metis seçkileri

JOHN BERGER



O ANA ADANMIŞ

metis seçkileri

İnsanın düşünme serüveninin çağımızda ulaştığı yer neresidir?

Çağımıza yeni sezgiler getiren yazarlardan temsil edici seçkiler sunuyoruz bu dizide. Bir yazarı Türkçe'de tanıtırken, sözkonusu iki toplum arasındaki dil, kültürel birikim, yayınlanmış ve yayınlanmamış öncüller gibi farklılıkların getirdiği güçlükler var kuşkusuz. Türkiye'deki okuma ortamının kendine özgü koşullarını göz önünde tutarak hazırladığımız seçkilerle bu güçlüğü aşmak, çağdaş yazarların yaratıcı deneme ve incelemeleriyle çağımız düşüncesini Türkçe'de tartışılabilir kılmak istiyoruz.

Yeni duyarlılıkların bu büyük serüveni yaşamaktan geçeceğine inanıyoruz.



METİS YAYINLARI
Başmusahip Sokak 3/2
Cağaloğlu/İstanbul

O Ana Adanmış
John Berger'dan seçme yazılar
Metis Seçkileri - 1
© John Berger, 1986.
© Türkçe yayın hakları
Metis Yayıncılık Ltd.Şti.'ne aittir, 1986.

Birinci Basım: Ekim 1988.
Kapak Fotoğrafı: *Sevgililer,* A. Kertesz.
Kapak ve Grafik Tasarım: Semih Sökmen.
Dizgi: Metis Yayınları, Film: Doruk Grafik
Basım: Kent Basımevi.

ISBN 975-7650-06-4

KAYNAKLAR

Bu kitapta yayınlanan yazılardan, O Ana Adanmış (Drawn to That Moment), Yiyenler ve Yenenler (The Eaters and the Eaten), Boğaz'da (On the Bosphorus) *The Sense of Sight* adlı kitaptan; İlkel ve Profesyonel (The Primitive and the Professional), Magritte ve Olanaksızlık (Magritte and the Impossible), Ralph Fasanella ve Bir Kentin Duyumu (Ralph Fasanella and the City), Francis Bacon ve Walt Disney (Francis Bacon and Walt Disney), Rodin ve Cinsel Egemenlik (Rodin and Sexual Domination), Takım Elbise ve Fotoğraf (The Suit and the Photograph), Paul Strand (Paul Strand), Istırabın Fotoğrafları (Photographs of Agony), Fotoğrafın Kullanımları (Uses of Photography), Tarla (Field), İki Colmar Arasında (Between Two Colmars) *About Looking* adlı kitaptan; Görünümler (Appearances) *Another Way of Telling* adlı kitaptan; Kitle Gösterilerinin Doğası (The Nature of Mass Demonstrations), "Che" Guevara ("Che" Guevara), Yabancı Bir Şehrin Kıyısında (On the Edge of a Foreign City) *The Look of Things* adlı kitaptan alınmıştır.

O ANA ADANMIŞ

John Berger'dan Seçme Yazılar

Yayına Hazırlayanlar:
Yurdanur Salman
Müge Gürsoy

METİS YAYINLARI

Yazar Üzerine

John Berger 1926'da Lonra'da doğdu. İngilizce yazan en etkili sanat eleştirmenlerinden biri olan Berger, ayrıca senaryo yazarı, romancı ve belgesel yazarı olarak da tanınıyor. Önemli bir kısmı Türkçe'ye de çevrilen yapıtları, *A Painter of Our Time, Permanent Red, The Foot of Clive, Corker's Freedom, The Success and Failure of Picasso* (Picasso'nun Başarısı ve Başarısızlığı, Metis,1988), *A Fortunate Man, Art and Revolution* (Sanat ve Devrim, Yankı, 1974 / Kuzey, 1987), *The Moment of Cubism and Other Essays*, *Ways of Seeing* (Görme Biçimleri, Yankı 1978 / Metis, 1986), Another *Way of Telling*, *A Seventh Man* (Yedinci Adam, Cem,1978), *Pig Earth*, *"G"* (G, İletişim, 1984), *About Looking, Our Faces My Heart Brief as Photos* (Ve Yüzlerimiz Kalbim, Fotoğraflar Kadar Kısa Ömürlü, Adam, 1987)'dir. Ayrıca yazılarından bir kısmı Türkçe'ye *Şiirin Saati* (Adam,1988) adıyla çevrilmiştir.

John Berger halen Fransa'da küçük bir köyde yaşamakta ve çalışmalarını sürdürmektedir. Yazarın yaşadığı bu çevre, köyden metropole uzanmasını tasarladığı üçlemesinin ilk kitabı olan *Pig Earth*'ün de mekânını oluşturmuştur.

Çeviri

Seçkide yer alan yazılardan, *Magritte ve Olanaksızlık, Rodin ve Cinsel Egemenlik, Fotoğrafın Kullanımları, "Che" Guevara, Tarla* ve *Boğaz'da* adlı yazılar Yurdanur Salman; *O Ana Adanmış, İlkel ve Profesyonel, Ralph Fasanella ve Bir Kentin Duyumu, Görünümler, Kitle Gösterilerinin Doğası, Yiyenler ve Yenenler* adlı yazılar Müge Gürsoy; *Takım Elbise ve Fotoğraf, Paul Strand* ve *Istırabın Fotoğrafları* adlı yazılar Semih Sökmen; *İki Colmar Arasında* adlı yazı İskender Savaşır; *Yabancı Bir Şehrin Kıyısında* adlı yazı Burak Boysan; *Francis Bacon ve Walt Disney,* ve *Köylü Deneyimi ve Modern Dünya* adlı yazılar Yurdanur Salman / Müge Gürsoy ortak çalışmasıyla Türkçe'ye çevrilmiştir.

Sunuş

O Ana Adanmış adıyla sunduğumuz bu John Berger Seçkisi'nin bizce en önemli özelliği, kitabın içeriğinin John Berger ve Metis Yayınları'nın ortak çalışmasıyla oluşturulması. Bu seçkinin iki yıllık bir geçmişi var. Görme Biçimleri'nin tadına doyamadığımızdan Berger'ın özellikle "görme biçimi"ni temsil eden yazılarından bir derleme yapmayı düşündük. Berger'ın otuz yılı aşkın yazarlığının ürünlerinden tek bir kitap için yazı seçmek, en temsil edici olanları alırken, birçoğunu dışarda bırakmak hiç de kolay olmadı.

Türkiye'de son on yıl içinde tam anlamıyla bir imge patlaması yaşanıyor. Televizyon, basın ve reklamlar yoluyla yeni görsel imgelerden oluşan çok yoğun bir sağanağa tutulduk. Kuşkusuz bunlar, ister yerli üretim olsun, ister "serbest ithalat" rejimine paralel olarak giren "yabancı" imgeler olsun, toplumun geleneksel yapısını çözüp parçalamakta ve yeni ideolojik bütünleştirmeler oluşturmakta aracılık ediyorlar. İşte böyle bir dönemde, görsel imgelerin dilini çözmede ve görsel bir duyarlılık kurmakta kendine özgü bir çizgi sahibi olan Berger'ın bu kitabını yayınlamak son derece önemli görünüyor bize.

O Ana Adanmış, Berger'ın bu yönde seçilmiş on dokuz yazısını biraraya getiriyor. Listede ayrıca belirtilen resimler, yazıların özgün basımlarında bulunmayan, Türkiye'de yaygın olarak tanınmayacakları düşüncesiyle bu seçkiye tarafımızdan eklenmiş resimlerdir.

Seçkinin hazırlanışı sırasında yardım ve önerileriyle yaptığı katkılardan ötürü Beverly Berger'a teşekkür borçluyuz.

Metis Yayınları

Resim ve Fotoğraflar

17 *(Üst), Eski Zamanlar,* Grandma Moses, 1957, (Türkçe basıma eklenmiştir,
(Alt), Köy Panayırı, Grandma Moses, 1957, New York Modern Sanat Müzesi, (T.b.e).
19 *Düş,* H. Rousseau, 1910, New York Modern Sanat Müzesi, (T.b.e.).
22 *Tehdit Altındaki Katil,* R. Magritte, 1926, New York Modern Sanat Müzesi, (T.b.e).
23 *İmgelerin İhaneti,* R. Magritte, 1928-19, özel kolleksiyon, New York, (T.b.e).
27 *Öklid'in Gezileri,* R. Magritte, A. Iolas Galerisi, New York, (T.b.e).
37 *Sığır Parçalarıyla Çevrili Baş,* F.Bacon, 1954, Şikago Sanat Enst., (T.b.e).
40 *(Sol)* Pinokyo filminden Jiminy Crickett, W. Disney.
(Sağ) Dönen Figür, F.Bacon, Londra.
44 *Yürüyen Adam,* A. Rodin, 1905, J.H. Hirshhorn Kolleksıyonu, (T.b.e).
45 *Cehennem Kapıları,* A. Rodin, 1880-1917, Rodin Müzesi, Philadelphia, (T.B.e).
47 *Öpüş,* A.Rodin, 1886-98, Rodin Müzesi, (T.b.e).
52 *Balzac,* A.Rodin, 1897. New York Modern Sanat Müzesi, (T.b.e).
56 Dansa Giden Köylüler, A.Sander, Westerwald, 1914.
57 Köy Orkestrası, A. Sander, Westerwald, 1913.
59 Protestan Misyonerler, A. Sander, Köln, 1931.
66 Mr. Bennett'in Portresi, P Strand.
67 Romanyalı Köylüler, P.Strand.
78 Baba ve Oğul, R.Appignanesi.
79 Suriyeli Savaş Esirleri, Simonpietri.
83 Sevdiklerini Aramak, D. Baltermans.
84 *(Üst ve Alt),* Açık Hastane, M. Trakhman.
87 Kır Çiçekleri, Rodchenko.
88 Atlı Adam.
91 Endonezyalı Kız, Jean Mohr.
92 Kitap Yakan Naziler, Kralıyet Savaş Müzesi.
93 Şampanya Reklamı.
96 *(Üst),* Provence'da Zeytin Ağaçları, John Berger.
(Alt), V. Van Gogh'un bir deseni.
103 Bir Kızıl Süvari Yola Çıkıyor, A. Kertesz, Budapeşte 1919.
111 *Tabakta Şeftaliler,* P. Cezanne.
113 Brassolinae Kelebeği.
123 Uyuyan Genç, A. Kertesz, 25 Mayıs 1912, Budapeşte.
125 Dostlar, A. Kertesz, 3 Eylül 1917, Esztergan.
127 Sevgililer, A.Kertesz, 15 Mayıs 1915, Budapeşte.
136 *(Üst)* Che Guevera'nın ölü bedeni, 1967.
(Alt) Dr. Nicolaes Tulp'un Anatomi Dersi, Rembrandt, 1632.
163 Tarla, Jean Mohr.
168 *Çarmıha Geriliş, Isenheim Mihrabı*'ndan (kapalı), M.Grünewald, Unterlinden Müzesi, Colmar, (T.b.e).
172 *Isenheim Mihrabı* (açık), M. Grünewald, Unterlinden Müzesi, Colmar, (T.b.e).

İçindekiler

9 O Ana Adanmış
15 İlkel ve Profesyonel
21 Magritte ve Olanaksızlık
29 Ralph Fasanella ve Bir Kentin Duyumu
35 Francis Bacon ve Walt Disney
43 Rodin ve Cinsel Egemenlik
54 Takım Elbise ve Fotoğraf
63 Paul Strand
70 Istırabın Fotoğrafları
74 Fotoğrafın Kullanımları
88 Görünümler
129 Kitle Gösterilerinin Doğası
134 "Che" Guevara
147 Köylü Deneyimi ve Modern Dünya
155 Yiyenler ve Yenenler
161 Tarla
167 İki Colmar Arasında
176 Yabancı Bir Şehrin Kenarında
184 Boğazda

O Ana Adanmış

Kısa süre önce babam öldüğünde, tabutunun içinde birkaç çizimini yaptım. Yüzünün ve başının çizimlerini.

Kokoschka'nın canlı modelle çalışılan bir sınıfta ders verişini anlatan bir öykü vardır. Öğrencilerine bir türlü ilham gelmiyormuş. O zaman Kokoschka modelle konuşup yere yıkılma numarası yapmasını istemiş. Model yere düşünce başına koşmuş, kalbini dinlemiş ve şaşkınlık içindeki öğrencilere modelin öldüğünü bildirmiş. Kısa bir süre sonra model ayağa kalkıp pozunu almış. "Şimdi çizin onu," demiş Kokoschka, "ölü değil de canlı olduğunun farkındaymışsınız gibi çizin!"

Bu tiyatrovari deneyden sonra öğrencilerin daha büyük bir şevkle çizdiklerini tahmin edebilirsiniz. Ancak gerçek bir ölünün resmini yapmak, daha da büyük bir aciliyet duygusu içerir. Resmini yapmakta olduğunuz kişi, bir daha ne siz, ne de bir başkası tarafından görülecektir. Geçmiş, gelecek bütün zamanlar içinde bu an biriciktir: bir daha hiç görülmeyecek olanı, bir kez olmuş ve bir daha hiç olmayacak olanı çizmek için son fırsat.

Görme yetisi sürekli olduğundan, görsel kategoriler (kırmızı, sarı, koyu, kalın, ince) sabit kaldığından ve pek çok şey yerli yerinde duruyormuş gibi göründüğünden insan, görsel olanın bir daha tekrarlanmayacak, anlık bir karşılaşmanın sonucu ortaya çıktığını unutma eğilimindedir hep. Herhangi bir verili anda görünümler, daha önce görünmüş olan her şeyin enkazından inşa edilen yorumlardır. Cézanne'ın sık sık aklıma gelen şu sözlerinden benim anladığım da buna benzer bir şeydir: "Dünyanın yaşamından bir dakika geçiyor. Onu olduğu gibi resmedin."

Babamın tabutunun başında, teknik ressam olarak sahip olduğum böylesi bir beceriyi, önümdeki işe *doğrudan* uygulamak üzere yardıma çağırdım. *Doğrudan* deyişimin nedeni şu ki, çizme becerisi genellikle kendini bir üslûp olarak ifade eder ve böylece çizilmekte olana uygulanması dolaylı yoldan olur. Uslûpçuluk* —sanat tarihinde kullanıldığı anlamda değil, genel anlamında— var olanın aciliyetine teslim olma yerine, aciliyeti yaratma, "acil" bir çizim üretme gereksinmesinden doğar. Burada da ben naçiz becerimi bir benzerliği kurtarmak için kullanıyordum; tıpkı bir cankurtaranın, çok daha büyük olan yüzücülük becerisini yaşam kurtarmak için kullanması gibi. İnsanlar görünün tazeliğinden, bir şeyi ilk defa görmenin yoğunluğundan dem vururlar; ama ben, bir şeyi son defa görmenin daha yoğun olduğuna inanıyorum. Görebildiğim her şeyden geriye yalnızca çizim kalacaktı. Çizdiğim yüze bakacak en son kişiydim ben. Tam bir nesnellikle çizmeye çabalarken ağladım.

Ağzını, kaşlarını, göz kapaklarını çizdikçe, kâğıdın beyazlığında bunların belirgin biçimleri çizgilerle doğdukça, bu çizgileri şimdiki hallerine getiren o tarihi ve deneyimi duyumsadım. Şimdi babamın hayatı çizmekte olduğum kâğıdın dikdörtgeni kadar sonluydu; ama kâğıdın içinde, herhangi bir çizimden çok daha sonsuz gizemli bir yolla, kişiliği ve alınyazısı doğmuştu. Ben bir kayıt tutuyordum; onun yüzüyse daha şimdiden hayatının bir kaydıydı yalnızca. Artık her çizim bir ayrılık sahnesinden başka bir şey değildi.

Çizimler kaldı geriye. Bunlara baktım ve babama benzediklerini gördüm. Daha doğrusu, öldüğünde geldiği hale benziyorlardı. Kimse bu resimleri uyumakta olan bir yaşlı adam resmi zannetmez. Neden, diye soruyorum kendi kendime. Sanırım sorumun yanıtı resimlerin çiziliş biçiminde yatıyor. Kimse uyuyan bir adamı böylesi bir nesnellikle çizmezdi. Bir sonluluk var bu nitelikte. Nesnellik, bir şey sona erdikten sonra geriye kalandır.

Çizimlerden birini, çerçeveleyip çalıştığım masanın önündeki duvara asmak üzere seçtim. Babamın resmiyle babam arasındaki ilişki

---

*Uslûpçuluk:*Mannerism;Maniyerizm*; Burada metnin bütünlüğü düşünülerek Uslûpçuluk tercih edilmiştir. (ç.n.)

yavaş yavaş ve tutarlı bir biçimde değişti — en azından benim için değişti.

Bu değişim birkaç yoldan anlatılabilir. Çizimin içeriği çoğaldı. Ayrılık sahnesi göstermek yerine, bir varış sahnesi göstermeye başladı çizim. Çizili biçimlerin içleri doldu. Çizim, babamla ilgili anılarımın, elimin altındaki mevkii oldu. Terkedilmiş değildi artık, içinde yaşanan bir yerdi. Şekillerin herbirinde kurşunkalem işaretleriyle, işaretlenmiş beyaz kâğıt arasında bir yaşamdan anların içeri sızabileceği bir kapı aralanmıştı şimdi: Çizim artık yalnızca tek yüzlü bir algı nesnesi olmak yerine, giderek çift-yüzlü olmuştu ve filtre görevi yapıyordu: Ardından benim geçmişle ilgili anılarımı süzerken, ileriye doğru da değişmeyen, giderek tanıdık hale gelen bir imge yansıtıyordu. Babam, kendi ölüm maskesinin imgesine bir tür hayat vermek üzere geri geldi.

Şimdi çizime baktığımda, ölü bir adam yüzü gördüğüm hemen hemen hiç olmuyor; bunun yerine babamın yaşamının çeşitli yönleri geliyor gözümün önüne. Oysa köyden biri gelecek olsa, gördüğü ancak bir ölüm maskesi çizimi olacaktır. Hiç kuşkusuz çizim hâlâ bundan başka bir şey değil. Söz konusu olan, öznel bir değişim. Ancak daha genel bir anlamda, böyle bir öznel süreç varolmasaydı, çizimler de varolmazdı.

Sinema ve televizyonun gelişmesi, bizim artık çizimleri (ya da resimleri) *dural* imgeler olarak tanımladığımız anlamına geliyor. Genellikle gözümüzden kaçan, çizimlerin gerçek değerinin, gerçek işlevinin bu durallığa dayandığı. Film makinesini, enstantaneyi ya da hareketli imgeyi keşfetme gereği çok çeşitli nedenlerle ortaya çıktı; ancak bu nedenlerden biri dural imgeyi *geliştirmek* değildi, ya da eğer bu terimlerle sunulmuşsa, bunun nedeni yalnızca dural imgenin anlamının yitmiş olmasıydı. Toplumsal zamanın tekçizgisel, vektörel ve düzenli biçimde değiş tokuş edilebilir olduğu on dokuzuncu yüzyılda, kavranabilecek ya da saklanabilecek en fazla şey an oldu. Klişe fotoğraf makinesi ve cep saati, refleks fotoğraf makinesiyle kol saati ikiz icatlardır. Bir çizim ya da resim, başka bir zaman anlayışını varsayar.

Herhangi bir imge —örneğin retinanın okuduğu imge— kaybolacak bir görünümü kaydeder. Görme yetisi, sürekli değişen beklenmedik

olasılıklara karşı etkin bir yanıt olarak gelişti. Gelişmesi arttıkça da, olaylardan yorumlayabileceği görünüm dizilerinin karmaşıklığı arttı. (Kendi içinde bir olayın görünümü yoktur.) Fark etmek, bu yorumlama olgusunun canalıcı yönlerinden biridir. Fark etmek de, bitmez tükenmez bir gözden kaybolma akışının içinde zaman zaman ortaya çıkan yeniden görünme olgusuna bağlıdır. O halde, verili herhangi bir anda, görünümler önceden görünmüş olan şeylerin enkazından yorumlanıyorsa, tam da bu yorumun her şeyin bir gün fark edilebilir hale geleceği ve gözden kaybolma akışının sona ereceği fikrine yol açması anlaşılabilir. Bu fikir salt kişisel düşten öte bir şeydir; insan kültürünün büyük bir bölümünün enerjisini o sağlamıştır. Örneğin: öykü, nisyana karşı kazanılan bir zaferdir; müzik bir odak sunar; çizim gözden kayboluşa meydan okur.

Bu meydan okuyuşun niteliği nedir? Fosil de gözden kayboluşa "meydan okur", ama bu anlamsız bir meydan okuyuştur. Fotoğrafsa gözden kayboluşa meydan okur; ama onunki fosilin ya da çizimin meydan okuyuşundan farklıdır.

Fosil, bir rastlantı ürünüdür. Fotoğrafı çekilen imge, saklanmak üzere seçilmiştir. Çizilmiş imge, bakma deneyimini içerir. Fotoğraf, olayla fotoğrafçı arasında bir karşılaşmanın kanıtıdır. Çizim, bir olayın görünümünü ağır ağır sorgular; bunu yaparken de bize görünümlerin her zaman bir tarihe sahip yorumlar olduklarını hatırlatır. (Nesnelliğe ulaşma çabamız ancak öznelliği kabul edişimizden yola çıkarak gerçekleşebilir.) Fotoğrafları, yanımıza alarak, yaşamlarımıza, tartışmalarımıza, anılarımıza sokarak kullanırız; fotoğrafları *harekete geçiren* bizizdir. Oysa bir çizim ya da resim, bizi *durmaya* ve kendi zamanına girmeye zorlar. Fotoğraf duraldır, çünkü zamanı durdurmuştur. Çizim ya da resimse zamanı kuşattığı için duraldır.

Belki bu noktada, çizimle resim arasına neden belli bir ayrım koyduğumu açıklamam gerekiyor. Çizimler kendi oluşum ve bakış süreçlerini daha açık ifşa ederler. Resmin taklit edebilme kolaylığı ise sıklıkla gizleyici bir maske işlevi görür —yani resmin atıfta bulunduğu şey, ona atıfta bulunma nedenine ağır basar. Büyük resimlerde bu tür bir gizleme yoktur. Ama üçüncü sınıf bir çizim bile kendi yaratım sürecini ifşa eder.

Bir resim ya da çizim, zamanı nasıl kuşatır? Kendi durallığı içinde neyi kapsar? Çizim bir yadigârdan —geçmiş zamanın anılarını geri getirmekte kullanılan bir araçtan— öte bir şeydir. Yaptığım çizimin babamın geri dönüp içine yerleşmesi için sunduğu "uzam", babamın yazdığı bir mektubun, ona ait bir eşyanın ya da açıklamaya çalıştığım gibi, onun bir fotoğrafının sunduğu uzamdan oldukça farklıdır. Burada benim kendi yaptığım bir çizime bakıyor olmam, yalnızca bir rastlantıdır. Herhangi birinin yaptığı eşdeğer bir çizim de aynı "uzam"ı sunardı.

Çizmek, görünümlerin yapısını inceleyerek bakmaktır. Bir ağaç çiziminin gösterdiği ağaç değil, bakılmakta-olan-ağaç'tır. Ağaç görüntüsünün bir anda kaydedilmesine karşın, bu görüntünün incelenmesi (bakılmakta-olan-ağaç) saniyenin binde biri yerine dakikalar ya da saatler sürmenin yanı sıra, daha önceki bakma deneyimlerini de içerir, onlardan çıkar ve onlara atıfta bulunur. Ağaç görüntüsünün kaydolduğu an içinde bir yaşam-deneyimi kurulur. İşte çizme ediminin gözden kaybolma sürecini reddedişi ve bunun yerine birçok anın aynı anda varoluşunu sunuşu böyle olur.

Her bakışla biraz kanıt toplar çizim, ama aynı anda görülebilen birçok bakışın kanıtlarından oluşur. Bir yandan, doğada resim ya da çizimdeki görüntü kadar değişmez bir görüntü yoktur. Öte yandan, bir çizimde değişmez olan şey, bir araya getirilmiş o kadar çok andan oluşur ki, bunlar parçadan çok bütünlük oluştururlar. Çizim ya da resimdeki dural imge, iki dinamik sürecin karşıtlaşmasından doğar. Bir araya getirişlerin karşısında gözden kayboluşlar. Şekille açıklama kolaylığı adına zamanı bir akış, bir nehir olarak ele alırsak, çizme ediminin de, akıntıya karşı gitmekle durallık kazandığını söyleyebiliriz.

