



Reading the Film “Nights of Cabiria” in the Centenary Year of Fellini

Âlâ SIVAS GÜLÇUR¹

Keywords

Italian Cinema,
Federico Fellini,
Auteur, Nights of
Cabiria.

Abstract

The director of films such as La Dolce Vita, 8 ½ and Amarcord, which are considered among the notable examples of world film history, Federico Fellini was born on January 20 1920 in Rimini, Italy. Since 2020 is the centennial of the master director's birth, it corresponds to a special time period in terms of cinema, and it is celebrated with various events organized on his behalf both in the world and in our country. Dedicated to the centennial of Fellini's birth, this study focuses on his early career as a director, the 1950s. In this context, an overview to Italian cinema of the 50s is presented first. Then, Fellini's cinematic style in this period is explained with biographical and filmographical issues. Finally, one of the director's early films Nights of Cabiria (1957), is analyzed from the perspective of his personal cinema, using the auteur approach.

Article History

Received

24 Nov, 2020

Accepted

26 Dec, 2020

Fellini'nin Yüzüncü Yaşında “Cabiria'nın Geceleri” Filmi Üzerine Okuma

Anahtar Kelimeler

İtalyan sineması,
Federico Fellini,
Auteur, Cabiria'nın
Geceleri.

Özet

Tatlı Hayat, Sekiz Buçuk, Amarcord gibi dünya sinema tarihinin temel yapıtları arasında sayılan filmlerin yönetmeni Federico Fellini, İtalya'nın Rimini şehrinde 20 Ocak 1920 tarihinde doğmuştur. 2020 yılı, usta yönetmenin doğumunun yüzüncü yılı olması sebebiyle hem dünyada hem de ülkemizde adına düzenlenen çeşitli etkinlikleri kapsayan, sinemasal açıdan özel bir zaman dilimine karşılık gelmektedir. Fellini'nin doğumunun yüzüncü yılına ithafen hazırlanan bu çalışma, bir yönetmen olarak onun kariyerindeki ilk dönemine, 1950'li yıllara odaklanmaktadır. Bu kapsamda, çalışmada öncelikle 50'li yılların İtalyan sinemasındaki eğilimler genel bir bakışla aktarılmıştır. Ardından Fellini'nin bu dönemde izlediği üslup, yönetmenin biyografisinden ve filmografisinden bilgilerle desteklenerek açıklanmıştır. Son olarak, yönetmenin erken dönem çalışmalarından Cabiria'nın Geceleri (1957), onun kişisel sineması çerçevesinde, auteur yaklaşımdan yararlanılarak okunmuştur.

Makale Geçmişi

Alınan Tarih

24 Kasım 2020

Kabul Tarihi

26 Aralık 2020

¹ Corresponding Author. ORCID: 0000-0002-3729-3017. Prof. Dr., İstanbul Ticaret Üniversitesi İletişim Fakültesi Görsel İletişim Tasarımı Bölümü öğretim üyesi, asivas@ticaret.edu.tr

1. Giriş

Dünya sinema tarihinin yapıtaşları arasında sayılan *La Dolce Vita (Tatlı Hayat)*, *Otto e Mezzo (Sekiz Buçuk)*, *Amarcord* gibi filmlerin yönetmeni Federico Fellini, İtalya'nın Rimini şehrinde 20 Ocak 1920 tarihinde doğmuştur. 2020 yılı, yönetmenin doğumunun yüzüncü yılı olması sebebiyle hem dünyada hem de ülkemizde adına düzenlenen çeşitli etkinlikleri kapsayan, sinemasal açıdan özel bir zaman dilimine karşılık gelmektedir. Doğum yeri Rimini başta olmak üzere, İtalya'nın çeşitli bölgelerinde anısına düzenlenen gösterimler, sergiler, hakkında çekilen belgeseller ve yayınlanan eserler dikkat çekmektedir. Bu kapsamda ülkemizde de yıl içerisinde etkinlikler düzenlenmiştir. Örneğin; İtalyan Kültür Merkezi ve İstanbul Büyükşehir Belediyesi Kültür A.Ş'nin Eylül-Ekim 2020'de düzenlediği "Federico Fellini ile 7 Gün" başlıklı gösterim haftası ve bu kapsamda düzenlenen "Paul Ronald'ın Yayınlanmamış Fotoğraflarında Federico Fellini'nin 8 ½'u" başlıklı sergi, yönetmenin *Tatlı Hayat* ve *Sekiz Buçuk* filmlerinin restore edilmiş kopyalarının Başka Sinema gösterim programına alınması, Altyazı aylık sinema dergisinin 194. sayısında (Mart-Nisan 2020) yönetmene özel hazırlanan dosya bu kapsamda öne çıkan etkinlikler arasında hatırlanabilir.

Bu çalışma, Fellini'nin doğumunun yüzüncü yılına ithafen hazırlanmış olup, bir yönetmen olarak onun kariyerindeki ilk dönemine, 1950'li yıllara odaklanmayı hedeflemektedir. Bu kapsamda, çalışmada öncelikle 50'li yılların İtalyan sinemasındaki eğilimler genel bir bakışla aktarılacaktır. Ardından Fellini'nin bu dönemde izlediği üslup, yönetmenin biyografisinden ve filmografisinden bilgilerle desteklenerek açıklanacaktır. Son olarak, yönetmenin erken dönem çalışmalarından *Le Notti di Cabiria (Cabiria'nın Geceleri)* (1957), kişisel sineması çerçevesinde, auteur yaklaşımdan yararlanılarak okunacaktır.

