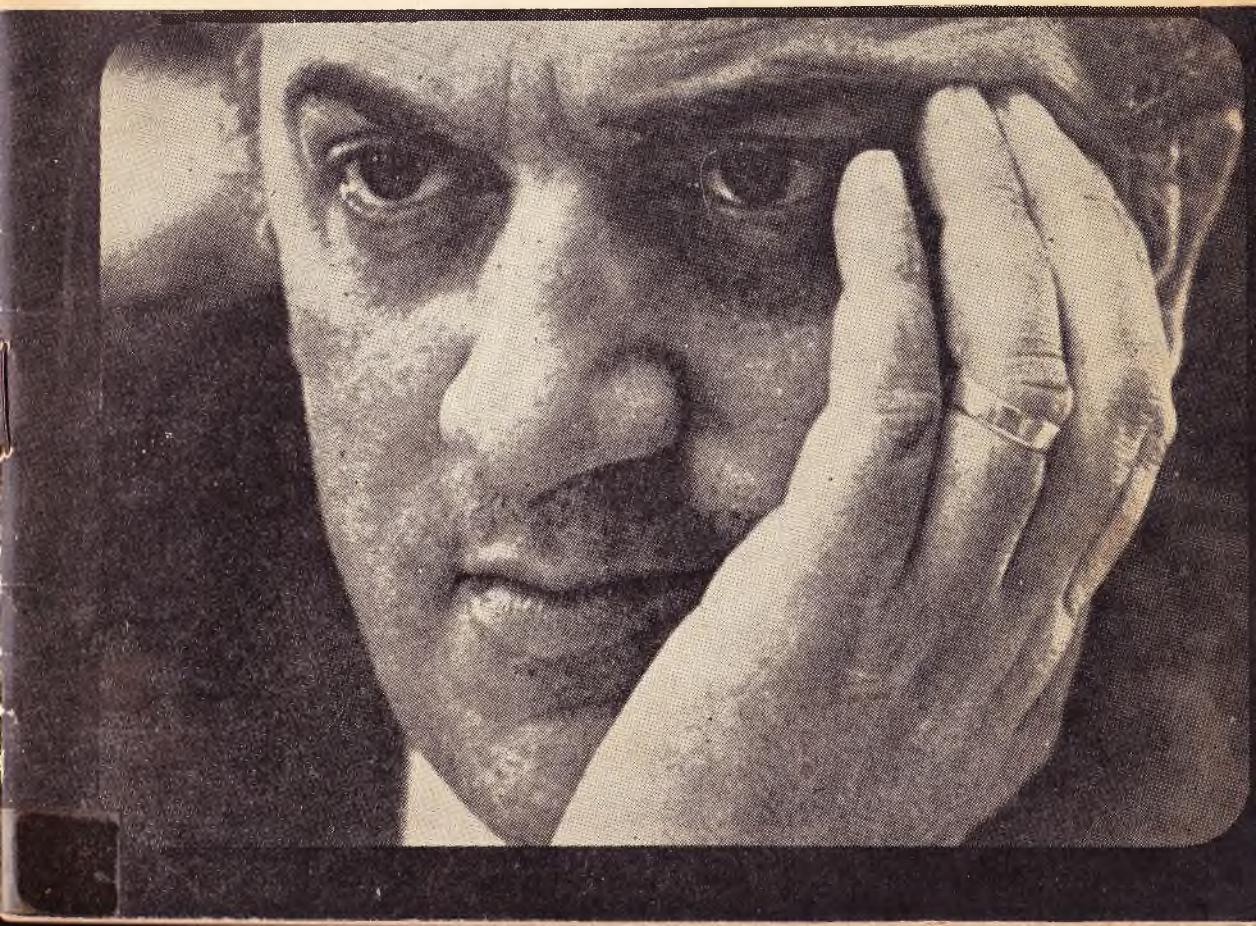
FEDERICO FELLINI

TÜRK FİLM ARŞİVİ YAYINLARI - SAYI 4/2,5 TL.









FEDERICO FELLINI

Harpten hemen sonra İtalyan film endüstrisinin en güçlü devrini yaşadığı sıralarda çalışmakta olan yönetmenlerden bugün dünya sinemasında önemli yer alan yalnız Federico Fellini vardır. LA DOLCE VİTA'yı kabul etmiyen birçok eleştirmen arasında OTTO E MEZZO ($8\frac{1}{2}$) onun şöhretini yeniden kuvvetlendirmiştir.

Federico Fellini 20 Ocak 1920 de **Rimini**'de doğdu. Babası gezgin tüccardı. Gençliği **Fano**'da papazlar mektebi ($8\frac{1}{2}$ da görülmektedir) ile **Gambettola**'da kasaba tatilleri arasında geçti. Bir keresinde bir sirke katılmak için evden kaçtı. Fakat resme ve özellikle karikatüre olan istidadı onun yaşamını etkiledi ve Fellini gazete ve dergilerde çalışmak üzere Floransa'ya gitti. 1940'ların başında nedenini kesin olarak bilmeden Faşizmden uzak kaldı — Sanki bu içgüdüsel bir nefretti. —

Serbest bir karikatürcü olarak çalışırken bir yandan da **Zavattini** ile bazı komedi filimleri yapıyordu. AVANTI C'E POSTO, CAMPO DE FIORİ, L'ULTIMA CAROZELLA. Ayni zamanda senaryolar da yazmaya başlamıştı. (**Quarta pagina, Il pirato sono io...**) ve 1943 de **Giulietta Masina** ile evlendi. Amerikan askerlerini

karikatürleri ile eğlendirerek daha kolay para kazanabileceğini düşündü ve bu arada kendisine, sonradan ROMA, CİTTA APERTA diye adlandırılan senaryoda işbirliği teklif eden **Roberto Rossellini** ile tanıştı. Fakat PAİSA işbirliği yaptıkları ilk filim oldu ve diğer bir Rosselini filmi AMORE'de, Fellini, Magnani ile beraber oynadı.

