem. Figürlerimde gülünç olanı görürüm ama onlarla alay etmem. Onlarla birlikte gülerim ama onlara gülmem.

Ginger e Fred başlığı bir kompliman olarak düşünülmüştü, bu yüzden Ginger Rogers'ın felaket öfkelendiğini duyduğumda buna hiç inanmak istemedim. Filmin sinemalarda gösterimini engellemek istiyordu. Talep edilen tazminat filmin maliyetini aşıyordu. Bu olayın ondan kaynaklandığına bugüne kadar inanmadım. Avukatlarının para elde etmek için onun aklını çeldiklerine eminim. Kuşkusuz filmi hiç görmedi. Gençliğimin "Fulgor" sinemasındaki Ginger Rogers bana böylesine ihanet etmiş olamaz.

Kendisini en fazla mağdur hisseden Giulietta'ydı, çünkü Ginger'la fazlasıyla özdeşleşmişti ve ben bu filmi her şeyden önce onun

için yapmıştım. Olanlardan bir sonuç çıkmadı fakat bu filmde katkısı olan hepimizin sevincinin bir parçasını götürdü ve belki de bu olumsuz duygular bize zarar verdi. Benim için çalışma sırasındaki olumlu, neşeli bir ortamın yerini hiçbir şey tutamaz. Nefret, ortamı bozar ve felaket getirir.

Taşrada yaşayan bizler, faşist İtalya'da otuzlu yıllarda Ginger Rogers ve Fred Astair gibi kişiliklere sımsıkı sarılıyorduk. Bize en azından Amerika'da, akılalmaz özgürlükler ve sınırsız olanaklar ülkesinde, başka bir yaşam daha olduğunu kanıtlıyorlardı. Bunların Amerikan filmleri olduğunu biliyorduk ama yine de bizimdiler. Marx Brothers, Charlie Chaplin, Mae West ve Gary Cooper gibi Ginger ve Fred de bizimdi. Hollywood'un o zamanlar, benim gibi Rimini'deki küçük bir oğlan için ne anlama geldiğini sözcüklerle anlatamam. Hollywood Amerika'ydı ve Amerika bir düştü. Her İtalyan Amerika'yı görmek isterdi. Ben de.

Ginger e Fred'de karakterlerime fazla bir sempati ve duygusallıkla yaklaşamazdım, aksi takdirde seyirci karşı tavır alırdı. Kendi kendilerine acımalarına da izin veremezdim. Öncelikle de Giulietta her zaman iyimserliğini korumalıydı. Fred zayıflık gösterebilirdi ama ölçülü bir biçimde, yoksa seyircinin sempatisini yitirirdi.

Ginger e Fred fikri Giulietta'nındı ve aslında sadece benim yönetmenliğini yapacağım bir televizyon dizisi için bir episod olarak düşünülmüştü. Giulietta filmi mutlaka yapmak istiyordu, ben de onun bu isteğini yerine getirmek istiyordum.

Filmde belli bir alaycılıkla yüzeysel, gündelik televizyona saldırıyorum ama bu arada güldürü unsuru da önemli. Filmi temel fikir hoşuma gittiği için çektim, televizyona bir saldırı olarak değil. Film her şeyden önce bir aşk hikayesi olmalıydı.

Başlangıçta tek tek episodlar benden başka Antonioni, Zeffirelli gibi yönetmenlerce oluşturulacaktı. Bu muhteşem bir fikirdi fakat televizyon için fazla pahalıydı. Televizyon dizisi fikri gerçekleşmeyince yapımcı Alberto Grimaldi bundan bir uzun film yapmayı önerdi. Giulietta, Mastroianni'yi ideal partner olarak görüyordu. İkisini ilk kez bir filmde biraraya getirme fikrine herkes bayılmıştı.

Marcellino Fred olarak biraz fazla kiloluydu. Yaşamı boyunca hiç o kadar şişmanlamamıştı fakat bunu dile getirmedim. Ne kadar severek yediğini biliyordum ve buna tümüyle sempati duyuyordum. Fakat şişman bir yönetmen başka bir şey, şişman bir Fred Astair daha başka bir şey. Giulietta'yı kesinlikle hayal kırıklığına uğratmak istememesine rağmen rejime girmektense rolü reddedeceğini düşündüm. Fakat çok yanılmışım. Anında role hayran oldu. Bana hep Fred Astair olmak istediğini itiraf etti, derhal birkaç dans figürü gösterdi. Sonunda biraz nefes nefese kalsa da gerçekten iyiydi.

Mastroianni bana, artık enkaz haline gelmiş olan Fred'in gururunu korumak için ısmarlama yaptırılmış, değerli ayakkabılar giymek zorunda olduğunu söylediğinde bu mantığı pek anlamadım fakat Marcellino'yla mantık tartışmasına girmemek en iyisidir.

Canlandıracağı karakterin, görünüşü, kurtarmak için çok pahalı ayakkabılar giymesi gerektiğini söylüyordu. Seyirci belki de bu ayakkabıları hiç fark etmeyecekti ama bu adamın gururunu koruduğunu, başkalarının düşüncelerinin onun için önemli olduğunu görecekti. Hem seyirci Fred'in hâlâ başarılı olduğunu düşünmeliydi. Fred'i temsil eden birisi olarak kendisi daima ayakkabılarına özen gösterecekti ve dansçı olarak da ayakkabılarına aynı şekilde önem verecekti. Esin ayaklarından yükselirse karakterini daha iyi hissedebilecekti.

Marcellino rollerine yöntemle yaklaşan bir oyuncu değildir ve normal olarak senaryoyu bile istemez. Oynadığı karakterin ne yaşam öyküsün ne de dürtülerini önceden bilme ihtiyacı duyar. Bu nedenle belki de, çekim çalışmaları tamamlandıktan sonra da kendisinde kalacak bir çift güzel, ısmarlama ayakkabı sahibi olmak istediği kuşkusuna kapıldım. Kafasına yaptığım onca şeyden sonra ayaklarından bu iyiliği esirgeyemezdim.

Bu filmde en sevdiğim cümleyi –mesaj değil, çünkü filmlerimin ahlak dersi vermesi gerekmiyor– bir rahip söylüyor: "Her şey bir mucizedir. Bunu sadece görmemiz gerekir."

Filmin başında sinema perdesinde dans eden Ginger Rogers ve Fred Astair'i kendini kaptırmış seyreden İtalyan seyircisini göster-

mek istiyordum. Fakat gerekli izni vermediler. Çok yazık oldu. Bu arada Marcellino'nun "hayalindeki kız"ının Ginger Rogers olduğu ortaya çıktı. En azından filmi çektiğimiz sürece. Dava açma tehdidinden sonra da bu böyle kaldı mı, bilmiyorum.

Mastroianni'yle bu konu üzerinde hiç konuşmadık. Bizim filmciğimiz Ginger Rogers ve Fred Astair'i onurlandıran insanlara dairdi.

Giulietta'mn mesleki işbirliğimiz içindeki tavrı yıllar geçtikçe değişmişti. Bu kez de bana karşı direndi, beni otoriter olmakla suçladı. Sette hâlâ koşulsuz olarak isteklerime uyuyordu. Fakat onu gayet iyi tanıyordum. Akşam eve gittiğimizde beni neyin beklediğini biliyordum. Bazen bütün gün kendisini tuttuğu ve bana söylemek istediği şeyleri içinde biriktirdiği için öfkeden köpürürdü.

Ginger olarak dışgörünüşü Giulietta'mn hiç hoşuna gitmemişti. Daha genç ve çekici görünmek istiyordu. Yüzünde kırışık olsun istemiyor, rolüne uymasa da kendi hoşuna gidecek bir gardrop arzuluyordu. Eskiden, rolüne uygun olduğu ve karakteri daha iyi hissetmesine yardımcı olduğu sürece giysilerinin nasıl göründüğüne aldırmazdı. Şimdi, bu süs düşkünlüğünün Ginger'ın karakterine de uygun olduğunda ısrar ediyordu. Tamamen haksız değildi ama bence söz konusu olan her şeyden önce Giulietta'mn dışgörünümüne düşkünlüğüydü. Çok genç olduğu zamanlarda onu yüz yaşında bir kadın haline getirebilirdim ve bu onun için hiç fark etmezdi. Yüz yaşında bir kadın gibi görünmeye hâlâ karşı olmadığım söylüyor ama aradaki bu yıllar onu tedirgin ediyor.

1986'da en iyi film Oscar'ım vermem için beni davet ettiler – bu kez ödül John Huston'a verilecekti. Billy Wilder ve Kurosawa da Oscar dağıtacaktı. John Huston ve Akira Kurosawa'yı her zaman takdir ettim ve benim için Billy Wilder'dan daha büyük kimse yoktu. Wilder yaşamda da filmlerindeki kadar özel ve çok eğlenceli biridir.

Reddetmem zordu, çünkü Oscar'lara kendim de çok şey borçluydum ve bu büyük yönetmenlere saygım tamdı. Fakat kabul etmek de kolay değildi.

Los Angeles'de yaşayan, yani ta Roma'dan kalkıp gelmek zorunda olmayan, üstelik bir milyon insanın karşısında *live* olarak yabancı bir dilde konuşmaya aldırmayan birisi için, tam o sırada bir film çalışması içinde olmayan birisi için bu harika bir görev olabilirdi belki ama...

Bir şey için çok önceden söz vermek benim için daha kolaydır, çünkü tarih daha çok uzaklardadır. Fakat gün, artık onu çoktan unutmuş olduğumda kaçınılmaz olarak gelir. Bütün yapımcılarım Amerika gezisi için beni zorladı . Bana bunun bir onurlandırma olduğunu ve bunu anlamam gerektiğini ve film için iyi bir reklam olduğunu ve bunu da anlamam gerektiğini söylediler. Fakat yolculuğa benimle birlikte çıkmak ve partilere gitmek istediklerini söylemediler. Bütün yapımcılar film festivallerine ve partilere bayılır. Ödül törenlerini, kutlamaları severler, en çok da Oscar'ı severler. Çoğunlukla hiç evet demem ama suskunluğumu onay olarak yorumlarlar.

Oscar töreni benim için büyük ciddiyet taşır ve 1986'da da gerçekten Los Angeles'e gitmeye kesin kararlıydım. Fakat o sırada Giulietta'yla Roma'da gezerken ayağım burkuldu ve bileğim şişti. Aklıma ilk gelen, kimsenin bana inanmayacağı oldu.

Söz versem de gitmemek gibi kötü bir ünüm vardır. Fakat zaten başka görevliler ve bu işi severek üstlenecek yeterince başka insan vardı. Oscar'ı topallaya topallaya da verebilir miydim? Dürüst olan yanıt, evet. Ama ben bunu yapmadım.

Oscar töreninden sonraki hafta, bir yıl önce onuruma bir gala düzenleyen Film Society of Lincoln Center beni *Ginger e Fred*'in prömiyeri için New York'a davet etti. Bileğim birdenbire daha iyi oldu ve bu yolculuğu yapmaya karar verdim. Oscar törenine katılamamak Giulietta'yı üzmüştü, şimdi çok seviniyordu. Filmin yapımcısı Alberto Grimaldi'nin sevinci de daha az değildi.

New York'ta Ingmar Bergman'ın kameramanı Sven Nikvist'le tanışmak benim için hoş bir sürpriz oldu. Benim için fazladan bir gün daha kalmıştı, buna çok sevindim. Takdir ettiğin ama karşılaşmayı ummadığın birinin seni görmek için planlarını değiştirmesi ba-

şarılı olmanın avantajlarından biri. Kaliforniya'dakiler herhalde bana kesinlikle inanmamışlardı, ancak gösterimden sonra daha tam bir hafta New York'da topallayarak dolaştım.

Bileğime henüz ağırlık, hele kendi ağırlığımı hiç veremediğimden bütün resepsiyon boyunca yerimden kalkmadım. Giulietta da gelip yamma oturdu. Çok arkadaş canlısıdır ve etrafında çok insan olmasından hoşlanır fakat bana öylesine düşkündür ki, yalnız bırakmak istememişti – aslında bir saniye bile sıkılmasam da.

Hepimiz beğenilmek isteriz, en sempatik bulduğumuz insanlar da bizi, kendimizi görmek istediğimiz gibi görenlerdir. Beni film yönettiğim sırada görmelerini ve öyle anımsamalarım isterim, çünkü çalışırken her defasında beni de şaşırtan o inanılmaz enerjiyle dolarım.

Kapalı bir sete gereksinim duyarım ve içeri ziyaretçi almayı sevmem – sadece tanıdığım ve güvendiğim insanlar gelebilir. Bazen tanımadığım ama film branşından olan insanlar da gelir. Çekim çalışmaları sırasında beni izlemek isteyen insanlardan her zaman aşırı çoklukta sorular gelir. Zorunlu olarak bunların çoğunu reddetmem gerekir, ancak reji asistanım bunlarla ilgilenir. İşin hız kazanması gereken ilk üç haftada basını hiç kabul etmem. Daha sonra da sette birden fazla gazeteci görmek istemem.

L'intervista'da birden herkesi birlikte çekim çalışmalarına davet etme olanağı doğdu, çünkü bu filmde kendimi reji sırasında gösteriyordum. Başlangıçta 1987'de 50. yıldönümünü kutlayacak Cinecittà'nın onuruna bir televizyon filmi düşünülmüştü, sadece. Cinecittà'ya kendi özel belgeselini de verecektim ama aklımda çok kişisel bir film vardı.

Söyleyeceklerim her zamanki gibi, zamanın, bütçenin ve çekim planının izin verdiğinden çok daha fazlaydı, bu nedenle küçük televizyon filminden bir "sinema filmciği" oluştu. Bu, yapımcılarımdan biri olan İbrahim Moussa'yı sevindirdi ama diğer yapımcı RAI pek hoşnut değildi. Kızılderililerin ok ve yay yerine televizyon antenleriyle filmcilerin üstüne saldırdığı final sahnesi de RAI'dekilerin ho-

şuna gitmemiş olabilir. Bu simge çok incelikli değildi fakat bir artniyet de barındırmıyordu.

Bu filmin fikri, bazen Cinecittà'da geçirdiğim o yalnız pazar günlerinden birinde gelişti. Pazar günleri arası sakindir ve ben hayaletlerle yalnız kalabilirim. Bu filmdeki sorun hayalet Mussolini'ydi. İtalyanların unutmayı yeğledikleri Mussolini'ye değinmeden Cinecittà'nın hikayesi nasıl anlatılabilirdi? Onun adını duymak bile öylesine istenmiyor ki, "Duce" ayaklarından asıldıktan sonra dünyaya gelen İtalyanlar onu neredeyse bir düş ürünü sayacaklar. O zamanlar film stüdyolarını oğlu Vittorio Mussolini yönetiyordu. Faşistler filmlerle sadece açık propaganda yapmanın değil, ayrıca örtük bir biçimde düşüncelerini ve değerlerini aktarmanın da mümkün olduğunu açıkça görmüşlerdi.

Cinecittà var olduğu sürece kendimi teselli bulmuş hissediyordum. O benim kalemdi. Tıpkı benim gibi o da zamanla hantallaşıp dökülmeye başlamıştı ama hâlâ yerinde duruyordu. Pazar günleri orada yaşayan sokak kedileri için yiyecek de götürüyordum. Onlar da ekiptendi, çünkü sadece kabloları değil, oyuncular da dahil, olabilecek her şeyi kemirmeye çalışan fareleri yakalıyorlardı.

Asıl olarak filmde, Cinecittà üzerine bir belgesel çekmek üzere olan bir yönetmen söz konusu olacaktı. Bu yönetmen bendim, ancak yeni bir filmin çekim çalışmaları içinde görünüyordum. Tam ben filmin giriş sahnesi üzerinde çalışırken, mutlaka benimle konuşmak isteyen bir grup Japonla yapılacak bir söyleşiyi gösterirsem filmin daha eğlendirici olacağım düşündüm. Sonra, 1940 yılında henüz yirmi yaşındayken ve yönetmen olacağımı henüz bilmiyorken Cinecittà'ya yaptığım ilk ziyareti anımsadım. Gazetecilik yapıyordum ve bir söyleşi için gelmiştim.

Bence bir söyleşi daima rahat ve oyunsu bir havada yapılmalıdır. Tek kuralım can sıkmamaktır – bu zor ama kaçınılmaz. Tek isteğim, narsist olduğumu düşünmemeleri. Film Cinecittà'yı ilk kez gördüğüm gibi ama aynı zamanda bugün de algıladığım gibi gösteriyor.

Yirmisindeki genç Fellini'yi oynayan oyuncu, bana çok fazla kendimi, o zamanki görünüşümü ve davranışlarımı ammsatıyordu. O

zamanlar birdenbire burnumda çıkmış olan sivilceyi de makyajla yüzüne kondurduktan sonra neredeyse benim kopyam gibi oldu. Cinecittà'ya doğru yola çıkışımı ve aniden burnumda kocaman bir sivilce peydahlandığını çok iyi anımsıyorum. Herkesin, öncelikle de kadın oyuncuların sadece burnumdaki sivilceyi göreceğinden emindim. Nerede birbiriyle konuşan insanlar görsem, "Hey, şunun burnundaki sivilceye bakın!" dediklerini sanıyordum. Ben yalan söylemediğim halde Pinokyo'nun kendisini nasıl hissetmiş olabileceğini artık biliyordum. Çok çekingen, tutuk, aynı zamanda da kendine dönük bir genç adamdım – aşırı çekingenlik çoğu zaman fazlasıyla kendine dönük olmakla ilişkilidir.

Üç bölümlü bir televizyon dizisi olan ilk fikir şöyleydi: Birinci film Cinecittà üzerine olacaktı, ikincisi benim opera izlenimlerim üzerine, üçüncüsü ise Rimini'deki "Fulgor"u anlatacaktı. İlk filmden *L'intervista* oluştu, dizi fikrinden ise vazgeçildi.

"Fulgor"u *Amarcord*'da gösterdim, ancak çok romantik bir ışıkta. Cinecittà'da kendi amlarımın "Fulgor"unu kurdurdum. "Fulgor"u olduğu gibi yansıtmak için bir sinemaya aym o zamanki gibi üçüncü kalite bir parfüm püskürtmek gerekir. O günlerde bir adam ortalıkta dolaşır ve üzerinde hiç konuşmamayı yeğlediğim daha kötü kokuları bastırmak için etrafa ucuz bir parfüm sıkardı. *Amarcord*'da "Fulgor"u yücelttim. Onu sevmiştim, aynı şeyi o zamanki bir sevgili için de yapardım.

Yetmişli yılların başında, çocukken bayıldığım çizgi romanlardan "Sihirbaz Mandrake"yi çekme fikrine kapıldım. Mandrake olarak Mastroianni'yi, Narda olarak da Claudia Cardinale'i düşünüyordum. Bence ikisi de rollerine müthiş uyarlardı ancak Mastroianni Narda rolü için o sırada birlikte olduğu Cathérine Deneuve'ü düşünüyordu. Mandrake ve Narda'dan farklı olarak ikisinin ortak kızları vardı. Mandrake ve Narda'ya hiçbir zaman bir filmde hayat veremedim. Ve artık bunun için çok geç.

L'intervista'da birkaç dakika için de olsa Mastroianni'ye Mandrake oynattım. Onu Anita Ekberg'le de tekrar biraraya getirdim. Ekberg Roma'yı seviyor, özellikle de yemeklerini. Onu çok ender

görüyorum ama her defasında benimle birlikte çalışmak istediğini hissettiriyor.

Bana her zaman "küçük bir güneş ışını" ricasıyla işkence ederler. Yapımcılarda böyle bir saplantı vardır. Ağırlıklı olarak hep İtalyan yapımcılarla ilişkim oldu, fakat bu tercihin hepsinin ortak yanı olduğuna inanıyorum. Ve her yapımcı bir filmin sonunda "küçük güneş ışınını" arzuladığından *L'intervista*'nın bitiminde fırtınadan sonra bulutların arasından bir güneş ışınının süzülmesini sağladım.

Birkaç yıl önce Mario Tupino'nun bir kitabını okudum: *Le donne libere di Magliano*. Yazar, Magliano'da bir sinir kliniğinde doktordu ve çok şiirsel, duyarlı ve sevecen bir üslupla hastaları üzerine yazıyordu. Kitap beni derinden etkiledi, çünkü kendimi her zaman delilerle özdeşleştirmişimdir. Beni gençliğimden beri hep tuhaf ve egzantrik bulurlar ama ben deliliğimi başarılı bir yöne çekmeyi, onu aşmayı başardım. Şansım vardı.

Rimini'de ve yazları büyükannemin yanında geçirdiğim Gambettola'da zihinsel özürlüler için klinikler yoktu. Genelde serbest dolaşırlardı ya da akrabaları onları evlerde saklarlardı. Tümüyle kendi dünyalarında tecrit olmuş yaşayan, verimli bir iş yapamayan, bu nedenle de aileleri ve toplum tarafından sadece yük olarak görülen bu insanlara hep hayranlık duydum.

Her şeyden önce gözlemcinin bakışı bozulmuştur. Bize, iğrenç olana bakmamak öğretilmiştir ve neyi iğrenç bulmamız gerektiği sözle ve örnekle açıklanmıştır.

Çocukluğumda, Birinci Dünya Savaşı sonrasında bir organı alınmış ya da tekerlekli sandalyeye mahkum olmuş pek çok eski asker vardı. Ve doğanın hataları olarak algılanan bu geri zekalıları, zihinsel özürlüleri kapatacak yurtlar olmadığından bu "hilkat garibeleri" evlerde tutulmak zorundaydı. Çoğunlukla utanç duyan aileleri onları saklarlardı, çünkü o zamanlar içinde yaşadığım batıl inançlı dünyada onlar insanın vicdanında taşıdığı bir hatanın cezası olarak kabul edilirdi. Bir ailede sakat bir çocuk dünyaya geldi mi bu diğer

herkes için kaçınılmaz bir biçimde işlenmiş günahın işareti anlamına gelirdi.

Bir film festivalinde *beautiful people* dedikleri insanları gördüğümde onları hiç de güzel bulmuyorum.

Cam gözlü bir adam, iki yüz elli kiloluk bir kadın, devler ve cüceler – hepsi bizler gibi bu dünyanın bir parçası. Bozulmuş bakış açımızla asıl özürlüler bizleriz.

Çocukluğumda beni çok derinden etkileyen bir olay yaşadım. Köydeki diğer çocuklarla birlikte Gambettola'da yasak bir yeri, terk edilmiş bir manastırı keşfetmeye çıktık. Orada aklı yerinde olmayan bir çocuk bulduk. Onu öylece kendi haline bırakmışlardı ve sadece arada sırada yiyecek bir şeyler götürüyorlardı – yakında öleceğini, o zaman nihayet kurtulacaklarını ve böylece bu talihsiz doğumun damgasının silineceğini umuyorlardı. Bu anıdan kurtulamadım ve bunu *La strada*'ya kattım. Bu hikayeyi filmde anlattıktan sonra bu, Gelsomina'nın anısı haline geldi ve ben kendimi gerçek anıdan kurtulmuş hissettim.

Uzun zaman zihinsel özürlüler üzerine bir film yapmayı düşündüm ama düşüncelerim hep belirsizlik içinde kaldı. Tupino'nun kitabına rastladığımda doğru çıkış noktasını bulduğuma inandım. Kısa bir sunuş yazdım fakat hiçbir yapımcının ilgisini uyandıramadım. Hepsi aynı şekilde tepki gösterdi: "Deliler üzerine bir filmi kim seyretmek ister ki?" Ancak *La voce della luna*'da bu konuyla nihayet hesaplaşabildim.

Temel olarak bir romanı –Ermanno Cavazzoni'nin *Il poema dei lunatici*'sini– aldığımdan bu filmde kendimi özel bir sorunla karşı karşıya buldum. O zamana kadar asla yabancı bir metni filmleştirmeyeceğimi söylemiştim, belki de beni çeken bu oldu. Tümüyle yeni bir şey yapmayı hep bir kışkırtı olarak algılamışımdır. Petronius'da ve belli bir biçimde Casanova'da da benzer sorunlarla karşı karşıya gelmiştim ama burada söz konusu, 1985 gibi yakın tarihte yayınlanmış çağdaş bir roman olduğundan ortada özel bir durum vardı. Sorunu kendi tarzımda çözdüm: Her zaman yaptığım gibi metne tamamen kişisel bir biçimde yaklaştım – yazarın onayı, hatta kısmen desteğiyle.

Edebiyat uyarlamalarını hep gereksiz bulmuşumdur. Her sanat biçimi gibi roman da kendi benzersiz ortamı içinde doğar ve en iyisi onu orada bırakmaktır. Edebiyatın da, sinemanın da kendi özel sentaksları, özel dilleri vardır. Bir sanat biçimi içinde yaratılmış eseri bir başkasına aktarmaya kalktığınızda bu çok ünlü bir adamı bir oyuncunun canlandırmasına benzer. Bu durumda her zaman ortaya çıkan gerçeğin bir taklididir.

Sinema filmini bulmuş olma şerefinin D.W. Griffith'e ait olduğunun bilincindeyim, çünkü o, tiyatro ve romanı bu yeni medyaya taşıdı. Ama ben çok daha fazlasını başardığına inanıyorum. O ilk olarak sezgisel biçimde sinemanın bir hikayeyi tümüyle kendine has, benzersiz tarzında anlatabileceğini kavradı ve kendi döneminde çok yeni bir anlayış olarak romanları, daha sonra tiyatro eserlerini sinemaya aktardı. Griffith sinemayı, başka bir şeyin uzantısı olmayan son derece özgün, tümüyle yeni bir sanat olarak gördü. Tezinin doğruluğunu kanıtlar biçimde sinemada devrim yaptı.

La voce della luna üzerinde çalışmaya başladığımda romanı film için değil, filmi roman için işlemeye karar verdim. Daha doğrusu, kendi ifade aracım olayın temel hatlarına ve karakterlerin gereksinimlerine uydurmak istedim.

Senaryoyu yazarken hep bazı kaygılara kapıldım. Daha önce yazarken hiç bu kadar kuşkuya kapıldığım olmamıştı. Bu, esin için öldürücü bir durum. Pinelli'yle ben, Pinelli'nin oturma odasında aynı mekanda ayrı masalarda çalıştık. Daha büyük olan yazı masasını bana vermişti ve ben ona dönüp şunu sordum: "Gerçekten de devam etmemiz gerektiğini mi düşünüyorsun?" Cevabı, "Elbette devam edeceğiz," oldu. Fakat daha önce hiçbir projede bu kadar onay aramamış olduğumun da bilincindeydim.

Yerinde olmayan bir şeyler vardı ama ne olduğunu bilmiyordum. Yazdığımız senaryodan mıydı, yanlış bir tema mı seçmiştim, yoksa özgüvenimi mi yitirmiştim? Hislerim beni ortada bırakıyordu. Bir hikayeye inancım –aynı zamanda kendime de– yoksa ona nasıl yaşam verebilirdim?

Giulietta bir şey söylememekle birlikte iyi bir seçim yapmadığıma inanıyordu. Bunu hissettim. Üzerinde hiç konuşmadık ama kaı

yerimin bu noktasında bir başarısızlığa yer olmadığını ikimiz de biliyorduk.

Bir aşk macerası bir kez bittikten sonra anısı güzel ya da acı verici olabilir. Belki de hiç aklınıza bile gelmez – ama her halükarda aşk bir kere yaşanmıştır. Bütün filmlerim için bu böyledir, aynı şey bu film için de geçerli.

La voce della luna'mn ne eleştirmenlerde ne de seyircide büyük bir yankı bulması beni hiç şaşırtmadı. Daha senaryo henüz tamamlandığında ve çekim çalışmalarına bile başlamamışken içimde kötü bir önsezi vardı zaten. Hikayeyi seviyordum ama seyirci üzerinde nasıl bir etkisi olacağından emin değildim. Pinelli'ye, "Projeyi geri mi çeksem?" diye sorduğumda, hayır, derken mutlaka haklıydı. Hikayeyi bir kez şekle sokmuştuk ve bu nedenle ona bir şans tanımalıydık. Filmin başarısızlığa uğraması buna rağmen bana çok dokundu.

Bir başarısızlığı göğüslemek hiçbir zaman kolay değildir, çünkü çalışmanın devamını engeller. Fakat şimdi yaşamımın büyük bir kısmını geride bıraktıktan sonra, bana zaman sanki kaçıyormuş gibi geliyor. Artık yüreğimde yatan bütün hikayeleri anlatamam. Böyle bir fiyasko sadece gelecekteki filmlerimin finansmanını zorlaştırmakla kalmıyor, özgüvenimi de sarsıyor. Seyircinin onayına ihtiyacım var, çünkü bu yaratıcı gücümü besliyor.

Bir başarı yaşamak önemlidir. Küçük kumpanyalardaki oyuncular kendilerini çoğunlukla büyük tiyatrolardaki starlardan daha mutlu hissederler. Ben mesleğimde büyük bir doyum buldum ve bugün benim için en önemlisi bu. Gençken her şeyden önce mutlu olmayı isterdim. Bugün artık bu konuda düşünmüyorum. Mutluluğun sürekli olamayacağını biliyorum. Mutsuzluğu da yine yaşayacağım. Fakat kendimi mutsuzluğun da sürekli olmamasıyla avutuyorum.

Geriye baktığımda filmlerimden sadece bir tanesini becerilememiş –en azından kısmen– buluyorum, sonuca varmamış: *Casanova*. Projeyi senaryoyu okumadan kabul ettim ve temaya pek de hayran kalmadım. Sonuç daha tatmin edici olabilirdi fakat yine de itici bir karakteri geçerli bir şekilde ifade ettiğime inanıyorum.

La voce della luna'yı çekerken, seyircinin salona bir peşin hükümlülüğü de peşisıra sürükleyerek gelmemesini, aksine kendini, perdedeki görüntülerin akışına kaptırmasını diliyordum. Böyle olmadığı ortada. Tipik bir Fellini filmi beklediler, böyle bir şey varsa tabii. Potansiyel seyircinin büyük bir kısmı filmden düşkırıklığına bile uğramadı, çünkü zaten filmi görme imkanını bulamadı.

Edebiyat çok öznel bir araç, zaten başka türlü de olamaz. Yazar daktilosuyla başbaşa, okur kitapla. Bu öznelliği perdeye ya da ekrana aktarmak anlaşılır nedenlerden dolayı çok daha zor. Görüntülerin gerçekliği ve bir filmin yapımında yer alan insanların çokluğu öznel olmayı engelliyor. Duygu aktarımı mümkün ama bu öznellikle aynı şey değil. Şahsen ben, filmin aktardığı nesnelliği seviyorum fakat bu bir romanın öznel anlatım biçiminden çok farklı bir şey.

La voce della luna'da büyük ölçüde, hastaneden yeni taburcu edilmiş zararsız bir delinin bakışı hakim. O romantik anlamda bir deli. Şeyleri başkalarından farklı görüyor. Bu bakımdan ben de bir deliyim ve kendimi onunla özdeşleştirebiliyorum.

Bu filmde, Ivo'nun bakışının söz konusu olduğunu fazla belirginleştirmeden, onun gerçeğe çok şiirsel ama hatalı bakışım göstermek istedim. Durum *Das Kabinett des Dr Caligari*' dekine benziyor, ancak bu örnekte yapımcılar yönetmeni, temeldeki amaçla tamamen çelişen bir sona zorlamışlar. Bildiğim kadarıyla sonunda delinin, çılgın bir dünyadaki yegane normal kişi olduğunun ortaya çıkması gerekiyordu. Buna karşın *La voce della luna*'da bakış açısı değişmez. Seyirci kimin deli olup kimin olmadığına kendisi karar vermek zorundadır.

Romanı okumamış bir seyirci için bu önceden göremediğim bir sorundu. Cannes Film festivalinde hiç kimsenin filmimi anlamadığını söylediler – kuşkusuz bunda abartma vardı. Başlangıçta Cannes'da filmin ilk gösteriminde hazır bulunmam için beni ikna ettiler ama son anda fikrimi değiştirdim. Festival atmosferini sevmediğim ve bu tür ortamlarda tipik seyirci de bulunmadığı için, orada olmak bana bir şey getirmeyecekti. Filmlerden çok festivale ve giysilere ilgi duyuyorlardı. Bana bu filmdeki karakterlerin *I vitelloni* ve *Amar-*

cord'daki tiplerin devamı olup olmadığını da sordular. Her ikisinin kaynağı da aynı anı olduğundan Marisa ve Gradisca'mn manikürlerinde belli bir benzerlik var. Ivo'yla da kendimi simgesel bir biçimde özdeşleştirebiliyorum. Ama bunların dışında soruyu, hayır, diyerek yanıtlamak zorundayım.

Ivo, Marisa'nın ayakkabısının sadece tek bir kadının değil, pek çok kadının ayağına uyduğunu saptadığında çok kederlenir. Böylece yaşlılık ilan edilmiş olur. Bu sinizmin doğuşudur. Ivo romantizm duygusunu yitirir, çünkü artık öylesine koşulsuz umut etme, koşulsuz güvenme yetisine asla sahip olamayacaktır. Artık kafasında hep, bir romantiğin sormaya cesaret edemediği, küçük, kemirici sorular soran sesleri duyacaktır. Bir romantik soru sormaz.

Yaşlılıkla gençlik arasında hiç benzerlik olmadığı söylenemez, yalnız gelecek artık o kadar çok şey vaat etmez. Dünya filmlerimi sevmezse ben onları bir o kadar fazla sevmek zorunluluğu hissederim. Onlara en azından bunu borçluyum.

Bir filmin başarısızlığa uğraması bana iktidarsızlık duygusu verir. Başarısızlık cesaret kırıcıdır, özgüveni zedeler ve gelecekteki başarıları zorlaştırır. Başarısızlık da iktidarsızlık gibi sürekli bir hal alabilir. Artık bir denemede bulunmaya bile cesaret edemezsiniz. Sorumluluğu başkalarına yüklemek istersiniz ama sebeplerin aslında başka yerlerde aranmaması gerektiğini bilirsiniz.

Sabit bir tutumu aptalca ve akıldışı bulduğum için inatçı olduğumu görmek istemem. Ama kendimi baskı altına aldırtmam ve birisi bunu denerse, küçük bir oğlanken Rimini'nin ana caddesinde kaldırımın ortasında oturup yerimden kıpırdamadığını ve yayaların etrafımdan dolaşmak zorunda kaldıkları zamanki gibi kendimi kasarım. Annem çok utanmıştı ve onu tanıdığım kadarıyla bunu çok canlı bir biçimde hayal edebiliyorum. Yaşamım başka insanların hakkında neler düşüneceği konusunda kaygılanmakla geçirdi.

Başkalarının kurallarına uymamaya çok önceden karar vermiştim ve bunu her zaman da uyguladım. Yine de birisi beni eleştirdiğinde kendimi incinmiş hissederim.

Kuşkusuz bazen beni zorladıkları bir şeyi yapmaktan kaçındığımda kendi mesleki çıkarlarıma aykırı davrandığım da oldu.

Kadınlar bunu bazen çok rafine bir şekilde becerseler de, özel ilişkilerimde de bana istemim dışında bir şey yaptırmalarına izin vermem. İnsanların benden kurnazlıkla bir şey elde ettiklerini fark edersem ciddi bir kızgınlık duyarım. Ardında bir masumiyet hissedersem bir şeyi asla kötü karşılamam. Giulietta'da bu masumiyet vardır. Benimle nahoş bir şey konuşacağı zaman hep spesiyal makarnasını sunmasına rağmen kurnazlık onun doğasına tamamen yabancıdır.

La voce della luna'nın başarı getirmeyeceğini pek çok insan bana önceden söyledi. Bu Fellini'den bekledikleri türde bir film değildi. Romanı okumamış olan seyirci filmi anlamayacaktı. Film fazlasıyla İtalyandı. Projede ısrar edişimin nedenlerinden biri inatçılığımdı.

Hiç kimse hep fi tarihinde çektiği filmlerin övülmesiyle yetinmek istemez – hele söz konu olan hep aynı filmlerse. Her yapımcı bir *La strada, La dolce vita* ya da *Otto e mezzo* kopyasını tercih ediyordu – ve hepsi de yeni bir *dolce vita* istiyordu, çünkü film çok para getirmişti.

Hep bir filme başlamadan önce öncelikli olarak hangi soruyu sormam gerektiğini düşünürüm. Bu soru gayet basit olarak şudur: "Yaşıyor mu, yaşamıyor mu?"

La voce della luna'da bu soruya evet yanıtını verdim. Film bir şansı hakketmişti, filmi yaptım ve onu hâlâ yaşayan bir şey olarak hissediyorum. İzleyicinin daha iyi karşılamış olmasını arzu ettiğim bir film varsa, o da budur. Babası, yani ben, hâlâ yaşıyor olmama rağmen ona bir zavallı öksüz muamelesi yaptılar. Birisi kalkıp da, "Bu kadar iyi hiç olmamıştın Federico," deseydi, güzel olurdu.

İnsanlar çoğu zaman, hiç ara vermeden film çekme olanağına sahip olduğumu düşünürler. Eskiden ben de böyle düşünürdüm, ama asla böyle olmadı. Sadece *La dolce vita*'dan sonra çok öneri geldi, ama bir tanesi bile hoşuma gitmedi.

Sağlığıma çalışmaktan daha iyi gelen bir şey yok. Bazen Cinecittà'ya ateşli gittiğim oldu, ama atölyeye girip bildik sıcak atmosferi hisseder hissetmez anında iyileştim. Çekim yerine bir soğukalgınlığıyla gittiğimde bile, çekime başlar başlamaz hemen sağlığıma kavuştum.

Çalıştığım sürece kendimi iyi hissediyorum. Uzun bir süre çalışamazsam hasta oluyorum. Bunu ancak işlerini benim kadar seven insanlar anlayabilir. İşim beni bir zırh gibi koruyor. Bu yalnızca birden akmaya başlayan adrenalin değil. Kendimi işimde gerçekleştirebilirsem inanılmaz bir hoşnutluk duyuyorum.

La voce della luna o kadar olumsuz karşılanıp bir sonraki filmim için yapımcı bulamadığımda birdenbire çok hastalandım. Bazen işimde sorunlar çıktığında da bu başıma gelir, ama hiçbir zaman o kadar ağır ve uzun sürmez.

Zaman geçtikçe filmlerimin çok fazla değiştiğine inanmıyorum – eh, belki biraz. Önceleri olay benim için daha önemliydi. Hikayeye çok bağlı kalıyordum. Sinematografik olmaktan çok edebi yaklaşıyordum. Sonradan görüntülere giderek daha çok güvendim. Filmlerimi resim geleneği içinde görmeye başladım ve ışığın bir insanın ruh durumunu bir diyalogdan çok daha iyi belirginleştirdiğini keşfettim. Ayrıca bu bir yönetmenin stilini de daha iyi ortaya çıkartıyor.

Filmlerimi bir ressamın özgürlüğüyle yapmak isterim – bu benim için ideal durum olurdu. Bir ressam resminin nasıl görüneceğini önceden söylemek zorunda değildir. Atölyesinde tual ve renklerle çalışmaya başlar ve resim giderek şekillenir. Benim çalışma yöntemim bu doğrultuda değişti. Artık olaya eskisi kadar bağlı kalmıyorum, kendisini geliştirme olanağı veriyorum ve görüntülere daha fazla değer veriyorum.

Film sinestetik bir aktarıcıdır. Sinestezi, dolaysız olarak uyarılan duyu organının yanısıra diğer duyuların da harekete geçmesidir. İştah açıcı yiyecekleri gösteren *Trompe–l'oeil* tarzında bir natürmort sadece göz için hoş olmakla kalmayıp tat sinirlerini de uyarır. Bir opera aryası ilk planda kulağa hitap etse de görüntüler oluşturabilir. Bir heykel dokunma duygusunu uyarabilir. Roma'da dolaşırken sık sık bir imparator heykeli önünden geçer ve içimde her seferinde ayak parmaklarına dokunma dürtüsü hissederim.

Sinema birden fazla duyuya aynı anda hitap edebilir. Çalışırken bunu hep gözönünde tutmaya çalışırım, bu nedenle ayrıntılara da

çok fazla dikkat ederim. Leziz bir yemek yiyen insanları gösteriyorsam yemeğin gerçekten iyi olmasını sağlarım. Sahneyi çekmeden önce karakterimin ne yediğini bilmek için kendim tadına bakarım.

İlk filmlerimde hep görüntülerden çok sözcüklere güvendim. Güven arttıkça görüntülerin daha kendiliğinden gelişmesini sağlayabildim. Daha sonra, seslendirme sırasında tüm dikkatimi diyaloglara verebilirim. Görüntülere çok benzeyen ses efektleri de benim için büyük önem taşır. Görüntülerin ardına sadece konuşulan diyalogları değil, çok sesli bir ton yerleştirmeye özen gösteririm. *Il bidone*'de çiftlikte tıslayan kazların sesi bir iki satır diyalogdan daha önemli bir mesaj aktarır.

Geri plandaki bir ses bazen önplandaki diyalogdan daha anlamlı olabilir. *La dolce vita*'daki gece kulübü sahnesindeki sarhoş Amerikalı gemici buna bir örnektir. Guido'yla babası konuşurken görüntü dışından gelen sarhoşun, *"Play 'Stormy Weather',"* diyen sesi sadece ikincil planda duyulur. Bana anlatıldığına göre, ana dili İngilizce olan seyirciler bunu net olarak algılayıp bir tuhaf olmuşlar, çünkü birden kendilerini bir gizin içine kabul edilmiş, perdedekilerden biri olarak duyumsamışlar.

İşim üzerinde ancak tam denetim kazandığımda tamamen kendi içimden yaratacak ve filmlerimde kendimi yeniden bulacak yeterliliği kendimde hissettim. Ve yaptığım şeyin tam sorumluluğunu taşıdığımı da gerçekten iddia edebilirim.

Bazen birisi, Fellini'nin başarı formülünü ortaya çıkarabilirim, diye düşünür ve ben kalkıp *Gelsomina'nın 8,5 Yaşındaki Oğlunun La dolce vita*'sını çekerim. Elbette bu böyle işlemiyor. Bir başarı reçetesi yok. Bir kez başarı getirmiş olan, mükemmel bir kopyasını yapsamz dahi ikinci kez başarı getirmiyor. Bu konuda ben de başkalarından daha fazla bir fikre sahip değilim. Her filme sanki ilk filmimmiş gibi yaklaşırım. Her seferinde önce aynı korkuları, aynı kuşkuları duyarım. Ve her seferinde benden daha fazlasını beklerler. Sorumluluk büyür. Seyircinin bir Fellini filmi karşısında peşin olarak oluşmuş bir yargısı vardır. Ve benim yaratıcılığımın tek bir kaynağı var – kendim.

Kendi kendimi kopya etmenin heveslisi değilim, fakat tuhaf olanı, kendim isteyecek olsam bile *La dolce vita* stilinde bir filmi nasıl yapacağımı bilmiyorum. Bu gizi bütün diğerleri gibi pek tanımıyor olmak beni biraz korkutuyor. Filmlerimin hiçbirinin bir diğerine benzememesi benim için önemlidir. Yapımcılar ise aynı düşüncede değil.

Başarım kendi gördüğümü seyirciye aktarmanın üstesinden gelip gelemememe bağlıdır. Masaldaki önceden olmayan bir şeyi görünür yapan büyücü gibi bunu denemem gerekir. Büyücü önceden hiç olmayan ya da sadece müphem olarak var olan bir şeyi alır ve onu görüp hissedebileceğimiz, üstelik tepki verebileceğimiz bir şeye dönüştürür.

Bazı eleştirmenler beni kendimi tekrarlamakla eleştiriyorlar. Bunu yapmamak mümkün değil. Zorla çok farklı olmaya çalışsam da ters olurdu. En iyi komedyenlerin bile dağarcığında binlerce espri yoktur fakat bunlardan bazılarını daha önce duymuş olsak da, yine de güleriz, belki ilk seferkinden daha fazla güleriz, çünkü bu arada karakterle ve onun insani zayıflıklarıyla tanışmış oluruz.

