

-Araştırma Makalesi-

Tamamlanmayan Hikâye Sekiz Buçuk (Federico Fellini's 8½) : Yapıyı Sökmek

Bahar Yıldırım Sağlam*

Özet

Federico Fellini, 1963 yapımı *Sekiz Buçuk 8½* (Federico Fellini's 8½) filminde ünlü bir yönetmenin kendi projesi olan bir filmi çekmeye başlama/başlayamama serüvenini anlatır. Ünlü yönetmen Guido Anselmi kendi yazdığı senaryo üzerinde düşünür. Film ekibini, oyuncularını, filmin çekileceği mekânı hazırlar ama bir türlü filmin öyküsüne karar veremez. Rollere, filmin kaç sahnesi olacağına, kullanacağı sembollere, filmin gerçekçi mi gerçeküstücü mü olacağına karar veremez. Fellini'nin eserinde Jacques Derrida'nın yapışöküm kuramının izleri görülür. Derrida, yapışöküm kuramını tutarsızlık, kararverilemezlik, ikili karşıtlıklar, oyun gibi alt başlıklara ayırarak irdeler. Fellini'nin *Sekiz Buçuk* (Federico Fellini's 8½) filminin inşasında da tutarsızlık, kararverilemezlik, ikili karşıtlıklar dikkatimizi çeker. Bu bağ nedeniyle *Sekiz Buçuk* (Federico Fellini's 8½) filmi, Derrida'nın yapışöküm kuramı merkezinde incelenecektir. Makalenin birinci kısmında Derrida'nın yapışöküm kuramı üzerinde durulacaktır. Makalenin ikinci kısmında Fellini'nin *Sekiz Buçuk* (Federico Fellini's 8½) filmi ikilik, kararsızlık, tutarsızlık gibi açılardan irdelenecektir. Makalenin üçüncü kısmında ise Fellini'nin 1963 yapımı *Sekiz Buçuk* (Federico Fellini's 8½) filmi ile Derrida'nın yapışöküm kuramı karşılaştırmalı olarak incelenecektir. Derrida yapışöküm kuramında metnin nasıl inşa edildiğini anlamaya çalışır. Metnin nasıl inşa edildiğini metni parçalarına ayırarak çözümlenmeye çabalar. Metni önce söker sonra yeniden yapılandırmaya girişir. Metnin dışında bir şey olmadığını söyler. Derrida kuramında anlamın sürekli ertelendiğini, anlama asla ulaşılamayacağını savunur. Ona göre anlama karar verilemez. Derrida karşıtlıkları ele alır, yapışöküme uğratar. Geleneksel yöntemleri tersine çevirir. Hiyerarşileri yerinden oynatır. Derrida dilin istikrarlı olmadığını söyler. Dil ile oynar. Önce sözcüğü yazar sonra sözcüğün üstünü çizer ve hem sözcüğü hem de sözcüğün üstü çizilmiş halini ele alır. Fellini'nin 1963 yapımı *Sekiz Buçuk* (Federico Fellini's 8½) filminde de ünlü yönetmen Guido Anselmi kendi yazdığı senaryoyu henüz tamamlamadan sökmeye başlar. Film boyunca yönetmen Guido'yu çekeceği filmin ayrıntılarını düşünürken görürüz. Guido'nun etrafındaki herkes ondan bir sonuca ulaşmasını ve filme başlamasını bekler. Guido ise geçmişi ile senaryosu arasında tikanıp kalır. Film çekimini on beş gün erteler ve böylece film başlayamadan sökülmeğe başlar. Yönetmen Guido üzerindeki baskıdan kurtulmak için filmde kullanacağı fırlatma rampasının inşaatını yıkar. Fakat hemen ardından Guido "Filme başlıyoruz." der. Guido'nun filmi başlarken biter. İkiliklerle örülür. Fellini'nin 1963 yapımı *Sekiz Buçuk* (Federico Fellini's 8½) filmi bize Guido'nun kimliğini onarma ve yeniden doğma çabasını gösterir. Guido'nun film çekme serüveni de onun yeniden doğma, kim olduğunu bulma arzusunun bir parçasıdır. Film Guido'nun kür tedavisi ile başlar. Film boyunca Guido kendisini iyileştirmeye, sağaltmaya çalışır. Film bize labirentin merkezinin nerede olduğunu sorar. Guido, film boyunca kaynağa, göbek bağına, labirentin merkezine ulaşmaya çalışır. Parolaları, ipuçlarını takip ederek içinde bulunduğu labirenti çözmeye çabalar. Guido bu sonsuz labirentin içinde filme bir türlü başlayamaz. Film üretme çabasının içinde kaybolur. Federico Fellini 1963 yapımı *Sekiz Buçuk* (Federico Fellini's 8½) filminde ünlü yönetmen Guido Anselmi'nin serüvenini anlatır.

Anahtar kelimeler: Yapışöküm, Derrida, kararverilemezlik, sinema, edebiyat.

*İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türkiyat Araştırmaları Doktora Programı (Mezun)

E-mail: bhr_yldrm@hotmail.com

ORCID : 0000-0002-3179-9498

DOI: 10.31122/sinefilozofi.873529

Yıldırım Sağlam, B. (2021). Tamamlanmayan Hikâye Sekiz Buçuk (Federico Fellini's 8½) : Yapıyı Sökmek. *Sinefilozofi Dergisi*, Özel Sayı (3), 119-135. <https://doi.org/10.31122/sinefilozofi.873529>

Geliş Tarihi: 02.02.2021

Kabul Tarihi: 08.04.2021

-Research Article-

The Incomplete Story *Federico Fellini's 8½*: Deconstructing the Structure

Bahar Yıldırım Sağlam*

Abstract

Federico Fellini describes the adventure of a famous director to start/not start shooting a film that is his own Project in the film of Eight and a Half 8½ (Federico Fellini's 8½) which was produced in 1963. Famous director Guido Anselmi reflects on the script he wrote. He prepares the film crew, the actors and the location where the film will be shot, but he can't decide on the story of the movie. He can't decide the roles, how many scenes the movie will have, the symbols he will use, whether the film will be realistic or surreal. Traces of Jacques Derrida's deconstruction theory can be seen in Fellini's work. Derrida examines deconstruction theory by dividing it into subtitles such as inconsistency, undecidability, binary oppositions and game. Inconsistency, undecidability and binary oppositions draw our attention in the construction of Fellini's film Federico Fellini's 8½. Because of this connection, the film Federico Fellini's 8½ will be studied at the center of Derrida's deconstruction theory. Derrida's deconstruction theory will be discussed in the first part of the article. In the second part of the article, Fellini's film Federico Fellini's 8½ will be examined in terms of duality, indecision and inconsistency. In the third part of the article, Fellini's 1963 film Federico Fellini's 8½ and Derrida's deconstruction theory will be examined comparatively.

Keywords: Deconstruction, Derrida, undecidability, cinema, literature.

* PhD, İstanbul University, Institute of Social Sciences, Research of Turkology.

E-mail: bhr_yldrm@hotmail.com

ORCID : 0000-0002-3179-9498

DOI: 10.31122/sinefilozofi.873529

Yıldırım Sağlam, B. (2021). Tamamlanmayan Hikâye Sekiz Buçuk (*Federico Fellini's 8½*): Yapıyı Sökmek. *Sinefilozofi Dergisi*, Özel Sayı (3), 119-135. <https://doi.org/10.31122/sinefilozofi.873529>

