

DOI: 10.30520/tjsosci.1063703

FEDERİCO FELLİNİ SİNEMASINDA DRAMATURJİK YAPI: 8½ FİLM ÖRNEĞİ

*THE DRAMATURGICAL STRUCTURE IN THE CINEMA OF FEDERICO FELLINI:
AN EXAMPLE OF 8½ FILM*

Pınar ÖZYURT*

Gözde SUNAL**

ÖZET

Dramaturji, yazılı eserde kurulan dramatik yapının sahne sanatı ile görsel olarak anlatılmasıdır. Eserin iç dinamiklerinin tiyatronun görsel anlatım yapısında sergilenmesi, oyun ile izleyicisi arasındaki anlam bağına da oluşturur. Sahneleme şekline göre anlatının anlamı değişime uğrar. Dramaturji, görsel sanat olarak sinema açısından ele alındığında ise sinematografik öğelerin devreye girmesi ile farklı bir boyut kazanır. Sinemada dramaturji analizi anlatının içerdiği derinde yatan manaya yönelirken, yönetmenin hikayeyi görselleştirme tarzının ve kullandığı göstergelerin okunması gerekliliğini de doğurur. Bu noktadan hareketle, yönetmen Federico Fellini'nin 8½ filmi (1963) üzerinden bir okuma yapılması amaçlanmaktadır. Bu amaçla filmin sinematografik ve tematik yapısından hareketle toplumsal boyutu ve dramatik inşası üzerinde bir çözümleme yapılacaktır.

Anahtar Kelimeler: Federico Fellini, 8½ filmi, Sinemasal Dramaturji, İtalyan Yeni Gerçekçilik Akımı, Film Çözümlemesi

ABSTRACT

Dramaturgy is the visual description of the dramatic structure established in the written work by means of stage art. The exposition of the internal dynamics of the work in the visual decision structure of the theater also creates a semantic connection between the play and its audience. According to the way of staging, the meaning of the narrative changes. When dramaturgy is considered from the point of view of cinema as a visual art, it acquires a different dimension with the introduction of cinematographic elements. While the analysis of dramaturgy in cinema tends towards the deep-lying meaning contained in the narrative, it also leads to the need to read the director's style of visualizing the story and the indicators he uses. Based on this point, it is aimed to make a reading of 8½ film (1963) by director Federico Fellini. For this purpose, an analysis will be made on the social dimension and dramatic construction of the film based on the cinematographic and thematic structure.

Keywords: Federico Fellini, 8½ film, Cinematic Dramaturgy, Italian Neo-realism, Film Analysis

* İstanbul Ticaret Üniversitesi, İnternet ve İletişim Bilimi Enstitüsü, Sinema YL, İstanbul, pınar.ozyurt@istanbulticaret.edu.tr, ORCID: 0000-0001-8658-5991

** Dr. Öğr. Üyesi, İstanbul Ticaret Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Görsel İletişim Tasarımı Bölümü, İstanbul, gsunal@ticaret.edu.tr ORCID: 0000-0002-9535-5714

1. GİRİŞ

Federico Fellini'nin sineması İtalyan Yeni Gerçekçilik akımı içinde doğar. Bu akım, Musollini liderliğindeki faşist dönemde halkın algısını yönetme amacı taşıyan ve gösterişli yaşamları konu alan komedi filmlerine bir eleştiri olarak ortaya çıkar. Yeni Gerçekçilik, lüks yaşamlar yerine savaşın getirdiği ekonomik sorunları, işsizliği, umutsuzluğu ele alarak bunu sokak çekimleriyle, amatör oyuncularıyla ve doğaçlama repliklerle gerçekleştirir. Fellini ise sinemasında bu gerçekliği ön planda tutup toplumsal sorunları birey bazında ele almayı tercih ederek kendine özgü bir anlatım dilini tercih etmektedir.

Benito Musollini, iktidarda bulunduğu dönemde sinemanın propaganda etkisini kullanma amacıyla Roma dışında 22 stüdyolu Cinecitta'yı ve Roberto Rossellini'nin de yetiştiği Centro Spelimentale adlı sinema okulunu kurar. Sinemaya verilen önem ile gelişen İtalyan sineması Mussollini döneminde devlet kontrolündedir. Sinemada içerik, tarihi içerikli ve propaganda amaçlı filmler dışında gösterişli hayatların romantik sunumunu yapan beyaz telefon filmlerinden oluşur. Beyaz telefonlar zenginliğin göstergesi olduğundan bu romantik komediler de böyle adlandırılır (Ulusoy, 2008, s. 192). Filmlerdeki ihtişamlı hayatların durum komedisi toplumun zihnini meşgul ederek dikkati yokluktan ve sorunlardan uzaklaştırma amacı taşır. Siyasi tarihle genelde paralel ilerleyen sinema tarihi, Faşizm sonrası bu beyaz telefon filmlerine tepkisini vererek savaşın getirdiği toplumsal sorunları perdeye yansıttığı 'Yeni Gerçekçilik' akımını oluşturur. Yeni Gerçekçiler daha çok doğaçlama repliklerin kullanıldığı profesyonel olmayan oyuncular ile gerçek hayatın yansıması olan filmler yapar. Doğal ışık ve dış çekimlerin yer aldığı bu filmlerde amaç, işsizlik, konut sorunları gibi savaş sonrası toplumun sıkıntılarını dikkat çekmektir.

1950'li yıllarda İtalya'da ekonomik düzelme ile başlayan toplumsal dönüşüm insanları Hollywood filmlerindeki güzel hayat sunumlarına yönlendirir. Savaş sonrası toparlanan ülkede artık savaş sorunlarının temsil edildiği filmlerin ilgi görmemesi ile Yeni Gerçekçilik akımı 1950 sonrası etkisini yitirir. Gücünü toplayan ekonomide oluşan yeni toplumsal sorunlar sinemacılara da yeni bir yol açar. Artık burjuvazinin materyalist ve sıradan yaşantısı üzerine filmler yapılmaya başlanır.

Gerçekçi sinemayı kuram olarak benimseyen Andre Bazin, 1951 yılında kurucularından biri olduğu Cahiers du cinéma adlı film dergisinde, sinemanın malzemesinin gerçekliğin kendisi değil onun filme yansıyan şekli olduğunu savunur. Bazin'e göre, yönetmen kendi düşüncesini yansıtmak için gerçekliği kullanır ya da gerçekliği anlatmak istediği konu için tekrar keşfeder (Andrew, 2018, s. 232). Bu durum kendi mesajını vermek isteyen yönetmenin sinematografiyi kullanarak izleyiciyi yönlendirebileceğini anlatırken aynı zamanda yönetmenin kendi sinema dilini de oluşturabileceğini belirtir. Yönetmenin sinema dili filmsel anlatımına yansıttığı ve onunla özdeşleşen, zaman içinde filmlerinin belirli özellikler ile tanınmasını sağlayan bir imza niteliği taşır. Bu niteliğe sahip yönetmenler yaratıcı yönetmen kabul edilerek auteur şeklinde adlandırılır. Yazılı metinlerin görsel ve hareketli hale gelmesini sağlayan sinema filmleri üzerine yapılan dramaturjik analiz ise yönetmenlerin uyguladığı bu sinematografik uygulamalar sonunda yazılı halinden farklı bir anlam kazanan filmlerin incelenerek vermek istedikleri mesaja ulaşmaya çalışmayı hedeflemektedir.