Vermeer'in kanalın öte yakasındaki Delft manzarası, bunu hiçbir kuramın beceremeyeceği kadar iyi açıklamaktadır. Resmedilmiş an (neredeyse) üç yüzyıldır değişmeden kalmıştır. Suyun içindeki yansımalar kımıldamamıştır. Gene de bu resmedilmiş an, biz bakarken, hayatta ancak ender olarak yaşadığımız bir doluluk ve gerçeklik içerir. Resimde gördüğümüz her şeyi *mutlak* bir ansallık içinde duyumsarız. Aynı zamanda bu deneyim ertesi gün ya da on yıl sonra yinelenebilir. Bunun bire bir benzeyişle ilgili olduğunu varsaymak na-

iflik olur: Delft, verili hiçbir anda bu resimdeki gibi gözükmemişti. Bu deneyim, Vermeer'in bakışının milimetre kareye düşen yoğunluğuyla, bir araya getirilmiş anların milimetre kareye düşen yoğunluğuyla ilgilidir.

Masamın üzerinde asılı resmin bir çizim olarak dikkate değer yanı yok. Ama beni binlerce yıldır çizmeye iten o aynı umutlar ve ilkelerle uyum içinde bu çizim. Dikkate değer, çünkü bir ayrılık sahnesi olmaktan bir varış sahnesi olmaya geçti.

Her gün, babamın yaşamının daha fazla bir kısmı dönüp geliyor önümde duran çizime.

1976

İlkel ve Profesyonel

Sanat tarihi açısından *ilkel* sözcüğü, üç ayrı anlamda kullanılmıştır: Ortaçağ ve modern Rönesans gelenekleri arasındaki sınırda yer alan (Rafael'den önceki) sanatı belirtmek için; imparatorluk metropollerine sömürgelerden (Afrika, Karayipler, Güney Pasifik) getirilen ganimetleri ve "ilginç eşya"ları adlandırmak için; son olarak da *profesyonel* sanatçılar olmayı seçip de sınıflarını terketmemiş bulunan —proleter, köylü, küçük burjuva— emekçi sınıftan insanların sanatını yerli yerine oturtmak için. Geçen yüzyılda Avrupa yönetici sınıfının kendine güveni doruktayken doğan bu sözcük, her üç kullanımıyla da, yine bu "uygar" yönetici sınıfa hizmet veren temel Avrupa laik sanat geleneğinin üstünlüğünü güvence altına alıyordu.

Profesyonel sanatçıların çoğu, eğitimlerine küçük yaşta başlar. Üçüncü kategoriye sokulan ilkel sanatçıların çoğu, ressamlığa ya da heykeltraşlığa orta yaşta, hatta yaşlılık döneminde heves ederler. Genellikle sanatları, kayda değer bir kişisel deneyimden kaynaklanır; hatta bu deneyimin derinliği ya da yoğunluğu sonucunda ortaya çıkar. Gene de sanat açısından bakıldığında sanatları naif, yani deneyimsiz olarak görülür. Kavramamız gereken, bu çelişkinin ne anlam taşıdığıdır. Bu çelişki gerçekten var mıdır, varsa ne anlama gelir? İlkel sanatçının kendini adayışından, sabır ve uygulamasının giderek bir tür hünere dönüşmesinden söz etmek, sorunun yanıtını vermeye yetmez.

İlkel, profesyonel olmayan şeklinde tanımlanır. Usta zanaatçıdan ayrı bir profesyonel sanatçı kategorisi 17. yüzyıla kadar belirginleşmemişti. (Bazı bölgelerde, özellikle Doğu Avrupa'daysa 19. yüzyıla kadar.) İlk ağızda, meslekle zanaat arasındaki ayrımı koymak güçse de, bu ayrım büyük önem taşır. Zanaatkâr, işini yargılayan ölçütler farklı

sınıflar tarafından paylaşıldığı sürece varlığını sürdürebilir. Zanaatkâr sınıfını terkedip yargı ölçütleri farklı olan yönetici sınıfa "göç etmek" zorunda kaldığı zaman da, profesyonel ortaya çıkar.

Profesyonel sanatçının, yöneten ya da yönetmeye soyunan sınıfla ilişkisi karmaşık ve çeşitlidir; bu ilişkiyi basitleştirmeye çalışmamak gerekir. Ancak eğitimi —ki onu profesyonel kılan da bu eğitimdir— sanatçıya üzerinde toplumsal olarak uzlaşmaya varılmış bir dizi hüner kazandırmıştır. Yani profesyonel sanatçı, bir dizi uzlaşımı kullanma hüneri edinmiştir. Kompozisyona, çizime, perspektife, ışık ve gölgeye, anatomiye, poza, simgeciliğe ilişkin uzlaşımlar. Bunlar da sanatçının hizmet ettiği sınıfın toplumsal deneyimine —ya da en azından toplumsal tavırlarına— öylesine yakın düşüyordu ki, birer uzlaşım olarak bile görülmüyor, ebedi doğruları kaydedip korumanın tek yolu sayılıyordu. Bununla birlikte, diğer toplumsal sınıflar için böylesi profesyonel resimler kendi deneyimlerine öyle uzaktı ki, bunları yalnızca toplumsal bir uzlaşım, kendilerine hükmeden sınıfın donanım ve teçhizatından ibaret bir şey gibi görüyorlardı: İşte ayaklanma sırasında genellikle resim ve heykellerin parçalanmalarının nedeni budur.

19. yüzyılda bazı sanatçılar, bilinçli toplumsal ya da siyasal nedenlerle profesyonel ressamlık geleneğini diğer sınıfların deneyimini de ifade edecek şekilde genişletmeye çalıştılar (örneğin Millet, Courbet, Van Gogh). Onların kişisel mücadeleleri, başarısızlıkları ve karşılaştıkları muhalefet, giriştikleri işin çapına bir ölçüttü. Belki sıradan bir örnek, söz konusu zorlukların yaygınlığı üzerine bir fikir verebilir. Ford Madox Brown'ın Manchester Sanat Galerisi'ndeki *Work (İş)* adlı ünlü resmini ele alalım. Kaldırımda çalışan bir kanal işçisi ekibini, gelip geçenler ve seyredenlerle birlikte gösterir resim. Ressamın tamamlamak için on yılını harcadığı bu resim, bir düzeyde, son derece aslına uygun yapılmıştır. Ancak, dinsel bir sahneye benzer —Çarmıha Geriliş ya da Havarilerin Çağrısı mı acaba? (İnsanın gözü İsa figürünü arar.) Kimileri bunun, sanatçının konusuna karşı iki yanlı tavrından kaynaklandığını söyleyeceklerdir. Bense, sanatçının onca büyük bir özenle kullandığı bütün o görsel araçların *optiği*nin, resmin temel konusu olan el işçiliğini simgesel ya da mitolojik yoldan başka bir yolla



Eski Zamanlar, Grandma Moses, 1957.



Köy Panayırı, Grandma Moses, 1950, D.H.Griffin koleksiyonu.

okunmasını imkânsız hale getirdiğini öne sürüyorum.

Resmin açık olabileceği deneyim alanını genişletmeye çalışanların —ki bunlara yüzyılın sonlarına doğru Empresyonistler de katıldı— yol açtığı kriz, 20. yüzyılda da sürdü. Ancak krizin koşulları tersine döndü. Gerçekten de gelenek parçalanıyordu. Ancak, Bilinçaltı'nın resme sokulması dışında, Avrupalı ressamların çoğunun yararlandığı deneyim alanı, şaşırtıcı ölçüde değişmez kaldı. Bunun sonucunda söz konusu dönemde üretilen ciddi sanatın büyük bölümünde ya çeşitli yalıtlanma deneyimleri ya da resmin kendisinin dar deneyim alanı işlendi. İkinci yaklaşım resim üzerine resmi, soyut sanatı doğurdu.

Geleneğin parçalanmasından kaynaklanan potansiyel özgürlüğün kullanılmamasının nedenlerinden biri, ressamların süregiden eğitim biçimleriyle ilgili olabilir. Akademilerde ve sanat okullarında ressamlar, ilk olarak parçalanmakta olan o toplumsal uzlaşımları öğreniyorlardı. Bunun nedeni, öğretilebilecek başka bir profesyonel bilgiler bütününün mevcut olmayışıydı. Aynı şey, bugün de az çok geçerlidir. Bunun dışında bir profesyonellik mevcut değildir.

Bu yakınlarda, kendini muzaffer görmek için yeterli zemini bulan birleşik kapitalizm, soyut sanatı benimsemeye başladı. Bu benimsemenin hiç de zor olmadığı görülüyor. Estetik gücün şemaları, ekonomik gücün amblemleri olmaya uygun düşüyordu. Bu süreçte, yaşanan deneyimin hemen tümü imgenin dışında bırakılmıştır. Böylece soyut sanatın aşırı ucu, bir sonsöz olarak, profesyonel sanatın özgün sorunsalını gösterir: gerçekte seçilmiş, son derece daraltılmış bir deneyim alanıyla ilgilenen, oysa evrensel olduğunu öne süren bir sanat.

Geleneksel sanat üzerine buna benzer bir değerlendirme (kuşkusuz bu değerlendirme yalnızca kısmîdir, başka durumlarda söylenecek başka şeyler vardır) ilkel sanatla ilgili soruları yanıtlamakta bize yardımcı olabilir.

İlk ilkel sanatçılar 19. yüzyılın ikinci yarısında ortaya çıktılar. Bunların ortaya çıkışları, profesyonel sanatın üzerinde toplumsal uzlaşıma varılmış amaçlarını ilk kez sorgulamasından sonra gerçekleşti. Kötü şöhretli Salon des Refusés 1863'te açıldı. Kuşkusuz onların or-



Düş, H.Rousseau, 1910, New York Modern Sanatlar Müzesi.

taya çıkış nedenleri bu sergi olmadı. İlkel sanatçıların ortaya çıkmalarını mümkün kılan, evrensel temel eğitim (kâğıt, kalem, mürekkep), popüler gazeteciliğin yaygınlaşması, tren yollarının getirdiği yeni hareket imkânları ve daha açık hale gelen sınıf bilincinin etkisiydi. Belki *bohem* profesyonel sanatçı örneğinin de bunda etkisi olmuştu. Bohemler, normal sınıf farklılıklarını hiçe sayan bir tarzda yaşamayı seçiyorlardı; yapıtlarıyla değilse bile yaşam tarzlarıyla, sanatın herhangi bir sınıftan kaynaklanabileceğini düşündürüyorlardı.

İlk ilkel sanatçılar arasında Douanier [Gümrükçü] Rousseau (1844-1910) ve Facteur [Postacı] Cheval'i (1836-1924) sayabiliriz. Sanatları ün kazandıktan sonra bile bu adamlar, diğer işleriyle tanınıyorlardı — Gümrükçü Roussaeu, Postacı Cheval. Bu nokta —tıpkı *Pazar günü ressamı* terimi gibi— onların "sanat"ının bir egzantriklik olduğunu açıkça ortaya koyar. Bu adamlara kültürün "maskara"sı muamelesi yapılmasının nedeni sınıfsal kökenleri değildi; bütün sanatsal ifadenin geleneksel olarak bir sınıf dönüşümü geçirmesi gerektiğini reddetmeleri, ya da bundan habersiz olmalarıydı. Bu açıdan

—hepsi değilse bile çoğu kültürlü sınıflardan gelen— *amatörler*'den ayrılıyorlardı; amatörler, tanımları gereği, profesyonellerin temsil ettiği örneği daha az katılıkla izliyorlardı.

İlkel, işe yalnız başlar; hiçbir deneyim devralmaz. Belki de *ilkel* terimi bu nedenle ilk ağızda haklı görülebilir. İlkel, geleneğin resimsel gramerini kullanmaz — bu nedenle gramer dışıdır. Toplumsal uzlaşımlarla evrimleşmiş teknik hünerleri kullanmaz — bu nedenle kaba sabadır. Resimsel bir soruna kendi başına bir çözüm bulduğunda, genellikle bunu defalarca kullanır — bu nedenle naifdir. Ancak burada şu soruyu sormak gerekir: Geleneği neden reddeder? Gelenekten uzak doğmuş olması gerçeği, bu soruyu yalnızca kısmen yanıtlar. İlkel sanatçının, içinde bulunduğu toplumsal bağlamda resim çizmeye ya da heykel yapmaya başlaması için gereken çaba o kadar büyüktür ki bu çabaya rahatlıkla müzeleri gezmeyi de dahil edebilirdi. Ama o hiçbir zaman müze gezmez, en azından işin başındayken. Neden? Çünkü kendisini sanat yapmaya iten yaşanmış deneyimin o gelenekte bir yeri olmadığını daha işin başında bilir. Müzeleri gezmeden nasıl bilebilir bunu? Bilebilir, çünkü tüm yaşadıkları toplumdaki iktidar uygulamasından dışlanma deneyimidir ve şimdi kendi içinde hissettiği itici güçten, sanatın da bir tür iktidarı olduğunu anlar. İlkellerin iradesi, kendi deneyimlerine olan inançlarından ve buldukları haliyle topluma karşı duydukları derin kuşkudan doğar. Bu Grandma Moses gibi sevgi dolu bir ressam için bile geçerlidir.

Umarım şimdi ilkel sanatın "kaba saba"lığının neden onun anlatım gücünün yüksekliğinin önkoşulu olduğunu açıklayabilmişimdir. Onun söylemekte oldukları hiçbir hazır-sunulmuş hünerle söylenemezdi. Çünkü kültürel sınıf sistemine göre onun söyledikleri, söylenmesi hiçbir zaman düşünülmeyen şeylerdi.

1976

Magritte ve Olanaksızlık

Magritte resimde belli bir dili kabul eder ve kullanır. Bu dilin yaşı 500 yılı aşkındır ve ilk ustası Van Eyck'tir. Bu dilde, gerçeğin görünümlerde yattığı, bu nedenle de görünümlerin temsil edilerek korunması gerektiği varsayılır. Gene, bu aynı dilde, uzamda olduğu ölçüde zamanda da süreklilik varsayılır. *Nesneler*'i —mobilyaları, camı, kumaşı, evleri— çok doğal bir biçimde ele alan bir dildir bu. Tinsel deneyimi anlatabilecek bir dildir, ama her zaman somut bir ortamda, her zaman belli bir durağan maddesellikle çevrelenmiş olarak — bu dilde verilen insan figürleri mucize dolu yontular gibidir. Maddesellik değeri, dokunulabilirlik yanılsamasıyla anlatılır. Bu dilin beş yüzyıl boyunca geçirdiği dönüşümleri burada sırasıyla aktarmak güç. Bununla birlikte dilin temel varsayımları değişmeden kalmıştır; Avrupalılar'ın çoğunun görsel sanatlardan bugün de bekledikleri şeyleri oluşturur: benzerlik; görünümlerin temsil edilmesi; kendine özgü olayların ve bu olayların geçtiği yerlerin gösterilmesi.

Magritte, söylemek istediği şeyleri anlatmak için bu dilin uygun olup olmadığını hiç sorgulamamıştır. Bu nedenle onun sanatında belirsizlik diye bir şey yoktur. Her şey açıkça okunabilir. Yaşamının son yirmi yılına göre daha az usta olduğu ilk dönem yapıtlarında bile böyleydi bu. (Burada *okunabilir* sözcüğünü eğretilemeli olarak kullanıyorum: Magritte'in dili görseldir, yazınsal değil; bununla birlikte dil olmasından dolayı, kendisinden başka bir şeye işaret eder.) Gene de Magritte'in söylemek istedikleri, kullandığı dilin *raison d'etre**'ini ortadan kaldırmıştır; resimlerinin çoğunda önemli olan şey,

* *raison d'etre*: varolma nedeni (ç.n.)



Tehdit Altındaki Katil, R.Magritte, 1926, New York Modern Sanat Müzesi.

gösterilmeyen c,ycr *almayan* olaylara, gözden *kaybolabilecek* şeylere dayanır.

İlk örneklerden bazılarını inceleyelim: *Tehdit Altındaki Katil* (*L'Assasin menacé*). Katil ayakta durmuş, gramofonda bir plak dinlemektedir. Sivil giyinmiş iki polis, onu tutuklamak üzere köşede saklanmış, beklemektedir. Bir kadın ölmüş, yerde yatmaktadır. Pencerenin dışında duran üç adam, katilin sırtına bakmaktadır. Her şey bize gösterilmiştir — ama hiçbir şey gösterilmiş değildir. Kendine özgü bir olayı, o olayın geçtiği somut ortamda görürüz — işlenen cinayet, yaklaşan tutuklama anı, pencerede üç seyirci adamın görünmesi. Anlatılan anı dolduran şey, plağın sesidir; bu sesi de, resmin öz niteliği gereği duyamayız. (Magritte, görsel olanın sınırlılığı üstüne yorum yapmak için ses fikrine sık sık başvurur.)

İlk dönemden bir resim daha: *Ele Geçirilemeyen Kadın* (*La*

Femme Introuvable). Bu resimde çimentoya gömülmüş birkaç düzensiz taş görürüz. Bu taşlar, çıplak bir kadını ve ona ulaşmaya çalışan dört kocaman eli çerçeveler. Resimde dokunulabilirlik niteliği vurgulanır. Bununla birlikte eller, taşların üzerinden yoklaya yoklaya kendine doğru yaklaşmakta olsa da, kadın yakalanmamayı becerir.

Erken dönemden üçüncü bir resim de *Bir Gecenin Müzesi*'dir (*Le Musée d'une nuit*). Bu resimde dört dolap rafı vardır. Rafların birinde bir elma, ikincisinde kesik bir el, üçüncüsünde de bir kurşun parçası durur. Dördüncü açıklığa, üstünde makasla kesilerek oluşturulmuş delikler bulunan bir kâğıt parçası sokuşturulmuştur. Deliklerden, karanlıktan başka bir şey göremeyiz. Gene de, dördüncü raftaki kâğıdın arkasında anlamlı, her şeyi açıklayan gecenin sergilendiğini varsayarız.

Bir yıl sonra Magritte, bir pipo resmetmiş ve tuvalde piponun altına gelen yere şunu yazmıştır: "*Ceci n'est pas une pipe.* *" Magritte

* "Bu bir pipo değildir." (ç.n.)



İmgelerin İhaneti, R.Magritte, 1928-29, özel koleksiyon, New York.

iki dile (görsel dille sözel dil) birbirini iptal ettirmiştir.

Bu sürekli iptal etme eylemi ne demektir? Magritte'in ters yönde uyarılarına karşın eleştirmenler, onun yapıtlarını simgesel olarak yorumlama ve gizemini romantikleştirme eğilimindedirler. Magritte'in kendisiyse resimlerinin, "düşünce özgürlüğünün maddi göstergeleri" olarak anlaşılması gerektiğini söylemiştir. Bu özgürlükle ne anlatmak istediğini de tanımlamıştır: "Yaşam, Evren, Boşluk; düşüncenin gerçekten özgür olduğu durumda onun açısından hiçbir değer taşımazlar. Düşünce açısından değeri olan tek şey Anlam'dır; başka deyişle, ahlaksal Olanaksız kavramıdır. "

Olanaksızı kavramak güçtür. Magritte bunu biliyordu. "Yaşamın hem sıradan hem de sıradan olmayan anlarında düşüncemiz, özgürlüğünü son sınırına dek ortaya dökemez. Düşüncemiz hep tehdit altındadır ya da başımıza gelebileceklerle ilgilenmektedir. Kendisini de kısıtlayan binbir şeyle *rastlaşır*. Bu rastlaşma neredeyse süreklidir." Neredeyse! Ne var ki bu rastlaşmadan kaçıp kurtulma deneyimi, çoğu yaşamın şu ya da bu zamanında kendiliğinden, kısa bir an için yaşanır.

Önce, Magritte'in yapıtlarını, kendi amaçları ışığında değerlendirelim. Bu, her bir yapıtta, içerilen ve rastlantısal olarak bulunan şeyden Magritte'in nasıl sıyrılıp özgür olduğuna karar vermek demektir. Onun gerçeküstücü hareketle, bu hareketin bilinçaltına ve otomatikliğe yaptığı oldukça belirsiz çağrılarla olan bağlantısı daha önce bu konuyu epeyce karıştırmıştır.

Magritte'in, düşlerde ya da yarı bilinçli durumlarda yaşadığımız türden bir olanaklılık *duyumsaması*'nı anlatmaktan öteye geçmeyen resimleri vardır. Bu türden duyumsamalar, bizi raslantısal olandan yalıtlar, ama ondan kurtarmaz. Burada, onun tüm odayı dolduran dev boyutlu elmasını (*Dinleme Odası* [*La Chambre d'écoute*]) ya da 1950'lerin başlarında yaptığı, içindeki figürlerin ya da sahnelerin tümüyle taşlaşmış olduğu resimlerden pek çoğunu örnek verebilirim. Bunların tersine, bütünüyle başarılı olan resimleri, olanaksızın yakalandığı, ölçüldüğü, kendine özgü olayları kendine özgü konumlarda göstermek için özgün ve özel olarak geliştirilmiş bir dille iletilen bildiriye *yokluk* olarak sokulduğu resimlerdir. Bu gibi resimler (*Kırmızı*

Model [*Le Modele rouge*], *Yolcu* [*Le Voyaguer*], *Özgürlüğün Eşiğinde* [*Au Seuil de la liberte*]) Margitte'in Anlamı'nın, ahlaksal Olanaksız kavramının utkularıdır.

Yaptığı resim, insanın bugüne dek yaşadığı deneyimleri doğruluyorsa Magritte'in ölçütlerine göre başarısızdır; o deneyimi geçici olarak yok etmişse, başarılıdır. (Bu yok ediş, onun sanatındaki tek korku veren şeydir.) Sanatında da, sezgisinde de yatan paradoks şudur ki, Magritte'in, alışılmışın deneyimini yok etmek için alışılmışın dilini kullanması gerekmiştir. Modern sanatçıların çoğunun tersine Magritte, egzotikten hiç hoşlanmazdı. Alışılmış ve sıradan olandan, bunlara sırtını dönemeyecek ölçüde nefret ediyordu.

Magritte'in benimsediği amaçların geçerliği var mıydı? Sanatının, seyircisi açısından değeri nedir?

Max Raphael, tüm sanatın amacının "nesneler dünyasını parçalamak" ve bir değerler dünyası kurmak olduğunu söylemiştir. Marcuse sanattan, bu haliyle dünyanın "toptan reddedilişi" diye söz eder. Ben de sanatın verili olanla istenen arasında aracılık ettiğini yazmıştım. Gene de geçmişteki büyük yapıtlar, var olan şeylere karşı çıkışlarıyla bir dile inandıklarını göstermişler, yerleşmiş değerler dizisine gönderme yapabilmişlerdir. Var olanla düşünülebilecekler arasındaki çelişki o zaman henüz üstesinden gelinemeyecek bir çelişki değildi. Onların, yapıtlarında ulaştıkları bütünlük buradan kaynaklanır. Gerçekten de (ister Picro'yu, ister Rembrandt'ı, ister Poussin'i, isterse Cezanne'ı düşünelim) onların bu çok farklı gerçekliğe getirdikleri eleştiri, her zaman daha büyük, daha derin bir birlik adına olmuştur. Yüzyılımızda —daha kesin olarak da 1941'den bu yana— bu çelişki aşılamaz, bir sanat yapıtında da birlik düşünülemez olmuştur. Özgürlük anlayışımız genişlemekte, onu yaşayışımızsa daralmaktadır. Ahlaksal Olanaksız kavramı işte buradan çıkar. Bunun başka türlü olamayacağını ancak birbirine kenetlenmiş baskıcı dizgelerde sıra sıra bulunan çatlaklardan şöyle bir görüp sezeriz: Bizi esinle dolduran bir olanaksızlıktır bu; çünkü biliriz ki bu dizgelerde olanaklı sayılanların optimumu yetersizdir.

