

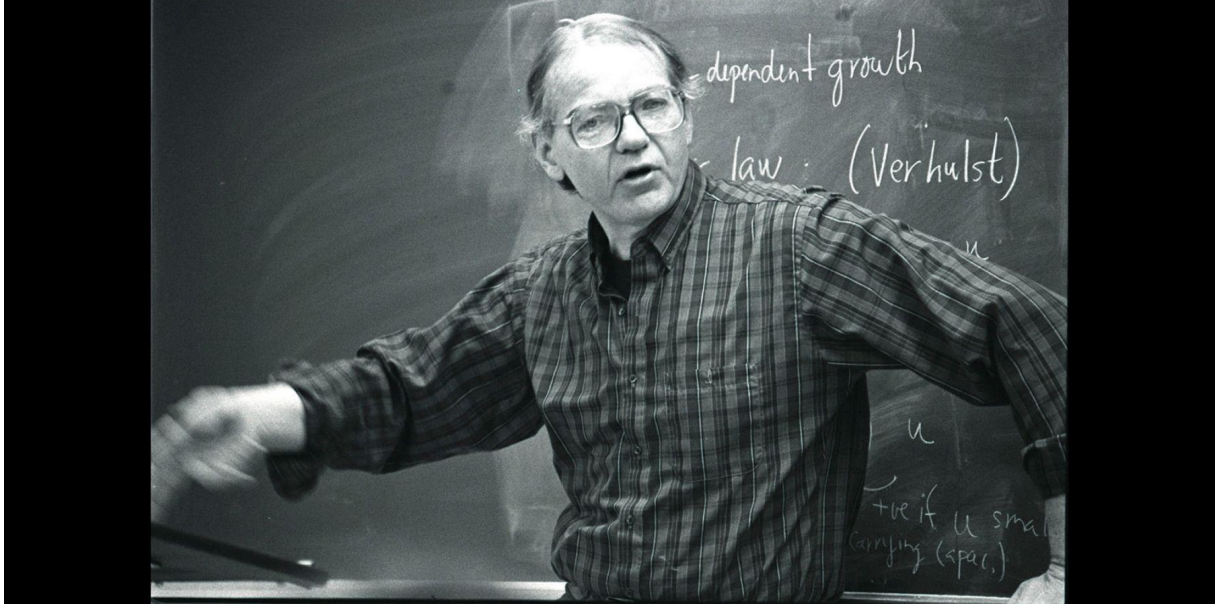
Fredric Jameson¹ ile Film Üzerine Konuşma*

Michael Chanan²

Takdim: 14 Nisan 1934'de doğan ve 22 Eylül 2024 yılında aramızdan ayrılan Amerikalı edebiyat eleştirmeni, filozof ve Marksist siyaset kuramcısı Fredric Jameson'un anısına, yazarın İngiliz belgeselci ve akademisyen Michael Chanan ile yaptığı ünlü söyleşisinin çevirisini yayınlıyoruz. Söyleşi, biri Marksist kuram diğeri de belgesel pratiğinin içinden konuşan iki farklı sesin eşliğinde, okuyucuyu hem Jameson'ın diyalektik ve ütöpik film okumasını, hem de Chanan'ın kameranın gücü ve belgesel etiği üzerine pratikten damıtılmış düşüncelerini bir arada görebilmesini sağlar. Buradan hareketle söyleşi; temsil ve gerçekçilik, anlatı ve zevk, uzun çekim ve kurgu, belgesel ve öz-düşünümsellik gibi film kuramının temel meseleleri üzerinde gezinir; Ozu'dan Straub-Huillet'e, Brechtian yabancılaştırma etkisinden Üçüncü Sinema deneyimine uzanan geniş bir referans yelpazesine beslenir.

¹ **Fredric Jameson** (14 Nisan 1934, Cleveland – 22 Eylül 2024): Amerikalı edebiyat eleştirmeni, filozof ve Marksist siyaset kuramcısı. Haverford College'da lisans eğitiminin ardından Yale Üniversitesi'nde doktora yapan Jameson, Duke Üniversitesi'nde Karşılaştırmalı Edebiyat Kürsüsü'nün başkanlığını ve Eleştirel Kuram Enstitüsü'nün yöneticiliğini yürütmüştür. Marksizm'i temel çerçeve olarak benimseyip yapısalılık, postyapısalılık ve psikanalizi özgün bir sentezle bir araya getiren Jameson, romandan mimariye, videodan postmodernizme uzanan geniş bir kültürel alanda üretken biçimde çalışmıştır. Sinema alanında ise *The Geopolitical Aesthetic: Cinema and Space in the World System* (1992) ve *Signatures of the Visible* (1990) adlı yapıtlarıyla film ile küresel kapitalizm arasındaki ilişkiyi mercek altına almıştır. En tanınmış kitapları arasında *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act* (1981) ve *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism* (1991) yer almaktadır.

² **Michael Chanan** (d. 1946, Londra): İngiliz film kuramcısı, belgesel yönetmen ve akademisyen. Sussex Üniversitesi'nde felsefe eğitimi alan Chanan, Oxford'da Isaiah Berlin gözetiminde düşünce tarihi çalışmaları yürütmüş; ardından BBC Television için çağdaş müzik üzerine belgeseller çekmiştir. Londra'daki Roehampton Üniversitesi'nde Film & Video Onursal Profesörü olan Chanan, erken dönem sinema tarihi, Küba sineması, müziğin toplumsal tarihi, kayıt teknolojilerinin tarihi, belgesel ve kültürel politika konularında kitap ve makaleler kaleme almıştır. 1970'lerin başından itibaren BBC Television için müzik belgeselleri çeken Chanan, 1980'lerde ağırlıklı olarak Latin Amerika konularında Channel Four için belgeseller üretmiştir. Yönettiği başlıca filmler arasında *Watching Music* (1971), *The Politics of Music* (1972), *Logic Lane* (1972), *New Cinema of Latin America* (Channel Four, 1983), *Havana Report* (1986), *Cuba From Inside* (1988), *Detroit: Ruin of a City* (2005), *The American Who Electrified Russia* (2009), *Secret City* (2012) ve *Cuba: Living Between Hurricanes* (2019) sayılabilir. Başlıca kitapları arasında *The Dream That Kicks* (erken dönem İngiliz sinema tarihi), *Cuban Cinema* (1985/2004) ve *The Politics of Documentary* (BFI, 2007) yer almakta; *Repeated Takes: A Short History of Recording and Its Effects on Music* (1995) ve *Musica Practica* (1994) ise müziğin toplumsal tarihi üzerine kaleme aldığı önemli çalışmalar arasında sayılmaktadır.



Fredric Jameson

Bölüm I

Michael Chanan: "İtalya'nın Varlığında"³ Screen⁴ dergisinin bir zamanlar işgal ettiği hegemonik konumdan rahatsızlık duyduğunuz söylemişsiniz. Bu rahatsızlığın niteliği neydi?

Fredric Jameson: Screen kesinlikle çok şey başardı; Fransız teorisinin filme ilişkin biçimlerinin bir kanalıydı ve hiç kimse onların tarihsel rollerini küçümsemek istemez. Fransa'daki Althusserci çevrelerde de gördüğüm gibi, burada da amansız bir ideolojik eleştiri tonu hâkimdi -Althussercilerin 'specification' dediği şey -yani insanları ideolojik kutularına yerleştirme, konumlandırma pratiği. İçerideyseniz bu muhtemelen çok keyifli; ama dışarıdaysanız pek de öyle değil. Şöyle ifade edebilirim: onlar, filmin ideolojik çözümlemesine yönelik, esasen biçimci (formalistik) bir yöntem geliştirdiler.

³ Jameson'un ilk basımı 1992 yılında yapılan "Signatures of Visible" başlıklı yazı derlemelerinden oluşan kitabının 2007 basımında yer verdiği makalesi.

⁴ Screen: 1959'da İngiltere'de yayın hayatına başlayan akademik sinema dergisi. Özellikle 1970'lerde İngiliz film kuramının merkezi yayın organı hâline gelen dergi, bu dönemde yapısalcılık, psikanaliz, Marksizm ve göstergebilimi sinema çalışmalarıyla buluşturan kuramsal yazıları yayımlayarak dünya genelinde sinema akademisyenleri üzerinde derin bir etki bıraktı. Christian Metz, Laura Mulvey, Stephen Heath ve Colin McCabe gibi isimlerin metinlerini Anglofon okuyucuya taşıyan dergi, "Screen teorisi" olarak bilinen ve özellikle ideoloji, özne ve bakış (gaze) kavramları etrafında şekillenen kuramsal çerçevenin de adını taşımaktadır. Dergi, halen Glasgow Üniversitesi bünyesinde Oxford University Press tarafından yayımlanmaya devam etmektedir.

Hepimiz, solda geleneksel olarak var olan, Terry Eagleton'in⁵ genel ideoloji diyeceği şeyle ilgili, içerik yönelimli kaba bir ideolojik çözümlene biçiminin aşılması gerektiğini düşünüyorduk. Eagleton'ın genel ideoloji ile estetik ideoloji arasındaki ayrımını çok kullanışlı bulsak da, filmdeki konular nihayetinde yalnızca estetik ideolojinin salt biçimsel terimleriyle kodlandı; böylece temsil ya da gerçekçilik, burjuva estetik ideolojisinin bir biçimi olarak her zaman ideolojik açıdan kötümüş gibi görünüyordu. Daha yeni ideolojik çözümlene biçimleri ve bunların ideolojilerini vurgulamanın sağladığı gerçek kazanımlar, genel ideoloji ile estetik ideoloji arasındaki bu köprüyü kurmakta yetersiz kaldı; zira genel ideoloji diye bir şey vardır ve oynadığı bir rol mevcuttur. Celine⁶ gibi faşistlerin sadece faşizmleri nedeniyle yargılanmaması, biçimleri içinde bir şey yapılması gerektiğini hissettik. Öte yandan, [sinema/film meselesi] salt biçimsel terimlerle soyutlandığında tüm bunları yitiririz; dolayısıyla tarih duygusunu da yitiririz, modernist anlatı dışında. Bu anlatıya göre: bir zamanlar temsile sahiptik, sonra bunun farkına vardık, sonra onunla bir kopuş yaşadık ve artık yalnızca temsil sorununu ve onun ideolojisini ön plana çıkaran yapıtlar kabul ediliyor. Şüphesiz bu son derece basitleştirilmiş bir karikatür, ama genel olarak rahatsızlık duyduğum şeyin bu olduğunu söyleyebilirim ve bu söylediğim yalnızca Screen için de değil, altmışlarda ve yetmişlerde geliştirilen ideolojik çözümlene biçimlerinin tamamına uygulanabilir.

⁵ Terry Eagleton (d. 1943): İngiliz Marksist edebiyat kuramcısı. Eagleton, ideoloji kavramını edebiyat ve estetik alanına uyguladığı çalışmalarıyla Anglo-Amerikan kültürel sol düşüncenin en önemli isimlerinden biri olarak kabul edilir. Eagleton'a göre genel ideoloji, toplumsal ilişkileri ve sınıf çıkarlarını meşrulaştıran, doğallaştıran ve görünmez kılan temsiller bütünüdür. Estetik ideoloji ise bu genel ideolojinin sanat ve edebiyat alanındaki özgül biçimidir: sanatın "özerk", "evrensel" ve "çıkarsız" olduğu yanılması, bizzat ideolojik bir işlev görür — sınıf çatışmalarını ve tarihsel belirlenimlerini örtetek estetik deneyimi siyaset-dışı bir alan olarak sunar. Eagleton bu ayrımı özellikle Criticism and Ideology (1976) ve The Ideology of the Aesthetic (1990) adlı eserlerinde ayrıntılı biçimde ele alır.

⁶ Louis-Ferdinand Céline (1894-1961): Fransız romancı. Tıp eğitimi almış olan Céline, edebiyat dünyasına ilk romanı Gecenin Sonuna Yolculuk (Voyage au bout de la nuit, 1932) ile çarpıcı bir giriş yaptı. Konuşma diline dayanan, kesik cümleler ve üç nokta kullanımıyla oluşturduğu özgün üslubu — "argolu stil" olarak da bilinen bu yazış biçimi — modern Fransız edebiyatında devrimci bir kırılma noktası olarak kabul edilir. Céline'in önemi yalnızca biçimsel yeniliğiyle sınırlı değildir: anlatıcının toplumun dışına itilmiş, nihilist ve öfkeli sesi, savaş, sömürgecilik ve kapitalizme yönelik radikal bir eleştiri taşır. Ancak İkinci Dünya Savaşı sırasında kaleme aldığı oldukça sert antisemitist ve faşist siyasi broşürler ile Nazi işgali döneminde sergilediği iş birlikçi tutum nedeniyle kariyeri derin bir gölge altında kalmış; savaş sonrasında vatanseverlikten ihraç davası ile yüzleşmek zorunda kalmıştır. Sartre, Beckett ve Beat kuşağı yazarları üzerindeki etkisi tartışmasızdır.



