

Etnografik Belgeselde Jean Rouch'un Sinema Pratiği: Etno-Kurmaca

Bilgen Kuzu*

Özet

Bu çalışmada Fransız Yönetmen Jean Rouch'un antropolog kimliğinin etkisiyle deneyimlediği ve kuramsallaştırdığı sinema pratiği Etno-kurmaca türü analiz edilmektedir. Çalışmanın amacıyla, yönetmenin "gerçeklere nüfus etmenin tek yolu" olarak tanımladığı etno-kurmacanın, biçimsel ve içeriksel olarak etnografik belgesel film yapımına etkisi irdelenmektedir. Bu bağlamda Jean Rouch'un yönetmenliğini yaptığı "Jaguar" filmi üzerinden kültürel ve sinemasal kavramlar açıklanmakta ve etnografik film yapım sürecine kazandırdığı yenilikler belirtilmektedir. Kurgusal ve kurgusal olmayanlar arasındaki sınırın; kamera, kameraman, etnografik özne ve kavramlarla nasıl yapılandığı açıklanmaktadır. Kültürel kavramlar, Rouch'un sinemasında önemli yer tutmaktadır. Rouch'un sinemasında "öteki" ile olan etnografik ilişki yönetmen kadar karakterlerin de sesinin duyulmasını sağlar. Film sürecinde "öteki" konumundaki özneler, filmin içindeki işbirliği ile dönüşerek paylaşımcı bir doğaçlama biçimi ortaya çıkmaktadır. Etno-kurmaca belgesel filmin "gerçek" unsurunun oluşturduğu katı sınırları yumuşatarak, gerçeğin temsiline farklı bir bakış açısı kazandırmaktadır. Gerçeğe dair yorumu da film kahramanlarına ve izleyiciye bırakmaktadır. Araştırmanın sonucunda Jean Rouch'un etno-kurmaca türü içinde uyguladığı deneyimlerle, öykünün ve filmin kendi gerçekliğini yaratarak izleyiciye ulaştığı görülmektedir.

Anahtar Sözcükler: Etnografik belgesel sinema, Etno-kurmaca, Jean Rouch, Jaguar

*ORCID: 0000-0002-2223-4065

E-mail: bilgenince@gmail.com

DOI: 10.31122/Sinefilozofi.672116

Geliş Tarihi - Recieved: 01.08.2020

Kabul Tarihi - Accepted 20.04.2020

Cinema Practice Of Jean Rouch In Ethnographic Documentary: Etno-Fiction

Bilgen Kuzu*

Abstract

In this study, the ethno-fiction type of cinema practice that French director Jean Rouch experienced and theorized under the influence of his anthropologist identity is analyzed. The aim of this study is to investigate the effect of ethno-fiction, which is defined by the director as the only way to penetrate the reality, on the ethnographic documentary film production stylistically and contextually. In this context, cultural and cinematic concepts are explained through the Jaguar film directed by Jean Rouch and the innovations that have been introduced to the ethnographic film making process are mentioned. How the boundary between fictional and nonfiction is structured by camera, cameraman, ethnographic subject and concepts is explained in this study. Cultural concepts have an important place in Rouch's cinema. The ethnographic relationship with "the other" in Rouch's cinema makes the sound of characters as much as the director. In the film process, the subjects in the position of "the other" are transformed by the collaboration within the film and a form of improvisation emerges. Ethno-fictional documentary gives a different perspective to the representation of reality by softening the strict boundaries formed by the "real" element of the film. He leaves the interpretation of reality to the characters of the film and the audience. As a result of the research, it is seen that the story and the film have reached the audience by creating their own reality with the experiences they have implemented in the ethno-fiction genre of Jean Rouch.

Key Words: *Ethnographic documentary cinema, Etno-fiction, Jean Rouch, Jaguar*

*ORCID: 0000-0002-2223-4065

E-mail: bilgenince@gmail.com

DOI: 10.31122/Sinefilozofi.672116

Received - Geliş Tarihi: 01.08.2020

Accepted - Kabul Tarihi: 20.04.2020

Giriş

Belgesel sinemanın izleyici üzerinde oluşturduğu güven duygusu onu kurmaca filminden ayıran en büyük özelliktir. Belgesel film izlerken, gerçeklerle yüzleşeceğimiz düşüncesi, yaşanmış bir olayın ya da eylemin anlatılacağı, bilinmeyen ya da unutulana karşılaşılabileceğimiz duygusu benliğimizi sarar. Etnografik belgesel filmler unutulan, unutulmaya yüz tutan ya da bilinmeyen kültürlerle bir keşif yolculuğudur.

“İnsan”, “kültür”, “toplum”, “yaşam”, “gelenek”, “kimlik”, “öteki” gibi kavramlar özellikle etnografik belgesel filmlerin beslendiği en önemli kavramlar arasındadır. Bu kavramları içine alan çalışmalar, uzun süreçleri kapsamakta ve özenli çalışma gerektirmektedir. Gerçeğe tanıklık etmek, güven sağlamak, gördüklerini etik olarak görüntülemek etnografik belgesel yönetmenleri için uzun ve sabırlı bir süreçtir. Kültürü, tarihi ve yaşamı kavramak, gözlemlemek, estetik ve etik değerler çerçevesinde izleyiciye aktarmak uzun uğraşlar sonucunda gerçekleşir. Bu noktada sinema, antropoloji, etnografik yöntem ve uygulamalar birbiriyle etkileşim içine girer ve filme yön verir. Bu yöntem ve uygulamaları başta teknik olmak üzere sinemanın tüm olanaklarıyla birleştiren Fransız Antropolog-Yönetmen Jean Rouch kendine özgü filmsel pratikler denemiş ve özellikle etnograf kimliğiyle “Etnokurmaca” türünü ortaya koyarak belgesel sinemada yeni bir kuram yaratmıştır.

Çalışmada, “kültürel antropoloji kavramları çerçevesinde, Jean Rouch’un “Jaguar” filmi üzerinden “Etnokurmaca”nın bu süreçteki etkisi ve önemi üzerine dikkat çekilmeye çalışılmıştır. Rouch’un uyguladığı farklı deneyimlerle, bu kavramların etnografik belgesel filmlere getirdiği anlayış ve yaklaşımlar incelenmiştir. Etnografik araştırma yöntemleri ile etnografik belgesel film yapım yöntemlerinin kesişim noktaları ve bu pratiklerin süreçteki etkileri açıklanmıştır. Bu süreçte, gözleyen ve gözlenen arasındaki etkileşim, belgeselcinin antropolog kimliği önemli unsurlardır.

Etnokurmaca; kurmaca ve gerçek, gözlem ve deneyim, bilgi ve duygu arasında itinayla çizilen çizgiyi yaratıcı bir şekilde ortadan kaldıran bir tür olarak karşımıza çıkmaktadır. Karşılıklı bir yapılanma sürecini kapsayan Etnokurmaca’nın “gözlemlenen” üzerindeki etkisi üzerinde durulmuştur. “Etnokurmaca”nın temsil filmi kabul edilen *Jaguar*, kültürel ve sinemasal kavramlar üzerinden açıklanmaya çalışılmıştır.

Etnografik Araştırma Yöntemleri ve Belgesel Film

Sosyal bilimlerde birçok alanda kullanılan etnografik araştırma yöntemleri, kültürel antropolojide çeşitli kültürlerle yönelik gözlem, inceleme yapmak ve veri toplamak amacıyla kullanılmaktadır. Antropolog Malinowski’ye göre; araştırmacı incelediği toplulukla en az bir yıl süreyle yaşamalı, yerel dili kullanmalı, kendi kültüründen olan kişilerden soyutlanmalıdır. Böylece kişi “onlar” kavramından “biz” kavramına bir geçiş yaşayacak ve bu durum araştırmacıya kültürü ve davranışları anlama, anlamlandırma ve yorumlamada bir iç görü sağlayacaktır (Akturan, <http://www.iticu.edu.tr>).

“Onlar” kavramından “biz” kavramına geçiş sürecinde antropolog incelediği topluluğun içinde uzun bir zaman geçirmektedir. Bu süreçte, ilk başta yabancılaşma yaşasa

bile zaman içerisinde toplumun dinamiklerini daha kolay bir şekilde anlamaya başlar. “Etnografların en belirgin özellikleri, alana çıkmak ve başka insanların gündelik tecrübe ve faaliyetlerine yakın olmaktır. “Yakın olmak” kavramı en basit anlamıyla insanların yaşamlarını ve yapıp ettiklerini içeren gündelik tekrarlara fiziksel ve sosyal açıdan yakın olmayı gerektirir; bu amaçla araştırmacı, başkalarını gözleyebilmek ve anlayabilmek için bu insanların yaşamlarının geçtiği kilit önemdeki yerlerin/bölgelerin tam ortasında bir konum edinebilmelidir (Emerson vd., 2008: 2).

Antropologların alan araştırma yöntemleri ve alan araştırmalarında kullandıkları teknik ve araçlar etnografik belgesel film sürecinde de kullanılmaktadır. Etnografik araştırma yöntemleri etnografik belgesel filmlerin bel kemiğini oluşturmaktadır. Belgesel film yönetmenin incelediği yaşama dâhil olması, bakış açısının gelişimi ve olaylara karşı duyarlılığının oluşması bakımından önemlidir. Etnografik belgesel filmlerin yapım sürecinde, belgesel film yönetmeni alan araştırmacısı gibi o hayatın akışı içinde yer alır ve toplulukla karşılıklı etkileşim halinde olur. Yönetmenin bu etkileşim sürecinde baktığını görebilmesi ve objektif aktarması açısından yerleşme durumundan kaçınması gerekmektedir.

Etnografik araştırma yöntemlerinden biri olan “etnografik belgeleme, üzerinde araştırma yapılan toplumun kültürüne ait çeşitli unsurların fotoğraf, film, ses ve benzeri biçimlerde kaydedilmesi olarak tanımlanabilir. Hareketli resimler ve durağan fotoğraf saha araştırmalarının veri toplamada kullandıkları önemli araçlardır (Susar, 2005: 145).

Antropolojik araştırmalarda bu yöntemler toplumların kültürel yapılarının analiz edilmesinde kültürel bir araç olarak kullanılırken, etnografik belgesel yapım sürecinde yapılan bu analiz filmin özünü oluşturmaktadır. Etnografik belgeselin yapım sürecinde antropolojik bir bakış açısıyla başlayan yolculuk, sinemanın teknik ve olanaklarıyla kendi disiplinini ortaya koymaktadır.

Sinemacı etnograf Jean Rouch’un çalışmalarına baktığımızda; “Jean Rouch bir etnografı ve başlangıçta sinemayı kendi araştırmaları için bir araç olarak görmekteydi” (Makal, 2002: 38). Fakat çektiği etnografik belgesel filmler, zamanla belgesel sinemaya yeni bir boyut getirerek durum tersine dönüşmüştür.

Sürekli yeni deneyimlerin peşinde olan Rouch, etnografik belgeselin temel kurallarından ödün vermezken, bir yandan da yeni oluşumlardan yeni araştırma alanları çıkarılmasına ön ayak olmuştur (Altıntaş 2002: 33). Bu bağlamda Jean Rouch, hem belgesel sinemada hem de etnografik araştırmada kavramsal değişimlere yol açmıştır.

