

## Bir Auteur Yönetmenin Otobiyografisi: 8 ½

Arif Can GÜNGÖR

İstanbul Aydın Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi

Çizgi Film ve Animasyon Bölümü

İstanbul

[acangungor@aydin.edu.tr](mailto:acangungor@aydin.edu.tr)

### Özet

Sinema geçmişten günümüze tiyatro, resim, mimari, edebiyat vb. pek çok alanla yakın ilişki içerisinde olmuştur. Bu makalede temelde edebiyat türlerinden biri olan otobiyografi, sinemayla ilişkisi bağlamında ele alınmaktadır. Otobiyografi, kişinin kendisi tarafından yapılmış yaşam öyküsü olarak tanımlanabilmektedir. Bu makalede, öncelikle edebi ve sinemasal bir tür olarak oto-biyografi incelenmiş sonra sinema ve otobiyografi ilişkisi, özellikle auteur kavramı üzerinden ortaya konmuştur. Dünya sinemasının en önemli yönetmenlerinden biri olan Federico Fellini'nin otobiyografik sinema filmi 8 ½ analiz edilmiştir. Filmin analizinde belirgin bir biçimde açığa çıkan otobiyografik özellikler, kendine gönderme yapan filmi, auteur yönetmenin kendi yapıtıyla ilgili öznel görüşünün bir arketipi haline getirmiştir.

**Anahtar Kelimeler:** Sinema, Otobiyografi, Fellini, Auteur, 8 ½

### An Autobiography of Auteur : 8 ½

#### Abstract

From past to present, the cinema has close relations with many disciplines such as theater, painting, architecture and literature. In this article, autobiography, which is basically one of the literary genres, is discussed in the context of its relation to cinema. Autobiography can be defined as a life story of a person.

In this article, firstly the autobiography as a literary and cinematic genre was analyzed and then the relation between cinema and autobiography was revealed through the concept of the auteur. An autobiographical film "8 ½" by Federico Fellini, one of the most important directors of world cinema, was analyzed. The autobiographical characteristics, which were clearly revealed in the analysis of the film, made the auteur director an archetype of his subjective view of his work that makes a reference to itself.

**Key Words:** Cinema, Autobiography, Fellini, Auteur, 8 ½

“Sanat tümüyle otobiyografiktir”

Virginia Woolf

### Giriş

Değişik çözümlene yöntemlerinin belirli bir doygunluğa ulaştığı günümüzde yazınsal alanla birlikte farklı sanat metinlerine metinler arası yaklaşımlar göze çarpmaktadır. Kendini

besleyen bütün sanat disiplinlerini bünyesinde eriterek günümüze ulaşan sinemayı özgün bir sanat dili oluşturması bağlamında inceleyen Christian Metz, sinemaya özgü, sinemaya özgü olmayan ve sinemanın diğer sanatlarla paylaştığı kodları; hareketli görüntü, diyalog, müzik, ses ve yazı olarak belirlemiştir. Sinemanın diğer sanatlarla olan dolaysız ilişkisi bu beş kanal içerisinde kurulmaktadır (Metz, 2012,s. 100). Sinemanın diğer sanatlarla kolayca uyuşabiliyor izlenimini veren bir sanat olması karma ve özgünlüğü olmayan bir sanat olmasından değil, diğer sanatlarla dil yetilerini ortak ve kalıcı bir şekilde birleştirebilmesinden kaynaklanmaktadır. Bu bağlamda edebiyat ve sinema yakın ilişki içerisinde olabilmektedirler. Film ve edebi türler de metin olarak ele alınırlar. Ayrıca, başta roman olmak üzere deneme, gezi yazısı, şiir, öykü vb. edebiyat türleri sinema için içeriksel bir kaynak oluşturmaktadır. Metinsel düzeyde deneme, belgesel, roman ile kurmaca bir film arasında türsel benzerlikler yer alırken biri görselliği diğeri ise yazınsallığı ön planda tutmaktadır. Tüm bunlarla birlikte sinema uyarlamalar yoluyla da edebiyatla ciddi ilişkiler içerisine girmiştir. Ayrıca yazınsal metinlerdeki anlatıcı ve anlatım çözümlemesi terminolojisinin önemli bir bölümü günümüzde film çözümlemesinde de önemli ölçüde kullanılmaktadır. Seyircinin tıpkı okuyucu gibi kendi bilgi birikiminden ve kültüründen yararlanarak kod çözmesi kendisine gösterilen küçük kesitleri bütüne tamamlaması, edebiyat çözümlemesinde söz konusudur.

Otobiyografi öncelikle bir edebi tür olarak dikkate alınır. Otobiyografi tıpkı içinde yazarının kendi hikayesini anlattığı bir roman gibidir. Metindir. Buna karşın otobiyografi edebiyatla sınırlı değildir. Makalenin ana konusu olan otobiyografik sinemanın da varlığı söz konusudur. Otobiyografik sinema, yaratıcı yönetmenin (auteur) kendi özel hayatındaki anlardan oluşturduğu filmlere yapılan bir sinema türü tanımlamasıdır.

Otobiyografi tarihsel açıdan biyografi ile aynı paralelde olmakla birlikte, biyografi toplumsal ve tarihsel açıdan değeri olan bir karakterin yaşam öyküsü iken, otobiyografi kişinin kendisi tarafından yazılmış öz yaşam öyküsüdür. Bu makalede otobiyografinin özellikleri, yirminci yüzyılın en önemli otobiyografi kuramcısı edebiyat eleştirmeni Philippe Lejeune'ün otobiyografi ve okur arasındaki "otobiyografik sözleşme" kavramı çerçevesinde ortaya konulmaya çalışılacaktır. Gene sinemada otobiyografiyle ilgili pek çok çalışmanın çıkış noktasını oluşturan Elizabeth Bruss'ın (1980) "Eye for I: Making and Unmaking The Autobiography in Film" adlı makalesinden yararlanılacaktır. Makalede literatür taraması yapılarak konuyla ilgili kuramların tartışılmasının ardından dünya sinemasının en önemli auteur yönetmenlerinden biri olan, filmlerinde otobiyografik öyküler anlatan Federico Fellini'nin en önemli otobiyografik filmi olarak değerlendirilen eseri 8½ analiz edilecektir.

Makalede otobiyografinin Fellini sinemasında ve 8 ½ filmindeki yeri ve önemi ele alınacaktır. Analiz için 8½' un seçilmesi auteur bir yönetmen olan Fellini'nin çok önemli otobiyografik bir filmi olması açısından tercih edilmiştir. "Fellini'nin filmi modern auteurlük anlayışına odaklanan ilk film...8½ kesinlikle yoğun bir şekilde özyaşam öyküsel bir film, çünkü Fellini'nin kendi yaratıcılık krizinden ortaya çıkmış ve filmdeki bir çok unsur ve karakter Fellini'nin filminden alınmıştır" (Kovacs, 2015, s.309). Federico Fellini'nin filmleri temel olarak öz yaşam öyküsel özellikler gösterir. 8½ (1962) Fellini'ye çok benzeyen bir yönetmen olan Guido'nun varoluşsal ikilemini inceler (Monaco, 2012, s.292). Bazin'in "O bir yönetmen olarak yapıtlarına imzasını en belirgin şekilde atmasını bilmektedir" (2000, s.217) sözü de Fellini'nin auteur bir yönetmen olduğunu açıkça vurgulamaktadır.