Michael Chanan

MC: Genel olarak aynı fikirdeydim, ama Screen'e karşı oldukça özgül bir nedenle de bir memnuniyetsizlik duyuyordum. Filmi bir metin olarak gören düşüncenin indirgemeci olması; bu, filmin zamanda kurulan bir yapı olduğu duygusunu neredeyse tamamen buharlaştırıyor gibiydi. Ben her zaman bir filmin en önemli özelliklerinden birinin, zamanın yapılandırılması açısından müzikle olan ortaklığı olduğunu hissettim. Bu durum bana semptomatik geliyordu -sadece Fransızların kendisinde değil- ama müziğin büsbütün dışlanması bir göstergesi olarak. Bu, bir şekilde dikkatinizi çekti mi?

FJ: Evet, bunun sorunun bir parçası olduğunu düşünüyorum. Rahatsızlığımı biraz daha keskinleştireyim, çünkü bunun şu anlama geldiğini düşünüyorum: Temsile dayalı olarak etiketlenen her şeyi içine alan ideolojik bir torba oluştu; bu torbanın içindekiler genel olarak "realizm" denilen şeyle özdeşleştirildi ve bu tam da zamanla ilgiliydi. Filmde, örneğin, kötü ve ideolojik olarak damgalanan şey -ki öyle olmuş da olabilir, şu an bunu tartışmıyorum- süreklilik kurgusu ve filmsel metindeki kırılmaların silinip gizlenmesiydi; öyle ki bu zamansal süreklilik, kendisinden büsbütün farklı bir üretim sürecinin doğallaştırılması olarak anlaşıldı. Bu da nihayetinde kırılmanın, diğer her türlü zamansal sürekliliğin karşısında yüceltilmesi anlamına geliyordu; uzun plan dışında gerçekten var olabilecek diğer tüm zamansal sürekliliklerin burjuva temsili alanına havale edilmesi gerekiyordu. Bunun, geniş anlamda yapısalcılığın gerçekten tümünün muzdarip olduğu bir şey olduğunu düşünüyorum: Yani eşzamanlıya vurgu yaptığınızda, — örneğin Lacan'da olduğu gibi — art zamanlı bir şeye geri dönmeye çalıştığınızda ilginç bir uğrak yaşıyorsunuz; bunu doğal olarak yeni bir gözle görmek istiyorsunuz, ama bağlantıları kurmak güç.⁷ Geri kalan tek kategori, bir şekilde kırılma

⁷ Jameson burada yapısalcılığın temel bir açmazına işaret ediyor. Saussure'den gelen yapısalci gelenek dili ve anlam sistemlerini **eşzamanlı** (synchronic) — yani tarihsel süreçten bağımsız, o anki ilişkileriyle — analiz eder. Bu çok verimli bir yöntem ama beraberinde ciddi bir sorun getiriyor: **art zamanlı** (diachronic) olan, yani tarihsel süreç, değişim ve dönüşüm bu çerçevede açıklanamaz hale geliyor. Lacan da bu sorunla boğuşur: psikanalitik yapılar — Simgesel, Düşsel, Gerçek — eşzamanlı bir sistem olarak kurulmuştur, ama öznenin tarihi, travması ve dönüşümü art zamanlı bir süreçtir. Lacan bu ikisini birleştirmeye çalışır ama Jameson'a göre bu bağlantıyı kurmak son derece güçtür.

oluyor ve bu yaklaşım bir senkronik yapıdan diğerine geçişteki kırılmalarla çok iyi baş edebilir; ama bu kırılmaların içinde neler olduğunu gerçekten ele alamaz. Mahler üzerine, bir müzik dilinden diğerine geçişler açısından çok ilginç bir Screen tarzı tartışma yapılabileceğini düşünüyorum; ama genel olarak biçimdeki asıl mesele ele alındığı zaman iş güçleşir. Ve sanırım bunun roman için genel anlamda ifade ettiği şey, aslında oldukça eski bir modernist fikirdir: Modern roman -bu her ne içerirse içersin- öyle bir şiirsel biçim almalıdır ki cümlelerin kendisi belirleyici olsun ve bu biçim esasen on dokuzuncu yüzyılda süregelen eski hikâye anlatma biçimlerini altüst etmeye hizmet etsin. Bunun roman için ciddi sonuçları var; çünkü sonuçta insanları tamamen anlatisal olmayan modernist romanlar üretmeye teşvik ediyor ki benim bunlardan sevdiğim var, ama diğerlerine sahip olmamanın bir kayıp olduğunu düşünüyorum. Postmodernizm bir sorun ortaya çıkardı; çünkü daha eski hikâye anlatma biçimlerine dönüşü temsil ediyordu. Sanırım, müzikte de melodiye geri dönen ve on iki ton sistemini⁸ bir kenara iten yeni kuşağın bir tür gerilemeyi temsil ettiği düşünülüyor. Ve ne yazık ki pek çok durumda bu gerçekten de bir gerileme, gerçek anlamda orta sınıf müzik değerlerine dönüş.

MC: Screen'e dair başka bir sorunum daha vardı. O dönemde yetişmekte olan ve kendilerini teorik olarak Screen'le aynı çizgide durması gerektiğini düşünen bir kuşak film yapımcısı üzerindeki etkisiyle ilgiliydi ve sihirli sözcük yapı sökümüydü(deconstruction)⁹. Bunun, kanımca, iki sonucu oldu. Birincisi; yetmişlerin ikinci yarısında film yapımı alanındaki öğrencilerimi hatırlıyorum da, bu öğrenciler kâğıt üzerinde harika görünen ama nasıl çekileceğine dair en ufak bir fikirlerinin olmadığı film taslakları ve senaryolarıyla oldukça sık karşıma çıkarlardı. İkinci olarak; bu filmlerin bazılarının zaman zaman gerçekten çekilen ve neredeyse izlenemez olduğu kanıtlanmıştı. Mesela her şeyin ekran dışında, çerçeve dışında geçtiği, De Sade'in bir romanının uyarlaması gibi; bu film sonunda yapılmış en sıkıcı film adayı olarak tarihe geçmişti.

⁸ *On iki ton sistemi (İng. twelve-tone system, Alm. Zwölftontechnik): Avusturyalı besteci Arnold Schoenberg'in (1874-1951) geliştirdiği ve ikinci Viyana okulu tarafından yaygınlaştırılan kompozisyon tekniği. Geleneksel tonal müziğin — yani belirli bir tona, gamı ve armoniye dayanan müziğin — hiyerarşik yapısını reddeden bu sistemde oktavın on iki sesi eşit ağırlıkta kullanılır; hiçbir diğeri "toniği" ya da merkezi olamaz. Bu yaklaşım müzikal modernizmin en radikal ifadelerinden biri olarak kabul edilir. Jameson burada on iki ton sistemini modernist romanın anlatı karşıtı eğilimiyle eşleştiriyor: nasıl ki on iki ton sistemi tonal merkezden — yani melodik ve armonik "anlatı"dan — kaçıyor, modernist roman da anlatıdan kaçıyor. Postmodernizmin melodiye dönüşü ise bu açıdan tonal müziğe geri dönüşle özdeşdir — Jameson'a göre bu, orta sınıf estetik değerlerine yapılan muhafazakâr bir geri çekilmedir.*

⁹ *Yapısöküm (İng. deconstruction): Fransız filozof Jacques Derrida'nın (1930-2004) geliştirdiği okuma ve düşünme stratejisi. Yapısöküm, bir metnin ya da düşünce sisteminin kendi içindeki çelişkileri, bastırılmış anlamları ve hiyerarşik karşıtlıkları — varlık/yokluk, konuşma/yazı, merkez/çevre gibi — açığa çıkarmayı amaçlar. Derrida'ya göre hiçbir metin kendi içinde tutarlı ve kapalı değildir; her metin kendi temelini sarsan izler ve artıklar barındırır. Yapısöküm bir yıkım değil, metnin kendi mantığını onun aleyhine işleten dikkatli bir okuma pratiğidir.*

FJ: Bence yapışökümü kelimesi, bu şeylerin¹⁰ biçimsel olarak altını oyma ve yıkımının bir başka eş anlamlısı haline geldi ki o kelimelerden herhangi biri de aynı işlevi görebilirdi. Ama burada tüketim ve haz boyutu ile ilgili başka bir konuya da değinmek istiyorum. Haz, feminizm tarafından ilginç biçimlerde yeniden sahiplenildi; ama anlatının tükettiğiniz ve tüketimin hazzını çıkardığınız bir meta olduğu fikri de pek çok şeyi damgaladı. Dolayısıyla eğer hazzı yıkmak istiyorsanız, hazzın yokluğu ya da sıkıcılık ya amaçlarınızdan biri ya da yan etkinizdir. Bu problemi ele almanın başka yolları da var. Eski dostum ve yoldaşım Stanley Aronowitz'in¹¹ Amerikan televizyonunun hızlı kurgulanmasının ideolojisi üzerine yazdığı bir şeyi hatırlıyorum; bir keresinde De Certeau'nun¹² da bunu söylediğini duymuştum: Amerikan televizyonunun hiç bir Avrupalının tam olarak erişemediği ve kitle kültürünün büyük başarısını oluşturan şeyin, kısalmış dikkat süresini hep yeni bir şeyle yakalayan hızlı değişimler fikri olduğu. Aronowitz de şunu gözlemledi: eğer bunu yıkmak istiyorsanız, cevap açıkça Ozu¹³ gibi biri oluyor; çünkü bu yavaşlık alışkanlıklarınızla çelişiyor. Ama bunun da çözüm olmadığını düşünüyorum; deneysel video türünde anlattığınız şeylere bol bol rastlanıyor. Ama başka 'çözümler' de var, benim için Straub ve Huillet,¹⁴ hâlâ mücadele etmeyi sevdiğim, ama insanları gerçekten istediklerinden çok daha uzun süre bir şeye bakmaya zorladığınız diktatörce güç kullanımının tehdidi altındaki örnekler. Bu bana fotoğrafçılık tarihini hatırlatıyor; eski günlerde pozlama süresi bugünkü standartlara göre daha uzun olduğundan fotoğrafı çekilen kişinin

¹⁰ Jameson'un yazı bağlamında "şeyler" derken kastettiği "temsil, realizm, süreklilik kurgusu"dur.

¹¹ Stanley Aronowitz: *Stanley Aronowitz (1933-2021): Amerikalı sosyolog, siyaset teorisyeni ve sendikal aktivist. Emek tarihi, kültür teorisi ve eğitim politikası üzerine yoğunlaşan Aronowitz, Marksist ve post-Marksist çerçeveleri popüler kültür ve kimlik politikasıyla harmanlayan çalışmalarıyla tanınır. Başlıca eserleri arasında False Promises: The Shaping of American Working Class Consciousness (1973) ve The Crisis in Historical Materialism (1981) sayılabilir. New York'taki City University'de uzun yıllar ders veren Aronowitz, Fredric Jameson ve Stuart Hall gibi isimlerle birlikte Anglo-Amerikan kültürel sol düşüncenin önemli figürlerinden biri olarak kabul edilir.*

¹² Michel de Certeau (1925-1986): Fransız tarihçi, Cizvit rahip ve kültür teorisyeni. *Gündelik hayatın pratiklerini iktidar ilişkileri bağlamında çözümleyen Certeau, "strateji" ve "taktik" kavramları aracılığıyla sıradan insanların baskın kültürel yapılara karşı geliştirdiği mikro direnişleri ele alır. Başlıca eseri The Practice of Everyday Life (1980), kültürel çalışmalar, sosyoloji ve sinema kuramı literatüründe geniş yankı uyandırmıştır.*

¹³ Yasujirō Ozu (1903–1963), Japon sinemasının en önemli yönetmenlerinden biridir. *Tokyo Hikayesi (1953) gibi yapıtlarıyla tanınan Ozu, sabit kamera, alçak çekim açısı ve yavaş tempolu anlatı gibi biçimsel tercihlerle Hollywood sinemasının hız ve devamlılık normlarını kıran bir üslup geliştirmiştir. Bu nedenle izleyicinin alışılmış izleme alışkanlıklarını sekteye uğratan bir örnek olarak sıklıkla anılır.*

¹⁴ Jean-Marie Straub (1933–2022) ve Danièle Huillet (1936–2006), uzun süreli plan, minimal kurgu ve metne mutlak bağlılık gibi radikal biçimsel tercihlerle izleyiciyi edilgen tüketimden koparıp aktif bir dikkat gerilimine sokan Fransız-Alman yönetmen çiftidir. *Filmleri sıklıkla "izlenmesi zor" olarak nitelendirilir; bu da onları hem ticari hem de pek çok sanat sineması geleneğinin dışına taşır.*

başını sabitlemek¹⁵ zorunda kalıyordunuz, -kaç dakika boyunca bilmiyorum ama baş yerinde durmak zorundaydı- işte bu, bu tür filmlerin seyircisine yaptığı şeye benziyor; kesinlikle bir yabancılaştırma etkisi yaratıyor, ama bunun gerçekten filmin gerçek işlevi olup olmadığından emin değilim. Temsil kavramı böyle her şeyin içine atıldığı bir torba haline geldiğinde, genel olarak olumsuz bir terim olan gerçekçilik olarak etiketleniyor; bu da görünürde konvansiyonel anlatı biçimi anlamına gelir. Bununla ilgili söylenecek iki şey var. Birincisi, her gerçekçilik(realizm), yeni olduğu dönemde, bir yabancılaştırma¹⁶ işlevi de görmüştür; çünkü gerçekçilik, alışkanlıkları alır ve gerçekliğin ne olduğunu -senin sandığının ya da alışkanlıklarının ve geleneklerinin sana söylediğinin aksine- gösterme kisvesi altında onlarla yeni bir şey yapar. Ne yazık ki bu, eleştiri dillerimiz açısından şu anlama gelir: gerçekten güçlü realizm biçimlerinin tamamı her zaman birer modernizm olmuştur. Ama bu aynı zamanda şu anlama da gelir: Harry Levin'in -Levin artık on dokuzuncu yüzyıl romanı kuramcılarının en gelenekseli olarak görülmektedir -*The Gates of Horn*'da¹⁷ ve başka yerlerde dile getirdiği bu fikir, aslında *Screen*'in tutumundan o kadar da uzak değildir; zira Levin'e göre realizm her zaman Don Kişot modelini izler ve önceden var olan anlatı paradigmasını alarak onlarla bir şeyler yapar, yani kelimenin tam anlamıyla onları yıkar. Benim için bu, altını oyma ya da yıkma kavramının gerçek anlamda ciddi sınırları olduğunu ve bunun hem daha siyasi hem de daha tarihsel bir şeyle ikame edilmesi gerektiğini gösteriyor; zira bunun siyasette belirli bir anarşizme ya da isterseniz Dadaizme karşılık geldiğini düşünüyorum. Ve bu patlatıcılar belirli çok kesin tarihsel koşullarda çoğu zaman son derece etkili olsa da, belki keşfetmemiz ya da yeniden keşfetmemiz gereken başka siyaset biçimleri ve biçimin siyaseti de vardır.

