

D E Ğ İ N İ



BELGESEL FİLMİN İCRA EDİLİŞİ ÜZERİNE

Umut Kocagöz*

Şu dünyada herhangi özgün bir şey belgelememiş birinin “belgeleme” tartışmasına girmesi zor görünebilir. Fakat önemli olan, benim belgeleme performansımın eksik olmasından ziyade, belgelemenin ontolojik eksikliğidir. Her ontolojik soruşturma performansla çarpışmak zorundadır ve belgeleme işleminin performansı (icra edilişi) bu çalışmanın ontolojisini değiştirebilir.¹

Jennie Livingston’ın *Paris is Burning* (*Paris Yanıyor*, 1990) ve Zemirah Moffat’ın *Mirror Mirror* (*Ayna Ayna*, 2005) filmleri üzerinden, fakat onlara odaklanmayan bir tartışma yapmaya çalışacağım. Bu filmler üzerine bir analiz, toplumsal cinsiyet, ırk ve sınıf ilişkileri çerçevesinde, psikanalitik bir araştırma şeklinde ya da farklı yorumlama biçimleriyle yapılabilir. Bunlardan öte, ben, belgeleme performansının kendisi hakkında bir araştırma yapmaya çalışacağım. Bu da her iki belgesel filmi izlediğimde gördüğüm saf ontolojik fark ile ilgili olacak.

En başta hâlâ şu soruyu sorabiliyor olmamız gerekir: Belgelemek nedir? Neden belgeleme ihtiyacı hissederiz? Belgeleme ilk bakışta sosyolojinin veya genel anlamda sosyal bilimlerin akademik çalışması olarak görülebilir; fakat sinema alanına geldiğimizde, “görülmeenin” ya da belirsiz olanın metinlerle değil imajlarla açığa çıkarılmak istendiğini görürüz.

Sosyal bilimlerde olduğu gibi veya akademinin tarzına paralel olarak, “klasik” belgesel filmcilik diyeceğim tarzın genel amacını, “açığa çıkarma” ya da gösterme olarak değerlendiriyorum. Bu tarz *öteki* olanı, görünmeyeni, baskın/normatif toplum için görünür ve okunabilir kılar (Phelan, 1993, s. 93). Burada, belgeselin temel prensipleri olarak hem epistemolojik bir süreç hem de yapılan

* Boğaziçi Üniversitesi, Felsefe Bölümü öğrencisi.

¹ “Ontoloji” derken herhangi bir şeyin ya da sistemin “özü”ne referansta bulunmuyorum. Yani ontolojiyi yapısalcı bir terim olarak kullanmıyorum. Ontoloji dediğimde, insanların, bazı yapı biçimlerinin özlerini performe etmesi bakımından, onlar arasındaki ilişkisellikten bahsediyorum. Yani, ontoloji derken ilişkiler tarafından çevrelenmiş performativitenin özünden bahsetmiş oluyorum.

çalışmaya dair ahlaki bir pozisyon bulunabilir. Açıkça söylemek gerekirse, “öteki”yi adlandırmaya, işaretlemeye ve düzenlemeye dair ana-akım/normatif bir girişimin kendine içkin ahlaki yasalarını barındıran epistemolojik ilkeler kurması gerekmektedir.

Eğer imajlarla oluşturulmuş bir belgelemeye belgesel film diyorsak, o filmde çoğunlukla artistin vizyonunu ve yorumunu ifade eden montajın manipülasyon gücü, kameranın tekniği ve üslubu, ses ve dış ses (*voiceover*) kullanımı bulunur. Belgesel film, izleyici ile kurduğu ilişki açısından artistik bir süreçtir. O halde biz aynı zamanda belgeselciliğin estetik boyutunu da sorunsallaştırmak durumundayız.