Kısa bir zaman sonra Fellini kendi kişiliğini bir filimde göstermek istedi ve LUCI DEL VARIETA (1950) Fellini'nin harp öncesi yıllarındaki karışık hayatının ilk belirticisi oldu. **Alberto Lattuada** yönetmen yardımcısıydı, fakat filmin özelliği Fellini'nin, eğlendiricinin hayatındaki şa'şaalı hayâle olan tutkusundaydı. David Robinson'un yazdığı gibi **«Burada da, her Fellini filminde görülen feci partilerden ilki görülüyor. İnsan ilişkilerindeki bu yalanların neşesiz kahkahası her zaman aynı şekilde kaybolur: Serin şafak sanki bir rüyada gibi esrarlı ve yabancı sokaklarda çaresiz dolaşan bu cümbüşçüleri tekrar yalnız görür.»**

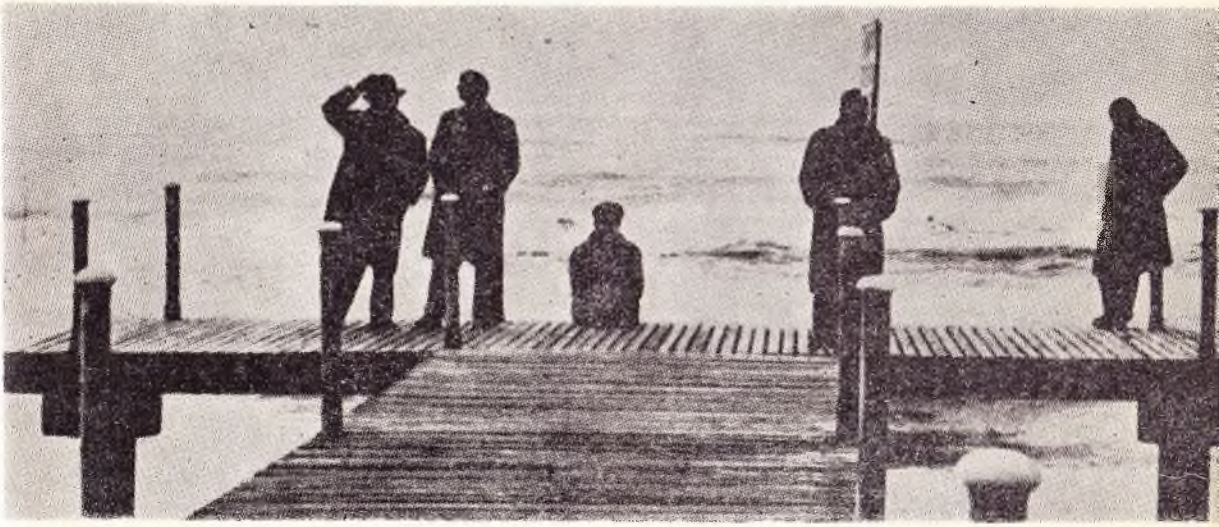
LUCI DEL VARIETA, aynı zamanda Fellini'nin eğlence dünyasına olan ilgisini verir. Bu ilgi gittikçe gelişmekte ve LA DOLCE VITA'da en şaşırtıcı şekilde meyvasını vermektedir.

İkinci filmi, LO SCEICCO BIANCO sadece sınırlı bir başarı kazandı, fakat o Fellini'nin en hafif, parlak başarılarından dır. Film esas olarak iğneli bir alaylamaydı ve yeni evli bir kızın zamanla kocasının, rüyalarının film yıldızı «Beyaz şeyh» den daha önemli olduğunu fark edişini hikâye ediyordu. Fakat bir yıl sonra (1953) yaptığı I VITELLONI ile karşılaştırıldığı zaman çok basit kalır. Bu Fellini'nin ilk devrinin anahtar filmidir.

I VITELLONI, deniz kenarında bir sayfiyede kış aylarında sokaklarda, plâjlarda dolaşan bir aylâk gurubunun incelemesidir. Bunlardan yalnız bir tanesinin, Moraldo'nun bu melânkolik çevrelerden kurtulma cesareti vardır. Diğerleri gençliklerini boşuna harcamağa terk edilmişlerdir. Bu çeşit aylâkların var olmadıkları münakaşa edilebilir; fakat filmin demek istediği bunların bir **durumu** temsil ettikleridir. LE AMICHE'de Antonioni'nin buna yakın bir şekilde açıkladığı durum gibi. Fellini'nin karakterleri asi, tatmin olmamış, manevî açlardır. I VITELLONI anıtsal bir mücevherdir. **Alberto Sordi** ve **Franco Fabrizi**'nin ustaca oynadığı, o zamanın İtalyan toplumunun küçük bir bölümü ve kesin plânlarla dolu (Örneğin, her karakterin kendi idealine karşılık olan kıyafeti seçtiği, karnaval elbiseli dans).

LA STRADA'yı yapmadan önce Fellini, **Risi, Maselli, Zavattini, Lattuada Liz-**

I VITELLONI/AYLAKLAR (1953)



zani ve **Antonioni**'nin müşterek çalışmalarıyla yapılan ve **Lo Spettatore** adlı sinema dergisinin ilk sayısı olması düşünülen, L'AMORE IN CITTA'nın en iyi skeçini yönetmişti. Filim başarılı değildi ve Lo Spettatore de bir daha çıkmadı. Fellini'nin bir evlendirme bürosundaki memurlar üzerine hiciv çalışması günlük hayata ait bir dökümanter olan filmde biraz yersiz olmakla beraber en akıcı ve başarılı kısımdı.

LA STRADA **Giulietta Masina**'yı harpten beri ortaya çıkan en iyi **tragi-comic** oyuncu yapıyordu. **Gelsomina** rolünde herkesin alay ettiği, aşağı gördüğü bir çeşit dişi **Chaplin** oluyordu. Bir kere daha Fellini'nin özlemini duyduğu gençliğinin yankıları görülüyordu. Gezgin sirk, Gambettola'ya benziyen güzel kasaba - **Anthony**





Quinn, Gelsomina'yı annesinden oyununda yardımcı olarak kullanmak için satın alan yalnız bir oyuncuyu canlandırmaktadır. Amansızlığı, **Gelsomina**'nın hayatındaki tek arkadaşlık ümidini, kaprisli «İl Matto» **(Richard Basehart)** ile olan ilgisini mahvetmektedır. Sonunda, **Zampano Gelsomina**'nın ölümünü duyduğu zaman plâjda pişmanlık içinde ağlamaktadır. Sonuç bütün Fellini yapıtlarında görülen tipik sonuçtur. Her zaman acı hayâl sükûtu, kendi kendine acıma, yetersizlik duygusu.

Fellini'nin üçüncü büyük filmi, İL BİDONE'nin, ortakları tarafından dövülüp, terkedilen ihtiyar dolandırıcının **(Broderick Crawford)** kaldırım kenarında ölüşünü gösteren sonucu da diğerleri gibi son derece acıklı ve azap doludur. Il BİDONE çok iyi bir iç burkucu film, Başkalarının hayâllerine saldıran ve merhametsiz hayâl sükûtuna uğrayan dolandırıcıların amansızca resmedilişi. NOTTI DI CABIRIA (1956 _ 57) da bu vahşet yoktur ve **Giulietta Masina** ahmak bir fahişeyi öyle güler yüzlü zaptolunamaz bir şekilde canlandırır ki başına gelen en büyük felâketler bile geçici ve bir bakıma komik görünür. Burada bir trajedi gecesi sonunda bir gurup müzisyenin kadını serenadla eve götürüşlerini gösteren son plân, son

LA STRADA/(1954)

derece güzel yönetilmiştir. Acıdan yeni ümitler ve hayatın karışıklıklarını daha fazla keşfetme merakı doğmaktadır.