W.C. Fields'in bir blöfçü olduğunu gayet iyi biliyoruz. Yaşamla başaçıkabilmek için başka yeteneklere sahip olmadığından espri gücüne güvenmek zorunda. Fakat buna rağmen kendimizi onunla gittikçe daha fazla özdeşleştiriyoruz, çünkü onun nasıl bir hünerle olmayanı bir şey haline dönüştüğünü görüyoruz. Marx Kardeşler yaşamlarını esprilerinden başka bir şeye sahip olmamalarına rağmen çok mutlu bir şekilde sürdürdüler. Elbette perdedeki Marx Kardeşlerden söz ediyorum. Kendi tarzlarında inanılmaz derecede yaratıcıydılar. Farklı durumlarda hep aynı naif tarzda reaksiyon göstermeleri bizim için hiç fark etmez. Bu bizi sadece eğlendirmekle kalmaz, kendi hakkımızda bir şeyler öğrendiğimiz için duygusal olarak da etkileniriz.

Her tiyatro eserinde ya da filmde fikirler çeşitlemeler içinde tekrarlanır. Birisi bana, olayın olası otuz dokuz temel çizgisini tanımlayan bir kitaptan söz etmişti. Şunları söylemişti: "Bu kadar az hare-

ket noktası olması şaşırtıcı değil mi?" Bense bu kadar çok olmasına şaşırmıştım!

Bir yönetmenin stili fazla zorlamaysa, eğer önplana çıkıyor ve dikkati olayın üzerinden kaçırıyorsa, o zaman yanlış bir şeyler vardır. Burada aklıma Ernest Hemingway'i taklit etmeye çalışan yazarlar geliyor. Fakat onun stilinden bir şeyler çalmaları mümkün değildir.

Bir film çektiğimde ardındaki mekanizmayı mümkün olduğunca gizlemeye çalışırım. Filmde özel olarak bir filmi nasıl çektiğimi anlatmıyorsam seyirci kameranın ve benim anlatım tekniklerimin hiç bilincine varmamalıdır. Bu nedenle aşırı yakın plan çekimler, hızlı kesimler ya da çarpıtılmış açılar gibi sanatsal teknikleri çok nadir kullanırım. Yine de *Toby Dammit*'de bu araçları bir kez deneme şansı olduğunu düşünüyorum.

Başlığını artık unutmuş olsam da gördüğüm ilk filmi anımsadığımı sanıyorum. Rimini'de annemle karanlık "Fulgor"da oturuyorduk ve dev kafalar daha da devasa bir perdeden bize yansıyordu. İki büyük kadın birbiriyle konuşuyordu. Fakat küçük aklımla, bu insanların nasıl oraya çıktıklarını ve niçin bu kadar büyük olduklarını kavrayamıyordum. Yine de, annemin hemen tekrar unuttuğum açıklamasını derhal kabullendim. Kendimi de bu perdeye geçirebilmeyi istediğimi anımsıyorum. Çok ilginç görünüyordu. Fakat aynı zamanda perdede hapis kalmaktan korktum, çünkü sanırım tekrar nasıl dışarı çıkacağımı bilmiyordum.

Sadece çok dramatik bir efekt söz konusu olduğunda yakın çekime başvurmamın nedeni belki de geçmişte anımsayabildiğim bu ilk film deneyimidir. Bugün öncelikle televizyonda sıradan bir hale gelen bu yöntemi asla rutin biçimde kullanmam. *Le notti di Cabiria*'nın sonundaki Oscar'ın gözlerinin yakın plan çekimi, eğer tüm film yakın planlarla çalışılmış olsaydı o kadar güçlü bir etki bırakmazdı.

Her zaman kameranın yönetmen ve seyirci arasında aktarıcı olarak olayı izlemesi, ama yönlendirmemesi gerektiğine inandım. Ben kendimi de, anlatım akışına belirgin ve aktif olarak katılan biri de-

ğil, bir gözlemci olarak görmek istedim. Pek çok yönetmenin seyirciye ne görmesi gerektiğini, bu, olayın içinden kendiliğinden şekillenmeden dikte etmek gibi kötü bir alışkanlığı var. Seyirci bir şeyi bu ona gösterilmeden önce görmek istemelidir.

Filmde bir öykü anlatılıyorsa bu elbette her zaman mümkün değildir. Seyirciyi yönetmem gerektiği duygusuna kapıldığım anları anımsıyorum. Yine de bunu fark edilmeden yaptığımı umuyorum. *Il bidone*'de bir adamı daha öyküye girmeden kamera aracılığıyla öne çıkarıyorum. Augusto ve kızı Patrizia bir sinemaya girerler ve ben önplanda onların önünde oturan bir adamı gösteririm. Daha sonra kurbanlarından biri olarak Augusto'nun karşısına çıkacaktır, fakat seyirci bunu gerçekleştiği zaman öğrenir. Bunu seyirciye daha önce bir ipucu vermeden de yapabilirdim, ama bu durumdaki kamera kullanımının yerinde olduğuna inanıyorum. Augusto hep foyasının ortaya çıkacağı korkusuyla yaşıyor ve ben seyirciye bunu aktarmak istedim. Genelde yönetmen olarak kendimi mümkün olduğunca saklamak isterim. Stil ve teknik her zaman işin hizmetinde olmalıdır, asla kendileri amaç olmamalıdır.

Nasıl bir gölge bıraktığımı bilmiyorum. Yapıtlarıma genel olarak bakıyorum ve bence karakterler bazen çakışsa da hiçbiri diğerine benzemiyor. Birbirini izleyen yıllarda çektiğim *Toby Dammit, Satyricon* ve *I clowns* bana kalırsa üç ayrı yönetmen tarafından yapıldığı söylenebilecek kadar birbirine benzemeyen filmlerken Cabiria karakteri tümüyle farklı iki filmde ortaya çıkar. Yapmış olsaydım *Gelsomina Bisiklette* ya da *Cabiria'nın Günleri* eminim başarısız olurdu.

İnsana işinin çok zor geldiği zamanlar olur. En azından bu benim için böyle. Hele daha yeni bir ya da birkaç büyük başarı kazanmışsanız ve dünya artık elinizi değdirdiğiniz hiç bir şeyde başarısız olamayacağınıza inanıyorsa. Bu başkalarının düşüncesidir ama insan'n kendisi bunu çok farklı algılar. Sen yemek pişirip pişiremeyeceğinden bile emin değilken, diğerleri tarif bulduklarına inanırlar. Ama insan çok doğal bir içgüdüyle yaptığı bir şeyin birden niçin bu kadar tezahüratla karşılandığım bir türlü anlayamaz.

Yeni yaşanmış bir başarısızlık karşısında da durum zordur. Aşırı tezahüratı anlamak zor, ama tam tersi benim için daha bilmecemsi. Ben hâlâ eskisi gibiyim, fakat dünya birdenbire bana karşı oluyor. Seyirci mi haksız? Ben mi haksızım? Fakat tek bir şey geçerli: Son filmim para getirdi mi ve ne kadar, yoksa ticari bir kayıp mıydı?

Tüm sorunları ve engelleri bilmek insanın bir işe el atmasını çok zorlaştırabilir. Korku her filmle büyüyor ve bu arada filmlerimin düşlerime asla erişemeyeceğini öğrendim. Engellerle yaşamayı öğrenmek zorundayız. Sizi bloke etmelerine izin vermediğiniz sürece engelleri görmek iyi. İnsan olumsuz tarafların çok fazla bilincindeyse hiç başlayamıyor.

En zor olam hep doğru projeyi bulmaktır. İnsamn yolculuğa çıkmak için özre ihtiyacı vardır. Çoğunlukla, kitap yazacağım, denir, ama yazıldığı çok enderdir. İnsan kararlı olmalı ve aynı zamanda cesaretlendirilmeli. Yayınlanıp yayınlanmayacağım bilmeden bir kitap yazmak ya da kimsenin yapımını üstlenmediği bir filme girişmek zor gelir. Ben kendimi disipline etmek için bir sözleşmeye ihtiyaç duyarım.

Artık sinemaya gitmeyişimin nedenlerinden biri, bilmeden bir şeyi örnek alabileceğim korkusudur. Ne pahasına olursa olsun, kimsenin başkasım kopya ettiğimi söylemesini istemem. Bu nedenle kendi filmlerimi de asla bir daha seyretmem. Benim için en kötüsü, "Fellini kendi kendisini kopya etmiş" iddiasımn haklı olarak öne sürülmesi olurdu.

Fakat, bu durumda onları yeniden çekmek isteyeceğim kesin olduğu için de filmlerimi bir daha seyretmek istemem. Burada bir ayrıntı, orada şu... Ayrıca itiraf etmeye bile cesaret edemediğim bir korkum var: hayal kırıklığına uğrama korkusu. Ya filmi beğenmezsem? Ya perdeye tırmanma ve her şeyi değiştirme ihtiyacı hissedersem? Ya eğer..?

Çoğunlukla benden yönetmen olarak bir fevkaladelik beklerler. Farklı olmamı, garip biçimde davranmamı, absürd hikayeler anlatmamı beklerler. Ben tümüyle normal davransam da davranışlarımdan, sözlerimden hep bir anlam çıkartmaya çalışırlar. Hapşırsam

bunun daha derin bir anlamı vardır, tıpkı Trimalchio'nun geğirtisinin bir işaret sayılması gibi. İnsanlara nazik davrandığımda değerim düşer, çünkü kendilerini zaten daha değersiz addetmektedirler. Benim de sadece bir insan olmamdan duydukları hayal kırıklığını sık sık belli ederler.

En nefret ettiğim şey insanlarla güzel bir restorana gittiğimde benden yemek yemek yerine bir gösteri yapmamı beklemeleri. Kendimi bir giriş yemeği gibi hisseder, fiyatımı kestirmek için listeye bakma isteğimi güçlükle bastırırım. Bu arada artık tanımadığım insanların davetini neredeyse hiç kabul etmemeye başladım.

Adres defterimi kapattım artık.

Yayıncılar pek çok kez beni, otobiyografimi yazmak için ikna etmeye çalıştılar. Reddetmemin nedeni her zaman batıl inançlar değildi - birkaç neden daha vardı. En temel neden bunun bana mal olacağı ve bir film çekmek için kullanmayı yeğlediğim zamandı. Fakat beni her şeyden çok bütün filmlerimi bir kez daha izlemek zorunda kalma düşüncesi korkuttu. Hayır, daha da kötüsü, işlerimin dağınık parçalarını kötü kopyalar halinde görmek zorunda kalacaktım. Her filmin sonunda yapımcının zorlamasıyla kesmek zorunda kaldığım yerlerin acısını yeniden yaşayacaktım, çünkü ben filmlerimi belleğimde, hayalimde canlandıkları ve çekim çalışmaları sırasında giderek gelişip biçim aldıkları haliyle tutuyorum.

Filmlerim belleğimde seyirci kitlesinin hiç görmediği kadar uzundurlar. Gerçi onları kesen de benim, ama bunu istemim dışında ve zorlama altında yapıyorum. Bir güne daha fazla seans sığdırmayı, kopyalar için daha az para harcamayı ve özellikle de daha uzun dondurma ve patlamış mısır satma araları isteyen Amerikan dağıtımcıların çıkarları bunu dayatıyor.

Bir dağıtımcı benden filmimi çözümlememi bekler. Bunu yapsam, filmim hakkında aklına geleni söyleyen en cansıkıcı eleştirmenden daha cansıkıcı olacağım kesin. Bu durumda, hiç amaçlamadığım şeylerin yanılsamasını yaratmak zorunda kalırdım. Sadece hika-

yeme hizmet ettikleri, onu daha eğlendirici bir biçime soktukları için asla görmediğim ayrıntılara bir anlam yüklemek zorunda kalırdım. Her filmin kendi özyaşamı olduğu için bir film setinde birçok beklenmedik şey meydana gelir. Bir eleştirmen kalkıp da filmlerimin "maskaralık"tan başka bir şey olmadığını söylese bunu bir kompliman olarak kabul ederim.

Anılarımı yazmaya kalksaydım, filmlerimi o zamanki bakışımla görme gücüne sahip olmam gerekirdi. Kendi benim her filmimle değişti ve eski benlerim bazen kendime bile yabancı geliyor.

Bir filmle, oluşumu sırasında olduğundan çok daha titiz ve metodik bir biçimde hesaplaşmak zorunda kalırdım. Bir sunuşa ihtiyaç duyardım ve filmi çekilmeden önceki halinden daha iyi toparlayacak yeni bir senaryo yazmam gerekirdi. Cansıkıcı bir görev.

Sonra kitabı yazmam ve kendi sözcüklerimin doğallığı yitene kadar üzerinde değişiklikler yapmam gerekirdi. Sürekli haklılığımı kanıtlamam ve tetikte olmam gerekirdi. Filmlerimi bir de sözcüklerle yok etmeyi bunu daha önce başka biçimlerde yapmış olanlara bırakıyorum. Benim için bir film daha çekmek daha önemli – bu son filmim bile olsa.

Ama eğer anılarımı yazarsam son noktayı koymuş olacağım duygusunu da yaşardım.

Annemin anlattıklarına göre, ilk filmlerimi henüz iki yaşında bile değilken onun kucağında seyretmişim. Hem İtalyan hem Hollywood filmleri gördüm. Bütün yabancı filmler seslendirildiği için, biz İtalyan çocuklarının İtalyan filmlerini Amerikan filmlerinden ayıramadığımız düşünebilir. Ama durum kesinlikle böyle değildi, çünkü Hollywood filmleri çok daha iyiydi. Bu farkı biz çocuklar da yetişkinler kadar görüyorduk.

O zamanlar King Vidor ya da Josef von Sternberg gibi büyük yönetmenlerin filmlerini gördüğümden haberim yoktu. Değil ki bir yönetmenin ne olduğunu bilmek, her filmin bir yönetmeni olduğunu bile bilmiyordum. Başlangıçta perdede olanları saf gerçeklik olarak

algılıyordum. Bir keresinde daha önce annemle seyretmiş olduğum bir filmi babamla seyrettim. Aynı filmin bir kere daha oluşmasına çok şaşırmıştım. Charlie Chaplin'i iyi anımsıyorum, en sevdiklerim her zaman komedyenlerdi. Sonraları, artık çoktan yetişkin biriyken, harika Fransız filmleri gördüm: René Clair, Jean Renoir, Marcel Carné ve Julien Duvivier'den.

Genel eğitimim gibi film bilgim de eksiksiz değildir. Çok seçmeciyim ve alışılmamış bir beğeniye sahibim. Çoğu filmi tümüyle rastlantıyla gördüm, ama sevdiğim filmlerin çok özel bir listesi var. Örneğin Hal Roach'ın filmleri benim için çok bildiktir, fakat daha Murnau ya da Eisenstein'ın hiçbir filmini görmedim. Bu nedenle pek çok kişi benim entelektüel olmadığımı düşünür. Onlara hak veriyorum, bu nedenle değil, pek çok başka nedenden.

Citizen Kane'i, ellili yılların ortasında Orson Welles'le tanıştıktan sonra gördüm. Fakat *The Magnificent Ambersons*'u yıllar önce görmüş ve çok etkilenmiştim. *Citizen Kane* de bütün diğerleri gibi beni soluksuz bıraktı.

Sinemaya sık gitmem. Sık sık sebebini sorarlar, ama bugüne kadar hazırda akıllıca bir cevabım olamadı. Gerçekten de uygun bir yanıt düşünmeliyim – ve sinemaya daha sık gitmeliyim. Çoğunlukla ne olanağım, ne zamanım vardır, fakat bunun doyurucu bir yanıt olmadığım biliyorum. Gerçekten istesem zaman bulurdum. Bazen Giulietta'ya bütün bu görülmemiş filmleri yaşlılıkta yapacak bir şeyimiz olsun diye sakladığımı anlatırım.

Uzun, çok uzun zaman önce ben de herkes gibi sinemaya gitmeyi severdim ve çocukluğumun bu eski filmleri benimin bir parçasıdır. Sonra bir zaman geldi, filmleri masum çocuk gözleriyle görmemeye başladım. Çocuklukta, gerçeklik ve fantezi, bilinçle bilinçaltı, uyanmak ve düş görmek arasında doğal bir denge buluruz. Çocuklar yaşam denilen yolculuğa ciddi ve açık gözlerle çıkarlar.

Kendim değiştiğim için şimdi filmleri de başka gözlerle görüyorum. Bana sanki filmler değişmiş gibi geliyor, fakat sadece beni başka türlü etkilediklerini elbette biliyorum. Kendi filmlerim benim için bu denli önem kazandığında diğerlerinin filmleri büyüleyicilik-

lerinden kaybetti. İçlerinde gerçekten yaşayabildiğim yegane filmler artık kendi filmlerimdi. Film çekmek seyretmekten çok daha heyecan vericiydi.

Teşekkür borçlu olduğum pek çok yönetmen vardır – hem seyirci, hem de yönetmen olarak. Çok hoşuma giden bir iki Bergman filmi seyrettim. Bu filmlere beni çok etkileyen bir kuzey melankolisi sinmişti. Kurosawa da, eski Japon aristokrasisini güçlü ve kendine özgü bir fantezisiyle betimleyen olağanüstü bir yönetmen. Ve bugünkü Japonya'yı anlatan bir filmi aym yoğunlukla çekiyor. Açılımının genişliği gerçekten etkileyici.

Hikayesine kendimi tümüyle bırakabileceğim bir film seyrettiğimde –eski Japonya'da geçen bir Kurosawa filmi ya da uzayda geçen bir Kubrick filmi– yeniden eskisi gibi çok naif bir seyirci olurum. Kendimi cennetteymişim gibi hisseder ve yitirdiğim masumiyetimi tekrar kazanırım. *2001: A Space Odyssey*'de Kubrick'in Hal'inin ölümü korkunç hüzünlüdür. Ne denli düş ürünü olursa olsun, bana gösterdikleri her şeye inandığım için Bergman'ı, Kurosawa'yı, Wilder'ı ve Kubrick'i takdir ediyorum.

İçlerinden birinin en büyük olduğunu söyleyemem, ama kimsenin Billy Wilder'dan daha büyük olmadığını söyleyebilirim. *Double Indemnity* ve *Sunset Boulevard* bizim kolektif bilincimizin parçalarıdır. O usta bir yönetmen. Ayrıca filmlerindeki ekipler de mükemmel. Melodramlarda ve trajediler de bile Wilder espri anlayışını korur. Onunla tanıştığımda kendisini kişi olarak da çok hoşsohbet buldum. Yemek yemeyi tutkuyla seviyor, bu da yaşamının tadını çıkardığı anlamım taşıyor. Aym zamanda plastik sanatlarla da çok ilgili ve büyük bir koleksiyoncu. Bazen ünlü insanlarla tanıştığınızda, bakarsınız hayal etmiş olduğunuzdan tümüyle farklı kişiler karşımızda duruyor, fakat Billy Wilder tıpkı filmleri gibi.

Stanley Kubrick benim için çok büyük bir yönetmen, inanılmaz mükemmellikte bir görüntü ustası. Özellikle hayran olduğum yanı birbirinden kesin çizgilerle farklı filmler çekmesi: *Barry Lyndon* gibi olağanüstü anlatılmış tarihi bir hikaye, *2001* gibi bir bilim kurgu filmi ya da *Shining* gibi bir gerilim filmi.

Brief Encounter ve *Lawrence of Arabia* – David Lean de Pantheon'dakilerden biri.

Luis Bunuel gerçek bir usta, bir sinema büyücüsü.

Yapıtlarını tanıdığım genç yönetmenlerden Giuseppe Tornatore'yi özellikle takdir ederim. *Cinema Paradiso*'su gerçek bir orjinalliğe sahip – genç bir adam için çok olgun bir film.

Sinema için önemli olan her şey çoktan keşfedildi, bu yüzden D. W. Griffith ya da King Vidor döneminin yönetmenlerinden olmayı yeğlerdim. Filmi gerçek anlamda yaratmış olanlardan biri olmak isterdim.

Yaşamımda şansım inamlmaz derecede yaver gitti ve yaşamımı bir başka yaşamla değişmek istemem. Sadece şimdiye kadar hoşlanmış olduğum şeylerden biraz daha fazlasını isteyebilirim.

Film çekmek benim yaşamım. Hayal edilebilecek en heyecan verici şey, ama bu konuda konuşmak heyecan verici değil. Her insan yönetmen olmak isteyebilir, bunu anlarım, benim anlamadığım insanların neden bu konuda hikayeler dinlemek istedikleri. Bir film çektiğimde bitmesini hiç istemem. Ama üzerinde konuştuğumda ve kendi kendimi dinlediğimde bunu kendim için ve diğerleri için korkunç cansıkıcı bulurum.

Ne kendimin ne de başkalarının canını sıkmak istediğim için söyleşileri kabul etmek istemem. Kendim ve işim hakkında söyleyebileceğim her şeyi filmlerimde ifade ettim. Kendim de işe söyleşiler yaparak başladığım ve o zaman neler hissettiğimi iyi hatırladığım için bazen yumuşarım. Ama ben bazı gazeteciler gibi saldırgan değildim. Söyleşilerimi yaparken daha çok çekingendim, çünkü cinsel ilişkide olduğu gibi sözel ilişkide de deneyimsizdim.

Ve sonra büyük hiçlikte kaybolan o söyleşiler. Birisi bana bunu mutlaka yapmam gerektiğini söylediği için günün birinde değerli zamanımın bir bölümünü feda etmeye hazır olduğumu açıklarım. İnsanların bu konuda bilgilenmesini sağlamadan projemi gerçekleştirme yoluna gidemem: tanıtım ve satışın desteklenmesi de kaçınılmazdır. Ben de bu durumda taviz veririm.

Zamanımı ses kayıt cihazını yanında getiren ya da komik gizli işa-

retler karalayan biriyle geçiririm. Sözlerimin etkisini sınamak için ona bakarım. Tepki yok. Daha fazla gayret gösteririm, gülmez, gözlerinde küçük bir kıvılcım bile görülmez. Önünde acımasızca çalışan kayıt aletinden tepki almak bile daha kolaydır. Yavaş yavaş bu işten yorulmasını umut ederim. Ama bütün işi yapan ben olduktan sonra o niçin yorulsun? Sonunda bir an gelir karar veririm: Bu kadar yeter!

Ben rahat bir nefes alırım ve gazeteci gider. Ama her zaman ikinci bir söyleşi daha gerekir, birincisi nasıl geçmiş olursa olsun – her gazeteci garanti olarak bir ikincisine ihtiyaç duyar. Artık çok fazla zaman ve enerji harcamışımdır, bu nedenle devam etmek zorundayımdır. Yiten zamanı telafi etmek yerine tekrar zaman harcamak gerekir. Sonra bir zaman, filmlerimin asla gösterilmediği Patagonya üniversitesinde öğrencilere bedava dağıtılan karanlık gazetelerden birinde söyleşinin yayınlanmış olduğunu belirtmelerini beklerim. Ama böyle bir mucize asla olmaz.

Her defasında söyleşinin benim söylediklerimin tam tersini içermemesini, söylemiş olduklarım ve nasıl söylemiş olduğumla bir ilişkisi olmasını umut ederim. Bu söyleşiyi yapmış olduğum için beni olduğumdan da aptal göstermemelerini, belki birinin alıp söyleşiyi okumasını beklerim. Sonra günün birinde bu söyleşiyi yapmış olduğumu tamamen unuturum.

Filmim için yararlı olabilecek süreden çok sonra tekrar aklıma gelir ve bu söyleşiye ne olduğunu sorarım. Bütün bu söyleşiler nereye kaybolur? Benimle söyleşi yapan bütün bu insanlar niçin akabinde yabancılar lejyonuna katılırlar?

Daha çekmeden bir film hakkında konuşmayı saçma bulurum. Çekim çalışmalarının ilk üç haftasında basınla asla konuşmam.

Film bir kez tamamlandıktan sonra onu enine boyuna analiz etmek öldürücüdür. Bu kıyımı engelleyemem, fakat çocuklarımın katledilmesini desteklemek istemem. Filmlerimin seyirci üzerindeki duygusal etkisini tesir altına almak istemediğim için de filmlerim üzerinde konuşmayı sevmem. Filmim için korumam gereken duyguların benden emilmesini ise hiç istemem.

Gazeteciler söyleşi sırasında, eski yazılarda bilgelik arayan arkeologlar gibidir. Benden değerli taşlar gibi laflar beklemeleri bana hep sıkıntı verdi. Üzerinde çalışmakta olduğum bir filmi asla onların yaptığı gibi analiz etmemişimdir.

Kendimi bir entelektüel olarak görmüyorum, çünkü bu sözcüğün genelde kullanıldığı anlamda benim için akıl ya da zekayla fazla ilişkisi yok. Kendilerini entelektüel olarak tanımlayan insanları cansıkıcı bulurum. Kendilerini diğerlerinin yargıcı düzeyine çıkartırlar. Yaptığım şeylerden hoşlanıyorum. Bunlar hakkındaki yargıyı diğerleri verebilir. Filmlerime etiketler yapıştırmayı sevmem. Etiketleri elbiseler ve bavullar için saklamak gerekir.

Otto e mezzo'yu çektikten sonra bir gazeteci bana tüm ciddiyetiyle "8,5"un ilk cinsel deneyimimi yaptığım yaşı mı belirttiğini sormuştu. Evet, dedim. Bu kadar aptalca bu soru, böyle aptalca bir cevabı hakkediyor. O ciddiye aldı, böyle basıldı ve yıllardır hâlâ basılıyor. Bunu bana hep sorarlar. Herhalde bunu inandırıcı bir şekilde yalanlamayı hiç beceremeyeceğim. Bu aptalca yanıt beni yaşamım boyunca izleyecek. Buna bir son vermek için herhalde şunları söylemeliyim: "Evet, doğru. *Otto e mezzo*'nun anlamı budur."

İtalya'da sık sık doktora tezlerine konu olurum. Öğrencilerin yüksek beklentilerini karşılayabilmek, onları taşıyabilmek zorlu bir görev. Elbette önceleri kendimi onore edilmiş de hissettim ama sonra hep çaresizlik hissettim. Herkes aynı sorular için aynı cevapları –bizzat benden, benim ağzımdan– duymak istiyordu. Bu ağır bir yük haline gelebilir ama onları hayal kırıklığına da uğratmak istemiyorum. Her şeyden önce, filmlerim hakkında söylediklerimin filmlerimden daha fazla yer tutmasını istemiyorum.

Gerçeği abartmaktan, süslemekten, güzelleştirmekten hoşlandığımı bütün dostlarım bilirler. Bazı insanlar bu yüzden yalancı olduğumu söylüyorlar. Ama benim fantezilerim bana ait.

Benim gibi düşlerin ve görüntülerin dünyasında yaşayan birisi için kelimenin alışılmış anlamında gerçeğe sadık kalmak doğaüstü, aşırı bir zorlanma. Her şeyi kelimesi kelimesine alan insanlarla asla anlaşamadım. Beni hiçbir zaman mahkemede tanık olarak göster-

memeleri gerekir. Benim gazeteciliğim de olacak şey değildi. Bir olayı, aslında objektif habercilikle pek ilişkisi olmayan kendi bakış açımdan aktarıyordum. İyi bir öykü istiyordum, bu nedenle onu kafamda biraz ordan biraz burdan değiştiriyordum. İşin garibi, sonra kendi yorumuma kendim de inanıyor, kimsenin olayı benim anımsadığım biçimiyle anımsamamasına şaşıyordum. Benim belleğimde kalan, her zaman, olayın süslemiş olduğum halidir ve kendime güvenmekte tereddüt etmem.

Beni, öncelikle kendi yaşamıma dair hikayelerde çok fazla düşgücümün etkisinde kalmakla suçladılar. Fakat ben yaşamımın bana ait olduğu kanısındayım. Kalkıp da benden bu yaşamı bir kez daha sözcüklerle tekrarlamamı istiyorlarsa, daha eğlenceli bir hikaye ortaya çıkması için ayrıntıları niçin değiştirmeyeyim? Beni ilk aşkımla ilgili olarak tamamen farklı versiyonlar anlatmış olmakla da suçladılar. Aslında birkaç tane versiyon daha hak etmişti!

Kendimi yalancı biri gibi hissetmiyorum. Bu bir bakış tarzı sorunu. Hikayeler anlatan biri için hikayesini abartmak, daha renkli bir hale getirmek, genişletmek, daha büyük boyutlar vermek kaçınılmazdır. Anlatırken kendisini tamamen kendi duygularının yönlendirmesine bırakabilmelidir. Bunu filmlerimde yaptığım gibi yaşamda da yapıyorum. Fakat bazen olayları artık tam olarak anımsayamıyorum.

Benim hikaye anlatma tarzım için en uygun araç sinema. Bana başka hiçbir yerde bulamadığım esnekliği sağlıyor. Film bu yönden resmi de aşıyor. Yaşamı hareketli resimlerde yeniden keşfedebilir, ona başka boyutlar verebilir, yükseltebilir, kendi vurgularımı katabilir ve temel özü süzebilirim. Film benim için yaratıma müzikten, resimden, hatta edebiyattan daha yakın. Kendi varoluş ivmesine, kendi gerçeklerine, kendi anlayış biçimlerine sahip yeni bir yaşam biçimi gibi.

Ben bir duygudan yola çıkarım – bir düşünceden değil, hele bir ideolojiden hiç değil. Anlatılmak isteyen hikayemin hizmetindeyimdir ve onun beni nereye götürmek istediğini anlamak zorundayım.

Yapımcıların ricası üzerine festivalde gazetecilerin görüşme isteğini kabul ettiğimde elimden gelenin en iyisini yapsam da ardından hemen yakınmalar gelir. Gazeteciler basın konferanslarım sevmezler. Her biri özel kabul ister, basın konferanslarında herkesin aynı malzemeye ulaşmasından yakınırlar. Fakat ben zaten onlara farklı olarak ne verebilirim ki? Ve böylece, belki de yaşamımın en büyük ilhamını yakalayacak olduğum bir günü daha yitirmiş oldum. Özverim boşunaydı, çünkü bu cehennem habercileri asla hoşnut olmazlar.

Hem sonunda bana ne derler? "Teşekkürler, Signor Fellini" mi? Çok yanlış. Yakınırlar. Şöyle konuşurlar: "Her birimize başka bir hikaye anlattınız. Bunlardan hangisi doğru?" Biraraya gelip notlarını karşılaştırmışlardır. Benden ne beklerler ki? Hep aynı hikayeyi aynı kelimelerle anlatmamı mı? O zaman niçin basın konferansıyla yetinmezler?

Bu gazetecilerin aslında ne istedikleri benim için her zaman bir muamma oldu. Kendisinden hep esprili sözler beklenen Groucho Marx acaba bunlara nasıl tahammül etti?

Her tarafta anlatacakları görülmemiş bir davranış ve sözcük için pusuya yatan insanların karşısında kendimi göstermek zorunda kalmak benim için korkunç yorucu. Gösteri beklentilerine denk düşmezse düşkırıklığı yüzlerinden okunur. Bir pelerin giyip filmlerimdeki tipler gibi görünmem gerektiğini biliyorum. Ama ben bunu istemiyorum. Tanımadığım insanlara karşı gittikçe daha tahammülsüz ve sabırsız oluyorum. Fikir belirtme durumunda kalmaktan, insanların beni didik didik etmek istemelerinden, beni açıklamalara zorlamalarından nefret ediyorum.

En nefret ettiğim şey ise, daha henüz düşünce aşamasındaki bir film hakkında sorguya çekilmek. Hem oradayımdır, hem değil. Sadece eğer beni düşlerimle baş başa bıraksalar neler hayal edebilecek olduğumu düşünürüm.

Bu yüzden artık film seyretmiyorum, çünkü beni kendi dışıma taşırmıyorlar, olsa olsa salondan dışarı kaçırıyorlar – eğer kimseyi

rahatsız etmeden çıkabiliyorsam. Bir festivalde jüride yer almak düşünebileceğim bir şey değil. Pek çok defa benden bunu istediler ve hep reddettim. Uzun zamandan beri zihnimde filmler görebiliyorum ve bunu yeğliyorum. Yaşam kısa ve ben mümkün olduğunca fazla film bırakmak istiyorum geriye. Filmlerimin ölümsüz -benden farklı olarak- görüntüler ve resimler içerdiğini umuyorum. Bu duyguyu tarif etmek zor, benim dünyayı görüşümü dünyayla paylaşma olanağı.

Bazen sinemayla uğraşan iki tür insan olduğu izlenimine kapılıyorum: film yapanlar ve film yokedenler. Birisi gelip de bana, "Filminizin anlattığı ne, Signor Fellini?" diye sorduğunda film yokedicisini amında seziyorum.

Film yoketme sanayisi film sanayisinden çok daha gelişkindir. Film yokedicilerin paralı yapımcılara, büyük stüdyolara, hatta oyuncuya bile ihtiyaçları yoktur. Yıllarını bir proje üzerinde geçirmek zorunda değildirler. Sadece bir sinema bileti ve biraz akademik eğitim yeterlidir – bu onları hemen film yokedici düzeyine getirir. Bir de ses kayıt aletine, daktiloya, kağıda ve belki ailelerinin parasal yardımına gereksinim duyarlar.

Film yokediciler, entelektüel bir açımlama yapmadan sinemanın büyüsünü kabul edemezler. Canlı beden üzerinde, kolayca otopsiye kaçabilecek bir muayene.

Film hilelerinin nasıl yapıldığı sorulacak olsa bunu anlayabilirim. Fakat hayır, bilmek istedikleri sihirbazın o numarayı uyguladığı anda ne düşündüğü ve bunu niçin yaptığıdır. Belki de yeni bir iş alıp alamayacağını ya da tavşanların hâlâ gizli bölümde olup olmadıklarını ya da önceden kendisine gülümsemiş olan ön sıradaki dolgun göğüslü sarışını baştan çıkarıp çıkaramayacağını düşünüyordur. Belki de o sırada testereyle kesmekte olduğu hanımla az önce kavga etmiştir.

Böyle bir film yokedici gelip de bana Saraghina'ya kumsalda küçük oğlanın önünde erotik bir dans gösterisi yaptırırken bununla ne demek istediğimi sorarsa buna ne yanıt vermem gerektiğini bilemem. Şansım varsa onun bilimsel çalışması da diğer tumturaklı

film yoketme yapıtlarıyla birlikte bir kitaplığın rafında toz tabakaları altında son bulur. Şansım yoksa bu herkesin okuyabileceği bir kitaba dönüşür. Çok şanssızsam yazarı bir üniversite de sinema bilimi profesörü –ya da daha da kötüsü– film eleştirmeni olur. Çünkü bu durumda insanlar yazdıklarına inanırlar. Film yokedicilerin film yapanlara dönüşmesi çok enderdir. Fakat çok müstesna filmyokedicilerinin günün birinde film yapanların nasıl yok edildiği üzerine film çekmekte olan film yokedicileri hakkında belgesel filmler yapacakları öngörüsünde bulunma cesaretini gösteriyorum. Hem daha da kötüsü olabilir: Belki de bir gün gelecek, filmsizlik festivalleri düzenlenecek.

En nefret ettiğim soru da şu: "Niçin bir gergedan?"*

Herkesin mutlaka sorduğu iki soru vardır: "Nasıl yönetmen oldunuz?" Bunu sorarken aslında benim nasıl yönetmen olduğumla ilgilenmezler, onları ilgilendiren *kendilerinin* nasıl yönetmen olabileceğidir.

İkinci soru ise: "Filmleriniz otobiyografik mi?" Yanıt, evettir, çünkü her filmim yaşamımın belli bir dönemindeki yaşam anlayışımı yansıtır.

Söyleşiler hemen hemen her zaman yanlış koşullar altında geçer. Biri sorular sorar, diğeri dinleyicisini hoşnut etmeye çalışır, zeki, ilginç, orjinal ve komik olmaya çalışır. Birisinin benimle söyleşi yapmak istediğini duyar duymaz kaçmaya çalışırım. Çoğunlukla bunu yaparım da, çünkü hep aynı olan soruların tekdüzeliği katlanılmaz bir şey. En basiti soruları numaralamak. Söyleşiyi yapan belirtir "46" ve ben yamtlarım: "46". Böylelikle çok zaman kazanmış olurdum.

Mesleğimin hoşuma gitmeyen bir başka yanı daha var: Beni dilenciliğe zorluyor. Bir filmi dünyaya getirebilmek için elimde para kumbarasıyla yapımcıdan yapımcıya dolaşmak zorundayım. Kendim için asla dilenmeye çıkmazdım. Köprülerin altında açlıktan ölmeyi yeğlerdim. Fakat filmlerim için gururumu feda edebiliyorum.

* *E la nave va*'da.

Bu nedenden dolayı da işime koşulsuz inanmam gerekiyor. İnsanları evlerinde rahatsız edip para istemeden önce yaptığım şeyden kendim emin olmalıyım. Bu yüzden çalışırken benim arkamda olan insanlara ihtiyacım var.

Yapımcıların tümünde karşı olduğum bir şeyler var. Aslında bu saçma. Verdikleri parayı tekrar geri almak istemelerini anlıyorum. İçlerinden bazılarını özel olarak çok sempatik buluyorum. Bana ters gelen üzerimde sahip oldukları güç. Bu beni tekrar kendi parası olmayan, başkalarının denetimine bağlı bir çocuk durumuna düşürüyor. Görüşleri benden farklı olan ve belki de hiç saygı duymadığım görüşlere sahip olan insanların hoşuna gitmek için çaba göstermek zorundayım.

Diğer taraftan yönetmen olarak kendime dünyanın kapılarını açtım ve hep tanışmak istemiş olduğum insanlar beni ziyaret etmek için sık sık Cinecitta'ya gelirler. Bu harika bir şey. Hâlâ içimde yaşayan Riminili küçük oğlan buna inanamıyor.

Günün birinde bariz bir güneyli aksanıyla Amerikanca konuşan birinden telefon geldi. Bu aksan yüzünden anlamakta zorlandım. Adının Tennessee Williams olduğunu söyledi. Birisinin benimle dalga geçmek istediğinden emindim. Ses beni öğle yemeğine davet ediyordu. Üzgün olduğumu, fakat belirttiği gün Roma'da olmayacağımı söyledim. Sadece benimle konuşmak istedikleri için ünlülerin isimlerini veren insanlardan daha önce de telefonlar gelmişti. Sonra da kararlaştırılan yemeğe gelmemişlerdi. Tekrar böyle bir şakaya kanmak istemiyordum.

Telefon tekrar çaldı. Yine aynı sesti. Söylediği her şeyi anlamadım ama neredeyse anlaşılmaz olan aksanına rağmen Anna Magnani adını yakaladım. Tekrar yemekten söz ediyordu, ama bu kez Anna Magnani'nin o kadar erken kalkamayacağı için yemeğe katılamayacağım söylüyordu. O zaman Anna Magnani'nin alışkanlıklarına yabancı olmadığım anladım. Magnani öylesine bir gece kuşuydu ki öğleden sonra üçte, dörtte kalkmayı bile erken bulurdu. Onu özel olarak uyandırmak gerekirdi, yoksa beşe kadar uyurdu.

Onu görmek benim için sorun değildi. Ben sabah altıda, bir sa-

bah yürüyüşü yaparken, o da evine dönerken sık sık tesadüfen bir meydanda karşılaşırdık. Daha önce de anlatmıştım, sokak kedilerini beslemek için yolda hep dururdu. Akşam yemeği yediği bütün restoranlarda bunu bilirlerdi. Bütün yemek artıkları bir kutuya doldurulur, o da eve dönerken bunu yanına alırdı.

Gerçekten de Tennessee Williams'dı. Birlikte öğlen yemeği yerken ona, şahsen telefon edeceğini ummamış olduğumu söyledim. İş görüşmelerini ayarlamayı menajerine bıraktığım, fakat keyif için yaptığı şeylerle kendisinin ilgilendiğini söyledi. Benimle bir film yapmak için değil, zevk için yemeğe çıkmak istediği ve üstelik evime telefon açtığı için de kendisi telefon etmese yakışıksız olurdu. Pek çok hatayla suçlanabileceğini, ama kimsenin yakışıksız davranışlarda bulunduğunu söyleyemeyeceğini belirtip güldü. Kendi yaptığı şakaya öylesine gürültüyle güldü ki, "Grand Hotel"in restoranındaki bütün müşteriler dönüp baktı. Yemek boyunca daha çok güldü, ama hep kendi esprilerine, benimkilere hiç gülmedi.

Yemeğin sonunda parayı o ödedi. Bunda ısrar etti. Yapımcılarla yediğim yemeklerin dışında Roma'da hesapları hep ben öderim. Fakat o ısrar etti. Birisini yemeğe davet edip de hesabı ona ödetmenin yakışık almayacağını söyledi. Her şeyle suçlanabileceğini, ama yakışıksız davranmakla asla suçlanamayacağını tekrarladı. Sanki bu söyledikçe daha komikleşiyormuş gibi ilkinden daha gürültülü ve uzatarak güldü. Bu arada restoranda kimse başını tabağından kaldıramıyordu. Bir dahaki sefere benim onu davet edebileceğimi söyledi. Bu bir kez daha birlikte yemek yememizi garantiliyordu. Çok şen bir adamdı.

Roma'ya bir daha geldiğinde bunu Anna Magnani'den öğrendim ve oteline telefon ettim. Öğlen yemeğine davet etmek istediğimi belirten bir mesaj bıraktım. Hiç sesi çıkmayınca mesajımı almadığını düşündüm. Bir kez daha aradım ve yine bir mesaj bıraktım. Yine ses seda çıkmayınca ben de aramaktan vazgeçtim.

Ingmar Bergman'la tanıştığımda, filmleri çok kuzeyli ve soğuk olmasına rağmen birbirimize hemen ısınacağımıza emindim.

Birlikte oturduk, yolculuğun zorluklarından ve havalardan söz

ettik – ne entelektüel ne de sanatsal konular. Gizlice dinleyen olsa yönetmen olduğumuzu asla düşünmezdi. Sohbetler bazen gizemli bir seyir alıyor.

Sonra bir şekilde çocukluğumun kukla tiyatrosundan konuşmaya başladık. Ingmar Bergman çocukken kendisinin de bir tiyatrosu olduğunu söyledi. Ancak o kartondan, küçük koltukları, bir orkestra yeri ve sahnesi olan bir sinema yapmıştı. Hatta o dönemin filmlerini oynattığı sinemasının girişinin bir sundurması bile vardı. Aynı benim kuklalarım için yaptığım gibi o da kağıttan kestiği figürler için hikayeler uyduruyordu. Ona kendi kukla tiyatromu tarif ettiğimde hemen hemen aynı dönemde onun da bir benzerini yaptığı ortaya çıktı. Ancak ben tiyatromu tek başıma yaparken o temsillerini kızkardeşi ve birkaç arkadaşıyla birlikte veriyordu. Tekniğe, sık sık sahne değişmesine, sanatsal dekorlara ve ışıklandırmaya benden çok daha fazla önem veriyordu ve sık sık operalar da sahneliyordu. Fakat benim yapmış olduğum gibi giriş parası almıyordu. On iki yaşındayken bu ticari titizliğe sahiptiysem, bunu Rimini'de bırakmış olmalıyım.

Çocukken bizi öylesine büyüleyen kukla tiyatrosunun yaşamımıza damgasını vurduğuna ikimiz de inanıyorduk. Bu nedenle Bergman benim de kendisi gibi tiyatro oyunları sahnelemem için beni ikna etmeye çalıştı. Bu yönde pek çok teklif almış olmam gerektiğinden emindi. Onun düşündüğü kadar çok olmasa da böyle teklifler almıştım.

Tiyatro ya da operada yönetmenlik yapmam için gelen tekliflerin nedeninin sadece ismimi kullanmak ve rekoru kırmak için olmadığım ummaktan başka yapabileceğim bir şey yok.

Tiyatroyu annemle babam beni ilk kez birlikte götürdükleri Rimini'deki bir tiyatroda keşfettim. Dışarıda afişleri görmüştüm ve içeride harikulade, gizemli bir şeylerin olacağını biliyordum. Tiyatronun içten görünüşü çok etkileyiciydi: altın yaldızlı localar, kadife, sahnenin zengin süslemeleri. Etraftaki şatafat beni oyundan daha çok etkilemişti. Tiyatroyla hiçbir zaman sinemayla olduğu gibi yakın bir ilişkim olmadı, ama oyundan sonra o kadar heyecanlanmıştım ki, bütün gece uyuyamadım.

Ingmar Bergman tiyatro çalışmasının benim için çok doyurucu olacağı kanısındaydı ve zaten "filmlerimin arasında" oyunlar sahneleyebilirdim. Benim için "filmlerin arası" diye bir şey yok. Bir filmi bitirdiğimde diğeri üzerinde çalışmaya başlarım. Bergman filmlerimin zaten çok teatral olduğuna, kostüm ve sahne düzenine çok önem verdiğime işaret etti. Işığa verdiğim öneme, oyunculuğun kanımda olduğuna değindi. Sinema ve tiyatro bu kadar benzerken niçin ikisini de yapmayacaktım?