MC: Bu, birbirinden ayırtmamız gereken birkaç şeyi gündeme getiriyor. Biri, Brecht'in bir sinema geliştirme fikirleriyle ilişkisi nedeniyle yapı-sökümü sorunu. Diğeri, çok erken dönem sinemayı incelememin kendi yönetmenlik pratiklerimde

¹⁵ *Fotoğrafçılığın en eski zamanlarında, fotoğraf çekimi sırasında pozlama süreleri çok uzun olduğundan (bazen 30 saniye ile birkaç dakika arasında) kişinin başı en ufak bir hareket etse bile fotoğraf bulanık çıkıyordu. Bu yüzden kişinin başını ve boynunu sabit tutan metal bir stand/kıskaç kullanılıyordu — bu portre fotoğrafçılığında standart bir ekipmandı. Buna baş sabitleyici (head clamp) deniyordu. Nasıl bir aparat olduğuna şuradan bakılabilir <https://agno3solution.wordpress.com/2015/06/08/head-braces-2/>*

¹⁶ "Yabancılaştırma: (İng. de-familiarisation): Rus Biçimci Viktor Shklovski'nin "ostranenie" kavramından gelen bu terim, alışılmış ve otomatikleşmiş algıyı kırarak sıradan olanı taze bir gözle görmeyi sağlayan estetik stratejiyi ifade eder. Marksist gelenekteki "yabancılaşma"dan (alienation) ve Brecht'in "yabancılaştırma etkisi"nden (Verfremdungseffekt) ayırt edilmelidir: alienation öznenin kendi emeğinden kopuşunu, Verfremdungseffekt ise seyircinin eleştirel mesafe kurmasını kasteder. Jameson bu kavramı realizmin tarihsel işleviyle ilişkilendirerek kullanır: her yeni gerçekçilik hamlesi, alışılmış temsil kalıplarını kırarak de-familiarisation etkisi yaratmış ve böylece gerçekliği yeniden görünür kılmıştır.

¹⁷ *The Gates of Horn: A Study of Five French Realists (1963): Amerikalı karşılaştırmalı edebiyat kuramcısı Harry Levin'in (1912-1994) Stendhal, Balzac, Flaubert, Zola ve Proust üzerine kaleme aldığı kapsamlı realizm incelemesidir. Levin bu çalışmada realizmin salt bir yansıtma biçimi olmadığını, her seferinde önceki anlatı gelenekleriyle hesaplaşan ve onları dönüştüren bir edebî pratik olduğunu savunur.*

tempo anlayışımı tamamen değiştirmesi. Bu şeyler genellikle aşırı belirlenimlidir; El Salvador'da yaptığım bir filmim var ve çok yavaş konuşan biriyle yapılan bir röportaj etrafında inşa edildi. Bu yüzden bu duruma saygı gösteren bir ritim yaratma zorunluluğu doğdu ve film adamakıllı yavaşladı. Ama bunu yapmaktan çok mutlu oldum, zira ortalama bir dayanışma filminin ya da gerilla savaşı veya buna benzer bir konuda yapılan ortalama bir siyasi röportajın aslında hiçbir zaman size gerçekten görme fırsatı vermediğini güçlü biçimde hissediyordum, çünkü bunlarda anlatı çok hızlı ilerliyor. Bu durumda, birkaç Latin Amerikalının filmi gördüklerinde bir İngilizin El Salvador'daki köy yaşamının ritmini bu kadar iyi yakalamış olmasına hayran kalmaları düşündürdü beni. Bunu Jean Renoir'ın anımsadığım şu tespiti ile ilişkilendiriyorum: Kamera iki şey yapabilir. Ya dikkatinizi bir şeye çekebilir ya da geri çekilip şeylerin kendi kendilerine dikkat çekmesine izin verebilir. Hollywood'la ilişkilendirdiğimiz ve Noel Burch'ün "temsilin kurumsallaşmış kipi"¹⁸ adını verdiği anlatı kurgusu neredeyse tümüyle birincisini yapmaya ve ikincisini yapmamaya dayanır...

FJ: Yani kameranın geri çekilmesi...

MC: Doğru. Hiç yapmaz. Yine de John Ford filmlerinde, Ford'un kamerasını neredeyse hiç hareket ettirmediği gerçeğinin belki de bir sonucu olan bazı planlar var; bazen çok geniş bir çekim görürsünüz ve uzaktan yaklaşan bir şeyin olduğunu anlamak biraz zaman alıyor. Ama bu oldukça nadir; çünkü çoğunlukla bu izleyiciyi kontrol etme arzusu -Hitchcock'ta olduğu gibi- bu sıkışık kadraj¹⁹ ifadesini buluyor; bu da kesmedeki hızlılık kadar önemli başka bir kontrol biçimi. Yani bunu aşmanın, sıkıcı olacak kadar yavaşlamak dışında başka yolları da olabilir, değil mi?

FJ: Geçerken değindiğiniz ve sizin de ilginizi çektiği bir şeyi daha anmak istiyorum: ses. Bence sesin de tüm bunlarla bir ilişkisi var. Bu da bana başka bir şeyi, iç mesafeyi düşündürüyor; yani yalnızca sıkıcı noktaya kadar tutulmuş planların sorunu, o birinci duyusal durumla gerilim içinde olan başka bir unsurun yokluğunun sorunudur. Straub'lar konusunda tereddüt etmemin nedeni, onların kamerayla yaptıklarına karşı bir kontrpuan olarak sesi her zaman bilinçli biçimde kullandıklarını düşünmem.

MC: Sadece kameranın kontrpuanı değil, onunla çatışan bir şey.

¹⁸ *Temsil'in Kurumsallaşmış Kipi (Institutional Mode of Representation, IMR): Sinema felsefecisi Noel Burch'ün To the Distant Observer (1979) ve Life to Those Shadows (1990) başta olmak üzere çeşitli çalışmalarında geliştirdiği bir kavramdır. Burch, 1910'lardan itibaren Hollywood merkezli hâkim sinema dilinin — süreklilik kurgusu, öznel kamera, anlatıya tabi görüntü — nasıl evrenselmiş gibi sunulduğunu ve alternatif sinema pratiklerini dışladığını göstermek için bu terimi kullanır.*

¹⁹ *Sıkışık kadraj" (tight framing), kameranın özneyi çerçeve içinde az boşluk bırakacak biçimde yakından ve dar açıyla konumlandırılmasıdır. Bu teknik, seyircinin bakışını nesneye kilitlet ve çerçeve dışını görünmez kılarak hem mekânsal hem de anlamsal bir kontrol uygular. Hitchcock'un gerilim sahnelerinde sistematik biçimde başvurduğu bu yöntem, hızlı kurgunun yanı sıra seyirci üzerinde kurulan yönlendirici denetimin temel araçlarından biri olarak değerlendirilir.*

FJ: Onunla çatışan mı? Oh evet, bu daha da iyi. Ve bu aslında yapısökümün özündeki sorudur: Yapısöküm bir anlamda her zaman bir metnin yorumudur; ama bu yorum, metnin kendi tutarsızlıklarını açığa çıkarmasına izin vermek için oradadır ve yine de metnin içine gömüldüğü başka bir metindir. Dolayısıyla iki metin arasında, ya da filmik metinler ile ses arasında ve benzeri ilişkilerde bir gerilim ortaya çıkar; eleştirel olan da tam orada filizlenir. Bu içsel mesafeler yok olduğunda ya da azaldığında, karşınızda yalnızca görüntünün kendisi kalır; görüntü kendi hakkında gerçek anlamda hiçbir şey söyleyemez, yalnızca dikkatinizi o görüntüye dair kendi hayal kırıklığı duygularınıza geri yönlendirebilir.²⁰ İdeal olan, o görüntüyü yorumlayan başka bir şeyin orada bulunmasıdır. Bir kırılma da elbette bunu sağlar; ama bunun, söz konusu iç gerilimi ya da mesafeyi — ya da her ne demek istersek — gerçekleştirmenin yalnızca bir yolu olduğunu düşünüyorum.

MC: Bunu realizmin potansiyel olarak yıkıcı doğasına — ve o realizmden kaçış olasılığına — geri bağlayayım; çünkü bu konuda söyledikleriniz, sinemanın realizmi neden defalarca yeniden ürettiğini ve bunun bazen son derece radikal bir etki yarattığını açıklamaya yardımcı oluyor. Bunun en bilindik örneği elbette Neo-Realizm uğrağı ve onun İtalya sınırlarının ötesindeki etkisidir. Latin Amerikalılar ellili yılların başında film yapmak üzere İtalya'ya gidiyor, geri dönüp Neo-Realizm'i uyguluyorlar; hem Latin Amerika'da bağımsız film yapmanın pratikte tek yolu olduğu için, hem de daha önce perdede hiç görülmemiş şeyleri göstermenin kendi başına bir aydınlanma eylemi olduğuna inandıkları için. Ama on yıl sonra bu artık yeterli gelmemeye başlıyor; artık daha ileri bir şeyin gelişmesi gerekmektedir ve işte bu, altmışlar ve "Nuevo Cine Latino Americano"²¹ olarak anılan şeyin ortaya çıkışıdır; bu da bir dizi başka soru ve sorunu gündeme getirir ama bunu şu an için bir kenara bırakalım. Şimdi bana öyle geliyor ki bu sürecin zorunlu bir parçası, realizmin bir yeniden sahiplenme döngüsünden geçmesidir. Neo-Realizmin Kuzey Amerika sinemasındaki ilk etkilerinden biri, sesin gelişinden önce zaten yaygın olan pratiği yeniden devreye sokmasıydı: Dış mekânda çekim yapmak. Her ne kadar, sadece bazı anlarda, izleyiciye izlediklerinin gerçekten var olan bir mekânda geçtiğini hatırlatma isteği olsa da. Ama asıl sorum şu: Sinema, bazı marjinal ve deneysel pratikler dışında, o realizmden kaçabilir mi? Ve bu yeniden sahiplenme döngüsünden kurtulabilir mi?

²⁰ Burada Jameson'un hayal kırıklığı duyguları ile kastettiği şudur; eğer bir görüntü kendi hakkında hiçbir şey söyleyemiyorsa, yani içinde eleştirel bir mesafe, iç gerilim ya da yorum yoksa, izleyici o görüntüden bir anlam çıkarmaya çalışır ama başaramaz. Bu başarısızlık izleyicide bir hayal kırıklığı, bir tatminsizlik hissi yaratır. Yani görüntü izleyiciyi dışarıya, gerçekliğe ya da eleştiriye yönlendirmek yerine, izleyiciyi kendi içine -kendi duygusal tepkisine, kendi çaresizliğine- hapseder.

²¹ 1960'larda Brezilya (Cinema Novo), Arjantin (Tercer Cine) ve Küba'da eş zamanlı olarak gelişen politik sinema hareketidir. Neo-realizmin gerçekliği göstermekle yetinmesini yetersiz bulan bu hareket, seyirciyi pasif konumdan çıkarmayı hedefledi. Başlıca temsilcileri arasında Brezilya'dan Glauber Rocha (Deus e o Diabo na Terra do Sol, 1964) ve Nelson Pereira dos Santos, Arjantin'den Fernando Solanas (La Hora de los Hornos, 1968), Küba'dan ise Tomás Gutiérrez Alea (Memorias del Subdesarrollo, 1968) sayılabilir. Rocha'nın "Açlığın Estetiği" (1965) ve Solanas-Getino'nun "Üçüncü Sinema Üzerine" (1969) metinleri hareketin kurucu manifestoları sayılır.



