

MEKÂNSAL VE VAROLUŞSAL BİR KOLAJ: MUHTEŞEM GÜZELLİK

Canay İtez

Hem görsel hem de felsefi bir tezahür olarak **Paolo Sorrentino**'nun **Muhteşem Güzellik** (La Grande Bellezza, 2013) filmi, Roma'nın sonsuz güzelliğinin izleyiciyi sardığı varoluşsal bir keşif olarak öne çıkar. Kapalı bir form içinde işleyen film, kendi dinamikleri ve alegorileriyle şekillenen özgün bir dünya sunar. Film, imgeleri, müziği ve duyuları ustalıkla dokuyarak bir araya getiren bu yapıyla bir kolaja benzetmekteyim. Bu yüzden incelememin odağı, Roma'nın görsel anlatısı ve bu anlatının ana karakterin varoluşsal yolculuğuna eşlik etme biçimleri üzerine yoğunlaşıyor. Benim için asıl mesele, Roma'nın, film boyunca bir "görsel hafıza mekânı" (*lieu de mémoire*)¹ olarak nasıl konumlandığı ve diğer tüm unsurların bu ana omurgayı (şehir- mimari- mekân üçlemesi) nasıl beslediğidir.

Filmin merkezinde, 65 yaşındaki deneyimli gazeteci ve tiyatro eleştirmeni Jep Gambardella yer almaktadır. Jep, yalnızca "*İnsan Aygıtı*" adlı tek bir başarılı eser kaleme almış; ancak tembel ve inançsız yaşam tarzı nedeniyle bir daha yazamamış, bu tükenmişliğini film boyunca sorgulayan bir bilinçli aylaktır. Ezeli ve ebedi bir şehir olan Roma'da, yüksek statülü, zengin ama amaçsız bir yaşam sürdürürken, şehirle uyumsuzluğu aşikâr olan modern zamanların sığığını mütemadiyen gözlemler. Bu bağlamda filmde birbirine ayna tutan iki temel karakter vardır: kalıcı olan Roma şehri ve geçici olan Jep. Filmdeki her sahne -ister bir partinin parlak kalabalığı olsun ister bir manastırın sessiz duvarları- arka planda Roma'nın çok katmanlı güzelliğini taşır. Bu güzellik, Jep'in içsel boşluğunu aydınlatmakla kalmaz; aynı zamanda izleyiciye "güzellik nedir, nerede bulunur?" sorusunu yöneltir. Dolayısıyla anlatı, bu iki ögenin paralel yolculukları üzerine kurulur; Roma, mekânsal ve tarihsel bir arka plan olarak kesintisiz, sonsuz ve mağrur şekilde varlığını sürdürürken, Jep'in içsel yolculuğu modernin savruk anlamsızlığına inat "muhteşem güzelliğin" anlamını arar. (Görsel 1)

¹ "Lieu de mémoire" (hafıza mekânı), Fransız tarihçi Pierre Nora'nın toplumsal ve ulusal belleğin somutlaştığı mekân, nesne ya da ritüelleri tanımlamak için geliştirdiği kavramdır. Pierre Nora, *Les Lieux de Mémoire*, 3 Cilt, Paris: Gallimard, 1984-1992.



Görsel 1- Filmde, birbirine ayna tutan iki başkahraman vardır: biri kalıcı olan Roma şehri, diğeri ise kendi şehrinin gezgini, geçici olan Jep'tir.

Modernite, Edebiyat ve Sanat: İç ve Dış Arasındaki Yolculuk

Film, **Louis-Ferdinand Céline**'in *Gecenin Sonuna Yolculuk* adlı romanından bir alıntı ile açılır:

Yolculuk etmek çok işe yarar, düş gücünü çalıştırır.
Gerisi yalnızca düş kırıklığı ve yorgunluktan ibarettir.
Bizim yolculuğumuz ise tümüyle düşseldir.
Gücünü buradan alır.
Yaşamdan ölüme doğru gider.
İnsanlar, hayvanlar, kentler, nesnelere, her şey düşünmüştür.
Bu bir romandır, yalnızca düşsel bir öyküdür.
Böyle buyurmuştur Littre, ki o asla yanılmaz.
Kaldı ki herkes aynı şeyi yapabilir.
Gözünü yummak yeterlidir.
Yaşamın öbür tarafındadır bu.²

Bu açılış, film için merkezi bir öneme sahiptir; çünkü film, tıpkı romandaki ana karakter Ferdinand Bardamu gibi, bir adamın hayatıyla yüzleşmesini bir yolculuk gibi ele alır ve kentsel arka planı da bu kurgu içerisinde görselleştirir. Hem Gambardella hem Bardamu'nun içsel ve fiziksel yolculukları modern yaşama dair nihilizm, alaycılık, boşluk, can sıkıntısı ve anlam kaybı gibi öğeler etrafında şekillenir. **Céline**'in bu pasajı aynı zamanda yolculuğun hayali bir doğası olduğunu vurgular; tıpkı hayat gibi hayal kırıklığı ve yorgunlukla dolu, yaşamdan ölüme uzanan bir yolculuğu tanımlar. Filmde de bu durum, iç dünya ile dış mekânın gerilimi arasında görünür kılınır. Jep'in geçtiği mekânlar gerçek mi, hayal mi yoksa her ikisinin kesişim

² Céline, L. F., *Gecenin Sonuna Yolculuk*, 1932. Louis-Ferdinand Céline'in romanından alınan alıntı, aynı zamanda romanın anlatısının başlangıç kıvılcımıdır.

noktasında mı yer almaktadır? **Sorrentino**, bizi sık sık arada bırakır. (Görsel 2) Çünkü doğum ile ölüm arasındaki yolculuklarımızda -**Céline**'in de değindiği gibi- düş ile gerçek arasındaki o belirsiz güç yatar.



