

ALEGORİNİN MİMARİ OLARAK BAKIŞ, SES VE SİNEMATOGRAFİ: "MALENA" ÖRNEĞİ

Aydın KETENAG

Öğr.Gör. (Sanatta Yeterlik), Kocaeli Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sahne Sanatları Bölümü Dramatik Yazarlık ASD, aketenag@gmail.com, ORCID: 0000-0002-0218-649X

Ketenag, Aydın. "Alegorinin Mimari Olarak Bakış, Ses ve Sinematografi, Malena Filmi Örneği". idil, 71 (2020 Temmuz): s. 1159–1176. doi: 10.7816/idil-09-71-09

ÖZ

Alegorik yapı, bir filmin anlam evrenini genişletir. Bu anlam evreninin yeni halini tanımlayabilmek ancak alegorik yapıyı işaret eden öğelerin keşfedilmesi ile mümkündür. Alegorik yapı ve bu öğeler arasındaki çift taraflı ilişkinin tanımlanabilmesi halinde filmin alegorik yapısı belirginleşecek ve film alegorik okumalara açık olacaktır. Bu çalışmada, Malena filmindeki renk, kadraj düzeni, ses ve karakter bakışı gibi öğeler birer dinamik araç olarak ele alınmıştır. Filmin alegorik yapısı bu dinamik araçların ilişkileri açıklanarak ortaya konmuştur. Film, kodsız yapısını bu ilişkiler üzerine kurar ve tüm dramaturji bu evrende işler. Bu çalışma, tüm bu süreci inceleyerek filmin çözümlenebilir bu niteliğini filmde örnekler ile ortaya koyar ve alegorinin dramaturjik bir öğe olarak inşa edilme sürecini inceler.

Anahtar Kelimeler: alegori, bakış, Malena, sinematografi, İtalya, ses

Makale Bilgisi

Geliş: 15 Mart 2020

Düzeltilme: 5 Haziran 2020

Kabul: 13 Haziran 2020

Giriş

Bir film, 'görünen' kadrajın sınırlarını genişleten bir okumanın potansiyelini her zaman taşımaktadır. Hemen her film türünde, bu tür bir potansiyeli yüklenen gramer öğeleri bulunabilmektedir. Genel olarak bu gramer öğelerinin 'kodlaşma'sından bahsedilebilir ve bu kodların ele alınması sırasında farklı kriterlere ağırlık vererek farklı okuma yaklaşımları ortaya konabilmektedir. Kültürel kodları araştıran sosyolojik yaklaşım, sosyo-politik kodlara odaklanan ideolojik yaklaşım, toplumların belleğini görünür kılmak için tarihsel yaklaşım, anlam üretiminin bileşenlerini saptamak için gösterebilimsel yaklaşım, eylemlerin gizli nedenlerini belirlemek için psikanalitik yaklaşım, izleyiciyi anlamın tamamlanmasında önemli bir unsur olarak gören bilişsel yaklaşım, toplumsal cinsiyet teması üzerinde yol alan feminist yaklaşım, tür filmi eleştirisi, auteur eleştirisi, mizansen eleştirisi (Kabadayı, 2013: 7) gibi birçok disiplin ile bu okumaları yapmak mümkündür. Bu okumalar izleyicinin anlatılmak istenene doğru ilerleyerek yol almasını sağlar (Kabadayı, 2007: 40). Alegorik yapı her tür analiz yaklaşımı ile birlikte çalışabilir olsa da, özellikle bu çalışmanın konusu olarak ulusal alegori merkeze alındığında tarihsel, sosyo-politik ve bilişsel yaklaşım metodlarının daha etkin olacağı açıktır. Kodlar, yeni anlam ifadelerini konumlandırmak için zaman zaman, içinde bulunduğu filmin evrenini genişletme yoluna gidebilmektedir. Dramaturjik öğelerin alegorik işaretçilerle ele alınmasını sağlayacak olan bu genişlemiş evren, doğal olarak yine, dramaturjik öğeler yardımıyla genişletilmiştir. Filsel görüntünün anlamlandırılışı, alegorik perspektifi ortaya koyan bu yeni evrende, "kuşkusuz kasıtlıdır"¹ (Barthes, 2017: 25). Alegorik evrenin filmde belirmesi ile birlikte dramatik yapı içindeki öğelerin artık bu yeni evrenden bağımsız olarak ele alınması, okunmanın eksik kalmasına neden olacaktır. Alegorik okumanın eksik kalması halinde filmin metninin seyirci zihninde oluşturduğu imge de eksik kalacaktır. Bu eksiklik durumu, filmin alegorik evrenini keşfetmemiş, anlatıya 'hazırlıksız yakalanmış' (Mükerrem, 2012: 13) seyirci tarafından fark edilmeyebilir. Çünkü alegorik okuma filmin hikayesine müdahale etmiyor gibi görünebilmektedir. Alegorik yapının fark edilmemesi filmin görünen hikayesinin izlenmesi ile ilgili olarak algısal bir soruna yol açmaz, doğrudan ve basitçe: seyirci yine de bir hikaye izler ve bu hikayeyi algılar. Ancak alegorik yapının filmin temel çatısını oluşturduğu konusunda gerekli tespit ve çözümlenmeler yapılabiliyorsa, elbette ki bu çözümlenme referansı ile bir 'eksik kalma' durumundan bahsedilebilecektir. Alegori yapı, temel olarak bir 'kodlama'dan bağımsız düşünülmemeyecek gibi görünmekle birlikte, Malena filminde esas olarak 'bakış' kavramının dinamiklerini kullanır. Bu dinamiklerin en başında da bakışın kaynağı ve yönü gelmektedir. Hem diğer sinematografik öğeler, hem ses hem de bakış kavramı, filmin evreni genişledikçe yeni bir anlamlandırma sürecinin bileşeni olurlar ve bu da bu kavramları film ile birlikte değişen "dinamik" gösterenler haline getirir. Bu durum hem filmin dışındaki izleyiciyi hem de 'filmin içindeki izleyicileri' keşfetmeyi kaçınılmaz kılmaktadır. Çünkü Malena filminin merkez "seyredeni" olan Renato, filmin alegorik olarak yeniden okunmasına neden olan ilk dinamik gösterendir.

...bakış izleyicinin fişsel görüntüyü dışarıdan görüşü değil, bilakis filmin kendisinde izleyicinin hesaba katıldığı bir durumdur. Filmler bakışın manipölasyonu yoluyla izleyicilerin kendilerini filme dahil edebildikleri bir alan üretirler. Elbette bu alana her izleyici dahil olacak değildir. ... bir filmin kimse tarafından ona uygun düşecek bir konumdan izlenmediğini dahi tahayyül edebiliriz. Ama bu başarısızlık, filmin ne kendi yapısını ne de bakış intikaliyle izleyiciyi nasıl belirlediğini değiştirir. (McGowan, 2012: 32)

Bu türden bir yaklaşım, tam olarak alegorinin bileşenlerini tanımlamaz, ancak alegoriyi oluşturan yeni ve genişletilmiş evrenin izleyici bakışı ile ilişkisini ortaya koyması bakımından önemlidir. Çünkü alegori, nereden bakılırsa bakılsın, bir manipölasyonu kaçınılmaz kılar.

Her ne kadar alegorinin sözlük anlamları itibarıyla bir 'temsili etme hali'nden bahsetmek mümkün olsa da, bu anlamlandırma sürecini bir düşünsel hareket olarak değerlendirmek, özellikle bu çalışmanın yönteminden dolayı daha yerinde olacaktır. Sinematografik araçlar ve bakış yönleri ile (ki bakış da bir tür kadraj içi yönlendirme olduğu için bir anlamda sinematografik bir araçtır) alegorinin kurulumunu (ve keşfini) ele almak için kelimenin Yunanca kökeni olan 'allos'tan yola çıkmak mümkündür. Malena filmindeki alegori, bir şeyin kendine yönelen bakışın, başka bir şeyi/diğerini göstererek ilerlemesi (Kosmidou, Corbin: 2015: 57) ile kurulur. Bu bakışın, 'doğrudan ve kısa' bir yolculuk yerine bu türden bir vektörü takip etmesi, alegorinin "–genellikle- ahlaki ya da politik olan gizli bir anlamı ortaya çıkarma" (Oxford English Dictionary'den akt. Sevim, 2019: 52) işlevinin yerine getirilmesi ile yakından ilişkili olduğunu belirtmek gerekir. Bu süreç bile tek başına alegorinin 'niyeti' hakkındadır; filmle ilişkisi bu şekilde kurulan izleyici de artık anlamın kurucu öğelerinden biri haline gelir. Filmdeki çoğu ayrıntıyı imgesel bir bütün içinde konumlandıran, seyircinin göstergelerin birbiri arasındaki ve bütünle aralarındaki ilişkiyi saptayarak filmin içinde ilerlemesini amaçlayan bu yapı, aslında bir

'simgeler metni' kurmaktan çok bir 'vektörel yolculuk' önermektedir. 'Doğrultu ve yön' (TDK, 04.02.2020) iki temel özelliği ile tanımlayacağımız bu vektörler, seyircinin bakışını bir noktadan başka bir noktaya taşır. Alegorik metinlerdeki vektörel yolculuk filmin evreninin içinde farklı keşifleri sağlayabildiği gibi, filmin evreninin de ister istemez genişlemesine sebep olacaktır. Bu yolculuk iki açıdan da ele alınabilmek için gerekli yapıya sahip görünür: görüntüyü anlama taşımak ya da anlamın görüntüye gelmesi (Barthes, 2017: 24). Genişletilmiş evren, kullandığı gramer öğelerine bağlı olarak bu yolculuğun vektörel yönünü belirler. Bu yolculuk sonucunda, perdede izlediğiniz karakter artık başka bir şeyin-kişinin-kavramın 'yerine geçmiştir'.