Received: 02.02.2021

Accepted: 08.04.2021

Extended Abstract

Federico Fellini describes the adventure of a famous director to start/not start shooting a film that is his own Project in the film of Eight and a Half 8½ (Federico Fellini's 8½) which was produced in 1963. Famous director Guido Anselmi reflects on the script he wrote. He prepares the film crew, the actors and the location where the film will be shot, but he can't decide on the story of the movie. He can't decide the roles, how many scenes the movie will have, the symbols he will use, whether the film will be realistic or surreal. Traces of Jacques Derrida's deconstruction theory can be seen in Fellini's work. Derrida examines deconstruction theory by dividing it into subtitles such as inconsistency, undecidability, binary oppositions and game. Inconsistency, undecidability and binary oppositions draw our attention in the construction of Fellini's film Federico Fellini's 8½. Because of this connection, the film Federico Fellini's 8½ will be studied at the center of Derrida's deconstruction theory. Derrida's deconstruction theory will be discussed in the first part of the article. In the second part of the article, Fellini's film Federico Fellini's 8½ will be examined in terms of duality, indecision and inconsistency. In the third part of the article, Fellini's 1963 film Federico Fellini's 8½ and Derrida's deconstruction theory will be examined comparatively. Derrida tries to understand how the text is constructed in his deconstruction theory. He tries to analyze how the text is constructed by breaking the text into parts. He first deconstructs the text and then attempts to reconstruct it. It means that there is nothing outside of the text. Derrida argues that in his theory, meaning is constantly delayed, meaning can never be reached. According to him, the meaning can't be decided. Derrida takes the contrasts and then deconstructs them. He reverses traditional methods. He dislodges hierarchies. Derrida says that language is not stable. He plays with language. He writes the word first, then crosses the word and deals with both the word and its crossed out form. In Fellini's 1963 film Federico Fellini's 8½, the famous director Guido Anselmi begins to deconstruct the script he has written before he has completed it. Throughout the movie, we see the director Guido thinking about the details of the movie he will shoot. Everyone around Guido expects him to come to a conclusion and start filming. However Guido is stuck between his past and his script. He postpones filming for fifteen days, and so the film begins to deconstruct before it can begin. Director destroys the construction of the launch pad he will use in the movie to relieve the pressure on himself. But right after, Guido says "We start filming." Guido's movie ends as it begins. Guido's film is knitted with contrasts. Fellini's 1963 film Federico Fellini's 8½ shows us the effort to cure Guido's identity and be reborn. Guido's adventure of filming is also part of his desire to be reborn, to find out who he is. The movie starts with Guido's cure treatment. Throughout the film, Guido tries to heal himself. The movie asks us where is the center of the labyrinth. Throughout the movie, Guido tries to reach the source, the umbilical cord, the center of the labyrinth. He tries to solve the labyrinth he is in by following passwords and clues. Guido couldn't start filming inside this endless labyrinth. He gets lost in the effort to produce the movie. Federico Fellini tells the adventure of the famous director Guido Anselmi in his 1963 film Federico Fellini's 8½.

Keywords: Deconstruction, Derrida, undecidability, cinema, literature.

Giriş

Federico Fellini's 8½ (Sekiz Buçuk, Federico Fellini, 1963) filminden bir replikle başlayalım: “Guido, uyuma sakın! Bu gece tabloların gözlerini oynattığı gece! Senin Augustin gözlerini oynatacak ve baktığı yerde bir hazine olacak! Parola: Asa Nisi Masa.” *Sekiz Buçuk (8½)* filmi bizi bir labirentin içine sokar ve ipuçlarıyla dolu bu labirenti çözmeye davet eder.

Federico Fellini'nin 1963 yapımı *Sekiz Buçuk (8½)* filminin paradoksu, bir türlü başlayamamasında ya da hiç bitmemesinde gizlidir. Ünlü yönetmen Guido Anselmi kendi yazdığı senaryo üzerinde düşünür. Film ekibini, oyuncularını, filmin çekileceği mekânı ve buna benzer ayrıntıları hazırlar ama bir türlü filmin öyküsüne karar veremez. Rollere, filmin kaç sahnesi olacağına, kullanacağı sembollere, filmin gerçekçi mi gerçeküstücü mü olacağına karar veremez.

Yönetmen Guido, filmin senaryosu üzerinde düşünürken bilinçaltının koridorları arasında dolaşır. Belleğinde geriye doğru giderek çocukluk anılarını su yüzüne çıkarır. Filmin öyküsünü kurgularken kendi geçmişini, hafızasını, kimliğini yeniden üretir. Filmin öyküsüyle birlikte kendi öyküsünü siler, bozar, parçalar ve yeniden inşa eder.

Filmin parçalı yapısı, tamamlanmamışlığı; Guido'nun belleğindeki parçalanmışlığı, tamamlanmamışlığı da beyaz perdeye aktarır. Guido'nun filmi üretme çabasını izlerken onun zihnindeki karmaşayı, kaosu, ikilikleri de izleriz. Film parça parça kesitlerle, birbiriyle ilişkisi olmayan karelerin yan yana getirilmesiyle ilerler.

Film; çelişkileri, kopuklukları, sökülüp yeniden örülmeleriyle Derridacı bir yöntem izler. Bir filme başlamak aynı zamanda o filmi sökmek anlamını taşıyabilir mi? Bir yönetmen filmi inşa ederken kimliğini de yeniden yaratabilir mi? Peki, filmin çıkmazları, tuzakları, dolambaçları onu yolundan saptrabilir mi?

Bu sorulara cevap ararken makalenin birinci kısmında Jacques Derrida'nın yapısöküm kuramı tartışılacaktır. Makalenin ikinci kısımda Fellini'nin 1963 yapımı *Sekiz Buçuk (8½)* filmi ikilik, kararsızlık, tutarsızlık penceresinden incelenecektir. Makalenin üçüncü kısmında ise Fellini'nin *Sekiz Buçuk (8½)* filmi ile Derrida'nın yapısöküm kuramı karşılaştırılacaktır.

Derrida: Yapıyı Sökmek

Derrida'nın yapısöküm (dekonstrüksiyon) kuramı yıkma ve yeniden inşa etme, sökme ve yeniden örme işlemlerinden oluşur. Derrida'ya göre yapısöküm “yıkmaktan” ziyade, bir bütünün nasıl yapılandığını anlamak ve onu yeniden yapılandırmaktır. Derrida, dil sisteminin sınırsızca geliştiğini ve anlamın sürekli olarak yeniden oluşturulduğunu söyler (Cevizci, 2010). Derrida'ya göre anlamdan asla emin olamayız. Böylece anlam, hakkında karar verilemez bir noktaya ulaşır.

Derrida'ya göre dil son derece dinamik ve değişkendir. Dilde bir şey devamlı olarak başka bir şeyin izini sürdüğü için dil mutlaklık içermez. Bir cümledeki anlamın cümlenin içindeki bir kelimeyle anlaşılması mümkün olmadığı gibi bir metindeki anlam da bir cümle ile açıklanamaz. Dilde anlam sürekli olarak bir sonraki sözcüğe taşınır (İnce, 2010). Yapısöküm dil ile oynayarak metnin anlamlarını söker.

Hilmi Uçan *Yazınsal Eleştiri ve Göstergibilim*'de R. Barthes'ın sözlerini aktarır: “Metin, dili tekrar dağıtır. Bu [yapısöküm] yollarından biri, metnin ya da metnin parçalarının yerlerini değiştirmektir” (Uçan, 2006, p. 78). Yapısökümde metin bir yazboz gibi dağıtılır, bir oyun alanı haline dönüştürülür ve sonra parçalar yeniden bir araya getirilir.

Bununla birlikte Derrida bir yapıyı bozmak için göstergenin içini boşaltmak ve yeni bir bağlamda göstergenin içini doldurmak gerektiğini söyler. Yapısökümü uygulayabilmek için eski sistemi çok iyi bilmek ve sistemin kavramlarını sisteme karşı kullanabilmek gerekir. Yapısökümde bir yandan anlamın içi boşaltılırken bir taraftan da anlama yeni özler eklenir (Kantarcıoğlu, 2009).

Yapısöküm üzerine konuşmak son derece karmaşık, çelişkili, tutarsız alanlarda dolaşmak riskini barındırır. Derrida'ya göre bir metin tutarlı, kesin, mutlak anlamlar içermez. Metinde her kelime, oynak bir zeminde dolaşır. Yapısöküm yıkıp bozma, yeniden inşa etme, ayırıştırma, çözme eylemlerini içerirken metnin hiyerarşilerini de yerinden oynatır.

Derrida *Platon'un Eczanesi'*nde şöyle bir soru sorar: "Bu *pharmakon* suçlu değil midir, zehirli bir hediye değil midir?" (Derrida, 2014, p. 28). *Pharmakon* çift anlamlıdır hem deva hem zehir anlamına gelir. *Platon'un Eczanesi'*nde yazı da bir *pharmakon'*dur. Yazı belleğe katkıda bulunuyormuş gibi gözükürken diğer taraftan belleği unutkan kılar. Bu yüzden kral, yazı tanrısına şüphe ile bakar.

Bu bağlamda B. Smart şu tespiti ortaya koyar:

Derrida'nın çizdiği Batı metafiziği portresinde bu metafiziğin, öğelerden birine imtiyaz verildiği bir dizi eğretilmeli ikili karşıtlıklara (binary oppositions) yaslandığı görülür; bu argümana en uygun örnek de mevcudiyet metafiziğine ya da "sözmerkezcilik"e (logocentrism) içkin yazı/söz karşıtlığıdır. [Yapısöküm] söze atfedilen imtiyaza meydan okuyarak, dilin etkin koşulunun yazı olduğu düşüncesini geliştirerek Batı metafiziğinin ipliğini pazara çıkarmaya çalışır (Smart, 2011, p. 365).

Derrida Batı metafiziğinin kurallarını aşındırır. Metni barındırdığı zıtlıklar ile yapılandırır:

Tüm Batı metafiziği gerçek/gerçek olmayan, duyulur/düşünülür, öz/varoluş, doğa/kültür, kadın/erkek, gösteren/gösterilen, söz/yazı gibi karşıtlıklarla kurulmuştur. Derrida'nın çabası bu dizgeyi yapıbozuma uğratmak, her terimin bir kimlik, bir özdeşlik, bir yapı olarak kendi karşısına kapalı ortaya çıkamayacağını göstererek, bu sıradüzeni çökertmektir (Göksel, 2006, p. 360).

