

Federico Fellini Sineması'nın David Lynch Filmleri'ne metinlerarasılık bağlamında etkileri: *8½* ve *Wild at Heart* Filmlerine dair karşılaştırmalı bir analiz

Mustafa Özer Özkantar* & Ömer Yavuz Özaslan**

Öz

Sinema sanatı içerisinde yaratıcı ve kendine has bir anlatı geliştirebilen birçok yönetmen mevcuttur. Bu yönetmenler arasında gösterilen Federico Fellini, sinema sanatı içerisinde nev-i şahsına münhasır bir anlatı yapısına sahiptir. Bu durum sektör içerisinde varlık gösteren birçok yönetmene ilham kaynağı olmuştur. Bu bağlamda bu yönetmenlerden biri de David Lynch'dir. Bu doğrultuda bu çalışmanın amacı Fellini'nin sinematik anlatı tarzının, David Lynch sineması üzerindeki etkilerini, metinlerarasılık kavramı çerçevesinde değerlendirmektir. Dolayısıyla çalışmanın örnekleme olarak seçilen *8½* (1963) ve *Wild at Heart* (1990) filmleri arasındaki benzerlikler metinlerarasılık bağlamında ve ismi geçen yönetmenlerin film dillerindeki ortak noktalar gözlemlenerek ele alınmaktadır. Bu filmler betimsel analiz yöntemi ile incelenmiş ve kasti örneklem yöntemi ile belirlenmiştir. Film incelemelerinde Fellini sinematografisi içerisinde yer alan karakterler, kamera kullanımları, ses tasarımı, ışık kullanımları, kurgu ve mekân tasarımları ile bu oluşumların Lynch'in sinematografisine olan yansımaları ortaya konulmuş, iki ünlü auteur yönetmen arasındaki benzerlikler detaylandırılmış ve Lynch'in Federido Fellini'ye bazı noktalar özelinde öykündüğü sonucuna ulaşılmıştır.

Araştırma makalesi

Research article

Geliş - Submitted: 18/03/2023

Kabul - Accepted: 18/05/2023

Atıf – Reference: Özkantar, Ö M. & Özaslan, Y. Ö. (2023). Federico Fellini Sineması'nın David Lynch Filmleri'ne metinlerarasılık bağlamında etkileri: *8½* ve *Wild at Heart* Filmlerine dair karşılaştırmalı bir analiz. *Nosyon: Uluslararası Toplum ve Kültür Çalışmaları Dergisi*, 11, 47-63.

Anahtar Kelimeler: FedericoFellini, David Lynch, *8½*, *Wild at Heart*, metinlerarasılık

The effects of Federico Fellini Cinema on David Lynch Films in the context of intertextuality: A comparative analysis of the films *8½* and *Wild at Heart*

Abstract

There are many directors who can develop a creative and unique narrative within the art of cinema. Federico Fellini, who is shown among these directors, has a unique narrative structure in the art of cinema. This situation has been a source of inspiration for many directors who have a presence in the sector. In this context, one of these directors is David Lynch. In this direction, the aim of this study is to evaluate the effects of Fellini's cinematic narrative style on David Lynch's cinema within the framework of the concept of intertextuality. Therefore, the similarities between the films *8½* (1963) and *Wild at Heart* (1990) chosen as the sample of the study are discussed in the context of intertextuality and by observing the common points in the film languages of the mentioned directors. These films have been analyzed with the descriptive analysis method, and the films were determined by the purposeful sampling method. In the movie reviews, the characters in Fellini's cinematography, camera uses, sound design, use of light, editing and space designs and the reflections of these formations on Lynch's cinematography have been revealed, the similarities between the two famous auteur directors have been detailed and it has been concluded that Lynch imitated Federido Fellini in certain points.

Keywords: Federico Fellini, David Lynch, *8½*, *Wild at Heart*, intertextuality

*Dr. Öğr. Üyesi, Gaziantep Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Radyo Televizyon ve Sinema Bölümü, E-posta: ozerozkantar@gmail.com, ORCID ID: 0000-0001-9364-5606

**Yüksek Lisans Öğrencisi, Gaziantep Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, E-posta: o.ozaslan24@gmail.com, ORCID ID: 0000-0002-0211-3960

Giriş

Sinema ilk icadından bu yana birçok yönetmenin farklı akımlar ile beslenerek yeni sanatsal denemeler yapmasına olanak tanıyan çok yönlü bir mecradır. Klasik anlatı, modern anlatı ya da postmodern anlatı her ne kadar biçimsel açıdan oldukça farklı yapılar oluşturmuş olsa da, bir şekilde bu anlatılar zamanla hibritleşmiş ve bu durum birçok yönetmenin birbirinden beslenmesine neden olmuştur. Sinematik açıdan birbirlerine öykünen yönetmenlerin ortaya çıkardığı bu geniş alan sinema sanatının çok daha geniş bir spektrumda değerlendirilmesine olanak sağlamış, iç içe geçen çoklu anlatılar film dilini çok daha katmanlı bir noktaya taşımıştır. Bu noktada İtalyan Sineması dendiğinde akla gelen en önemli yönetmenlerden biri olan ve auteur kategorisinde değerlendirilen ünlü yönetmen Federico Fellini, sinema anlatısının zenginleşmesinde belki de en önemli katkıyı yapan isimlerden biri olarak nitelendirilebilir. Dönemi için kimsenin cesaret edemediği sinematik anlatı biçimiyle çağdaşlarından sıyrılan Fellini birçok yönetmenin de sinema dilini şekillendirmesinde önemli bir rol oynamıştır. Bu yönetmenlerden biri de postmodern sinemanın ayrıksı Amerikan yönetmeni David Lynch'dir. Lynch birçok röportajında Fellini sinemasının kendisini sanatsal açıdan ciddi anlamda etkilediğini ifade eder. Bu doğrultuda David Lynch sinemasında Fellini etkisinin doğrudan ya da dolaylı olarak görülmesi normal olarak görülmelidir.

Yönetmenlerin sinema dili aracılığıyla birbirlerine öykünmeleri, onlara dair göndermelerde bulunmaları bir tür saygı duruşu olarak nitelendirilebilir. Bu durum sinema özelinde metinlerarasılık kavramı ve postmodern sinema özelinde oldukça fazla incelenen bir süreç olarak ifade edilebilir. Metinlerarasılık kavramının, çok eski kaynaklara dayandığı bilinse de, ilgili kavram postmodern anlatının gelişim göstermesiyle birlikte kendisine çok daha fazla alan bulmaktadır. Metinlerarasılık 1956 yılında Fransız yazar Julia Kristeva'nın ortaya atmasıyla birlikte daha detaylı bir şekilde üzerinde çalışılan bir terim olarak görülmektedir. Bu açıklama içerisinde, farklı iki metin arasındaki benzerlik, iletişim, koşutluk ve zıtlık, geçişkenlik ve aktarım gibi kavramlar metinlerarasılık olarak nitelendirilmektedir. Edebiyat içerisinde ise ilgili terim metin oluşturma veya okuma süreci olarak biçimlendirilmiş ve alt bir teori olarak ifade edilmiştir (Bulut, 2018, s. 2). Bu bağlamda metinlerarasılık, bir metin ile diğeri arasındaki bağlantılar dizilimini oluşturmaktadır. Bağların oluşmasında dolaylı veya doğrudan benzerlik kurulabilmektedir. Bu bağlar kinaye veya taklit ile de yansıtılabilirken, postmodern metinler içerisinde de kendisini parodi, pastiş veya kolaj yöntemleri ile göstermektedir. Bilinçli veya bilinçsiz olarak aktarılan tüm alıntılar, kaynağı fark etmeksizin metinlerarası bir gönderme olarak tanımlanabilmektedir (Demir, 2019, s. 87).

Metinlerarası ilişki, sonsuz bir süreç olmasıyla birlikte kendinden önce yapılan veya sonrasında ortaya çıkacak olan metinler arasında sürekli olarak yeniden yazma, eskiden yenisini oluşturma ve bu oluşum ile kurulan bağın algılanabilmesidir (Aktulum, Metinlerarasılık ve Evrim, 2018, s. 28). Görsel ve işitsel bir anlatı sunan sinema sanatı içerisinde, edebiyatın etkili bir şekilde kullanıldığı bilinmektedir. Bunun yanında mitler, masallar, resim ve müzik içerisinde kullanılan motifler, kodlar, semboller veya göndermeler birbirleri ile ilişkilendirilebilmesi adına örnek teşkil etmektedirler. Bu bağlamda ilişkilendirilen gönderme veya alıntılar bir amaç uğruna yapılabilmektedir. Eserin farklı bir kodla sunulması, daha anlamlı bir bütün oluşturma noktasında yeni bir bağlam oluşabilmesine de imkân tanımaktadır.

1950'lerle birlikte modernist düşünceye tepki olarak doğan postmodernist düşüncenin başlıca yöntemleri arasında yer alan metinlerarasılık, farklı metinlerin birbirleri arasındaki göndermelere vurgu yapmaktadır. Böylelikle yeni bir anlatım oluşturulmaktadır (Kalıpcı, 2016, s. 70). Postmodern düşüncenin varlığı, aydınlıkçı ve ilerici düşünceye karşı devrim niteliği taşımakla birlikte, dönemin toplumsal sorunlarına karşı duyarlılığı ile fütürist ve dadaizm düşünceleri çerçevesinde şekillenmektedir (Bayraktaroğlu & Uğur, 2011, s. 6).

Postmodernist düşünce pratiklerinin sinema sanatındaki varlığı 1980'li yıllara dayanmaktadır. Biçim ve estetiğe önem veren bu anlatı unsurları modern ve klasik sinema anlatısının kalıpları

dışarısında yer almaktadır (Uğur, 2020, s. 91). Klasik sinema anlatısının kalıplarını ve tekniklerini kendine has bir şekilde yorumlayan postmodern düşünce içerisinde karakterler, kamera kullanımları, ses tasarımı, ışık kullanımları, kurgu ve mekân tasarımları ile farklılıklar görülmektedir. Tarihsel serüveninin içerisinde kameranın hareketlenmesi ve kaydedici materyalin de taşınabilir özelliklere sahip olmasıyla birlikte sinematografi kavramı doğmuş ve böylelikle sinemasal anlatımda farklılıklar yaşanmıştır (Seçmen, 2018, s. 511). Sinema sanatının kendisine has bazı kodları kullanması, onun kendi dilini oluşturmaktadır. Bu kodlar arasında sadece özgün nitelik taşıyan kurgu, çekim ölçekleri ve kamera hareketleridir. Sinemanın diğer sanatlar ile benzerlik taşıyan unsurları ise, aydınlatma tasarımı, sahne, dekor ve kostüm tasarımlarıdır. Böylelikle sinematografik imgeler yaratılmaktadır.