Çalışma, Fellini sinemasının yer verdiği toplumsal gerçeklikten yola çıkılarak onun yaşadığı dönemdeki topluma bir bakış sunmaktadır. Bu bakışla aslında Musollini sonrası İtalya'nın siyaseti üzerinden sinemada Yeni Gerçekçiliğin doğuşuna ışık tutmaktadır. Bu doğrultuda, yönetmenlerin kendi sinematografik dillerini oluşturmasıyla ortaya çıkan auteur yönetmen kavramına da değinerek filmin tüm iç dinamikleri ile incelenmesi sonucu ana mesaja ulaşmayı

sağlayan sinemasal dramaturji yöntemi kullanılmıştır. Örneklem olarak 8½ filmi üzerinden yapılan dramaturjik okuma özellikle öykünün dramatik inşasına yer vermektedir. Bunun yanında mekan, bakış açısı, zaman dizini gibi sinemasal olanakları da inceleyerek öykünün inşasında yer alan serim, düğüm, çatışma, doruk noktası ve çözüm bölümlerinde kullanılan sahnelerin birbiri ile etkileşimi incelenecektir. Çalışma Fellini'nin dönemindeki İtalya'ya manzarasına ışık tutarken, yönetmenin kendi hayatından sunduğu yansımaları da irdelemesi nedeniyle önemli olduğu düşünülmektedir.

2. SİNEMASAL DRAMATURJİ

Tiyatro aracılığıyla ete kemiğe bürünen yazılı eserin iç dinamikleri ve anlatısının özü sahneleme pratikleri ile ortaya konur. Bu anlamda yazıyı harekete döken dramaturji aynı zamanda yaratıcı teknikler ile eserin içeriği ve mesajı konusunda seyirciyi aydınlatma niteliği taşır. Bu amaçla eserin anlamsal boyutlarını inceleyerek yaratıcı bir şekilde çözümleyen ve tiyatro oyunu olarak sergilenmesinde oyunculuk, dekor, kostüm, sahneleme yöntemi gibi kararları veren kişilere dramaturg denir. Bu kişiler detaylı bir metin analizi yapabilmek için edebiyat tarihi, sosyoloji, dil, tarih, psikoloji ve felsefe gibi geniş bir yelpazede bilgi birikimine sahip olmak durumundadır. Oyunun yönetmeni ise kendi yaratıcılığı ile oyuna katkıda bulunmak istediğinde bu duruma gerekli değerlendirmeleri yaparak yine dramaturg karar verir (Nutku, 2001, s. 11).

Dramaturjiye sinema açısından bakıldığında ise filmin senaryo fikrinden izleme aşamasına gelene kadar tüm sinematografik yapısı, oluşturduğu anlamı, toplumsal yansımaları, sanatsal özellikleri bakımından incelenmesi gerekir. Film yönetmeni tiyatro yönetmeninden farklı olarak kendi düşünseli ile filme anlam katarken sinemanın olanaklarını da bu yönde kullanır.

Dramaturji, tiyatro tekstinin sahneye aktarımı gibi sinemada da senaryonun film haline gelmesinde anlatıyı aktarma açısından başvurulan ve dramatik inşa bakımından en önemli unsurdur (Sözen, 2017, s. 23). Sinema dramaturjisinde, dramatik inşanın kuruluşunu kurgu, kamera konumu, çerçeve, müzik, ışık ve renk tasarımı gibi sinematografik diğer unsurlar izler. Tiyatro sahnesinde konumu nedeni ile hep aynı yerden bakan izleyici yerine sinemada kamera hareketiyle bile oyuncuya ve mekana verilen anlam değiştiğinden izleyicinin bu anlamı takip edebilmesi için dramaturji önem taşır.

Antik çağ filozoflarına dayanan diyalektik düşünce, dünyadaki varlıkların devamlı bir değişim sürecinde bulunduğu ve her şeyin aynı anda hem kendisini hem de karşıtını içerdiği yasına dayanır. Bu yasa evrenin kesintisiz bir hareket, değişim, oluşum ve gelişim süreci içinde olduğunu kabul eder. Dramaturji de dünyadaki farklı parçaların birbirini etkiledikleri iç bağları açıklığa kavuşturmaya çalışır. Sinema dramaturjisi ise, bu yaşamdaki diyalektiği sinematografi aracılığı ile kurgulayarak yeniden oluşturur (Aslanyürek, 2004, s. 48-50). Sinema anlattığı hikayenin dramatik kodlarının incelenmesine olanak tanısa da anlatım esnasında kullandığı sinematografinin etkisiyle hikayede bir takım dönüşüm ve değişimlere neden olur (Sözen, 2013, s. 102). Filmin tüm iç dinamiklerinin incelenmesi ile ortaya konan ana iletiye ulaşma konusunda yönetmenin sinematografisini okumanın önemi ortaya çıkar. Yönetmenin sinematografisi ile gerek kendi eserini gerekse başka bir eseri filme alırken kullandığı görsel etkiler, içerikler, semboller ve oyuncu seçimleri gibi yönetmene özgü olan kabuller kastedilir. Bu genel kabuller ise yönetmenin sinema dilini oluşturur.