LA DOLCE VITA eleştirmenler tarafından bir hayli didiklenmiştir. Oysa film üç yönden kesin önem taşır. İlk olarak film, İtalyan yüksek sosyetesinin mahvedici bir açıklamasıdır (Fellini filme «**Babil M.S. 2000**» adını vermek istemişti); İkincisi, hayalî film tekniğinin fevkalâde bir modelidir; ve üçüncüsü, içinde bulunduğu çevreye alışmayı bir türlü başaramıyan bir adamın tafsilâtlı incelemesidir.

Fellini, kahramanı **Marcello** gibi sadece bir olay kaydedici, bir gazeteci değildir; o her zaman olduğu gibi bir romantiktir ve LA DOLCE VITA'nın gücü realist ve romantik niteliklerin karışımından doğmaktadır. Filmin temaları, hayal sükûtu, gerçekleşmiyen hayâller ve ümitsizliktir. Filmin piyasaya çıkışı «**bu adî ve acaip hicve**» karşı Vatikan'ı ayaklandırmıştır.

OTTO E MEZZO aslında değişik anlatımda bir devamdır. **Guido (Marcello Mastroianni)** tanınmış bir yönetmendir — artistik geleceğinin eski tecrübelerine bağlı olduğunu anlamağa zorlanan bir çeşit gerçeği arayan bir kişidir. 8½ Fellini'nin insan karakterinde çevrenin etkisine olan inancının kesin isbatıdır. **Cabiria Marcello. Guido** hepsi çevrelerinden kaçıp kurtulmak isterler; sonunda hepsi iç rahatlığı içinde geri dönerler. Filmin en çekici yönü sürekli olarak geçmişe baş vuruşlarıdır. **Guido**'nun çocukluk anıları acaip ve mübalâğalıdır, fakat zaman mübalâğa yayar ve Fellini hiç bir zaman **Proust**'varî kesinlik taraftarı değildir. Geriye dönüşler MARIENBAD'ın lâbirentvarî anıları gibi bir bakıma karışıktır. Filmin aslında, karşı konulmaz bir kendine acıyış vardır: Hayalî haremindeki kadınların, cazibelerini kaybettikleri zaman yukarıya yollandıkları gibi **Guido**'nun da parlak devri sona erecektir. Fellini'nin çocukluğu 8½ da diğer filmlerinde olduğundan daha dikkatle canlandırılmıştır: Sekiz yaşında bir çocukken canavara benziyen Saraghina bile onda merak uyandırmıştı.

Fellini, filim tekniğini büyüleyici kavrayışı bir yana (şu muhakkak ki 8½'un fevkalâde canlandırılışından sonra hiç kimse buna itiraz edemiyecek) büyük bir yönetmendir, çünkü en basitinden en karışığına kadar her çeşit konuyu işlemede başarılı olduğunu göstermiştir. Bütün karakterleri fazlasıyla duyguya dayanmaktadırlar. Sanatçıların en entellektüel'i **Guido Anselmi**'nin içli ve **Gelsomina** veya **Cabiria** gibi korkularının esiri bir kişi olduğu görülmektedir. Ve yarattığı dünya-

ların hepsinde — Fâhişelerin, arabulucuların, gezgin oyuncuların dünyası; muhteşem partileri ve sahte entellektüelleri ile **«la dolce vita»** dünyası — Fellini ilgisinin çoğunu karakterlerine vermektedir. Bunların çoğu hayatın niteliklerinden biri olan faydasızlık ve titrekliğin simgesi olan önemli kişilerdir. Hepsi de azap içinde diğer insanlarla ilişki kurmaya zorunludurlar.

LA DOLCE VITA (1959)
IL BIDONE/KALPAZANLAR (1955)





FELLINI KONUŞUYOR

gideon bachmann

FELLINI: **Biliyor musunuz gerçekten severim konuşmayı. Nedir, yaşamım boyunca o kadar dogmacılık görüp duydum ki, çocukluğumun o burnu havada; haddini bilmez, umacı papazlarına benzemekten de çekiniyorum. Aydınca önermelerden her zaman kaçındım. Kendi kendime aydınları sevdiğimi söyler dururum, oysa içimden, onlardan uzak durmak için özürler aramışımdır hep.. Yalnız, bir aydını tanımlamakta yanlışa düşmeyelim. Sözcüğün gerçek anlamında aydına saygım büyüktür: insancıl doğasının en yüce bölümünü yaşayan kişidir bu. Nedir, bir de aydın olmayı meslek edinenler var, işte bu benim için son derece korkunç bir durum.**

BACHMANN: Bunun için mi 8½'ta aydını ipe çekiyorsunuz?

Onu asan Guido'dur, baş kişi. Guido için en büyük tehlikedir aydın, çünkü onun kendiliğindenliğini öldürür. Guido yaşama sarılmak istedikçe bu adam doğmuş olmanın hiç bir şeye yaramadığından söz eder. Besbellidir ki yaşayabilmek için kendini bu canavardan kurtarmak zorundaydı.

Eleştiricileri hiç sevmezsiniz herhalde — didik didik uğraşır dururlar...

Yo pek değil. Bazı bazı çok severim onları. Hele çalışmam üstüne güzel şeyler söylediklerinde. Bunu yalın anlamında, ya da başarılarımdan ötürü şakşaklanmak istediğimden söylemiyorum. İyi bir eleştirinin gelecek çalışmama yapacağı etkidir sözünü ettiğim, çünkü onu okuduğumda içime çalışma isteği gelecektir. Tersine, bir eleştiricinin benden — yani, filmlerimden — kötü olarak söz etmesi beni kaygılı ve mutsuz yapar. Böyle bir eleştirici gerçekten tehlikedir benim için. Benden çok uzak ölçüler üstüne oturttuğu yargılarla bana ya da çalışmama eğilmesi elimi kolumu bağlar. Çünkü mes-



lekçi aydın bütün zamanını; yaşamı, özenle etiketlenmiş biçimci çekmecelerin içine kapatmakla geçirir. Yaşamı ya da sanatı anlamak'tan söz ederler, oysa bütün yaptıkları bir takım deyimleri karşılaştırmaktır. «Proust gibi» olmak ya da «Bergman» dan etkilenmekle bitirirler işinizi. Sanırım dişe dokunur düşünceler yaratmadıklarındandır bu, kendi törel değer ölçülerinin olmamasındandır . O dizi dizi etiketler, tanımlamalar, kavramlar arasında kendi kendilerini gerçek bir yaşam anlayışından çok uzaklara kapamışlardır. Ortada «anlayacak» ne var? Hem nasıl olur da onlar anlayabilir? Bu aydın biçimi bir karabasandır benim için, ölüyken dolaşan bir hortlaktır. Aslında yaşamdan korkar o, tıpkı bir demiryolu istasyonundaki zorunlu bagaj memuru gibi önüne gelene bir etiket yapıştırmak ister, bununla her şeyin kendi çevresinde döndüğü duygusuna kapılacaktır. Yaşamı etiketlediği an onu yadsımış demektir artık: ilkeleri kendi tutukevinin demirleri olur.