### **Yazınsal Bir Tür Olarak Otobiyografi**

Birçok ekonomik, sosyal ve kültürel unsurun birleşiminden, temel anlamda seyirci, yaratıcı (yönetmen) ve film arasındaki süreçlerden oluşan bir iletişim aracı olan sinema, diğer sanat dallarının halefi ve taşıyıcısı olma özelliğini içinde barındırır. Zehra İpşiroğlu (2010: 129) sinemanın diğer sanatlarla olan doğal ve zorunlu ilişkisini "Resim, yazın, müzik, bale, tiyatro, sahneleme, sinema... bütün bu sanatlar birbiriyle doğrudan bağıntısı olsun olmasın iç içe giriyor ve birbirlerinin biçimlendirme öğelerini kendi biçim dilleri içinde eriterek bütünleşiyorlar" şeklinde ifade etmektedir. Sinemanın edebiyatla olan ilişkisi de bu çerçevede içerisinde değerlendirilebilir. Özellikle sinemanın ciddi bir anlatım potansiyeline sahip olduğu fark edildikten sonra konulu filmlerin çekilmesinden itibaren edebiyatın anlatma biçimleriyle sinemanın etkileşim halinde olduğu ortaya çıkmıştır. Hatta edebiyattaki yazar kavramının paralelinde "yazar" filmi kavramı da ortaya atılmıştır. Bu kavramla ilgili önümüzdeki bölümlerde daha geniş söz edilecektir. Fakat bu kavramın edebiyatla ilişkisi çerçevesinde ortaya çıkan eleştiri biçimi daha çok sanatçıya yönelik bir eleştiridir. Otobiyografi türünü sanatçıya dönük kuramlar olarak değerlendiren Berna Moran'a (2010, s.131) göre, sanatçıya yönelik eleştiriden söz ederken önemli olan otobiyografidir. Otobiyografi (yazara dönük biyografi) "sanatçının kişiliği ve eseri arasında sıkı bir bağ olduğu ilkesine dayanır". Bu ilkedan biri eserleri aydınlatmak için sanatçının hayatını ve kişiliğini incelemek diğeri ise sanatçının psikolojisini, kişiliğini aydınlatmak için eserini bir belge olarak kullanmaktır.

Biyografisi yazılan kişiler genellikle siyaset, sanat, bilim dünyasının ünlüleridir. Otobiyografi ise kişinin kendisi tarafından yazılmış öz yaşam öyküsü olarak tanımlanabilir. Otobiyografinin tarihi biyografinin tarihiyle paralellik göstermektedir. Örneğin Plutarch'ın

biyografi yazdığı dönemde 4. yüzyılın sonlarında Augustinus da “İtiraf lar”ı yazarak otobiyografinin temelini atar. İtiraf geleneği yüzyıllarca devam eder. 16. yüzyılda Montaigne “Denemeler” ile kitabının içeriğinin bizzat kendisi olduğunu söyler. 17. yüzyıl yazarları kendilerinden söz etmeyi yasaklar. 18. yüzyılda aydınlanmanın birey olgusuna bakışı değiştirmesiyle birlikte otobiyografi türü de insanın kendi yaşamını kurmasının ve başarısının hikayesi haline dönüşmüştür. Dinsel itiraf geleneği yerini toplumsala yönelik anlatıya bırakmıştır. Bu açıdan en başarılı eser J.J. Rousseau’nun İtiraf ları’dır. 19. Yüzyılda romantik bireysellik otobiyografiyi sürdürürken 20. yüzyılda Freud’un psikanalizi bulmasıyla birlikte otobiyografi türü büyük başarı kazanır. André Gide, Jean-Paul Sartre, Nathalie Sarraute en önemli temsilcileridir. Modern klasiklerde otobiyografi alanı, bireyin büyük toplumsal baskılarla mücadele ederek kimliğini bulmasının hikâyesidir. Bu yazarların hepsinin kültürel, hatta dolaylı olarak politik diyebileceğimiz bir gündemi vardır.

20. yy’da otobiyografiye bakışın geleneksel çerçevesini değiştiren Roland Barthes da gerçeklikle kurduğu ilişkiyi sorgulayarak öznenin tutarsızlığına dikkat çekmektedir. Modern otobiyografide ise tutarlılık ya da insanın yapıp ettiğinin aktarılması değil, bunların algılanma şeklini belirleyen söylemlerin, inanç sistemlerinin, ideolojik ön kabullerin sorgulanması önem kazanır, tarihten çok kültürel bellek aktarılır (Ünlü, 2015, s. 61). Günümüz romancılığında otobiyografi ön plandadır. Neredeyse yazılan her iki romandan birisi otobiyografiktir.

*“Bu yeni yöneliş bize post-modernist roman döneminin kapandığını haber veriyor. Modern romanda bugün asıl önemli olan kurmaca değil, bugünkü roman yazarı benliğini ortaya koymak peşinde. Çünkü romancı, çağın ruhunu yakalaması gerektiğini biliyor ve şimdiki çağ onu, “nasıl yaşamalıyız?” ve “benlik nasıl yeniden tanımlanmalı?” gibi çok temel sorular sormaya itiyor. Nedeni, belki her şeyin yeniden tanımlandığı bir çağda olmamız. Dünyayı bir arada tutan bütün temel ilişkiler değişiyor. İnsanlık, birkaç yüzyılda bir meydana gelen o büyük dönüşümlerden birini geçiriyor olabilir” (Kuyaş, 2015).*

Otobiyografiler, çocukluk, tatil, aile bireylerinin portreleri, ilk karşılaşmalar gibi temalar üzerinden yazılırlar. Amaç kendilik bilincine varılmasıdır. Bir zaferin veya nostaljinin hesaplaşmasını gerçekleştirmektir. Hataları, eylemleri, tercihleri veriler doğrultusunda doğrulamaktır. Bir topluma, çağa kişisel olarak şahitlik ettiğini göstermektir. Batı kaynaklı biyografik eserleri yazanlar ve senaryolaştırıp çekenler, anlattıkları kişiye karşı yansız bir tutum izliyorlarmış gibi görünmekle birlikte aslında net bir taraf tutma hali sergilemektedirler. Aslıhan Ünlü (2015, s.62) medyatize edilmiş biyografinin ve otobiyografinin azınlıkların, kadınların kendilerini ifade etme alanı, tarihten dışlananların (hristiyanlık dışı kültürler vb.)

kendi tarihlerini kurma alanı haline geldiğini öne sürmektedir. Otobiyografi çok sık olarak kronolojik bir sıralamayı takip etmektedir. Çocukluktan başlayıp yazarın yazdığı döneme kadar gelmektedir. Buna karşılık kronoloji içinden seçilmiş dönemlerin de yazıldığı görülmektedir.

### Sinemada Otobiyografi

Otobiyografi yalnızca edebiyatla sınırlı değildir. Sinemada belki de edebiyattan sonra en çok otobiyografik kullanıma sahip sanat türüdür. Selfilerin internet ortamında sıkça yer aldığı günümüzde otobiyografi kişinin kendini ifade etme yollarının en önemlilerinden biri olarak ortaya çıkmaktadır. Rekin Teksoy (2012, s.171) tarafından otobiyografik film “yönetmenin kendi yaşam öyküsünden ve deneyimlerinden yola çıkarak çektiği film” olarak tanımlanmaktadır. Bir film kimi zaman bir otobiyografi ya da yönetmenin itirafları olarak ele alınmayı talep eder (örneğin 8 ½ , 400 darbe ve Fasbinder’in pek çok filmi) (Bordwell, 2010, s.138).