Sinema bir sanat olarak kabul edildiğinden beri sinema dili konusunda bir arayış mevcuttur. Sinemanın dilini kurgu olarak belirleyen Sovyet sinemacılarından sonra İtalyan film eleştirmeni Umberto Barbaro da kamera üzerine vurgu yaparak, ressamın fırçası gibi yönetmenin yaratıcı

malzemesini de kamera olarak kabul eder. Bu kabul Alexandre Astruc tarafından kamera-kalem adlandırılmasıyla 1948 yılında L'ecran Français dergisinde yazıya dökülür. Astruc'a ait kamera-kalem tanımı yönetmenlerin kendi düşüncelerini sinemada anlatım aracı olarak kamera ile yansıtması anlamını taşır (Esen, 2016, s. 33-34). Hatta Truffaut bu konuda yazdığı makalede "kamera kalem" kuramını geliştirerek başkasına ait bir senaryonun bile yönetmen tarafından kendisine göre biçimlenerek anlatıldığını belirtir (Esen, 2016, s. 37-38). Cahiers du cinéma dergisinin kurucularından olan Andre Bazin ise sinemanın görsel anlatımında mumya benzetmesini kullanır. Bu benzetme ile mumyanın ruhuna yani görünenin ardındaki anlatılmak istenen gerçeğe yönelmenin gerekliliğini vurgular (Andrew, 2018, s. 31). Bazin bu görüşleri ile genç sinemacıları da etkiler ve Auteur kuramının oluşumunda etkili olur. Auteur kuramın eleştirel bağlamda saygınlığını sağlayan Geoffrey Nowell-Smith yapıtın tanımlayıcı özelliklerinin ilk anda görülmeyeceğini belirtir. Ona göre eleştiri, konunun ele alınış şeklindeki yüzeysel karşıtlıkların en derinine inmeli ve yapıtı tam anlamıyla kavrayıp tanımlayarak farklılıklarını ortaya çıkarmalıdır (Wollen, 2004, s. 70-72). Auteur yönetmen, düşünseline uygun olarak kendi belirlediği görüntüleri, çekim açılarını, film tekniklerini kullanarak kendi özelliğini yansıtan ve sonuçta kendi imzasını taşıyan filmler üretir.

Yönetmen kendi tarzını yaratırken aynı zamanda hikayesini doğru bir yapı ile bir araya getirmelidir. Bu noktada dramaturjinin önemi ortaya çıkar. Çünkü öykü için yapılan dramatik inşa, bütün parçaların anlamlı olmasını ve her parçanın bir sonraki bölüm için bir basamak oluşturarak konuyu ilerletmesini gerektirir. Hikayedeki katmanlı yapının anlaşılması için tüm parçaların doğru noktada konumlandırılması önem taşır. Dramaturjinin temeli kabul edilen Aristo'nun Poetika (Çamurdan, 1996, s. 59) adlı eserinde belirttiği gibi, hikayenin kurulumunda bir araya getirilen eylem parçalarından herhangi biri çıkar ya da yeri değişirse tüm olay alt üst olur (Aristoteles, 2013, s. 44). Bunun tersi olarak çıkarılan veya değişen sahnenin hikayeye etkisinin olmaması halinde parça bütünlüğünü gerektiren yapı sağlanamadığından doğru bir dramatik yapıdan bahsedilemez.

Filmin yazılı hikayeden farklı olarak görüntü dili ile konuşması gerekliliği yönetmene büyük sorumluluk yükler. Bu anlamda kamera kullanımları ve kurgu teknikleri yanında uzun diyalogları, uygun eylem ve tepkiler ile kısa ve açık bir şekilde sunması önem taşır. (Dmytryk & Porter Dmytryk, 2015, s. 19). Filmin en küçük birimi olan planlar bir araya gelerek sahneleri oluşturur. Filmin cümlelerinin sahnelerden oluştuğu düşünülürse planlar da kelimelerdir (Özakman, 2012, s. 259). Dolayısıyla kelimelerin eksiksiz ve doğru sıralanması ile anlamlı hale gelen cümle yapısı gibi sinemada da sahneleri oluşturan planların doğru şekilde dizimi öykünün anlamlandırılmasında önemlidir. Film diline istinaden doğru bir dramatik yapıya eşlik eden müzik, kamera bakış açısı, zaman ve mekan tasarımı da bu cümlelerin oluşturduğu paragrafın anlaşılmasında etkili unsurlardandır.

3. FEDERİCO FELLİNİ SİNEMASINA GENEL BİR BAKIŞ

Çocukluğundan başlayarak anılarını filmlerinde kullanan Fellini, bunu 1966 yılında yaptığı bir röportajda açıkça belirterek hayatın duygusal dönemlerinin sanatçının bir parçası olduğunu söyler. Filmleri yaşayarak yapmanın kendisi için çok kolay olduğunu ve sinematografiyi bir kalem gibi kullandığının altını çizer (Levine, 2017, s. 25-26). Yönetmenin, 1959 yılında yaptığı bir başka röportajda ise tüm filmlerinin yeni gerçekçiliğe bağlı olduğunu savunur. Fellini, yeni gerçekçiliği herhangi bir geleneğe bağlı olmadan direkt gerçeği yakalama ve sunma olarak gördüğünü belirtir. Bu konuda kendisinin filmleri ele alış biçiminde gerçeklikten bir sapma olmadan toplumu ve bireyin iç dünyasını yansıttığını anlatır. Filmlerinde felsefi tema yerine

insanlar arasında yaşanan iletişim problemini ele aldığını söyleyen Fellini, sonuçta insana ait hikayeler anlattığından sonu belirli olan filmler yapmadığını izleyicinin problemi görerek kendi çözümünü araması gerektiğine inandığını açıklar (Bachmann, 2017, s. 15-16).

Federico Fellini, filmlerinde kişiler üzerine eğilerek toplumsal sorunları anlatır. İtalya'nın yeni değişen kabuğu, yükselen ekonomisi ile oluşan bu yeni kültüre karşı alaycı bir üslup takınır. Amaçsız kalan insanlar ve çöken ahlaki değerleri konu alırken filmlerine kendi anılarını ve kişiliğini de yerleştirir. Bunu yaparken hayal gücünü ve gerçekliği ustalıkla kullanan yönetmenin filmleri sinema tarihinde ayrı bir öneme sahip bulunur.

Federico Fellini, Yeni Gerçekçilik akımının ilk örneği sayılan *Roma Açık Şehir (1945)* filminde Roberto Rossellini ile birlikte senaryo yazarak başladığı film kariyerini, auteur bir yönetmen olarak sürdürür. Fellini 1954 yılında yeni gerçekçilik akımına istinaden çektiği *Sonsuz Sokaklar* filmine gerçekçilik ile çocukluğunun geçtiği sirk hayatını birleştirerek kendinden bir şeyler katar. Ardından *Kalpazanlar Çetesi (1955)* ile savaş sonrası halkın yaşadığı ekonomik sıkıntıyı göz önüne sererken, ahlaki çöküntüyü ele alır. Genel anlamda yalnızlık duygusunu işleyen filmde Augusto, masumiyet simgesi olan kızı sayesinde hayatını sorgular. Bireyin ruhen kurtuluşunu işleyen bu üçlemenin son filmi *Cabiria'nın Geceleri (1957)* ise mutluluğu yakalamak üzere iken kaybeden kahramanın sürekli tekrar eden bu kayıp anlarına yönelir. Üçleme, genel anlamda yeni gerçekçiliğin izleriyle birlikte Fellini sinemasının kendine has özelliklerini de taşımaktadır. Oyuncu olarak üç filmde de eşi Giulietta Masina'yı tercih etmesi, filmlerin finalinde *Sonsuz Sokaklar*'daki Zampano, *Kalpazanlar Çetesi*'ndeki Augusto ve *Cabiria'nın Geceleri*'nde Cabiria'nın hayatla yüzleşmelerinin benzerliği onun auteur yanını ortaya çıkarır (Sivas, 2020, s. 734).