Filmlerim konusunda öylesine uzmanca görüş belirtmesinden neredeyse utandığımı itiraf etmem gerekir. Filmlerimin çoğunu iyi tanıyor gibiydi, oysa ben onun filmlerinden çok azım görmüştüm.

Bergman tümüyle konuşma sanatına uygun konuşuyordu ve ben ona yanıt vermiyordum. Yanıtım sinema ve tiyatronun benim için kesinlikle aynı şey olmadığı olurdu. Bunları opera ve bale gibi birbiriyle uyumlu hale getirebilirsiniz fakat bunlar tümüyle farklı iki aktarıcıdır. Üstelik "aradaki" zamana sadece bir sonraki filmimin hazırlıkları için değil, aynı zamanda da finansmanını sağlamak için ihtiyacım var.

Orson Welles'le tanıştığımda bana sihirbazlık yaptığını anlattı. Sihirbazlık sanatı beni hep büyülemiştir. Sanırım buna inanmak istiyorum, kandırılmaya hazırım. Küçükken birkaç numara öğrenmeye çalıştım, ama becerim yeterli değildi. Öylesine mükemmel bir yanılsama yaratma isteğim de herhalde çok büyük değildi.

Ben tamamen spontan bir insanım. Disiplin gerektiren her şeye karşı daima direndim, hele bu disiplin bana zorla kabul ettiriliyorsa. Welles'e ise bir numaraya mükemmel biçimde hakim olmak sevinç veriyordu ve çok severek açıklamasını da yapıyordu. Sihirbazlığın gerçekten sihirbazlık olduğu konusunda ona inanıyorum.

Üzerinde en severek konuştuğu konu yemekti. Yemekten büyük zevk alıyordu – bir İtalyan olabilirdi. Ve inanılmaz güzellikte bir sesi vardı. Zeytinyağlı fasulyeden bahsederken sesi sanki bir şiir okur gibiydi. İnsanı tümüyle kendi etkisi altına alabiliyordu. Sesinin tınısıyla beni büyülediği için sonradan sözcüklerini anımsamakta zorlanıyordum.

The Crowd'un ve *The Big Parade*'in yönetmeni ve benim için gerçek bir sinema dehası olan King Vidor'la tanışmam büyük bir olaydı. Bana şunları söyleyişini asla unutmayacağım: "Sinema henüz yürümeyi öğrenirken dünyaya geldim." O zaman orada olmayı ne kadar isterdim! Sıfırdan başlama ve her şeyi hiçlikten varederek yaratma olanağına sahip olmayı ne kadar isterdim!

Samrım yetmiş yaşlarındaydı, ama çalışmaktan daha fazla istediği bir şey yoktu. Artık yaşlandığı düşünüldüğünden, böylesine dahiyane bir yönetmenin artık film çekememesi bence korkunç. Bana yapmak istediği bir filmi anlattı – kendisinin keşfetmiş ve *The Crowd*'da oynatıp şöhrete kavuşturduğu tanınmamış bir oyuncunun hikayesi. Hiç yoktan dünya çapında ünlenen oyuncu bu büyük başarıyla başa çıkamadığı için trajik bir son yaşar.

Vidor da benim gibi belli rolleri amatörlere ya da tanınmamış oyunculara oynatmak gerektiğine inanıyordu. Çünkü seyirci böyle durumlarda tanıdığı bir stara inanmaz. Vidor o oyuncuyu bir gün MGM stüdyolarından çıkan figüranların arasında görmüş ve ona *The Crowd*'da başrolü oynatmaya karar vermiş.

Serseriler konusundaki görüşlerimiz de tümüyle uyuşuyordu. Mutlak kötü fikrinden ikimiz de hoşlanmıyorduk. Bir insan dürüst olmayabilir, korkunç bir şey yapmış olabilir ama yine de iyi yanları vardır.

Çekim yeri konusunda ise görüşlerimiz tamamen farklıydı. Vidor dış mekan çekimleri yapmayı severken ben her şeyin denetimim altında olduğu stüdyoyu yeğliyordum.

Hollywood'un stüdyo sistemi içinde ele geçirdiği özgürlüğü kıskanıyordum. MGM'nin yöneticisi Irving Thalberg ona inandığı için parasal baskı olmaksızın çalışabiliyordu. Filmlerinin pek çoğu kendi döneminde cesur, hatta deneysel kabul edilmişti, ama her zaman para getirdiler. Stüdyo sisteminin avantajları olduğunu söylüyordu, ona inandım.

Yakın arkadaşı olan Greta Garbo'ya ilişkin çarpıcı hikayeler anlatıyordu. Annemin kucağında seyrettiğim o filmlerinden beri Garbo'nun filmleri çok itici gelmiştir. Ama Garbo'nun filmlerini aniden başka gözlerle gördüm.

Başlangıçta ön adını çok komik buluyordum, ama o gerçek bir kraldı ve bu nedenle adı da yerindeydi. Ona yazdığımda soyadının önüne adı yerine bir taç resim çiziyordum. Resim yapmasını çok seviyordu ve beni Kaliforniya'daki çiftliğine resimlerini görmeye davet etti.

Söylediğine göre o kadar çok ayakta alkışlanmıştı ki seyirci pekâlâ sandalyesiz idare edebilirdi. Hemen arkasından da şu sözleri ilave etmişti: "Postayla ve telefonla ödül törenleri, anmalar, geziler ve akşam yemekleri için yığınla davetiye geldiği ama tek bir film önerisi alamadığın bir zaman gelirse dikkatli ol. Çünkü o zaman yakında, faturaların, uyarıların ve suskun telefonun seni sen fark etmeden emekliye ayırdıklarını açıkça kamtlayacakları gün geliyor demektir."

Gerçi yolculukları sevmem ve film festivallerinden de hoşlanmam, ama Amerika'ya, Moskova'ya, Cannes'a ve Venedik'e yaptığım yolculuklar bana sürekli Roma'da kalmış olsaydım asla karşılaşamayacağım insanları tanıma fırsatı verdi.

Okulda Simenon okurdum. Kitaplarım o kadar harikulade bulurdum ki bunların ardındaki yazarı hayal bile edemezdim. Yıllar sonra onunla Cannes'da film festivalinde tanıştığımda tam anlamıyla çarpıldım. O da benimle tanışmış olmaktan çok mutluydu.

Bir film üzerinde çalıştığımda olanak varsa katılan herkesi kişisel olarak tanımak isterim. Bazen bu yolla harika keşifler yaparım.

Hiç kimseyi sadece "figüran" olarak görmem. İster profesyonel, ister amatör olsun herkes, konuşması olmasa da rolünü oynamak için oradadır. Benim için önemli olan sette herkesin kendisini rahat hissetmesidir.

Etrafımda dost olan, anlaşabildiğim, benden ve filmlerimden hoşlanan insanlar olsun isterim. Bu yüzden arkamdan hep sadece kendi çetemi, maiyetimi, başsallayıcıları etrafımda topladığımı söylerler. Bunu yalanlayamam. Çekim çalışmalarının hoş bir ortamda, çekişmesiz yürümesi benim için önemlidir. Ama başarımın beni bozduğu iddiası en iyiniyetle bile doğru değil. Ben hep aynı kaldım.

Yapımcıları hiçbir zaman sadece filmlerinden birinin yapımını üstlenmelerini sağlamak için evime davet etmedim. Bununla bir yapımcının evimde hoş karşılanmadığını söylemek istemiyorum ama sadece kişi olarak kabul görür.

Evimde parti vermekten de başka yerdekilerden hoşlanmadığım kadar hoşlanmıyorum, hayır, hatta daha da az hoşlanıyorum. Giulietta tiyatro ve sinema insanlarını davet etmekten her zaman hoşlanmıştır ve sonra yemeğin ardından salon oyunları oynamr. Böyle durumlarda hemen ortalıktan çekilirim. Bir filmde oyuncu olarak oynayabilirim, fakat bir parti oyununa katılma konusunda kendimi aşamıyorum. Kendi kendimi çok fazla gözlemliyorum. Giulietta isterse Charlie Chaplin kılığına bürünsün, ben Gary Cooper'ı taklit etmek istemiyorum.

Spontan yaşayan dostlar en sevdiklerimdir. Bir randevu elde etmek için benden söz almaya çalışan insanlarla birlikte olmak pek hoşuma gitmez. Yarın akşam yemeğimi ne zaman ve nerede yemek isteyeceğimi bugünden nasıl bilebilirim? Sadece kendimi yükümlü hissetmem durumu bile benim yaşanandan duyacağım sevinci kaçırır. Anın keyiflerine uymayı yeğlerim, bir arkadaşıma telefon açar ve, "Bugün ne yapmayı düşünüyorsun?" derim. Önceden belirlemeleri hiç sevmem. Bir restoranda asla bir masayı önceden ayırtmam. Gazetelere bile abone olmam.

Nino Rota'dan sadece insan olarak çok, çok fazla hoşlanmakla kalmadım, aynı zamanda benim en önemli çalışma arkadaşlarımdan biriydi. O piyanonun başında oturur ve ben ona nasıl bir müzik hayal ettiğimi anlatırdım. Benim ona sözcüklerle söylediğimi notalar ve seslerle ifade ederdi. Benim zihnimde canlandırdığımı anında anlardı. *La strada*'mn bir opera librettosu için harikulade bir malzeme olduğu kanısındaydı. Belki de günün birinde olur, ama onun müziği olmaksızın ne yazık ki.

Her zaman neşeli ve dengeliydi, hiçbir zaman onunla beraberken çalışıyormuşum duygusuna kapılmadım. Hiçbir zaman kendisi-

ni önplana çıkartmadı, müziğin ikinci planda kalması, filmin üzerine çıkmaması gerektiğini kavradı.

Sürekli ilişkiler alışılmış olarak yaşamın erken dönemlerinde oluşur. Gençliğimde çok arkadaşım vardı ve çoğu benden daha büyüktü. Sık sık birlikte oturur saatlerce sohbet ederdik. Sonraları arkadaşlıklarım ve sohbetlerim daha çok mesleki çerçeveyle sınırlandı. Genelde artık sadece bir film üzerinde birlikte çalıştığım insanlarla tanışıyorum. Ortak bir ilgi alanımız oluyor. Bir filmle meşgul olduğumda özel buluşmalar ya da konuşmalar için çok az zaman kalıyor. Pek çok insan bundan onların dostluklarına değer vermediğim sonucunu çıkartıyor. Hatta bazılarının hakkı bile var. Sadece filmlerin arasında başkaları için zamanım var. Fakat bunu ancak kendileri de film piyasası içinde olan insanlar gerçekten anlayabilir. Francesco Rossi ile telefonda iki dakika konuşuyorum ve beni hemen anlıyor.

Yaş ilerledikçe insanın yeni dostluklar kurması seyrekleşiyor. Çok az yeni arkadaş edindim. İnsan bir efsane olunca dışlanıyor. Güvenimi kaybettim, eskisi kadar açık değilim. Çoğu kişi benden bir şeyler beklediği için tetikteyim. Bu insam yalnızlaştırıyor.

Geçmişe bakınca bir zamanlar benim için büyük önem taşımış olan insanların artık aym önemi taşımadığını fark etmek tuhaf. Çocukken artık isimlerini bile anımsamadığım başka çocukları etkilemek isterdim. Ancak aklıma öncelikle, yaşamımda en önemli yere sahip olan büyükannem geliyor. Benim için o kadar önemliydi ki, onsuz bir yaşamı hayal etmem mümkün değildi. Dünyada kendimi onsuz çok yalnız ve kaybolmuş hissederdim. Benim en iyi arkadaşımdı. Bugün onu çok nadir düşünüyorum ve görüntüsü silikleşti.

Yaşamımın sonraki yıllarında bir insan benim için birdenbire büyük önem kazandığında aklıma ister istemez büyükannemle olanlar geliyor ve hemen şeyleri gerçek ışığı altında görme yetisini buluyorum.

Giuseppe Tornatore ile birlikte onun *Cinema Paradiso*'sunu seyrettiğimde çok etkilendim. Muhteşem bir film. Bazı insanlar Tornatore'nin bu kadar genç olmasından şaşkınlığa düşüyorlar. Filmlerin

yapım tarzına bakarak onu eski moda buluyor, diğer bir deyişle onu öncüllerine dayanmakla suçluyorlar. Bu doğru değil. Eski ya da yeni, hiç önemi yok, önemli olan filmin başarılmış olması. *Cinema Paradiso*'nun daha montajı bitmemişti ama önünde büyük bir gelecek olduğunu hemen anladım.

Uzun bir zaman önce genç, güvensiz, umut dolu bir yönetmen olarak, o zamanlar benden çok önde olan Rossellini'ye yine ham montajı yapılmış olan *Il sceicco bianco*'yu gösterişimi anımsıyorum. Ve Rossellini'nin sözleri tekrar aklıma geliyor. Bana günün birinde daha genç birisinde geleceği göreceğimi, kariyerinin belirleyici noktasında onu güçlendirmem gerektiğini söylemişti. İnanıyorum ki, bu yönetmen Giuseppe Tornatore'dir.

Sadece fiziksel olarak muktedir olmadığımdan ya da kimse bir filmimi finanse etmek istemediğinden artık yönetmenlik yapamazsam ne olacağım düşündüm.

Resim yapabilirdim. Buna hiç istediğim kadar zaman zaman ayıramadım.

Yazabilirdim de. Çocuk hikayeleri uydurmak hoşuma giderdi. Çocuk hikayeleri yazan ve hikayeleri aniden yaşam kazanan bir adam üzerine bir filmin eskizlerini bir keresinde çizmiştim.

Hikayelerden birinde tereyağından bir sokakta çakılıp kalan, tekerlekleri Provolone'den, kendisi Parmesan peynirinden bir at arabası söz konusuydu. Mozarella'dan yapılma arabacı yine Mozzarella'dan kırbacıyla korkudan titreyerek onları harekete geçirmeye çalışırken Ricotta'dan yapılma iki at arabayı saplandığı yerden çekip ordan kurtulmaya çalışıyorlardı.

Ne yazık ki hikayenin sonunu getiremedim, çünkü bir anda öyle acıktım ki hemen yemeğe gitmek zorunda kaldım.

Geçmişte yaşamayı sevmem. Eskiden bazı anı eşyası saklardım ama üzerinden çok zaman geçti. Yıllar katlandı ve kağıtlar da katlandı. Hiçbir zaman çok fazla yerim olmadı, bu yüzden koyduğum bir şeyi zaten tekrar bulamıyordum. Her şeyi düzene sokmam olası de-

ğil. Filmlerimle meşgul olduğum sıralarda anılara bakmaya zamanım olmuyor. Çalışmadığım zamanlar çöküntüye giriyorum ve beni çekim esnasında gösteren geçmişten görüntülere baktığımda moralim yükselmiyor. Giulietta nesneleri saklamayı sever, örneğin giysileri, bu yüzden tüm yüklüğümüzü ona terk ettim.

Bana durup durup eski senaryoları, makaleleri ya da mektupları sorarlar. Bugün gerçekçi olarak vereceğim yanıt, aramak için vakit yitirmeksizin onları bulamayacağım. Buna karşın filmlerimde oynattığım oyuncuların fotoğraflarını saklıyorum, çünkü onlar benim için geçmişe değil geleceğe ait. Her defasında onlarla başlıyorum, onlar benim hareket noktam, benim umudum, ancak oyuncular fotoğraflardan daha hızlı yaşlanıyor. Bazen fotoğrafları ne kadar zamandır sakladığımı unutuyorum, bazen oyuncular –özellikle de kadın oyuncular– daha genç göründükleri için eski fotoğraflarını gönderiyorlar. Bu yüzlerce portre görülebilir biçimde düzenlenmiştir. Yeni bir filme başlamaya hazırlanırken onları gözden geçirmeye başlarım. O zaman beynim yazabileceğimden hızlı çalışır. Bir yüz görürüm ve asistanım Fiametta'ya, "Bu oyuncuyla ilişkiye geç," derim. O da şu yanıtı verir: "Ama bu adres yirmi yedi yıl öncesinin." Bu durumda fotoğraf da yaklaşık kırk yıllıktır.

Bunun dışında her şeyi mümkün olduğunca çöp kutusuna atarım. Günün birinde kullanabileceğim bir kontrat söz konusu olursa onu avukatıma gönderirim. Duygusal bir anı bir kağıt parçasına bağlıysa ondan hemen kurtulmaya çalışırım, çünkü onu ne kadar uzun süre saklarsam artık ondan kopamama tehlikesi o kadar büyür. Bu, Giulietta bir şeyleri çöp kutusundan avlayana kadar geçerlidir, çünkü bu durumda artık sürekli saklanan bir şey haline gelir. Bir şeyi atmam mı saklamam mı gerektiğine karar veremediğim zaman onu basın menajerim Mario Longardi'ye veririm. Onun bunları ne yaptığını bilmem. Zaten bununla hiçbir şekilde ilgilenmem de.

Tabii bu arada zaman zaman çok sevdiğim bir çizimi, bir film fikrini, hatta bir senaryoyu kaybettiğim de olur. Fakat bunun alternatifi kağıtların içinde boğulmak olurdu. Bütün bu malzemeyi düzenleyecek ne yerim ne de bu iş için bir yardımcım var. Beynimde olduğu

gibi büromda da her şeyin mümkün olduğunca görülebilir olmasını isterim. Kaostan hoşlanmam ve kendimi her gün yeniden doğmuş gibi hissetmek isterim.

Özel yaşamımda paraya hiç önem vermememe rağmen yaşamımın bu derli para arayışıyla belirlenmesi tuhaf. Hep kirayı, yiyeceği, taksi paralarını, telefon faturalarını, Giulietta'nın ve benim giysilerimi karşılayacak ve her şeyden önce Giulietta'nın mutluluğunu ve güvenliğini güvence altına alacak bir hami hayal ettim. Tabii bu arada filmlerimi de finanse edecek.

Sanatsal özgürlüğümü kişisel ekonomik bağımsızlığım pahasına satın aldım. Kira, vergi ya da doktor faturaları –ya da Giulietta'nın istediği giysileri alması– için uğraşmadığım bir zamanı anımsamıyorum.

Eşya sahibi olmanın beni ilgilendirmediğini tekrar tekrar vurguluyorum. Hiçbir zaman geleceğimi sonuna kadar garanti etme ihtiyacı duymadım. Niçin bilmiyorum, belki de geleceğime çok fazla ya da çok az umut bağlıyorum. Kendimi her zaman Giulietta'nın rahatından sorumlu hissettim, ama bunun dışında para için hiç kafa yormam. Para düşündüğümde bu hep devasa rakamlar olur: filmlerim için.

Tekrarlıyorum: eşya toplamak istemiyorum. Burada aklıma, yemeğini hep sadece bir bıçakla yiyen Arjantinli Gaucho'nun hikayesi geliyor. Çatal kullanmak istemiyordu, çünkü o zaman bir de tabağa ihtiyaç duyacaktı, tabağı koymak için bir masa, masada oturmak için bir sandalye ve sonunda hepsini korumak için bir ev gerecekti.

Hiçbir zaman iyi bir ticaret adamı olmadım, paradan söz etmeyi hiç sevmedim, paraya para olarak ulaşmaya çalışmadığım için kendimi hiçbir zaman parayla ölçmedim. Benim için önemli olan tek mal, bir arabaydı. Sadece ordan oraya gitmek için bir araba değil ama, çok güzel, hava atabileceğim bir araba – bunu itiraf ediyorum. Bugün bu gereksinimimi artık anlamıyorum, ama bir zamanlar oldu.

Gerçekten tadını çıkardığım bir lüks varsa, o da taksiye binmektir. Harcayacak fazla param olmadığı günlerde taksi masraflarının büyük bir yekun tuttuğunu anlayınca bir tasarruf girişiminde bulundum. Bunun dışında tutumlu olmak için yapabileceğim başka bir şey yok, çünkü ne yolculuklardan ne de alışveriş yapmaktan hoşlanırım. Yalnızca rahat bir ev benim için önemli.

Giulietta sigarayı bırakamıyor, oysa ben ardarda sigara yakan biri olarak sigarayı bıraktıktan sonra artık etrafımda sigara içenlere tahammül edemiyorum. Sigara dumanından nefret ediyorum ve bir zamanlar bundan nasıl zevk aldığımı anlayamıyorum.

Giulietta'dan sigarayı bırakmasını istediğimde insanlar hep eski bir tiryaki olarak sigaradan vazgeçmekte hâlâ zorlandığım için böyle davrandığımı sanıyorlar. Ama neden bu değil. Ben göğsümde başlayan ağrılar üzerine sigarayı bıraktım. O zamandan beri de Giulietta'nın sigara içmesinden hoşlanmıyorum, hem de ne içmek, tam anlamıyla aralıksız. Filmlerdeki rollerinde o kadar sigara içmesi rastlantı değil. Bunun kendisi için iyi olmadığına inanıyorum ve benim için de kötü.

Sanırım Giulietta sigarayı bırakırsa şişmanlayacağından korkuyordu. Bu konuda karşısında benim gibi canlı bir kamıt var, hoş ben sigarayı bıraktığımda da zaten topluydum. Sigara konusu aramızda öyle bir çekişme noktası oldu ki, sonunda sadece evimizdeki bir odayı sigara içme odası olarak kullanmakla kalmadık, yolculuklarda da hep kaldığımız otel suitinin yanında Giulietta'nın sigara içebileceği ilave bir oda daha tutuyoruz.

Vazgeçemeyeceğim bir şey varsa o da yemek. Elimde olsaydı bu konuda kendimi belki biraz kısıtlardım, ama parasal değil optik nedenlerle. Büyük bir aynanın önünden tekrar başımı çevirmeden geçebilmek için.

Kısa süre önce bir partide *hors d'oeuvre* yiyordum. Daha çok sıcak olduğu için bir kerede hepsini ağzıma sokamadım. Çok da gevrekti ve yarısı yere düştü. Çok utandım. Acaba beyaz halıyı mahvetmiş miydim? En iyisi bulunduğum yerden kıpırdamayıp sonra diğer konuklarla birlikte dışarı mı çıkmaktı? Önüme, yere baktım ve dü-

şen parçanın göbeğime konmuş olduğunu gördüm. Güleyim mi ağlayayım mı bilemedim.

Yemek konusunda tasarruf yapamam, bu açık. Daha perhiz yapma düşüncesi bile karnımı acıktırıyor ve daha da çok yiyorum. Bu pahalı fikir bana göre değil. Geriye sadece yardımcı yöntemler kalıyor. Yürüyerek sadece paradan tasarruf etmiş olmakla kalmaz, Roma'daki o harikulade, eski yıllarımı da anımsardım. O zamanlar bir toplu taşıma aracına binecek para bulup da yürümek zorunda kalmadığımda mutlu ve neşeli olurdum.

Ama artık eskisi gibi hissetmiyorum. İnsanlar değişiyor. Kararım bir aydan fazla sürmüyor ve yine bir taksi çağırıyorum.

Yaptığım iş parayla ölçülmez değil belki, ama benim fiyatım yok. Gurur duymayacağım bir işi bilinçli olarak yapmaktansa açlıktan ölürüm daha iyi.

Arkadaşlarım bana hep filmlerim için o kadar az para talep etmekle aptallık ettiğimi söyler. Fakat yapımcılar benim filmlerim için hiçbir zaman birbirlerine girmediklerinden asla uygun bir pazarlık ortamım olmadı. Bazen bir yapımcı bulmuş olmak bile mutlu olmama yetti. Bazen zengin kadınlar veya zengin babaları ya da kocaları olan kadınlar bana destek vermeye hazır olduklarını belirtir ve sonra tamamen laf arasında filmlerimin finansmanında yardımcı olabileceklerini söylerler. Bu önerilerin hiçbirini kabul etmedim.

Beni satın almalarına asla izin vermedim, ama Giulietta'nın da acı çekmesini istemedim.

Bütçemizin çok kısıtlı olduğu günlerden birinde Roma'yı ziyarete gelmiş birkaç kişiyi yemeğe davet etmem gerekti. Hesabı nasıl ödeyeceğim diye dertlenip duruyordum, hele sık sık olduğu gibi konuklar beklendiğinden fazla olursa. O zaman Giulietta birden içinde bir miktar nakit para olan bir zarfı sihirbaz gibi ortaya çıkarıverdi. Bunları bir zamanlar sakladığını, sonra tamamen unuttuğunu söyledi. Parayı alıp tasasızca yemeğin tadına varabilirdim. Ancak çok sonra bana altın takılarının bir kısmını sattığını itiraf etti. Takıların kendisi için önemli olmadığım ve paramız olduğunda ileride tekrar yenilerini alabileceğini söyledi.

Bu benim için gerçekten korkunçtu. Hiçbir zaman çok para kazanmadık ve bir daha asla yeni takı alamadık.

Bana çok mektup gelir, özellikle de hayranlarımdan, bu nedenle onları yanıtlayacak bir sekreter tuttum. Bazı mektupları kendim de yanıtlarım, ama bu hepsi için mümkün değil, yoksa başka hiçbir şey yapamazdım. Ama belki önemli ya da ilginç bir şey vardır diye bütün mektuplara kendim bakarım.

Pek çok mektupta benden para isterler. İnsanlar bana sağlık sorunlarının olduğunu ve gerçekten ihtiyaç içinde olduklarını kanıtlamak için belgeler gönderirler. Bende acıma duygusu uyandırmak için hasta çocukların, mustarip yaşlı insanların fotoğraflarını gönderirler. Bunu başarırlar da. Fakat onlar için ne yapabilirim? Giulietta'yla benim fazla paramız yok. Ünlü olduğum için herkes zengin olduğumu sanıyor.

Bana postayla pek çok fotoğraf da gelir, bazıları oyunculardan, ama çoğu hiç oyunculuk yapmamış olan ve onlar için bir rol ayarlayacağımı uman insanlardan. Benim filmlerim için fotoğraflardan yola çıkarak amatörler de aradığım genelde bilinen bir şeydir. Bu fotoğraflar Cinecitta'daki büromda sakladığım dev arşive girerler.

Ve her hafta bana düzinelerce senaryo gönderilir. Hiçbir zaman yabancı senaryoları temel almadım. Bazıları bunu bilir ve sadece fikrimi öğrenmek isterler. Ama eğer göndereni tanımıyorsam bu tür zarfları ilke olarak açmadan geri gönderirim. Önceleri zarfları açıyordum, ama ne zaman yeni filmimi tamamlasam avukatlardan beni müşterilerinin yapıtını çalmakla suçlayan mektuplar aldım. Birisi kalkıp bana bir Riccardo üzerine bir metin göndermiş ve ben bu ismi filmimde şarkı söyleyen birisi için kullanmıştım. Onun Riccardo'su da şarkı söylüyordu ve her ikisi de spagetti seviyordu bu durumda belli ki onun fikrini çalmıştım. Benim Riccardo adında, şarkı söyleyen, spagetti seven ve filmde Riccardo adında bir karakteri canlandıran bir kardeşim olmasının hiçbir önemi yoktu. Sanırım avukatlar bunu reklam için yapıyorlardı. Belki de böylelikle beni sindirmeyi ve para kopartmayı umuyorlardı. Her ne ise bunu asla başaramadılar.

Hatta bu insanlar bazen mahkemeye başvurdular. Şikayetleri tamamen dayanaksız da olsa filmimin senaryosunu kendilerinin yazdığım iddia ettiler. Bu yöntemle benden tek kuruş para alan kimse olmadı, ama bunlar benim için çökertici bir zaman ve enerji kaybıydı. Bugün artık sadece güvendiğim insanların gönderdiği senaryoları okuyorum.

Avrupalılar için Amerika büyüleyici bir ülke. Ben Güney Avrupalıyım, bu en azından bir ayağımla geçmişte durduğum anlamına geliyor. Binlerce yılı damarlarında hissetmek hiç de ideal bir durum değil. Ben sürekli olarak geçmişin beni sarmaladığı bir yerde yaşamayı seçtim. Biz Roma'da, "Pantheon'da buluşup dondurma yiyelim" ya da "Kolloseum'daki kestirme yoldan gidelim" diye konuşuruz. Roma'da gezdiğinizde bu çok eski anıtların ve kalıntıların ister istemez sizi çok güçlü bir biçimde etkilediğini hissedersiniz. Turistler, yaşamımıza ait olduğu ve bilinçaltımıza girdiği için fotoğrafına ihtiyaç duymadığımız bu yerlerin fotoğraflarını çekerler. Sanırım biz Romalılar geleceğe belki de bu nedenle belli bir aldırmazlıkla bakıyoruz. Herhalde bilinçaltımın derinliklerinde şu mesajı duyuyorum: "Hiçbir şey gerçekten önemli değil. Yaşam geliyor ve gidiyor. Ben bunun sadece minicik bir parçasıyım, yalnızca zincirde küçük bir halka." Onca insanın onca uzun zamanlardan beri soluduğu bu Roma havası, şeylerin önemsiz görünmesine neden oluyor.

Kaliforniya'ya ne zaman gitsem –ki son yolculuğumdan bu yana yıllar geçti– bir sürü yeri yeniden bulup çıkaramıyorum bile. Geçmişin anıtlarını hiç sormuyorum, çünkü herhalde bir benzin istasyonu gösterirlerdi. Daha kartpostalım bile basamadan her şey değişiyor.

Yıllar önce Kaliforniya'da film projelerini gözden geçirmek için uzunca bir süre kaldım ve bana bir büro verdiler. Eski bir binayı tercih edeceğimi söyledim – hayır, eski bir binaya ihtiyaç duyduğumu. Şu cam gökdelenlerden birinde esin gelmeyeceğini biliyordum ve pencerelerin açılmadığı bir binada kendimi rahat hissetmeyeceğim de muhakkaktı. "Sorun değil," dendi. Daha ertesi gün mutlaka hoşu-

ma gideceğini söyledikleri bir büro bulunduğunu bildirdiler. Yere baktım, bana yeni gibi geldi. "O, hayır," dediler. "Eski, beş yıllık bina."

Enerjisi ve masumiyetiyle Amerika – ve gözü hep ileride! İnsanları çevreleri belirliyor. Amerika harika bir ülke.

Üç zaman biçimi vardır: Geçmiş, şimdiki zaman ve fanteziler diyarı.

Tabii bir de gelecek var, "olursa ne olacak?" zamanı. Şimdide yaşıyoruz ama anılarımızın dışında artık değiştiremeyeceğimiz geçmişin etkisi altındayız.

İnsanın içinde kalabileceği en kötü hapishane pişmanlık. Bundan mümkün olduğunca kaçınmalı, çünkü hiç kimse bize kendi kendimize yaptığımız kadar işkence edemez. Gazeteciler bana, "Yaşamda pişman olduğunuz ne var?" diye sorduklarında, "Hiçbir şey," diyorum. Bu kabalık etmeden verebileceğim en kısa yanıt. Ama üzerinde hiç kimseyle konuşmadığım bir pişmanlığım var. Bunu Giuseppe Tornatore'ye itiraf ettim. Genelde kimseye akıl vermem, fakat bugün keşke yapsaydım dediğim bir şeyi yapması için onu cesaretlendirdim.

Bana ilk kez *Cinema Paradiso*'sunun ham montajını gösterdiğinde film çok hoşuma gitmesine rağmen kısaltması gerektiğini söyledim. Bence fazla uzundu. Hangi bölümleri çıkartması gerektiğini sorduğunda bunu söylemekten kaçındım. Kendisinden başka hiç kimseye kulak vermemeliydi. Bana bile.

Filmi uluslararası alanda büyük başarı kazanıp Oscar aldığında ona benim yaptığım hatayı tekrarlamamasını salık verdim: Yaptığı filmler arasına uzun yılların girmesine izin vermemeliydi. Yaşamda insanın el üstünde tutulduğu parlak dönemleri vardır. Ben bu yükseliş dönemlerini *La dolce vita* sinemalarda gösterildiğinde ve Oscar'lar aldığımda yaşadım. Böyle dönemlerde yapabildiğiniz kadar çok çalışmak önemlidir.

Her zaman, tümüyle inandığım bir projeyi kabul etmektense hiç film çekmemenin daha iyi olduğu görüşünü savunurdum. Ama bu-

gün başka türlü düşünüyorum. İnsan kötü bir filmden bile bir şey öğrenebilir. Belki de daha iyiye doğru bir adım atılmasına yol açabilir. Çıkış noktası olarak her zaman kendi fikirlerimden yola çıkmayı yeğledim. Fakat bana ait olmayan iyi fikirler de var. Daha fazla çalışmayı hedeflesem daha iyi olurmuş.

Bugün yapabileceğim halde çekmediğim bütün filmler için üzülüyorum.

İnsan hata yapmaktan korkmamalı, çünkü bu durumda kendi kendisini bloke ediyor. Hareket halinde kalmalı, ideal anı, ideal durumu beklemek her zaman mümkün değil. Bunu bugün fikrimi soran her genç yönetmene söylüyorum, bunu *Cinema Paradiso* Oscar kazandığında Giuseppe Tornatore'ye de söyledim: "Bu senin büyük anın. Bundan mümkün olduğunca yararlanmalısın. İnsan gençken böyle bir anın sonsuza kadar süreceğini sanıyor. Ama bu geçicidir, istediğin gibi elinde tutamazsın. Bunu hakketiğince anlamamak ve değerlendirmemekten daha hazin bir şey yoktur. Sadece tadını çıkartmakla kalma uzatmaya da çalış. Bir film çek – birçok film çek."

İnsan yaşamda hep hata yapar, ama edilgen değil etken hatalar daha yeğdir. Bir kez daha olanak bulsam, şansımı kullanırdım. Hiç film yapmamaktansa, büyük olasılıkla umduğunuz gibi olmayacak bir filmi çekme riskine girmek daha iyidir. Şimdi benim anlatmak istediğim hikayelerden birçoğu benimle birlikte ölecek.

Hep Collodi'nin *Pinokyo*'sunu filme çekmek istedim. Benim filmim Disney yorumundan çok farklı olacaktı. Benim Pinokyom ne zaman bir kadına yalan söylese uzayan, kesinlikle burnu olmayacaktı...

Çocukken kitapları daha çok kardeşime fırlatabileceğim nesneler olarak görürdüm. Kitaplar yetişkinler dünyasına aitti. Okulla ilişkili şeylerdi ve okul bana önüme dünyayı seren bir şey gibi değil, aksine kapatan bir şey gibi görünürdü. Özgürlüğümü kısıtlıyordu ve günün en uzun ve en güzel zamanında beni bir tutuklu haline getiriyordu. Öğretmenlerim arasında bana örnek olan bir kişi bile yoktu. Onlar gibi değil, onların tam tersi olmak istediğimi çok önceden biliyordum.

Sekiz ya da dokuz yaşındayken bir kitapla ilk talihli karşılaşmamı yaşadım, bu kitap bana iyi bir dost gibi yaşamım boyunca eşlik edecekti: *Pinokyo*. Bu sadece muhteşem bir kitap değil, aynı zamanda çok büyük kitaplardan biri. Beni çok fazla etkiledi. Başlangıçta dikkatimi çeken, her şeyden önce, harikulade illüstrasyonlardı. Ben de aynı öyle resimler yapabilmek istiyordum.

İnsanın bir kitabı sevmenin yanısıra onun tarafından büyülü bir dünyaya sokulabileceğini *Pinokyo*'yla öğrendim. Bu sadece bir çocuk kitabı değil, insanın yaşam boyu okuyabileceği bir kitap. Çocukluğumdaki bu keşiften sonra bu kitabı yaşamımın çok farklı dönemlerinde tekrar tekrar okudum.

Carlo Collodi bir 19. yüzyıl adamı olarak kukla gerçek oğlan çocuğuna dönüştükten sonra ahlak dersi vermeye başladığı için kitabın en zayıf bölümü sonu. Bu hüzünlü, çünkü Pinokyo kuklalığıyla birlikte çocukluğunu, hayvanlarla konuşabildiği bu masal dünyasını yitiriyor. Bunun yerine uyumlu bir aptala dönüşüyor.

Benim gibi Pinokyo da Romagna'da doğdu. Hikayeyi tamamen Collodi'ye uygun olarak gerçek oyuncularla çekmek ve Chiostri'nin olağanüstü illüstrasyonlarına dayanmak istiyordum. Çocukken resim yapmaya çalıştığımda bunları kopya etmeye çalıştım, ama Chiostri'nin ustalığının yanına bile yaklaşamadım.

Kendimi Pinokyo ile değil, Gepetto ile özdeşleştiriyorum. O da bu kuklayı benim bir filmi yarattığım gibi yaratıyor. Onun Pinokyo'yu yavaş yavaş tahtadan yontması gibi ben de filmime giderek şekil veriyorum. Gepetto kuklayı bir parça tahtadan yapıyor, ama onun üzerindeki denetimini ne kadar çabuk yitireceğinin farkında değil. Yonttuğu her parçayla Pinokyo şekil alıyor. Bir film çektiğimde ve o üzerimde egemenlik kurduğunda benim de başıma aynı şey geliyor.

Pinokyo en sevdiğim arkadaşlarımdan biriydi. Bu filmi çekebilmiş olsaydım Gepetto'yu kendim oynamak isterdim. Pinokyo içinse sadece tek bir yorumcu görüyorum: Giulietta.

Charles Perrault'nun, Hans Christian Andersen'in ve Grimm kardeşlerin masalları beni hep büyülemiştir. "Rapunzel"i, "Bezelye

Üzerinde Uyuyan Prenses"i ve "Küçük Denizkızı"nı filme çekmeyi ne kadar isterdim. Öylesine mutsuz, minder yatağının üzerinde yatan, ne yapsa uyuyamayan ve kendisini rahatsız eden şeyin bir bezelye olduğunu anlamayan prensesi hayal ediyorum. Sahne gözümün önünde o kadar canlı ki, bazen filmi çekmiş olduğumu sanıyorum. Ve sevgisi için her şeyi feda ederek hepimiz yaşam boyu sevgi aradığımız için bizi gözyaşlarına boğan zavallı küçük, romantik denizkızı. "Kralın Yeni Giysileri" çok derin bir gerçeği dile getiren bir masaldır. Masallar insanların insanlar hakkında ifade etmiş oldukları her şey içinde en anlamlı olanlarıdır.

Yaşam makarna ve büyünün, fantezi ve gerçeğin bir karışımıdır. Filmler büyüdür, makarna gerçek – yoksa belki de tersi mi? Gerçek olanı gerçekdışı olandan ayırmakta hep zorluk çektim.

Yapımcılar bana pek çok kez Dante'nin *Inferno*'sunu filme çekmemi önerdiler. Bunu kendim de düşünmüştüm, fakat bu düşüncenin üzerinde fazla durmadım, çünkü benim hayal ettiklerimin yapımcılarınkinden çok farklı olduğundan emindim. Aklımda *Divina Commedia*'nın tümü vardı, ama asıl ağırlığı Vergil'e ve "Cehennem" orjisine değil, aksine daha çok "Cennet'teki Beatrice"e vermiştim. Beatrice'in arılığı benim için çok önemliydi. Bu yapıt için ideal bulduğum Hieronymus Bosch'un stiline dayanmak istiyordum fakat yapımcılar sadece çıplak kıçlar ve göğüsler görmek istediler. Dante'yi bu kadar bayağılığa düşüremez, yapıtını sansasyonel bir ticari filme dönüştüremezdim.

Bu arada Dante Alighieri'nin yaşamı artık bana anlatılmaya daha fazla değer gibi geliyor. Bu hikaye *İlahi Komedi*'den çok daha muhteşem, çünkü gerçekten olmuş. 13. yüzyıldaki gezginliklerini anlatacak ve araya Kurosawa'nın hoşuna gidebilecek savaş sahneleri katacaktım.

Bunlardan başka Homeros'un *İlyada*'sını çekmemi de önerdiler. Çocukken okulda *İlyada*'yı okur ve ezberlerdik. Sonra dışarı çıkar ve hırsız polis oynar gibi *İlyada* oyunu oynardık. *Fellini'nin İlyadası*'nı çekmek bana kibirlenmek gibi geldi, ayrıca herkesin aklında zaten görüntüleri oluşmuş bir hikayeye resimler bulmak zordu.

Cervantes'in *Don Kişot*'u büyük film düşlerimden biridir. Hem bu rol için ideal oyuncu da hazır: Jacques Tati. Fakat ideal bir Sancho Pansa'yı hiç bulamadım ve Pansa'yı karakter olarak en az Don Kişot kadar önemli buluyorum. Onlar Laurel ile Hardy gibi.

Yüreğimde yatan filmlerden biri de Kafka'nın *Amerika*'sı ve bu filmi Cinecittà'da çekmemek için hiçbir neden göremiyorum. "Marc' Aurelio"da çalıştığım ve *Değişim*'i okuduğum dönemlerden beri Kafka'yı her zaman çok takdir ettim.

Kafka Amerika'da şahsen hiç bulunmamış. Buna karşın ben sık sık Amerika'ya gittim. Amerika'yı benim nasıl gördüğümü değil, onun nasıl gördüğünü göstermek istiyordum. Roman tamamlanmış değil, ama romanlar bir film için taslak olarak fazla uzun ve ben zaten ihtiyacım olan şeye sahiptim. Kafka Amerika'yı çok Avrupai bir gözle görür. Bir parça Dickens'in ruhuyla. Ve tam da boşluk noktaları benim düşgücüme hareket sahası bırakıyor.

Bazı insanların yaşamın ve ölümün gizemini öğrendiklerine hep inandım. Bunun bedeli ölüm, ama ölüm anı gelmeden insan gerçeği bilinçli olarak kavrıyor – ölümle yaşam arasındaki, bir koma hali gibi olan o kısacık anda.

Il viaggio di G. Mastorna'nın temel fikri buydu ve uzun zaman bu fikri gizli tuttum. Bu fikir kariyerimin erken bir döneminde oluştu ve başka filmlerle uğraşsam bile taslak, düşüncelerimde giderek gelişti. Bu projeyi onlarca yıl ordan oraya taşıdım. Fakat benimseyecek bir yapımcı bulamadım, hakkında çok fazla şey anlatırsam bu fikrin kaçıp gideceğinden korkuyordum. Bu durumda verdiğim kıt bilgi hiçbir yapımcıyı bu filme para yatırmak için harekete geçirmiyordu.

Günün birinde, 1965'de, az kalsın proje gerçekleşiyordu. Dino de Laurentiis filmin yapımını üstlenmeye hazır olduğunu belirtmişti. Ancak de Laurentiis Napoliliydi ve itiraf etmese de çok batıl inançlıydı. Filmde yaşamla ölüm arasında dalgalanan bir adam söz konusu olduğundan ne zaman bu konuda konuşsak Dino kötü ruhla-

rı kovmak için elini bedeninin adı verilmeyecek bir parçasına dokundururdu.

Bugün artık bu filmi çeşitli nedenlerden dolayı çekemeyeceğimi bildiğim için Mastorna hikayesi hakkında rahatça konuşabiliyorum. Bu filmi yapacak gücü bulabilirdim belki ama birisini onu finanse etmesi için ikna edecek gücü değil. Birlikte çalıştığım insanlar arasında filmden batıl inançlar yüzünden vazgeçtiğim söylentisi yaygın. "Fellini kendisini G. Mastorna ile özdeşleştirdi," diyorlar. "Ve filmi tamamlar tamamlamaz ölmekten korkuyor."

Fakat asıl neden malzemeyi, o gerçekleştirilmeyi beklerken, parçalamış oluşumdu. Şimdiye kadar çektiğim bütün filmlerim için bu tasarıdan oradan bir parça, buradan bir parça ödünç almışımdır. Sadece temel fikir kaldı ve artık Mastorna için yeni bir senaryo yazmam gerekir. İçsel yaşamımın belli otobiyografik yanlarını kullanmak ve bunu yaparken eski filmlerimde olduğu gibi deneyimlerimden çok duygularımdan yola çıkmayı öngörüyordum. *Otto e mezzo*'daki Guido gibi Mastorna'yla da kendimi çok güçlü biçimde özdeşleştirdim. Guido'yu oynayan Mastroianni'ye yapacaklarını anlatırken bazen bunları kendime anlatıyormuşum gibi hissediyordum.

G. Mastorna hikayesi üzerinde konuşmayı gerçekten uzun süre reddettim. Onu görüntülere dönüştürmeden önce ele verirsem büyüsünü yitirmesinden korkuyordum. Rüyalarımda benim de sık sık uçtuğum gibi Mastorna da uçabiliyordu. Rüyamda uçmayı severim. Bu beni coşturur ve bana sonsuz bir özgürlük duygusu verir.