...Yaşamım çok kısa benim.. yok, hasta değilim; bir sinema yönetmeni olarak demek istiyorum. Bana öyle geliyor ki, bütün sanatçılara bakarak, sinema yönetmeninin yaratıcı süresi en kısa olanı. Belki on yıl, bilemediniz on beş. Filim yapmak öyle karışık bir iş ki, ne söylemek istediğinizden yüzdeyüz emin olmanız gerekiyor.

Filmlerinizle böylesine içiçe oluşunuz da bu yüzden mi? Kahramanlarınız hiç te öyle eksiksiz kişiler değiller hani.

Filimlerimde alışılagelmiş romantik ya da şiirsel anlamda kahramanlar yarattığımı sanmıyorum. Ama, hepsinde de korkunç yaratıklarla, sinir bunalımları ya da korkularla, ölümcül tehlikelerle savaşan biri vardır, 8½'taki Guido benzeri. Onun öyküsü belki yüz türlü anlatılabilirdi ama hep aynı öykü olurdu gene de. Gerçekten de arasıra, hep aynı filmi yapmakta olduğum sanısına kapılıyorum. 8½ örneğin.





LA DOLCE VITA

Pekâlâ bir peri masalı olabilirdi. **Saraybina ağzından alevler çıkaran bir canavar olurdu, Guido'nun karısı onu mahküm eden bir engizisyoncu. Kardinal da karanlığın alevlerinden çıkan bir başka korkunç yaratık. Ya da Ariosto'nun** Orlando Furioso'**da yaptığı gibi, bir kıssa çıkarılabilirdi öyküden. Ben bana en uygun görünen biçimde anlattım. Böylesi seyirciye en iyi ulaşan biçimdir: sanırım en çağdaş olanı da. Hem kahramanı da var aslında: bu bütün peri masallarında kendisini yok etmek isteyen canavarları temizledikten sonra yaşam duygusuna sahip olmayı başaran kişidir.**

Yani bütün filmlerinizde ayni öyküyü anlattığımızı mı söylemek istiyorsunuz?

Bazı bazı kapılırım bu duyguya. Nedir, özel bir yön tutturduğumu da söyleyemem, oysa kendimde ve anlatım yollarımda belirgin bir evrim olduğunu görebiliyorum. Öncel yargılar içine oturtmaya çalışmamak için her şeye bütün



yanlarından bakmak isterim. İnsanla da böyle ilgileniyorum: Bütün çeşitli düzeylerinde, sayısız koşulları ve boyutları içinde. Ve en sonunda ben de bir insanım yalnızca. Kişisel katılışımla ilgili sorunuzu şöyle yanıtlayabilirim sanıyorum: Bir sanatçı her zaman kendinden söz edermiş gibi geliyor bana, bunun gibi, bir filme giren günlük şeyler de sanatçının acı ve kaygılarının tanıklarıdır elbet. Kesin yanıtı biliyormuş gibi konuşmak istemem. Daha arıyorum ben de. Bütün göstermek istediğim de bu aslında: birşeyler aramakta olduğum.

«Anlaşılsın» diye filimler yapmak istemem. Tüm bu anlaşılabilirlik sorunu bana bir çeşit aristokrat oyunu gibi görünüyor, cenaze töreninde dedikodu yapan mirasçılar örneği. Filmlerimde bütün istediğim gerçek bir adamdır, olağan bir yaşam süren, parası için, karısı için, Din ve işi için kaygılanan bir adam. Neyi anlamıyorum biliyor musunuz? İnsanların anlamadıklarını söylemelerini.. Size işinden, metreslerinden, sıkıntılarından, Tanrıyla ilişkisinden söz eden bir adamın öyküsünü izliyorsunuz. Ortada anlayacak hiç bir şey yoktur: bu adamın sorunları sizin kendi sorunlarınız mı değil mi bunu dinleyecek ve sezeceksiniz, hepsi bu.

Alın öyleyse, eleştiricilerin hep sordukları sonsuz sorulardan biri: seyircinizin yapmak istediklerinizi anlayıp anlamamasına aldırmıyor musunuz? Bu seyirci - sanatçı ilişkisi üstünde düşünmüş olmalısınız.

Bilinmez bir şey için nasıl kaygılanabilirim. Zaten bu seyirci sözcüğü de ne demeğe geliyor. Kimdir onlar Seyirci hiç bir ortak bilinci ya da kimliği olmayan bir canavardır, bu yüzden onun istekleriyle şartlanmak olanaksızdır. Bütün buna önem verecek olsanız kendinizi aşağılayıcı ve küçültücü bir duruma sokarsınız: bir tutsağın son derece esrarlı bir

efendiye, ne istediğini bilmeyen bir efendiye karşı olan durumuna. Bir insanın bulunabileceği en kötü durum da budur: hizmet etmek. Bir sanatçı olarak efendilik size düşer. Bütün dünyadaki insanların bağıl istekleriyle ilgilenebilmem mümkün mü Birbirinden ayrı milyonlarca istek..

Birleşik Devletler'de çok seviyorlar diye Anita Ekberg'le bir filim ya da İsviçre'liler sever diye süt içmenin iyilikleri üstüne bir filim çeviremem. Yalnızca canımın istediği bir şeyi söylerim ve normal bir insan olduğum için benim sorunlarım, sevdiklerim ya da sevmediklerim, korkularım, umutlarım öteki normal insanları da ilgilendirir diye düşünürüm. Diyelim ki, bilinçsizce, anlaşılabilen bir öykü anlatmayı denedim, gene de anlamakta başarısızlığa uğrayanlar, sinema anlamak amacıyla gidenler olacaktır; çünkü artık onlar ön yargılara kapılmadan, duygularıyla tepki gösteremezler. Böyle bir insan da her çeşit öyküyü anlamakta zorluk çeker.

Ortak bir kimlikleri olduğunu inkâr etmenize karşın, seyirciyi ortak bir görünüm altında topluyorsunuz.

Daha çok bir acıma bu gerçekte: Yolunu şaşırmış bir koyun sürüsüne duyulduğu gibi. Seyirci sonuç olarak sinemacıların bir yaratısından başka şey değildir. İşe yaramaz, çünkü bozulmuştur. Geleneksel sinemacıların elinde hiç bir akıl yürütmeye yer bırakmayan bir sanat biçimi olmuştur. Ruhbilimsel saldırı için bir ortamdır artık. Özgül tepkiler isteyerek saldırır size. Bu biçimiyle sinema, dışardan, yaratıcı tarafından yönetilen belli ölçüde bir algılama yaratmıştır. Halk belli bir yakınlaşmaya alışmıştır; duygularının iğfal edilmesine alışmıştır. Bunu yapmayan bir filim geldiğindeyse «anlamaz» olurlar.