Derrida "Konuksev(-er/-mez-)lik" yazısında karşıtlıklarla ilgili başka bir örnek verir: "konukluğun olması için bir kapı olması gerek: Ama bir kapı varsa, artık konukseverlik yok demektir" (Derrida, 1999, p. 66). Derrida'ya göre sözcükler çift anlamlıdır. Her sözcük zıddının anlamlarını da içinde taşır: hayat-ölüm, yazı-söz, efendi-köle. Yapısöküm kuramı gibi, metni inşa eden yapı da bu ikiliklerle doludur.

Benzer bir şekilde Derrida'nın "sous rature" kavramı da anlamdaki ikiliği ortaya çıkarır. "Sous rature" "söküme almak" anlamını taşır. Bu kavram bir dil oyununu ifade eder. "Sous rature" önce bir sözcük yazmak sonra onun üstünü çizmek daha sonra da hem sözcüğü hem de üstü çizilmiş halini baskıya vermektir. Derrida'ya göre sözcük tek başına yetersiz ama aynı zamanda da gereklidir (Sarup, 2004).

Yapısökümde metin, merkezi bir kavram haline gelir. Her şey bir metne dönüşür. Metin kavramı genişler. Böylece metnin diğer metinlerle kurduğu ilişki de önem kazanır. Metinler sürekli olarak başka metinlere gönderme yapar ve metnin kaynakları sonsuz bir yapı oluşturur (Saygın, 2010). Derrida metin dışındaki her şeyi paranteze alır ve metne eğilir. Metni parçalarına ayırarak anlamaya çalışır ancak anlama ulaşmanın mümkün olmayacağını söyleyerek de bir çelişki yaratır. Yapısöküm kuramı çelişkiler, ikili karşıtlıklar ile metni çözümlemeye çalışır. Metnin iskeletini ortaya çıkarır.

Derrida'nın yapısöküm kuramına göre anlam, asla açık ve yeterli değildir. Daima ertelenir ve ötelenir. Anlama bir türlü karar verilemez. İki aynayı karşılıklı olarak birbirine tuttuğumuzda son imgeye ulaşabilmek nasıl imkânsızsa yapısökümde de anlama ulaşmak öyle imkânsızdır. Yapısökümde dil istikrarlı değildir. Metin her zaman dağılmaya ve parçalanmaya meyillidir. Yapısökümde gerçekdışılık söz konusudur. Yapısökümcü yazar, gerçeklikle oynar. Yapısöküm, ikili karşıtlıklarla kurulur: aydınlık-karanlık, doğru-yanlış, erkek-kadın, bilim-hurafe gibi (Minor, 2013).

Yapısökümcülere göre her sözcük antitezini de tezi ile birlikte okura aktarır. Her sözcük, karşıtıyla birlikte var olur. Picasso'nun "Avignonlu Kızlar" tablosu da ikili karşıtlıklarla inşa edilmiştir. *Sanat Tarihinin Tarihi* kitabında Vernon Hyde Minor yapısökümü, Picasso'nun "Avignonlu Kızlar" tablosu ile anlatır.

Picasso'nun tablosuna baktığımızda yamuk yumuk, çarpık bir mekân görürüz. Picasso bu tablosuyla Rönesans geleneğinin rasyonel, bütünlüklü yapısını bozar. Düzene ve mantıksal temsile karşı çıkar. Picasso tablosunda uzamı un ufak eder. Sahneyi cam bir levhaya resmetmiş, sonra da düşürmüş izlenimi yaratır. Picasso'nun tablosundaki kadın figürleri de aynı yıkıcı etkiyi barındırır. Kadınlar aziz değildir, Avignonlu Kadınlar Barcelona'da fahişelerin yaşadığı bir mahallede yaşar. Picasso; köşeli ve kaba, geometrik formlara indirgenmiş mask biçiminde kadın yüzleri ve bedenleri çizerken Batı geleneğini alt üst eder. Picasso, tablosunda iki karşıtlığı çarpıştırır: illiklik ve medeniyet. Picasso bu karşıtlık ile Rönesans'tan beri korunan istikrarlı geleneği aşındırır ve yapısöküme uğratar (Minor, 2013).

Sekiz Buçuk (8½): İkili Karşıtlıklar

Derrida yapısöküm kuramını tutarsızlık, kararverilemezlik, ikili karşıtlıklar gibi alt başlıklara ayırarak irdeler. Fellini'nin *Sekiz Buçuk (8½)* filminin inşasında da tutarsızlık, kararverilemezlik, ikili karşıtlıklar dikkatimizi çeker. Derrida'ya göre her metin yapısöküme tabidir. Fellini de *Sekiz Buçuk (8½)* filminde hem kendi yapıtını hem de Batı geleneğini yapısöküme uğratar. Fellini filmde Picasso'nun *Avignonlu Kızlar*'da yarattığı ikili karşıtlığın bir benzerini yaratır. Filmin baştan çıkarıcı, genç ve güzel kadınlarının karşısına Saraghina'yı çıkarır. Kocaman gövdesi, iri gözleri, yabancı görünüşüyle Saraghina, estetik kadın formunun çarpıtılmış bir biçimidir.

Saraghina aynı zamanda Katolik kurallarını yıkan, eriten karşıt bir güç olarak karşımıza çıkar. *Sekiz Buçuk (8½)* filminde kendi yazdığı senaryoyu nasıl çekeceğine bir türlü karar veremeyen yönetmen Guido'nun geçmişine gideriz. Guido çocukluğunda kurallar ve cezalarla örülü Katolik okulundan kaçarak Saraghina'nın yaşadığı yere gider: "Hadi Saraghina'yı görmeye gidelim." Guido'nun her kaçıışı Katolik sistemin kurallarını çözme, aşındırma girişimidir.

Guido, Saraghina'nın yanına gittiğinde Katolik okuluna göre "ölümcül bir günah" işler. Katolik okulundaki rahipler tarafından sorgulanır:

- Saraghina'nın şeytan olduğunu bilmiyor muydun?
- Bilmiyordum.
- Utanmalısın!

Guido çiğnediği kuralın sonucunda annesi, arkadaşları ve rahipler tarafından suçlanır, utanç duymaya itilir. Sınıfta başında külahla gezdirilerek cezalandırılır. Guido yine de tekrar tekrar Saraghina'nın yanına gider, onun dans etmesini izler: "Saraghina rumba yap!" Guido, Saraghina'nın yanında eğlenir. Kendisine kuralsız bir oyun alanı yaratır. Otoriteyi çiğner.

Peki, Saraghina Katolik okulun söylediği gibi şeytanın ta kendisi midir? Yoksa içinde iyilik barındıran bir dev mi? Saraghina'yı film boyunca gülerken ve dans ederken görürüz. Yönetmen onu inşa ettiği şenliğin bir parçası yapar. Saraghina film boyunca, hiyerarşik güçlerin çitlerini yerinden oynatır. Basmakalıp kuralları yıkar. Dansıyla, gülüşüyle ve dev cüssesiyle özgürlüğün sembolü haline gelir.

Saraghina, Guido'nun kapalı duvarlarla ve kurallarla çevrili Katolik okulunun tersine deniz kenarında, doğanın içinde, kuralsız ve duvarsız yaşar. Guido, Saraghina'nın yanına gittikçe sisteme karşı çıkar, özgürleşir. Katolik sınırları aşar. Kendi isyanını yaratır. Diğer taraftan Guido rüyalarında isyan ettiği şeye dönüşür. Yıktığı kuralları yeniden icat eder.

Guido, rüyasında babasını gördüğü sahnede kendini kardinal kıyafeti içinde bularak irkilir. Tekrar tekrar kaçtığı şeyi temsil eder. Yıktığı kuralların bir parçası olur. Guido rüya ile gerçek arasında birbirinin zıddı kimliklere bürünür. Kendisiyle yüzleşir. Guido ile babasının antik bir harabedeki diyaloguna bakalım:

-Burası neresi baba, halinden memnun musun?

-Henüz neresi olduğunu anlayamadım ama iyi gidiyor, çok iyi gidiyor. Biliyor musun oğlum, başlarda, başlarda...

Guido'nun babası bu konuşmanın sonunda sözlerini tamamlayamadan yer altındaki bir deliğe girer ve kaybolur. Guido antik kalıntıların ortasında annesi, babası ve eşinin aniden ortaya çıkıp birdenbire kaybolduğu belirsizliklerle örülü bir mekânda geçmişini, belleğini, hafızasını dolaşır. Kimliğinin kökleri ile karşılaşır. Antik kalıntıların arasında kendi varoluş kalıntılarını arar. Filmin tüm hikâyesi bu arayış etrafında gezinir.