Eğer belgeleme işi kolonyalist veya normatif ilkeler uyarınca yapılmıyorsa, o zaman belgeleme işleminin egemen yaşam formlarına *öteki olanı* gösterme ve hatta onları hedef haline getirme ve işaretleme işlevinden ısrarla uzak durması gerekir. Tabii ki bunu yapmak, yalnızca filme almaktan daha fazla çaba ve estetik kaygı gerektirmektedir. Bu, incelikli bir estetik, epistemolojik ve etik süreci içermektedir.

İncelikli estetiğe daha fazla girmeden önce, belgelemenin ontolojisini *işbölümü* açısından sorunsallaştırmak istiyorum. İlk önce, hâlâ bu garip ama görünmeyen ve sorulamayan soruyu sormamız gerekir: Belgelemenin arkasındaki *mantık* nedir? Bu bana, klasik akademik araştırmadan farklı bir mantık gibi görünmemekte. Bilinmeyen kültürleri hegemonik olanın diline çevirme, bu iki dil arasında ilişkisellik kurma ve son olarak da bu bilinir kılınanın hegemonik olanın dünyasında bir yere yerleştirilmesi... Klasik haliyle akademik çalışma, sonuç olarak, ayının dilinde *öteki*yi üretir, bilinmeyeni artık bilinir kılar ve analiz için mümkün alanlar açar. Bundan sonra, kültürün, ekonominin ve politikanın hegemonik üretim biçimi o kültürün içine girmeye ve onu kendi normatif dili çerçevesinde denetlemeye hazırdır. Tabii bu saçma bir metafor olarak görünse de sosyal bilimlerin kendini bilimsel-akademik çalışma yapma pratiğine bağlama şekli bu şekilde örneklenebilir.

Araştırmadan “nemalanan” ve kendi hayatını bu yeni meta-objesiyle farklı hayatlara ilişkilendiren, açık bir şekilde, araştırmacıdır. Bu tip metalaşmanın açıkça pazara hizmet ettiği söylenebilir ve bu da üreticinin objesini metalaştırarak fetişleştirmesi anlamına gelir. Bu üretim biçimi aynı zamanda özne/nesne ve aynı/öteki ikiliklerini üreterek kendini performatif olarak yeniden üretir.

Böyle bir akademik araştırma pratiğinin, klasik anlamda “ötekiyi” belgeleyen belgesel filmciliğe benzediğini görüyoruz. İşbölümünün sağladığı ayrıcalıkla, film yapma araçlarına sahip olan filmci -bilgiye ve bilgi üretme araçlarına sahip olan araştırmacı gibi- kültürel-politik bağlamda “normal” olana “öteki” olanın filmini yapma şansı bulur. Amaç belgeleme, film yapma, yani *son üründür*. Akademik “objektiflik” her zaman iş başındadır ve yönetmen kendini *filmin dışında* konumlandırır. Burada, “yalancı göz”ü, yani normatif mantığın normatifliğini her daim saklayan objektif olmanın imkânsızlığını buluruz.

Bu hegemonik pozisyonun dışında, bu anlatım biçimiyle bir fark oluşturan bir ilişkilendirme tarzı bulabilir miyiz? Özne/nesne ve aynı/öteki gibi temel ikilikleri kurmayan başka bir belgeleme mümkün mü? Bu soruların hem

epistemolojik hem de ontolojik kökleri olduğunu düşünüyorum. Eğer başka bir belgeleme performansından bahsetmek istiyorsak, o halde, başka bir ontoloji, en azından söylem bazında konuşulabilir olmalıdır. İşbölümünün temel bir unsur olduğu ve altının oyulmasının zor olduğu günümüz toplumlarında, başka bir ilişkiselliğin performatifliği başka bir belgeleme/belgeselcilik açısından yardımcı olacaktır. Bu makalenin bu tarz bir belgeselciliğin sınırlarını araştırmada katkı sunma arzusunu eklememiz sanırım gereksiz kalır.