Yeni Latin Amerika Cineması(Nuevo Cine Latino Americano)

FJ: Açıkçası birden fazla nokta var. Andığım gerçekçilik tanımını mutlaka onaylamıyorum; kendi sorunlarını doğurduğunu düşünüyorum. Ama önce söylemek istediğim şey şu: iç gerilimin bir kutbu olabilecekler arasında dış dünya da yer alıyor. Yani, Derrida'nın "hors-texte"²² yok, her şey bir metindir fikrine katılabilirsiniz; ama yine de dış dünyayı kameradan farklı bir metin olarak hissedebilirsiniz. Kameranın bu henüz görülmemiş, fotoğraflanmamış şeylerle, bakmak istemediğiniz ya da bakmanıza izin verilmeyen ya da bakmanızı gerektirmeyen şeylerle olan ilişkisi; bu da belli uğraklarda, sizin bahsettiğiniz tarihsel uğraklarda, bu iç gerilimin kaynağı haline gelebilir. Ama şimdi ne yazık ki — ve bu bizi eninde sonunda Brecht'yen film²³

²² Burda Jameson, Jacques Derrida'nın "Of Grammatology" (1967) adlı eserinde geçen "il n'y a pas de hors-texte" — "metin-dışı diye bir şey yoktur" — ifadesine gönderme yapmaktadır. Derrida bu formülasyonla, anlamın her zaman başka metinlere, göstergelere ve farklılaşmalara (différance) gönderme yaparak işlediğini; dolayısıyla dili ya da temsili aşan saf, doğrudan bir gerçekliğe erişimin mümkün olmadığını ileri sürer. Söz konusu ifade yapısökümcü düşüncenin en tartışmalı ve en çok yanlış anlaşılan önermelerinden biri olmuştur.

²³ Brecht'yen film: Alman oyun yazarı ve kuramcı Bertolt Brecht'in (1898-1956) epik tiyatro anlayışından beslenen bir film yapım yaklaşımını ifade eder. Brecht'in "yabancılaştırma etkisi" (Verfremdungseffekt) olarak bilinen tekniği, izleyicinin sanatsal illüzyona kapılmasını engelleyerek onu eleştirel bir mesafede tutmayı amaçlar. Sinemada bu yaklaşım; doğrudan kameraya bakış, anlatının bölünmesi, yapay dekor kullanımı ve ses-görüntü arasındaki kasıtlı kopukluklar aracılığıyla hayata geçirilir. Jean-Luc Godard ve Jean-Marie Straub & Danièle Huillet bu geleneğin sinema tarihindeki en belirgin temsilcileri arasında sayılır.

meselesine de götürecektir — ne yazık ki burada asıl tehlikede olan şey sıradan bir alışkanlık meselesi gibi görünüyor: Eğer her şeyi yenilik üzerine ve yeninin şoku üzerine kuruyorsanız ki daha önce hiç görülmemiş şeyleri göstererek realizm bile bunu yapıyor, bir kez gördükten, yeterince gördükten ve tekrar tekrar gördükten sonra, artık o yeni değildir ve şok da ortada yoktur. Bu sorunu nasıl aşacağımı bilmiyorum, daha fazla tarihten başka. Yani şunu kastediyorum: eğer film tarihi çalışıyorsanız, kendinizi yavaş yavaş o ilk şokun bir parçasını yeniden yakalayabileceğiniz bir konuma geri taşıyabileceğinizi umabilirsiniz -aynı şey elbette edebiyat tarihi için de geçerlidir- ama bunu yapmak son derece güçtür. Bu aynı zamanda bir şeyleşme²⁴ biçimidir ve zamanın akışı içinde kaçınılmazdır. Ama her zaman yapılacak yeni şeyler vardır. Dolayısıyla o şeyleri ancak tarihsel bir bakış açısıyla yeniden kazanabileceğimizi sanıyorum.

MC: Bunu bir an için daraltıp Hollywood'un bugüne dek geçirdiği dönüşüme odaklanırsanız ve bir zamanlar yasak olan ya da temsil biçimi itibarıyla son derece kalıplaşmış şeylerin nasıl yeniden sunulduğunu sorgulamaya başlarsanız, seks ve şiddetin perdedeki yansımalarına ilişkin pek de özgün sayılmayan bir teze ulaşabilirsiniz, ama bu tezin özgün olmaması, bu durumda doğru olmadığı anlamına gelmez.

FJ: Tabuların kaldırılmasına ilişkin bir diyalektik işledi ve şimdi tabularımız tükeniyor; bu süreç neredeyse sonuna gelmiş gibi görünüyor. Bunun ihlal [transgression]²⁵ kavramıyla doğrudan bir ilişkisi var; buradaki iç gerilim şu: İhlalin herhangi bir anlam taşıyabilmesi için tabunun bir şekilde hâlâ yerli yerinde durması gerekiyor. Tabu kalktığında her şeye izin verilir ve bütün gerilim ile şok ortadan kaybolur.

MC: Ama bugünün Hollywood yapımında çeşitli tabular var ve hepsinin en büyüğü, gündelik hayatın siyaseti üzerindeki tabu...

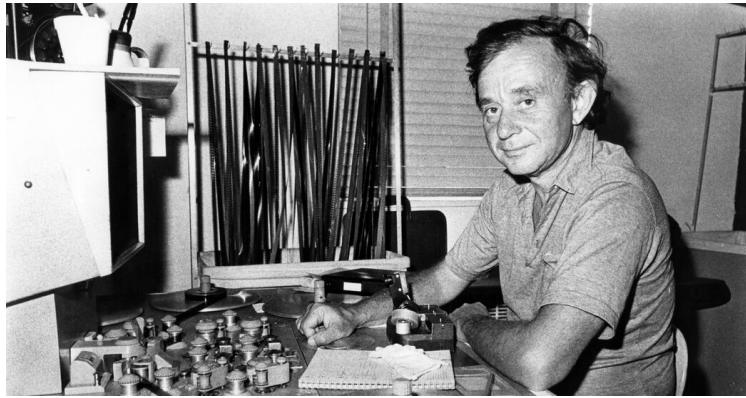
FJ: Aynı zamanda bu gündelik hayatı doğallaştıran belirli anlatı türlerinin egemenliğiyle birlikte. Bu durumlarda, belki anlatısal olmayan bazı biçimlerin o tabuyu yıkabileceği ve anlatısal bazı yeni biçimlerin de bunu yapabileceği bir yol var. Ama bu, giderek daha fazla anlatı ve imgeyle dolup taşan bir toplum; dolayısıyla eski günlerin alışılmış klişeleri konusunda ne kadar sofistike olursak olalım, hayatımızı

²⁴ Şeyleşme (İng. reification): Lukács'ın *History and Class Consciousness (1923)* adlı eserinde geliştirdiği kavram, toplumsal ilişkilerin meta mantığı içinde nesnelere dönüşmesini ifade eder. Jameson ise bu kavramı geç kapitalizmin kültürel boyutuna taşır: şeyleşme artık yalnızca ekonomik değil, aynı zamanda tarihsel belleğin silinmesi ve eleştirel potansiyel taşıyan biçimlerin meta mantığı içinde yeniden işlenerek özgün güçlerinden arındırılması anlamına gelir. Bkz. Fredric Jameson, *Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism (1991)*.

²⁵ İhlal (İng. transgression): Jameson'ın kuramsal çerçevesinde ihlal, yalnızca bir sınır aşma eylemi değil, o sınırın varlığını önkoşul olarak gerektiren diyalektik bir kavramdır. Jameson, geç kapitalizmde kültürel ihlalin giderek işlevsizleştiğini ileri sürer: tüketim kültürü tabuları sistematik biçimde erittiğinden, ihlal de zamanla şok ve eleştirel gücünü yitirir; hatta piyasa tarafından yeniden sahiplenilerek metaya dönüştürülür. Bu çerçevede ihlal, Bataille'in erotizm kuramındaki yasak-ihlal diyalektiğiyle de kesişir: yasak olmadan ihlal, ihlal olmadan da yasak anlamsızlaşır. Bkz. Fredric Jameson, *Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism (1991)*.

çepeçevre saran ve dolduran çok daha fazla klişe ve görsel ya da anlatısal bayağılıkla kuşatılmış durumdayız. Bu da gündelik hayatı gerçekten özgün bir biçimde göstermeyi giderek daha güç kılıyor. Gündelik hayat giderek daha fazla yeni kategoriler tarafından dolayım lanıyor; örneğin 'evsizler' diye sosyolojik, hukuki ya da sosyal hizmet kategorisi oluşturduğunuzda, bir anda, daha önce görmek istemediğimiz, gör(e)mediğimiz, şok edici olan bir şeyi gündelik hayattan koparıp alıyorsunuz ve o yeni sözcük onu evcilleştiriyor, doğallaştırıyor. Dolayısıyla dışarı çıkıp evsizleri gösteren film yapımcıları da kaçınılmaz olarak kategorinin bizzat kendisinin gündelik hayata giydirdiği o kalıbın içine hapsolmuş oluyor; ve bence bu, ortadan kalkacak bir şey de değil.

Bölüm II



Fredric Wiseman

MC: Bu nokta belgeselle ilgili sorulara geçiş yapmak için uygun bir yer; zira belgesel içinde, özellikle Amerika'da, son derece önemli bir damar var. Wiseman²⁶ ve diğerlerinin gözlemsel modu, ki bu mod anlatı tarafından bütünüyle önceden yapılandırılmamış bir biçimde tam olarak dışarı çıkıp gündelik hayatın siyasetini gözlemlemeyle ilgilidir; ya da en azından amaç; anlatıyı dayatmak değil, kesinlikle izleyicinin dikkatini ne o anlatının nasıl olması gerektiğine dair önceden oluşturulmuş kavramlarla ne de bir anlatının anlambilimsel egemenliğiyle yönlendirmek değildir. Ama sonra Wiseman öznellekle suçlanıyor, sanki bir yazar olarak onun öznelliği ile kameranın sözde nesnellığı birbirine karşıtmış gibi. Oysa belgeselde nesnellik ve öznelğin bu şekilde birbirine karşıt olduğu iddiası hiçbir zaman bana doğru gelmiyor.

²⁶ *Frederick Wiseman (1 Ocak 1930 – 16 Şubat 2026): Amerikalı belgesel yönetmeni. "Gözlemsel mod" ya da "doğrudan sinema" (direct cinema) geleneğinin en önemli temsilcilerinden biri olarak kabul edilir. Wiseman, kurumların iç işleyişini — hastane, mahkeme, okul, ordu, polis — uzun süreli gözlem ve müdahalesiz çekimlerle belgeler; anlatıcı sesi, röportaj ve açıklayıcı başlık kullanmazdı. Bu yaklaşım ona hem "nesnel" hem de "öznel" suçlamalarını beraberinde getirmiştir: bir yanda kurguyla şekillendirilen bakış açısı, öte yanda kameranın kayıtsız varlığı. 1967'den 2023'e uzanan kariyerinde 45 belgesel yöneten Wiseman, 2016'da onur Oscar'ı aldı. Başlıca yapıtları arasında Titicut Follies (1967), High School (1968), Hospital (1970), State Legislature (2007), National Gallery (2014), Ex Libris: The New York Public Library (2017) ve son filmi Menus-Plaisirs – Les Troisgros (2023) sayılabilir.*

FJ: Bu sorunun, günümüz felsefesinde yaşananlarla, yani çağdaş teorinin nominalizmiyle, tümellere duyulan nefretle, tüm tümellerin normları içerdiği hissiyle ve dolayısıyla bunun karşısının mutlak tikellik ya da özgüllük olduğu düşüncesiyle, yani Deleuze'ün tekillik²⁷ dediği şeyle -sınıflandırılmayan, eşsiz, kategorize edilemez, son derece tümelleştirilemeyen bir şeyle- aynı bütünün parçası olduğunu fark ediyorum. Bunun doğruluğu, toplumun tüm bu kategoriler altında giderek artan örgütlenmesinde yatıyor; ben bu kategorilere iktidar ya da denetim araçları demek yerine sınıflandırma kategorileri ya da sınıflandırmanın tümelleri demeyi tercih ederim. Elbette bunlar aynı zamanda iktidar araçlarıdır, ama tümeller ve tikeller düzeyinde bu bana her şey için giderek yeni yuvalar bulan, her şeyin bir yere oturtulduğu bir bilgi örgütlenmesi sorunuymuş gibi görünüyor. Ve bence bu, belgeselde bile kaçınılması güç bir şey. Örneğin evsizlere ilişkin kalıpların yanlış olduğuna karar verip bu insanların içinde yaşadığı daha yeni gerçeklikleri göstermek isteyebilirsiniz, ama yine de 'evsizler' kategorisinin içinde sıkışıp kalırsınız ve görüntüler ne kadar özgül ve tikel olursa olsun bundan kurtulamazsınız. Dolayısıyla bunun daha genel bir kültürel sorun olduğunu ve tikellerin işleyişinin bu kategorileri yıkmada pek de etkili olmadığını düşünmüyorum. Kategoriler gerçekten her yerde.