Görsel 2- Terme di Caracalla'da görünen ve kaybolan zürafa ve absürt ölçeksizlik.

Film, ana karakter Jep Gambardella'nın Roma sokaklarında dolaşarak bazen yabancılaştığı, bazen de şehrin merkezinde hissettiği bir dizi sekans ile yapılandırılmış olarak karşımıza çıkar. Mekânlar; renk, görsellik, doku, karşıtlık, ritim, derinlik gibi öğeleriyle yalnızca Jep'in ruh hâline, sık sık yaşadığı yabancılaşmaya ya da kaybolmuşluk hissine eşlik etmekle kalmaz, aynı zamanda onun zihinsel durumunun doğrudan bir temsili hâline gelirler. Bir bakıma, Roma, modernite ve tarih arasında akışkan bir geçiş sunarak, ana karakterin geçmişi, bugünü ve geleceğini keşfetmesini yansıtan bir metafor işlevi görmektedir. Jep'in anlam arayışındaki kayıtsızlığı ve çevresine duyduğu mesafeyle şekillenen başıboş dolaşmaları, onun güçlü gözlemler yapmasını ve yaşadığı şehrin farklı mekânları ile diğer karakterler arasında derin bağlar kurmasını sağlar.

Jep'in iç sesi, şehir akışıyla paralel ilerler; özellikle geceleri ve şafak vakti, Roma'nın ıssız sokaklarında yürürken en belirgin hâlini alır. Bu yaklaşım, **Michel de Certeau**'nun kent kavramıyla uyumludur; yürüyüşün, kentsel mekânların gerçek özünü canlandırdığı ve ortaya çıkardığı fikrini vurgular.³ **Sorrentino**'nun filmindeki yürüyüşler, yalnızca mekânsal peyzajlar arasında geçiş yapmakla kalmaz, aynı zamanda bu mekânları şekillendirir ve tanımlar; karakterler seçtikleri yollarla bu mekânların anlamlarını yeniden tanımladıkça, stilistik bir nitelik kazanır. (Görsel 3) Kamera, kenti yalnızca göstermez; onun içinden dolaşarak, bedenle duyumsanır kılar. Bu açıdan Roma'nın yalnızca ihtişamı değil, boşlukları ve sessizlikleri de önemli

³ Michel de Certeau, *The Practice of Everyday Life*, trans. Steven Rendall, Berkeley: University of California Press, 1984, s. 97-110.

bir rol oynar. **Sorrentino**, şehrin gündüzleri kalabalık meydanlarını değil, geceleri boş sokaklarını, sabaha karşı ıssız merdivenlerini, terk edilmiş bahçelerini kadrāja alır. Bu boşluklar, Jep'in içsel boşluğunu yansıtır. Örneğin, Tiber Nehri kıyısında uzun yürüyüş sahneleri vardır. (Görsel 4)



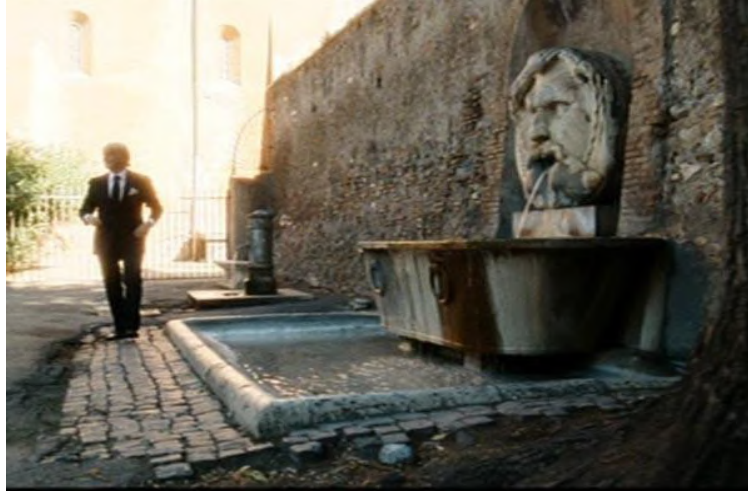
Görsel 3- Jep, Terme di Caracalla (Caracalla Hamamları) boyunca yürürken. Roman duvarların oluşturduğu derin perspektif, anıtsal boyutlarıyla kesintisiz bir yürüyüş izlenimi yaratırken, beyaz takımlı figür belirgin bir önden görünüşle konumlanır.



Görsel 4- Jep, Tiber Nehri'ni gözlemler ve Roma ile olan ilişkisini düşünür. Nehir boyunca uzanan kentin dinginliği, onun sakinleşip düşünmesine olanak tanır.

Şehir sessizdir, sokak lambaları sönük bir ışık saçar, nehir ağır ağır akar. Bu anlarda Roma, kalabalıklardan arındırılmış bir kavrayış mekânına dönüşür. Jep'in melankolisi, kentin sessiz yüzeylerinde yankılanır. Görkem kadar boşluk ve absans da Roma'nın güzelliğinin ayrılmaz bir parçasıdır. Roma, kimse yokken en muhteşem halindedir. Gambardella, vazgeçemediği sosyete partilerinden dönerken Roma'nın ruhunu yakalar. İlk yürüyüş onu Aventine Tepesi'ne ve Santa Sabina'nın portikosundaki acemilerle karşılaşmasına götürür. Jep, Portakal Bahçesi'nde portakal toplayan bir rahibeyi görür (Görsel 5, 6). Aventine Tepesi, hareketli şehir manzarasına karşı sakin ve dingin bir zıtlık sunarak Jep'e bir alan sağlar. Jep için

geçmişle şimdiyi uzlaştırmaya çalıştığı bu Aventine Tepesi'ndeki yalnızlık an'ı kritik bir öneme sahiptir.