Bir kurgu sanatı olarak ortaya çıkan sinema içerisinde otobiyografik ve biyografik sinemanın tarihi 20. Yüzyılın başlarına dayanır. Fransız sinemasında Georges Hatot’nun “Hz İsa’nın Hayatı ve Çilesi” 1898’de yapılmış ilk biyografik filmlerdendir. Pasteur, Rembrandt ve Alexandre Nevski vb. sonraki yıllarda sırayla gelen tarihte yaşamış kişileri konu edinen biyografik filmleri Nijat Özön (1984,s.133) tarihsel filmlere çok yakın bulur. Fakat otobiyografik ve biyografik filmlerin mutlak tarihsel ve önemli kişilikleri ele alması gerekmediğini de ortaya koyarak yaşam öyküsel filmi ayrı bir yerde sınıflandırır. Otobiyografik ve biyografik filmin kurgusal yönünün olmasına karşın yaşanmış gerçek olayları içermesinden dolayı ‘belgesel’ türünün alt türü olarak ele alınabileceğinin de altını çizer. Onu kurgusal dramatik filmlerden ayıran özellik de bu özgün ve gerçeklikten alınma özelliğidir. Dolayısıyla filmsel biyografi melez bir tür olduğundan öznenin kim olduğu ve/veya bu kişilerin seçimindeki ölçütlerin neler olduğu net değildir.

Bunların dışında ‘Autofiction’ (özkuromaca) olarak adlandırılan bir otobiyografik sinema biçimi daha vardır ki o da kurgusal unsurların eklenmesiyle otobiyografik bir çerçeveye oluşturmaktır. “Özkuromaca” için yazarın bir kitap yazması hakkında yazılan kitaplar da denilebilir. Proust tarafından başlatılmıştır. Günümüzde oldukça popülerdir. Bu tür roman kahramanlarına bazen “avatar”<sup>1</sup> da denilmektedir. Bu tür romanlarda kurgu önemsizdir. Konudan öte güncel yaşam içerisinde kahramanın yaşadıklarına tanık olunmaktadır. Kahraman her yönüyle yüzeysel olarak ele alınır. Kişisel bir video günlüğe benzer. Bu tarzda

---

<sup>1</sup> Kişiyi simgeleyen resim ya da işaret.

ayrıca metafiksiyon (üst kurmaca) tekniği kullanılır. Kuyaş bu tekniği şu şekilde tanımlar: “Meta-kurmaca” veya “üst kurmaca” diye çevirebileceğimiz bu teknikte, roman biz okurlara roman olduğunu asla unutturmuyor; tersine, kurmaca bir yapıt olduğuna sürekli dikkatimizi çekiyor. Brecht tiyatrosu gibi, her şey meydana. Kurmaca hakkında yazılmış kurmacalar da diyebiliriz” (Kuyaş, 2015). Proust, Joyce ve Virginia Wolf’un da içinde yer aldığı bu roman dünyası hiçbir insanın bir bütün olmadığı; biz daha hakkındaki ilk izlenimleri netleştirmeye çalışırken o değiştiği için tanımanın imkansız olduğu, ortak özelliği belirsizlik, anlamın muğlaklığı ve simgecilik olan bir dünyadır. Hemen hemen aynı şeyler bir Fellini filmi için de söylenebilir (Kracauer, 2015, s. 515). Burada sanat sineması ve klasik Hollywood sinemasının birbirinden ayrıldığı noktada karakterin içinde bulunduğu durum önem arz etmektedir.

Sinemada da özkurmaca filmler yapılmaktadır. 1993 yapımı Nanni Moretti’nin - Sevgili Günlüğüm- adlı filminde kendi rolünü Moretti oynamaktadır. Yapımcı günlüğüne gönderme yaptığını söylemektedir. Yapımcı-anlatıcı ve kahraman arasında mükemmel bir uyum sergilenmektedir. 1970’lerde büyük bir kriz yaşayan İtalyan sineması içinde günümüze kadar ayakta kalabilen en önemli İtalyan auteur yönetmen Nanni Moretti olmuştur. Moretti Fellini’nin fantastik ve otobiyografik sinemasına yönelmiş, Scola’nın tarihsel ve sosyolojik bakışını kullanmış, Rosi’nin siyasal angaje ve gerçekçi yönünü, Risi’nin ahlakçılığını bünyesinde toplamıştır (Maire, <http://www.passioncinema.ch/de-fellini-a-moretti/>).

Edebiyat olarak otobiyografi türü ile filmsel otobiyografi arasındaki en önemli fark bir filmin bir kamera tarafından üretilmesidir. Birçok otobiyografik yazar gibi film yönetmenleri de kendi yaşamlarını filmlerinde kullanmışlardır; Federico Fellini *8 ½*, Louis Malle *Elveda Çocuklar*, Andrei Tarkovski *Ayna*, ve François Truffaut *400 darbe*. Benzer fakat aynı zamanda birbirinden ayrı iki sanatsal yaratım olarak edebiyat ve sinema öncelikle işlevsel olarak aynı amaca hizmet etmektedirler. Kamera basitçe kalemin yerini alarak yönetmenin belleğindeki geçmişin anlatısını oluşturur. Otobiyografik film yönetmenin yaşamının yeniden sunumunu gündeme getirir. Bu durum da otobiyografik sinemada gerçeklik olgusunu tartışmalı hale getirir. “Dilin hatta yazmanın kökleri spekülasyon yaratmaktan uzak olmakla birlikte film buna nispeten daha yakındı. Filmin ideolojik, sosyal çevresi ve tarihsel anlarının analizi yoluyla neden otobiyografiye dirençli olduğu anlaşılabilir” (Bruss, 1980, s.315).

Başlangıcından günümüze sinema alanındaki teknolojik gelişmeler, izleyici üzerinde gerçeklik hissinin yaratılmasında artan bir etkiye sahip olmaktadır. Sesli sinemaya geçiş, rengin devreye girmesi, üç boyutlu görüntü teknolojisi gibi gelişmelerle sinema görüntüsü giderek insanın gerçek hayattaki görsel algısına yaklaşmaktadır. Son yıllarda dijital teknolojinin gelişmesi de buna büyük bir katkı sağlamaktadır. Daha kaliteli hale gelen görüntü

ve ses efektleri sayesinde sinema filmleri, gerçek hayatın bir parçası oldukları yanlışsamasını daha inandırıcı bir biçimde yaratabilmektedir. Özneden bağımsız kesin ve nesnel bir gerçeklik olgusunun olamayacağından hareketle gerçeklik; sosyal, kültürel, politik, ideolojik, ekonomik yapıya, zamana ve onu yorumlayan bireylere bağlı olarak farklılık göstermektedir. Bu durumda sinemada bağlama ve bakış açısına göre her şey kurgusal ya da belgesel olabilir. Kurgusal filmin kaçınılmaz olarak gerçek dışı yalan ya da yanlış olduğu belgeselin ise tamamen doğru ve gerçeklere dayalı olduğu düşünülür. Oysa bu bakış açısı yanlıştır. Metz'e (1975, s.31) göre tüm filmler birer kurgudur. Bu bağlamda sinemada gerçek ile kurguyu birbirinden düzenli, bir şekilde ayırmak oldukça güçtür. Biyografik filmlerde gerçek hayattan alınmış hikaye senaryonun temasının bir yan aracı gibi görünmektedir. Böylece yaratılan kurmaca yoluyla gerçek hikaye bambaşka bir filme dönüşmektedir. Çünkü, uzun bir hayat hikayesini 2 saatlik bir filme yerleştirme eylemi sinemasal ritm oluşturma, eklemeler yapma, çıkarmalar yapma demektir. Ana mesele ise sempatik bir karakter yaratarak özdeşleştirme sağlamak, seyircinin ilgisini çekmektir. Dolayısıyla otobiyografik filmlere gerçekliği kanıtlanması gereken bir tür olarak bakmamak gerekir. İzleyici ve yönetmen arasında meydana gelen bir özneler arası süreç olarak yaklaşılmalıdır. Phillipe Lejeune otobiyografının doğruyu söylemediğini doğruyu söylediğini belirttiğini söyler.