Nijat Özön alegorinin Türkçe karşılığı olarak 'yerine' terimini kullanır ve kavramı, 'herhangi gerçek bir olayı ya da kişiyi doğrudan doğruya değil, ama bunların simgelediği kişiler, olaylar, kavramlarla yansıtmak' (Özön'den akt. Kabadayı) olarak tanımlar. Özön'e göre, gerçek kişiler ve durumlar ile bunların yerine kullanılan imgesel kişiler ve durumlar arasındaki benzerlik, serbest bir yerine geçmeden, birebir yerine geçmeye kadar çeşitlenebilir. Sözgelimi, Arthur Miller'in oyunundan uyarlanan *Cadı Kazanı*, ABD'deki McCarthy dönemine göndermelerde bulunurken serbest yerine geçmeye, Charles Chaplin'in *Büyük Diktatör* filmi ise Hitler'e yaptığı göndermelerle birebir yerine geçmeye örnektir. (Kabadayı, 2007: 41)

Bu çalışma 'alegorik anlatım' konusunu özellikle ulusal alegori, sinematografi ve bakış bağlamında ele almayı amaçlamaktadır. Sinematografik öğeler ile kast edilen ise filmin görüntüsünün bileşenleridir. Kadraj kompozisyonu, renk, ışık, alan derinliği, kamera açısı, kamera ölçekleri gibi bileşenler sinematografik bileşenler olarak ele alınacaktır. Malena filmine özel olarak, filmin alegorik yapısı bu araçlar ile oluşturulmakta, paralel kurgu ve karakterlerin tasarımı ile güçlendirilmektedir. Bu güçlü yapı üzerinde konumlandırılan ve özellikle bakış kavramı ile kurulan karakter ilişkileri ile hikayenin takip edilmesi amaçlanmaktadır.

Alegori Hakkında

Öykü içinde kalan anlam yolculuklarından başka, öykü 'dışındaki' başka 'şey'leri de düşünmemizi öneren/işaret eden² filmlerin genel olarak güçlü bir alegorik yapıya sahip olduğu görülmektedir. Öykü dışı ile kast edilen aslında filmin içinde kurulan öykünün başka bir gösterge evreninde düşünülmesini önermek değildir. Genel olarak alegorik yapı, filmin, içinde olduğu 'büyük evren'in algılanmasını ister. Bu sebeple de, filmin uzayı içindeki bileşenlerin filmin uzayı dışındaki uzantıları, bakış üzerinden tanımlanan vektörler ile takip edilerek bu yeni evren keşfedilecektir. Kaldı ki film uzayı dışı ile belirlenen anlam bölgesi, alegorik yapı ile geliştirilen film evreninin adı olarak kullanılabilir. Tasarımcının (senarist-yönetmen) en baştan beri bilinçli olarak kurduğu bu evren, filmin ilk anından beri oradadır. 'Dışarıda olma' durumu, seyircinin film ile kurduğu anlam ilişkisinin tanımlanabilmesi için kullanışlıdır.

'Malena filmi, İkinci Dünya Savaşı sırasında bir İtalyan kasabasında tek başına ayakta kalmaya çalışan Malena (Monica Bellucci) adlı güzel bir kadının başından geçenleri, ona hayranlık duyan ve çocukluktan erkeklığe geçiş sürecini yaşayan Renato'nun (Giuseppe Sulfaro) gözünden anlatır' cümlesi Malena filminin hikayesini anlatır ancak alegorik yapısından bahsetmez. Bu çalışmanın ilerleyen bölümlerinde detaylarıyla tartışılacağı üzere, Malena filmi alegorik olarak Malena karakterinde kişileştirdiği İtalya'nın hikayesini anlatmaktadır. Bu tür bir alegori özel olarak ulusal alegori nitelemesi ile ele alınabilir. Frederic Jameson'un bahsettiği ulusal alegori, daha çok üçüncü dünya ülkelerinden gelen edebi metinleri nitelese de, sinema grameri temelinde bunu bir dramaturjik yaklaşım olarak ele almak mümkündür. "Her ne kadar bireysel öyküler anlatıyor olsalar da bireyin benliğini ülkenin kolektif benliğine eşitleme, onunla bir kılma amacına hizmet ettiğini; bu metinlerin toplumsal, siyasal ve politik göndermelerle dolu olduğunu" söylediği alegorik metinler yine Jameson'a göre "üçüncü dünyada bireyin yazgısı, her zaman kamusal üçüncü dünya kültürünün ve toplumunun kuşatma altındaki durumunu yansıtır" (Özdemir, 2012: 36). Söz konusu inceleme filmi bu anlamda bir üçüncü dünya nitelemesinden uzak olsa da, faşizmin kucağına sürüklenen bir ülkenin bireyi, Jameson'un bahsettiği bu bireye nitelik açısından oldukça yakındır; her iki birey de politik-siyasal bir 'kuşatma' altındadır.

Bu alegorik evren elbette ki filmin dışında değildir. Tüm olaylar İkinci Dünya Savaşı'nda İtalya'nın bir kasabasında geçer. Alegorik evren, kodlaşmış bileşenlerin (oyuncu, görüntü, ses vb) izleyiciye genişletilmiş bir anlam önermesini amaçlamaktadır. Ancak öğelerin oluşturdukları gösterge evrenini keşfetmek için filmin talep ettiği 'alegorik bakış'ın filme yöneltmesi gerekir. Film bu bakıştan gelecek olan hareketli vektörü genişletilmiş yeni evrenin içinde yönlendirecek ve hedeflenen alegorik okuma gerçekleşecektir. Bu alegorik okuma filmin 'büyük öykü'sünü okumayı mümkün kılacaktır.

Alegorik anlatı, daha büyük bir toplumsal bütünlüğü, daha büyük bir tarihsel anlatıyı daha küçük bir öykü içinde anlatır. Daha sonra bu ikinci bir işleyişle birleşir, çünkü daha büyük anlatı yalnızca sıkıştırılmaz, aynı zamanda tamamen başka bir öyküye dönüştürülür ya da tercüme edilir. Bu dönüştürülen öyküye daha büyük ahlaki ve politik dersler kazandırılmak için izleyici öykünün hemen yakınındaki daha büyük sorunlarla ilişkisinin şifresini çözmek zorundadır. Bu nedenle alegorik bir anlatı (daha büyük) bir öyküyü çeşitli nedenlerle öykünün güçlkle anlaşılacağı bir bağlamda anlatmaya uygundur. (Wayne'den akt. Özdemir, 2012: 38)

Alegori, sembolden farklı olarak akışkan bir yapı içinde belirlemektedir (Özdemir, 2012: 39). Filmin de temelde yapıtaşları olarak zamanı kullandığı dikkate alındığında alegorinin, özellikle zamansallık niteliği bakımından göstergeler arasında kuracağı bağ (Özdemir, 2012: 39) filmin evreninin canlanıp büyümesini mümkün kılar. Bakışı yeni evrene taşınan izleyici ise filmi artık eskisi gibi okuyamaz. Bu zamansallık içinde bakışı harekete geçen seyirci, alegorinin vektörlerini takip edecek ve sonunda filmin önerdiği gösterge evrenini keşfedecektir. Alegori doğrudan bir sembol yapısı sunmamakla birlikte, filmin evrenini motiflerle donatabilir.

Malena Filmindeki Alegorik Yapı ve Sinematografi İlişkisi

Prolog, birçok filmin genel gramer yapısını ve öyküsünün özünü/dayanak noktasını anlamak için önemli bir işarettir ve genelde filmin talep ettiği okumanın ipuçlarını verir. Malena filminin açılışını bu tür prologa örnek olarak incelemek yerinde olacaktır. Filmin açılış sahnesinde kasabadaki insanları günlük hayatlarına devam ederken görürüz. Bir grup asker bir aracın üstünde kasabayı gezerek halka duyuru yapar, Mussolini'nin radyodan yapacağı konuşmayı haber verirler. Sokaklardaki sakinliği bozan bu hareketlilik yine de kasabanın ilginç kayıtsızlığının üstünü örtemez. Ayrıca genel olarak tüm kentin tek bir rengin hakimiyetine girmiş olduğunu görürüz (Filmden Kare 1-2). Sokaklarda geçen bu giriş sahnesinde toprak renge yakın bir sarı ton kullanılması savaşın ağır psikolojik yükünün de tasvir araçlarından biridir.



Filmden Kare 1. Kadraj içindeki hiçbir 'şey' diğer herhangi bir 'şey'den keskin bir görsel fark ile ayrılmaz.

Halk her ne kadar günlük hayatına umursamaz bir biçimde devam ediyor gibi görünse de renk tasarımı itibarıyla bir ortak histen/kaderden bahsedilebilir. Düşük kontrastlı renk dağılımının sonucu olarak hiçbir nesne diğerinden, hiçbir insan diğer insanlardan ya da nesnelere ayırt edilemez. Üniformaları her zaman için göster bir üstünlük sağlama amacıyla tasarlanan askerler bile ilk bakışta sokaktaki sivil halktan ayırt edilemez. Bu bir anlamda bir tür 'ulus kaderi' betimlemesi olarak da okunabilir. İnsanlar radyoları sokaklara taşıyarak Mussolini'yi dinlemeye hazırlanırlar. Bu prolog, kaçınılmaz biçimde bir biçimsel okumayı zorunlu kılmaktadır; 'film bizi karşılarken' öncelikle renklerine dikkat etmemizi ister. "Filmler de dahil olmak üzere her sanat eseri biçimiyle karşılaşılır, içeriğiyle uğurlanır" diyen Mükerrrem (2012: 4)'in ifadesinden yola çıkılacak olursa bunun görme ile başlayan algının altını çizdiği belirgindir. Açılış sahnelerinin ton dağılımı da hem filmin geçtiği zaman ve coğrafya hakkında fikir vermekte hem de prologun gramer ayaklarından birini oluşturan sinematografik denklemin başlangıcını işaret etmektedir.



Filmden Kare 2. Tüm kasaba neredeyse tek renktir.

Bu telaş ve heyecan içerisinde kamera bir bisikletçiden içeri girer. Renato bir dış ses olarak Malena'yı ilk gördüğü günü anlatır. Renato ve babası bisikletçidir. Renato'ya bir bisiklet almışlardır. Renato'nun bisiklete binmesi ile birlikte film bize 'bakış'ları tanımlar. Sokaklardaki insanlar radyoların ve radyo sesini yayınlayan hoparlörlerin etrafında toplanmaya başlar. Mussolini'nin konuşması başlamıştır. Renato bisikleti ile birlikte Mussolini'yi dinleyen insanların yanından geçer. Aslında insanların yaptığı eylem bir nevi 'sesi izlemek' eylemidir. İlk başta onlarla aynı yere bakıyor gibi olmasına rağmen bisiklet kullanmanın verdiği heyecan ve kazandırdığı hareket ile bakışını hemen kitlenin bakışından, o bakışın işaret ettiği alandan koparır.

