

İTALYAN SİNEMASINDA ROMA'NIN FARKLI YÜZLERİ

Burcu BALCI¹

ÖZET

Geçmişten günümüze İtalyan sinemasında en çok konu alınan kent Roma'dır. Roma, tarih, kültür ve sanat alanlarında görkemli bir atmosfere ve zenginliğe sahip önemli filmsel kentlerden biridir.

Bu çalışmada Paolo Sorrentino'nun yönettiği La Grande Bellezza (Muhteşem Güzellik, 2013) filminin analizi yapılmaktadır. Roma'nın mekân olarak, İtalyan sinemasında ne ifade ettiği araştırmanın konusunu oluşturmaktadır.

Araştırmanın sonuçlarına göre, İtalyan sinemasında II. Dünya Savaşından sonra Roma, gerçekliğin hümanist bir tavırla ortaya konduğu, yoksulluğun belgelendiği, savaşın ve faşizmin sonuçlarının eleştirildiği natüralist bir dekordur. Öte yandan Roma 1950'li yıllarda ise, tüketim toplumuyla birlikte coşkulu ve esrik "dolce vita" mitosuyla romantize ve idealize edilen nostaljik bir sine-masal şehri olarak betimlenmektedir. Analiz edilen filmde ise Roma, İtalyan sinemasındaki arketiplerini saygı duruşlarıyla onore eden ve "muhteşem güzelliği" temsil eden şiirsel ve görsel bir senfoni olarak yeniden sunulmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Roma, İtalyan Sineması, La Grande Bellezza, Muhteşem Güzellik, Sinema.

THE DIFFERENT FACES OF ROME IN ITALIAN CINEMA

ABSTRACT

To our day the city that has most frequently been the subject in Italian cinema is Rome. Bearing a magnificent atmosphere and richness in the areas of history, culture and the arts, Rome is among the most important filmicities.

This work analyses the film La Grande Bellezza (The Great Beauty, 2013) directed by Paolo Sorrentino. The subject of the research is Rome's representation in Italian cinema as a location.

The result of the research maintains that after World War II Rome in Italian cinema is a naturalist décor where reality is put forth in a humanistic manner; poverty is documented, and the consequences of war and fascism are criticized. But then, 1950s Rome is portrayed as a nostalgic cine-fairytale city that is romanticized and idealized with the exalted and ecstatic "dolce vita" mythos together with the consumer society. In the film subject to the analysis Rome is resubmitted as a visual and poetic symphony representing "the great beauty" and honoring its archetypes in the Italian cinema with a moment of silence.

Keywords: Rome, Italian Cinema, La Grande Bellezza, The Great Beauty, Cinema.

GİRİŞ

"Yolculuk etmek çok işe yarar, düş gücünü çalıştırır. Gerisi yalnızca düş kırıklığı ve yorgunluktan ibarettir. Bizim yolculuğumuz ise tümüyle düşseldir. Gücünü buradan alır. Yaşamdan ölüme doğru gider. İnsanlar, hayvanlar, kentler, nesnelere, her şey düşlenmiştir. Bu bir romandır, yalnızca düşsel bir öyküdür. Böyle buyurmuştur Littre, ki o asla yanılmaz. Kaldı ki herkes aynı şeyi yapabilir. Gözünü yummak yeterlidir. Yaşamın öbür tarafındadır bu". Louis-Ferdinand Celine (Gecenin Sonuna Yolculuk)

Paolo Sorrentino'nun yönettiği La Grande Bellezza (Muhteşem Güzellik, 2013) filminde, açılış sekansından önce Louis-Ferdinand Celine'in "Gecenin Sonuna Yolculuk" eserinden yapılan söz konusu alıntıda, La Grande Bellezza filmi, yaşamdan ölüme doğru giden düşsel bir yolculuk, öykü veya roman olarak betimlenmektedir. Ardından filmin genelinden kopuk izlenimi yaratan açılış sekansında, Roma şehrinin "muhteşem güzelliği" şiirsel bir dille anlatılmaktadır. Yönetmenin stilize görseiliği, Roma şehri eşliğinde yaşamı, ölümü, öte dünyayı çağrıştıran varoluşçu bir anlatıma sahiptir. Söz konusu ölümsüz bir "muhteşem güzellik" karşısında duyduğu hayranlıkla dayanamayıp ölen Japon turist, "ansızın" geliveren ölüm ile filmin konusunun ölüme doğru yapılan yolculuk olduğunu ve bu yolculukta yaşamda birer turist olduğunu izleyicilere anımsatmaktadır. Söz konusu yolculuğun mekânı, muhteşem güzelliği ve ölümsüzlüğü temsil eden Roma'dır.

Önemli bir mekân olarak filmsel kent, kentin içinde yaşayanların duygularının ve düşüncelerinin yansıdığı düşsel bir mizansendir. Roma, filmsel kentlerin arasında tarih, kültür ve sanat alanlarında en görkemli atmosfere ve zenginliğe sahip şehirlerden biri olarak, binlerce hikâyeyi içinde barındırmaktadır. Kimi yönetmenler Roma'yı realist, neo-realist bir mekân olarak belgeci bir tarzda betimlerken, kimileri Roma'yı romantize eden düşsel bir mekân olarak idealize etmiş, kimileri de yarı realist yarı düşsel bir sentezle yorumlamıştır. Yönetmenin yaratıcılığına ve bakış açısına göre, Roma şehri, düşsel bir alan olarak kolektif hafızada sürekli yeniden üretilmektedir.

İtalyan sinemasında en çok konu alınan kent Roma'dır. Roma "rüyaların, kilisenin, hükümetin ve sinemanın kenti" olarak tanımlanmaktadır. İtalyan yönetmenler arasında kamerasını Roma'ya çevirmemiş birisine rastlamak oldukça zordur. İtalyan sineması "Ölümsüz Kent" Roma'nın özellikle kubbelerini kentsel manzaranın motifleri olarak sık sık kullanmaktadır. Vatikan'ın kubbeleri, Roberto Rossellini'nin "Roma Açık Şehir" filminde hem başlangıç hem bitiş jeneriğinde kentin çatıları üzerinde yükselmektedir. Vittorio De Sica ise Bisiklet Hırsızları ve Umberto D filmlerini Roma'da çekmeyi tercih etmektedir (Gendrault, 2008: 264, 265).

Bu çalışmada, İtalyan sinemasında Roma şehrinin farklı yüzleri, öncelikle güncel ve dikkat çekici olması nedeniyle 2013 yılı yapımı Paolo Sorrentino'nun yönettiği La Grande Bellezza (Muhteşem Güzellik) filminin analizi üzerinden yapılacaktır.

¹Yrd. Doç. Dr., Ege Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Radyo Televizyon ve Sinema Bölümü

Ayrıca filmin, İtalyan sinemasında Roma şehrinin yer aldığı önemli arketipleri saygı duruşlarıyla onore ettiği de görülmektedir. La Grande Bellezza örneği üzerinden geriye dönük olarak, Roma'nın farklı çehreleri ve İtalyan sinemasında ne ifade ettiği araştırmanın konusunu oluşturmaktadır.

1.İtalyan Sinemasında Roma'nın Farklı Yüzleri

İtalyan Sinemasında Roma'nın farklı yüzlerini anlatan birçok önemli film bulunmaktadır. Filmlerde mekân olarak Roma'nın sunumu, Roma'nın kentsel koşullarına ve dönemlerine göre değişim göstermekte, her filmde Roma, yönetmen tarafından özgün bir biçimde yeniden üretilmektedir. Kimi zaman hayranlık yaratan şiirsel bir atmosfer eşliğinde görülen Roma, kimi zaman da eleştirel tutumlarla acımasız bir yaşam alanı olarak ele alınmaktadır. Bu filmlerin arasından, Roma'nın sunumunda birbirleri ile biçimsel olarak ve içerik açısından benzerliklerin saptandığı iki önemli film bulunmaktadır: La Grande Bellezza ve İtalyan Sinemasının en önemli klasiklerinden La Dolce Vita (Federico Fellini, 1960). Söz konusu filmlerde, "Dolce Vita (Tatlı Hayat)" şehri olarak sunulan Roma'nın, filmlerdeki karakterlerin hayatlarını nasıl şekillendirdiği ve etkilediği çarpıcı bir şekilde ele alınmaktadır.