Öncelikle belgesel filmin içeriksel açıklaması yapılmalıdır. “L. Herman’a göre; belgesel film, öyküsü gerçeğin içinden çıkan bir çalışmadır. Bu nedenle de gerçekçi bir konum içinde, öykünün geçtiği gerçek yerde ve öyküyle ilgili gerçek kişilerle uygulanır (Adalı, 1986: 14).

Belgeselin özgün yapısındaki güç, onun gerçeklere olan yakınlığından, araştırmaya ve yeniliğe açık, hatta bunları zorunlu kılan özelliğinden ve artistik karakterlerinden

kaynaklıydı. Evet, belgesel film gerçekçiydi ve aynı zamanda yaşadığımız olaylarla ilgiliydi (Cerci, 1997: 11).

Belgesel sinema ve etnografik alan araştırması sürecindeki en önemli unsur, gerçeğin olduğu gibi belirlenebilmesi meselesidir. Bu yaklaşım içerisinde, belgesel sinemacı ve etnografin araştırma yöntemleri benzerlik göstermektedir. Etnografik belgesellerin yapım sürecinde, belgesel yönetmeni araştırma tekniklerini bir etnograf gibi uygulamaktadır. Bu süreç sonunda, etnografik belgeselin en büyük farkı, sinemanın imkân ve olanaklarını kullanarak ortaya koyduğu çalışmadır. Etnografik araştırma yöntemleriyle ortaya çıkan gözlem belge niteliğinden öte; bir söylemi ve duruşu olan, ticari belgesel mantığından uzak olarak sunulan gerçek bir dünyadır. Bu dünyada “gerçek” olgusunu yansıtabilmek etnografik araştırma ve film için zor bir meseledir. Başkalarının yaşamlarındaki çoklu gerçekleri ortaya koymak, etnograf ve belgesel film yönetmeninin ortak işidir.

Etnografik belgesel ve etnografik araştırma arasındaki farklılığa değinmek gerekirse ikisinde de öncelikler değişmektedir. “Etnografik belgesel, belgeselin taşıdığı estetik kaygıları ön planda tutmalıdır. Görüntülenmek istenen olgunun, olayın, durumun olduğu gibi doğal ortamına müdahale edilmeden kaydedilmesi gerekir. Etnolog için ise bilimsel kaygılar, estetik ve sanatsal kaygılardan önce gelir” (Susar: 2005: 147).

Antropoloji ve sinemanın yollarının kesiştiği kesindir. Fakat kültürel antropoloji çalışması için yapılan antropologların veri elde etmek için kullandıkları görsel etnografik belgeleri, etnografik belgesel film gibi değerlendirmek yanlış olacaktır. “Belge” ögesi kuşkusuz belgesel sinemanın en önemli unsurudur. Fakat belgesel film belge yığını değildir.

Burada, belgesel filmin betimleyiciliğinden de söz etmek gereklidir: Betimleme evrenseldir, tarih ötesi, kültür ötesidir. O sadece vardır, oradadır. Tıpkı yaşamın kendisi gibi. Bu dili öğrenebilmek ve gerçekte bu dilde kimin ne söylediğini ve nasıl söylediğini anlayabilmemiz ve onu daha anlaşılabilir bir şekilde kullanabilmemiz için, bu dili okumayı öğrenmemiz gereklidir. Sinemanın olayları, insanları, yaşamı betimleme amacıyla kullandığı dili de okumayı öğrenmemiz gereklidir. Kamera açılarını, duruş yerlerini, hareketlerini, kompozisyonları, ışıklandırmayı ve bütün bu elemanların bir betimleme üretilirken birbirleri ile nasıl bir ilişki içinde olduklarını, müziğin eklenişini, diğer seslerin seçilişini ve kullanılmasını, oyuncularını ve onların oyunlarını, diyalogları ve bütün bunların içindi bulunduğu ortamı tek tek okumamız daha sonra da okuduklarımızı birbirine ekleyerek gördüklerimiz ışığında yorumlamamız gerekmektedir (Pembecioğlu, 2005: 7).

Belgesel film yapımında belirli bir süreç uygulanır. Bu süreçte belgesele nasıl başlanacak? Nerede film çekilecek? Film ne hakkında olacak? Kimin üzerine odaklanacak? gibi sorulara cevap verilir. Pek çok kişi bir bölge, mekân seçerek işe başlamakta ve saha çalışması ya da ön araştırma sırasında belirlenmiş olan ne ise onu çekmeye karar vermektedir. Çok sayıdaki belgesel ve etnografik film yapımcısının, kendisini bir yöreye - mekâna, ya da tek bir insan grubuna uzun dönemli olarak kendini adadığını görmekteyiz. Örneğin, Jean Rouch ve John Marshall, her ikisi de otuz yılın üstünde aynı grup insan üzerine çalışmışlardır (Susar, 2005:146).

Etnografik belgeselciler, uzun süre çalıştıkları toplumlar üzerinden birçok önemli belgeseller oluşturdular. Uzun yıllara dayanan karşılıklı etkileşim; samimi ve doğal bir ortam oluşmasına olanak verirken diğer yandan yeni fikirlerin ortaya çıkmasını ve daha sonra bunların hayata geçmesini sağladı. Bu etkileşim ciddi gözlem gerektiren bir süreçti. Bu bağlamda, karşımıza etnografik belgesel film yönetmenlerinin ve etnografların uyguladığı gözleme yöntemleri çıkmaktadır.

Katılımcı (Aktif) Gözlem ve Belgesel Sinemaya Etkisi

Belgesel filmi, kurmaca filminden ayıran en önemli özellik gerçeklik olgusudur. Katılımsız gözlem ile dış dünyayı doğru bir şekilde anlamak ve bu doğrultuda gerçekleri aktarma çabası içinde olmak zordur. Etnografik araştırmalarda kullanılan yöntemler, belgesel film yapım sürecinde kendi yasalarını ortaya koymaktadır. Belgesel film çalışması yapılırken etnografik araştırma yöntemleri birebir olarak uygulanmaz. Etnografik belgesellerde sosyal ve kültürel ortamın belgesel değeri taşıyıp taşımadığı sorusuna verilecek olan cevap önemlidir. Belgesel sinemacının araştırma sürecindeki rolü, antropolog kimliğinden daha aktif ve belirleyicidir.

Nitel bir araştırma yapan belgesel sinemacı, katılımcı bir role sahiptir. Araştırma yapılan alanda zaman harcayan, alandaki kişilerle iletişim kuran, alanda olup biten olayları yaşayan kişidir. Üzerine belgesel film inşa edebilecek ham verileri toplama sürecinde belgesel sinemacı dış gerçeklikle, bilincinde oluşan imge arasındaki uyumun en üst düzeye taşınmasına özen göstermelidir (Yüksel, 2006: 207).

Örneğin Jean Rouch, uzun yıllar sonucunda gözlemlediği gerçeklikleri belgesellerine taşımaya çalışmıştır. Jean Rouch'un Nijer Songhay topraklarında yaptığı araştırmalarda, Nijer büyücüsünün çırağı olarak, topluluğun yaşamına tam anlamıyla dâhil olmuştur (Stoller, 1992: 214). Bu örnekte gözlemci, yabancı olduğu kültürün öğelerine aşinalık kazanarak, o toplulukla ilgili bilgilerini inşa etmeye başlamıştır. İlk zamanlar yabancılaşma yaşasa da, katılımcı gözlemle, adeta topluluğun bir bireyi gibi kültürel yaşamı deneyimlemiş olur. Bu durum gelecekteki etnografik uygulamaların merkezinde olacaktır.

Jean Rouch, özellikle Flaherty'in *Kuzeyli Nanook "Nanook of the North"* adlı filmini temel etnografik saha araştırması metoduna ait olan katılımcı gözlem ve geribildirimle benzerlik gösteren filmselliğin mucidi olarak görmektedir. Fakat ona göre, Flaherty bu keşfin bilincinde değildi. Rouch, filmi özellikle bir iletişim (izleyen ve izlenen) yönetimi olarak görmektedir; gözlemle sağlanan tanıdıklıkla, iletişim ve ortama dâhil olmakla gelen temas ve doğallık birleştirilmektedir. Filmin gözden geçirilmemiş kopyasını, çekildiği mekânda Nanook ve diğer Eskimolara izleten Flaherty, uyarım ve iletişim şekli olarak filmsel geribildirime öncülük yapmıştır (Rouch ve Feld, 2004: 12).

Flaherty için önemli olan ilk ilke, filmin yapım sürecinin öncesinde başlayan, yapım sürecinde de devam eden çalışmalarınıdır. Grierson bu çalışmaların Flaherty de "araştırma ve araştırma özgürlüğünün gerçekliği olduğunu" belirtir. Araştırma Flaherty için filmini çekeceği insanlarla, kendi doğal mekânlarında onları tanıyana dek onlarla birlikte yaşamaktır. Bu nedenle Grierson, Flaherty'nin belgesel sinemanın iki ana ilkesini ortaya çıkardığını belirtir. Bunlardan birincisi; belgesel filmin gereğini olduğu yerde yakalaması ve

gereci düzene sokmak için onunla içli dışlı olmasıdır. Flaherty bununla bir iki yıl uğraşır belki. Öyküsü kendi kendine söyleniverinceye değin, kişileriyle birlikte yaşamasıdır (Ulutak, 1998: 180).

Belgesel sinemanın ilk örneklerinde bilinçsiz bile olsa katılımcı gözlem metodunun uygulandığını görmekteyiz. Flaherty ile başlayan bu süreçte, filme çekilecek olan insanlarla birlikte yaşama durumu etnografik belgesel film anlayışında bir ilke haline gelmiştir.

Flaherty için filme çektiği insanlarla yaşamak, tek yönlü bir ilişkiye, başka bir deyişle salt film yapmaya dayanmıyor. Onların yaşamına girerek, onlardan biri oluyor. Aynı zamanda onlarda Flaherty'nin yaşamına girerek beraberce yaşamayı, beraberce film yapmayı beceriyorlar. Flaherty'nin önemli özelliklerinde biri de filme aldığı kişilere çektiği filmleri göstermek, onlarla filmi tartışmak. Flaherty *Kuzeyli Nanook "Nanook of the North"* un Eskimolarla birlikte kurulduğunu, ortaya çıktığını, onlarsız hiçbir şey yapamayacağını, kısacası bunun bütünüyle bir insanca ilişkiler sorunu olduğunu belirtiyor. Böylece Flaherty salt kendi gözlemlerinden yaralanmıyor. Konusu olan kişilerin de kendi yaşamları hakkında görüşlerini değerlendiriyor. Çift yönlü iletişim, belgesel sinemanın önemli özelliklerinden biri oluyor. Filme konu olan insanlar, kendilerini başkalarına anlatma olanağı buluyor. Flaherty kendisi, seyircisi ve filme konu ettiği insanlar arasında kurduğu üçgen yapı ile karşılıklı iletişimi olanaklı kılıyor (Ulutak, 1998: 181).

Bu süreçte doğal yaşamın içine girerek, insan yaşamından çıkan gerçek öykülerin belgeselde konu olması önem kazanmaktadır. Bu katılımcı görüşmeler sonucunda gerçek insanların gerçek yaşamlarını bir öykü biçiminde önceden tasarlanmadan sunulması gerekmektedir.

