

V. DE SICA'DAN P.P. PASOLİNİ'YE İTALYAN SİNEMASINDA MİZAHIN GELİŞİMİ

A.Cem GÜZEL*

The Development of the Humour in Italian Cinema from P.P. Passolini Through V. de Sica

As mainland of theatrical style Italy has become an important centre for the development of comedy genre from the very beginning. The present article critically evaluates Italian Cinema's important figures in general and V de Sica P.P. Passolini in specific. It is presupposed that interpretations on the social critics of comedy in Italian Cinema have been realised by directors who come from the New Realism event. Film makers became the primary definers for who express the strong sense of humour of this oppressed society to the language of mass. Despite huge amount of production of escapist films such as so called 'white-phone films' professional administrators of totalitarian regime have not been successful with the construction of fully-militant cinema institution during the fascist period.

I. İtalyan Mizahının Kökenleri ve Sinema

'Teatral' üslubun vatanı olan İtalya'da komedi türünün kaynağı, abartmalı bir tiyatro türü olan "...ve aynı zamanda bir metne dayanmak yerine oyuncunun o anki yaratma yeteneğiyle oynayabileceği konuları ele alan tiyatro topluluklarının oluşturduğu..." İtalyan halk tiyatrosu *Commedia dell'arte* 'dir. *Commedia dell'arte* sanatçıları ilerki yüzyıllarda İtalyan yazar kuşaklarını olduğu kadar dünya tiyatrosunun

* Araş.Gör., Ege Üniversitesi İletişim Fakültesi, Radyo-TV ve Sinema Bölümü.

yaratıcılarını da etkilemiş, ⁽¹⁾ onların gerçekçi yönelimlere olan yabancılıkları üzerinde etkin rol oynamıştır.

“Doğanın bilinçli olarak abartılması ve yeniden varedilmesini olduğu kadar doğayla yada günlük yaşamımızın töreleriyle birleşmeyen nesnelere kendine özgü bir biçimde uyumlu bir duruma getirilmesi”ni de ⁽²⁾ amaçlayan grotesk tiyatronun, doğaçlamaya dayalı İtalyan halk tiyatrosu *Commedia dell' arte*'da olduğu gibi teatral mantık yoluyla eleştiriye ve taşlamaya yönelmesi özellikle Federico Fellini'nin sinemasal mizahının esin kaynağıdır.

İtalyan sinemasında komedinin toplumsal eleştiriye yönelmesi “Yeni Gerçekçilik” akımından gelen yönetmenlerce gerçekleştirilmiştir. Savaş sonrası gelişen toplumsal zorunluluklar ve akımın doğal seyri dışında başından beri komediye eğilimli yönetmenlerin filmleriyle bu dönemdeki İtalyan sinemasında komedi çoğunlukla toplumsal eleştiri aracılığıyla güldürmeye yönelmiştir.

Dinsel-İdeolojik söylemin sinemada komedi unsurlarına kaynaklık edışı ve bir tür *Apocalyptic Comedy* diye adlandırılabiliriz mizaha ise Pier Paola Pasolini'nin sinemasında rastlanır. Robert Lamm, *Apocalyptic Comedy*'i “bizim gereksinimlere dayalı, kapsamlı insanlık tarihi görüşümüzü etkilemeye çalışan bir süreçtir” ⁽³⁾ diye açıklar.

Pasolini gibi “populizm”i toptan yadsıyan bir başka İtalyan yönetmen, Antonioni'nin sinemasında ise bizzat felsefi ve siyasal metinlerin kendileri komedi unsurlarına kaynaklık teşkil eder.

Antonioni'nin 68 olaylarının toplumsal ortamını konu alan filmi *Zabriskie Point* (1970)'de filmin kahramanı polisteki sorgusunda adını Karl Marx olarak telaffuz eder ve kayıtlara öyle geçer.

Yolcu (1975) özellikle güldürü filmlerinin en gözde konularından biri olan “kimlik değiştirme” konusunu işler ⁽⁴⁾. Film anlatım ve düşünce olarak İngiliz aydınlanmacı geleneğinin bir *colleague*'dir ve filmin kahramanı David Locke, akımın iki ünlü düşünürünün -David Hume ve John Locke- adını taşıyarak filmsel metaforun bir parçası kılınmıştır.