Öyleyse sizce işin iki yönü var: Seyirciye önem tanıyan sanatçı onun tutsağı oluyor, öte yandan bugüne değin yapılagelen sinema da duygusal özgürlüklerini satın alarak, tersine, seyirciyi tutsak ediyor.



Aslında seyirciyle sanatçı arasında hiç bir değiş tokuş yoktur. Ara yerde düşünmek için bir alan bulunmaz. Ancak kitaplar ya da tablolarla kendinizi özel bir takım dolayımlar yapmak şatafatına bırakabilirsiniz. Filimler söz konusu olduğunda özgürlük yoktur artık: Ve en kötüsü de yapımcılarla seyirci arasında bu arapsaçı durumu sürdürmek için bir suç ortaklığı olmasıdır. Örneğin sinemada filimlerin nasıl biteceğini her zaman bilirsiniz. Bir takım «hile» lerle size olduğunuzdan daha akıllıymışsınız duyumunu verir. Tıpkı bir Ellery Queen romanı gibi. Duygularınızı önceden hazırlar. Arı tepkilerinizi bozmak için bir aygıt yarattılar ve bu o denli ileri gidiyor ki o yol göstergeleri dikilmediğinde seyirci kendin iyitmiş sanıyor.

Bugüne değin çevrilmiş bütün filmlerden mi söz ediyorsunuz, yoksa aslında bugün modası geçmiş bir şey olan fabrika sinemasından mı? Artık akılları iş fal etme çağından çıkmıyor muyuz?

Filimler bir formüle göre yapılır. Fabrikasyon filmler aşağılığın son noktasıdır kuşkusuz. Şu var ki ruhbilimsel inandırıcılık tehlikesi sinemanın yapısı gereğidir. Dolayımsal bir biçim değildir sinema, doğalsı yanı çok daha güçlüdür. Bir filmdeki tabanca patlaması, kulaklarınızla -bumm diye- duyduğunuz bir tabanca patlamasıdır. Bir filmdeki bütün gerçeklik gösterimleri: (representation) «nesnel» gibi görünür, oysa seyirciyi belli bir görüş noktasına itmek için düzenlenmişlerdir. Bir sinema sanatçısı için içten olmak, bir yazar, ressam, ya da müzikçi için olduğundan çok daha zordur, çünkü kullandığı araçlar son derece tehlikelidir. Bunlar — alıcı, kurgu, ses, hareket — işlevi doğrudan doğruya algısal ya da ruhbilimsel saldırı düzeyine iten araçlardır. Çok çelebice silâhlardır bunlar, bundan ötürü de kolay kolay yenilmezler. Film size bir ezgi, bir tam-tam, bir çeşit büyü gibi tesir eder. Bir çalgıda belli bir uyak (:rythm) çalmak gibidir bu—bir süre

sonra herkes size ayak uydurmaya başlar. Şimdi, bu düşçül güç seyircinin özgürlüğü için, bir başka deyişle, göz boyama olarak kullanıldığında diyecek bir şey yok. Ama büyülemek için kullanıldığında korkunç sonuçlara ulaşilir. Hitler'inkine koşut bir etki kazanır ve bizi yıkıma götürür.

Yani filmlerin tam anlamıyla bir toplumsal etkileri olduğu kanısındasınız

Olumsuz yönde yüzde yüz. Örneğin ortaklaşa düşüncenin gelişmesinde. Filim dağıtımcılarının ya da yapımcıların, seyircilerinin «ortalama akıl yaşı»nın 13 ile 17 arasında olduğundan söz ettiklerini duyarız. Onların bu türlü akıl için filmler yapmak yerine, o seyircinin büyümesine yardım etmek istemelerini sağlamak gerekir. Adamın biri durmadan «biz çocuklara hitap ediyoruz» derse kendi kendini çocukça konuşmaya şartlamış olur. Ergin kafa bulgulamak ister, söyleneni kabul etmek değil. İnsanı bütün çeşitli düzeyleri üstünde göstermek istemem de bu yüzden işte. Ben bir içki evinde yapıldığı gibi öykü anlatmak istiyorum: beğenir ya da beğenmezsiniz, tutup «bu ne demeye geliyor » diye sormazsınız. Bir adam dinler, öteki eve, yatmaya gider. Filimlerimin hep kendi kendimi öyküleidiğini söylemelerinin bir başka nedeni de budur. — içkievlerinde konuşan adamlar hep kendilerinden söz ederler.

Filimler erkekler arasındaki konuşmalara benzer. Sorunun gerçek anahtarı bu işte. Bir adam öyküsünü anlatır, herkes te seve seve dinler: bu havayı yaratmak istiyorum ben. Bütün gereksindiğim dinleyen ve bakan insanlardır. Sinemayı kendi biçiminin tuzaklarından kurtarmak için elden gelen bütün çabaları göstermemiz zorunluğunun bir nedeni de budur, böylece her şey karmaşık olmayan bir düzende çok daha kolaylıkla kabul edilebilecektir. Beş duyuya, alıcının sözde doğalcılığına tutsak olmaktan kurtulmalıyız. Zaten hiç bir alıcı ya da ses yazıcı «canlı gibi» değildir. Tanrıya şükür. Gerçekte bizim avadanlığımız insan gözünden



çok daha az nesnel, sellüloit ile ses kuşağı yaşamdan çok ötelerde. Ve kayıt işleminde de bir insan aklı araya giriyor.

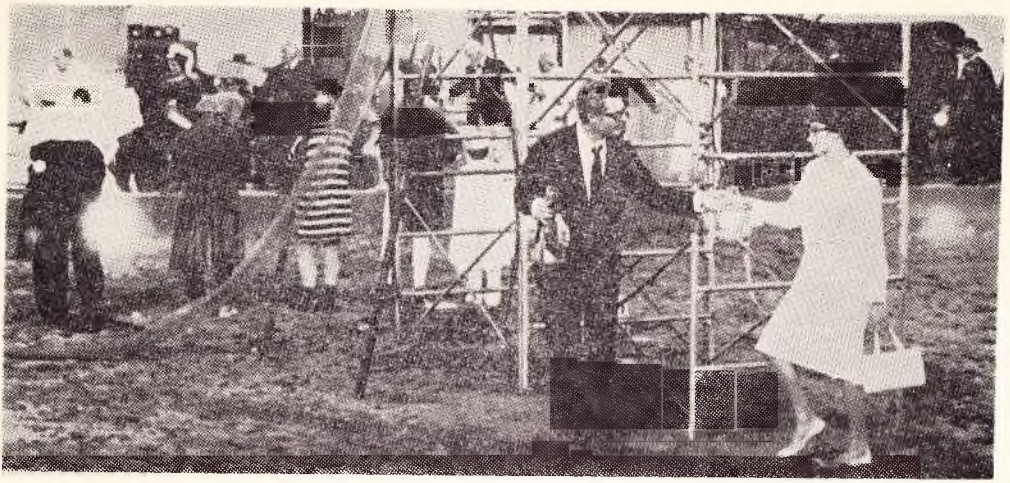
Öyleyse kendi filimlerinizin yeni bir yalınlığa doğru ilerlediği ve seyircide de yeni bir yanıtlama yolu yaratabilecekleri düşüncesinde misiniz?

