

ARKA PLAN VE ÖTESİ

Ercan Orhan

İster pek düşünmeden, kafa yormadan izlediğimiz, duygularımızı kolayca harekete geçiren daha “yalın” filmler olsun, isterse düşünmeye, bilmece çözmeye zorlayan daha “karmaşık” filmler olsun; anlatıya dayalı sinema (konulu filmler) karşısında seyirci bütünsel bir kurguyu algılama peşindedir. Anlatıyı oluşturan karakterler, olaylar, ilişkiler, gizler, sorunlar bir izlek üzerinde (örneğin kahramanın onurlu bir hayata kavuşma isteği gibi) birbirlerine bağlanarak örülür. Anlatı seyirci algısını perdede var olan her görüntüyü anlatının bir parçası, ögesi, tamamlayıcısı, pekiştiricisi, destekleyicisi olarak görmeye yönlendirir. Sinematografik görüntüler seyircinin beyninde bir araya getirilmeye çalışılır ve seyircinin hem duygusal hem düşünsel uyarılmışlığı, görüntülerin bir merkezde birleşmesiyle, yani anlatı içinde erimesiyle doyuma ulaşır.

Denilebilir ki, her filmde anlatıyı güçlü kılan arka plan(lar) vardır. Olayların geçtiği coğrafi, fiziki, sosyal mekanlar; atmosferik durumlar, çevre koşulları; ana karakterleri çevreleyen insan grupları; taşlar, ırmak, volkan, pencereler, ayna, saat, ayakkabı bağı, gömlek düğmesi, parmaklar, dudak, gözbebeği gibi görüntü öğeleri ya da öbekleri anlatı içinde tuttukları işlevsel konumları ile anlatının arka planını var ederler. Dinamik olarak oluşan arka planlar da seyirci algısını bütünsel bir kurguya doğru hareketlendirmede etkin rol üstlenir. Anlatıya sıkı sıkıya bağlı, ama arkada kalarak, sessiz sedasız diyebileceğimiz bir tarzda, görüntüleneni bir merkeze doğru taşır.

Anlatıya dayalı olmakla birlikte, arka planın anlatıyla olan doğrudan bağının koparıldığı bazı filmlerde, bu merkeze doğru etkinin kırıldığı görülür. Film örnekleriyle bu durumu açıklamaya çalışalım şimdi.

Roberto Rossellini'nin *Viaggio in Italia* (1954) filmi, bunalıma giren bir evlilik anlatısı beraberinde, herhangi birimizin yaşayabileceği, başka ve alışılmadık

özellikleri olan bir ülkeye ilk kez yapılan yolculuğa ait izlenimleri sergiler. Filmin ilk karelerinden itibaren yol, yolda olma, farklı bir yerde olma, farklılığın şaşkınlığına uğrama gibi görüntüler, farklı kişilik ve geçmişleriyle ilişkilerini yürüten ama farklılığı fark etme konusunda beceriksiz çiftin anlatısı ile paralel bir seyir izler. İtalya, çiftin aralarındaki anlaşmazlığı ve daha sonra da bu anlaşmazlığın kaynağını anlamalarının arka planını oluşturur. Ancak Napoli ve çevresinden görüntüler, yalnızca filmin anlatısını kuşatan dramatik etkiyi artırma işlevi gören ve arkada kalan görüntülerden ibaret değildir.



Film yoğun olarak, hikayesinin dramatik etkisinin yükselmesini kesintiye uğratan şekilde, araya sokulmuş planlarla kurgulanmıştır. Uzak çekim manzaralar, tablolar, Napoli sokaklarında yürüyen hamile kadınlar, müzedeki heykeller, Vezüv dağından sızan gazlar, arkeolojik kazıda bulunan cesetler... Bunların dışında, erkeğin ve kadının karşısına çıkan başka İtalyanlar, onlarla etkileşimleri ve onların hikayeleri: Savaş döneminde İngiltere'den İtalya'ya yerleşen bir amcanın hikayesinin İtalyan dostları tarafından anlatımı, kadının belleğinde bekarlık günlerinden iz bırakan romantik bir adamın hayali... İlginç bir şekilde hikayenin düz kurgusundan sapan bu açılmalar, seyircinin savrulup gitmesine, anlatıdan kopup başka temalara dalmasına sebep olacak şekilde bir yabancılaşma yaratmaz. Tersine bunlar film boyunca kadının yüzünde izlediğimiz,

