

LA DOLCE VITA: DÜŞLER, TUTKULAR VE ARZUNUN KAYIP İMGESİ...

Can Öktemer

Avrupa Sanat Sineması geleneği içerisinde **Federico Fellini** hem üslup hem de filmlerinin temaları bakımından modernist bir yönetmen olarak kabul görür. **Fellini**'nin bu kategoride yer almasının ana nedenlerinden biri, filmlerindeki hikâye örgüsünün klasik anlatıdan farklı olmasıdır. Modernist film anlayışında yönetmenler klasik anlatının giriş, gelişme ve sonuç eksenli bir hikâye akışını benimsemez. Bunun tam aksine hikâyede zamansal sıçramalar, boşluklar vardır. Aynı zamanda yönetmenin filmlerinde hikâye bir sonuca bağlanmayabilir, çoğu zaman öykü açık uçlu sonla bitmektedir. Modernist anlatı, hikâyenin kendisinden çok karakterlerle ilgilenir. Bu anlamda **Fellini**'nin filmlerindeki olay örgülerini edebiyattaki bilinç akışı tekniğine benzetenler de vardır. Örneğin **Marilyn Fabe, Joyce, Woolf** gibi yazarların tercih ettiği bilinç akışı tekniğinde olaydan ziyade karakterlerin yaşadığı varoluşsal ya da daha derin buhranların öne çıktığını aktarır (2010: 193).



Modernist üslubun içerisinde ele alınan meselelerde, özellikle karakterin iç dünyasını sorgulayan, psikanalize kurulan bağlar ve varoluşsal krizler öne çıkmaktaydı. Bununla beraber görüntü rejiminde de karakterlerin karmaşık iç dünyalarını yansıtacak kadrajlar, aydınlatma ve montaj teknikleri kullanılmıştır. Avrupa Sanat Sineması geleneği içinde radikal bir değişim gibi görünen bu üslup hiç kuşku yok ki Avrupa'nın modern kültürünün ve siyasi pratiğinin de yansımasını sunar. **Andras Balint Kovacs, Fellini'nin** filmlerini bu anlamda modern kültür tartışmalarının önemli uğrak noktası olarak tarif eder (2010: 333).

Buradan tekrar **Fellini'nin** sinemasına dönecek olursak, yönetmenin külliyatına baktığımız zaman modernizmin, inanç krizinin ve büyük iktisadi kalkınmaların toplumların yapısına ve kültürüne nasıl yansıdığını görebilmek mümkündür. **Federico Fellini'nin** sinemasında sıklıkla tekrar ettiği temaların başında aile, din, ilişkiler, varoluşsal krizler ve arzu vardır. Yönetmenin filmlerinde varoluşsal krizin tam ortasında, nihilist, melankolik ya da hedonist bir dürtüyle hareket edip istikâmetini kaybeden karakterlerle karşılaşırız. İtalyan yönetmenin sinemasında arzunun temsili libidinal olabileceği gibi hedonisttir de. **Fellini**, bu iki temayı hem psikanalitik çözümleme olarak hem de çoğu zaman, karnavalesk bir üslupla ele almıştır. Yönetmen arzuları ve onları dizginleyecek ahlaki, dini sınırları hep karakterlerin önüne çıkarır. Bu noktada taraf tutmaz, arzuları ve yasakları ana çatışma noktası olarak filmin merkezine alır.