Görsel 5- Jep, The Piazza d'Iliria'da Via di Santa Sabina boyunca, acemileri görmeden hemen önce yürür ve heykelsi bir çeşmeden bir yudum alır.



Görsel 6- Aventin Tepesi, Santa Sabina'nın revakında acemiler ve Portakal Bahçesi. Bu aynı zamanda gerçek ile gerçeküstü arasında bir andır.

Başa dönersek, **Céline**'in alıntısının hemen ardından film, Roma'nın simgesel mekânlarının panoramik görüntüleriyle açılır; bu sahnelere kuş civıltıları ve çan sesleri eşlik eder. Kentin bireysel diegezisiyle kurulmuş bu mesafeli ve bağımsız açılış, Roma'yı en başından itibaren filmin ana mekânı, "sonsuz güzelliğin beşiği" olarak konumlandırır. İnsanlar Gianicolo Tepesi'nde top atışını beklerken, kamera yakın planlardan geniş açılara akıcı bir biçimde geçerek hem sıradan insanları hem de göz kamaştırıcı yapıları yakalar. (Görsel 7) Acqua Paolo çeşmesinin üzerindeki salonda yükselen koro müziği, kentsel mekânın etkisini pekiştirir (Görsel 8). Görkemli yapının içinde siyahlar içinde bir koro **David Lang**'ın *Lie* adlı eserini seslendirirken, bir turist rehberi Asyalı turistlere çeşmenin tarihini anlatır. Roma'nın güzelliği karşısında büyülenen bir turist gruptan ayrılır, fotoğraf çekmeye başlar ve ardından şehrin ihtişamına yenik düşercesine yere yığılır.



Görsel 7- Terrazza del Gianicolo- Gianicolo Terası'nda öğle vakti yapılan top atışı.



Görsel 8- Acqua Paolo çeşmesinde şehrin su ve kuş seslerine eşlik eden koro.

Filmin ilerleyen sahnelerinde, bu açılışın turistlerin hayranlığıyla yerlilerin kent güzelliğine karşı kayıtsızlığı arasındaki farkı gösterdiği söylenebilir. Ayrıca Jep'in hem düşsel hem de gerçek yolculuğu da bu ölümle başlar. Her ne kadar sonraki karakterlerle veya olay örgüsüyle doğrudan ilişkili olmasa da bu sahne, Jep'in estetik duyarlılığının Roma'nın yüzeysel cazibesi karşısında köreldiğini fark ettiğini ve "büyük güzellik" arayışının, kentin sunduğu "iyi hayat" içinde boğulduğunu imler. Bu dingin atmosfer bir kadının çılgınlığıyla aniden dağılır ve sahne gürültülü bir techno-trash partisine geçer. Roma'nın yüce güzelliği, takip eden kaotik ve sıradan görüntülerle kesintiye uğrar. Kaosun ortasında kamera sırtı dönük bir şekilde Jep Gambardella'yı,

elinde sigarasıyla göstererek filmin tonunu belirler. Jep, 65. yaş gününü gösterişli bir partiyle kutlamaktadır (Görsel 9).



Görsel 9- Via Leonida Bissolati'de, bir teras katında şehir içinden kopuk, göğü inleten doğum günü partisi

Céline açılışından öte film pek çok başka edebi gönderme ile doludur. Öncelikle Jep'in kendisi bir yazardır. Onun bu kimliği çevresini saran arkadaşlarının sohbetleriyle iç içe geçerek bir metinlerarasılık oluşturur. Karakterler sık sık ünlü yazarlardan alıntılar yapar. Jep'in arkadaşı Romano, **Gabriele D'Annunzio**'nun *Kayalıkların Bakireleri* adlı eserinin tiyatro uyarlaması üzerine çalışmaktadır. Romano'nun sevgilisi **Marcel Proust**'tan ilham alarak bir roman yazmaktadır. Bir diğer karakter Andrea ise **Ivan Turgenyev**'den alıntılar yapar. Jep'in arkadaşlarıyla yaptığı edebi sohbetler, yüzeysel görünen sosyal etkileşimlerine anlık derinlik katar. Bu bağlamda, Jep'in yaşadığı evden başlayarak, Roma'nın üst sınıfının yaşadığı evlere ve hayatlarına içten bir bakış işlenir. (Görsel 10). Jep'in evinin terası, Kolezyum ve Divo Claudio Tapınağı kalıntılarında bakan bir binanın en üst katındadır. Gece ışıklandırılmış haliyle, terasın arka planında kent tüm anıtsallığıyla yükselirken, elitler arasında edebi göndermeler ve sanatsal üretime dair derin ile yüzeysel arasında gidip gelen sohbetler gerçekleşmektedir. Böylece hem Roma'nın kamusal ve özel mekânları hem de yüce olanla sıradan olan arasındaki karşıtlıklar aynı anda gözler önüne serilir.

Edebi göndermeler arasında, **Flaubert**'in "hiçbir şey hakkında bir roman yazma" arzusu da anılarak İtalyan burjuvazisinin gösterişli yaşamının amaçsızlığı daha da vurgulanır. Jep'in yazılmamış romanı ise esprili bir şekilde, İtalyan yazar **Alberto Moravia** tarafından incelenmiş gibi hayal edilir. Jep şöyle der: "*Yıllardır bana neden bir roman daha yazmadığımı soruyorlar. Ama şu insanlara bak. Bu vahşi yaşama! İşte bu benim hayatım - ve bu, hiçbir şey.*" (Görsel 11)



Görsel 10- Jep'in dairesinin terası; Roma burjuvazisiyle sohbet sahnesi, arka planda kentin gece silüetleriyle çerçeveselir.