Sinemada bakmak perdenin kapsadığı ve görülmek için verilmiş sınırlar içinde hem zamansal hem alansal olarak araştırmaktır. Ancak dinlemek, verilen hatta kulağa dayatılan işitsel alan içinde araştırmaktır. Bu işitsel alan ise çok daha az sınırlandırılmış ve kapatılmıştır. Dış sınırları belirsiz ve değişkendir." (Kaban, 2016: 36)

Mussolini'nin 'dayatılan sesi' ile dolu olan alanın dışına çıkma ihtimalinin müjdesini birazdan Malena verecektir. Evinden çıkmadan önce radyoyu kapatır ve Mussolini'nin evin içinde yankılanan sesini keser. Yine de Mussolini'nin sesi, prolog boyunca, görüntüye hakim olmak için elinden geleni yapar.

Sesin otoritesi, hissedilir bir görünüş içinde hapsediği için, kameranın objektifinin ve izleyicilerin gözünün çifte egemenliği altında kaldığı için, kendini eleştiriye, en azından bir eleştiriye, en hızlı eleştiri olan 'bakışın eleştirisi'ne tabi tutulmuş bulur. Görüntü bir sabitleştirici rolü oynar; sesin sabitleştiricisi olan, onun iktidarını (çınlamasını, gürlüğünü, başboşluğunu, tedirginlik yaratma gücünü) kısıtlar. Ses görüntüyle bağlarını koparıp gittiğinde ve ona dışarıdan, off-uzaydan, alan-dışı'ndan musallat olduğunda ise işler değişir. Ses bu durumda, görüntüyü ve dolayısıyla görüntünün yansıttığı gerçek'i avucunun içine alır, bakışın kolaycı eleştirisinin ağzı da böylece kapanır: O zaman, düşünmek gerekir ama: buna vakit var mı? Merleau-Ponty boşuna mı "Film düşünülmez, algılanır," diye yazmıştı? (Bonitzer, 2007: 27)

Her ne kadar, dışarı çıktığında aynı sesle doldurulmuş kasaba sokaklarında yürüse de, Renato'nun 'boş kalmış' bakışları er geç Mussolini'nin etki alanı dışındaki hedefini bulacaktır. Kaldı ki bu hedefin ipuçları, Malena'yı ilk görüşümüzde onu 'seyredensiz' olarak betimler. Aslında kitlenin 'sesi izleme' eylemi, off-uzay'daki Mussolini'nin ürettiği anlamı filmin içine çağırır. Kasabanın sokakları Mussolini'nin dinlenilmek (ve aslında adeta görülmek) istenen sesiyle dolmuştur. Malena işte bu sokaklara 'dalar'. Malena kitle ile aynı arzuya sahip değildir ancak kitlenin arzusunun çarpıklaşmış yolunu Mussolini'nin sesinin müdahalesi belirginleştirir. Kitlenin henüz farkında olmadığı/büyütmediği/göremediği arzusunun nesnesi göz önünde olmasına rağmen Mussolini yüzünden 'görünmez' bir nitelikte kayıptır.

Duyma fizyolojik bir fenomendir, dinleme ise psikolojik bir edimdir. Akustik ve işitme fizyolojisine bakılarak işitmenin (ve onun mekanizmalarının) fiziksel koşullarını betimlemek olanaklıdır; ama dinleme ancak nesnesiyle, ya da dilerseniz, hedefiyle tanımlanabilir. (Barthes, 2017: 221)



Filmden Kare 3. Mussolini'nin konuşmasını yayınlayan hoparlörler etrafında toplanan kitle.



Filmden Kare 4. Bakışı kitle ile bir anlığına aynı yere yönelen ancak çok kısa süre içerisinde bisiklet kullanmanın verdiği heyecan ile bakışını farklı yere yöneltten Renato.



Filmden Kare 5. İnsanların baktıkları yerdeki bayrak ve hoparlör.



Filmden Kare 6. İnsanların baktığı yerdeki İtalya bayrağı, insanlara bakan İtalya bayrağı, sesi dinleyen kitle.

Prologta karşımıza çıkan diğer bir bakış çocukların bakışıdır. Daha sonradan Renato'nun girmek istediği arkadaş grubu olduğunu anladığımız grup bir büyüteç kullanarak bir karıncayı yakar. Özellikle bytecin çalışma prensibi düşünüldüğünde nc bakış olarak bu çocukların bakışları tanımlanabilmektedir. Bu ocuklar da 'Mussolini'nin sesine bakan' kitle ile aynı yere bakmazlar. Ancak bakışları bir vahşete 'odaklanmıştış'. Bakışlarının birleşmesinden oluşan vahşet, filmin ileriki dakikalarında iki kez daha karşımıza çıkacaktır; vahşet birinde Renato'ya birinde de Malena'ya yönelecektir. Bu ocukların bakışları Renato'nun bakışları gibi 'kontROLSüz' ve 'zgr' değildir.



Filmden Kare 7. Mussolini'ye 'bakmayan' diğer ocuklar.

Prologun tüm altyapısının 'bakış' ve kadraj kompozisyonu üzerine kurulduğu artık belirgindir. Mussolini'nin sesinin geldiği yere (hoparlör ya da radyo) bakan kitle, öldürdükleri karıncaya bakan çocuklar ve bakışı görece hedefsiz Renato bu kompozisyonun 'bakan' kısmındadırlar. Ancak kitlenin ve çocukların bakacak bir nesnelere olmasına rağmen Renato'nun özgür bakışları 'henüz' nesnesini bulamamıştır. Bu bakışların arasına Malena'nın planları girer. Malena evde giyinmektedir ve seyirci davetsiz bir misafir olarak bu giyinmenin en mahrem anlarını izler. Ancak bu planları da prologun kurduğu 'bakış' kavramı üzerinden ele almak kaçınılmazdır. Bu imgeler 'bakan'ı bekleyen imgelerdir artık. Her ne kadar biz seyirci olarak görsel de prologu kendi iç sistematığı üzerinden ele almak gerekeceğinden bu sahneleri 'henüz' kimsenin görmediğini söyleyebiliriz. Renato'nun bakışları ile Malena'nın 'izlenilesi' imgesinin, bakış üzerine kurulu bu denklemden sıyrılıp ayrılması sonucu birbirlerine denk gelecekleri dramaturjik olarak artık belirgindir. Alegorik evrene dair henüz bir betimleme yoktur ancak hikayenin Renato ve Malena arasında geçeceği seyirciye hissettirilmiştir. Muhtemeldir ki bir süre sonra Renato'nun bakışları Malena ile buluşacaktır ve prologta seyirciye ait olan panoptikon (McGowan, 2012: 25) nitelikli bakış Renato'nun bakışını da 'izlemeye' başlayacaktır. Özde çocuklar ve genelde kasaba halkının bakışı ise bir 'öteki' kimliğinde sabitledikleri Malena'ya her daim aynı hakimiyet arzusu (McGowan, 2012: 24) ise yönelecektir.



Filmten Kare 8. Bakışları 'hedefsiz' Renato.



Filmten Kare 9. Kendisine 'bakacak olanı' bekleyen Malena.

Malena sokağa çıktığında tüm kadraj ve bakış denklemleri yerine oturur. Kaçınılmaz biçimde eril olan bu bakışlar, bu 'kaçınılmaz' niteliğini sadece yönetmenin ve ana karakterin erkek olması sebebiyle üzerinde taşımaz. Kaçınılmaz olan, Malena'nın sokağa çıktığında tüm bakışların hedefi olması ve başı önde yürümesi karşısındaki 'şaşırmama hali'dir. Varsayımsal olarak iktidar her zaman cinsiyetlendirilmiştir (Üşür, 2016: 15) ve bu hiç kuşku yok ki kusursuzca inşa edilmiş tarihsel bir tahakküm ve onun kurucusu eril iktidar ile ilgilidir. Yine de Renato'nun özgür bakışları Malena'ya yönelir denebilir. Her ne kadar eril görünse de en azından diğer çocukların şiddet birlikteliğinden ve kitlenin Mussolini'ye yönelik bakışlarından ayrı bir bakıştır bu. Özellikle bu bakışı diğer çocukların bakışlarından ayıran bu sahnede, Renato Malena'nın adını öğrenmek için epey çaba sarf eder. İlk sorduğunda karşısındaki çocuktan Malena'nın kalçaları ile ilgili bir övgü duyar. Malena sokaklarda halkın arasına karıştığında çocukların fantezi dolu cümleleri devam eder. Ancak Renato sonunda Malena'nın adını öğrenir. Seyirci, prologun ve filmin, ancak özellikle de prologun bundan sonrasında kaçınılmaz olarak bakışları izler. Seyircinin bakışının karşısında Renato'nun bakışı artık 'karşılaşılan bir nesne olarak bakış'tır (McGowan, 2012: 16). Bu bakışı takip eden seyirci, diğer başka etkenlerin de etkisiyle gelişen film evreninde, Renato'nun yeni keşfettiği, kitlenin ise kaybettiği 'şey'i arayacaktır. Kitleyi bakmaya yönlendiren görüsel itki ile Renato'yu bakmaya yönlendiren görüsel itki (McGowan, 2012: 27) arasındaki fark prologun ilk anlarından itibaren belirginleşir, film boyunca devam eder. Renato'nun daha ilk anda Malena'nın ismini öğrenmek için gösterdiği çaba, bu farkın oluşmasındaki başlangıç noktasıdır. İlk sorusuna Malena'nın kalçaları ile ilgili bir yorumla cevap verilen Renato inat eder ve kitleyi yönlendiren görüsel itkiye karşı direnir.