1952 yılında çektiği *Beyaz Şeyh* adlı romantik komedi filmine yine karikatürist olduğu geçmişini yön verir. *Aylaklar (1953)* filminde ise karakterlerden birini kardeşi Riccardo Fellini oynar ve bu filmde Fellini, doğduğu kasabayı göz önüne sererken yine onun kendi kişiliğinden de parçalar taşır. *Amarcord (1973)* ise ismi itibari ile yönetmenin doğduğu kasaba olan Rimini'de 'Hatırlıyorum' anlamına gelir. Bu filmde Fellini bu kasabadaki çocukluk arkadaşı üzerinden filme yön verirken genellikle olduğu gibi yine kiliseyi eleştirerek, İtalya'nın evrildiği yeni ortamı sorgulayarak alaycı bir dille ele alır.

Federico Fellini'nin ödüllü ve en önemli filmlerinden biri olan *La Dolce Vita (1960)* ise Roma'nın çöken ahlaki toplumuna karşı o zamana kadar yapılmış en büyük isyanı barındırır. Gazeteci olan ana karakter Rubini yan karakterler ile bir araya geldiğinde her yan karakterin temsil ettiği değere karşı bir tepkiyi izleyiciye sunar. Eleştirilen yeni Burjuvazi bu yan karakterler ile vücut bulur. Fellini kendi hayatını ustalıkla filme katarak sanat camiasındaki ve toplumdaki sahtelikleri göz önüne serer.

Sekiz Buçuk ise Fellini'nin tamamen kendini ele alarak çektiği en kişisel filmi olma özelliğini taşır. Bu durumu 1993 yılında Anna Muzzarelli ile yaptığı bir röportajda anlatan Fellini hikaye ve kahraman düşünerek geçen aylar içinde tüm set ekibinin hazır olmasına rağmen kendini vazgeçmek üzere bulduğunu belirtir. Fakat onları yarı yolda bırakmamak adına yaşadığı bu durumu filme çekmeye karar verdiğini anlatır (Muzzarelli, 2017, s. 174-175).

4. SEKİZ BUÇUK (8½) FİLM ANALİZİ

Fellini'nin, 8½ filminin konusu kendisi gibi bir yönetmeni ele almaktadır. Filmdeki karakterimiz Guido Anselmi tüm hazırlıkların yapıldığı yeni filmde senaryo konusunda yazar tıkanıklığı yaşar. Yazma becerisini kaybettiğini düşünürken eleştirmenler, yapımcısı ve tüm

çevresinin çeşitli baskılarına maruz kalan Guido aslında yaşadığı durumun hayatında çözemediği sorunlardan kaynaklandığını fark eder. Problemini çözmek için iç benliğine yönelen Guido, düş ve gerçeğin birbirine geçtiği günler boyunca geçmişi ile yüzleşir. Bu yüzleşme beklenen filmin senaryosuna yön verirken Guido'nun kendi arayışına da yanıt olur.

4.1. Filmin Hikayesindeki Siyasi, Sosyal ve Ekonomik Arka Plan

Filmde yer alan tüm yan karakterler ekonomik bir refah düzeyinde olup doyumsuzluğun verdiği genel bir arayış içindedir. Maddesel unsurlara aşırı bağlı bu tüketim toplumu aynı zamanda ahlaki bir çöküş yaşamaktadır. Bu durum filmde evli kadınlar ve erkeklerin sevgilileri ile ayrı bir yaşam sürmesi yanında yaşlı erkek ve kadınların genç sevgili fikrini cazip bulması ile aktarılır. Filmde kullanılan kardinal sahneleri ile dini okula ve kiliseye yapılan atıflar yönetmenin hayatında yaşadığı baskı unsurlarını aktarmanın yanında toplumun yapısındaki dini kültürden uzaklaşmayı da betimler. Ekonomik anlamda tam bir tatmin yaşayan tüm yan karakterler sadece kendilerine odaklı olarak yaşamakta ve hayattan beklentileri de bu yönde olup empati duygusunu içlerinde barındırmamaktadır. Guido karakterinin yaşadığı senaryo bunalımı son derece anlaşılır olarak sunulsa da yan karakterlerin bunu görmezden gelerek sadece kendi sahneleri açısından bilgi almaya çalışmaları ve ortada senaryo olmamasına rağmen onlara sağlanan tüm olanaklardan sonuna kadar rahat bir şekilde yararlanmaları bu durumu açıkça anlatmaktadır.

Fellini tarafından eleştirel olarak sunulan İtalya'nın ekonomik ve kültürel yaşam şekli yakın tarihin sonuçlarına bağlı olarak ortaya çıkar. Bu nedenle filmde ele alınan 1960 sonrası İtalya ortamını anlamak için yakın geçmiş siyasi tarihine bakmak gerekir.

Benito Mussolini'nin, 1922 yılında iktidara gelmesinden 1943 yılına kadar İtalya'da faşist bir yönetim hakim olur. Musollini'nin İtalyan topraklarını genişletme arzusu ve Roma dönemindeki güce vurgu yaparak halkın desteğini alması sonucu girilen 2. Dünya Savaşı İtalya için ağır bir yenilgi ile sonuçlanır (Çelikçi & Kakışım, 2013, s. 93). İtalya'da 1943 yılına kadar iki yıl boyunca savaşın bombardımanına maruz kalan sanayi sektörü %80 oranında yok olarak ekonomik çöküş yaratır. Açlıkla karşı karşıya kalan halk arasında parasızlık nedeni ile gıda takası başlar (Çağrı, 1996, s. 262).

2. Dünya Savaşı arasında Mussolini önderliğinde yaşanan Faşizm döneminin ardından 2 Haziran 1946'da İtalya'da Cumhuriyet kurulur. Bundan sonra İtalya, Avrupalılık ve Atlantikçilik bağlamında bir politika izler. Avrupalılık anlayışı ile Avrupa Birliği'nin kurucu üyelerinden olan İtalya, 1955'te Birleşmiş Milletlere, 1957'de Avrupa Ekonomik Topluluğuna katılır. Atlantikçilik ise Kuzey Amerika ve Avrupa'da üye ülkeler arasında güvenliği sağlama konusunda etkili olan Kuzey Atlantik antlaşmasını temsil eder. Bu antlaşma katılımcı ülkelerin siyasi ve ekonomik yönden dayanışma halinde olmasını sağlarken güvenlik bakımından da güvence oluşturur.