Jean Rouch'un Bir Yaz Güncesi "*Chronique d'un été*" (1960) ve "*Jaguar*" gibi filmlerinde (1967), ortaya çıkan paylaşılan antropoloji ve katılımcı etnografi fikirleri yeni yöntemlere, yeni izleyicilere giden yolun kapılarını açmıştır (Susar, 2005: 144).

Jaguar filmi, Jean Rouch'un "paylaşımçı antropoloji" fikrinde önemli yer tutar. *Jaguar*, Rouch'un öteki'ni belgeleme ve açıklama girişimine değil, öteki ile arasındaki işbirliğine dayanmaktadır. Bu noktada, Rouch'un "paylaşımçı antropoloji" fikrinin hakikaten gerçekleştiğini açıktır. En basit formunda "paylaşımçı antropoloji", Flaherty'nin yaptığı gibi, katılımcılarının imgelerini kaydeden ve onlar üzerine yorumlar yapan film yapımcısını içermez. Bunun yerine başlangıcından bitimine kadar tüm film projesi, tam bir ortak çalışmadan oluşur (Nannicelli, 2006:135).

Filmin gerçekleştirilmesi esnasında "paylaşımçı antropoloji" gözleyenle gözlenen arasındaki hiyerarşiyi ortadan kaldıran önemli adımlardan biridir. Ast-üst ilişkisinin bozulması "batılı bakış"ın daha nesnel bir bakış açısı kazanmasına olanak sağlayabilir.

Başka bir açıdan baktığımızda, katılımcı gözlem süreci içerisinde şu sorularla karşılaşmaktayız. Belgesel yönetmenin gözlemci kimliği, aktif olarak o kültürün içinde bulunması ve etkileşim içinde olması belgeselde konu olacak kültürleri nasıl etkilemektedir? Belgesel yönetmenin olguları etkileme ya da müdahale etme durumu olabilir mi? Belgesel yönetmeni gerçekten kendini o kültüre ya da gruba ait olarak hissedebilir mi? Belgesel film

yönetmeni yüzde yüz doğal olanı ve gerçekleri filmine aktarabilir mi? Belgesel film yönetmeninin o kültüre ilişkin bildiği gerçekler seçimlerine nasıl yansımaktadır?

“Öykünün yaşamın içinden çıkarılmasında kullanılan en önemli araç Flaherty için kameradır” (Ulutak, 1998: 182). Sinemada öyküler kamera aracılığı ile hayat bulmaktadır. Etnografik belgeselerde yaşamın içinden çıkan öyküler, etkileşimler ve seçimler sonucunda kamera aracılığı ile aktarılmaktadır.

Flaherty'nin “Eskimoların içindeki yaşadıkları toplumsal, ekonomik, kültürel sorunları değil, kendi hayalinde yarattığı film kahramanı Nanook'u, Allakariallak'a oynatarak, hayali bir yaşamın “beyaz adam” için “merak edilebilir” öyküsünün anlattığını görmekteyiz (Ulutak, 1998: 156).

Bu örnek üzerinde etnografik belgeselerde “beyaz adam”ın bir anlamda kendi egemenliğini kurup, belgeselin sınırlarını önceden belirlediğini görmekteyiz. Etnografik belgesel film tarihi sürecinde, etnografik belgesellerin nesnel bakış açısından uzak ideolojik yapıtlar olarak kullanıldığı iddia edilebilir. Sömürgeci politikaların etkisiyle, kendi politik çıkarları doğrultusunda kendi gerçekliğini yarattığı söylenebilir.

Flaherty'nin 1926 yılında Sinema Mühendisleri Birliği'nde yaptığı konuşmasında anlattığı Allakariallak, filmde anlatılan Nanook'tan çok farklıdır. Ayda beş dolardan az bir maaşla “beyaz adamın” (komisyoncunun ve sonrasında Flaherty'nin) yanında hizmetli olarak çalışmaktadır. Allakariallak'ın bu kimliğinin izleyiciden saklanıp onun bir “şef” “büyük avcı” ve arkadaşlarının “dünyanın en neşeli insanları, korkusuz, sevimli, mutlu Eskimoları” olarak tanıtılması, beyaz adamın yani Flaherty'nin batı uygarlığına nasıl bir öykü kahramanı sunduğunu gösteren önemli bir kanıttır. Filmde Allakariallak ve diğerleri kendilerini oynamaktadır ama bu oyunun kurallarını belirleyen ve izleyiciye Nanook'un öyküsünün anlatan Flaherty'dir. Ancak anlatılanın bir öykü olduğuna ilişkin ipucu izleyiciye Flaherty tarafından verilmemektedir (Ulutak, 1998: 16-17).

Sonuç olarak, Robert Flaherty, Jean Rouch ve birçok etnografik belgesel film yönetmeninin çalışmalarını, gerçekleştirdikleri dönem içinde değerlendirmek doğru olacaktır. Belgesel sinemanın ilk yönetmenlerinden Robert Flaherty, çektiği belgeselerde bilinçsiz bir tutumla ilk örnekleri gerçekleştirmiştir. O dönemin şartları içerisinde, sinemanın kısıtlı olanaklarıyla Kuzey Kutbu'na gidip belgesel çekmek önemli bir başarıydı. Bunun karşısında antropolog olarak yetişmiş ve bunu daha sonra sinemacı kimliğiyle bütünleştirmiş olan Jean Rouch, etnografik belgesel anlayışına önemli bir boyut kazandırmıştır. Jean Rouch'un ortaya attığı ve uyguladığı fikirlerle, sömürgeci zihniyetin yönlendirdiği etnografik belgeleme dönüşüme uğramıştır. Bu süreçte, ilkel topluluklara olan bakış açısının, az da olsa farklılık gösterdiği söylenebilir.

Etnokurmaca, Doğaçlama ve Sine-Trans

Jean Rouch'un sinemasına bakıldığında; 1946 yılından ölümüne kadar gerçekleştirdiği belgeselerde, geleneksel bakış açısından “etnokurmaca”ya uzanan bir serüvene tanıklık edilmektedir. Rouch, zaman içerisinde kendisine yapılan eleştirileri

dikkate almış, antropolojik ve sinemasal pratiğini geliştirerek etnografik belgeselin yapım sürecine yenilikler kazandırmıştır.

“Etnokurmaca” film olarak kategorize edilmeye karşı çıkmaktadır. “Etnokurmaca” ne gözlemlenmiş hakikatin yansıtıldığı belgesel, ne de seyirciyi duygusal olarak coşturmaya çalışan melodramdır. Bu tip filmler uzun yıllar süren zahmetli araştırmalar sonucu ortaya çıkan etnografilere dayalı hikâyelerdir. “Etnokurmaca”yla Jean Rouch, kurmaca ve gerçek, gözlem ve deneyim, bilgi ve duygu arasında itinayla çizilen çizgiyi yaratıcı bir şekilde ortadan kaldırır (Koçer, 2008: 52). Bu noktada kurmaca ve gerçek kavramlarının sorgulanması gerekmektedir. Kurmaca kavramı sinemada bildiğimiz klasik anlayışın aksine, uzun bir zaman sürecinde oluşan, gözlemlenen kişilerin doğaçlama yaratısı ile oluşur. Bunun sonucunda kültürel gerçekliğin bir sureti “etnokurmaca” ile yansıtılmaktadır.

Rouch, öğrendiği en önemli şeyin kamera ve filmin özne ve nesne, hakikat ile kurmaca arasındaki ilişkiyi dönüştürebilen benzersiz niteliği olduğudur. Sinemasal ve etnografik hakikat; kamera, kameraman ve etnografik özneler arasındaki diyalogdan doğan ve bu ilişki içinde var olmayan karşılıklı bir yapılanma sürecinin sonucunda ortaya çıkar (Koçer, 2008: 51). Gözlemleyen ile gözlemlenen arasındaki etnografik ilişki, kamera ile nesne arasındaki ilişki ile benzerlik göstermektedir. Fakat kameranın varlığının dönüştürücü etkisi kurmaca ile hakikat arasındaki çizgide gidip gelmektedir. Kameranın etkisiyle belgesel film yönetmeni pasif izleyici olan etnograftan daha aktif bir konumdadır.

Rouch’un filmde etnografik anlayışı nasıl kullanacağına dair düşüncelerine şekil veren en önemli yönetmenlerden biri Robert Flaherty’dir. “Flaherty, *Nanook of the North*’un çekimleri esnasında, filmi stüdyo dışında banyo edebilmek ve Nanook ve ailesinin gündelik hayatını görüntüleyebilmek için mükemmel bir improvize film laboratuvarı kurar. Daha sonra Flaherty şöyle yazıyor: “Benim için o gün çektiklerimi görebilmek her zaman çok önemli oldu. Bu benim film yapabilmem için tek yoldu. Fakat filmi Kuzey’de banyo etmemin bir başka önemli nedeni, onu Eskimolara gösterebilmektir, böylece ne yaptığımı anlayıp, kabul edebilecekler ve benimle birlikte ortak çalışabileceklerdi” (Nannicelli, 2006: 125).

Rouch da, aynı tavrı katılımcılarına filmi izletip onların fikrini sorarak takip eder. Rouch’un pratiğinin merkezini oluşturan “katılımcı kamera” Flaherty tarafından ortaya atıldı. Aslında Flaherty, katılımcıların film sürecini anlamalarını garanti altına almak için, çektiği metrajları onlara göstermek zorundaydı, bunun sebebi sadece Rouch’un belirttiği gibi, “en temel dürüstlük çabasının anlamı olan çekilen metrajları bireylere göstermek” değil, aynı zamanda, Flaherty’nin filmde göstermek istediği dünyayı kurabilmek için, bu insanların yardımına ihtiyaç duymasıydı (Nannicelli, 2006: 126).

Rouch’a göre, “etnokurmaca”yı hayata geçirmenin iki ön koşulu vardır. Bulardan ilki öznelerle yönetmen arasında uzun süreli etnografik ilişki üzerinde temellendirilmiş diyalog, ikincisiyse kamerayı katılımcı kılan estetik ve teknik seçimlerdir. Tripot yerine el kamerası, zum yerine sabit lens kullanmak katılımcı kılan seçimlerden bazılarıdır (Koçer, 2008: 51).

O dönemdeki teknik ekipmanların taşınabilir nitelikte olması, “etnokurmaca”nın gerçekleşmesinde önemli bir rol oynamıştır. Teknik daha geride olsaydı, alıcının gerçek

hayatın içinde katılımcı olarak bulunması zorlaşacak ve “etnokurmaca”nın en önemli koşullarından biri var olamayacaktı.

“Etnokurmaca”nın bel kemiğini ekibin her üyesinin yerel dili akıcı bir şekilde konuşması oluşturur. Ses operatöründen kameramana, yapım amirinden araştırmacıya, kadar tüm ekibin etkin bir şekilde yerel kültür ve dille iletişim halinde olması, neredeyse mümkün olmadığından, Rouch profesyonel ekiple çalışmak yerine yerel özneleri prodüksiyonun çeşitli aşamalarında sorumlu olmak üzere eğitir (Koçer, 2008: 51).