Yönetmen hem sinemasal evrenin kıymetli topoğrafyası olan Roma'yı bir arzu nesnesi haline getirmiştir hem de arzularının peşinden giden ve bu yolda çoğu zaman etik değerleri bir kenara bırakan nihilist karakterleri kadrajına taşımıştır. Buna göre, arzunun sinemasal bir ifade aracı olarak en belirginleştiği **Fellini** filmi 1960 yılı yapımı *Tatlı Hayat*'tır (La Dolce Vita). *Tatlı Hayat*, başrolde **Marcello Mastroianni**'nin oynadığı Marcello Rubin adlı TatRoma'da magazin gazeteciliği yapan bir karakter üzerinden, İtalya'nın aristokrasisini, eğlence hayatını, tüketim pratiklerini ve insan ilişkilerini ele alır. Marcello Rubin, bir taraftan gazetecilik yapmakta diğer taraftan da ana tutkusu olan edebiyatla ilgilenmekte ve iyi bir yazar olma hayalleri kurmaktadır. Lakin Rubin, filmin akışı içerisinde yazarlık idealinden uzaklaşıp şatafatlı hayatların cazibesine takılır. Diğer taraftan da nişanlısı Emma'yla sorunlu bir ilişki içerisindedir; ilişkileri sorunludur çünkü evlilik, Marcello'yu bulunduğu eğlenceli ortamdan çıkaracak, tek düze bir yaşamın içerisine hapsedecektir. Yaşam tektir, her şey bir defa olup bitmektedir; şayet "monoton" bir yaşamın içerisine girilip her şey aynılaşacaksa arzularımız ve ideallerimiz nereye kaybolacaktır? Marcello'nun *Tatlı Hayat*'taki temel çatışması da budur. Bir tarafta hedonist arzunun doymak bilmeyen çağrısı diğer tarafta tekdüze bir hayat ama edebiyata adanmış bir ideal vardır. **Fellini**, film boyunca tüm bu bitmeyecekmiş gibi duran şatafatlı hayatların ortasında hedefi aşan arzuların, etik ve ahlaki sınırların, hayatla kurulamayan bağların dökümünü yapar.

Tanrı'nın Terk Ettiği Kent Roma

Tatlı Hayat, helikopterle taşınan dev bir İsa heykeli görüntüsüyle başlar. Bu sahne film boyunca karşımıza çıkacak bitmek bilmeyen eğlence sahneleri hakkında önemli bir referans noktası taşımaktadır. Roma, hem tarihsel olarak hem de Katoliklerin ruhani lideri Papa'nın da yaşadığı Vatikan'ı içerisinde barındırdığından kutsal bir kenttir. Dolayısıyla Roma, bir anlamda Hristiyan ahlâkını ve yaşayışını temsil etmektedir. Bununla beraber Roma, barındırdığı tüm tarihsel ve kültürel zenginliği sebebiyle turistik ziyaretlerin de önemli kentlerinden biridir. *Tatlı Hayat* filmi de cinsellik, haz, eğlence gibi temaları iddialı bir şekilde aktarması ve kenti neredeyse bir arzu nesnesi haline getirmesi sebebiyle tüm dünyanın gözünü Roma'ya çevrilmesine neden olur. **Peter Bondanella** ise filmin beynelmilel başarısından sonra Roma'ya dünyanın farklı yerlerinden turist

geldiğini aktarır. Bununla beraber, filmin hedonist arzuyu bu denli görünür kılması hem sağ ideolojinin hem de kilisenin filmi hedef tahtasına oturtmasına neden olmuştur. (Bondanella, 2002: 66). Özellikle filmi izleyen muhafazakârlar, filmin pornografik öğeler taşıdığını, İtalyan kültürüyle hiçbir alakası olmadığını belirterek yasaklanmasını bile istemişlerdir (Bondanella, 2002: 67).



Bu noktadan tekrar filme dönecek olursak; filmin başındaki görkemli İsa heykeli sahnesi modern inanç sistemi, hedonist arzular ve tahayyülleri bağlamına dair çok farklı okuma alanları açar. Arzunun denetimi ve sınırlandırması dinin önemli buyruklarından biridir. Filmde gördüğümüz genel panoramada ise dinin kamusal alanda kaybolması, hedonist arzunun artık denetimsiz bir hale geldiğine dair bir göndermede bulunur. Artık kapitalizmin önemli buyruklarından tüketim, eğlence ve sıradan hazlar insan hayatının merkezindedir. Peki, *Tatlı Hayat* filmindeki karakterler tam olarak neyi arzulamaktadırlar? Filmde başta Marcello karakteri olmak üzere film boyunca karşımıza libidinal ve hedonist arzuların peşinde koşan karakterler göze çarpmaktadır. Marcello'nun flörtöz, gördüğü her kadınla bir şekilde yakın temas kurmak istemesi ya da magazin muhabirliğinden faydalanıp dansçı kızları gazetede resimlerini bastırma bahanesiyle kandırma girişimleri, nişanlısı haricinde bir metresi olması onun baskın arzularından birinin libidinal olduğunu göstermektedir. Bununla beraber, Marcello'nun yazarlık yapması ve edebiyatla uğraşması da onun sıradan bir çapkın olmadığını göstermektedir, bu noktaya daha sonra tekrar geleceğiz.