MC: Kuşkusuz, gündeme getirdiğim ve sizin de yanıt verdiğiniz belgesel türü, neredeyse kaçınılmaz olarak tümeli yalnızca tikel aracılığıyla konuşabilen bir söylemdir ve bu nedenle zaman zaman tutarsızlığa düşer. Örneğin birkaç yıl önce İngiltere'de bekar anneler üzerine yapılan bir haber röportajını düşünüyorum. Bu röportaj basında sert eleştirilere maruz kaldı, çünkü çoğunlukça atipik olarak değerlendirilen bir vakayı izlemeyi seçmişti ve aktarmaya çalıştığı mesaj ne olursa olsun bu tercih açıkça işe yaramamıştı. Dolayısıyla bu oyunun bir parçası: Tümel yalnızca tikel aracılığıyla temsil edilebilir ve tersine, tikel de tümel olarak okunur. Ama bu, film yapımcısının belirli ve oldukça net bir siyasi projesi varsa, siyasi düzeyde zorunlu olarak bir sorun oluşturmak zorunda değil gibi geliyor bana. Evsizlere dönelim; zira birkaç yıl önce bir hayır kurumu tarafından tartışma zemini oluşturmak amacıyla kısa bir film çekmeleri için görevlendirilen bir çift öğrencim vardı. Hayır kurumunun istediği şey evsizlere ilişkin belirli kalıpları yıkmaktı. Dolayısıyla açıkça belirli bir sınıflandırmanın içinde çalışıyorlardı ama aynı zamanda yerine getirilmesi gereken özgül bir siyasi görevleri de vardı. Bu yüzden kalıplarla çelişen, nasıl evsiz kaldıklarına dair hikâyeler anlatabilecek evsiz insanlar aramaya çıktılar ve hafızasını yitirmiş birini buldular. Bir sabah trenden inen ve kim olduğunu unutmuş biri. Tipik bir lümpen değil, eğitilmiş bir adam olduğu için, kendini evsiz bulma ve bir yurttan kalma deneyimine ilişkin anlattıkları gerçekten bazı kalıpları kırmaya yardımcı oldu.

²⁷ Tekillik (İng. singularity): Gilles Deleuze'ün felsefesinde tekillik, herhangi bir genel kategori, tümel ya da kimlik altında sınıflandırılmayan, kendine özgü ve tekrarlanamaz olanı ifade eder. Deleuze, tümellerin ve kategorilerin her zaman bir şiddeti, bir dışlamayı ve bir normalleştirmeyi beraberinde getirdiğini ileri sürer; tekillik ise bu kategorilerin dışına taşan, onlara direnen fazlalığı temsil eder. Bkz. Gilles Deleuze, *The Logic of Sense* (1969) ve *Difference and Repetition* (1968).

FJ: O zaman bunu daha üst bir anlatı düzeyine taşımama izin verin: Bu da sizin nesnellik ve öznellik hakkında söylediklerinize geri dönüyor. Varsayalım ki konuştuğumuz belgeseller görünürde gerçekliğin parçalarını keşfedip onları yabancılaştırıyor vb. Ama varsayalım ki görmediğimiz ama her zaman orada olan ve filmin gerçekte ne hakkında olduğunu belirleyen ikinci bir anlatı düzeyi var: Bu, belgesel film yapımcısının dramatik durumudur²⁸, yani belirli bir görevi olan bir failin durumu. Böylece filmin tamamı, bu daha geniş, filme alınmamış, bu klişeler ya da uzlaşımınla bir şeyler yapan film yapımcısının hikâyesinde bir tür dramatik eylem olarak görülebilir. Ve elbette çoğu zaman görünmeyen başka bir fail daha var: Bunlar kategorileri oluşturanlar, yani saldırıya uğrayanlardır²⁹. Böylece ikinci bir anlatı düzeyine ulaşıyoruz; bu düzeyde belgesel film, kendi başına estetik bir nesne olmak yerine o anlatının içinde bir nesneye dönüşür. Ve böyle bir durumda siyasi olarak ne yapılacağına ilişkin sorular da bu daha geniş anlatının bir parçası haline gelir.

MC: Bunun kesinlikle doğru olduğunu düşünüyorum ve bu, esasen neden belgeselin öz-düşünümselliği³⁰ keşfettiğini açıklamaya yardımcı olabilir. Bu, özellikle kendinizi başka bir iktidar yapısının içinde kuşatılmış bulduğunuz ana karşılık gelen kendi deneyimimle de örtüşüyor. Bunu Küba'da insan hakları üzerine film çekerken çok yoğun biçimde hissettim; bu durum bazen en güçlü biçimde olumsuz bir formda ortaya çıkıyordu, takip ettiğimiz bazı hikâyelerde insanlar -CIA'nın gölgeli varlığı nedeniyle ya da bazen sokaklarda çekim yaparken kim olduğumuzu anlayınca-susmaya başlıyorlardı, o günlerde bazı Kübalılar yabancılara söylemememiz gereken bazı şeyler olduğunu hissediyordu.

Ama söyledikleriniz aynı zamanda izleyici beklentileri sorunuyla da ilişkili, öyle değil mi? Ki bu beklentiler tam olarak gerçek dünyada karşılığı olmayan, yalnızca

²⁸ İngilizce metinde "drama" olarak geçen kelimenin Türkçe çevirisi için "dramatik durum" kullanılmıştır. Bilindiği üzere Aristoteles'in Poetika'sında drama, eylem ve çatışma üzerine kurulu anlatı yapısını ifade eder; acıklılık ya da trajiklik bu anlamın zorunlu bir bileşeni değildir. Türkçede "dram" sözcüğü ise gündelik kullanımda büyük ölçüde acıklı, üzücü durum anlamına kaymış olduğundan, burada Aristoteles'çi ve anlatı kuramsal anlamıyla kullanılan "drama"nın karşılığı olarak "dramatik durum" tercih edilmiştir.

²⁹ Jameson burada "saldırıya uğrayanlar" (being attacked) ifadesiyle doğrudan fiziksel ya da söylemsel bir saldırıyı değil, belgesel filmin dolaylı eleştirisinin muhataplarını kasteder: yani evsizlik, bekar annelik gibi sosyal kategorileri üreten ve sürdüren güç odaklarını — devleti, bürokratik kurumları, sosyal hizmet sistemini, medyayı. Bu aktörler filmde hiç görünmez; ancak filmin eleştirisi tam da onların oluşturduğu sınıflandırma sistemine yöneliktir. Dolayısıyla belgesel, yüzeyde bireysel hikayeleri anlatırken aslında görünmez bir ikinci anlatı düzeyinde bu kurumsal güç odaklarıyla hesaplaşır.

³⁰ Genel olarak öz-düşünümsellik, bir yapıtın kendi yapısını, üretim koşullarını ve kurmaca niteliğini seyirciye/okuyucuya açıkça göstermesidir; yani yapıt, kendisi hakkında da konuşur. Edebiyatta üstkurmaca, tiyatrodan Brechtçi yabancılaştırma efektleri bunun klasik örnekleridir. Belgesel sinemada ise öz-düşünümsellik, filmin kamerayı, sinemacının varlığını ve yapım sürecini gizlemeye çalışmak yerine açıkça görünür kılması anlamına gelir. Böylece izleyici, belgeselinin "gerçekliği olduğu gibi yakalayan" tarafsız bir pencere olduğu yanılsamasından koparılır. Dziga Vertov'un Kino-Göz anlayışı ve Jean Rouch'un cinéma vérité pratiği bu yönelimin erken örnekleri sayılır.

televizyon ekranında var olan bir kategoriler bütünüyle kuşatılmış durumda. Raymond Williams'ın akış (flow) ³¹kavramıyla başlayabilirsiniz, ama o zaman bu akış içinde imge kümelerinin nasıl kategorize edildiğine dair bir şeyi açıklamamız gerekiyor. Ve soru şu olurdu: bir kanaldan diğerine zaplarken, imgenin içeriğinin neredeyse farkına varmadan önce bile, karşınızdakinin ne tür bir imge olduğunu size söyleyen şey nedir?

FJ: Ama o zaman yeniden türsel kategorilere dönüyoruz. O kanalları açılıyorsunuz ve görüyorsunuz: Aha, bu bir belgesel, ya da bu Florida'dan canlı kamera yayını, ya da her neyse. Ama bunlar türlerdir ve aralarında karmaşık bir etkileşim var.

Belgeselin tazeliğini ya da dolaysızlığını kemiren şey de bizzat belgeselin türsel kategorisinin kendisi olmalı. Dolayısıyla film yapımcısı belirli bir anlatı uzlaşmaları bütünüyle sınırlandırılmış durumda; ama belgesel türünün de kendi etkileri olması gerekiyor ki bunların genel olarak olumsuz olduğunu düşünüyorum; nesnenin kendisi ile izleyici arasında dolayım kuruyorlar. Buna bakmanın bir yolu şu: Modernizm türsel kategorilerden kurtulma girişimiydi; ama tür, alt kültürlerde ya da kitle kültüründe var olmaya devam ediyor ve televizyonda kesinlikle var. İnsanlar hangi türleri görmek istediklerini biliyorlar; belgesel istiyorlarsa örneğin Discovery Channel'a geçiyorlar ve bu hemen bazı beklentileri kesiyor, diğerlerini ise örgütleyip yönetiyor.

MC: Bununla birlikte, belgeselde tür sorununun bir yandan görünürde apaçık, öte yandan son derece ele avuca gelmez olduğunu düşünme eğilimindeyim. Bu durum beni şunu sormak istemeye götürüyor; Film çalışmalarının -oldukça yakın bir döneme kadar- belgeseli, neredeyse bütünüyle görmezden geldiğini düşünüyorsunuz. Peki sizce bunun nedeni ne ve konulu filmde doğal olarak ortaya çıkan aynı tür ölçüt kümeleriyle analiz edilmeye direnen belgesele bir türsel statü veren şey nedir?

FJ: Şey, buna iki açıdan bakılabileceğini düşünüyorum. Belki belgeselin hırsı da, bahsettiğim bu modernist yapıtlar gibi, türden bütünüyle kurtulmaktır. Belki bir şekilde kökten tür-dışı olmak istiyordur. Ama kaçınılmaz olarak tür, tüm bunları yeniden içine almak için her zaman genişler. Türün baş edemediği şey muhtemelen anlatının yokluğudur. Bunu söylemek doğru mu? Tür, anlatıyla mutlak olarak bağlantılı mıdır? Yine anlatı meselesine sürekli geri dönüyorum; çünkü bana öyle geliyor ki bu, konuştuğumuz her şeyin merkezinde yer alıyor. Belgeselde bir anlatı olmasa bile, siz ona bir anlatı yansıtırsınız ve bilinçdışı olarak bir anlatı geliştirirsiniz. Film çalışmalarının estetiğine direnen şey muhtemelen budur; çünkü film kategorileri çeşitli anlatı biçimlerini, anlatının çeşitli kullanımlarını, hatta anlatının altüst edilmesini kapsar; ama belgesel bu çerçeveye pek de iyi oturmuyor.

³¹ Akış (Flow) kavramı, İngiliz Neo-Marksist kültür kuramcısı Raymond Williams'ın *Television: Technology and Cultural Form* (1974) adlı eserinde geliştirdiği bir kavramdır. Williams, televizyonu birbirinden bağımsız programların değil, kesintisiz bir akışın — reklamlar, haberler, diziler, tanıtımlar — oluşturduğu bütünsel bir deneyim olarak tanımlar. Bu akış içinde izleyici tek tek programları değil, birbirine eklemlenmiş bir yayın deneyimini tüketir. Kavram, televizyonun ideolojik işleyişini ve izleyici deneyimini anlamak açısından kültürel çalışmalar literatüründe belirleyici bir referans noktası haline gelmiştir.

MC: Anlatının neden oluştuğunu biraz daha somutlaştırmaya çalışalım. Belgesel söz konusu olduğunda bir anlatısal belgeseller vardır bir de diyelim ki şiirsel bir kipliğe dayandığı için anlatısal olmayan belgeseller iddiasında bulunmak isterdim.

FJ: Evet.

MC: Ayrıca anlatısal belgeseller ile bir tür argümantasyon aracılığıyla kurulan belgeseller arasında da bir ayırım yapmak isterim.

FJ: Doğru.

MC: Ve bu, Fransızların eskiden "film d'essai"³² dediği şeyden farklı — örneğin ellilerin başındaki Franju'nun³³ filmlerini düşünüyorum. Brian Winston'ın yararlı biçimde işaret ettiği gibi, bu tür filmleri yalnızca anlatısal olmayan malzemeyi taşıyan bir iskelet işlevi görecektense kadar basit ve doğrudan bir anlatı temelinde yapılandırabilirsiniz. Klasik anlatısal belgeseller 'Yaşamdan Bir Gün' ya da buna benzer bir şey.

[FJ: Doğru.

MC: Bunun bizi götürdüğü yer, belgesel içinde birbirinden farklı pek çok alt türün olduğu düşüncesidir ve bu bağlamda alt tür kavramından ne kadar memnun olduğumdan emin değilim, çünkü o zaman tür olarak belgeselin neden oluşacağını bilmiyorum. Dolayısıyla bu benim için sorunun bir parçası. Peki siz bununla ilişkili olarak anlatının neden oluştuğunu nasıl tanımlarsınız? Belki buna yaklaşmanın bir yolu da anlatısal olmayan bir konulu filmin mümkün olup olmadığını sormaktır.