Son olarak belgesel filmcilikte başka bir ontolojinin etiğinden bahsetmek istiyorum. Bir toplumun ya da kültürün belgelenmesi, taraflar arasında ilişkiselliği ifade eder. Bir toplumu belgelemek isteyen kişi, normatif ya da “başka” olan bir etik performansta bulunur. Eğer bu normatif bir etik çerçevesinde kurulusa, yani klasik ya da geleneksel belgesel yapma tarzını yeniden üretirse, normatif olana ait kalacaktır. Fakat, bu performans kendi *queerness*'ini içinde barındırırsa yani kendi farkından kaynaklanan bir ilişkisellik icra edebilirse, belgeselin ve ontolojisinin altını oymaya başladığını söyleyebiliriz. Bu altını oyma işlemi farklı açılardan gerçekleşebilir. Öncelikle, belgesel yapma tarzının ve geleneğinin dışına çıkılması ve hatta, belgesel yapmanın kendisinin sorunsallaştırılması şeklinde icra edilen bir belgeselcilik, belgesel yapma pratiğinin ne kadar sorunlu bir edim olduğunu gözler önüne serer. Bu açıdan da bu belgeselcilik pratiği, *düşünümsel* bir tarzı zorlamaktadır. Böylesi bir tarz, klasik belgeselcilik tarzına göre *queer* olarak adlandırılabilir; çünkü onun ontolojik yapısını sorgulamaya açarak yerleşik kodlarıyla oynar. Artık temsil etmenin kendisi krizli bir alan haline gelir. Bu kriz, kendi çatlakları içinde başka bir etik performansı zorunlu kılar: Eski etik tarz çerçevesinde kurulan belgeselin sorunlu olduğunun açığa çıkması, temsil krizinin üstesinden gelinmesi için bunu zorunlu kılmaktadır. Sonuç olarak bu, normatif çerçevenin altını oyma pratiğinin bir parçası haline gelir.

Paris is Burning

Yukarıda yapmaya çalıştığım inceleme doğrultusunda, *Paris is Burning* filmini klasik belgesel filmcilik içine yerleştirebiliriz. “Balo”ların³ bize nasıl sunulduğu, onların nasıl performe/icra edildiğinden daha belirleyicidir.

Öncelikle şunu söylemek gerekir ki “bu film, toplum normlarının dışında ya da ötesinde yaşayan bir *alt-topluluğun* hayatını analiz eder” şeklinde okunabilir. Tabii ki bu alt-topluluğun bize sunulma biçimi onun bir alt-topluluk olduğunu açıkça ortaya koyar. Livingston nesnesini çalışmış, onu iyi analiz etmiş ve bize görebildiği kadarıyla göstermeye çalışmıştır (Phelan, 1993, s. 94). Livingston filmde değildir ve objektivitenin sınırları içinde kalmak için kendini saklayarak aslında baloların özünü çelişen normatif kamera-gözünü üretmektedir. Eğer balolar performatif ise, doğal olarak, objektiflik onlara angaje olmak için zor bir yöntemdir. Burada “doğal” olmayı özellikle kullanıyorum. Klasik belgesel filmcilik bir toplumun doğasını analiz etmeye çalıştığında, bu

³ “Balo”lar, ABD’de LGBTT toplulukların oluşturduğu alt-kültürün bir parçasıdır. Balolarda insanlar yan yana gelerek çeşitli kategorilerde yarışmalar yapar, eğlenir ve kendilerini ifade ederler. Bkz: http://en.wikipedia.org/wiki/Ball_culture.

analizin kendisi basitçe normatif ve hegemonik bakışı üretir. Burada bu, heteroseksüel erkek ve beyaz olan hegemonik gözdür. Böylece, bir topluluğa böyle bir tarzda yaklaşmanın kendisi *kolonyalist-göz*⁴ otomatik olarak üretir.