1.1.“Dolce Vita” Şehri Olarak Roma

La Grande Bellezza filminde, Roma'nın "muhteşem güzelliğinin" spiritüel bir yorumla anlatıldığı açılış sekansından sonra, söz konusu sekansa tezat oluşturacak şekilde bir kadının nevroitik ama hayat ve eğlence dolu çığılığı ile, filmdeki durağanlığın, sessizliğin ve sakinliğin sert bir şekilde kırıldığı görülmektedir. Böylelikle Roma'nın karnavalları andıran, dünyevilik ve dünyevi hazların ön plana çıkarıldığı çılgın partilerine hızlı bir giriş yapılmaktadır. Sıra dışı Roma partileri alkol, uyuşturucu, dans, striptiz, çeşitli cinsel deneyimler, mutluluk, haz ve eğlenceyi barındırmaktadır. Partilerin müdavimleri arasında sosyo-ekonomik ve kültürel olarak elit bir kitle bulunmaktadır: sanatçılar, entelektüeller, burjuva sınıfı, aristokratlar v.d. La Grande Bellezza filminin ana karakteri Jep Gambardella, gençliğinde yazdığı ilk ve son romanı "İnsan Denen Aparat" başarı kazandıktan sonra, Roma şehrinde yaşamaya başlar ve bir daha hiç roman yazamaz. İlerlemiş yaşına karşın hala yakışıklı ve popüler olan Jep, seçkin sanat zevkine sahip bir yazar ve Kolezyuma bakan teraslı eviyle zengin ve ayrıcalıklı bir adam olarak karakteri inşa edilmiştir. 65. yaş gününün kutlandığı çılgın, hızlı ve hareketli dolce vita partisinde, kalabalıklar içinde Jep çok mutlu izlenimi vermekte ancak yönetmen Jep'in iç dünyasını, onu herkesten soyutlayarak ve iç sesini ön plana çıkararak vermektedir. Jep herkesin hayatındaki en sevdiğiniz şey nedir sorusuna yanıt olarak "vajina" dediklerini ancak kendisinin cevabının "yaşlı insanların evinin kokusu" olduğunu söylemektedir. Böylelikle Jep'in toplum içinde yalnızlaşmış, kendisine ve çevresine yabancılaşmış, tipik olarak dolce vita sendromu yaşayan, hayatı boyunca aradığı "muhteşem güzelliği" bulamayan, mutlu gözükken ancak aslında mutsuz ve tatminsiz bir karakter olduğu anlaşılmaktadır. Sadece açılıştaki parti sekansında değil, filmdeki diğer parti sekanslarında da Jep'in aynı sorgulamayı tekrarladığı görülmektedir.

Dolce vita partilerinde Jep, uyuşturucu ve alkol kullanır, sıra dışı cinsel deneyimler yaşar, kendisinin deyimiyle "hiçbir yere varamayan" ve herkesin çok sevdiği "meşhur tren dansları" ile kendisinden geçer ve yozlaşmış marjinal bir atmosferde kend-

ini kaybolmuş hisseder. Sıradan insanların samimi ve sıradan hayatlarına özlem duyar ve sürekli "Ben kimim?" sorgulamasını ve eleştirisini tekrarlar. Bu partilerden birinde bir daha roman yazamamasını, Fellinivari bir deyimle "üretmemem" ve "yarata-mama" sancılarının nedenini şöyle açıklar: "Yıllardır bana niye yeni bir roman yazmadığımı soruyorlar. Şu insanlara baksana, şu çevreye". Fellini'nin "8½" (Sekiz Buçuk, 1963) filminin başkarakteri Guido ile aynı sorunsala sahiptir.

Tırpan (2014: 75) Jep ve arkadaşlarının yaşamlarının tüm gösterişine karşın sefil bir hayat yaşadıklarını belirtmektedir. Hatta içlerinden Stefania isimli karakterin diğerlerinin aksine önemli ve yararlı bir hayat sürdürdüğünü iddia etmesine karşın, Jep'in Stefania'ya sert ama yapıcı cevapları dikkat çekicidir. Jep, ona sevdiği erkeğin bir başka kadınla olduğunu, yazmış olmaksızın övündüğü kitapların parti sekreterinin metresi olması sayesinde yayımlayabildiğini söylemektedir. Diğer arkadaşları da bu sohbet sırasında susmaktadırlar. Çünkü onlar da Jep gibi kendilerinin işe yaramaz olduğunu, yazdıklarının işlevsiz olduğunu ama birbirlerini böyle kabul ederek bağrılarına bastıklarını belirtir.

Bu bağlamda Jep, eleştiriyi ve özeleştireliyi bir arada yapmaktadır. Kendisinin ve arkadaşlarının çaresiz olduklarını, tek yaptıklarının beraber vakit geçirip, arada sırada birlikte gülmek olduğunu ve kimsenin birbirine üstünlük taslayıp küçümsememesi gerektiğini söyleyerek, hepsinin benzer kaybolmuşluk içinde yalnız ve yabancılaşmış bireyler olduğunu belirtmektedir. Roma ve dolce vita mitosunun, kuşkusuz ki en güçlü çağrışımları İtalyan sinemasının en önemli klasiklerinden biri olan 1960 yapımı Federico Fellini'nin yönettiği La Dolce Vita filminde yer almaktadır. Filmde Marcello Mastroianni'nin canlandırdığı genç gazeteci Marcello Rubini karakterinin, Roma'da geçirdiği yedi günü ve gecesi anlatılmaktadır. Fellini, La Dolce Vita filmi ile ulusal ve uluslararası alanda başarı kazanmış ve film, Fellini'nin hayatının dönüm noktasını olmuştur. Fellini, La Dolce Vita filminde dolce vita, paparazzi gibi günümüzde hala kullanılan terimleri ilk defa kullanarak İtalyanca diline girmesine aracılık etmiştir. Bondanella (2002: 8) dolce vita teriminin yüksek sosyetenin tadı hem acı hem de tatlı olan yaşamını anlattığını, Papparazzo sözcüğünün de ilkesiz gazeteci anlamına gelen İngilizce Papparazzi sözcüğünün ortaya çıkmasını sağladığını ifade etmektedir.

Film Roma'da o dönemlerde moda olan parti gençliğinin yaşamını, Katolikliğin geleneklerine aykırı ve uzak, haz ve carpe diem (anı yakala) odaklı çılgın bir yaşam portresi olarak göstermektedir. Söz konusu partilerde her türlü içki, uyuşturucu kullanılmasına ve çeşitli cinsel oyunlar oynanmasına rağmen, dolce vita içinde yaşadığını düşünen Roma yüksek sosyetesini ve entelektüeller, partilerde sıkılmakta ve yeni arayışlara girmektedirler. Dolayısıyla yüksek sosyete ve entelektüellerin, din baskısından ve normlarından uzakta, bağımsız ve kaygısız yaşamaları, yaşadıklarını sıradanlaştırması, anlamsızlaştırması, yozlaştırması Fellini'nin eleştirdiği noktalar. Boş, anlamsız, doyumsuz ve mutsuz olan dolce vita hayatının içine sıkışmış olan insanlar, La Grande Bellezza filmindeki Jep ve arkadaşlarını çağrıştırmaktadır.

Dorsay (1997: 358) Fellini'nin filmde Cinecitta'yı Hollywood'a, ülkesini tüm dünyaya açmış "turizm cenneti" İtalya'nın başkenti Roma'nın hızlı döneminin bir görünümünü sunduğunu belirtmektedir: partilerde oluk gibi şampanya akması, sosyetenin iç

sıkıntıları anlamsız erotik oyunların içinde kaybolması, kuzeyden gelen Sfenks, Anita Ekberg'in "aşk çeşme"sinin sularına kendini bırakıvermesi...v.d.

Öztürk (2002: 243, 244) ise, filmde Roma'nın bir sefahat alanı olarak sunulduğunu ancak buna rağmen karakterlerin zevk ve umutsuzluk içinde ruhsal çöküntü yaşadıklarını ve Roma'nın mutsuz soyluların dekoru haline dönüştüğünü belirtmektedir. Fellini'ye göre, film bir Roma masalıdır. Sivas (2010: 104) film-in, Fellini'nin 60'lı yıllarda değişen toplumsal yapıyla birlikte Roma'nın seçkinler sınıfına bir bakışı olduğunu belirtmektedir. La Grande Bellezza'da cevabı aranan sorunun, Fellini'nin La Dolce Vita'sında sorduğu soruya çok yakın olduğu görülür: "Nihilizmi varoluşsal bir salgın olmaktan çıkarıp makul bir yaşam biçimine çevirebilir miyiz?" (MarcoGrosoli, "The Great Beauty", Film Comment Vol.49 No: 6 (2013): 69'dan aktaran YÜCEL, 2014: 28).