Guido kimdir? Kuralları yıkan kişi midir, kuralları koyan kişi mi? "Yapıbozum, öznesne, doğru-yanlış, iyi-kötü, pragmatik-ilkeli gibi kutupsal karşıtlıkların içerdiği hiyerarşileri sökmeye, ters çevirmeye, yerinden etmeye ve yeniden konumlandırmaya çalışır" (Rosenau, 1998, p. 196). Fellini de, sistemin kurallarını yıkarken bir taraftan onları yeniden üretir. Çocukluğunda kilisenin kurallarını yıkan Guido'yu bir yetişkin olduğunda karşımıza kural koyan bir otorite olarak çıkarır.

Kadınların isyan sahnesini hatırlayalım. Yaşlandığı için "üst kata" gönderilecek olan Jacqueline ile Guido arasındaki diyaloga bakalım:

- Guido, lütfen beni yukarı gönderme. Yukarı gitmek istemiyorum.

-Ama kural böyle. Kural da her zaman kuraldır.

Çocukluğunda Katolik okulun kurallarını bozan Guido, bu sahnede tanrısal bir yetki kazanır. Kibrini ve yüceliğini aşılmaz bir duvar gibi Jacqueline'in karşısına çıkarır. Jacqueline'i üst kata/ölüme teslim ederken kayıtsızdır. İktidarı ve kuralları sıkı sıkı temsil eder. Kadınlar, Guido'nun yarattığı haksızlığı ironik bir şekilde dile getirir: "Bu kuralları icat edenin kendisi düzgün bir olsa bari."

Guido'nun etrafındaki kadınlar bir taraftan Guido'ya itaat eder, kuralları doğrular, Jacqueline'in bir fazlalık gibi atılmasını onaylar: "Yaş limitini geçenler eskisi gibi iyi bakılacakları üst katlara çıkarlar. Hatıraların gölgesinde yaşarlar.", "Onu daha baştan kabul etmemeliydik.", "Kuralları bilmiyor musun?"

Diğer taraftan kadınlar bu duruma isyan eder, isyanı başlatan da Saraghina olur: "Haksızlık bu!" Böylece Saraghina'nın karşı çıkışıyla Guido'nun kadınları kuralları ve Guido'yu sorgular: "Fransa'da böyle bir adama rezil derlerdi!", "Limon gibi sıkılıp atılacak mıyız?", "Guido, ne kadar haklılar.", "Sen bir canavarsın!"

Jacqueline'in üst katlara gönderilişi kadınlara kurtuluş yolunu gösterir. Kadınlar Guido'ya itaat etmeyi bırakır, kuralları bozar, özgürlüğü seçer: "Kurtuluş günü geldi artık. Bize özgürlük yolunu gösteren Jacqueline çok yaşasın! Kahrolsun zorba!" Kadınlar başlarındaki otoriteyi lanetler.

Bununla birlikte isyan sahnesi Guido'nun eline kırbağı almasıyla yeniden tersine döner. Guido elinde kırbağıyla otoritenin temsilcisi olur. Bu gücün karşısında kadınların isyanı sona erer. Dahası kadınlar, kırbaçlanmaktan haz duyar. Guido yeniden kadınların hükümdarına dönüşür. Filmdeki efendi-köle ikiliği şu soruyu akla getirir: Guido, kadınların kölesi midir, efendisi mi?

Guido etrafındaki kadınlar olmadan yapamaz. Çocukluğundan beri kadınların arasında şımartılır. Kadınlar onu tamamlar, korkularından arındırır. Ona güç ve hâkimiyet kazandırır. Guido geçmişinin koridorları arasında dolaşırken korku ve güç arasında gider, gelir. Kim olduğuna karar veremez.

Fellini, kimliklerle oynayarak metni ters düz eder. Kendi ördüğü filmi yapı sökümü uğratar. Derrida'ya göre "Yapıbozma ikili bir jesttir: önce bir tersyüz etme; ardından da yer değiştirmenin gerçekleşmesi[dir]" (Akay, 1999, p. 13). Guido'nun hayallerinin ürünü olan kadınlar isyanın ardından yine Guido'ya hizmet eder.

İronik bir şekilde her şey başa döner. Kadınların isyan hareketi tekrar itaate evrilir: "O, kocamın bileceği iş, o öyle diyorsa öyledir. Kurallar böyle.", "Ne muhteşem bir adam.", "Böyle davranmak zorunda, bunu neredeyse her gece yapar." Guido yeniden kadınların efendisi olurken kadınlar Guido'nun kölesine dönüşür. Oyun, Guido'nun istediği gibi devam eder. Guido'nun kadınları, onun arzu ettiği şekilde konuşur, davranır: "Tatlım yaralanmışsın, gidip sana pomat getireyim.", "Sizi sıkılmış limon gibi atmıyor. Aksine hep yanında tutmak istiyor." Film, bir ters, bir düz örülerek devam eder.

Film boyunca evliliğini sorgulayan, eleştiren Guido'nun eşi Luisa Anselmi bu sahnede Guido'nun zihninde itaatkâr bir kadına dönüşür: "Önceleri bunu anlamamıştım. İşlerin böyle yürümesi gerektiğini tam anlayamamıştım. Oysaki şimdi, bak Guido, ne kadar iyiyim. Artık canını sıkıyorum. Sana bir şey sormuyorum." Luisa da otoriteyi onaylar.

Film oynak bir zeminde hayalle gerçeğin arasında ilerler. Guido'nun zihnindeki sahne kapandığında Luisa, Guido'yu terk eder. Ancak filmin dengeleri sürekli değişir ve Luisa yine Guido'nun yanındaki konumunu alır. Filmin kadınları, Guido'nun arzuları etrafında dolaşır. Guido'nun oyunlarının, hayallerinin bir parçası olur. Tüm bu birliktelik bir tehdit barındırır. Rosella ile Guido arasındaki diyaloga bakalım:

-Guido, söylesene hiç korkmuyor musun?

-Neden korkacakmışım, her şey yolunda.

Guido aslında kibirli yüzünün altında bir çocuk gibi korkar. Etrafını saran kadınlara sığınır. Güçlü gözüktüğü kadar güçsüz, olgun olduğu kadar çocuksudur. Tüm film Guido'nun çelişkileriyle devam eder. Guido inanç ve inançsızlık arasında da gider, gelir: "Yüce efendim, ben mutlu değilim."

Katolik kilise ona şu cevabı verir: "Kilisenin dışında kurtuluş yoktur.", "Her kim Tanrı'nın devletinde yaşamıyorsa, muhakkak ki şeytanın devletinde yaşıyordur." Guido, film boyunca kilisenin kurallarını yıkar, inkâr eder sonra yeniden kiliseye döner. Bitimsiz bir çemberi dolaşır: "Kardinal sizi bekliyor. Ona her şeyi anlatın. Lütüflarını kazanırsan hayatta

her şeyi elde edebilirsin.”, “Ona bir dindar olduğunu göster.”

Bu sökülüp yeniden örülme, yıkılıp yeniden inşa etme döngüsü film boyunca yinelenir. Guido film boyunca anlatıyı yıkıp yeniden inşa ederken kimliğini de yeniden üretir. Hansel ve Gretel’in ekmek kıyıntılarını takip ederek ormanda yolunu bulmaya çalışması gibi Guido da hafızasında geri geri giderek kimliğini çözmeye çalışır. Geçmişinin izlerini toplar. Guido çekeceği filmi ararken aslında kendini arar. Filmi tamlamaya çalışırken kendi benliğinin parçalarını tamamlamaya çabalar.

Film, Guido’nun anılarının izlerinin yansıdığı sayfalar gibidir. Guido’nun kadınların arasında yıkanma sahnesini hatırlayalım. Bu sahne Guido’nun çocukluğunda şarapla yıkandığı sahnenin yeniden yazımıdır. Bu sahnede de Guido etrafında koşturan kadınlar arasında yıkanır. Guido, filmin içinde gezerken kendi hafızasının koridorlarında dolaşır. Aynı sahneleri yeniden inşa eder. Korkularıyla yüzleşir.

Guido’nun çocukluğundaki hamam sahnesine dönelim. Hamam sahnesinde Guido korku ve cesaret arasındaki ikilikte gider, gelir. Hem şarapla yıkanmaya karşı çıkar hem korkar, kaçır hem eğlenir, nazlanır: “Yıkanmak istemiyorum.” Bununla birlikte Guido her zaman “sevgilileri” arasında şımartılır: “Şarapla yıkanmak istemiyor. Utanmaz. Şarapla yıkanırsan aslan gibi güçlü olursun.”

Bu kaçır kovalama sahnesinin arkasında Guido yine geleneksel kurallardan kaçırken çocuklar ona “Korkak Guido!” diye seslenir. Guido yıkanma-arınma ritüelleri arasında sıkışır, kalır. Şarapla yıkanmanın ardından yatakhanedeki sahnede uyuması söylenen Guido yine korkularıyla baş başa kalır. Yüksek tavanlı, karanlık mekân, dev tabloların asılı olduğu duvarlar, gölgeler Guido’nun zihninde korku yaratır. Guido geçmiş ile şimdinin koridorları arasında dolaşırken hem korkak hem cesur hem güçlü hem de kırıkandır.