hızla değişen düşüncelerin, kaygıların, merakların tetiklediği duygu geçişlerinin yaşattığı heyecana benzer bir heyecan duygusu uyandırır. Karı-kocanın birbirinden uzaklaşıp tekrar yakınlaşması ve uzaklaşıp tekrar yakınlaşmasının karmaşası sürerken kameranın gösterdiği İtalyan gerçeklikleri, hem duruma yabancı kahramanlarımızın algılarından geçerek ‘algının algısı’ biçiminde hem de yönetmenin kendi penceresinden geçerek bize ulaşır. Filmin sonunda doruk noktası, kalabalığın arasında birbirleriyle tutkulu bir barışma yaşayan çiftin mutluluğu olacakken son karede görünenler sokaktaki sıradan İtalyanlardır.

Alman sinemacı **Werner Herzog**, *The White Diamond* (2004) belgeselinde, insan iradesinin doğanın devingen gücü eşliğinde ortaya koyduğu çabaların üzerine yoğunlaşır. Uçma ve zeplin yapma arzusu güdümünde bir bilim insanının hikayesi tarihsel, ekolojik, kültürel, ekonomik, teknolojik görüntü ve hikayelerle öylesine bezenmiştir ki tek bir hikayeyi değil, çok yüzlü bir küçük evreni izleriz. Bu evrenin her bir yüzünde ana hikayenin ötesine geçen “varoluşlar”la yüzleşir, bu varoluşların filmin dışına da taşan uçsuz bucaksızlığını yaşarken birbirleriyle keşişimlerini de görürüz. Film tarihsel arka planla açılıp teknolojik, ekolojik ve kültürel arka planlarla gelişir. Bu arka planlar kendi başlarına izlenip kavranırken sık tekrarlanan uçma (kuşlar vb.) ve yüksekten düşme (şelale vb.) gibi bazı görüntüler de filmin tematik etkisini pekiştirir. Bu görüntüler, kendi başlarına da seyirliktir ve haz vericidir.



Herzog, belgesellerinde dramaya geniş yer verirken konulu filmleri de belgesele çok yakın durur, belgeselin ve dramanın sınırlarında film çeker. Özellikle “doğa” ve “tarih”, filmlerinin arka planı gibi değil başrol oyuncusu gibidir. *Queen of The Desert* (2015) filmi bu özelliği tipik biçimde sergiler. Tarihsellik ilk kareden başlayarak, anlatının yalnızca günümüzden 100 yıl önce yaşanan siyasi tarihin büyük değişim anlarından biri olan bir sürece yaslanması ile değil, içinde yer aldığı coğrafyanın çok daha eski tarihlerine referanslarıyla da filmin bütününe yayılır. Tarihsellik, filmde, belirli bir coğrafya ve bu coğrafyanın nerdeyse değişmez yaşam koşulları ve sosyo-kültürel formasyonları ile iç içedir. Film, Gertrude’un merakını ve isteklerini açığa vurması, ailesini ikna edişi, Tahran’daki çevresi ile ilişkileri ve tutkuyla aşık olması gibi olaylar ekseninde entelektüel ama sıra dışı bir kadını tanıtmaya odaklanır gibi görünür. 5000 yıllık şiir ülkesinde duyulan **Ömer Hayyam** şiirleri, bu şiirlerin dili olan Farsça, 4000 yıllık Babil yazıtları, 2200 yıllık Büyük İskender, 10.000 yıllık cilalı taş devri kalıntıları, Zerdüştlerin efsanesi gibi arka plan unsurları filme eşlik eder. Tüm bu unsurlar, “kalbini çölden başka hiç kimseye ait görmeyen” Gertrude’un iyiden iyiye arzusunu gerçekleştirip deve sırtında, çadırıyla göçebevari yaşam tercihi ile birlikte öne çıkar. Çöl, Araplar, Bedeviler, kum fırtınaları, develer, silahlar, harabeler, vahalar, kale içi labirentvari yerleşimler, şehirler, pazar yerleri ve daha nice...



Gertrude casusların bile gidemediği kadar ileriye gittikçe biz de onunla birlikte “seyyah” olup çöldeki hayatlara tanık oluruz. Gertrude bize çölün içini açar, görünür kılar; önümüze açılan bilgi ansiklopedik bilgi değildir, sezdirici ve iz bırakıcıdır. Şiirlerle bezenmiş filmde, şiirsel görüntüler ve konuşmalar, sanki Gertrude’un ruhunu ve çölü algılayışını bize aktarır. Kimsenin istemediğini isteyen ve yapan Gertrude aslında yaşam tercihi ile yapayalnız gibi dursa da çevresini kuşatan herkesle ve her şeyle ilişki içindedir. Filmin arka planını oluşturan Doğu’ya ait şeyler de anlatının merkezindeki bu güzel kadının yaşadıkları ile sürekli ve canlı bir ilişki içindedir. Bununla birlikte filmin sonunda kamera Gertrude’u bırakır ve bize çölü en yalın haliyle gösterir.