La Dolce Vita filminde partinin sonunda Roma sabahında, Marcello ve partidekiler, sahile gitmeye karar verirler ve sahilde denizden yeni çıkarılan ve bir canavarı andıran görüntüsüyle can çekişen vatoz balığını görürler. Marcello ve arkadaşları balığa korkarak ve tiksiniyerek bakarlar. Aslında can çekişen vatoz balığı, Fellini'nin eleştirel baktığı yozlaşmış, dejenere olmuş Roma yüksek sosyetesinin bir metaforudur. Fellini'ye göre, dolce vita olgusu kaybolmuş ve yitirilmiş olan masumiyetin filme yansımalarıdır. Grazzini (2006: 105), zaten Fellini'yi en çok heyecanlandıran şeyin "masumiyet" olduğunu belirtmektedir. Newman (2005: 378), da Fellini'nin bu destansı filminin, bayağılığı anlattığını ifade etmektedir.

Ayrıca filmde umudu temsil eden "masum" yüzlü genç garson kız, filmin final sahnesinde sabaha kadar devam eden dolce vita partisinden sonra vatoz balığını gördükleri deniz kıyısında, Marcello ile iletişim kurmaya çalışır, onu yanına çağırır, ona yaşadığı yozlaşmış hayattan bir kurtulma şansı verir ancak sesini aralarındaki gürültü (denizin dalga sesleri, rüzgar sesi, insanların sesleri) yüzünden duyuramaz ve Marcello kendisine sunulan çözüme kayıtsız kalarak partideki arkadaşlarının yanına dönmeyi tercih eder. Böylelikle filmin finali, Marcello'nun ulaşamayacağı ve ulaşmak için çaba göstermediği "masumiyet" görüntüsüyle biter ki masumiyet, Fellini filmografisinde önemli bir yer tutar. Dorsay (1997: 358) Fellini'nin bu sahneyle, gencecik bir kız yüzünün saflığında "günahkâr Roma"nın öbür yüzünü keşfetmeye çalıştığını belirtmektedir.

Sinema tarihinin ve İtalyan sinemasının en önemli filmlerinden olan La Dolce Vita ve bu filme yaptığı saygı duruşuyla dikkat çeken La Grande Bellezza filmlerinde işlenen dolce vita olgusu benzerdir. Ölümsüzlüğün mekânı Roma, filmsel kent olarak ölümden korkan, yaşamın anlamını sorgulayan ölümlülerin dolce vita şehri olarak sunulmaktadır. La Dolce Vita filminde Marcello kaybolan masumiyeti ararken, La Grande Bellezza filminde ise Jep kaybolan muhteşem güzelliği aramaktadır. Her iki filmde de karakterlerin "kaybolmuşluğu"nu, dolce vita partileri ile kapatmaya çalıştıkları ama başaramadıkları, yalnızlaştıkları ve yabancılaştıkları görülmektedir. La Dolce Vita ve La Grande Bellezza filmlerinde Roma, esrik ve romantik bir sine-masal şehridir.

İtalyan sineması tarihi içinde Roma, filmlerde sadece bir dolce vita şehri olarak değil, anti-dolce vita olarak yorumlanabilecek tarzlarda da sunulmuştur. Bu bağlamda Öztürk (2002:

241, 242), Visconti, Scola, Rossellini, Antonioni, Fellini, De Sica gibi sinemaya yeni görme biçimleri kazandıran yönetmenlerin doğuşunun, II. Dünya Savaşının bitimiyle yeniden doğan Roma'yla eşzamanlı olduğunu belirtmektedir. Ayrıca Roma fonunda geçen filmlerin gerçekçi ve düşsel boyutları olduğunu ve bunun sinematografik bir zenginlik olduğunu vurgulamaktadır.

1.2. "Anti-Dolce Vita" Şehri Olarak Yoksulluğun ve İşsizliğin Roma'sı

"Anti-dolce vita" şehri olarak yoksulluğun ve işsizliğin Roma'sının anlatıldığı filmlerin birçoğu, II. Dünya Savaşı sonrasında ortaya çıkan İtalyan Yeni Gerçekçiliği Akımına ait filmlerdir. Bu noktada, öncelikle akımdan bahsetmek ve sonrasında söz konusu akımın önemli filmlerinden örnekler vermek faydalı olacaktır. Onaran (2012: 146), söz konusu filmlerde İkinci Dünya Savaşının yıkılmış ülkeleri olan İtalya ve Almanya'nın dramı ve savaş sonrası sorunlarının (işsizlik, evsizlik, karaborsa, açlık, fuhuş, kimsesiz çocuklar) gösterildiğini belirtmektedir.

Yılmaz (2009: 90, 91), İtalyan Yeni Gerçekçi Akımına mensup yönetmenlerin yaptıkları filmlerle, o güne kadar olan sinemasal gelenekleri alt üst ettiklerini, sinemayı sokağa taşıdıklarını, sıradan insanı filmin çekiliş sürecinde özne konumuna getirmeyi amaçladıklarını ifade etmektedir. Bu akımın önemli özellikleri arasında yalın ve öznlü bir anlatım yolunu seçmeleri, kurgu ve görüntü düzenlemesinin çarpıcılığından kaçınmaları, star (yıldız) sistemini ortadan kaldırarak olabildiğince az profesyonel oyuncu kullanmaları ve sokaktaki insanları oyuncu olarak tercih etmeleri, basit temalardan yola çıkarak sosyal içerikli filmler yapmaları, stüdyolar yerine doğal mekanlarda, sokaklarda çekim yapmaları verilmektedir. Bağdatlı (2000: 3) İtalyan Yeni Gerçekçilik akımında estetik kaygılardan çok, toplumsal kaygıların ön planda tutulduğunu vurgulamaktadır.

Sivas (2010: 44) bu filmlerde senaryoların günlük gerçeğe paralel olarak geliştiğini, bu hikâyelerin henüz günlük gerçek olarak varlığını koruduğu bir dönemde yazıldıklarını belirtmektedir. Faşizme ve savaşa karşı bir meydan okuma olarak yorumlanabilecek Yeni Gerçekçi filmlerin bir diğer önemli özelliğini Armes (2011: 74), filmlerin kapalı sona sahip olmamaları olarak ifade etmektedir. Bunun da yaşamın devam ettiği, karakterlerin kendilerini içinde buldukları durumların yineleneyeceği, eğer bizler bir şeyler yapmazsak hep aynı çaresiz noktaya geri döneleceği olarak vurgulamaktadır.

Bu bağlamda verilebilecek örnekler arasında Vittorio De Sica'nın yönettiği Ladri Di Biciclette (Bisiklet Hırsızları, 1948) bulunmaktadır. İş sahibi olabilmesi için hayati öneme sahip olan bisikletini çaldıran ve tüm film boyunca Roma sokaklarında oğluyla birlikte bisikletini arayan karakter, bisikletini bulamaz ve filmin sonunda, filmin başındaki işsiz, umutsuz haline, başladığı noktaya geri döner ve oğluyla birlikte Roma'daki sokaklarda kalabalık arasına karışır gider.

Karakterin kalabalık içinde yok olması, onun hayatına devam ettiği, şu anda bir yerlerde yaşam mücadelesini sürdürdüğü, yaşadığı sorunların çözülmediği hissini doğurmakta ve izleyicide "tamamlanmamışlık" duygusunu uyandırmaktadır. Bu durumda Roma, işsizliğin, yoksulluğun, umutsuzluğun olduğu dramatik bir mekân olarak karşımıza çıkmaktadır. dramatik bir mekân olarak karşımıza çıkmaktadır.

Bir diğer örnek ise Roberto Rossellini'nin yönettiği Roma Città Aperta (Roma Açık Şehir, 1945) filmidir. Nazilerin işgali altında yaşayan Roma halkının direniş hareketini anlatan filmin sonunda, önemli direnişçilerin Naziler ve Nazilerle işbirliği yapan İtalyan faşistleri tarafından öldürüldüğü görülür. Çok sevdikleri kişileri yitiren ve çoğunluğu yetim kalan çocuklar, uzakta gözüken yıkık Roma'ya doğru umutsuzca yürürler.

Monaco (2001: 296, 287) 1950'lerin sonunda Roma'da bulunan elit tabaka hayatının geniş bir panoramasını sunan La Dolce Vita filminin, ironik olarak Yeni Gerçekçilik Akımının başlangıç filmi sayılan Rossellini'nin yönettiği Roma Açık Şehir ile karşıtlık oluşturduğunu vurgulamaktadır. Sinema tarihinin köşe taşlarından biri olan film, Gestapo tarafından tutuklanan ve öldürülen direniş lideri ile direniş destek veren bir rahibin öyküsünü anlatmaktadır. Filmin çekildiği koşulların, filmin gerçekliğine çok şey kattığını, özellikle de çekildiği yer ve zamana doğrudan bağlı olan çabuk davranma ve yoğunluğun filme yansısını belirtmektedir.