³² *Film d'essai (Fr.): Deneme filmi. Tıpkı yazılı deneme türünde olduğu gibi, belirli bir fikri, sorunu ya da bakış açısını doğrusal bir anlatıya yaslanmadan, düşünsel ve biçimsel bir araştırma olarak ele alan film türü. Ticari sinemanın anlatı kalıplarına ve türsel uzlaşımlarına karşı çıkan bu yaklaşım, özellikle 1950'lerin Fransız sinemasında -Georges Franju, Alain Resnais ve Chris Marker gibi isimlerle- belirgin bir biçim kazandı. Deneme filmi, belgesel ile kurmaca arasında, gözlem ile yorum arasında konumlanan melez bir pratik olarak sinema kuramında önemli bir yer tutar.*

³³ *Georges Franju (1912-1987): Fransız yönetmen ve sinema tarihçisi. Henri Langlois ile birlikte Cinémathèque Française'in kurucularından biri olan Franju, ellilerin başında çektiği kısa belgeselleriyle — başta Le Sang des bêtes (1949) ve Hôtel des Invalides (1951) — belgesel ile şiirsel imge arasındaki sınırı sorgulayan özgün bir sinema dili geliştirdi. Konulu filmlerinde de aynı huzursuzluk ve karanlık şiirseliği sürdüren Franju, Les Yeux sans visage (1960) ve Thérèse Desqueyroux (1962) gibi yapıtlarıyla Fransız sinemasının en özgün yönetmenleri arasına girdi. Belgesel ile kurmaca, gözlem ile şiirsel imge arasındaki sınırı sürekli sorgulayan bu yaklaşımıyla hem film d'essai geleneğinin hem de Fransız şiirsel gerçekçiliğinin önemli bir halkasını oluşturur.*

FJ: Bu büyük bir soru. Godard'ın başlangıç, gelişme ve son hakkındaki ünlü sözünü bilirsiniz³⁴ — ama bunların zorunlu olarak bu sırayla gelmesi gerekmez. Bir tür anlatı döngüsü ya da bir tür sonuca ulaşma olması gerekiyor; bu elbette sonda gelmek zorunda değil ve bu, anlatı zevkiyle ve bir anlamda anlatının kapanışı ilgili, her ne kadar kapanış, her şeyi havada bırakarak da elde edilebilse de, ki bu da bir kapanış biçimi olabilir. Dolayısıyla sanırım belgeselde anlatının sorununun kapanışla ilgili olduğunu söylemek istiyorum: Belgesel her şeyi ne zaman toparlıyor?, Her şeyi söylediğini ne zaman hissediyor?, Kapanış biçimine ne zaman ulaşıyor?, Onun sürpriz sonu nedir?, Belgeselin bu tür bir iç dinamiği var mı? Yoksa potansiyel olarak sonsuza dek devam edebilecek bir şey olarak mı algılanıyor? Sözkonusu olan yaşamdan bir dilim bile değil, çünkü o natüralist romanın numarasıydı ve onda bir sürü kapanış vardı. Bir belgesel, biçimsel olarak ne kadar güzel, derli toplu ve organize olmuş hale gelirse — sürpriz sonlar vb. ile — o kadar az belgesel olduğunu düşünürdük.

MC: Evet, eğer öyleyse. Ama bu beni şunu söylemeye itiyor: İronik biçimde, az önce önerdiğiniz fikre, yani herhangi bir noktada bitirmenin bir son değil, yalnızca keyfi bir duraklama olduğunu “ve hayat devam eder...” şeklindeki yaşamdan bir dilim fikrine en çok uyan belgesellerin, tam da öznel anlatısal kurgulamalar olmakla suçlanan Wiseman'ın filmleri olması...

FJ: Evet, elbette, çünkü '-hayat devam eder' ve 'yaşamdan bir gün'- bunların hepsi son derece geleneksel anlatı biçimleri ya da paradigmalardır; dolayısıyla onları görür görmez yapıntı ve sanat olarak tanımlarsınız ve o anda bir kuşku³⁵ baş gösterir. Sanırım belgeselin estetiğinin her şeyden önce ustalık hissinden, ya da tabiri caizse estetik bir elin düzenlemesinden kaçınmak zorunda olduğunu söyleyebilirim, her ne kadar, sizin de çok iyi bildiğiniz gibi, bir belgesel filmi kurgulamak kadar yorucu ve talepkâr bir şey yoksa da. Ama muhtemelen sizin gizleme biçiminiz budur; nasıl

³⁴ Godard'ın bu ünlü sözünün tam kaynağı tartışmalıdır. En güvenilir kanıtlar, sözün yaklaşık 1965-1966 yıllarında Cannes Film Festivali'nde — Henri-Georges Clouzot ya da Georges Franju ile geçen bir diyalog sırasında — söylendiğine işaret etmektedir. Bununla birlikte sözün en yaygın versiyonuna göre bir gazeteci Godard'a "Artık filmlerin bir başlangıcı, gelişmesi ve sonu olması gerektiğini kabul ediyor musunuz?" diye sorar; Godard ise "Evet, ama bu sırayla olması şart değil" diye yanıtlar. Bu kısa ve keskin formülasyon, Aristoteles'in Poetika'sına dayanan klasik doğrusal anlatı anlayışını hem kabul edip hem de altüst etmesiyle Nouvelle Vague sinemasının parçalı anlatı anlayışının özlü bir ifadesi olarak sinema kuramı literatüründe kalıcı bir yer edinmiştir.

³⁵ Kuşku (İng. disbelief): Burada sinema kuramındaki "willing suspension of disbelief" — yani "inanmayı isteyerek askıya alma" — kavramıyla doğrudan bağlantılıdır. İlk kez İngiliz şair Samuel Taylor Coleridge tarafından Biographia Literaria 'da (1817) dile getirilen bu kavram, izleyicinin ya da okuyucunun bir sanat yapıntının kurgusal doğasını bilerek görmezden gelmesini ve ona gerçekmiş gibi inanmayı seçmesini ifade eder. Jameson burada bunun tersine işaret ediyor: izleyici belgeseldeki geleneksel anlatı kalıplarını tanır tanımaz yapıntının farkına varır ve o gönüllü inanma hali çöker ve kuşku baş gösterir.

Hollywood, geçişleri³⁶ ve üretim sürecini gizlemek isterse, sizde ustalığı ve onu yaparken devreye giren biçimsel kategorileri gizlersiniz.

MC: Belki. Benim için başarılı bir belgesel, izleyiciyi bir mekâna taşıdığınız hissini veren belgeseldir... Neredeyse Richard Leacock'un³⁷ 'ne halt olup bittiğini anlamak için kullanılabilecek verileri toplamak' ifadesini anımsatmak istiyorum. Ve bir diğer tür -bununla ilişkisiz olmayan ama muhtemelen daha açıkça siyasi olan- birine konuşmak için bir ses vermektir.

FJ: Doğru, ama o zaman bu iki şeyi birbirinden ayırt etmeniz gerektiğini düşünüyorum. Çünkü veri, gerçek anlamda üst-verinin üretilmesi gerektiğini akla getirir ve bu kesinlikle yapay bir etkidir. İnsanlara geniş veri olarak almak istedikleri şeyi sunmak, ama bu veri aslında geniş veri görünümü vermek için çoktan iyice kurgulanmıştır.³⁸ Şimdi, diğer konu, ses meselesi, bunun farklı bir şey olduğunu düşünüyorum. Çünkü bunu çok soyut bir düzlemde konuşuyoruz, oysa belgeselin büyük olayı insanların söyledikleridir. İlla ki onlara söylemek istediklerini söylemeleri için bir platform vermek değil, onları bir sürü şey söylerken yakalamaktır. Yani filmde yönetmenin değil, konuşma yoluyla -Sartreci bir terimi kullanacak olursak- mutlak bir özgürlüğü³⁹, öngörülemezliği ortaya koyan başka bir insan varlığının yer almasıdır. Bunu yalnızca bu şekilde yakalayabilirsiniz, bir senaristin çeşitli anlatı filmlerinde taklit etmeye çalışması gereken ama muhtemelen bütünüyle taklit etmek istemediği bir

³⁶ *Geçişler (İng. transitions): Jameson burada Hollywood'un "görünmez kurgu" sistemini yalnızca teknik değil ideolojik bir pratik olarak ele alır. Hollywood, kesme ve sahne geçişlerini izleyiciden gizleyerek hem kurgunun yapay doğasını hem de filmin üretim sürecini-yani emeği ve sermayeyi-görünmez kılar. Bu, şeyleşmenin sinemasal bir biçimidir: İzleyici tükettiği ürünün nasıl üretildiğini görmez ve edilgen bir konuma sürüklenir.*

³⁷ *Richard Leacock (1921-2011): İngiliz asıllı Amerikalı belgesel yönetmen ve kameraman. Robert Drew ve D.A. Pennebaker ile birlikte "doğrudan sinema" (direct cinema) akımının kurucularından biri olarak kabul edilir. Leacock, hafif ve taşınabilir kamera teknolojisinin gelişimine öncülük ederek belgesel sinemanın stüdyo koşullarından ve ağır ekipmandan bağımsızlaşmasını sağladı. Ona göre belgeselin temel işlevi izleyiciyi olayların tam ortasına taşımak ve ham gerçekliği olduğu gibi aktarmaktır — bu anlayış, yukarıda alıntılanan "ne halt olup bittiğini anlamak için veri toplamak" ifadesinde özlü biçimde dile gelir.*

³⁸ Jameson burada bir tür epistemolojik aldatmacaya dikkat çekiyor. "Geniş veri" (*broad data*), ham ve işlenmemiş, dolayısıyla tarafsız ve kapsamlı bir gerçeklik sunumu izlenimi verir. Oysa Jameson'a göre bu veri, bize ulaşmadan önce kategorilere ayrılmış, sınıflandırılmış ve çerçevelenmiştir; yani aslında bir üst-veri (*meta-data*) üretimidir. Buradaki paradoks şudur: ne kadar "geniş" ve "ham" görüldüğü iddia edilirse edilsin, veri her zaman zaten yorumlanmış olarak gelir. Bu tespit, Jameson'ın genel kuramındaki ideoloji eleştirisiyle de örtüşür; doğal ve nötr görünen her şeyin altında bir üretim süreci ve dolayısıyla bir ideolojik işlev yatar.

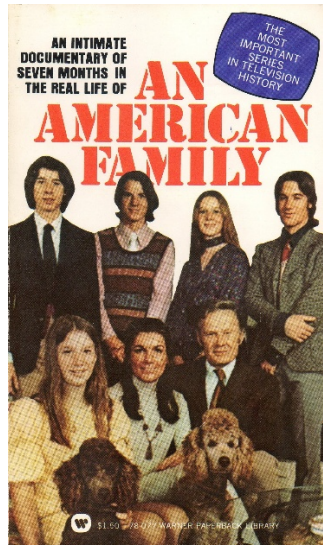
³⁹ *Mutlak özgürlük (Fr. liberté absolue): Jean-Paul Sartre'in varoluşçu felsefesinin merkezinde yer alan kavram. Sartre'a göre insan, özü önceden belirlenmiş bir varlık değildir — "varoluş özden önce gelir" ilkesi gereği, insan her an seçim yapma ve kendini yeniden yaratma kapasitesine sahiptir. Bu özgürlük kaçınılmaz ve mutlak; hiçbir koşul, yapı ya da belirlenimcilik onu tam anlamıyla ortadan kaldıramaz. Jameson burada bu kavramı belgesel sinemanın özgül bir niteliğini tanımlamak için kullanır: kamera önündeki insanın anlık, planlanmamış ve öngörülemeyen konuşması — senaryo ya da anlatı kalıplarıyla önceden belirlenemeyecek olan bu an — Sartreci anlamda mutlak özgürlüğün bir tezahürüdür.*

şeydir bu. Çünkü konulu filmlerde insanlara alışılmadık ve öngörülemeyen şeyler verebilirsiniz ama bunu bir tür etki yaratmak için yaparsınız. Bizim örneğimiz olan belgeselde ise, bu yalnızca planlanmamış olmakla kalmaz, aynı zamanda başka bir insan gücü ya da yaratıcılık merkezine sahiptir.

MC: Siz orada Sartreci bir kavrama başvuruyorsunuz. Ben ise Bakhtin'e ve çift ses⁴⁰ fikrine başvururdum.

FJ: Peki. Bu, bir anlamda ötekinin özgürlüğüne nasıl saygı gösterildiği meselesidir. Bu formülden hoşlanmıyorum ama anlatmaya çalıştığım şeyi iyi ifade ediyor. Ve Bakhtin'in de bunu kastettiğini düşünüyorum: diyalojik demek, gerçekten başka bir sesin ve dolayısıyla başka bir özgürlük, ötekilik -ya da her ne demek isterseniz, merkezinin var olduğu anlamına geliyordu.

MC: Bunu bu şekilde tanımlamaktan neden hoşlanmadığınızı merak ediyorum. Çünkü bir düzeyde, bunu belgeselde siyasi bir görev olarak konuşuyorsanız, mesele tam da budur ve bu etik bir meseledir. Yani belgesel, konulu filmin olmadığı bir biçimde son derece etik bir girişimdir. Ve bu şeyler birbiriyle bağlantılıdır; bu yüzden Bakhtinci çift ses fikrini seviyorum. Çoğu zaman belgeselci, filmdeki insanlara ideolojik bir çerçeve dayattığı gerekçesiyle saldırıya uğrar. Sanki belgeselleri öznellikleri nedeniyle eleştirenler, Bakhtin'in bahsettiği diyalojik gerçekliği kavrayabilmekten yoksundur.