“Etnokurmaca” türü bir anlamda Jean Rouch’un kültür, sahne, gerçek, kurmaca gibi sine-etnografik tematiklerinin bir sentezidir. Etnokurmaca gerçeğe kurmaca arasındaki bulanık bir sınırı temsil eder. Belgesel ile kurmaca arasındaki ince çizgi, etnograf ile film yapımcısı arasındaki ilişki ile benzerlik gösterir. İş birliği anlayışının öne çıktığı bu kavramda, “gerçeğin sahnelenmesi” insan ilişkileri temelinde gerçekleşmektedir. Kamera dışı ilişkilerin film sahnelerine yansıdığı açıkça gözlemlenmektedir.

“Etnokurmaca” belgesel sinemanın “gerçek” unsurunun oluşturduğu katı sınırları yumuşatarak, gerçeğin “temsiliyet” olasılığına farklı bir bakış açısı getirmektedir. “Etnokurmaca” bir anlamda gerçeğe dair yorumunu yapımcısından alarak, kahramanlarına ve izleyicisine bırakmaktadır.

Jean Rouch sinema ile gerçek hayatın yorumunu; yalnızca kamera, sahne, ilişkiler üzerinden değil, anlatım yapısı ve sunumu ile de gerçekleştirmektedir. *Jaguar*’da kullanılan doğaçlama diyaloglar “gerçekliğin” öznel tarafından inşasının önemli göstergesidir. Bir anlamda gerçeklik alanında, gerçekliği tasvir eden bir anlayış öne çıkmaktadır.

Doğaçlama ve sine-trans denemeleri, Rouch’un sineması için şiirsel bir anlatım sürecini ifade etmekteydi. Doğaçlama dinamiklerini oluşturan en önemli özelliklerin başında, Rouch’un “paylaşımçı antropoloji” ve “katılımcı kamera” düşüncesi gelmektedir. Etnografik belgesel film yapımında, doğaçlama ve sine-trans uygulamaları, gösterilmek istenilen dünyayı kurabilmek için kahramanlarla yapılan bir işbirliği niteliğindedir. Enrico Fulghigni Jean Rouch’la yaptığı söyleşide doğaçlama üzerine şunları ifade etmiştir: “Kelime ve mimiğin sanatı olan doğaçlamaya kendimi teslim ettim. O an bilinmeze dâhil olunuyor ve kamera olayları takip ediyor. Bu çok kolay bir formüldür. Çoğu kez, çektiğim sahnenin sonunda ne olacağını bilmem ve böylelikle hiç canım sıkılmaz. İyi ya da kötü doğaçlamaya zorlanırım. Bu durum filme olağanüstü canlılık katıyor” (Rouch ve Feld, 2004: 149). Jean Rouch’un Afrika’da uzun yıllar yaptığı alan araştırmalarının doğaçlama süreçlerine etkisi büyüktür. Rouch’un aktörlerinin doğaçlamasına bu kadar çok güven duymasının önemli nedeni, onları çok iyi tanımasından kaynaklanmaktadır.

Bu süreçte, insanlar kendilerini ifşa ederek tepki verir ve anlamlar bu ifşada oluşmaktadır. Drama, ifşa etmenin ve filme çekme eyleminin içinde doğal olarak yer almaktadır. Kişisel anlatı açısından doğaçlama, hayatın dramasını yakalamanın en doğru yoludur (Rouch ve Feld, 2004: 16).

Etnografik film yapımcısı David MacDougall, Jean Rouch için şöyle demiştir: “Rouch’un Batı Afrikalılar ile ilgili yaptığı filmlerde, onların kendilerini ifade edeceği şekilde

film çekmeye çalışmış olduğu hissedilebiliyor” sözleri Rouch’un doğaçlama deneyimlerinin başarısını ortaya koymaktadır (Rouch ve Feld, 2004: 17). Aslında, Rouch bir anlamda film çekme sürecinin içine onları aktif olarak dâhil ederek, kendi doğal gerçekliklerini oluşturmalarına imkân vermiştir. Müdahale etmenin etkilerinin doğal süreci bozduğunu bir önceki çalışmalarında fark eden Rouch, bu yöntemle o insanlara kendilerini ifade etme fırsatı tanımıştır.

Jaguar filminde “Damouré, Illo, Lam, Duma ve Jean etkin ve kolektif bir doğaçlama süreci içerisinde hakikati kamera yardımıyla beraber yaratırlar. Seyirci ortaya çıkan üründe, Jean Rouch’un sesi kadar filmin öznelerinin de sesini duyar” (Koçer, 2008: 52). Jean Rouch’un film çalışmalarına baktığımızda, *Jaguar* filmine kadar doğaçlama pratiklerinin oturmadığı ve ilk film çalışmalarında batılı önyargılı bakış açısı içerisinde bulunduğu gözlemlenir. Kamera ve Rouch’un hayata olan mesafesi, katılımcıların öznelliğini yok etmektedir. Rouch için bu deneyimler, sonraki filmleri için bir ders ve hazırlık niteliğindedir. Rouch’un *Jaguar* filminde gerçekleştirdiği doğaçlama süreci, etnografik belgeselde “öteki” olarak yer alan kişileri filmin yapımcısı kadar önemli bir konuma getirmektedir. Bu durum, yapımcının egemenliğinin olmadığı, öteki ve film yapımcısı arasındaki sınırların kalktığının göstergesidir. Artık, burada film yapımcısı ile öteki arasında somut bir işbirliği vardır.

Çekimleri 1954’te başlayan ve son halini 1967’de alan *Jaguar* filminin gerçekleştirilme evresini sağlayan koşullarda, doğaçlamanın en önemli kısmını oluşturmaktadır. *Jaguar*’ın konusu, filmin ana karakterlerinden Damouré Zika tarafından önerilmiştir (Koçer, 2008: 52). Damouré Zika Rouch’a “Biz oynayacağız” der. Damouré, Illo, Lam, Duma ve Rouch’un bildikleri tek şey filmin ve başı ve sonudur (Stoller, 1992: 137). “Yol boyunca karakterlerin karşılaştıkları olaylar, Rouch tarafından spontane olarak kaydedilir” (Koçer, 2008: 52). Gana’ya mevsimlik göçü konu alan film, doğaçlama biçimde gerçekleştirilir. Aslında, etnokurgu denemelerinin başlangıç noktası bu paylaşımcı doğaçlama sürecinde yatmaktadır. Gerçek hayatın üzerinden oluşturduğu kurgu doğaçlama, anlatım yapısı ile birleşerek şiirsel bir hikâye oluşturmaktadır. “Eleştirmenler *Jaguar*’ı ilham verici, lirik, duygulara ve insana dair keşiflerle dolu bir film olarak nitelendirmişlerdir” (Stoller, 1992: 138).

Filmin çekimi boyunca devam eden doğaçlama pratikleri, senkronize ses teknolojisinin olmaması nedeniyle film bittikten sonra devam etmiştir. Bu teknolojik talihsizlik, belki de doğaçlama uygulamasının son aşamasının oluşmasına neden olmuştur. *Jaguar* filminin çekimleri sonunda film kahramanları stüdyoda filmi izleyerek üzerine doğaçlama anlatımlar yaptılar. “Rouch, bu durum karşısında iyice düşünüp taşındı. Yorumların kahramanların neşeli ruhlarıyla nasıl uyum sağlayacağı hakkında endişeliydi. 1957 yılında Gana Film’den bir meslektaşı, onu Accra’da bir ses stüdyosuna davet etti. Rouch, Damouré ve Lam’dan *Jaguar*’ın çekimlerini izleyerek konuşmalarını istedi. Rouch, onların görüntü bazlı konuşmalarını kaydetti. İki gün içerisinde ses kayıtlarını filme eklediler” (Stoller, 1992: 138). Diyalogların ve yorumların doğaçlama olarak kayıt edilmesi, bu filmin oluşumunda çok önemli bir süreçti. Çünkü kahramanlar sessiz film üzerine kendi anlatımları ile öznel gerçekliklerini kazınmışlardır. Kamera ile üretilen görüntü, doğaçlama yorumlarla izleyiciye aracısız bir anlatım olanağı sağlamaktadır. Buradaki anlatım, klasik bir

açıklamadan öte kültürün doğal ve samimi bir yorumu hatta yer yer başkaldırısı olarak karşımıza çıkmaktadır.

Sine-trans, Rouch'un sinemasında deneysel ve gözlemsel olarak kültürle kurduğu bağ sonucunda oluşan bir anlatı biçimini ifade etmektedir. Sine-trans kültürlerin ritüellerinin gerçek transının filmsel trans haline geçiş süreci olarak karşımıza çıkar. Bu süreç Rouch için güvenilirliğin ve sabrın sonucunda oluşmuştur. Rouch, sinema sanatı için şu sözleri söylemiştir. "Bence, sinema anlık ve ani olanın, sabrın ve zamanın sanatıdır" (Rouch ve Feld, 2004: 17).

Rouch'un etnografik belgesel film alanında, sine-trans ve buna benzer tematiklerini uyguladığı en önemli yapıtı 1955 yılında gerçekleştirdiği Çılgın Efendiler "*Les maîtres fous*" adlı filmidir. Batı Afrika'nın dinsel töreni olan Hauka Töreni sine-trans denemeleri üzerinden filme alınmıştır. Burada, Accra'da yaşayan halkın "Hauka" ritüelinin etnografik bir öge olarak aktarılmasından daha önemlisi, Rouch'un belgesel sinema adına uyguladığı deneyimleridir. Tüm yaşamı boyunca Afrika kültürü üzerine aktarımlarda bulunan Rouch, bu filmi antropoloji bilgisi ile zamanın şartları ve teknolojik yeterlilikleri doğrultusunda yapılandırmıştır.

Rouch'un, "Hauka" ritüeline filmi çekmeden yedi yıl öncesinden aşına olduğu bilinmektedir. Rouch yüz kadar tören izlediğini ve onları çok iyi tanıdığını ifade etmiştir. Daha da önemlisi, Accra kökenli Hauka rahipleri, Rouch'tan törenlerinin birini onlar için filme almasını ister (Rouch ve Feld, 2004: 188). Hauka ritüelini birçok kez izleyen Rouch'un bu konu ile ilgili kapsamlı bir saha çalışması yaptığı ortadadır. Rouch'un bu çalışmasının öncesinde 1948-1949 yılları arasında gerçekleştirdiği *Wanzerbe Büyücüleri "Les Magiciens de Wanzerbe"* adlı filminde yine dinsel bir ritüeli görüntülemiştir. Stoller, iki film arasındaki süreci şu şekilde ifade etmektedir: Büyücülük genellikle özel/gizli olarak uygulanırken, ruh teslimiyeti çok daha teatral ve halka açık olarak uygulanır. Bu yüzden, büyücülük töreni Rouch'u daha geleneksel, gözlemsel model ile sınırlarken, Hauka töreni film yapımcısının öznesi ile bir ilişki tarzı geliştirip, etkileşim olanakları sunmuş; Rouch'u biçim ve temsil alanında daha özgürce de Znemeler yapabilecek şekilde rahatlatmış olabilir (Stoller, 1992: 188).