İlgilendiği detaylar sebebiyle Renato'nun Malena'ya bakışı çocuklardan ayrılır. Hatta Renato Malena'nın kokusunu duyar, görünmeyeni görür (elbisenin altındaki iç çamaşıra ait düğme, kopça benzeri detayların elbisede oluşturduğu çıkıntılar aracılığı ile). Malena'ya yönelen farklı bakış, kadraj düzenlemesinde de kendini gösterir. Malena renk ve kontrast olarak kitleden ayrılmıştır. Bembeyaz elbisesi ile hepsi sanki aynı kahverengi-sarı tonlardaki 'kirli-eski görümlü' elbiseleri giymiş gibi görünen kitleden açık bir şekilde ayrılır. Prologun sonuna doğru artık elimizde bakış ve kontrast-renk tasarımı açısından iki denklem durmaktadır. Mussolini'nin sesine³ bakan kitle, Malena'ya dizginlenmesi zor ve vahşi bir bakışla bakan çocuklar ve Malena'ya hem cinsellik hem de romantizm içeren ancak görünmeyeni de 'gören-hisseden' bir bakışla bakan Renato bakışa dair yapıyı oluştururlar. Kontrast-renk tasarımı ele alındığında da kitlenin tek renkliliğinden açık biçimde ayrılan iki 'görsel leke' öne çıkar; Malena ve bayrak. İkisinin de bakışların hedefi olduğuna dikkat edildiğinde yönetmenin Malena'yı açık bir şekilde 'İtalya' olarak okumamızı istediği ortaya çıkmaktadır. Mussolini faşizminin her şeyi tanımladığı ve yönlendirdiği bir İtalya kasabasında, çocukların doğrudan Mussolini'nin sesine yönelmeyen ama yine de bir karıncayı öldürebilecek şiddet potansiyelini taşıyan bakışları İtalya için bir umut değildir. Çocukların bakışları şu anda olmasa bile yakında Mussolini'nin sesine yönelecektir. Kitle zaten çoktan beridir bu sese 'bakmaktadır'. Yönetmen İtalya'ya dair umudunu-arzusunu Renato'nun henüz hiçbir ideoloji tarafından tanımlanmamış doğal-enerjik-arzu dolu-özgür bakışına bağlamaktadır. Malena'ya dair yöntem ve yoldaş tanımaz bu bakış, her ne kadar sapmakta olduğunun farkında olmasa bile (McGowan, 2012: 39) çoktan diğer çocukların düzleminden sapmıştır ve kendisi de bir nesne haline gelmiştir. Bu yeni durum hikayenin geneline yayılmak üzere filmin başında sunulmuştur ki prologların en önemli amaçlarından biri de seyirciye bir bakış açısı önermektir. Görünüşte Malena'ya alegorik düzlemde ise İtalya'ya dair bu arzu dolu bakış, varlığını ileriki sahnelerde siyah bir iç çamaşırı ile de -ister istemez- ilan edecek, bayraklaştırarak ve Malena'ya ulaşma arzusunu eyleme dökecektir. Malena Renato'nun bakışlarının karşısında artık bir manzara halini almıştır (Güzel, 2016: 53) ve bu manzara bir İtalya alegorisine dönüşmek üzeredir.

Prolog ani bir kesintiyle bitmek yerine filmin içine hafifçe sarmakta ve yumuşak denebilecek bir anlatı geçişi ile seyirciyi hikayenin içine bırakmaktadır. Sınıfta gördüğümüz ilk ders bu geçişi sağlayan önemli bir sahnedir. Aynı zamanda Malena'nın babası da olan öğretmen Professor Bonsignore (Pietro Notarianni) sınıftaki öğrencilere ders anlatmaktadır. Ancak sağırlığı sebebiyle sınıfa hakim olamaz. Öğrencilere bir şey katma ihtimali yoktur, hatta öğrencilerin alay ettiği-değer vermediği bir figür halini almıştır. Sınıfın tasarımını dikkate aldığımızda öğretmenin İtalya'yı o günlere getiren eğitim politikasına dair bir alegorik okuma potansiyelini barındırdığı öne sürülebilir. Sınıfta gözümüze çarpan haç bu alegorik konumlandırmaya destek sağlamaktadır. Yönetmen prologun içinde bize iki defa haç gösterir. Biri Malena'nın göğsündeki haç kolye, ikincisi de sınıfın duvarında, devlet-yönetim simgesi bireylerin (Mussolini dahil) fotoğraflarının da üzerinde bulunan haç ikonudur. Geleceğe dönük umutlarını simgeleştirdiği Renato'nun dinsel semboller ile arası iyi olmasa da, yönetmen, ana karakterinin vatan olarak 'kutsallaşmasına' aracılık eden bir gösteren olarak dini sembolleri de kullanır.



Filmden Kare 10. Sol tarafta radyonun etrafında Mussolini'nin sesine bakan kitle, çocuklar ve Malena.



Filmden Kare 11. Malena'nın kalbinin üzerindeki haç kolye.

Özellikle Malena'nın Magdalena Hristiyan kutsal karakterine yönelik benzeme halinin alt yapısı, prologtaki bu haç imgesi ile hazırlanmıştır. Alegorik evrenin varlığının tam olarak belirmesi ile birlikte, Malena'nın bir vatan ikonasına dönüşmesi, Renato'nun hayallerinde bir 'ideal vatan' imgesinin belirmesi de dikkate alınır, pratik olarak bu haç imgesinin yer değiştirmesi (en tepeden kalbin üstüne gelmesi) bir tür laiklik tanımı olarak da ele alınabilir. Zira kitlenin tüm bileşenleri ile birlikte Mussolini'nin (hatta daha da önemli olarak Malena'nın) 'peşinde sürüklenmesi', en çok da din olgusunun konumu ile ilgilidir. Din olgusu Renato'nun işlerini düzeltmediği gibi, karıncayı öldürdükten sonra edilen tövbenin de aslında pratik hayata çok da bir katkısı yoktur. Prologta karşımıza çıkıp başka imgelerle dini zaman zaman filme yayan haç imgesi, kalbin üstündeki mahrem yerden çıkararak kamusal alana hakim olan din olgusunu bir parça işlevsizleştirir ve ideal vatan imgesini tasarlarken de dini imgeyi kamusal alandan çekip alır.



Filmden Kare 12. Mussolini dahil 'herşeyin üzerindeki' haç.

Sınıftaki bu derste ilgisini çeken bir şey bulamayan Renato, Malena'yı düşünmeye başlar. Bu düşünme geceye bağlanır. Renato Malena'yı düşünmekten ve vücudundaki cinsel enerjiden dolayı uyuyamaz. Pencereyi açar ve biraz hava almak ister. Ancak vakit bir hayli geçtir ve sokakta devriye gezen askerler Renato'nun penceresini kapamasını ister. Renato'nun penceresinden sokağa sızan azıcık ışık da kaybolur ve İtalya sokakları büyük bir karanlığa gömülür. Renato'nun enerjisi henüz karanlığı aydınlatacak derecede güçlü bir arzu değildir. Bu arzu en azından bir süreliğine İtalya'yı hayal etmekle yetinmek zorundadır. Çünkü Mussolini'nin sesi tüm sokakları ve bakışları kontrol altına almıştır. Gecenin karanlığında devasa bir boşluk haline dönüşmüş sokaklara vuran ufacık ışık askerler tarafından kesilir ve Renato'nun pencereyi kapatması ile birlikte sokaklardaki 'boşluk', hayaletli ve tekinsiz (Bonitzer, 2007: 169) haline geri döner.

Film bundan sonrasını bu alegorik yapıda okumayı önerir. Yönetmen İtalya ile ilgili özgürlük anlayışını ve umudunu Malena ve Renato üzerinden kişileştirmiştir. Filmler eğer özel bir dönemden bahsediyorsa o dönemin dinamikleri üzerinden ele alınabilir ancak elbette toplama söylediklerinin evrensel ve her döneme dair değerlendirmeler-öngörüler olması mümkündür. Malena'nın kocası 'yok-görünmez' iken kasabalıların tavrı, kadınların yaklaşımları, kocası geldikten sonra kasabalıların yaklaşımları, Malena'nın, babasının ve kasabadaki tüm erkeklerin bu süreçteki tavırları dikkate alındığında filmin aslında İtalya ve 2. Dünya Savaşı ölçeğinde görünmesine rağmen daha genel bir anlayışla ve evrensel bir konuyu, 'kitlelerin faşizm karşısındaki konumunu' ortaya koyduğu da ortaya çıkmaktadır. Yönetmen Malena'yı İtalya, Malena'nın babasını İtalya'yı o günlere taşıyan eğitim-kültür-yönetim politikaları, Renato'yu da İtalya'nın geleceği olarak okumamızı önermektedir. Tüm bu gösterge ilişkileri ortaya koymaktadır ki yönetmen filmi bir İtalya alegorisi olarak okumamız konusunda kendisinden oldukça emindir. Metnin bundan sonraki kısmında film içinden bu fikre destek olacak sahne örnekleri vermek yerinde olacaktır.

Filmin yaklaşık onuncu dakikasında, Renato'nun hayalinde Malena'nın sigara istediği sahnenin başlangıcında, evin tasviri bir anlamda zaman-imgeye dayalı dramaturjinin 'zaman'a dair kuramına dayanır gibi görünse de⁴ sahne sonunda bunun Renato'nun hayali olduğunu net biçimde anlarız. Ancak yönetmen sahne öncesinde saf sessel-görsel durumların dramaturjisinden de destek alarak (her ne kadar müzikten vazgeçemese de) Malena'nın evinin tasvirini hem hayal kısmına geçmek için bir basamak olarak kullanır, hem de filmin alegorik yapısına uygun olarak Malena'nın evini minik bir cennet köşesine çevirir. Sesi bir tür müziğe dönüşen rüzgar, ağaçların dalları arasından geçerek Malena'nın evinin balkonundaki çiçeklere ulaşır, evin açık kapısındaki tülü havalandırır. Bu, Renato'nun bakışından aslında yönetmenin, belki de savaştan önceki 'cennet vatan' İtalya'ya dair özleminin tasviri olarak ele alınabilir. Film boyunca Renato ile birlikte Malena'yı 'gözetleriz'. Renato'yla birlikte pencere, delik, anahtar boşluğu gibi yerlerden biz de bakarız. Ancak bizim bakış alanımızda hem Malena hem de Renato vardır, 'Malena'ya bakan Renato'ya' bakarız (Hope, 2003: 259). Tüm bunlar Renato'yu bir anlatıcı olarak tanımlamamızı sağlamanın yanında Renato'nun bakışını da bir 'izlenen' olarak filme yerleştirir. Bu bakış aslında seyirciyi iki yöne savurur. Renato, Hope'un da belirttiği üzere, bir yandan masculen bir bakış ortaya koyar, bir yandan da arzusunu ve eksikliğini açık etmekten geri durmaz: "Kaja Silverman da dahil olmak üzere

bazı yazarlar, arzu ve eksikliğin taşıyıcısı olarak 'bakış' ile sembolik, ataerkil egemenliğin taşıyıcısı olarak 'bakış' arasında bir ayrım olduğunu savunmuşlardır" (Hope, 2003: 261). Hope'un bu ayrımın temelini oturttuğu iki kavram olan tutku ve iktidarsızlık duygusu da yine kendisinin altını çizdiği üzere anlatımın tamamına nüfuz etmiş haldedir (Hope, 2003: 260) ve Renato'nun çaresizliğini resmetmenin temelini oluştururlar. Aslında bu temeli de aşarak, Renato'nun eylemsizliğini gerekçelendirir ve bakışların öne çıkmasının önünü açarlar. Bakışları kodlayan bu detay çekimlerini birer fetişleştirme (McLoad, 2006: 2) olarak ele almak, alegorik okumada Malena'yı Renato'nun 'vurgulanmış' bakışlarının hedefine yerleştirecektir.