2. 1950'li Yıllarda İtalyan Sinemasına Genel Bakış

1950'li yıllar dünya sinemasında köklü değişikliklerin yaşandığı bir dönemdir. Savaş sonrası yaşanan siyasal ve ekonomik sorunlar, buna bağlı olarak beliren kültürel yaşam dinamikleri değişimin temel sebepleridir. Pazarın değişimi, sinemaya adım atan genç yönetmenlerce paylaşılan yeni sinema zevki ve sinema kuramını derinden etkileyen farklı bir eleştiri anlayışı döneme hâkim olur. Dönemin öne çıkan olaylarından biri televizyon yayınlarının yaygınlaşmasıdır. Sinema ve televizyonun rekabeti sonucunda, Amerikan sineması buna sinemaskop ve sinerama gibi iki yeni teknikle karşılık verir. Bununla birlikte gerçekçilik arayışı ekseninde bazı muhalif sinema hareketlerinin de yine bu dönemde başladığı görülür. Örneğin; Hollywood'a karşı çıkış niteliğindeki New York Okulu, İngiltere'de gerçeklerden yola çıkarak doğrudan bir sinemayı hedefleyen Özgür Sinema ve Fransa'da geleneksel sinemayı yadsıyarak İtalyan yeni gerçekçiliğinin izini takip eden Yeni Dalga akımı 50'li yıllarda ortaya çıkan ve sonrasında dünya sinemasına yön veren hareketler arasında hatırlanabilir. (Vincenti, 1993: 101-107; 111-114)

50'li yıllarda İtalyan sinemasına bakıldığında, diğer ülke sinemalarına göre alternatif sinema hareketleri açısından tersine bir yol izlediği görülür. 1942 yılında Luchino Visconti'nin *Ossessione (Tutku)* filmiyle ilk adımları atılan yeni gerçekçilik

akımı, 50'li yıllarda birçok ülkede okul görevini üstlenerek yeni sinema anlayışlarının doğuşuna öncülük ederken kendi ülkesinde sona ermiştir. Pek çok kaynakta kabul edildiği üzere, Vittorio De Sica'nın 1952 tarihli *Umberto D.* filmi akımın son öncü örneğidir. Bununla birlikte İtalyan sinemasında 50'li yıllar, gerek tür filmleri, gerek yeni yönetmenleri, gerekse yeni gerçekçi kuşaktan kalanların baskılara rağmen ortaya koyduğu yapımlar açısından ve tüm bu üretimlerin 60'lı yıllarda Yeni İtalyan Sineması'na ışık tutması açısından önemsenmesi gereken bir süreçtir. Bir anlamda 50'li yıllar, İtalyan sinemasında duraklama gibi gözükse de, yeni gerçekçiliğin sonu ve yeni İtalyan sinemasının başlangıcı arasındaki geçişi temsil eden kritik bir konum teşkil eder. (Sivas, 2010: 56)

İkinci Dünya Savaşı'nın ardından İtalya'da yaşanan toplumsal yıkımı işsizlik ve yoksulluk gibi temalar ekseninde ve yeni bir estetik anlayışla aktaran yeni gerçekçilik akımının 50'li yıllarda sona ermesinin sebeplerinden biri İtalyan sinema seyircisinin gündelik yaşamındaki gerçekleri beyazperdede izlemek istemeyişi olarak bilinir. Bu sebep geçerli olmakla birlikte İtalya'nın siyasal yaşamındaki değişimin etkilerini vurgulamak gerekir: 1948 seçimleriyle Hristiyan Demokrat Parti'nin güçlenmesi, yaşamın her alanında baskıcı politikaları arttırır. İktidarın sinema üzerindeki baskısı 1949 tarihli Andreotti Yasası ile gerçekleşir. Bu yasaya göre, yeni gerçekçi filmler İtalyan yaşamını çarpıtılmış bir üslupla anlatmak sebebiyle ahlâka aykırı bulunurlar. Yasanın ardından filmlerin yurtdışı çıkışındaki engeller veya yönetmenlerin ve senaristlerin otosansür uygulamaları 50'li yıllarda İtalyan sineması üzerindeki baskının diğer örnekleridir. Siyasal baskı ve sansür, her ne kadar film üretimini etkilese de ortak yapımların desteğiyle film sayılarında artış gözlemlenir. Bu dönemde İtalyan sineması, ticari üretimin devamını sağlamak adına melodramların ve komedilerin başını çektiği tür sinemasına ağırlık verir. Çekilen melodramlar, lirik İtalyan operaları, yeni gerçekçilik akımı ve fotoroman kültürüyle bağlantılı olup İtalyan seyircisi için baskıcı politik ortamdan kaçış niteliğindedir. Yine bu dönemde çekilen komediler ise "Totò filmleri", "pembe yeni gerçekçilik" ve "görenek güldürüsü" olmak üzere üç koldan ilerler. Totò filmleri, asıl adı Antonio De Curtis olan ve 30'lu yılların varyete gösterilerinden tanınan oyuncu Totò'nun rol aldığı filmlerdir. Pembe yeni gerçekçiliğin formülü, yeni gerçekçilik akımı ve Mussolini döneminin beyaz telefonlu filmlerini, yani salon filmlerini birleştirmektir. Başka bir ifadeyle, bu gruptaki komedilerde yeni gerçekçi filmlerin iyiye yönelik istekleriyle salon filmlerinin romantik hayalleri birleştirilerek iyimser bir tür ortaya çıkmıştır. Görenek güldürüleri ise, içlerinde Totò filmlerinin de yer aldığı, toplumsal yaşamın gerçeklerini yansıtan ve seyircide acı bir gülümseme bırakan filmlerdir. Görenek güldürüsünün önemi, yeni gerçekçilik ile 60'lı yılların İtalyan usulü komedileri arasındaki süreçte önemli rol oynamasıdır. (Sivas, 2010: 57-59; 62-66)