Kırılması zor bir gelenek bu. Umuyorum ki bütün iyi yöneticiler bunu kaldırmaya çalışıyorlar.

Gene de yapacak çok şey var. Pek az yönetici seyirciyi filim yapımının içyüzündeki duygulara katılmaya çağırıyor. Bir çokları da hâlâ gözleyicinin hayal gücüne, sezgisine hiç bir şey bırakmadan her karanlık köşeyi doldurmaya uğraşıyorlar. Seyirciyi «kendi kendilerinin dışına» çekip çıkarmayı amaçlayan «eğlencelik» anlayışının donmuşluğudur bu. Sanırım ben tam karşıtını yapmaya çalışıyorum. Ama, bu denli yerleşmiş bir öğretiyi sökmek oldukça zor. Ve biliyorsunuz aşırı uçlara varmayı da istemem: her şeye etiket koymak kadar kötü bir şeydir bu da. Yani insanlar sinemaya gittiklerinde hiç eğlenmesinler demiyorum — her şey bir yana, ben en büyük eğlenceyi filim yapmakta bulurum — ama salt eğlence yada salt felsefe, salt dinsel şeyler de olmasın istiyorum. Arayerde olması gerekir bunun. Sinemaya gitmek ne akşam yemeğine çıkmak ne de okula gitmek olmalı. İkisi ortasında bir yol bulunmalıdır. .

Halkın yeni bir ilerlemeye hazır olduğunu seziyor musunuz

Halk her zaman kendisine güven gösterilmesine hazırdır. Ben karmaşık yargılar ya da üstün algı yetenekleri istemiyorum. Salt kendi kendileri olsunlar istiyorum. Bir zaman sonra, halkın öteki sanatlara karşı tutumuna uyan bir tutumun filimler için de yerleştirilebilmesi çok iyi olurdu. Örneğin filimlerin iki kez görülmesi gerektiği. Güzel bir kadınla yanyana oturup, sigara tüttürerek her şeyi çabuk çabuk görmek.. bu sinemanın bir başka temel kısıtlamasıdır kabalık niteliği. Bestecinin size ne dediğini sezmeye başlamadan önce bir senfoniyi yirmi kez



OTTO E MEZZO/8½ (1963)

dinlemeye isteklisinizdir. İyi bir kitap tekrar, tekrar okunmalıdır. Oysa filimler... ayaktopu karşılaşmaları gözüyle bakıyorlar onlara. Kim ne derse desin filimler daha çocukluklarını yaşıyorlar. Ama kendimizi ve bütün insanlığı içinde bulabileceğiniz coşkunluk verici aynalardır onlar. Büyük bir büyünün birikmiş gücü gizlidir onlarda, geleceğimiz üstüne, kendimiz üstüne düşünmek için araçlardır. Kendi kendimizi daha iyi tanımalıydık.

Sinemanın henüz öteki sanatlara yetişmediğini söylemeniz bana daha önce başka sanatçılarla karşılaştırılmak konusundaki karşı koyuşunuzu anımsattı. Kendinizi herhangi bir yoldan bir başkasının sanatına bağlı bulmuyor musunuz

Hayır, hiç kimseye bağlı duymuyorum kendimi, böyle konamaz sorun ortaya. Nedir, hep bu karşılaştırmaları yapıyorlar — hele 8½ için —, sonra da benden aradaki ayrılıklar üstüne açıklamalar bekliyorlar. Bana Proust üstüne Joyce üstüne, hattâ Dante üstüne bir yığın soru sordular. Her keresinde — özellikle de bu filimle — açıklamalar yapmak ve bilisizliğimi kabullenmek zorunluğu aşağılıyor beni. Nedir, en sonunda ortaya çıkıp bir şeyler söylemeliyim, çünkü görüyorum ki, böyle karşılaşmaları yaparak, eleştiriciler insanın kendi çalışmasının özgünlüğünü gözden düşürmeye yeltenmektedirler. O zaman Proust'u okumadığımı, Joyce'u okumadığımı, kısa-



ca, hiç bir şey bilmediğimi söylemek gereğini duyuyorum. Eleştiricilerin böyle kendi kolaylarına geldiği gibi her şeye bir yafta yapıştırmalarına, bu iç karartıcı alışkanlıklarına karşı, kin var içimde. Ve daha da kötüsü, sözünü ettikleri sanatçı için de bir aşağılamadır bu. Çünkü onlar Proust'u 8½'la ilişkili olarak gösterdiklerinde ben, açıkça, Proust'u okumadığımı söyleyebilirim — inanılır ya da inanılmaz. Ya Proust kendini nasıl savunabilir?. Büyük ruhlar, büyük yaratıcılar kitaplarının sayfalarından çok ötelere giderler. Kültürel kişiliği olan insanların, kültürü yaratan insanların gerçek varlıkları yedikleri ette, soludukları havada, karşılaştıkları insanların gözlerinde de yaşar. Bunun için, ah falancanın yaptığı Proust'u andırıyor, demek, Proust'un yapıtının ötesine uzanan bir değer olduğunu yadsımaktır. Ve, biliyor musunuz böyle Proust'u, Joyce'u, Picasso'yu didiklemeye girişmek te gereksiz. Kitaplar okumaya ya da tablolar görmeye hiç gerek yok: yaşam bugüne değin bu yapıtlarla şartlanmıştır: çağın özü onlardır. Öyleyse yaşamak yeterlidir.

Çağdaş bir sanatçı olmak için salt çağını duyabilmek dışında daha başka bir şeyler yok mudur? Duygululuğun yanı sıra sanatçıyı yaratan şey nedir?

Bunu yanıtlayamam, nedir, örnekler verebilirim size. Taşralı sanatçılara derinden inanırım, bu bir. Çünkü onların kültürel kuruluşları her zaman bir fantazi

belirtisi altında yer alır — susku ve hareketsizlikle gizlenen, örtbas edilen bir baskı altında, bir sanatçının sahip olabileceği en büyük zenginlik olan düşsel özelliklerle, imgesel bir doku içinde gelişir...