An American Family(Craig Gilbert, 1973)

⁴⁰ Çift ses ve diyaloji (İng. double voice, dialogism): Rus dil bilimci ve edebiyat kuramcısı Mikhail Bakhtin'in (1895-1975) geliştirdiği kavramlar. Bakhtin'e göre dil özünde diyalojiktir: hiçbir söz tek bir özneye ait değildir, her söz başkasının sözüyle — geçmiş, şimdiki ve gelecekteki seslerle — diyalog halindedir. "Çift ses" ise bir söylemde birden fazla sesin, bakış açısının ve bilincin eş zamanlı olarak var olmasını ifade eder. Bakhtin bu kavramı özellikle Dostoyevski'nin romanlarını çözümlmek için kullandığı "polifonik roman" anlayışıyla ilişkilendirir. Chanan burada bu kavramı belgesel sinemaya uygular: belgesel, film yapımcısının sesiyle kamera önündeki insanın sesini — iki ayrı özgürlük ve bilinç merkezini — bir arada barındıran diyalojik bir form olarak okunabilir. Bkz. Mikhail Bakhtin, Dostoyevski Poetikasının Sorunları (1929).

FJ: Ama beni Screen hakkında bu tür ağır şeyler söylemeye teşvik ettiğiniz için, bu konuda onlarla aynı tarafta olmam gerekiyor. Rahatsızlık hissetmemin nedeni hümanizm. Bana öyle geliyor ki 'ötekinin özgürlüğüne saygı' tam olarak kaçınmayı tercih edeceğim hümanist sloganlardan biri. Ayrıca etik bir eylem değil siyasi bir eylem demenizi tercih ederim. Çünkü benim için ikincisi de hümanistik bir kategoridir; sonuçta filmdeki insanların özgürlüğüne saygı gösteriyor olabilirsiniz, ama aynı zamanda bunu başka insanların özgürlüğüne karşı siyasi olarak kullanmayı da çok isteyebilirsiniz. Dolayısıyla burada çatışmalı bir şey var ve bunu da tabiri caizse 'saygıyla karşılamak' gerekiyor. Bunu söyleme biçimimizden rahatsız değilim, ama bu radikal ötekilik hissinin nereden gelebileceğini ve ne tür insanlardan gelebileceğini anlamaya çalışıyorum; yani herhangi birini filme almak ve bunun gerçekleşmesini sağlamak mümkün müdür? Bir ya da iki yıl önce, bir ailenin dağılıp farklı yönere gittiği vb. uzun bir dizi olan *An American Family*'yi⁴¹ okuttuk; orada ötekiliğin hissi yine zamanla, zamansal olanla bağlantılıydı sanırım. Belgesel, bu ailedeki değişimleri -sanırım yaklaşık bir yıl boyunca- yakalamakla kalmadı, aynı zamanda ve çok önemli olarak, belgeselin yapım sürecinin tüm bunlar üzerindeki etkisini de yakaladı: Böylece kamera bu ailede yaşananların önemli bir karakteri haline geldi. Portekiz Devrimi hakkında harika bir filmi hatırlıyorum, *Torre Bela*⁴² (Thomas Harlan, 1977), o da bunu yaptı, giderek belgeseli çekme süreci köylülerin bu mülkle ne yaptığı üzerinde etkili olmaya başladı. Dolayısıyla bu süreçte bir öteki olarak kameranın özgürlüğüne, -hatta film yapımcısının ve film grubunun özgürlüğüne- saygı göstermek de bunun bir parçası. Ama bir şekilde her zaman şu his var: Kurgu söz konusu olduğunda bu bir şekilde mevcut değil, gerçekten diyalojik değil ve tüm bu süreci bir şekilde kontrol eden tek bir kişi ya da yönetmen var. Dolayısıyla kurgusal bir karakterin söylediği şey ne kadar şaşırtıcı ve taze olsa da, sonuçta birisi onu yazmıştır ve doğaçlama bile olsa hâlâ kontrol altındadır. Pek çok konulu film yönetmeninin çok doğaçlama yaptığını biliyorum, ama bir şekilde orada farklı türde bir kontrol meselesi var.

⁴¹ *An American Family* (1973): PBS için çekilen ve Craig Gilbert tarafından yönetilen on iki bölümlük Amerikan belgesel dizisi. Santa Barbara'da yaşayan orta sınıf Loud ailesini yaklaşık yedi ay boyunca takip eden dizi, çekimler sırasında ebeveynlerin evlilik sorunları nedeniyle boşanma kararı almasıyla ailenin fiilen dağılmasına tanıklık etti. Dizi aynı zamanda büyük oğul Lance Loud'un gey olduğunu kamuoyuyla paylaşmasıyla da tarihe geçti. Televizyon tarihinin ilk "gerçeklik" belgeseli olarak kabul edilen *An American Family*, kameranın aile içi dinamikler üzerindeki dönüştürücü etkisini ve belgesel yapım sürecinin gözlemlenen gerçekliği nasıl biçimlendirdiğini çarpıcı biçimde ortaya koymasıyla sinema ve medya kuramı literatüründe önemli bir referans noktası haline gelmiştir.

⁴² *Torre Bela* (1977): Alman yönetmen Thomas Harlan'ın çektiği Portekizce belgesel. Film, 1974 Karanfil Devrimi'nin ardından Portekiz'de yaşanan toprak işgallerini konu alır; köylülerin *Torre Bela* şatosunu ve arazisini ele geçirip kolektif bir çiftliğe dönüştürme sürecini belgeler. Jameson'ın da dikkat çektiği gibi filmin en çarpıcı boyutu, belgeseli çekme sürecinin bizzat köylülerin eylemlerini ve kararlarını dönüştürmesidir — kamera yalnızca tanık olmakla kalmaz, olayların seyrini fiilen etkileyen bir aktöre dönüşür. Bu özelliğiyle *Torre Bela*, belgesel sinemanın gözlemci ile gözlemlenen arasındaki ilişkiyi sorunsallaştıran en önemli örneklerinden biri olarak kabul edilir.

MC: Bunu kısmen Schiller'in *schein*⁴³ kavramıyla ilişkili olarak görüyorum: Bu bir yanılsama değil; yanılsamanın yanılsamasıdır.

FJ: Evet, pek çok şey için bunun doğru olduğunu düşünüyorum. Ama bu bizi belgeselin inşa edilen bir şey olmasının gizemine ve onun illüzyonuna geri götürüyor; dolayısıyla sanırım bir başka can sıkıcı noktaya varıyoruz: Bir belgesel, belgesel olduğunun, inşa edilmiş olduğunun vb. illüzyonunu gizlemeye çalışan bir formdur; kendi illüzyonları vardır.

MC: Yalnız çağdaş belgeselin büyük bölümü artık bunu yapmıyor; çünkü bunun olup bittiğini kabul eden öz-düşünümsel bir anlayışı bünyesine katmaya çalışıyor. Başka bir şeyin söz konusu olduğunu düşünüyorum; bu da kullanmayı sevdiğim bir formülde yakalanıyor: Gördüğünüz belgesel, olabilecek belgeselin yalnızca bir versiyonudur. Neden? Birincisi, diğer versiyonlar kurgu masasının zemininde yatıyor. İkincisi, çekilen belgesel de çekilebilecek olanın yalnızca bir versiyonudur. Üstelik yalnızca bu da değil; çekim anında kamerayı hangi yöne çevirirseniz çevirin, kameranın arkasında her zaman bir şeyler olup bitiyordu. Dolayısıyla bu diğer varsayımsal versiyonları ancak bir tür öz-düşünümsellik ile işaret edebilirsiniz, ama hiçbir zaman gösteremezsiniz.

FJ: Bu öz-düşünümselliğin ortaya çıkardığı tamamlayıcı bir soru var: Modernizmin büyük bölümündeki öz-düşünümsellik — ve biz de farkında olmadan, konuşmanın kendi mantığı içinde belgeseli, tüm kurmaca biçimlerin karşısında modernizmin en yüce biçimi olarak konumlandırır hale geliyoruz.

MC: İşte bunu sevdim...

FJ: Soru şu. Öz-düşünümsellik illüzyonu her zaman yok edebilir ve onu aşabilir mi? Gerçekten öyle mi? Yoksa buna dahil olan ek bir illüzyon mu var, öz-düşünümselliği yeniden içine alan ikinci dereceden bir illüzyon? Bana öyle geliyor ki bu, ne yazık ki kendimiz için yarattığımız bir problem olurdu.

Bölüm III

FJ: Bir romandaki en muhteşem biçimde kurgulanmış gerçekçi diyalogu, bir belgeseldeki insanların yanıtlarının öngörülemezliğinin o etkili gerçekliğinden ayırt eden bir şeyden söz ediyorduk. Ama röportaj belgesel midir?

MC: Öyle olduğunu savunabilirsiniz bence. Çünkü bir şekilde kurulmuş ve kontrol altında olsa da aynı zamanda öngörülemez. Bazı açılardan satranç oyununa benzer,

⁴³ Schein (Al.): *Alman şair ve düşünür Friedrich Schiller'in (1759-1805) estetik kuramında merkezi bir kavram. Schiller, Estetiğin Eğitimi Üzerine Mektuplar (1795) adlı eserinde Schein'i-tam anlamıyla "görünüm, parıltı, yanılsama" -gerçekliğin basit bir taklidi olarak değil, özgün bir estetik alan olarak tanımlar. Sanat, Schein aracılığıyla ne gerçekliğin kendisi ne de sıradan bir aldatmacadır; gerçeklikten özgürleşmiş, kendi içinde tam olan bir görünüm alanıdır. Chanan burada bu kavramı belgesel sinemanın özgül konumunu tanımlamak için kullanır: belgesel ne salt gerçeklik ne de kurgu yanılsamasıdır — yanılsamanın bizzat kendisini görünür kılan, yani yanılsamanın yanılsaması olan bir estetik pratiktir.*

diğer zamanlarda ise Wittgenstein'in bahsettiği⁴⁴, oyuncunun ilerledikçe kuralları değiştirebildiği oyunlardan birine. Örneğin -bizzat içinde bulunduğum- görüşülen kişinin rolleri tersine çevirip görüşmeciye sorular sorduğu durumları düşünüyorum. Bununla ilgili ilginç olan şu: Röportajı sıradan bir konuşmaya benzer bir şeye dönüştürüyor; dolayısıyla röportajcının soru sormak yerine bir beyanda bulunduğu ama bunun soru olarak alındığı durumlar da yaşıyorsunuz ki bu sıradan konuşmalarda da sıklıkla olur. Ve bunlar tam olarak röportajın en çok canlandığı anlardır.

FJ: Doğru, ama anlatmaya çalıştığım şu: her iki durumda da artık bu şeyi karşısındakinden çıkararak kontrolcü, röportajcı ya da belgesel film yapımcısı değil; aksine insan-dışı bir şey, yani kamera ya da röportaj durumunun kendisi ki bu durum karşındaki kişide, tabiri caizse birincil insan özne⁴⁵ tarafından kontrol edilmeyen bir şekilde bir açığa çıkmayı kısıktırıyor.

MC: Şey, doğru, röportaj yapılanın kameranın gücüne boyun eğdiği yazılı olmayan bir sözleşme var; ama bunu aşamalı olarak ele almak isterim. Burada durumu konuşma fikrini seviyorum. Bu tanımda beni kısmen cezbeden şey, bu anların canlandığı o zamanda yaşananın provasıız olması ve tekrar edilememesi...

FJ:Bu çok önemli.



Cuba, Pueblo Armado(Joris Ivens, 1961)

⁴⁴ Wittgenstein'in dil oyunları (Alm. Sprachspiele): Ludwig Wittgenstein'in Felsefi Soruşturmalar (1953) adlı eserinde geliştirdiği kavram. Wittgenstein'a göre dil, sabit ve evrensel kurallara göre işleyen tek bir sistem değil, farklı bağlamlarda farklı kurallara göre oynanan sayısız "oyundan" oluşur. Tıpkı farklı oyunların farklı kuralları olduğu gibi, dil de kullanıldığı bağlama göre farklı biçimler alır. Chanan burada bu kavramı röportaj pratiğine uygular: röportaj da tıpkı bir dil oyunu gibi başlangıçta belirli kurallara göre kurulur, ama katılımcılar süreci ilerledikçe bu kuralları dönüştürebilir, hatta tersine çevirebilir.

⁴⁵ Birincil insan özne (İng. first human subject): Jameson burada özne kavramını felsefi anlamda — yani eyleyen, bilen ve kontrol eden varlık olarak — kullanır. Röportaj ya da belgesel çekim durumunda "birincil insan özne" röportajcı ya da yönetmendir: Süreci yönlendiren, soruları soran, kamerayı konumlandıran, dolayısıyla anlamı biçimlendiren kişi. Jameson'ın dikkat çektiği nokta şudur: Kamera ya da röportaj durumu bu birincil öznenin kontrolünü aşan bir dinamik yaratır ve karşındaki kişiden — ikincil insan öznenin — planlanmamış, öngörülemeyen bir açığa çıkışı kısıktır. Bu, Sartreci özgürlük ve Bakhtinci çift ses kavramlarıyla da doğrudan bağlantılıdır.