1. Araştırmanın yöntemi, amacı, sınırlılıkları ve kapsamı

İlgili çalışmada betimsel analiz yöntemi kullanılarak Federico Fellini yapımlarının, David Lynch filmlerine metinlerarasılık bağlamındaki etkileri *8½* ve *Wild at Heart* filmlerinde incelenecektir. Betimsel analiz çalışılmak istenen konu hakkında özet bir bilgi oluşturulmasına yaramaktadır (Büyüköztürk, Kılıç Çakmak, Akgün, Karadeniz, & Demirel, 2018, s. 24). Analiz edilecek nesne bazı temalar özelinde incelenmekte ve belirlenen temalar arasındaki bağlar açığa çıkartılarak yorumlanmaktadır. Seçilen araştırma nesneleri arasında neden sonuç ilişkisi içerisinde karşılaştırmaya tabi tutulabilmektedir (Karataş, 2015, s. 73). Böylece iddia edilen argümana dair mantıksal bir sonuca ulaşılabilmesi mümkün olabilmektedir.

Birçok açıdan farklı metinler ile kendisine tema belirleyen sinema sanatı içerisinde birçok auteur yönetmen bulunmaktadır. Bu yönetmenlerden biri olan Fellini, sinematografisi ile kendisine has bir sinema dili oluşturmuştur. Bu çalışmada sinematik açıdan sonraki kuşaklara ışık tutan Fellini'nin, David Lynch'in sineması üzerindeki etkilerinin sinematografik yansımalarına metinlerarasılık bağlamında karakterler, kamera kullanımları, ses tasarımı, ışık kullanımları, kurgu ve mekân tasarımı unsurları özelinde *8½* ve *Wild at Heart* filmlerinin analiz edilmesi amaçlanmıştır. Böylelikle Federico Fellini'nin film dilinin Lynch filmlerine hangi açılardan eklenlendiği ortaya konulacaktır. Tüm bu kavramların daha net anlaşılması adına ilgili filmlerin incelenmesi öncesinde postmodern sinema ve metinlerarasılık kavramlarına dair genel bir perspektif sunulacak, sinematografik anlatı araçlarına dair bilgi verilecek ve Federico Fellini ve David Lynch'in sinema anlatılarına dair bazı noktaların altı çizilecektir. Böylelikle Fellini ve Lynch arasındaki etkileşimin daha net ortaya konulacağı düşünülmektedir.

2. Postmodern sinema anlatısı

1950'li yıllarda modernizm sonrası olarak bilinen postmodernizm kavramı ortaya çıkmış ve ilgili kavram sanatta yaşanan ivmelenmeler ve dönüşümler ile birlikte sinemada da kendisine güçlü bir yer edinmiştir. Modern dönemden ayrışmasına karşı, tam anlamı ile bağlarını modernizimden koparmayan postmodernizm, dönemin sanat, felsefe, sosyokültürel, politik ve estetik hareketlerinin içerisinde bulunmasıyla farklılığını ortaya koymuştur. Postmodern sinema içerisinde estetiğin ve biçimin önemli yer tutması ve kendisini bu yönde ifade etmesi onun aynı zamanda, günün toplumsal hareketlerine ve düşünce pratiklerine karşı olan yatkınlığını da gözler önüne sermektedir. Bu düşünce çerçevesinde postmodern sinema için her şey konu niteliği taşıyabilmektedir. Bu durum onun neredeyse tüm toplumsal olguların içerisinde olmasına da olanak sağlamaktadır (Öztürk, 2020, s. 135). Postmodern sunuşlar Kolker'in (2008, s. 136 aktaran Bostan & Kirel, 2018, s. 11) düşüncesine göre çoğulcu bir anlayış sunmakta ve her ne olursa olsun aranılanın, arayana, aradığı şeyi sunan yapıtlar ortaya konmasına zemin hazırlamaktadır. Postmodern sinema anlayışı içerisinde kendisine yer bulan pastiş, metafilm, parodiler, eklektik yapısı ve metinlerarasılık gibi unsurlar ile şekillenmektedir. Harvey'e (1997, s. 59) göre, modernizm belirlenmişlikle, paranoyayla, merkezleşmeyle ve

hiyerarşi ile postmodern olan ise şizofreni, dağılma, anarşi ve belirsiz oluşu ile birbirlerinden şematik olarak ayrılmakta ve kendi içerisinde karakter oluşturmaktadır.

Sinema sektörü içerisinde de etkisini gösteren postmodernizm, içeriğin değil biçimin önemli olduğu vurgusuyla, klasik anlatı sinemasında gerçekçilik üzerinden bir kırılma yaratarak, görüntünün ön plana çıkmasını sağlamıştır. Böylelikle sinemada yaratılan zaman, şimdiki zaman içerisine sıkıştırılmıştır (Kineşci, 2017, s. 131). Geçmiş ile bağını koparmayan postmodern filmler, pastişler oluşturmakta ve geçmiş ile şimdikiyi harmanlamaktadır. Bu durum geçmişini yeniden inşa ederek, şimdinin içerisine yerleştirmekte ve postmodern sanat içerisinde yeni bir yapılanmayı mümkün kılmaktadır. Postmodern anlatı içerisinde, kendisine yeni bir katman yaratan sinema filmleri, müzik kullanımı ile de biçime önem veren ve uyumsuzluğu kabullenen bir tavır yaratmaktadır (İspir & Kaya, 2011). Neyin gösterildiğinin bir öneminin bulunmadığı sadece gösterene odaklanılan kurgusal düzlem ve öykü yapısı oluşturulmuş ve postmodern sinema anlatısının yapısı korunmuştur. Bu durum yüzeysel bir anlatı oluştururken, biçim ön plana çıkarmakta ve parçalı bir sunu hazırlayarak bütünsellik yapı bozuma uğratmaktadır (İspir & Kaya, 2012, s. 91).

Stabil ve yavaş bir düzen içerisinde kurgulanan modern sinema eserlerinin aksine postmodern sinema, herhangi bir öğüt sunmayan daha canlı ve karışık konular işlemektedir. Özgürlükçü tavrı sayesinde postmodern yönetmenler sadece filmin genel çerçevesini oluşturmakla sınırlı kalmayıp, birebir karakter oluşum sürecinde de esneklik sağlamaktadırlar. Yönetmenin, postmodern sinema anlatısı içerisinde oluşturduğu karakterler, klasik anlatı sineması içerisinde şekillenen kahraman kavramında da değişiklik yaşanmasına olanak sağlamaktadır. Bu süreçte bilinen kahramanların aksine, anti kahramanlar oluşturulmaktadır. Salman'a (2020, s. 2890) göre, Postmodern sinema anlatısında yaşanan bu karakter dönüşümü, izleyicisine yakın gelen ve özdeşleşme deneyimini mümkün kılmayan anti kahramanların oluşmasına sebep olmasının yanı sıra, gerçeğe yakın görünümde de oluştururlar. Anti kahramanlar, dolandırıcı, şiddete meyilli, beceriksiz ve başarısız kişiler olarak sunulmaktadır.

Modernist düşünce içerisinde mekân kullanımı toplumsal unsurlar üzerinden şekillenirken, postmodern düşünce de ise toplumla bağını tamamen koparmış, sadece tasarım ilkelerine sadık kalınarak estetik bir görünüm elde etmek amaçlanmaktadır (İspir & Kaya, 2011, s. 87). Bütünsel bir zaman ve mekân kullanımdan bahsedilemez. Postmodern anlatılarda, geçmiş ve geleceğin şimdiki zaman içerisinde yer alması ve eklektik yapı üzerinde inşa edilmesi zaman ve mekân bütünselliğinde belirsizlik yaratmaktadır. Yaratılan bu belirsizliğin temel sebebi ise eklektik bir yapıya sahip olmasından kaynaklanmaktadır.

3. Metinlerarasılık ve sinema ilişkisi

Metinlerarasılık kavramı, postmodern dönem içerisinde gelişim gösteren ve okuma yöntemi olarak kabul gören bir kavramdır. Birden fazla sanat dalında kullanılan farklı metinler arasındaki bağı veya benzerliği bulma noktasında geliştirilmiş bir kavram olarak nitelendirilmektedir. Toplum içerisinde sosyal bağlar ile aktarım sağlayan birçok sözlü veya yazılı kaynağın, sosyal öğrenme yöntemiyle veya sosyolojik, psikolojik davranış kalıplarının aktarımı ile metinlerarası bir ilişkisi kurulmaktadır (Bulut, 2018, s. 3). Metinlerarasılık; bir metnin farklı alıntılardan veya atıflardan oluştuğunu ve farklı metinleri, kendi içerisinde harmanlayarak erittiğini ileri süren yeni bir metin oluşturma olarak açıklanmaktadır (Kristeva, 1980, s. 33). Barthes, (2006, s. 120) dilin soyut dilbilimsel sisteminde ya da konuşmacıların bireysel ruhlarında değil, dilin somut iletişimde hayat kazandığını ve tarihsel olarak geliştiğine vurgu yapmaktadır. Ona göre, metinlerarasılık yoluyla aktarım sağlayan dil, geçişkenlik işlemiyle metne girerek metne bir üretkenlik katar ve metni bir dil olgusu olarak kabullenip metinlerarasılığı onun bir ölçütü haline getirir. Genette, (1997, s. 2) ise Metinlerarasılık terimini; bir eser ile ondan önce ya da sonra gelen diğer eserler arasındaki ilişkinin okur

tarafından algılanması olarak tanımlar. Metinlerarasılık terimi içerisinde yenilenme ve süreklilik ile bir "öz-metinlerarasılık" veya bir "öz-yeniden-yazma" biçimi gerçekleşir. Yazarın yeniden-yazdığı yapıtta, eski yapıta göndermeler ve öykümler sıklıkla yapılır. Bu durumla oluşturulan metinler içerisinde bütünlük, çizgisellik ve geçişkenlik sağlanmış olur ve öz-yeniden- yazma durumu görünürlik kazanır (Aktulum, 1999, s. 136-137). Metinlerarası ilişki sadece kendisinden önce var olan metin ile bağ kurmamaktadır. Yazılan eserin kaynakları önceki metinle sınırlandırılmadığı gibi, kendinden sonra oluşacak metin ile de bağlılık göstermektedir (Barthes, 1993, s. 126). Metni temellendiren ana nokta diğer metinler, kodlar ve göstergeler ile arasında kurduğu bağıdır; metni oluşturan ana şey metinlerarası ilişkidir (Barthes, 1993, s. 142). Böylelikle türetilen anlam içerisinde önceki metne atıf yaparak yeni bir anlamın doğması ve kaynakça oluşturmak amaçlanmıştır. Yani yeni, özgün ve zengin bir anlam yaratılarak metinlerarası bir bağ kurulmuş olur. Metinlerarasılık kavramı sadece yazılı kaynak veya sanat eserlerinde karşılaşılan bir durum olmadığı gibi, görsel veya işitsel kaynaklar içerisinde de alıntılarının veya benzerliklerin göstergelerarasılık kavramıyla açıklandığı bir alt türü içerisinde barındırmaktadır (Gezer, 2021, s. 148). Bu durum müzik ve yazılı kaynakların, resim ve işitsel kaynakların birbirleriyle arasındaki benzerlikler ile örneklendirilebilmektedir.