Görsel 11- Jep, terasında hamakta sallanırken düşüncelere dalmış halde. Boşluk içindeki yatay düzlem ve ritmik salınım, başkahramanın kayıtsız, işsiz ve edilgen yaşam tavrının mekânsal bir tezahürü.

Roma'nın seyahatnamesiyle çevrelenen "hiçliğe" doğru bu yolculuk, karakterlerle ve çevreyle kurulan gözlemleri ve bağlantıları mümkün kılar. Jep, etrafındaki hayatın hem içinde hem de dışında bir gözlemci olarak yaşamın yüzeyselliğini söz ve davranışlarıyla betimler. Bir gece vakti boş Navona Meydanı'nda yeni tanıştığı Orietta'ya ne iş yaptığını sorar. "*Zenginim,*" der Orietta. "*Harika bir iş,*" diye karşılık verir Jep. (Görsel 12, 13)



Görsel 12- Jep, Orietta ile Navona Meydanı boşluğunda; uzam içinde yürüyen iki renk.



Görsel 13- Orietta, Piazza Navona'da, Sant'Agnese in Agone Kilisesi'nin çan kulelerinden birinin altında, Palazzo Pamphilj'e bitişik bir dairede yaşamaktadır. Balkonda, Jep kameraya dönük düşünürken, Orietta ile kuracağı yüzeysel ilişkiyi bir anda zaman kaybı olarak görür.

Jep'in karakterindeki tüm bu hiçlik ve zaman sorgulamasında, modernizme yönelik bir hiciv vardır. Modernizmin yaşamın özünü nasıl dönüştürdüğü ve karmaşıklaştırdığına karşı durabilen, standartlaşmanın dışında, özgürleşmiş, bilinçli şekilde tembel bir varoluş sorgulanır. Bu yaklaşım, **Sorrentino**'nun elinde; çalışma hayatının ve çağdaş sanatsal üretimin beyhudeliği, tarihi mekânların sonsuz güzelliğiyle kontrast içerisinde yankı bulur. Böylelikle Jep, modern dünyadan özde kopamayan bir içsel kopukluğu inceden pekiştirir.

Bu çerçevede film, çağdaş dünyada sanatsal üretkenliğin işe yaramazlığını özellikle vurgular; güncel sanatın altında yatan anlamsızlık hissini öne çıkaran sahneler aracılığıyla bu durumu görünür kılar. Jep, Roma su kemerlerinin önünde bir kadın sanatçının provokatif performansına katılır (Görsel 14). Sanatçı, yalnızca yüzünü kapatan beyaz bir fular dışında çıplak hâlde elinde bir çekiçle duvarlara koşar ve başını vurur. Bu gösteri, performans sanatına yönelik bir eleştiri olarak sunulur ve

hemen ardından gazeteci kimliğiyle Jep'in sanatçıyla yaptığı yerme ve öfke dolu röportaj gelir. Günümüz sanatı, bilinçli olarak geçici olmayı seçmiş ve derin anlam arayışını terk etmiş, egoist bir alan olarak eleştirilir. Çağdaş sanat ile zamansız güzellik arasındaki bu farkla yüzleşen izleyici, "gerçek güzelliğin" güncel sanatta değil, eski kentin mekânsal niteliklerinde yattığı sonucuna varmaya yönlendirilir.



Görsel 14- Parco degli Acquadotti'nin duvarlarına başını vuran kadın performans sanatçısı.

Bir diğer sahnede ise lüks bir malikanede verilen partide, ev sahibinin küçük kızı, sanat eleştirmenleri ve galericiler önünde "action painting" yapmaya zorlanır. On iki yaşındaki kız, gözyaşları içinde, çılgınca dev bir tuvale akrilik boya fırlatırken, Jep bunu sessizlik içinde izler; bu an, sanat dünyasındaki saçmalığı ve sömürüyü çarpıcı biçimde gözler önüne serer (Görsel 15).



Görsel 15- Bir başka çağdaş performans ve baş kahraman için bir yabancılaşma anı.

Bu sahneler, çağdaş sanatın, özgünlük yoksunluğunu ve kent mekanı gibi bellek ile ilişkilendirmediği sürece nasıl anlamsız kaldığını ortaya koyar. Özgünlük, **Sorrentino**'nun filminde temel bir niteliktir; baş karakter Jep, yaşamın anlamını ve kimliğini bu özgünlük ve bellek aracılığıyla kurar. Dolayısıyla, filmde sanat da, edebiyat gibi varoluşsal sorgulamanın merkezinde yer alır. Film boyunca yer alan

modern binalar ve sanat enstalasyonları, gelenek ile modernitenin çatışmasını simgeler; bu, Jep'in çağdaş topluma dair düşüncelerinde sıkça tekrar eden bir temadır. Gençliğinde tek bir beğenilen roman yazmış bir yazar olarak Jep, sürekli olarak Roma'nın sanatsal ve kentsel mirasının hatırlatmalarıyla çevrilidir. Jep'in gerçekleştirilmemiş potansiyeli ile çevresini kuşatan zamansız baş yapıtlar arasındaki gerilim, onun bitmeyen huzursuzluğunu görünür kılar.