Livingston'ın kara derili-gey-eşcinsel toplulukları *öteki* olarak gösterirken hegemonik beyazlığı ve düz cinselliği tekrardan ürettiğinin farkında olmadığını söylemek tabii ki kolay olurdu. Dahası, muhafazakâr olmaktan kaçınmak için her seferinde farklı bir tarz ve üslup kullanmak gerektiğini söylemenin de çok sağlam bir pozisyon olmadığını eklemek gerekir. O halde burada Livingston'ı muhafazakâr olarak yargılamıyoruz. Onun performe ettiği muhafazakârlık değil fakat normatif-hegemonik kültürel bağlamın üretimidir. *Paris is Burning* başka bir şekilde çekilebilir miydi?

Judith Butler bize filmin baloları merkez olarak kabul ettiğini söylemektedir (1993, s. 136). Bu noktanın eleştiride ilerlemek için önemli bir yer olduğunu düşünüyorum. Film, baloların etrafında dönerek de onları merkezi haline getirebilirdi; fakat merkezin –yani baloların- bir *son ürün* olarak kabul edilmesi, yani meta gibi kurulması, “nesne”nin fetişleştirilmesini üreten bir sürece tekabül eder. *Paris is Burning* baloları fetişleştiren bir filmidir. Bu artık “kullan-at”lık bir metadır. Burada süreç yoktur, başka yaşamlar yoktur. Burada var olan aktörlerin akrabalıkları, ırkları, sınıfları ya da toplumsal cinsiyetlerinden kaynaklanan ilişkileri değildir. Filmde asıl olan yaşamlar değil balolardır. Film, bu metalaşma pratiğiyle, klasik tarzın tüketim kodlarının içine dâhil olur.

Paris is Burning'in objektivite için bir temsil ve fetişleştirme üreterek baloları temsil etmeye çalıştığını söylemenin çok da insafsız olmayacağını düşünüyorum. Sonuçta bir meta tüketir gibi filmi izleriz ve kullanılan yöntemin o insanları “gösterme”deki tek mümkün yöntem olduğunu düşünürüz. Fakat *Paris is Burning*'de açığa çıkan şey, aslında balolardaki performatif stratejinin üzerini örtmektedir. Bu haliyle de, *Paris is Burning* klasik belgeselciliği dönüştürmekten uzaktır.

Belgesel Yanıyor: *Mirror Mirror*

Mirror Mirror'ı klasik belgeselcilik içinde düşündüğümüzde belgesel film olarak görebilir miyiz? Egemen toplumsal yaşam formları için insanların “artık” bildiği, öğrendiği ve üzerine konuşabildiği bir şeyi açığa çıkarmış mıdır? Kanımca, *Mirror Mirror* 'ı tartışırken yukarıda bahsettiğim ontolojiden farklı bir başlangıç noktası seçmemiz gerekiyor.

Jean Rouch'un “paylaşımçı antropoloji” (*shared-anthropology*) dediği yöntemin, klasik anlamda özne/nesne ikiliğini üretmeyen bir yerden başlamak için yeni alanlar açtığını söyleyebiliriz. Kendi filmlerinde “görünerek”, kendi etnografik çalışmalarını paylaşarak, filme aldığı insanları film içinde özne kılarak Rouch, hâlihazırda kendi “nesne”sine bir görsel-işitsel karşı armağan

⁴ Kolonyalist-göz'le, amacı önce analiz etmek sonra da analiz ettiği bütün objeyi sömürmek olan kolonyalist projeden bahsediyorum.

vermekte ve özne ile nesne arasındaki sınırları silmektedir.⁵ Onun bu görsel-işitsel karşı armağanla yaptığı şey, filme aldığı insanları hem yazar, hem izleyici hem de özne olarak yani “bir projeksiyonla üç yönlü bir diyalog” gibi sunmasıdır (Rouch’dan aktaran Moffat, 2008).