Rossellini, Dolce Vita'yı «taşralı adamın filmi» olarak nitelediğinde sevinmem bundandı. Benim için en güzel tanımlama budur, çünkü bugünün gerçekliğiyle yüzyüze gelen sanatçının durumu taşralınınki gibi olmalıdır: Gördüğüne ilgi duymak, ama, taşralı çekingenliğini de elden bırakmamak. Her şey bir yana, bir sanatçı fiziksel ve fizik ötesi bir gerçeklik arasında kaldığında bir taşralı gibidir. Fizik ötesi bir gerçeklikle karşı karşıya kalmış taşralılarız hepimiz. Ya üstün kentliler kim? Yalnızca ermişler. Görünürle görünmezin evrenleri arasındaki ince boşluk sanatçının alanıdır: orada egemendir o.

Her şeye karşın, sinemada çalışabilmek için taşradan uzak yaşamanız gerektiği duygusuna kapıldınız mı? Rimini'de, Adriyatik kıyısında doğmuştunuz, filim yapmayı aklınıza koyduğunuzda ise.

Roma'ya filim çevirmeye gelmedim. Sinemaya neredeyse rasgele girdim: öğretmenlerim olduğunu bile sanmıyorum. Rossellini belli başlı bir etkendi, çünkü onunla çalıştığımda sinemanın benim için yalnız en iyi anlatım aracı değil, en çok sevdiğim yaşama yolu olduğunu da anlamıştım. Tembellik ve merakçılığımla, filim çevirmek — yani karasevdamı, öykülerimi anlamak — mizacıma en iyi giden biçim olageldi benim için.

Bir sinema sanatçısının özel yaratılışta bir insan olması kanısında mısınız?

Dogmatik karşılık dilenen bir soru daha. Bilmiyorum. Sinema sirke çok benzer: eğer sinema olmasaydı pekâlâ bir sirk yöneticisi olabilirdim. Sirk te, sinema gibi, katıksız bir teknik, kesinlik ve doğaçlama karışımdır. Provası yapılmış gösteriyi yaparken hâlâ tehlikeleri göze alıyorsunuzdur: bir yandan da yaşarsınız. Böyle aynı zamanda yaratma ve yaşamayı seviyorum. Bir yazar ya da ressamın çalışmasındaki kısıtlamalar olmaksızın: doğrudan eylemin içine dalarak.

Öyleyse eylem bir yaratı ölçüsü müdür?



Sanatta tanımlamalar anlamsızdır, etiketler bavullara konur. Sorun gerçekte şudur: acaba belli bir zamanda başkalarına gerçekliği tanımlamak isteyen kişi ilkin onu yorumlamak yeteneğinde midir? Değilse işe koyulamayacaktır da. Biz geldikten önce olup bitmiş bir şeyi filme koymanın hiçbir gereği yoktur. Bunun için sanatta bütün yolların geçerli olduğu kanısındayım ve bir gösteri adamı, yani göz boyayıcı ve hokkabaz, yalvaç ve soytarı, satıcı ve papaz karışımı olan sinema yöneticilerine böylesine tutkunum.

Sinema nedir? Bir takım düşsel görünüleri düzene sokmak ve belli bir açıklıkla öykülemek için yapılan bir çaba. Benim içinse filim yapmak gerçekten bir yaşama biçimidir: yaşamımın bütün olgularını kapsar. Hiçbir zaman bir yönümün ötekinden önemli olduğunu ya da bir filmimi ötekinden çok sevdiğimi söyleyemem. Hepsi benden bir parçadır: nasıl seçeceğimi bilemem. Ne var ki, eylem hattâ duygu yeterli değildir: Yenigerçekçiliğin «filim yapmak yaşama karşı bir alçakgönüllülük eylemidir» öğretisini kabul etmiyorum. Kuşkusuz, yaşam işlemine karşı alçakgönüllülük gösteririm, nedir, alıcıyı elime aldığımda bu alçakgönüllülük olduğu gibi bırakılmalıdır. Aslında insan yalnız oyuncuların değil ışığın, her şeyin eksiksiz, acımasız sahibi olmalıdır. Çünkü gerçekten bu yaşama karşı alçakgönüllülük işini alıcıyla olan çalışmanıza değin uzatacak olursanız artık sinema yöneticisine hiç gerek kalmayacaktır.

Gerçekte, gerçeklik gözün gördüğünden çok daha fazladır. Herhangi bir görünümü alın; bir görülebilir, yüzeysel yanı vardır, bir de gizli, gizemli, görüntüsel (:spectral) yanı. Benim ilgilendiğim şey nesnelerin arkasındakini göstermektir yalnızca; görünen şeyler üstüne açıklamalar yapmak değil. Sık sık bunun için de eleştiriyorlar beni: gerçekleri bozup durulmuş ve düşsel bir biçimde görüyormuşum. Ben öyle sanıyorum ki her-



kes çevresindeki yaşamı yüzeydekinden çok daha başka görür. Filimlerde «nesnel» olmanın anlamı ne? Fiziksel yönden bile olanaklı olduğunu sanmam bunun.

Bunu, bir adamın «dışardan», yani bir gözlemci, bir belgeci, bir gezginci olarak, filim yapması olanağına inanmadığınız anlamında yorumluyorum.

Filim çevirmek için oraya buraya gitmeye inanmıyorum, hayır. Bir sanatçı yalnız kendi dilinden konuşur aslında. Köklerini doğrudan doğruya doğduğu yere sarkıtmış bir ağaca benzer o. Oradan alınıp bir başka yere dikilirse kendi gelenek ve ekininin verdiği fiziksel, ruhbilimsel, özsel cansuyunu yitirecektir. Ve unutmayın ki birlikte büyüdüğünüz şeyler en iyi tanıdıklarımızdır, size saldırdıklarında da en çok onlara güvenebilirsiniz. Bence bir adamın özgürlükle kendini gösterdiği tek yer evidir. Hattâ alçakgönüllü bir sanatçı bile olsa, anlatmayı istediği şeyler kendini çevrelediği için kısıtlanmış bile olsa, bunlar insancıl şeylerdir gene de, gerçekten varolan şeylerdir.

Bana öyle görünüyor ki ilkelerinizden biri yapıt ve varoluş birliği. Bir sanatçının kendinden ve yaşamından başka bir şeyden sözetmemesi gerektiğini söyleyecek denli ileri gidecek misiniz?

Hiç bir zaman söylemem bunu. Yalnız, neden söz ederse etsin, öyküsünü



hangi zaman ya da çevreye yerleştirirse yerleştirsin, büyük bir olasılıkla bu kendi öyküsü olacaktır. Biliyorsunuz herkes 8½ un benim kendi öyküm olduğunu söylüyor bu doğrudan doğruya yaşamımı anlattığı anlamına alınırsa yanlıştır, bir filme konu yapmayı düşünebileceğim seçkin bir yaşamım yok. Ben, içinde olduğum konumların koreografik, teatral yanlarını biraraya getirip, yaşam deneylerim üstüne kurulu bir yapıt yaratıyorum yalnızca. Bu da olağanüstü bir şey değil. Herkes, bir memur bile, çalışmasında kendi deneylerinden gelen birşeyler yaratır. Bunun için yapıtla insan arasındaki ilişki, yani kendi kendinizin anlatımı, her insanda eştir. Bir de, daha önce söylediğim gibi, herkes için ortak olan çağın sorunları var. Son olarak ise yaşamınızın derin, fizik ötesi, soyut görünümü ki bu da herkesi ilgilendiren bir şeydir.