### **Sinemada Otobiyografiye Kuramsal Bakış**

20.yy'a ait en önemli otobiyografi kuramı edebiyat eleştirmeni Philippe Lejeune tarafından oluşturulur.

*Lejeune (1974,s.14) otobiyografiyi; “gerçek bir kişinin kişiliğinin gelişim tarihi üzerine özellikle bireysel yaşamını vurguladığı geçmişe dönük düz yazı anlatısıdır” diye tanımlar. Buradaki bireysel yaşam, anlatı, düzyazı, kişiliğin gelişim tarihi, gerçek bir kişiliğe gönderme yapan yazar ve anlatıcının kimliği, anlatıcının ve baş kişinin kimliği ve anlatının geçmişe dönük perspektivi otobiyografiyi diğer türlerden ayıran en önemli kavramlardır. Bu kavramlar içerisinde ise bir otobiyografinin gerçekleşmesi için mutlak gerekli durum kişinin, anlatıcının ve yazarın aynı kimliğe ait olmasıdır.*

Öyleyse kişinin, anlatıcının ve yazarın aynı kimliğe ait olduğu nasıl anlaşılır? Lejeune'e göre okur ve yazar arasında *pacte autobiographique* (otobiyografik sözleşme) denilen bir sözleşme yer almış olur. Bu sözleşme kitabın üzerinde adı yazan kişinin, içerideki

anlatıcının aynı kişi olduğu ve gerçekleri anlattığı yönündedir. Ona göre okuma esnasında yazar ve okuyucu arasında çift taraflı bir anlaşma gerçekleşir. Yani anlatıcı yazar ile kahraman aynı kişidir. Lejeune otobiyografinin biçimsel ve içeriksel sınırlarını keskin bir biçimde çizer; ona göre dilsel biçim anlatı ve düzyazı; ele alınan konu bireysel yaşam veya kişisel tarih; anlatıcı-yazar-kahraman özdeş olmalı ve anlatı şimdiden geriye işlemelidir. Bu sınırların dışında kalan tüm türleri otobiyografinin dışında görür.

Yazınsal alanda gerçekleştirilen “otobiyografik sözleşmeyi” sinema alanına uyarlarsak otobiyografik kurgusal bir film; yönetmenin, senaristin ve kahramanın aynı kişi olduğu, kahramanın yönetmen, senarist ve aktörden başka bir isim taşıdığı, yönetmen ve senaristin aynı olduğu anlatı kahramanının farklı bir isme sahip olduğu filmidir. Belgesel otobiyografik bir filmde ise yönetmen, senarist, kahraman ve oyuncu aynıdır, eğer filmin özgün olması isteniyorsa ortaya konulan bilgiler de doğru olmalıdır (Jalbert,2016,s.32).

Sinema edebiyata göre çok daha yeni bir sanat dalı olduğundan otobiyografi üzerine yapılan kuramsal çalışmalar oldukça yenidir. Ayrıca sınırları belirgin değildir. Bir ekip çalışması olan sinemada otobiyografi ile bireysel bir sanat olan edebiyatta otobiyografi arasındaki fark fazladır. Dolayısıyla otobiyografinin sinemadaki karşılığı sorunludur.

Genelde yazınsal bir alana ait olarak görülen otobiyografi sinemada da yönetmenin kendini anlatma biçimi olarak ortaya çıkar. Fakat yazı dilinden ayrı bir dile sahip olan sinemada otobiyografinin mümkün olup olamayacağı tartışılmaktadır. Yazar, anlatıcı ve baş kişinin farklı olarak birbirinden ayrı olmasının getirdiği bir özdeşleşme sorunu ortaya konur. Kendi yaşamını filme alan yönetmenin bizzat kendisini filmde oynatmadığı sürece sinemanın otobiyografinin doğasını tehdit ettiğini dile getiren kuramlar olduğu gibi otobiyografiyi kişinin kendisini yaratmasını değiştirip dönüştüren bir yöntem bir yaratıcı zemin olarak gören kuramlardan da söz edilmektedir. Örneğin sanat sinemasında auteur imgesini ve otobiyografi konusunu ele aldığı çalışmasında Linda Haverty Rugg (2001, s.72), sinemada otobiyografik edimin yönetmenin ‘öz-izdüşümü’ olarak adlandırılabilceğini belirterek çalışmasında bu kavramı kullanmayı tercih eder. Başka bir deyişle, auteur, öz (*self*) ön ekini işlevselleştiren, öne çıkaran bir biçim veya özelliktir. Bu bağlamda sinema ve otobiyografi ilişkisine dair tartışmaların çoğunlukla auteursler üzerinden şekillenmektedir. Bu açıdan ele alındığında, auteurslerin, “kişisel”, “özel” ve “otobiyografik” ifadeleriyle anılmaları çok şaşırtıcı olmaz. Auteur yaklaşımı, “romantik bir deha olarak sanatçı” kavramı tartışmasını yeni bir ortama taşımış ve buna bağlı olarak sinemasal otobiyografi (ya da sinemasal otobiyografi yazarı) fikri mümkün olabilmiştir (Aktaran: Gülez,s.36) Kovacs’a (2010, s.225) göre savaş sonrasında modernist filmlerde kendini yansıtmaya auteur ve onun doğuşuyla ilişkilidir ve “burada kendini



yansıtma auteurün araç ve gerçeklik üzerine kişisel düşüncesi olarak anlaşılır.” Bu durumda Fellini’nin filminin diğer modernist ve otobiyografik filmlerden farkının ne olduğu sorusunu “iç içe geçmiş yinelemenin daha merkezi, daha sistemli ve özellikle de daha işlevsel bir yapıya sahip olmasıdır” diye cevaplayan Metz (2011, s200) “Bu film yalnızca sinema üstüne değil aynı zamanda sinemayla ilgili bir filmin filmidir. Yalnızca yönetmen hakkında bir film değil kendi filmi üstüne düşünen bir yönetmenin filmidir.” diyerek tüm Fellini’ye ait özyaşamsal öykünün ancak bu içe içe geçmiş<sup>2</sup> ikili yapıyla bu kadar ideal anlatılabileceğini vurgular.

### **Auteur Yönetmen ve Otobiyografik Film İlişkisi**

Sanat her şeyden önce sanatçının önceden sahip olduğu duygu, düşünce birikimlerinin sistemli bir biçimde harekete geçirilmesi olarak da tanımlanabilir. Yani sanatçı ve onun yaratıcı potansiyeli sanat eserini ortaya çıkarmaktadır. Sanat insanın bir üretimidir ve sanatı oluşturan sanatçı ve onun yaratıcı potansiyelidir. Sonuçta “Sanat” adı verilen bir şey yoktur aslında, yalnızca sanatçılar vardır...” der H.Gombrich (1992, s.3) Sanatın Öyküsü adlı eserinin giriş cümlesinde.

Sinemanın kitlelere ulaşması onu bir endüstri haline dönüştürmüştür. Dolayısıyla birbirine benzer tek tip filmler söz konusu olmuştur. Böylece bir kişilikten veya kimlikten söz etmek güçleşmiştir. Bu tip yönetmenler birinci türde yer alan zanaatkar yönetmenlerdir. İkinci türe dahil olanlar ise sanatçının yaratıcılığı bağlamında roman yazarıyla karşılaştırılmış, yaratıcı, özgür ve özgün bir kişilik olarak değerlendiren auteur kavramını ortaya çıkarmıştır. Bu gün her ne kadar Auteur kavramı için farklı tanımlara rastlasak da, kelime anlamıyla auteur<sup>3</sup>; yapan, yaratan, üreten, yaratıcı, yazar anlamlarına gelmektedir. Sinemada auteur kavramına baktığımızda ise bu bahsi geçen kavramların bir şekilde yerini bulduğunu görmekle birlikte, tanım aralığının da genişlediğini gözlemleyebiliriz. Yaratıcı Sineması, “Bir

<sup>2</sup> “İç içe geçmiş” deyimini film içinde film anlamında değil iki kez üretilmiş olarak tanımlananlara uygulayabiliriz.