Roma Açık Şehir filminde toplumsal eşitsizlikler, en ufak bir konfor ve imkândan mahrum yaşayan insanlar, etik değerlerini yitirerek yaşamı sürdürmek uğruna düşmanla işbirliği yapanlar, işsizlik, yoksulluk, umutsuzluk, geleceğe dair belirsizlik, karamsar bir Roma şehri yaratmaktadır. Filmin stüdyolar yerine gerçek mekânlarda çekilmesi de, filmin gerçekliğini güçlendirmektedir. Clarke (2012: 49, 51), Roma'nın bombalanmış sokaklarının, yıkılmış binalarının filmin dramatik gerçekliğini arttırdığını, filmin otantikliğini ve yarattığı güçlü matem duygusunun kaynaklarını oluşturduğunu belirtmektedir. Filmin 1945 yılının başında savaşın bitmesinin hemen ardından çekildiğini, hatta filmin gösterime girdiği zamanlarda hala Alman askerlerinin Kuzey İtalya'daki işgalinin devam ettiğini ifade etmektedir. Ayrıca filmin senaryosunun yaşanmış gerçek olaylar model alınarak yazıldığını, örneğin iki rahibin Roma'da bir Nazi baskını sırasında tutuklanıp öldürülmesinin yaşanmış gerçek bir olay olduğunu ifade etmektedir.

Rossellini'nin 1946 yılında çektiği Paisa (Hemşehri), Roma Açık Şehir ve Almanya Sıfır Yılı ile beraber Anti-faşist savaş üçlemesi olarak adlandırılmaktadır. Paisa, altı ayrı bölümden oluşmakta ve savaş sırasında İtalya'nın farklı mekânlarında (Floransa, Sicilya, Roma v.d.) yaşanan hikâyeleri belgesel ve kurmacanın iç içe geçtiği bir tarzda anlatmaktadır. Filmde savaş nedeniyle yan yana gelen farklı geçmişlere sahip Amerikalıların ve İtalyanların zıtlığı üzerine hikâyeler anlatılmaktadır. Roma'da geçen bölümde şehre müttefiklerin, Amerikalıların girişi ve İtalyanların onları büyük bir mutlulukla karşılaması vardır. Roma'nın Kolezyum, Senato, Trevi Çeşmesi gibi ünlü tarihsel mekânları film boyunca fon olarak kullanılmakta, kimi sahnelerde tanklar gibi çeşitli askeri araçların buralarda ve savaşta yıkılmış binaların arasında dolaşması etkileyici bir görüntü oluşturmaktadır. Amerikalı bir asker ile İtalyan bir genç kız arasındaki aşkın hayal kırıklığı ile biten sonuna, umut ve umutsuzluğu barındıran fon olarak Roma seçilmiştir.

Sivas (2010: 49, 50) Vittorio De Sica'nın yeni gerçekçilik akımına üç önemli film kazandırdığını belirtir: Sciucia (Kaldırım Çocukları, 1946), Ladri Di Biciclette (Bisiklet Hırsızları, 1948) ve Umberto D (1952). Söz konusu filmlerin tamamen hümanist ve reformist eserler olarak, İtalya'daki olağan hayatın masum bir portresinin sunulduğunu vurgulamaktadır.

Üçü de Roma'da geçen söz konusu filmler, dolce vita mitosunun karşıt örneklerini oluşturmaktadır. Sivas (2010: 49) Kaldırım Çocukları filminin, savaş sonrası İtalya'nın Roma şehrinde ayakkabı boyacılığı yaparak yaşamayan çalışan iki çocuğun suç işlemesini, hapishaneye düşmelerini, ayrı kalmalarını ve yaşadıkları acı gerçeklerle yüzleşmelerini anlattığını belirtmektedir. Savaş sonrası yoksulluk, açlık, karaborsa ve hırsızlık temaları çocukların yaşamları aracılığı ile verilmektedir. Bağdatlı (2000: 40) filmi, savaş nedeniyle başıboş ve kimsesiz kalan çocukların dramı olarak yorumlamaktadır. Filmde toplumun tüm kurumlarıyla çöküntüye uğradığını ve çocukların ana babasız ve desteksiz kaldığını belirtmektedir. Biryıldız (2009: 85) ise, kötü koşulların, açlığın, karaborsanın, sahtekarlığın kol gezdiği o dönem İtalya'sında ve Roma şehrinde masumiyetin, temizliğin ve saflığın simgesi olan bu iki çocuğun, istemeden ve fark etmeden masumiyetlerini nasıl yitirdiklerini ve yabancılaştıklarını vurgulamaktadır.

Sivas (2010: 49) Bisiklet Hırsızları filminde savaş sonrası İtalya'da çok sık yaşanan hırsızlık olayının işlendiğini belirtmektedir. Roma'da bisikleti çalınan ve zorluklarla bulduğu işini kaybetmemek için Roma sokaklarında oğluluyla bisikletini arayan işçinin, yaşanan yoksulluğun ve çaresizliğin sonucu olarak bisiklet çalmak zorunda kalmasını ve oğlunun önünde bir hırsızın düzeyine düşerek utanca boğulmasını anlatmaktadır. Coşkun (2009: 185, 187, 189), filmin Yeni Gerçekçiliğin amaçlarını ve estetiğini tanımlayan en iyi film olarak kabul edildiğini belirtmektedir. Filmin, yoksulların hayatta kalabilme için birbirlerinden bir şeyler çalmak zorunda olduğuna dair mesajını vurgulamaktadır. De Sica'nın kameraları sokağa çıkararak, savaş sonrası İtalya'sının yoksul ve acılı yüzünü filmlerinde çirilçiplak ortaya koyduğunu vurgulamaktadır.

Sinemasal mekân, yalnızca bir fon değildir. Aynı zamanda toplumsal ve ekonomik göstergeleri aracılığı ile, filmde yer alan karakterlerin kimliklerini, sosyo-ekonomik sınıflarını belirlemektedir. Bisiklet Hırsızları filminde, Roma'nın sosyo-ekonomik kentsel koşullarının ve II. Dünya Savaşından sonraki dönemsel betimlemenin eleştirel olduğu görülmektedir. Mekân olarak Roma, modern, zengin, yoğun bir kent yaşamının olduğu merkez ve merkezden uzakta bulunan, ulaşımın uzun, zahmetli ve zor olduğu, fakir, alt yapısı ve ulaşımı yetersiz periferisi ile, toplumsal sınıflar arasındaki ayrımların kentsel mekânlara yansımını göstermektedir.

Öztürk (2002: 242, 243), bu filmle birlikte, De Sica'nın Roma'daki hayatın bir kabaşa dönüşebileceğini gösterdiğini belirtmektedir. Filmde zorluklar içinde yaşayan kentsel insanın kutsandığı, dramaturjinin kent içinde yaşayan bireyin durumunu belgesel ve kurmaca bir tarzda işleyerek ortaya çıkardığını vurgulamaktadır. Bisikleti çalınan ve yeniden iş bulabilmesi için bisikletini arayan, bulamayınca da bisiklet çalmaya yönelen yoksul bir baba ile oğlunun realitesinin sosyal bir yapı üzerinde şekillendirildiği, sosyal gerçekliğin sefilliğinin paradigmasının anlatıldığı görülmektedir.

Yoksulların yaşayabilmek için birbirlerinden bir şeyler çalmak zorunda olduğu realitesi, dolce vita mitosunun tam karşıtı bir hikâyeyi içinde barındırmaktadır. Bisiklet Hırsızları, Roma'nın yoksulluğu ve mutsuzluğunu belgeleyen filmlerden yalnızca bir tanesidir. Umberto D filminde ise, Roma'da yaşayan ve yetersiz emekli maaşıyla geçinmeye çalışan yaşlı bir adamın hikayesi anlatılmaktadır. Coşkun (2009: 189) Umberto D'nin orta sınıf

üyesi olmasına karşın, filmde gizemli bir sefaletin varlığının dikkati çektiğini belirtmektedir. Yapayalnız kalan ve fakir düşen Umberto D, kaldığı evden atılınca intihar etmeyi düşünür ancak en sadık dostu olan köpeği tarafından kurtarılır.