Pasolini ve Antonioni'nin sinemaları etik, felsefi ve dinsel söylemleri ile ana gövdeden bir bakıma bir “İtalyan yeni dalgası” olarak da adlandırılabiliriz bilgi bilimsel bir kopuşu gerçekleştirirler.

Sonuç olarak İtalyan sinemasında mizahın kaynaklarını:

- . Grotesk
- . Halk tiyatrosu geleneği
- . Yeni gerçekçilikle gelen toplumsal eleştiri
- . “Apocalyptic”, felsefi komedi olarak sıralayabiliriz.

II. Faşist Dönem

Faşist dönemde özellikleri açısından üç film türü, siyasal ve toplumsal bir eğilim olarak faşizmin İtalya’da yaygınlaşmasına ve tutulmasına katkıda bulunmuştur:

- 1- Salon filmleri (Telefoni Bianchi),
- 2- Tarihsel filmler,
- 3- Propoganda filmleri,⁽⁵⁾

İtalyan sineması faşizmin iktidara geliş ortamını özellikle “Telefoni Bianchi” adı verilen bu salon güldürüleri ile hazırlamış ve sağlamıştır. Faşizmin temel tutkusu olan eski mirası yeniden canlandırma eğilimleri ise tarihi filmlerde kendiliğinden belirlemekteydi. Propoganda filmleride bu ortama doğrudan katkıda bulunarak faşizmin bir ideoloji olarak yığınlar arasında taraftar bulmasını sağlamışlardır.

Savaş sonrası yorgunluğunu dindiren İtalya toplumu, birinci kategorideki bu çekici ve romantik filmlerin içerdiği görkemli ve parlak görüntülerle uzun bir dinlenme süreci yaşadı. Çoğunluğu parlak komedilerden (commedia brillante) oluşan, *Şu Erkekler Ne Alçaktır*, *Bay Max*, *Bir Milyon Veririm*, *Kalp Çarpıntısı* gibi filmler toplumdaki birikimin boşaltılmasını sağlıyor ve halkı oyalıyorlardı.

Mussolini ve iş başındaki yönetim faşist süreç içinde militan bir sinema olgusu yaratmaya çalışmış, bunun için büyük bir çaba harcamışsada başarılı olamamıştır.

Bir yandan, sinema müdürlüğü, *Luce*, *Centro Sparimentale di Cinematografia* gibi eğitim kurumları oluşturmuşlar, öte yandan *Cinecitta*, *Cine Guf* ve sinema şenlikleri ile sinema sanatını ve endüstrisini kalkındıracak uygulama alanları geliştirmişlerdir. Bütün bu etkinlikler faşist bir sinema yaratmaktan öte, İtalyan sinemasının yükselip kendini aşmasına, teknik ve artistik bir ilerleyiş içine girmesine katkıda bulunmuştur.

Onat'a göre yukarıda değindiğimiz "beyaz telefonlu filmler" yada "salon filmleri" bir oyalama politikasıdır ve üç amaca hizmet etmektedirler:

1- Sinemayı her yere yaygınlaştırarak, düşünme ve bilinçlenmeye ayıracak

zaman bırakmamak ve insanların düşünme yetilerini ellerinden almak.

2- Hoş fakat boş yapımlarla kitlelerin dikkatini başka yönlere çekmek.

3- Parlak, gösterişli filmlerle halkı aldatmak, zaman kazanarak oyalamak ⁽⁶⁾.

Böylece yeni ve etkin bir eğlence türü olan sinema için, en çekici malzeme olan salon filmleri ve güldürülerle faşist ortam hazırlanmaktadır.

Almanya'da olduğu gibi İtalya'da da bu dönem boyunca yapılan bütün konulu filmler birer kaçış eğlencesi olma işlevindeydi. Kısaca "beyaz telefonlu filmler" diye anılan yapıtlar; 1930'larda beyaz telefonlar ve gösterişli möbellelerle döşenmiş evlerde yaşayan karakterlerin çeşitli gülünç durumlarla aşk acılarını bir arada yaşadığı, Hollywood anlatılarının -özellikle Frank Capra imzalı olanlarının- özensiz öykünmeleri konumundaki "kaçış eğlenceleri"ydiler ⁽⁷⁾.