MC: ...dolayısıyla bu, belgeselcinin şu düşüne karşılık geliyor: en gerçek belgesel imge, ilk çekimde elde ettiğinizdir; çünkü tekrarlamak, -yapabilerseniz bile- onu yapay gösterir. Şimdi bazı dikkat çekici istisnalar var. Joris Ivens'in⁴⁶ Küba'da çekim yaptığına dair bir hikâye var: Küba Milisi ile birlikte bir açıklıklar, bazı karşı-devrimciler ormandan çıkıp yakalanıyor, ama bu sırada kamera çekim yapmıyordu, bu yüzden Ivens onlardan bunu tekrar yapmalarını istedi! Ünlü bir çekim bu. Paralı askerlerin ellerini kaldırarak ormandan çıkması. Bir açıdan bu şu anlama geliyor: Başarılı belgeselcinin, argo tabirle, büyük bir "chutzhah"⁴⁷ sahip olması gerekiyor, değil mi? Bunu tam olarak nasıl kuramlaştıracığımı bilmiyorum, çünkü Stravinsky'nin ritim hakkında dediği gibi, ya vardır ya yoktur, öyle değil mi? Ama başka bir açıdan bunun şu anlama gelebileceğini kabul ediyorum: Araç, yani kamera, bireysel iradenin ötesindeki çeşitli unsurların devreye girdiği bir durum yaratıyor. Dolayısıyla benim için, tamamen geleneksel bir biçimde film çekiyor olsanız bile, çekim yaparken gerçekleştirebilecek en heyecan verici şeylerden biri, kameranın kışkırttığı ama öngöremeyeceğiniz ve tekrar edilemeyeceğini bildiğiniz bir şeyin kamera önünde gerçekleşmesidir.

FJ: Şimdi, bu tekrar edilemezlik kavramının bir şekilde çok önemli olduğunu farkediyorum. Bu, bana göre belirleyici işaretlerden biri ve bizi zamansal olana geri götürüyor; aynı zamanda konulu filmde uzaklaşıp fotoğrafa ve onun gizemlerine doğru ilerliyoruz, kimsenin gerçek anlamda yeterince kuramlaştırmadığı gizemlere. Fotoğrafı, Cindy Sherman'ınki⁴⁸ gibi fotoğrafik sanat işlerinden ve kurgudan bu denli farklı kılan nedir? Ama şimdi, diğer özellik de şu: Kamera bu süreçte bir şekilde basit bir kayıt aracının ötesine geçiyor. Belgeselde bir öz-düşünümSELLİK varsa, bunun nedeni kameranın bu tekrar edilemezliği bir şekilde gerçekleştirmesidir. Buna katılır mısınız?

⁴⁶ Joris Ivens (1898-1989): Hollandalı belgesel yönetmen. Sol siyasi duruşuyla tanınan Ivens, İspanya İç Savaşı, Çin Devrimi ve Vietnam Savaşı gibi tarihin kritik dönemlerini belgeleyen filmleriyle dünya belgesel sinemasının en önemli isimlerinden biri olarak kabul edilir. Chanan'ın burada bahsettiği Küba çekimi, Ivens'in 1960'da Küba Devrimi'nin hemen ardından gerçekleştirdiği Cuba Pueblo Armado adlı belgesel çalışmasıyla ilişkilendirilmektedir. Karşı-devrimcilerin yakalanma sahnesini kaçıran Ivens'in Devrimcilerden sahneyi tekrarlamalarını istemesi, belgesel etiği ile siyasi angajman arasındaki gerilimi simgeleyen ünlü bir anekdot haline gelmiştir.

Chutzhah: Kökenini İbranice ve Yidişçeden alan bu sözcük, pişkinlik, yüzüzlük ve cesaret sınırını zorlayan küstahlık anlamına gelir. Argo kullanımda ise olumsuz çağrışımdan sıyrılarak "gözüpçelik, atılganlık, hiçbir şeyden yılmama" anlamında olumlu bir niteliği ifade eder. Chanan burada Ivens'in etik sınırları zorlayan anlarda bile insanlardan sahneyi tekrar etmelerini isteyebilme konusundaki o özgün cesaret ve pişkinlik dozunu kastetmektedir.

⁴⁸ Cindy Sherman (d. 1954): Amerikalı fotoğraf sanatçısı. Sherman, kendi bedenini kullanan sahnelenmiş öz-portreler aracılığıyla kimlik, cinsiyet, medya temsili ve görsel klişeleri sorgulayan çalışmalarıyla çağdaş sanatın en önemli isimlerinden biri olarak kabul edilir. Jameson'ın burada dikkat çektiği ayırım şudur: Sherman'ın fotoğrafları gerçekliği kaydetmez, aksine gerçekliği bilinçli olarak kurar ve sahnelenmiş yapaylığını açıkça sergiler. Bu anlamda belgesel fotoğrafın "tekrar edilemez an"ını yakalama iddiasının tam karşısında konumlanır. Sherman'da her şey tekrarlanabilir, kontrol edilebilir ve kasıtlı olarak kurgulanmıştır. Başlıca serisi Untitled Film Stills (1977-1980), sinema klişelerini ve kadın temsiliyi sorgulamasıyla özellikle dikkat çekmektedir.

MC: Bunu yapanın kamera olduğunu söylemekten biraz çekiniyorum. Merak ediyorum, acaba bu, filmin Lacancı anlayışta nerede konumlandığına dair başka bir soru sormak için doğru an değil mi? Çünkü vardığım formülasyon şöyle olurdu; filmin tam olarak Simgesel'e ait olduğunu düşünmüyorum. Çünkü filmin gerçek anlamda bir dil olduğunu düşünmüyorum..

FJ: Film kuramının en parlak döneminde bu, üzerinde kıyasıya mücadele edilen büyük meseleydi.

MC: Evet. Ama daha çok müziğe benziyor. Tam anlamıyla bir dil değil; bir tür grameri var, ama film söz konusu olduğunda bu gramer müziktekenden bile daha zayıf, hoş, müziğin grameri de tam olarak sabit değil zaten. Bu bir bilmece, çünkü müzikte tuhaf bir durum var, bir gramerden diğerine anında geçebiliyorsunuz ve bunu anında tanıyabiliyorsunuz. Ama kesinlikle bir sözcük dağarcığı yok, filmde de yok; yalnızca belirli bir stilin söyleminin içinde sözcük dağarcığı varmış illüzyonu yaratabilirsiniz. Hitchcock'un, örneğin, merdivene aşağıdan yukarı bakan bir çekimin her zaman belirli bir anlam taşıdığını sezdirme biçimini düşünüyorum; dolayısıyla bunu tersine çevirip merdivene yukarıdan aşağı baktığında, bu başka bir şey ifade ediyor.

Yani film Simgesel alanın içine yerleştirilemez ve sezgisel olarak Düşsel alana ait olduğu düşünülür. Ama belgeselde başka bir düzey olduğunu sürekli hissediyorum. Bunu en güçlü biçimde tarihi arşiv görüntülerini izlerken ya da yakın zamanda 30'larda amatör film yapımcısı olan Amerikalı bir psikanalistin çektiği Freud'un bir ev filmini izlerken hissediyorum. Bu görüntülere bakıyor ve gözlerinizi kocaman açarak kendinize şunu söylüyorsunuz; Bu bana bir şey söylemeli ama ne olduğunu bilmiyorum.

FJ: Şey, bakın, filmin tam ve yeni bir Lacancı okumasını yapabileceğimi düşünmüyorum. Lacan bu şeylerden zaman zaman söz ediyor ama bu onun için çok merkezi bir konu değil. Ama şunu düşünüyorum: Simgesel, Düşsel ve Gerçek üçlüsünü ele alış biçiminden bir ipucu ele edilebilir. Gerçek, elbette bu terimlerin en ele avuca gelmezi, her yere kayıp gidiyor. Ama erken seminerlerinde Lacancılığın tüm itici gücü Düşsel'e ve Düşsel'in illüzyonlarına — yani birlik ve egoya — karşı olmaya yöneliktir. Dolayısıyla o anda Simgesel düzen, Düşsel'in illüzyonlarını yıkmaya rolünü üstlendi; Düşsel'in illüzyonlarına kilitlenmiş kişiyi bu illüzyonlardan koparmak, özneyi kişisel olmayan -her ne kadar bir yerde büyük Öteki'yi de barındırırsa da- başka bir düzene taşımak için insan gelişimine Simgesel sokuldu. Şimdi, hâlâ bu şekilde ilerlenmesi gerektiğini söylemeye meyilliyim; bu durumda, pekâlâ, konulu film Düşsel'in alanıdır, Düşsel'in, izleyicinin egosunun inşasıdır vb.; Düşsel'in tüm büyüleyici etkileri ve illüzyonları konulu filmde mevcuttur. Oysa belgesel, en iyi halinde, yeniden fotoğrafa benziyor. Freud'un ev filmleri gibi; bir zamanlar orada olan ama artık olmayan bir şeyin fotoğrafına bakıyorsunuz. Bu geri alınamaz ve tekrar edilemez; çünkü geçmişte kaldı. Ama işte bu şey var ve çoğu zaman Düşsel'in etkisini üretmiyor, muhtemelen Simgesel'inkini de değil. Dolayısıyla 'Gerçek' teriminin kayganlığına rağmen, bana öyle geliyor ki belgesel, Gerçeğin dirençlerinin Düşsel'in

büyüsünü ya da büyüleyiciliğini yıkmak için kullanıldığı bir durumdur. Simgesel ise yalnızca Gerçeğin Simgesel'den gelen belirli kalıcı gösterenlere -yani evrensel fikirlere, klişelere vb.- karşı kullanıldığı ölçüde bir rol oynar. Ama bence asıl düşman, bu Düşsel büyüü beslemede görmenin kullanılmasıdır. Dolayısıyla bunun bir versiyonunu denemeye meyilliyim. Çünkü Lacan'da hiçbir zaman yalnızca biri ya da diğeri yoktur; terimler her zaman birbirleriyle bir ilişki içinde -açık çatışma olmasa da normalde birbirleriyle gerilim içinde- kullanılır ve Lacancı bir kuram ancak bu çatışmaya bir şekilde saygı gösterirse gerçek anlamda Lacancı olur."

MC: Bunu seviyorum, çünkü bütün belgesel tarihini boydan boya kat eden diyalektiğin şu iki şey arasındaki bir diyalektik olduğunu akla getiriyor: Bir yanda belgeselci imgeyi her zaman Simgesel'in içinde tutma girişimi — örneğin o meşhur 'Tanrı'nın sesi'⁴⁹ yorumlaması aracılığıyla — öte yanda bundan kaçma girişimi; ama bu kaçış kurgunun alanı olan Düşsel'e giderek değil, tam da bir anlamda Gerçeği yeniden çağırarak gerçekleşiyor.

FJ: Gerçek'i tam da bu tekrar edilemezlik niteliğiyle tanımlamak isterim ⁵⁰. Kurmak isteyeceğimiz bağlantı bu. Söylediklerinize ikna oldum: Bu, belgeselin son derece belirleyici ve kurucu bir unsurudur; bu olmadan gerçek anlamda belgesel olmaz. Ama orada da bu meselenin fotoğraf problemine sızması, bana öyle geliyor ki, film çalışmaları bölümlerinin tüm bu sorunu oldukça rahatsız edici bulmasının bir başka nedenidir.

5 Aralık 2000'de Duke Üniversitesi'nde kaydedildi.

İngilizceden çeviren ve notlayan Emrah Özen

*Bu metin editörlüğünü Douglas Gomery ve Sean Homer'in yaptığı "Fredric Jameson: A Critical Reader" (2004) başlıklı derlemede yer alan "Talking Film with Fredric Jameson: A Conversation with Michael Chanan" başlıklı çalışmadan çevrilmiştir.

⁴⁹ Tanrı'nın sesi" (İng. Voice of God commentary): Belgesel sinemada, görüntünün üzerine bindirilen otoriter, isimsiz ve görünmez bir anlatıcı sesini ifade eden terim. Bu ses; izleyiciyi yönlendirir, görüntülere anlam yükler ve tartışmasız bir hakikat iddiasıyla konuşur — sanki gerçekliğin kendisini dile getiriyormuş gibi. 1930'larda John Grierson'ın öncülük ettiği İngiliz belgesel geleneğinden doğan bu anlatıcı sesi, belgeseli Simgesel düzene — yani dil, yasa ve anlam sistemine — bağlayan en belirgin araçlardan biri olarak değerlendirilir. Chanan burada bu tekniği eleştirel bir mesafeye ele alır: "Tanrı'nın sesi" belgesel imgenin Gerçek ve Düşsel boyutlarını bastırarak onu Simgesel'in denetimi altına sokar. Wiseman gibi yönetmenler bu geleneği reddederek anlatıcı sesini bütünüyle dışarıda bırakmıştır.

⁵⁰ Jameson burada belgeselin tekrar edilemezlik niteliğini Lacancı Gerçek kavramıyla özdeşleştirir. Lacan'ın üçlü düzeninde Gerçek (Real), ne Simgesel'in (dil, yasa, anlam) ne de Düşsel'in (ego, illüzyon, birlik) içine tam olarak giremeyendir, o temsil edilemeyen, sembolikleştirilemeyen, her zaman elimizden kaçan artıktır. Belgeselin "tekrar edilemez an"ı da tam bu niteliktedir: o an bir kez yaşandı, hiçbir temsil onu bütünüyle yakalayamaz, hiçbir kurgu onu yeniden üretemez. Jameson bu özdeşleştirmeye belgeseli Düşsel'in (konulu film) ve Simgesel'in (dil, anlatı, yorum) ötesinde, Gerçeğin alanına yerleştirir, ama Gerçek hiçbir zaman doğrudan erişilebilir olmadığından, belgesel de bu Gerçeğe ancak dolaylı ve eksik biçimde yaklaşabilir.