

# HARAWAY VE VARDA ÜZERİNE BİR DÜŞÜNME PRATIĞI (BELKİ BİRAZ GODARD, BİRAZ DA RANCIERE)

Gökhan Gökdoğan



**Donna Haraway** *Konumlu Bilgiler* makalesinde der ki: Bilimde sıkça iddia edilen “tarafsız” ve “her şeyi gören” bakış açısı bir yanılsamadır, çünkü bilgi üretimi her zaman bilgi üreticisinin konumundan etkilenir. “Nesnellik” her şeye eşit mesafede olan tarafsız bir noktada bulunmaktan değil, durduğumuz yerin farkında olmaktan ve bu yerin izlerini ürettiğimiz bilgiye taşıdığımızın bilincinde olmaktan doğar.<sup>1</sup> Sanırım bu söylemin sinemadaki en belirgin karşılıklarından

---

<sup>1</sup> Haraway, Donna J. “Konumlu Bilgiler: Feminizmde Bilim Meselesi ve Kısmi Perspektifin Ayrıcalığı”. *Başka Yer* içinde (çev. G. Pular). Metis (2010): 91-120.

biri de **Agnès Varda**'dır. Sinema kariyeri boyunca, ele aldığı konuya şiddet içermeyen, nazikçe yaklaşımını ve bakış açıları arasında hiyerarşik bir konumlanmaya mahal vermeyen kamerasını görmek mümkün.

Yazının odağında **Agnès Varda**'nın 1983 tarihli *Ulysse* isimli kısa belgeseli ile **Jean-Luc Godard** ve **Jean-Pierre Gorin**'in *Letter to Jane: An Investigation About a Still* (1972) isimli belgeselinin **Haraway**'in bakış açısı üzerinden karşılaştırılması olacak. Ancak öncesinde 60 küsur film içeren **Agnès Varda** sinemasına biraz değinmek istiyorum. Nedir bu nazikçe ve şiddet içermeyen yaklaşım denen şey? Ya da bilgiler/söylemler arasındaki hiyerarşiye karşı-duruş? **Agnès Varda** sinemasının aklıma gelen ilk özelliği dikey değil, yatay anlatı yapıları üzerine kurulmasıdır. Mesela *Toplayıcılar* (Les Glaneurs et la Glaneuse, 2000) isimli filminde “toplayıcı” olarak tanımlanabilecek farklı farklı birçok insanı ve meslek tanımını bir arada ele alır. Hatta **Varda** kendisini de bir “görüntü toplayıcı” olarak tanımlayıp, zaman zaman kameranın önüne geçer. Belgeselin sonunda, hiçbiri bir diğerinden daha önemli olarak sunulmayan bir grup insanın imgelerinin ve söylemlerinin toplamı kalır aklımızda. Aslında hepimiz hem ne kadar da farklı olduğumuzu hem de birbirimize ne kadar benzediğimizi hissederiz. Belki bir çeşit dayanışma istenci ile. **Varda**'nın aklıma gelen diğer filmi ise *Quelques veuves de Noirmoutier* (Some Widows of Noirmoutier, 2006). Noirmoutier Adası'nda yaşayan eşlerini kaybetmiş 14 kadına tek tek kamerasını çevirir **Varda**. Ve filmin bir noktasında kendisi de geçer kameranın karşısına. Eşi ünlü Fransız yönetmen **Jacques Demy** öleli 16 yıl olmuştur o sırada. Mahremlerini açan bu insanlardan kendi mahremini esirgemeyerek arada ne bir mesafe ne bir hiyerarşi bırakır. Kameranın ardındaki bakışın kameranın önündeki nesneye dönüşmesiyle birlikte film boyunca diğer bakılanlar, artık bakışı daha fazla sahiplenebilir bir konumdadırlar.

Egemen bakışın uzantısı olan neden-sonuç ilişkileri ile örülerek tırmanılan o zirvedeki “mutlak” cevaba ihtiyaç duymayan ve gücünü anlattıklarının toplamından başka bir şey olmama iddiasındaki yatay anlatıdan alan bir sinemadır bu. Bu tanıma belki de en çok uyan filmi *Yersiz Yurtsuz*'da (Sans toit ni loi / Vagabond, 1985) ise bir çeşit *Yurttaş Kane* (Citizen Kane, 1941) uyarlaması yapar **Varda**. Ancak finalinde tüm sorduğu sorulara bir cevap sunan ve hatta bu cevabı da tek bir kelimeye (*Rosebud*) sıkıştıran **Orson Welles**'in aksine, **Varda** kurduğu yatay anlatı ile karakteri Mona'nın varoluşunu

“tanımlamamayı” tercih eder. Hatta bir tercihin de ötesinde filmin söylemini, bu soruların cevap verilemezliği üzerine daha ontolojik bir yerden kurar. Buraya kadar bahsedilenlerin ışığında **Agnès Varda**’nın, egemen bakış(lar)ın zaten farkında ve bunu tersyüz etmeyi dert edinen bir sinemacı olduğunu söyleyebiliriz. Şimdi odağımı **Varda**’nın bu duruşunun **Haraway**’in söylemiyle daha da yakınlaştığı yerlere çevirmek istiyorum.