Rouch'un Hauka ile olan deneyimleri, öznelerini daha iyi yansıtmasını ve temsil etmesini sağlarken, Hauka rahiplerinin törenlerini filme almalarını istemeleri, açık olarak yapılan işbirliğinin göstergesidir. Bu süreçteki en önemli unsur, öznelerin bu filmi gerçekleştirme istekleridir.

Trans kavramı, burada karşılıklı bir etkileşimi sembolize etmektedir. Ritüelin gerçek trans halinden, filmsel trans haline geçmesi iki durumun birbirini tetiklemesiyle oluşmaktadır. "Rouch'a göre, Hauka'nın bu törenin filme alınmasını talep etmesinin nedeni, sinemayı diğerlerini transa geçirebilecek bir araç olarak deneyimlemek istemeleridir. Rouch şöyle belirtir: "Transa geçen insanlar neredeyse tehlikeli bir şekilde kontrolden çıktı. Fakat rahipler bunun farkındaydı. Sanırım, amaçları daha önceden yapılanın ötesine geçmekti" (Nannicelli, 2006: 131).

Rouch'a göre, kamera ruhun bedene sahip olması fenomenini hızlandıran ya da serbest bırakan sihirli bir nesne haline gelir. Çünkü ritüelin film yapımcısının gözleri önünde cereyan etmesi onu ulaşmaya cesaret edemeyeceği yollara iter, bu noktada sinematografik yaratıcılık ortaya çıkar (Rouch ve Feld, 2004: 183).

Rouch, Çılgın Efendiler "*Les maîtres fous*" filmini çektiği zaman eşzamanlı ses kayıt teknolojisi henüz geliştirilmişti. Film esnasında çıkan vahşi sesleri, Damouré Zika kaydeder ve Rouch'da Hauka'nın anlaşılmasız seslerini, daha sonra stüdyoya girerek, kısmen kendi çevirisinden oluşan bir metinle seslendirmeyi düşünür. Daha sonra, Rouch doğrudan çevirinin imkânsız olduğunu fark eder ve kabile/kült mensuplarından birinin yardımıyla tüm seslendirmeyi bir çeşit sine-trans (ciné-transe) halinde doğaçlar - sanki töreni izlerken ele geçirilmiş gibidir (Nannicelli, 2006: 130).

Gerçek bir trans halinden film transına geçiş sürecinde, Rouch'un kendini ritüele dâhil etmesinde kamera ve ses teknolojisi büyük önem taşımaktadır. Kendi istekleriyle çekilen ritüelde, kamera harekete geçirici olarak rol oynarken, kullanılan doğal sesler ve sahada kaydedilen müzik, çekilen yakın plan yüzler, izleyicinin de kendini ritüelin içinde hissetmesini ve transa geçmesini sağlayabilir.

Sine-trans, bir yönden de izleyici üzerinden oluşturulan bir deneyimdir. Ritüelin görsel ve işitsel baskınlığı, izleyicilerin de transa geçme ihtimalini güçlendirir.

Scheinman'a göre, "Tek telli bir keman tarafından çalındığını duyduğumuz ve transa eşlik eden müzikal motifler, Hauka ruhunu 'çağırma' ve 'atlarının' içine girmesi için kullanılır; bir hauka izleyicisi için bu sekans, transa neden olabilecek işitsel ve görsel uyarılar arasındaki ilk çatışmadır" (Scheinman, 1998: 198).

Film esnasında kullanılan Rouch'un dış sesi de, sine-transın etkisinde önemli rol oynamaktadır. Kaydedilen "öteki" müziğin ve doğal ortam seslerinin filmde dış sese oranla baskın olması, Rouch'un ritüel üzerindeki kontrolünü azaltmaktadır. Rouch daha önce belirttiğimiz gibi, sine-transta anlatımı kabile mensubundan yardım alarak gerçekleştirerek çekim sürecini Hauka Ritüeline bağımlı hale getirmektedir. Diane Scheinman'ın belirttiğine göre, Çılgın Efendiler "*Les maîtres fous*" da Rouch'un dış sesi fonda sıklıkla yitip gider, bu da sahada kaydedilen müziğin ve Hauka'nın sihrinin ortaya çıkmasını sağlar.

Jaguar: Gerçekle Kurmaca Arasında

Şimdi cadde boyunca yürüyorum, ben Jaguar'ım

– Jaguar ne demek?

– Jaguar, hoş saç tıraşı olan, güçlü, genç adam demek. Sigara içer, etrafta dolaşır, herkes onu izler, İşte Jaguar'ın anlamı bu.

Jaguar (Jean Rouch 1967) adlı filmde Damouré Zika'nın doğaçlaması

Çekimleri 1954'te başlayan ve son halini 1967'de alan Jaguar, Rouch'un Afrika'da uzun yıllar sürdürdüğü alan araştırmasına dayanır; Songay'lı erkeklerin mevsimlik işçi olarak bugünün Ghana'sına göçünü konu alır.

Üç genç adam üzerinden anlatılan hikâye; Giriş (kahramanların tanıtımı), yolculuğa hazırlık, yolculuk (kahramanların yola çıkması), ayrılış (kahramanların birbirinden ayrılması), Accra'da yaşamları, buluşma ve Ayorou'ya dönüşleri üzerinden anlatılmaktadır.

Jaguar, Jean Rouch'un "paylaşımçı antropoloji" fikrini bütünüyle gerçekleştirdiği temsil filmi olarak kabul edilir. Rouch'un Flaherty'in etkisiyle benimsediği bu fikir, diğer filmlerine kıyasla Jaguar'da hayata geçmektedir. Filmin ortaya çıkma sürecinin başında, fikrin kahramanlardan biri olan Damouré Zika tarafından önerildiği bilinmektedir. Damouré Zika, filmde kendilerinin oynamak istediğini ifade eder. Bu bağlamda, filmin öznelere birinin filmi yapılandığı gözlenmektedir. Bu çok önemli bir süreçtir. Bu durum, antropolog- yönetmen ile öteki arasındaki işbirliğinin ve paylaşımçı antropoloji fikrinin de hayata geçtiği gerçeğinin somut bir örneği olarak karşımıza çıkmaktadır. Film çekimlerinin başlangıcından bitimine dek, filmle ilgili bilinen tek şey filmin başı ve sonudur. "Etnokurmaca" bu noktada başlamakta ve "paylaşımçı antropoloji" kavramı hayata geçmektedir. Damouré Zika ile arkadaşları filmi doğaçlamaya karar verirler. Jaguar, geleneksel etnografik filmlerdeki gibi "öteki"ni ya da "öteki toplum"ları belgeleme durumundan öte, filmin başlangıcından bitimine kadar ortak bir çalışmanın ürünü olarak doğmuştur. Filmin ortak bir doğaçlama sürecinde oluşması, Rouch'un film üzerine müdahale etme olasılığı durumunu azaltmakta, böylece filme kendi ideolojisinin ve gerçekliğini ortaya çıkarma şansını tanımaktadır. Burada, Rouch'un belgesel üzerindeki etkisinin tamamen ortadan kalktığını söylemek yanlış olacaktır. Fakat yerel öznelerin sesinin Jean Rouch kadar, belki de yer yer daha fazla duyulduğu ifade edilebilir. Rouch'un Afrika'da uzun yıllar yaptığı alan araştırmaları sonucunda çektiği birçok film, kültürel sürece ve olgulara uyum sağladığının da göstergesidir. Bu uyum sürecinde, Rouch'un yerel öznelerle ortak bir bakış açısı içinde batılı dünyaya başkaldırdığı açıktır. Böylelikle, etnografik belgesel film yapım sürecinde katılım çok önemlidir. Rouch'un yerel kültürlere kendini dâhil ederek uzun süreli olarak kendini adayışı ve kişilerle kurduğu iletişim, filmin yapım öncesi sürecinin temelini oluşturmaktadır.

Film, "Bu hikâye filmle alındığında Afrika henüz bağımsız değildi ve Altın Kumsal henüz Gana olarak bilinmiyordu." açıklamasıyla başlar. Jaguar, etnografik bir anlayışla yapılmıştır. Filmin ilk kareleri, Ayorou'nun genel görüntülerinden oluşmaktadır. Kahramanların yaşadığı coğrafi mekânla ilgili bilgi sunulmaktadır. Gökyüzünden aşağıya doğru yapılan dikey kamera hareketi ile izleyiciye egzotik mekânın ilk kareleri ard arda verilmektedir. Bu ilk karelerle, Jean Rouch klasik etnografik belgesel filmlerdeki tipik sahneleri tekrar etmektedir.

Rouch, filmin başında bize anlatacağı hikâyeden kısaca bahsetmektedir. Rouch'un sesinin film boyunca baskın olmaması, film süresince kısa anlatımlarda bulunması onu yönlendirici konumdan, yardımcı bir hikâye anlatıcısına dönüştürmektedir. Film, üç kahramanın (Lam Ibrahima Dia, Illo Gaoude, Damouré Zika) tanıtılmasıyla devam eder. Kahramanlarını doğal sesler ve doğaçlama anlatımlarla tanıtan Rouch, izleyiciye kahramanlarla ilgili kültürel bilgileri de aktarmış olur. Böylelikle, izleyici kahramanların yaşadığı yer, yaptığı işler, giydiği kıyafetler, toplumsal roller gibi kültürel öğeleri algılayabilir. Üç genç adam, savaşçı ve cesur tavırlarıyla gerçek bir kahraman gibi nitelendirilir. Bu özellik, belgeselde uygulanan etnografik yaklaşım çerçevesinde önemlidir. Üç arkadaş, her hafta Ayorou'daki pazarda buluşmaktadır. Ayorou pazarının kültürdeki önemi vurgulanırken, düğün, savaş, yolculuk gibi kararların burada alındığı söylenir. Farklı sosyal deneyimlere sahip olan genç erkeklerin buluşma noktası burasıdır. Ayorou onlar için önemlidir, çünkü yolculuğa burada karar verilmiştir. Etnografik kodlarla birlikte devam eden film, diğer taraftan üç

ortak arzuda birleşen üç kahramanın bilinmeyen ve macera dolu yolculuğuna izleyiciyi hazırlamaktadır. Yolculuk başlamadan önce, Müslüman halkın gittiği “Wallima Töreni”ne katılan kahramanlar dua ederler. Ayrıca, bir ruh ayinine katıldıkları gözlemlenir. Rouch’un filmlerinde, inançların ve ritüellerin önemli olduğu bilinmektedir. Jaguar’da farklı inanışların görselleri ve doğal sesler aracılığıyla izleyici filmin içine çekilmektedir. Üçlü’nün bu ayinlerin dışında yola çıkmadan önce, Wanzerbe büyücüsü Mossi Bana’ya danıştıklarını gözlemlenir. Buradaki Mossi Bana karakteri, daha önceden Rouch filmlerinden bilinen ünlü bir büyücüdür. Yola çıkmadan önce büyücülere danışmak, Nijer halkı için önemlidir. Mossi’nin deniz kabuklarını yere atarak baktığı fal, Rouch tarafından anlatılır. Mossi üç genç adama yollarının kötü olduğunu söyler. Kazalar ve hastalıklar görür. Mossi, onlara sınırı geçtikten sonra ilk yol ayrımında ayrılırlarsa, bu talihsizliklerden korunabileceklerini söyler. Bu tavsiyeler Mossi’nin de filmin senaryosunu yönlendirdiği anlamında düşünülebilir. Çünkü Lam, Illo ve Damouré Altın Sahil’e bu tavsiyeler doğrultusunda yola çıkarlar. Doğaçlama pratiği açısından filmin önemli bir noktasını oluşturan bu bölüm, filmin değişim sürecinin de başladığı yerdir.