Magritte, "Ben determinist değilim," diye yazmıştır, "öte yandan

olasılığa da hiç inanmam. O da dünyanın başka bir 'açıklaması'nı sunar bize. Sorun aslında gerek olasılık, gerekse determinizm yoluyla olsun, dünyanın herhangi bir açıklamasını kabul etmemekte yatar. Ben, kendi inancımdan sorumlu değilimdir. Sorumlu olmadığıma karar veren bile ben değilimdir — bu sonsuza dek böyle sürer gider: İnanmamak zorundayımdır. Çıkış noktası yoktur. "

Bu önerme —Magritte'in söylediği her şeyde olduğu gibi— dikkate değer bir açıklık taşır. Ama önermede betimlenen şey, milyonlarca kişinin yaşanmış deneyiminin bir parçasıdır. Belki de, sanayileşmiş ülkelerde çoğunluğun vardığı sonuçtur bu. Yaşamının herhangi bir anında bu tutumun getirdiği onulmaz çaresizliğin pençesine düşmeyen var mıdır? Oysa sanatçı Magritte, önermenin sona erdiği noktadan yola çıkar. İndirgeme diye bir şey vardır; ama anlamsıza değil, özgürlüğe indirgeme. Magritte'in en iyi, en zengin anlatımlı resimleri bu indirgemeyle ilgili olanlardır. *Kırmızı Model*, tahta bir duvarın önünde yere konmuş, burunları ayak parmaklarına dönüşmüş bir çift çizmeyi gösterir. Magritte'in resimlerinden hiçbirine tek bir anlam yakıştırmak istemem, ama bu resmin amacının, yarı yarıya ayağa dönüştürülmüş çizmeler buluşundan oluştuğunu sanmıyorum. Bu, gizem adına gizem yaratmak olur ki Magritte bundan nefret eder. Önemli olan böyle bir buluşun bize ne gibi olanaklılıklar/olanaksızlıklar önerdiğidir. Yere bırakılıvermiş, sıradan bir çift çizme, bize onları birinin çıkarıp bıraktığını düşündürecektir yalnızca. Bir çift kesik ayaksa şiddeti getirecektir aklımıza. Bırakılıvermiş ve yarı-yarıya-çizmeye dönüşmüş ayak, derisini terketmiş bir ben kavramı düşündürür bize. Resim orada olmayanı, özgürlüğü anlatır; özgürlük orada *olmayış*'tır.

Öklid'in Gezileri (*Les Promenades d'Euclide*) kente bakan bir pencereyi gösterir. Pencerenin önünde üstüne tuval gerilmiş bir şövalye vardır. Tuvale geçirilen resim, tuvalin kapatacağı kent manzarasıyla tıpı tıpına çakışır. İkinci bir oyun daha vardır burada. Tuvalin üstüne yapılan (yoksa tuval tarafından kapatılan mı?) manzara parçası, ufka dek uzanan düz bir yolu, yanında da sivri bir kuleyi gösterir.

Perspektifle verilen yol ve kule, aynı boyutlarda, aynı renkte ve aynı sivri biçimdedir. Bu oyunun amacı, iki boyutluyu üç boyutluyla, yüzeyi maddeyle karıştırmanın ne denli kolay olduğunu göstermektir.



Öklid'in Gezileri, R.Magritte, 1955, A.Iolas Galerisi, New York.

Böylece öneriye gelmiş oluruz. Şövalyenin kolu vardır; bunu çevirerek tuvali indirip kaldırabiliriz. Magritte bu kolu elle dokunulabilir ve vurgulu bir biçimde resmetmiştir. Kol çevrildiğinde ne olacaktır? Tuval hareket ettiği zaman, başlangıçta onun bulunduğu yerde *manzara diye bir şeyin olmadığı*'nı, hiçliği, sonsuz bir boşluğu görmemiz olanaklı/olanaksız mıdır? Başka bir resim, *Dürbün* (*La Lunette d'approche*) de aynı öneriyi getirir. Kanatlarından biri tam kapanmamış çift kanatlı bir

pencere görürüz. Camların üstünde ya da camların içinden bakıldığında, güneş vurmuş sıradan bir deniz ve gökyüzü manzarası görünür. Ama denizin ve göğün görünümlerinin arasındaki açıklıktan sonsuz, karanlık, olanaksız bir boşluk görürüz.

Sonsuz Kanıt (*L'Evidence éternelle*). Bu yapıt, her biri aynı kadının bir parçasını yakın çekimle gösteren çerçevelenmiş beş ayrı tuvalden oluşur; kadının eli, göğüsleri, karnıyla cinsel organı, dizleri ve ayakları. Bir arada bakıldığında bunlar, onun bedeninin ve fiziksel yakınlığının görünür kanıtlarını oluşturur. İyi ama bu kanıtlar ne ölçüde değer taşır? Parçalardan herhangi biri kaldırılabilir ya da parçalar değişik bir düzende yeniden bir araya getirilebilir. Yapıt bize, varmış gibi görünen şeye —*res extensa*'ya— süreklilikten yoksun, yerinden oynatılabilir bir dizi parça olarak bakabileceğimizi düşündürür. Parçaların *arkasında*, aralarındaki yarıklar *yoluyla,* olanaksız bir özgürlüğün bulunduğunu düşleriz.

Özgürlüğün Eşiğinde adlı resimde top patladığı zaman, görünenler dünyasının panoları yere yıkılacaktır.

Magritte'in yapıtları, muhtemelen birçok devrim olmadıkça, bütünleşmiş bir sanatı olanaksız kılmaya devam edecek derin bir toplumsal ve kültürel bunalımdan kaynaklanır. Onun yapıtlarının bozguncu olduğu söylenebilir.

Bununla birlikte estetik kültüyle olsun, kişilik kültüyle olsun, yaşandığı biçimiyle şimdi'den geri çekilmeyi reddetmiştir Magritte. Bir sanatçı olarak ne yapmak zorundaysa şimdi'yle ilgili olarak yapmıştır. Pek çok kişinin Magritte'te kendilerinden bir parça bulmaları bundandır; o göstermese, şimdi'de yer alamayacak bir parçadır bu; yaşamlarının geri kalan kesimiyle bağdaştıramadıkları, ahlaksal olanaksız kavramını çürütemeyen, içlerindeki öbür parçalara uygulanan şiddet sonucunda ortaya çıkan bir parça.

1969

Ralph Fasanella
Ve
Bir Kentin Duyumu

Ancak bir kentin sokaklarında, bir tür acı çekerek yaşamış olan biri, kaldırım taşlarının, kapı eşiklerinin, tuğlaların, pencerelerin ne anlama geldiğini fark edebilir. Sokak düzeyinde —araçların dışında— bütün modern kentler şiddet dolu ve trajiktir. Kitle iletişim araçlarında ve polis raporlarında sık sık sözü edilen şiddet, kısmen bu daha kesintisiz ama göz ardı edilen, daha eski şiddetin yansımasıdır. Sokakların, içlerinde yaşamış ve yaşamakta olanların yakın tarihlerini bile silen (ezen) —trafiğin simgelediği— gündelik zorunluluğunun doğurduğu şiddet.

Ralph Fasanella 1914'te Manhattan'da, Güney İtalya'dan gelen bir göçmen ailesinin oğlu olarak doğdu. Yaşadıkları hayatı seyyar arabada buz satarak sağlayan babası, Bari'liydi: benim —yalnızca bir kez gitmeme karşın— hiç unutamadığım bir kasaba; kendini sürekli boşaltan bir kasaba.

İlk bakışta Fasanella'nın Manhattan resimleri hiç de trajik görünmez. Bu, onların ilk doğru yanıdır. Çünkü trajediyi trajedi olarak algılayabilmek, geçici bir süre günlük hayata karşı bağışıklık —sevecen bir kopma— kazanmayı gerektirir, ama modern kent bize sağlamaz bunu.

Fasanella'nın resimleri birçok açıdan aslına uygundur. New York'un tipik gökyüzü vardır bunlarda; son derece yüksek ve uzak, yine de ışığı Körfez'in, Hudson'ın ve Doğu Nehri'nin sularından yansıyan ışıklardan ayırt edilemez durumda; bütün bu ışıklar, olanca parlaklıklarına karşın, tülbentten süzülmüştür sanki. Küçük dükkânların ve diğer dökük binaların cephe rengi, solmuş ucuz basma renkleri gibidir. Ya da çalışan kesimlerin yoğunluğunun kendini orada hissettiriş biçimi... Manhattan adası, demir atmış ve bir daha hiç kalkmamış bir göçmen gemisinin sıkış tepişliğinin eğretilemeli devasa bir maketi gibidir. Apartmanlar ranzalar gibidir. Sokağın her metrekaresi güvertedir. Gökdelen büro binaları kaptan köprüsüdür. Harlem ve diğer kesimler de ambar.

Fasanella'nın böylesine şaşırtıcı bir benzerlik elde etmeyi başarmasının resim sanatıyla ilgili belli bazı nedenleri vardır. (Bu nedenler, onun başarısının biricikliğini açıklamaya yetmez gerçi.) Profesyonel ölçütlere göre, Fasanella'nın perspektifi tutarsızdır. Bu perspektif kendini sürekli, manzarada bir sonra yer alan görüntüye uyarlar; duran, dural bir perspektif olmaktan çok, yürüyen bir perspektiftir. (Aklıma Tony Godwin'in Manhattan'da yürümeye bayılan hayaleti geliyor.) Aynı yaratıcı tutarsızlık göz hizasını da belirler. Nesneler ya kaldırımda yürürken olduğu gibi yüz yüze, ya da yukarıdan, yaklaşık bir çatı yüksekliğinden görüleceği gibi görülür. Çocukken büyük olasılıkla Fasanella en çok bu iki düzeyden seyretmiştir kenti: binanın çatısında, çamaşırların arasında oynarken ya da sokakta, yangın merdivenlerinin dibinde. Hangi düzeyi seçeceği, anlattığı şeye bağlıdır: insanlar —uzakta bile olsalar— yüz yüze görülürler; trafik yukarıdan görülür; apartman pencereleri, aynı düzeydeymişsiniz gibi görülür; Brooklyn Köprüsü aşağıdan, ama nehrin kendisi ta yukarıdan görülür. Böylelikle her resim anlık bir manzara, bir kartpostal görüntüsü değil, görsel deneyimlerin bir karışımını, bir anılar dizisini sunar. Benzerlik buradan gelir. Bu sokaklarda yaşamış olan herkesin, her köşe başında Fasanella tarafından "yaratılmış" olmalarına rağmen *tanıyabileceği* yüzler olması da buradan gelir.

Ancak, modern bir kent yalnızca bir yer değildir; aynı zamanda, resmedilmeden çok önce, kendi içinde bir imgeler dizisi, bir iletiler

ağıdır. Bir kent, görünümleri, cepheleri ve planıyla öğretir ve koşullandırır. Ama hiçbiri bunu en az elli yıl boyunca (1870-1924) uzak köylerden, gettolardan ya da küçük kasabalardan gelen milyonlarca göçmene eşi bulunmaz bir konaklama noktası ve kaynaşma zemini sağlamış olan New York'tan daha dramatik bir biçimde yapamaz.

Bu kent yeni gelenlere neleri unutmaları, neleri öğrenmeleri gerektiğini gösteriyordu. New York'un öğrettiklerini kimse planlamıyordu. Bu kentin verdiği dersler, örnek oluşturma yoluylaydı. Olduğu haliyle kent, kendi yasalarını koyuyordu. Fasanella'nın resimleri, çok derin bir düzeyde, kentin görünümünün yasa olarak öğrettiği bazı dersler üzerinedir.

Fasanella'nın resimlerinde en sık rastlanan özellik pencerelerdir. Kent ona pencereleri yoluyla seslenir. Apartman pencereleri, fabrika pencereleri, vitrinler, büro pencereleri. Ucuz apartmanlarda pencereler tıpkı tuğlalar gibi yinelenir ama her birinin ayrı bir özelliği vardır. Bazen bir insan başı uzanmıştır. Ama pencereden görünen insan figürleri sokaktakilerden farklıdır. Sokaktaki her insanın kendi silueti ve kişiliği vardır. (Fasanella'nın gözü kişiliği yakalamakta eşsizdir.) Penceredeki figürler, kendi pencere pervazlarının dikdörtgeni içinde yer alan birer göstergeden başka bir şey değildir. Manhattan'ı gösteren büyük triptikte, kentin üst kesimi tümüyle, aralarına büyük pencerelere benzeyen reklam panoları serpiştirilmiş pervazlı pencerelerden oluşur.

Her bir pencere kişisel ya da toplumsal bir etkinlik odağını çerçeveler. Her çerçeve yaşanmış bir deneyimin göstergesini içerir. Bir bütün olarak triptik, gözle görülür bir birikim yasasına göre, tuğla be tuğla, kat be kat, pencere be pencere üst üste yığılmış olan bu deneyim göstergelerinin toplamını bir araya getirir. Kent bir bal peteği gibi büyümüştür; ama bal peteğinin tersine her hücre, her pencere farklı görünür. Bununla birlikte bireysel anıları, umutları, seçimleri ve acıları ifade eden bu farklılıklar birbirlerini iptal ederler ve her dizinin yerine bir diğeri konabilir. (Kiracı ölür ya da ortadan kaybolursa oda yeniden kiraya verilir.) Gece gündüz, yıllar yılı süregiden, kentin çerçevesidir. Gerisi günlük gazeteler gibidir. İlk ders budur.

Pencereler, binaların içinde olanları açığa vurur. Ancak burada *açığa vurmak* yanlış bir deyiştir, çünkü açığa vurulacak bir sır

olduğunu düşündürür. Pencereler, binalarındaki yaşamı ya da yaşamları *sunarlar*. İç uzamları, bunların hiçbir zaman iç uzamlar olmadığını gösterircesine sunarlar. Hiçbir şeyin iç uzamı yoktur. Her şey dışsallıktır. Bu anlamda bütün kent, içi boşaltılmış bir hayvan gibidir.

Bu dışsallığı vurgulamak için Fasanella sık sık, bir duvarın bir kesimini soyup çıkararak tüm bir yaşam alanını, ön cephenin bir diğer bileşeni olarak gösterir. Tüm bu bileşenler de, (eninde sonunda yanılsamalı bile olsa, bir tür uzam özgürlüğünün tadını çıkaran sokaktaki figürlerin ya da trafiğin tersine) kasıtlı olarak iki-boyutlu kılınmış göstergelerdir.

Yeni kentleşmenin, en azından yirmi yıllık olan bu New York resimlerinde görülmeyen ama yeni tasarımlanan çevrelerde giderek daha çok rastlanan tipik yüzeyi aynanın, kromun, parlak metalin, polyesterlerin parlak yüzeyidir; bu yüzey, önünde olanı yansıtarak arkasında olanı inkâr eder.

Fasanella çoğu zaman kaldırımlarına tebeşirle yazılar yazar. İsimler. Tarihler. Küfürler. Bazen tek tek sözcükler: ÖPÜCÜK, AŞK. Bu sözcüklerin akla getirdiği şeylere bile ancak, dükkânların önüne ET ya da İÇKİ bulunduğunu bildirmek için yazılan yazılar gibi göstergelerle işaret edilebilir; çünkü kent, bunların arkasında ya da içinde yatan her türlü şeye ait uzamı ortadan kaldırmıştır. Kutsanan tek iç uzam, kasanınkidir. Bu da ikinci derstir.

Tabii ki Fasanella'nın Manhattan'ın neyini sevdiğini göz ardı ediyorum, çünkü ben burada bu yerin verdiği derslerden söz ediyorum, insanlardan ve onların bu derslere sık sık gösterdikleri hünerli dirençten değil. Gene de *Aile Yemeği* gibi bir resim bile bizi aynı sonuca götürür.

Bu, Fasanella'nın ailesidir. Ortada annesi vardır. Sağ duvarda babasının Fasanella tarafından yapılmış bir resmi vardır: tuğla bir duvarda çarmıha gerilmiş, başı çalışırken kullandığı buz çengelleriyle sıkıştırılmış buz satıcısı. Arka duvarda ikinci bir resim vardır; bu kez, pencere çerçevelerinin arkasındaki tuğla duvarın önünde, başka bir tahta haçın önünde annesi, Fasanella ve kızkardeşiyle birlikte sandalyelerin üzerinde ayakta durmaktadır. Bu mutfaktaki her kişi ve eşya, ailesinin

içinde olup bitenleri hatırlatıcı niteliktedir. Ama mutfağın resmediliş biçimi —"ilkel" resim yönteminin deneyime ne kadar bağlı olduğu burada kendini gösterir— *mutfağın resmediliş biçimi* içindeki her şeyi sürekli ve dış duvarlarla, onu çevreleyen dış cephelerle tümüyle homojen kılar. Döşemenin muşambası, tıpkı sokak duvarı gibi resmedilmiştir. Dolap rafındaki yiyecekler, vitrindeki yiyecekler gibi. Çıplak elektrik ampulü sokak lambası gibi. Elektrik saati, yangın musluğu gibi. Sandalyelerin arkalıkları parmaklık gibi.

Nesnel olarak, Manhattan'da uzam bulunur. Burada uzam kıt ve son derece değerli bir maldır. Fasanella, resimlerine bazen inceden inceye alay dolu şöyle bir pano diker: KİRALIK UZAM. Gene de bu mal, bu uzam, *oturulabilir nitelikte* değildir; tümüyle fiziksel olarak ele alınmadığı sürece. Onu boşaltmış olan nedir? Aile mutfağını topu topu sokaktan alınmış bir dolaba indirgeyen nedir?

Hemen akla geliveren yanıtlar, bu soruları yanıtlamaz: aşırı kalabalık, yoksulluk, güvencesizlik. Bu olgular kırsal bölgede de vardı, ama köylünün evi gene de kapalı bir yer, bir sığınak olarak kalabildi. Yoksul apartmandaki evin iç uzamını yok eden, istila eden şey, çok daha temel ekonomik süreçler olmuştur. Ev bir dükkân değildi: tam tersine *dükkân* her gün yaşam gereçlerini satın almak zorunda olduğunuz yerdi. Bu gereçlerin bedeli, şu kadar saatlik emek ücretiyle ödeniyordu. Kentin zamanı —ücretli saatlerin zamanı— her eve egemendi. Bu zamandan kurtuluş yoktu. Ev, üretilmiş mal olsun, zaman olsun, emeğin meyvalarını, bir artık değeri içermiyordu hiçbir zaman. Ev yatılıp kalkılan yerden öte bir şey değildir. Bu da üçüncü derstir.

1920'lerde Brecht *Kentlerin Ezici Etkisi Üzerine* adlı bir şiir yazdı. Şiir şöyle biter:

"Öyle kısaydı ki zaman
Sabahla akşam arasında
Öğle yoktu
Ve daha şimdiden o eski bildik toprakta
Yükselmişti beton dağlar."

Tıpkı sermayenin kendini sürekli olarak yeniden üretmek zorunda olması gibi sermaye kültürü de sonu gelmeyen bir beklentiler

kültürüdür. Gelecek-olan, kazanılacak-olan, varolan'ın içini boşaltır. Yurduna dönemeyen, durumlarından ötürü acı çeken göçmen proletarya kendisinin ya da çocuklarının Amerikalı olması özlemiyle doluydu. Kendilerini gelecekle değiş tokuş etmekten başka umutları yoktu. Bu ücretlinin umutsuzluğu, özellikle göçmen olmasından gelse de, bu mekanizma giderek gelişmiş kapitalizmin tipik niteliği haline dönüştü.

Vakit, derler sıklıkla New York'ta, nakittir. Bu, paranın zamana benzediği anlamına da gelebilir. Salt niceliksel olan paranın hiçbir içeriği yoktur, ama içeriği olan bir şeyle değiş tokuş edilebilir: para satın alır. Aynı şey zaman için de geçerli duruma gelmiştir: zaman da artık, kendisinde bulunmayan içeriğe karşılık alınıp satılabilmektedir. Ücrete karşılık emek-zaman, satın alınan şeye "tıkılmış", yaşanmamış zamana karşılık ücret: otomobilin "hız"ı, televizyon ekranının sonsuz şimdi'si, yüzlerce ev aletiyle "kazanılan" zaman, gelecek emekli aylığının sağlayacağı huzur vb. vb. Kentin öğrettiği dördüncü ders, uzamın da, zamanın da inkârından oluşan boş bir düştür.

Manhattan'ın fotoğrafları adayı bir anıt gibi gösterir. Fasanella'nın resimleriyse bu adayı durakların en geçicisi ve en değişkeni olarak gösterir. Gerçekte orada hiçbir şey tutulamaz. İşte bunun için Fasanella, protesto olarak ucuz apartman binasının tuğla duvarına, kentin bütün derslerine tıpkı resimleri gibi meydan okuyan bir çağrı yazar: *Unutmayalım Diye* .

Bu çağrı, nostaljiyle karıştırılabilir. Değildir. Modern kentin, boş uzamı ve zamanıyla dayattığı şeye karşı cepheden girişilen bir protestodur bu: kişilikten yoksun bir tarihsizlik. Kentin insanı insanlıktan çıkarışını yenme yetisine sahip biricik güçlerin buluşup güçbirliği yapabilecekleri mevzi ancak böyle bir protestonun mevziidir.

1978

Francis Bacon ve Walt Disney

Yatakta, üstünde kan lekeleri olan bir insan figürü. Üzerine kıymıklar saplanmış bir ceset. Sandalyeye oturmuş, sigara içen bir adam. İnsan onun resimlerinin önünden geçerken sanki devasa bir kurumun içinden geçiyormuş gibi oluyor. Sandalyeye oturmuş bir adam dönüyor. Bir adam, elinde ustura tutuyor. Bir adam dışkılıyor.

Gördüğümüz bu olayların anlamı nedir? Resmedilen figürler, birbirlerinin varlığına ya da yazgısına hemen hemen hiç aldırmazlar. Önlerinden geçip giderken, bizler de aynı durumda mıyızdır acaba? Bacon'ın kolları sıvanmış bir fotoğrafı, onun kollarının da tıpkı resmettiği adamlarınkine benzediğini gösteriyor. Bir kadın, demiryolu boyunca bebek gibi emekliyor. *Connaissance des Arts* dergisine göre 1971'de Bacon, yaşayan en önemli on sanatçı arasında birinci oldu. Bir adam, ayaklarının etrafında gazete parçaları, çıplak oturuyor. Bir adam gözlerini kopuk bir kabloya dikmiş bakıyor. Lekeli, kırmızı bir divana cübbesiyle uzanmış bir adam. Hareket halinde pek çok yüz var ve bu yüzler hareket ederken acı izlenimi uyandırıyor. Hiç böyle resim görülmemiştir. Yaşadığımız dünyayla doğrudan bağlantılıdır bu resim. Ama nasıl?

Önce birkaç veri:

1. Yüzyılımızda uluslararası etki yaratmış tek İngiliz ressamı Francis Bacon'dır.
2. Çalışması, ilk tablolarından sonunculara dek şaşırtıcı ölçüde tutarlıdır. Karşımıza çok iyi eklemlenmiş bir dünya görüşü çıkar.

3. Bacon, olağanüstü yetenekli bir ressam, bir ustadır. Figüratif yağlıboya resmin sorunlarına aşina olan hiç kimse, onun bulduğu çözümlerden etkilenmezlik edemez. Ender rastlanan bu ustalık, büyük bir kendini adamanın ve anlatım aracını son derece berrak kullanmanın sonucunda ortaya çıkmıştır.
4. Bacon'ın yapıtları üzerine alışılmışın ötesinde iyi yazılar yazılmıştır. David Sylvester, Michel Leiris ve Lawrence Gowing gibi yazarlar, onun yapıtlarındaki iç imaları, büyük bir anlatım zenginliğiyle tartışmışlardır. Burada "iç" derken, kendi dili içinde, kendi önermeleriyle yaptığı imaları kastediyorum.

Bacon'ın yapıtlarında, insan bedeni merkez alınır. Bedenin çoğunlukla çarpıtılmış olmasına karşın, onu giydiren ya da çevreleyen şeyler görece az çarpıtılmıştır. Yağmurluğu gövdeyle, şemsiyeyi kolla, sigara izmaritini ağızla karşılaştırın. Bacon'ın kendisine göre, yüzdeki ya da bedendeki çarpılmalar, onun boyayı "doğrudan doğruya sinir sistemine rastlatma" yolları arayışından kaynaklanır. Bacon, ressamın ve seyircinin sinir sisteminden tekrar tekrar söz eder. Ona göre, sinir sistemi beyinden bağımsızdır. Beyne seslenen figüratif resim türü, ona süslemeci ve sıkıcı gelir.