Robert Altman sinemasının belirgin özelliklerine sahip *Dr. T and The Women* (2000), adına layık biçimde, tek ve çok arasındaki şaşırtıcı ilişkileri, “yüksek sosyete”, “kadınlık”, “annelik”, “partnerlik” gibi kimlik arka planları yanında Dallas-Texas, jinekolog muayenehanesi, alışveriş merkezi, psikiyatri kliniği, düğün evi gibi mekansal arka planlar ile şehir tarihine ve tüketim toplumuna ait klişeler, burjuva kadınlarına has alışkanlıklar, yüzeysel bir olağanlığın ardındaki norm dışı davranışlar gibi kültürel arka planlar eşliğinde eğlenceli ve parodi üslubunda bir filmidir. Çeşitlilik, sinema tekniklerinden anlatıya filmin tümüne yayılan en vurucu ve çekici niteliğidir. Öyle ki filmin ortalarından itibaren birdenbire Dr. T’nin hayat düzenini bozup zihnini allak bullak eden olaylar dizisi dikkati drama üzerine odaklarken bile tematik ve teknik çeşitlilik filmin geniş bir perspektiften izlenmesini sağlamaktadır. Dramatik etkisi çok yüksek olabilecek tekil olaylar (örneğin, evlilik hazırlığı süren kızın nedimesi ile yaşadığı aşk ilişkisi) ve bireysel öyküler (örneğin, çocukluğuna dönen anne/eş olarak kadın) arka planı oluşturan öğelerin arasına karışıp adeta kamufle olup “hafifleyerek” parodiye dönüşür. Kadın popülasyonları, kadınlar arası çekememezlik, içeriği zor anlaşılan gevezelikler,

apayrı ortamlara ani kesmelerle geçişler, uzun ve teatral çekimler, dış mekanda geniş açılı çekimler, vajinal muayene, doğum gibi yakın plan çekimler, yağmur gibi doğal görüntüler, işlenmiş fırtına görüntüsü gibi sinema efektleri; bu baş döndürücü değişimler, filme kaleidoskopik bir hava kazandırmaktadır.

Film en sonunda bu kesif değişkenliğini uç noktaya vardırarak o ana kadar hiç temas edilmeyen bir topluluğa, zengin ve karmaşık Amerikan kadınlarından yoksul ve yalın Meksika kadınlarına geçişle tamamlar. Dr. T'nin hortumun içinde savrulup bambaşka bir ortamda yakasına yapışan talihsizliklerden bir çırpıda kurtulması gibi mutsuzluklar, kederler, kavgalar içinden zarara uğramadan hızla gelip geçmek, sevinç ve mutlulukla dolu yaşamak sanki filmin imzası gibidir. Kaosun içinden dünyaya gelen erkek çocuk da bunun simgesi.

Arka planın, başlarda vurgulu bir tonda ama anlatıyı besleyecek tarzda konumlandığı bu filmlerde, daha sonra kahramanların hikayesinden hafifçe ayrıştığına, bağımsızlaştığına ve kendi anlamını ortaya koyduğuna tanık oluruz. Arka planı oluşturan unsurlar ve onların bir araya gelişi ayrı algılanır hale gelir. Algının bu şekilde yön değiştirmesi, filmleri, sessiz sedasız mistik bir boyuta da taşır. Aslında bu filmlerin anlatı yapıları da mistik çağrışımlar içerir: Dışardan bakan gözler için çöl Bedevilerinin, Texas'lı burjuva kadınların, Napolili alt sınıftan kadınların, yağmur ormanlarındaki yerlilerin hakikatine ışık tutulması, görünür kılınması; kahramanların fiziki ve içsel yolculukları boyunca olgunlaşıp kendi hakikatlerini görmeleri gibi. Anlatının gerisinden öne çıkıp dikkati üzerine toplayan arka planın film bittiğinde de, perdedeki sonlu dünyanın çerçevesi ötesine uzandığının mistik duyumsanması ise yönetmenin sanatını kullanma ustalığından doğar.