III. Yeni Gerçekçi Eğilim ve Vittorio De Sica

1950'li yıllarla birlikte değişen yeni ekonomik ve toplumsal koşullar doğrultusunda 'Yeni Gerçekçi' akım yönetmenleri ister istemez komediye kaydılar. Sinemasal form özgür kaldı ve toplumsal eleştiri, çok yatkın olduğu bir yöne komediye yöneldi. Artık emek, eşitlik, refah kadar fantazi, mistisizm ve imgelemede gerçeğin alanına girmeye başlamıştı ⁽⁸⁾.

Alberto Lattuada 1952'de Gogol'den faşist dönemin İtalya'sına uyarlanan *Palto*, 1962'de *Il Mafioso* (Mafyalı) ile komedinin sağladığı olanaklarla toplumsal eleştiriye sürdürdü. Pietro Germi, *İtalyan Usulü Boşanma'yı* (1961) yaptı ve kara mizahta karar kıldı.

İtalyan sinemasında komedi çoğunlukla toplumsal eleştiri yoluyla güldürmeye yönelmiştir. Baskılar sonucu sonradan komediye yönelen yönetmenler dışında, İtalyan komedi filmlerinin büyük ustası Eduardo Filippo kendi yazıp yönettiği filmlerle başından beri toplumsal sorunlara eleştirel tavırla eğildi.

Renata Castellani ve Luigi Zampa komediye toplumsal eleştiri yanında insancıl duyguları da kattılar. Zampa, insancıl yaklaşımların yanısıra sıcak bir duygusallığı da *Vivere in Pace (Barış İçinde Yaşamak, 1946)* da işledi. "Zengin çeşitlilik sağlayan öyküleriyle siyasal yaklaşımları da içeren *Saygıdeğer Angelina (1947)*, *Zor Yıllar (1947)*, *Kolay Yıllar (1953)*, onun diğer önemli yapıtlarıdır". Castellani'nin günlük yaşamın sorunlarını işlemelerinin yanısıra küçük umutları da anlatmayı başaran; *Roma Güneşi Altında (1948)*, *İtalya'da Bahar (1949)*, *İki Paralık Umut (1952)* ve Luciano Emer'in *Ağustos Pazarı (1950)* baskılar sonucu ortaya çıkan zorunlu yönelişlerle değil, "akımın doğal seyirinde başından beri komediye eğilimli yönetmenlerin filmleri olarak ortaya çıkan önemli yapıtlardır" (9).

'Yeni Gerçekçi' sinemanın belkide en önemli gelişimi İtalya'ya özgü apayrı bir tadı olan bir toplumsal komedi türünü yaratmış olmasıdır.

Vittorio De Sica (1901-1974), sinema kariyerine gezici tiyatrolarda ve müzikal komedilerde oyuncu olarak uzmanlaşarak başladı. 1930'larda çeşitli hafif komedi filmlerinde yakışıklılığıyla aranan bir başrol oyuncusuken on yıl sonra iyi bir oyuncu olduğu kadar iyi bir yönetmen olduğunu da kanıtlayarak, çoğunluğu komedi filmlerinden oluşan ilk yapıtlarını vermeye başlamıştı. Başarılı bir senaryo yazarı, uygulamacı olduğu kadar güçlü bir kuramcı da olan (10) Cesare Zavattini ile birlikte gerçekleştirdiği filmleri en güçlü yapıtları oldu. Birlikte ilk gerçekleştirdikleri film olan *Çocuklar Bizi Gözlüyor (1943)* aynı zamanda De Sica'nın ilk önemli çalışmasıydı ve onu geleceğin genç yönetmeni olarak müjdelemekteydi.

Gianni Francioli'nin *Buongiorno Elefante (Günaydın Fil, 1952)* De Sica'nın oyuncu olarak katıldığı ve değindiği çok önemli toplumsal sorunlarla dikkati çeken bir diğer önemli filmidir.