Kahramanların macera, değişim, korku, ötekilik hikâyeleri başlamıştır. Bilinmeyene doğru başlayan yolculuğun antropolojik bir alan deneyiminden daha öte olduğu ortadadır. Kahramanlar ilerledikçe, iklim, bitki örtüsü ve insanlar değişmektedir. Dikenli ağaçlarla dolu kuru bir çöl olan bölgeden, dağlık bölgelere ulaşılır. İlk durak onlar için Somba köyüdür. Burası izole bir bölgedir. Suyun bol olduğu bir köydür. Kahramanlar burada ilk kez “öteki”ni deneyimler. Buradaki “öteki” Sombalılarıdır. Çıplak Somba kadınları ve erkekleri utanmanın olmadığı bir ortamda kendilerini ifade ederler. Fakat bu durum kahramanlar tarafından şaşkınlıkla karşılanır. Somba pazarında Pipo içen kadınlar ve Somba erkeklerinin taktığı gözlük ve şapkalar küresel dünyanın simgeleri olarak yerel kültürde ön plana çıkmaktadır. Filmin önemli sahnelerinden birini oluşturan bu bölüm, “öteki”nin de “öteki”si olduğu gerçeğini yansıtmaktadır. Aslında, burada iç içe geçmiş çoksesli bir anlatım söz konusudur.

Somba halkının kültürel yaşam biçimleri kahramanlarımız tarafından doğaçlama yorumlanırken, Rouch’un kamerası da Somba’yı gözlemsel olarak takip eder. Somba halkına da ifade şansı verilse, onların da farklı bir bakış açısı olan kendi dünyalarını yansıtacaklarını söyleyebiliriz. Yakın detaylarla ve kültürel danslarıyla gözlemlediğimiz Samba halkına, Damouré’nin yaptığı çarpıcı yorumla veda ederiz. Damouré “Onlarla dalga geçmek için sebep yok, Somba’yla sadece çıplak oldukları için dalga geçmemeliyiz. Tanrı onların öyle olmasını istedi, onlar da bizim gibi” der. Bu bağlamda, kahramanların batılı önyargılı bakış açısı ve “ötekileştirme”yle özdeşleştikleri ileri sürülebilir. Bu özdeşleştirme kamera arkasındaki batılı beyaz adamın bakış açısının etkisiyle oluşabilir. Etnografik anlatım ve deneyimin yoğun olduğu bu sahnede, etnografik bilginin yanında çok sesli bir anlatım tekniği kullanılarak, izleyicinin edindiği bilgileri süzgeçten geçirmesi ve düşünce kalıplarını zorlaması sağlanmaktadır.

Kahramanlar, Altın Kumsal’a gitmek için ilk yol ayrımına gelirler. Wanzerbeli Mossi’nin nasihatları burada hayata geçmeye başlar. Film sadece üç kahramanımızın değil, özellikle Mossi’nin ve yoldaki diğer kahramanların da etkileşimiyle doğaçlama oluşmaktadır. Bölgenin yaşam biçimi, karakterlerin yardımıyla filmselleşir. Her karakter ve

bu kişilerle bağlantılı olay ve olgular birbirini tamamlayıcı nitelikte bağlantılıdır. Filmin hikâyesinde hiçbiri tek başına bir anlam ifade etmeyecektir. Karakterler, birer kahramana dönüşmek üzere birbirlerinden ayrılırlar. Lam ve Illo Keta'ya, Damouré Accra'ya gidecektir. İki ay içinde de Accra'da buluşacaklardır.

Accra'ya varan Damouré'de, şapkasıyla kendisinin çok yakışıklı olduğunu doğaçlar ve kahramanımızın üstünde şehir yaşantısının ilk değişimleri gözlemleriz. Şapkasını çıkararak etraftaki insanları selamlar. Modern şehir, Damouré'nin kendini önemli ve özel hissetmesini sağlar. Şehir merkezindeki trafik, teneke satıcıları, şişe yıkayan ve satan Nijer kabileleri bize modern şehrin görselleri olarak ulaşır. Kahramanların kendi aralarında diyaloglardaki doğaçlamalarda "Ne şehir ama beni görebiliyor musun? Kayboldum!" sözleri görüntülerin onları ele geçirdiğinin ve filmsel transa geçtiklerinin göstergesidir. Film çekildikten sonra, stüdyoda ses kaydı kahramanlar tarafından yapıldığı halde, seslendirme anında karakterler olayla bütünleşmekte böylece kendilerini o an orda tekrar o anı yaşar gibi ifade etmektedirler. Filmin bundan sonraki sahnelerinde kahramanların modern şehirde var olma mücadelelerine tanıklık edilir.

Damouré, kereste deposunda işe başlar. Okuma yazma bildiği için kısa süre sonra ustabaşı olur. Kereste sayar. Kolay para kazandığını ifade eden Damouré, güneş gözlüklerini takarak patron gibi etrafındakilere hava atar, meydan okur. Kahraman, modern şehirde kendi "şehirli" kimliğini keşfetmiştir. Okuma yazma bilmesinin onu diğerlerinden daha üstün bir konuma getirmesi içindeki "diğer" kişiliğin ortaya çıkmasını sağlamıştır. Modernizmin yarattığı bu acımasız döngü, Damouré'nin toplum içindeki kimliğinin kısa sürede değişimine etki etmiştir. Modern şehrin kurguladığı kimlik Damouré'yi dönüştüren olgudur.



Görsel 1 - "Damouré Zika Kereste Deposu"

Lam, kısa bir süre sığır çobanlığı yapar. Kazandığı ilk parayla kıyafetlerini değiştirir. "Boubou" denilen modern kıyafetlerden alır. Orman hayatını terk edeceğini ifade eder. Kıyafeti alır almaz giyer. Diğerlerinden farklı olmak istememektedir. Kıyafet onu diğerlerinden "öteki"leştirmekte,

giydiği yöresel cübbe ile şehir insanları gibi kendini aynı düzeyde hissetmektedir. Ama eski elbiselerini de satmaz ve dönünce onları giyeceğini söyler. Eski kıyafetlerini satmaması eski kimliğine döneceğinin görsel bir simgesidir. Çoban kıyafetinden kurtulan Lam'ın, artık etraftaki insanlardan bir farkı yoktur. Kumasi Pazarı, Lam için çok büyük ve göz alıcıdır. Pazarda her şeyi görmek için koşar, adeta bir Jaguar gibi hızlı ve çeviktir.



Görsel 2 - "Lam Ibrahima Dia Boubou alırken"

Illo Accra limanında işçi olarak çalışmaktadır. Anlatıcımız Rouch, kısaca Illo'nun işi hakkında bilgi verirken çok az ücretle çalıştığını vurgular. Kahramanlar Illo'nun yaptığı kaya-kaya taşıyıcılığını eleştirirler. Hem yorucu hem de az para kazandıran bir iştir. Hatta kaya-kaya çalışanları çok para harcamamak için az yemek yemektir. Az parayla çok iş yaptırılmaya çalışan bir sömürgecilik hâkimdir. Kahramanlar sömürgeci düzeni, kendi hikâyeleri üzerinden korkusuzca eleştirirler. Sine-transa geçiş halleri, görüntülerdeki yaşamları ikinci kez doğaçlayarak dışa vurulmaktadır.



Görsel 3 - "Illo Gaoude Accra Limanı"

Kahramanların üçü de, farklı nitelikte becerilere sahiptir. Hepsinde kültürel ve psikolojik değişimler farklı şekillerde belirginleşir. Üçü de farklı sosyal sınıfları temsil eder. Birbirinden farklı, toplumda güçlü ve zayıf temsilleri olan bu karakter yapıları, yönetmen Rouch tarafından inşa edilmiş olabilir. Karakterler arasındaki sınıf ayrımı ile toplumdaki hiyerarşiye gönderme yapılmaktadır. Damouré, toplumdaki sınıflandırmada "Patron" rolünü üstlenmiştir. Damouré, bu sahne sonunda kendisini Jaguar olarak doğaçlar:

Şimdi cadde boyunca yürüyorum, ben Jaguar'ım

– Jaguar ne demek?

– Jaguar, hoş saç tıraşı olan, güçlü, genç adam demek. Sigara içer, etrafta dolaşır, herkes onu izler, İşte Jaguar'ın anlamı bu.



Görsel 4 - "Damouré Zika'nın Jaguarlaşması"

Rouch, Damouré'yi Accra sokaklarında kasıla kasıla dolaşırken görüntüler. Sigara içer, güneş gözlüğü takar, saçına şekil vermiştir. Cesur ve havalı görünür. Jaguar, kibar bir beyefendidir. Etrafındakileri, genç kızları bir Jaguar gibi seyrederek. Fonda Jaguar'ı anlatan ritmik müzik, görüntüleri tamamlamaktadır. Damouré sigara, şapka ve gözlüğü ile modern dünyanın yarattığı bir temsil olarak karşımızdadır. Batılı izleyiciye okuma yazma bilen bir Afrikalı gösterilerek kafalarındaki kalıplar zorlanmaktadır. Rouch'un bu kahramanı yaratmasının sebebi, büyük olasılıkla Afrikalıların kültürel kimlikleri üzerine yapışan "ilkel" düşüncesini sarsmaktır. Batılı izleyici eğitilmiş kibar adama baktıkça "öteki" olarak düşündüğü kişide kendini görmektedir. Rouch, bunu bilerek belirli bir amaca yönelik tasarlamıştır. Bundan sonraki sahnede, Jaguar Damouré'nin ilk kez gördüğü CPP politik toplantısını izlemesine bağlanılmasında Afrika'nın koloni statüsüne gönderme yapılmaktadır. Kahramanların ve Rouch'un politik, sosyal, ekonomik yapıya olan düşünceleri filmin doğaçlama yorumlarında ve görsellerde hayat bulur. Şehirleşmenin getirdiği topluluk bilinci ve politize olma durumu görsel halkın pankartlarıyla yansıtılır.



Görsel 5- "CPP kutlamaları"

Bundan sonraki sahnede sistemle ilgili politize eleştiriler, bir yan karakter olan Duma Besso üzerinden anlatılır. Duma Besso, Nijer’li bir altın madencisidir. Duma ve Lam’ın yolları kesişir. Duma’nın zor şartlar altında madende çalıştığı gözlemlenir. Duma çıplak ayaklarla yollarda yürür. Ayakkabı reklamı ile yaratılan zıtlık, Duma’nın içinde yaşadığı kötü şartları ortaya koymaktadır. Ayrıca, ayakkabı reklamında kullanılan beyaz tenli renkli gözlü kadın figürü sömürgeci yapıyı destekler.