<sup>3</sup> Sanatçı kavramını sinema açısından ele alacak olursak Alexandre Astruc 1948 yılında yazdığı “Yeni Bir Avangardın Doğuşu: Kamera-Kalem” adlı makalesinde, auteure giden yolun önemli temel taşlarından birisini atmıştır. Astruc, makalesinde roman yazarı ile film yönetmenini aynı seviyeye çıkarmakla, yönetmeni film sanatında “sanatçı” konumuna yükseltmektedir. Astruc’un “kalem kamera” çağı olarak adlandırdığı dönem on yıl sonraki “auteur” kavramıyla özdeşleştirilmiştir. 1954 yılında François Truffaut “Fransız Sinemasında Bir Eğilim” adlı yazısıyla 1940 ve 50’lerdeki Fransız sinemasını eleştirerek “kalite” geleneği olarak öne sürülen sinemayı “burjuva”, “naif”, “yapmacık” bir sinema olarak suçlar. Yönetmenin filminin tüm sorumluluğunu alarak malzemesine kendi estetik vizyonunu yansıtması için daha büyük bir özgürlüğe sahip olacağını öne sürer. Stili ön plana çıkarır. Seyircinin öyküden değil yönetmenin stilinden etkileneceğini öne sürerek yeni bir yazar(yaratıcı) yönetmen tipi ortaya koyar. Avrupa’dan Renoir, Cocteau, Gance, Roberto Rossellini, Amerika’dan; Orson Welles, Alfred Hitchcock, John Ford, Howard Hawks, Otto Preminger, Nicholas Ray, Raoul Walsh, Samuel Fuller auteur yönetmenler olarak kabul ediliyorlardı.

filmin oyunculuğundan kurgusuna dek bütün çalışmalarından doğrudan doğruya sorumlu olan; filmi düşünce ve duygularının anlatım aracı olarak kullanan; bütün filmlerinde belirli bir biçem ve anlatım özelliği taşıyan yönetmenlerin oluşturdukları sinemadır” (Özön, 2000, s.791). Yani auteur sineması, yönetmenin filmlerinde kişiliğinin izlerini, yansımalarını arar. İşte yönetmenin bu izlerinin ve yansımalarının otobiyografik olup olmadığı sorunu günümüzde auteur ve otobiyografi sorunsalının temelini oluşturmaktadır. Sinema ve otobiyografi ilişkisine yönelik tartışmalar da çoğunlukla auteur yönetmenler üzerinden sürdürülmektedir. Bu makalenin bu bölümünde de dünya sinemasında auteur olarak değerlendirilen yönetmenlerin otobiyografilerinin filmlerine yansması üzerinde durulacaktır. Bu bağlamda Federico Fellini'nin otobiyografik filmi *8½* örnekçe olarak kullanılacaktır. Analiz edilecektir. Otobiyografisini diğer filmlerinde de kullanan Fellini, kahramana odaklanan *8½* ile birlikte hatıralarını dramatize ettiği *Amarcord*'da, açılış sahnesinde görünmeyen anlatıcıyı kullandığı *Palyaçolar* filminde olduğu gibi *Roma* ve *Bir Yönetmen'in Bloknotları* filmlerinde de kullanmıştır (Bruss, 1980, s.313).

Sanatçının kişiliğine ait nitelikleri sanatta değer ölçütü olarak kullanabilir miyiz? Sorusunun yanıtını ele alan Berna Moran (2011, s.45), bu konuda en önemli kavram olarak 'içtenlik' kavramını görür ve bir eserin içtenlikle yazılmış olmasının (bir filmin içtenlikle çekilmesi gibi) kendi başına bir anlam ifade etmeyeceği cevabını verirken burada söz konusu olanın dar anlamda sanatçının kendi duygularını dile getirmesi değil, yazarın ciddiyeti ve sorumluluğu olduğunu vurgular. Truffaut'nun romantik yaklaşımına karşıt gibi görünen bu yanıt içerisinde sanatçının gerçek kişiliğinin eserine yansıdığı iddiasına şüphe ile yaklaşılması gerektiğini ortaya koymaktadır. Bu durum da elbette ki bizi sanatçının eserlerine bakarak kişiliği hakkında sonuçlar çıkarma yönteminin bazı sakıncaları olduğu ve bu konuda temkinli olmamız gerektiği sonucuna götürür. “Çünkü sinema sadece bir filmin yaratıcısına benzemesi nedeniyle ciddiye alınabilir” (Kovacs, 2015, s.310).

Modernizmin en önemli özelliklerinden biri olan “kendini yansıtma (*self projection*)” aynı zamanda yönetmenin auteur olarak kimliğinin de tescilidir. Kendini yansıtma işlemlerinin nihai amacının yönetmen ile izleyici arasında doğrudan bir söyleysel ilişki kurmak olduğunu söyleyen Kovacs bu sayede auteurün yalnızca bir türün estetik kurallarına uygun olarak değil, aynı zamanda söz konusu sanat yapının yapılışına uygun olarak da kuralların kendileri hakkında bir şeyler söyleyebileceğini vurgular (2015, s.223). Burada söz konusu olan teknik bir oyundan öte yapay olanın eleştirisidir. Buster Keaton *Genç Sherlock* ve Dziga Vertov *Kameralı Adam* sinemada kendini yansıtmanın ilk önemli temsilcileri olarak

yer almaktadırlar. Burada her iki filmde de izleyici ile film arasında auteur baypas edilir. Her iki filmde bir auteurün yarattığı değil anonim bir aracın ortaya çıkardığı bir filmidir. 1945 sonrasında ise ortaya çıkan bireysellikle beraber özne olarak auteur doğar. Burada kendini yansıtmaya auteurün araç ve gerçeklik üzerine kişisel düşüncesi olarak anlaşılır. Bu şekilde eleştirel kendini yansıtmamanın ilk örneği Bergman'ın ilk bağımsız filmi *Zindan* olarak görülmektedir. Bu filmin bir benzerini 14 yıl sonra Fellini *8 ½* da yapmıştır. “Fellini'nin filmi modern auteurlük anlayışına odaklanan ilk film...*8 ½* kesinlikle yoğun bir şekilde özyaşam öyküsel bir film, çünkü Fellini'nin kendi yaratıcılık krizinden ortaya çıkmış ve filmdeki bir çok unsur ve karakter Fellini'nin filminden alınmıştır” (Kovacs, 2015, s.309). Elizabeth Bruss (1980, s.313), çalışmaları otobiyografik filmin problemleri karakterlerini en iyi yansıtan tek bir film yapımcısı varsa onunda Fellini olduğunu vurgular. Fellini'nin de “Benim filmimdeki her şey ve hiçbir şey benim otobiyografimdir” sözünü de argümanını desteklemek için kullanır. Film içinde film gibi görünen *8 ½* aslında filmin kendisidir. Pek çok sahne filmin setinden görüntülerle geçmektedir. Bu sahnelerde seyirci filmin çekimini veya provasını izliyor gibi olmaktadır. Işık, dekor, işçiler, yönetmen ve oyuncular filmin içerisindedir. Görünmeyen yalnızca kameradır. Çağdaş anlatı sinemasının bir örneği olan filmde filmin kahramanı yönetmen Guido Fellini'nin kendisidir. Bunalımları içinde sıkışmış olan Guido sürekli kamera tarafından izlenir. Oyuncular kadraja girip çıkarlarken Guido hep kadrajın içindedir. Dışında olduğu zamanlar ise Guido'nun gözlerinden film izlenir. Film yönetmenin kendine bakışı anlamında özdüşünümsel (*self-reflexive*) olarak işlev görmektedir ve auteur kimliğinin de tescilidir çünkü auteur bir sanatçı olarak yönetmen teknoloji, pazar koşulları, finansman, vb. önemli güçlüklerle mücadele etmektedir.