Aslında bu fikir, yıllar önce Tullio Pinelli bana Köln katedralini göstermek için ısrar ettiğinde ve ben orada, Ortaçağda uçan bir rahipten söz edildiğini işittiğimde aklıma gelmişti. Rahip istediği zaman uçamıyordu. Ruh üzerine geldiği zaman uçabiliyordu ve bu kendi ruhu değildi. Bu olağandışı yetisi üzerinde denetimi yoktu ve bu yüzden sık sık, beklenmedik anlarda, uçarak kurtulamayacağı cansıkıcı durumlara düşüyordu. Benim gibi Mastorna da uçmaktan korkuyordu.

Bu ismin anlamı üzerine pek çok spekülasyon yapıldı, gazeteciler ve film uzmanları bu konuda kafa patlattılar. Ben bu adı telefon rehberinden buldum.

Mastorna artık hiçbir zaman uçamayacak. İnanıyorum ki eğer bu filmi yapabilmiş olsaydım, en iyi filmim olacaktı. Şimdi onu artık asla çekmeyeceğimi bildiğim için kimse bu inancı sarsamaz. O sadece benim düşüncelerimde yaşıyor, bu nedenle beni asla hayal kırıklığına uğratamaz.

Her zaman bir filme katmak istemiş olduğum bir sahne vardır ama ona uygun bir filmi hiç bulamadım.

Roma'daki adalet sarayı yetmiş yıl kadar önce inşa edildi. Fakat bu devasa yapının ağırlığını yanlış hesaplamışlar ve bina o zamandan beri yavaş yavaş Tiber nehrine doğru batıyor. Yakın bir zaman önce çok daha hızlı batmaya başladı ve boşaltılmak zorunda kaldı. Şimdi boş duruyor ve çok meşum bir görüntüsü var. Bina kedilerin bir şey yapamayacağı kadar iri olan farelerin eline geçti. Daha çok fareler kedileri öldürüyorlar.

Bir gece artık ortalıkta kimsenin olmadığı bir saatte, üçe doğru hayvanat bahçesinin arabaları geliyor. İçleri panter ve kaplan dolu. Onları yeraltı labirentlerinin çok yakınına kadar getirdikten sonra kapıları açarak kaplanlarla panterleri burada salıverip geçitlere doğru sürüyorlar. Bu koyu siyah karanlıkta tek ışık parlayan yeşil gözleri..!

Mae West'in aslan terbiyecisi rolü oynadığı muhteşem bir film vardır. Bu filmin yönetmeni olmak isterdim – Mae West ve aslanlar! Bu panterleri ve kaplanları yönetmek gibi bir şey olurdu.

King Kong her zaman ilgimi çekmiştir. Asil bir hayvan ve muhteşem bir film figürü. Bütün temel taslağı büyüleyici buluyorum – özellikle King Kong'un bütün erkekleri, onların kadınların cazibesi karşısındaki zayıflıklarını ifade ettiği düşüncesini. Bunu gayet iyi anlayabiliyorum. Romantik King Kong: Sonunda gücünü yitiriyor ve yok ediliyor, fakat sonuçlarından hiç korkmadan yaşadığı olağanüstü büyük tutku yüzünden onu kıskanıyorum. Sevgi, nefret, öfke – bu gerçekten olağanüstü! Ben yaşamda daha ziyade yansız bir gözlemciyimdir.

De Laurentiis filmi yeniden çektiğinde bu temanın ilgimi çektiğini ona anlattım. O da, "Harika," dedi. "Hadi gel 'King Kong'un Kızı'm çekelim."

Sürekli olarak aklıma film fikirleri gelir. Bir tanesini düşümde gördüm; Robinson Crusoe'nun öyküsünün bir çeşitlemesiydi.

Bir gemici bir sandalla Güney Denizi adalarından birine sürüklenir. Adanın yerlileri daha önce hiç beyaz insan görmemişlerdir ve ona bir yarı tanrıymış gibi davranırlar. Gemici hafızasını kaybetmiş olduğundan ve eski yaşamım ammsayamadığından onlara inanır ve ilkel bir topluluğun içinde ünlü biri olur – bizim uygar dünyamızdaki rock yıldızları gibi. Herkes onun hoşuna gitmek için uğraşır, öncelikle de ona muhteşem vücutlarını ve harikulade çıplak göğüslerini sunan evlenmemiş bakireler. Fakat düşmanları da vardır ve şimdi artık ne yazık ki anımşayamadığı ama rüyamda nefesimi kesmiş olan bir olay meydana gelir.

Küçük bir uçak lagüne iniş yapıp da içinden başka Avrupalılar çıktığında kahramanımız düşmanlarının kurbanı olmak üzeredir. Gelenleri tanımaz ama onlar onu çok iyi tanıdıkları bir dost gibi selamlarlar. Gülerek, "Federico," derler. "Bir kere daha başardın. Robinson Crusoe filmimiz için Polinezya'da ideal çekim yerini buldun."

Bir kez bir polisiye, bir dedektif hikayesi çekmek isterdim ve televizyondan bu yönden bir öneri de aldım ama bir dizi söz konusuydu. Bu konuya olan ilgimi bir dizi boyunca koruyabileceğimi hiç sanmıyordum. Kendim sıkılmaya başladıktan sonra seyircinin dikkatini nasıl uyanık tutacaktım? Hem ayrıca bir saatlik süre de benim fikirlerime uygun düşmüyordu, çünkü aklımda çok fazla fikir vardı.

Öncelikle kadınlar bana yıllar boyu sık sık şunu sormuşlardır: "Niçin bir kere de gerçekten romantik bir film çekmiyorsunuz?" Buna ne cevap vereceğimi asla bilemedim, çünkü bunu zaten yapmış olduğum kanısındayım.

Marcello yaşlılıkta birlikte çekeceğimiz bir film üzerinde düşünmemezi istedi. Elden ayaktan düşmüş bir adamı oynamak istiyordu. Ona şu cevabı verdim: "Ya o zaman ben de elden ayaktan düşmüş olursam?"

Gerçi hep naif iyimserliğimi yitirdiğimi iddia ederim, ama bu doğru değil. Sadece gerçek önerileri gerçek olmayanlardan ayırt edebilmek isterdim. Ne zamanımı boşa harcamak istiyorum ne de umutlarımı.

Dünyanın dört bir yanından gelen insanların öğlen yemeği davetleri giderek artıyor. Bazen, aslında birlikte yemeyi hiç istemediğim insanlarla günde iki ya da üç kez yemeğe gittiğim oluyor. İnsan madem bir kere Roma'ya gelmiş neden Fellini'yle yemeğe gitmesin? Fontana di Trevi'ye para atmak yerine Fellini'nin ağzına bir kanape tıkıştırıyorlar.

Katoliklikle eğlenirim, Katolikler bazen inançlarının seviyesinde olmadıklarından hatalarını eleştiririm, ama bu karşı olduğum anlamına gelmiyor. Ben Katoliğim.

Dindarlık benim doğamda var. Gizi severim. Yaşamın çok fazla gizi var, ölümün daha da çok. Bütün mistik şeyler, yaşamın mucizeleri, bilinmeyenler beni çocukluğumdan beri büyülemiştir. Dindeki dinsizliği seviyorum, ritüelleri, papalık düşüncesini, ama öncelikle de günahın önemli bir rol oynadığı davranış kodeksini seviyorum.

İtalya'da Katolik olmaktan başka ne yapabilirdim? Bu Katolik dünyanın içinde büyüdüm. Bu sistem olmasaydı neyi eleştirecektim, neye baş kaldıracaktım?

Herhangi birisi bana karşı tavır aldığında ya da başka bir biçimde bana haksızlık ettiğinde Giulietta her zaman benden daha fazla öfkelendi ve bu insanları affedemedi. Herkesin tanıdığı kişi Fellini'ye ya da daha yaralanabilir olan özel Fellini'ye ne yapılsa bunları çok fazla kendi üstüne aldı.

Gittiğimiz bütün festival ve gala gecelerinde insanlar hemen Giulietta'nın etrafını sararlar. Hiçbir zaman Bayan Fellini olmadı, aksine her zaman Giulietta Masina'dır. Onunla ve kariyeriyle hep gurur duydum. Başka sinema ve televizyon yönetmenleriyle de çalıştı, ama asıl ününü birlikte yaptığımız filmlerle, Gelsomina ve Cabiria rolleriyle kazandı. İtalya'da, Roma dışında benden daha çok tanınır. *Eleanora* adlı televizyon dizisinde rol aldığı sıralarda Milano'da etrafını hemen imza isteyen insanlar sardı. Ben kenarda duruyordum ve bir kadının parmağıyla beni gösterip şunları söylediğini duydum: "Bu kocanız olmalı – Fellini."

The Mad Woman of Chaillot'ta da olağanüstüydü. Tam da o dönemde ben çalışmıyordum, çekim sırasında onu izlemek için Fransa'ya gittim. Başrolü Katharine Hepburn oynuyordu ama onunla gerçek anlamda hiç tanışmadım. Kendimi mümkün olduğunca görünmez kılmaya çalışıyordum, çünkü yönetmen Bryan Forbes'in beni çekim çalışmalarına kabul etmesi büyük bir incelikti. Hiçbir şekilde beni bir asalak olarak görmesini ya da akşamları gizlice Giulietta'nın rolünün rejisini devraldığım duygusuna kapılmasını istemiyordum. Bunu yapmadım ama itiraf etmem gerekir ki Giulietta'ya birkaç kez akıl verdim.

Giulietta televizyon dizisiyle büyük başarı kazandı, gazetede bir köşesi vardı ve UNICEF için çalışıyordu.

Bazı insanların yaşamımda, yönetmenliğe giden yolda ne kadar önemli bir rol oynamış olduklarını ancak kısa bir süreden beri anlıyorum. Giulietta'nın desteğinin tabii ki her zaman bilincindeydim. Fakat başka insanlar da vardı: babam ve annem, beni evine alan teyzem, hepsinden önce kendimiz bir ev tutacak duruma gelene kadar yamında oturduğumuz Giulietta'nın teyzesi. Ve Aldo Fabrizzi, Rossellini, Lattuada...

Annemin bana ne kadar yardım ettiğini çok sonra anladım. Yaptıklarıyla belki daha az, çünkü ne yapması gerektiğini tam olarak bilmiyordu. Fakat kendim olmamı da engellemedi. Düşünceleri benden çok farklı da olsa beni yüreklendirdi ve kendi yolumu bulabilmem için bana para verdi.

Bazen sonradan üzüntü duyacağınız, artık geri alamayacağınız, söylenmemiş hale getiremeyeceğiniz şeyler söylersiniz. Fakat insanın dile getirmeyi geciktirdiği sözleri telafi etmesini engelleyen nedenler de muhtemelen vardır.

Anneme borçlu kaldım ve bugün bu beni üzüyor. Başarılı bir yönetmen olduğumda ona birkaç cümleyle açık bir biçimde gençliğimde benim üzerimde nasıl bir etkisi olduğunun tamamen bilincinde olduğumu belirtmeliydim.

Motion Picture Academy bana 1993 ilkbaharında tüm yapıtlarım için Onur Oscar'ının verileceğini açıkladığında elbette sevindim, ama aynı zamanda çok karışık duygular içindeydim. İlk düşündüğüm şey bunun bir sonraki filmim için bir yapımcı bulmama yardımcı olup olmayacağıydı. İkinci düşüncem: Ne kadar güzel! Bu kuşkusuz benim filmlerime verilen bir onurdu. Üçüncü düşüncem: Bunun son filmim –*La voce della luna*– için verilecek olmasını isterdim. Sonradan şunu düşündüm: Umarım ki bu, insan profesyonel olarak artık ölü sayıldığında ve fiziksel olarak da ölüme çok yaklaştığında verilen şu ünlü ödül değildir – büyük kapanış ödülü.

Herhalde batıl itikatlarıma bağlarlar, ama yaşamımın sonunda bana bir kez tüm yapıtlarım için Oscar vereceklerine her zaman inandım. Sonunda alabildiğime seviniyordum – ancak yirmi beş yıl kadar sonra olsa tercih ederdim. Benim için birinci sınıf lüks bir yolculuğu karşılayacaklardı. Benim için lüks, oraya gitmek zorunda kalmamak olurdu. Giulietta gitmeliydi – böyle şeylerden zevk alır. Kendisine yeni bir elbise alırdı ya da daha iyisi altı elbise. Mario Longardi gidebilirdi, Mastroianni gidebilirdi. Bence benim dışımda herkes gidebilirdi. Yolculuğa her zaman büyük bir isteksizlikle çıkarım. Ayrıca kendimi iyi de hissetmiyordum. Bu seferki bahane değildi ve herkesin karşısına hasta çıkmak benim için utanç vericiydi. Üstelik Oscar'ın benim çalışmalarıma hiçbir faydası olmaması tehlikesi de mevcuttu. İnsanların tepkileri beni hep şaşırtmıştır, öncelikle de bir türlü anlayamadığım yapımcılarınki. Ya şimdi bu Oscar

emekliye ayrıldığım ya da beni emekli ettikleri şeklinde yorumlanırsa?

Törende yapacağım konuşmayı Roma'da videoya çekmeye karar verdim. Giulietta bununla birlikte Hollywood'a gidecek ve Oscar'ı benim yerime alacaktı. Bu ideal çözümdü.

Ödül töreninden kısa bir süre önce Giulietta'mn hasta olduğunu öğrendim. Sandığından çok daha kötüydü. Gerçi bir şeyler hissediyordu ama hastalığının ayrıntısını öğrenmeye yanaşmıyordu. Böyle bir durumda ben gerçeği öğrenmek isterim. Doktorlara hiçbir zaman güvenmedim ama bu durumda kendi istemim dışında da olsa onlara inanmak zorunda kalırdım.

Onu mutlu etmek için çaba göstermek istiyordum. Giulietta'sız bir yaşamı düşünemiyorum.

Her istediğini yapmaya, hep neşeli olmaya, ona daha fazla ilgi göstermeye, onu her zaman dinlemeye, partilere götürmeye karar verdim.

Bir akşam arkadaşlara davetliydik ve kimseye fikrini sormamama rağmen herkes bana Oscar'ı niçin şahsen almam gerektiğini anlattı. "Fikrini değiştirdin mi?" diye soruyorlardı. "Hollywood'a mutlaka gitmelisin." *Benim* ne yapmam gerektiğini nasıl bilebilirlerdi?

Bir şey söylemedim ama evimde kalmış olmayı isterdim. Sadece Giulietta'mn hatırı için gitmiştim. Sonra birisi kalkıp ona şunları söyledi: "Onu mutlaka ikna etmelisiniz. Bu gerçekten önemli bir onurlandırma." Kadın konuşuyor, konuşuyordu ve Giulietta sadece nezaketinden ve ona cevap vermiş olmak için şunu söyledi: "Belki de fikrini değiştirir. Belki oraya gider de."

Birdenbire öfkeli, yüksek bir ses duydum – kendi sesimi. "Oraya gitmeyeceğim!" diye Giulietta'ya bağırıyordum.

Herkes duymuştu. Birdenbire ortalık sus pus oldu, herkes sıkıntıyla susuyordu. Her şey bir yana, çıkışım Giulietta için utanç vericiydi ama en fazla da benim için.

Bu arada Giulietta'nın söylediği hiç de kötü bir şey değildi. Benim aniden o kadar öfkeli ve abartılı bir tepki vermemin nedeni her-

halde haftalardan beri karşısında kendimi savunmaya çalıştığım baskıydı. Artık birinin beni Hollywood'a gitmek için ikna etmeye çalışmadığı hiçbir yere gidemiyordum: en sevdiğim restorandaki garsonlar, taksi sürücüleri, sokaktaki insanlar.

Zavallı Giulietta. Bunu hak etmemişti. Partiye sadece o eğlensin diye gitmiştim ve onu arkadaşlarının önünde utanç verici bir duruma sokmuştum.

Gecenin geri kalan bölümünde Giulietta'ya karşı özellikle sevecen davrandım. Kendimi gülünç duruma düşürmeden yapabileceğim kadar dikkatli ve ihtimamlıydım. Sanki sözcüklerin akım söylediklerimi söylenmemiş kılacakmış gibi çok fazla ve hızla konuşmaya başladım. Orada amaçlamış olduğumdan çok daha fazla kaldım, herkese ne kadar çok eğlendiğimi göstermek zorunda olduğumu düşündüm. Ama o öfkeli sözlerimi artık geri alamazdım. Belki de bu nedenle Oscar'ı şahsen almaya karar verdim.

Geçen yıllarda ne zaman bana bir Oscar verilse ve ben podyuma çıkıp bir konuşma yapmak zorunda kalsam bir aile eğlencesinde şiir okumak zorunda kalınca tuvalete saklanan beş yaşındaki küçük oğlan gibi hissettim kendimi.

Filmlerimden biri Oscar'a aday gösterildiğinde hep karışık duygular içinde kaldım. Bazen gerçekten ödülü kazanmak isteyip istemediğimden de emin olamazdım neredeyse – çünkü o zaman podyuma çıkmak ve bir teşekkür konuşması yapmak zorunda kalacaktım. Tüm yapıtlar Oscar'ının başkası tarafından alınma olanağı söz konusu değildi.

Giulietta çok duygusal bir insandır ve bu Oscar töreni ikimizi de çok etkiledi. Giulietta ağladı. Mutlu olduğu zaman ağlar, kederli olduğu zaman ağlar ama farkı anlayacak kadar uzun zamandır onu tanıyorum. Bu kez olan her şeyden duyduğu sevinçten ve olmayan her şeyden duyduğu kaygıdan ağlıyordu. Onca yıl sonra Ginger ve Fred olarak birlikte dans ettiklerinde Marcellino ve Giulietta'nın duyduğu aynı büyüyü hissediyorduk. Sanki o an ortak yaşamımızın toplamım yaşıyorduk.

Her şey geçip gittiğinde rahatlamış ve mutluydum. Doğru olanı

yaptığımı biliyordum. Ne Giulietta'yı, ne Romalı taksi şoförlerini, ne Motion Picture Academy'yi ne de kendimi hayal kırıklığına uğratmıştım.

Uçak Roma'dan kalktıktan itibaren şu korkunç eklem iltihabının işkencesi başladı, fakat bu, beni bütün dünyada -ve Roma'da- televizyon ekranından canlı yayında izleyecekleri dehşetinin yanında hiçbir şeydi. En büyük korkum ıstırap içinde ya da hasta görünmekti.

Orada podyuma çıktığımda izleyiciden bana yükselen sevgi dalgalarının coşkusunu duydum. Buna inanamadım ve o anda bunun gerçekten tadım çıkarttım.

Sahnenin arkasında sayısız gazeteci ve fotoğrafçı hazır bekliyordu. Tüm yaşamım boyunca hiç o kadar resmim çekilmemişti. Mümkün olduğunca çabuk otele dönmek istiyordum, ama daha önce komiteye teşekkür etmem gerekiyordu. Davete de katılmamı rica ettiler, fakat bunu kaldıramayacağımı biliyordum. Çok fazla zorlanmıştım. Bacaklarımın üzerinde durmak bile çok zor geliyordu. Sophia Loren "Spago"daki partiye onlarla birlikte gitmemi rica etti. Marcellino zaten bütün partilere gitmeye can atıyordu, çünkü o etiyle kemiğiyle oyuncudur, hep bir sonraki rolü düşünür ve büyük bir filmin umudunu taşır.

"Hilton"a döndük ve suitimizde küçük bir parti düzenledik: Giulietta, Marcello, Marietto (Mario Longardi), Fiammetta (Profili) ve ben. Onlar partilere gidebilirlerdi, ama yakın dostlar olarak beni yalnız bırakmaya karşı çıkmışlardı. Şampanya içtik, hepimiz çok yorgunduk, çünkü daha dokuz saatlik saat farkının üstesinden gelememiştik. Roma'da artık sabah olmuştu. Giulietta bir alış veriş turu yapmak için bir gün daha kalmayı yeğlerdi, ama ben bunun ne anlama geldiğini biliyordum. Yemekte bile bana bayatlamış sorularım soracak gazeteciler beni bütün gün kuşatma altında tutacaklardı. Hemen Roma'ya dönmek, uykusuz geçecek bir gece daha beklemeden uzun uçak yolculuğunu geride bırakmak çok daha iyiydi.

Belki de Roma'daki yapımcılar dönüşümü bile beklemeyecek ve bana şunları söyleyeceklerdi: "Federico, ne kadar büyük bir yönet-

men olduğunu hiç bilmiyorduk. Bunu Amerikan televizyonundan öğrendik. Ama şimdi biliyoruz. Bizi affet ve lütfen yeni filmini finanse etmemize izin ver – konusu ne olursa olsun, maliyeti ne olursa olsun önemli değil. Derhal başlayabilirsin. İşte kontratın."

Bu bakımdan ben neredeyse Giulietta'dan daha iyimserimdir.

Elbette basın da beni bekleyecekti ve İtalyan gazetecilerin soruları da aynı Amerikan meslektaşlarınınkiler kadar zekice olacaktı: "Signor Fellini, insan bir Oscar alınca kendisini nasıl hissediyor?"

Ve ben pek çok şeyi gülen bir yüz, ama kederli gözlerle söylüyorum.

Federico ve Giulietta. İnsanlar şimdi bunu "Romeo ve Jüliyet" der gibi söylüyor. Aradaki zor zamanlar, anlaşmazlıklar silinmiş gibi görünüyor. Acaba Romeo ve Jüliyet ellinci evlilik yıl dönümlerini nasıl yaşarlardı? Birbirlerini tanıdıklarında ikisi de çok gençti ve ilk kez aşık olmuşlardı. Aşkları bütün bu yıllar boyunca bozulmadan sürmüş müydü? İnanıyorum ki, onların durumu da Giulietta'yla benimkinden farklı olmazdı.

Ellinci evlilik yıldönümümüzün, 23 Ekim 1993 tarihinin benim için taşıdığı anlam Giulietta'nınkinden çok farklı. O yıllardan beri bundan söz ediyor. Benim için bu tarihin bir önceki ya da bir sonraki günden daha fazla önemi yok. Kutlayacağım bir gün varsa o da birbirimizi tanıdığımız gündür. Bir şeyi kesinlikle her zaman söyleyebilirim: Dünyada elli yıl birlikte olacağım bir başka kadın daha yoktur.

Yaşamımın Roma'da başladığını, ancak orada dünyaya geldiğimi, hiçbir zaman başka bir yerde olmak istemediğimi söylediğimde, bu aynı zamanda bütün bu uzun zamanı Giulietta'yla beraber geçirdiğim anlamına geliyor. Giulietta benim için Roma'nın bir parçasıdır, işimin bir parçasıdır, yaşamımın bir parçasıdır. Herhalde Giulietta, "Hangi parçası?" diye sorardı. Fakat, her dönemde başka bir parçası olduğundan bunu yanıtlayamam. Ancak eğer bir şey senin bir par-

çansa –bazen yüreğin, bazen kolun, bazen başparmağın– bu fark etmez. Önemli olan sadece, onsuz eksik olduğundur.

Amerika yolculuğundan önce bir sonraki filmimi planlamaya başlamıştım. Şimdiye kadar sadece kafamın içinde var oldu. *Blocknotes di un regista*'nın bir tür devamı olacaktı: *Blocknotes di un attore*, bir tür oyuncu günlüğü ve Giulietta'yla Mastroianni başrollerini oynayacaklardı. Televizyonun finanse etmeye hazır olduğu bir film çekmek istiyorum, çünkü mutlaka yeniden çalışmak istiyorum. Sinema filmleri için daha pek çok fikrim var, ama yapımcım yok. Giulietta da çalışma özlemi içinde ve onun bu isteğini yerine getirmek istiyorum.

Geçen gece rüyalarımda hep olduğu gibi kendimi çok ince gördüğüm bir rüya gördüm. Gençliğimde olduğu gibi saçlarım çok sık ve koyu renkliydi. Çok çeviktim ve kapatıldığım bir hapishanenin ya da hastanenin duvarı üzerinden rahatlıkla atlayabildim. Yaklaşık altı metre yüksekliğindeydi, ama bir sıçrayışta aştım, çünkü kendimi güç ve enerji dolu hissediyordum. Eklem iltihaplarını duvarın diğer tarafında bırakmıştım.

Gözlerimi kaldırdığımda gökyüzünde harika bir günbatımı gördüm. Güneş çok alçalmıştı ve bana o kadar yakındı ki, ona dokunabileceğim ve yerine koyabileceğim duygusuna kapıldım. O zaman günbatımının kağıttan olduğunu anladım. Kendi kendime bunu nasıl oluşturmuş olduklarını sordum, çünkü aynı böyle bir günbatımını başlamak istediğim film için düşünüyordum: *Il viaggio di G. Mastorna*. Nihayet.

Günbatımının kağıttan olmasını çok tabii buldum, çünkü ağaçlar ve çimen de kağıttandı. Harika, diye düşündüm. Hiçbir zaman büyük bir doğa aşığı olmadım.

Yukarıda, gökyüzünde benim dişi koruyucu meleğim duruyordu ve tam o sırada günbatımını yerine oturtuyordu, tam benim hayal ettiğim gibi. Bir an için önceden bana hiç göstermediği yüzünü gördüm. Bana büyükannemi anımsattı – büyükannem olmadan önce böyle görünmüş olmalıydı. Emin değildim. Tekrar baktım ama başını çevirmişti.

Üzerimde eski bir Roma giysisi olduğunu fark ettim, ancak beni engellemiyordu. Çok rahattı ve içinde zahmetsizce hareket edebiliyordum. Giysimin yırtmacının kapalı olup olmadığını görmek için aşağı doğru baktım, ama onu bulamadım.

Bir yol ayrımına geldim, iki patikadan birini seçmek zorundaydım. Patikalardan biri, ocağın başında oturmuş yemek pişiren bir kadına götürüyordu. Onun Cesarina olduğunu gördüm. Bu bana garip geldi, çünkü onu restoranının dışında hiçbir zaman hayal edememiştim. Bu aynı zamanda, onun ölmüş olduğunu bildiğim için de garipti. Fakat yemek pişirme sanatı bundan etkilenmemişe benziyordu. Fasulye pilakisinin kokusunu aldım, aynı zamanda ocağın üzerinde büyük bir tencere *bollito*, haşlanmış et, durduğunu gördüm, tam benim sevdiğim gibiydi. Bana seslenerek yengeçlerin çok taze olduğunu söyledi. "Onları siz masaya geçtikten sonra ızgaraya koyacağım. Sizin onları beklemeniz gerekiyor, çünkü onlar beklemeye gelmez." Bunda haklıydı.

Bir diğer sürprizden, küçük, taze enginarlardan hiç söz etmemişti.

"Yemeğin üzerine çok sevdiğiniz supangle var," dedi. Fakat bu gerçekten garipti, çünkü Cesarina'nın restoranında supangle yoktu. Çocukluğumda büyükannemin hazırladığı "supangle" kesinlikle en sevdiğim yiyecekti. O kadar iyisini bir daha hiç yememiştim. Kendi kendime, acaba Cesarina büyükannemin tarifini nereden buldu, diye sordum, çünkü büyükannem kendi tarifini hiçbir zaman vermemişti. Pastayı tabaka tabaka nemlendirdiği Alkermes likörünün kokusunu aldım. İnsanın iştahını açarak burnuna çarpan taze rendelenmiş limonların kokusunu duydum. Pasta o kadar yüksekti ki en uç noktasını göremiyordum.

Tam bu patikaya girmek üzereydim ki, diğer yöne baktım. Orada, o güne kadar gördüğüm en güzel göğüslere sahip bir kadın duruyordu. Bana baştançıkartıcı bir şekilde gülümsedi. Yaz aylarında Rimini sahiline gelen Alman kadınları gibi sarı saçları ve mavi gözleri vardı. Bana cilveyle, "Gel benimle ye. Cesarina'nın menüsünü daha sonra yersin," dedi. "Daha sonra"yı vurgulayarak ekledi: "Sonra bir-

likte yeriz." Leziz bir yemeği güzel bir kadınla birlikte yemek bana her zaman zevk vermiştir.

Birdenbire yüksek bir yatak ortaya çıktı, üzerinde kuşakların uyumuş olduğu çocukluğumun dev gibi yumuşak kuştüyü yorganı ve kuştüyü yastıkları vardı. Genç kadın aniden çırılçıplak kaldı ve yatağa atladı. Ben de aynı şeyi yaptım ve Cesarina'ya seslendim: "Sonra."

Şu sırada yaşadığım hastahane deneyimi üzerine de bir film çekmek istiyorum. Konu hastalık ve ölüm, fakat bu dile getirilmiyor. Film, koma halinde, yaşamla ölüm arasında gidip gelen bir adamı anlatıyor. Adam hâlâ yaşadığını sanır, ama birdenbire çoktan ölmüş olduğunu fark eder.

Gerçekten de batıl inançlarım yüzünden, film bittiğinde ölmekten korktuğum için çekmediğim G. Mastorna hikayesinin bir kısmını burada kullanmak isterim. Artık batıl inançlı olmam için neden yok.

Ölümü, düşlerimde daha önce sık sık görmüş olduğum gibi göstermek istiyorum. Ölüm bir kadındır. Her zaman kırklarında, harikulade güzel aynı kadındır. Siyah dantellerle süslenmiş kırmızı satenden bir elbisesi vardır. Saçları açık renktir ama altın sarısı değil. Boynunda inciler vardır – ama uzun diziler değil, sadece ince boynunu saran tek bir dizi. Uzun boylu, ince, alımlı, neşeli ve kendinden emindir. Güzelliğinin hiç farkında değilmiş gibidir. Ve çok zekidir – en önemli özelliği zekasıdır. Bunu yüzünden ve ardında bir tür ışık parlayan gözlerinden okursunuz. O her şeyi görür.

Ölüm böylesine canlıdır.

Artık beni kendi yaşımı basılı görmekten daha fazla şoke eden bir şey yok. Ya da Giulietta, "Yetmişinci doğumgününü nasıl kutlamak istersin?" dediğinde. Yahut bir gazeteci, "Yetmiş ikisinde insan kendisini nasıl hissediyor?" diye sorduğunda. Bunu nereden bileyim, diye düşünüyorum. Benim bununla ne alakam var: Yetmiş iki insanı sevindirecek bir sayı değil. Ancak insan sekseninde geriye baktığında hoşuna gidebilir.

Zamanının akışım hiçbir zaman bilinçli yaşamadım. Çalar saatlerden ve kol saatlerinden her zaman vazgeçebildim. Zaman benim için sadece başkaları bunu bana anımsattığı zaman var oldu: randevuların baskıları, fazla mesailer. Ya da başkalarını bekletmemek söz konusu olduğu zaman. Genelde kendimi hâlâ zayıf, koyu renk saçlı, Roma'yı hayal eden ve de bulan delikanlı gibi hissediyorum. Yaşamım öylesine hızla geçti. Bana uzun ve kesilmemiş bir Fellini filmi gibi geliyor.

Bir sonraki adım ne? Yapılan her şeyin insanı yeni bir yere götüreceğine hep inandım. Ancak filmlerimin başarısı ne düzeyde olursa olsun – yapımcıların bir sonraki filmimi almak için diz çökerek yalvarmak üzere kapımda kuyruk olduklarını hiç görmedim. Hayır, hiçbir zaman. Susmak bilmeyen telefonları hiç yaşamadım. *La dolce vita*'dan sonra bile. Oscar'lardan sonra bile. Belki ben de hiç kimsenin telefon etmeye cesaret edemediği güzel kızla aynı konumdayım. Herkes kızın kendi sunabileceği her şeyden daha çekici taleplere boğulduğunu sanır. Ve böylece cumartesi akşamı o kadar alımlı olmayan kızlar gezmeye götürülürken güzel kız tek başına evde oturur.

Pek çok cumartesi akşamını Giulietta'yla evde yalnız geçirdik.

Yapımcıya her rolü şahsen oynadığım için projelerimi her zaman iyi tanıtmasını bildiğimi iddia ederler. Bu ne yazık ki doğru değil. Fellini'yi amuda kalkmış görmek yapımcıların hoşlarına giderdi belki ama söz bir sonraki filmimin finansmanına gelir gelmez bunu asla onaylamayacak mali uzmanlarını öne sürerlerdi.

Kolay inamrdım, aynı şeye her zaman kandım. Yapımcılar, "Gel, yemeğe gidelim," derlerdi. Sadece Fellini'yle öğle yemeği yemek istediklerini asla aklıma getirmedim. Ama yemekten sonra kaybolurlardı. Bugün birisi bana, "Buyrun birlikte yemek yiyelim," dese, artık dile getirmediği bir sonraki cümleyi düşüncelerinden okuyorum: "Ve hepsi bu kadar."

Sonunda inancımı tamamen yitirdim. Naifliğim beni korumuştu, çünkü sonunda herkese inanmaktan vazgeçtiğimde kimseye inan-

mamaya başladım ve kapıları kendime de kapattım. Kuşkusuz kabul edebileceğim öneriler de vardı, ama samimi olanları sahtelerinden nasıl ayırmam gerektiğini bilmiyordum.

Yemek yemeği tutku derecesinde severim ve yemekleri hep dostlarımla paylaşmayı isterim. Bazı insanların, öncelikle de Amerikalıların "iş yemekleri"ni niçin o kadar sevdiklerini bir türlü kavrayamadım. Yemeği şirket hesabından ödedikleri için mi? Ya da diğeri yemeğin ortasında rahatlıkla kalkıp spagettisini yarım bırakamayacağı için mi? Zihnimden spagettiyla sarılıp bağlanmış küçük çıplak Fellini görüntüsü geçiyor.

İnsan yaşlılıkta, gençliktekinden çok farklı bir kaygısızlığa geri dönüyor, çünkü insan gençlikte her şeyi bilmiyor. Yaşlılıkta ise şeyler insana artık dert olmuyor. Bu sevindirici bir durum değil ama bir özgürlük durumu ve her tür özgürlük değerlidir.

Devam etme, yeni düş kırıklıklarını kabullenme gücü yoksa insan mücadeleyi bırakır. Sıcak bir banyodaymış gibi gerginliğini atar. Öylece yatar ve savaş adalelerini gevşetir, ama suyun yakında yine soğuyacağını da gayet iyi bilir.

Roma'da çatlaklar baş gösterdi, yıkılacak hale geldi. Bunun karşısında gözlerimi kapatmak istiyorum, ama görülmeyecek gibi değil. Ünlü bir güzelde yaşlılık kırışıkları oluşunca bunu herkes fark eder.

Roma şimdi çok daha büyük bir hızla ve çirkin bir biçimde yaşlanıyor. Bunun yüzyıllardan çok dekadansla ilişkisi var. Suç hava kirliliğinde aranıyor, ama ben bunun daha çok hatalı tutumdan kaynaklandığına inanıyorum. Roma iyimserliğini ve gururunu yitirdi. Roma şimdi gerçekten yaşlı görünüyor. Aynı benim gibi.

Tam yeni bir filmi planlarken ölmek istiyorum. Ne istediğimi tam olarak bildiğim, aslında net bir düşünce oluştuğu ve film bana, "Ne istiyorsan yap Federico. Gereksindiğin kadar para harca. Sana güveniyorum," diyen bir yapımcı tarafından güvenilir biçimde garanti edildiği zaman. Hiçbir durumda bir filmin ortasında ölmek istemiyorum, çünkü o zaman zavallı yaratığımı ortada bıraktığım duygusuna kapılırdım...

"Fulgor". Bazen, yaşamımın yazları boğucu sıcak ve her mevsimde rahatsız olan bu sinemada başladığı duygusuna kapılıyorum. Fakat film başlar başlamaz kendimi başka yerlere ve başka zamanlara gitmiş hissederdim.

Sonra sahile gider, hikayeler uydurur ve bunları "Fulgor"un perdesinde gördüğümü hayal ederdim.

Özellikle de sigara içerek sinemada oturan peçeli kadın düşgücümü harekete geçirirdi. Peçe neredeyse dudaklarına kadar ulaşırdı ve ateş alabileceğinden korkardım. Yanında oturan yarı yetmeler eteğinin altından yukarılara doğru dokunurken hiç kıpırdanmadan perdeye dikilen o harikulade güzel gözleri yaşadığım sürece unutmayacağım. Oturduğu yerde kalıp filmi ikinci, hatta üçüncü kez seyrettiğinde bile yüzünün ifadesi asla değişmezdi. Bu oğlanlardan biri olmayı isterdim ve bazen aralarında olduğumu da iddia ettim. Fakat o yıllarda etkinliklerimin çoğu neredeyse sadece fantezimde geçerdi. O zamanlar benim bir fotoğrafımın "Fulgor"un minik fuayesine asılacağını hayal bile edemezdim.

İki film arasındaki zamanlarda yaşamın gerçek sorunlarıyla hesaplaşmak zorunda kalırım: Para, Giulietta, para, vergiler, para. Oyun mekamm olan Cinecitta'ya seve seve kaçmama şaşmamak gerekir.

Eskiden "Fulgor" benim için ne idiyse bugün Cinecitta aynı şey. Yaşamımın pek çok yılını orada geçirdim ve saatler katlandı. Tamamen boş olsa ve ben yalnız da olsam Cinecitta'nın 5 nolu stüdyosunda olmak bana her zaman heyecan veriyor. Bu duyguyu açıklamam zor. İlk kez eşiğinden adımımı attığımda kendimi Rimini'ye gelen sirkteki küçük oğlan çocuğu gibi hissetmiştim. Orada beni beklediklerini biliyordum.

Sirk insanları başlarına gelen şeylere şaşırmazlar. Her şey mümkündür, bu onlar için yaşamdaki en doğal şeydir – gençliğimizde bize dayattıkları, sürekli olarak bize sınırlar getiren ve suçluluk duyguları yükleyen eğitimin rasyonelliğinin tam tersi.

Yaşamımı bir dizi film gibi görüyorum. Bu filmler yaşamımı temsil ediyor, benim için sadece film olmaktan öte anlam taşıyorlar: Onlar benim hayat hikayem. Böylece sonunda, küçük bir oğlanken "Fulgor"da her zaman yapmak istemiş olduğum şeyi tam olarak yaptım: perdeden içeri girdim.

Amerikan filmlerinin Amerika'daki yaşama dair gösterdiği idealize edilmiş görüntü, benim kuşağıma damgasını vurdu. Seçkin karakter, kazanan kişi, bu hikayelerde hep tek başınaydı –dedektif, western kahramanı– ve ben kendimi onunla özdeşleştirebiliyordum. Bu filmlerde insan hep zengin ve mutlu kişiler görür. O zamanlar bana zengin olanın aynı zamanda mutlu olması doğal geliyordu. Sadece zengin değillerdi, çok da güzel dans ediyorlardı. Dans bana zengin ve mutlu olanlarla ayrılmaz bir bütünmüş gibi geliyordu. Kendim asla iyi dans edemedim. Hep iki sol ayağım oldu. O olağanüstü dünyalarında Amerikalılar sanki öncelikle gökdelenlerinin damlarında dans eder gibiydiler. Dans etmedikleri zamanlarda da yemek yiyorlardı. Ya da beyaz telefonlarda konuşuyorlardı. Benim sinema tutkum işte böyle oluştu...

Gerçi bazı şeyler her zaman ilgimi çekti, fakat onları belki de artık çalışamayacağım yaşlılık günlerim için sakladım. Dünyanın bütün büyük müzelerini gezmek ve mümkün olduğunca çok sanat izlemek istiyorum. Plastik sanatların üzerimdeki etkisi hep çok olmuştur. Örneğin müziğe hiçbir zaman o kadar büyük ilgi duymadım. Rubens'in bütün resimlerini görmek isterdim. Kadınları, tam benim hep çizdiğim türde resimliyor. Ve o pembe ve beyazlar içindeki masum yaratıklarıyla Boticelli'nin yanı sıra beni her zaman büyülemiş olan Hieronymus Bosch. Norveç'de, ziyaret etmekten çok hoşlanacağım harika bir Munch müzesi olmalı. İtalya'da bile çok fazla müze gezmedim. Uzun zamandan beri, evimden sadece birkaç blok ötede olan Piazza del Popolo'daki müzede bulunan tabloları bir kez daha görmek istiyorum. İlk fırsatta onları Roma'yı ziyarete gelen birine göstereceğim, o zaman kendim de tekrar görmüş olurum.

Artık zaman benden kaçıyor. Rimini'de bir günün ne kadar ağır geçtiğini hâlâ anımsarım. Gençliğin en büyük lüksü bu: İnsan zamanın hiç bilincinde değil.

Bunun üzerine bir film yapmayı düşündüm. Çocukluk döneminde filmin çok ağır bir anlatım akışı var, çocuk büyür büyümez ritm hızlanıyor ve sonunda telaşlı bir koşturmacaya dönüşüyor.

Bir kez "Playboy"da Fredric Bown'un bir öyküsünü okumuştum. Ölümsüzlüğün sırrını keşfetmiş bir adamı anlatıyordu. Fakat çevresinde dünyanın giderek artan bir tempoda hareket etmesi sorunu vardı, güneşin ve ayın gökyüzünde her gün daha hızlı koşturduğunu görüyordu. Sonunda adam müzede sergilenen bir parça haline geldi. Sanki yazarken kağıtlarının başında donup kalmış gibi elinde bir kalemle bir kürsüde oturuyordu. Müze görevlisi ziyaretçilere onun hâlâ yaşadığını, ama fark edilemeyecek kadar ağır hareket ettiğini anlatıyordu. Yaşamını yazmaktaydı, ama tamamlamak için yüzlerce yıla ihtiyacı vardı.

Şimdi artık yaşamımın sonuna yaklaştığım için zamanın nerede kaldığım hiç bilmiyorum. Eskiden hep yaşlı olanların sohbetini tercih ederdim, özellikle de film çalışmaları sırasında. Benden daha deneyimliydiler ve onlardan öğrenebiliyordum. Uzun zaman her türlü grupta en genç ben oldum. Yeni yeni bir toplulukta çevreme bakıyorum ve dehşetle en yaşlının kendim olduğunu görüyorum.

Hastalığımın böyle aleniyete dökülmesi benim için çok üzücü. Televizyonda benim çok kişisel fiziksel sorunlarımdan bahsediliyor. Korkunç.

Çocukken fazladan ilgi beklediğim zaman hastaymışım gibi yapardım. Genç bir adamken Mussolini ordusundan kaçmak için her türlü hastalık numarasını yaptım. Orta yaşlarda festivaller ve ödül törenleri yaklaştığında aklıma daha iyi bir bahane gelmediği için kendimi hep hasta hissettim. Şimdi yaşlılıkta gerçekten hastayım ve bunu elimden geldiğince gizlemek istiyorum, çünkü zayıflığımdan utanıyorum.

Yaşlandığımı bir gazeteci şu soruyu sorunca da anlıyorum: "Yaşamınızı bir kez daha yaşayabilecek olsaydınız neyi farklı yapardınız?"

Ona rasgele bir cevap veriyorum, ama aklımdan asıl geçeni anlatmıyorum, çünkü kibirli görünmek ve kendimi gülünç düşürmek istemiyorum.

Kendimi güçlü devinimlerle ağırlıklara karşı direnen uzun boylu, zayıf Fellini olarak görüyorum. Bunu başka türlü yapardım. Ağırlıklar kaldırırdım.

Kendimi bedenimde hiçbir zaman rahat hissetmedim. Eskiden kendimi çok zayıf bulurdum. Kimsenin beni mayoyla görmesini istemezdim, bu yüzden deniz kıyısında yaşamama ve denizi çok sevmeme rağmen hiç yüzme öğrenmedim.

Sonraları kendimi fazla şişman ve hantal hissettim. Her zaman herhangi bir bedensel etkinlikle bulunmayı planladım ama ya çok meşguldüm ya da çok tembel. İnsan bedeninden utanıyorsa iyi bir aşık olması zor.

Gençliğimde neredeyse hiç kilo almazdım. Kendimi içsel olarak hâlâ ince hissediyorum. Bazen bir merdivenden yukarı koşturmaya başlarım ve iki basamağı bir kerede çıkmayı başaramayınca şaşarım.