Fellini, Marcello karakteri üzerinden ve film boyunca üst sınıftan hatta aristokrasiden karakterleri karşımıza çıkarmasının en önemli amaçlarından birisi İtalya'nın o tarihlerde geçirdiği büyük iktisadi ve ekonomik kalkınmadır (Bondanella, 2002: 66). Ülkenin ekonomik olarak büyük bir atılım göstermesi, Roma'yı şık bir ambalaj haline büründürüp tüm hedonist arzuların doyuma ulaşabileceği bir kent imgesine dönüştürür. Dolayısıyla kent, sadece tüketim odaklı gündelik arzuların tatminini sağlayan bir topoğrafyadır. Filmin içerisinde yer alan şatafatlı gece kulüpleri, lüks arabalar, motorlar, evler, şatolar ya da görkemli partiler de bu vaziyeti doğrular niteliktedir.

Film boyunca karşımıza çıkan karnavalesk Roma imgesi, arzunun açık bir temsilini içerir. **Fellini**'nin ışık tuttuğu bu manzara bir anlamda açık bir eleştiri de içerir. En nihayetinde, Marcello başta olmak üzere filmin farklı uğrak yerlerindeki eğlenceler, şatafatlar, zenginlikler bir yozluğa hatta sahteliğe de işaret etmektedir. Karakterlerin sahteliği, onları trajikomik de kılmaktadır. Bu noktada nihilizm ve hedonist arzu arasında bir bağ da kurabiliriz sanırım. **Bülent Diken**, nihilizmi acıyı kabul edememe ve acısız bir yaşam arayışı olarak kabul eder (2009: 13). Özellikle modernite ve Tanrı'nın sembolik ölümü, iki farkı nihilizm modeli ortaya çıkarmıştır. **Bülent Diken**'in ifadesiyle:

Moderniteyle, yani 'Tanrı'nın ölümü'yle birlikte, başlangıçta dinsel olan nihilizm, biri 'radikal' diğeri 'edilgin' nihilizm olmak üzere ikiye ayrılır. Radikal nihilizm bu dünyanın olumsuzlanmasını mantıksal uç noktasına, gerçek dünyanın yok edilmesine götürerek aşkınlıkta ısrar eder; edilgin nihilizm ise gerçek dünyadan hoşnuttur fakat 'kötücül' niteliklerini, yani tutkuları ve değerleri istemez. (2009: 13)

Bülent Diken'in ifadesinden yola çıkarak *Tatlı Hayat*'taki karakterlerin tutumunun edilgin nihilist olduğunu söyleyebiliriz. II. Dünya Savaşı'nın hemen sonrasında, Avrupa'nın tam göbeğinde insanlık tarihinin en büyük barbarlıklarından birinin yaşandığı bir dönemde, filmdeki karakterler dünyaya ve birbirilerine puslu bir camın ardından bakıyorlar gibidir. Hayata baktıkları kadraj puslu ve sislidir, yaşamla hakiki bir bağları yoktur. Gündelik zevklerle zamanı geçirmektedirler. Film boyunca parti yapıp eğlenen karakterler dünyanın acı gerçeklerinden en basitinden yakın zamanda yaşanan II. Dünya Savaşı'nın etkileriyle, yoksullukla ilgilenmek istemezler, tam aksine hedonist arzunun peşine düşmüşlerdir. Bu doğrultuda, onlar için *kendileri değil dünya kötüdür*, zaman kısadır; bunlarla uğraşmak yerine eğlenmek en yüce değer olabilir.