Bisiklet Hırsızları'nda (1943) baba Antonio hırsız bir genelev sokağında kıştırır, oğlu Bruno'da yanındadır. "Bir genelevde böylesi bir hırsız-polis kovalamacası yaşamın içinden çıkmakla birlikte evin amacına oldukça ters ve alaycı bir sergilemedir" (11). Bu acı aslında bir 'humor'dur. Çünkü hırsız yakalanır fakat bisiklet ortada yoktur ve önemli olan bisiklettir. Hırsız bulması kendisine bir şey kazandırmadığı gib başını daha çok derde sokar. Mahalle sakinlerinden kaçmak zorunda kalır.

Çok geniş boyutlarda insancıl sorunlara değinen *Umberto D.* (1951) Zavattini ve De Sica'nın en çok gurur duydukları yapıtlarıdır. "Kanaatimizce neo-realizmin asıl zaferi 'Bisiklet Hırsızları'ndan çok 'Umberto D. olmuştur'" (12). *Umberto D.*'de bir tema etrafında birbiriyle ilişkili ama kendi başlarına da bir bütünlüğü olan ve genelde tüm filmle birlikte bir anlam bütünlüğü de yaratan ayrı ayrı ele alınabilecek bölümler söz konusudur. Filmin genel havasında yaratılan buruk, Şarlomsu güldürtü havası bir uzak açığı sağlar ve izleyicinin düşünsel alandaki katılımını artırır.

Filmde yoksul ve yaşlı bir adam olan *Umberto D.*, dilencilerin rahat para kazanmalarına özenir ve dilenmeye kalkışır. Tam birisi para verecekken onuruna yediremez, yağmuru yoklamak için elini uzatmış gibi davranır. Dilenmek için köpeğini eğitir, ona şapka tutturur. İlk karşısına çıkan eski müdürü olur, yine beceremez dilenmeyi.

Filmin gösterime çıkmasının ardından *Charlie Chaplin*, sanatçılara özel olarak hayranlığını iletir (13).

Vittoria De Sica Milano Mucizesi'nde (1951) izleyici kitlesinin toplumsal sorunları ele alan filmlere karşı olan ilgisizliğinin önüne geçmek için masal havasındaki bir komediyle toplumsal dayanışma üzerine bir ileti gönderirken, aynı iletiyi daha gerçekçi bir biçimde gene komedi unsurlarından çokça yararlanarak 1955'de yaptığı *Il Tetto*'da (Yuvasızlar) yineler. İki filmde bir bakıma gecekondular sorunlarını inceler. *Milano Mucizesi*'nde zengin-fakir çatışması daha bir masal havasında işlenmiştir ve *Il Tetto*'ya oranla çok daha iyimser bir filmidir. *Il Tetto* daha çok bir komedi havasında gelişirken yine mutlu bir sonla noktalanır. Filmdeki yeni evli işçi çift zabıta'yı atlatırlar ve gecekondularını sahiplenirler.

De Sica'nın ünlü komedyenlerden *Toto* ve *Eduardo Filippo* ile yaptığı *Napoli Altını* (1945) ise serüven, komedi ve toplumsal eleştiriyi içiçe birlikte götürmektedir.

IV. Pier Paola Pasolini ve Çağdaş İnsanın Parodisi

Pasolini için sinema çağdaş gerçeği yorumlamak ve çağın - siyasal, ideolojik, anlamdaki- ana sorunlarıyla içiçe bulunmak zorundadır. Ayrıca sinema insan gerçeğinin en derin katmanlarına kadar inmek ve onu bütün derinliğiyle dışa vurmak işine de girişmek zorundadır. Pasolini'nin sinemasında güldürü temel bir anlatı aracı değildir kuşkusuz.

Pasolini'nin filmlerindeki ince, felsefi ve neredeyse ironik mizah unsurları, kaynağını çoğunluk "cinsellik"ten almaktadırlar. Onun filmlerindeki mizah izleyicisini suskunlaştıran M. Foucault'nun tanımladığı biçimde yani felsefi anlamda gülümsemeyle karşılığını bulan bir mizahtır ⁽¹⁴⁾.