Rossellini'nin yönettiği ve İtalyan komedyen Toto'nun oynadığı *Dov'è la libertà...?* (Özgürlük Nerede?, 1954) filminde, tutku cinayeti nedeniyle 22 yıl hapiste yattıktan sonra Roma'ya geri dönen bir berberin başından geçenler anlatılmaktadır. Roma'da yaşayan insanların değişimini, karşılaştığı insanların çoğunun çıkarıcı, yalancı, kalpazan ve düzenbaz hale geldiğini gören ve geçinmek için iş bulamayan, parası kalmayan berberin, dürüst bir şekilde hayatını kazanamayacağını anlaması ve hapisaneyeye isteyerek geri dönmeye çalışması teması mizahi bir dille işlenmektedir. Ona göre dışarıda daha çok kötülük vardır ve hapisanedeki tutuklular bile daha iyidir. Roma 22 sene sonra çok değişmiş, sokakları tanınmaz hale gelmiş, insanları ise yalnızca kendi çıkarlarını düşünür hale gelmiştir.

Luchino Visconti'nin yönettiği *Bellissima* (1952) Roma'da yaşayan fakir insanların sosyal gerçekçi hikayelerinden biridir. Filmde iğne yaparak geçimini sağlamaya çalışan alt sosyo-ekonomik sınıftan bir annenin, kızının potansiyel bir sinema yıldızı olabileceğine inanması, Cinecitta'da aranan kız çocuk oyuncu seçimleri için tüm parasını harcaması, bu yolda hem kendini hem kızını yıpratması anlatılmaktadır. Yoksul Romalılar için, Cinecitta zenginliğe ve konforlu bir yaşama doğru giden bir umut kapısıdır.

Pier Paolo Pasolini'nin yönetmenliğini yaptığı *Mamma Roma* (1962) filmi de Romalı orta yaşlı bir fahişenin hayatını anlatmaktadır. Yıllarca Roma'nın sokaklarında çalıştıktan sonra mesleğinden emekli olur, 16 yaşındaki oğlunu yanına alır ve birlikte yaşamayı planlar. Yönetmenin filmografisinde ikinci filmi olan *Mamma Roma*, Yeni Gerçekçi akımın etkisini taşımaktadır. Öztürk (2002: 247, 248) Yeni Gerçekçilik akımında yer alan Bisiklet Hırsızları başta olmak üzere, Kaldırım Çocukları, Rossellini'nin *Paisa* (Hemşehri, 1946) ve *Germany Year Zero* (Almanya Sıfır Yılı, 1948), *Roma Açık Şehir* gibi filmlerin, yoğun dramatik ve hümanist özleriyle birlikte Roma'nın yoksul ve mutsuz günlerini belgelediğini belirtmektedir. Sinemanın tarihin bir tanığı olduğunu ve bu filmlerin gerçeği taklit etmediğini ancak sanatsal bir üslupla gerçeği anlamlandırdığını ifade etmektedir.

1.3. “Katolik”liğin Merkezi Olarak Roma

Vatikan'ın, Hıristiyanlık dininin Katolik mezhebinin merkezi ve Papa'nın, hem Vatikan'ın devlet başkanı, hem de Katolik mezhebinin ruhani lideri olması nedeniyle, Roma kutsal şehir olarak ilan edilmiştir. Dolayısıyla filmlerde Roma'nın söz konusu dini özellikleri ile sıkça ele alındığı görülmektedir.

La Grande Bellezza filminde dini temsil eden iki figür bulunmaktadır: 104 yaşındaki Rahibe Maria ve Papa olmaya aday bir kardinal. Eskiden şeytan çıkarma işinde başarılı olduğu söylenen ancak şimdi yapabildiği tek şeyin sürekli çevresindeki kadınlara yemek tarifi vermek olduğu düşünülen Kardinal, güven verici bir izlenim vermezken; her gün 40 gr. bitki köküyü beslenen ve köklerin (geçmişin) önemli olduğuna inanan Rahibe Maria gösterişten çok uzak ve natürel haliyle ön plana çıkmaktadır. Rahibe kendisiyle röportaj yapılma talebine şu cevabı vermektedir: “Ben hayatımı yoksulluğa adadım. Yoksulluk anlatılmaz, yaşanır”.

Tırpan (2014: 76) dinin filmde kefaret kurumu olarak işlevselleştirildiğini, Jep'e yaşlı azizenin “köklere dönmeyi” önermesinin aslında söz konusu gösterişli hayattan uzaklaşıp, sembolik düzenin ilişkilerinden kopup özüne dönmesi olarak yorumlanabileceğini belirtmektedir. Filmin sonunda Jep, bu noktada aradığı muhteşem güzelliği asla bulamayacağını anlamakta ve tekrar sanata dönmeyi, roman yazmanın çözüm olduğunu düşünmekte ve eksikle yaşamayı öğrenmeyi başarmaktadır.

Fellini filmlerinde Roma'nın Katolikliğin merkezi olması temasını çok işlemiştir. Fellini hem *La Dolce Vita* hem de *Roma* (1972) filmlerinde, dini kurumları ve temsilcilerini yozlaşmış ve dini, sömürü malzemesi olarak kullanan kurumlar şeklinde betimleyerek eleştirmektedir. Örneğin; *La Dolce Vita* filminde, Öztürk (2002: 245), Fellini'nin Katolik dünyanın merkezi ve “Aziz Kent”i olan Roma'yı, ters yüz edip “Arzu Kent”i olarak anlamlandırdığını belirtmektedir.

Dorsay (1997: 358) Fellini'nin *La Dolce Vita* filminde “dindar İtalya”yı da kullandığını belirtmektedir. Bir sekansta mucize söylentileri ortalığı panayıp yerine çevirirken, filmin açılış sekansında yer alan ve helikopterle nakledilen devasa büyüklükteki İsa heykeli çıplak yıldız adaylarının güneşlendiği Roma teraslarının üzerinden geçmektedir.

Bu teraslarda dolce vita hayatı süren genç, yarı çıplak ve güzel kadınlar, helikopterde yer alan kişilere, “onu nereye götürüyorsunuz?” diye seslenmektedirler ki burada İsa sanki arkadaşlarıymış gibi davranmaktadırlar.

Fellini'nin bu konudaki görüşlerini, Grazzini (2006: 64) Fellini'nin kendi sözleri ile aktarır: “Katolikliğin koreografisini, değişmez ve büyüleyici temsillerini, değerli mizansenlerini, iç karartıcı şarkılarını, din derslerini, yeni papanın seçilişini, ölünün şatafatlı gömülüşünü seviyorum. Muazzam bir didaktik malzeme oluşturan bütün bu tabulara, çarpıklıklara ve karanlıklara karşı şükran duygusu duyuyorum, aynı zamanda güçlü bir başkaldırı isteği de...”

Dorsay (1999a: 225), Fellini'nin dine değil, ama Katolik kilisesine ve onun yapaylığına karşı olan tavrını ilk kez bu filmde açık bir şekilde ortaya koyduğunu ve hatta filmdeki kilise ile ilgili söz konusu sahneler yüzünden büyük tepki aldığını aktarmaktadır. Dorsay, Fellini'nin filmine gösterilen tepkiler yüzünden şaşkınlığını, kendi sözleri ile aktarmaktadır: “Bir kilisenin kapısında, üzerinde adımın yazılı olduğu siyah çerçeveli bir afiş gördüm. Etkilendim: Ben yoksa ölmüştüm de farkında mı değildim? Üzerinde şunlar yazılıydı: “Aleni günahkâr Fellini'nin ruhunun kurtulması için dua edin”. Bu bir şoktu, tüylerim diken diken olmuştu”.

Özellikle *La Dolce Vita* eleştirel içeriği ile, büyük skandal ve polemiklere yol açarken, Vatikan filmi yasaklatma çabalarında bulunmuş ama gerçekleştirilememiştir. Fellini'nin *Roma* filmi de bu bağlamda önem taşımaktadır. Fellini, üniversite yıllarında geldiği ve bir daha vazgeçemediği şehir Roma'yı her yönüyle anlatmaktadır. Filmde yer alan bir bölüm, üst düzey din adamları için düzenlenen seçkin bir defileyi göstermektedir. Gerçek ile gerçek dışının sınırlarının belirsizleştiği bu sahnede defilede, papa, kardinal, rahip ve rahibe kostümleri sergilenmekte ve buradaki kara mizah çok dikkat çekmektedir. Din adamlarının şehirdeki sefaletten, yoksulluktan kendilerini izole ettikleri, gösterişli ve ayrıcalıklı yüksek sosyo-ekonomik dünyalarında

yaşadıkları görülmektedir.