Marguerite R. Waller, filmin isminin *Tatlı Hayat* olmasının bir ironi taşıdığını belirtir. Bu isim aslında negatif bir durumu simgeler ve bunun nedeni de 1950’li yıllarda İtalya toplumunda insan ilişkilerindeki yozlaşmadır (2002: 107). İktisadi büyüme, toplumsal refah ve kapitalizmin özündeki tüketim haz arasındaki doğrusal ilişki *Tatlı Hayat* filmindeki atmosferi daha iyi bir şekilde anlayabilmemize sağlayabilir.

Buradan tekrar filmin açılış sahnesine dönecek olursak, İsa heykelinin helikopterle taşınması bir anlamda Tanrı’nın artık var olmadığı, bizi terk ettiği ya da artık ona ihtiyaç duymadığımız bir dünyayı simgelediği söylenebilir (Bondanella, 2002: 80). Şayet eğer Tanrı artık yoksa arzularımızın bitmeyen ve doymak bilmeyen isteklerini hiçbir sınırlama olmadan yapabilecek miyiz? **Fellini**’nin şatafatlı partileri, lüks hayatları, arabalar, motosikletler ve insanların birbirleriyle olan ilişkileri hedonist arzunun asla doymayacak olan dürtüsünü simgeler bir anlamda. **Ulus Baker**, **Spinoza**’nın bakış açısında insanın dürtülerinin ve arzularının sınırsız ve sonsuz olduğunu dile getirip şu tarifi yapar:

İstem diye bir şey yoktur, irade diye bir şey yoktur; genel olarak özgürlük diye bir şey yoktur, biz otomatlarız aslında. Çünkü bizim herhangi bir şeyi arzulamamız ya da istememiz aslında evrensel durumumuzdur, evrensel ve sonsuzca mahkûm olduğumuz bir haldir. Dolayısıyla genel olarak irade gerçekten bir soyutlama **Spinoza**’nın gözünde. Çünkü bir arzu her zaman bir şeye yöneliktir, her zaman bir şey istersiniz. (2015: 167)

Slavoj Žižek ise günümüzde zevk alma ve arzularımızın, süper egonun buyruğuyla bir tür emre dönüştüğünü aktarır (2014: 68). Artık sadece dürtülerimizin peşinde koşmuyoruz, aynı zamanda zevk almaya yönelik birer emir alıyoruz. Lakin günümüzde arzularımızın serbestliği başka bir yasak haline dönüşür. Günümüzde bu durum da daha garip bir hal almıştır. **Žižek**, “Tanrı öldü, ama farkında değil: Lacan Bobok’la oynarsa” isimli makalesinde inanç meselesini

Karamozov Kardeşler'in meşhur önermesi "Tanrı yoksa her şey serbest" cümlesini **Lacancı** bir okumayla tersine çevirir ve "Tanrı yoksa her şey yasaktır" der. **Žižek**, bilinçdışımızın istem dışı yasakçı bir inançla hareket ettiğini ve dürtüleri bastıran, engelleyen, zevki kısıtlayan bir mekanizma haline geldiğini iddia eder: Daha az alkol alın, kahve için gibi. Yasakla beraber arzularımızın hareket noktası ya da dürtülerimiz ise buyrukla işler haldedir artık (Žižek, 2015: 139). Modern yaşam ve iktisadi kalkınma bir taraftan arzularımızın doyumu için tüketmemizi, daha çok para harcamamızı buyururken diğer taraftan süper-ego da bu dürtüleri neredeyse muhafazakâr bir bakışla kısıtlamaya, yasaklar koymaya çalışır. Filmin ana istikametinden azıcık şaşarak, aşırı yorum tehlikesiyle baş başa kalarak Marcello'nun etrafındaki bireylerin onun böyle bir hayat tarzının sağlığına zarar vereceği endişesiyle ondan sigara, alkol ve partili hayatını azaltmasını hatta bunları tümünden bırakması gerektiğine dair öğütlerde bulunacağını tahmin etmek zor olmasa gerek.