ABD'nin Marshall yardımı ve Avrupa Ekonomik Topluluğu'na üyeliğin verdiği siyasi ve ekonomik destek sonrası İtalya, 1950-1960 yılları arasında ekonomik anlamda büyük gelişme gösterir. Bol ve ucuz hammadde sağlayarak üretimini hem sayı hem de kalite anlamında artırır. Bu konuda araştırma yapan iktisat tarihi profesörü Vera Zamagni, İtalya'nın 1948-1963 yılları arasında GSMH'sinin yüzde 5.9 oranında büyüyerek işsizlik oranının ise yüzde 10'dan yüzde 4'e düştüğünü belirtir. Marshall yardımları ile teknolojinin satın alınabilmesi üretim olanaklarını geliştirir. Sanayinin gelişmesiyle birlikte iş gücü tarımdan, sanayiye ve kamu sektörüne doğru kayar. İtalyan halkının satın alma gücü yükselir (Yavaş, 2017, s. 123).

Ekonomik ve siyasi yapıdaki bu değişiklikler, sosyal hayatı da etkiler. Kısa zamanda kırsaldan şehirleşmeye doğru büyük bir adım atılır. Kişi başı gelirin artışı ve yaşam standardındaki iyileşmeler toplumsal kültürün de hızla değişmesine neden olur. Bu hazırlıksız ve çabuk değişimler toplumda bir kimlik bunalımını da beraberinde getirir. Kentlerde telaş, belirsizlik ve kalabalık olsa da bireyselleşme nedeniyle yalnızlık duygusu hakimdir. Doyumsuzluk yaşayan bu tüketim toplumu, yine son hızla ahlaki ve psikolojik çöküşe doğru evrilir. Sanayileşme sonrası tüm toplumsal kurumlar sorgulanmaya ve reddedilmeye başlar.

Sorgulanan kurumlardan biri de kilise olup bu sorgulamaya Fellini tarafından kişisel bakışı da katılarak filminde ayrıntılı olarak yer verilir. 1985 yılına kadar İtalya'nın resmi dini Katolik Hristiyanlık iken 1985 yılında kilise ile yapılan bir anlaşma ile tek bir din tanımı dışlanır. Kilisenin kendini güncellemesi ve yeni kararlar alması için toplanan 2. Vatikan Konsili de 1965 yılı itibari ile yapılan son ekümenik konsil olur.

4.2. Öyküde Dramatik İnşa

Film, Guido'nun kendi ile hesaplaşmasını anlatırken, geçmişi ile bugünü karşılaştırarak yol alır. Anlatılan hikaye, Guido özelinde ilerlerken onun yaşantısına göre bir serim, düğüm, çatışma, doruk nokta ve çözüm sunan anlatım katmanını ortaya çıkarır.

Bu katmanlar serim bölümü olarak, Guido'nun içinde bulunduğu yazar tıkanıklığını anlatan 'Özgürlük Arayışı; İlhamın Kaybı' alt başlığında ele alınır. Düğüm ve çatışma bölümü ise 'Bir Cenazeye Ağıt' olarak sunulur. Guido'nun aldığı eleştiriler ile artık etkili bir film yapamayacağını düşünmesi ve dini okulun onun üzerinde bıraktığı baskıcı ruh hali nedeniyle ruhani olandan uzaklaşması sonucu arayışını nasıl sürdüreceğini bilememesinden kaynaklı sıkıntılar düğüm bölümünü oluşturur. Kadınlar konusunda yaptığı yanlış seçimler ve özgür karar verme isteğine rağmen hep başkalarını mutlu etme çabası hem Guido'nun hem de filmin genel çatışmasını anlatır.

Filmin oyuncu seçmelerinde kendi hayatını izleyen Guido kalbini kırdığı eşinin salondan ayrılışı ve onunla yaptığı konuşma sonrası hayalindeki kadın figürü ile karşılaşır. Bu figürün sadece hayalinde mükemmel olduğunu fark eden Guido'nun gerçeklerle yüzleşmesi hikayenin doruk noktasını oluşturarak 'İnancın Çöküşü ve Arınma' başlığında ele alınır. Çözüm ise 'Kendine Dönüş; Dünya'nın Tekrar İnşası' başlığında Guido'nun saf gerçekliği kabulü ile sona erer.

4.2.1. Özgürlük Arayışı; İlhamın Kaybı

Filmin açılış sahnesinde, hareketsiz yoğun bir araç trafiği içinde arabasında oturan Guido'nun yaşadığı stres ile karşılaşılır. Guido kendisine dikilen gözler altında hissettiği huzursuzluğun hareketlerine yansması ile ruhsal bunalımına dikkat çeker. Çevre araçlardaki insanların başkalarını umursamayan davranışları, rahatsızlık veren dik bakışları, otobüste bulunan yolcuların başlarının görünmemesi ve dip dibe duruş şekilleri ile adeta koyunları andırmaları etrafı onun gözünden görmemizi sağlar. Guido adeta bir sarmalın içinde olup kurtulmak için mücadele vermektedir. İnsanların rahatsız edici bakışları altında arabanın camından çıkarak gökyüzüne yükselen Guido'nun özgürlük arayışı betimlenir. Gökyüzüne yükselirken filmi için yapılan uzay gemisi dekorunun görülmesi, onun içinde bulunduğu karmaşadan kaçmaya çalıştığını anlatır. Fakat rüyasında bile bağlı olduğu ip ile yapımcısı tarafından aşağı geri çekilerek özgürlüğü engellenir. Uyandığı anda, doktorun sözleri onun film hazırlığında olduğunu anlatırken Guido'nun, Fellini'yi temsil ettiğinin ilk iması verilmiş olur.

Tedavi sonrası banyoya gittiğinde çalan telefon ile tekrar beliren kaçma isteği onu yine düşlere götürür. Kaplıcada, kadınların gözünü hep üzerinde hissetmesi ve gördüğü bir kızın hayali,

onun kadınlar konusunda da bir arayışta olduğunu betimler. Oysa tedavi sahnesinde parmağındaki yüzük ile evli olduğu ellerin yakın çekimi ile verilmiştir. Eleştirmenin filme dair yazılan hikayeyi eleştirisi sırasında hayali kıza değinmesi onun Guido'nun filmi için yarattığı karakter olduğunu anlatan ve Fellini'nin filme kendi arayışlarını da kattığını belirten bir sahnedir. Eleştirmenin yazılanları felsefi yönden eksik ve şiirsel olarak zarif bulmaması, Fellini'nin eleştirilere karşı imalı bir duruşunu temsil eder.