La Grande Bellezza filminde Fellini'nin gerçek ve düşleri karıştırdığı mucize sahnelerine yakın bir sahne bulunmaktadır: Kolezyuma bakan terasa gelen flamingoların görsel estetiği, filmin en çarpıcı sahnelerini oluşturmaktadır. Flamingolar adeta Rahibe Maria'ya gelmiş gibidirler. Rahibe Maria, Jep'e filmin en önemli sorusunu sorar: "Neden başka bir kitap yazmadınız?" Jep'in yanıtı filmin özünü yansıtır: "O muhteşem güzelliği arıyordum... Bulamadım" Rahibe Maria "Neden sadece bitki kökü yiyordum biliyor musunuz? Çünkü kökler önemlidir" diyerek, Jep'e ruhani rehberlik yapmaktadır.

1.4. "Sanatın, Kültürün ve Tarihin" Şehri Olarak Roma

Sinema-kent ilişkisinde kent iki biçimde betimlenmektedir: Fon-kent (filmdeki manzara görüntüsü) ve Kişi-kent (kent eylemin merkezinde filmin ana kahramanıdır) (Dagrada'dan aktaran: Oktuğ, 2008: 125). Bu durumda kişi-kente en iyi örnek Fellini'nin Roma filmidir. Fellini, filminde ana karakter Roma'dır. Filmin afişinde Roma şehrini kurduklarına inanılan, bir dişi kurt tarafından emzirilerek büyüyen ikiz kardeşler Romus ve Romulus'un efsanesini anlatan, insan bebeklerini emziren dişi kurt heykeli yer almaktadır.

Fellini Roma'yı romantize ve idealize edilmiş düşsel bir şehir olarak tanımlamamaktadır, değişik perspektiflerden nesnel bir biçimde Roma'nın heterojen yapısını filmde aktarmaya çalışmaktadır. Roma'yı anlatan bir dış ses ile başlayan filmde karakterler ya da öykü yoktur. Fellini, tek başlarına birer kısa film olabilecek epizodlardan oluşan bir film yapmıştır. Roma'yı filme çekenler aracılığı ile Roma sokaklarının heterojenliği, kaotik yapısı ve karmaşası izlenmektedir: Roma'da kalabalık ailelerin rutin ev yaşantısı, sokaklarda kurulan masalarda yenen samimi ve kalabalık akşam yemekleri, alt ve üst sosyo-ekonomik sınıfların yaşantılarından manzaralar, duman altı mekânlardaki alt sosyo-ekonomik sınıfa ait eğlence ve gösteri yerleri, savaşta bombalanma sırasında sığınaklardaki gergin bekleyişler, otoyollarda Fellini ve ekibinin film çekme süreci ve arabalarla birlikte yol alan atlı arabalar ve trafik karmaşası, din adamlarının ayrıcalıklı sınıf olarak halktan izole olmuş görkemli yaşamları, zengin ve fakir semtlerin genelevlerinde yaşanan cinselliğin bayağılığı, yıkık dökük Roma sokakları, binlerce yıllık Roma tarihinin simgeleri olan ünlü tarihsel mekânlarını gezen motosikletli grup...v.d.

Dorsay (1999b: 298, 299), Roma filmi görkemli bir Fellini mizansenini, parlak ve eşsiz bir Fellini gösterisi olarak tanımlamaktadır. Bir kente adanmış en güzel filmlerden biri olduğunu vurgulamaktadır. Fellini'nin çok sevdiği Roma kentine adadığı film için şunları söylediğini aktarmaktadır: "*Bir kent bir insana benzer ve onu sınırsız tanımlama biçimleri olabilir. Roma kusursuz bir kadındır, birçok kadındır. Onda bir anne, bir de sevgili yanı vardır. İdeal bir annedir, ama ilgisizdir. Çünkü çok çocuğu vardır ve hiçbiri ile meşgul olamaz. Seni karşılar, kucaklar, ama gitmek istediğinde de özgür bırakır. O, sonsuza dek işletebileceğin bitmez-tükenmez bir maden gibidir*".

Bir başka epizodda, Roma metrosu inşaatı kazısında bulunan eski bir Roma evinde ortaya çıkan, ancak hava ile temas ettiklerinde birden solmaya ve yok olmaya başlayan freskler geçmişin değerlerinin yok olması açısından dikkat çekicidir. Dorsay'a(1999b: 299) göre, söz konusu sahne, geçmişin güzelliklerinin modernleşmeyle, makineleşmeyle, çağdaşlaşmayla

birlikte yok olmasıdır. Geçmişle günümüzün, sanatla endüstrinin, korumacılıkla modernleşmenin arasında var olan çelişkiyi sinemada en iyi görselleştiren sahne olduğunu belirtmektedir. Fellini filmde içinden doğduğu Yeni Gerçekçilik akımına nostaljik bir saygı duruşu da yapmaktadır. Yeni Gerçekçilik akımının başlangıç ve en önemli filmlerinden biri olan Roma Açık Şehir filminin başrol oyuncusu Anna Magnani'yi, Roma sokaklarında gece yarısı evine önerirken yakalayarak, belgesel tarzda minimal bir röportaj yapmaktadır. Magnani'nin bu kısa görüntüsü, onun aynı zamanda perdedeki son görüntüsü olacaktır. Dolayısıyla film hem gerçekçi, hem Yeni Gerçekçi hem de belgeci bir tarza sahiptir.

Fellini'nin filmlerinde kentsel yaşam, sinemasal bir gösteri gibidir. Fellini, Roma filminde, Roma'yı işleyiş tarzını, sokakları, caddeleri, otoyolları aracılığı ile betimlemektedir. Bu yolla Roma'nın tarihsel, kültürel, sanatsal, sosyal, toplumsal ve ekonomik portresini çizmektedir. Böylelikle kentin genel yaşam çerçevesini, sinema aracılığı ile yeniden üretmektedir. Buradaki dikkat çekici nokta, Fellini'nin Roma'yı anlatırken, her yönü ile anlatması, ünlü mekânları ile beraber hiç bilinmeyen sokaklarını da aktarmasıdır. Roma, Fellini'nin Roma'sı ve Roma'yı sevmeye ve tanıtmaya biçimidir. Roma Fellini'nin gözünden aktarılmaktadır. Birçok motorcunun birlikte Roma'yı gezdiği sahnede, gezdikleri yerler Fellini'nin seçtiği sokaklar, manzaralar, tarihi mekânlar, caddelerdir. Bu Fellini'nin Roma'ya yönelik arzusunun sinematografik bir biçimde izleyiciye yansımalarıdır.

La Grande Bellezza filminde ise çeşitli sanat gösterileri bulunmaktadır. Çıplak bedeni ile tarihi duvarlara kafa atarak "aydınlanma"yı anlatmaya çalışan bir performans sanatçısının kendisini sanatsal anlamda ifade edememesi ironiktir. Oyun çağında bir çocuk olmasına karşın, bir kız çocuğunun Avrupa'nın en büyük sanat galerilerinin sahiplerinin karşısında para kazanmak için yapmak zorunda olduğu devasa resim de eleştirel bir tavırla ele alınmıştır. Jep'i duygulandıran ve absürd olmayan tek sanat gösterisi, doğduğu günden itibaren her gün bir fotoğrafı çekilen bir adamın fotoğraf sergisidir.

1.5. "Aşk ve Romantizmin" Şehri Olarak Roma

Roma mekân olarak pek çok filmde aşkın ve romantizmin idealize edilmiş sine-masal kenti olarak kullanılmaktadır. La Grande Bellezza filminde Jep, aşkı, gençliğinde keşfettiği ama sonra yitirdiği muhteşem bir güzellik olarak görmektedir. Jep'in masumiyeti simgeleyen ve neden kaybettiğini hiç bilmediği ve öğrenemeyeceği kayıp gençlik aşkı ve imkansız arzu nesnesi Elisa De Santis adındaki genç kızdır. Elisa'nın eşi, Elisa öldükten sonra Jep'i bulur ve ona Elisa'nın ölüm haberini verir. Jep filmde ölüm haberini aldığı anda, aradığı muhteşem güzelliği sonsuza kadar yitirdiğini ve bir daha hiç bulamayacağını düşünür ve umutsuzluğa kapılır. Film boyunca bu "kaybolmuşluk" hissi, kızını kaybeden ve onu arayan anne metaforu gibi sürekli olarak çeşitli örneklerle sunulmaktadır.