Filmde özellikle Marcello karakterinin arzusunun istikametinin **Žižek**'in yukarıda tarifini yaptığı süper-ego buyruklu libidinal bir arzu olduğu söylenebilir. Özellikle Amerikalı aktris Sylvia rolünde **Anita Ekberg**'in görüldüğü sahnelerde de bu vaziyet öne çıkar. **Ekberg**'in varlığının bizzat arzuyu temsil ettiği söylenebilir; Marcello bütün bir gece onunla birlikte olabilmek için onun peşinden koşar. Marcello ve Sylvia, Fontana di Trevi çeşmesi içerisinde romantik bir şekilde öpüşecekken bir anda sabah olur ve sular aniden kesilir. Marcello'nun arzusu da yarıda kalır. Bu sahne bir anlamda Marcello'nun arzusunun asla tam olarak doyuma ulaşamayacağını simgelemektedir.



Marcello'nun paradoksu ya da arzularının sınırı ise nişanlısı ve babasının gölgesi olmaktadır. Marcello'nun basit bir yaşamı arzulayan Emma'yla nişanlı olması, onun arzularının sınırına dair bir engel teşkil etmektedir. Emma nasıl kontrollü ve sınırları belirli bir hayatı arzuluyorsa, Marcello ise bunun tam tersini, dürtülerin doyumsuz nesnesini aramaktadır. Dolayısıyla, Marcello doyuma ulaştıramadığı libidinal ve hedonist arzuları sebebiyle, Emma'yla her daim kavga halinde olmaktadır. Bu doğrultuda Emma ve Marcello'nun ilişkisinin yukarıda **Žižek**'in tarif ettiği sınıra tekabül ettiği söylenebilir. Arzuların sınırına dair kısıtlama sağlık, düzenli ilişki ve basit yaşamla sınırlanma ihtimali Marcello için bir kâbusa dönüşmüştür. Bu noktada, Marcello'nun babasının varlığı da onun olası geleceğine dair bir ayna görevi görür. Taşradan Roma'ya Marcello'yu ziyarete gelen baba, tıpkı Marcello gibi libidinal arzusunun peşinde koşan bir karakterdir. Evlilik hayatı ve taşradaki tekdüze yaşam aksine Roma'nın arzuları görünür kılan topoğrafyası babayı da bir anlamda yoldan çıkarır. Marcello'nun içinde bulunduğu şatafatlı hayatla beraber, babanın eksik kalmış arzusu Roma'da tamamlanır. Lakin babası bir gece kulübünde tanıştığı kadınla beraber olmayı planlarken aniden rahatsızlanır ve evine dönmeye karar verir. Büyük şehir onu yoldan çıkarmıştır. Marcello'nun babası filmde, özgürlüğünü ve arzularını kaybetmiş bir figürü temsil eder. Marcello, babasına bakınca Emma'yla evlenip aynı hayal kırıklıklarını ve sıkıntıyı yaşayacağını düşünür bir anlamda. Emma nasıl masumiyeti ve doğruyu temsil ediyorsa Marcello da bencil, içe dönük ne istediği tam olarak belli olmayan bir arzunun peşinde koşan bir nihilisti temsil eder. Filmin sonlarına doğru Emma



ve Marcello arasında yaşanan tartışma bu durumu biraz daha açmaktadır. Emma, Marcello'ya "Seni ilgilendiren tek şey kadınlar!" diye çıkışır, Marcello ise "Tüm hayatımı seni severek geçiremem... İdealin olan şeylerin zavallılığı! Beni sefil bir hayata sürüklüyorsun. Mutfaktan yatak odasından başka şey konuşmuyorsun. Böyle yaşayan bir erkeğin işi bitmiş demektir." şeklinde yanıt verir. Emma ve Marcello arasında yaşanan bu diyalog Marcello'nun hayattaki istikametinde hedonist arzuların daha baskın geldiğini açıkça ortaya koyar.