Sevgilisinin kaplıcaya gelmesi ile Guido'nun ondan da sıkıldığı onun yanındayken rüya alemine geçmesi ile anlaşılır. Bu rüyada babasını gören Guido'daki peder yakalığı dini eğitim aldığı okulda onlardan ayrıldığı ve babası ile yakın ilişkisi olmadığını anlatır. Ölen babası bu nedenle pişmanlık duymaktadır. Çocukluğunu geçirdiği Katolik okulu betimleyen Fellini burada net olarak Guido olduğunu vurgular. Guido'yu dudaklarından öpen annesi uzaklaşınca anne, eşi şeklini alır. Bu değişim Guido'nun kadınlar konusunda yaptığı seçimin hatalarına vurgu yapar. Asansörde din adamlarını görünce gerilmesinin ardından filmde rol alması için çağrılan her oyuncunun ve yapımcının onu senaryo konusunda sıkıştırması yine hayale sığınmasına neden olur. Bir hayale bir sirk görevlisi gibi numaralar yapan eski bir tanıdığı sayesinde geçer ve çocukluğuna gider. Burada Fellini'nin çocukken bir süre bulunduğu sirk ortamına atıf yapılarak çocukluğun masumiyetini arayışı ortaya konur. Onu çocukluğuna götüren hatıra ise hafıza okuma oyunu ile ortaya çıkan heceli bir kelimedir. Asa-nisi-masa ilk hecelerinin bir araya getirilmesi ile oluşan "Anima" İtalyanca ruh anlamını taşır. Çocukluğun temiz ruhunun arayışını betimleyerek buna özlem içerir.

4.2.2. Bir Cenazeye Ağıt

Sevgilisinin ona olan sevgisini sorgulaması ile tekrar rüya alemine kaçan Guido, Kardinal ile buluşur. Kardinal ölen Diomedes kuşu için diğer kuşların onun mezarına kadar eşlik ettiğini ve arkasından hıçkırık gibi sesler ile ağıt yaktıklarını ima eder. Diomedes, İlyada destanında, Troya savaşında Athena'ya saygısızlık yaptığı söylenerek lanetlenen ve kendi halkı tarafından vatanından kovulan Trakyalı savaşıdır. Filmlerinde felsefeye yer vermediği eleştirisine karşılık, Guido'nun ruhunun farklı bir savaşta yenik düştüğünü sembolik olarak anlatmakta kullanılır. Bu savaş onun çocukluğunda gerçekleşir. Rüya ile geriye gittiğinde Saraphina adlı bir kadının sahildeki dansını izlemek için Katolik okulundan kaçan Guido'nun bu konuda cezalandırıldığı ve bulunduğu çevreden dışlandığı görülür. Guido kadınlardan uzak durması gerektiğine yönelik telkinler sonucunda ters psikoloji ile hareket ederek hatalı seçimler yapar.

Eleştirmenin Katolik inancı konusunda eleştirel film yapması için derin bilgiler gerektiğini söylemesi ve onun anılarının yüzeysel olduğunu belirtmesi Fellini'nin kendine yapılan eleştirilere filmde bu şekilde yer vermesidir. Onun siyasi düşüncesini belirtmemesi konusunda yapılan eleştiriler için de Fellini bu filme Guido'nun siyasi görüşü konusunda bir soru ekler. Irving Levine ile yaptığı röportajda Guido'nun "Yirmi yıldır bunu düşünüyorum," cevabının aslında kendisine sataşmak için eklendiğini belirtmesi Guido'nun bedeninde kendini betimlediğini ve eleştirilere yanıt verdiğinin bir diğer açıklaması olur (Levine, 2017, s. 31).

Yapımcının dekora yönelik konuşmaları ile başlayan buhar banyosu ardından herkesin yalnızlığı simgelediği bir sessizlik görülür. Kardinal ile kurulan hayal sahneleri ve kalabalık içinde yalnızlık tasvirleri sunan çekimler, bireye yönelen filme dair karamsar duygulara uygun atmosfer sağlar. Düşünde kardinalin yanına çağrılan Guido, onu senaryo için sıkıştıran ekiptekilerin taleplerini tek tek iletmesi ile aslında hayatında sadece başkalarını düşündüğünü ve onların isteklerine göre hareket ettiğini anlar. Bu durumda psikolog Özer'inde belirttiği gibi başkalarını memnun etmek için kendi mutluluğundan ödün vermesi sonucu kişi kendine yabancılaşır (Özer, 2018, s. 203). Guido'nun yaşadığı, insanların beklentilerini karşılama isteği

ile kendi vermek istediği mesajların farklılığıdır. Kardinalin kilise dışında kurtuluş olmadığına yönelik sözleri onun için yeni bir baskı daha oluşturur.

4.2.3. İncanın Çöküşü ve Arınma

Eşinin gelmesi sonrasında ilişkilerini sorgulayan Guido, filmi hakkında da açıklama yapar. Herkese yararlı olacak ve sorunlarından kurtaracak bir film amacıyla iken kendisinin bile sorunları ile yüzleşemediğini belirtir. Uzay gemisi dekoru herkeste heyecan uyandırırken onun kendi ile hesabı başkadır. Onun filmine yansıtmak için önce gerçekleri kabul etmesi gerekir ve ortada film olmamasının nedeni de bunu henüz kabullenememiş olmasıdır. Kadınlardan oluşan bir harem hayaline dalan Guido için kadınlar aslında filmleridir. Fellini'nin, Varyete Işıkları filmindeki gibi giyinen dansçı kadının, artık yaşlandığına ve onun yanından ayrılması gerektiğine yapılan vurgu filmlerindeki yeniliği simgeler.

Var olmayan bir senaryo için yapılan deneme çekimi Guido'nun hayatını yansıtan bir film taslağına bağlı gerçekleşirken Guido'da bu sayede hayatı ile yüzleşir. Hayallerindeki kız karşısına çıktığında ona her şeyden vazgeçmek ile ilgili sorunsalından bahseder. Vazgeçecek kadar cesareti olmadığını söyler. O ana kadar hep saflığın simgesi olarak bembeyaz giyinen kız Guido ile yola çıktığında siyah bir kıyafet giyer. Guido aradığının o olmadığını anlayarak filmi yapamadığını yani hayatındaki hataları kabullenir.

4.2.4. Kendine Dönüş ve Dünya'nın Tekrar İnşası

Guido elinde senaryo olmamasına rağmen, ekibi tarafından uzay gemisi dekoruna götürülerek işe başlama konusunda baskıya maruz kalır. Davet edilen basının soruları ile de bunalan Guido çözümü yine hayallerinde arar. Eşi ile sorunlarının ve aslında onunla hiç yakınlık kurmadığının farkına varır. Masanın altına girerek kendini silahla vururken yine aklından annesinin ona hesap sorduğu bir çocukluk anısı geçer. Guido'nun hayalinde kendini öldürmesi onun arayışının da ölmesi ve yeniden doğması ile eşdeğer bir anlam taşır. Bu hayalden gerçeğe döndüğünde, film olmadığını açıklayan Guido dekorun sökülmesi için talimat verirken eleştirmenin sözleri Fellini'nin sanata karşı düşüncesini temsil eder. Buna göre gerçeklikten uzak ve anlam taşımayan bir eser hiç var edilmemelidir.