Ben anda yaşıyorum ve hiçbir zaman gelecek için ciddi kaygılarım olmadı. Geleceğin benim için gerçekdışı bir yanı var – bilimkurgu gibi. Şimdi yaşlılığımda bile yaşlanmayı hayal edemiyorum. Kendimi hâlâ genç bir adam olarak görüyorum, fakat traş aynası bana başka bir şey anlatıyor. Bu nedenle traş olurken mümkün olduğunca aynaya bakmamaya çalışıyorum ve sık sık bir yerimi kesiyorum. Sakal yakışmaması bir talihsizlik.

Uçan adam teması beni gençliğimden beri büyülemiştir. Daha çocukken uçabildiğimi hayal ederdim. Rüyalarımda sık sık uçarım ve o zaman kendimi çok hafif hissederim. Bu rüyaları seviyorum, bana coşku veriyorlar.

Bazen çok büyük kanatlarım olurdu, öylesine dev kanatlar ki, neredeyse engelleyici olurlardı. Çoğunlukla kanada ihtiyacım olmazdı, kendi iç gücümün itkisiyle öylece havalanırdım. Bazen hiç amacım olmazdı, bazen macera uçuşlarına çıkardım.

Aslında bu tuhaf bir şey, çünkü uçağa binmekten daha fazla hiçbir şeyden nefret etmiyorum. Her zaman yalnızca uçaksız uçmak istedim.

Çalışma arkadaşlarım, niçin uçan bir adam üzerine film yapmak istediğimi sordular. Uçağa binmekten ne denli hoşlanmadığımı biliyorlardı. "Bu bir eğretileme," dedim. O zaman sustular.

Orta yaşlarda ya da yaşlılığın başlangıcında bir ara, eskiden uçabilmeme rağmen artık birden uçma yetimin kaybolduğunu düşlemeye başladım. Yorum açıktı. Bu yeteneğimi yitirmiş ve toprağa yapışmıştım. İktidarsız. Bu korkunçtu.

Şimdi G. Mastorna'nın asla uçamayacağıyla uzlaşmalıyım – yaşamımın onca yılında bana eşlik etmiş olan Mastorna. Şimdi gerçekten de uçmuş olduğumu biliyorum. Filmlerimi çekerken uçtum.

Bir insan diğer bir insanla yaşamının elli yılını geçirirse, o zaman bütün anılar bu insana da geçmiş demektir – ortak anılarla dolu bir banka hesabı gibi. Sürekli olarak buna değinmek gerekmez ama diğerinin de anımsadığını bilirsiniz. Böylece diğeri yaşadığı sürece geçmiş geleceğin bir parçasıdır. Bu her türlü not defterinden daha iyi, çünkü her ikimiz de yaşayan not defterleriyiz.

Herhalde geçmiş çocuksuz insanlar için daha önemli, çünkü gelecekte çocuklarıyla ve torunlarıyla yaşamaya devam etmeyeceklerini biliyorlar.

Belki de bu nedenle Giulietta için de benim için de filmlerimiz büyük önem taşıyor. Gelecekte onlar sayesinde belki bizi de anımsayacaklar. "Filmlerimiz" derken sadece onun da oynamış olduğu filmleri kastetmiyorum. Sete gelmeyip evde de kalsa her filmde benim yanımdaydı. Bana baktı ve benim için kaygılandı. Ona sık sık telefon ederdim. Çok geç bile olsa bana bir akşam yemeği pişirirdi ve her zaman benim en önemli asistanım oldu. Çoğunlukla yazdığım şeyleri herkesten önce o gördü.

Fakat üzerinde titizlikle çalışmadan önce bir metni hiç kimseye, Giulietta'ya bile göstermedim. Başkalarına anlatmadan önce hika-

yenın ayakları yere basmalı. Aksi takdirde önerilerde bulunurlardı ve ben karakterlerimi kafamda yeterli netlikte oluşturmadığım için tereddüte kapılabilirdim. Bir karakteri bir kez çok iyi tanımışsam ne düşüneceğini ve ne yapacağım da bilirim ve hiçbir zaman onlardan birine ihanet etmem.

Benim yaşamımın işi aslında iş değildi – sadece uzun bir tatil yaşadım. İş ve hobi benim için aynı şey. Film çekmek benim işim, hobim ve yaşamım.

Yaratıcılık ve esin konusunda beynim ve elim çözülmez bir bütündür. Çoğunlukla elimde bir kalem yokken de aklıma bir fikir gelir, ama düşgücüm ancak elime bir kalem alınca gerçek anlamda harekete geçer. Elimin altında bir sürü iyi kurşunkalem bulunması benim için her zaman önemli oldu. Düşlerimde elbette kaleme ihtiyacım yoktu, ama uyandığımda kalem önemliydi. Onları sadece görsel olarak anımsayabilmek için de düşlerimi kağıda geçirdim.

Nasıl bir ölüm istemediğimi biliyorum – henüz ölmeyi hiç istemesem de. Ölüm şimdiye kadar benim için hep başkalarının başına gelen hayal edilmez bir şeydi. Artık ortalama ömre denk düşen bir yaşa geldiğimden geleceğimin sınırlı olduğunu biliyorum. Giulietta'ya ya da bana leke getirebilecek hiçbir şeyin geride kalmaması için kağıtlarımın çoğunu attım. Gelecekleri için kaygı duyacağım çocuklarım yok. Fakat filmlerimle geriye kendi özümden bir şeyler bıraktığımı umuyorum.

İnsanlardan sık sık çok yaşamak istediklerini, sonra günün birinde uykuda ölmek istediklerini duydum. Bu benim istemediğim bir ölüm.

Ölümün çok yakınında olma düşüncesi beni her zaman büyülemiştir. Bazı insanların ölümü kavrayacak kadar yakın bir koma hali yaşadıklarına, böylece ölümü kavradıklarına inanıyorum. Yaşamımın sonuna doğru böyle bir düş görüntüsü isterdim ve sonra gücümü toplayıp tekrar ayağa kalkarak gerçekten ölmeden önce bunun üzerine bir film çekmek isterdim.

Hastalık ve bedensel engellerin çalışmamı olanaksızlaştırmasından korkuyorum. Ölüme sevinmiyorum, ama yaşlılık ve bedensel çöküntüden korktuğum kadar da ölümden korkmuyorum. Yüz yaşına kadar yaşamak istemem.

Çocukken bazen hasta olurdum. Başdönmesi gelir ve bayılırdım, doktor kalbimde zayıflık olduğu teşhisini koydu. Bu benim için kısa bir yaşam öngörüsü getiriyordu. Ama bu öngörünün yanlış olduğu yıllar önce ortaya çıktı.

Çocukken böyle hastalıklı olmam bana ek bir ilgi ve bakım getirdi. Kendimi huzursuz olmuş değil, tersine ayrıcalıklı hissettim. Ölüm benim için romantik bir gizle sarılıydı.

Çocukken küçük dostlarım sık sık, "Büyüdüğüm zaman... yapacağım," derlerdi. Ben bunu hiç söylemedim. Kendimi gelecekte görmüyordum. Gelecek beni ilgilendirmiyordu. Bir gün etrafımdaki o büyük insanlar gibi yetişkin olacağımı hayal edemiyordum.

Belki bu yüzden, yaşlandım, ama asla yetişkin olmadım.

❁

Federico Fellini 31 Ekim 1993'de Roma'da öldü.

Sonsöz

Federico Fellini'yle ilk kez 1980 ilkbaharında Fregene'deki "Hotel Conchiglia"da tanıştım. Burası Roma'dan yaklaşık bir saat uzaklıktaydı ve o zamanlar Fellini'nin çok yakınlarda bir haftasonu evi vardı. Bir İtalyan film yapımcısı olan ortak arkadaşımız Mario de Vecchi buluşmayı ayarlamıştı. O zamana kadar Fellini'yle henüz hiç konuşmamıştım, telefonda bile. Roma'dan Fregene'ye ne kadar sürede varacağım konusunda hiçbir fikrim yoktu, hiçbir biçimde gecikmek istemiyordum ve kırk dakika erken gittim.

Biraz dalgın, ikinci capuccino'mun başında oturmuş, kendi kendime düşünüyordum. O kadar uzun süre beklemiştim ki, Fellini'nin gelip gelmeyeceği konusunda artık endişeleniyordum. Neyseki saatim yoktu ve aslında ne kadar geç olduğunu bilmiyordum. Fellini söz verip tutmamasıyla ünlüydü fakat ben buna inanmak istemiyordum. Bu, filmlerinden yola çıkarak oluşturduğum görüntüsüne uymuyordu. Onunla konuşmak ve onun hakkında yazmak gibi son derece iyiniyetlerle Roma'ya gelmiştim.

"Conchiglia"mn barı o güneşli pazar günü ıssızdı. Sadece zaman zaman soran bir bakışla benden yana bakan bir garson görünüyordu – acaba üçüncü bir capuccino daha istiyor muydum. Herkes dışarıdaydı ve harikulade ilkbahar havasının tadını çıkarıyordu. Yanımda getirdiğim kitaba konsantre olmayı artık başaramıyor, öylece dışarıya bakıyordum. Kumsalın her metrekaresi bedenlerle doluydu. Güneşe tapanların sayısını sadece arabaların sayısı aşıyordu. Fellini'nin Fregene'si kuşkusuz sevilen bir haftasonu beldesiydi.

Arkamda masama doğru yaklaşan adımlar duydum. Döndüğümde yanıma oturmaya hazırlanan Fellini'yi tanıdım. Çok uzun boyluydu, rahat bir seksenin üzerinde, fakat geniş omuzları ve güçlü göğüs kafesi onu daha heybetli gösteriyordu.

Sesi onun yapısında bir adamdan beklenecek olandan çok daha

alçak tonda ve yumuşaktı. Sözlerinden her birini anlayabilmek için ona yaklaşmak zorunda kaldım. Bu yakınlık ona yeterli gelmediğinde de kendisi beni daha yakınına çekti – kolumu tuttu, elime dokundu, kolunu omzuma sardı. Sesini neredeyse bir okşama gibi algıladım. Bu, konuşmaya hemen içli dışlı bir hava verdi.

Geciktiği için özür diledi ama aslında geç kalmamıştı. O da çok erken gelmiş, ama yandaki bölümde oturmuştu. Ben sözleştiğimiz zamandan çok önce geldiğim için oraya bakmayı düşünememiştim.

Melodramatik bir ses tonuyla bana şunları söyledi: "Ortak yaşamımızın bir daha asla telafi edemeyeceğimiz kırk beş dakikasını kaybettik, ama yine de denemeliyiz!"

Ben de sesime aynı derecede melodramatik bir hava katmaya çalışarak yanıtladım: "Umarım bu zamanı asla telafi edemeyiz, ama hep deneriz."

Sonraki on dört yıl boyunca bunu denedik. Ben şahsen bu zamanı asla telafi edemediğimiz duygusundayım, çünkü ziyaretlerimin tümü büyük bir hızla geçti. Konuşmalarımız, ciddi konular da söz konusu olsa –*öncelikle* de ciddi konular söz konusu olduğunda– çoğu zaman neşeli, neredeyse şakacı bir tonda geçerdi.

Fellini insanın ilgisini canlı tutan bir sohbet partneriydi, sözlerini anlamlı bakışlarla ve İtalyanlara özgü jestlerin, her şeyi –hatta biraz fazlasını– ifade eden o zengin repertuarıyla süslerdi. Neşesi yerindeyse anekdotlarındaki bütün figürleri benim için canlandırırdı.

Gündelik yaşama mümkün olduğunca şakacı yaklaşırdı. İlk karşılaşmamızda bana "oyunsu" söyleşilerin en iyileri olduğunu söyledi. Bunlar daha zevkliydi ve söyleşiyi yapan için de daha yararlıydı. Bu tür bir söyleşiyi nasıl oluşturabileceğimizi ona sorduğumda bunun için kurallar olmadığını söyledi. Bunu kendimiz bulup çıkarmalıydık. Durumu film setindeki çalışma atmosferiyle karşılaştırdı: "Esneklik için büyük çaba gösteririm. Kimse kendisini bir şablona sokulmuş hissetmemelidir. Bunu yaparken hep çocukluğumuzun oyunlarını göz önünde bulundururum. Tümüyle atak ve keşfetme sevinci dolu."

Sözünü ettiği, tabii ki, kendisine para, güç ve özgürlük sağlayan

çok ayrıcalıklı bir çocukluktu. Kendisini, çekim çalışmaları sırasında hep kendi kafasının dikine gitmek isteyen inatçı bir çocuk gibi davranmakla suçladıklarını söyledi ve bu iddianın doğru olduğunu da açıkça itiraf etti. Kukla oynatıcısı olarak çocukluğunda edindiği deneyim onu çok etkilemişti ve belki de bu nedenle oyuncuları da kuklalar gibi görüyordu. Yönetmen olarak "sanırım... herhalde... belki..." gibi ifadeler kullanamayacağı kanısındaydı. Kendinden emin ve kararlı davranmalıydı, bu nedenle bazı insanlar üzerinde kibirli bir insan izlenimi bırakıyordu.

Onu beklerken içtiğim onca capuccino'dan sonra kendime artık bir *spremuta di arance rosse*, sıkma kan portakalı suyu ısmarladım. Fellini, bu mevsimde bu portakalların bulunduğunu bilmediğini, ama olmasalardı bile benim için portakal suyunu kırmızıya boyayacağını söyledi. Manzaralı penceremizin ardında dışarısı birden bulutlandı. Fellini, el çabukluğuyla güneşi geri getirebileceğini bilip bilmediğimi sordu. Yanıtımı beklemeden elini kaldırdı. Bulutlar geçip gitti ve dışarıda yine güneş parladı. Bu çok şey vaat eden bir başlangıçtı.

Garson portakal suyunu getirdi, koyu kırmızıydı. Fellini'ye teşekkür ettim – tam doğru olan rengi seçmişti, o gerçek bir sanatçıydı. Sonra beni çizimlerini göstermek için bürosuna davet etti.

Bu ilk karşılamamızdan sonra Fellini oradan bisikletiyle ayrıldı. Gittiği yöne değil, geriye bana bakıyordu – daha önce bana reji yöntemiyle ilgili anlattıklarının tam aksine önce bir elini salladı, sonra diğerini, sonra ikisini birden. Pedal çevirerek uzaklaşırken, beyaz gömleği ve mavi kravatıyla kusursuz mavi takım giysisi içindeki yapılı gövdesinin altında bisikleti neredeyse minicik görünüyordu.

Ertesi gün onu Corso d'Italia'daki bürosundan telefonla aradım. Pek çok İtalyan evi gibi dışa kapalı bu bina da yirmili yıllardan kalma dış cephesinin ardında içinin güzelliğini ve davetkâr bir bahçeyi gizliyordu. Fellini'nin büro olarak kullandığı daireye giden birkaç basamağı çıktım.

Yüksek tavanlı güneşli, geniş mekan Fellini'nin kişiliğini yansıtıyordu: temiz, ama çok derli toplu değil, erkeksi ve rahat döşenmiş.

Burası gereksiz şeylerin bulunduğu bir mekan değildi ve Fellini bana bu duruma ancak büyük bir iradi çabayla ulaştığını, kaostan nefret ettiği için her zaman en gerekli olanla yetindiğini anlattı. Yıllar geçtikçe ilgileri yaygınlaşmamış, aksine esas olanda daha fazla yoğunlaşmış, ta ki bir "tünel görünümü" alıncaya dek küçülmüştü. Tünel işiydi. Tünelin sonundaki aydınlık tamamlanmış film. Aydınlığa varır varmaz bu onun için yeni bir tünele dalmak için bir sinyal oluyordu.

"Çalışmak benim yaşamım," diye açıkladı bana. "Hayır, daha da fazlası, benim tüm mutluluğum." Ve devam etti: "Sanatsal yaratım herkesin düşü. Yaratıcı çalışmanın en önemli yönü insanın kendi iç beniyle ilişki kurabilmesinde, kendi içinde taşıdığım dışarı çekebilmesinde yatar. Fantezi insan için gerçeklikten daha kutsaldır. Bir insanın gerçekleri karşısında gülersen bunu belki affeder, ama fantezilerine gülersen seni asla affetmeyecektir."

Beni, yumuşak bir İtalyan eldiveniymiş duygusu veren, hafif aşınmış deri bir kanepeye götürdü. Sonra Fellini, olayları büyük boyutlarda halletmeye alışkın bir adamın enerjik adımlarıyla çalışmalarını dosyalanmış olarak sakladığı raflardan birine doğru yürüdü. Kendisine ait olan her şey gibi kullanılmış görünen aşırı boyutlardaki eskiz defterlerinden birini dikkatle çıkardı. İnsan bu mekanda yeni bir şey hayal edemiyordu. Fellini bürosuna yepyeni bir şey bile getirse, bu daha yolda eskiyor olmalıydı. Divanda yanıma oturdu, ağır defteri kucağına bıraktı ve beyaz pilili eteğimi kirletmemek için özenli bir dikkat gösterdi. "Çizimlerimi içeren düş defterlerim çok tozlu," diye açıkladı. "Sık sık geriye bakmam."

Bana gösterdiği çizimleri geceleri gördüğü düşlere ilişkin değildi, aksine geceleri düşüncelerini "oynamaya" bıraktığında gelen görüntülerdi. "O zaman gerçek hayaller görüyorum, düş değil. Düşler bilinçaltından geliyor, ama hayaller altbilinçsel idealleştirmeler."

Defteri açıp bana ilk sayfayı gösterdi: "Burada demiryolu rayları üzerinde çıplak yatıyorum. Cinsel ilişkilerde ve özel yaşamımda çok kırılgan olduğumu hissediyorum ve risklerin her zaman farkındayım." İç çekti. "Evet, kadınlarla yaşam çok tehlikeli."

Sayfayı çevirdi. "Çizimlerimdeki bu zavallı küçük çıplak adam Fellini'nin kendisi," diye açıklamada bulundu. "Çok zayıf. Düşlerimde hiçbir zaman şişman olmam. Ve o zamanlar saçlarım da çok daha fazlaydı. Bu normal büyüklüğün üzerindeki dişi seks canavarı onu birazdan sevgisiyle ezecek. Kadınla sevişmek istiyor ama, kendisi için o çok fazla ve onu yutacak. Küçük adam kaybolmuş, kendi libidosunun kurbanı. Ama yine de mutlu ölecek. Çizimlerimde hep böyle görünürüm, sanki yirmisinde gibi, çünkü içsel olarak değişmedim. Kendimi böyle hissediyorum ve hâlâ böyle görüyorum."

Bir telefon ve aynı kadının iki yüzünü –birisi hayranlıkla, öbürü kötücül bakıyor– gösteren çizimin ne anlama geldiğini sordum.

"O, şu sırada konuştuğum, hattın diğer ucundaki kadın," diye bana açıkladı. "Yaşamımda başka kadınlar da olduğuna inandığı için korkunç kıskanç. Haklı, ama bilmiyor, çünkü onunki sonuçta sadece bir kuşku. Kadınlar benim için mücadele ediyor – Düşlerimde."

Şimdi bana filmlerinden birinin ilk gösteriminden kısa bir süre önce gördüğü rüyaya ilişkin bir çizim gösteriyor.

"Minik sandaldaki küçük adam benim. Dalgalar çok yüksek ve etraf köpekbalığı kaynıyor. Ne kadar korktuğum görülüyor. Dalgalar küçük sandalı sağa sola savuruyor ve kürek yok. Rüyamda kendi kendimi kurtarıyorum. Alt tarafıma doğru bakıyorum ve birden ağaç büyüklüğünde bir penisim olduğunu görüyorum. Onu kürek olarak kullanıyorum, bir taraftan diğer tarafa savurarak kendimi böylece güvenliğe kavuşturuyorum."

Sayfayı tekrar çevirdi.

"Bir sonraki düş çocukluğumdan. Çırılçıplak sokağın ortasında koşan çocuğu görüyor musunuz? O benim. Kendimi tamamen trafik karmaşasının ortasına atmışım. Etrafında bir yığın küçük araba vızıldıyor. Korkunç bir trafik var, ışıklar yok ve trafiği penisimle idare ediyorum.

Gördüğünüz gibi düşlerimde hiçbir zaman iktidarsız değilim. Benim için her şey mümkün. Düşler gerçekten çok daha üstündür. Bir kadını gecede yirmi kez tatmin edebilirim. Erkek cinsel olarak çok kırılgandır ve en küçük ayrıntı bile onu şaşırtabilir, aklını karıştıra-

bilir. Kadınlar erkeklerden çok daha güçlüdür. Bir erkek fethedenin kendisi olduğunu düşünse de, kendisini kullanan kadınların onu baştan çıkartmasına izin verir. Erkekler çok naiftir."

Tekrar sayfayı çevirdi.

"Bu çizimde sepetimin içinde yükseklerde, gökyüzündeyim. Ama balonumun kaybolduğu sanılıyor. Çok yükseklerde, bulutlara yakın süzülüyorum. – Burada beni Papa'yla beraber görüyorsunuz. On beş yaşlarındayım ve o bana 'Fefe,' diye hitap ediyor.

Buradaki benim, Tanrı'yla birlikte. Tanrı'yı büyük yapıcı ve bulut yokedici olarak görüyorsunuz. Çizimde Tanrı bir kadın. Çıplak ve çok şehvetli."

Sayfaları çevirmeye devam ederek, "Ve şuradaki çizim," diyor, "çıplak kadın elindeki anahtarı klozetin üzerinde tutarken bana ne söylüyor, biliyor musunuz? Diyor ki: 'Bu senin anahtarın, şimdi onu tuvalete atıp sifonu çekeceğiz.' Benimle yeni bir yaşama başlamak ve beni geçmişimden kopartmak istiyor. Herhangi başka bir kadını hatırlamamı istemiyor".

Yine sayfaları çevirdi; çizimde çıplak bir kadın görülüyordu.

"Bu bütün giysilerini çıkarmış olan bir dansçı. Beni daha yakından tanımak istiyor. Benim için deli olduğundan, baştançıkarmak için her şeyi yapabilir."

Sayfayı yıldırım gibi çevirdiği için bir sonraki çizimden bir şey anlayamadım ve o, "Bakmayınız, Bambina," dedi. "Bu sizin için fazla müstehcen."

Bir sonraki çizim kuşkusuz daha az müstehcen değildi. Bu da yine dolgun ve çıplak bir kadım Fellini'yle gösteriyordu.

"Buradaki gerçekten güzel ve şehvetli, değil mi? Bir şey kaybettim ve onu vajinasında arıyorum." Bir ara verdi ve sonra şunları söyledi. "Siz kızardınız ama. En iyisi söyleşiye şimdilik son verelim mi?"

Fellini'yle herhangi bir yerdeki her buluşmamda törensi bir yan vardı, fakat en sevdiği restoran olan "Cesarina"daki ziyaretler neredeyse kutsal bir hava içerirdi.

Orada ilk kez buluştuğumuzda Fellini, restorana ismini veren sahibine karşı çok nazik davranmamı sıkı sıkı tembih etti. Cesarina'ya söyleyeceğim her söze dikkat etmem için beni uyardı. Saygılı davranmalıydım ama yaltaklanmaya kalkmamalıydım. Bazılarının Cesarina'yı belki fazla aksi bulduğunu ama restoramın Cesarina'nın yuvası olduğunu ve her konuğu kişisel olarak incelediğini açıkladı. Aynı zamanda beni uyararak onun kadınlardan hoşlandığını belirtti, ama buna karşı gerçekten bir şey yapamazdım.

Oynanmış bir ciddiyetle ekledi: "Cesarina'mn sadece restoranında var olduğunu bilmeniz gerekir. Bazı insanlar böyledir. Restoranıyla sembiyoz içinde yaşar. Gelirken ya da giderken onu hiç kimse görmemiştir – hep içeridedir. En fazla hayranlık duyduğum insanlardandır, çünkü benim için bir ideali cisimleştirir: kendi alanında mutlak bir dahidir ve burada tümüyle kendini gösterir."

Fellini, yaşlı büyük hanımın favorisi, "neredeyse evlatlığı" olmasına rağmen, bunu hiçbir zaman doğal bir şey olarak kabul etmediğini söyledi. Caligula gibi, bugünden yarına fikrini değiştirebileceğinden her zaman korkuyordu. Roma'da yaşamak ve Cesarina'nın lütfundan mahrum kalmak bütün cezaların en korkuncu olurdu.

En çok çeşitli yiyecekler ısmarlamayı ve hepsinin tadına bakmayı seviyordu. Beni temkinle değil aksine bol bol, yiyebileceğimden daha fazla –ve herhalükarda onun ısmarladıklarından farklı– yiyecekler ısmarlamam için teşvik etti. Bunu benden çok kendisi için istiyordu. Böylelikle her şeyin tadına bakabilecekti. Benim tabağımdan da en az kendi tabağından yediği kadar yedi ve Çin restoranının yemek anlayışım İtalyan restoranına aktardı. Böyle yapmak zorunda olduğumuzu söyledi, çünkü ikimiz –iki kişilik tek bir masa olsa da– bütün bir masayı işgal ediyorduk. Açıkça belliydi, biraz ondan, biraz bundan tatma lüksünü seviyordu. Ve restoranda yemeyi evde yemekten çok daha fazla sevdiğini vurguladı.

Yemeklerin çoğunu bir şekilde yedikten sonra dedi ki: "Tatlı için yer bırakın. Burada harika bir pasta yaparlar."

Söyleşilerimizin çoğunu yemek sırasında yaptık. Fellini bana İngilizce "companion" sözcüğünün Latinceden geldiğini ve "ekmekle" anlamında olduğunu belirtti.

Ve bana dedi ki: "Yemek aşktır. Bir yemeğin hazırlanması çok fazla sevgi ister. Burada sadece aşçılık sanatından duyulan gurur söz konusu değildir. Sevgi malzemelerden biri olarak listeye katılmalıdır. Yaşamda pek çok iyi şey ortak bir yemekte ortaya çıkar. Sadece hızlı ve pratik şeylerden oluşan bir dünya beni huzursuz ediyor."

Fellini bana, Groucho Marx, Mae West ve Laurel–Hardy'yle tanışmış olmayı çok istediğini anlattı. Yaşamının son yıllarında hakkında bir kitap yazmış olduğum için Groucho'yu tanıyordum. Mae West'i de tammış ve hakkında yazmıştım. Bu nedenle benimle ikisi hakkında konuşmayı çok severdi. Yabancı filmler İtalya'da hep seslendirildiği için gerçek seslerini hiç duymamıştı.

Onu armağan olarak üzerinde Groucho'nun resmi olan bir tişört götürdüm. Bu, ilk kitabım olan, Groucho'yu anlatan *Hello, I Must Be Going*'den bir anıydı. Tişörtün önünde "Hello", arkasında ise "I Must Be Going" yazılıydı. Ona ekstra büyük beden getirdiğimi, ama gerçekten giymesi gerekmediğini söyledim.

Fellini yanıtladı: "Giymek istiyorum. O zaman beni böyle anımsayabilirsiniz." Tişörtü göğsüne tuttu: "Ama başka hiçbir şey giymeyeceğim, bir külot bile. Hoşunuza gitti mi?"

Böyle bir fotoğrafını çekmek isteyeceğimi söyledim.

"Elbette," dedi.

Ama bu fotoğrafı asla çekemedim.

Fellini'yle Roma'daki bir akşamı asla unutmayacağım. Durum, her zaman nazik olmak isteyen ve "hayır" demekten hoşlanmayan Fellini için tipikti. Artık hiç hoşuna gitmeyen bir yükümlülük üstlenmişti.

Taksiyle, karısı Federico Fellini üzerine doktora çalışması yazan bir gazeteciye gidiyorduk. Hayır, daha da özgül bir şey söz konusuydu: Çalışma, Fellini'nin gençlik yıllarında "Marc' Aurelio" için yazdığı metinler üzerineydi. Fellini nazikane bir özür bulup daveti reddedebilirdi, ama genç kadın ona o kadar sık yazmıştı ki! Ve şimdi doktora çalışmasını üniversiteye teslim etmek istiyordu. Tam da o sırada Fellini herhangi bir film çalışması içinde değildi. Daveti bir kez

kabul ettiği için, asıl yapmak istediği geri çevirmek de olsa, artık gitmemezlik edemezdi. Genç kadını hayal kırıklığına uğratmak istemiyordu, ayrıca telefon numarasını da kaybetmişti.

Trastevere'de bir noktadan sonra sokaklar çok daralır, taksi daha fazla içeriye giremedi. Şoför Fellini'yi tanımıştı ve bizi bekleyeceğine söz verdi.

Dar, dolambaçlı yollardan yürüyerek gittik ve Fellini'nin merkezden Trastevere'ye kadar olan taksi yolculuğu sırasında neredeyse iki kez kaybettiği minicik bir kağıt parçasına yazılmış adresi aradık. Yoldaki pek çok bardan birinde mola verdik, Fellini orada yiyecek fazla bir şey bulamayacağımız kanısında olduğundan önceden hazırlıklı olmak için capuccino içip kek yedik. Vitrindeki cezbedici kek ona kaçınılmaz anı uzatmak için işine gelen bir neden sunmuştu.

Eve vardığımızda kapıdan geçebilmek için neredeyse ikiye katlanması gerekti. Aşırı alçak tavanlı mekanda, hazırlığının günlerce sürmüş olması gereken savurganca bol tutulmuş bir yemek hazırdı. Şarap da fazla pahalıydı. Genç kadının sanatkârca saç yapımı saatlerce berberde kaldığını düşündürüyordu ve yemeği üzerinde siyah bir kokteyl elbisesi ve iğne topuklu ayakkabılarla sundu. Bu olay için kelimenin gerçek anlamıyla mobilyaların cilası kazınmıştı. Mobilyanın eskiliği görülüyordu, ama kesinlikle antika izlenimi yoktu.

Akşam yemeğinden sonra genç kadın, Fellini'ye beklenti içinde ve görülür bir gururla, bu davetin nedeni olan iki kalın ciltten oluşan doktora çalışmasını takdim etti. Fellini sayfaları nezaketle çevirdi ve kadının kendisini izlediğini her hissedişinde takdirle başını salladı. Kadın soluğunu tutmuş gibiydi. Fellini herhangi bir sayfayı açtı, baktı ve, "Olağanüstü," dedi. Sonra yaklaşık yüz sayfa atlayarak okudu ve, "Çok ilginç," dedi.

Aslında kalması gerekenden çok daha uzun süre kaldı. Belki biraz üşengeçlikten, ama öncelikle ziyaretinin onları ne kadar çok etkilediğini gördüğü için. Böylece onlara bir armağan verdiğinin, değerli bir am olarak kalacağının farkındaydı ve bunu onlara tümüyle vermeye hazırdı.

Başlangıçta bir doktora çalışmasına konu olma fikrine hiç de hayran kalmamıştı. Şimdi üzerinde yıllarca çalışılmış bu yapıtı ellerinde tutarken gerçekten kapsamı karşısında afallamıştı. İçeriğin niteliği ne olursa olsun, sadece ağırlığı bile etkileyiciydi.

Sonunda Trastevere'deki evden ayrıldığımızda Fellini şunları söyledi: "Onca sayfa. Bir düşünün, yaşamının üç yılından fazlasını bu işe harcamış! Ve filmlerim üzerinde bile değil, "Marc' Aurelio" dönemim üzerinde çalışmış. Makalelerimden beş yüzünden fazlasını okuduğunu söyledi. Üzerinden çoktan kırk yıldan fazla zaman geçti. Kırk yıl!"

Fakat adamakıllı sevindiğini anlamıştım, yoksa bu kadar uzun süre kalmazdı.

Fellini, "Marc' Aurelio" döneminde oluşan bu malzeme bolluğuna, onca makale ve çizime yaşamı boyunca zaman zaman baş vurdu. Bu çok ünlü İtalyan mizah dergisi için yaptığı çalışmalar onu sadece düşünmeye değil, aynı zamanda kendi fikirlerini kağıda dökmeye ve kendi çok kişisel stilini de oluşturmaya zorlamıştı. Daha da önemlisi, giderek kendi yaşam felsefesini geliştirmeye başlamış ve bunu sözcüklere ve çizimlere dönüştürmüştü.

"Marc' Aurelio" onun üniversitesiydi. Orada sadece geçim yolunu değil, yanısıra mesleğini ve bir sanat bulmuş, kendilerinden öğrenebileceği, esin bulduğu ve sonraları da pek çok ilişkiyi sağlayan ülkenin en yaratıcı insanlarından birkaçıyla birlikte çalışmıştı. Yeteneğinin bu dergide onca onay bulması, hatta pek çoklarınca dahiyane olarak kabul edilmesi onun için besleneceği zemini oluşturdu, kendine güvenmesini sağladı.

Fellini, eğer o dönemdeki çalışmaları yayınlanmamış olsaydı, hiçbir zaman devam etmek için gerekli dayanıklılığı gösterememiş olacağından kendisi de emin. Kendisinden daha yaşlı ve daha deneyimli insanlar tarafından nasıl yücegönüllülükle ve kıskançlıktan uzak bir biçimde desteklendiğini yaşamı boyunca unutmadı. Geçimini sağlamak için her gün yazmak zorundaydı. Çalışmalarının sadece yayınlanmakla kalmayıp bunlar için para da ödendiğini bilmesi ona zorlu bir çalışma için enerji ve ivme verdi. "Tembellik" eğilimi oldu-

ğunu her zaman vurgulasa da, "Marc' Aurelio" için yaptığı üretim gerçekten etkileyici. Yaptığı kaba bir tahmine göre "Marc' Aurelio" yaklaşık bin çalışmasını yayınlamış, bunların arasında karikatürler, çizimler, bunlara ilişkin altyazılar, makaleler, öyküler ve tefrikalar var. Anımsayabildiği kadarıyla çalışmalarının bir kez olsun yayınlanmadığı olmamış – o zamanlar o kadar genç olan biri için çok doyurucu ve teşvik edici bir deneyim.

Ev sahiplerimizle nihayet vedalaştığımızda saat sabahın dördünü geçmişti. Daracık, karmaşık sokaklar çok karanlıktı, çünkü neredeyse hiç aydınlatılmamıştı ve ortalıkta bizden başka da kimse yoktu. Yolu karıştırmıştık, ne az önce ayrıldığımız eve nasıl döneceğimizi biliyorduk ne de taksinin hâlâ bekleyip beklemediğinden emindik. Fısıltılarımız sessizlikte çınlıyordu.

"Burada güvende olduğumuzdan emin misiniz?" diye sordum.

Bir saniye bile duraksamadan yanıtladı: "Hayır."

Bunu sorduğuma üzüldüm. Bana pasaportumu da, para cüzdanımı da yanıma almamamı salık vermiş olduğunu anımsattı. Bunu yapmamıştım, ama o anda düşündüğüm para çantam değildi.

Fellini dedi ki: "Eskiden kaygısızca Roma'da dolaşabiliyordum – hangi semt olduğu önemli değildi. Neredeyse bir şerif gibi dokunulmazlığın tadını çıkarırdım. Bugün ise, kimbilir nereden gelmiş bir sürü yabancı yaşıyor buralarda. Şeytandan korkmayan dolandırıcılar ithal ettik. Bu yeniler artık Fellini'yi tanımıyor, hem tanısalar da umurlarında değil."

Birden yalnız olmadığımızı fark ettik. Hiç kimseyi görmememize rağmen erkek sesleri duyduk. Bir sokağın köşesinden, bizi adım adım takip ederken yüksek sesle aralarında konuşan ve hepsi de siyah deri ceketler giymiş, oldukça yapılı altı delikanlı çıktı.

Fellini korkumu göstermemem için beni uyardı fakat o kadar karanlıktı ki, cesur bir tavır takınmak israf olacaktı. Bunca zaman sonra bizi gerçekten hâlâ bekliyorsa taksiye artık yaklaşmış olmamız gerektiğini söyledi.

Deri ceketliler grubu artık bize yetişmişti ve etrafımızda bir yarım daire oluşturdular. Hiçbiri tek bir söz söylemiyor, hiçbiri gülüm-

semiyordu. Birden içlerinden biri bir adım öne çıkarak gözlerini Fellini'ye dikti. Fellini bakışlarına karşılık verdi. Sonra o karanlıkta bile, gülerken parıldayan dişlerini gördük. Siyah siluetler gevşediler. Şefleri olduğu açıkça belli olan, öne çıkan tip Fellini'yi selamladı: "Ciao, Federico!"

Fellini onlarla birkaç kelime konuştu, sonra taksimizin hâlâ beklemekte olduğu meydana kadar bize eşlik ettiler. Ve delikanlılar –hedefleri her ne idiyse– yollarına devam ettiler.

"Bunlar benim tanıdıklarımdandı," dedi Fellini.

Bunu fark etmiştim.

Taksi şoförü onca saat bizi beklemişti. Huzur içinde uyuyordu. Fellini'nin sonunda geri döneceğinden bir an bile kuşku duymamıştı. İlk karşılaşmalarımızdan birinde Fellini bana şunları söyledi: "Sizinle küçük, tatlı bir sohbet sürdürmek isterim, fakat önceden titizlikle planlanmamalı. Bu küçük sohbetler en iyisidir. Ve spontan olmalıdır, eğer canınız istiyorsa, kendiliğinden öylece geliyorsa. Yaşam denilen bu yolculuğa her zaman açıkyüreklilik ve dürüstlükle çıkmak gerekir."

Önceden randevu vermeyi sevmezdi. Her tür yükümlülükten nefret ederdi. Gazetelere bile abone olmazdı. Film çalışmalarının dışında şeyleri rastlantıya bırakmayı yeğlerdi, her şeyi çok kendiliğinden yapardı.

Roma'daki araba gezintilerimizde belli bir rota belirlememeyi yeğlerdi: "Belli bir hedefim olmadan hareket etmeyi seviyorum. Çevrede öylesine gezinmek bana belli bir yere direksiyon çevirmekten çok daha fazla zevk veriyor. Arabanın penceresinin dışında bir film gibi kayıp giden resimler yaşamımın en heyecan verici ve çekici olaylarındandır."

Bu onunla Roma'da yaptığımız yürüyüşlerde de aynıydı ve hiç bir zaman yorulmazdı. Fellini'yle yemeğe gittiğimde hep düz ayakkabılar giyerdim. Bu kaçınılmazdı, çünkü kolaylıkla, "Yemekten sonra eve yürüyerek gitmek iyi gelir," diyebilirdi ve bu arada yürü-

yüşün kırk beş dakika süreceğine değinmezdi. Fakat tabanlarım aşındığında Roma'da kalın tabanlı ayakkabılar bulmakta hiç zorluk çekmedim.

Nereye gidersek gidelim, Fellini ya restoranda yan masada oturan insanlar hakkında mini dramalar uydurur ya da sokakta gördüğümüz çok karakteristik tipler hakkında gözlemlerini belirtirdi. Birisinin ya ilginç bir yüzü olurdu ya da ona anında esin veren kendine özgü bir tavrı. Yorulmak bilmez bir insan gözlemcisiydi ve Via Condotti'de dolaşan insanları seyretmeyi özellikle severdi.

Roma'da parası olan herkes alışverişini çok şık dükkanların bulunduğu bu caddede yapardı ya da en azından vitrinlere bakmak için oraya giderdi. Via Condotti araç trafiğine kapalı olduğu için caddenin ortasında yürürdük. Fellini, Valentino, Armani ya da Bulgari'nin özenle stilize edilmiş alışveriş poşetlerini taşıyan pek çok çifte işaret ederdi. Dünyanın pek çok yerinde insanlar böyle ünlü stilistlerin poşetleriyle dolaşmaya çekinirler. Buna karşın Via Condotti'de kadınlar içleri değerli şeylerle dolu bu poşetleri çevrede gururla dolaştırıyorlardı. Fellini, yaşlı bir adamın refakatindeki çok güzel, genç bir kadım göstererek adamın kesinlikle onun büyükbabası olmadığını belirtti, kadın olsa olsa yaşlı adamın gurur duyduğu bir "ganimet" ti.

Fellini şunları söyledi: "Öğleden sonra Via Condotti'de dolaşırsanız zengin erkeklerin 17.00–19.00 arası yaşamını gözlemleyebilirsiniz. Daha da zenginseler bu dörtten sekize kadar uzayabilir. Öğleden sonra gezintisini 'ikinci karıları' ile yaparlar, sevgilileriyle alışveriş eder, onların paketlerini taşır, bir yerlerde oturup bir aperitif içerler. Sonra birlikte aşk yuvalarına giderler, sonra da adam karısı ve çocuklarıyla birlikte akşam yemeği yemek üzere eve gittiğinde tüm kuvveti emilmiştir."

Bakışlarımızdan uzak yan sokaklardan birinde bir bağrışma duyduk. Fellini bana baktı ve çok ciddi bir yüz ifadesiyle konuştu: "Duyuyor musunuz Charlottina? Bu patırtının ne olduğunu biliyor musunuz? Bu Fellini'ye karşı bir protesto gösterisi. Bütün bunlar benim kabul etmediğim, söyleşi vermediğim insanlar. Şimdi sizi be-

nimle görüyorlar ve 'Niçin bu Amerikalıyla da bizimle değil?' diyorlar."

Bir "tip"in üzerinde taşıdıklarına değil de, vitrinde satışa sunulan giysilere sadece iki kez ilgi gösterdi. Gucci'nin vitrininde bir çift çok güzel ayakkabı dikkatini çekti. "Çok rahat görünüyorlar, değil mi?" dedi, sorusuna yanıt beklemiyordu. Rahattan da öte bir görünüşleri vardı. Caddenin biraz ilerisinde bakışları Hermes'in vitrinindeki bordo renkli bir kaşmir atkıya takıldı. Kendisi yanımda olmadan ona ayakkabı almaya asla cesaret edemezdim. Ama Roma'dan ayrılmadan önce atkıyı alarak ona armağan ettim. Maddi şeylere sahip olmanın kendisi için hiç önem taşımadığını ve asla duygusal olmadığını sık sık iddia etmesine rağmen benim Roma ziyaretlerim sırasında hava elverdiği sürece bu bordo atkıyı sık sık taktı.

Fellini'nin vitrindekilere hayran kaldığı sadece Via della Croce'da görülürdü. Bir çikolatalı pasta durmasına vesile olur ya da baştançıkarıcı bir peynir kokusu onu bir şarküteriye çekerdi. Gerçi Los Angeles'deki süper marketlerin büyüklüğü ve çeşitlerinden çok etkilenmişti, fakat her alanda spesiyalleştiğini ilan eden dükkanlara güveni yoktu. Ona göre, bir insanın Mozarella ya da Parmesan için altıncı his gibi bir şeye sahip olması gerekiyordu ve aym insan kuşkusuz ki, bir kavunun yüreğini okuyacak, derhal yenmek için can attığını ya da olgunlaşmak için iki gün daha rica ettiğini anlayacak durumda olamazdı.

1980 ilkbaharının o son dönemlerinde, Fellini'yle haftalarca sürdürdüğüm söyleşilerin ardından ben tam Roma'dan ayrılmak üzereyken bana bir resmimi yapmak istediğini söyledi. Roma'da olduğum sürece yapacağım çok umdum.

"Hayır," diye açıkladı. "Gittikten sonra gözümün önünde daha iyi canlanıyorsunuz. Sizi belleğimden çizeceğim."

Resim birkaç gün sonra Londra'da bana ulaştı. Charlottina'nın –bana böyle hitap ediyordu– resmini pek gönül alıcı olmayan karikatürlerinden biri olarak çizdiği için bir de özür notu vardı. Beni, benim kendimi gördüğüm gibi görmüştü, bir farkla: Fellini, beni altın çingene küpeleriyle çizmişti. Roma'da bu tür bir küpe hiç takmamıştım, zaten bu tarz küpem de yoktu.

Teşekkür etmek için telefon açtım ve resmi beğendiğimi söyledim. Sonra beni niçin altın küpelerle resimlediğini sordum.

"Siz onları içinizde taşıyorsunuz," dedi.

Hemen harekete geçip kendime o tarz bir çift küpe aldım.

Bir sonraki Roma ziyaretinde Fellini'ye giderken onun en sevdiği pastanenin önünden geçtim. Vitrinde merakımı çeken bir pasta duruyordu, ne olduğunu sorup bunun bir "torta di polenta" olduğunu öğrendiğimde daha da meraklandım. Düşünmeden pastayı satın aldım.

Pastayı Fellini'ye verdiğimde "torta di polenta"mn "makrobiyolojik vejetaryen lokantası"nı çağrıştırdığım söyledi. Ama pastayı zevkle yedi. Roma'da henüz tanımadığı bir şeyi ona sunmuş olmak beni sevindirdi; hemen ona kendisi New York'a geldiğinde bana benim tanımadığım bir şeyi gösterip göstermeyeceğini sordum. New York'a geleceğini söyleyip ekledi: "Şimdiden aklımda bir fikir var."