"Her zaman nesneleri elimden geldiğince doğrudan ve ham aktarabilmeyi ümit ettim; belki bir şey karşılarına doğrudan doğruya çıkarsa, onun dehşetini algılarlardı."

Sinir sistemine doğrudan seslenen bu hamlığa ulaşabilmek için Bacon, büyük ölçüde "kaza" dediği şeye yaslanır. "Bana gelince, öyle sanıyorum ki, birazcık olsun hoşlandığım ne varsa, çalışmalarımda çıkış noktası olarak alabildiğim bir kaza sonucunda ortaya çıkmıştır."
Onun resminde "kaza", tuvalin üzerine "istem dışı lekeler" yaptığı zaman olur. Sonra da "içgüdü"süyle Bacon, bu lekelerde bir imge geliştirme yolu bulur. Gelişmiş bir imge, hem gerçeği veren hem de sinir sistemini kışkırtan imgedir.

"İnsan bir şeyin olabildiğince gerçeğe uygun olmasını, aynı zamanda da resmetmeye kalkıştığı nesneyi yalnızca örneklemenin ötesinde, derinden kışkırtıcı ya da duyum alanlarının kilitlerini derinden çözücü olmasını istemez mi? Zaten sanat bundan ibaret değil midir?"



Sığır Parçalarıyla Çevrili Baş, F.Bacon, 1954, Şikago Sanat Enstitüsü.

Bacon'a göre "kilit çözücü" nesne, her zaman insan bedenidir. Resimlerindeki diğer şeyler (iskemleler, pabuçlar, panjurlar, elektrik düğmeleri, gazeteler) sadece resmedilmiştir.

"Yapmak istediğim, o şeyi görünümün çok ötelerine dek çarpıtmak, ama çarpıtırken onu görünümün bir kaydına dönüştürmektir."

Süreç olarak yorumlandığında, bu söylenenlerin şu anlama geldiğini görüyoruz: Bir bedenin görünümü, üzerine yapılmakta olan istemsiz lekelerin kazasına uğrar. Bedenin çarpıtılan imgesi, seyircinin

(ya da ressamın) sinir sistemine doğrudan çarpar; o da bedenin görünümünü, taşıdığı lekeler yoluyla ya da bu lekelerin altından yeniden keşfeder.

Resmetme kazasıyla gelen lekelerin yanı sıra, beden ya da şilte üzerine *boyanmış lekeler* de söz konusu olabilir. Bunlar, az çok belirgin bir biçimde, bedenden salgılanan sıvıların izleridir —kan, meni, belki de dışkı. Söz konusu olduklarında tuvaldeki bu lekeler, gerçekten bedene değmiş bir yüzeyde bulunan lekelere benzerler.

Bacon'ın, kendi resminden söz ederken her zaman kullandığı sözcüklerin (*kaza*, *hamlık*, *lekeler*) çift anlamlılığı, hatta belki kendi isminin taşıdığı çift anlam, sanki bir saplantının, büyük olasılıkla kendinin bilincine varmaya ilk başladığı zamana denk düşen bir deneyime ait sözcük dağarcığının bir parçasıdır. Bacon'ın dünyasında hiçbir seçenek önerilmez, hiç çıkış yolu yoktur. Zaman ya da değişim bilinci bulunmaz. Bacon bir resim üzerinde çalışmaya çoğu zaman fotoğraftan alınmış bir imgeyle başlar. Fotoğraf bir anın kaydını yapar. Resmetme süreci içinde Bacon, o anı tüm anlara çevirecek kazayı arar. Yaşarken, kendinden önce ve sonra gelen tüm anları dışta bırakan an, hemen herkes için bedensel acı anıdır. Ve belki de acı, Bacon'ın saplantılarının ulaşmayı umduğu idealdir. Bununla birlikte, onun resimlerindeki içeriğin, bunların çekiciliğini oluşturan içeriğin, acıyla bir ilişkisi yoktur. Çoğu zaman olduğu gibi burada da saplantı dikkat çelicidir; gerçek içerik başka yerde yatar.

Bacon'ın yapıtlarının, batılı adamın acılı yalnızlığının ifadesi olduğu söylenir. Resimlerindeki figürler, cam sandıklarda, saf renkten oluşan geniş alanlarda, kimliksiz odalarda, hatta kendi içlerinde yalıtlanmıştır. Yalıtlanmış olmaları, seyrediliyor olmalarını engellemez. (Her figürün kendi tuvali içinde yalıtıldığı, yine de diğer ikisi tarafından görülebilir olduğu triptik düzenler bunun tipik örneğidir.) Bacon'ın figürleri yalnızdır, gene de mahremiyetten bütünüyle yoksundur. Taşıdıkları lekeleri sanki kendileri yapmışlar, yaralarını kendileri açmışlardır. Ama bu, son derece özel bir anlamda böyledir. Bunları yapan tek tek bireyler değil, türdür, İnsan'dır —çünkü, bu boyutlardaki bir evrensel yalnızlık durumunda, bireyle tür arasındaki ayrım anlamını yitirir.

Bacon, en kötünün gelebileceğini önceden gören kâhin ressamın tam karşıtıdır. Bacon için en kötü zaten olmuştur. Olan bu en kötünün kanla, lekelerle, iç organlarla bir ilgisi yoktur. En kötüsü şudur ki insan artık aklını yitirmiş olarak görülmektedir.

En kötü, 1944'teki *Çarmıha Geriliş*'te (*Crucifixion*) zaten olmuştur. Sargılar ve çığlıklar yerlerini almışlardır — tıpkı ideal acıyı yakalama isteği gibi. Ama boyunlar ağızda biter. Yüzün üst yarısı yoktur. Kafatası eksiktir.

Daha sonra, en kötü daha incelikli bir biçimde yakalanır. Anatomiye hiç dokunulmaz; insanın düşünmedeki yetersizliği çevresinde olanlarla ve onun yüzündeki ifadeyle —ya da ifadesizlikle— sezdirilir. İçinde arkadaşların ya da bir Papa'nın bulunduğu cam sandıklar, hayvan davranış örüntülerinin incelendiği sandıklara benzer. Donanım, salıncaklı sandalyeler, parmaklıklar, kordonlar, tıpkı kafeslerde bulunanlara benzer. İnsan mutsuz bir maymundur. Ama böyle olduğunu biliyorsa, mutsuz değildir. Öyleyse insanın bilemeyeceğini göstermek gereklidir. İnsan mutsuz bir maymundur ve bunu bilmez. Bu iki türü birbirinden ayıran, beyin değil algılamadır. Bacon'ın sanatının dayandığı aksiyom budur.

1950'lerin başlarında Bacon, yüz ifadelerine ilgi duymaya başlamış gibidir. Ama, kendisinin de itiraf ettiği gibi, yüzlerin ifade ettiği şeye değildir bu ilgi.

"Aslında dehşetten çok, çığlığı resmetmek istiyordum. Sanırım, bir insanın çığlık atmasına neden olan şeyi —bir çığlığa yol açan dehşeti— düşünmüş olsaydım, resmetmeye çalıştığım çığlıklar daha başarılı olurdu. Aslında fazla soyut kaldılar. Ta başında bu resimler benim, ağzın hareketlerinden, ağzın ve dişlerin biçiminden her zaman çok etkilenmiş olmamdan kaynaklandı. Denebilir ki ben, ağızdan gelen parlaklığı ve rengi severim; her zaman ağzı, bir anlamda, Monet'nin günbatımını resmetmesi gibi resmedebilmeyi ümit etmişimdir."

Bacon'ın Isabel Rawsthorne gibi arkadaşlarının portrelerinde ya da bazı yeni kendi-portrelerinde, bir gözün, bazen de iki gözün ifadesiyle karşı karşıya geliriz. Ama bu ifadeleri bir inceleyin; okuyun. Bir tanesinde bile kendi üzerinde düşünme yoktur. Gözler, içinde bulundukları durumdan, kendilerini çevreleyen şeylere boş boş bakarlar. Başlarına ne

geldiğini bilmezler; acılı etkileyicilikleri bu bilmezliklerinde yatar. Peki ama, ne olmuştur bu gözlere? Yüzlerin geri kalan kısımları, kendilerine ait olmayan ifadelerle çarpılmış durumdadır —hatta bunlar ifade bile değildir (arkalarında ifade edilecek bir şey yoktur çünkü) ressamla çatışma içinde kazayla yaratılmış olaylardır.

Tam olarak kazayla değil, gene de. Benzerlikler vardır hâlâ —işte burada Bacon bütün ustalığını kullanır. Normal olarak benzerlik, kişiliği tanımlar; insandaysa kişilik akıldan ayrılamaz. Sanat tarihinde daha önce benzeri görülmemiş bu portrelerden bazılarının, hiçbir zaman trajik olmamakla birlikte, insanın aklından çıkmamalarının nedeni budur işte. Kişiliği, olmayan bir bilincin boş kalıbı olarak görürüz. En kötü, bir kez daha olmuştur. Yaşayan insan, kendi akılsız hayaletine dönüşmüştür.

Birden fazla kişinin bulunduğu daha büyük boyuttaki figürlü kompozisyonlarda, ifadenin bulunmayışı diğer figürleri kesinlikle algılamayışla eşlenmiştir. Figürlerin hepsi birbirlerine sürekli, ifadelerinin olamayacağını kanıtlar. Geriye yalnızca kasılmalar kalmıştır.





Pinokyo filminden Jiminy Cricket, W.Disney (s.
Dönen Figür, F.Bacon, Londra (sağ).

Bacon'ın anlamsızlık görüşünün, varoluşçulukla ya da Samuel Beckett gibi bir sanatçının yapıtlarıyla hiçbir ortak yanı yoktur. Beckett umarsızlığa sorgulamanın bir sonucu olarak, uzlaşımsal yanıtların dilini çözmeye çalışmanın bir sonucu olarak yaklaşır. Bacon hiçbir şeyi sorgulamaz, hiçbir şeyi çözmez. En kötünün olmuş olduğunu kabul eder.

İnsanlık durumuna ilişkin görüşü çerçevesinde bir seçeneğinin bulunmaması, yaşamı boyunca verdiği yapıtlarda herhangi bir tematik gelişmenin olmayışıyla kendini gösterir. 30 yıl boyunca gösterdiği gelişme, en kötüyü daha keskin bir biçimde odaklama yolunda teknik bir gelişmedir. Bunu başarır, ama aynı zamanda ufak tefek değişikliklerle süren yineleme en kötüyü daha az inanılır kılar. Onun paradoksu budur. Odadan odaya dolaştıkça, açıkça görürsünüz ki en kötüyle birlikte yaşayabilirsiniz, onu tekrar tekrar resmedebilirsiniz, onu giderek daha zarif bir sanat biçimine dönüştürebilirsiniz, kadifeli, yaldızlı çerçevelerin içine yerleştirebilirsiniz, insanlar bunları satın alıp yemek yedikleri odaların duvarlarına asarlar. Yavaş yavaş Bacon size şarlatan gibi görünmeye başlar. Oysa değildir. Kendi tutkusuna olan sadakati, sanatının paradoksundan, kendi amaçladığı doğruyu değilse de, tutarlı bir doğru çıkarmasını sağlar.

Bacon'ın sanatı, sonuçta konformisttir. Bacon, Goya'yla ya da Eisenstein'ın ilk dönemleriyle değil, Walt Disney'le karşılaştırılmalıdır. Bacon da, Disney de toplumlarımızın yabancılaşmış davranışları üzerine önermelerde bulunmuşlardır; her ikisi de, değişik açılardan, seyirciyi olanı kabul etmeye ikna ederler. Disney, yabancılaşmış davranışları, komik ve duygusal göstererek bunların kabul edilmesini sağlar. Bacon'sa böyle davranışları, en kötünün zaten olmuş olduğu şeklinde yorumlar; böylece reddin de, umudun da anlamsız olduğunu önerir. Yapıtlarındaki şaşırtıcı biçimsel benzerlikler —ellerin kolların çarpıtılması, gövdelerin genel biçimleri, figürlerin zeminle ve birbirleriyle olan ilişkisi, terzi elinden çıkmış elbiselerin kullanılması, ellerin hareketleri, kullanılan renk skalası— her iki sanatçının da aynı kriz karşısında aynı tutumu benimsemelerinin sonucudur.

Disney'in dünyası aynı zamanda içi boş bir şiddetle yüklüdür. Nihai felaket hiçbir zaman gerçekleşmez. Disney'in yaratıklarının hem

kişilikleri hem de sinirsel tepkileri vardır; onlarda (neredeyse) eksik olan, akıldır. Disney'in bir çizgi film sekansının başında *Başka hiçbir şey yoktur,* başlığını okusak ve buna inansak, film üzerimizde Bacon'ın bir resmi kadar dehşet etkisi uyandırır.

Bacon'ın resimleri, sıklıkla söylendiği gibi, gerçek bir yalnızlık, keder ya da metafizik şüphe deneyimi üzerine yorum getirmez; ne de 20. yüzyıldaki toplumsal ilişkiler, bürokrasi, sanayi toplumu ve tarihi üzerine yorum getirir. Bunlardan herhangi biri üzerinde yorumda bulunmak için onun resimlerinin bilinci hesaba katıyor olması gerekirdi. Bu resimlerin yaptığı, yabancılaşmanın kendi mutlak biçimine —yani akılsızlığa— karşı nasıl da bir özlem doğurabileceğini göstermektir. Bacon'ın yapıtlarında ifade edilmekten çok sergilenmekte olan tutarlı gerçek budur.

1972

Rodin ve Cinsel Egemenlik

Rodin, William Rothenstein'a "İnsanlar benim hiç durmadan kadın düşündüğümü söylüyor," demiş. Kısa bir suskunluk olmuş. "İyi de, düşünülecek daha önemli bir şey var mı?"

Rodin'in ölümünün ellinci yıldönümü. Yıldönümü nedeniyle yayımlanan kitaplar ve dergi yazıları için on binlerce Rodin heykeli klişesi basıldı bu yıl. Yıldönümü kültü, tüketici pazarını beslemek için sürekli genişletilmesi gereken bir "kültür *elite*"ini zahmetsiz ve yüzeysel olarak bilgilendirme aracıdır. Tarihi —anlamaktan çok farklı bir biçimde— *tüketme* yoludur.

On dokuzuncu yüzyılın ikinci yarısında yaşayan ve bugün usta olarak kabul edilen sanatçılar arasında Rodin sağlığında uluslararası saygınlığa kavuşan ve ünü resmen kabul edilen tek sanatçıydı. Bir gelenekçiydi Rodin. "İlerleme fikri," diyordu, "toplumun ürettiği en berbat sahteliktir." Orta halli bir *petit-bourgeois* Parisli aileden gelen Rodin, *usta* bir sanatçı olmuştu. Mesleğinin doruğundayken, kendisini üne kavuşturan mermer çalışmaları yontturmak için on heykeltraş tutmuştu. 1900'den sonra resmen açıklanan yıllık geliri 200 000 frank dolayındaydı; aslında belki bundan çok daha yüksekti.

Çoğu yapıtının çeşitlemelerinin bulunduğu Hôtel de Biron'a, Paris'teki Rodin Müzesi'ne şöyle bir uğramak, garip bir deneyim yaşatır insana. Müze binası yüzlerce figürle dolu *kalabalık* bir yerdir: bir heykeller Evi ya da Atölyesi gibidir. Bir figüre yaklaşır, bir bakıma



Yürüyen Adam, A.Rodin, 1905, J.H.Hirshhorn Koleksiyonu

Onu gözlerinizle sorgularsınız; o anda ilginizi çeken pek çok şey (bir el, bir ağız detayı, heykelin ağzının anıştırdığı fikir vb.) keşfedebilirsiniz. Oysa Balzac anıtı için yapılan eskizlerle bunlardan yirmi yıl önce yapılan ve bu anıt için bir tür kehanet eskizi olan *Yürüyen Adam* dışında, temel serbest heykel ilkesi uyarınca kendini belli eden ve varlığını duyuran tek bir figür yoktur: Başka deyişle, çevresindeki uzama egemen olan tek bir figür yoktur.



Cehennem Kapıları, A.Rodin, 1880-1917,Rodin Müzesl, Philadelphia.

Heykellerin hepsi, kendi dış hatları içinde hapistirler. Üzerimizde yaptıkları etki de üst üste yığılmışlıktır. Bu figürlerin, içinde varoldukları korkunç sıkışmışlığın farkına varırız. Görünmez bir basınç, dışa doğru yapılacak her hamleyi engelleyerek bu hamleyi parmak uçlarıyla hissedilebilecek küçük bir yüzey olayına indirger. Rodin, "Heykel, çok yalın bir deyişle, çukurlar ve çıkıntılar yapma sanatıdır,"

diyordu. "Bundan kurtuluş yoktur." Gerçekten de Hôtel de Biron'da bundan kurtuluş yoktur. Sanki figürler, kendi malzemeleri içine zorla itilmektedirler: Bu basınç biraz daha artırılırsa, üç boyutlu heykeller, yarı-kabartmalara dönecektir: Daha da artırılırsa, yarı-kabartmalar bir duvarın üstüne yapılmış baskılara dönüşecektir. *Cehennem Kapıları* bu basıncın çok geniş, son derece karmaşık bir biçimde gösterilmiş ve ifade edilmiş biçimidir. Bu figürleri basturan ve geriye, kapıya doğru iten güç *Cehennem*'dir. Çevresine yukardan bakan *Düşünen Adam*, dışarıyla temasa karşı bütünüyle kilitlenmiş durumdadır: Kendisine değen havadan bile kaçınarak içine büzülmüştür.

Sağlığında Rodin inceliksiz eleştirmenler tarafından figürleri "sakatladığı" —kolları kopardığı, büstleri kafasız bıraktığı vb.— için saldırıya uğramıştı. Bunlar, aptalca yapılmış ve yanlış yerlere yöneltilmiş saldırılardı ama bütünüyle temelsiz de değildi. Rodin'in figürlerinin çoğu, bağımsız heykeller olarak gerçekte olmaları gerektiğinden daha aza indirgenmiş durumdadır: Baskı altında kalmışlardır.

Gözlerini modelden ayırmadan kadın ya da dansöz figürlerinin dış hatlarını çizip sonra ince bir suluboya tabakasıyla doldurduğu ünlü çıplak skeçlerinde de aynı şey vardır. Çoğu zaman çarpıcı olsalar da bu skeçler kurutulmuş yaprak ya da çiçek etkisi verirler ancak.

Bu figürlerin (*Balzac* her zaman bir istisnadır) çevreleriyle aralarında uzamsal gerilim yaratmadaki başarısızlığı Rodin'in çağdaşlarının gözüne çarpmamıştır; çünkü onlar bu figürlerin, heykellerin çoğunda açıkça görülen cinsel anlamın kendilerini yönelttiği yazınsal yorumları yazmakla ilgileniyorlardı. Bu başarısızlık daha sonra da göze çarpmadı, çünkü Rodin'e duyulan ilgi (on beş yirmi yıl kadar önce başlayarak) yeniden canlandığında dikkatler onun, heykellerin yüzeyindeki "tuşe"sinin ustalığı üzerine yoğunlaştı. Rodin "İzlenimci" heykeltraş kategorisine sokuldu. Gene de, bu figürlerin (olumsuz da olsa) gerçek içeriğine giden ipucunu sağlayan şey, bu başarısızlık, Rodin'in figürlerinin üzerinde o korkunç basıncın varlığıdır.

Bir Zamanlar Başlıkçının Güzel Karısı Olan Kadın'daki sıska yaşlı kadın figürü, pörsümüş göğüsleri ve kemiklerine yapışmış derisiyle örnek bir konu seçimi oluşturur. Belki de Rodin kendindeki bu yatkınlığın belli belirsiz farkındaydı.



Öpüş, A.Rodin,1886-98, Rodin Müzesi

Çoğu zaman bir grubun ya da figürün hareketi sıkışma yaratan bir güçle açıkça ilgilidir. Çiftler birbirini sımsıkı kucaklar (bkz. *Öpüş*; içe doğru çekme hareketi yapan erkeğin eli ve kadının kolu dışında burada

her şey gevşektir). Bazı çiftler de birbirinin üstüne yığılır. Figürler yere doğru savrularak toprağı kucaklar. Yıkılmış bir kadın heykeli kendisini ağırlığıyla çökerten taşı hâlâ tutmaktadır. Kadınlar sanki bastırılmış gibi çömelmiş, bir köşeye sığınmışlardır.

Mermer oymaların çoğunda figürler ve başlar, oyulmamış taştan yarı yarıya çıkmış gibi görünecek şekilde yapılmışlardır: ama aslında mermerin içine bastırılıyor, onunla kaynaşıyormuş gibi görünürler. İmâ edilen süreç devam edecek olsa bu figürlerle başlar bağımsız ve kurtulmuş olarak ortaya çıkmayacaklar, gözden kaybolacaklardır.

Figürün hareketi —küçük bronz dansöz heykellerinin bazılarında olduğu gibi— üzerine uygulanan basıncı açıkça yalanladığı zaman bile onu heykelcinin biçimlendirici elinden henüz kurtulmamış, kalıplanabilir bir yaratık olarak algılarız. Bu el, Rodin'i büyülüyordu. Rodin bu eli bitmemiş bir figürü ve toprağı tutarken yapmış, ona *Tanrı'nın Eli* adını vermiştir.

Rodin kendisini şöyle açıklıyor:

"Hiçbir iyi heykelci insan figürünü, yaşamın gizemi üzerinde düşünmeden biçimlendiremez: yakalanması güç çeşitlemeler içinde şu ya da bu birey, ona yalnızca her yerde hazır ve nâzır olan tipi anımsatır; heykelci sürekli olarak yaratılandan yaratana doğru yönelir... İşte bunun için, benim figürlerimin çoğunda hâlâ mermerin içine hapsolmuş bir el, bir ayak vardır; yaşam her yerdedir, ama gerçekten de hemen hiçbir zaman tam ifadesini bulmaz ya da birey eksiksiz özgürlüğe kavuşmaz." (Isadora Duncan, *Hayatım*, Londra. 1969.)

Bununla birlikte figürlerin altında ezildiği bu sıkışmışlık, doğayla bir tür panteist bütünleşmenin ifadesi olarak yorumlanırsa nasıl oluyor da heykel sanatı açısından bu denli yıkıcı bir etki taşıyor?

Rodin bir heykelci olarak olağanüstü yetenekli ve ustaydı. Yapıtlarının temel bir zaafı tutarlı bir biçimde sergilediğini kabul edersek, onun fikirlerinden çok kişilik yapısına bakmamız gerekir.

Ölümünden bu yana yaşamının ve yapıtlarının (bu arada yüzlerce çiziminin) sır olarak saklanmasına karşın Rodin'in doymak bilmez cinsel iştahı, yaşadığı sırada da çok iyi biliniyordu. Rodin'in heykelciliği üzerine yazı yazan herkes, onun şehvetli ya da cinselliği baskın

kişiliği üzerinde durmuştur: Ama çoğu, bu cinselliği yalnızca bir yan öge olarak ele almıştır. Bana öyle geliyor ki bu onun sanatının başlıca dürtüsüydü —yalnızca Freud'çu bir yüceltme yapıyordu anlamında da söylemiyorum bunu.

Özyaşamöyküsünde Isadora Duncan, Rodin'in kendisini nasıl baştan çıkarmaya çalıştığını anlatır. Isadora Duncan ona karşı direnmeyi başarmıştır — sonra da pişman olmuştur.

"Rodin saçları kısa kesilmiş, gür sakallı, kısa boylu, geniş omuzlu, güçlü biriydi ... Ara sıra, heykellerinin adlarını mırıldanıyordu, ama insan bu adların onun için fazla önem taşımadığını hissediyordu. Ellerini üstlerinde dolaştırıyor, okşuyordu onları. Ellerinin altında mermerin erimiş kurşun gibi aktığını düşündüğümü anımsıyorum. Sonunda birazcık kil alıp avuçlarıyla bastırdı. Bunu yaparken derin derin soluyordu ... Birkaç dakika içinde bir kadın memesi şekillendirmişti ... Sonra yeni geliştirdiğim bir dans kuramını açıklamak için durdum; ama çok geçmeden beni dinlemediğini anladım. Gözkapaklarım indirerek süzdü beni; gözleri alev alev yanıyordu; sonra yapıtlarına bakarken yüzünün aldığı ifadeyle bana doğru yaklaştı. Ellerini kalçalarımda, çıplak bacaklarımda, ayaklarımda dolaştırdı. Bütün vücudumu kilden yapılmış gibi yoğurmaya başladı; bu arada ondan beni dağlayan ve eriten bir sıcaklık yayılıyordu. Tüm arzum, bütün varlığımı ona teslim etmekti..."