Görsel 6 - "Ayakkabı Reklamı, Duma ve Çıplak Ayaklar"

Film kahramanlar arasında gidip gelmektedir. Illo, limanda bir sığınakta uyurken, Damouré at yarışları izler, barda içki içer, Accra sokaklarında dolanır. Modern kıyafetler içinde kendince krallar gibidir. Sokaklarda dolaşırken çeşitli şehir görüntülerine tanıklık edilir; kilise çıkışında dua eden çocuklar, Martell konyağı reklamı, cenazede dans eden Afrikalılar gibi görüntüler.. Kentin yaşam biçimi hakkında ilginç görüntüler sunulurken modernizm, gelenek, inançlar arasındaki kesişim göze çarpar. Martell konyağı reklamı ve

kilise Fransız sömürgesini ve etkilerini, cenazede dans eden Afrikalılar geleneği görsel olarak temsil etmektedir.



Görsel 7 - "Martell Konyacı Reklamı ve Cenaze Töreni"

Damouré bundan sonraki sahnede, seçim kampanyasında fotoğrafçıdır. Okuryazar kibar *Jaguar*'ın temsilinde "elinden her iş gelen" bir kahraman konumundadır. Özgürlük isteyen halkın sesi bu karelerde iyice yükselir ve Afrikalı sömürgecilik karşıtı liderin görüntüleri ile desteklenir. Lider Kwame Nkrumah, ulusal kıyafetleri ve kameraya olan bakışları ile sanki filme destek vermektedir. Film, sömürgecilik anlayışına olan tavrını devrimci liderle açık açık sunmaktadır. Damouré de fotoğrafçı olarak kampanyada yerini almıştır. Damouré'nin fotoğraf makinasını kullanabildiğiyle ilgili bize daha önce bilgi verilmediği için, *Jaguar*'ın her işten anlayan, her işi bilen kişilik modeli Batılı kimliğin yansıması olarak düşünülebilir. Damouré'nin temsili ve gerçeği arasındaki çizgi her sahnede farklılık gösterir. Kimi zaman *Jaguar*, kimi zaman ezilen bir Afrikalı olan Damouré'nin seçim kampanyasındaki coşkusu özgürlük savaşı içindir. Sömürge altındaki insanların coşkulu tavırları ise ilginçtir.

Filmin devamında kahramanlar bir araya gelmeye başlarlar. Damouré ve Illo trene binip Lam'ın yanına Kumasi'ye giderler. Damouré patron tavırlarını sürdürmektedir. Çantasını Illo'ya taşır. Illo'yu okuma yazma bilmediğini söyleyerek aşağılar. Damouré batının onlara bakışını doğaçlamaktadır. Baskın karakter Damouré Lam'ın satış yerindeki hiçbir şeyi beğenmez. Her şeyin en iyisini ben bilirim tavırlarıyla dükkânı düzenler. Damouré, dükkân mallarını arttırır. Yazıcılık yapar. Diğer yandan fotoğraf makinesi, saat, ilaç, şapka, mendil, dinsel fotoğraflar (Âdem ve Havva), michelin yol haritası gibi birçok şeyi pazarlar. Bütün yeteneklerini ticarete için kullanmaktadır. Karakterlerin toplumsal dönüşümleri küresel dünyanın eşyaları üzerinden oluşmaktadır. Damouré genç bir adama sattığı siyah bir şapka ile "işte sen de bir jaguarsın" demektedir. Artık herkes jaguardır, patronudur, kraldır, kraliçedir. *Gitme vakti geldiğinde doğaçladıkları ilk cümle şöyledir: "Bu kent insanı bozuyor adamım, gitmemiz gerek". Dükkânlarına veda ederler; Lam, Damouré, Duma ve Illo Şirketine. Dört kahramanın Jaguarlaştığı en önemli mekândır burası...*

Kahramanlar, Ayoru'ya getirmek için bütün eşyaları toplarlar. Kamyonetlerine binerler ve kamyonetin üzerinde Accra'ya; modern dünyaya veda ederler. Modern dünyanın gündelik yaşam üzerindeki etkisinin her geçen gün artacağıının, değişim ve dönüşümlerin kaçınılmazlığının haritası ortaya çıkmaktadır. Birçok kişi mevsimlik işçi olarak para kazanmak için buraya gelse de, yağmurlardan önce buradan ayrılırken kazandıkları para ile birlikte aşınmış kültürel kimlikleriyle köyelerine dönmektedir.

Rouch bize dört kahraman üzerinden aslında mevsimlik işçi olarak Gana'ya göç eden bütün insanların hikâyesini anlatmıştır. Her karakter sömürge altındaki toplumda farklı yetenekteki kişileri temsil eder. Mevsimlik maceranın kültürel kimlik, sömürgecilik, öteki gibi kavramlara ayna tuttuğu gözlemlenir. Bu kavramlar, izleyiciyi kalıplaşmış düşünceleri yeniden düşünmeye çağırır.

Dönüşleri Rouch'un sesinden anlatılır. Dönüş yolu için atalarına ait olan Alfa Hano, Babatu yolunu takip ederler. Rouch, onların "Modern Dünyanın Kahramanları" olduğunu ifade eder. Kahramanlar mahkûm ya da köle olarak değil, bagajlarıyla insan gibi dönmektedirler. Film çekildiği tarihte halk özgürlüklerini tam olarak ilan etmese de kurdukları parti, liderleri ve coşkuları bağımsızlıklarını ilan etmeye az kaldığının habercisidir. Kahramanlar artık tam bir jaguardır. Onları jaguar yapan getirdikleri, eşyalar, hediyeler, hikâyeler, deneyimler ve modern dünyanın yalanlarıdır. Bütün zorlukları yaşamış ve göğüs germeyi öğrenmişlerdir. Ayoru'da büyük bir coşkuyla karşılanırlar. Kıyafetleri ve getirdikleri eşyalarla kendi dünyalarının "öteki"si olmuşlardır. Fakir insanlara gösterdikleri hasır halı üzerindeki güçlü aslan figürü ile kendilerini özdeşleştirirler. Onlar artık güçlü ve mücadelecidir.



Görsel 8 - "Aslan Figürlü Hasır Halı"

Eşyaları Ayoru'da dağıtarak, getirdikleri her şeyi vererek kendi özlerine dönmeye çalışırlar. Modern dünyanın etkisi getirilen eşyalar üzerinden etkisini göstermektedir. Kahramanlar modern şehrin kendilerine verdiği mücadelecilik ve cesaretle tavırla kendi dünyalarında da jaguardır artık. Illo gelir gelmez hoşlandığı kıza evlenme teklif eder. Duma daha güçlü olarak tarlasında çalışmaya devam eder. Bir baston ve şemsiye ile Lam sürüsünün başına döner. Başka bir şeye ihtiyacı olmadığını söylemektedir.



Görsel 9 - "Nijeryalı Genç Kız"

Damouré ise her zamanki gibi kendine olan güveniyle nijer kızlarının gönlünü fethetmeye devam eder. Güzel ve gülen bir nijerli genç kız karesinin üzerine doğaçlanan "Çok Yaşa Nijerya" sözleriyle film biter. Gülümseyen nijer kızı finaliyle, mutlu bir gelecek vadeden ülkeye simgesel olarak gönderme yapılmaktadır. Karakterler film sonunda, köylerine döndüklerinde eski kimliklerine kavuşuyor gibi görünse bile, film sürecinde yaşadıkları kültürel değişim ve dönüşüm sonucunda bundan sonra hayatlarında aynı kimlikle var olamayacakları açıktır. Diğer taraftan, Rouch da onları bu sürece dâhil ederek değişimlerine aracılık etmiştir.

Filmi, etnografik araştırma yöntemlerinin kullanımı açısından değerlendirdiğimizde, Rouch'un burada uzun yıllar geçirip Jaguar'dan önce bu bölgede birçok film gerçekleştirdiği gerçeğine dayanarak, yeterli alan araştırmasına sahip olduğunu söyleyebiliriz. Rouch, katılımlı gözlem metodunu kullanarak ve zaman içinde paylaşımcı antropoloji fikrini hayata geçirerek, filmlerinde farklı pratikler uygulamıştır. Bu süreçte, aktif gözlemin kültürleri etkileme olasılığı yüksektir. Öznelerin filmin yaratımı aşamalarında aktif rol alması, gözleyen ve gözlenen arasındaki ilişkiyi altüst eder. Bu süreçte, roller değişse bile yönetmenin olguları etkileme gücü yüksektir. Jean Rouch'un antropolog kimliği onun sinemasal süreci yönünden çok önemlidir. Çünkü Rouch, kimi zaman antropolog kimi zaman yönetmen olarak iki önemli kimliği birleştirmiş, kavram ve metotları uygulayıp kuramsallaştırmıştır.

Filmi sinema dili yönünden incelediğimizde dış ses kullanımı etnografik bir anlatıcı gibi değil, kahramanların yorumlarını destekler niteliktedir. Rouch seslendirmeyi etnografik anlatımlar yapmak için kullanmaz. Yardımcı bir hikâyeye anlatıcı olarak karşımıza çıkar. Hikâyenin asıl anlatıcıları kahramanlardır. Rouch'un bu anlamda filmi yönlendirici etkisi zayıftır. Gerek doğal sesler gerekse, etnik müziklerle film kurgulanmıştır. Müzikler filme hareket ve mizah vermektedir. Filmdeki kamera kullanımı eyleme doğrudan katılan biri gibidir. Katılımcı kamera, dışarıdan olayları gözlemleyen bir tarzda hareket etmez. Yerel öznelere yakın, samimi sıcak bir kamera kullanımı hâkimdir. Zaman zaman öznel kamera kullanımları dikkat çeker. Flaherty'in katılımcı kamerası ile Vertov'un doğaçlama hayatı yakalama sentezi burada harekete geçmektedir. Genel ve yakın planlarla devamlılık sorunu ortadan kalkar. Kameranın varlığına dair fark etme durumu oluşmaz. Yönetmen sadece filmi

kamera kullanımı üzerinden deneyemez, aynı zamanda gerçek hayatı anlatım tarzı ile de farklı yaklaşımlar denemiştir. Rouch, kurgu yapmaya karşı olsa da Jaguar içinde kurgusal öğeleri barındıran bir filmidir. Hem teknik hem de içerik olarak gerçeğin üzerinden kurgulanmış bir dünya sunulur. Tümüyle gerçeklik iddiası bulunmayan, gerçekliği tasvir eden kurgu yöntemi kullanılarak, gerçeğin bir yorumu olarak karşımıza çıkar. Bu yöntemle Rouch belgesel sinemada gerçeklik konusuna da farklı bir yaklaşım getirir. Rouch "Jaguar benim ilk uzun metrajlı filmim, ilk kurgu filmim ve beni daima etkiledi. Şimdi yapacağım tüm filmler Jaguar demiştir (Rouch ve Feld, 2004: 164). Rouch kendi sinema anlayışını bu filmde bulmuş ve yapılandırmıştır.

Sonuç

Belgesel sinemanın öncülerinden olan Robert Flaherty'in yaklaşımları etnografik belgesel film yapım süreci için çok önemli veriler içermektedir. Etnografik belge amaçlı ya da etnografik veri toplamak için çekilen filmleri, etnografik belgesel film olarak değerlendirmek yanlıştır. Etnografik belgesel film sadece kültürel bir belge değil, içinde sinematografik biçim ve yöntemleri barındıran, estetik ve etik değerlere sahip, belirli bir söylemi olan sinema yapıtları olmalıdır. Geçmişte ve günümüzde bilinçli ya da bilinçsiz olarak sömürgeci anlayış doğrultusunda biçim ve içeriklere sahip olan etnografik belgesel filmlerin etik sorunları hala devam etmektedir.