Bu bağlamda, Villa Giulia'daki Ulusal Etrüsk Müzesi'nin revaklı galerisinde bir otobiyografik sergi de yerini alır. Bu sergide, sanatçının elli beş yıl boyunca her gün çekilmiş fotoğrafları sergilenir. Binlerce fotoğraf, tek bir adamın yaşlanma sürecini ve değişen ruh hâllerini ortaya koyar; bu da, yarattığı özgünlük sayesinde Jep için duygusal açıdan güçlü bir deneyime dönüşür (Görsel 16). Ancak aynı zamanda bu sergi, filmdeki zaman ve mekânın diyalektiğine ve sıkışmasına bir gönderme niteliği taşır. Sadece Roma'nın ebedi ve zamansız mekânlarında aradığı gerçekliğe ve öz'e yaklaşabilen Jep, ilk kez bu sanat eseriyle sahici bir bağ kurar.



Görsel 16- Jep revaklı sütun aralarındaki fotoğraflık yerleştirmeden büyülenmiş bir şekilde sanatçı ile konuşmaktadır.

Zamanlar ve Mekanlar Arasında

Filmdeki Roma, farklı çağların birleştiği, zaman ve mekânın bir aradalığını derinleştiren çok katmanlı bir anlatı sunar. Bu haliyle kent, hayranlık uyandırıcı derecede güzel ve hayalidir. Kamera, şehrin tarihi cepheleri, köprüleri ve meydanları arasında dolaşır; bilinen yüce yapılardan saklı köşelere kadar her sahneye büyü bir

hayret duygusu katar. Kutsal ve dünyevî olanın bir aradalığı sinematografik bir oyun alanına dönüşür. **Giuliana Bruno** sinemada mekânın duygusal ve bedensel deneyimlerle nasıl bütünleştiğini vurgular.⁴ **Bruno**'ya göre sinema, seyirciyi bir mekânsal yolculuğa çıkarır; kamera hareketleri, kadraj tercihleri ve görsel atmosfer, izleyiciye bir mekânsal deneyim yaşatır. **Sorrentino**'nun Roma'sı tam da bu anlamda işlevseldir: seyirci, Jep ile birlikte gündüzden geceye uzanan bir yolculuğa çıkar. Ne de olsa Roma, tarihin kolektif belleğini taşıyan bir kenttir. Bu yapısal kolektif bellek, Jep'in kişisel belleğini besler. İzleyiciye aktarılan şey yalnızca Jep'in yaşamı değildir; Roma'nın tarih öncesinden Rönesans ve Barok'a taşları, meydanları, çeşmeleri, sarayları, kiliseleri ve terasları üzerinden somutlaşan bir varlık hikâyesidir. Jep, gençliğindeki ilk aşkını hatırladığında ya da yazarlığa başladığı günleri anımsadığında, Roma'nın sokakları onun hafızasına eşlik eder. Bir kilise avlusunda otururken duyulan çocuk sesleri, geçmişi bugüne taşır. Bir pencereden görünen eski bir taş duvar, Jep'in gençliğini çağırır. Böylece Roma, bireysel hafızanın kolektif mekânla kesiştiği bir ara kesit olur.

Sorrentino'nun ardışık planları yoluyla kavramsal anlamlar üretilir ve sinemanın, sözel dile benzer biçimde düşünsel anlam yaratma gücüne sahip olduğunu bize bir kez daha gösterir. Bu teknikle, sahnelerin simgesel mesajlar iletmesi görsel bir senfoniye dönüşür, filmin merkezî temalarının temsil aracı hâline gelir; izleyiciye estetik boyutu güçlü, özenle kontrol edilmiş bir görsel kolaj deneyimi sunulur. Bazen Jep ile baş başa kaldığımız anlarda, **Sorrentino** kamera ile onun kentte dikkatini çeken ayrıntılar üzerinde durur. Kamera, izleyicinin "neden bu görüntü?" sorusunu soracağı kadar kalır ve ardından sahne kesilir. (Görsel 17)



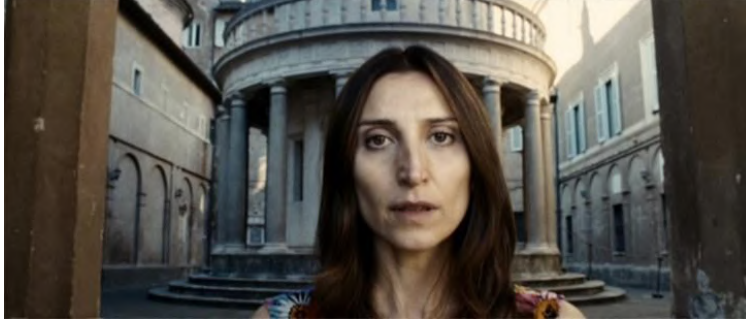
Görsel 17- Jep geceleyin Via Vittorio Veneto'da yürüyor.

Sahne, Jep'in arka planda yer almasıyla başlıyor ve onun çevreye karışmasıyla sonlanıyor.

Kamera, iyi bilinen mekânlara taze bakış açıları sunar; Tempietto gibi küçük bir Roma tapınağında taşların, sıvaların ve mermerlerin dokusunu yakalayarak, izleyiciye mekânın maddeselliğini hissettirir (Görsel 18). Jep tapınağa girer ve orada

⁴ Giuliana Bruno, *Atlas of Emotion: Journeys in Art, Architecture, and Film* (New York: Verso, 2002).

saklanan küçük bir kızla karşılaşır. Mekan derinlik hissiyle dinamik şekilde çekilmiştir. Kız ona “*Sen hiç kimsesin*” der. Bu sözler, Jep’in derin korkularına dokunan bir his yaratır. O an Jep neredeyse gözyaşlarına boğulur ve konuşamaz hâle gelir.