**Agnès Varda**’nın 1983 yapımı *Ulysse* adlı filmi, 1954 yılında çektiği bir fotoğraf üzerine kuruludur. Fotoğrafta çıplak bir adam ve küçük bir erkek çocuğu, bir plajda ölü bir keçiyle birlikte durmaktadır. **Varda**, kecinin cesedini plajda gördüğünde bundan çok etkilendiği için iki modelle düzenleme yapıp kompoze ettiği bu fotoğrafı, bellek, imge yaratımı ve sanatın anlam(lar)ı üzerine bir sorgulama başlatmak için kullanır. Filmde, **Varda**’nın kendi geçmişinden gelen bu görüntüyle boğuşmasını ve bu fotoğraf hakkında düşünüp söyleyebileceklerini keşfetmek için çeşitli yorumlar ve yaklaşımlar denemesini izleriz. **Varda**, bu keşif sürecine, fotoğraftaki kişilerin her biriyle otuz yıl sonra röportaj yaparak başlar. Hatta küçük çocuğun annesini de ekibe katar. Ancak bu eğlenceli röportajlar, hafızanın tuhafliklarını vurgulamaktan başka fotoğraf hakkında pek bir aydınlanma sağlamaz. **Varda**, bir görüntüde gördüğümüz şeyin -belki de çekildiğini bile hatırlamadığımız bir görüntüde- şu an olduğumuz kişiyle veya o zamanki halimizle nasıl bir ilişkisi olduğunu sorgular. Bir yandan da imaja atfedilen gerçekliği tartışmaya açar.



Fotoğraftaki çıplak adam, fotoğraf çekildikten kısa bir süre sonra **Varda**'nın irtibatını kaybettiği Mısırlı bir adamdır. Adam esprili bir şekilde fotoğraftaki gibi çıplak bir halde karşılar **Varda**'yı. Mısırlı adam fotoğrafın çekildiği sırada kim olduğunu hatırlamadığını söyler. Giydiği kıyafetleri hatırlar ama o an ne düşündüğünü veya nasıl biri olduğunu hatırlamaz. Fotoğraftaki çocuk (Ulyse) ise o günü hiç hatırlamaz; dolayısıyla plajdaki çocuğu görmek, kendini görmek gibi gelmez ona. **Varda**, bu fotoğrafın incelemesini bir şakayla sonlandırır; görüntüyü bir keçiye gösterir. Bu keçi fotoğraftaki dahil tüm keçilerin temsili olur. Keçi beklenebileceği üzere fotoğrafı yiyerek imajın gerçekliğini sembolik ve şakacı bir şekilde alaşağı ederken, **Varda** hayvanların ne tür anılara sahip olabileceğini yine kendine ait bir mizah duygusuyla sorgular. Film kırılma yaşar ve bu fotoğrafın çekildiği gün dünyada başka neler olduğunu bize izletmeye başlar. Bu sırada gazete ve haber kaydı arşivlerine başvurur, bu kez toplumsal bir hafıza bankası devreye girmiştir.