Güldürü öğeleri Pasolini için, insanların zayıf yanlarını göstermek için kullanılan ve böylece bireysel ile siyasal olan arasındaki çatışmayı da vurgulayan birer yardımcıdır.

Pasolini, *Yaşam Üçlemesi* diye de adlandırılan *The Decameron* (1971), *The Canterbury Tales* (1972) ve *The Arabian Nights* (1974) adlı yapıtlarında; halk dilinde yüzlerce yıldır anlatılan masalların, temelde cinsellik ve mizah unsurlarıyla bezeli yapıtlarına kendine özgü bir yorum getirerek yaklaşır.

Oedipus Rex (1967), Pasolini'nin mizahı bir yabancılaşma unsuru olarak kullandığı önemli bir filmidir. Sofokles'in klasik metnini kendine özgü biçimiyle yorumladığı filmi için Pasolini şu açıklamaları yapar:

Filmde, ötekilere göre nesnelere göre güzelliğinden hemen hemen kopuk bir anlam dolaşır ve bir humorizm damarı, konudan uzaklık bulunur. Öteki filmlerde bulunmayan bu hafif humorizm, örneğin - askeri bandonun çaldığı müzik, Ninetto'nun Sfyngs'e bakan gözleri v.b...- estetizm ve konudan uzaklık demektir ⁽¹⁵⁾.

Notlar:

- (1) Özdemir Nutku, kuruluşlarından kısa bir süre sonra dönemin en çok aranan toplulukları olan *Commedia dell' Arte* topluluklarının oyuncuların bir takım niteliklerine göndermelerde bulunan adlarla anıldıklarını belirttikten sonra bunların İtalya dışından davetler aldıklarını ve özellikle Fransa'ya giden Gelosi topluluğunun Moliere'in gelişmesinde büyük rol oynadığını ve İngiltere'ye giden ilk topluluklarında Shakespeare'İ etkilediklerini yazar. Özdemir Nutku, **Modern Tiyatro Akımları** (Ankara: Dost Yayınları, 1963), 162-163.
- (2) Özdemir Nutku, "Grotesk Tiyatro Üzerine", **Milliyet Sanat Dergisi**, Sayı 45, (1982). 8.
- (3) Robert Lamm, "Can We Laugh at God?", **Journal of Popular Film and Television**, Vol.19, No.2 (Summer 1991), 72-3.
- (4) Seçil Büker, **Sinema Dili Üzerine Yazılar**, (Ankara: Dost Kitabevi, 1985), 101.
- (5) Fetay Onat, **Faşist Dönemde İtalyan Sineması**, Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, (İzmir: EÜ.GSF.,1979), 66.
- (6) Fetay Onat, **Faşist Dönemde İtalyan Sineması**, 70.
- (7) Louis Giannetti ve Scott Byman, **Flash Back: A Brief History of Film**, (Englewood, NJ: Prentice Hall, 1986), 272.
- (8) Pierre Leprohon'a göre, "Ancak yinede İtalyan neo-realizmin acımasız yanına sevecen lirizmi getiren sanatçı tam olarak Federico Fellini'dir.", aktaran Sezer Tansuğ, **Herkes İçin Sanat** (İstanbul: Altın Kitaplar Matbaası, 1982), 332.
- (9) İbrahim Bergman, **'Yeni Gerçekçi' İtalyan Sineması**, Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, (İzmir, EÜ.GSF., 1981),102.

- (10) Louis Giannetti, **Understanding Movies**, (Englewood, NJ: Prentice Hall, 1990), 336.
- (11) İbrahim Bergman, 'Yeni Gerçekçi' İtalyan Sineması, 102.
- (12) Aktaran Gianetti ve Eyman, **Flash Back**: 279.
- (13) Aktaran Bergman, 'Yeni Gerçekçi' İtalyan Sineması, 108.
- (14) Michel Foucault, **The Order of Things**, (New York: Vintage Books, 1973).
- (15) Pier Paola Pasolini, "Freud ve Mito", Çev: Adnan Gökçen, **Yeni Sinema**, Sayı 17, (1969), 7.