Görsel 18–Mimar Bramante’nin *Tempiettosu*, Jep ile kızını arayan annesinin karşılaştığı bu sahneye mekân olur.

Filmde izleyici, Malta Şövalyeleri Sarayı (Görsel 19), Palazzo Spada (Görsel 20), Odescalchi ve Barberini gibi özel saray mekânlarını da görme şansı bulur. Mermer merdivenlerinden duvar resimlerine, duvar halılarından sayısız zengin detaylara kadar bu ihtişamlı yapılar, izleyiciye hem mimari hem de sanatsal olarak yeni bir bakış sunar; izleyiciyi gerçek ile düş arasındaki sınırdan dolaştırır. Bu saraylarda, galerilerde ve bahçelerde kullanılan etkileyici perspektif anlayışı, mekânlara rüya benzeri nitelikler kazandırır; Rönesans perspektifinin sağladığı mesafe illüzyonu sayesinde bu etki derinleşir.



Görsel 19- Stefano ile yaptıkları gece turu sırasında Jep ve Ramona, Aziz Petrus Bazilikası’nın kubbesine bakılan anahtar deliği manzarasıyla ünlü Villa del Priorato di Malta’yı ziyaret ediyorlar. Ağaçlarla çevrili cadde, kubbenin gerçek mesafesinden daha yakın görünmesini sağlayan bir optik illüzyon yaratıyor.

Bu yaklaşım, klasik resmin perspektifli bakışını yansıtarak izleyiciyi, başkarakterin dünyasına özenle inşa edilmiş bir pencere aracılığıyla bakmaya davet eder. **Sorrentino**’nun bu tekniği kullanımı, filmin perspektif kavramını hem gerçek anlamda hem de mecazi olarak keşfetmesini vurgular; Jep, gezinirken bu perspektifler arasında yol alır. **Sorrentino**’nun tarzı, daha önce özel ve erişilmesi zor

alanlarda gezinip bu alanları kamusal erişime açar. Örneğin, Jep'in Ramona'yı Roma'nın gizli ve göz alıcı saraylarında gezdirmesi gibi. Barok kiliseler ve çeşmelerde görülen dramatik hava ve duygusal yoğunluk, filmin insan tutkularını keşfetme temasını yansıtır.



Görsel 20- Palazzo Spada'nın içinde, Mimar Borromini'nin perspektif galerisi; Ramona geriye doğru yürürken Barok dehası tarafından tasarlanan mimari illüzyon ortaya çıkar.

Sorrentino'nun mekânsal derinliği ve içsel yolculuğu vurgulamak için mimariyi kullanarak elde ettiği yassılaştırılmış perspektif görüntüsü konusunda **Thomas Elsaesser** ve **Malte Hegener**'in film teorisi, Rönesans resmine dayanır:

Mesafeyi yönetmek ve algıyı, esasen beden dışı göze ayrıcalık tanıyarak düzenlemekle karakterize edilen bu görsel temsil geleneği, sinema ile ortaya çıkmamış; Rönesans'tan bu yana klasik resimde kullanılan merkezi perspektifte köklenmiştir.⁵

Jep, 19. yüzyılın romantizmle örtüşük *flâneur* figürünü andıran bir kent gezgini olarak, kentsel hayatın hayaletimsi görüntüleri arasında dolaşır. Onun kent manzarasına düşünceli bakışı, bir pencereden bakan romantik bir gezgini andırır; bu motif, filmin varoluşsal sorgulamaları üzerine olan keşfini güçlendirir. (Görsel 21) Küçük güzellik anları, ne kadar kısa olursa olsun, Jep'i hayatın güzelliğine uyanmaya çağırır.

Öte yandan, Roma'nın gerçek üstü ve kadim güzelliği, Jep'in modern varoluşsal krizleriyle pek çok kez yan yana konur. **Sorrentino**, böylece Roma'yı tarihsel ve gerçek yaşamla bağlantılarından kopararak bir çöküş ve çürüme tasvirine dönüştürür. Roma, geçmişin ihtişamı ile bugünün tüketim kültürünü aynı anda barındıran bir sahne olarak hem karakterlerin yaşamını hem de izleyicinin algısını biçimlendirir. (Görsel 22)

⁵ Thomas Elsaesser ve Malte Hegener, "Cinema as Window and Frame," içinde: *Film Theory: An Introduction through the Senses* (New York and London: Routledge, 2010), s. 20.



Wanderer Above The Sea Of Fog



Woman Before the Rising Sun



Woman at a Window



Görsel 21- Yukarıdaki tabloların tamamı, 19. yüzyıl romantizm sanatçılarından Caspar David Friedrich'e aittir. Filmde, Rönesans'taki konumlandırmaya benzer şekilde, biz izleyici olarak başka bir izleyicinin bir manzaraya baktığını gözlemleriz.



Görsel 22- Jep striptiz kulübünde; renk, derinlik ve karanlık ile anın yüzeyselliği.

Dolayısıyla filmdeki partiler, diyaloglar, bireysel krizler ya da estetik göndermeler yan etkenler olarak var olurken, asıl sürekliliği Roma'nın ebedi mekânsal varlığı sağlar. **Marc Augé**'nin "yok yerler" (*non-lieux*) kavramı da bu bağlamda önemlidir.⁶

⁶ Marc Augé, *Non-Places: Introduction to an Anthropology of Supermodernity*, trans. John Howe, London & New York: Verso, 1995.