"Grand Hotel"de sık sık kahvaltı, öğle yemeği, çay ya da akşam yemeği için buluşuyorduk. 20 Ocak'ta oradaysam yaşgününü de her sefer "Grand Hotel"de kutluyordu. Yaşgünü partisi her zaman öğleden sonra yapılıyordu ve ben ona geleneksel olarak New York'tan kendi "yaşgünü pastamı" getiriyordum – aslında bu pasta değildi, sadece Madison Avenue'deki E. A. T.'den alınan "brownie"lerdi. Fellini'nin keşfettiği ve ona yaşgünü olmasa da her seferinde getirdiğim "brownie"ler seviliyordu.

"Grand Hotel" tabaklarını ve gümüş çatallarını emrimize veriyor ve diğer konuklar bizi seyrederken –ya "brownie"leri ya Fellini'yi– biz "brownie"lerimizi yiyorduk. Aynısından ısmarlamak isteyenler bunların "başka bir yer"den getirildiğini öğreniyordu. Fellini her yerde ayrıcalıklarının tadını çıkartıyordu.

Kendi yaşgününde kahve içip kek yerken bile hesap ödememe asla izin vermedi – şefe parayı önceden verip yayıncımın parayı bana geri ödeyeceğini söylesem dahi.

Fellini bana, "Beni gerçekten tanımak istiyorsan beni çalışırken izle-

melisin," dediğinde sözüne hemen inandım. Ve sadece reji sırasında "gerçekten canlı" olduğunu ilave etti. New York'tan ona telefon açarak yeni filmi *E la nave va*'nın Roma'daki çekim çalışmaları sırasında onu izleyip izleyemeyeceğimi sordum. "Niçin soruyorsun?" dedi. "Seni hiçbir zaman reddetmem." O zamana kadar onunla Roma'da çalışmadığı ve baskı altında olmadığı sıralarda buluşmanın daha iyi olacağına inanmıştım. Kendisi setten ayrılamayacağı için birisini göndererek beni havaalanından aldıracağım söyledi. Havaalanına vardığımda beni doğruca Cinecittà'nın 5 nolu stüdyosuna götürdüler.

Orada kurdukları sallanan gemi güvertesine tırmandığımda Fellini beni çok candan bir şekilde selamladı, "Geldiğine sevindim, Charlottina," dedi.

"Çalışırken izlemeden seni hiçbir zaman tanıyamayacağımı bana kendin söyledin. Bu yüzden buradayım. Seni reji sırasında izlemek istiyorum," dedim.

Fellini öne doğru eğildi ve tüm gözler bize çevrilmişken ağzına elini siper ederek kulağıma fısıldadı: "Yalnızca yatakta beni gerçekten tanıyabilirsin."

Rolümü mümkün olduğunca iyi oynamaya çalıştım ve çok mahcup baktım. Fellini'nin söylediklerini başka kimse duymamıştı, ama bütün teknisyenlerin, oyuncuların ve figüranların düşgücü özgürce çalışıyordu, gelişim çalışmayı hoş ve neşeli bir şekilde bozmuştu. Ben de rahat ve şakacı bir biçimde takdim edildiğimi ve sette hemen benimsendiğimi hissettim. Kimse bana oradaki varlığımın nedenini sormadı.

Fellini sonra ciddileşti ve, "Cinecittà'ya, benim gerçek evime hoşgeldin Charlottina," dedi.

Ve beni çevremize toplanmış olan herkese tanıttı: "Bu Charlotte Chandler. Palyaçolar üzerine, Marx Brothers üzerine, öncelikle de çok büyük bir palyaço, Groucho üzerine kitaplar yazdı. Bir kere palyaçoları yazmaya başladıktan sonra devam ediyor, şimdi de benim üzerime yazıyor."

Fellini, diğerlerinin kendisini sirk müdürü gibi gördüğünü ama

kendi bakışının farklı olduğunu anlatmıştı: "Ben bir palyaçoyum ve filmlerim benim sirkim."

Onunla ilk konuşmalarımdan birinde bana şunları söylemişti: "Uzun ya da kısa bir süre için insanlarla yakın bir çalışma içine girersem dostça, hoş bir atmosfere ihtiyaç duyarım. Birlikte çalıştığım insanlarla arkadaş olmak isterim ve film geliştikçe bu arkadaşlık büyür. Birlikte maceralar yaşarız ve sonra ortak anılarımız olur." Bu benim için de geçerliydi. Ne zaman Fellini'yi görsem, bu karşılaşmayı daha sonra hoşnutlukla anımsayacağımı bilirdim. Onunla bir dakika bile sıkılmadım ve birlikte olduğumuz süre bittiğinde her defasında üzüldüm.

Fellini, sette çekimler arasında zaman zaman yanıma geliyor ve kulağıma bir şeyler fısıldıyordu. O an pek çok gözün bizi izlediğini gayet iyi biliyordu.

Çok rahat bir şekilde, "Yarın Fas'a gidiyoruz," dedi.

"Aa, tabii," dedim coşkuyla.

Bir sonraki hafta, "Benimle yarın İstanbul'a gelir misin?" diye sordu.

Bir saniye bile duraksamadan, "Elbette," diye yanıtladım.

Bu bir oyundu. Yolculuk onun sorusuyla başlıyor, benim yanıtımla bitiyordu. Hiçbir zaman daha fazlasını beklemedim ve düşkırıklığına uğramadım. Roma'yı Fellini'yle birlikte yaşadım ve tam istediğim gibiydi. Fellini'nin asla yerine getirmediği bu "sözleri" yüzünden ne kadar çok kişinin kalbinin kırıldığını görünce şaşırdım. Fellini, onunla aya gidip gitmeyeceğimi sormuş olsaydı, "Evet," derdim.

Bana, "Çoğu zaman en fazla anlam saçmalıktan çıkar," derdi.

E la nave va'nın setinde Fellini'nin bir sahnede bir oyuncudan belli bir yüz ifadesini almak için boşu boşuna uğraşmasını izledim.

Oyuncu, kukuletalı, geniş gri bir pelerin içinde yerde sürünen solgun yüzlü, narin bir genç kızı görünce sözsüz bir şaşkınlık göstermeliydi. Fellini bir ara verdi ve her oyuncuyla tek tek konuştu.

İkinci çekimde, yerde sürünen gri şekil oyuncuya doğru baktı ve bu kez oyuncu gerektiği gibi tepki verdi.

Fellini, oyuncunun haberi olmadan genç kızın yerine sette bulabildiği en yaşlı erkeği geçirmişti. Ve tam isabet: Sahne bir kerede makaraya geçiverdi.

Fellini çekim çalışmaları sırasında aralıksız konuşuyor ve açıklamalar yapıyordu. Sürekli talimatlar veriyor, oyuncularla sohbet ediyor, en son figürana kadar tek tek herkesi tanımaya ve hepsiyle iyi bir ilişki kurmaya çalışıyordu. Bazen sete gelip sorardı: "Bu akşam güzel bir düş gören oldu mu?" Oyuncuları yönetiyor, rollerini belletiyor, onları övüyor, teselli ediyor ve kadın rolleri de dahil olmak üzere her rolü kendisi oynayarak gösteriyordu. Mükemmel bir nemfoman da olabildiğini anlatmaktan hoşlamrdı. Fakat özel yaşamında hiç sette kalabalık bir kitle karşısında konuştuğu kadar konuşmazdı. Çok iyi bir dinleyici olabiliyordu. İkili sohbetlerde çoğunlukla sessizdi ve çok iyi dostlarıyla beraberken bile fazla söz sarf etmezdi.

Fellini bana sette reji sırasında belki de onu tanıyamayacağım kadar dinamik ve değişik olduğunu söylemişti. Bana önceden belirttiği farkı gördüm, ama onu gayet iyi tamdım. Fark sandığı kadar büyük değildi. Yine aynıydı ama o kendisini farklı hissediyordu.

Setteki insanların tavrı saygı ve tam bir boyuneğme arasında değişiyordu. Starlardan figüranlara kadar herkes bir Fellini filminde oynayabildiği için kendinden geçmiş görünüyordu. Kendi çıkarlarını korumakla yükümlü olan yapımcı ve sendika temsilcileri bile bu efsanevi yönetmen karşısında büyülenmiş gibiydi.

Fellini kendisini gözlerden uzak bildiği Cinecittà dışında bir restoranda yiyorsak fiziksel ve sözel olarak biraz rahatlıyordu. Ama genelde her gün bütün ekiple birlikte yemek yiyor, yemek boyunca da yönetmen rolünü oynuyor, bütün olası şakaları yapıp pozları kesiyor, yemeği kendi tarzında yönetiyor ve her zaman herkesin oturacak bir yer bulmasına dikkat ediyordu.

Saatler süren çekim çalışmaları boyunca Fellini sürekli hareket halindeydi, oyuncular ve teknisyenlerle hep ilişki içindeydi, ama yine de çok yalnız görünüyordu. Durmadan her sahneyi önceden zihninde şekillendirmekle meşgul olan kişisel Fellini'yi itinayla gizliyordu.

E la nave va ile ilk kez bir filmin yapımım üstlenen, koyu sinema hayranı, başarılı işadamı Aldo Nemni, dahiyane Fellini'yi çekim çalışmaları sırasında izlemek ve parasının aktığım görmek için mümkün olduğunca sık Milano'dan Roma'ya geliyordu. Bana Fellini'nin katıksız bir sanatçı olduğunu, bu yaratıcı süreç içinde kendini tümüyle açacak kadar işine tutkun olduğunu söyledi.

Nemni parasını bu projeye güvenle yatırmıştı, çünkü bu, fikirlerini kendisine zekice, büyük bir espri ve belli bir alçakgönüllülükle aktaran Fellini ile bir film yapabilmek için bulunmaz bir olanaktı. Şimdi Fellini'yi kameranın arkasında, sanki tutkuyla değişmiş, sadece işi için ve sadece işiyle yaşayan bir adam olarak görüyordu: "Gözü başka hiçbir şey görmeyen bir aşık gibi tümüyle tutkun."

Fellini, Nemni'yle hemen anlaşmıştı ve onda sadece bir dost değil, aynı zamanda sürekli çalışabileceği bir yapımcı bulmuş olmayı umuyordu. Hatta Nemni akıllı ve uygar olduğu, ahlaksal ilkelere göre davrandığı için onun kendisi kadar severek ve bol yemek yememesini bile kabullenmişti.

Fellini dış çekimleri sevmiyordu, bu nedenle sadece geminin değil, denizin de suni olarak Cinecittà'da yapılması gerekiyordu. Suni dalgalar, "ne pahasına olursa olsun" hidrolik bir aygıt yardımıyla deniz dalgaları kadar düzensiz olmalıydı.

Bütçe hızla aşılıp da Fellini'ye kısıntı yerine kendisinin denk düşecek oranda yapıma katılması önerildiğinde parasını da yapımcının parası kadar kaygısızca kullandı. Para karşısında her türlü dikkat kaybolmuştu, artık geçerli olan sadece filmdi. Nemni'nin söylediğine göre, Fellini şaşırtıcı biçimde batıl inançlı ve belirtilere de çok önem verdiğinden durup dururken, başlamak için uygun bir an olmadığı duygusuna kapılarak çekimlerin başlamasını ertelemişti.

Nemni, riskleri en aza indirgemek için kârımn bir kısmından vazgeçmeye karar verdi. Sonradan bana, "Biraz para kaybettim," diye anlattı. "Fakat severek anımsadığım unutulmaz ve bir kerelik bir deneyim yaşadım. Fellini'yle yaptığım bu film bana film piyasasının yolunu açtı ve dolaylı biçimde bundan çok yarar sağladım." Bu, çoğumuz içine geçerli.

La strada balesinin Milano'daki Scala'da ilk gösterimi yapıldığında Giulietta'ya eşlik eden Nemni, bir başka filminin yapımını üstlenmemesine rağmen Fellini'yle hep dost kaldı.

E la nave va'nın çekim çalışmaları sırasında en üst güvertede oturuyor ve teknisyenlerin sağladığı sürekli dalga çalkantısını hissediyordum. Benim için her gün bir sandalye getiriyorlar ve eğer Fellini bir şeyler açıklamak ya da öylesine sohbet etmek için yamma gelmezse tek başıma oturuyordum. Bazen, genelde kapıları sımsıkı kapalı sete ünlü sinemacılar ya da dostlar da ziyarete geliyordu: Marcello Mastroianni, Sergio Leone, Robin Williams, Paul Newman, Michelangelo Antonioni ve daha pek çokları. Ara sıra benimkinin yanına ikinci bir sandalye konuluyordu. Bu, Giulietta Masina'nın geleceğine işaretti. Çok sık gelmiyordu.

Şık giyimliydi, boyu yüksek topuklu ayakkabılarla bile kısaydı ve Fellini onu derhal selamlardı. Sette herkes onu tanıyordu – sadece Fellini'nin eşi olarak değil, aynı zamanda kendi parlak kariyeri nedeniyle. Sadece oyuncu olarak saygı görmüyor, kişi olarak da çok seviliyordu. Sanki rahatsız etmek istemiyormuş gibi asla çok uzun kalmıyordu.

Beni içtenlikle selamlardı. Giulietta'yla, San Francisco'da kendisini onurlandırdıkları bir film festivalinden Roma'ya dönerken uğradığı New York'ta tanışmıştım. Orada kendisi için hazırladıkları coşkulu karşılamadan çok etkilenmişti, Fellini, Giulietta'nın New York'a uğrayacağım haber vermek için Roma'dan bana telefon açmıştı. Bana, Giulietta yalnız yolculuk etmeye alışkın olmadığı için onunla buluşup birkaç saat birlikte olup olamayacağımı sordu. Fellini festivallerde görünmekten ne kadar hoşlanmıyorsa, Giulietta bu tür kutlamaların tadım o kadar çıkarıyordu. Onu öğle yemeğine "Le Cirque"e davet ettim, içeriye girer girmez herkes onu tanıdı.

E la nave va'nın setinde Giulietta bazen bana bir şeyler fısıldıyordu ve ben Federico'nun nasıl bizden tarafa baktığım görüyordum. Bizi uyaracağından korkuyordum. Bunu bir kez yaptı da, ama o sırada Giulietta, tam Fellini bir çekimle meşgulken başka birisiyle konuşuyordu.

Giulietta, çekim çalışmaları sırasında ilk kez sete geldiğinde beni kendisiyle birlikte dışarda çay içmeye davet etti. Sürekli sallanan güvertede deniz tuttuğunu söyledi. Bir süre birlikte oturup çay içtik, sonra ben sete yalnız döndüm. O eve, Fellini'nin de her gün akşam geç saatlerde döndüğü Via Margutta'ya gitti. Ertesi gün beni tekrar çaya davet ettiğinde, Fellini'nin kendi işinden çok çay sohbetleriyle ilgilendiğimi düşüneceğinden kaygılandım. Roma'ya onu sette çalışırken izlemek için gelmemiş miydim? Bu nedenle o gün çay davetini kabul etmedim.

Giulietta bana Fellini'yle ilk karşılaşmalarını anlattı. Kendisinin öğrenci arkadaşları arasında sevilen, çekici biri olmasına ve sahneye çıktığında ya da erkekler arasında gördüğü ilginin yakınmaya yer bırakmayacak kadar çok olmasına rağmen genç Federico onu amında etkisi altına almıştı. "O diğerlerinden farklıydı. Benim için hiç kimsenin onunla kıyaslandığında şansı yoktu ve bu, bütün bu yıllar boyunca değişmedi. Hatta Federico daha da kendisi oldu."

Birbirlerine aşık oldukları ilk dönemde Giulietta, Fellini'yi diğer herkesten daha iyi anladığı duygusuna sahipti. 1983'de ikimiz birlikte geminin güvertesinde otururken düşünceli ve biraz da acı bir şekilde şunları söyledi: "Ben daha çok masumdum. Federico gibi zor bir adamı kuşkusuz hiç kimse tam olarak anlayamaz, ben anlayamıyorum, en az anlayansa Federico.

Bana, beni hiç anlayamadığını söyledi, ama bunun nedeni, sadece, onun basit olanı görmek yerine sürekli karmaşık olanı araması. Komplikasyonları kendisi yarattığı için gündelik yaşamda her şeyi mümkün olduğunca basit görmek ister.

Nişanlılık dönemimiz çok romantik ve yoğundu, çünkü savaş dönemiydi ve Federico kendisini askere almak isteyen İtalyan faşistlerinden ve zorla çalıştıracak işçi arayan Almanlardan saklanmak zorundaydı. Sürekli olarak teyzemin evinde saklanması gerekiyordu ve bu nedenle neredeyse her zaman birlikteydik.

Ben derslere gidiyordum, bunu severek yapıyordum, fakat Federico benim için diğer her şeyden önemliydi. Benim ilk aşkımdı. Hâlâ da öyle.

Federico müthiş komikti. Beni hep güldürürdü, ama anımsayabildiğim belli bir şey yok gibi. Söylediklerinden çok nasıl söylediği önemliydi. Fakat ilk kez telefon açıp beni yemeğe davet edişini anımsıyorum. Adını biliyordum, ama daha hiç karşılaşmamıştık. Sadece benim başrolünü oynadığım radyo dizisi *Cico e Pallina*'nın yazarı olduğunu biliyordum ve elbette merak ediyordum. Oyun yeni evli bir çift üzerineydi. Ben Pallina'ydım, yeni evli bir genç kadın.

Federico'nun büyüleyici bir sesi vardı. Sadece sesinden dolayı bile onu reddedemezdim – öylesine sıcak ve yumuşak çıkıyordu, öncelikle de bir kadınla konuşurken. Daha sonraki yıllarda ne zaman bir kadınla konuşacak olsa hemen anladım. Oyuncuydum, hatta pek çok oyunda rol almıştım, sürekli oyuncularla birlikteydim, ama hiçbirinin Federico'nunki gibi bir sesi yoktu.

'Ciaco, Giulietta, ben Fellini,' dedi. Federico değil, Fellini dedi. Sonra şöyle bir şeyler söyledi: 'Artık yaşama doydum, ama bu dünyadan ayrılmadan önce sizi mutlaka görmeliyim, bir kez bile olsa kahramanımın nasıl göründüğünü mutlaka görmeliyim.'

Sadece şaka yaptığını biliyordum, ama ben de onun nasıl göründüğünü merak ediyordum. Belki de çok sezgisel olarak, ta derinlerde, kahramanımın o olduğunu hissediyordum."

Giulietta bana bu radyo oyununun, Fellini'nin birkaç yıl önce "Marc'Aurelio" için yazdığı öykülerden yola çıkarak yazılmış bölümlerden oluştuğunu anlattı. O zamanlar Giulietta'mn kendi canlandırdığı bu karakter için Fellini'ye ilk aşkının esin verdiğinden haberi yokmuş. Öğrendiğinde de pek önem vermemiş. Felini'nin söylediği gibi öyküler büyük oranda kurmacaymış.

Bu karşılaşma Giulietta'ya daha dün olmuş gibi geliyordu. "Evet ya da belki bir ay önce," dedi hüzünle. "Fakat Federico için çok gerilerde kalmış olduğu duygusunu taşıyorum." Federico'nun birlikte ilk yemekleri sırasında kendisinden çok yiyeceklerde yoğunlaştığını anımsıyordu ve bu örnek yaşamları boyunca korunacaktı.

"Geçenlerde onunla ilk buluşmamız hakkında konuştuğumda benim kadar anımsamıyordu, ama bir şeyi mükemmel aklında tutmuştu: hangi yiyecekleri ısmarlamış olduğumuzu tam olarak biliyordu.

Sadece o değil, ben de biliyorum." Melankolik bir ifadeyle ekliyor: "Federico'nun olağanüstü bir hafızası vardır."

Giulietta, *La strada*'daki Gelsomina yorumuyla karakteri senaryoda planlanmış olandan çok daha sempatik ve başına buyruk bir tipte şekillendirdiği kanısındaydı. Bunu tek başına kendi yaratısı olarak görüyordu. Başlangıçta Gelsomina, insani dokunaklılığı çok daha az olan, gelişmemiş, hatta zihinsel özürlü bir kız olacaktı. Fakat Giulietta, onun bu şekilde seyircide sempati değil, ancak acıma duygusu uyandırabileceğini hissetmiş. Seyirci onunla birlikte acı çekmeliydi, öylesine çaresizce yalnız olmanın ne demek olduğunu hissetmeliydi. Gelsomina, acımasız ve düşüncesiz Zampano'ya o kadar acınacak biçimde aşıktı ki!

"Birileri Gelsomina tipli oyuncak bebekler üretmek istedi," diye anlattı Giulietta. "Bende de bir tane olsun isterdim, ama Federico bu fikri itici buldu ve bu nedenle yapılamadı. Bebekleri yapmak isteyen insanları hiç sevmemişti; bizi sadece kandırmak istediklerinden emindi."

Giulietta hoşsohbet, ama çekingendi. Fellini de çekingen olduğunu iddia ediyordu, ama o çekingenliğini muhtemelen derinlerde hissederken Giulietta'mnki görünürdeydi. Giulietta Fellini'nin yanında genelde çok sessizdi, ama onun olmadığı zamanlar çok açık konuşuyordu.

Bana şunları anlattı: "Partilere, yemek davetlerine gitmeyi severim, dostlarla birlikte olmaktan hoşlanırım. Çok fazla bir şey söylemesem de öylece orada olmaktan tat alırım. Federico'yla birlikte gittiğimde kendimi onun gölgesinde hissediyorum, ama bu önemli değil, çünkü düşürdüğü gölge olağanüstü. Her zaman, insanların onun söyleyeceklerini dinlemeyi yeğlediklerine inandım."

Sonra Giulietta aniden ve teklifsizce konuştu: "Kendi kendime hep Federico'nun diğer kadınlara karşı nasıl davrandığım sordum. Ben sadece bana karşı olan tavrım biliyorum."

Sonra devam etti:

"Federico hiçbir zaman uykuya fazla ihtiyaç duymadı, sadece birkaç saat, bu yüzden hep birtakım saçmalıklar yaratmak için başkala-

rından daha fazla zamanı oldu. Bana hep Federico'nun kaçamaklarını niçin onca anlayışla karşıladığımı sordular. Bunu yapmıyorum. Gerçekte ne yaptığından haberim yok elbette. Diğer herkes gibi ben de sadece beyaz perdeye getirdiklerini ve söyleşilerde anlattıklarını biliyorum. Ama o da İtalyan bir maço. Hepsi diğer erkeklerden saygı görmek için fetihleriyle böbürlenirler. Gerçeğin herkese anlattığıyla bana anlattıkları arasında herhangi bir yerde olduğunu umuyorum. Federico bana daima bu hikayelerden hiçbirinin kendisi için bir anlam taşımadığını söyledi. Hiçbir zaman bunların doğru olmadığım ya da hiç yaşanmadığını söylemedi – sadece kendisi için önem taşımadıklarını söyledi. Beni kendisinin bir parçası olarak algıladığı için her zaman bana döndü.

Federico açıklamalarında hiçbir zaman cömert olmadı. Yaşamında başka kadınlar olup olmadığım sorduğumda bana hep tam duymak istediğim şeyleri söyledi. Onu yalan söylemekle suçladığımda kabul etti. Bana, hiçbir zaman ilişkimize zarar verebilecek bir şey yapmadığım, yaşam arkadaşımın ben olduğumu, yaşamımızı birlikte paylaştığımızı ve şimdi anılarımızı da paylaştığımızı söyledi."

Fellini'nin *Il viaggio con Anita*'sında başrolü Sophia Loren oynayacaktı ve bu rolü onun için yazmıştı. Bu filmi hemen *Le notti di Cabiria*'dan sonra çekmek istiyordu. Fellini, bu filmden Sophia Loren'in o sırada İtalya'da olmaması nedeniyle vazgeçtiğini söyledi ve bu doğruydu. Çok özel bir başka nedeni daha vardı.

Giulietta filmdeki evli baş aktörün aşk macerasının temelinde Fellini'nin güncel bir gönül serüveninin yattığını düşünüyordu. Bununla birlikte bu "Anita"mn ardında Anita Ekberg ve Sophia Loren dışında bütün kadınların olabileceğinden de emindi. Fellini her şeyi reddetti, ama başka bir kadın oyuncu da aramadı. Bana dedi ki: "Sadece tek bir Sophia vardı, ayrıca Giulietta haklıydı." Bu hikayede çizilen Giulietta'nın, aldatılmış eşin karakteri daha ziyade aldırışsız davranışlar sergileyen biri olarak tasarlanmış. Gerçek Giulietta için bunu söylemek gerçekten zor.

Giulietta, "İnsanlar evli İtalyan kadınlarının tümüyle farklı davrandığım söylüyorlar," dedi. "Daha hoşgörülü olduklarını anlatıyor-

lar. Fakat farklı olan İtalyan kadınları değil – İtalyan erkekleri farklı. Başka bir alternatifimiz var mı? Bu yüzden görmemezliğe gelmeye çalışıyorum. Federico gibi bir erkeği bir daha nerede bulacağım? Hiçbir yerde. O benzersizdir, benim Federico'm. O bir dahi. Dahilerin de ayrıcalıklı olmaya hakları vardır..."

Bana eşiyle yönetmen olarak iş ilişkilerinden de söz etti. Onunla birlikte *Giulietta degli spiriti*'yi çektiklerinde, bu arada efsaneleşmiş olan Fellini karşısında duyduğu saygı onu engellemişti. Fellini genç bir yönetmen olarak onun oyunculuk kariyerine önayak olmuştu. *Giulietta degli spiriti*'nin çalışmalarına başladıklarında yirmi yıldan uzun bir süredir evliydiler fakat Giulietta kendisini oyuncu olarak, yaşayan bir efsanenin karşısında bulmuş ve tutuklaştığını hissetmişti.

Giulietta kendisini bu rolle şahsen de özdeşleştirmişti. Özel yaşamlarındaki bazı fırtınalardan sonra Fellini bu filmi onun için yazmıştı. Ortalıkta başka kadınlarla ilişkisi olduğu söylentileri dolaşıyordu –daha da kötüsü– tek bir kadınla. Giulietta buna inandı. Federico'yu dünyanın en çekici ve heyecan verici erkeği olarak gördüğünden her kadının onu istemesi Giulietta'ya doğal geliyordu. Federico'nun onlardan bir şey istemesi de doğaldı. Giulietta'nın bu söylentilere inanması anlaşılır bir şeydi. Fakat bu noktada keşfettiğine inandığı gerçekle en küçük biçimde uzlaşmaya da hazır değildi.

Zamanı geri döndürmek mümkün olsaydı Federico'yu başka bir taslak üzerinde çalışmaya ikna ederdi. Giulietta'ya göre *Giulietta degli spiriti* her ikisinin kariyerinde bir dönüm noktasıydı. Fellini o sıralar, *La dolce vita* ve *Otto e mezzo*'dan sonra kariyerinin doruk noktasında bulunuyordu. *Giulietta degli spiriti* bir fiyasko olmadı ama diğer iki filmin aksine ne seyirci ne de eleştirmeler nezdinde bir başarı getirdi. Maliyetler daha da yükseldikten sonra yapımcılar, bir Fellini filminin finansmanında önceden belli olan riskin daha da arttığını gördüler.

Giulietta, başından beri Federico'nun karakterini yanlış çizdiğine inanmıştı. Federico, karaktere bir kadının değil, erkeğin açısından bakıyordu. Giulietta, Fellini mitinin kendisini engellemesine

göz yummuştu. Onun bir deha olduğunu biliyordu. Dünya bunu tanımış ve onaylamıştı. Ona ne yapması gerektiğini nasıl söyleyebilirdi – hele o hiç dinlemiyorsa?

Giulietta bana coşkuyla yaşamının en güzel akşamlarından biri olarak kabul ettiği New York'daki bir akşamdan söz etti. 1965 yılında Jacqueline Kennedy, *Giulietta degli spiriti*'nin New York prömiyeri vesilesiyle Fifth Avenue'deki evinde Fellini ve filmin başoyuncusu olan eşi onuruna bir akşam toplantısı düzenlemişti.

Giulietta şöyle anımsıyordu: "Bu filme büyük umutlar bağlamış ve aldığımız tepkiden biraz hayal kırıklığına uğramıştık ama o gece yine de harikaydı! Ev Central Park'a açılıyordu ve gardrobun park manzaralı kocaman bir penceresi vardı. O akşamı asla unutmadım."

Giulietta hep Federico'nun filmlerini beklediği için başka rolleri kabul etmediğine çok pişmandı. "Zaman öylesine çabuk geçti ki ve bir anda çok geç oldu."

E la nave va'mn setinde geminin batışı çekilirken, buhar ve duman dayanılmaz hale geldiği için bana bir doktor maskesi verdiler. Aslında hiç kimseyi herhangi bir şeyden koruyacak durumda olmadıkları için bence aksesuardan başka bir şey olmayan bu küçük maskeleri kamera karşısında olmayan herkes, Fellini ve diğerleri de taktı.

Antonioni, Fellini'nin espri anlayışına bir örnek verdi. Antonioni, *Zabriskie Point*'in çekim çalışmaları nedeniyle yaklaşık bir buçuk yıl Hollywood'da kalmıştı. Carnaby Street ve o dönemin Hippie ortamı ilgisini çektiği için İtalya'ya dönerken Londra'ya uğramıştı. Gümrükten geçerken polis ayakkabılarından birinin içinde az miktarda marihuana bulmuştu. Bu büyük bir skandala yol açtı ve tüm dünya gazetelerinde abartılı bir biçimde yer aldı. İtalya'da olayı duymayan kalmamıştı.

Antonioni'nin dönüşünden kısa bir süre sonra Francesco Rossi ve eşi Giancarla Fregene'deki evlerinde onun için bir hoşgeldin partisi düzenlediler. Gelenlerin hepsi elbette marihuana hikayesinden haberdardı. Konuklar arasında Fellini ve Giulietta da vardı.

Gergin ve sıkıntılı bir hava hakimdi. Akla gelebilecek her şey konuşuluyor yalnızca marihuana olayına değinilmiyordu. Giancarla Fellini'yi kenara çekerek sordu: "Bu korkunç bir şey. Buzları kırmak için ne yapabiliriz?"

Fellini, Antonioni'nin yanına gitti. Eğilip ayakkabısını çıkarttı ve ona uzatarak: "Bir tane içer misin?" dedi.

Herkes gülüyordu ve gerilim uçup gitmişti.

Cinématèque Française'in "Amerikalı dostları"nın bir tartışma toplantısında Roberto Rossellini'yle tanıştım. Cinématèque'den Mary Merson bizi tanıştırmıştı. "Dostluk" teması üzerine yapılan konuşma Rossellini'ye Fellini ile ilişkisini anımsattı:

"Bir akşam birlikte yemek yemek için sözleşmiştik ama Federico öğleden sonra bana telefon açarak gelemeyeceğini söyledi. Tümüyle unutmuş olduğu başka bir yemek daveti daha vardı. Daha önce defalarca geri çevirmiş olduğu için bu davete mutlaka gitmek zorunda olduğunu söyledi – ve buluşacağı kişinin benim en büyük düşmanlarımdan biri olduğu anlaşıldı. Hikaye hoşuma gitmemişti. Beni oldu bittiye getiriyor ve özür bile dilemiyordu. Federico'nun nasıl böyle bir insanla yemeğe gittiği bile benim için tümüyle anlaşılmaz bir şeydi, çünkü onu –yumuşak bir şekilde ifade edersek– çok cansıkıcı bulduğunu biliyordum.

Ertesi gün Federico yeni bir randevu saptamak için aradı, ben de ona yemeğin nasıl geçtiğini sordum. Çok cansıkıcı olduğunu söyledi, zaten ben de başka türlüsünü beklememiştim. Sonra ilave etti: 'Belli bir biçimde bütün yemek boyunca sen de oradaydın.' Bir ara verdi. Ben sesimi çıkarmadım. Ona bu konuda tek bir soru bile sormazdım, çünkü o insanın hakkımda tek bir iyi söz bile söylemeyeceğini gayet iyi biliyordum. Federico devam etti; 'Başlıca konuşma konumuz sendin. Bütün gece boyunca hakkında korkunç şeyler anlattı.'

Bu adamın hakkımda ne söylediğinin benim için hiç önemi yoktu, fakat Federico'ya, hakkımda öyle korkunç şeyler anlattığında kendisinin ne karşılık verdiğini sordum.

Federico, 'Hiçbir şey,' diye yanıtladı. 'Bir şey söylemek anlamsız olurdu. Senden nefret ediyor. Onu aksine inandırmam nasılsa imkansızdı.'

Haklıydı. Kendisi açısından haklı – benim açımdan haksız. Federico'nun yanıtı mantıklı, pragmatik ve yerindeydi. Yalan söyleyebilir ve beni savunduğunu anlatabilirdi, ama bu onun doğasına aykırı olurdu. Yanlış davranmış olduğu duygusunda değildi. Buna karşın, ben beni savunmamış olmasını doğru bulmuyordum. Onun yerinde olsaydım bu adama hemen başından şunu söylerdim: 'Federico benim dostumdur. Onun aleyhinde tek bir söz daha söylerseniz gidiyorum.' Eğer ben Federico'nun yerinde olsaydım! Fakat böyle bir durum benim başıma asla gelmezdi, çünkü onun düşmanlarından birinin davetini kabul etmezdim.

Federico yeni bir randevu saptamak istediğinde bütün hafta dolu olduğumu ve onu arayacağımı söyledim. Ama aramadım. Aramaya kesin niyetliydim, ama hep erteledim. Tasasız, içten dostluğumuz bozulmuştu. Yaşam bizi farklı yönlere götürdü – izin verdiğimizde her zaman olduğu gibi.

Federico bir dahi ve asıl yoluna girmesi için ona ilk yardım edenlerden biri olduğum için gurur duyuyorum."

Paris'te bir öğlen yemeği sırasında Roman Polanski bana Fellini'yle ilk karşılaşmalarını anlattı:

"1963 yılında olabildiğince film izlemek ve olabildiğince yapımcıyla tanışmak için Cannes'a gittim. O zamana kadar *Citizen Kane*'i bütün dönemlerin en iyi filmi kabul ediyordum, fakat yarışma dışı gösterilen *Otto e mezzo*'yu gördüğümde çok derinden etkilendim ve onun bir başyapıt olduğunu düşündüm. Tam her zaman beyaz perdede görmeyi hayal ettiğim türden bir filmdi. Filmi uzun süredir bir daha seyretmedim, ama inanıyorum ki bugün de aynı şeyi hissederim.

1964'de filmim *Noz w wodzie* "En İyi Yabancı Film" kategorisinde Oscar'a aday gösterildi, Kaliforniya'ya davet edildim. Kendimi

çok onurlandırılmış hissediyordum. Bu benim için yeni yapımcılarla tanışacağım ve ayrıca Academy of Motion Picture'un düzenli olarak yemek masraflarımı karşılayacağı anlamına geliyordu.

Oraya vardığımda benim için bir eğlence gezisi düzenlemişlerdi – Disneyland'a. Asıl eğlenceli olan, küçük grubumuza Federico Fellini'nin de dahil olmasıydı. Onun *Otto e mezzo*'su da aday gösterilmişti. Ona karşı hiç şansım olmadığını biliyordum ama buna rağmen mutluydum. Pamuk Prenses ve Giulietta Masina'yla tanıştım.

Fellini'nin Disneyland'dan çok hoşlandığını anımsıyorum ya da en azından ben böyle bir izlenim edinmiştim. 'Çocuklar için La Dolce vita' demiş, bu konuda bir belgesel yapmak isteyebileceğini söylemişti. *Otto e mezzo*'yu çeken birisinin aklına nasıl böyle bir şey geldiğini anlamamıştım. Fellini'nin, Los Angeles'te aslında Mae West ve Groucho Marx'a rastlamaktan başka bir şey istemediğini söylediğini de ammsıyorum.

Orada, yukarıya podyuma çıkıp Oscar'ı kabul edeceğimi gözü açık bir şekilde hayal etmekten başka yapacağım bir şey yoktu elbette, ama kendime bu düşü bile yasakladım, çünkü *Otto e mezzo*'nun aşılmaz olduğunu biliyordum.

Oscar töreni sırasında Fellini'nin ve gözleri yaşlı Giulietta'nın yanında oturuyordum. 'Niçin ağlıyorsun, Giulietta?' diye sordu Fellini. 'Daha hâlâ yarışmamn içindeyim.'

Kazanan açıklandığında Fellini sahneye fırladı ve Giulietta daha da çok ağlamaya başladı, gözyaşlarına boğulmuştu. O ağlıyordu ama bu arada ağlamak için sebebi olan biri varsa o da *bendim*. Gerçi bu yenilgiyi göze almıştım ama yine de düşkırıklığına uğramıştım. İnsan kazanmaya aslında kendini daha fazla hazırlıyor. Buna rağmen gururluydum, çünkü filmimi yine de bütün zamanların en iyi filmlerinden biriyle yarıştırmışlardı.

Daha sonra Fellini laf arasında Oscar'ı kazanıp kazanmamanın kendisi için çok da önemli olmadığına değindi. Bir şey söylemedim, fakat ismi açıklanmadan az önce neler hissettiğini çok iyi görmüştüm ve duyduklarını anlayabiliyordum. Bu gerçekti. Hemen yanında oturuyordum ve sadece kendi heyecanımı değil, onunkini de hissediyordum. Göstermelik aldırışsızlığına inanmadım."

1985'de New York'daki Film Society of Lincoln Center Fellini onuruna bir gala düzenledi. Bu törenden birkaç gün önce de Connecticut'da onuruna bir parti verildi. Film Society'nin komitesinin yanısıra özel olarak gala için New York'a gelen pek çok ünlü insan vardı, ben de davetliler arasındaydım.

Fellini onur konuğu olarak önceden gelmişti ve birlikte bir gezinti yaptık. Park da bina kadar bakımlıydı: yaşlı ağaçlar ve yeni ekilmiş çiçekler. Fakat aniden bambaşka bir şey gördük: koyu gri, devasa, fazlasıyla ölü bir fare. Kuşkusuz partide istenmiyordu ve bu izinsiz girişini yaşamıyla ödemişti.

Gözlerimi çevirdim ve görülmemesi mümkün olmayanı görmemezliğe gelmeye çalıştım. Fakat Fellini'yi hesaba katmamıştım. "Bir bak!" Beni kolumdan tutarak kıpırtısız kadavraya doğru çekti. "Olağanüstü değil mi?"

Ölü fare taş basamaklardan birinde yatıyordu. Yavaş yavaş yeni konuklar geliyordu, Fellini beni merdivenin dibinde kenara çekti. "Buradan seyredeceğiz," diye belirtti. "Ayaklarını gözle."

Şimdi büyük erkek ayakkabılarının ve zarif, uzun topuklu sandaletlerin sergilediği tek ayak üstünde dönüşleri ileride bir Fellini filminde tekrar seyrettiğimi görür gibi oldum.

"Oradaki fare bana çok uzun yıllar önce Rimini'deki bir başka fareyi anımsattı", dedi teklifsizce. "Ama oradaki daha canlıydı."

Orada durup onu beklememi, birisini alıp hemen geleceğini söyledi. "Beni burada yalnız mı bırakmak istiyorsun?" diye sordum, ama çoktan kaybolmuştu. Fakat hemen geri döndü – tümüyle *Otto e mezzo*'da gibi görünen Anouk Aimee'nin eşliğindeki Marcello Mastroianni yanındaydı. Mutlu bir şekilde tekrar biraraya gelmişlerdi.

Mastroianni'nin yüzünde dokuz yaşında bir çocuğun ifadesi vardı, Fellini de daha olgun görünmüyordu. Bir sırrı paylaşan iki okul çocuğu gibi ilerlediler. Ölü fareye çok yaklaştıklarında kenara çekildiler ve Marcello Anouk'a ölü hayvanı gösterdi. Bayılması ihtimaline karşı kendine özgü bir şövalyevarilikle ona destek oldu. Anouk

bayılmadı ama artık bir "Vogue" kapağından çıkmış gibi görünmüyordu, tüm soğukkanlılığını yitirmişti.

Anouk, Marcello'yla birlikte tekrar eve döndü, fakat Fellini dışarıda kalıp insanların tepkilerini gözlemlemeyi tercih ettiğini söyledi. Çoğu fareyi zorla görmemezliğe gelmeye çalışıyordu, ama bu hiç de inandırıcı bir etki bırakmıyordu.

Fellini bana farenin acaba daha ne kadar orada kalacağını sordu. Bana kalırsa etrafta hizmet gören bu kadar insan varken fazla uzun sürmezdi. Fellini farenin partinin sonunda hâlâ orada olacağına dair benimle bahse girdi. Fareye, *"Adieu,"* dedim, Fellini ise, *"à bien tôt,"* dedi, sonra biz de davetlilerin arasına katıldık.

Parti bittiğinde yine parka kadar Fellini'ye eşlik ettim. Daha birkaç adım atmıştım ki Fellini'nin bahsi kazandığım gördüm. Bana dedi ki: "Onun hâlâ burada olacağım biliyordum, çünkü burada hiç kimse kendisini ölü farelerden sorumlu hissetmiyor."

O akşam konuşmasında şunları söyledi:

"Fulgor'da toplam beş yüz kişi için oturacak ve ayakta duracak yer vardı. Otuzlu yılların Amerikan filmlerinde tümüyle başka bir yaşam olduğunu keşfettim: Babil'le Mars'ın orta yerinde, büyüleyici kentleriyle çok büyük ve geniş bir ülke."

Para değer olarak Fellini'yi zerre kadar ilgilendirmiyordu. Para bu özgürlüğü sunduğu sürece giderleri üzerinde fazla düşünmek zorunda kalmamak hoşuna gidiyordu. Buna karşın filmlerinin gerçekleştirilmesi onun için çok önemliydi. Parasını ödeyebildiği sürece, makarnanın ya da ev kirasının ne kadar olduğunu düşünmezdi ve maddi birikimler yapma eğilimi yoktu. Para onun için hiçbir zaman insan ya da sanatçı olarak değerinin ölçütü olmadı. Fakat bir filmi için cömert bir bütçe sağlayabildiğinde bu onun için gerçek bir başarı oluyordu. Bu onu filmin yapımı sırasında sürekli para düşünmekten kurtarıyordu.

"Şimdi Cinecittà'yı ölüme yaklaşırken gördükçe kendimi birden çok yaşlanmış hissediyorum," dedi. "Başka hiçbir şey bana bu duyguyu vermemişti."

Fellini Cinecittà'daki açık arttırmayı, yaşamının onca yılını Giulietta ile birlikte geçirdiği Via Margutta'daki ev kadar evinde hissettiği bu yer için çalan ölüm çanları gibi algıladı.

Cinecittà'nın çöküşü, İtalyan film endüstrisinin üzerine çöken zor zamanların habercisiydi. Bütün stüdyoların en büyüğü olan, Fellini'nin çoğu filmini çektiği stüdyo 5'in geleceği karanlık görünüyordu. Bu büyüklükte bir stüdyo artık çağdışı bir dev yapıydı. Cinecittà'da *il mago*, "sihirbaz" dedikleri bu yönetmenin fantezileri bile ancak 5 nolu stüdyoya sığıyordu, o da ucu ucuna. Fakat çevresinde her şey çökerken onu kurtarmaya Fellini'nin sihirli güçleri bile yetmedi. İtalyan filmleri bütün dünyada, hatta İtalya'da bile sürekli seyirci kaybediyordu. İtalya dünyanın en ucuz çekim yeri olmaktan çıkıp en pahalı çekim yerlerinden biri haline geldiği için artık Amerikalılar da burada film çekmiyorlardı. Hükümetin gerileyişi ve çöküşü, ekonomi ve politikada pek çok önde gelen kişinin tutuklanıp yargılanması, Cinecittà'nın sinemanın Mekke'si olarak sahip olduğu şöhretin kurtarılamamasında etken oldu.