Metinlerarasılık, yapıtlar arasında kurduğu bağ ile yapılan göndermelerin ve alıntılarının sanat yapıtları içerisinde kurulan tutarsız yapıyı yıkmasını mümkün kılmakta, böylece süreklilik arz eden bir oluşum içerisinde benzerlikler oluşturmaktadır (Kristeva, 1984 , s. 59). Böylelikle metinler arası bir bağ oluşmaktadır. Bu bağlamda metnin özgünlüğü, yapılan alıntılarının yeniden harmanlanarak metinlerarası bir bağ kurmasının yanında, yazarı tarafından özgün nitelikler yüklenerek aktarılmasıyla sağlanır. Metinlerarası yaklaşım sergileyen yazarların önemsendiği şey, üretilen nesnenin kaliteli olması yönündedir. Böylelikle yazar metni oluştururken farklı kaynaklardan yararlanmaktadır. Metnin işlerlik kazanması adına yapılan metinlerarası göndermeler yazarı kimi çıkmazlardan uzaklaştırmaktadır (Bulut, 2018, s. 10).

Postmodern anlatıyı diğer anlatı türlerinden ayıran en belirgin özellik metinlerarasılıktır. Geleneksel anlatı kalıplarının oluşumunda diğer kaynaklardan yapılan alıntılar bulunamazken, diğer kaynaklardan yapılan alıntılar postmodern anlatının temel taşlarından (Gezer, 2021, s. 145). Postmodern dönem içerisinde, yönetmenin kendi sinemasal atmosferini oluşturması yönündeki çabaları ve bu yöndeki fikri düşüncelerini yansıtması dışında, kendi kalıplarının dışına çıkarak farklı türlerle beslenebilmesi beklenmektedir. Sinemanın farklı sanat yapıtlarından esinlenerek ortaya koyduğu birçok eser bulunmasının yanında, sanat yapıtlarının çoğu onun besin kaynağıdır. Farklı sanat yapıtları ile sinema filmleri arasında yapılan alıntılar göstergelerarası olarak adlandırılmaktadır.

Bu durum iki sinema filmi arasında yapıldığı takdirde ise filmlerarasılık olarak da adlandırılabilir (Uğur & Altay, 2018, s. 100). Sinema filmleri içerisinde, postmodern anlatı yapısına sahip olan filmlerde, öteki ile arasındaki etkileşim ve disiplinler arası bağlar aracılığıyla birçok farklı anlam üretilmektedir. İzleyicisini de bu atmosferin içerisine dâhil eden filmler, farklı disiplinlerin göstergelerini harmanlayarak, yeni anlamlar üretmekte ve izleyicisini klasik sinema anlatısının dışına taşıyarak, beklenmedik bir sinema dili oluşturmaktadırlar. Metinlerarasılık sayesinde beslenen bir eser kendinden sonraki eser için ilham kaynağı olmuştur. Bu durumun algılanabilmesinde izleyicinin payı büyüktür. İzleyicisinin belirli bir donanımda olması beklenmekte ve kurulan metinlerarası bağların algılanarak yeni anlamların fark edilmesi beklenmektedir (Sinan, 2020, s. 33). Postmodern sinema anlatısında yaratılan anlatı kalıpları, metinlerarası düzlemde bağlantılı bir etkileşim içerisinde yer almaktadır. Kısaca daha önce de ifade edildiği üzere postmodern düşünce pratikleri içerisinde gelişim gösteren metinlerarasılık kavramı, sinema sektörü içerisinde de varlık göstermektedir (Algül, 2016, s. 2).

4. Sinematografik anlatı araçları

Sinemada film yapım süreçlerinin tarihsel serüvenine bakıldığında, teknolojik birçok gelişme sayesinde filmsel dilin kendisini geliştirdiği ve birçok açıdan sanatsal bir yaratım süreci oluşturduğu gözlemlenebilmektedir. Görsel tasarım unsurlarının, sinematografik seçimler ile başarılı bir şekilde aktarılması konusunda, kamera hareketleri, mekân kullanımı, karakter oluşturma süreci, aydınlatma estetiği, kurgu ve müzik kullanımı ile sunan filmler ortaya çıkmıştır. Sinematografik görüntülerin oluşmasında yaratılan atmosfer, dış bir gerçeklik oluşturmakta ve simülatif bir yeniden yaratım süreci içerisinde gerçeklik yeniden inşa edilmektedir (Seçmen, 2018, s. 507). Sinematografik imgelemlerin kullanılmasında mekân, karakter, aydınlatma, kurgu, kamera hareketleri ve müzik gibi sinemada biçimsel unsurların bilinçli bir şekilde kullanılıyor olması, film sahibinin de sinematografisini oluşturmaktadır (Mencütekin, 2010, s. 260). Sinemasal imgelerin kullanılmasının temel sebepleri gerçeklik algısının arttırılması veya izleyici ile film arasında özdeşleşme mekanizmasının kurulmasının arzu edilmesinden kaynaklanmaktadır.

4. Kamera

Sinema, 1985' yılından günümüze kadar olan süreç içerisinde birçok teknolojik gelişmenin sıkı takipçisi olmuş ve bu gelişmeleri aktif bir şekilde kullanmıştır. Hareketli görüntülerin filme alınmasında, kamera açıları ve çekim ölçeklerin kullanılması, yönetmene kendi dilini oluşturması noktasında farklı yöntem ve teknikler sunmaktadır. Bu bağlamda kameranın çekim açılarının belirlenmesinde izleyicinin bakış noktası temel alınmakta ve izleyicide harekete geçirilmek istenen duyguya yönelik teknikler kullanılmaktadır. Sinematografik görüntülerin oluşmasında ve yaratılmak istenen duygunun oluşması noktasında farklı çekim ölçeklerinin kullanılması yaratılan atmosferi destekler niteliktedir (Baloğlu, 2018, s. 182). Çekilen görüntülerin anlamlı bir bütün oluşturmasıyla birlikte filmler meydana gelir. Çekim esnasında sergilenen oyunculuk, dekor tasarımı ve hareketlerin kayda alınması için yönetmen veya görüntü yönetmenin tercihleri doğrultusunda yerleştirilen kamera, film anlatımının güçlenmesi noktasında en uygun noktaya yerleştirilmelidir. Böylelikle kameranın konumu verilmek istenen duyguya göre yer değiştirebilmektedir (Tuğan, 2017, s. 224). Teknolojik gelişmeler ışığında kameranın hareketlenmesi, kayda alınan görüntüleri resim ve görsel sanatların tümünden ayrılmasını sağlamıştır. Kameranın hareketli bir şekilde kullanılmasını, sadece çerçeveler arası geçiş anlamı taşımadığı gibi hareketin kendisi, çekilen görüntünün hızını, duygusunu, sahnenin havasını ve tarzını da konu bütünlüğünden ayrı olarak ek bir anlam katmanı oluşmasını da sağlamaktadır (Baloğlu, 2018, s. 185). Birçok etki yaratabilen kamera açıları, mekânın tanıtılmasında, karakterler arasındaki üstünlüklerin verilmesinde ve psikolojik durumları hakkında da bilgi vermektedir.

5. Mekân

Sinematografin icat edilmesiyle, çekilen görüntüler içerisinde mevcut yer üzerinde değişikliğe gidilmeden, belge niteliği taşıyan görüntüler çekilmiştir. Filmlerde dramatik unsurların kullanılmaya başlamasıyla birlikte, filmin dramaturjisine uygun tasarımlar yapılmakta ve film mekânı kavramı ortaya çıkmaktadır. Zaman içerisinde mekân tercihleri ve tasarımı, karakter kadar önemli bir unsur haline gelmiştir (Özden, 2019, s. 7). Tasarlanan mekânlar film içerisinde anlatının başat unsuru olarak nitelendirilmektedir. Sinema filmleri içerisinde sıradan ve basit bir unsur gibi algılanan mekânlar ve mekân içerisindeki tasarımlar politik bir görüntü sunulabilmesi noktasında da gelişim göstermiştir. Fiziki mekânların sinemasal bir unsur olarak kullanılmasında kurgusal etmenlerin kullanıldığı bilinmektedir. Bu bağlamda sinemanın teknik olanaklarından yararlanılarak gerçek mekânlar sinemasal mekân olarak yeniden tasarlanır. Böylelikle sinema, kendi mekânsal formlarını oluşturmakta ve hikâyesini bu form üzerine inşa

etmektedir (Çağıl & Kiliç, 2021, s. 64). Oluşturulan sinemasal mekânlar sadece gerçekliğin oluşması noktasında işlev görmemekte ve psikolojik bir unsur olarak kullanılmanın yanında ütopyik veya distopik bir unsur olarak da kullanılmaktadır. Ayrıca statü belirleme noktasında da mekan tercihlerinin önemi vurgulanmalıdır. Çünkü mekânlar aracılığıyla sınıflararası farklılıklar ortaya konabilmekte, kadınlık ve erkeklik halleri kamusal alan-özel alan karşılığı ile daha somut bir şekilde izleyici ile buluşturulabilmektedir.

6. Kurgu

Sinemanın orijinalliği onun ontolojisinde yani art arda gelen fotoğrafların hareket etmesi ile kurulmaktadır. Kısacası bir filmi kayda almak onun filme alınan şeylere derin ve katmanlı bir şekilde bedenselleştirilmesi olarak adlandırılabilir. Fotoğraflardan bu yönüyle ayrılan filmler, fotoğrafik görüntüleri kendi içerisinde dinamize ederek canlandırır (Mencütekin, 2010, s. 262). Bir filmin oluşmasında kurgu büyük öneme sahiptir ve iki aşama içerisinde gerçekleşir. Bunlardan biri kaba kurgu, diğeri ise ince kurgu olarak adlandırılır. Kaba kurgu, filmin dramatik etkisini oluşturmada ve senaryoya sadık kalarak kronolojik bir sıra içerisinde kayda alınan görüntüleri birleştirerek anlamlı bir bütün yaratmaktadır. Bu durum görsel ve işitsel bir bütünlük sağlamaktadır. İnce kurgu aşamasında ise filmin temposu ve teması belirlenerek gerekli görülen ince ayrıntılar düzenlenmektedir (Olguntürk, 2011, s. 229).