Filmin ondokuzuncu dakikasında Renato, Malena'yı gözetlerken duyduğu (Malena'nın plaktan çaldığı) şarkıdan⁵ çok etkilenir ve plağı bir müzik dükkanından satın alır. Gece plağı dinlerken erotik resimlerin bulunduğu kağıtlara bakar. Ancak bu durum yine Malena'nın hayali ziyareti ile kesilir; tüm bu tutku gelişimine eşlik eden şarkı, sözleri ile birlikte düşünüldüğünde de bir marş kimliğine bürünür. Bir marşta bulunabilecek hayranlık, kendini adama, özlem gibi öğeler doğal olarak bir aşk şarkısında da bulunabilir. Bu tür bir örtüştürme, aşkın kutsallaştırılması ve ilanı için en iyi yöntemdir. Bir kadına da duyulsa, vatana da duyulsa aşkın kutsallaştırılarak ilan edilmesi aynı zamanda bir meydan okuma niteliği taşımaktadır.

"ma l'amore no, l'amore mio non può disperdersi nel vento con le rose,
tanto è forte che non cederà, non sfiorirà. io lo vegliero,
io lo difenderò da tutte quelle insidie velenose che
vorrebbero strapparlo al cuor, povero amor.
forse te ne andrai da altre donne le carezze cercherai - ahimè! - e se tornerai
già sfiorita ogni bellezza troverai in me. ma l'amore no,
l'amore mio non può dissolversi con l'oro dei capelli finch'io vivo sarò vivo in me, solo per te."
(<https://www.musixmatch.com/lyrics/Various-Artists/Ma-L-Amore-No>, Erişim Tarihi: Şubat 2020)

"ama aşk hayır, benim aşkım rüzgarda güller gibi dağılamaz
teslim olmayan, çiçek açmayan daha da güçlüdür
ona **bakacağım**
bütün bu **sinsi zehirlerden onu koruyacağım**
kalbe vurmak isteyen (zehirlerden), zavallı aşk.
belki de sen başka kadınların dokunuşlarını arayıp gezeceksin
eğer geri dönersen, beni birbirinden güzel tomurcuklar içinde bulacaksın
ama aşk hayır
aşkım saçlardaki altın ışıltılar gibi yok olamaz
ben yaşadığım sürece içimde yaşayacak, sadece senin için."
**koyu vurgular makale yazarına aittir.*

Filmin yirmi dördüncü dakikasındaki yürüyüş ve takip bölümü de alegorik yapıya katkısı açısından önemlidir. Malena daha önce Mussolini'nin sesine kitlesel olarak 'bakan-dinleyen' halkın arasından geçer ve istisnasız tüm erkeklerin bakışlarına hedef olur. Kimi kaçak kimi doğrudan hepsi Malena'ya güçlü bir arzu ile bakarlar; askerler, memurlar, avukatlar, işçiler, işsizler. Ancak, Mussolini'nin sesi olmadığında ortaya çıkan bu bakışlar da en az Renato'nun Malena'ya bakışları kadar arzu ve tutku içerir. Ancak bu arzu, duygusunu yitirmiştir. Bu da, hala halkın bilinçaltında olduğu 'umulan' özgürlük-vatan aşkı imgelerinden bahsetmek demektir. Bir nevi umut da barındırdığından bahsetsek bile Renato bu arzulu bakışlardan hoşlanmaz. Hele ki Malena'nın askere olan bakışı ve sahnenin sonunda eve girişi Renato'yu büyük bir hayal kırıklığına sürükler. Bu sahnenin hemen arkasından gelen sinema sahnesinde de Malena'dan 'intikamını alır'. Aslında bu 'intikam' Renato'nun bakışındaki ideolojik niteliği açık eder. Renato'nun arzusunun ideolojik anlamda iktidar isteğinden ayrı tutmak pek de mümkün görünmemektedir; sinema salonu da hem başbaşalığı hem de karanlığı sağlaması nedeniyle, mekan olarak bunun için biçilmiş kaftandır.

Hem Nietzsche hem de Foucault'a göre, arzumuzu bütünüyle güç/iktidar canlandırır. Nietzsche kökensel arzumuzun hayatta kalmak değil, hakimiyet kazanmak olduğunu tekrar tekrar vurgular ve bunu "güç istenci" olarak adlandırır. Arzumuzun amacı, gizemli ya da belirsiz değil, aksine gayet açıktır: Bizler ötekinin ya da nesnenin üzerinde hakimiyet kurmak; yabancı bir nesneye sahip olup onu kendi parçamız kılmak isteriz. Foucault'nun Hapishanenin Doğuşu'nda

gösterdiği ve yaygın olarak anlaşıldığı şekliyle bu bakış, bu hakimiyet için mükemmel bir araç olarak hizmet görür – hele de sinemadaki gibi bir bakış söz konusuysen; özne karanlıkta belirsiz kalırken, nesne beyazperdede tamamen teşhir edilmiş gözükmetedir. (McGowan, 2012: 33)

Renato'nun istediği/simgelediği bakış başka bir bakıştır. Şimdiye kadar olan bakışlardan farklı ve salt kendine özel bir bakışın peşinden gider. Filmin yirmi sekizinci dakikasında gerçekleşen ikinci meydan yürüyüşünde bu sefer çoğunlukla kadınların Malena'ya bakışlarına tanık oluruz. Tüm bakışlar erkeklerin koyduğu kriterler üzerinedir. Malena tüm kadınlar için de 'olağan' bir tehdittir. Filmin eril bakışı sebebi ile diğer kadınların Malena'ya bakışının alegorik düzleme doğrudan bir etkisinden söz edemeyiz. Ancak tüm kadınların bir 'imge' olarak 'birleşip' Malena'nın bir tür stereotip olmasını sağladıkları ve bu durumun alegorik yapıya hizmet ettiği söylenebilir. Ayrıca bu 'birleşip bakma', Malena ile Almanlarla birlikte gördüğümüz fahişe kadının olumsuzlanması sahnesine ön hazırlık olarak da ele alınabilir. Çocukların birleşerek karıncayı öldürdüğü, Renato'yu hırpaladığı ve kadınların birleşerek Malena'yı linç etmeye çalıştığı sahneler, 'bakışların toplanması'na üç iyi örnektir. Mussolini'nin sesine bakarak daha önce bunun antrenmanını yapan kitle de artık bu antrenmanların 'faydasını' görmelidir. Bu da, zaman zaman kitlesel olarak tek bir noktaya odaklanıp 'vahşileşen' faşizmin birden ortaya çıkan beklenmeyen bir durum değil, günlük hayat içinde varlığını sürekli olarak sürdüren, belki bunu taraftarlarından bile gizleyen ancak 'gerektiğinde' kemikleşerek-birleşerek 'hedefe' yönelebilen, yani varlığını değişik yoğunluklarda sürekli olarak sürdüren bir gerçek olduğunu da ontolojik olarak ortaya koymaktadır. Bir tür görünmez gaz gibi günlük hayatın içinde gezinen faşizm, ortamını bulduğunda katılarak hedefine çarpar ve onu hırpalar, yakar, yok eder. Filmin başından beri Mussolini'nin sesine bakan kitlenin bakışları artık Mussolini'nin bakışına benzemiştir.



Filmden Kare 13. Renato'nun kaygılı bakışları.

Renato filmin otuz üçüncü dakikasındaki gıyabi cenaze töreninden itibaren açık açık Malena için kaygılanmaya başlar. Malena'nın kocasının ölüm haberi sebebiyle yapılan törene Malena rahatsızlandığı için katılmaz ve bu sebepten halk arasında başlayan fısıltı halindeki dedikodulara Renato'nun bakışı bu kaygı eşliğini ortaya koyar. Bu bakış, filmin alegorik evreninde ele alındığında açık bir şekilde İtalya'nın geleceğine dair kaygılı bakıştır. Bu kaygı ikinci bir bakış ile güçlendirilir. Genç kadınların Teğmen Cadei'ye övgüsü Renato'nun yeni olası düşmanını ilan etmektedir. Vatansever bir asker olan kocasının ölümü sebebiyle 'sahipsiz' kalan Malena, Mussolini'nin rütbeli askerlerinden birine 'ait' olabilir. Bu ihtimalin Renato'nun gözlerinde oluşturduğu dehşet, alegorik olarak İtalya'nın artık tamamıyla Mussolini'nin 'eline kalması'ndan duyulan endişe olarak değerlendirilecektir. Törenin sonunda marş çalınmaya başlar. Bu marş (İtalya Ulusal Faşist Parti) Gençlik Marşı adıyla bilinen marştır. Ancak Renato bu marşın etkisinden de, aynı anda aynı selamı veren kitlenin etkisinden de uzaktır, onun tek derdi Malena'dır.



Filmden Kare 14. Malena'yı etkileme ihtimali olan Teğmen Cadei.



Filminden Kare 15. Kaygı ile harekete geçen Renato.

Ranato koşarak Malena'nın babasının evine gider. Malena yatağa uzanmış ağlamaktadır. Marş devam etmektedir. Bu sahne, filmin başındaki prolog sahnesinin tekrarı gibidir. Bu sefer kolları ile aynı yöne dönük bir selam veren kitleden sıyrılan Renato, kimsenin bakmadığı Malena'yı bulur ve ona 'bakar'. Prolog sahnesindeki nereye bakacağını bilemeyen, bisiklet kullanmanın verdiği heyecanla doğaya 'özgür ancak hedefsiz bakışlar' fırlatan Renato'nun bakışları artık 'bilinçli'dir. Fonda yine Mussolini'yi imleyen bir ses olarak Giovinezza marşı devam etmektedir. Bu rüya sahnesi de Renato'nun sözleri itibarı ile Renato'nun alegorik olarak kimliğini açık bir şekilde yeniden ortaya koyar; Renato İtalya'nın geleceğine dair, faşizmin kontrol altına alamadığı özgürlük umududur. Bu sahnenin dramaturjik başarısı ile ilgili de şu konudan bahsetmek gerekir, yönetmen Renato'nun siyahlar içindeki Malena'yı öpme ve teselli etme sahnesinin ardından bir uyanma, kendine gelme, gerçeğe dönme noktası koymaz ancak hemen ardından gelen kutsal kadın heykeli görünümündeki Malena'nın kent sokaklarında bir araç üzerinde ilerlemesi her iki sahneyi birleştirir ve Renato'nun Malena hayallerinin de giderek gerçeklikten ayırt edilemeyecek şekilde güçlendiğini betimler.