Kültürel antropolojinin kavramsal özellikleri ve etnografik araştırma yöntemleri, belgesel sinemanın etnografik bakış açısı ile oluşumunda önemli rol oynar. Etnografik araştırma yöntemleri, belgeselin özellikle araştırma ve yapılanması sürecinde belgesel sinemacı için yol göstericidir. Etnografik araştırma yöntemlerinin belgesel sinema içinde doğru kullanımı, filmin söyleminde de etkili olacaktır. Etnografik belgesel sinemanın öncüsü Rouch, 1957 yılına kadar deneme çekimleri gerçekleştirerek, bundan sonra çektiği filmlerle belgesel sinema yapımında dikkat edilmesi gereken verileri ortaya koymuştur.

Jean Rouch, antropolog bakış açısını belgesel sinemanın geçirdiği süreç çerçevesinde yorumlayarak etnografik belgeselde olması gereken pratikleri kuramsallaştırmayı başarmıştır. Belgesel sinemada etnografik bakış açısının doğru ilerlemesi ve filmin kendi gerçekliğini ortaya çıkarması yönünden bu yaklaşım çok önemlidir. Etnografik belgesel filmler çok yönlüdür ve bütün yönleriyle kendini ortaya çıkarması, alan araştırması ve paylaşımcı antropoloji yöntemleriyle mümkün olur. Film yapımcısının kendini diğer dünyalara açması, etnografik araştırmanın sosyal ağı içinde meydana gelir. Rouch'un Songhay kültürüyle bağlantısı onun filmlerinde zincirleme bir anlatı oluşturur. Fakat filmlerindeki zincirleme bağ sadece yerel kültürlerin özellikleri yönünden değil, sinematografik olarak da birbirini tamamlamaktadır. Etnografik araştırma yöntemleri sayesinde Rouch, bu süreçte kültürle ilgili bilgilerini yaşayarak inşa etmiştir. Ayrıca kamera kullanımı, fikrin ve filmin doğaçlaması, dış ses ve müzik kullanımı gibi birçok unsuru kullanarak, klasik etnografik belgesel film anlayışından uzaklaşmış kendi sinema dilini yaratmıştır. Batının yerel kültürlerle olan bakış açısını, ortaya koyduğu sinema dili ile eleştirmiştir. Rouch, sinemada farklı yöntemleri deneyemeyi sevdiği gibi, sabit bakış açılarına karşı da sinemasıyla başkaldırmıştır. Yerel kültürlerle sunduğu imkânlarla, izleyici ile kültürler arasında aracısız bağ kurma çabası göstermiştir. Rouch'un bu süreci tam anlamıyla objektif olarak sunduğu iddia edilemeye de, ciddi bir adım olarak kabul edilmelidir.

Jaguar filmi ele aldığımızda, Rouch kültürel değişimleri bir parça yakalamış olmasına rağmen, tam olarak sosyo-kültürel sonuçları veremediği gözlemlenir. Sınırlı bir anlatım söz konusudur. Film, kahramanlarının kendi "öteki"liklerini keşfetme durumuna ve "öteki" üzerinden

yapılabilecek yorumlara açıktır. Fakat genel olarak diğer göçmenlerin ne yaptıkları ile ilgili bilgiler izleyiciye verilmez. “Öteki”ne bakış açısı konusunda sadece batılı dünyanın yerel kültürlerle karşı önyargılı olmadığı, bunun yanında kültürlerin de kendi aralarında önyargılı bir bakış açısına sahip olabileceği gözlemlenir. Rouch’un gözlemlediği ve kurguladığı bazı kimlikler, batının oluşturduğu kimlik kodlarından ibarettir. Kahramanlarımız Accra’da modern dünya tarafından kurgulanmış kimlikleriyle hareket ederler. Rouch’un filme olan yaklaşımındaki farkındalık ve öğrendiklerini sentezlemesi bugünün etnografik belgesel sineması için yol göstericidir. “Etnokurmaca”nın yarattığı dünya bizi orada yaşayan insanların yaşamlarına dair düşünmeye sevk eder. Bu noktada “etnokurmaca”nın klasik belgesel anlayışına farklı bir bakış açısı getirdiği söylenebilir. Rouch’un Jaguar filmi düşünebilen, karar verebilen, yorumlayabilen bir “öteki” ortaya çıkarır. Bu izleyicinin kafasındaki “öteki” imgesine gönderme yapar. Rouch’un kameranın arkasında bir aktör konumunda olması Jaguar’ın göç, kimlik, sömürgecilik gibi kavramlara dair söylemlerini zedelememektedir. Yönetmenin müdahale ve bakış açısının hiç olmadığını söylemek sinemanın olanakları çerçevesinde imkânsız gözükmemektedir.

Rouch’un sinema serüveninde özeleştirici yaparak kendini yapılandırması da çok önemlidir. Rouch’un kendi işlerini eleştirmesi ve ona karşı yapılan eleştirileri dikkate alması, onun etnografik belgesel film adına gösterdiği çabanın göstergesidir.

Rouch sinemada gerçeklik teorisine de farklı yaklaşımlarda bulunmuştur. Birebir mutlak gerçekliğin oluşması mümkün olamayacağından Rouch, gerçeği kahramanlar üzerinden yorum olarak izleyiciye sunar. Gerçekle kurmaca arasında gidip gelen film, gerçeğin birebir temsili iddiasında değildir. Rouch’un iddiası kavramların içindeki mesajlarda saklıdır.

Rouch, etnografik belgesel filmlerinde kültür, öteki, kimlik, çoksesselik gibi kavramları uzun yıllar önce hayata geçirmiş bir yönetmen olarak sinema tarihinde özel bir yerde olmalıdır. Hala tartışılmakta olan bu kültürel kavramlar, Rouch’un sinemasında önemli yer tutmaktadır. Rouch sinemasındaki etnografik ilişki yönetmen kadar karakterlerin de sesinin duyulmasını sağlamaktır. İkinci Dünya Savaşı sonrası Afrika’nın değişim ve dönüşümlerine tanıklık eden Jaguar, anlatımını gerçek kahramanlar üzerinden başarmıştır. Rouch’un o günün şartlarında sömürgecilik, kültürel değişim gibi konulara cesaretli yaklaşımları önemsenmelidir. Başkaları tarafından yapılandırılmış, dış sesle yönlendirilmiş olan etnografik sinema işlevini yerine getiremeyecektir. Jaguar, yerel öznelerin kendilerini temsil etme yetilerini ve başarılarını ortaya koyarak diğer filmlerin önünü açacak nitelikte öncü bir belgesel olmuştur. Rouch, kuramsallaştırdığı sinemasıyla gelenekçi bakış açısını da sorgulamıştır.

Bütün bu bilgiler doğrultusunda;

1. Etnografik belgesel film yapımında uzun süreli gözlem ve katılım önemlidir.
2. Gözlem ve katılım uzun bir süreçte belgeselin gerçekliğine dair yapılan yorumun ortaya çıkmasını sağlar.
3. Paylaşımçı antropoloji belgesel film yönetmenine geri dönüşüm sağlayarak, yönetimde farkındalık yaratır.
4. Katılımcı kamera kullanımı filmin doğaçlamasına katkıda bulunarak, samimi görüntülerin filme yansımaları sağlar.

5. *Doğaçlama ve Sine-trans deneyimleri, etnografik belgesel filmde "gerçeklik" olgusuna yorum getirerek filmsel gerçekliği oluşturur.*

6. *Etnografik belgesel filmlerde yerel gerçeklerin ve etnik portrelerin gösterilmesi belgesel sinemanın işlevleri açısından önemlidir.*

7. *Jaguar sömürgecilik, öteki, kültürel kimlik gibi kavramlara ayna tutarak siyasal bir portre çizer. Bu anlamda etnografik belgesel film yerel kültürlerin temsili özelliğini taşıyabilir.*

Sonuç olarak, Rouch'un deneyimleri etnografik sinemanın önünü açan, bugün bile uygulanması gereken birçok yöntem içermektedir. Rouch'un Jaguar filmi, belgesel film tarihinde ciddi bir çaba olarak yerini almalıdır. Etnografinin ve hayal gücünün sınırları, Rouch'un sinemasında olduğu gibi günümüz etnografik belgesel filmlerde de zorlanmalıdır

Kaynakça

- Adalı B. (1986), *Belgesel Sinema*, İstanbul: Hil Yayınları.
- Altıntaş M. (2002), *Jean Rouch Ve Sinema Gerçek Üzerine Birkaç Not*, Belgesel Sinema Dergisi, İstanbul: Sayı 1
- Cereci S. (1997), *Belgesel Sinema*, İstanbul: Şule Yayınları.
- Emerson, M. Robert, Vd. (2008). *Bütün Yönleriyle Alan Çalışması*, Çev. A. Erkan Koca, Ankara: Birleşik Yayınları.
- Koçer S. (2008), *Jean Rouch Ve Etnokurmaca: Gerçekle Kurmaca Arasında*, Altyazı Dergisi, Mart Sayısı.
- Makal O.(2002), *Fransız Gerçekçi Okulundan Jean Rouch*, Belgesel Sinema Dergisi, İstanbul: Sayı 1
- Nannicelli T. (2006), *From Representation To Evocation: Tracing A Progression In Jean Rouch's Les Magiciens De Wanzerbé, Les Maîtres Fous, And Jaguar*, Visual Anthropology.
- Pempecioğlu N. (2005), *Belgesel Sinema Üzerine Yazılar-Biçim Olarak Belgesel*, Ankara: Babil Yayınları.
- Rouch J., Feld S. (2004), *Ciné-Ethnography*, Minneapolis: University Of Minnesata Press.
- Stoller P. (1992), *The Cinematic Griot: The Ethnography Of Jean Rouch*, Chicago:University Of Chicago Press.
- Scheinman, D. (1998), *The 'Dialogic Imagination' Of Jean Rouch: Covert Conversations In Les Maitres Fous*, In Documenting The Documentary: Close Readings Of Documentary Film And Video. Eds: Barry Keith Grant And Jeannette Sloniowski, Detroit: Wayne State University Press.
- Susar A. F. (2005). *Etnolojik Belgeleme-Etnografik Film Ve Sözlü Tarih Çalışmalarının Antropolojideki Yeri*, *Gelenekten Geleceğe Antropoloji*, Derleyen: Belkıs Kümbetoğlu, Hande Birkalan Gedik, İstanbul: Epsilon Yayınları
- Ulutak N. (1998), *Belgesel Sinemanın Öncüsü: Robert Flaherty*, Anadolu Üniversitesi İletişim Bilimleri Fakültesi Dergisi Kurgu, Sayı: 5

Ulutak N. (2003), *Robert J. Flaherty Ve Kuzeyli Nanook, Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayınları.*

Yüksel C. (2006), *Belgesel Sinemanın Doğruya Ulaşma Yolları, Selçuk Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi Cilt.4*