50'li yıllarda İtalyan sinemasında tür filmlerinin hâkim olduğu ticari sinema eğiliminin dışında, yeni yönetmenler kuşağından söz etmek gerekir. Bu dönemde önemli çıkışlarıyla literatürde yer alan isimler arasında başta, Federico Fellini ve Michelangelo Antonioni, ardından Carlo Lizzani, Dino Risi, Antonio Pietrangeli, Mauro Bolognini, Gianni Puccini, Valerio Zurlini, Francesco Maselli, Gillo Pontecorvo, Francesco Rosi, Franco Zeffirelli öne çıkar. (Sivas, 2010: 60) 1950'lerle birlikte, İtalyan sinemasında çoğu nitelikli yapım, bireysel sorunlara odaklanmıştır.

Film yapımcıları, kitlesel mücadeleyi tasvir ederek tarihsel bir anı belgelemek yerine, çağdaş yaşamın psikolojik etkilerini orta sınıf ve üst sınıf karakterlerde araştırmışlardır. 50'li yıllarda çıkışını yapan yönetmenlerden biri olan Fellini, İtalyan sinemasını Yeni Gerçekçiliğin gerçekliğinden bir hayal gücü sinemasına çeviren isim olmuştur. (Thompson&Bordwell, 2003: 369) Bu dönemde yönetmenin filmleri, yeni gerçekçiliğin izlerini taşıırken bir yandan onun kişisel sinema anlayışını harmanlayan özel bir yapıya sahiptir.

3. Gerçeğin Öyküsü: 50'li Yıllarda Fellini Sineması

Fellini'nin yönetmenlik kariyerindeki erken dönem çalışmaları, 50'li yıllarda ilk filmi çekerek pek çok yönetmen gibi yeni gerçekçilik akımından izler taşımaktadır. Onun yönetmenlikten önce senaryo yazarlığı yapması ve yeni gerçekçi dönemde Rossellini ile çalışması bu etkileri kaçınılmaz kılar. Bununla birlikte Fellini'nin sinemasını bu dönemde ayrıcalıklı kılan bir diğer özellik otobiyografik malzemedir. Kristin Thompson ve David Bordwell'in (2003:369) ifadesine göre, onun bu dönem eserlerinde Yeni-Gerçekçi konulara lirik, neredeyse mistik bir yaklaşım sergilenir. Bununla birlikte yönetmenin o yıllarda üne kavuşmasının altında filmlerinde kişisel bir dünya yaratma kabiliyeti yatar. (Thompson&Bordwell, 2003: 425) Fellini ilk dönem çalışmalarının sonuna geldiği 1958-1959 yıllarında verdiği söyleşilerde, yeni Gerçekçiliği ve kendi çektiği filmleri şöyle değerlendirir: Ona göre yeni gerçekçiliğin tek yaratıcısı Rossellini'dir. Fellini kendisini bu hareketin içinde konumlandırırken yeni gerçekçiliğin tanımına dikkat çeker: Yeni Gerçekçilik, tasarlanmış temalar ya da öyküsü anlatılmak istenen kişiler karşısındaki içtenlik anlamına geldiği taktirde, yönetmen kendisini yeni gerçekçi bir sanatçı olarak kabul eder. Bununla birlikte yeni gerçekçiliğin, sadece toplumsal gerçeğe değil, her çeşit gerçeğe dürüst bir gözle bakmak olduğunu vurgular. Tinsel gerçeğe, ruh ötesi gerçeğe, insanın içindeki her şeye bu şekilde bakmak Fellini'ye göre yeni gerçekçiliktir. Bu dönemde kendisini bir yönetmen olarak değil, bir öykücü olarak tanımlayan Fellini yalan söylemeyi, öyküler uydurmayı, gördüğü şeyleri ve rastladığı kişileri anlatmayı sevdiğini belirtir. Özellikle de kendini anlatmayı, hayatının öğeleriyle film çekmeyi tercih ettiğini öne sürer ve sinemacılığa çok kişisel bir yerden yaklaştığını ekler. (Fellini, 1968: 469-472) Kısacası, bu dönemde Fellini'nin sineması, yeni gerçekçiliğin izlerini taşıırken bir yandan da yönetmenin kişisel sinema anlayışını harmanlayan özel bir yapıya sahiptir. Gian Piero Brunetta'nın (2004: 118) ifadesiyle otobiyografik hafızayla kolektif hafızayı örtüşürme eğilimindedir. 50'li yıllarda ustanın izlediği üslubu anlamak ve söz konusu üslubun kaynaklarını görebilmek için biyografisinden notlara ve filmografisindeki ilk dönem filmlerinden örneklerle değinmek yararlı olacaktır:

20 Ocak 1920'de Rimini'de doğan Federico Fellini, henüz lisede okurken karikatürler çizmeye başlamıştır. Lise eğitiminin ardından önce Firenze'de, daha sonra 1938'de üniversite eğitimi için gittiği Roma'da aralarında Marc'Aurelio'nun da bulunduğu pek çok mizah dergisinde karikatürist olarak çalışmıştır. Aynı zamanda radyo oyunları yazmaya ve varyete gösterileri için skeçler üretmeye devam etmiştir. Komedyen Aldo Fabrizi için yazdığı monologlar bu dönemin ürünleridir. Yönetmenlik kariyerinden önce senaryo yazarı olarak çalışmıştır. Bu dönemde, Roberto Rossellini'nin *Roma Citta Aperta* (*Roma Açık Şehir*, 1945) ve

Paisà (Hemşehri, 1946) filmlerinde senaryo çalışmalarına katılarak ve reji asistanlığı yaparak İtalyan yeni gerçekçiliği içinde yer almıştır. Oyun yazarı Tullio Pinelli ile ortak çalışırken Pietro Germi ve Alberto Lattuada gibi yönetmenlerin aradığı senaryo yazarı olmuştur. Lattuada, onun ilk yönetmenlik deneyimini de paylaşacağı isimdir. ("Biografia", <http://archivio.federicofellini.it/biografia> (Erişim: 15.11.2020); Poppi, 2002: 170)

1950'de bir varyete topluluğunun öyküsünün anlatıldığı *Luci del Varietà* (Varyete Işıkları) adlı ilk filmini, Alberto Lattuada ile birlikte yönetir. Filmin özgün öyküsünü, senaryosunu yazdığını, oyuncularını kendi seçtiğini vurgulayan yönetmen, filmin Aldo Fabrizi'nin bulunduğu bir vodvil topluluğunca sunulan, kendisinin de izlediği eski gösterileri çağrıştırdığını belirtir. Lattuada ile kurduğu ortaklığın yanı sıra taşıdığı kişisel unsurlar sebebiyle filmin kendisine ait olduğunu söyler. (Samuels, 1992: 79) Bununla birlikte eşi Giulietta Masina filmde Melina Amour karakterini canlandırır. Böylece Fellini ve Masina'nın uzun zaman sürecek yönetmen-oyuncu işbirliği, henüz filmografisinin ilk yıllarında başlamış olur. Fellini'nin tek başına yönetmenliğini yaptığı film *Lo Sceicco Bianco* (Beyaz Şeyh, 1952), 50'li yıllarda İtalya'da popüler olan fotoroman kültürünü işler. Gerçek yaşam ve fotoromanlarda temsil edilen karakterlerin karşıtlığı filmin kahramanı Wanda için düş kırıklığıyla sonuçlanır. 1953'te çektiği *I Vitelloni* (Aylaklar) bir İtalyan kasabasındaki beş taşralı işsiz gencin hikâyesini anlatır. Yönetmenin Rimini'deki gençlik yıllarından gözlemlerini aktardığı filmde karakterlerden sadece biri taşradan ayrılmayı başarabilir. Fellini bu filmde, toplumsal eleştiri yapmaktan ziyade kendisine ait özel, şiirsel bir evren yaratmakla ilgilidir. Filmin temel motivasyonu, kusurlu karakterlerin can sıkıcı yaşamlarındaki gerçeklik ve yanılısıma çatışmasına dayanır. Buradaki içkin sembolizm yönetmeni uluslararası üne kavuşturan *La Strada* (Sonsuz Sokaklar, 1954) ve *Cabiria'nın Geceleri* (1957) filmlerinde daha da yoğunlaşacaktır. (Bondanella, 2016a: 75) *Aylaklar*'ın ardından, yeni gerçekçilik akımının öncü senaristi Cesare Zavattini'den gelen teklif üzerine çektiği *Un'Agenzia Matrimoniale* (Evlendirme Bürosu, 1953), altı epizottan oluşan *Amore in Città* (Şehirde Aşk) filminin bir bölümüdür. Filmde, gazeteciyi canlandıran Antonio Cifariello dışında oyuncular profesyonel değildir. Hem ekonomik hem sanatsal kaygıların bir ürünü olan yeni gerçekçi pratiğe uyararak oyuncu seçimini bu yönde yapmıştır. Fellini'nin filmde yeni gerçekçiliğe ilişkin uyguladığı stil eleştirilenler tarafından beğenilir. (Chandler, 1995: 132, 133, 134)

Fellini'nin 50'li yıllarda yönettiği son üç filmi, *Sonsuz Sokaklar*, *Il Bidone* (Kalpazanlar Çetesi, 1955) ve *Cabiria'nın Geceleri*, insani etkileşimlerin gündelik dünyasına odaklanan yapımlardır. (Aitken, 2015: 402) Bunlar arasında *Sonsuz Sokaklar* ve *Cabiria'nın Geceleri* yönetmenin uluslararası görünürlüğü yakaladığı filmlerdir. Ayrıca yine bu iki film, yeni gerçekçiliğin mirası ile yönetmenin kişisel sineması arasındaki geçişi görebilmek için yakından gözlemlenmelidir:

Sonsuz Sokaklar, sokak gösterileri yapan Zampanò'nun fakir bir ailenin pek de akıllı olmayan kızı Gelsomina'yı annesinden para karşılığı satın almasıyla başlar. Kaba Zampanò ve onun karşısında ilgi bekleyen çocuksu kadın Gelsomina, küçük İtalyan köylerinde, spot ışıklarının ve payetlerin yokluğunda insanları eğlendiren gösteriler düzenlerler. Kimi zaman gezgin sirkelere katılırlar. Bir taraftan en yalın haliyle özüne inilmiş bir kadın ve bir erkek temsilidirler. Yönetmenin toplumdaki

alçakgönüllü konumlarına karşın bu iki karakterin insanlığın temellerine ilişkin bilmemiz gerekenleri ortaya koyduklarına dair inancı yeni gerçekçiliğin mirasıdır. (Nochimson, 2013: 150) Fellini'nin gerçekçiliği birbiriyle temas kurarak ilişkiyi kurtaran, aksi taktirde ulaşılamaz hale gelecek iki insanın resmedilmesi anlamına gelir. Yönetmen bu filmine atıf yaparak, bazen güncel hislerin çelişkilerini basit diyalektiklerle kavrayan bir filmin, belirli bir sosyo-politik gerçekliğin değişimini resmeden bir filmde daha gerçekçi olduğunu vurgulamıştır. (Aitken, 2015: 402-403) Film, yeni gerçekçi geleneğin mirasını taşıırken bir yandan da sokak gösterileri ve sirk sahneleriyle Fellini'nin çocukluğundan izler barındırır. Yönetmenin çocukken izlediği sirk gösterileri, bu filmde olduğu gibi, filmografisinde ilerleyen yıllarda da seyircinin karşısına çıkacaktır. Yönetmenin eşi Giulietta Masina, canlandırdığı Gelsomina karakteriyle Chaplin'den izler taşıırken, Fellini'nin oyuncu tercihi bağlamında yaratıcı yönetmen tavrının karşılığıdır. En iyi yabancı dilde film dalında Oscar ödülünü alan *Sonsuz Sokaklar*'ın getirdiği uluslararası görünürlük, yönetmenin 50'li yıllardaki son filmi *Cabiria'nın Geceleri*'nde tekrarlanır.

4. Cabiria'nın Geceleri Filminin Okuması

Cabiria'nın Geceleri, Fellini'nin bir önceki filmi *Kalpazanlar Çetesi*'nin çekimleri sırasında tanıştığı, yaşadığı gecekonduhan çıkarılmak üzere olan bir fahişenin kendisine anlattığı yarı gerçek yarı kurmaca bir öyküye dayanmaktadır. Yönetmenin görüştüğü çoğu yapımcı senaryoya itiraz etmiş ve sonunda Dino De Laurentiis filmi finanse etmeyi kabul etmiştir. Senaryonun yapımcıların direnişiyle karşılaşmasının sebebi, o dönemde İtalya'da yasallaştırılmış fahişeliğin yasaklanması için mücadelenin sürmesidir. Mücadelenin sonunda devlet gözetimindeki genelevlerin kapatılmasını sağlayan 1958 tarihli Merlin Yasası yürürlüğe girmiştir. Öykünün riskli bir konu üzerine oturduğunu düşünen yapımcıların, senaryoya sıcak bakmamasının sebebi, Fellini'nin yeni gerçekçilik geleneğini sürdürerek fahişeliği gerçekçi bir biçimde kınayacağını düşünmeleridir. Oysa ki yönetmen, eşi Giulietta Masina'nın oyunculuğu üzerine yarattığı *Cabiria* adlı sevimli ve dirençli kahramanın yürek gücünü anlatmayı amaçlamıştır. (Bondanella, 2016b: 192-194)

Sonsuz Sokaklar ve *Kalpazanlar Çetesi*'nin ardından tanrısal iyilik ve kurtuluş üçlemesinin son filmi (Bondanella, 2016b: 193) olan *Cabiria'nın Geceleri*'nin kahramanı fahişe Cabiria, aslında daha erken bir tarihte, Fellini'nin tek başına yönettiği ilk filmi *Beyaz Şeyh*'te kısa bir sahnede, yine Masina'nın oyunculuğuyla görünür. Bu sahnede Masina'nın komedyen yeteneği ortaya çıkar. Tıpkı Charlie Chaplin, Buster Keaton ve Totò geleneğindeki gibi bir mimci olduğunu kanıtlar. Oyuncunun bu yeteneği *Sonsuz Sokaklar* filminde açık biçimde ifade bulur. *Beyaz Şeyh* filmindeki küçük sahneden doğan Cabiria, *Sonsuz Sokaklar*'ın Gelsomina'sında büyümeye başlar. (Chandler, 1995: 144) Ancak Cabiria, Gelsomina'dan farklı olarak, olaylara melankolik ve sessiz bir tavırla değil, kızgınlıkla ve acınası bir öfkeyle tepki veren bir karakterdir. Karakterin öfkesi, onun çocuksu saflığını ve kırılabilirliğini gizler. Bu bağlamda Cabiria, Masina'nın oyunculuk yeteneğinin en vahşi yüzüdür. (Chiesi, 2004: 81)

Cabiria'nın Geceleri'nde yönetmenin kullandığı tema, yarattığı karakterde sergilediği kişisel ve oyuncu tercihindeki istikrarı onun bir auteur olarak