Rodin'in kadınlar konusundaki başarısı heykelci olarak ilk kez başarıya ulaşmasıyla (kırk yaşlarındayken) başlamış gibidir. İşte o zaman Rodin'in tüm davranışı —ve ünü— Isadora Duncan'ın bu denli dolaylı anlattığı için bu kadar güzel anlattığı umudu sunar oldu. Rodin'in kadınlara sunduğu, onları biçimlendireceği umuduydu: Kadınlar, onun ellerinde, kil gibi olacaklardı. Kadınların onunla ilişkileri, simgesel düzeyde, heykelleriyle onun arasındaki ilişkiyle karşılaştırılabilir olacaktı.

"Pygmalion eve döndüğünde dosdoğru sevdiği kızın heykeline koştu, kanepenin üstüne eğilerek onu öptü. Kızın teni sıcak geldi ona: dudaklarını yeniden dudaklarına yapıştırdı, elleriyle göğüslerini tuttu —dokunuşlarıyla fildişi, sertliğini yitirdi, yumuşadı: parmakları yumuşak yüzeyde iz bıraktı; tıpkı Hymettus'un balmumunun güneşte

erimesi, insanların parmakları altında işlenerek pek çok değişik şekle girmesi, kullanıla kullanıla uygun hale getirilmesi gibi." (Ovidius, *Metamorphoses*, X. Kitap.)

Pygmalion umudu terimiyle adlandırabileceğimiz şey pek çok kadın için erkek çekiciliğinin genel bir öğesidir belki de. Ancak, bir heykelciye, onun kullandığı malzeme olan kile çok özgül ve gerçek bir gönderme söz konusu olduğunda bu umudun etkisi artar, çünkü bilinçli olarak farkedilmesi kolaylaşır.

Rodin örneğinde dikkate değer olan, Pygmalion umudunu bu kez onun kendisinin çekici bulmuş gibi görünmesidir. Rodin'in Isadora Duncan'ın önünde kille oynamasının, yalnızca onu baştan çıkarmak için düşünülmüş bir oyun olduğundan kuşkuluyum ben: Kille insan teni arasındaki iki yanlılık Rodin'e de çekici gelmiş olmalıdır. Rodin, Medici Venüsü'nü şöyle betimliyor:

"Nefis değil mi! Bunca ayrıntı keşfetmeyi hiç beklemiyordun, itiraf et. Bedenle uylukları birleştiren çukurdaki sayısız kıvrıma bak bir kez... Kalçadaki o dişi kıvrımlara yoğunlaştır dikkatini... Şimdi de, şuradaki, kalçadaki o tapılası gamzeler... Tenin ta kendisi bu... Okşamalarla biçimlendirilmiş sanırsın! Bu vücuda dokunduğunda, sıcaklığını duyacakmışsın gibi gelir sana."

Yanılmıyorsam bu, bir bakıma özgün mitle bu mitin düşündürdüğü cinsel ilkörneğin tersine çevrilmesi demektir. Özgün mitteki Pygmalion, sonunda aşık olduğu bir heykel yaratır. Pygmalion kadın heykelinin canlanması için dua eder; böylelikle kadın, oyarak yarattığı fildişinden kurtulacak, bağımsız olacaktır ve Pygmalion da *yaratıcısı olarak değil, bir eşiti olarak* ilişkiye girebilecektir onunla. Bunun tersine Rodin, canlı olanla yaratılmış olan arasındaki iki yanlılığı sonsuza dek sürdürmek ister. Kadınların gözünde neyse, heykelleri için de o olması gerektiğini düşünür. Heykelleri için neyse, kadınların gözünde de o olmak ister.

Kendini Rodin'in yaşamöyküsünü yazmaya adamış olan Judith Cladel, çalışırken ve modele bakarak not alırken şöyle anlatıyor onu:

"Uzanmış yatan figüre yaklaşarak üstüne eğildi ve sesinin tonuyla güzelliğini zedelemekten korkar gibi fısıltıyla: 'Ağzını, flüt çalı-

yormuş gibi yap. Bir daha yap! Bir daha! ' dedi.

"Sonra şunları yazdı: 'Ağız; şehvet dolu, zevk vaat eden bir biçimde öne doğru uzatılmış dudaklar... İşte o güzel kokulu soluk, kovana girip çıkan arılar gibi, burdan girip çıkıyor...'

"Yetileriyle istediği gibi oynamanın tadını çıkarabildiği, derin bir huzur dolu bu saatler boyunca ne mutluydu ! Yüce bir vecit durumuydu bu, çünkü sonu yoktu:

" 'İnsan denen o çiçeği hiç kesintisiz inceleyebilmem, ne büyük bir zevk!'

" 'Ne talihliyim ki uğraşımda sevebiliyor, sevgiden söz edebiliyorum!' " (Denys Sutton tarafından alıntılanmış, "Utkulu Satir", Londra, *Country Life*, 1966.)

Rodin'in heykellerinin çevrelerindeki uzama neden sahip çıkamadıklarını ya da egemen olamadıklarını şimdi anlamaya başlıyoruz. Bu figürler, Rodin'in egemenliğinin gücü altında fiziksel olarak sıkıştırılmış, hapsedilmiş, zorla içeriye doğru itilmişlerdir. Nesnel açıdan bakıldığında bu yapıtlar onun kendi özgürlüğünün ve imgeleminin dışavurumlarıdır. Ama kille ten, onun kafasında böylesine iki yanlı ve ölümcül bir biçimde bağıntılı olduğundan Rodin kendi yetkesine ve erkeklik gücüne bir meydan okumaymış gibi ele almak zorunda kalır bunları.

İşte bu yüzden Rodin'in kendisi hiçbir zaman mermerle çalışmamış, yalnızca kille çalışıp daha sert malzemeleri yontmayı işçilerine bırakmıştır. Aynı zamanda onun şu sözünün en uygun açıklamasını da oluşturur bu: "Dünyayı yaratırken Tanrı'nın ilk düşündüğü şey, biçimlendirmeydi." Meudon'daki atölyesinde biçimlendirilmiş eller, bacaklar, ayaklar, başlar ve kollardan oluşan bir morg deposu bulundurmayı gerekli görmesinin, yeni yarattığı bedenlere ekleyip ekleyemeyeceğini anlamak için bunlarla oynamaktan hoşlanmasının en mantıklı açıklaması da budur.

Öyleyse *Balzac* neden istisna oluyor? Yanıt yukarıdaki akıl yürütmelerden çıkarılabilir. Bu, dünyanın bir ucundan öbür ucuna büyük adımlarla ilerleyen çok güçlü bir adamın heykelidir. Rodin başyapıtı gözüyle bakıyordu ona. Rodin üzerine yazı yazanların hepsi onun kendisini Balzac'la özdeşleştirdiğinde birleşirler. Bu heykel için



Balzac,A.Rodin,1897, New York Modern Sanat Müzesi.

yaptığı çıplak eskizlerden birinde cinsel anlam oldukça açıktır: Sağ el, sertleşmiş penisi tutmaktadır. Bu, erkeklik gücüne dikilmiş bir anıttır. Frank Harris heykelin daha sonra yapılan elbiseli çeşitlemesi üzerine bir yazı yazmıştır; onun söyledikleri tamamlanmış heykel için de geçerli olabilir: "Kolları boş olan eski manastır cübbesi altında adam,

elleriyle erkeklik gücünü kavramış, başını arkaya doğru atmış, dimdik durmaktadır." Bu yapıt, kendi cinsel gücünün öylesine doğrudan onaylanmasıdır ki Rodin bir defaya mahsus olmak üzere yapıtın kendisine egemen olmasına izin vermiştir. Başka biçimde söylersek, *Balzac* üzerinde çalışırken kil belki de yaşamında ilk kez Rodin'e eril bir şey gibi görünmüştür.

Rodin'in sanatını bozan ve bu sanatın bir bakıma en derin gene de olumsuz içeriğini oluşturan çelişki, pek çok açıdan kişisel bir çelişki olsa gerek. Ama bir tarihsel durumun da tipik çelişkisidir bu. Yeterince derinine inilerek çözümlendiğinde on dokuzuncu yüzyılın ikinci yarısındaki burjuva cinsel ahlakının doğasını Rodin'in heykelleri ölçüsünde gösterebilecek başka hiçbir şey yoktur.

Bir yanda güçlü cinsel arzuyu —sözde doyurulabilir olsa da— hummalı ve hayale dayalı kılma eğiliminde olan ikiyüzlülük, suçluluk; öte yanda (mülk olarak) kadınları elden kaçırma korkusu ve onları sürekli denetleme gereksinmesi.

Bir yanda kadınların dünyada düşünülmeye değer en önemli şey olduğuna inanan Rodin; öte yanda rahatça "Aşkta, önemli olan sevişme edimidir." diyebilen Rodin.

1967

Takım Elbise ve Fotoğraf

August Sander fotoğraflarını çekmeden önce modellerine ne söylerdi? Ve söylediklerini nasıl söylerdi ki hepsi de ona aynı şekilde inanırlardı?

Sander'in modellerinin hepsi objektife gözlerinde aynı ifadeyle bakarlar. Farklılık varsa eğer bu, modelin kendi deneyimlerinin ve kişiliğinin sonucudur —papaz, duvar kâğıtçısından farklı bir yaşam sürmüştür; ancak Sander'in fotoğraf makinesi hepsi için aynı şeyi temsil eder.

Acaba Sander onlara fotoğraflarının, kayıtlara geçen bir tarih parçası olacağını mı söylemişti yalnızca? Ve tarihe, modellerinin kendini beğenmişlik ve utangaçlıklarını tümüyle silecek biçimde başvurarak, objektife kendilerini ele vererek, şu garip tarihsel kipi kullanarak bakmalarını mı sağlamıştı: *Ben böyle görünüyordum.* Bilemeyiz. Ancak, "20.Yüzyıl İnsanı" toplu başlığı altında tasarladığı yapıtının eşsizliğini teslim etmek zorundayız.

Sander'in bütün amacı 1876'da doğduğu Köln civarında bulunabilecek her türlü tip, toplumsal sınıf, alt sınıf, meslek, iş ve imtiyazı temsil edecek arketipler bulmaktı. Toplam olarak 600 portre çekmeyi umuyordu. Hitler'in Üçüncü Reich'ının gelişiyle projesi yarıda kaldı.

Bir sosyalist ve Nazi aleyhtarı olan oğlu Erich, gönderildiği toplama kampında öldü. Baba Sander, arşivini şehir dışında saklamıştı. Arşivden bugüne kalanlar olağanüstü bir toplumsal ve insani belge

oluşturur. Kendi ülkesinin insanlarının portrelerini çeken başka hiçbir fotoğrafçıda böylesine yarı şeffaf bir belgesellik yoktur.

Walter Benjamin 1931'de Sander'in çalışması hakkında şunları yazıyordu:

"Yazar [Sander] o muhteşem görevini, ırk kuramcıları ya da toplumsal araştırmacılar tarafından yönlendirilen bir bilim adamı olarak değil, yayıncı ağzıyla söylersek, 'anlık gözlemin sonucu'nda üstlenmişti. Gerçekten önyargısız bir gözlemdir bu, cesur ve aynı zamanda incelikli; Goethe'nin şu sözlerindeki espriye çok yakın: 'Öyle incelikli bir deneysellik biçimi vardır ki, kendini nesnesiyle son derece içten bir biçimde özdeşleştirerek kuram haline gelir.' Nitekim Sander'in yapıtı Döblin gibi bir gözlemcinin bilimsel yönden titizlikle incelemesini ve şunları söylemesini hak edecek önemdedir: 'Nasıl organ doğasını ve tarihini anlamamızı sağlayan bir karşılaştırmalı anatomi varsa, fotoğrafçı da burada, karşılaştırmalı bir fotoğrafçılık yaratarak, kendisini ayrıntı fotoğrafçısı olmanın ötesine geçiren bilimsel bir dayanak noktası kazanmıştır.' Ekonomik koşulların bu olağanüstü külliyatın sonraki basımlarını engellemesi çok üzüntü verici olurdu... Sander'in yapıtı bir fotoğraf kitabı olmanın çok ötesindedir, bir eğitim atlasıdır."

Benjamin'in sözlerindeki sorgulayıcı ruhla, Sander'in üç genç köylüyü akşamüstü dansa giderken gösteren meşhur fotoğrafını incelemek istiyorum. Bu imgede, Zola gibi bir betimleme ustasının sayfalarında bulunabilecek ölçüde betimleyici bilgi bulunmaktadır. Ancak ben fotoğraftaki bir tek şeyle ilgilenmek istiyorum: takım elbiselerle.

Tarih 1914. Üç genç adam, Avrupa'nın kırsal kesiminde bu tür elbiseleri giyen olsa olsa ikinci kuşaktan geliyorlar. O tarihten 20 ya da 30 yıl öncesinde bu tür elbiseler köylülerin alabilecekleri fiyata bulunamazdı. Günümüzdeki köylerde, en azından Batı Avrupa köylerinde, gençler arasında resmî koyu renk giysiler ender görülür oldu. Ancak bu yüzyılın büyük bir kısmında çoğu köylü —ve çoğu işçi— kutlamalarda, Pazar günlerinde ve ziyafetlerde üç parçalı koyu renk takım elbise giyerdi.



Benim oturduğum köyde, yaşıtlarım ve benden yaşlı olanlar cenazelerde hâlâ bu elbiseleri giyiyorlar. Kuşkusuz modaya göre bazı değişiklikler oldu. Paçaların ve klapaların genişliği, ceketlerin boyu daima değişir. Yine de takım elbisenin fiziksel niteliği ve verdiği mesaj değişmez.



Önce fiziksel niteliğini göz önüne alalım. Daha kesin bir deyişle, köylülcr tarafından giyildiği zamanki fiziksel niteliğini. Genellemeyi daha ikna edici kılabilmek için de köy orkestrasını gösteren ikinci bir fotoğrafa bakalım.

Sander bu grup fotoğrafını 1913'te çekti; ne var ki bu, pekâlâ diğer fotoğrafta ellerinde bastonlarıyla yola düşmüş üçlünün gitmekte olduğu dansta çalacak orkestra da olabilirdi. Şimdi de bir deney yapın. Orkestradakilerin yüzlerini bir kâğıtla kapatın ve yalnızca giysili bedenlerine bakın.

Hayal gücünüzü ne kadar zorlarsanız zorlayın bu bedenlerin orta ya da yönetici sınıftan kişilere ait olduğuna inanmanız imkânsızdır. Köylülere, olsa olsa da işçilere ait olabilir bu bedenler; ama bunun dışında bir olasılık yoktur. Eller de ipucu vermez —dokunabilseniz verirdi belki. Öyleyse, ait oldukları sınıf neden bu denli açık?

Bu, modadan ya da elbiselerinin yapıldığı kumaşın kalitesinden

mi geliyor? Bu tür ayrıntılar gerçek hayatta ipucu verebilir. Küçük bir siyah beyaz fotoğrafta bunlar pek de açık görülmez. Ancak, bu hareketsiz fotoğrafta takım elbiselerin, bunları giyenlerin toplumsal sınıfını saklamak bir yana, altını çizip vurgulamasındaki temel neden, belki de hayattakinden daha canlı biçimde ortaya çıkıyor.

Üstlerindeki takım elbiseler şekillerini bozuyor. Bu elbiselerin içinde bedensel özürleri varmış gibi görünüyorlar. Giysilerde geçmişte kalmış bir stil, modaya tekrar sokulana kadar genellikle garip görünür. Gerçekten de modanın iktisadî mantığı eski moda şeylerin garip görünmesini sağlamakta yatar. Ancak burada asıl olarak bu tür bir gariplikle karşı karşıya değiliz; burada giysiler, içlerindeki bedenlerden daha az garip, daha az "kusurlu" görünüyor.

Müzisyenler dengesi bozuk, çarpık bacaklı, fıçı göğüslü, düşük kıçlı, eğik ya da kambur izlenimi veriyorlar. Sağdaki kemancı neredeyse cüce gibi görünüyor. Bu kusurların hiçbiri aşırı değil. Acıma uyandırmıyor. Ne eksik ne fazla; tamı tamına bedenin saygınlığını sarsmaya yetecek ölçüde. Kaba, hantal, hayvan gibi görünen bedenlere bakmaktayız. Başka türlüsü de olamaz.

Şimdi deneyi tersten yapın. Orkestra üyelerinin bedenlerini kapatın ve yalnızca yüzlerine bakın. Köylü yüzleridir bunlar. Kimse onların bir grup avukat ya da yönetici olduğunu düşünemez. Müzik yapmayı seven ve bunu kendilerine belli bir saygı duyarak yapan beş köylüdür onlar. Yüzlere bakarken bedenlerin neye benzediğini hayalimizde canlandırabiliriz. Ve şu anda hayal ettiğimiz, az önce gördüğümüzden tümüyle farklıdır. Hayalimizde onları, ana babalarının zihninde yer edecekleri gibi görürüz. Sahip oldukları normal saygınlığı teslim ederiz.

Bu noktayı daha açık bir hale getirmek için şimdi de terzi elinden çıkmış giysilerin, giyenlerin bedensel kimliğini, dolayısıyla doğal otoritelerini bozmak yerine, *koruduğu* bir imgeyi inceleyelim. Kasıtlı olarak, eski moda görünüşlü ve kolaylıkla parodiye dönüşebilecek bir Sander fotoğrafı seçtim: 1931'de çekilmiş dört protestan misyonerin fotoğrafını.

Fotoğraftaki bütün şaşırtıcılığa karşın, yüzleri kapama deneyini



yapmaya bile gerek yok. Burada takım elbise gerçekten de giyenlerin bedensel varlığını doğruluyor ve güçlendiriyor. Giysiler yüzlerle ve sakladıkları bedenlerin tarihiyle aynı mesajı taşıyorlar. Takım elbise, deneyim, toplumsal formasyon ve işlev birbirleriyle çakışıyor.

Şimdi dönüp yolda dansa giden üçlüye bakalım. Elleri çok koca-

man, bedenleri çok ince, bacakları çok kısa görünüyor. (Bastonlarını sanki sürü güdüyormuş gibi tutuyorlar.) Sırf yüzlere bakma deneyini burada da tekrarlayabiliriz. Sonuç, orkestrayla yaptığımız deneyle tamamen aynı olacaktır. Yalnızca şapkaları üstlerine uymuş gibidir.

Bu bizi nereye götürür? Yalnızca, köylülerin iyi giysiler satın alamadıkları ve bunları nasıl giyeceklerini bilmedikleri sonucuna mı? Hayır; burada söz konusu olan Gramsci'nin sınıf hegemonyası dediği şeyin, küçük de olsa grafik (belki de bulunabileceklerin en grafiği olan) bir örneğidir. İşin içine giren çelişkilere daha yakından bakalım.

Çoğu köylü, eğer doğru dürüst beslenebilmişse, bedensel olarak güçlüdür ve iyi gelişmiştir. Yaptığı birbirinden çok farklı, zor bedensel işler yüzünden iyi gelişmiştir. Bu bedensel nitelikleri sıralayıvermek çok kolaydır —çok küçük yaştan beri elleriyle çalışmaktan ötürü irileşmiş eller, yük taşıma alışkanlığından ötürü bedene kıyasla genişlemiş omuzlar, böyle daha bir çok özellik. Gerçekte çok daha başka özellikler ve istisnalar da bulunabilir. Ne var ki kadın erkek çoğu köylünün, tipik bir bedensel ritm edinmiş olduğunu söylemek mümkündür.

Bu ritm, doğrudan doğruya gün boyunca yapılması gereken işlerin talep ettiği enerjiyle ilgilidir; tipik bedensel hareketlere, bedenin aldığı pozisyonlara da yansır. Büyük, geniş hareketlerin oluşturduğu bir ritmdir bu. İlle de yavaş değildir. Geleneksel tırpan ve testere kullanma hareketleri buna örnek olabilir. Köylülerin atlarını sürüş biçimleri ve yine, her adımda yere toprağı sınıyormuş gibi basarak yürüyüş biçimleri bu ritmi ayırt edici kılar. Buna ek olarak köylüler özel bir bedensel saygınlığa sahiptir: Bu saygınlığı belirleyen, bir tür işlevselciliktir, bir anlamda *çabayla bütünleşmiş olmaktır*.

Bugün bildiğimiz haliyle takım elbise, 19. yüzyılın son otuz yılında, Avrupa'da profesyonel bir yönetici sınıfın kıyafeti olarak ortaya çıktı. Neredeyse üniforma kadar kişiliksiz olan takım elbise, salt *masa başı* iktidarını yücelten ilk yönetici sınıf kıyafetiydi. Yöneticinin ve toplantı masasının iktidarını. Asıl olarak takım elbise konuşma ve soyut hesaplama hareketleri için tasarlanmıştı. (Bu kıyafet ata binme, avlanma, dansetme ve düello için yapılmış önceki üst sınıf giysilerinden çok uzaktır.)

Takım elbiseyi, bu yeni klişenin dayattığı bütün o aşikâr kısıtlılıkla birlikte lanse eden İngiliz *centilmeni*'dir. Takım elbise canlı hareketleri engelleyen, ayrıca hareketin buruşturduğu, kırıştırdığı, bozduğu bir kıyafettir. "Atlar kan ter içinde kalır, erkekler terler, kadınların cildi nemlenir." Yüzyılın başında ve Birinci Dünya Savaşı'ndan sonra da gittikçe artarak geniş kent ve kır pazarları için takım elbisede kitle üretimine geçilmiştir.

Bedensel karşıtlık çok açıktır. Çabayla bütünleşmiş olan bedenler, büyük, geniş hareketlere alışık bedenler: oturmayı, farklılığı ve çabasızlığı yücelten giysiler. Geleneksel köylü kıyafetlerine dönüşü savunduğumu zannetmeyin. Bu türden bir geri dönüş ister istemez çağdan kaçış olacaktır, çünkü bu kıyafetler kuşaktan kuşağa devredilen bir sermaye biçimidir; bugünkü dünyada, her köşesi pazarın egemenliğinde olan bir dünyadaysa, böyle bir ilkeyi benimsemek anakronizm olur.

Gene de geleneksel köylü iş ya da tören giysilerinin, örttükleri bedenlerin özgül niteliğine nasıl saygılı olduğu üzerinde durabiliriz. Bu giysiler genel olarak bol kesimlidir ve yalnızca daha rahat hareket etmeyi sağlayacak şekilde toplandıkları noktalarda daralırlar. Bu halleriyle, az çok hareketsiz bir bedenin idealize edilmiş kalıbına uysun ve üzerinde askıda durur gibi dursun diye kesilmiş, terzi elinden çıkma giysilerin antitezleridir!

Ama kimse köylüleri takım elbise almaya zorlamış değildir; dansa gitmekte olan üçlünün giysilerinden açıkça gurur duydukları da ortadadır. Bunları bir tür hevesle giymektedirler. Takım elbisenin sınıf hegemonyasının bir klasiği, kolayca öğretilir bir örneği haline gelmesinin nedeni tam da budur.

Köylüler —daha farklı bir yolla da, kentli işçiler— takım elbiseye yönelmeye ikna edilmişlerdir. Reklâmlarla. Fotoğraflarla. Yeni kitle iletişim araçlarıyla. Satıcılarla. Örneklerle. Yeni tip yolcu görüntüleriyle. Aynı zamanda da yerleşimdeki ve merkezî devlet örgütlenmesindeki siyasal gelişmelerle. Örneğin: 1900 yılında Fransa'daki bütün belediye başkanları büyük Uluslararası Sergi onuruna ilk defa Paris'te ziyafete çağrıldılar. Çoğu, kır komünlerinin köylü belediye başkanlarıydı. Yaklaşık 30 000 kişi geldi! Ve doğal olarak bu tören

için büyük çoğunluğu takım elbise giydi.