### **8 ½ Filminin Konusu**

Film, dünyanın sonunu getirecek büyük bir tehlikeyi konu alan, entelektüel ve iddialı bir bilimkurgu projesinin tam ortasında, ilhamını kaybeden ve projeyi asla tamamlayamayacağı korkusuna kapılan ünlü film yönetmeni Guido Anselmi'nin (Marcello Mastroianni) hikâyesini anlatır. Film yapım ekibi kiralanır, oyuncular seçilir, milyonlarca lirete mal olan devasa uzay kulesinin de dahil olduğu set kurulur fakat yönetmen bir türlü filme konsantre olamaz Filmin oyuncuları, yazarları, yapımcıları, gazeteciler vs. kişiler tarafından sıkıştırılmıştır. Orta yaşlarında yaşadığı kriz kendi yeteneğini sorgulamaya ve şahsi hayatında çatışmalar yaşamasına neden olur. Tüm bu şartlar altında Guido kendine olan dürüstlüğünü ve özgürlüğünü sorgulamaktadır.

## 8 ½ Filminin Analizi

Guido, tamamen durmuş bir trafikte yer alan arabasının içerisinde direksiyon başında bulunmaktadır. Diğer otomobillerin içerisindeki insanlar ona bakmaktadırlar. Guido'nun sıkıldığı, bunaldığı görülmektedir. Tıpkı bir kabusta gibi arabanın içinden çıkmaya çalışmaktadır. Arabanın ön camından dışarı çıkarak gökyüzüne, güneşe doğru uçar. Bu uçuş doğaya yapılan bir kaçışın sıkıntılardan ve bunaltıdan kurtuluş isteğinin bir yansıması olarak görülebilir. Filmin ilerleyen sahnelerinde görülecek olan eleştirmen Carini atla gelir. Guido'yu uçmakta olduğu gökyüzünden indirmesi için deniz kıyısındaki bir adama emir verir. Adam Guido'nun ayağına bağlı ipi aşağı çeker. Guido çığlık atarak denize düşer. Guido sıkıntılarına ve gerçek dünyaya geri dönmüştür. Sahne değişir Guido çığlık atarak uyanır. Bir kabus görmüştür. Başındaki doktorlardan birinin “ -Ne hazırlıyorsunuz bize yine umutsuz bir film mi?- ” sözleriyle Guido'nun bir yönetmen, filmin ise Fellini'nin otobiyografisi olduğuna dair ilk ipucu ortaya çıkmış olur. Ayrıca Guido filmin bazı sahnelerinde de tıpkı Fellini'nin ki gibi siyah bir pelerin giymekte ve bir fötr şapka takmaktadır. Burada otobiyografik unsur olarak her iki yönetmenin de varoluşsal ve sanatsal bir dönüşümün sıkıntısını yaşıyor olması bir rüya sekansında anlaşılmaktadır. Rüya sahnesinde ve daha sonraki sahnelerde Fellini'nin gerçek yaşamdan tamamen ayrılan düşsel anlamlar yığını yaratmaktan öte düşselle gerçek olan arasında bağ kuran tarzda bir sembolik dil kullandığı görülmektedir.

Banyoya girdiğinde film boyunca sık sık kullanılan Wagner'in “Valkyries” parçası çalmaya başlar. Kaplıca çevresinde yürüyen insanlar görülür. Müzik devam etmektedir. Kamera hareketlidir. Fellini filmlerini yazı ile betimlemek oldukça güçtür çünkü görüntüler sabit değildir. Bu sahnede ve filmin pek çok sahnesinde kamera daima devingendir. Kamera devinirken ayrıntıları yakalar. İnsanlar da çerçeveye girip çıkmaktadırlar. Bütün bu devinime kimi zaman müzik eşlik etmektedir. Devinim sadece kamera hareketlerinde değil aynı zamanda kurguda da söz konusudur. Filmin kurgusu düz ve çizgisel bir anlatıyı takip etmemektedir. Daha çok çağrışımsaldır. Guido belirli çağrışımların yarattığı motivasyonla anıları, düşleri ve şimdiki zaman içerisinde devinir durur.

Guido şifalı su dağıtan kızı Claudia olarak görür. Kıza büyülenmiş gibi bakmaktadır. Claudia onun düşlerindeki ideal kadındır. İkram ettiği suyla onu arındırmaya çalışan masumiyet simgesidir. Gerçeğin yarattığı sıkıntılardan kurtulmak için bastırılmış bilinçaltı arzularının belirmesi ilk kez burada ortaya çıkmaktadır. Carini ile senaryo üzerine konuşurlar. Carini filmle ilgili oldukça sert eleştiriler yapar. Guido'yu naiflik ve basitlikle suçlar. Felsefi

veya avangard bir özelliğinin olmadığını söyler. Guido Carini'ye kızar ve senaryo eleştirisi yazılı kağıtları kaldırır atar.

Filmde sık sık gerçeklerle Guido'nun gündüz düşleri arasında gidip gelmeler görülmektedir. Guido'nun kafa karışıklığı ve sıkılmışlığı yansıtılmaktadır. Fantezi gibi görünen her sahnenin gerçeğe, gerçek gibi görünen her sahnenin ise fantastik bir sahneye gönderme yaptığı görülmektedir. Tüm film bu gerçeklik ve fantezi bütünlüğü içerisinde devam etmektedir. İki yönetmen birbiriyle içe içedir. Guido Fellini'nin alter egosudur. Guido'nun üzerinden Fellini kendi içsel sorunlarını ortaya koymaktadır.

Guido rüyasında anne ve babasıyla görüşür. Baba oğlunu ve sağlığını düşünmektedir. Ölmüş olmasına karşın hala onun için endişe etmektedir. Annesi Guido'yu öper. Dudaklarından öperken anne birden karısı Louisa'ya dönüşür. Karşı cins ebeveynin cinsel arzu nesnesi olarak çocuğa yasak olması Guido'nun annesiyle olan ilişkisini aniden karısına yönlendirmesiyle son bulur. Çünkü Freudyen yaklaşımda ebeveyn çocuk çatışmaları bağımsızlık meselesine dayanır. Doğası gereği de Oedipal'dir. Çocuk yani Guido burada Oedipal sevgi ve korkunun yarattığı boğucu sıkıntıdan karısı yoluyla kaçır. Burada sembolik açıdan anne ve baba sahiplenici ve kontrolcü ebeveynleri temsil eder.