Guido, çocukluğuna parolalarla geçiş yapar: “Asa Nisi Masa” Sihirbaz ile Guido arasındaki diyaloga bakalım:

-Nasıl bir numara bu?

-İşin içinde numara da var gerçek de.

Fellini’nin filmi de sihirbazın numarası gibidir. Hem gerçekle hem de yanılıyla inşa edilir. Benzer şekilde Guido’nun senaryosu da aynı ikiliği taşır. Yalanla ve gerçekle örülür. Guido, Pinokyo’dur. Pinokyo burnu takar. Pinokyo’yu oynar. Senaryosunu bir türlü tamamlayamadığında şöyle der: “Çünkü ben artık yalanlarla dolu yeni bir öykü anlatmak istemiyorum.”

Guido yalan ile gerçek arasında karmaşık bir dehlizde kalır. Eşine göre Guido bir yalancıdır: “Herkesi ne muhteşem biri olduğuna inandır!” Guido’nun filmi de “Uydurma bir şey. Sadece yeni bir yalan!”dır. Guido’nun yaptığı kendi hayatının öyküsüdür. Guido bu öyküde kendisini Pinokyo olarak görür.

Guido film boyunca yaratmaya çalıştığı eserin sancısını yaşar. Ne yapmak istediğini sorgular. Kendisiyle çatışır: “Kendimi anlatabilmeyi ne çok isterdim. Ama yapamıyorum. İşte her şey başa dönüyor.” Gerçeği söylemekten, bilmediğini, aradığını henüz bulamadığını itiraf etmekten kaçır. Korkularıyla yüzleşemez.

Filmi sürekli erteler: “Bakın, bu filmi yapmak istiyorum, sadece başlangıç tarihini on beş gün erteledim.” der. Bu sürekli erteleme ironik bir hal alır. Yaşlı oyuncu seçimi sahnesine bakalım. Bu sahnede yetmiş yaşlarındaki oyuncu adaylarını getiren kişi ile Guido arasındaki diyalog, Guido’nun filmi erteleme çabasını yineler:

-Ama yeterince yaşlı değiller.

-Şu neredeyse ölecek. Bir dahakine üç ceset getireyim istersen.

Guido filmin son sahnesine dek filmi ertelemeye devam eder. Çocukluğunda şarapla yıkanmaktan kaçtığı gibi kendisine film hakkında yöneltilen sorulardan kaçır. Bu soru-cevaplar kesinliğin olmadığı, belirsiz, anlamsız bir noktaya ulaşır:

- Kaç sahnesi olacak?

- Ne anlamda?

- Kaç sahnesi olacak?

- Beş...

- Sadece beş mi?

- Altı ya da yedi de olabilir.

Guido hiçbir şeyin kesin bir cevabının olmadığı, belirsiz, tutarsız bir senaryo üretir. Derrida, asla kesinliğe ulaşamayacağımızı söyler. Film boyunca sorulan sorular netliğe ulaşmaz, askıda kalır. Her şey belirsizdir. Anlama bir türlü karar verilemez. Filmde kesinliğe ulaşma arzusu da yersiz bir arzudur:

-Sağ ne demek, sol ne demek?

-Böylesine kaotik bir dünyada sadece sağa ya da sola ait olacak kadar berrak düşüncelere sahip insanlar var mı?

Filmde diyaloglar, ilgisiz bir başka diyalogla kesilir. Diyaloglar arasında mantıklı bağlar kurulmaz. Film parça parça kesitlerle ilerler. Bununla birlikte film birbirine zıt inançları, düşünceleri sorgular. Soruları cevapsız bırakır: "Katolik inanç ve Marksizm arasındaki ilişki hakkında ne düşünüyorsunuz?", "İtalya özünde Katolik bir ülke mi?"

Guido zihnindeki senaryonun içinde çözümü olmayan bir labirenti dolaşır. Film eleştirmeni Carini Daumier şöyle der:

Size birkaç tavsiyeyle yardımcı olabilmek çok hoşuma giderdi. Ama bu gece anladım ki siz aslında çözümü olmayan bir sorunu çözmeye çalışıyorsunuz. Senaryonuzdaki o son derece yuvarlama, sıradan, var olmayan karakter kalabalığına kesin ve eksiksiz bir ifade kazandırmaya çalışıyorsunuz.

Guido'nun filmi, tam da Daumier'in eleştirdiği noktalardan oluşur. Guido "yuvarlama, sıradan, var olmayan karakter kalabalığı" ile gerçek ile gerçek dışı arasında gidip gelen bir hikâyeye yaratır. Hiçbir şeyin kesin olmadığı, eksik, kusurlu bir yapı inşa eder. Derridacı bir yöntemle anlatıyı keser, parçalar, anlamsız parçaları birbirine ilişitir, kelimeleri zıtlarıyla birlikte örer.

Fellini'nin filminde tıpkı senaryo gibi anlam da ertelenir. Belirsiz kalır. Derrida anlama ulaşamayacağımızı söyler. Film eleştirmeni Carini Daumier, Guido'ya şu tavsiyeyi verir: "Senin ne anlatmak istediğini anladım. Bir adamın zihnindeki karmaşayı anlatmak istiyorsun. Ama daha açık olmalısın. Kendini anlatmalısın yoksa bir anlamı olmaz." Guido ise insanların anlayıp anlamamasını umursamaz. Açık olmanın tersine karmaşık bir dil ve yapı kullanır.

Guido yazdığı senaryoda mantığı ve kesinliği alt üst eder. Film eleştirmeni Carini Daumier film hakkında şu yorumu yapar: "Felsefi bir öncüllüğün eksikliği göze çarpmıyor. Bu

da filmi tamamen keyfi bölümlerden oluşan bir diziyeye dönüştürüyor." Guido'nun arzu ettiği de budur. Guido parçalı, kopuk kopuk bir senaryo üretir.

Senaryoda kimin kim olduğu belirsizdir. Guido'nun kadınları filmdeki rollerini öğrenme arzusu duyar ama Guido'dan bir cevap alamaz: "Dinle, ben Paris'ten geldim. Benim rolüm hangisi?", "Bana ne rolü vereceksin?", "Son dakikaya kadar beni karanlıkta mı bırakacaksınız?" Guido soruları ötelir. Guido, senaryosunu yazarken kendini bulmaya çalışır.

Film bize Guido'nun kimliğini onarma, yeniden doğma çabasını izlettirir. Guido'nun film çekme serüveni yeniden doğuş ritüellerini andırır. Film, Guido'nun kür tedavisi ile başlar:

-Kür için ilk kez mi geliyorsunuz?

-Evet (...)

-Bu kürün çok yararını göreceksiniz. (...) Günde üç kere aç karna 300 gram kutsal su. Gün aşırı olacak şekilde çamur banyosu. Sonra on dakika deniz suyu banyosu.

Film boyunca Guido kendisini iyileştirmeye çalışır. Günah çıkarma seansları, yıkanma ritüelleri, kardinale görüşmeleri onun arınma, yeniden doğma, kimliğini onarma çabasının bir parçasıdır. Guido bembeyaz, dairesel mekânları, antik harabeleri dolaşır. Kaplıcada "melek" gibi kadınların elinden şifalı su içer.

Guido'nun zihninde ona şifalı su veren güzel kadın onun yeniden doğmasını sağlayacak, ona hayat verecek genç kadını temsil eder. Filmde Guido'nun kurtuluşu hastalara iyileşmeleri için su dağıtan hem genç hem yaşlı, hem çocuksu hem olgun kadının elinden olacaktır. Ancak Guido bir taraftan iyileşmeyi arzu ederken diğer taraftan hiçbir şeye inanç duymaz.

Guido iyileşeceği, yeniden doğacağı kutsal kaynağı arar. Film bize şu soruyu sorar: "Kaynağın sesini duyuyor musunuz?" Guido anlatı boyunca kaynağa, göbek bağına, labirentin merkezine varmaya çabalar. Parolalarını, ipuçlarını takip ederek içinde bulunduğu labirenti çözmeye çalışır ama zihninde ördüğü senaryodan çıkamaz. Yapıbozum "kendini yapıbozuma uğratar ve aynı zamanda otoritesi kendi yaratımı tarafından ortadan kaldırılan bir başka labirentvari kurmaca yaratır" (Rosenau, 1998, p. 196).

Guido bu sonsuz labirentin içinde filme bir türlü başlayamaz. Film biterken başlar, başlarken biter:

-Film böyle mi bitiyor?

-Hayır, böyle başlıyor.

Guido, film çekiminin başlamasını bekleyen insanlar arasında sıkışıp kalır. Filmin ilk sahnesinde tıkanmış bir trafik ve arabaların içinde sıkışmış insanları görürüz. Bu sahne Guido'nun tıkanmışlığını simgeler. Guido film boyunca "başlamaktan" kaçır. Sıkıştığı dehlizden kurtulmaya çalışır. Claudia'da kurtuluşu arar: "Claudia nihayet geldin!"