Şimdi **Varda**'nın bu filmde fotoğrafa ve fotoğraftaki gerçekliğe/bilgiye nasıl yaklaştığını ele alalım. İlk olarak çok sesli bir anlamlandırma çabası vardır filmde. Fotoğraftaki herkes fotoğrafla ilgili farklı yorumlar yaparken **Varda** bu bakış açılarının hepsine eşit mesafede yaklaşır. Hatta kendisinininkine bile: *“Fotoğrafta bir gün bunu gördüm, bir gün başka bir şey.”* Burada çok net bir şekilde imajın tekil gerçekliğini sorgulayan bir tavır vardır. Bu çok seslilik *Yurttaş Kane*'deki gibi tekil bir anlama hizmet etmek için orada bulunmaz, tam tersine gerçeğin üzerinde uzandığı kaygan zemini vurgulamak için kullanılır. İkinci önemli nokta ise **Varda**'nın belgesel estetiğini kurarken yaptığı tercihlerdir. Seyircisine, bunun bir belgesel olmasına rağmen kameranın ardındaki yaratıcının kurmaca bakışını taşıdığını film boyunca hatırlatır. Bunu nasıl mı yapar? Mesela insanları kameraya konuştururken sokakta arkadan bir keçinin geçtiğini görürüz. Ya da Mısırlı adamın fotoğraftaki gibi çıplak bir şekilde kamera karşısına geçip fotoğrafı yorumlaması da buna dahil edilebilir. Bazı sahnelerde ise kameraya konuşan kişilerin ağzı oynamaz ama biz onların söylediklerini duyarız. **Varda** böylece ses ile imajı ayırır ve bunları iki ayrı anlam rejimi olarak işlediğinin altını çizer. Bu ve benzeri oyunlar sadece espri olsun diye yapılmış sinematik tercihler değildir. **Varda** seyircisine “Bunun bir belgesel olmasına aldanıp da gardını indirme.” der gibidir. Zaten filmin sonunda fotoğraf ile ilgili çok da bir şey açıklığa kavuşmaz. Elimizde hafızanın tuhaflığı, imgenin çok anlamlılığı ve tarih yazımının güvenilmezliği kalır, *Yersiz Yurtsuz*'dakine benzer bir şekilde.

Şimdi yeniden **Donna Haraway**'in makalesini hatırlayalım. **Haraway** görünür alanın sanki evrensel, sanki homojenmiş gibi sunulduğunu ama öyle olmadığını söyler. Nesnel bilgi üretiminin imkânsız olduğunu söylerken nesnellik vaadinden vazgeçmeyi önermez. Ancak buna da bütün farklı bakış açılarını kapsayarak ulaşılamayacağını söyler. Onun yerine bir sanatçının yapması gereken görme ilişkilerini kuran iktidara duyarlı bilgiyi üretmektir. Dolayısıyla bir sanatçı hem mevcut imge ve söylem üretimindeki iktidar bağlantılarını ortaya çıkarmalı, hem de kendi bakışının angaje bir maddi pratik olduğunu açık etmelidir. İşte **Ulyse** filmi yazının odağına koymamın sebebi tam da burada yatar. **Varda** bu filmde önce kendi ürettiği bilgiyi tartışmaya açar. Film boyunca 1954'te çekilmiş o fotoğrafın hiçbir mutlak anlam taşımaması bir yana bunun yakınından bile geçmediğini gösterir bize. Sonra bize sözel olarak direkt söylemese de şu soruyu hissettirir: "Ben ürettiğim görselin altındaki gerçekliğin kaygan zeminini size açık ettim. Peki aynı yıl gerçekleşen olayları sunan bu haber ve gazete arşivlerindeki, egemen tarafından önümüze konulan imgeler ve söylemler ne olacak?" İktidara duyarlı bilgi üretimine **Varda** tarzı bir yaklaşım!

Tam bu noktada **Godard** ve **Gorin**'in *Letter to Jane: An Investigation About a Still* (1972) filminden bahsetmek anlamlı olacaktır. Çünkü **Haraway**'in bilgiye yaklaşım ile ilgili önerilerini uygulamaya geçirmenin ne kadar zor olduğunu gözlemlemek için, bunu hiç yapamayan film örnekleri yerine, yapmaya niyetlenirken bence çuvallayan bir örnek daha faydalı olacaktır. Hem **Varda**'ya atfettiğim "nazıkçe ve şiddet içermeyen düşünmek" gibi yakıştırmalarımı da belki tezadı üzerinden daha anlaşılır kılabilirim. *Letter to Jane* belgeseli bir saat uzunluğundadır ve bu sürenin büyük bölümünde ekranda yalnızca **Jane Fonda**'nın bir fotoğrafı görülür. Bu fotoğraf, Amerikalı fotoğrafçı **Joseph Kraft** tarafından **Fonda**'nın 1972'deki çok ses getiren Hanoi ziyaretinde çekilmiştir. **Godard** ve **Gorin** bu fotoğrafı film boyunca, bazen kamera açısı, bazen fotoğraftaki net alan ve bulanık alan tercihleri, bazen de **Jane Fonda**'nın surat ifadesi üzerinden çok analizci ve üstenci bir tavır ile çözümlerler. Vietnamlıların yanında gibi gözükken **Jane Fonda**'nın kahraman beyaz figürünü nasıl tekrardan ürettiğini gösterirler. Bu film, nesnellik iddiası ile sunulan bilginin içerisindeki görme ilişkilerini kuran iktidarın hegomonik yaklaşımlarını açık ederek, **Haraway**'in nesnellik vaadi için gerekli gördüğü şartlardan birini sağlar aslında. Bilgi ile kurulan ilişkide iktidarın varlığına duyarlı olmak derken kastedilen

şeylerden biri budur zaten. Ancak **Godard** ve **Gorin**, iktidarın üretilmiş içeriğin/söylemin içerisindeki varlığına gösterdikleri duyarlılığı, kendileri söylem üretirken göstermezler.