Sinema tarihi içerisinde kurgu ve montaj konusunda kendisinde sıklıkla bahsettiren “Potemkin Zırhlısı” filmi ile Eisenstein, kurguyu bir anlatı unsuru olarak görmüş ve anlatımı destekleyici noktalarda coşturucu ve uyarıcı bir araç olarak kullanmıştır (Eisenstein, 1975, s. 101). Böylelikle kurgu yeni bir boyut kazanarak filmlerin yaratım sürecinde yardımcı bir etken olarak kullanılmıştır. Yönetmen ve görüntü yönetmeninin insiyatifi ile değişiklik gösteren kamera açıları ve biçimlerinin bir uyum içerisinde sıralayan ve yeni bir boyut katan, sahnelerin canlanmasını sağlayan şey kurgudur. Kurgunun diğeri bir işlevi ise izleyicisinin duygu ve düşüncelerini harekete geçirmesidir. Böylelikle yönetmen amacına ulaşarak izleyicisine sunduğu mesajların algılanması noktasında kurguya göstermiş olduğu önemin karşılığını almaktadır (Bayrak, 2014, s. 109). Bu nedenle yönetmenin başarısı kurgucunun başarısıyla özdeşleşmektedir. Sinematografik araçların en önemlilerinden biri olan kurgu, yönetmenlerin sinema dillerine de belirgin bir şekilde eklemlenmekte, yönetmenler arası etkileşimi de arttırmaktadır.

7. Karakter

Sinema filmlerinde temanın aktarımı konusunda karakterler büyük öneme sahiptir. Bu nedenle karakterler filmin anlatmak istediği mesajı izleyiciye aktaran önemli bir unsur olarak görülmektedir. Sinema sektörü içerisinde karakter kavramı, yapımcı ve seyirci ilişkisiyle birlikte oluşmuş bir kavramdır. Sinemada karakter kavramı oyuncuların başarısıyla ve kendini geliştirmesiyle bağdaştırılmaktadır (Bayrak, 2014, s. 106). Karakterlerin film içerisinde sunuldukları ilk adım, onların diğeri karakterlerden ayıran özelliklerinden bahsedilmesidir. Bu durum kısa bir süre içerisinde gerçekleştirilmelidir. Başkarakterler ve diğeri karakterler arasındaki ayrımlar izleyiciye sunulurken karakterlere vurgu yapılır. Anlatıda bir denge oluşturabilmek için başkarakterlere karşı duran yardımcı karakterler sunulur. Bir amaç uğrunda ilerleyebilmesi adına, karakterlerin fiziksel özelliklerine ve psikolojik durumlarına yönelik öyküyü harekete geçirecek bir hedef yüklenir. Karşıt karakterler sayesinde başkarakterlere yüklenen özellikler daha belirgin bir hal almaktadır. Bu nedenle başkarakterin özellikleri filmin öykü eğrisinin güçlenmesi noktasında önem taşımaktadır.

8. Aydınlatma

Sinema filmlerinin varlığından söz edilebilmesinin en temel nedeni ışıktır. Bu durumun temel nedeni ise görüntünün oluşabilmesi noktasında ışığın varlığına ihtiyaç duyulmasıdır. Bir film içerisinde, mekânın, nesnelerin, oyuncuların veya figürlerin belirli bir netlik içerisinde gösterilebilmesi için belli bir yoğunlukta ışık kaynağına ihtiyaç duyulmaktadır. Aydınlatma teknik bir unsur olmasının yanında estetik bir amaç içerisinde de kullanılmaktadır. Sinema tarihinin ilk gününden bu güne kadar olan serüven içerisinde aydınlatma, dramatik ve psikolojik bir unsur olarak kullanılmaya devam eden bir unsurdur. Aydınlatma, estetik bir öge olarak kullanılmasının ve belirli bir netlik sağlamanın yanında objelerin boyutları, ne oldukları ve neye benzedikleri ve kadraj içerisindeki diğer objelerle olan ilişkisinin algılanmasına da yardımcı olmaktadır. Aydınlatmanın diğer bir işlevi ise filmsel zaman hakkında bilgi vermesidir (Bayram, 2011, s. 126).

Aydınlatma filme belirli bir derinlik katmakta ve yakaladığı kontrastlar ile gizemli bir atmosfer oluşturmaktadır. Işıklandırma için tercih edilen ışık kaynağı sert veya dolgu ışık olabilmektedir (Özen, 2021, s. 89). Aydınlatma ile anlatılmak istenen birçok etki, onun doğru kullanılması ile sağlanmaktadır. Bu bağlamda kullanılmak istenen aydınlatma türünün nasıl bir sonuç oluşturacağını bilmesi gerekmektedir. Birçok filmde tercih edilen ve sinema içerisinde önemli bir yeri olan “Chiaroscuro” aydınlatma tekniği ışık gölge karşıtlığını oluşturmaktadır. Bu aydınlatma yöntemi ile mekân içerisinde derinlik sağlanırken üç boyut etkisinden yararlanılmaktadır (Bayram, 2011, s. 127). Aydınlatma özellikleri sinema filmleri içerisinde türlerin ortaya çıkması ile kimi türler içerisinde farklı özellikler taşımakta ve türlerin ikonografik özelliklerine göre değişiklik göstermektedir. Yönetmenlerin ışık ve aydınlatma kullanımları belirli bir süre sonrasında tekrar eden bir yapı kazanmakta, hatta ilgili yönetmenin auteur olarak kabul görmesinde aydınlatma kullanımı belirgin bir etmen olarak görülmektedir.

9. Müzik

Film müziğinin kullanım amaçları arasında psikolojik etkilerin bulunmasının yanında teknik anlamda da birçok sebep bulunmaktadır. Bunlar; diegetik ve non-diegetik sesler, sessizliğin dramatik etkisi, kontrpuantual yapılanma, ses perspektifi, sesin şiddet düzeyi ve ses köprüsü olarak adlandırılmaktadır. Sinema 1927 yılında yaşanan gelişmeler ışığında filmlerde ses kullanmaya başlamış ve böylelikle seyircinin algısında yönlendirmeler yapılabilmesi sağlanmıştır. Sinema filmleri içerisinde ses, müzik ve efektlerin kullanılması atmosferi güçlendirmiş, gerçekliği arttırmış ve estetik anlamda anlatımı güçlendirmiştir. Sadece görüntüler ile anlatılamayacak birçok mesaj, ses elemanları aracılığıyla izleyiciye sunulmuştur (Demir, 2019, s. 91).

Filmlerde müzik kullanımının önemi ise onun üç ayrı görevi üstlenmesinden kaynaklanmaktadır. Bunlar: fon müziği olarak kullanılması, destekleyici olarak işlev görmesi ve leit-motiv şeklinde kullanımlardır. Müzik temel anlamda sahnenin atmosferini güçlendirmekte, sahnelere son vermekte, iki farklı sahne arasındaki geçişi sağlamakta, gerilimi yükseltmekte veya düşürmektedir. Bütün bunların yanında film ritmini izleyicisine aktarmakta ve çağrışımsal bir bütünlük sağlayabilmektedir. Federico Fellini ve David Lynch gibi yönetmenler filmlerinde müzik kullanımına oldukça önem veren isimler olarak müziğin anlamı esnetme, film dilini dönüştürme, beklenenin dışında anlamlar inşa etme potansiyelini kullanmışlar, sinematografik açıdan film müziğinin bambaşka bir endüstri olarak film evrenine kenetlenmesine önemli katkılarda bulunmuşlardır.

10. Federico Fellini Sinemasına genel bir bakış

Federico Fellini, sadece İtalyan sineması adına değil, dünya sineması adına da önem taşıyan, *Tatlı Hayat*(1960), *Sekiz Buçuk*(1963) ve *Amarcord*(1973) gibi filmlere imza atmış ve adından

sıklıkla söz ettirmiştir. Fellini, 20.01.1920 yılında İtalya'nın Rimini şehrinde dünyaya gelmiştir. İtalyan yeni gerçekçilik akımından söz edilen 1950'li yıllarda gerçeküstü sinema anlayışı ile hayallerle dolu bir sinema anlayışını benimsemiştir. İtalyan Yeni Gerçekçilik akımının kısmen dışında yer alan Fellini sineması, otobiyografik öğeler taşıdığı gerekçesiyle yeni gerçekçilik akımıyla çok fazla ilişkilendirilmemektedir (Gülçur, 2020, s. 730). Bunun yanında Fellini'nin sineması gerçeküstü öğeler taşımasına rağmen, gerçeküstücü bir sinema anlayışının tam merkezinde konumlandırılmaz ve kişisel bir sinema olarak film tarihinde özel bir yer edinir.

Filmlerinin otobiyografik izler taşımasına karşın, hiçbir filmi net bir otobiyografik film özelliğini de barındırmamaktadır. Fellini'nin filmleri, onun kişisel takıntılarını içermekte ve bu durum filmlerine hayal âlemi olarak yansımaktadır (Uysal, 2008, s. 13). Fellini sineması içerisinde kendisini tekrarlayan bazı resim öğeleri bulunmaktadır. Bunlar, aynı filmin içerisinde veya farklı filmler arasında geçişkenlik göstermektedir. Fellini, filmlerinin çoğunda soytarılar, palyaçolar, kadınlar, sanat eserleri, müzisyenler, ıssız Roma sokakları, sirkler, dans eden kadınlar ve erkekler kadraj içerisinde tekrar eden öğeler arasında gösterilmektedir (Uysal, 2008, s. 64).

Fellini'nin kadınlara karşı göstermiş olduğu özel ilgi filmlerin temasına da yansımış ve birçok filminde kadın başroller veya kadın hikâyeleri yer almıştır. Filmlerindeki bu eğilim seksist bir bakış ve eril tahakküm izleri taşımaktadır. Fellini'nin kadınları, stereotipler oluşturmaktadır (Uysal, 2008, s. 27). Fellini, filmlerinin çoğunu Cinecitta'da çekmiş ve gerçek mekânlar kullanmıştır. Fellini'nin *Il Casanova* filmi için tasarlattığı Venedik ve Londra benzeri sokaklar dışında filmlerinin çoğu Roma sokaklarında, caddelerde, çeşme ve sanat eserlerinin önünde geçmektedir (Tanç, 2015, s. 23).

Fellini'nin tam anlamıyla otobiyografik izler taşıdığı filmi ise $8\frac{1}{2}$ 'dur. Fellini'nin 1993 yılında Anna Muzzarelli'ye verdiği röportajda, filmin öyküsünden bahsetmiş ve karakterleri ve filmin öyküsünü düşünerek geçirdiği uzun zaman içerisinde yaşadığı buhranlardan, üretim sürecinin sıkıntılı olasılıklarından dert yanmıştır. Öyle ki set ve oyuncular dâhil her şey hazırken film çekim süreci günler sürmüş ve Fellini neredeyse filmi çekmekten vazgeçmek üzereyken son anda ilgili yapıyı çekmeye karar vermiştir. Federico Fellini röportajında insanları yüz üstü bırakmak istemediğinden yaşadığı bu sancılı yaratım sürecini filme almaya karar verdiğini söyler (Muzzarelli, 2017, s. 174).