değerlendirilmesini sağlayan veriler içermektedir. Bu noktada kısaca film eleştirisinde auteur yaklaşımı hatırlamakta yarar vardır: Bilindiği gibi, auteur eleştirinin öncelikli amacı, belirli bir yönetmenin filmlerinde ortak olarak bulunan ve filmde filme tekrarlanan, çeşitlenen ya da zıt kullanımlar içinde ortaya çıkan karakteristik yapıları, temaları, biçimsel kaygıları ve yönetmenlerin kişisel zihinsel meşguliyetlerini çözümlenektir. (Özden, 2004: 128) Bununla birlikte auteur'ün seçtiği temalarla yaşamı arasında bir ilişki olup olmadığı, auteur'ün hep aynı temaları ve aynı biçimi kullanıp kullanmadığı, auteur'ün filmlerinde aynı ekip oyuncularla çalışmayı tercih edip etmediği, auteur ile ilgili söyleşi, biyografik ve otobiyografik malzemenin olup olmadığı ve auteur'e özgü kişisel özellikler bu yaklaşımı kullanırken yanıt aranacak sorular arasında yer almaktadır. (Biryıldız, 2002: 47-48) Auteur yaklaşım perspektifinden filmi ele aldığımızda, yönetmenin sinemasındaki kişisellik ortaya çıkmaktadır: Fellini, bir söyleşisinde, yalnızlık temasının ve yalnız yaşayanları gözlemlemenin kendisini her zaman büyülediğini dile getirmiştir. Uyum sağlayamayan insanların çocukluğundan itibaren dikkatini çektiğini ve kendisiyle bu insanlar arasında bir bağlantı kurduğunu eklemiştir. Filmin kahramanı Cabiria, tamamen yönetmenin bu ilgisinden doğmuş, dışlanmış olmasına rağmen gururunu yitirmemiş bir karakter olarak seyirciyle buluşmuştur (Chandler, 1995: 144) Yönetmenin filmde kullandığı tema ile çocukluğuna ilişkin kurduğu bağ, karakteri yaratırken aktardığı kişisel benzerlik ve oyuncu seçiminde, daha önceki filmlerinde olduğu gibi, eşi Masina üzerindeki ısrarcılığı auteur yaklaşımın yanıt aradığı sorularla uyum içindedir.

Cabiria'nın Geceleri, üçlemenin ilk iki filminde olduğu gibi, dairesel, yinelemeli yapısıyla beş büyük sahne üzerine inşa edilmiştir. Bu sahnelerin hepsi, kahramanın yaşamında, mutluluğu yakalamanın eşiğine gelmişken başarısızlığa uğradığı, birbirini izleyen anlara odaklanır. (Bondanella, 2016b: 194-195) Filmin yapısal değerlendirmesi, Fellini'nin yeni gerçekçiliğin izleri ile kişisel sinema anlayışını sergilediği auteur tavrı arasındaki geçişi görmek adına önemlidir:

İlk sahnede Cabiria ve sevgilisi Giorgio'nun el ele tutuşarak nehre doğru koşmaları genel çekimle gösterilir. Ardından Giorgio'nun Cabiria'yı nehre iterek çantasını çalmasıyla klasik bir aşk filmi sahnesine benzeyen bu temsil seyircinin ezberini bozar. Civardaki insanların yardımıyla boğulmaktan kurtarılan Cabiria'nın sevgi ve mutluluk arayışı hayal kırıklığıyla sonuçlanır. Filmin bundan sonraki dört bölümünde de benzer bir süreç işleyecektir. Kahramanın umutları talihsizlik ve umutsuzluk yönünde değişim gösterecektir. (Bondanella, 2016b: 196-197) Cabiria'nın ilk sahneden itibaren başlayan arayışı bir açıdan yeni gerçekçi filmlerdeki süreç odaklı anlatıyı anımsatır. Cabiria'nın sevgiyi arayışı, *Bisiklet Hırsızları*'nda (Vittorio De Sica, 1948) yanına oğlunu alarak Roma'nın mahallelerinde bisikletini arayan Antonio Ricci'nin umutlu yolculuğunun giderek artan bir çaresizliğe dönüşmesini hatırlatır. Ancak bu noktada Cabiria'nın klasik yeni gerçekçi karakterlerden farklı bir yapıya büründüğünü göz ardı etmemek gerekir. André Bazin (2000: 217), "Yeni Gerçekçiliğin Sonuna Yolculuk" başlığıyla kaleme aldığı filmin eleştirisinde Cabiria'nın bir melodram karakteri olmadığına dikkat çeker. Cabiria, kendisiyle alay eden diğer fahişelere kafa tutan, Roma'nın merkezinden uzak da olsa kendine ait bir evi olduğu için gurur duyan ve kadın satıcılarının koruması altına girmeyi reddeden özgür bir bireydir. Aynı eleştiride

Bazin (2000: 218), Fellini'yi yeni gerçekçi hareketin içinde anmakla birlikte yönetmeni yeni gerçekçi estetiğin ötesine geçebilmiş bir sinema adamı olarak tanımlar. Bazin'in belirttiği gibi *Cabiria'nın Geceleri* yeni gerçekçilikten izler taşırken, aslında akımın sonlandığına işaret etmektedir.