Elisa'nın eşi, 35 yıl evli kaldıklarını ancak öldükten sonra bulunduğu Elisa'nın günlüğünde kendisinden sadece iki kez "arkadaş" olarak söz ettiğini ve günlükte hep Jep'i anlattığını söyler. Jep kendi hayatı ile yüzleşmek ve sorgulamak için Elisa'nın günlüğünü okumak ister. Ancak eşi günlüğü çöpe attığı için okuyamaz. Böylece Elisa'yı kaybetme nedenini sonsuza kadar öğrenemeyecektir. Jep, Roma'daki gösterişli yaşamına karşın, gerçekte Elisa'nın kendisinden sonra kurduğu sıradan ama mutlu bir hayata dair özlem duyar. . Jep'in Elisa dışında

masumiyeti ve samimiyeti simgeleyen arkadaşlığı kurduğu tek kadın, 42 yaşında seçkin bir striptizci olmak arzusuyla bu işi yapan, kendisini evlendirmek isteyen babasına karşı çıkan Ramona adında kadın karakterlerdir. Jep ve Ramona fiziksel olarak birlikte olmazlar ama birlikte uyurlar. Sevişmemenin ve sadece dokunmanın güzelliğinden bahsederler. Birbirlerine ilk aşklarını ve ilk cinsel deneyimlerini anlatacak kadar yakındırlar. Birlikte uyudukları Jep'in yatak odasındaki hayali denizi görebilen tek kişi Ramona'dır. Babası Ramona'nın kazandığı tüm paralarını harcadığını ve bu kadar parayı nasıl bitirdiğini anlamadığını söyler. Ramona Jep'e tüm parasını tedavisine harcadığını söyler. Sonraki sahnelerde Ramona'nın öldüğü anlaşılır. Ancak neden öldüğü ya da nasıl öldüğüne dair hiçbir bilgi verilmez ve ölümü dramatize edilmez. Roma şehrinin ölümsüzlüğüne tezat olarak, Jep'in muhteşem güzelliği arayışında karşısına çıkan her şey geçici ve anlık mutluluk verir, yüzeysel olarak betimlenir. Jep, muhteşem güzelliği aslında sıradan insanların sıradan yaşamlarında ve onların yaşlılık kokan evlerinde bulur. Elisa'nın eşi yeni bir hayat arkadaşı bulur, onların akşam planlarının sadeliği ve sıradanlığı (hayat arkadaşı Polina'nın ütü yapması, sonra birlikte birer kadeh kırmızı şarap içmeleri ve televizyon seyretmeleri, sonra uyumaları) Jep'in hayalini kurduğu muhteşem güzelliğidir. Jep onlara "Ne kadar güzel insanlarsınız siz" der. Oysa onların sabah uyanma saati, Jep'in dolce vita partilerinden sonra eve dönüp uyumaya başlayacağı saattir.

YÜCEL(2014: 29), Jep'in muhteşem güzelliği azizenin dediği gibi kendi köklerinde, geçmişinde, muhteşem güzelliği gördüğünü düşündüğü andaki şüpheli, alaycı ve duygusal bakışında olduğunu ifade etmektedir.

La Grande Bellezza filminde Roma'da aradığı aşkı bulamamış, Roma'yı terk eden bir karakter de vardır. Jep'in en yakın arkadaşı oyun yazarı olan Romano, kendisiyle hiç ilgilenmeyen pragmatist bir kadın oyuncuya koşulsuz aşıktır ve aşkına karşılık bulamamıştır. Filmin sonunda yıllar sonra yazdığı bir oyun beğenilerek alkışlanmakta ancak Romano beklediği başarıyı en sonunda yakalamasına rağmen, Roma'dan ayrılmaya karar vermektedir. 40 yılını Roma'da yaşayarak geçiren ve memleketine dönmeye karar veren Romano, bir tek dostu Jep'e veda etmektedir. Roma'nın kendisini hayal kırıklığına uğrattığını söyleyerek terk etmektedir.

"Aşk" deyince Fellini'nin La Dolce Vita filmindeki, aşka ve kadına dair en etkileyici betimlemesinin bulunduğu efsanevi Trevi çeşmesi sahnesine değinmek gerekmektedir. Newman (2005: 378), Rubini'nin, filmin başında "koca bir oyuncak bebeğe" benzettiği Anita Ekberg'in oynadığı Marilyn Monroe benzeri Sylvia'ya umutsuzca aşık olduğunu, Sylvia'nın Trevi çeşmesindeki ihtişamlı görüntüsü karşısında, Rubini'nin "Sen yaratılışın ilk günündeki ilk kadınsın" diyerek iltifat ettiğini ancak Sylvia'nın bu iltifatın derinliğini anlayamayacak bir karakter olarak sunulduğunu belirtmektedir. Roloff ve Seebler (1996: 244, 245), Sylvia'nın erotik meydan okuma ile kutsal meydan okumayı birleştiren yapay bir seks simgesi olarak, Ekberg'in kuzeyli, tıpkı "Sfenks"i çağrıştıran bir taş soğukluğu, üşütücü bir dişliliği ile azap verici bir erotiği temsil ettiğini ve aslında oldukça sorunlu bir erkek fantezisinin erotik düşlerinin ürünü olduğunu belirtmektedirler.

Woody Allen'ın yazıp yönettiği 2012 yapımı To Rome With Love (Roma'ya Sevgiler), İtalyan Sineması örneği olmamasına rağmen, Roma'yı "aşk"ın, "aşık"ların ve romantizmin idealize

edilmiş şehri olarak kutsallaştırmaktadır. Roma, geceleri puslu ve ışıklı romantik sokakları, ölümsüz tarihi eserlerinin ihtişamlı güzelliği, nehirlerinin büyüleyiciliği ile hayallerin şehri olarak betimlenmektedir. Filmde yer alan karakterlerin yolları Roma'da kesişir ve hepsi Roma'dan çok etkilenir ve bazıları Roma'ya aşık olduğunu söyleyerek Roma'yı yaşanacak, görülecek ideal bir aşk şehri olarak kolektif hafızda yeniden üretir.

Roma'nın aşkın ve romantizmin şehri olarak hafızalarda yer edinmesinin en önemli sinema kaynaklarından biri 1953 yılında William Wyler tarafından çekilen, Audrey Hepburn ve Gregory Peck'in başrollerini paylaştığı Roman Holiday (Roma Tatili) filmidir. Roma Tatili tam bir sine-masaldır. Bir ülkenin genç ve güzel prensesinin Avrupa seyahatine çıkması ve Roma'da kaldığı saraydan sıkıldığı için gizlice kaçması, ilk defa aşk ile Roma'nın mistik tarihi atmosferinde tanışması büyüleyici bir masal gibi anlatılmaktadır.

1.6. Ölümsüz"lüğün Şehri Olarak Roma

La Grande Bellezza filminde Jep'in ölüme dair fobisi çok belirgindir. Tırpan (2014: 75) ölümsüzlük şehri olarak bilinen Roma'da bile Jep'in sürekli olarak "ölüm" korkusu hissetmesinin dikkat çekici olduğunu, filmin bir Japon turist, belki de Roma'nın kusursuz güzelliği karşısındaki ölümüyle başladığını, Jep'ten genç olan insanların sırayla öldüklerini (Arkadaşının oğlu edebiyata meraklı Andrea'nın hayatın anlamsızlığı karşısında çözüm bulamamış genç yaşta intihar etmesi, striptiz kulübünün sahibi arkadaşının kızı olan Ramona'nın bilinmeyen bir sebeple ölümü) ve ölümün karakterin çevresinde sürekli kendini hatırlattığını ifade etmektedir.

La Grande Bellezza filminde, Andrea isimli gencin varoluşsal sorunlarına çözüm bulamamış intihar etmesi, La Dolce Vita filmindeki felsefecinin aynı varoluşsal nedenlerle intihar etmesini çağrıştırmaktadır. Jep ve çevresindekiler için söz konusu ölüm fobisi, Andrea'nın ölümü tercih etmesi ile birlikte daha da güçlenmektedir. Jep, Andrea'nın cenaze töreninden önce titizlikle cenaze ritüellerini anlatmakta ve Ramona için özenle cenazede giyeceği kıyafeti seçmektedir. Cenaze kuralları arasında "ağlamamak" gelmekte çünkü ağlamak, cenaze sahibinden rol çalmak olarak yorumlanmaktadır. Bir tiyatro oyununu anımsatan cenaze ritüelinin kurallarını Jep, en başta kendisi uygulayamamaktadır. Andrea'nın tabutunu taşıyacak hiçbir arkadaşının olmaması acı gerçeği ile karşılaşan Jep ve arkadaşları, tabutu taşımaya karar vermekte ve tabutu taşıırken Jep kendini tutamamış ağlamaktadır.