Bütün bu uzun yıllar boyunca Fellini pazar günleri de sık sık Cinecittà'ya gitmeyi severdi. Atmosfer ona esin verir ve haftanın diğer günleri için düşünemeyeceği, tamamen yalnız kalma lüksünün tadını çıkartırdı. Artık ne kadar hüzün verici de olsa haftanın her günü orada yalnız olabiliyordu. Cinecittà'nın dekor ve kostümleri açık arttırmada bedavaya yakın fiyatlarla satıldı, artık hiçbir yönetmenin onlara ulaşması mümkün değildi. Kimsenin tarihe geçmiş filmlerde önemli bir rol oynamış bu eşyalara önem vermeyişi Fellini'nin kalbini kırdı. Bu nesnelerin hangi filmde kullanıldığı ya da hangi kostümü hangi oyuncunun giymiş olduğu artık kimseyi ilgilendirmiyordu. Dorothy'nin *Wizzard of Oz*'da masal sokağı boyunca yürürken giydiği parlak kırmızı ayakkabılar ya da *Citizen Kane*'deki üzerinde "Rosebud" yazan kızak için Amerika'da ödenen düşsel fiyatların sözü bile edilmiyordu. Cinecittà'da şimdi muazzam bir haraç mezat satış yaşanıyordu. Gerçi çürüğe ayrılan masalar çöplüğe atılmaktan kurtarılmıştı ama anıları çalınmıştı ve artık sadece masa olarak işlev görecekleri belirsiz bir geleceğe doğru gidiyorlardı.

"Bir düşünsene," dedi Fellini. "Koleksiyonculara değil, ucuz mal

peşinde olan insanlara gittiler. Yaşamın bedeli ölüm. Başarımn bedeli ise çöküş. Cinecittà ve ben birlikte ölüyoruz. Onu tek tek parçalara ayırdılar. Beni ise soran yok."

Gerçi Fellini yaşamının son yıllarında sayısız onurlandırmalara boğulmuştu, ama artık yeni filmler çekmek için neredeyse hiç olanak göremiyordu. "Bir Oscar almak ve ardı ardına ödüller kazanmak gerçi çok gönül alıcı, ama ben sadece çalışmak istiyorum." Yapmış olabileceği filmler için üzülüyordu: *Il viaggio di G. Mastorna, Don Kişot, Pinokyo...*

Kendisini ve filmlerini kabul ettirebilmek için onca enerji ve zaman harcadığı bu son yıllar kalbini kırmıştı. "Şimdi doktorun onu tekrar tamir etmesi gerekiyor," dedi. O anda sözcüklerinin gerçek anlamım kavrayamadım.

Fellini film festivallerinde onurlandırılır ve tüm dünyadan davetler alırken o sürekli Roma'da oturup acaba sabahın altı ya da yedisinde kimi arayabilirim veya geceyarısı bu saatte kim ayaktadır diye düşünüp duruyordu. Bir sonraki filmine para bulabilmek için haftada böyle iki yüz kadar telefon konuşması yapıyordu. Çoktan bir efsaneye dönüşmüştü, ama yapımcılar buna rağmen paralarını onun filmlerine yatırma eğiliminde değildiler.

Bu arada Roma'dan geçen herhangi bir yabancının onunla yemeğe çıkıp bir "iş" teklif etmek isteyeceği düşüncesi bile onu öfkelendiriyordu. Çok fazla düşkırıklığına uğramıştı. Onunla bir projeyi konuşmak üzere yemeğe çıkmak isteyen yabancılara olan güveni giderek daha da azalıyordu. Şu ya da bu nedenle Roma'da mola veren sinemacılar için bir tür turistik atraksiyon haline geldiği duygusuna kapılmıştı. Her taraftan, öncelikle de ABD'den geliyor, büyük vaatlerde bulunuyor ve sonra Fellini'nin betimlediği şekliyle "The End" yazısının çoktan okunduğu günbatımında kayboluyorlardı.

İçinde hâlâ büyük bir yaratıcı güç taşıdığım hissediyordu. "Fakat dünya beni reddediyor. Bu ani bir ret değildi, bir hastalığın ilerleyişi gibiydi. Ancak boşuna harcanan birkaç yıldan sonra o anı kavradım. Artık beni yaşlılar bölümüne göndermişlerdi."

E la nave va'nın setinde Fellini bana şunları söyledi: "Bunu kita-

bında yaz: Bu film gişe rekoru kırmazsa bir dahaki sefere ölümcül hasta olduğumu açıklayacağım! Hayır, hayır, daha da iyisi 'ölümcül hasta olmadığımı' açıklayacağım, çünkü yalanladığını zaman herkes inanır. Sonra, yapımcılar nihayet Fellini'nin son filmini üstlenmek isteyene kadar evimde bir süre saklanacağım. Ama bu da işime yaramayacak, çünkü o zaman da filmi bitirmeden öleceğimden korkacaklar."

1993 yılında Academy of Motion Pictures Arts and Sciences, Fellini'ye tüm yapıtları için Oscar verme kararı aldı. Bu beşinci Oscar'ıydı. Diğerlerini 1956'da *La strada*, 1957'de *Le notti di Cabiria*, 1963'de *Otto e mezzo* ve 1976'da *Amarcord* için almıştı.

Fellini, Los Angeles'e gitmemek için şiddetle direndi – fakat bu onurlandırmaya değer vermediğinden değildi. Aynı onurlandırmayı yaşamış olan Charlie Chaplin, King Vicor ve Alfred Hitchcock ile bir düzeyde olacaktı.

Yolculuk etmekten hiçbir zaman hoşlanmadı üstelik yetmiş üç yaşında bir insan olarak ciddi sağlık sorunları vardı. Gerçi Giulietta da hastaydı, ama o gezmeyi tutkuyla seviyor ve bu onurlandırmaya, Oscar'ı onun yerine kabul edecek kadar seviniyordu.

Fellini fikrini en son anda değiştirdi. Bana Romalı taksi şoförlerinin kendisini ikna ettiklerini söyledi.

"Benim Oscar töreninde görünmem ulusal bir onur sorunu haline getirildi. Yavaş yavaş sadece Roma'nın bütün taksi şoförlerini ortada bıraktığım değil, aynı zamanda vatana ihanet ettiğim duygusuna kapıldım. Garsonların 'Oscar'ı kendiniz mi alacaksınız?' sorusuyla karşılaşmadan sevdiğim lokantaların hiçbirine gidemez olmuştum. Olumsuz yanıt verdiğimde aldığım bedava tavsiye, mutlaka gitmek *zorunda* olduğum şeklindeydi."

Fellini'nin düşüncesini değiştirmesinin asıl nedeni çok daha ciddiydi.

Oscar töreninden kısa bir süre önce Giulietta'nın kanser olduğunu öğrenmişti. Giulietta'nın halinden hiç belli olmayan bu gerçeği

kabul etmemek için ne kadar direnirse direnşin, ölümcül hasta olduğu konusunda doktorların söylediğine inanmak zorundaydı.

Fellini'nin sonunda Hollywood'a gitmesinin asıl nedeni Giulietta'nın hastalığıydı. Oscar'ı kendisinin almasının onun için büyük bir anlam taşıdığını biliyordu. Tereddüt etmiş olmasının nedeni ise kendisinin de çok hasta olmasıydı. Ağrı verici bir eklem iltihaplanması vardı ve bir kalp ameliyatı olasılığı giderek güçleniyordu.

"Herkesin gözleri önüne hasta biri olarak çıkmak benim için çok sıkıntı verici," demişti. Her şeyden çok, Oscar töreni sırasında iyi görünmemekten korkuyordu.

Fakat o akşam milyarlarca seyircinin karşısına çıktığında olağanüstüydü. Marcello Mastroianni'nin sunuş konuşmasının ardından seyirci Fellini'ye saygısını ayakta çılgınlar gibi alkışlayarak gösterdi. Ve Fellini dedi ki: "Lütfen oturun. Rahat edin. Burada kendisini biraz rahatsız hissetmesi gereken birisi varsa, o da benim."

Oscar'ı elinde tutan Sophia Loren söz aldı, sonra: "Federico Fellini'ye, sinemanın usta masal anlatıcısına. Yürekten mutluluklar dilerim."

Fellini teşekkür ettikten sonra Sophia Loren sordu: "Sana bir öpücük verebilir miyim?"

"Evet, lütfen, senden bunu özellikle rica ediyorum," diye yanıtladı Fellini heyecan içinde.

Sophia, "O.k." diyerek onu öptü.

Fellini, "Grazie," dedi.

"Thank you very much" dedi Sophie.

Fellini, Mastroianni'nin elini sıktı, sonra izleyicilere döndü, sesi ne hastalığını ne de gerginliğini belli ediyordu: "Uzun, uzun bir teşekkür için Domingo'nun sesine sahip olmak isterdim. Ne söylemeliyim? Bunu gerçekten beklemiyordum ya da belki de bekliyordum – ama ancak yirmi beş yıl sonra.

Ben Amerika ve sinemanın hemen hemen aynı şeyi ifade ettiği bir kuşaktan ve ülkeden geliyorum. Ve şimdi sizin yanınızda olduğum için sevgili Amerikalılar, kendimi evimdeymişim gibi hissediyorum. Bana bu duyguyu tattırdığınız için size teşekkür ederim.

Böylesi koşullar altında cömert olmak ve herkese teşekkür etmek kolaydır. Fakat teşekkürüm, her şeyden önce, benimle birlikte çalışmış olanlara. Hepsinin adını sayamam, bu nedenle sadece bir tek isim veriyorum, kendisiyle evli olduğum tek bir kadın oyuncunun ismini. Sana teşekkür ediyorum sevgili Giulietta ve lütfen artık kes ağlamayı!"

Kamera, ağlayarak izleyicilerin arasında oturan Giulietta'ya döndü.

Sonra tekrar "Grazie" diyen Fellini'ye çevrildi: Konuşması böylece sona erdi.

Hollywood'daki izleyiciler ve tüm dünyadaki televizyon seyircileri için bu, gecenin en etkili ve dramatik amydı. Bu dev izleyici topluluğu ışıldayan bir yüzü, Giulietta'nın sevinç gözyaşlarını ve ikisinin arasındaki yakın ilişkiyi yaşıyordu. Fakat Federico'nun da Giulietta'nın da ağır hasta olduğunu kimse fark edemedi.

Uzun uçak yolculuğu, İngilizce olarak yapıp televizyonun tüm dünyaya yaydığı teşekkür konuşması, eklem ağrılarına rağmen dik durmaya ve acısını belli etmemeye çalışması onun için gerçek bir kahramanlıktı. Sağlıklı olduğu zamanlarda bir yolculuktan kaçmak istediğinde en küçük bir bereyi bile bahane olarak öne sürerdi. Şimdi, gerçekten hasta olduğunda, bunu gizlemek istiyordu. Acıma duyguları yaratmaktan hoşlanmıyordu. Fakat fiziksel olarak sağlam olmadığı söylentisi yayıldığında yeni bir yapımcı bulamamaktan da korkuyordu.

O akşam her partide Fellini konuk edilmek isteniyordu, ama partilerden hiçbir zaman hoşlanmamıştı. Roma'dan Los Angeles'e uçuş onu çok yormuştu. Buna rağmen bu uzun yolculuğu ara vermeden tamamlamakta ısrar etmişti, çünkü her şeyin bir an önce olup bitmesini istiyordu. Sahnenin arkasındaki basın odasında Oscar heykelciğiyle fotoğrafı çekildikten sonra hemen "Hilton"a dönmeyi tercih ederdi fakat daha önce kendisine bu onuru layık gören Academy komitesine teşekkür etmek istiyordu. Ama Oscar kazananların ve aday gösterilenlerin onuruna verilen yemeğe katılmayı reddetti.

O akşam, sonunda tekrar otele dönmüş olmaktan çok memnun-

du. Aylardan beri ilk kez gerçek anlamda rahatlayabilmişti. Bütün dünya Oscar'ını alırken Fellini'nin çok mutlu olduğunu düşünmüştü. Fakat Fellini ancak her şey geride kalıp Giulietta, Marcello Mastroianni, Mario Longardi ve asistanı Fiammetta Profili ile şampanya kadehlerini tokuşturduklarında rahatlayıp sevinebildi.

Marcello çeşitli partilere gitmeyi isterdi. Sophia Loren ısrarla birlikte gelmesini rica ediyordu, hem Catherine Deneuve de oradaydı. Filmi *Indochine* en iyi yabancı film Oscar'ını almıştı. Harikulade Oscar elbisesiyle Giulietta da partilere gitmeyi isterdi, çünkü bu onun da büyük günüydü, fakat Mastroianni ve diğerleri gibi o da Federico'yu yalnız bırakmamaya karar verdi.

Ertesi gün Fellini'yle Hotel "Beverly Hilton"da buluştum. İlk uçakla Roma'ya dönmeye karar vermişti. Asansörden çıktı, yürürken zorlandığı belli oluyordu. Hayranlarının ve gazetecilerin saygı göstereceği görünmez bariyerin ardına, fuayenin arka bölümüne oturduk.

Sahnede harika göründüğünü, duruşunun kusursuz olduğunu, ne hasta ne de fazla gerginmiş gibi bir izlenim bıraktığını, herkesin İngilizcesini anladığını, çok şişman görünmediğini, saçlarının da çok seyrek durmadığını ona tekrar tekrar temin ettikçe Fellini sevindi...

"Orada, yukarıda durduğum an gerçekten çok heyecan vericiydi," dedi. "Ama sonradan anımsayamadım bile."

Director's Guild'in* kendisi için verdiği davette Billy Wilder'ı birkaç dakika için de olsa gördüğüne çok sevinmişti. "Billy eskiden hep benden daha yaşlıydı," dedi. "Ama şimdi daha genç görünüyor."

Bu davete Fellini'nin yıllardır dost olduğu Paul Mazursky de gelmişti. "Paulino hep Farmer's Market ve Venedik'e beni de götürmek ister. Kaliforniya'daki Venedik'e. Bir keresinde gideceğim, ama bu sefer değil."

Ondan imza isteyen yeniyetme bir kız sözümüzü kesti. Fellini yapmacık bir ciddiyetle, "Sen benim kim olduğumu biliyor musun ki?" diye sordu.

* Yönetmenler Birliği

FEDERICO FELLINI

Rome; 18 september 1979

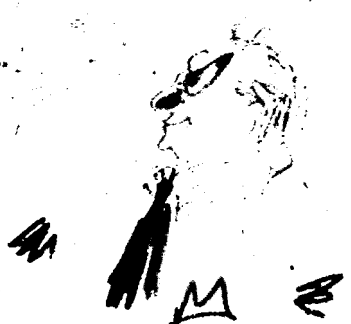
Dear Paul,

I've just received your letter and I am glad to know you have nearly finished your new film and that you are coming to Rome. I will see you with joy as always, dear Paul.

When you will be in Rome you can find me in Cinecittà - Studio 5 - at this number: 74.64.330/

I am here looking forward the end of this film "La città delle donne" because I am really exhausted and disgusted as never before. I think I will do something else in the next future, can you suggest anything?

Best wishes,



Kız duraksamadan, "Fellini," diye yanıtladı.

Yanında ne kağıt ne de kalem vardı. Bu nedenle Fellini imzasını parmağıyla alnına attı. Kız kıkırdadı, çok mutlu görünüyordu. Gerçi bu imzayı koleksiyonuna katamayacaktı, ama anılarından hiç silinmeyecekti.

O gittikten sonra Fellini, "Dün benden imza isteyen bir kıza aynı şeyi sordum, yanıtı 'Evet, Mr. Filmini'ydi'," dedi.

Benden fazla zaman geçirmeden Roma'ya gelmemi istedi, göğsüne bastırıp fısıldadı: "Sanırım çok yakında bir kalp ameliyatı geçireceğim."

Bu kez durumun gerçekten ne kadar ciddi olduğunu anlamıştım.

"Yolunda gitmeyenin ne olduğunu tam olarak bilmiyorum ama bedenimle olan ilişkimin değiştiğini hissediyorum. Artık eskisi kadar doğal değil. Bana varlığını hatırlatıyor – eskisi gibi cinsel olarak uyarıldığında değil. Büyüklü küçüklü mesajlar gönderiyor. Bana eskisi gibi hizmet etmiyor, komutlarıma kulak asmıyor. 'Burada patron benim' diye tıslıyor.

Ailemde kalp sorunu olan ve felç geçiren çoktur. Annemin kardeşi felç geçirmişti, sonra bir daha konuşamadı. Babamın kardeşi ve benim kendi kardeşim Riccardo kalp yetmezliğinden öldüler ve ben küçük bir çocukken annem kalp ritmimde bir düzensizlik olduğunu söylerdi.

Uçakta aklıma birden yine babamın cenaze töreni geldi. Mezarın hemen yanında duran annemin uzağında, tamamen geri planda, annemle benim tanımadığımız bazı dolgun hanımlar duruyordu. Hepsi de yürek parçalayıcı bir şekilde ağlıyordu. Babamdan mal alan –kuşkusuz yanısıra başka şeyler de– gıda maddeleri satan dükkanları olduğu anlaşıldı. O zaman, acaba benim mezarıma kim gelecek diye düşündüm."

Daha alçak bir sesle devam etti: "Hüzünlenme Charlottina. Unutma, yaşam en iyi durumda evde yapılmış, sıcak çikolata soslu dondurmadır."

Federico Los Angeles'ten Roma'ya hareket edip 31 Mart 1993'te kente vardıktan sonra yeni Oscar'ının tadını çıkartmak için çok az zamanı oldu. Yalnızca eklem iltihaplanmasının acısını çekmiyor, yanı sıra kalbinden ameliyat olup olmayacağına karar vermesi gerekiyordu. Uzun süre kararsız kaldı, ancak haziranda nihayet bypass ameliyatını olacağı İsviçre'ye gitti.

Fellini, dağların ona korku verdiğini sık sık söylemişti. Düşlerinde yakınlarda dağ görürse başına hep kötü şeyler geldiğini anlatırdı. Ameliyattan sonra Zürih'de dinlenirken kendisini çok mutsuz hissetti. Her zamanki gibi sevdiği tek yere, Roma'ya dönmek istiyordu. Zürih'te her an karşısına çıkan o tehditkâr İsviçre dağlarıyla çepeçevre sarılmıştı.

Alışılmış şakacı flörtlerini İsviçreli hemşirelerle yaşamaya çalıştı, ama onlar bu oyuna katılamayacak kadar ciddiydiler. Hastanenin yemekleri de zevkine uygun değildi. Müsli yemek zorundaydı, ama canı Risotto istiyordu. Daha narkozdan ayılır ayılmaz, yola çıkabilecek durumda olduğuna karar verdi. Düşünde yemekler gördüğünü söyledi ve bir an önce onları bulabileceği yere dönmek istiyordu.

Doktorlar bir süre daha hastanede kalmasını önerdiler. Gerçekten erken ayrılmakta ısrar ediyorsa, o zaman Zürih'te hastaneye yakın bir otele taşınmalıydı. Fakat Fellini –söyledikleri gibi inatla– kesin kararlıydı. Sonunda uzlaşıldı. Doktorlar hemen Roma'ya dönmeyip memleketi Rimini'de sakin bir yerde dinlenirse onu taburcu etmeye hazır olduklarını bildirdiler.

Bu kesinlikle Fellini'nin istediği şey değildi. Anılarındaki yerle bugünkü Rimini arasındaki zıtlık ona hep çok şaşırtıcı gelmişti.

Yine de "Grand Hotel"deki suitten, oda servisinden ve küçük porsiyonlar halinde tadını çıkarttığı, kendisine gösterilen hayranlık dolu ilgiden hoşnut kalmadığı söylenemezdi. Bu kez Giulietta ona bakamıyor ve yemek pişiremiyordu, çünkü kendisi çok hastaydı.

Giulietta onu Rimini'de kısa bir süre ziyaret ettikten sonra, acil

olarak halledilmesi gereken faturalar, posta ve diğer şeylerle ilgilenmek için Roma'ya döndü. Ayrıca kendisi de doktora gitmek zorundaydı. Fellini de mutlaka onunla birlikte gitmek istiyordu, fakat ancak tam donanımlı bir hasta arabasıyla Roma'ya götürülmesi mümkündü. Bu nedenle Rimini'de kalmaya ikna edildi. Ayrıca Roma'da her yerde karşısına çıkan fotoğrafçıları ya da büyük olasılıkla film çekemeyecek kadar hasta olduğu sonucunu çıkaracak olan yapımcıları görmek istemiyordu.

Giulietta ise kendi açısından Fellini'nin bir kere Roma'ya geldikten sonra bütün vaatlerine rağmen bir daha Rimini'ye dönmeyi ret edeceğinden emindi. Fellini istediğini elde etmek için verdiği sözleri çok çabuk unuturdu.

Giulietta Roma'da sadece birkaç gün kalmak istiyordu, ama ne yazık ki yanlış zamanda yola çıkmıştı.

Federico daha çocukken "Grand Hotel"de bir suit onun için tümüyle ulaşılmaz, hayal edilmez bir şeyi temsil ediyordu. Kapıdaki görevlinin bir kere kendisini kovmuş olduğu bu yerde günün birinde saygıyla karşılanacağım, kendisine olası bütün özenin gösterilmesinin bir onur olarak kabul edileceğini hayal bile edemezdi. Hastalığa tutsak olduğundan "Grand Hotel"de kalmanın kendisine hiç de mutluluk vermeyeceğine kuşkusuz asla inanmazdı.

Giulietta'nın yokluğu sırasında Fellini suitinde felç geçirdi. Yere yıkıldı, yardım istemeyecek kadar zayıftı, telefondan da çok uzaktaydı. Bilincini tamamen yitirmemişti, ama yatağı yapmak için içeri gelen kat hizmetçisi onu bulduğunda kırk beş dakikadır orada yatıyordu.

Fellini derhal hastaneye götürüldü ve yine şakalarına başladı – hemşireler için, basın için ve kendisi için. Felci içten içe kötü bir işaret olarak yorumluyordu, çünkü daha kısa bir süre önce küçük kardeşi Riccardo ölümcül bir felç geçirmişti.

Hastanede Fellini'ye rahip gelip son duasını okudu.

Felç çok ciddiye alındı ama yaşamsal bir tehlike olarak kabul edilmedi. Gereken terapi yapılırsa zamanla tümüyle iyileşeceğini söylediler. Doktorlar bir kolunun ya da bir bacağının işlevini tam ka-

zanmaması durumunda tekerlekli sandalye kullanmak zorunda kalsa da dolu bir yaşam süreceğini söylediler. Fakat o tümüyle farklı düşünüyordu. Gururunu yitirip özürlü olarak yaşamaktansa ölmeyi yeğliyordu. Felç konusunda uzmanlaşmış olan ve Michelangelo Antonioni'nin de kaldırıldığı Ferrara'daki Ospedale San Giorgio'ya gitmesini önerdiler. Ferrara Roma yolu üzerinde olmasa da Fellini kabul etti. Sadece Roma'da yaşama yeniden dönebileceğine inanıyordu.

Ferrara'daki hastanede Fellini her terapiyi kendi isteğiyle kabul etti. Odasına bir telefon bağlanmasına izin verildiğinde yaşam gücü yavaş yavaş geri döndü. Telefonla konuşmaktan asla hoşlanmamış olmasına rağmen şimdi telefon ona hastaneden Roma'ya bir yaşam bağlantısı sağlıyordu. Doktorun verdiği cansıkıcı egzersizleri yapıyor, tatsız "sağlıklı" yiyecekleri yiyordu. Hatta televizyon seyrediyordu.

Bir ağacın ardına gizlenip onun tekerlekli sandalyedeki halini görüntülemeye çalışan bir fotoğrafçının yakalanmasından sonra artık parka da çıkmak istemiyordu.

Bana bunu anlatırken tekerlekli sandalyede bir yaşam düşünmesine imkan olmadığım söyledi. "Beynin her zamanki hızıyla, hatta daha hızlı çalışırken bedenin ona artık itaat etmemesi korkunç bir şey. İnsan kendisini yabancı bir bedene hapsedilmiş gibi hissediyor."

Bir süre sonra telefonla görüştüğümüzde sesi çok daha rahatlamış geliyordu. Artık yeniden çalışmaya başlayacak kadar iyileştiği kanısındaydı. Kendisini hafiflemiş hissediyordu – insanın en kötüsünü atlattığına inandığında duyduğu hafiflik. Bu uyarıya gerçekten hiç gerek olmamasına rağmen benden tekrar, nerede olduğunu kimseye söylemememi rica etti.

Giulietta yamında değildi – tamamen kendi arzusu dışında. O da Roma'da hastanede yatıyordu. Giulietta'nın son dönemlerdeki zorlanmaların yol açtığı sinirsel bir çöküntü içinde olduğu şeklinde bir basın açıklaması yapılmıştı. Aslında doktorlar ona metastasların çok yayıldığını ve artık bir ameliyat olanağı kalmadığım söylemişlerdi.

Gerçi Fellini Oscar töreni öncesinde Giulietta'mn çok hasta olduğunu öğrenmişti. Fakat kendisi de hasta olduğu ve olası bir kalp ameliyatıyla karşı karşıya bulunduğu için ona gerçeğin tümünü söylememişlerdi. Giulietta ise zaten gerçeği bilmek istemiyordu. Negatifse teşhisi öğrenmek istemediğini doktorlara üstüne basarak belirtmişti. Fazlasıyla dindardı ve ibadeti yeğlenişti.

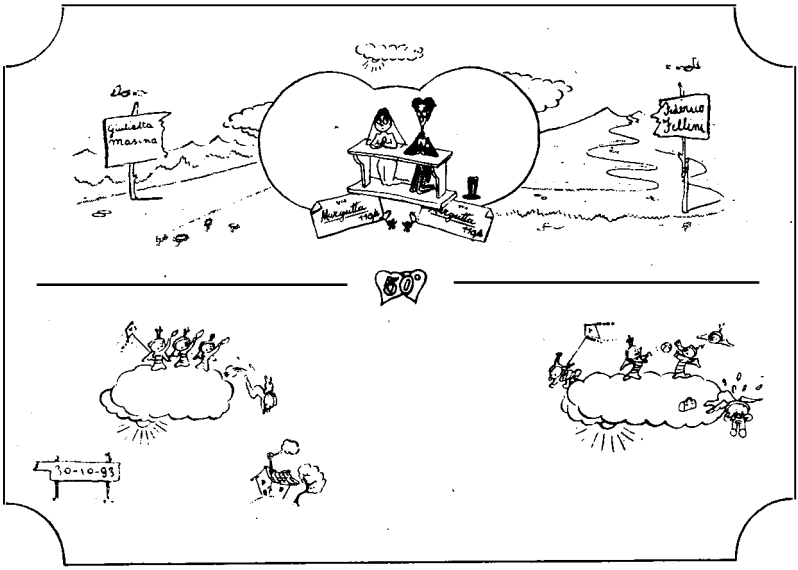
Fellini durumun kritik olduğunu ve artık bu gerçeğin Giulietta'ya açıklandığını öğrenir öğrenmez derhal Roma'ya gidip Giulietta'yı ziyaret etmek zorunda olduğunu açıkladı. Kararından döndürmek mümkün değildi. Arkadaşı Mairo Longardi, hastane arabasıyla Ferara'dan Roma'ya yapacağı yolculukta ona eşlik etmek üzere Roma'dan geldi.

Bu yolculuk çok gizli tutuldu. Sadece bazı dostların ve doktorların haberi vardı. Basın hiçbir şeyden haberdar değildi. Fellini o günü, geceyi ve ertesi günün bir bölümünü hastanede Giulietta'yla geçirdi ve sonra ambulansla Ferrara'ya geri döndü.

Tekrar Ferrara'ya hastaneye döndükten sonra büyük bir düşkırıklığı yaşadı, çünkü kendi durumunda bir ilerleme görülmüyordu, ne daha iyi yürüyor ne de elini daha iyi hareket ettirebiliyordu. Bunun zaman alacağını söylediler. Zaman zaten geçmişti ve kimse ona tam bir iyileşme güvencesi veremiyordu. Doktorların gözlerinden buna kendilerinin de inanmadığını okuyordu. Bununla uzlaşmaya çalıştı. Başka ne yapabilirdi? Her şeyden önce tekrar çalışabilmek ve Giulietta'nın yamında olmak istiyordu. Bir hastaneye de gidecek olsa Roma'ya dönmek istiyordu. Fellini, Roma'da daha çabuk iyileşeceğine doktorları inandırdı. Mario Longardi yine geldi ve Fellini bu kez temelli Roma'ya dönmek üzere hastaneden ayrıldı.

Bu arada ellinci evlilik yıldönümleri yaklaşıyordu. Fellini son yıllarda Giulietta'ya ellinci yıldönümünün kendisinin değil, onun evlilik yıldönümü olacağını söyleyerek takılıyordu. Giulietta ise bunu hiç komik bulmuyordu.

Giulietta'ya klinikten ayrılması için izin vermişlerdi, Fellini ise



Altın Evlilik Yıldönümleri için Federico Giulietta'ya elli yıl önce çizdiği kartın aynısını çizdi. Yalnızca tarihle adresi değiştirmiş, birleşen kalplerin içine de 50 rakamı yazmıştı. Her ikisi için de bunun sembolik anlamı çok açıktı: Seçme yapmak zorunda kalsalar gene birbirleriyle evlenirlerdi.

onun için o günü olabildiğince güzel planlamaya kararlıydı. Bu arada bu tarih kendisi için de büyük bir önem kazanmıştı. Her ikisi de hastalanmadan önce Fellini ellinci yıldönümü için Giulietta'ya bir kart çizmişti. Bir yüzüne evlendikleri zaman çizdiği resmin aynısını çizmiş, diğer yüzüne de aynı şeyi çizerek sadece tarihi –1943 yerine 1993– ve adresi –Via Letizia yerine Via Margutta– değiştirmişti.

Fellini'nin o günü birlikte nasıl geçireceklerine dair çeşitli fikirleri vardı. Giulietta birkaç dostu davet edip ona en sevdiği makarnayı pişirmeyi önermişti. Fellini ise başbaşa güzel bir restorana gitmekten yanaydı.

Fellini Roma'daki Ospedale Umberto I.'deki doktorları o ürkünç tekerlekli sandalyeyle de olsa kısa bir gezinti için ikna etmişti. Bir kitapçı dükkanına gitmek istiyordu. İstediği her kitabı aldıracaklarını söylemişlerdi, ama onun istemediği de buydu. Önemli olan kitaplarım bizzat seçme zevkini yaşamaktı.

Fellini bu gezintinin tadım çıkarttı. Tezgahtarlar kendisini tandı ve filmleri üzerine sohbet etmeye başladılar. İçlerinden birisi kendi yazdığı bir senaryoyu okuyup okuyamayacağını sordu. Fellini ona senaryoyu hastaneye bırakmasını söyledi. Başka müşteriler de geldi ve hepsi Fellini'ye geçmiş olsun dileğinde bulundu.

Eskiden alışveriş yaparken bu kadar ilgi görmek Fellini'nin hiç hoşuna gitmezdi. Çünkü bu çok zamanım alırdı ve herkes neler aldığına bakardı. Via della Croce'daki yiyecek satan dükkanların dışında alışverişi zaten sevmezdi. Fakat şimdi birdenbire onu hastaneden uzak tutan her şey hoşuna gitmeye başlamıştı.

Yolda Roma'nın havasını ta içine kadar çekmenin zevkini çıkardı ve bir Fransız parfüm eksperinin parfümleri "koklayarak tanıması" gibi Roma'nın havasını dünyanın bütün yerlerindeki havadan ayırdedebileceğine yemin etti.

Birkaç gün daha kalması gereken hastaneye geri döndü. Orada Roma'da olduğu duygusunu yaşamıyordu, çünkü hastaneler bütün dünyada birbirine benziyordu. Yine de Roma'daydı ve bu onun için her şeyin tekrar yoluna gireceği anlamına geliyordu.

Roma'nın sevdiği sokaklarında yaptığı bu gezinti ona enerji vermişti. Kitaplar satın almıştı – Giulietta'yı niçin pazar günü yemeğe götürmesindi? Hiç olmazsa hastalığından uzaklaşıp nefes alır ve ellinci evlilik yıldönümlerini planlarlardı. Böylesi kişisel bir olayı herkesin karşısına çıkartmaktan o güne dek kaçınmış olan Fellini, şimdi Giulietta için mutlaka aklında kalacak bir gün hazırlamak, onu olabildiğince mutlu etmek, onca yıl boyunca gösterdiği "kötü davranışlar"dan dolayı ondan özür dilemek istiyordu.

Geçmişi, birlikte yaşadıkları gençliklerini düşünüyordu. Giulietta'mn gençliği belleğinde, daha sonraki kavgaları ve uzlaşmalarından daha canlıydı. Fellini'nin iyi evlilik tanımı, eşlerden her birinin evliliğinin iyi olduğunu hissetmesi şeklindeydi. Zamanla bu tarih onun için de öylesine önem kazanmıştı ki, "50" yılı bile itiraf ediyordu. Yaşını saklayamayacak kadar ünlü olduğunu bilmesine rağmen bu konuda konuşmaktan hiç hoşlanmazdı. Ellinci evlilik yıldönümünü kabul etmesi yaşını da itiraf etmesi anlamına geliyordu. Yaşı konusunda Giulietta'dan çok daha titizdi.

Roma'daki hastanenin doktorları bu işten hiç hoşlanmasalar da Fellini'nin gerekçeleri karşısında direnemediler. Hastanenin dışında geçirdiği birkaç saatin ona büyük bir enerji verdiğini fark etmişlerdi. Bu nedenle artık eve dönmüş olan Giulietta'yla pazar günü birlikte öğle yemeği yemesine izin verdiler. Federico da hastaneden yakında çıkacağım umuyordu. Giulietta'nın kendisinden çok daha hasta olduğuna emindi, bu nedenle iki hafta kala ellinci evlilik yıldönümlerini önceden kutlamayı önerdi.

İkisi de farkında olmasalar da bu, birlikte geçen yarım yüzyıldan fazla bir zaman sonra beraber yedikleri son yemek olacaktı bu. Fellini "Cesarina"ya gitmeyi yeğlerdi, ama restoran pazar günleri kapalıydı. Cesarina'nın birkaç yıl önce ölmüş olmasına rağmen burası hâlâ en sevdiği restorandı. Çok yakındaki başka bir yerde karar kıldı, fakat orası da kapalıydı. Üçüncüsü sonunda açıktı ve onları büyük bir içtenlikle karşıladılar.

Giulietta her zamanki gibi çok iyimserdi ve şimdi Fellini de kendini öyle hissediyordu. İyi bir yemek her zaman yaşama sevincini canlandırırdı.

Fellini kendini yemeğe vermiş ve sohbete dalmışken birdenbire boğulur gibi oldu. Buna yol açan bir parça Mozarellaydı. Felç geçirdiğinden beri yutmakta zorluk çekiyordu, ama o nefis yemek karşısında bunu unutuvermişti. Bu tatsız an çabuk atlatıldı ve görünüşe bakılırsa başka sonuçlara da yol açmadı.

Yemekten sonra Giulietta'yı eve götürdü ve arabayı kullanan delikanlıyla birlikte, tutmayı düşündüğü bir büroyu gezdi. Daha hasta yatağının başucunda yapılan planlardan fikir hoşuna gitmişti ve şimdi tam bir coşku içindeydi. Hemen ertesi gün kira sözleşmesini imzalamak istiyordu ve yeni filmini orada hazırlayacağı için çok sevindiğini söylüyordu. Sözleşmeyi hemen imzalardı da, ama günlerden pazardı. Hastalığı sırasında yaşadıklarını, Rimini, Ferrara ve Roma'daki hastanelerdeki deneyimlerini kurgusal bir şekilde işlemek istediği bu film üzerinde derhal çalışmaya başlamak istiyordu. Bir *Mastorna* çeşitlemesi.

Bana şunu söyledi: "Bu şekilde hastalığımı olumsuz bir deneyim-

den olumlu bir deneyime dönüştüreceğim. Anılarım üzerine bir film yaptığım zaman onların yerine film geçiyor."

Fellini yirmi beş yıl öncesinde de çok hastalandığında aynı şeyi düşünmüştü: "Ölüme ilk kez o kadar yakınlaştığımda, ne kadar yakınına geldiğimi anladığımda, gerçekten ölmek zorunda kalsaydım çok öfkelenmiş olacağımı düşünmüştüm. Benden bir şeyler çalındığını hissedecektim. Daha yapmak istediğim bütün filmlerin benden çalındığını hissedecektim. Altmışlı yılların ortasında filmlerim bitmiş olacaktı. Ardımda bıraktığım yaşamdan sonra artık öfkelenmem için bir neden yok. Evet, belki biraz düşkırıklığına uğramış durumdayım, çünkü bir film daha çekmek isterdim, tek bir tane daha, belki sonra bir tane..."

Ancak bu ilk ağır hastalığının sonrasında Fellini, hastaneden ayrılır ayrılmaz bütün o yaşadıklarını unutmayı yeğlemişti. Bir köpek ıslandığında suyu nasıl silkeleyip atarsa o da o anıları öyle silkelemişti. Ve şimdi diyordu ki: "Şu an bu senaryoyu planlıyorum, ama eve döndüğümde herhalde bu anıyı da silkeleyip atacağım ve başka bir tema üzerine bir film çekeceğim."

Fakat Fellini bir daha eve dönemedi.

O akşam hastanede ağır bir felç geçirdi. Komaya girdi ve derhal yoğun bakıma alındı. Bu kez doktorlar yaşama şansı görmüyorlardı, fakat Giulietta, yakınları ve dostları umutlarını yitirmediler. Giulietta doktorların önerilerine kulak asmayıp kocasını yoğun bakımda ziyaret etmekte diretti fakat Fellini onun varlığını hissetmemiş gibiydi.

Duygusuz tıp terminolojisiyle "beyinsel olarak ölü" olduğunu açıkladılar.

Yönetmen dostu Giuseppe Tornatore, Fellini'nin harikulade düşler gördüğünü ve belki de hep arzu etmiş olduğu gibi ölüme yakın bu koma halinde yaşamın ve ölümün sırrını keşfetmekte olduğunu umuyordu.

Fellini koma halindeyken, dışarıda hastanenin önünde sayısız "paparazzi" pusuya yatmıştı...

İki hafta sonra, ellinci evlilik yıldönümlerinden tam bir gün sonra Federico Fellini bir daha şuuruna kavuşamadan öldü.

Televizyon kanalları Fellini'nin ölüm haberini daha Giulietta haberdar bile edilemeden derhal yaydılar. Giulietta onun öldüğünü televizyondan öğrendi. Uzun yıllar Fellini'nin basın menajerliğim yapan ve kişisel dostu olan Mario Longardi, Giulietta'yı elinden geldiğince teselli etmek, yanında olmak ve Via Margutta civarında koşuşturdukları kesin olan gazetecilere karşı korumak için hemen yanına koştu. Vardığında gazeteciler çoktan oradaydı.

Gazeteciler, öncelikle de fotoğrafçılar hastaneyi gece gündüz kuşatma altında tutuyorlardı. Hastane personelinden olması gereken birisi bu "paparazzi"lerden birine –kuşkusuz yüksek bir fiyat karşılığı– Fellini'nin öldüğü anı haber vermişti. Bu fotoğrafçı bir biçimde yoğun bakıma kadar girmeyi, çarşafı çekmeyi ve Fellini'nin ölüsünün fotoğrafını rahatça çekebilmek için hortumları uzaklaştırmayı başarmıştı. Tahminlere göre fotoğrafçının üzerinde beyaz hastane giysileri vardı ve böylece sorunsuzca içeri sızabilmişti. Bu, *La dolce vita*'daki Paparazzo'nun, Marcello'dan cesedin çabucak bir fotoğrafını alabilmek için kendisini Steiner'in evine sokmasını istediği sahneyi anımsatıyordu.

Fotoğrafçı haberlerde bu resmi hemen yayınlayan bir televizyon kanalına başvurdu. Halk resme büyük tepki gösterdi. Hepsi de aynı öfkeyi dile getiren izleyiciler televizyon kanalına hücum etti. Şirketler reklam anlaşmalarını iptal etme tehdidinde bulundular. Halk, bu inanılmaz zevksizlik karşısında duyduğu dehşeti açıkça dile getirdi. Bütün İtalyanların sevdiği, efsanevi Fellini'nin kişisel ortamına yapılan bu son tecavüz hak ettiği tepkiyi gördü. Diğer bütün televizyon kanalları, gazeteler ve dergiler, hatta skandal gazeteleri bile resmi yayınlamayı reddettiler. Yine de onları ahlaki duyguların mı yoksa gösterilen ilk olumsuz tepkinin mi yönlendirdiği belli değildi.

Ancak yaşamının son aylarında –ki hiçbirimiz son ayları olduğunu bilmiyorduk– sesinde, onunla şakalaşmamı engelleyen melanko-

lik bir tını sezdim. Artık bedeninin ona yamt veremediğini ve kendisini gerçekten tehlikede hissettiğini sezdim. Ölümden çok sakat yaşamaktan korkuyordu. Çekemediği pek çok film için üzülüyordu ve yaşamında ilk kez çalışmaya devam etmek için önünde hâlâ büyük açılımlar olduğuna inanmıyordu.

Gerçekten çekebilmek için o kadar "küçük" planladığı, "küçük" filmi bile gerçekleştirebileceğinden emin değildi. Hastalanmadan önce Giulietta'ya onun için bir film yazacağına söz vermişti. Ellinci evlilik yıldönümleri için bir tür armağan olacaktı. Giulietta onunla mutlaka bir film daha yapmak istiyordu ve Fellini de, *Block-notes di un regista*'nın devamı olarak *Block-notes di un attore*'yi düşünmüştü. Bütün projeleri içinde en az çaba gerektireni bu olmuştu. Bütçeyi de oldukça düşük tutabilmişti ve bu yüzden finansman sorunu olmayacağına inanıyordu.

Harikulade düşlerinin kendisini terk ettiğini anlatırken sesinden çaresizlik yansıyordu: "Belli bir bedensel engelle belki uzlaşabilirim – eğer düşgücüm hâlâ canlıysa."

Ölümünü öğrendiğimde, bütün tıbbi gerekçelere karşın kalp kırıklığından öldüğünü düşündüm.

Çocuk Federico, erkek ve yönetmen Federico Fellini öldü – ama efsane Fellini yaşamaya devam ediyor.

Fellini öldüğünde Romalılar pencerelerinden üzerinde "Ciao, Federico" yazan çarşaflar sarkıttılar. Sürekli gittiği restoranlar fotoğrafına siyah bantlar taktılar. Bantlar birkaç hafta sonra çıkarıldı ama Fellini onur köşesini her zaman korudu.

Cinecittà'daki cenaze töreninde tabutu, *Intervista*'da fon olarak kullanılmış dev bir gökyüzü önünde duruyordu – onun gerçeği olan bir film gökyüzü, bir yuvarlak sahne. Çok sayıda dostu ve yoldaşı oradaydı.

Fellini ve Antonioni birbirlerine tanırlar ve saygı gösterirlerdi, ama hiçbir zaman yakın arkadaş olmadılar. 1992 sonunda Antonioni Roma Quirinalis'de devlet başkam tarafından onurlandırıldığında

törende Fellini de vardı: "Mickey'in (Michelangelo) elbette bir sandalyesi vardı." Antonioni'nin karısı Enrica da anımsıyordu: "Fakat diğer herkes ayakta durmak zorundaydı." Birkaç yıl önce felç geçiren Antonioni'nin o kadar uzun bir tören boyunca ayakta durması mümkün değildi.

Fellini'nin eklem ağrıları çektiğini herkes biliyordu, fakat program devam ettiği sürece yapabildiğince dik durdu -- törenin sonsuza kadar süreceğini düşündüren ağrıların kıskacına yakalanmış olarak.

Fellini'nin sadece iki sıkıntı arasında seçim yapma şansı vardı: törene katılmak ve acı çekmek ya da gitmemek ve acı çekmek. Yokluğu varlığından daha çok dikkat çekecekti. Ya bu büyük meslektaşına hak ettiğini onuru vermek istemediğini düşüneceklerdi ya da kendisinin hasta olduğunu. Bu seçeneklerden hiçbir kabul edilir gibi değildi.

Antonioni hâlâ felcin izlerini taşımasına rağmen eşi Enrica ile birlikte 5 numaralı stüdyoda Fellini'ye son saygı gösterisinde bulunanlar arasındaydı.

Federico'nun gençliğinde onunla ve Giulietta ile birlikte *Senza pietà* ve *Luci del varietà*'mn çekimde yer alan Alberto Lattuada da eşi Carla del Poggio ile birlikte gelmişti. Lattuada, "Giulietta kendisine oldukça hakimdi", diye anlattı. "Fakat bizi gördüğünde ağlamaya başladı. Dedi ki: 'Dördümüz birlikteyken hepimiz ne kadar genç ve mutluyduk. Bana sanki daha dünmüş gibi geliyor'."