Bu gerçekten ne anlama geliyor? Rouch özne-nesne ikiliğini gerçekten yok ediyor mu? İlk başta söylemek gerekir ki bu karşı-armağanın nesneyi özne kıldığını söylemek kolaycılık olur. Fakat bir film yapmanın, bir araştırma yapmanın ya da herhangi bir estetik şey üretmenin başlangıç varsayımları *artık* değişmiştir. Artık her şey yüzeydedir; açık ve meydanda... Bir alt metin ya da derinlerde bir anlam yoktur: Bilginin otoriter temellerini açığa çıkarmak ya da yorumlama gibi bir durum söz konusu değildir.

Eğer hâlâ objektif olmaktan bahsedeceksek, bu artık bütünüyle akademik değildir. “Akademinin haklarıyla öznelere hakları arasında bir denge kurma” zamanında, araştırmacının kendi var olduğu pozisyonu değiştirme şansı ortaya çıkar” (Moffat, 2008). Artık onun görevi yalnızca var olan “nesneyi” akademik-normatif dile çevirmek ve anlaşılabilir kılmak değil, projeksiyonun üç doğrultusunda da değişiklik yapabilecek ve kendini de özne olarak kurabilecek alanlar yaratmaktır. Bu alan hiç de hayali değildir.

Mirror Mirror’da Moffat “başkaları adına konuşmamaktadır”.⁶ İlk baştan beri bu “çevrilemez” olan *ötekinin* içindedir Moffat: Sesiyle, filmin içinde görünüşüyle, “kimliğiyle”, filmin bir parçasıdır. “Başkası olma” durumunun olmadığı yerde, “aynılık” için “ötekiyi” açığa çıkaracak, aynı olanın diline çevirecek, onun adına konuşacak ve onu temsil edecek bir *ötekiye* ihtiyaç duyulmaz. Bu ötekilik halinin daha baştan kurulmadığı bir düzlemde, herkesin yalnızca kendini temsil etme imkânı ortaya çıkmaktadır. Sonuçta böyle bir filmin içinde, herkes kendi eylemlerinin özgür aktörü haline gelir.

Daha yakından baktığımızda, *Mirror Mirror* bize gerçekten ne söylüyor? Gerçek ile kurmaca arasındaki çizgiyi belirleyebiliyor muyuz? *Paris is Burning* gibi klasik bir tarzı olan bir filmin yanında *Mirror Mirror*’ın objektiflik iddiası nasıldır? Moffat’ın filmi bir alt metin ya da radikal-ötekilik barındırmaz. Bu bağlamda, bize bir şey söylemez. Fakat *Paris is Burning*’den radikal bir şekilde farklı olarak bize yüzeyi gösterir: Biz doğrudan performansların içine dâhil oluruz ve film sürecinin kendisi şimdiden bir performans haline gelmiştir. Bu yüzeyden itibaren hiçbir şey eklemek ya da açıklamak gerekmez. Objektiflik çerçevesinde okunabilecek başka bir gerçeklik yoktur. Aksine, kişinin okuyabileceği veya dâhil olabileceği farklı ve çoğul gerçeklikler vardır. Filmin gücü –özellikle- buradan gelmektedir. Burada hatırlamamız gerekir ki Livingston kurduğu pozisyon ile nesnesini iyi bir şekilde analiz ettiğini göstererek bizi rahatlatan bir his sunar. Bize, balolarda ve topluluklarda olan bütün “gerçekleri” gösterir. Yani o her şeyi açıklamış, deşifre etmiştir.

⁵ Görsel-işitsel karşı armağan (*audio-visual counter gift*) Zemirah Moffat’ın Jean Rouch’un çalışması üzerinden geliştirdiği bir kavramdır.

⁶ Foucault ve Deleuze “Entelektüeller ve İktidar” adlı metinde entelektüelin çağdaş işlevini tartışır. Burada Deleuze, Foucault’ya şöyle der: “... temel bir şeyi bize ilk siz öğrettiniz: Başkaları için konuşmanın utanç verici bir şey olduğunu.”