Fellini'nin mükemmel bir öykücü olduğu ve bu öykülerindeki ince ayrıntılara verdiği önem, gerçeküstü öğelerin ve anılarını filmle harmanlaması onun kendine has üslubunu yaratmasında etkili olmuştur. Bu sayede Fellini sadece İtalya coğrafyası özelinde değil tüm dünyada bilinen, öykünülen ve tarzı örnek alınan bir yönetmene dönüşmüştür. Önemli birçok yönetmenin de en sevdiği isimlerden biri haline gelmiştir. Bu isimlerden biri de Amerikan sinemasının ayrıksı yönetmeni David Lynch'dir. Beyin yakan filmleri, esrarengiz imajları, kristal imgeleri, ürkütücü üslubu ve anlaşılmaktan çok deneyimleme üzerine kurulu yapımları ile bilinen Lynch, sinematik anlatım sürecinde belirgin ölçüde Fellini filmlerinden etkilenmiş ve kendi yapımlarında da Federico Fellini'nin yapımlarına göndermelerde bulunmuştur.

11. David Lynch Sinemasına dair

David Lynch, 1946 yılında ABD'de doğmuş ve Avrupa'nın birçok yerinde sanat okullarına giderek eğitim almıştır. Sinema denemeleri öncesinde grafik tasarımı eğitimi alan Lynch aynı zamanda müziğe de ilgi duyan bir sanatçı kimliğine sahiptir. American Film Enstitüsü'nde sinema eğitimini tamamlayan Lynch'in ilk uzun metrajlı filmi ise *Silgikafa*'dır (1977). Lynch filmlerinin temel sorunsalı ise kesişen yolların kurmaca bir yapı içerisinde sunulması ile fantastik bir seyir sunuyor olmasıdır. Anlatısında oluşturmuş olduğu çelişkiler ile gerçek ve yarılsamalar arasındaki hiyerarşik ayrım, gerçeklik üzerindeki hakikatlerin boşa çıkartılacağı izlenimi yaratmaktadır (Favaro, 2019, s. 17). "Lynch filmlerindeki kendine ve çevresine yabancılaşmış, düşle gerçek arasında kaybolmuş ya da düşlere kaçmış insanlar, Lynch'in en

çok beğendiğini ve etkilendiğini söylediği ressam 6. Edward Hopper ve 7. Francis Bacon 'un resimlerindeki insanlara benzemektedirler” (Güngör, 2016, s. 16). Lynch'in oluşturmuş olduğu film atmosferi içerisindeki fantezi ve rüya olgularının, gerçekliği, dünyalar üstü dışsal bir göz veya tanrısal bir bakış ile algılanıp, görünür kılacak bir yapının bulunmadığı düşünölmektedir. Bu bağlamda çözüle bilecek bir yapının bulunmamasına karşın, ipucu toplayan bir dedektif edasıyla izleyicine tüyolar vermekten de geri durmaz . Kurmuş olduğu gerçeklik içerisinde mekân ve zaman tasarımları sıradan ve pastiş imgelere ve izleklere dayandırılmaktadır. Sinemayı kendince yorumlayan Lynch için sinema; bir anlatı aracı değil, aksine resimdir. Sinema sektörünün gücünü; izler kitlenin duygularının, bilinçaltının ve içgüdülerini uyandırmak olduğunu savunmakta ve izleyiciler üzerinde unutamayacakları bir etki yaratması gerektiğini savunmaktadır (Güngör, 2016, s. 16).

David Lynch sinemasında temel unsur suçtur. Bu bağlamda Lynch filmlerinde suç unsuru çarpık bir öge olarak sunulmakta ve suçluların kâbusları arasında şekillenmektedir. Bu filmlerde masum olarak gösterilen karakterler bile tam anlamıyla masum sayılmazlar . Lynch sinemasında suç temasının bu denli yoğun işlenmesinin sebebi ise geçek dünyada yaşadığı semtlerdeki gözlemlerinden kaynaklanmaktadır. Lynch'in Philadelphia'da getto bir semtte gözlemlediğı, ırklar arasındaki gerginlik, şiddet ve korku unsurları onun filmlerinde neden suç temasına ağırlık verdiğini açıklamaktadır.

David Lynch sineması, alışılmışın dışında bir izleme deneyimi sunmaktadır. Anlamsızlık, düşsel karmaşa, paranoya, endişe ve belirsizlik yönetmenin hemen her filmine sızmıştır. Ressam, grafiker ve müzisyen kimliğini, yönetmen kimliğiyle birleştiren David Lynch adeta çoklu ve hibrit bir sanatı kendisiyle bağdaştırmıştır. Bu durum filmlerin anlaşılmasını çok daha zor bir hale getirmektedir. Yönetmen yapımlarının anlaşılmasını değil herkeste farklı deneyimler yaratmasını arzulamaktadır. Böylece kaos, bilinmezlik ve anlam arayışı gibi kavramlar filmlerine daha fazla derinlik katmakta ve David Lynch filmleri tartışmalı alt metinler haline dönüşmektedir. Böylelikle diğer yönetmenlere ya da sinema ile ilgilenen kişilere dolaylı ya da doğrudan ilham kaynağı olabilmektedir (Rodley, 2005, s. 374).

12. 8½ ve *Wild at Heart* (Vahşi Duygular) Filmlerinin metinlerarasılık bağlamında sinematografik analizi

Yönetmenliğini Federico Fellini'nin yaptığı, 8½ (1963) filminin senaryosunu Federico Fellini, Tullio Pinelli, Brunello Rondi, Ennio Flaiano ve Richard Wagner yazmıştır. Yapımcılığını Angello Rizzoli'nin üstlendiğı filmin başrollerinde Marcello Mastroianni, Claudia Cardinale, Sandra Milo, Anouk Aimee, Rosella Falk ve Barbara Steele yer almaktadır. Marcello Mastroianni'nin oynadığı Guido karakterinin çerçevesinden sunulan senaryo, yan olaylar ve karakterler ile birlikte gelişim göstermektedir.

David Lynch'in yönetmen koltuğunda oturduğu *Wild at Heart* (1990) filminin senaryosunu da David Lynch yazmıştır. 1990 yapımı film, 2 saat 4 dakikadır. Yapımcılığını David Lynch, Monty Montgomery, Steve Golin ve Sigurjon Sighvatsson'un üstlendiğı filmin başrollerinde Nicolas Cage, Laura Dern, Willem Daofe ve Diane Ladd yer almaktadır. Nicolas Cage'in oynadığı Sailor karakteri ve Lula karakterine hayat veren Laura Dern'in etrafında gelişen olaylar ve onların sıra dışı ve heyecan verici aşkları bir yol hikayesi üzerinden izleyici ile buluşmaktadır.

Federico Fellini'nin 8½ filmi ve David Lynch'in *Wild at Heart* filmleri arasında oluşturulan bağ, her iki yönetmeninde filmlerinde kullandıkları ana tema üzerinden anlaşılmalıdır. Fellini 8½ filminde kendi hayatından izler taşıyan birçok mekân ve karakteri film içerisine yerleştirmektedir. Kilise, sanat, yaşlılık, çocukluk, cinsel deneyimler, sirk figürleri, sihirbazlık gibi temalar Fellini'nin geçmişine dair izler taşımaktadır. David Lynch'in *Wild at Heart* filminde ise Lynch, kendi gözlemlerine yer verdiğı bir suç teması üzerine filmini kurgulamıştır. Cinayetler, banka soygunları, adam kaçırma, mafya babaları gibi birçok unsurun

bu denli ağır bir şekilde kullanılması Lynch'in büyüdüğü ortam ile bütünlük sağlamaktadır. Ayrıca Lynch'in yol hikâyelerini kendine konu edinmesi de yönetmenin babasının işinden dolayı sürekli yer değiştirmek zorunda kalmasıyla ilişkilendirilebilir. Bu açıdan bakıldığında da Lynch tıpkı Fellini gibi otobiyografik bağlamları filmlerine dolaylı da olsa eklemiştir.

Bu bağlamda her iki yönetimde kendi hayatlarında deneyimledikleri tecrübeler ile kendi sinematografik dünyalarını oluşturmakta ve yarattıkları sinemasal atmosfer hayatlarına bir anlamda ışık tutmaktadır. Nasıl ki Fellini filmleri için deniz, sirk ve kilise devamlılık arz eden bir unsur ise bu durum Lynch sineması için de geçerlidir. Suç olgusu ve yol örüntüleri tekrar eden bir tema olarak filmlerine yansımaktadır. Bu bağlamda her iki yönetimde oluşturdukları sinemasal atmosferin içerisinde kendi deneyimlerini aktarmakta ve çok katmanlı anlatı tarzlarını kendi içsel dünyaları ile birleştirmektedirler.

Fellini'nin $8\frac{1}{2}$ filmi içerisinde kullanılan en belirgin temalardan biri ise yönetmen Guido'nun köşeye sıkışmışlığıdır. Film çekme hazırlığında olan yönetmen Guido, neredeyse tüm hazırlıklar yapılmış olmasına rağmen hala kafasında netleştiremediği senaryosu yüzünden karmaşık bir ruh haline bürünmüştür. Guido, filmin birçok sahnesinde oyuncular tarafından çekeceği filmde alacakları roller için rahatsız edilmektedir. Bu durum Guido'nun hayatındaki kadınlar, yapımcı ve hala oluşturamadığı senaryosunun ona yüklediği sorumluluklar ile daha da artmaktadır. Guido'nun içinde verdiği savaş sürekli olarak artmakta ve köşeye sıkışmışlık hissi yönetmenin yaratıcılık hissini elinden almaktadır.

Yapımcının, Guido üzerinde oluşturmuş olduğu baskı, filmde hangi öğelerin kullanılıp kullanılmayacağına kadar ileri gitmektedir. Aynı şekilde oyuncular hünerlerini sergilemekte, ne kadar başarılı olduklarını Guido'ya göstermek için fırsat kollamaktadırlar. Filmin başlangıç sekansı da metaforik olarak bu sıkışmışlık hissini anlatmak için kurgulanmıştır. Yoğun bir trafikte ilerlemeye çalışan Guido, diğer araçlardan ona uzanan gözler ile baskılanmaktadır. Arabadan güçlükle ayrılan Guido, süzülerek gökyüzünde uçmaktadır. Yapımcısının üzerinde oluşturduğu baskı Guido'nun gökyüzünde uçarken ayağından iple bağlı olması ile gösterilmiş ve yapımcısı tarafından denize düşürülmüştür. Fellini'nin $8\frac{1}{2}$ filminde köşeye sıkıştırılan karakter aslında Fellini'yi canlandıran Guido'dur.