Filmde ölümle bağlantılı yorumlanabilecek bir başka sahne ise botoks sahnesidir. Ölüm korkusunun simgesi olan yaşlanmakla mücadele ve daha genç görünme arzusu için başvuru olan geçici yöntem botokstur. Cenaze sahnesi gibi yine tiyatroya bir sahnede, mizahi bir dille doktor Tanrısal bir dokunuşu andıran botoks iğnelerini gençleşmesi gereken her yere yapmaktadır. Tırpan (2014: 75) botoks'un bir tür aşk öpücüğü olduğunu ve aranan kayıp aşkın geçmişte yani gençlikte kaldığını belirtir. Botoks yaptıran insanların hayatlarında hep bir şeylerin eksik olduğunu, ne yaşlanmak için huzurlu bir evlerinin ne de yaşlanmaya cesaretleri olmadığını belirtmektedir.

Sonuç

La Grande Bellezza filminin açılış ve kapanış sekansı, yaşarken

karşılaşılan ama belirli bir tanımlı yapılamayan muhteşem güzelliğin değişken imgelerinin varoluşsal ve şiirsel bir anlatımı olarak betimlenebilmektedir. Filmin ana karakteri Jep'in kayıp gençlik aşkı ve masumiyet, muhteşem güzellik olarak tanımlanmaktadır. Jep'in muhteşem güzelliği arayışı ve söz konusu arayışta kendisini kaybolmuş, yabancılaşmış, yalnız, sinik ve yenik hissetmesi, gençlik aşkının ölüm haberiyle daha da güçlenmiş ve arayıştan vazgeçmesine neden olmuştur. Kendi hayatını sorgulayan, kendisiyle hesaplaşan ve varoluşsal nedenlerini bulamayan Jep, yaşamı bir "aldatmaca" olarak nitelendirmekte ve tüm yaşadıklarına karşın hayatta kalma mücadelesini sürdürmekte kararlı olan bir karakter olarak karşımıza çıkmaktadır. Ölümsüz olarak nitelendirilen Roma şehri, La Grande Bellezza filminde olduğu gibi çalışmada sözü edilen pek çok filmin mekânı olarak kimi zaman dolce vita şehri, kimi zaman anti-dolce vita şehri, kimi zaman Katolikliğin kutsal merkezi, kimi zaman sanatın, kültürün ve tarihin ölümsüz şehri, kimi zaman da aşkın ve romantizmin kutsandığı ideal şehir olarak filmlerdeki karakterlerin yaşadıklarını desteklemektedir.

Öztürk (2008: 5), çekim yapılan kentlerin stüdyo-mekânlar olarak, kurguyu yeni bir gerçeklik temelinde şekillendiren kent manzaraları yansıttığını belirtmektedir. Bu şekilde gizemli bir hale dönüştürülen kentin, hatıra ve tarih arasındaki ilişki çerçevesini aşarak, dünya sinemalarının beslendiği, arzulan, yaşanabilen bir kent yaşamı tasarlanmasına dair bir "mutluluk vaadi"ne katıldığını ifade etmektedir. Oktuğ (2008: 117, 123), kentsel mekânların, hatıraların ve kentsel arzuların filme çekilmesinin, onu kişiselleştirmek ve yeniden yapılandırmak olduğunu vurgulamaktadır. Çünkü sinemanın, kenti yeniden sunarken, ona yeni renkler, sesler; anlam ve duygular verdiğini belirtmektedir. Sinemada kentsel mekânın dünyanın sanatçı tarafından sinema aracılığıyla algılanması yani anlamlandırılması olduğu görülmektedir. Böylelikle sinema, kente bir karakter kazandırmaktadır. Sinemada kent, dünyada var olan bir mekânın metaforu olarak, yaşadığımız gerçek mekânların sinema diliyle yeniden sunulmaktadır.

Bir sine-masal kenti olarak Roma, gerçekçi ve düşsel boyutlarının kimi zaman ayrı ayrı kimi zaman birlikte kullanıldığı bir fon olarak tarihe geçmektedir. Sonuç olarak sinema, farklı dönemlerde Roma'ya çeşitli anlamlar yüklemiştir. Roma 1950'li yıllarda tüketim toplumunun ortaya çıkmasından sonra, coşkun ve esrik "dolce vita" mitosuyla romantize ve idealize edilen nostaljik bir sine-masal şehri olarak betimlenirken, öte yandan gerçekliğin hümanist, belgeci bir biçimde aktarıldığı, yoksulluğun belgelendiği, savaşın, faşizmin, her iki olgunun sonuçlarının eleştirel bir paradigmada ele alındığı natüralist bir dekor olarak kullanıldığı görülmektedir. Genel olarak ise Katolikliğin merkezi olarak dinsel imgelerinin güçlülüğü ile kutsallığı, sanatın, kültürün ve tarihin evrensel bir simgesi olması, aşkın ve romantizmin idealize edildiği özel tarihsel dokulara ve şiirsel bir atmosfere sahip olması ve ölümsüzlüğü temsil etmesi tüm dönemler için geçerli olmaktadır. Film sanatı aracılığı ile sinemasal bir mekân olarak yeniden sunulan Roma, ister gerçekçi ister mitsel-düşsel bir boyutta ele alınsın, tüm mekânsal özellikleri ile beraber adeta şiirsel ve görsel bir senfoni olarak sinemadaki güncel önemini korumaya devam etmektedir.

KAYNAKÇA

Armes, R. (2011). Sinema ve Gerçeklik Tarihsel Bir İnceleme. Zeynep Özen Barkot (Çev.). İstanbul: Doruk Yayıncılık.

- Bağdatlı, S. (2000). İtalyan Yeni Gerçekçiliği. İstanbul: Der Yayınevi.
- Biryıldız, E. (2009). Sinemada Akımlar. İstanbul: Beta Basım Yayım Dağıtım A.Ş., 4. Baskı.
- Bondanella, P. (2002). The Films of Federico Fellini. Cambridge, UK: Cambridge University Press.
- Clarke, J. (2012). Sinema Akımları Sinema Dünyasını Değiştiren Filmler. Çağdaş Eylem Babaoğlu (Çev.). İstanbul: Kalkedon Yayınları.
- Coşkun, E. (2009). Dünya Sinemasında Akımlar. Ankara: Phoenix Yayınevi.
- Dorsay, A. (1997). "Federico Fellini". 100 Yılın 100 Yönetmeni içinde (ss. 356-362). İstanbul: Remzi Kitabevi. 2. Baskı.
- Dorsay, A. (1999a). "Tatlı Hayat". 100 Yılın 100 Filmi içinde (ss.224-227). İstanbul: Remzi Kitabevi. 3. Baskı.
- Dorsay, A. (1999b). "Roma". 100 Yılın 100 Filmi içinde (ss. 297-299). İstanbul: Remzi Kitabevi. 3. Baskı.
- Öztürk, M. (Ed.) (2008). Sinematografik Kentler. İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Gendrault, C. (2008). "Napoli: Karşı Yakaların Kaynaştığı ve Çatıştığı Bir 'Öteki' Mekân". Halil Yazıcıoğlu (Çev.). Öztürk, M. (Ed.). Sinematografik Kentler içinde (ss. 256-269). İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Grazzini, G. (2006). Federico Fellini. Cüneyt Akalın (Çev.). İstanbul: Agora Kitaplığı. 2. Baskı.
- Monaco, J. (2001). Bir Film Nasıl Okunur? Sinema Dili, Tarihi ve Kuramı. Ertan Yılmaz (Çev.). İstanbul: Oğlak Yayıncılık ve Reklamcılık Ltd. Şti.
- Newman, K. (2005). "La DolceVita". JaySchneider, S. Ölmeden Önce Görmeniz Gereken 1001 Film içinde (ss. 378-379). İstanbul: Caretta Reklam ve Halkla İlişkiler Tic. Ltd. Şti.
- Oktuğ, M. (2008). "Kent-Sinema İlişisine Kuramsal Bir Yaklaşım". Öztürk, M. (Ed.). Sinematografik Kentler içinde (ss. 117-126). İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Onaran, Â. Ş. (2012). Sinemaya Giriş. İstanbul: Agora Kitaplığı. 2. Baskı.
- Öztürk, M. (2002). Sine-Masal Kentler. İstanbul: Om Yayınevi.
- Roloff, B. ve Seeblen, G. (1996). Erotik Sinema Cinsellik Sinemasının Tarihi ve Mitolojisi. Veysel Atayman (Çev.). İstanbul: Alan Yayıncılık.
- Sivas, Â. (2010). İtalyan Sinemasına Bakış. İstanbul: Kırmızı Kedi Yayınevi.
- Tırpan, M. (2014). "Hep Bir Şeyler Eksik". Altyazı, 2014 (3), sayı: 137, 75-76.
- Yılmaz, E. (2009). 68 ve Sinema. İstanbul: Hayalet kitaplığı.
- Yücel, F. (2014). "Görkemli Anlamsızlık". Altyazı, 2014 (2), sayı: 136, 24-29.