Halkın Malena ile ilgili saptama ve arzularından rahatsız olan Renato ilk mücadele yolu olarak ufak 'düzen bozucu' eylemlerde bulunur; bir adamın bardağına tükürür, bir kadının çantasına işer, başka bir adamın da iş yeri camlarını kırar. Bu yüzden halktan ufak tepkiler de görür. Ayrıca artık Renato Malena'yı gayet iyi 'tanımaya' başlamıştır. Otuzdokuzuncu dakikada görüldüğü gibi sadece kokusundan bile Malena'nın yakınlarda olduğunu anlayabilecek bir konsantrasyona ve farkındalığa erişmiştir. Kasabanın diğer erkeklerinden ve yaşıtı gençlerden de bu noktada ayrılır, aynı noktaya (Malena) bakıyor görünmelerine rağmen, Renato tüm algıları ile ilgisini Malena'ya yöneltmiştir ve Malena'nın her halini şimdiden kabul etmiş görünmektedir. Bu da kalıplaşmış ideolojik şekillendirmelere 'henüz' kapılmamış bir bakış olarak saf 'özgürlük' imgesine denk geliyor olabilir.

Filmin kırklı dakikalarındaki bir sahnede Malena'nın iç çamaşırını çalan Renato, Malena'yı düşünerek 'sıkıntı'ya düştüğü gecelerden sonra biraz daha heyecanlı ve enerjisini harekete geçirebilen bir gece yaşamıştır. Ancak sabahında kafasında bu iç çamaşırını ile yakalandığında ailede küçük bir kıyamet kopar. Aslında Renato'nun 'gelişimi' açısından çok anlaşılabilir olan bu sahne aile için dehşet içerir. Baba bu dehşeti şiddet ile bertaraf etmeye çalışırken anne bu dehşetin en önemli nesnesi olan siyah iç çamaşırını yakar. Renato'nun artık kontrol edilemez şekilde 'büyüdüğünü' ve tutkuya gömüldüğünü ilan eden bu siyah kumaşın yakılarak yok edilmesi, Renato'nun artık kimlik kazanmaya başlayan ve kamusal alanda olmasa bile kendi alanında kendini renkler-kumaşlar vb ile var etmeye başlayan tutkusunun önünü alma amacını taşır. Vatani arzulayan bir 'ideal-yöntem' haline dönüşmek anlamında ideoloji, görünür olmayı en çok semboller ile başarır. Renato'nun sembolü de aslında kendiliğinden ortaya çıkmıştır. Ancak içinde barındırdığı otorite tanımazlık sebebi ile bir tür karmaşa ürettiğinden bahsetmek mümkündür. Renato'nun, Malena'yı arzulayan diğer erkeklerle yönelik 'şiddet' içerikli eylemleri de Renato'nun annesinin siyah 'bayrağı' yok etmekte ne kadar 'haklı' olduğu göstermektedir. İtalya'nın özgürlüğünü hayal eden ve herhangi bir simge ya da bayrak gibi bir ilan aracı ile var olmaya başlayan 'kötü' bir ideoloji olma yolunda ilerlemekte olan Renato kaçınılmaz olanla karşılaşmıştır ve 'başı ezilmiştir'.



Filminden Kare 16. Çocukların prologta karıncaı yaktığı sahnede ki planla aynı görsel düzenleme.

Filmin ellili dakikalarındaki mahkeme sahnesi, Malena'nın 'sahibi' hakkında kamuya açık bir tartışma başlatmaktadır. 'Mussolini'nin bir dişini çekme şerefini taşıyan' Doktor Cusimano ([Pippo Provvidenti](#)), babası için götürdüğü ilaçlar sebebiyle Malena'nın evine girmiş ve kasabalıya Malena ile bir ilişkisi olduğu dedikodusunu bilinçli olarak yaymıştır. Bu uydurma bilgi Malena tarafından mantıklı bir temele oturtulmaz. Mahkemeye giden sürecin başlangıcı olan kavgada Doktor Cusimano'yla kapışan Teğmen Cadei (Marcello Catalano) ile Malena'nın arasında ise, Renato ile birlikte bizim de şahit olduğumuz üzere bir ilişki vardır. Malena mahkeme karşısında bile, hatta o ana kadar yere baktığı halde, gözlerini hakime doğrudan çevirerek Teğmen ile olan ilişkisini mahkemeye karşı savunur. Ancak Cadei kasabadan ayrılmadan önce alındığı adli sorguda bu ilişkiye sahip çıkmaz. Malena ile arasındaki ilişkiyi 'sıradan bir arkadaşlık' olarak tanımlar. Arkadaşça ilişki 'sahip çıkma'yı barındırmaz.



Filmden Kare 17. Teğmen Cadei'nin ifadesini duyan Malena'nın yalnızlığı.

Malena'nın Teğmen'e dair bu 'beklentisi' boşa çıkmıştır. Malena'nın yaşadığı hayal kırıklığı ve mahkemede çizdiği 'yalnızlık' imgesi Renato'yu çileden çıkarır. Malena'nın kendisine ait olmasını engelleyen Teğmen'e ayrıca Malena'yı yarı yolda bırakmış olması sebebiyle gösterdiği tepki aslında Renato'nun Malena'nın hayatı ve geleceği hakkındaki samimi kaygısını ortaya koymaktadır.



Filmden Kare 18. Malena'nın yalnızlığını 'gören' Renato.

Altmışlı dakikaların sonundaki bombalama sahnesinde Malena'nın babası ölür. Bir önceki sahnelerde gittikçe yalnızlaşan ve açlığa mahkum edilen Malena, avukatla evlenme ihtimalinin de ortadan kalkmasından sonra artık tümüyle 'bağımsız'dır. Bu kasaba ile erkekler üzerinden kurduğu tüm bağlar yok olmuştur. Artık Malena tam anlamı ile 'sahipsiz' dir. Yemek için ilişkiye girer ki bu konuda başı çekenler Mussolini'nin sadık askerleridir. Ölmek için bir parça ekmeğe muhtaç Malena'nın bu durumu, biraz ekmeğe karşılığında onun tüm güzelliklerinden faydalanmanın önünü açar. Renato olup bitenleri sadece izler. Çünkü Malena'yı koruyacak gücü yoktur. Koruma, kollama, sahip çıkma gibi 'görevleri' yerine getirmeden Malena'nın güzelliklerinden 'faydalanmalar' İtalya'nın zayıflığından her anlamda yararlanan herkeştir.

Malena artık dönüşümünü ilan eder. Sahipsizliği için bulabildiği tek çözüm 'çok sahiplilik'tir. Biçimsel değişimi ile bu kabulü ilan eder. Diğer kadın ile birlikte Alman askerleri ile vakit geçirir. Hatta fahişeliğini ilan ettiği ilk anlarda kızıl saçları ile gördüğümüz Malena Almanların yanında sarı saçlıdır. 'Müşterisinin' istediği biçime girmekte sakınca görmez. Bu sahne karşısında Renato'nun yaşadığı yıkım görsel olarak iyi kurgulanmış bir hayal sahnesi ile vurgulanır. Malena'yı gamalı haçlarla dolu bir odada Alman askerleri ile birlikte hayal etmek zorunda kalan Renato'nun kaygısı alegorik olarak kaçınılmaz bir şekilde Alman faşizminden duyulan kaygıdır. Malena'nın gitgide bulanıklaştığı hayal sahnesinde kadrajı gamalı haç doldurur. Filmin başından beri 'görünmemek' için elinden geleni yapan Malena, çerçeveyi dolduran gamalı haçlar arasında artık gerçek anlamda görünmez olmuştur. Amerikalılar geldiğinde de kasabadan bir trenle ayrılarak çerçevenin derinliğinde yine görünmez olacak olan Malena, her iki durumda da bir 'kaybolma' yaşar.



Filminden Kare 19. Kadrajda 'çoğalan' gamalı haç.

Filmin geneline dengeli olarak yayılmış olan bu kaybolma-görünmez olma teması, alegorinin 'görünenin üzerinden görünmeyeni tasvir etme' (Goebels'ten akt. Çağmar, 2017) niteliğini de güçlendirmektedir. Renato'nun bakışı, Malena'yı izleyerek-takip ederek-kaybederek aslında Malena'nın üzerinden İtalya imgesinin inşasını film boyunca sürdürür. İtalya'nın savaş boyunca sürüklenen kaderi Malena'nın yaşadıkları üzerinden okunabilmektedir.

Filmin doksanıncı dakikasına doğru Amerikalılar kasabaya girerler. "Hoşgeldiniz Kurtarıcılar! -Welcome The Liberators" pankartları ile karşılanırlar. Renata ile birlikte herkes bunu kutlar. Mussolini'nin resimleri parçalanarak, portrelerin gözleri oyularak sokaklara atılır. Filmin tüm alegorik yapısının üzerine kurulu olduğu 'bakış' kavramını filmin başından beri sesi temellendiren Mussolini'nin gözleri yok edilir. Bu yok etme halkın artık Mussolini'nin bakışına benzemiş olan bakışını da dolaylı olarak yok etmiş olur. Ancak bu boşluk, ulusal olarak doğru konumlandırılmış bir bakış ile henüz doldurulmamıştır. Kadınlar Malena'dan intikam almak için onu epey hırpalarlar. Bu, açık bir şekilde 'vatanın' hırpalanmasıdır. Malena'yı bu hale getirenlerin ürettiği imge, özgürlük amacının tersine giden bir halk hareketi niteliği taşır, Delacroix'nın özgürlük simgesi tam anlamıyla ters yönde konumlanır: kanlar içinde, hırpalanmış, ayakta değil yerde, hareketli değil ölmek üzere; tüm bu tersine konumlandırmalar, filmin, Malena'nın İtalya olarak okunmasını bekleyen alegorik yapısını güçlendirir. Sessiz karakter, özellikle de sessiz kadın karakter, çoğu filmde bir dönüşümün ve hareketin habercisi olarak karşımıza çıkar. Malena karakteri de özellikle 'pasiflik ve güç' (Güçlü, 2010: 67) ikileminde bu açıdan ele alınabilir.



Filminden Kare 17. Kadınların hırpaladığı Malena.



Resim 1. [Eugène Delacroix](#)'nın 'Halka Yol Gösteren Özgürlük' tablosundan detay.