Lynch'in *Wild at Heart* filminde ise bu durum Sailor ve Lula karakterleri üzerinden resmedilmektedir. Sailor ve Lula arasında geçen tutkulu bir aşkı konu alan film, Lula'nın annesi Marietta tarafından oluşturulan gerilim ile devam etmektedir. Filmin ilk sahnesinde gerçekleşen cinayet ile filme hızlı bir giriş yapan Lynch, filmin çatışma noktasını hiç beklemeden açık etmektedir. Bu durum $8\frac{1}{2}$ filminde Guido karakteri üzerinde de aynı şekilde gerçekleşmektedir. Bu açıdan bakıldığında filmlerin açılış sekansları dolaylı da olsa filmlerin temposunun belirlenmesi noktasında bir paralellik göstermektedir.

Wild at Heart filminde Sailor'ın, Marietta tarafından gelen cinsel ilişki teklifini reddetmesi bombanın fitilini ateşler. Marietta, Sailor'ı öldürmesi karşısında kızı ile birlikte olabileceğini söylediği Bob Ray Lemon'ı, Sailor'ın üzerine yollar. Sailor, Bob Ray Lemon'ın söyledikleri ve ona bıçak çekmesi üzerine onu öldürür. Böylelikle Sailor hapse Lula ise annesinin evine dönmek zorunda kalır. Marietta amacına ulaşır ve Lula evinde köşeye sıkışmış bir vaziyette beklerken Sailor hapse atılmıştır. Ancak Sailor bir süre sonra hapisten çıkar ve Lula'ya tekrardan kavuşur. Lula, Sailor'ın Kaliforniya'ya gitme teklifini kabul eder ve yola çıkarlar. Marietta ise her şeyin farkındadır ve sevgilisi olan dedektif Johnnie'yi kızını bulması için, eski sevgilisini olan Marcelles Santos'u ise Sailor'ı öldürmesi için peşlerinden yollar. Sailor, Santos'un güç ilişkileri sayesinde bir banka soygununa karışır ve tekrar hapse düşer. Böylelikle Lula karnındaki çocukla tekrar annesinin yanına dönmek zorunda kalır. Sailor ise tekrardan köşeye sıkışmış bir şekilde hapse döner.

Böylelikle 1963 yılında çekilen $8\frac{1}{2}$ ve 1990 yılında gösterime giren *Wild at Heart* filmleri arasında, karakterler ve öykü eğrisindeki ilerleyişleri açısından pastiş kurmaktadır. Guido'nun içerisinde bulunduğu durum itibari ile kaçmaya çalıştığı gerçeklikte kırılmalar

yaşanmıştır. Guido süreç içerisinde çocukluğuna, annesi ve babasının bulunduğu mezarlığa ve hayatındaki kadınlardan oluşan bir harem içerisinde dolaşmaktadır. Böylelikle Guido'nun yaşamış olduğu psikozlar verilmektedir. *Wild at Heart* filminde ise Sailor, Lula ve Marietta karakterlerinin yaşamış oldukları psikozlar iki film arasında eklektik bir yapı oluşturmaktadır. Lula'nın sürekli olarak bir kadın kahkahası duyması, Marietta'nın cadı ayakkabıları giymesi, yüzünü kırmızıya boyaması ve Sailor'ın iyi cadı ile konuşması örnek olarak gösterilebilir. Kısaca Fellini ve Lynch sineması arasında kurulan metinlerarası bağ işledikleri konuların kendi yaşam tecrübelerini içermesi ve karakter yapıları olarak özetlenebilir. Yönetmelerin oluşturdukları karakterler gerçek hayattan çıkartılarak, karikatürize edilmiş bir biçimde sunulmaktadır. Bu karakterler arasında gözlemlenebilen ortak unsurlar; yabancılaşmış, sahte hazlar peşinde koşan ve tatminsiz yapıdaki tuhaf kimliklerdir.

8½ ve *Wild at Heart* filmleri arasında kurulabilecek bir diğer benzerlik ise kadınların sergileniş biçimleridir. Her iki film içerisinde de kadınların metalaştırılarak sadece erkeklerin haz ilkesine hitap eden semboller olarak kullanıldıkları gözlemlenebilmektedir. Filmler içerisinde yer alan kadınlar, erkeklerin isteklerine ve arzularına hitap etmekte ve yan öğeler olarak kullanılmaktadır. Seksist bir bakışla sunulan bu kadınlar hem Fellini, hem de Lynch sineması içerisinde eril tahakkümün altında şekillenmektedirler. Marietta'nın cazibesini kullanarak Johnnie'yi ve Marcelles Santos'u etkisi altına alması, istediği şeyleri yaptırması ve dişil enerjisi ile ön plana çıkması, *femfatal* bir karakter arketipiyle örtüşmektedir. Marcelles Santos'un Sailor'ı öldürtmek için iletişime geçtiği Mr. Reindeer'in yanında sürekli yarı çıplak kadınların bulunması ve ona hizmet etmeleri, kadın bedeninin erkek hizmetinde olduğunun diğer bir göstergesi olarak sunulmuştur. Mr. Reindeer'in, Marcelles Santos'la telefonda görüştikleri esnada tuvaletini yapıyor olması ve karşısındaki kadının çıplak bir vaziyette dans ediyor olması da yine kadın bedeninin metalaştırıldığına bir göstergesidir.

Lula'nın Bobby Peru tarafından tacize uğraması ve onun arzularına cevap vermeye zorlanması da kadın bedeninin eril tahakküm altında kontrol edildiğinin ve bir arzu nesnesi olarak şekillendiğinin göstergesidir. Bu durum *8½* filminde de aynı şekilde kullanılmış ve kadınlar Guido'yu arzulayan ve ona hizmet etmek için etrafında dönen birer nesne olarak resmedilmiştir. Filmin birçok yerinde Guido'nun Carla ile olan birlikteliği esnasında ona daha fazla makyaj yapması gerektiğini ve bir fahişeye benzemesi gerektiğini söylemesi, bahsi geçen argümanı destekler nitelikte bir diyalog olarak gösterilebilir. Bu sahneyle erkeklerin arzuları karşısında şekil alan kadınların temsili olarak gösterilen Carla, Guido'nun karısı için zaten bir fahişedir. Carla yuva yıkan ve arzularıyla ön plana çıkan bir karakter olarak *femfatal* karakter arketipini karşılamakta ve *Wild at Heart* filmindeki Marietta karakteri ile metinlerarası bir bağ oluşturmaktadır. Guido'nun harem sahnesinde bir aslan terbiyecisi gibi elindeki kırbacı kadınlara doğru savurması ve onları hizaya getirmeye çalışması gösterilmekte ve kadınlar onun tarafından baskılanmaktadır. Tüm bu göstergeler ışığında Fellini sineması içerisinde resmedilen kadınlar ile Lynch sinemasındaki kadınların sunumu arasında dolaylı bir bağ kurmak mümkündür.

Fellini'nin *8½* filmi ve Lynch'in *Wild at Heart* filmleri içerisinde kurgulanan zaman ve mekân unsurları da benzerlikler taşımaktadır. Her iki yönetimde sadece tasarım ilkelerine sadık kalarak estetik bir görünüm elde etmeyi amaçlamaktadır. Seçilen mekânlar yönetmenlerin özel hayatlarına hitap etmektedir. *8½* filminde tercih edilen mekânlar eklektik yapı üzerinde inşa edilmiştir ve bu durum zaman ve mekân bütünselliğinde belirsizlik yaratmaktadır. Bu durum Lynch sineması içinde geçerliğini koruyan ve geçmişteki bağlar ile günün şartlarının değişmesini sağlayan metinlerarası bir bağ sergilenmektedir. Her iki yönetmeninde tercih ettiği tekinsiz mekânlar ise şu şekildedir. *Wild at Heart* filminde karanlık yollar, izbe bir kasaba ve sessiz mahalleler yer alırken, *8½* filminde ise deniz kenarı, mezarlık, tren garı gibi mekânlar tercih edilmiştir.

Mekânların anlatıya sunduğu katkının yanında, yönetmenlerin bu mekânlar içerisinde yaşadıklarını filme aktarması da mekâna yüklenen anlamın çoklu bir katman yaratmasına olanak sağlamaktadır. Fellini kendi rüyalarından ve yaşamış olduğu deneyimlerden yola çıkarak sinemasal bir gerçeklik oluşturmuş ve bu gerçekliğin içerisinde de kendi gerçekliğini katarak mekân seçimleri yapmıştır. Sahnede yapılan sihirbazlık gösterisi ile bir dönem sirkte çalıştığını vurgularken, rüyalarını yansıtmak için ise gerçeküstü unsurlar tercih etmiştir. Çocukluğunda dolaştığı sahili ve eğitim gördüğü kiliseyi filme taşımıştır. Lynch sineması içerisinde de bu durumun benzer izleri mevcuttur. Büyüdüğü atmosfer içerisinde suçların çok aleni işlenmesi bu durumu filmlerinde kullanmasına olanak sağlamıştır. Seçmiş olduğu mekânlar ise kendi gözlemleri doğrultusunda tercih edilmiştir. Mekânların kurgulanışları içerisinde yerleştirilen sanat eserleri Lynch özelinde dikkat çeken diğer bir unsur olarak dikkat çekmektedir. Fellini'nin sanat eserlerini mekânlarında kullanması durumu Lynch sinemasında da kendisini göstermekte ve iki yönetmen arasında ortak bir köprü teşkil etmektedir. Tabii ki bu durum David Lynch'in Fellini filmlerinden ne derecede etkilendiğini de ortaya koyma noktasında dolaylı da olsa bir ipucu oluşturmaktadır.

Her iki filmde, kurgulanışları açısından gerçeküstü öğeler barındırmaktadır. Özellikle *8½* filmi içerisinde geçmiş ve gelecek arasında mekik dokunmakta yönetmen gel-gitlerini flashbackler ile ortaya koymaktadır. Böylece zamansal kısaltmalar ve uzatmalar yaratılmaktadır. Bir başka deyişle Guido'nun hayal dünyası içerisinde sürüklenen senaryoda zamanın belirsiz kullanımı dikkat çekmektedir. Kullanılan flashbackler ile sık sık Guido'nun geçmişine gidilmektedir. Sadece geçmişin izlerinin bugünün gerçekliğini nasıl şekillendirdiğini iletmekle kalmayıp bu kurgusal teknik ile sınırsız bir hayalin içerisinde yolculuk yapılmaktadır. Film içerisinde nedensellik oluşturmakta ve karmaşık kurgusal yapısı ile gerçeklik bükülerek tekinsizlik hissi yaratılmaktadır. Bu bağlamda film içerisinde kullanılan zaman, kurgunun da yardımı ile netlik taşımadığı gibi nostaljiktir. Fellini çok fazla kesme kullanarak zamansal sıçramaların anlamsızlığından beslenmektedir. Çocukluğunu gösterdiği sahneler, filmin kurgusal düzlemde bütünlüğünü bozmaktadır lakin kullanılan kurgu teknikleri içerisinde kesme dışında bir tekniğe rastlanmamaktadır.