Guido karışıklıktan ve sıkışmışlıktan kurtulmak istemekte fakat bir türlü çözüm bulamamaktadır. Onu kurtaracak çözümlerden biri büyücü Maurice'tedir. Maurice herkesin kafasından geçenleri okumaktadır. Maurice büyülü sözler Asa Nisi Masa (kuşdilinde, her heceye anlamsız bir takı eklenerek oluşturulan sözcük, *anima*, ruh demektir) düşündüğünü söyler. Çocukluğundan kalma kuşdilinde uydurulmuş bir şifre olduğunu öğreniriz. Sihirli sözler Guido'nun belleğini harekete geçirir ve onu mutlu çocukluğuna döndürür. Maurice filmde Guido'nun bellek tetikleyicisidir. Otobiyografinin anımsama ve hatıralara dönme özelliği kimi zaman bir söz, kimi zaman bir müzik kimi zaman bir mekan ile tetiklenmektedir. *Anima* (ruh), Jung tarafından geliştirilmiş bir kavramdır. Jung bilincin denetimi dışında kalan, eylem ve etkinlikler alanı olarak Freud'un "kişisel bilinçdışı" kavramına "kolektif bilinçdışı" nı ekler. İnsanlığın başından bu yana kişisel deneyimden bağımsız olarak her bireyde ortak bulunan kolektif bilinçdışı içinde arketipleri barındırır. Arketipler hiç değişmeyen düşlerde, masallarda, inançlarda görülen ayrıcalıklı temalardır. İşte anima bu arketiplerden biridir. Anima erkeğin hem kişisel hem de kolektif bilinçdışında taşıdığı karşı cins imgesidir. Her erkek içerisinde sonsuz sayıdaki var olan bir kadın imgesi Guido'nun içerisinde de vardır. Guido'nun animası banyo sahnesinde yer alan tüm kadınlardır. Bunların içerisinde en önemli ve ilk yer anneye aittir sonraki tüm kadınlar annenin antitezidir.

Guido banyo yapmaktadır. Başta annesi olmak üzere çevresindeki kadınlarla mutludur. Onu kurular ve yatağına yatırır. Benzer bir düşü Guido ilerleyen sahnelerde hayatındaki kadınlarla görür. Tıpkı çocukluğundaki gibi onu bir fiçıda yıkarlar; pudralarlar ve çarşafa sararak yatmaya götürürler. Guido mutludur. Fakat mutluluk kadınların hep birlikte söylenmeleriyle son bulur. Claudia uykuya dalmak üzere olan Guido'yu öper sakinleştirir ve uyutur. Tıpkı çocukluğundaki annesi gibi. “Düzenlemek ve temizlemek istiyorum” sözlerini tekrar eder durur Claudia. Çünkü Guido'nun düzene ve arınmaya ihtiyacı vardır. Yaşamındaki kaosa yeni bir düzen getirme çabası içerisinde Claudia bu çözümün temsili ve en önemli parçasıdır.

Uyuyan Guido tekrar çocukluğuna döner fakat bu kez suçluluk duygusu peşini bırakmayacaktır. Guido'yu huzursuz ve arınmaya muhtaç hissettiren suçluluk duygusunun çocukluktaki izlerini görürüz. Çocukluk hatıralarına geçmeden önce Guido filmdeki kahramanın Katolik bir eğitim almış çocukluğundan söz eder.

Kardinalle filmi hakkında konuşurken Guido patikadan inerken eteklerini çeken ve bacaları görünen tombul bir kadına bakar. Düşlere dalar. Düdük sesiyle kendini dinsel eğitim aldığı okulun bahçesinde bulur. Okuldan kaçarlar. İri koca göğüsleri ve kalçaları olan Saraghina'ya giderler. Saraghina Guido'ya para karşılığı dans eder. Bu gösteriler sırasında rahipler onu yakalar ve yaka paça okula götürürler. Okul yönetiminin karşısına çıkarırlar. “Ölümcül bir günah işledin... utanmalısın” sözleri Guido'nun kulaklarında çınlarken annesi de oradadır ve o da “utanç “ içinde olduğunu söyler. Bu esnada bir rahip küçük ve büyük Guido'nun ruh halini senaryodan okur. Yaşadığı her yerde kadınlarla bir araya gelmekten nefret ettiğini, onların yanından kaçtığını, annesi ile baş başa kalıp sohbet etmekten bile hoşlanmadığını söyler. Otobiyografinin geçmişle şimdiki zaman arasındaki hatırlama sürecinde Guido'nun (ve onun personası olarak Fellini'nin) geçmişle bağını kuran bilinç şimdiki zaman bilinçtir. Şimdiki zaman bilinci ise rahip tarafından otobiyografik bir gerçeklik olarak sunulmaktadır. Burada Fellini kendisinin gizlediği yönünü örten Guido kimliğiyle fiziksel ve ruhsal olarak güçlü bir ilişki içerisinde. Bizler izleyici olarak iki kimliğin birbirinden ayrı olduğunu anlayamayız.

Carini acımasız eleştirilerini sürdürür. Bu sahnenin basit bir çocukluk hatırası olduğunu, esas meselenin Katolikliğin insan hayatı üzerindeki etkisi ise bu konuda yönetmenin yetersiz ve yüzeysel kaldığını söyler. “Naifliğiniz sizin adınıza çok büyük bir eksiklik” diyen Guido üzerinden Fellini kendisine yapılan eleştirilerle de yüzleşmiş olur.

Yapımcı “Sen kafası karışık bir yönetmenin zihnindeki karmaşayı anlatmak istiyorsun ama kendini anlatmalısın, daha açık olmalısın yoksa bir anlamı olmaz.” diyerek onu kibir ve kendini beğenmişlikle itham etmektedir. Sözleriyle Guido’ya ne kadar yabancı ve ilgisiz olduğunu ortaya koymaktadır. Ayrıca Fellini’nin burada bir ironisi söz konusudur. Adeta kendisine yapılan eleştirilerden intikam almaktadır. Onlara umursamaz bir cevap vermektedir.

Yapımcı geleneksel ticari bakış açısıyla kendini anlatmadığını sandığı Guido’yu eleştirirken Carini, filmin başka konularda derinleşmesini istemektedir. Guido’nun otobiyografisini yüzeysel ve naif bulur. Carini burada ve tüm film boyunca baba gibi otoriter figürler tarafından bireye aşılana ahlaki ve toplumsal değerlerin bilinç dışı temsilini yani süpergoyu temsil etmektedir. Guido’yu yönlendirmeye, yükümlülüklerini hatırlatmaya, libidonun karanlık gücünü kontrol altına almaya çalışmaktadır. Carini, Guido’nun olduğu kadar Fellini’nin de süperegosudur.

Carini “Kendi etrafında dönüp duran ve yalnızca kendinden beslenen yalnız bir ben ya büyük bir ağlama ya da büyük bir kahkaha ile boğulur” diyerek Sthendal’den aldığı cümleleri yüksek sesle söyler. Guido’nun parmağını şıklatmasıyla iki adam Carini’nin kafasına çuval geçirir. Onu sinema salonunda idam ederler. Bu da bir düşür. Çünkü Carini Guido’nun sağında oturmaya devam etmektedir. Düşle gerçeğin iç içe geçtiği pek çok sahneden biridir. Burada Guido’nun Carini’ye nefreti üzerinden Fellini’nin bir takım şablonlarla filmlere eleştiren entelektüellere olan öfkesi ortaya konulmaktadır. Bir sinema salonunda deneme filmleri izlemek üzere toplanılmıştır. Yapımcı Guido’nun yani Fellini’nin yalnızlığından söz eder. Artık ne sağda ne de solda dostunun kalmadığını söyleyerek tek dostunun kendi yani yapımcısı olduğuna gönderme yapar.

Guido’yu “Herkesi işin içine karıştırmış olsan bile kocaman bir yalan...sadece bir film...senin gibi başkalarına anlatmaya yüzüm olmadığı için sen çok şanslısın yap filmini...herkesi ne kadar muhteşem olduğuna inandır...” diyerek karısı Luisa da terk eder. Fakat Claudia yani Guido’nun ideal kadını kapıdan girer. Guido, film boyunca sürdürdüğü sessizliği bozar ve Claudia ile her şeyi konuşur. Kendinden ve düşüncelerinden söz eder. Claudia ise Guido’nun sevmeyi bilmeyen bir adam olduğunu, hiçbir kadının onu değiştiremeyeceğini, dolayısıyla da ortada bir filmin olmayacağını söyler. Guido Claudia’dan özür diler. Filmi yapmayacağını, arayış içerisinde olduğunu, aradığını henüz bulamadığını fakat bunu da söylemekten artık korkmadığını açıklar. Guido ilk kez dürüst olmuştur. Gerçekleri ona gösterecek bir ideal kadına artık gereksinimi kalmamıştır.