Çalışan sınıflar —ki köylüler bu konuda işçilerden daha basit ve naiftirler— kendileri üzerinde egemenlik kuran sınıfın belli standartlarını —bu durumda modaya uygunluk ve terzi elinden çıkma giysinin değeri gibi standartları— *kendilerininmiş gibi* kabul etmeye başladılar. Aynı zamanda, tam da bu standartları kabul etmeleri, kendi gelenekleriyle de, gündelik deneyimleriyle de hiçbir ilgisi olmayan bu normlarla uzlaşmaları onları, bu standartlar sistemi içinde ve üstlerindeki sınıflarca kolaylıkla teşhis edilebilir bir biçimde her zaman ikinci sınıflığa, hantallığa, kabalığa ve bir savunma durumuna mahkûm etmiştir. Bu, gerçekten de kültürel bir hegemonyaya yenik düşmek demektir.

Ama belki üçlünün dans yerine varıp, bir iki bira yuvarladıktan ve göz ucuyla (henüz giysileri o denli büyük değişikliğe uğramamış olan) kızları seyrettikten sonra, ceketlerini çıkartıp attıklarını, kravatlarını çözdüklerini ve dans ettiklerini, belki de yalnızca şapkaları başlarında, sabaha kadar, ertesi günkü işe kadar dans ettiklerini düşünmek gene de mümkün.

1979

Paul Strand

Yaygın bir varsayım var: Eğer insan görsel olana ilgi duyuyorsa, bu ilgisi bir şekilde görsel olanı *ele alma* tekniğiyle sınırlı olmak zorundadır. Böylece görsel, özel ilgi kategorilerine bölünüyor: resim, fotoğraf, gerçek görünümler, rüyalar vb. Burada unutulan — pozitivist bir kültürde belli başlı bütün sorunlarda olduğu gibi— görünürlüğün kendi başına anlamı ve bilmecesidir.

Şimdi bunları düşünüyor olmamın nedeni, önümde duran iki kitapta görebildiklerimi tanımlamak istemem. Bu kitaplar, Paul Strand'in çalışmaları üstüne iki ciltlik bir retrospektif monografi. İlk fotoğraflar, Strand'in Alfred Stieglitz'in yanında bir tür öğrenci olduğu 1915 tarihinden başlıyor; en yenileriyse 1968'de çekilmiş.

Erken dönemdeki çalışmalar daha çok New York'taki insanları ve planları konu alıyor. Bunların ilki, yarı âmâ bir dilenci kadını gösteriyor. Kadının gözlerinden biri donuk, diğeri keskin ve uyanık. Boynuna, üzerinde ÂMÂ yazan bir etiket asılmış. Bu, açıkça toplumsal mesaj taşıyan bir imgedir. Ancak bundan fazla bir şeydir de. Daha ileride, Strand'in insanları konu alan en iyi fotoğraflarında, onun bize görülebilir kanıtları da sunduğunu göreceğiz; yalnızca insanların varlığının değil, onların *yaşamlarının* da kanıtlarını. Bir düzeyde, bir yaşama değgin bu tür kanıtlar toplum üzerine bir yorumdur —Strand sürekli olarak sol politik konumda durmuştur— ancak başka bir düzeyde bu tür kanıtlar yaşanmış başka bir hayatın bütünlüğünü görsel yolla önermeye hizmet etmektedirler; bu hayatın içinden bakıldığında bizler birer görüntüden öte bir şey değilizdir. Beyaz bir etiket üzerine

yazılmış, siyah Â-M-Â harflerinin, bu sözcüğü oluşturmaktan öte bir anlama gelmesi bundandır. Resim gözümüzün önünde kaldığı sürece, bu harfleri hiçbir şekilde okunacak bir şey olarak ele alamayız. Kitaptaki bu ilk imge bizi, görmenin kendisinin önemi üstünde düşünmeye zorlar.

1920'lerde çekilmiş fotoğraflardan oluşan bundan sonraki bölüm, makine parçalarının fotoğraflarını ve çeşitli doğal formların —kökler, kayalar ve otların— yakın çekimlerini içerir. Strand'in teknik mükemmeliyetçiliği ve güçlü estetik kaygıları daha şimdiden açıkça görülmektedir. Ancak, bununla eşit düzeyde, kendinde şey'e duyduğu inatçı, kararlı saygı da açıktır. Ve sonuç genellikle rahatsız edicidir. Bazıları bu fotoğrafların başarısız olduğunu söyleyeceklerdir; alındıkları şeyin ayrıntıları olarak kalıyorlardır çünkü: hiçbir zaman bağımsız imgeler haline gelemiyorlardır. Bu fotoğraflarda doğa, sanatla uzlaşmaz haldedir; makine parçaları da kusursuzca aktarılmış imgelerinin durallığıyla alay etmektedir.

1930'lardan başlayarak Strand'in fotoğrafları, tipik bir biçimde, yaptığı yolculuklarla ilgili gruplara ayrılır: Meksika, New England, Fransa, İtalya, Hebrid Adaları, Mısır, Gana ve Romanya. Strand'i tanınmış bir fotoğrafçı yapan bu fotoğraflardır; onun büyük bir fotoğrafçı sayılması gerektiğinin kanıtları da gene bu fotoğraflarda yatar. Bu siyahbeyaz fotoğraflarla, bu her yana dağıtılabilecek belgelerle Strand bize, bir dizi yer ve insanın görüntüsünü, dünya görüşümüzü niteliksel olarak genişletecek şekilde sunar.

Sinemadaki açık eşdeğerinin Flaherty'nin savaş öncesi filmlerinde ya da de Sica veya Rossellini'nin hemen savaş sonrası İtalyan filmlerinde bulunması açısından, Strand'in fotoğrafçılığının gerçekliğe toplumsal yaklaşımı belgesel ya da yeni-gerçekçi olarak adlandırılabilir. Bunun anlamı, Strand'in yolculuklarında pitoresk, panoramik olandan kaçması ve şehri bir sokakta, bir ulusun yaşam tarzında, bir mutfak köşesinde bulmaya çalışmasıdır. Elektrik barajlarını konu alan bir iki fotoğrafında ve bazı "kahraman" portrelerinde Strand, Sovyet sosyalist gerçekçiliğine doğru meyletmiştir. Ancak çoğu zaman bu yaklaşımı Strand'i, sıradanlıkları içinde olağanüstü temsil etme özelliği taşıyan sıradan konuları seçmeye götürmüştür.

Strand'in özlü olanı yakalamakta şaşmaz bir gözü vardır: bu bir Meksika evinin eşiğinde de bulunabilir, siyah önlüklü, okullu bir İtalyan köylü kız çocuğunun hasır şapkasını elinde tutuşunda da. Bu tür fotoğraflar, özel olanın öyle derinlerine işler ki, o özel konunun damarlarında kan gibi akan kültür ve tarih ırmağını gösterir bize. Bu fotoğraflardaki imgeler, bir kez görüldüler mi kafamızda öyle yer ederler ki tanık olduğumuz ya da yaşadığımız gerçek bir olay, bunlardan birine sanki somut bir gerçekmişçesine atıfta bulunur. Ancak Strand'i bir fotoğrafçı olarak benzersiz kılan bu değildir.

Onun fotoğrafçı olarak kullandığı yöntem daha da olağandışıdır. Henri Cartier-Bresson'un yönteminin antitezi olduğu söylenebilir bunun. Cartier-Bresson için fotoğraflanan an, ansaldır, saniyenin binde biridir ve Bresson, o anın peşinden sanki vahşi bir hayvanın izini sürüyormuşçasına koşar. Strand içinse fotoğraflanan an, süresi ideal olarak saniyelerle değil, ömrün tümüyle ilişkisine göre ölçülen, biyografik ya da tarihsel bir andır. Strand bir anın peşine düşmez; ancak, bir öykünün anlatılmasını ısrarla ister gibi o anı doğmaya çağırır.

Uygulama açısından bu, onun bir resmi çekmeden önce ne istediğine karar verdiği, hiçbir zaman rastlantısal olanla oyalanmaya kalkışmadığı, ağır çalıştığı, bir resmi nadiren kesip düzenlediği, çoğu zaman hâlâ levha klişe tipi makine kullandığı ve insanlardan kendisine usulünce poz vermelerini istediği anlamına gelir. Bütün resimleri, bu maksatlılıkları açısından dikkate değerdir. Portreleri tam cephedendir. Resmin öznesi bize bakmaktadır; biz özneye bakarız; bu, böyle düzenlenmiştir. Ancak peyzajları, nesneleri ya da binaları gösteren diğer resimlerinde de benzer bir cephesellik duyumu vardır. Strand'in fotoğraf makinesi serbestçe dolaşmaz. Strand, onu nereye yerleştireceğine kendisi seçerek karar verir.

Strand'in, fotoğraf makinesini yerleştirmeyi seçtiği yer, az sonra bir şeylerin oluvereceği bir yer değil, bir dizi oluşun bağlantılarla gelişeceği yerdir. Böylece Strand hiç anekdot kullanmaksızın öznelerini anlatıcılara dönüştürür. Irmak kendini anlatır. Atların otladığı çayır kendini dile getirir. Kadın evliliğinin öyküsünü söyler. Bunların her birinde fotoğrafçı Strand, fotoğraf makinesini öyle bir yere yerleştirir ki kendisi dinleyici olur.

Yaklaşım: yeni-gerçekçi. Yöntem: önceden düşünülmüş, cepheden, resmî, bütün yüzeyler tümüyle taranmış. Sonuç nedir?



Strand'in en iyi fotoğrafları —aşırı yüklenmişlik ya da karmaşıklık anlamında değil, santimetre kare başına alışılmadık düzeyde fazla maddeyle dolu olmak anlamında— olağandışı yoğundur. Ve bu maddelerin tümü fotoğrafa konu edilen insanın yaşamının özü haline gelir. New England'dan, Vermont'lu Mr. Bennett'in ünlü portresini ele alalım. Ceketi, gömleği, çenesindeki uzamış tıraşı, arkadaki evin tahtaları, etrafını saran hava, bu imgede onun yaşamının yüzü halini almıştır; Mr. Bennett'in gerçek yüz ifadesiyse bu yaşamın yoğunlaşmış ruhunu gösterir. Kaşlarını çatarak bizi dikkatle seyretmekte olan, fotoğrafın tümüdür.

Bir Meksikalı kadın duvara yaslanmış oturuyor. Başında ve omuzlarında yün bir şal, kucağında da kırık bir örme sepet var. Etekliği yamalı, arkasındaki duvar dökülüyor. Resimdeki tek taze yüzey, kadının yüzüne ait. Bir kez daha, gözlerimizle okuduğumuz bu yüzeyler onun gündelik hayatının asıl aşındırıcı dokusunu oluşturur; bir kez daha, bu



Fotoğraf kadının varoluşunun panosu olur. İlk bakışta imge ciddi bir maddecilik taşır, ancak nasıl kadının bedeni giysilerini eskitiyor, sepetteki yük zamanla sepeti aşındırıyor, önünden gelip geçenler duvarın yüzeyini sürünüp çarparak yıpratıyorlarsa, insan resme baktıkça,

kadının bir kadın olarak varoluşu (kendisi için varoluşu) imgenin maddeselliğini aşıp gelmeye başlar.

Genç bir Romen köylüsüyle karısı, arkalarındaki tahta çite yaslanmışlar. Arkalarında ve üstlerinde ışıkla bulanıklaşmış bir tarla, daha üstte mimari açıdan tümüyle önemsiz küçük, modern bir ev ve yanında belli belirsiz bir ağacın gri silueti. Burada söz konusu olan, yüzeylerin her santimetre kareyi dolduran varlığı değil, Slavlar'a özgü bir tür uzaklık duyumudur; belirsizce uzanıp giden ovaların ya da tepelerin duyumu. Ve bir kez daha, bu niteliğin fotoğraftaki iki insanın varlığından kopartılmasının mümkün olmadığını görürüz; bu nitelik erkeğin şapkasının duruşunda, kollarının rahatça uzanışında, kadının yeleğine işlenmiş çiçeklerde, saçının toplanış biçiminde mevcuttur; büyücek yüzleri ve ağızları boyunca sürüp gider. Bütün fotoğrafı dolu kılan şey —uzam— yaşamlarının tenine sinmiştir.

Bu fotoğraflar Strand'in teknik becerisine, seçme yetisine, gezdiği yerler hakkındaki bilgisine, gözüne, zamanlama duygusuna ve makineyi kullanışına bağlıdır; ne var ki Strand bütün bu yeteneklere sahip olmasına karşın gene de bu tür resimler üretemiyebilirdi. Sonuçta, Strand'in insan fotoğraflarındaki ve —görülmez olan insanların uzantılarından başka bir şey olmayan— peyzajlarındaki başarısını belirleyen, öykülenmeyi davet etme yeteneğidir: yani kendisini, öznesine şunu dedirtecek şekilde sunma yeteneği: *Ben, senin beni gördüğün gibi-y-im.*

Bu nokta, göründüğünden daha karmaşıktır. *Olmak* fiilinin şimdiki zaman kipi, sadece şimdi'ye gönderme yapar; bununla birlikte *olmak* fiili, birinci tekil şahıs ekiyle [-im] bu zamirden ayrılamaz olan geçmişi de kapsar. *Ben ...im*, beni böyle kılan her şeyi içerir. Bu, o anda yer alan olguyu dile getiren bir önermeden öte bir şeydir: daha baştan bir açıklama, bir haklı çıkarma ve bir taleptir — daha baştan otobiyografiktir. Strand'in fotoğrafları, modellerinin, ona kendi yaşam öykülerini *görmesine* izin verecek kadar güvendiklerini kanıtlar. Bu nedenledir ki resmî olmalarına ve poz verilerek çekilmelerine karşın, portrelerde gerek fotoğrafçı gerekse fotoğraf açısından, takınılmış bir pozun sahteliğine ihtiyaç duyulmamıştır.

Bir olayın ya da bir insanın görünümünü saklayıp koruduğu için

fotoğraf her zaman tarihsellik ideasıyla yakından ilgili görülegelmiştir. Fotoğrafın ideali, estetik bir yana, "tarihsel" bir anı yakalamak olmuştur. Ancak, Paul Strand'in bir fotoğrafçı olarak tarihsel olanla ilişkisi benzersizdir. Onun fotoğrafları benzersiz bir zaman süresi duyumu iletir. *Ben ...im*'e, geçmiş üstüne düşüneceği ve geleceğini bekleyeceği bir zaman süresi tanınır: Fotoğrafın poz süresi, *Ben ...im*'e tanınan zamanı hiç zedelemez: Tam tersine, garip bir biçimde, poz süresinin yaşam süresinin *ta kendisi* olduğu duygusuna kapılır insan.

1972

Istırabın Fotoğrafları

Bu sabah gazetelerde Vietnam haberleri manşetlere çıkmamış. Yalnızca Amerikan hava kuvvetlerinin kuzeyi bombalama politikasını sürdürdüğü bildiriliyor. Dün 270 hava saldırısı yapılmış.

Bu haberin ardından bir yığın başka bilgi veriliyor. Bir önceki gün Amerikan hava kuvvetleri bu ayın en ağır saldırılarını gerçekleştirmiş. Bu ay şu ana kadar, benzer dönemlere kıyasla çok daha fazla bomba atılmış. Atılan bombalar arasında her biri yaklaşık 8 000 metrekarelik bir alanı dümdüz eden yedi tonluk süper bombalar da bulunuyormuş. Ağır bombaların yanı sıra çeşitli türlerde küçük, personel imha bombaları da atılmış. Bunlardan biri, ete saplanıp bedenin içine gömüldüğünde röntgenle tespit edilemeyen plastik mermilerle doluymuş. Başka bir bomba da Örümcek diye adlandırılıyor: Dokunulduğu zaman patlayan, 30 santimetre uzunlukta neredeyse görünmez bir anteni olan, el bombasına benzer küçük bir bomba. Daha büyük patlamaların olduğu alana dağılan bu küçük bombalar, patlamadan sonra hayatta kalıp da çıkan yangını söndürmeye ya da yaralıları kurtarmaya koşanları havaya uçurmak için tasarlanmış.

Bugün gazetelerde Vietnam'dan hiç fotoğraf yok. Ancak ben bu sabahki haberlerle birlikte basılabilecek, Donald McCullin tarafından 1968'de Hue'da çekilmiş bir fotoğraf biliyorum. (Bkz. Donald McCullin'in *The Destruction Business* [*Yıkım Ticareti*] adlı kitabı, Londra, 1972.) Bu fotoğraf, kollarında bir çocukla çömelmiş yaşlı bir adamı göstermektedir; her ikisi de siyah beyaz fotoğraflara özgü o siyah kanları dökerek ağır biçimde kan kaybetmektedir.

Son bir iki yıldır, daha önceleri fazla sarsıcı olacağı için sansüre uğrayan savaş fotoğraflarını, geniş kitlelere ulaşan belli başlı gazete-

lerde yayınlamak son derece normal bir hale geldi. Bu gelişim, gazetelerin giderek artan bir okur kitlesinin savaşın dehşetine karşı artık uyandığını ve kendilerine gerçeğin gösterilmesini istediğini anlamış olmalarıyla açıklanabilir belki. Düşünülebilecek başka bir açıklama da bu gazetelerin, okurlarının şiddet imgelerine karşı bağışıklık kazandığına inanmış olmaları, böylece sürekli artan bir şiddetle sansasyon temelinde rekabete girişmiş olmalarıdır.

İlk açıklama çok idealistçe; ikinciyse çok şeffaf bir siniklik taşıyor. Gazeteler bugün artık şiddet imgeleri taşıyan savaş fotoğraflarına yer veriyorlar, çünkü ender durumlar bir yana, bu fotoğraflar bugün, hiç de bir zamanlar yapacakları varsayılan etkiyi yapmıyor. *Sunday Times* gibi bir gazete, bir yandan politik olarak şiddetin sorumlusu olan politikaları desteklerken, diğer yandan Vietnam ya da Kuzey İrlanda'yla ilgili dehşet verici fotoğraflar yayınlamayı sürdürüyor. İşte bu nedenle şu soruyu sormak zorundayız: Bu fotoğrafların etkisi nedir?

Birçok insan bu tür fotoğrafların bize, politik kuramlardaki soyutlamaların, ölüm istatistiklerinin ve haber bültenlerinin ardındaki gerçekliği, yaşanan gerçekliği, sarsıcı biçimde hatırlattığını savunacaktır. Bu tür fotoğraflar, diye sürdüreceklerdir savlarını, unutmayı yeğlediğimiz ya da öğrenmeyi reddettiğimiz şeylerin önüne çekilmiş olan kara perdenin üstüne basılmıştır. Onlara göre, McCullin hiçbir zaman kapatamayacağımız bir göz işlevi üstlenmiştir. İyi de, bu fotoğrafların görmemizi sağladıkları şey nedir?

Bu fotoğraflar bize bir yetersizlik duygusu verirler. Onlar için kullanılabilecek en uygun sıfat *tutuklayıcı*'dır. Bizi yakalarlar. (Onları hiç görmeden geçen insanların bulunduğunu biliyorum, ama bu insanlar için söylenebilecek hiçbir şey yok.) Bu fotoğraflara bakarken bir başkasının çektiği acının yaşandığı o an, içine alıp yutar bizi. İçimiz keder ya da öfkeyle dolar. Keder, başkasının acılarının bir kısmını amaçsız biçimde yüklenir. Öfke eyleme ihtiyaç duyar. Fotoğraftaki andan kurtulup kendi hayatlarımıza dönmeye çabalarız. Bunu yaparken karşıtlık öyle bir haldedir ki hayatımıza kaldığı yerden devam etmek, biraz önce gördüklerimiz karşısında umutsuzca yetersiz kalan bir tepki olarak görünür.

McCullin'in en tipik fotoğrafları ani ıstırap anlarını —bir dehşeti, bir yaralanmayı, bir ölümü ya da acıyla haykırışı— kaydeder. Aslında bu anlar normal zamanla tam bir süreksizlik içindedirler. Cephede geçen "zaman"ı diğer bütün zaman deneyimlerinden farklı kılan, bu tür anların muhtemel olduğunun bilinmesi ve bunların beklenmesidir. Fotoğraf makinesinin bir ıstırap anını yalıtlayışı, bu anın deneyiminin kendi kendisini yalıtlayışından daha şiddetli değildir. Hem silah hem fotoğraf makinesi için kullanılan *tetik** sözcüğü, salt mekanik olanla sınırlı kalmayan bir ilişkiyi yansıtır. Fotoğraf makinesi tarafından yakalanan imge çifte şiddet taşır ve her iki şiddet de aynı kontrastı güçlendirir: fotoğrafı çekilen an ile bütün diğer anlar arasındaki kontrast.

Fotoğraflanan andan çıkıp tekrar kendi hayatlarımıza döndüğümüzde kontrastın farkına varmayız; süreksizliğin kendi sorumluluğumuz olduğunu varsayarız. Gerçek şudur ki fotoğraflanan ana gösterileçek herhangi bir tepki ister istemez yetersizlik duygusu içerecektir. Orada, fotoğraflanan durumun içinde bulunanlar, ölenin elini tutanlar ya da bir yaralıya yardım edenler, söz konusu anı bizim gördüğümüz gibi görmezler ve tepkileri de her şeyiyle farklı bir türdedir. Böyle bir anı dalıp giderek seyreden kimsenin, bundan güçlenerek çıkması mümkün değildir. Hem tehlikeli hem etkin bir "tefekküre" sahip olan McCullin bir fotoğrafın altına şu buruk cümleyi yazıyor: "Makineyi yalnızca bir diş fırçası kullanır gibi kullanıyorum. O, işini yapıyor."

Savaş fotoğraflarının içerdiği muhtemel çelişkiler şimdi açık bir hale geliyor. Genellikle savaş fotoğraflarının amacının kaygı uyandırmak olduğu varsayılmıştır. En uç örnekler —McCullin'in çoğu çalışmalarında olduğu gibi— maksimum kaygıyı koparmak için, ıstırap anlarını sergilerler. Bu tür anlar, fotoğraflansın ya da fotoğraflanmasın, diğer bütün anlarla süreksizlik içindedirler. Kendi başlarına varolurlar. Ancak, fotoğraf tarafından tutuklanan okur, bu süreksizliği, kendi kişisel ahlakî yetersizliği olarak duyma eğilimi

---

* Türkçe'de "deklanşör" kullanıyoruz. İngilizce'deyse hem fotoğraf makinesinde hem silahta tetik anlamına gelen *trigger* kullanılıyor. (ç.n.)

taşıyabilir. *Ve bu olduğu anda da okurun sarsılma duygusu bile dağılır* : Artık okurun kendi ahlakî yetersizliği onun gözünde savaşta işlenen cinayetler kadar sarsıcı olabilir. Ya bu yetersizlik duygusunu, yalnızca çok bildik bir duygu olduğu için omuz silkerek uzaklaştırır ya da bir tür kefaret ödemeye girişir — bunun en açık örneği OXFAM ya da UNICEF'e yapılan bağışlardır.

Her iki durumda da fotoğrafın gösterdiği an'a neden olan savaş konusu fiilen depolitize edilmiş olacaktır. Fotoğraf genel insanlık durumunun belgesi haline gelir. Hiç kimseyi suçlamaz, ama herkesi suçlar.

Fotoğraflanmış bir ıstırap anıyla yüzleşme, çok daha yaygın ve acil bir yüzleşmeyi maskeleyebilir. Bize gösterilen bu savaşlar, genellikle doğrudan ya da dolaylı bir biçimde, "bizim" adımıza yürütülmektedir. Bize gösterilen şey, dehşete düşürür bizi. Bundan sonraki adım, politik özgürlükten yoksun oluşumuzla yüzleşmek olmalıdır. Varoldukları şekliyle politik sistemler içinde, bizim adımıza yürütülen savaşlara fiilen müdahale etmemizi mümkün kılacak hiçbir yasal olanağa sahip değiliz. Bunun farkında olmak ve buna göre davranmak, fotoğrafın gösterdiğine tepki vermenin tek etkin yoludur. Ne var ki fotoğraflanan an'ın çifte şiddeti, gerçekte bu farkındalığın aleyhine işler. Sansüre takılmadan yayınlanabilmeleri bundandır.

1972

Fotoğrafın Kullanımları

Susan Sontag'a

Susan Sontag'ın *On Photography* (*Fotoğraf Üzerine*) adlı kitabıyla ilgili bazı düşüncelerimi yazmak istiyorum. Vereceğim alıntıların hepsi onun metninden. Düşüncelerin bazıları bana ait; ama hepsi Sontag'ın kitabını okuma deneyimi sırasında doğan düşünceler.