Kendi karmaşasını kabul eden Guido, başından beri tüm anlam yüklemeye çalıştığı karakterleri bembeyaz kıyafetler ile görür. Kendi gerçeğini kabul etmesi sonucu düş dünyasına geçen Guido, Fellini'nin adeta tüm eski film karakterleri ile bir geçiş yapılırken kardinalinde elini öperek incancı tekrar kazandığını anlatır. Hayal sahnesi sonunda sirklerde gerçekleşen bir topluluk halkası oluşturarak yeni bir hayata ve yaratıcılığın kazanılmasına yapılan atıf ise yönetmenin kendi çocukluğuna dönüş vurgusu taşır. Bu dönüş çocukluğun masumiyeti gibi sadece kendi gerçekliği ile var olmayı simgeler.

4.3. Tema

Film, yaratıcılığını kaybeden sanatçının bunalımından yola çıkarak daha genel anlamda bu sanatçı üzerinden kendi benliğini arayan bireye yönelir. Fellini tarafından kendi hikayesinin anlatıldığı film adı ile de bir yarım kalmışlık izlenimi yaratır. Yaşadığı yaratıcılık sorunu nedeni ile vazgeçmişken bir anlık karar ile doğaçlama ilerleyen bir film yapan (Muzzarelli, 2017, s. 175) Fellini bu filme kendi yaşadıklarına göre yön verir. Dolayısıyla senaryonun olmaması nedeniyle ortaya çıkan filme, Fellini dokuzuncu filmi olmasına rağmen Sekiz Buçuk adını vererek bu yarımılığı vurgular. Bu isimle aynı zamanda kişisel bir arayışı olan yönetmeni canlandıran Guido karakterinin sahte ve gerçek arasındaki ikilemi de simgelenmiş olur. Gerçeğini arayan Guido önceki hayatında yaşadığı tüm sahtelikler nedeni ile yarım bir hayat sürmüş olup tamamlanmak için kendini bulmak zorundadır.

4.4. Mekan Tasarımı

Film ana karakter Guido'nun yaşadığı stresi ve arayışını anlatırken tıpkı onun psikolojisi gibi değişen sahnelere yer vererek sabit bir dekor sunmaz. Fakat kullanılan mekan kaplıca gibi açık bir alan olduğunda bile Guido'nun sıkışmışlık hissi ile aynı etkiyi verir. Bahçede bulunan her kadının Guido'ya dikkatle bakması ve onu göz hapsinde tutması, ormana açılan bahçelerden eski tanıdıkların çıkıp gelmesi bu etkiyi güçlendirir. Otel asansöründe din adamlarının olması yine Guido'nun klostrofobik olan bu ortamda yaşadığı baskıyı arttıran bir durum yaratır. Hamam sahnesi Guido'nun yalnızlığına vurgu yaparken oyuncu seçimleri için bulunduğu tiyatro salonu da onun hayatındaki insanları canlandıran sahne ile adeta çevrelenmiş sınırlı bir alanda olduğunu vurgular.

4.5. Zaman Dizini

Film dilinde genelde hatırlama, itiraf, sorgulama ile verilen geriye dönüşler, içinde bulunulan zamandan geriye giderek anlatımı bitirip tekrar şimdiki zamana döner. Bazı durumda da önce gelecekteki sonucu vererek geriye dönüş ile bu sonucu hazırlayan olayı aydınlatır (Toprak, 2013, s. 111-113). Oysa Fellini'nin kullandığı geriye dönüşler bir anı ya da çağrışım ile başlarken şimdiki zaman yerine rüyalara, hayallere veya geçmişin günümüzde farklı bir inşasına doğru gider. Yönetmen kamera kullanımlarında olduğu gibi zaman konusunda da filmine kendi farklı yorumunu katar.

4.6. Bakış Açısı

Yazılı hikayede olayın, birinci şahıs ya da her şeyi bilen bir başkası tarafından anlatılması konunun anlaşılması bakımından aynı işlevi görür. Fakat sinema söz konusu olduğunda kameranın hareketi ile sunulan görüntüsel anlamın değişmesi nedeni ile anlatımı yapan odak önem kazanır (Monaco, 2021, s. 230-231). Filme ana karakter Guido'nun öznel bakış açısı hakimdir. Bu bağlamda izleyici Guido'nun bulunduğu ortama onun gözünden bakarak mekanı ve karakterleri tanır. Onun anılarına giderek göstermek istediklerini görür ve onunla özdeşleşerek olaya anlam yükler. Filmin açılış sahnesi çevredeki insanların bakışlarının onun üzerinde olmasının verdiği rahatsızlıkla başlayarak filmin Guido'nun gözünden anlatılacağını en başta belirtir.

4.7. Ses ve Müzik Tasarımı

Film, baş karakter kendini sorguladıkça değişen mekanlar gibi ses ve müzik kullanımında da aynı yolu izler. Guido'nun kendi ile hesaplaştığı anlar sessizliğin hakim olduğu sahneler ile tasvir edilirken geçmişindeki bazı anılar ve hayaller söz konusu olduğunda Nino Rota'nın La passerella d'addio adlı parçası sahneyi doldurur. Bu parça balenin klasik müziğini andıran ve naif bir hayata vurgu yapan yanından trampet sesleri ile yaptığı geçişler sonrası aniden bir sirk ortamını ve o ortamdaki renkli karmaşayı betimler. Dolayısıyla Guido'nun iç dünyasındaki çekişme ve hesaplaşmalar müzikte de farklı ritimler ile karakterin inşasına destek verir.

5. SONUÇ

Yönetmenin filminde oluşturduğu genel karakteristik yapı, kullandığı motifler, sinematografisindeki genel özellikler incelenerek vermek istediği ana düşüncesine ulaşılır. Fellini, filmlerinde kullanılan otobiyografik izler her filmine hakim olup özellikle sirk hayatının etkileri oldukça belirgindir. Çocukluğun masum anıları ve masumiyet simgesi karakterler ile hayat sorgulamaları çok yoğun kullanılır. Her ne kadar hayatından bazı kesitleri filmlerine yansıtırsa da "Sekiz Buçuk" bu konuda en otobiyografik olanıdır. Fellini, film yapımında

yaşadıklarını Guido ile anlatırken adeta onun animası yani ruhu haline gelir. Guido'nun filmde yönetmen olması dışında Fellini'nin taktığı şapkanın aynısını kullanması da Fellini'yi canlandırmasına örnek teşkil eder. Fellini, 8½ ile görsel ve ruhsal anlamda filmde kendini açar. Filmlerinde gerçekliği kullanmasını, 8½ filminin gerçekliğinde yaşanan anları, oyuncu seçimi sırasında sahnedeki deneme çekimlerinde aynı şekilde vermesi ile net olarak anlatır. Filmlerine yansıyan karmaşanın onun iç dünyasından geldiğini, kararsızlıkları olduğunu, fakat bunun yanında yapay her şeyden kaçtığını ve gerçeği anlatmak için verdiği mücadeleyi gösterir.