İtalya'nın son zamanlarda yaşadığı en büyük törenlerden biri olan Cinecittà'daki törenden sonra, basın kendisine dostu hakkında birkaç söz söylemesini rica ettiğinde eleştirel tavır alan tek kişi Mastroianni oldu. Her zamanki gibi aklına geleni söyledi: "O henüz hayattayken filmlerini çekmesine yardımcı olmak yerine şimdi, öldükten sonra onurlandırılıyor. Şimdi herkes onun bir dahi olduğunu ilan ediyor oysa bütün bu geçen yıllarda kimse ona ciddi bir yardım sunmadı."

Daha birkaç ay önce Oscar töreni sırasında Fellini ve Mastroianni ile sahnede birlikte olan Sophia Loren ise şunları söyledi: "Büyük

bir ışık söndü; şimdi hepimiz karanlığa gömüldük. Onun fantezileri olmadan dünya çok daha kederli olacak."

La strada'nın Zampano'su Antony Quinn bana şunları anlattı: "Kendimi Fellini ile özdeşleştirebiliyorum, çünkü ben *duende*'mle birlikte yaşıyorum. Bu, insanı harekete geçiren içsel ruhun İspanyolca karşılığıdır. Onunla birlikte *La strada*'yı çevirirken içindeki bu ruhu hissetmiştim. Ben Zampano'ydum! Fellini'nin her zaman orada olduğunu biliyordum. Haftada yedi gün çalışabilirdi.

Tanrı bana fazla yetenek vermemiş ama çok fazla enerji vermiş. Ona her akşam sorarım: 'Sevgili Allah'ım, bana niçin bu kadar çok enerji ve bu kadar az yetenek verdin?' Pek çok insan yeteneğini boşa harcıyor. Fellini'nin kendi yeteneğini değerlendirişine hayranlık duyuyorum.

İşini tutkuyla yapıyordu. Sinema piyasasında çok az sanatçı var. Fellini bunlardan biriydi.

Her şeyden önce kameranın nasıl kullanılacağını biliyordu. Sesli filmin yeni çıktığı sıralarda, 1926'da babam Hollywood'da kameramandı. Birdenbire ses ortaya çıkınca herkes çaresiz kalmıştı. Hikayeyi kamera mı anlatıyordu, yoksa senaryo yazarı mı? James Wong Howe derdi ki: 'Bir giz söz konusu değilse hiçbir zaman yakın çekim yapılmaz.' Bugün televizyonda her şey giz. Federico çok az yakın çekim kullanırdı, bu nedenle de bir anlamları vardı.

Çözümlemeleri hiç sevmezdi. O bir sanatçıydı ve bir karakterin bir çizimden oluşmasına alışkındı.

Giulietta'yla çalışmak olağanüstüydü. Büyük bir kariyer yapacağına inanmıştım. Düşündüğüm kadar çok filmde rol almadı ama gerçekten büyük bir yetenekti ve Fellini'yle harika bir işbirliği sergiliyorlardı.

Fellini'ye İtalya dışında çalışmak ve çok para kazanmak için pek çok öneri geldi, ama o yerinin İtalya olduğundan emindi. Haklı olduğuna inanıyorum. Tam bir İtalyandı ve damgasını ancak orada vurabilirdi. Yazgımızın doğduğumuz yerde yaşamak olduğuna inanıyorum. Ben Meksika'dan ayrıldığımda yazgımı orada bıraktım.

Federico'ya birlikte daha fazla zaman geçiremediğimiz için üzülüyorum – yalnız olarak, baş başa zaman geçirmeyi kastediyorum. Çoğu insan kendisine benzeyen insanlar isterken ben kendime benzemeyen insanları ararım. Fellini diğer herkesten farklıydı.

Sonunda, film çekemediği için kendini çok mutsuz hissetmiş olmalı."

Sinema kariyerine Fellini'nin reji asistanı olarak *Otto e mezzo*'da başlayan Lina Wertmüller bana şunları anlattı:

"Federico'yu tanımış olmak benim için büyük bir armağan. Onunla çalışırken çok fazla şey öğrendim. O sıralar, ilk kez kendi filmimi, *I Basilischi*'yi çekme olanağı doğduğundan *Otto e mezzo* tamamlanmadan önce ekipten ayrıldığımda Fellini hiç kızmamıştı. Benim için sevinmiş, hatta gerekli parasal desteği sağlamamda bana yardımcı olmuştu.

Federico, *Otto e mezzo* için Claudia Cardinale'yi istiyordu, ama onu getiremeyeceğinden emindi. Zengin bir yapımcıyla evliydi ve Federico, ona vereceğimiz para karşılığında bu rolü almasına kocasının izin vermeyeceğine inanıyordu."

Lina'ya "pul büyüklüğünde" bir fotoğrafla birlikte bütün İtalya'da Claudia Cardinale'e benzeyen bir kız bulma görevi verildi. Olabilecek bütün yerel gazetelerde ilanlar çıktı. Her taraftan yüzlerce kız başvurdu. Gerçi rol ilanda ayrıntılı biçimde tarif edilmişti, ama ortaya çıkan kızların çoğu artık kız değil, kızın annesini oynayacak kadar yaşlıydı ya da iki kız kadar kiloluydular. "Binlerce kız arasından seçim yapmak zorundaydım ve son eleme için beş kız seçtim. Hepsi iyiydi, ama içlerinden birisi belirgin bir şekilde öne çıkıyordu. Kesinlikle mükemmeldi. Claudia Cardinale'in kendisinden daha çok Claudia Cardinale'di ve üstelik daha gençti. Federico'nun ona hayran olacağından emindim.

Fakat o bu arada Claudia Cardinale ile görüşmüş ve ona rolden söz etmişti. Claudia Cardinale rolü anında kabul etmişti. Ve benim bulduğum zavallı kız rolü alamadı...

Üç ay boyunca onun reji asistanlığını yaptım. Bu harika bir dönemdi ve yaşamımda hiç o kadar mutlu olmadım. Ona aşıktım. Fellini'yi tanıyan her kadın ona aşık olurdu.

Şimdi herkes onu kaybetmiş olmanın Giulietta için ne kadar keder verici, ne kadar korkunç olduğunu söylüyor. Elbette korkunç bir şey. Fakat onu cenazede gördüğümde yine de çok mutlu bir kadın olduğunu düşündüm, çünkü elli yıl boyunca böyle bir adamı sevdi!

Şimdi Federico'yu kaybetmiş olan zavallı Giulietta – onca uzun zaman ona sahip olan talihli Giulietta."

Spike Lee, Fellini'nin kendisi üzerinde nasıl bir etkisi olduğunu düşünerek Roma'daki karşılaşmalarını anımsadı. İlk Fellini filmini daha liseye giderken seyretmişti.

"Her şeyin mümkün olduğunu, aslında sınır diye bir şey olmadığını ondan öğrendim. Hep onunla şahsen tanışmayı düşledim ve kendim de sinema yönetmeni olduktan sonra onunla Roma'da yemek yeme şansına sahip oldum.

Yapımcılar ve stüdyolarla ilgili sorunlarımız üzerine sohbet ettik. O sırada kişisel ve özel sorunlarım vardı – stüdyoyla ve kız arkadaşımla. Kız arkadaşımla kavga etmiştim, beni terk etmişti ve artık konuşmuyordu. Bana dönmesini istiyordum. Ayrıca tam o sırada filmimin getirisinden kendi payıma düşen bölüm için uğraşıyordum. Fellini dedi ki: 'Bunun için mücadele etmelisin. Senin hakkın. Kesinlikle peşini bırakma.' Kendi hakkını almak söz konusu olduğunda elbette benden daha iyi bir pozisyondaydı.

'Peki kız arkadaşımla ne yapacağım?' diye sordum, nedense kadınları anlaması gerektiğini düşünüyordum – belki de muhteşem filmler yaptığı için.

Tek bir söz etmedi. Bir kağıt peçete alarak çizmeye başladı. Dizlerimin üzerine çökmüş yalvarırken beni çizdi, başımın üzerindeki balonda şunlar yazıyordu: 'Lütfen beni affet!'

'Bunu arkadaşıma ver' dedi.

Geri döndükten sonra söylediğini yaptım. Arkadaşım peçeteyi aldı, hayran kalmıştı, ama buna rağmen benimle konuşmadı.

Bu arada gerçekten sevdiğim bir kadınla tanıştım ve artık diğerinin bir hata olduğunu biliyorum – çifte bir hata çünkü resmi bana geri vermedi."

Bir keresinde Tennessee Williams bana kendisiyle Fellini arasındaki benzerliği fark edip etmediğimi sordu. Dürüst olmam gerekirse fark etmemiştim.

"İyi ama onun ne kadar uzun, benim ne kadar kısa boylu olduğumu fark etmedin mi," diye Williams devam etti. "Onun her zaman kendi isteğiyle kravat taktığını, bense kravat takmaktansa boynuma zincir geçirmeyi yeğlediğimi fark etmedin mi? Fellini'nin saplantısı kadınlarken benim sık sık erkeklerle ilişkiye girdiğimi fark etmedin mi? Kadınlardan ben de hoşlanırım ama, en çok bir milyonda bir tanesinden, Fellini de ise durum tam tersi.

Benim dünyam ne kadar genişlerse o kadar mutlu olurum. Fellini kendi küçük dünyasını seviyor. Ben hâlâ kendi yerimi arıyorum. Fellini yerini bulmuş. Sevgili arkadaşım Frankie'nin bir yerlerden duyduğu İspanyolca bir deyiş var: *'El munda es un panuelo'*, aşağı yukarı 'dünya bir mendildir' anlamına geliyor.

Fellini için dünya küçük bir mendil. En mutlu olduğu zamanlar, Roma'dan ayrılmak zorunda olmadığı zamanlar. Bununla kesinlikle alay etmiyorum. Daha çok onu kıskanıyorum. Ben hâlâ yüreğimdeki memleketi, ait olduğum yeri arıyorum. Fellini onu Roma'da bulmuş.

Nerede mi benzeşiyoruz? İkimiz de işimizi diğer her şeyden çok seviyoruz ve ikimiz için de ardından hemen seks geliyor. Ayrıca ikimiz de çok zekiyiz.

Benim gibi onun da bir erkek kardeşi, bir kızkardeşi ve güçlü bir annesi var. Onun babası da benimki gibi kendisini iyi bir eş ve iyi bir baba sanan sadakatsiz bir kocaydı. Ama onun annesi benimki gibi deli değildi. Çocukken ikimiz de hastalıklıydık. Daha küçüklü-

günde bir doktor annesine kalbinin zayıf olduğunu söylemiş. Uzun yaşamayacağını ve hiçbir zaman aktif bir yaşam süremeyeceğini söylemiş. Aynı şeyi benim anneme de anlattılar ve ikimiz de bir yığın doktorun elinden sağ çıktık.

Ona güney eyaletlerindeki yemekleri anlattım. Yemek konusunda mutlak bir hayranlık duyuyor ve bu konuda konuşmayı çok seviyor. "Ben de yemeği severim."

T.Williams oyunlarının sahnelendiği her tiyatroda oyuncuların sesini bastıran tipik kahkahasını atarak devam etti:

"Tuvalete gittim, geri döndüğümde Fellini peçetenin üzerine bir şeyler çiziyordu. Ben de her yerde ve her an çizebilmeyi isterdim. Her zaman doğru olan ortama, günün doğru saatine ve bir tuale gereksinme duyarım.

Yaratıcı olmak acı çekmektir. Yaratıcı insanlar duyarlıdır ve aldırışsız olamadıkları için kaçınılmaz olarak hayal kırıklığına uğrarlar. Fellini ve ben, ikimiz de çok gururluyuz. Gülen bir yüz sergiliyoruz, ama ikimiz de nedeni ne olursa olsun, yaşama geçiremediğimiz düşlerin üzüntüsünü çekiyoruz. Hatta, yaşama geçen, ama hasta çocuklar gibi azımsanan ya da gülünç bulunan düşler için de kederleniyoruz.

'Bana Tom de,' dedim, o da 'bana Fefe de,' dedi. Kendimi aptal hissetmeden bu sözcüğü ağzımdan çıkartmam mümkün değildi, biz de birbirimize ismimizle hitap etmedik.

Tanıdığım en olağanüstü insanlardan biriydi. Benim bir konumu sinemalaştırsaydı bu benim için harika bir şey olurdu. Hangisi olacağı hiç önemli değildi. Ona bazı kısa öykülerimi anlattım ve bu öykülerden birini geliştirip onun için özel bir şey yazmayı da düşündüm, ama o geri döndükten sonra öykülerini ona postalamamı istedi.

Bunu umut bile etmemiştim. Yazmış olduğum her şeyi biraraya getirmeye çalıştım. Onun reji stiline ve olağanüstü optik fantezisine uygun olacağını düşündüğüm bazı yeni fikirleri not ettim. Asistanlarımdan yayınlanmamış bazı yazılarımın tekrar daktilo edilmesini istedim. Bazı kitaplarımdan elimde sadece tek örnek vardı, bu neden-

le bir ajansı hemen arama işine girişmeleri için görevlendirdim. Roma'ya göndermek için inanılmaz miktarda malzeme topladık. Sonra ben Fellini'nin yanıtım beklemeye başladım.

Ondan hiçbir ses çıkmadı. 'Tipik İtalyan' diye düşünüp bu film düşüncesini aklımdan çıkarmaya karar verdim. Yine de uzun zaman heyecanla postayı bekledim.

Günün birinde, yaklaşık iki yıl sonra, aniden kendi kitaplarımın ve oyunlarımın bende bulunduklarını hiç bilmediğim ender baskılarıyla dolu bir pakete çarptım. Okumaya başladım ve nereden çıktıklarını anladım. Paketi gerçekten göndermiş olsaydım acaba Fellini bana yanıt verir miydi? Kısa bir süre bunu telafi etmeyi düşündüm ama doğru anı kaçırdığımı biliyordum.

Sık sık aktarılan ve daha sık çeşitlemeleri yapılan bir deyişim vardır, sanırım şimdi kendim de iç rahatlığıyla bir çeşitlemesini yapabilirim: 'Fellini ve ben yaşamı olması gerektiği gibi betimliyoruz.'

Bizim yalancı olduğumuzu söylüyorlar. Ama bu doğru değil. Bu böyle işte, görünürdeki gerçek bizi ilgilendirmiyor. Ama aslında hangi gerçek gerçekten gerçek? Bize dışarıdan, başkaları tarafından dayatılan mı? Bu daha çok, düşgücümüzün sahnesinde oynayan şu sonsuz hikaye değil mi? Asıl gerçek kafalarımızın içinde ve sanatçı olarak ifade etmemiz gereken de o."

Fellini ölümünden birkaç ay önce bana yapamamış olduğu bütün filmlerin yasını tuttuğunu söylemişti. Aynı şeyi hepimiz hissediyoruz.

Fellini'nin Cinecittà'daki cenaze töreninin ertesi gününde Santa Maria degli Angeli kilisesinde dini merasim yapıldı. Federico ve Giulietta'nın birkaç akrabasının yamsıra sayısız dostu da törene katıldı. Fellini'yi son kez onurlandıranlar arasında sadece sinema dünyasından kişiler değil, devlet başkanı ve hükümet temsilcileri de vardı. Hükümet başkanı Carlo Ciampi, İtalya'nın "büyük ulusal şairi"ni yitirdiğini söyledi.

Sokaklar insanlarla doluydu, hiç tanımadığı, ama hepsi onu tam-

yan hayranlarıyla. Pek çok taksi şoförü kiliseye mümkün olduğunca yaklaşmıştı ve trafik karmaşasını arttırıyorlardı.

Giulietta yakınlara ve dostlara, siyah giymeye gerek olmadığını söylemişti: "Bu Federico'nun hoşuna gitmezdi."

Giulietta bir güneş gözlüğü takarak ağlamış gözlerini gizlemişti ve ayrıca bir de, o zamana kadar gözlerden başarıyla gizlediği ışın tedavisi sonucu dökülen saçları nedeniyle bir türban takmıştı.

Giulietta tören boyunca tespihine sarıldı ve dini ayinin sonunda tespihli elini kaldırarak bir veda selamı verdi.

Kuşkusuz çok kısa zamanda yine birleşeceklerini hissediyordu. Federico ve Giulietta'ya çok yakın olan küçük bir grup insan, Giulietta'nın Federico'dan sonra fazla yaşamayacağını ve kendisinin de bunu bildiğini hissediyordu.

Fellini'nin kızkardeşi Maddalena ve onun kızı Francesca tabuta Rimini'ye kadar eşlik ettiler. Giulietta Roma'da kaldı. Yas ve üzüntüden yolculuk edecek durumda olmadığı söylendi. Ama kendisi de çok hastaydı.

Giulietta kalbi kırık, tek başına Via Margutta'ya döndü. Şu sözlerini anımsıyorum: "Yaşamımın en önemli rolünü Federico'nun eşi olarak oynadım." Ve şunları ilave etti: "Fakat iki insan bunca yıl evli kalırsa, roller hep değişiliyor, bazen ben Zampano oldum, o da Gelsomina." Giulietta aynı zamanda kendi yaşamı için mücadele ederken, kocasının, en büyük yönetmeninin ve en yakın dostunun kaybıyla da başa çıkmak zorundaydı.

Kardeşleri –Mario ve Mariolina adlı ikizler– ve yeğeni Simonetta onu teselli etmeye çalıştılar. Simonetta, Giulietta'nın kendisinden bir yaş küçük olan ve birkaç yıl önce vefat etmiş olan kızkardeşinin kızıydı.

Başsağlığı telgraflarını ve tüm dünyadan gelen –Yeltsin, Mitterrand ve Japon imparatoru gibi devlet başkanlarından ve pek çok eski dost ve hayranından– mektupları açarken aile yanındaydı.

Giulietta her sabah mutfağa gidiyor ve yıllardan beri alışkanlığı olduğu üzre radyoyu açıyor ve bu kez Fellini'yle ilgili haberleri ve

programları izliyordu. Fellini'nin "düşünme mekanı" olarak adlandırdığı yere adım atmak ona zor geliyordu. Filmlerde rol önerileri, festival komitelerinden mektuplar, her türden davetler ve imtiyaz ricaları alıyordu. *Giulietta degli spiriti* bir Broadway müzikali yapılacaktı ve projeyle kendisini özel olarak özdeşleştiriyordu. Müziğini Marvin Hamlish yazmak istiyordu ve Fellini'yle birlikte, başrolü Giulietta'nın ilk tasarımına daha iyi uyarlayabilmek için gerekli içerik değişikliklerini konuşmuşlardı bile.

Fellini artık olmadığı ve onu davet etme olanağı ortadan kalktığı için Giulietta birdenbire her zamankinden çok daha fazla aranır olmuştu. Yolculuk etmekten o kadar hoşlanan Giulietta'ya şimdi sayısız olanaklar sunuluyordu.

Fellini'nin ölümünden sonra Giulietta'mn hastalığı hızla kötüye gitti. Fellini yaşadığı sürece hastalığına karşı gösterdiği direnci şimdi tümüyle yitirmiş gibiydi. Hastalık sosyal yaşamına son vermişti. Şimdi çok kısıtlı bir özel yaşamla sınırlanmıştı ve sadece Via Margutta ile hastane arasında hareket ediyordu.

Zamanını mümkün olduğunca evde geçiriyordu, ama artık hastaneye daha sık gitmesi gerekiyordu. Son aylarda eve bile dönemeyecek kadar zayıf düşmüştü.

Yakınlarına, onun aralarından ayrılmasına kendilerini alıştırıp gerekli hazırlıkları yapmaları söylenmişti. Fakat Giulietta yaşama sarılmaya devam etti. Federico'nun ölümüne rağmen yitirmediği güçlü yaşama isteği doktorları etkiliyordu, ama üzücü gerçeği yüzlerinden okumak mümkündü. Tekrar tekrar Giulietta'ya gerçeği söylemeye çalıştılar.

Gelsomina, Cabiria ve kendisine tümüyle sadık kalarak –bütün hastalığı boyunca yaptığı gibi– duymak istemediği şeyi kendisine söylemelerine izin vermedi. Yüreğinin derinliklerinde gerçeği biliyordu, fakat bir kere sözlere döküldü mü daha gerçek ve daha tehditkâr bir hal alacaktı. "Yapabileceğim bir şey zaten yoksa bana bunu niçin söylemek istiyorlar?" diye doktorlara soruyordu. "Kötü bir

şey duymak istemiyorum. Kalan zamanımı olabilecek en iyi şekilde geçirmek istiyorum."

Bunlar o ünlü Fellini rollerinde de söyleyebileceği sözlerdi.

Giulietta Masina, Fellini'den sadece beş hafta daha fazla yaşadı. 23 Mart 1994'de Roma'da öldü.

Sadece bir yıl önce inceden inceye düşünerek Oscar töreni için seçtiği elbiseyle gömüldü. Kendisini daha ince ve uzun gösterdiğini düşündüğü için o siyah, uzun elbiseyi seçmişti.

Eşine tüm yapıtları için –kendisinin de kişisel ve mesleki olarak çok katkıda bulunduğu– Oscar ödülü verilmesinin üzerinden yaklaşık tam bir yıl geçmişti. Fellini'nin podyumdayken Giulietta'yı ağlamaması için sevgiyle uyarması –ki bir sonraki Oscar törenini ikisi de yaşayamadı– belki de Oscar tarihinin en dokunaklı anlarından biriydi.

Giulietta törendeki giysisiyle defnedildi. Oscar töreni sırasında hâlâ kısa ve dalgalı saçları vardı, fakat şimdi ışın tedavisinin korkunç sonuçlarını beyaz bir türbanla gizlemek zorunda kalmışlardı. Bir elinde Federico'ya veda selamını verdiği sevgili tespihiyle tek bir kırmızı gül tutuyordu. Diğer elinde yüreğinin çok yakınında Federico'nun bir fotoğrafı vardı.

Federico ve Giulietta'yı yakından tanımış ve onlarla birlikte çalışmış olanlar için Giulietta'nın Federico'dan bu kadar kısa bir süre sonra yaşama veda etmesi şaşılacak bir şey değildi. İkisinden birinin diğeri olmadan uzun bir süre yaşamayacağını herkes biliyordu. Giulietta Rimini'de Federico'nun yanına gömüldü.

Giulietta en mutlu yıllarında bile paskalyayı hep hüzünlü bir şenlik olarak duyumsamıştı, çünkü ona paskalyada ölen bebeğini hatırlatıyordu. Bunun üzerine asla konuşmadı – neler hissettiğini yalnızca Federico biliyordu. Giulietta 1944 yılında Paskalyanın hemen öncesinde, oğlunun ölümünden yaklaşık elli yıl sonra öldü.

Son sözleri, "Paskalyayı Federico'yla geçireceğim," oldu.

TEŞEKKÜR

Federico'ya,

Michelangelo ve Enrica Antonioni'ye, Dr. Herbert Fleissner'e, Michael Fleissner'e, Brigitte Fleissner-Mikorey'e, Mario Longardi'ye, Giulietta Masina'ya, Billy Wilder'a

ve Furio Colombo, Mario de Vecchi, Harry Evans, John-Emmanuel Gartmann, Nadria Gray, Gerald Gross, Robert Guccione, Alberto Grimaldi, William A. Henry III, Richard J. L. Herson, Madeleine Lebeau, Wendy Keys, Klaus Konczak, Alberto Lattuada, Mario Pinelli, Marcello Mastroianni, Paul Mazursky, Franz Nellisen, Aldo Nemni, Joanna Ney, Arthur Novell, Roman Polanski, Joe Reece, Francesco Rosi, Roberto Rossellini, Sidney Sheldon, Alberto Sordi, John Springer, Bernhard Struckmeyer, Dagmar Türck;Wagner, Giuseppe Tornatore, Sam Vaughan, King Vidor, Albert ve Gioietta Vitale, Lina Wertmüller ve Tennessee Williams'a

ve Film Society of Lincoln Center, Amerikan Film Enstitüsü ve New York'daki İtalyan Kültür Enstitüsü'ne...

C. C.

EK

Filmografi

Filmler yapım yıllarına göre düzenlenmiştir. Yanlarında "*" işareti olanlar, genelde jeneriklerde yer almayan bilgilerdir.

Kullanılan kısaltmalar: FF Federico Fellini, S Senaryo, Y Yönetmen, YY Yönetmen Yardımcısı, D Donanım, G Görüntü, M Müzik, O Oyuncular.

Aksi belirtilmediği sürece bütün yapımlar İtalyandır. Ortak yapımlarda İ İtalya, F Fransa, A Almanya için kullanılmıştır.

I. Yazar ve Oyuncu Fellini

1939

Imputato, alstevi
Y: Mario Mattoli, *Metin: FF
O: Marcario

Lo vedi come sei?
Y: Mario Mattoli, *Metin: FF
O: Marcario, Carlo Campanini

1940

Non me lo dire!
Y: Mario Mattoli, *Metin: FF
O: Marcario

Il pirata sono io!
Y: Mario Mattoli, *Metin: FF
O: Marcario

1941

Documento Z-3
Y: Alfredo Guarini, *Metin: FF
O: Isa Miranda, Claudio Gora

1942

Avanti c'è posto
Y: Mario Bonnard, S: Aldo Fabrizi, Cesare Zavattini, Piero Tellini; FF'nin bir *süjesinden
O: Aldo Fabrizi, Andrea Checchi

Quarta pagina
Y: Nicola Manzari, Fikir: Piero Tellini, FF
O: Paola Barbara, Gino Cervi

1943

Campo de' Fiori
Y: Mario Bonnard, S: Marino Girolami, Aldo Fabrizi, Piero Tellini, FF; Mario Bonnard'ın süjesinden
O: Aldo Fabrizi, Anna Magnani, Peppino De Filippo

Apparizione
Y: Jean de Limur, *S üzerinde birlikte çalışan: FF
O: Alida Valli, Amedeo Nazzari

L'ultima carrozzella
Y: Mario Mattoli, S: FF; Aldo Fabrizi ve FF'nin bir süjesinden
O: Aldo Fabrizi, Anna Magnani, Enzo Fiermonte, Paolo Stoppa

Chi l'ha visto?
Y: Goffredo Alessandrini, S ve fikir: Piero Tellini ve FF
O: Virgilo Riento, Valentina Cortese

1945

Roma città aperta
"Roma, Açık Şehir"
Y: Roberto Rossellini, YY: FF, S: Sergio Amidei, FF, Rossellini; Sergio Amidei ve Alberto Consiglio'nun bir süjesinden
O: Aldo Fabrizi, Anna Magnani, Maria Michi, Marcello Pagliero

1946

Paisà
Köylü
Y: Roberto Rossellini, S: Victor Haines, Marcello Paglieri, Sergio Amidei, FF; Sergio Amidei ve Klaus Mann'ın bir tretmanından
O: Carmela Sazio, Roberto van Loon, John Kitzmiller, Maria Michi, Marcello Paglieri, Harriet Whlte

1947

Il passatore
Y: Duilio Coletti, S'ya *katkı: FF
O: Rossano Brazzi, Valentina Cortese, Carlo Ninchi

Il delitto di Giovanni Episcopo
Y: Alberto Lattuada, S: Suso Cecchi d'Amico, Aldo Fabrizi, Pietro Tellini, FF, Alberto Lattuada; Gabriele d'Annunzio'nun bir öyküsünden
O: Aldo Fabrizi, Yvonne Sanson, Alberto Sordi

Senza pietà
Y: Alberto Lattuada, *YY: FF, S: FF, Tullio Pinelli, Alberto Lattuada; Ettore M. Margadonna'nın bir romanından
O: Carla Del Poggio, John Kitzmüller, Giulietta Masina, Folco Lulli, Pierre Claudé

L'abreo errante
Y: Goffredo Alessandrini, S üzerinde birlikte *çalışan: FF
O: Vittorio Gassınan, Valentina Cortese, Rossano Brazzi

1948

L'amore
"Aşk"
(1. Episod: Una voce umana, 2. Episod: Il miracolo/"Mucize")
Y; Roberto Rossellini, S: Roberto Rossellini (1), Jean Cocteau'nun *La voix humaine* adlı tek perdelik oyunundan; Tullio Pinelli, FF (2), FF'nin bir süjesinden
O: Anna Magnani (1); Anna Magnani, FF: "Yusuf Peygamber" adlı bir serseri roünde

In nome della legge
"Kanun Namına"
Y: Pietro Germi, S: Giuseppe Mangione, Pietro Germi, FF, Mario Monicelli; Giuseppe Guido Loschiavo'nun bir kitabındn
O: Massimo Girotti, Charles Vanel, Saro Urzi, Camillo Mastrocinque

Il mulino del Po
Y: Alberto Lattuada, S: FF, Tullio Pinnelli; Richardo Bacchelli'nin bir romanından
O: Carl Del Poggio, Jacques Sernas

Città dolente
Y: Mario Bonnard, S'ya *katkı: FF
O: Luigi Tosi, Barbara Costnova

1950

Il cammino della speranza
"Umut Yolu"
Y: Pietro Germi, S: FF, Tullio Pinelli; Pietro Germi, Tullio Pinelli ve FF'nin bir süjesinden
O: Raf Vallone, Elena Varzi, Saro Urzi

Francesco Giullare di Dio
Y: Roberto Rossellini, S: Roberto Rossellini, FF, Felix Morlion, Antonio Lisandri; Assisili Francesco'yu konu olan *Fioretti*'den
O: Aldo Fabrizi, Arabella Lemaitre, Alberto Plebani ve amatörler

Persiane chiuse
Y: Luigi Commencini, S: Massimo Mida, Gianni Puccini, Franco Solinas, Sergio Sollima, *FF
O: Massimo Girotti, Giulietta Masina, Eleonora Rossi

1953

La città si difende
Y; Pietro Germi, YY: FF, S: FF, Tullio Pinelli, Pietro Germi, Giuseppe Mangione; Luigi Comencini, Tullio Pinelli, FF'nin bir süjesinden
O: Gina Lollobrigida, Paul Muller, Fausto Tozzi, Renato Baldini, Enzo Maggio

Cameriera bella presenza offresi
Y: Giorgio Pastina, S: FF, Tullio Pinelli; Nicola Manzari'nin bir süjesinden
O: Aldo Fabrizi, Vittorio De Sica, Alberto Sordi, Giulietta Masina

Il brigante di tacca del lupo
Y: Pietro Germi, *YY: FF, S: FF, Tullio Pinelli, Pietro Germi
O: Amedeo Nazzari, Saro Urzi

Europa '51
Y: Roberto Rossellini, *S: Roberto Rossellini, Sandro da Feo, Mario Pannunzio, Ivo Perilli, Brunello Rondi, Diego Fabbri, Antonio Pietrangeli, FF
O: Ingrid Bergman, Alexander Knox, Giulietta Masina

1953

Cinque poveri in automobile
Y: Mario Mattoli, *S: Titina De Filippo, Aldo Fabrizi, Steno, Mario Mouicelli, Cesare Zavattini, FF; Cesare Zavatti'nin bir süjesinden
O: Aldo Fabrizi, Eduardo De Filippo, Walter Chiari

1957

Fortunella (F/İ)
Y: Eduardo De Filippo, S: FF, Enno Flaiano, Tullio Pinelli
O: Giullietta Masina, Paul Douglas, Alberto Sordi

1972

Alex in Wonderland (ABD)
Alex Harikalar Diyarında
Y: Paul Mazursky, S: Paul Mazursky, Larry Tucker, G: Laszlo Kovacs
O: Donald Sutherland, Ellen Burstyn, Meg Mazursky, Paul Mazursky ve FF (kendisi)

1974

C'eravamo tanto amati
Y: Ettora Scola
O: Nino Manfredi, Vittorio Gassman, Stefania Sandrelli, Marcello Mastroianni, Vittorio De Sica, Aldo Fabrizi ve FF (kendisi)

1983

Il tassinaro
Y: Alberto Sordi
O: Alberto Sordi, ayrıca Giulio Andreotti, Silvana Pampanini ve FF (taksi müşterileri)

II. Yönetmen Olarak Federico Fellini

1950

Luci del varietà
Varyete Işıkları
Y: Alberto Lattuada, FF, S: Alberto Lattuada, FF, Tullio Pinelli, G: Otello Martelli
O: Giulietta Masina, Carla Del Poggio, Peppino De Filippo, Falco Lulli, John Kitzmiller

1951

Lo sceicco bianco
"Beyaz Şeyh"
Y: FF, S: FF, Tullio Pinelli, Ennio Flaiano; Michelangelo Antonioni'nin bir fikrinden ve FF ile Tullio Pinelli'nin bir süjesinden, G: Arturo Gallea, M: Nino Rota
O: Alberto Sordi, Brunella Bovo, Leopoldo Trieste, Giulietta Masina

1953

I vitelloni / Les vitelloni (Les inutiles) (F/İ)
"Aylaklar"
Y: FF, B: FF, Ennio Flaiano; Tullio Pinelli'nin bir süjesinden, G: Otello Martelli, Luciano Trasatti, Carlo Carlini, M: Nino Rota
O: Franco Interlenghi, Alberto Sordi, Franco Fabrizi, Riccardo Fellini, Claude Farell, Lida Baarova, Leonora Rufo

L'amore in città (4. Episod: Un 'agenzia matrimoniale)
Y: FF, B: FF, Tullio Pinelli, G: Gianni Di Venanzo, M: Mario Nascimbene
O: Antonio Cifariello, amatörler
(Diğer episodların yönetmenleri: Michelangelo Antonioni, Alberto Lattuada, Carlo Lizzani, Francesco Maselli, Dino Rosi, Cesare Zavattini)

1954

La strada
"Sonsuz Sokaklar"
Y: FF, B: FF, Tullio Pinelli, Ennio Flaiano, G: Otello Martelli, M: Nino Rota
O: Giulietta Masina, Anthony Quinn, Richard Basehart

1955

Il bidone (İ/F)
"Kalpazanlar Çetesi"
Y: FF, B: FF, Tullio Pinelli, Ennio Flaiano, G: Otello Martelli, M: Nino Rota
O: Broderick Crawford, Richard Basehart, Franco Fabrizi, Giulietta Masina, Alberto Plebani

1957

Le notti di Cabiria / Les nuits de Cabiria (İ/F)
Cabiria Geceleri
Y: FF, B: Tullio Pinelli, Ennio Flaiano, Pier Paolo Pasolini, FF, G: Aldo Tonti, M: Nino Rota
O: Giulietta Masina, François Perier, Amedeo Nazzari, Riccardo Fellini, Franco Fabrizi

1959

La dolce vita / La douceur de vivre (İ/F)
"Tatlı Hayat"
Y: FF, B: FF, Tullio Pinelli, Ennio Flaiano, Brunello Rondi, G: Otello Martelli, D: Piero Gherardi, M: Nino Rota
O: Marcello Mastroianni, Anita Ekberg, Anouk Aimée, Yvonne Fourneaux, Alain Cuny, Magali Noel, Lex Barker, Nadia Gray, Laura Betti, Annibale Ninchi, Alberto Plebani

Boccaccio '70 / Boccace 70 (İ/F)
2. Episod: Le tentazioni del Dottor Antonio / Les tentions du Professeur Antoine
Y: FF, B: FF, Tullio Pinelli, Ennio Flaiano, Brunello Rondi, Goffredo Parise, G: Otello Martelli, M: Nino Rota
O: Peppino De Filippo, Anita Ekberg, Antonio Acqua
(Diğer episodların yönetmenleri: Mario Monicelli, Luchino Visconti, Vittorio De Sica)

1962

Otto e mezzo / Huit et demi (İ/F)
"Sekiz Buçuk"
Y: FF, B: FF, Tullio Pinelli, Ennio Flaiano, Brunello Rondi, G: Gianni Di Venanzo, M: Nino Rota
O: Marcello Mastroianni, Claudia Cardinale, Anouk Aimée, Sandra Milo, Madeleine Lebeau, Mario Pisu, Barbara Steel, Edra Gale, Annibale Ninchi

1965

Giulietta degli spiriti / Julia und die Geister / Juliette des esprits (İ/A/F)
"Ruhların Giulietta'sı"
Y: FF, B: FF, Tullio Pinelli, Ennio Flaiano, Brunello Rondi, G: Gianni Di Venanzo, D: Piero Gherardi, M: Nino Rota
O: Giullietta Masina, Mario Pisu, Sandra Milo, Valentina Cortese, Lou Gilbert, Sylva Koscina, Valesk Gert, José Luis de Vilallonga, Fred Williams, Friedrich con Ledebur, Alberto Plebani

1968

Tre passi nel delirio / Histoires extraordinaires (İ/F)
(3. Episod: Tobby Dammit / Il ne faut jamais parier sa tete avec le diable)
Y: FF, B: FF, Bernardino Zapponi; Edgar Allan Poe'nun "Never bet the devil your head" adlı kısa öyküsünden, G: Giuseppe Rotunno, Giuseppe Macari, M: Nino Rota
O: Terence Stamp, Salvo Randone
(Diğer iki episodun yönetmenleri: Roger Vadim ve Louis Malle)

1969

Fellini: A director's notebook (İ–ismi: Block-notes di un regista)
(ABD-TV-Bel.-Film, NBC için)
Y: FF, B: FF, Bernardino Zapponi, G: Pasquale de Santis, M: Nino Rota
O: FF, Giulietta Masina, Marcello Mastroianni

Fellini Satyricon / Fellini-Satyricon (İ/F)
"Fellini Satyricon"
Y: FF, B: FF, Bernardino Zapponi; Petronius Arbiter'den esinlenerek, G: Giuseppe Rotunno, D: Danilo Donati, M: Nino Rota
O: Martin Potter, Hiram Keller, Max Born, Salvo Randone, Magali Noel, Capucine, Alain Cuny, Lucia Bosé, Joseph Wheeler, Mario Romagnoli, Hylette Adolphe, Fanfulla

1970

I clowns / Die Clowns / Les clowns (İ/A/F)
"Palyaçolar"
Y: FF, B: FF, Bernardino Zapponi, G: Dario Di Palma, M: Nino Rota
O: Anita Ekberg, Charlie Rivel, Pierre Etaix, Annie Fratellini ve uluslararası alanda ünlü pek çok palyaço

1972

Roma / Fellini – Roma (İ/F)
"Roma"
Y: FF, B: FF, Bernardino Zapponi, G: Giuseppe Rottunno, D: Danilo Donati, Andrea Fantacci, M: Nino Rota
O: Peter Gonzales, Fiona Florence, Marne Maitland, Pia de Soses, FF (kendini), Alberto Sordi, Marcello Mastroianni, Anna Magnani, Gore Vidal

1973

Amarcord (İ/F)
"Amarcord"
Y: FF, B: FF, Bernardino Zapponi, G: Giuseppe Rottunno, D: Danilo Donati, M: Nino Rota
O: Bruno Zanin, Pupella Maggio, Antonietta Beluzzi, Nandino Orfei, Carla Mora, Magali Noel, Francesco Maselli

1976

Il Casanova di Federico Fellini
"Casanova"
Y: FF, B: FF, Bernardino Zapponi; Giacomo Casanova'nın anılarından, G: Giuseppe Rottunno, D: Danilo Donati, M: Nino Rota
O: Donald Sutherland, Tina Aumont, Cicely Browne, Diane Kurys, Chesty Morgan, Sandy Allen

1979

Prova d'orchestra / Orchesterprobe (İ/A)
"Orkestra Provası"
Y: FF, B: FF, Bernardino Zapponi, G: Giuseppe Rottunno, M: Nino Rota
O: Balduin Baas, Clara Colosimo, Elisabeth Labi, Heinz Krueger, Angelica Hansen, FF (sesi)

1980

La città delle donne / La cité des femmes (İ/F)
"Kadınlar Kenti"
Y: FF, B: FF, Bernardino Zapponi, Brunello Rondi, G: Giuseppe Rottunno, M: Luis Bacalov
O: Marcello Mastroianni, Anna Prucnal, Bernice Stegers, Donatella Damiani, Ettore Manni, Katren Gebelein

1983

E la nave va / Et vogue le narive (İ/F)
"Ve Gemi Gidiyor"
Y: FF, B: FF, Tonino Guerra, Andrea Zanzotto (opera metinleri), G: Giuseppe Rottunno, D: Dante Ferretti, M: Gianfranco Plenizio
O: Freddie Jones, Barbara Jefford, Victor Poletti, Norma West, Pina Bausch, Janet Suzman

1985

Ginger e Fred /Ginger und Fred / Ginger et Fred (İ/A/F)
"Ginger ve Fred"
Y: FF, B: FF, Tonino Guerra, Tullio Pinelli, G: Tonino Delli Colli, Ennio Guarnieri, M: Nicola Piovani
O: Giulietta Masina, Marcello Mastroianni, Franco Fabrizi, Friedrich von Ledebur, Friedrich von Thun

1986

L'intervista
Y: FF, B: FF, G: Tonino Delli Colli, M: Nicola Piovani
O: FF (yönetmen), Danilo Donati, Tonino Delli Colli, Lara Wendel, Nadia Ottaviani, Anita Ekberg, Marcello Mastroianni

1990

La voce della luna / La voce della luna (İ/F)
Y: FF, B: FF, Tullio Pinelli, Ermanno Cavazzoni; Ermanno Cavazzoni'nin *Il poema dei lunatici* adlı romanından, G: Tonino Delli Colli, M: Nicola Piovani
O: Roberto Benigni, Paolo Villaggio, Nadia Ottaviani, Marisa Tomasi, Uta Schmidt

Federico Fellini'nin Önemli Uluslararası Ödülleri

1953

I vittelloni
Venedik: Gümüş Ayı (o yıl Altın Ayı ödülü verilmedi

1956

La strada
Hollywood: En İyi Yabancı Film Oscar'ı
New York Eleştirmenleri: Yabancı Dilde Yılın En İyi Filmi Ödülü
Venedik: Altın Ayı

1957

Le notti di Cabiria
Hollywood: En İyi Yabancı Film Oscar'ı

1960

La dolce vita
Cannes: Altın Palmiye
Acapulco: Premio FIBRESCI

1961

La dolce vita
New York Eleştirmenleri: Yabancı Dilde Yılın En İyi Filmi Ödülü

1963

Otto e mezzo
Hollywood: En İyi Yabancı Film Oscar'ı; Piero Gherardi'yi En İyi Kostüm Oscar'ı
New York Eleştirmenleri: Yabancı Dilde Yılın En İyi Filmi Ödülü
Moskova Film Festivali: Büyük Ödül

1964

Otto e mezzo
Batı Berlin: Uluslararası Film Festivali Jüri Özel Ödülü

1965

Giulietta degli spiriti
New York Eleştirmenleri: Yabancı Dilde Yılın En İyi Filmi Ödülü

1974

Amarcord
Hollywood: En İyi Yabancı Film Oscar'ı
New York Eleştirmenleri: Yabancı Dilde Yılın En İyi Filmi Ödülü

1976

Il Casanova di Federico Fellini
Hollywood: Danilo Donati'ye En İyi Köstüm Oscar'ı

1985

Venedik: Tüm Yapıtlar İçin Altın Ayı

1993

Hollywood: Tüm Yapıtlar İçin Saygı Oscar'ı



"Benim tek bir hayatım var, onu da sana anlattım. Bu benim vasiyetim, çünkü anlatacak başka bir şeyim yok."

Federico Fellini Charlotte Chandler'e

Federico Fellini'nin uzun yıllar yaptıkları sohbetlerde kendisiyle ilgili ne varsa hepsini, yaşamının her ayrıntısını olanca samimiyetiyle teslim ettiği ünlü gazeteci ve yazar Charlotte Chandler, yönetmenin ölümünün ardından bütün bu malzemeyi gerçek bir otobiyografide toplamış. Başka hiçbir yapıt onun düşüncelerini, duygularını bu açıklıkta gözler önüne seremez.

"Brava, Charlotte Chandler!!!" *Michelangelo Antonioni*

"Fellini büyük bir ustaydı – bir dahi. Bu eser imkansızı mümkün kılmış: İnsanlığıyla, büyük espri gücüyle bizi kendine bağlıyor, özel hayatını tanıdıkça resmi kişiliğini adeta unuttuğumuz olağanüstü bir yönetmeni yakından tanımamızı sağlıyor." *Douglas Fairbanks jr.*

"Charlotte Chandler'in *Ben Fellini*'si sanatçı dahinin mükemmel bir portresi. Charlotte Fellini'yi yakından tanıyordu, artık biz de tanıyoruz. Kitabı okumaya başlamak çok tehlikeli bir girişim, çünkü elinizden bırakamayacaksınız."

Sidney Sheldon

ISBN 975-414-292-0

9 789754 142921