Filmde karakterin hayal kırıklığıyla biten ilk sahneyi, yine aynı yapıda üç bölüm takip eder. İkinci bölüm, Cabiria'nın ünlü oyuncu Alberto Lazzari ile karşılaşmasını gösterir. Geceyi Lazzari ile geçirmeye hazırlanan Cabiria'nın ikinci büyük hayal kırıklığı Lazzari'nin sevgilisinin gelmesiyle gerçekleşir. Üçüncü bölümde ise kahraman, diğer fahişelerle Divino Amore tapınağına ziyarete gider. Kalabalığın coşkusuna kapılan Cabiria, yaşamında mucizevi bir değişim olması için Meryem Ana imgesine yakarır, ancak yakarışı karşılıksız kalır. Öykünün dördüncü bölümünde Cabiria, varyete gösterilerinin yapıldığı bir mekânda görünür. Burada katıldığı hipnoz gösterisinde hayalini kurduğu evlilik, çocuk, yuva arzularını dile getirir. Ancak bu düşsel yolculukta kendisiyle evlenmek isteyen ve yine aynı düşün ürünü olan Oscar adlı adamın kendisini sevip sevmediğini sorduğunda gösteriyi yapan sihirbaz onu hipnozdan uyandırır. Yanılsamalar, sonsuz bir mutluluk kaynağı sağlamamaktadır ve bu bölümde Cabiria, dördüncü kez hayal kırıklığına uğrar. (Bondanella, 2016b: 198-200) Bu sahne, Fellini'nin yaratıcı yönetmen olarak kişisel sinema anlayışından açıkça öğeler barındırır: Cabiria'nın katıldığı hipnoz seansı, varyete gösterilerinin bir parçası olarak Fellini'nin yakından tanıdığı bir dünyadır. Yönetmenlik öncesi yazdığı varyete skeçleri veya Lattuada ile birlikte yönettiği ilk filmi *Varyete Işıkları*'nı anımsayacak olursak, yönetmenin kişisel yolculuğundan izleri filmine yansıttığını söyleyebiliriz. Bununla birlikte yine aynı sahnede kahramanın uyutularak hayal dünyasında konumlandırılması, ilerleyen yıllarda yönetmenin sıkça başvuracağı düşsel sinemasına işaret eder.

Hipnoz sahnesinin bitimiyle öyküyü finale taşıyan beşinci uzun bölüm başlar: Gösteriden sonra Cabiria, bu kez düş ürünü olmayan ve gerçekten kendisiyle evlenmek isteyen Oscar adlı bir adam ile tanışır. Kısa bir birlikteliğin ardından evlenme kararı alan ve yeni yaşamına başlamak için evini ve eşyalarını satan Cabiria, son kez nehir kenarındaki bir uçurumun yanında hayal kırıklığına uğrar. Filmin ilk sahnesinde olduğu gibi final bölümünde de Oscar'ın Cabiria'yı terk edip para dolu çantasını alarak oradan uzaklaştığını izleriz. Yönetmen, finaldeki aşk sahnesini, tıpkı açılış sahnesinde olduğu gibi, Cabiria'nın ölüme yaklaştığı an olarak tasarlamıştır. Ancak karakter için ölümden daha yıkıcı olan şey, hayal kırıklığıdır. Cabiria'nın sefaleti ve trajedisi açlık veya parasızlık değildir, sonu gelmeyen hayal kırıklıklarıdır. (Cömert, 2020: 19) Fellini, eğer fahişeliği tamamen gerçekçi bir biçimde çözümlenmeyi amaçlasaydı filmi burada sonlandırabilirdi. (Bondanella, 2016b: 202) Oysa ki yönetmen filmin sonuna kısa ve etkileyici bir sahne eklemiştir: Sevgilisi tarafından terk edilen Cabiria, yakın civardaki yola geri döner. Önce uzaktan bir müzik sesi duyar, ardından dans eden ve şarkı söyleyen bir grup gençle karşılaşır. Bir süre sonra kendisini selamlayan gruba katılır. Cabiria'nın önce kameraya sonra seyirciye bakan yüzü yakın planda kadrajı doldurur. Kahramanın gözleri umutla parlamaktadır. Karakterin finaldeki ruh hali, *Sonsuz Sokaklar*'daki Zampanò'yu veya *Kalpazanlar Çetesi*'ndeki Augusto'yu anımsatmakla (Verdone, 2004: 48) birlikte, Fellini'nin etkilendiği *City Lights (Şehir Işıkları)* filmindeki Chaplin'in serserisinden de izler taşır. (Chandler, 1995: 146) Cabiria'nın

gözlerine bakan seyirci, sonsuz bir gerçeklikle karşı karşıya gelir. Kahraman, seyircileri dürüst ve namuslu olmaya davet ederken, gülümsemesi onun döneceğine işaret eder. (Bazin, 2000: 221-222) Yeni gerçekçiliğin, öncü yapıtlarının belirsiz ve umutsuz kapanışları düşünüldüğünde- ki bu noktada ilk akla gelen *Roma Açık Şehir ve Bisiklet Hırsızları*'nin final sahneleri örnek verilebilir- *Cabiria'nın Geceleri*'nin belirsiz, ancak umut ve yaşam dolu finali dikkat çekicidir. Ayırıcı niteliği varoluşsal umutsuzluk olan bir dönemde, bu denli yaşamdan yana bir bakış, kahramanın kurtuluşuna işaret etmektedir. Filmin sonunda kahramanın aşkınlık anına doğru giden yolculuğu, dışarıdaki bir kaynaktan çok bireyin iç kaynaklarına bağlı olarak gerçekleşir. (Bondanella, 2016b: 206, 204)

5. Sonuç

Dünya sinema tarihinin ustaları arasında yer alan Federico Fellini'nin doğumunun yüzüncü yılı olması sebebiyle hazırlanan bu çalışma, yönetmenin ilk dönem filmlerini çektiği 50'li yıllara odaklanmıştır. Bu kapsamda çalışmada öncelikle İtalyan sinemasında genel bir bakışla aktarılan 50'li yıllar, yeni gerçekçilik hareketinin sonu ve yeni İtalyan sinemasının başlangıcı arasındaki geçişi temsil eden kritik bir dönemdir. Bu dönemde sansürün filmler üzerindeki etkisi eleştirel sinemayı olumsuz yönde etkilerken, melodramların ve komedilerin başını çektiği tür filmleri, ticari üretimin devamı niteliğinde öne çıkmıştır. Bununla birlikte yine bu dönemde çıkış yapan yeni yönetmenler kuşağı dikkat çekicidir. Fellini, 50'li yıllarda ilk yönetmenlik denemelerine imza atan, İtalyan sinemasını yeni gerçekçiliğin gerçekliğinden bir hayal gücü sinemasına çeviren isim olarak kabul edilir. Yeni gerçekçiliği sadece toplumsal gerçeklikle değil, insana dair her tür gerçeğe dürüstlük ve içtenlikle bakmak şeklinde tanımlayan Fellini, filmlerine otobiyografik unsurları ekleyerek sinemasını kişiselleştirmiştir.