Augé, modern toplumda havaalanı, alışveriş merkezi, otel lobisi gibi kimliksiz mekânların çoğaldığını ve bireyin deneyimini anonimleştirdiğini söyler. **Henri Lefebvre**'e göre ise mekân üçlü bir diyalektik içinde anlaşılmalıdır: algılanan mekân (pratiklerin mekânı), tasarlanan mekân (planlama ve temsil mekânı) ve yaşanan mekân (imgelem ve deneyim mekânı). Filmde, Roma'nın tarihsel ağırlığıyla bugünün kimliksiz eğlence mekânları arasındaki kontrast, Jep'in yabancılaşmasının görsel karşılığıdır. Bir yanda tasarlanmış mekânlar olarak antik kalıntılar, Barok saraylar, Bernini'nin çeşmeleri; diğer yanda içi boş, tekrar eden partiler, tüketim odaklı mekânlar... **Sorrentino**, Roma'yı bu ikilik üzerinden resmederek, hem **Augé**'nin "yok-yerleri"ni hem de **Lefebvre**'in tasarlanan mekân ve yaşanan mekânlarını aynı çerçevede bir araya getirir.

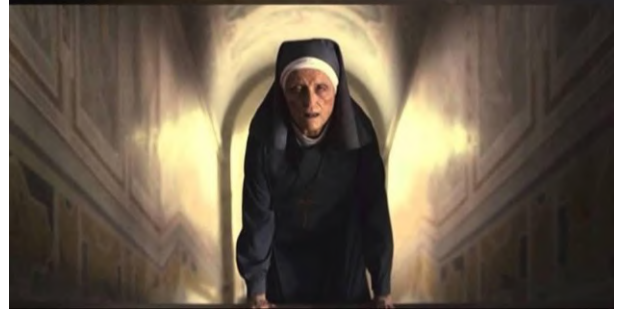
Ritim manipülasyonu da, **Sorrentino** tarafından kullanılan bir tekniktir; Jep'in kariyerindeki ve yaşındaki çürüme ve gerileme temalarını vurgulamak için zamanı yavaşlatarak dramatize eder. Bu teknik, Jep'in tanıtıldığı ilk sahnede belirgin olarak görülür; yavaşlatılmış kutlama görüntüleri ve yorgun ya da mutlu yüzünün yakın planı, onun duygusal sıkıntısını ortaya koyar. (Görsel 23) **Sorrentino**, Jep'i odak noktası haline getirmek için ağır çekim ve uzun planlar kullanır; bu, **Sigfried Kracauer**'in "zamansal yakın planlar" olarak tanımladığı yaklaşıma benzer.⁷



Görsel 23- Jep'in gösterişli doğum günü partisi, üzerinde 'Martini' yazan tabelayla; Jep uzun yakın planlarla kalabalığın ortasında odak noktası olarak sunuluyor.

Sorrentino, mekânı genişletip daraltarak manipüle eder; filmde akan zamanla bağlantılı olan bu mekânsal bolluk, izleyiciyi mekânların değerini yeniden düşünmeye davet eder ve nihayetinde kafa karıştırıcı ama zengin ve yorumlanabilir bir mekânsal deneyim yaratır. (Görsel 24-26)

⁷ Sigfried Kracauer, sinemanın fiziksel gerçekliği somutlaştırma gücünü vurgular ve "zamansal yakın planlar" kavramını geliştirir; bu yaklaşım, doğa olayları gibi zamanla değişen süreçlerin yakın çekimlerle izleyiciye aktarılmasını sağlar. Siegfried Kracauer, *Theory of Film: The Redemption of Physical Reality*, 1960.



Görsel 24- Scala Santa, bir başka perspektif görünüm.
"Neden yalnızca köklerle beslendiğimi biliyor musun?" diye sorarak Rahibe Maria merdivenlerden emekleyerek çıkıyor ve aidiyet duygusunu somutlaştırıyor.



Görsel 25- Cimitero Monumentale del Verano (19. yy mezarlığı)'nun inen merdivenlerinde beyaz ve siyah figürlerin karşıtlığıyla kurulan dengeli kompozisyon ve Jep'in ilk aşkı Elias'ın ölümüyle yüzleştiği fanilik.



Görsel 26- Piskopos ile bahçe partisi - Villa di Fiorano.
Geniş açık alanın zemininde siyah ve beyaz figürlerin dengeli dağılımı.

Film boyunca, biçimsel dolanmalar ve tematik varyasyonlarla tekrar eden bir örüntü ortaya çıkar. Olay örgüsü açısından çok az şey olur gibi görünse de, oldukça yoğun bir tematik arka plan yaşanır. **Sorrentino**'nun filmi, açıkça "Roma hakkında" olmasa da, şehri adeta kuşatır. Tüm temalar, sanat, müzik, hafıza, dostluk ve aşk aracılığıyla işlenirken; ölüm her daim varlığını hissettirir. Bir yandan insanları silip süpürmeye hazırdır bir yandan da nesnelerin güzelliğini (ya da çirkinliğini) dokunulmaz bırakır.

Film, antikten moderne uzanan çeşitli mimari stilleri bir araya getirerek zamanlar ve mekânlardan oluşan bir kolaj yaratır. Rönesans etkisi, Palazzo Sacchetti ve Villa Medici gibi yapılarda belirgindir; simetri, oran ve güzellik vurgusuyla, Jep'in kendi yaşamında yeniden keşfetmeyi arzuladığı idealleri yansıtır. Palazzo Sacchetti'nin süslemeleri ve ihtişamı, çürüme temasını pekiştirir; Jep'in lüks çevresine rağmen hissettiği boşluğu vurgular. (Görsel 27)



Görsel 27- Üstte: Palazzo Sacchetti'nin yemek odası. Palazzo, sorunlu bir oğlu olan ve intihar eden nevroitik arkadaş Viola'nın evidir. Alttaki ise sarayın bahçesidir.