Fotoğraf makinesi 1839'da Fox Talbot tarafından icat edildi. Seçkinlerin kullanacağı bir araç olarak icat edilmesinden 30 yıl gibi kısa bir süre sonra fotoğraf polis dosya kayıtları, savaş muhabirliği, askeri istihbarat, pornografi, ansiklopedi belgeleri, aile albümleri, kartpostallar, antropolojik kayıtlar (çoğu zaman Birleşik Amerika'da Kızılderililer konusunda olduğu gibi, soykırımla birlikte), duygusal ahlak dersleri verme, merak giderme adına her yere sızma yolu (yanlış bir adlandırmayla buna "gizli kamera"* denir) olarak; estetik etkiler yaratmak, haber röportajcılığı ve vesikalık fotoğraf için kullanılmayı başlandı. Halkın kullanması için yapılan ilk ucuz fotoğraf makinesi, pazara kısa bir süre sonra, 1888'de sürüldü. Fotoğrafın kullanım olanaklarının böylesine hızlı bir biçimde uygulamaya geçilmesi, elbette fotoğrafın sanayi kapitalizmine çok derinden ve canalıcı bir biçimde uygulanabileceğinin göstergesidir. Fotoğraf makinesinin icat edildiği yıl, Marx rüştünü ispat etmişti.

Bununla birlikte fotoğrafın, görünümlere gönderme yapmada en baskın ve en "doğal" yol olması ancak 20. yüzyılda ve iki dünya sa-

* "gizli kamera": İngilizce'de *candid camera* .. Yazarın bu adlandırmayı yanlış diye nitelendirmesinin nedeni *candid* sözcüğünün içten, dürüst, kusurları gizlemeyen vb. anlamlarına gelmesidir. (ç.n.)

vaşı arasına rastlayan dönemde gerçekleşti. Fotoğraf, her şeyi en yakından gören tanık olarak dünyanın yerine o zaman geçti. Fotoğrafın gerçeğin doğrudan görülmesini sağlayan en saydam araç sayıldığı dönemdi bu: araç'ı kullanan büyük tanıklık ustaları Paul Strand ve Walker Evans gibi kişilerin dönemi. Kapitalist ülkelerde, fotoğrafın en özgür olduğu andı bu: fotoğraf, güzel sanatların kısıtlılığından kurtulmuş, demokratik olarak kullanılabilecek bir kamu bildirişim aracı olmuştu.

Bununla birlikte bu durum çok kısa sürdü. Bu yeni bildirişim aracının "gerçeğe bu kadar sadık" oluşu, propaganda aracı olarak kasten kullanılmasını hızlandırdı. Fotoğrafı sistemli bir biçimde propaganda aracı olarak ilk kullananlar arasında Naziler vardı.

"Fotoğraflar, bizim modern olarak algıladığımız çevreyi oluşturan ve somutlaştıran tüm nesneler arasında belki de en gizemli olanlardır. Fotoğraflar, aslında yakalanmış yaşantılardır ve fotoğraf makinesi bilinci elde etmeye yönelen uzantısıdır."

Ortaya çıktığı ilk dönemde fotoğraf yeni bir teknik olanak sunuyordu; bir aletti. Şimdiyse yeni seçenekler sunmak yerine, kullanımı ve "okunması" artık alışkanlık, modern algılama biçiminin sorgulanmayan bir parçası oldu. Bu dönüşümde pek çok gelişmenin katkısı var. Yeni sinema sanayii. Taşınabilir fotoğraf makinesinin icadı —öyle ki bir fotoğrafın çekilmesi, tören olmaktan çıkıp bir "refleks"e dönüştü. Fotoğraf röportajcılığının bulunuşu — böylelikle resimler metni değil, metin resimleri izlemeye başladı. Canalıcı bir ekonomik güç olarak reklâmcılığın ortaya çıkışı.

"Fotoğraflar aracılığıyla dünya, bir dizi bağıntısız, kendi başına varolabilen parçacığa dönüştü; tarih de geçmişiyle, şimdisiyle bir dizi kısa öyküye ve *faits divers*'e* dönüştü. Fotoğraf makinesi, gerçekliği atomik, evrilip çevrilebilir ve mat bir duruma getirir. Bu, dünyanın, birbiriyle bağıntılılığı, sürekliliği yadsıyacak, ama her an'a bir gizem niteliği katacak biçimde görülmesi demektir."

İlk kitle iletişim dergisi Birleşik Amerika'da 1936'da çıktı. *Life*'ın yayın yaşamına başlamasında en azından iki kehanet vardı; bu iki ke-

* *faits divers*: çeşitli olaylar (ç.n.)

hanet, savaştan sonraki televizyon çağında bütünüyle gerçekleşecekti. Bu yeni resimli derginin finansmanı satışlardan değil, bastığı reklâmlardan sağlanıyordu. İçindeki resimlerden üçte biri tanıtıma ayrılmıştı. İkinci kehanet de derginin adıydı. Burada bir belirsizlik vardı. *Life* (yaşam), derginin içindeki resimlerin yaşamla ilgili olduğu anlamına gelebilir. Gene dc bu ad çok daha fazlasını vaat eder gibidir: bu resimlerin yaşam'ın *kendisi* olduğunu. Birinci sayıda yayımlanan ilk resim, derginin adındaki bu belirsizlikle oynar. Yeni doğmuş bir bebck vardır resimde.Resmin altındaki yazı şudur: "Yaşam başlıyor..."

Fotoğraf makinesi icat edilmeden önce fotoğrafın yerini ne tutuyordu? Bu soruya gravür, resim ve yağlıboya diye yanıt verilmesini bekleriz. Daha aydınlatıcı bir yanıt belki şu olabilir: bellek. Fotoğrafların dışarıda, uzamda yaptıkları, önccleri düşüncede yapılıyordu.

"Proust, biraz yanlış bir biçimde, fotoğrafların belleğin aracı olmaktan çok, onun icadı ya da onun yerine geçen bir şey olduğunu söyler."

Öbür görsel imgelerin tersine fotoğraf, konusunun aktarılması, taklit edilmesi ya da yorumlanması değil, o konunun gerçek bir belgesidir. Ne denli doğalcı olursa olsun, hiçbir yağlıboya resim ya da skeç, konusuna fotoğrafın olduğu ölçüde *ait* değildir.

"Fotoğraf, yalnızca bir imge (yağlıboya resmin olduğu anlamda bir imge), gerçeğin taklidi değildir; aynı zamanda bir belgedir; ayak izi ya da ölünün yüzünden alınan maske gibi gerçeğin kendisinden doğrudan doğruya çıkarılmış bir şeydir."

İnsanda görsel algılama, bir filmin kaydettiklerinden çok daha karmaşık ve seçici bir süreçtir. Gene de hem fotoğraf makinesinin objektifi hem de göz —ışığa karşı duyarlılıkları nedeniyle— imgeleri büyük bir hızla ve olayın olduğu anda kaydederler. Bununla birlikte, fotoğraf makinesinin yaptığı, oysa gözün hiçbir zaman yapamayacağı şey, o olayın görünümünü *dondurmaktır*. Fotoğraf makinesi olayın görünümünü, görünümlerden oluşan akışın içinden çekip çıkararak belki sonsuza dek değil ama, film varolduğu sürece saklar. Bu saklayışın temel niteliği, imgenin durağan olmasıyla bağıntılı değildir; filmlerin elden geçmemiş iş kopyaları, aslında imgeyi aynı yolla korurlar. Fo-

toğraf makinesi, aksi halde ister istemez üstüste binecek olan görünümlerin içinden bir dizi görünümü kaydedip saklar. Bunları hiç değişmeden, oldukları gibi tutar. Fotoğraf makinesinin icadından önce, hayal gücünden, bellek yetisinden başka bir şey yoktu bunu yapabilecek.

Burada söylemek istediğim belleğin bir tür film olduğu değil. Bu, çok sıradan bir benzetme olurdu. Film/bellek karşılaştırması, bize bellekle ilgili hiçbir şey öğretmez. Bu karşılaştırmadan öğrendiğimiz şey, fotoğraflama sürecinin ne kadar garip, ne kadar öncülü bulunmayan bir süreç olduğudur.

Bununla birlikte belleğin tersine, fotoğraflar kendi başlarına anlamı saklamazlar. Bize —görünümlere normal olarak atfettiğimiz tüm inanılırlık ve ciddiyetle birlikte— anlamlarından koparılmış görünümler sunarlar. Anlam, işlevlerin anlaşılması sonucunda ortaya çıkar. "İşlev de zaman içinde yer alır ve zaman açısından açıklanmalıdır. Ancak bir öykü anlatan nesne, anlamayı sağlayabilir." Fotoğraflar kendi başlarına bir öykü anlatmazlar. Anlık görünümleri saklarlar. Şimdi alışkanlıklarımız bizi bu türden bir saklamanın yaratacağı sarsıntıya karşı koruyor. Bir film makinesi poz süresini, ondan yapılan fotoğraf baskısının ömrüyle karşılaştıralım; varsayalım ki basılı fotoğrafın ömrü yalnızca on yıl sürsün: ortalama bir modern fotoğraf için bu oran yaklaşık olarak 20 000 000 000:1 olacaktır. Fotoğraf makinesinin, görünümleri işlevlerinden ayırmasındaki büyük kopukluğun şiddetini bize belki de en iyi anımsatacak örnek budur.

Şimdi de, fotoğrafın birbirinden çok farklı iki kullanımı arasındaki ayrımı belirlememiz gerekir. Özel yaşantılarla ilgili fotoğraflar vardır; genel amaçla kullanılan fotoğraflar vardır. Özel fotoğraflar —annenin portresi, bir kız evladın resmi, oynadığınız takımın grup fotoğrafı— *fotoğraf makinesinin onları içinden çıkarıp aldığı bağlamın devamı olan* bağlamlar içinde değerlendirilip yorumlanır. (Bağlamdan koparılıp alınmanın şiddeti, kendini bazen inanılmazlık biçiminde duyurur: "Bu gerçekten Babam mı?") Gene de böyle bir fotoğraf, içinden koparılıp alındığı anlama sarılmış olarak kalır. Mekanik düzenek, fotoğraf makinesi canlı belleğe katkıda bulunmak üzere araç olarak kullanılmıştır. Fotoğraf, yaşanmakta olan bir hayattan alınmış bir andaçtır.



Çoğu zaman, çağdaş genel fotoğraf bizimle, okurlarıyla ya da olayın başlangıçtaki anlamıyla hiçbir ilişkisi olmayan bir olayı, yakalanmış bir görünümler dizisini sunar. Bu tür fotoğraf bilgi verir bize, ama tüm yaşanmış deneyimlerden koparılmış bir bilgi. Genel fotoğraf, bir anıya katkıda bulunsa bile bilinemez, herşeyiyle bize yabancı olan birinin anısına yapılan bir katkıdır bu. Şiddet, bu yabancılık içinde dışa vurulur. Bu yabancının "Bakın!" diye bağırdığı anlık bir görüntüyü kaydeder çağdaş genel fotoğraf.

Kimdir bu yabancı? Şu yanıtı verebiliriz: fotoğrafçı. Gene de, fotoğraflanmış imgelerin toplam kullanım-dizgesini göz önüne aldığımızda, "fotoğrafçı" yanıtının yetersizliği açıkça ortaya çıkar. Şu yanıt da yetersiz kalır: fotoğrafları kullananlar. Kendi içlerinde belli bir anlam taşımadıkları, tümüyle yabancı birinin belleğindeki imgelere benzedikleri içindir ki fotoğraflar her türlü kullanıma açıkturlar.

Daumier'nin, balonu içinde Nadar'ı gösteren ünlü karikatürü sorumuza bir yanıt oluşturabilir. Nadar, Paris'in üstünde, havada uçmaktadır —rüzgâr şapkasını alıp götürmüştür— Nadar da elindeki fotoğraf makinesiyle aşağıdaki kentin ve insanların resmini çekmektedir.



Fotoğraf makinesi, Tanrı'nın gözünün yerini mi almıştır? Dinin çöküşü, fotoğrafın yükselişiyle çakışır. Kapitalizm kültürü, Tanrı'yı fotoğrafın içine mi yerleştirmiştir? Bu dönüşüm, başlangıçta göründüğü ölçüde şaşırtıcı gelmeyecektir bize.

Bellek yetisi, her yerde insanları, kendilerinin belli olayları unutulmaktan korumaları gibi, tanıksız yok olup gidecek olayları yakalayan ve kaydeden başka gözlerin de bulunup bulunamayacağı sorusunu sormaya götürmüştür. Sonra da insanlar bu tür gözleri atalarına, ruhlara, tanrılara ya da taptıkları tek tanrıya atfetmişlerdir. Bu doğaüstü gözün gördüğü, adalet ilkesiyle ayrılamayacak ölçüde bütünleştirilmiştir. İnsanların adaletinden kaçmak olasıydı; ama kendisinden hiçbir şey saklanamayan ya da çok az şey saklanabilen bu yüce adaletin elinden kimse kurtulamazdı.

Bellek, bir tür kurtarılma edimini akla getirir. Anımsanan şey hiçlikten kurtarılmış demektir. Unutulan şeyse terkedilmiştir. Tüm olaylar, doğaüstü bir göz tarafından anında, zamanın dışından gö-

rülürse, anımsamayla unutma arasındaki ayrım, bir yargı edimine, adaletin yerine getirilmesine dönüştürülmüş olur; böylelikle tanınma, *anımsanma*'ya, suçlama da *unutulma*'ya benzer bir şey olur. İnsanın uzun, acı zaman deneyiminden süzülen bu tür bir önsezi, değişik biçimlerde her kültürde ve her dinde, en açık biçimde de Hıristiyanlık'ta görülür.

Başlangıçta, 19. yüzyılda kapitalist dünyanın laikleşmesiyle, Tanrı'nın yargısı, İlerleme adına Tarih'in yargısına doğru kaydırıldı. Demokrasi ve Bilim böylesi bir yargının etkin aracıları oldu. Kısa bir süre için fotoğraf, yukarıda gördüğümüz gibi, bu araçların yardımcısı olarak görüldü. İşte fotoğraf Gerçek'in kendisi olarak etik ününü hâlâ bu tarihsel ana borçludur.

20. yüzyılın ikinci yarısında tarih yargısı, ayrıcalıktan yoksun olanlar ve yoksullar dışında herkes tarafından terk edildi. Geçmişten dehşete düşen, geleceği göremeyen sanayileşmiş, "gelişmiş" dünya, adalet ilkesinin tüm inandırıcılığını yok eden bir oportünizm içinde yaşıyor. Bu tür oportünizm her şeyi —doğayı, tarihi, acıları, başka insanları, yıkımları, sporu, cinselliği, siyaseti— bir gösterime dönüştürür. Bu dönüşümü gerçekleştirmek için —bu edim alışkanlık haline gelip koşullanmış imgelem tarafından tek başına yapılabilir oluncaya dek— kullanılan araç da fotoğraf makinesidir.

"Bir durumu algılayışımız bile artık fotoğraf makinesi aracılığıyla dile getirilir olmuştur. Fotoğraf makinelerinin her yerde hazır ve nazır olması, zamanın ilginç olaylardan, fotoğrafla kaydetmeye değer olaylardan oluştuğunu inandırıcı bir biçimde düşündürür bize. Bu da, ahlaksal niteliği ne olursa olsun, bir kez başlamış olan her türlü olayın tamamlanmasına izin verilmesi gerektiği duygusuna götürür bizi kolayca — ki böylece başka bir şey, fotoğraf dünyaya getirilebilsin."

Gösterim, ivedi beklentilerden oluşan sonsuz bir şimdi yaratır: bellek, gerekli ya da istenir olmaktan çıkar. Belleğin yitirilmesiyle birlikte, anlamın ve yargının süreklilikleri de yitip gider bizim için. Fotoğraf makinesi bizi belleğin yükünden kurtarır. Bizi Tanrı gibi gözler; bizim yerimize de gözlemde bulunur. Gene de hiçbir tanrı bu ölçüde sinik olmamıştır; çünkü fotoğraf makinesi, unutulsun diye kaydeder.

Susan Sontag bu tanrıyı tarihte çok açık bir biçimde saptar. Tekelci kapitalizmin tanrısıdır bu.

"Kapitalist bir toplum, imgelere dayanan bir kültür gerektirir. Satın almayı hızlandırmak, sınıfsal, ırksal ve cinsel zedelenmeleri uyuşturmak için sonsuz miktarda eğlence sunmak zorundadır. Doğal kaynaklardan daha iyi yararlanmak, üretkenliği artırmak, düzeni korumak, savaşlar açmak, bürokratlara iş yaratmak için sonsuz miktarda bilgi toplama gereksinmesi içindedir. Fotoğraf makinesinin iki yönlü yetisi, gerçekliği hem öznelleştirebilmesi hem nesnelleştirebilmesi, bu gereksinmeleri ideal bir biçimde karşılar ve pekiştirir. Fotoğraf makineleri, gerçekliği ileri sanayi toplumunun işleyişi açısından temel önem taşıyan iki yolla tanımlanır: (kitleler için) bir gösterim ve (yöneticiler için) bir gözetim nesnesi olarak. İmgelerin üretilmesi, aynı zamanda bir yönetim ideolojisi de sağlar. Toplumsal değişimin yerini imgelerin değişimi almıştır."

Sontag'ın fotoğrafların günümüzdeki kullanımıyla ilgili kuramı, fotoğrafın değişik bir işleve hizmet edip edemeyeceği sorusuna götürür bizi. Alternatif bir fotoğraf uygulaması var mıdır? Bu soruya, naif bir yanıt vermekten kaçınmak gerekir. Bugün (fotoğrafçının mesleği düşünüldüğünde) alternatif bir profesyonel uygulama mümkün değildir. Bu dizgede her türlü fotoğrafa yer vardır. Gene de fotoğrafları, alternatif bir geleceğe yönelmiş bir uygulamaya göre kullanmaya başlamak mümkün olabilir. Kapitalist toplumlara ve kültüre karşı bir savaşımı, bir direnişi sürdürmek istiyorsak bu gelecek, bizim için şimdi çok gerekli olan bir umuttur.

Fotoğraflar posterlerde, gazetelerde, bildirilerde vb. çoğu zaman köktenci bir silah olarak kullanılmıştır. Bu türden ajitasyon yayınlarının değerini küçümsemek istemiyorum. Gene de fotoğrafın bugünkü genel sistemli kullanımı, yalnızca havan topu gibi döndürülüp başka hedeflere ateş edilerek değil, uygulanışı değiştirilerek sorgulanmalıdır. Nasıl mı?

Fotoğrafın özel ve genel kullanımları arasında gözettiğim ayrıma dönmemiz gerekecek. Fotoğrafın özel kullanımında, kaydedilen anın bağlamı korunduğu için fotoğraf kesintisiz bir süreklilik içinde yaşamayı sürdürebilir. (Duvarınızda Peter'ın bir fotoğrafı asılıysa, Pe-

ter'ın sizin için ne anlam taşıdığını unutmanız pek olası değildir.) Genel fotoğrafsa bunun tersine, bağlamından koparılmıştır; ölü bir nesne olmuştur; ölü olmasından dolayı da rastgele kullanılmaya açıktır.

O güne dek açılan en ünlü fotoğraf sergisi olan (1955'te Edward Steichen tarafından düzenlenen) *The Family of Man* 'de [*İnsan Ailesi*] dünyanın dört bir yanından gelen fotoğraflar evrensel bir aile albümü oluşturuyormuşçasına sunuldu. Steichen'in sezgisi bütünüyle doğruydu: fotoğrafların özel kullanımı, genel kullanımına örnek oluşturabilir. Ne yazık ki Steichen'in, sınıflara bölünmüş dünyayı sanki tek bir aileymiş gibi ele alarak kestirmeden gitmeye kalkışması, her bir fotoğrafı değilse de tüm sergiyi ister istemez duygusal ve halinden memnun bir havaya soktu. Gerçek şudur ki çekilen insan fotoğraflarının çoğu acıları anlatır; bunların çoğu da insanlar tarafından yaratılan acılardır.

Susan Sontag şunları yazıyor: "İnsanın, dehşetin son kertesindeki olayların fotoğraflanmış kayıtlarıyla ilk kez karşılaşması, bir tür vahiy gibidir, prototipik modern bir vahiy: olumsuz bir tecelli. Benim için bu, 1945 temmuzunda Santa Monica'da bir kitapçı dükkânında rastlantıyla gördüğüm Bergen-Belsen ve Dachau fotoğrafları oldu. Gördüğüm başka hiçbir şey —fotoğraflarda olsun, gerçek yaşamda olsun— böylesine derinden, böylesine çarpıcı ve ani biçimde içimi parçalamamıştı. Gerçekten de ömrümü, bu fotoğrafları görmeden önce (on iki yaşımdaydım) ve gördükten sonra diye ikiye ayırmak hiç de olmayacak bir şeymiş gibi gelmiyor bana; her ne kadar o fotoğrafların neyi gösterdiğini anlamam için birkaç yılın daha geçmesi gerektiyse de."

Fotoğraflar geçmişin yadigârları, olup bitenlerin izleridir. Yaşayanlar o geçmişi benimserlerse, geçmiş insanların kendi tarihlerini yaratma sürecinin bütünleyici bir parçası olursa, o zaman bütün fotoğraflar yeniden canlı bir bağlama kavuşacaktır; hapsolmuş anlar olmaktan çıkıp zaman içinde varolmaya devam edeceklerdir. Fotoğrafın, henüz toplumsal ve siyasal olarak ulaşılamamış insan belleğinin kehaneti olması mümkündür. Böyle bir bellek, geçmişten gelen her türlü imgeyi ne denli trajik, ne denli suçluluk dolu olursa olsun kendi

sürekliliği içinde kucaklayacaktır. Fotoğrafın özel ve genel kullanımları arasındaki ayrım aşılacaktır. İnsan Ailesi var olmaya başlayacaktır.

Bu arada biz dünyanın bu durumunda yaşıyoruz. Gene de fotoğrafın başardığı bu kehanet olanağı fotoğrafın alternatif kullanımlarının hangi yönde gelişmesi gerektiğini gösteriyor. Alternatif fotoğrafın görevi fotoğrafı toplumsal ve siyasal belleğin bir parçası kılmaktır; onu bu belleği felce uğratmaya götürecek bir şey olarak kullanmak değil.

Bu görev hem çekilen resimlerin türünü hem de onların kullanılışını belirleyecektir. Elbette bir formül, ısmarlama bir uygulama söz konusu olamaz. Gene de, kapitalizmin elinde fotoğrafın nasıl kullanıldığına bakarsak, alternatif bir uygulamanın hiç değilse bazı ilkelerini belirleyebiliriz.

Fotoğrafçı için bu, kendisini dünyanın geri kalan kesimine haber ileten biri olarak değil, fotoğraflanan olayların konusu olan insanların kayıt tutucusu olarak görmek demektir. Canalıcı bir ayrımdır bu.







Bu fotoğrafları böylesine trajik ve olağanüstü kılan şey, onlara bakarken bunların generalleri hoşnut etmek, sivil halkın moralini yükseltmek, kahraman askerleri yüceltmek ya da dünya basınını sarsmak için çekilmediklerine inanmasıdır insanın: Bunlar acı çekenlere, gösterdikleriyle seslenen imgelerdir. Konularına karşı ve konularıyla birlikte bu tutarlılığı yakalayabildiklerinden bu gibi fotoğraflar daha sonra savaşta ölen 20 milyon Rus için ve onların yasını tutanlar için bir anıt-belge oldu. (Bkz. *Rus Savaş Fotoğrafları 1941-45*. Metni yazan: A. J. P. Taylor, Londra 1978.) Topyekûn halk savaşının bütünleştirici dehşeti, savaş fotoğrafçıları (hatta sansürcüler) açısından böyle bir tutumun benimsenmesini doğal kılmıştır. Bununla birlikte fotoğrafçılar, o denli aşırı olmayan koşullarda da benzer bir tutumla çalışabilirler.