Wild at Heart filminde kullanılan kurgusal boyut *8½* filminden kimi yönleriyle ayrılmaktadır. Kesme işlemini çok kez kullanan lynch, üst üste bindirme ve kararına açılma tekniklerini de sıklıkla tekrarlamıştır. Lynch ve Fellini sinemasında oluşan kurgusal farklılıkların teknolojik gelişmeler ışığında ortaya çıktığı, unutulmaması gereken bir detaydır. Lynch kurgunun sinema evrenine kattığı yenilikleri filmlerinde kullanmış ve özellikle sevişme sahneleri içerisinde yaşanan hazzın gücünü daha iyi sunabilmek için renk efektlerinden yararlanmıştır. Guido'nun gökyüzünde uçuşması, Lula'nın annesini bir cadısüpürgesinde uçarken görmesi her iki yönetmenin de kendi dönemleri içerisinde kurguyu fantastik öğeler yaratmak adına kullandıklarının da göstergesidir. Fellini ve Lynch arasında kurulan diğer bir bağ ise senaryo içerisinde zamanın belirsizliklerinin kullanımınıdır. Geçmiş ve gelecek arasında yapılan yolculuklar zamansal kırılmalar yaşanmasına, zamanda kısaltmalar ve uzatmalar yaratılmasına olanak sağlamıştır.

Fellini'nin *8½* filmi ve Lynch'in *Wild at Heart* filmleri arasındaki en belirgin bağlardan bir diğeri ise müziğin estetik kullanımı ile anlatıya katkı sağlamasıdır. Her iki filmde de karakterlerin duygu durumlarını, buldukları mekân içerisindeki hislerini ve filmin ritmik yapısını destekler nitelikte kullanılan müzik, oluşturulan atmosferi desteklemekte ve izleyicinin film ile bütünleşmesi noktasına katkı sağlamaktadır. Lula ve Sailor'ın birlikte olduğu sahnelerde yaşanan hazzın derecesine eş olarak hızlı, sert ve yüksek ritimli müzikler tercih edilmiştir. Sailor'ı hapishaneden alan Lula, onu otele götürceğini belirterek yola çıkmıştır. Otel sahnesine geçişte tercih edilen müzik ses köprüsü oluşturarak iki ayrı sahneyi birbirine bağlamıştır. Yine Sailor ve Lula'nın Kaliforniya'ya yaptıkları yolculuk esnasında, vahşet haberlerine dayanamayan Lula, Sailor'dan onu eğlendirebilecek bir müzik bulmasını istemiş ve

sert bir ritme sahip müzikle dans etmişlerdir. Sağa sola tekme savurarak dans ederken sarılmışlar ve akabinde müziğin tonu, ritmi ve türü değişime uğrayarak aralarındaki duygusal bağı destekler nitelikte bir fon oluşturulmuştur. Müzik burada yaşanan duyguların anlaşılması noktasında durumun aurasını netleştirmiştir. Sailor ve Lula'nın içinde buldukları ruhsal duygulara vurgu yapılmıştır.

Müziğin, sinema sanatında yaratılan gerçekliği artırması ve kurulan atmosferin izleyici tarafından daha anlaşılır biçimde sunulması, Fellini sineması içerisinde de kendisini göstermektedir. Guido filmin açılış sahnesinde bulunduğu ortamdan kaçmaya çalışırken ki sessizlik, müziğin varlığıyla birlikte sessizliğinde bir anlam yaratma süreci olduğu gerçekliğini vermekte ve yaratılan tekinsizlik hissi arttırılmaktadır. Guido'nun çocukluğuna gittiği sahnede, deniz kenarında Saraghina'nın para karşılığı dans etmesi ile yaşadıkları eğlenceye vurgu yapılması için tercih edilen müziğin ritmi yüksek iken, rahiplerin onları yakaladığı esnada tonunu düşürülerek kesilmiştir. Bu durum eğlencenin bittiğinin göstergesi olarak algılanmaktadır. Guido'nun karısı ve metresinin yan yana geldiği sahne içerisinde kullanılan müzik ise gerginleşen ortamın habercisi niteliğindedir. Her iki filmde de kullanılan armonik unsurlar, sesin boyutu, rengi, tonu veya melodisi ile birlikte oluşturulmak istenen ses evreni içerisinde anlatımın yeni bir boyut kazanması için kullanılmaktadır. Bu noktada $8\frac{1}{2}$ filminin içine yerleştirilen müziklerin tonu ve yarattığı duygu örüntüsü *Wild at Heart* filminin oluşturduğu müzikal bağlamla belirgin ölçüde benzerlikler barındırmaktadır.

Seçilen filmler içerisindeki kamera hareketleri sayesinde hareketleri ve karakterleri takip eden, çok sazla sabit kamera kullanımı bulunmayan, öznel ve nesnel bakış açılarının kullanıldığı ve karakterlerin mimiklerinin ön planda olacağı ölçekler tercih edilmiştir. Kamera kullanımındaki benzerlikler; hareketin kendisi, çekilen görüntünün hızını, duygusunu, sahnenin havasını ve tarzını da yansıtmada bütünlük kazanmaktadır. Fellini'nin sürekli hareket eden kamera tercihi, ilgili filmi tam bir Fellini filmi yapmakta ve filmi kişiselleştirmektedir. Kısaca Fellini kullandığı kamerayı kendi gözü gibi algılayarak hareket etmektedir. Böylelikle kamera kadrajında yer alan tün öğeler aslında Fellini'nin gözüne iliştiği unsurların izdüşümüdür. Saraghina'nın dans ettiği esnada kameranın onu baştan aşağı süzmesi kameranın kişisel bir göz olarak kullanıldığını göstermektedir. Filmin kaplıca sekansı içerisinde yapılan pan hareketi ile kamera Guido gibi hareket etmektedir.

Lynch'nin kamerası sadece kadraj içerisinde yer alan gerçeklik ile anlam oluşturmaktadır. Lynch için görüntü ne kadar kapsanırsa gerçeklik oluşturulun sınırlar içerisinde korunur. Bu bağlamda düzenli bir kamera kullanımı sunan *Wild at Heart* filminde, kamera hareketli ve olayları takip etmektedir. Yakın planlar ile karakterler gözlemlenmiş ve hisleri anlaşılmaya çalışılmıştır. Neredeyse fotoğraf niteliği taşıyacak görüntüleri kadraj içerisine yerleştirmektedir. Fellini'nin gözü özel bir bakışla karakterler üzerinde dolaşırken bu durum Lynch sinemasında dışarıdan bir göz olarak karakterler üzerinde dolaşmaktadır. Bu durum dönemin teknoloji imkânları, yönetmenlerin eğitim farklılıkları ve bireysel tercihleri ile açıklanabilir.

Kullanılan aydınlatma teknikleri içerisinde benzerlik gösteren diğer bir unsur ise ışığın karanlık-aydınlık zıtlıkları oluşturmasıdır. Bu teknik ile silüet, rembrant ve cameo yani chiaroscuro olarak adlandırılan görünüm oluşturulmuştur. *Wild at Heart* filminde Marietta ve Johnnie'nin otel de buldukları sahnenin hemen arkasından, yaşlı bir kadın kadraja girer ve burada kullanılan ışık rembrant oluşturur. Sailor ve Lula'nın yol kenarında gerçekleşen kazaya doğru ilerledikleri esnada ise cameo tekniğinden yararlanılmaktadır. Marcelles Santos'un, Sailor'ı ve Johnnie'yi öldürmek için Mr. Reindeer'la iletişime geçmesi üzerine, Mr. Reindeer, Johnnie'yi öldürmesi için Juana ile iletişime geçer. Juana burada cameo tekniği ile aydınlatılmaktadır. Işığın bu şekilde kullanılması karakterlerin içerisinde buldukları gerilimi aktarmanın yanında onlara gizemde katmaktadır. Kısaca tekinsizlik hissi yaratılarak oluşturulan gerilimli sahnelerde duygu yoğunluğu arttırılmaktadır. İki film arasında benzerlik taşıyan ışık

kullanımının karanlık-aydınlık zıtlıklarından oluşması aralarındaki dönemsel farklılıklardan kaynaklanmaktadır. *8½* filminde sıklıkla kendisini tekrarlayan Chiaroscuro aydınlatma tekniği Guido'nun içerisinde bulunduğu çıkmazı resmetmekte ve karakterlerin gizli yönlerine vurgu yapmaktadır. Guido ve Carla'nın otel odasında birlikte oldukları sahne içerisinde Carla, cameo tekniği ile sunulmuştur. Film içerisinde Guido'nun düşüncelerinin okunduğu sihirbazlık sahnesinde de sihirbazın sahnede belirirken kullanılan aydınlatma tekniği de cameo örneğidir. Sahneye bu aydınlatma ile çıkan sihirbaz üzerinde yaratılmak istenen gizem ve gerginlik ışığın bu teknik ile kullanılmasıyla sağlanmıştır.

Sonuç

Federico Fellini'nin sinema dünyası adına önem taşıyan bir yönetmen olması ve eserlerinin yaşadığı dönem içerisinde fark yaratması onun özgün sinema anlayışı sayesinde gerçekleşmiştir. Auteur bir yönetmen olarak tanımlanan Fellini, hem filmografisiyle hem de sinema dili ile birçok yönetmen tarafından takdir edilmekte ve onlara ilham kaynağı olmaktadır. Bu bağlamda bu çalışmada Fellini'nin sinematografisinden izler taşıyan ve ona karşı olan hayranlığını birçok röportajında dile getiren David Lynch karşılaştırmalı olarak, seçilen örneklemeler aracılığıyla ve metinlerarasılık kavramı çerçevesinde incelenmiştir.