Görsel 28- Romana ile birlikte Villa Medici'nin terasında, Jep'in Ramona ile gece yürüyüşünün sonunu işaretler. Aşağıda, bahçesinin merkezinde Niobe heykelleri yer alır.

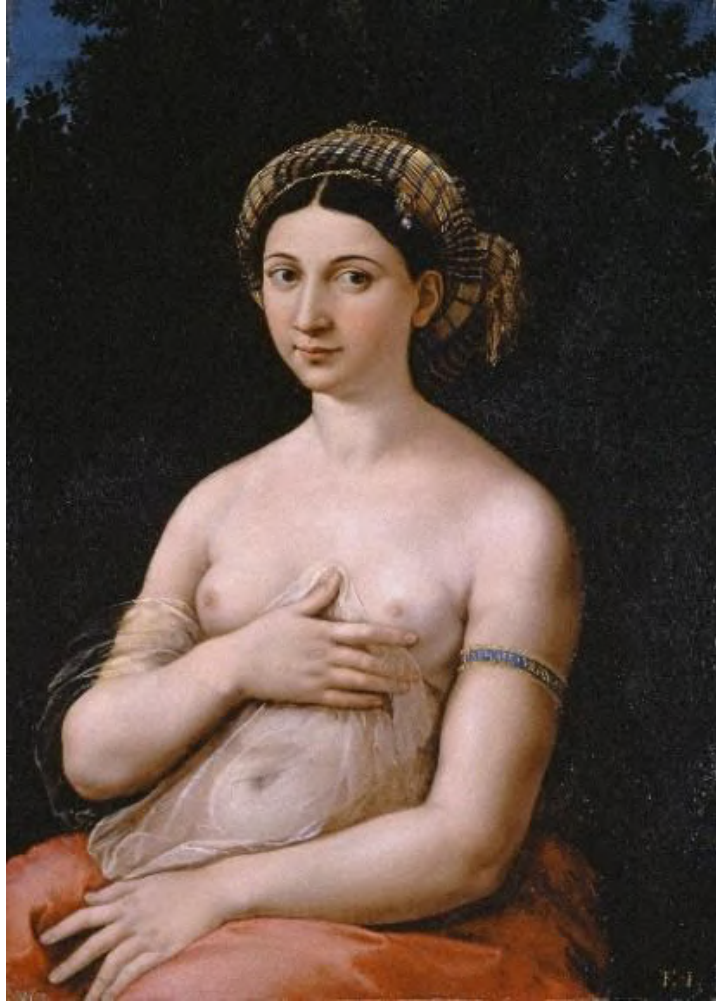
Stefano'nun Jep ve Ramona için açtığı "prenseslerin sarayları" (Görsel 28), aslında Roma'nın en büyüleyici hazinelerinden bazılarını barındıran müzelerdir. Zarif 16. yüzyıl yapısı Villa Medici, filmin zengin görsel ve tematik dokusuna önemli bir katkı sağlar. Bahçeleri ve mimari güzelliği, Jep'in aristokrasiyle etkileşimleri için göz alıcı bir fon oluşturur. Villanın zamansız zarafeti ve sanat ile kültürün merkezi olarak işlev görmesi, filmin sanat, güzellik ve zamanın geçişi temalarını keşfetme çabasını pekiştirir; bu temalar Jep'in yolculuğunun merkezindedir. Görüntüler arasında Kapitolin Müzeleri'nin heykelleri, Palazzo Altemps'in avlusu, Palazzo Braschi'deki anıtsal merdiven, Palazzo Barberini'deki **Raphael**'in Fornarina tablosu, Palazzo Spada'daki **Borromini**'nin sahte perspektifi ve gece gezintisinin sona erdiği Villa Medici'nin kalbi yer alır. (Görsel 29-31)



Görsel 29- Jep, Ramona ve Stefano gece gezisinin ardından Villa Medici'nin parkına varırlar.



Görsel 30- Ulusal Roma Müzesi'ne ev sahipliği yapan Palazzo Altemps.



Görsel 31- Palazzo Barberini'nin avlusu ve Raffaello'nun Fornarina'sı. Palazzo, Barok mimarinin bir başyapıtını temsil eder. Odak, Raphael'in başyapıtı *La Fornarina*'ya (Genç Bir Kadının Portresi) kayar ve onun ifadesi üzerinde uzun süre durulur.

Sonuç olarak, **Muhteşem Güzellik**, sanat, edebiyat ve mimarlığın kesişim noktasında, insanlık durumu, anlam arayışı ve Roma'nın sonsuz güzelliğine dair mekânsal bir sentez üretir. **Sorrentino**, Roma'yı yalnızca göstermez; Roma'yı varoluşun aynası haline getirir. Film boyunca mekânlar ile duygular ustalıkla harmanlanır. Hayat, sanat, aşk ve ölüme dair düşünceler, kentte dolaşırken karşılaşılan insanlar ve farklı zamanlara ait kentsel mekânların hikâyeleriyle iç içe geçer. Bir bakıma, Roma, her sahnede tekrar üretilen, performatif bir mekânsallık sergiler. Sonunda, bu kolaj, varoluşun çok yönlü bir keşfini yaratır; Roma'yı sadece temsili bir arka plan olarak değil, aynı zamanda hayatın karmaşıklıkları üzerine izleyiciyi düşünmeye çağıran mekânsal bir imgelem olarak sunar.