Fellini, içinde yaşadığı toplumun kültürel travmalarını göz önüne sererken insanları masum oldukları çağa yani çocukluğa yönlendirerek arınmalarını sağlar. Yönetmen için en önemli şey olan gerçekliğin açıkça ortaya konması için cesaret gereklidir. Bu cesaret, temiz ve masum olan bireyde bulunurken masumiyetin kaybı da insanda gerçeklerden kaçma arzusunu doğurur. Bu nedenle toplumun ahlaki çöküşünün ve yaşanan karmaşanın son bulması ancak hataların kabulü ve arınma ile mümkün olur.

Dramaturjik olarak yapılan analiz, filmin ele alınan her parçasında aynı temayı yani arayışı ele verir. Sahnelerin düzeni, serimde yapılan tanıtım ardından her bölümde bir üst noktaya ulaşacak şekilde kahramanın çatışmasını anlatır. Tüm bu parçalar birleştirilerek çözüm aşamasında ulaşılan noktaya varılabilir. Kahraman kendi gerçekliğine ulaşırken filmin mekan ve müzik tasarımı, kameranın bakış açısı, hikayenin kurulduğu arka plan olmak üzere tüm birimler birbirini ve ana temayı destekler. Dolayısıyla 8½ filminde sinema dramaturjisi ile sökülen ve tek tek açıklanan birimler aynı mesajı verirken bir araya getirildiğinde de yine aynı mesaja ulaştırır.

Fellini yeni gerçekçilik akımına dair yaptığı filmlerde toplumun sorunlarını anlatırken bireye yönelse de bireyin de topluma ait olması nedeni ile aslında aynı sorunun üzerine gitmektedir. Auteur bir yönetmen olarak farklılığını ortaya koyan Fellini'nin belki de sinemasındaki en büyük farkın, gerçeklik konusundaki sabit ısrarı olduğu düşünülmektedir. Bunu ister toplumsal sorunları göstermek için yapsın, ister kendi dünyasındaki hayallerle...

KAYNAKÇA

- Andrew, D. J. (2018). *Büyük Sinema Kuramları*. (Z. Atam, Çev.) İstanbul: Doruk.
- Aristoteles. (2013). *Poetika: Şiir Sanatı Üzerine*. (S. Rifat, Çev.) İstanbul: Can Sanat Yayınları.
- Aslanyürek, S. (2004). *Senaryo Kuramı*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Bachmann, G. (2017). Yeni-Gerçekliğin Ötesindeki Yol: Federico Fellini'yle Bir Söyleşi. P. Akman içinde, *Sinema İçin Doğmuşum- Federico Fellini* (s. 10-20). İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Çağrı, E. (1996). "Avrupa 'nın intiharı" ve İkinci Dünya Savaşı Sonrasında Temel Sorunlar. *Ankara Üniversitesi SBF Dergisi*, 51(01), 259-273. doi:https://doi.org/10.1501/SBFder_0000001889
- Çamurdan, E. (1996). *Çağdaş Tiyatro ve Dramaturgi*. İstanbul: Mitos-Boyut Yayınları.
- Çelikçi, A. S., & Kakışım, C. (2013). İtalyan Faşizmi ve Tarihsel Gelişimi. *Muş Alparslan Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 1(2), 83-99.

- Dmytryk, E., & Porter Dmytryk, J. (2015). *Sinemada Yönetmenlik, Oyunculuk, Kurgu*. İstanbul: Doruk Yayınları.
- Esen, Ş. (2016). Sinemada Auteur Kuramı. Z. Özarslan (Dü.) içinde, *Sinema Kuramları 2 Beyazperdeyi Aydınlatan Kuramlar* (s. 33-50). İstanbul: Su Yayınevi.
- Levine, I. R. (2017). "Ben Sinema İçin Doğmuşum": Federico Fellini'yle Bir Konuşma. P. Akman içinde, *Sinema İçin Doğmuşum- Federico Fellini* (s. 21-36). İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Monaco, J. (2021). *Bir Film Nasıl Okunur?* (T. Göbekçin, Çev.) İstanbul: Alfa.
- Muzzarelli, A. (2017). Fellini'yle Sohbet. P. Akman içinde, *Sinema İçin Doğmuşum- Federico Fellini* (s. 171-179). İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Nutku, H. (2001). *Dramaturgi: Oyun Sanat Bilimi*. İstanbul: Mitos&Boyut Yayınları.
- Özakman, T. (2012). *Oyun ve Senaryo Yazma Tekniği -tiyatro,radyo,televizyon ve sinema-*. Ankara: Bilgi Yayınevi .
- Özer, K. A. (2018). *"Ben" Değeri Tiryakiliği*. İstanbul: Aura Kitapları.
- Sivas, A. (2020). Fellini'nin Yüzüncü Yaşında "Cabiria'nın Geceleri" Filmi Üzerine Okuma. *Journal of Current Research on Social Sciences (JoCReSS)*, 10(4), 727-736. <http://www.jocress.com/DergiTamDetay.aspx?ID=402&Detay=Ozet> adresinden alındı
- Sözen, M. (2013). Sinemasal Dramaturgi ve Örnek Bir Çözümleme. *Süleyman Demirel Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Hakemli Dergisi ART-E*, 100-119.
- Sözen, M. (2017). Sinemasal Anlatılarda Dramatik İnşa ve Dramaturgi. *The Journal of Academic Social Science*, 22-45.
- Toprak , M. (2013). *Filmin Dili Kurgu*. İstanbul: Kalkedon Yayınları.
- Ulusoy, N. (2008). Sanatta Gerçeklik İçerisinde İtalyan Yeni Gerçekçiliği. *Türkiye İletişim Araştırmaları Dergisi*, 13(13), 187-203.
- Wollen, P. (2004). *Sinemada Göstergeler ve Anlam*. İstanbul: Metis Yayıncılık.
- Yavaş, G. (2017). İkinci Dünya Savaşı Sonrası İtalya'nın Dış Politikası (1948-1990): Atlantikçilik ve Avrupalılık. *Ege Stratejik Araştırmalar Dergisi*, 8(2), 111-130.