Bununla beraber Emma, film boyunca karşımıza çıkan en gerçekçi ve en sahte olmayan karakterlerden biridir. Entellektüeller, oyuncular, aristokratlar, tüm o şatafatın içinde bir sahteliği temsil etmektedir. Emma ise her şeye rağmen, masumiyetini koruyabilmiş bir karakter olarak yoluna devam eder. Onu, diğerlerinden ayıran özellik ise Marcello'ya duyduğu koşulsuz sevgidir. Marcello ve diğer karakterlerin aşk tarifi libidinal arzunun hükmü içerisinde, doyumsuz bir duygu iken Emma, **Spinoza'nın yüce** olarak tarif ettiği koşulsuz sevgiyi temsil eder. **Ulus Baker, Spinoza'da** sevginin asıl kıymetinin koşulsuz, şartsız ve doğrudan olabilmesi üzerinden ele almaktadır. **Baker'e göre Spinoza'da** sevgi bir koşula dayalıysa karşı taraf bu sevgiye yanıt vermek durumunda değildir. Tam aksine burada bir gurur söz konusu olabilir, lâkin birisini koşulsuz, şartsız seviyorsanız işte orada yüce olan bir şey vardır ve sevgiye karşılık verilebilir (2015: 96). Dolayısıyla tüm o sahteliğin içerisinde, Emma'nın temsil ettiği hakiki vaziyet de Marcello'ya duyduğu koşulsuz aşktır.

Arzunun İstikameti ve Kaybolan İdealler

Peki, Marcello hangi noktada kaybolmuştur? Edebiyattan uzaklaşıp, hiç bitmeyecekmiş gibi duran bir partinin içinde sıkışıp kaldığında mı ideallerine elveda demiştir?

Filmin bir noktasından sonra yazarlık hayallerini kenara itip, kendisini eğlencenin sonsuz gürültüsüne teslim eden Marcello'nun hâletiruhiyesini anlayabilmek için bu noktada, psikanalistlerin arzu ve dürtü arasında yaptıkları ince ayrımı açıklamakta fayda olabilir. **Jacques-Alain Miller'e** göre arzuda esas olan, doyum sağlayacak şeyin veya nesnenin bulunmasıdır (Miller'den aktaran Koçak, 2017: 90). Yazara göre dürtüde ise maddesel bir arayış söz konusu değildir; dürtünün asıl istediği tatmindir (Miller'den aktaran Koçak, 2017: 90). Bu tariften

hareket ederek Marcello da idealleri ve dürtüsünün cisimleşmemiş tatmin arayışı arasında, bir ayırım yapmak durumunda kalır. Yazar arkadaşı Steiner'in evinde toplandıkları sahnede bu ikilem biraz daha netleşir. Marcello, Steiner'a yazarlık idealine dair "Zamanımı boşa harcıyorum, asla başaramayacağım. Eskiden hayallerim vardı. Belki de her şeyi kaybediyorum, her şeyi unutuyorum" der. Marcello'nu farkına vardığı "hiçlik" duygusu bir noktada akla **Yusuf Atılgan**'ın Bay C.'sini getirebilir. **Orhan Koçak**, *Tehlikeli Dönüşler* kitabında incelediği *Aylak Adam* romanında, Bay C.'nin pes edip öykülerini tamamlayamayacağını anladığında, karakterin kendi "hiçliğini" keşfettiği an olarak tarif eder (2017: 92). Burada idealar da arzu da boşluğa düşmüştür, geriye kendini kandıracak hayali fanteziler kalmıştır: "Boşluğun ucunda, çevresinde, ama içinde değil. Bu yüzden arzu da hep kendini kandırmak, fantezilerle, senaryolarla kışkırtıp, destelemek zorundadır" (Koçak, 2017: 92). Öykü yazmayı yarıda bırakan Bay C.'nin yazgıyla, Marcello'nun yazgısı aynı hat üzerinde düşünülebilir bu noktada. Marcello'nun asıl tutkusu olan yazarlığı bırakma noktasına gelmesindeki en büyük pay kendi hiçliğinin farkına mı varmasıdır yoksa doyumsuz dürtülerin baskınlığı mıdır? Marcello'nun yazdığı metinlerin nitelikli (Etrafındakilerin Marcello'nun metinlerini övmesinden onun nitelikli işler çıkardığını anlayabiliyoruz) olmasına