Alegorik evrene taşındığında, Mussolini'nin sesi ile baskın olan fikrin özgür İtalya fikrini bastırdığı kurgunun dönüşüm anı ile karşı karşıya olduğumuz açıktır. Malena'nın çılgılığı da bir güç imgesi olarak alegorik evrende yankılanır. Mussolini'nin sesi başta olmak üzere diğer tüm sesler filmi terk eder.

Michel Chion, sinemada "dilsiz" figürüne benzer şekilde işlev gören bir diğer unsurun "çılgılık noktası" olduğunu söyler. İngilizce'de "haykırmak" (shout) ve "çılgılık atmak" (scream) sözcükleri arasındaki cinsiyet bazlı farklılığa işaret eden Chion'a göre, erkeğin haykırışı her zaman bir iktidar arzusuna, kendi alanının sınırlarını çizmeye, onun içinde

hükmetmeye yönelirken, kadının çılgılığı sınırların, sözcüklerin, anlamın bittiği yerde başlar. Filmin öykü konusunda bir tür kara delik oluşturan çılgılık, simgesel düzenin ötesine, anlamın bitiği yere işaret eder. Chion “çılgılık noktası” kavramını kullanırken tam da anlatı içinde çılgılım yerleştirildiği noktaya dikkat çekmeyi amaçlar. Zira, kadın çılgılığı ortaya çıktığı noktada anlatıyı oyar; anlamın, sözcüklerin, dilin bittiği noktayı işaret eder. “Çılgılık noktası, konuşmanın aniden tükendiği yerdir, bir kara deliktir, varlığın sonudur” . (Suner, 2006: 311)

Amerikalıların gelmesi ve savaşın bitmesi ile Malena ortadan kaybolur. Filmin alegorik evreninde, genel akışa bakıldığında artık tüm baskılardan kurtulmuş bir Malena görmek gerektiği kaçınılmaz olarak akla gelmektedir. Ancak İtalya için tam anlamıyla bir bağımsızlık söz konusu değildir. Film her ne kadar antifaşist bir müdahale olarak Amerikan ordusundan bahsetse de, filmin başındaki sahneye benzer şekilde aynı renkteki 'her şey' in ortasında kirsiz, temiz bir Amerikan bayrağı yerleştirse de, sonuçta İtalya sınırları içinde başka bir ülkenin hakimiyeti söz konusudur. Renato da her ne kadar uzun pantolon giyecek kadar büyüye de hala Malena'yı koruyacak kadar 'erkekleşmediğine' göre, bu sürecin kaçınılmaz devamı olarak Malena kocası tarafından kasabaya geri getirilir. Artık 'sahipli' olduğu için kasabanın özellikle kadınları tarafından saygıyla karşılanır. Bu saygının yine kıskançlık içerdiği kesindir. Biraz çirkinleşmiş olduğundan, kilo aldığından vb bahsederler. Tornatore filmin 'mutlu son'unu bu noktada kırar. Malena evine giderken çantasındaki meyveler yere dökülür. Renato koşar ve Malena'ya yardım eder. İlk defa gerçek anlamda karşılaşmışlardır aslında. Hem eli Malena'nın eline değer hem de konuşurlar. Malena 'Yardımlarınız için teşekkürler' der. Kuşkusuz bahsettiği yardım aslında kendisinin de haberdar olmadığı tüm yardımlardır. Renato, özellikle de kocasına yazdığı mektup ile Malena'nın tekrar görünür olmasını sağlamıştır.

Alegorik Yapıyı Destekleyen Karakter Tasarımları Hakkında Bir Değerlendirme

Malena ismi Maria Magdalena karakterinin versiyonu olarak ele alınabilir. Magdalena fahişe olarak yaftalanmış bir havaridir. Halk tarafından meydanda taşlanır. Hz. İsa kurtarır. Hz.İsa eline bir taş alır ve "ilk taşı günahsız olanınız atsin" der. Bu açıdan bakıldığında Malena karakteri ile bu hikaye arasında doğrudan bir bağlantı kurulabilmektedir. Alegorik olarak bakıldığında ise halkın Malena'ya davranışları İtalya'ya olan davranışları ile örtüşür. Hem Mussolini'yi alkışlayan hem de kendilerini Mussolini'den kurtardıkları için Amerikalıları alkışlayan halk aslında 'fahişelik' yaftasını Malena'ya yapıştırmaya çalışırken kendileri bir tür inkarcı haline gelirler. İki düzlemde birlikte yola çıkmak gerektiği açıktır. Tornatore, vatan imgesini bir yandan da Magdalena imgesi ile örtüştürmektedir. Filmin otuz ikinci dakikasında kocasının giyabi cenaze töreninde Malena'dan Maddalena diye bahsedilmektedir ve mahkemede de "Maddalena Bonsignore'nin ifadesiyle devam ediyoruz" sözünü duyarız. Monicca Belucci Mel Gibson'un yönetmenliğini yaptığı 2004 tarihli "Tutku-Hz.İsa'nın Çilesi" filminde Magdalen karakterini canlandırmıştır. Bu da Malena filminin okuması üzerinde değil belki ancak oyuncu yönetimi ile alegorik yapı arasındaki ilişkinin ortaya konması açısından başka bir çalışmanın konusu olabilir.

Malena karakteri fiziksel güzelliği ve çekiciliği ile hem kasabanın diğer erkeklerinin hem de Renato'nun dikkatini çeker. Bu sebeple Monica Belucci'nin fiziksel özellikleri bu karakterin tasarımına büyük ölçüde katkı sağlamaktadır. Özellikle ergenliğe geçiş aşamasındaki bir erkek çocuğunun ilgisini çekmesi için bu özelliklerin Malena'da var olması gerekir. Ayrıca bu özellikler tek başına da yeterli değildir. Aynı derecede çekici ve güzel bir genç kız aynı dramaturjik anlamı oluşturamazdı. Pedagojik olarak ergenliğe geçiş aşamasında yaşça daha büyük kadınların bakış-arzu nesnesi olması dolayısıyla da fiziksel özellikler Malena karakterinin 'ayrılmaz' tanımlayıcı özellikleridir. Malena karakterini, Renato'nun hayalleri dışında, hem evinin içinde hem de kamusal alanda görürüz. Kamusal alandaki ve Renato'nun hayallerindeki erotik imge dışında Malena karakteri kamusal alanda da 'güzelliğini sakla(ya)maz'. Kıyafetleri herhangi bir erotik imgelemi 'amaçlamasa' bile Malena genç bir erkeğin 'uyanışını' tetikleyen ana unsurdur. Malena karakterinin filmdeki temel motivasyonu hayatta kalmaktır. Filmin kaçınılmaz eril bakışı sebebi ile Malena karakterinin filmin başında 'sahipsiz' olduğunu söyleyebiliriz. Çünkü kocası savaştadır. Kocasının ölüm haberi ile (sonradan kocasının yaşadığı anlaşılır) birlikte bu 'sahipsizlik' tescillenmiş olur ve kasabadaki erkeklerin Malena'ya 'sahip çıkma-sahibi olma' mücadelesi başlar. Elbetteki bu, alegorik yapıdaki izdüşümüne bakıldığında, açık bir şekilde İtalya'nın yalnızlığıdır. Mussolini özgür İtalya'yı görünmez kılmıştır. Malena zaman zaman kamusal alana çıkar. Kadınların ve erkeklerin tepkileri, aslında yönetmenin, filmin başka bir iki yerinde de belirttiği üzere, halkın özgürlüğe olan arzusunun kodu olarak konumlandırılabilir.

Malena filmin başında yalnız bir kadın olmanın 'gerekleri'ni yerine getirmektedir; dışarı çıktığında önüne bakar, başka hiçbir şey ile ilgilenmez. Ancak daha sonra bir fahişeye dönüşür. Bu hayatta kalma mücadelesi sırasında yaptıklarından ötürü halk tarafından 'cezalandırılır'. Ancak bu cezalandırma Magdalena imgesi ve özgürlük imgesi ile birlikte

okunmalıdır. Malena, her ne olursa olsun, Renato için 'önemli olan' özelliklerini yitirmez; güzeldir, çekicidir, tutku vaat eder. İtalya özelinde 'vatan' kavramı da, yine her ne olursa olsun, temel özelliklerini yitirmez; halkın bilincinde kaymalar olsa da, Mussolini'nin sesi dört bir tarafı kaplamış olsa da, filmin başında özellikle altı çizilen sefalet, cehalet ve eylemsizlik ülkenin en içine kadar işlemiş olsa da İtalya'nın bu küçük kasabasında imgeleştirilen 'vatan', uğruna birçok mücadelenin göze alınabileceği biricik ve güzel sevgilidir.

Renato vücut yapısı ile çocukluktan erkeklığe geçiş yolunun başında bir karakterdir. Filmin başında kısa pantolon ile gördüğümüz Renato, bisiklet çetesinin pantolonlu üyelerinin arasına katılmak istemektedir. Renato filmin sonunda pantolonludur. Renato'nun filmde görünen ilk amacı bisikletli arkadaş grubuna katılarak erkek olmaya başladığını ilan etmektir. Penis boyu ile ilişkilendirilen pantolon boyu sorununu da babasının pantolonunu gizlice terziye kısalttırarak halletmeyi dener, ancak başaramaz. Gizli bir antifaşist olan babası ile anlaşır; 'biri 'bizim büyük liderimiz'in kafasını çatlattığı gün' Renato uzun pantolon giyebilecektir. Bu büyüme süreci Malena üzerinden anlatılır. Malena'ya gittikçe tutkuyla bağlanan Renato tüm hayal ve rüyalarını Malena doldurur.

Malena'nın babası karakteri yaşı itibariyle tam olarak 'hayattan çekilmiş' değildir. Ayaktadır ve belli bir ölçüde sağlıklıdır ancak kendinden daha 'güçlü' erkekler ile savaşmak gerektiğinde bunu başarabilecek güçte değildir. Kontrolü altında olması gereken öğrencileri bile kontrol edemeyen, adeta onların oyuncağı olan Bonsignore, kostümleri sebebiyle görsel hale getirdiği resmiyetini puro gibi tercihli ve gözlük gibi zorunlu aksesuarları ile desteklemektedir. Ancak bu görsel çaba ne sınıfta ne de kasabanın geri kalanında Malena'nın babasına bir saygınlık sağlamaz. Baba karakteri temel olarak Malena'yı korumaya odaklanmıştır. Kasabadaki bombalamada ölür. Sıcak savaş, Malena'nın artık tamamıyla 'sahipsiz' kalmasına sebep olmuştur. Malena'nın evreninde artık bir erkek yoktur. Alegorik evrende de İtalya'nın ayakta kalmasını öyle ya da böyle sağlayan 'tarihsel tutum' enkaz altındadır.