Guido, Claudia'da da çözümünü bulamaz. Her şeye birden sahip olmak ister. Hiçbir şeyden vazgeçmek istemez. Kendisini sorgular. Varoluş nedenini arar: "Her şeyi ardında bırakıp hayata baştan başlayabilir miydin?" Guido her defasında yeniden başlama arzusu duyar. Yeniden başlamak ister ama başlayamaz.

Sonunda gerçeği kendisine itiraf eder: "Ortada film bile yok. Hiçbir tarafta hiçbir şey yok. Benim açımdan bu iş burada bitmiş sayılır!" Guido bir çocuk gibi herkesten saklanır, korkar. Etrafındakiler onu arar: "Seni her yerde aradık, nerelere kaçtın? Önümüzdeki hafta

başlıyoruz.”, “Cesur ol, Guido! Gerçekten başlıyoruz.” Guido film boyunca çocukluğundaki korkularını yeniden inşa eder.

Son sahnede de Guido bir çocuk gibi kaçıma devam eder: “Sonunda anlatacağınız şu hikâyeyi merakla bekliyorum.”, “Bir açıklama yapar mısınız?”, “Sessiz olun, konuşacak!”, “Kaybolmuş, söyleyecek bir şeyi yok!”, “Yanıtlasana hadi cesaret!”, “Sorularınızı şimdi yanıtlayacak.” Filmin sonunda artık Guido’nun kaçacak bir yeri kalmamıştır. Sonunda kafasına bir tabanca dayar ve tetiği çeker.

Bunun üzerine Guido’nun annesi ironik olarak şöyle seslenir: “Guido nereye gidiyorsun haylaz çocuk?”

Sekiz Buçuk (8½): Yapıyı Sökmek

Guido çevresindeki herkesi oyalar:

-Filme ne zaman başlıyoruz?

-Çok yakında.

Guido film boyunca çekeceği filme karar veremez. Derrida’nın kuramına göre “kişi dille hiçbir zaman demek istediğini söyleyemez; son kertede metinle ilgili bütün anlamlar, bütün yorumlar hakkında karar verilemez” (Rosenau, 1998, p. 194). Film boyunca Derrida’nın kararverilemezlik kavramı geçerlidir:

-Dostum artık karar vermelisin. Bütün deneme filmlerini getirdim haberin olsun.

-Artık dalga geçecek vaktimiz yok. Şüpheler, değerlendirmeler ya da kaprisler için fazlasıyla zamanı oldu. Artık bu gece seçmeli.

-Film derhal başlamalı.

-Filmi oynatın!

Yapısökümde anlam daima ertelenir. Anlama karar verilemez. Guido film boyunca rollere, filmin kaç sahnesi olacağına, kullanacağı sembollere bir türlü karar veremez. Tüm bu belirsizlik şu soruyu açığa çıkarır: “Acaba ortada bir senaryo var mı?” Film başladı, başlayacak derken film sökülmeğe başlar. Derrida şimdiye dek sahip olduğumuz bütün karşıtlıkları ilk önce sökmemizi sonra geçersiz kılmamızı ister bizden. Fellini de filmi parçalayıp sökerek Derridacı bir yöntem izler.

Film ekibinin çekimlere başlamak için gittikleri dev inşaat sahasındaki sahnede şu repliği duyarız: “Burayı tamamen sükün film olmayacak. İki gün sonra burada hiçbir şey kalmasın. Yıkın şunu!” Böylece inşaat iskeleti sökülmeğe başlar. Guido sahneden çekilir: “Hoşça kalın çocuklar, bir başka filmde görüşürüz.”

Yapısökümde tıpkı “kendini yok eden kasetler gibi metin de kendi kendisini birkaç saniye içinde yok edeceği vaadinde bulunur” (Minor, 2013, p. 249). Fellini’nin filmi de kendi kendini yok eder. İnşa edilemeden yıkılır. “Yıkma ya da *destrüksiyon* eylemi Derrida için, aynı zamanda bir kurma, inşa etme eylemidir” (Akay, 1999, p. 14).

Derrida “Karşıt bir imza, hem ilk imzayı, önceki imzayı teyit eden hem de ona karşı çıkan imzadır; her durumda yenidir, benim imzamdır.” (Derrida, 2004, p. 10) der. Fellini’nin filmi de karşıt bir imza gibidir: Her defasında yenidir, her defasında yeniden başlar. Hem yapar hem bozar. Hem söyler hem de az önce söylediğine karşı çıkar.

Fellini'nin filmi perdede "tıpkı bir sakatın bıraktığı gibi deforme ayak izleri" bırakır. Parça parça hayatları, insan yüzlerini, boşlukları, çelişkileri bir araya getirir. Tamamlanmamış, kusurlu bir yapı inşa eder ve bize şu soruyu sorar: "Siz gerçekten ardınızda tamamlanmış bir film mi bırakmak istiyorsunuz?"

Yapısökümde işin sırrı "sonu olmayan ya da tamamlanmayan okurun hiçbir zaman 'bununla işim bitti!' diyemeyeceği bir metin yaratmaktır" (Rosenau, 1998, p. 197). Fellini'nin filmi de bunu yapar, tamamlanmayan okurun hiçbir zaman "Bununla işim bitti!" diyemeyeceği bir film yaratır. Fellini'nin filmi tamamlanmadan sökülmeğe başlar ve sökülürken yeniden örülür. Filmin cazibesi de bu sürekli sökülüp örülen yapısında gizlidir.

Fellini, senaryoyu parçalar ve filmin içine dağıtır. Parçaları birleştirme çabasını anlamsız bulur: "Hayatınızın parçalarını bir araya getirmek, sisli hatıralarınızı ya da asla sevmeyi beceremediğiniz insan yüzlerini bir araya toplamak neden o kadar önemli olsun ki?" Eleştirmen Carini Daumier, Guido'nun filmi sökmesini alkışlar: "Ama biz entelektüeller, sonuna dek akli başında kalmak zorundayız. Dünyada zaten gereksiz pek çok şey var. Kargaşaya daha fazla kargaşa eklemenin anlamı yok. Tebrikler, yapacak başka şey yoktu.", "Gerçekten elzem bir şeyler yaratmadıktan sonra yok etmek yaratmaktan daha iyidir.", "Bu dünyada yaşama hakkı iddia edecek kadar açık ve doğru şey var mı?"

Eleştirmen Carini Daumier, Guido'nun filmi yarıda bırakmasını, tamamlamamasını Mallarmé'nin beyaz sayfaya övgüsünü hatırlatarak över: "Mallarmé'nin beyaz sayfaya övgüsünü hatırlar mısınız?" Guido'nun çekilişini ironik bir şekilde mantıklı bulur: "Tıpkı eskiden savaş alanlarını temizlerken yapıldığı gibi. Çekilmek ve toprağa tuz serpmek daha iyidir."

Guido bu yıkma sürecinin ardından filmi yeniden inşa etmeye başlar: "Bütün ışıkları yakın!" Korkularıyla yüzleşir. Kendini, kimliğini kabullenir: "Her şey yine karmaşık ama bu karmaşa benim ve artık korkmuyorum." Her gün yolunu değiştirmeyi, kaybetmekten çekinmeyi bırakır:

Sizden özür dilerim sevgililerim,
Anlamamıştım, bilemiyordum.
Sizi kabullenmek ne kadar doğru bir şey,
Sizi sevmek ne kadar basit.
Kendimi öyle özgür hissediyorum ki
Her şey iyi görünüyor,
Her şeyin bir anlamı var.
Her şey gerçek.

Pinokyo'nun yalanları son sahne ile gerçeğe evrilir. Fellini'nin filminde her şey her an tersine dönebilir. Tam zıddını iddia edebilir. Guido, eşine şöyle der: "Bir şenliktir hayat. Birlikte yaşayalım! (...) Mümkünse beni olduğum gibi kabullen. Birbirimizi bulmaya çalışmanın tek yolu bu." Guido böylece kimliğiyle, sevgilileriyle sulh sağlar.

Fellini filmin son sahnesinde Ya'küb'un merdivenini yeniden inşa eder. Göğe yükselen merdivenlerden beyazlara bürünmüş genç, güzel, melek gibi kadınları aşağı indirir. Filmin final sahnesini bir şölene dönüştürür. Guido herkesle ve her şeyle barışır, çelişkileriyle var olur, çelişkilerinden yeniden doğar. Kür tedavileri, yıkanma ritüelleriyle başlayan film Guido'nun yeniden doğuşuyla biter.