Bunlardan başka, *Mirror Mirror* bize açık bir şekilde kamerayı bir araştırma aracı olarak kullansak bile başka bir belgeselciliğin mümkün olduğunu gösterir. Yukarıda sorgulamaya çalıştığım üzere, belgeselcilik ile bu şekilde ilişkilendirme sonucunda, “saf bilgi” olarak soyutlanmış şeyin çatlatılması mümkün kılınır: Eylemin aktörü, artık yalnızca kendi adına konuşan bir aktördür. Dahası, belgeselcinin kendini saklamaması, kendini film sürecinin ya da araştırmanın içinde kılması aslında objektiflik denilen ve bir nevi kendi öznelliğini “saklama” hali olan durumu değiştirmek anlamına gelmektedir. Belgeselci/araştırmacı kendi öznelliğini ortaya koyarak seyircinin bunu görmesini sağlar. Bu şekilde, belgeselci, seyirci ve belgelenen arasındaki ilişki daha doğrudan, öznel ve nesnel olma durumuna erişir. Her üçü de kendi adlarına konuşmaktadır.

Eğer Butler’ın söylediği gibi toplumsal cinsiyet performatifse, eklememiz gerekir ki *aynı* ve *öteki*nin kuruluşu da performatiftir. Bunu söylemek, aynı zamanda onların ontolojik bir kategori olmadıklarını söylemek anlamına gelir. Eğer bir belgesel film bir alt-kültürü *öteki* olarak ortaya koyuyorsa, o performatif bir şekilde “aynı” için *öteki*yi üretmektedir -bu *Paris is Burning* filminde de istemeden de olsa bulunur. Fakat Jacques Rancière’in⁷ ortaya koyduğu haliyle, aynılık/*öteki*lik ontolojisi daha en başından altı oyulmuş bir şekilde performe edilirse, eğer bizim yaklaşımımız buna imkân tanırsa, belgeselciliğin performatifliği bir eksen değişikliği yaşayabilme imkânı bulur.

Burada bahsedilen bir ütopya değil. *Mirror Mirror* filmi, daha başından itibaren sınıf, ırk ve toplumsal cinsiyet kodlarının altını dinamitlemektedir. Kendi adına konuşmak, başkasının özünü, objektifliğini veya alt-metnini açıklamak için konuşmaktan kaçınmaktır. Oysa başkasının kendi adına konuşması için yardımda bulunmak yeni bir çeşit öznellik barındırır. Buna günümüzde *queer ilişkilendirme* de denebilir.

⁷ Ranciere *The Ignorant Schoolmaster* adlı kitabında bundan bahseder. Metnin bir bölümü Cahil Hoca başlığıyla Siyahi dergisinde yayınlanmıştır.

Kaynakça

Phelan, P. (1993). The Golden Apple: Jennie Livingston's Paris Is Burning. *Unmarked: Politics of Performance* (s. 93-111). Londra: Routledge.

Butler, J. (1993). Gender is Burning: Questions of Appropriation and Subversion. *Bodies That Matter: On the Discursive Limits of "Sex"* (s. 121-140). Londra: Routledge.

Butler, J. (2008). *Cinsiyet Belası* (B. Ertür, Çev.). İstanbul: Metis

Moffat, Z. (2008). The Gender of the Audio-Visual Counter Gift. *Queer Giving*. <http://queergiving.co.uk/read/>

Foucault, M. & Deleuze, G. (1972). *Intellectuals and Power: A conversation between Michel Foucault and Gilles Deleuze*. <http://libcom.org/library/intellectuals-power-a-conversation-between-michel-foucault-and-gilles-deleuze>.

Rancière, J. (1991). *The Ignorant Schoolmaster: Five Lessons in Intellectual Emancipation* (K. Ross, Çev.). California: Stanford University Press.