rağmen, kalemini bırakmaya hazırdır. Edebiyata dair ideali ya da arzusu, doyuma ulaşsa bile, boşluğun belki de hiçliğin yerini alamayacaktır. **Fellini**'nin karakteri nihilist bir perspektifle ele almasını da bu şekilde yorumlayabiliriz sanki. Sanatsal ya da hayata dair idealler ancak dünyayla sıkı bir bağ kurulduğunda bir anlam taşır. Marcello'nun hayata bakışında ise boşluk vardır, idealler o boşluğu dolduramayacak gibi görünmektedir. Steiner'e söylediği cümleler de bu noktada anlamlıdır. Steiner ise Marcello'nun tam tersi bir karakterdir. Sanatsal ideali başarıyla gerçekleştirmiş iyi ve saygın bir yazardır. Görkemli partilerde yüzeysel bir arzu peşinde koşmak yerine kendisini asıl doyuma ulaştıracağı şeyin farkındır: "İnsan tutkulardan, duygulardan uzak yaşayıp kendini bir sanat eserindeki uyuma vermeli" der Marcello'ya. Steiner'in işaret ettiği vaziyet dünyevilikten ziyade daha kutsal ve anlamlı olanın ne olacağına dair projeksiyondur. Lakin Marcello'nun arzusunun istikameti başka yöndür artık, libinal hazlar ve dürtünün doyumsuz arayışı Marcello'nun hiçliğinin başlangıcıdır bir anlamda.



Fellini elbette burada muhafazakâr bir tutum sergilemiyor, bunun tam aksine ideal ve yüce olanın, arzusunun kaybının suretini çiziyor. Marcello'nun film boyunca takındığı ifadesiz yüz ifadesi bir tek salaş bir lokanta işleten Paolo'yla karşılaştığı anda değişir. Paolo'nun masum ve ilahi güzelliği, Marcello'ya masumiyeti ve bozulmamışlığı hatırlatır. Marcello, Paolo'ya baktığında ilahi bir güzelliğe bakarmışçasına heyecanlanır, mutlu olur. Karakter burada, içine düştüğü boşluğu

dolduracak veya kaybettiği asıl arzusunun ideasını, yeniden kazandıracak bir dürtüyü yeniden hatırlar. Lakin yukarıda da belirttiğimiz gibi modern dünyada hazlar ve tutkular neredeyse bir buyruk gibi işler. Marcello'nun da arzusunun istikameti o yöndedir artık. Arzusunun yüce olanın imgesini kaybetmiştir artık. İtalyan yönetmen **Pier Paolo Pasolini**, filmi masumiyetin kaybı ve günahlar üzerinden tarif etmektedir. (Bondanella, 2002: 70). Bu yorumdan hareketle, Marcello'nun filmin sonunda ideal olanı tamamen yitirmesi kendisini çağıran ilahi güzelliği duymaması bu yüzden sanırım.

Kaynakça

- Baker, U. (2015) Sanat ve Arzu. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Bondanella, P. (2002) The Films of Federico Fellini La dolce vita: The Art Film Spectacular. Cambridge University Press.
- Burke, F. & Waller R. M. (2002) Federico Fellini: Contemporary Perspectives (Toronto Italian Studies). University of Toronto Press.
- Diken, B. (2011) Nihilizm. Çev: Aylin Onacak. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Fabe, M. (2010) "Avrupa Sanat Filmi: Federico Fellini'nin '8 ½' Filmi", Auteur Kuram ve Sanat Sineması içinde. Der. Ali Karadoğan. İstanbul: De Ki Yayınları.
- Koçak, O. (2017) "Arzunun O Belirsiz Nesnesi", *Tehlikeli Düşler* içinde. İstanbul: Metis Yayınları.
- Kovacs, A. B. (2010) 1962'nin Anahtar Filmi: Fellini'nin "8 ½" Filmi. (Yılmaz, E. çev) De Ki Yayınları.
- Žižek, S. (2014) Günümüz İdeolojisinden Kesitler. Çev. Erkan Ünal. İstanbul: Encore.
- Žižek, S. (2015) "Tanrı Öldü, ama farkında değil: Lacan Bobok'la oynarsa". Çev: Oğuz Tecimen. İstanbul: Birikim 314-315.