Fırlatma Rampası: Ya'kûb'un Merdiveni

Federico Fellini *Sekiz Buçuk* (8½) filminde Ya'kûb'un merdivenini, bir inşaat sahasındaki fırlatma rampasına dönüştürür. Ya'kûb'un merdiveni hikâyesini hatırlayalım. Tevrat'ta hikâye şöyle anlatılır: İkiz kardeşi Esav'ın kendisini öldürmesinden korkan Ya'kûb, Esav'dan kurtulmak için yolculuğa çıkar. "Yolda Bethel'de gecelerken bir rüya görür: Göğe uzanan bir merdivenden melekler inip çıkmaktadır. Tanrı, Ya'kûb'a ve zürriyetine üzerinde buldukları toprakları vaad eder ve ona zürriyetinin çoğalacağını müjdeler (Tekvîn, 28/10-22)" (Harman, 2013, pp. 276-277).

Fellini'nin merdivenleri de göğe tırmanır. Fellini de *Sekiz Buçuk* (8½) filminde Guido'nun güzel kadınlarını ve tüm film ekibini fırlatma rampasının merdivenlerinden aşağıya indirir. Fellini'nin bembeyaz giyinmiş kadınları göğe yükselen merdivenlerden inerken Ya'kûb'un merdiveninden inen melekleri tekrar eder. Bu iniş ritüeli ve merdivenlerden inen kalabalık filmin çekileceğini, var olacağını, Ya'kûb'un zürriyeti gibi geleceğe taşınacağını müjdeler.

Fellini'nin merdivenleri hem yok oluşu hem yeniden doğuşu anlatır. Fellini, Ya'kûb'un merdivenini önce inşa eder sonra yıkar daha sonra yeniden inşa eder. Yapısökümcü bir mimariyle yapıyla oynar, yapıyı söker, bozar. Bu sökülüp yeniden örülme, yıkılıp yeniden inşa edilme ritüelleri film boyunca devam eder.

Bütün film, yazar tikanıklığı yaşayan ünlü yönetmen Guido'nun kimliğini inşa etme, kimliğini sökme ve yeniden örme sürecini anlatır. Fırlatma rampasını inşa eden film ekibi gibi Guido da film boyunca kimliğini bina eder. Fırlatma rampasının göğe yükselmesi Guido'nun kibrinin de işaretidir.

Fellini, fırlatma rampasıyla Ya'kûb'un merdivenini yeniden yarattığı gibi Bâbil Kulesi efsanesini de yeniden üretir. Fırlatma rampasını inşa ederken Bâbil Kulesi'ni de yeniden inşa eder. Bâbil Kulesi efsanesini hatırlayalım:

Tevrat'a göre tufandan sonra Sinear bölgesine yerleşen Hz. Nûh'un oğulları, 'Bütün yeryüzü üzerine dağılmayalım diye gelin kendimize bir şehir ve başı göklere erişecek bir kule bina edelim...' derler ve inşaata başlarlar. Ne var ki Allah, hepsinin bir kavim olduklarını görünce anlaşılmazlar diye dillerini karıştırır ve onları bütün dünyaya dağıtır; inşaatı yarım kalan şehre de dillerin orada birbirine karışmasından dolayı Bâbil denilir (Tekvîn, 11/1-9) (Erdem, 1991, pp. 392-395).

Bâbil Kulesi efsanesine göre Bâbil Kulesi yeryüzü ile gökyüzünü birbirine bağlamak, Tanrı'ya yakın olmak için insanoğlunun kibri sonucunda inşa edilir. Fellini'nin *Sekiz Buçuk* (8½) filminde de ünlü yönetmen Guido Anselmi kendi kibrinin aynası olacak bir yapı inşa eder. Çekeceği filmde bir bilim kurgu düzeneği kurarak ucu göklere uzanan bir fırlatma rampası bina eder.

Guido'nun fırlatma rampası/Bâbil Kulesi Guido'nun kibrinin yansıttığı gibi Guido'nun kafasındaki karışıklığı ve bununla birlikte Guido'nun filmdeki karışıklığı da yansıtır. Bâbil adı, İbrânîce bâlal "karıştırmak" kökünden yapılan halk etimolojisinin bir hikâyeye süslenmesine dayanır (Erdem, 1991, pp. 392-395). Guido'nun filmi de Bâbil şehri gibi karışıktır.

Fellini, filmi bilinçli olarak parçalar, böler. Sahneleri, replikleri birbirine karıştırır. Görüntüleri üst üste getirir. Film ekibinin sayıca fazla olması, Guido'nun filme başlaması için çevresinde oluşan kalabalık, Guido'nun etrafında koşutan kadınlar film boyunca kargaşa yaratır. Filmin rüya ile gerçeği iç içe geçiren, karıştıran ve neyin gerçek neyin rüya olduğunu anlamayı zorlaştıran yapısı da kargaşa örer. Guido'nun sürekli bir kaçış içinde olması ve film ekibinin filme hazırlık çabaları da filmdeki karışıklığın bir parçası olur.

Federico Fellini *Sekiz Buçuk* (8½) filminde dilleri de birbirine karıştırır. İtalyanca replikleri, İngilizce repliklerle keser. Latince kelimeleri bozarak yeni kelimeler üretir. Latince'yi diğer Batı dilleriyle birleştirir. "Bâbil Kulesi aynı zamanda karışıklığın ve yetmiş iki dilin, yani bütün dünya dillerinin bir tek ana dilden türemiş olduğu yolundaki görüşün sembolüdür" (Erdem, 1991, pp. 392-395). Bâbil Kulesi efsanesine göre Tanrı, insanların tek bir dil altında birleşip güçlendiklerini görünce onların dillerini yetmiş iki ayrı dile böler. Birbirleriyle anlaşmalarını, uzlaşmalarını engeller.

Federico Fellini de *Sekiz Buçuk* (8½) filminde Guido'nun zihnindeki çözümsüzlüğü anlatır. Guido zihnindeki kadınlarla uzlaşamaz, karısına hayatındaki diğer kadınları kabul ettiremez. Guido zihninde eşi ile diğer kadınlar arasında gider, gelir ve sonunda eğer zihnindeki kadınların hepsini kabul ederse kendisiyle uzlaşabileceğini kavrar. Fellini; filmde çözümsüzlüğün, uzlaşamamanın sonunda çözüm üretir.

Guido'nun zihnindeki kadınlar, yetmiş iki dile bölünmüş Bâbil gibi yetmiş iki ayrı bedene bölünür. Guido'nun zihnindeki yetmiş iki ayrı bedene bölünmüş bu kadınlar birbiriyle kâh anlaşır kâh anlaşamaz ama filmin sonunda yönetmen hepsini şenlikli bir başlangıcın parçası yapar. Hepsini birleştirir, el ele tutuşturup bir çemberin içine sokar. Filmin son sahnesi eğlenceli bir sirk alanına dönüşür. Bu çemberin içine Guido ve eşi de katılarak Guido'nun zihnindeki karmaşayı sonlandırır.

Guido zihnindeki, hayalindeki, fantezilerindeki kadınlardan vazgeçemez. Bu kadınlar onun parçalanmış benliğinin parçalarıdır. Yönetmen filmin sonunda bu parçaları birleştirirse de film boyunca onları Guido'nun zihninin ayrı birer parçası olarak görürüz. Her biri birbirinden farklı yaşta, farklı güzellikte, farklı yaratılıştaki Guido'nun kadınları, onun kimliğinin başka bir yönünü simgeler.

Saraghina, Guido'nun çocukluğunun bir parçasıdır. Saraghina; Guido için hem eğlence, dans, oyun anlamına gelir hem de kilisenin kurallarını bozma, aşındırma anlamını taşır. Saraghina; Guido'nun kural bozucu, ayrıksı, güçlü ve biçimsiz ruhunu yansıtır. Saraghina, Guido'nun bütün kadınlarından farklıdır. Guido'nun güzel ve melek görünümlü kadınlarının tersine şişman, çirkin ve kötücül bir kadın figürüdür. Bununla birlikte filmde Saraghina aslında sevimli, iyimser, neşeli bir kadın olarak karşımıza çıkar. Fellini, Saraghina'yı çift taraflı bir ayna gibi iki zıt şekilde gösterir.

Claudia, Guido'nun günlerdir beklediği onu iyileştirecek, sağaltacak, yeniden doğmasını sağlayacak güçtür. Melek gibi güzel Claudia aynı zamanda Guido'yu alaya alan, onu kibriyle yüzleştiren, henüz hiçbir şeye başlamadığını kendi kendine itiraf ettiren, ona hikâyenin başını ve sonunu gösteren kimliğinin bir parçasıdır. Claudia hem aktrist hem hemşiredir, hem Guido'nun kurtuluşunu hem de Guido'nun fantezilerinin ideal kadını simgeler. Guido'ya aslında kimseyi sevmediğini, sadece kendini sevdiğini hatırlatır.