Filmde **Fonda**'ya yönelik küçümseyici ve tepeden bakan bir tutumdan öte, daha rahatsız edici bir şeylerin olduğu açıktır. Öyle ki, **Gorin** *Letter to Jane*'in bir kopyasını Yugoslav yönetmen **Dušan Makavejev**'e gösterdiğinde, **Makavejev** **Gorin**'e filmi “çifte bir tecavüz (iki adamın sırayla bir kadına saldırması)” olarak gördüğünü söyler.<sup>2</sup> Zira *Letter to Jane*'de kadın, ekranda adeta bir yere sabitlenmiş, orada binlerce izleyicinin önünde tutulmuş ve dilin/kelimenin/sözün fallik gücünü kullanan iki erkeğe boyun eğmeye zorlanmıştır. Erkek, zihni kendi alanı olarak, bedeni ise kadının alanı olarak ilan eder ve mantığının aktif gücünü kadının pasif bedenine dayatır. **Godard** ve **Gorin**'in film boyunca yarattığı izlenim şu şekildedir: **Fonda**'nın kalbi doğru yerededir, gerçekten de Vietnamlılar'a merhamet eder ama zihinsel olarak zayıftır ve şeyleri yeterince iyi düşünemez. Kendi retoriklerinin gücüne kapılmış bu iki yönetmenin yaptığı şey aslında kapitalizmin nesnellik vaadi ile kurduğu bilginin konumluluğunu açık

---

<sup>2</sup> MacBean, James Roy. “Tout Va Bien and Letter to Jane: The Role of the Intellectual in the Revolution.” *Film and Revolution* içinde. Indiana University Press (1975): 166-180.

ederek onu koltuğundan indirip kendi konumlu bilgilerini oraya oturtmaktır. Ve bu ikili, kapitalist düzen perspektifinden bakıldığında bir madun ya da öteki konumunda olmalarına rağmen, ürettikleri bilgi cinsel politika perspektifinden incelendiğinde bir egemen güç konumundadırlar.

Yazıyı başlığa uygun şekilde bir düşünme pratiği ile sonlandırmak istiyorum. Başka bir film ile ele alınsaydı **Godard** ve **Gorin**'in eserinin belki çok daha *Harawayci* görünebileceği birçok eşleşme bulmak mümkündür. Bu yazıda yapmayı amaçladığım şeylerden biri, bir yöntemi ya da yönetmeni idealize etmekten ziyade, sanatçının yaratıcı eylemlerinden birinin de “ürettiği bilgi ile kurduğu ilişkinin farklı biçimsel dışavurumlarını bulmak” olduğunu göstermektir. Tabii bunun öncesinde, kendi ürettiği bilgi/söylem ile seyirciyi özgürleştirecek bir ilişki kurabilmesi ön şart olsa gerek. Bu “seyirciyi özgürleştirmek” mevzusu başka bir yazının konusu olmaya aday bir şekilde bekleyedursun, konuya sadece **Jacques Ranciere**'den bir alıntı ile değinip geçeceğim:

Bakma ile eylemde bulunma arasındaki karşıtlığı sorguladığımız zaman; yani söyleme, bakma ve yapma arasındaki ilişkileri kuran olguların tahakküm ve boyun eğdirme yapısına ait olduğunu anladığımız zaman başlar özgürleşme. Özgürleşme kelimesinin ifade ettiği şudur: Eylemde bulunan ile izleyenler arasındaki, birey ile kolektif bir yapının mensupları arasındaki sınırın belirsizleşmesi.<sup>3</sup>

Sinemada gösterilenin bakışın sahibi ile beraber ele alınması, yani yönetmenin kendi kısmi bakışını açık etmenin yollarını bulması, bu bakış açılarının kısmiliğini her zaman görünür kılan bir görsel alanın kuruluşu, seyirci ile etik karşılaşmaların yolunu açacaktır diye düşünüyorum.

---

<sup>3</sup> Ranciere, Jacques. *Özgürleşen Seyirci* (çev. E. Burak Şaman). Metis (2010): 19-25.