Postmodern anlatının en temel özelliklerinden olan metinlerarasılık, farklı iki metin arasındaki benzerlik, iletişim, koşutluk, zıtlık, geçişkenlik ve aktarım gibi unsurların varlığına işaret etmektedir. Bu bağlamda analizi yapılan *8½* ve *Wild at Heart* filmleri arasındaki metinlerarası bağ sinematografik unsurlar çerçevesinde değerlendirilmiştir. Her iki film içerisinde de mekân, karakter, aydınlatma, kurgu, kamera hareketleri ve müzik gibi sinemadaki biçimsel unsurların birbirleri ile pastişler kurduğunu, eklektik bir yapı içerisinde metinlerarası bir bağ kurduğu gözlemlenmiştir. Postmodern anlatı unsurlarını içerisinde barındıran *8½* ve *Wild at Heart* filmlerinde biçimin ne denli önemli olduğu, zamanın şimdiki zaman içerisine sıkıştırıldığı, pastişler oluşturarak, geçmiş ile şimdiki harmanladığı, sadece tasarım ilkelerine sadık kalarak estetik bir görünüm elde etmeyi amaçladıkları ve herhangi bir öğüt sunmayan daha canlı ve karışık konular içerdiği gözlemlenmiştir.

Fellini'nin *8½* filminde kullanmış olduğu biçimsel özellikler ile Lynch sineması üzerinde etkili olduğu görülmüştür. Kristeva'ya göre (1984 , s. 58) tüm metinler birbirleri arasında bir bağa sahiptir ve her metin metinlerarası olarak tanımlanabilir. Bu açıdan bakıldığında karakterlerin öykü eğrisi içerisindeki ilerleyişleri, kullanılan aydınlatma tekniğindeki benzerlikler, müziğin estetik bir öğe olarak kullanılması, kamera hareketlerindeki bütüncül yaklaşım, mekân tasarımı ve tercih edilen mekânların yönetmenlerin özel hayatları ile olan ilişkisi ve kurgu teknikleri ile zamansal kırılmalar oluşturması göze çarpmaktadır. Kısaca Fellini'nin filmografisinden seçilen *8½* filmi ile David Lynch'in *Wild at Heart* filmleri arasındaki benzerlik, iletişim, koşutluk, zıtlık, geçişkenlik ve aktarım gibi metinlerarası bağların kurulduğu gözlemlenmiştir. Tüm bu veriler ekseninde yönetmen Federico Fellini'nin, kendine has anlatı tarzıyla sinematografik açıdan, David Lynch sineması üzerinde belirli etkiler yarattığı metinlerarasılık kavramı çerçevesinde, betimsel analiz yöntemi kullanılarak iki film arasındaki bağın okunabilmesine olanak sağlamıştır. *8½* ve *Wild at Heart* filmleri içerisinde oluşturulan hikâye gerekli mekân, aydınlatma, kamera açıları ve karakter yapıları, kurgu ve müzik tasarımı gibi öğeler üzerinden başarılı bir şekilde izleyicilere aktarılmaktadır.

Kaynakça

- Aktulum, K. (1999). *Metinlerarası ilişkiler*. Ankara: Öteki Yayınevi.
- Aktulum, K. (2018). Metinlerarasılık ve evrim. *Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları*, 17-30.
- Algül, M. (2016). Peri masallarının yakın dönem fantastik Hollywood sinemasındaki metinlerarası anlatı yapısı (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Eskişehir.

- Aslan, P. (2007). 90 sonrası türk Sinemasında tip karakter ikilemi (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, İzmir.
- Baloğlu, U. (2018). Sinemada görsel ve anlatsal nitelikli göstergelerin çözümlenmesi: Boundin'animasyon örneği. *Journal Of Social And Humanities Sciences Research.*, 180-190.
- Barthes, R. (1993). *Göstergebilimsel Serüven*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Barthes, R. (2006). *Yazı üzerine çeşitlemeler/metnin hazzı*. (Ş. Demirkol, Çev.) İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Bayrak, T. (2014). Sinemada karakter olgusu: Bir karakter oyuncusu olarak Sadri Alışık. *Turkish Online Journal Of Design Art And Communication*, 105-122.
- Bayraktaroğlu, A. M. & Uğur, U. (2011). Postmodern sinemada filmlerarasılık bağlamında pastiş ve parodi. *Süleyman Demirel Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Hakemli Dergisi*, 1-20.
- Bayram, F. (2011). Işık ve aydınlatma: Işığın televizyon ve sinemada işlevsel kullanımını üzerine bir değerlendirme. *Erciyes İletişim Dergisi*, 122-131.
- Bostan, A. D. & Serpil Kırel. (2018). Postmodern dönem Disney Prenses anlatılarında inşa edilen kadın temsilinin Moana örneği üzerinden incelenmesi. *Trt Akademi*, 6-27.
- Bulut, F. (2018). Metinlerarasılık kavramının kuramsal çerçevesi. *Edebi Eleştiri Dergisi*, 11(1), 1-19.
- Büyüköztürk, Ş., Kılıç Çakmak, E., Akgün, Ö. E., Karadeniz, Ş., & Demirel, F. (2018). *Eğitimde Bilimsel araştırma yöntemleri*. Ankara: Pegem Akademi.
- Çağıl, F. & Kiliç, M. (2021). Sinemada mekân ve ışık etkileşimi: Bridge Of Spies üzerine bir inceleme. *Medya ve Sanat Çalışmaları Dergisi*, 59-73.
- Demir, Ö. (2019). Ses tasarımının komedi filmlerinde anlatı üzerine etkisi: Aile Arasında filmi örneği. *Sinecine: Sinema Araştırmaları Dergisi*, 85-109.
- Demir, Ö. (2019). Sinemada metinlerarası öğeler olarak mitler: Nerdesin Be Birader? filmi örneği. *Atatürk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, 83-108.
- Eisenstein, S. M. (1975). *Bir sinemacının düşünceleri*. (A. Arna, Çev.) İstanbul: Yol Yayınları.
- Favaro, A. (2019). Kayıp Otoban'ın izinde: David Lynch'in postmodern dünyası. *Akdeniz İletişim Dergisi*, 13-31.
- Genette, G. (1997). *Palimpsests: Literature in the second degree*. Lincoln: University Of Nebraska Press.
- Gezer, E. E. (2021). Kendinden önceki metinleri bir arşiv olarak kullanan postmodern anlatılar: Metinlerarasılık, göstergelerarasılık, resimlerarasılık. *İstanbul Aydın Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi*, 141-154.
- Gülçur, Â. S. (2020). Fellini'nin yüzüncü yaşında "Cabiria'nın Geceleri" filmi üzerine okuma. *Journal Of Current Researches On Social Sciences*, 727-736.
- Güngör, A. C. (2016). Sinema-resim ilişkisi bağlamında David Lynch ve 'Silgikafa' filmi. *Aydın Sanat Dergisi*, 9-26.
- Harvey, D. (1997). *Postmodernliğin durumu*. İstanbul: Metis Yayınları.
- İspir, N. & Kaya, Z. (2011). Sinemada postmodern arayışlar. *Atatürk İletişim Dergisi*, 81-100.
- Kalıpçı, M. (2016). Metinlerarasılık kapsamında G.O.R.A. ve A.R.O.G. filmlerinin incelenmesi. *Rumeli De Dil Ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi*, 69-80.
- Karataş, Z. (2015). Sosyal bilimlerde nitel araştırma yöntemleri. *Manevi Temelli Sosyal Hizmet Araştırmaları Dergisi*, 62-80.
- Kineşçi, E. (2017). Postmodern etik kavrayışı ve "Müziğimiz" filmi. *Sdü Fen-Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 41, 132-144.
- Kristeva, J. (1980). *Desire in language*. New York: Columbia University.
- Kristeva, J. (1984). *Revolution in poetic language*. New York: Columbia University Press.

- Mencütekin, M. (2010). Sinema dili, film retorığı ve imgelenen anlama ulaşma. *Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Hakemli Öneri Dergisi*, 259-266.
- Muzzarelli, A. (2017). *Sinemanın içine doğmuş Federico Fellini*. (P. Akman, Dü.) İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Olguntürk, K. (2011). Görüntü kurgusu ve devamlılık. *Journal Of Marmara University, Institute Of Social Sciences*, 229-232.
- Özden, H. (2019). Türk sinemasında anlatı mekânı olarak doğu karadeniz (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). İstanbul: Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Özen, Ö. (2021). Sinema televizyonda ışığın kullanımı ve etkisi. *Uygulamalı Sosyal Bilimler Ve Güzel Sanatlar Dergisi*, 87-98.
- Öztürk, A. (2020). Postmodern bir film anlatısı: Kayıp otopan (Lost Highway). *Mehmet Akif Ersoy Üniversitesi Uygulamalı Bilimler Dergisi*, 127-151.
- Salman, S. (2020). Postmodren sinemada anti kahraman: Quentin Tarantino filmlerinin analizi. *İnsan ve Toplum Bilimleri Araştırmaları Dergisi*, 2881-2904.
- Salman, S. (2021). Bilimkurgu sinemasının metinlerarasılık bağlamında analizi: Brazil filmi örneği. *Akdeniz Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*, 299-316.
- Seçmen, E. A. (2018). Sinematografinin görsel anlatım kodları ve mekân kullanımının gerçekliğin oluşturulması bağlamında bir dönem dizisi incelemesi: Narcos örneği. *International Journal Of Cultural And Social Studies*, 507-532.
- Sinan, E. (2020). Akira Kurosawa sinemasının metinlerarasılık bağlamında incelenmesi (Yayımlanmış Yüksek Lisans Tezi). Ordu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ordu.
- Sözen, M. (2013). Estetik bir öge olarak sinemada ses tasarımı ve örnek bir film çözümlemesi. *International Periodical For The Languages*, 2097-2109.
- Tanç, C. E. (2015). Federico Fellini filmlerinde anlatım özellikleri (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Tansel, D. (2007). Varoluşçuluk ve Yeni Kara film: David Lynch örneği (Yayımlanmış Yüksek Lisans Tezi). Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- Tuğan, N. H. (2017). Sinematografinin sinemasal anlamın oluşturulmasında etkisi: Prometheus (2012-Ridley Scott) filminde görüntü düzenlemesi. *Eurasian Conference On Language & Social Sciences* içinde (s. 222-240). Antalya.
- Uğur, U. (2020). Metinlerarasılık bağlamında sinema resim ilişkisi. *Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 87-107.
- Uğur, U. & Altay, S. (2018). Metinlerarasılık bağlamında fantastik türk ve amerikan sineması: Drakula. *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*, 89-116.
- Uysal, S. (2008). Federico Fellini kadrarlarında resimsel kurgu (Yayımlanmış Yüksek Lisans Tezi). Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, İstanbul.

Araştırmacıların Katkı Oranı: (Birden fazla yazarlı makaleler için)

1. Yazar: % 50

2. Yazar: % 50

Çatışma Beyanı: “Federico Fellini Sineması’nın David Lynch Filmleri’ne Metinlerarasılık Bağlamında Etkileri: 8½ ve Wild at Heart Filmlerine Dair Karşılaştırmalı Bir Analiz başlıklı makalemiz ile ilgili herhangi bir kurum, kuruluş kişi ile mali çıkar çatışması yoktur ve yazarlar arasında çıkar çatışması bulunmamaktadır.