Sonuç

Bir filmin alegorik evreni, film haricinde bir evren değildir. Alegorik evren, filmdeki bileşenlerin anlamlarını yönlendirerek izleyiciden daha genel/daha büyük bir bakış talep eder. Bu büyük bakış çoğu kez filmin geçtiği sosyolojik, politik, dönemsel ortama dair bir bakıştır. Karakterlerin yaşadıkları üzerinden toplumsal süreci/kaderi/hikayeyi anlatan Malena filmi, ulusal alegoriye dönük yapısı sebebiyle aslında bir ülkenin tarihine dair bir hikaye olarak ele alınabilir. Karakter tasarımı, kadraj içi düzenleme gibi film öğelerinin birer kod olarak değerlendirilip çözümlenmesi ile filmin alegorik evreninin görünür kılınması mümkündür. Bu çalışmada, özellikle kadraj içi kompozisyon, renk-ışık tasarımı, bakış tasarımları gibi görüntüye dair bileşenler incelenerek filmin alegorik yapısı ortaya konmuş, karakter tasarımı, hikayenin kurgusal detayları gibi öğeler ile de bu alegorik evrenin belirginliğinin artırılması amaçlanmıştır. Malena filminde alegorik yapı yakın plan, alan-dışı, renk, ışık, bakış yönü gibi görüntü ile ilgili araçlar tarafından kurulmuştur. Sesin bu kuruluştaki önemli katkısı yalnızca bir 'eşlik etme' olarak kalmamış, özellikle alan-dışı, yakın plan gibi 'izleyiciyi eksik bırakan'⁶ öğeler, sesin bu sınırların 'dışı' ile kurabildiği iletişim sayesinde sınırın (filmin ve seyircinin sınırının) genişlemesini ve yeni alegorik evrenin görünür kılınmasını sağlamıştır.

Malena filmindeki aşk ve tutku sıradan bir anlamlandırmanın parçası olamaz. Daha doğrusu filmi sadece bir büyüme hikayesi olarak izlemek kuşkusuz 'eksik' bir izleme olacaktır. Elbette ki seyirci, erkeklığe adım atan bir çocuğun cinsel anlamda 'uyanması'nı izlemekten ziyade, alegorik evrenin belirmesiyle birlikte artık Renato'nun 'bireysel bir iç görüş kazanmasını' (Çakır, 2012: 217) görür. -Erkek bakışını (Renato henüz iktidar sahibi bir erkek olmasa da) yeniden inşa eden (McLeod, 2009)- bu içgörü, Renato üzerinden İtalya'nın geleceğine dair umut, kaygı ve tutkuları resmeder. Malena filmi tüm bu bileşenler ile birlikte bir savaş zamanı alegorisi olarak(Rechtshaffen, 2020) ele alınabileceği gibi daha evrensel bir okumayla, yönetmenin faşizm ve kitleler arasındaki ilişkiyi ifade ettiği bir anlatı olarak da ele alınabilir.

Dipnotlar

¹ Barthes burada aslında doğrudan reklamdaki bahseder. 'Kasıtlı' diyerek belirttiği nokta filmin nihai hedefi olan 'reklamı yapılan ürün'dür. Bir sinema filmine dair alegorik okuma da (ve tabii ki tasarım da), tüm seyirciyi aynı anlam evrenine yönlendirme amacından ötürü 'kasıtlı' tabirini kullanmak yersiz olmayacaktır.

² <https://sozluk.gov.tr>, Erişim Tarihi: 16.01.2020. alegori (fr. alégori), (isim, edebiyat). 1.Bir görüntü, bir yaşantı veya bir davranışın daha iyi kavranmasını sağlamak için göz önünde canlandırıp dile getirme, yerine koyma. 2.Bir sanat eserindeki öğelerin gerçek hayattan bir şeyleri temsil etmesi durumu.

³ Aslında genişleyen bir evrenin hammaddesi filmin içindedir. Bakışın bu yeni etki alanı, filmin her türlü "uzay"ından farklı bir tanımı gerektirmekle birlikte bir tür "imgesel off-uzay"dan (Bonitzer, 2007: 17) bahsetmek mümkün hale gelebilir.. Alegori, valığını bu tür bir ön kabule dayandırmaz ancak kameradan görünmeyen alanı Bonitzer'den yola çıkarak off-uzay olarak tanımlamak, kadraj ve

kurgu genelde gözün bu eksik kalma haline film içinde bir çözüm bulabilir. Bu kaçınılmaz çözüm, seyircinin yeni evreni "görmesini" kaçınılmaz kılma amacındadır. Mussolini'nin sesi her ne kadar duymakla ilgili bir nitelik olsa da Mussolini'nin bulunduğu "güya" off-uzay artık filmin genişletilmiş evreninin en önemli parçasıdır. Hem ses-görüntü arasında yeni ve irrasyonel bir bağ kurulmuştur hem de Mussolini'nin sesi hikayeyi esneterek "büyütmüştür".

⁴ Deleuze, rüya ve gerçeklik arasındaki sınırların ortadan kalkmasını ve imgelerin irrasyonel bir şekilde bağlanıp birleşmesini, zaman-imeye dayalı sinemanın niteliklerinden biri olarak belirler (Sütçü, 2005: 163)

⁵ Filmin sonundaki jenerik bilgilerine göre; D'Anzi/Galdier, Renewed 1971 by Edizioni Curci.

⁶ "Gözlemci, gözlemine zaman içinde yapmak zorundadır; ama bu zaman, nesneye olduğu kadar özneye de içkin ve gözlemciyi her zaman eksik, her zaman kısmi kalan bir görüşe –yakın plana ve alan-dışı'na- bağımlı kılarak, hep belirsizlik içinde bırakan bir zaman" (Bonitzer, 2006: 161)..

KAYNAKLAR

- Barthes, Roland. Görüntünün Retoriği. Çev. Ayşenaz Koç ve Ömer B.Albayrak. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2017.
- Bonitzer, Pascal. Kör Alan ve Dekadrajlar. Çev. İzzet Yaşar. İstanbul: Metis Yayınları, 2006.
- Bonitzer, Pascal. Bakış ve Ses. Çev. İzzet Yaşar. İstanbul: Metis Yayınları, 2007.
- Çağmar, Mehmet Ş.. "Sanat Eserinde Hakikat: Martin Heidegger ve Walter Benjamin". e-Şarkiyat İlimi Araştırmalar Dergisi 9-2-18 (2017): 599-611.
- Çakır, Süreyya. "Popüler Sinemada Kadının Sunumu ve Aşk İzleği". İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi 0-21 (2012): 215-220.
- Güçlü, Özlem. "Breaking the Female Silence in the New Cinema of Turkey: A Case Study of Film Reception". Galatasaray Üniversitesi İletişim Dergisi 12 (2010): 57-77.
- Güzel, Şebnem Pala. "İmge, Metafor, Alegori Üçlü Sarmalında Bir Sine-Anthropologue: Theodoros AngeloPoulos". Folklor/Edebiyat 22.86 (2016): 45-58.
- Kabadayı, Lale. "Film Anlatısında Karakter Alegorisi: 2046 Örneği". Yeni Düşünceler 2 (2007): 39-49.
- Kabadayı, Lale. Film Eleştirisi. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2013.
- Kaban, A. Kerem. Sinemada Ses ve Sesin Ontolojisi. İstanbul: Nobel Akademik Yayıncılık, 2016.
- Kosmidou, Eleftheria Rania ve Corbin, Kate. "The Unbearable Lightness of Persepolis: Cultural Memory and the Melancholy of History". FILMICON: Journal of Greek Film Studies 3 (2015): 49-64.
- McGowan, Todd. Gerçek Bakış. Çev. Zeynep Özen Barkot. İstanbul: Say Yayınları, 2012.
- McLeod, Cindy. "Malena as Mulvey: Deconstructing the Male Gaze". Practical Approaches to Teaching Film, Der. Ritterbusch, Rachel S. Cambridge Scholars Publishing: (2009), 124-138.
- Mükerrem, Zaur. Sinematografi Üzerine Düşünceler – Kuram ve Uygulamalar. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2012.
- Özdemir, Ece. "Ümit Ünal Sinemasında Ulusal Alegori". *Sinecine* 3-2 (2012) , 33-59.
- Rechtshaffen, M. . "An Attractive but Unsatisfying 'Malena'". Hollywood Reporter -International Edition 366-9 (12/19/2000): 21.
- Üşür, Serpil Sancar. Erkeklik: İmkansız İktidar – Ailede, Piyasada ve Sokakta Erkekler. İstanbul: Metis Yayınları, 2016.
- Sevim, Seçkin. "Normal Hayat Diye Bir Şey Yoktur Dalmaçyalı!: Yugoslavya'nın Parçalanma Sürecinin Bir Alegorisi Olarak Karaula Filmi". arts Artuklu Sanat ve Beşeri Bilimler Dergisi 2 (2019): 48-69.
- Suner, Asuman. Hayalet Ev – Yeni Türk Sinemasında Aidiyet, Kimlik ve Bellek. İstanbul: Metis Yayınları, 2006.
- Sütçü, Özcan Yılmaz. Gilles Deleuze'de İmge Hareketi Olarak Sinemanın Felsefesi. İstanbul: Es Yayınları, 2005..
- Türk Dil Kurumu (TDK), <https://sozluk.gov.tr/>. [Erişim Tarihi: 04.04.2020]
- Hope, William. (2003) Giuseppe Tornatore's Malena: An object lesson for a voyeuristic generation. The Italianist. Vol 23. 258-275

GAZE, SOUND AND CINEMATOGRAPHY AS THE ARCHITECT OF ALLEGORY, EXAMPLE OF “MALENA”

Aydın KETENAĞ

Abstract

Allegorical structure expands the meaning universe of a movie. Exploring the elements indicating allegorical structure is the only way to define this new form of a meaning universe. If one can define the two-sided relationship between allegorical structure and these elements, the allegorical structure in the movie will become clear and the movie will be open to allegorical reading. In the present study, elements such as color, frame, sound, and character view in the movie Malena were considered as dynamic tools. The allegorical structure in the movie was analyzed by explaining the relationships between these dynamic tools. The code-based structure in a movie is based on these relationships and all the dramaturgy takes place in this universe. The present study investigates the whole process and reveals the movie's analyzable structure by giving examples from the movie itself as well as investigating the process of building allegory as a dramaturgical element.

Keywords: allegory, gaze, Malena, cinematography, Italy, sound