Anlatmak istediğiniz öykü çokluk nereden doğar?

Çoğun bir öykü bile değildir bu: daha çok bir düşün, bir sezidir. Başlangıçta kesin ve belirli bir şey olsun istemem; ne de, her şeyi önceden düzenlenmiş, tasarlanmış bir yolculuğa çıkıyorumdur: hiç bir eğlendirici yönü olamaz bunun. Bence aslında bir içsel işlem olagelmektedir. Bir bilinmez, belli belirsiz fısıltıdır bu; yeni bir oyunu, yeni bir dönemi muştulayan bir yeni ışık noktasıdır karanlıklar içinde. Özenle beslemek gerekir onu, yoksa yiter, söner. Artık bütün yapacağım onun gelecek gelişmesi için herşeyi hazırlamaya çalışmaktır. Nazlarım onu, rahat ettiririm, azar azar yüreklendiririm, evcil bir hayvan gibi gerekli olduğu duygusunu veririm ona. Yavaş yavaş biçimlenir, en sonunda bedenimi ele geçirir, içime yerleşir, bana yol gösterir. Ardından çalışma başladığında, herşey damla damla biriktiğinde, o beni yaşatır. Yok hayır, dilbilgisi yanlışı yapmıyorum. Beni filmim ayakta tutar Sono vissuto, Yaratımın beni sürüklediği bir uyum içinde salınırım; mutlu sağlıklıyımdır, hiç yorulmam. Bütün yapmam gereken çalışmak ve sevişmektir. Böylece herşeyi sevinç içinde yaparım...

Filim bittiğinde bir çeşit bunalıma tutulurum: mutlu, büyülü yaşam sona erer, yeniden gerçek sorunlarımla, kendi başıma çözmem gereken şeylerle başbaşayımdır — Tanrı, karım, kadınlar, para, vergiler — Bazen gerçekten çok kötü duyarım kendimi o an. Yaşamıyor gibiyimdir. Haftaları ayları geçirebilmeme yardım eden yapıtımdır. Çokluk bir aynadır benim için o, herhangi bir konuşmayı ile-tebilirim onunla. Kesin bir çözüm yolu bulamasam da kendi kendimi araştırmamı sağlar o. Aslında hiç bir zaman çözüm bulmayım isterim. Ne yapayım çözümü? Yaşam belirtisi bu değil mi: aramak, durmaksızın aramak?...

Tümden içimdekilerle ilgili oldukları ve onları beni en çok çeken düşünceler çevresine kurduğum için bütün filimlerim ülküseldir bence. Hep bana en önemli görünen öyküleri anlatmaya çalıştım ve şimdiye değin de yapmak istediğim her filmi yapabildim. Bunun sonucu, her filmim aslında yaşamımın bir mevsimdir. — Belki de bu yüzden eleştiriciler beni tutmuyor. — Yapıtıma saldırdıklarında ya da onu yargıladıklarında benliğimi de bağlamış oluyorlar, çünkü yapıtımla kendim arasında bu toplam kimliği, tümel birliği görüyorum ben.

LUCI DEL VARIETA Alberto Lattuada ile/Senaryo: **Fellini, Pinelli, Flaiano, Lattuada.** Görüntüler: **Otelli Martelli.** Müzik: **Felice Lattuada.** Oyun: **Carlo del Poggio, Giulietta Masina.** Yapım: **Capitolium Film, 1950.**

LO SCEICCO BIANCO/Senaryo: **Fellini, Pinelli, Flaiano.** Görüntüler: **Arturo Galea.** Müzik: **Nino Rota.** Oyun: **Alberto Sordi, Brunella Bava.** Yapım: **Luigi Rovere, P.D.C., O.F.I. 1951.**

I VITELLONI/Senaryo: **Fellini, Pinelli, Flaiano.** Görüntüler: **Martelli, Trasatti, Carlini** Müzik: **Rota.** Oyun: **Alberto Sordi, Franco İnterlenghi, Ricardo Fellini.** Yapım: **Peg Film, Cité Film., 1953.**

UN'AGENZIA MATRIMONIALE/L'Amore in Citta'nın bölümlerinden biri/Senaryo: **Fellini, Pinelli,** Görüntüler: **Gianni di Venanzo.** Müzik **Nascimbene.** Oyun: **Özneci oyuncular.** Yapım: **Faro Film, 1953.**

LA STRADA/Senaryo: **Fellini, Pinelli, Flaiano.** Görüntüler: **Martelli.** Müzik: **Rota.** Oyun: **Giulietta Masina, Anthony Quinn.** Yapım: **Ponti-de Laurentiis, 1954.**

IL BIDONE/Senaryo: **Fellini, Pinelli, Flaiano.** Görüntüler: **Martelli.** Müzik: **Rota.** Oyun: **Broderick Crawford, Richard Baschardt, G. Masina.** Yapım **Titanus, 1955.**

LE NOTTI CABIRIA / Senaryo: **Fellini, Pinelli, Flaiano.** Konuşmalar: **Pier Paolo Pasolini.** Görüntüler: **Tonti, Martelli.** Müzik: **Rota..** Kurgu: **Leo Catozzo.** Oyun: **G. Masina, François Perier.** Yapım: **De Laurentiis, Films Marceau., 1956 - 57.**

LA DOLCE VITA/Senaryo: **Fellini, Pinelli, Flaiano. Brunello Rondi.** Görüntüler: **Martelli.** Müzik: **Rota.** Kurgu: **Catozzo.** Oyun: **M. Mastroianni, Anouk Aimée.** Yapım: **Riama Film., 1959.**

LE TENTAZIONI DEL DR. ANTONIO/BOCACCIO 70/Senaryo: **Fellini, Pinelli, Flaiano, - Rondi, Goffredo Parise.** Görüntüler: **Martelli** (renkli) Kurgu: **Catozzo.** Müzik: **Rota.** Oyun: **A. Ekberg, Peppino de Filippo.** Yapım: **Carlo Ponti prod., 1962.**

OTTO E MEZZO/ 8½/Senaryo: **Fellini, Pinelli, Flaiano, Rondi.** Görüntüler: **Di Venanzo.** Müzik: **Rota.** Kurgu: **Catozzo.** Oyun: **M. Mastroianni, A. Aimée, S. Milo.** Yapım: **Rizolli, Cineriz, 1963.**

GIULETTA DEGLI SPIRITI/Senaryo: **Fellini, Pinelli, Flaiano, Rondi.** Görüntüler: **Di Venanzo.** Müzik: **Rota.** Oyun: **G. Masina, S. Milo, S. Koscina.** Yapım: **Federiz, 1964.**