Çalışmada okuması yapılan *Cabiria'nın Geceleri*, Fellini'nin 50'li yıllarda çektiği son filmidir. Film, yeni gerçekçi sinemadan izler barındırırken, bir yandan yönetmenin kişisel sinemasına ilişkin özelliklerle harmanlanmıştır. Bu nedenle filmin okuması yapılırken auteur yaklaşımdan yararlanılmıştır: Film, merkezine aldığı karakterin yarı gerçek yarı kurmaca öyküsüyle yeni gerçekçilikten izler aktarırken, yönetmenin yalnızlık temasına olan ilgisi, dışlanmış karakterlerle kurduğu kişisel bağ ve oyuncu seçimindeki tavrıyla auteur yaklaşımla örtüşen bir üslup içermektedir. Bununla birlikte film, yinelemeli yapısıyla beş ana bölümden oluşmaktadır. Her bölüm kahramanın mutluluğu yakalamanın eşiğine gelmişken hayal kırıklığına uğradığı, birbirini izleyen anlara odaklanır. İlk bölümden itibaren yeni gerçekçi yapımlardaki gibi süreç odaklı bir anlatımı izlese de filmin kahramanı yeni gerçekçi karakterlerden uzağa düşer. Filmin içerdiği varyete gösterisi ve düşsel yolculuk, Fellini'nin yeni gerçekçilikten kişisel sinemasına geçişi örnekleyen sahnelerden biridir. Varoluşsal umutsuzluğun ayırıcı nitelik olduğu bir dönemde filmin yaşama ve umuda dönük final sahnesi Fellini sinemasındaki yeni gerçekçilikten kişiselliğe geçişin göstergesi olarak okunabilir. Son olarak Bazin'in (2000: 215) deyişiyle, *Cabiria'nın Geceleri*'ni, yönetmenin sineması bağlamında 'yeni gerçekçiliğin sonuna yapılmış bir yolculuk' olarak değerlendirmek mümkündür.

Kaynakça

- Aitken, I. (2015) Avrupa Sinema Kuramları: Eleştirel Analiz, İstanbul: Doruk.
- Bazin, A. (2000) "Cabiria: Yeni Gerçekçiliğin Sonuna Yolculuk", Sinema Nedir? içinde, İstanbul: İzdüşüm, ss. 215-222.
- Biryıldız, E. (2002) Örneklerle Türk Film Eleştirisi (1950-2002), İstanbul: Beta.
- Bondanella, P. (2016a) "İtalyan Yeni Gerçekçiliği", Dünya Sinemasında Akımlar içinde, der. Badley, L., Palmer, R.B., Schneider, S.J, İstanbul: Doruk, ss. 61-78.
- Bondanella, P. (2016b) Federico Fellini Sineması, İstanbul: Payel.
- Brunetta, G.P. (2004) Cent'anni di cinema italiano 2. Dal 1945 ai giorni nostri, Roma-Bari: Editori Laterza.
- Chandler, C. (1995) Ben Fellini, İstanbul: AFA.
- Chiesi, R. (2004) "Giulietta Masina: la grazia sgraziata di un clown", CineCritica, No: 36, pp. 77-89.
- Cömert, H. (2020) "Trajedinin Anlamı: Cabiria'nın Geceleri", Altyazı, Sayı: 194, s. 19.
- Fellini, F. (1968) "Mesleğim", Türk Dili Aylık Dil ve Edebiyat Dergisi Sinema Özel Sayısı, Sayı: 196, ss. 469-472.
- Nochimson, M.P. (2013) Bir Dünya Sinema, Ankara: De Ki.
- Özden, Z. (2004) Film Eleştirisi: Film Eleştirisinde Temel Yaklaşımlar ve Tür Filmi Eleştirisi, Ankara: İmge.
- Poppi, r. (2002) I Registi: Dal 1930 Ai Giorni Nostri, Roma: Gremese Editore.
- Samuels, C.T. (1992) Antonioni, Truffaut, Fellini, Bergman Sinemasını Anlatıyor, İstanbul: Düzlem.
- Sivas, A. (2010) İtalyan Sinemasına Bakış, İstanbul: Kırmızı Kedi.
- Thompson, K.& Bordwell, S. (2003) Film History: An Introduction, New York: McGraw-Hill.
- Verdone, M. (2004) Federico Fellini, Milano: Editrice Il Castoro.
- Vincenti, G. (1993) Sinemanın Yüz Yılı, İstanbul: Evrensel Kültür Kitaplığı.
- "Biografia", <http://archivio.federicofellini.it/biografia> (Erişim: 15.11.2020)



Strategic Research Academy ©

© Copyright of Journal of Current Researches on Social Science is the property of Strategic Research Academy and its content may not be copied or emailed to multiple sites or posted to a listserv without the copyright holder's express written permission. However, users may print, download, or email articles for individual use.