Film tüm oyuncuların birlikte dansıyla son bulur. Küçük Guido sirk orkestrasıyla sahnede kalır. Sirkler Fellini'nin hayatında çok önemli, bir yere sahiptir. Burada sanatçı ve gerçeklik ilişkisi ele alınacak olursa, yönetmen filmde gerçeği bilen tek kişidir. Hayali karakterleri kendisi yaratmıştır. Yani filmin kahramanları Fellini'nin zihnindeki insanlardır. Filmde onları gerçekmiş gibi algılarız. Deneme çekimleriyle birlikte onların film içindeki filmde de birer yapıntı olduklarını anlarız. Böylece 8 ½ filminin geçmiş, gelecek ve şimdiki zamanla birlikte anıların ve arzuların birbirine karıştığı bir düzlemde yaratılmış bir film olduğu tam olarak finalde ortaya çıkar.

### Sonuç

Otobiyografik sinema, içinde yönetmenin kendi özel hayatındaki anlardan oluşturduğu filmler için kullanılan bir sinema türü tanımlamasıdır. Sinema ve otobiyografi ilişkisine yönelik tartışmalar da çoğunlukla auteur yönetmenler üzerinden sürdürülmektedir. Ayrıca otobiyografik film örneklerinin büyük bir kısmı da auteur yönetmenlerin eserleridir.

“Hollywood anlatıları kahramanı hedefe doğru hızla ilerliyorsa sanat filminin kahramanı edilgen biçimde sürüklenip durmaktadır. Bu bağlamda otobiyografik öyküler sanat filmi öyküsüne daha uygun filmlerdir” (Bordwell, 2010, s.129). Sanat filmi yönetmenleri (auteur yönetmenler) özellikle otobiyografik öyküler, fanteziler ve rüyalar anlatarak Hollywood sinemasının aksine olay örgüsünün ilerlemesini geciktirirler. Bu yönetmenler içerisinde en önemlilerinden biri İtalyan yönetmen Federico Fellini'dir. Fellini'nin tüm filmleri otobiyografik olmakla birlikte 8½ Fellini'nin filmin kahramanı yönetmen Guido üzerinden kendi yaratıcılık krizini ortaya koyduğu bir filmidir. Modern auteurlük anlayışının örneklerinden biri olan bu film, “Astruc tarzı auteur anlayışından (bir filmi felsefi bir deneme yazar gibi yapmak) *Cahiers du Cinéma* tarzı auteur anlayışına (bir filmi kişisel deneyimden ve içsel duygulardan yapmak) geçişi gösterir” (Kovacs,2016, s.312). Çünkü Fellini tıpkı filmdeki Guido karakteri gibi kendini başkalarının yarattığı bunaltı etkilerinin fikir ve beklentilerinin tam ortasında bulan bir auteurdür. Hiçlik modern auteur için tek yaratıcı kaynaktır. Bu yönüyle de modern auteurün paradoksunu sergilemektedir. Bu bağlamda “Fellini'nin sembolizminin sonu yoktur. Tek bir bakış açısıyla inceleyerek, onun çalışmalarının bütünlüğüne ulaşmak olası görünmemektedir”(Bazin, 2000, s.219).

Kovacs (2016, s.313), 8½'un modern filmin en önemli üç temel özelliği olan kişisel, otobiyografik öykü biçiminde bir öznellik, eleştirel bir kendini yansıtırma, soyutlama özelliklerini taşıdığını vurgulamaktadır. Filmin analizinde belirgin bir biçimde açığa çıkan bu özellikler kendine gönderme yapan, iç içe geçmiş bir yapı arz eden filmi modern yönetmenin



kendi yapısıyla ilgili öznel görüşünün bir arketipi haline getirerek bu tarz otobiyografik ve kendine gönderme yapan filmlerin esin kaynağı haline getirmiştir.

### Kaynakça

- Bazin, A. (2000), Sinema Nedir?, çev: İbrahim Şener, İzdüşüm Yayınları, İstanbul
- Gombrich,E.H. (1992) Sanatın Öyküsü, Remzi Kitabevi, İstanbul.
- Güleç,N.,Ş.(2014), Terence Davies Sinemasında Otobiyografi, Yüksek Lisans Tezi
- Karadoğan, A. (2010), Sanat Sineması Üzerine Yaklaşımlar ve Tartışmalar, Deki, İstanbul.
- Kovacs, A.B.(2016), Modernizmi Seyretmek, çev: Ertan Yılmaz, Deki, İstanbul.
- Kracauer, S.(2015), Film Teorisi, çev: Özge Çelik, Metis Yayınları, İstanbul.
- Kuyaş, N., Otobiyografi neden yükselişte? <http://t24.com.tr/k24/yazi/otobiyografi-neden-yukseliste,19> indirilme tarihi: 18.12.2018
- Leujeune P., (1999) “Özyaşam öyküsünde yenilik yapılabilir mi?”Kitaplık, Dosya: Özyaşamöyküsü, sayı:37, yaz: 164-174.
- Metz, C.,(1975) “Le Signifiant Imaginaire” Communications, Vol 23, p3-55.
- Metz,C.(2011), Sinemada Anlam Üstüne Denemeler,çev: Oğuz Adanır, Hayalperest, İstanbul.
- Moran, B.,(2010), Edebiyat Kuramları ve Eleştiri, İletişim Yayınları, İstanbul.
- Monaco,J.(2012), Bir Film Nasıl Okunur?, çev: Ertan Yılmaz, Oğlak Yayıncılık, İstanbul.
- Özön,N., (1984) Sinema Sanatı, Gerçek Yayınevi, İstanbul.
- Özön, N.(2000) Sinema, Televizyon, Video, Bilgisayarlı sinema Sözlüğü, Kabalcı, İstanbul.
- Teksoy, R, (2012), Ansiklopedik Sinema Terimleri Sözlüğü,Oğlak Yay.İstanbul.
- Ünlü, A., (2015) Biyografi ve Biyografik Dram, Notabene Yay., Ankara.
- Jalbert, S,(2016) La problématique du réel dans les biographies au cinéma, Université de Montréal
- <http://www.clg-monet-magny.ac-versailles.fr/IMG/pdf/Autobiographie.pdf> indirilme Tarihi: 29.12.2018, Le genre autobiographique
- [https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/1896026/mod\\_resource/content/1/lejeune\\_pacte\\_autobiographique\\_pacte\\_1.pdf](https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/1896026/mod_resource/content/1/lejeune_pacte_autobiographique_pacte_1.pdf) İndirilme Tarihi: 29.12.2018 Pacte Autobiographique
- «De Fellini à Moretti» <http://www.passioncinema.ch/de-fellini-a-moretti/> İndirilme Tarihi: 23.03.2019

### Filmin Künyesi

Yönetmen: Federico Fellini

Senaryo: Federico Fellini, Ennio Flaiano, Tullio Pinelli, Brunello Rondi

Oyuncular: Marcello Mastroianni, Anouk Aimée, Sandra Milo, Barbara Steel, Guido Alberti.

Yapımcı: Angelo Rizzoli

Tür Dram: Fantastik

Ülke: A.B.D.,Fransa, İtalya

Yıl:1963