Guido'nun eşi Luisa onun düzeni arzu eden, sadık ve genel geçer kaidelerle uyumlu tarafıdır. Evliliğin temsilidir. Luisa aslında Guido'nun her yalanının farkındadır ama onu idare eder. Diğer taraftan da Guido'nun oynadığı oyunlara itiraz eder. Guido'nun zihninde itaatkâr, ev işleri yapan, geleneksel bir kadın olarak belirse de aslında Luisa modern, sorgulayan, her şeye itaat etmeyen bir kadındır. Çelişkili bir imaj çizer.

Carla, Guido'nun sürekli değişiklik arayan ruhudur. Hayat doludur, çocuksudur, Guido'nun fantezilerini süsler. Carla, onun yalancı yönünü temsil eder. Carla, Luisa'nın sadakatinin zıddına Guido'nun sürekli ihanet eden ruhudur ve devamlı yalan söyleyen kimliğinin bir parçasıdır. Carla; Luisa'nın zihnindeki şüphe tohumunu, aldatılma duygusunu film boyunca canlı tutan figürdür. Guido'nun etrafında dolaşır. Onun yalanlarını ele verir. Guido'nun evlilik kurumunu aşındıran yönünü simgeler.

Rossella, Guido'ya dışarıdan bakan gözü temsil eder. Rossella, Guido'yu olduğu gibi görür, onu yüceltmez, ona itaat etmez, onun etrafında pervane olmaz. Guido'nun dost figürüdür. Guido'nun etrafındaki kadınları izler. Guido'yu yalancı olmakla suçlar, ona "Pinokyo" der. Guido'nun kadınların çevresindeki hayatına güler ve bu hayatı tehlikeli bulur.

Jacqueline; Guido'nun eskittiği, tükettiği, kenara attığı şeyleri simgeler. Guido'nun kibirini ve kuralcılığını, otoriterliğini ortaya çıkarır. Jacqueline, Guido'nun kadınlarının sonunun hikâyesidir. Guido; filmin sonunda, zihnindeki tüm bu kadınları, benliğinin bütün parçalarını olduğu gibi kabul eder. Ancak bu şekilde var olabileceğini, tamamlanabileceğini fark eder.

Filmin başında yönetmen Guido'yu, kür tedavisi için doktordan gerekli talimatları alırken görürüz. Doktor, Guido'ya çeşit çeşit arınma ve hamam seansları için reçete yazar. Guido film boyunca şifa arar. Zihnindeki kadınlarla çatışır, barışır, çocukluğuna döner, çocukluğundaki kadınları hatırlar. Göbek bağına dönerek, geçmişin koridorları arasında yürüyerek zihnindeki mücadeleyi çözmeye çalışır. Annesiyle, Saraghina'yla, çocukluğunda onu yıkayan kadınlarla yüzleşir.

Guido, filmin başrol oyuncusu güzel Claudia'nın elinden şifalı su içer. Genç ve güzel şifalı kadının elinden su içme hayalini gerçekleştirse de Guido çözüme kavuşamaz. Din adamları, rahibeler, şapkalı yaşlı kadınlar, beyazlara bürünmüş genç ve güzel kadınlar arasında gider, gelir. Guido, kadınları için hem olağanüstü hem Pinokyo, hem otoriter hem özgür, hem çocuksu hem olgun, hem mutlu hem mutsuz, hem iktidar sahibi hem iktidarsızdır. Guido film boyunca tırnaklarını yer, zihnindeki labirentleri dolaşır, çözüm arar. Hem kaos örer hem uzlaşma arar. En sonunda kendi çözümünü inşa eder.

Sonuç

Federico Fellini 1963 yapımı *Sekiz Buçuk (8½)* filminde çekeceği filme bir türlü başlayamayan ünlü yönetmen Guido Anselmi'nin film çekme serüvenini anlatır. Guido Anselmi filme başlayorum derken filmi ötelere, askıya alır. İzleyicisini film boyunca boşlukta dolaştırır.

Guido, filmi kendi hayatından parçalarla inşa eder. Kendi hayat parçalarının yerlerini değiştirir ve bir oyun oynar gibi geçmişini, kimliğini anlatının içinde yeniden üretir. Guido çekeceği filmin hazırlıkları etrafında gezinirken çocukluğuna iner, korkularıyla yüzleşir, onları kabullenmeyi öğrenir.

Guido bir labirenti dolaşır gibi hafızasının odalarını, duvarlarını, koridorlarını dolaşır. Kaynağı, göbek bağına arar. Çatışmalarını çözer. Hayatının parçalarını toplar, kendisiyle barışır. Kim olduğunu görür, kimliğini kabullenir. Tüm bu arayışın sonunda yeniden doğar. Guido kuralları, hiyerarşilerin ördüğü çitleri, tabuları yıkar. Kendi özgür, çocuk ruhunu yaratır. Diğer taraftan tam da karşı çıktığı şeye dönüşür. Otoritenin ve kuralların temsilcisi olur. Din, siyaset, politika, sanat hiyerarşileri arasında gider, gelir. Yıktağı kuralları yeniden inşa eder.

Fellini'nin filmi köle-efendi, güzel-çirkin, genç-yaşlı, doğru-yalan, iyi-kötü, isyan-itaat, sadakat-ihanet, hayal-gerçek, güçlü-güçsüz, çocuk-yetişkin, şeytan-melek, mutlu-mutsuz gibi ikilikleri su yüzüne çıkarır. İkiliklerle var olur. Filmin kahramanı Guido bu ikiliklerin arasında dolaşırken tutarsız bir film kurgular.

Fellini'nin filmi izleyicisini hiçbir şeyin kesin olmadığı, belirsizliklerle dolu, asla tamamlanmayacak olan bir yolculuğa çıkarır. Film; karmaşasıyla, şenliğiyle, güzel kadınlarıyla, sihirbazlarıyla karnaval ruhu yaratır. Rüya ile gerçek arasında gider, gelir. Parçalanmış bir

yapı örer.

Sekiz Buçuk (8½) filmi yapısökümcü bir mimariyle inşa edilir. Yıkılırken yeniden kurulur. Sökülürken yeniden dikilir. Penelope'nin örgüsünü yineler. Penelope gibi gündüz ördüğü ipi gece söker ve sonsuz bir döngünün içinde var olmaya devam eder. *Sekiz Buçuk (8½)* filmi sonsuza yolculuk eder.

Çıkar Çatışması Beyanı:

Makale yazarı herhangi bir çıkar çatışması olmadığını beyan etmiştir.

Kaynakça

Akay, A. (1999). Yapıbozma ve Plastik Sanatlar. *Toplumbilim Dergisi*, (0)10, 13-23.

Cevizci, A. (2010). *Felsefe Tarihi*. İstanbul: Say.

Derrida, J. (1999). Konuksev(-er-/-mez-)lik. (Çev. F. Keskin, Ö. Sözer). *Pera Peras Poros: Jacques Derrida ile Birlikte Disiplinlerarası Çalışma* içinde (45-71). Haz. F. Keskin, Ö. Sözer. İstanbul: Yapı Kredi.

Derrida, J. (2004). Teoriyi İzlemek. (Çev. E. Kılıç). *Teoriden Sonra Hayat* içinde (1-52). Ed. M. Payne, J. Schad. İstanbul: Agora.

Derrida, J. (2014). *Platon'un Eczanesi*. (Çev. Zeynep Direk). İstanbul: Pinhan.

Erdem, S. (1991). Bâbil. *TDV İslâm Ansiklopedisi*. C. 4. İstanbul: TDV İslâm Araştırmaları. 392-395.

Göksel, N. (2006). Unutma, Parodi ve İroni. *Derrida: Yaşamı Yeniden Düşünürken*. *Cogito*. 47-48 içinde (359-368). İstanbul: Yapı Kredi.

Harman, Ö. F. (2013). Ya'küb. *TDV İslâm Ansiklopedisi*. C. 43. İstanbul: TDV İslâm Araştırmaları. 276-277.

İnce, H. O. (2010). *Günümüzde Yeni Siyasal Yaklaşımlar*. Ankara: Doğu Batı.

Kantarcıoğlu, S. (2009). *Edebiyat Akımları Platon'dan Derrida'ya*. İstanbul: Paradigma.

Smart, B. (2011). Postmodern Durum Teorisi. (Çev. M. Küçük). Küçük, M. (Der.) *Modernite versus Postmodernite* içinde (353-401). İstanbul: Say.

Minor, V. H. (2013). *Sanat Tarihinin Tarihi*. (Çev. C. Soydemir). İstanbul: Koç Üniversitesi.

Saygın, T. (2010). Yapısalcılıktan Postyapısalcılığa. Öztürk, A. (Der.) *Postyapısalcılık* içinde (7-34). Ankara: Phoenix.

Rosenau, P. M. (1998). *Post-Modernizm ve Toplum Bilimleri*. (Çev. T. Birkan). Ankara: Bilim ve Sanat.

Sarup, M. (2004). *Post-Yapısalcılık ve Postmodernizm*. (Çev. A. Güçlü). Ankara: Bilim ve Sanat.

Uçan, H. (2006). *Yazınsal Eleştiri ve Göstergibilim*. Ankara: Hece.