Elimizde bulunan fotoğrafların alternatif kullanımı bizi bir kez daha bellek olgusuna ve yetisine götürür. Amaç, fotoğraf için bir bağlam kurmak, bu bağlamı sözcüklerle kurmak, başka fotoğraflarla kurmak, onun kesintisiz sürüp giden fotoğraflar ve imgeler bağlamı içindeki yerini kurmak olmalıdır. Nasıl mı? Normal olarak fotoğraflar, tekçizgisel bir biçimde kullanılır —fotoğraflar şöyle giden bir savı örneklemek ya da düşünceyi göstermek için kullanılırlar:



Sık sık da totolojik olarak kullanılırlar; öyle ki fotoğraf yalnızca sözcüklerle söylenenleri tekrarlar. Bellekse hiç de tekçizgisel değildir. Bellek ışınımlı, başka deyişle hepsi aynı olaya giden çok sayıda çağrışımla çalışır. Şema şöyle olacaktır:



Bir fotoğrafı deneyim, toplumsal deneyim, toplumsal bellek bağlamına yeniden oturtmak istersek, belleğin yasalarına saygılı olmamız gerekir. Basılı fotoğrafı öyle bir yere oturtmamız gerekir ki o fotoğraf, *eskiden olan* ve *şimdi olan*'ın şaşırtıcı sürekliliğinin bir

parçası olma niteliğini kazansın.

Brecht'in şiirlerinden birinde oyunculukla ilgili olarak yazdıkları böyle bir uygulama için de geçerlidir. *An* yerine fotoğrafı, *oyun* yerine bağlamın yeniden yaratılmasını koyabiliriz burada:

Yaşanan an'ı bu şekilde öne çıkarmalısınız yalnızca
Ve saklamamalısınız onu neyin arasından çıkardığınızı
Katın oyununuza o peşpeşe tekrarlanışı,
O seçilenin üzerindeki çalışmanızı,
Gösterin böylece olayların akışını
Çalışmanızın gidişiyle içiçe,
Ve seyircinizin bu Şimdi'yi
Çok yönlü yaşamasını sağlayın böylece
Önce'den gelip uzanarak Sonra'ya
Ve bazı başka şeyleri de duyarak yanısıra,
O yalnızca tiyatronuzda değil,
*Dünyada da oturuyor aynı zamanda**

Bunu kendi başlarına neredeyse eksiksiz başaran birkaç büyük fotoğraf vardır. Ama uygun bağlam yaratıldığında her fotoğraf böylesi bir "Şimdi"ye dönüşebilir. Genelde fotoğraf ne denli iyi olursa, yaratılabilecek bağlam da o denli bütün olur.

Bu bağlam fotoğraftaki zamanın yerine geçer —onun kendi özgün zamanının yerine değil, çünkü olanaksızdır bu— o fotoğrafta öyküsü anlatılan zamanın yerine geçer. Anlatılan zaman, toplumsal bellek ve toplumsal eylem tarafından benimsendiğinde tarihsel zaman olur. Yeniden kurularak oluşturulan anlatı zamanı, başlatmayı amaçladığı anımsama sürecine saygılı olmak zorundadır.

Anımsanan şeye karşı hiçbir zaman tek bir yaklaşım söz konusu olamaz. Anımsanan şey bir çizginin sonundaki noktaya benzemez. Sayısız yaklaşım ya da uyarıcı, anımsanan şeye doğru yönelerek onun üstünde toplanır. Sözcüklerin, karşılaştırmaların, işaretlerin de basılı

* Çev. Kerem Çalışkan, "Geçmişin ve Şimdinin Birarada Canlandırılması", *Brecht,Tiyatro Şiirleri*, Metis Yayınları, 1987, s.26.



bir fotoğraf için benzer biçimde bir bağlam yaratması gerekir; başka deyişle bunlar çok çeşitli yaklaşımları belirlemeli ve açık bırakmalıdır. Fotoğrafın çevresinde, ışınımlı bir dizge oluşturulmalıdır ki o fotoğraf aynı anda hem kişisel, hem siyasal, hem ekonomik, hem dramatik, hem güncel, hem de tarihsel açıdan görülebilsin.

1978

Görünümler

Fotoğrafın Belirsizliği

Fotoğrafın —önceden görülemeyen sonuçları olan— garip bir icat olmasına yol açan özellik, temel hammaddelerinin ışık ve zaman olmasıdır.

Gene de işe daha elle tutulur bir şeyle başlayalım. Birkaç gün önce bir arkadaşım şu fotoğrafı bulup gösterdi bana.



Fotoğraf hakkında hiçbir şey bilmiyorum. Hangi tarihte çekildiği belki en iyi tekniğinden anlaşılabilir. 1900 ilâ 1920 yılları arasında mı? Kanada'da mı, Alpler'de mi, yoksa Güney Afrika'da mı çekildiğini bilmiyorum. Tek görebildiğimiz bu fotoğrafın, yanında atı, gülümseyen orta yaşlı bir adamı gösterdiği. Bu fotoğraf neden çekilmişti? Fotoğrafçı için nasıl bir anlam taşıyordu? Bu anlam, atlı adam için de aynı olabilir miydi?

İnsan burada anlam uydurma oyunu oynayabilir. Son Binici. (Gülümsemesi nostaljik bir anlam kazanıyor.) Çiftlikleri Ateşe Veren Adam. (Gülümsemesi kötücül oluyor.) İki Bin Millik Yolculuktan Önce. (Gülümsemesi biraz endişeli oluyor.) İki Bin Millik Yolculuktan Sonra. (Gülümsemesi alçak gönüllü oluyor.)...

Bu fotoğrafın verdiği en kesin bilgi atın geminin türü üzerine; kuşkusuz fotoğrafın çekilme nedeni bu değildi. Tek başına fotoğrafa bakınca, bunun hangi kullanım kategorisine dahil olduğunu anlamak bile güç. Aile albümü için mi çekilmişti, gazete fotoğrafı olarak mı, bir yolcunun çektiği bir şipşak mıydı?

Acaba resim adam için değil de, at için çekilmiş olabilir mi? Acaba adam seyis görevi yaparak sadece atı mı tutuyordu? At satıcısı mıydı? Yoksa bu ilk Western'lerden biri sırasında çekilen bir dural fotoğraf mıydı?

Fotoğraf bu adamın, bu atın ve bu gemin varolmuş oldukları üzerine yadsınmaz bir kanıt getiriyor. Bununla birlikte varoluşlarının anlamı üzerine bilgi vermiyor bize.

Fotoğraflar, fotoğrafı çekilen olayın bir zamanlar içinde varolduğu zaman akışını yakalar. Bütün fotoğraflar geçmişe aittir, ancak onlarda geçmişten bir an öyle yakalanmışur ki, bu an yaşanmış geçmişin tersine hiçbir zaman bugüne ulaşamaz. Her fotoğraf bize iki ileti sunar: biri fotoğrafı çekilen olayla ilgili, öteki bir süreksizlik şoku ile ilgili.

Kaydedilen anla şimdiki fotoğrafa bakış anı arasında bir uçurum vardır. Fotoğraf olgusuna öyle aşinayızdır ki bu ikili iletiden ikinciyi bilinçli olarak kaydetmeyiz artık — özel durumlar hariç: örneğin fotoğraflanan kişi tanıdığımız biriyse ve bu kişi uzaktaysa ya da ölmüşse. Bu gibi durumlarda fotoğraf, yokluk ya da ölümün yarattığı

daha sonraki süreksizliği kehanet gibi kesinleştirir göründüğünden birçok anı ya da andaçtan daha travmatiktir. Bir an için vaktiyle atlı adama aşık olduğunuzu ve onun artık yok olduğunu düşünün.

Ancak eğer bu adamı hiç tanımıyorsanız, insan yalnızca ilk iletiyi düşünür; bu fotoğraftaki iletiyse öyle belirsizdir ki, olay kişiye bir şey ifade etmez. Fotoğrafın gösterdiği, insanın uyduracağı herhangi bir öyküye uyarlanabilir.

Bununla birlikte bu fotoğrafın gizemi burada bitmez pek. Uydurulan hiçbir öykü, önerilen hiçbir açıklama, bu fotoğrafta saklanan sıradan görünümler kadar *varolmayacaklardır*. Bu görünümler bize pek az şey anlatıyor olabilir, ama varlıkları kuşku götürmez.

İlk fotoğraflara mucize gözüyle bakılıyordu, çünkü bunlar yok olanların görünümünü her türlü görsel imge biçiminden çok daha doğrudan bir biçimde sunuyorlardı. Nesnelerin görünüşünü saklıyor ve bu görünüşün taşınmasını sağlıyorlardı. Yalnızca teknik bir mucize değildir bu.

Görünümlere verdiğimiz tepki çok derindir; içgüdüsel ve atavistik öğeleri de içerir. Örneğin tek başlarına görünümler —bütün bilinçli değerlendirmeler bir yana— cinsel heyecan yaratabilirler. Örneğin, eyleme geçme itkisi —ne kadar deneysel kalsa da— kırmızı renk tarafından kışkırtılabilir. Daha yaygın olarak, dünyanın görünüşü, onun *bulunduğu*'nun mümkün olan en geniş sağlamasıdır; dolayısıyla dünyanın görünüşü, sürekli olarak Varlık duyumuzu besleyen bu bulunuşla bizim ilişkimizi önerir ve sağlamlaştırır.

Atlı adamın fotoğrafını okumaya girişmenizden önce, bunu bir yere yerleştirmenizden ya da adlandırmanızdan önce, yalnızca bu fotoğrafa bakma ediminiz, ne kadar kısaca olsa da, insanları, şapkaları, adamları ve gemleriyle bu dünyada bulunduğunuza ilişkin duyumu kesinleştirmiştir...

*
* *

Fotoğrafın belirsizliği fotoğraflanan olayın geçtiği anda yatmaz: burada fotoğrafın getirdiği tanıklık, her şeyi gözleriyle gören birinin tanıklığından daha az belirsizdir. Bir yarıştaki *foto-finish*'e, fotoğraf makinesinin kaydettiklerine bakılarak rahatlıkla karar verilebilir. Belirsizlik, fotoğrafın ikili iletilerinden ikincisine yol açan o süreksizlikten kaynaklanır. (Kaydedilen anla bakma anı arasındaki uçurumdan.)



Fotoğraf zamanın bir anını korur ve onun bundan sonraki anlar tarafından iptal edilmesini engeller. Bu açıdan fotoğraf, bellekte saklanan imgelerle kıyaslanabilir. Bununla birlikte ikisi arasında temel bir ayrım vardır: hatırlanan imgeler, sürekli deneyimin *kalıntısı*'yken, fotoğraf koparılmış bir anın görünümlerini yalıtır.

Hayatta da anlam, anlık değildir. Anlam, bağlantı kurulan şeyde keşfedilir; gelişim olmaksızın varolamaz. Bir öykü, bir açımlama yoksa, anlam da yoktur. Veriler, bilişiler kendi içlerinde anlam kuramazlar. Veriler bilgisayara beslenip bir hesaplamanın faktörleri haline gelebilirler. Bununla birlikte bilgisayarlardan bir anlam çıkmaz; çünkü bir olaya bir anlam verdiğimizde bu anlam, yalnızca bilinene değil, bi-

linmeyene de bir yanıttır: Anlam ve gizem birbirlerinden ayrılamaz; her ikisi de zamanın geçişi olmaksızın varolamaz. Kesinlik anlık olabilir; kuşkuysa, sürem gerektirir; anlam bu ikisinden doğar. Fotoğraflanan an, ancak bakan kişi ona kendisini aşan bir sürem okuyabilirse anlam kazanabilir. Bir fotoğrafı anlamlı bulduğumuzda, ona bir geçmiş ve gelecek atfediyoruz demektir.

Profesyonel fotoğrafçı fotoğraf çekerken, genel seyirciyi *uygun* bir geçmiş ve gelecek atfetmeye ikna edecek bir an seçmeye çalışır. Fotoğrafçının zekası ya da konusuyla duygudaşlığı uygun olanın ne olduğunu tanımlamada yardımcı olur ona. Ancak öykücünün, ressamın ya da oyuncunun tersine, fotoğrafçı tek bir fotoğrafta, *yalnızca bir tek inşa edici seçim* yapar: fotoğrafı çekilecek anın seçimi. Bu yüzden diğer iletişim araçlarına kıyasla fotoğraf, maksatlılık açısından zayıftır.



Dramatik bir fotoğraf, dramatik olmayan bir fotoğraf kadar belirsiz olabilir.

Ne oluyor burada? Olayın anlamını kavramamız için resme başlık konması gerekir. "Kitap Yakan Naziler". Başlığın anlamı da, gene bulunduğunu ille de varsayamayacağımız bir tarih duyumuna bağlıdır.

Bütün fotoğraflar belirsizdir. Bütün fotoğraflar bir süreklilikten çıkarılmıştır. Eğer olay bir kamu olayıysa, bu süreklilik tarihtir; kişiselse, kırılmış olan süreklilik bir yaşam öyküsüdür. Salt bir manzara bile bir sürekliliği kırar: ışık ve havanın sürekliliğini. Süreksizlik her zaman belirsizlik yaratır. Gene de bu belirsizlik sıklıkla apaçık değildir; çünkü fotoğraflar sözcüklerle birlikte kullanılır kullanılmaz, birarada, neredeyse dogmatik iddiada bir kesinlik etkisi yaratırlar.



Fotoğrafla sözcükler arasındaki ilişkide fotoğraf, yorumlama dilenir; sözcükler de genellikle bu yorumlamayı bağışlar fotoğrafa. Kanıt olarak yadsınmaz güçte, ama anlamca zayıf olan fotoğrafa, sözcükler tarafından bir anlam verilir. Kendi başlarına genelleme düzeyinde kalan sözcükler de, fotoğrafın yadsınamazlığıyla özgül bir otantiklik ka-

zanırlar. Böylece ikisi birlikte çok güçlü olurlar; sanki ucu açık bir soru tümüyle yanıtlanmıştır.

Gene de belki fotoğrafa özgü belirsizlik, bu şekilde tanınır ve kabul edilirse, fotoğrafa benzersiz bir ifade aracı kazandırabilir. Bu belirsizlik bir başka anlatım yolu önerebilir mi? Sormak istediğim ve ileride döneceğim soru bu.

*
* *

Fotoğraf makineleri görünümleri taşıma aygıtlarıdır. Fotoğraf makinesinin çalışma ilkesi ilk icat edildiği günden bu yana değişmemiştir. Fotoğrafı çekilen nesneden gelen ışık, bir delikten geçer ve bir fotoğraf klişesinin ya da filmin üzerine düşer. Bu klişe ya da film, kimyasal özellikleri nedeniyle ışık izlerini korur. Biraz daha karmaşık çeşitli kimyasal işlemler sonucu bu izlerden baskı yapılır. Yaşadığımız yüzyılın standartlarına göre, bu işlem teknik açıdan basittir. Tıpkı fotoğrafçılıkla tarihsel açıdan kıyaslanabilecek baskı tekniğinin kendi zamanında basit olması gibi. Hâlâ basit olmayan şey, fotoğraf makinesinin taşıdığı görünümlerin doğasını kavrayabilmektir.

Fotoğraf makinesinin taşıdığı görünümler bir inşa, insan yapısı kültürel bir ürün müdür, yoksa kumdaki ayak izi gibi, geçmiş bir şeyin *doğal olarak* bıraktığı bir iz midir? Yanıt, her ikisidir.

Fotoğrafçı, fotoğrafını çektiği olayı seçer. Bu seçime kültürel bir inşa gözüyle bakılabilir. Bu inşanın uzamı da, fotoğrafçının fotoğraflamayı seçmediği şeyleri reddedişiyle belirlenmiştir. Bu inşa, onun, gözlerinin önündeki olayı okuyuşudur. Fotoğrafçının fotoğraflanacak anı seçimini belirleyen, genellikle sezgisel ve hızlı olan bu okuyuştur.

Aynı şekilde, bir olayın fotoğraflanmış imgesi, fotoğraf olarak gösterildiğinde kültürel inşanın bir parçası olur. Belli bir toplumsal duruma, fotoğrafçının hayatına, bir önermeye, bir deneyime, dünyayı açıklamanın bir yoluna, bir kitaba, bir gazeteye, bir sergiye aittir.

Gene de imgeyle temsil ettiği şey arasındaki maddi ilişki (baskı

kağıdının üzerindeki işaretlerle bu işaretlerin temsil ettiği ağaç arasındaki) anlık ve inşa edilmemiş bir ilişkidir aynı zamanda. Gerçekten de bir *iz* gibidir.

Fotoğrafçı ağacı, istediği görüntüyü, filmin çeşidini, odağı, filtreyi, poz süresini, baskı solüsyonunun kuvvetini, basılacak kağıdın cinsini, baskının açıklığını ya da koyuluğunu, baskının çerçevesini — ve buna benzer başka şeyleri— seçer. Ancak karışmadığı —ve fotoğrafın temel niteliğini değiştirmeden karışamayacağı— nokta, ağaçtan gelen ışığın mercekten geçişiyle bunun filmin üzerinde bıraktığı izdir.

Çizimle fotoğraf arasındaki farkı sorgularsak, *iz*'le kastettiğimizin ne olduğu daha açık ortaya çıkacaktır. Çizim bir çeviridir. Yani kağıt üzerindeki her işaret, yalnızca gerçek ya da hayali "model"le değil, kağıtta baştan beri bulunan işaret ve uzamla da bilinçli olarak bağlantılıdır. Bu nedenle çizilmiş ya da boyanmış imge sayısız yargının enerjisiyle (ya da eğer çizim kötüyse, bitkinliğiyle) örülmüştür. Bir çizimde ne zaman bir figürasyon yapılsa, ona ilişkin her şeye, sezgisel ya da sistematik olarak, bilinç aracılık etmiştir. Bir çizimde elma yuvarlak ve küresel olarak *yapılmıştır;* fotoğrafta elmanın yuvarlaklığı, ışık ve gölgesi verili olarak algılanır.

Yapmayla algılama arasındaki bu fark, zaman ile oldukça farklı bir ilişkiyi de ima eder. Çizim, kendi yapım zamanını içerir; bunun anlamı da gösterdiğinin yaşama zamanından bağımsız olarak, kendi zamanına sahip olmasıdır. Bunun aksine fotoğraf, neredeyse ansal olarak —bugün genellikle insan gözünün algılayamayacağı bir hızda— algılar. Fotoğrafın içerdiği tek an, gösterdiği şeyin yalıtılmış anıdır.

Bu iki tür imgenin içerdikleri zaman arasında bir başka önemli fark daha vardır. Çizimde varolan zaman, tekdüze değildir. Ressam, önemli bulduğu şeylere daha fazla zaman verir. Bir yüz, muhtemelen üzerindeki gökyüzünden daha fazla zaman içerecektir. Çizimdeki zaman, insan değerlerine göre gerçekleşir. Fotoğrafta zaman tekdüzedir: imgenin her parçası tekdüze süremli bir kimyasal işleme tâbi tutulmuştur. Ortaya çıkma sürecinde bütün parçalar eşit olmuştur.

Çizimle fotoğraf arasındaki zamana ilişkin bu farklılıklar bizi bu iki iletişim aracı arasındaki en temel ayrıma götürüyor. Bir çizimi





oluşturan sayısız yargılar ve kararlar sistematiktir.Yani varolan bir dilin içinde temellenmişlerdir. Bu dilin ve onun verili bir zamandaki özgül kullanımlarının öğretilmesi tarih içinde değişkenlik gösterir. Rönesans'ta bir usta-ressamın çırağı, Sung dönemindeki Çinli çıraktan farklı bir uygulama ve çizim grameri öğrenmiştir. Ancak her çizim, görünümleri yeniden yaratabilmek için, bir dile başvurur.

Çizimin tersine fotoğraf, bir dile sahip değildir. Fotoğraf imgesi, ışığın yansımasıyla anlık olarak üretilir; onun figürasyonu deneyimle ya da bilinçlilikle *doğurulmaz.*

Fotoğraf üzerine yazarken Barthes "insanlığın tarihinde ilk kez *kodsuz bir ileti* ile karşılaştığını" söylüyordu. "Bu nedenle fotoğraf büyük imgeler ailesinin en son (gelişmiş) safhası değildir; bilişsel ekonominin belirleyici bir mutasyonuna tekabül eder."* Bu mutasyon, fotoğrafların, kendilerine özgü bir dilleri olmadan bilişi sunabilmeleridir.

Fotoğraflar, görünümlerden çeviri yapmazlar. Onlardan alıntı yaparlar.

*
* *

Fotoğrafın kendi dili olmadığı için, fotoğraf çevirmekten ziyade alıntı yaptığı için, fotoğraf makinesi yalan söyleyemez denir. Yalan söyleyemez, çünkü doğrudan baskıya geçirir.

(Sahte fotoğrafların yapılmış ve hâlâ yapılmakta olması, çelişkili bir şekilde, buna bir kanıttır. Fotoğrafın açık bir yalan söylemesini sağlamak için üzerinde ince ince oynamanız, değiştirmeye yönelik kolaj yapmanız, yeniden fotoğraf çekmeniz gerekir. Bu şekilde, artık yaptığınıza fotoğraf çekmek denemez. Kendi içinde fotoğrafın *çarpıtılabilecek* bir dili yoktur.) Bununla birlikte fotoğraflar, aldatmak ya da yanlış bilgi vermek amacıyla yaygın olarak kullanılmıştır ve

---

* Roland Barthes, *Image-Music-Text* (İmge-Müzik-Metin), Fontana, Londra, 1977, s.45.

halen kullanılmaktadır.

Global bir yanlış bilgilendirme sistemi oluşturan fotoğraf imgeleriyle kuşatılmış durumdayız: tanıtım adıyla bilinen sistem, tüketiciye yönelik yalanlar yaymakta. Bu sistemde fotoğrafın rolü ifşa etmek; yalan, fotoğraf makinesinin önünde inşa ediliyor. Bir nesneler ve figürler "tablo"su bir araya getiriliyor. Bu "tablo", bir simgeler dili (ki bu daha önce başka yerde* de söylediğim gibi genellikle yağlıboya tabloların ikonografisinden alınmıştır) imâlı bir anlatım ve sıklıkla cinsel içerikli modellerle bir tür gösteri kullanmaktadır. Sonra bu "tablo"nun fotoğrafı çekilir. Fotoğrafı çekilir, çünkü fotoğraf makinesi, ne kadar sahte olursa olsun herhangi bir görünümler dizisine otantiklik atfeder. Fotoğraf makinesi, bir yalanı alıntılamakta kullanıldığı zaman bile yalan söylemez. Böylece de, yalanın daha doğru *görünmesi* sağlanmış olur.

Fotoğrafla yapılan alıntı, kendi sınırları içinde, yalanlanamaz niteliktedir. Gene de, açık ya da örtük bir önermeyle olgu olarak sunulan alıntı, yanlış bilgi verebilir. Reklâmcılıkta olduğu gibi bazen bu yanlış bilgi iletimi kasıtlıdır; çoğunlukla da sorgulanmayan bir ideolojik varsayımdan kaynaklanır.

Örneğin on dokuzuncu yüzyıl boyunca Avrupalı gezginler, askerler, sömürge yöneticileri, maceracılar dünyanın dört bir yanında "yerliler"in, onların adetlerinin, mimarilerinin, zenginliklerinin, yoksulluklarının, kadınlarının göğüslerinin, saç tuvaletlerinin fotoğraflarını çekip durdular; bu imgeler de, hayret yaratmalarının yanı sıra, dünyanın imparatorluklarca bölünmüşlüğünde yatan haklılığının kanıtları olarak sunuldu ve böyle okundu. Örgütleyen, rasyonalize eden ve gözlemleyenle, gözlemlenmiş *olanlar* arasındaki bölünmüşlük.

Fotoğraf kendi içinde yalan söyleyemez, ama aynı nedenle doğru da söyleyemez; daha ziyade söylediği doğru, kendi başına savunabildiği doğru, sınırlı bir doğrudur.

---

* John Berger, *Ways of Seeing* (*Görme Biçimleri;* Metis Yayınları, Çev.Yurdanur Salman, 3. Basım:1987), British Broadcasting Corporation and Penguin Books Ltd., Londra, 1972, ss.134, 141.

İlk idealist basın fotoğrafçıları —bu yüzyılın yirmili, otuzlu yıllarında—görevlerinin ülkelerine dünyanın gerçeklerini taşımak olduğuna inanıyorlardı.

> Bazen yüreğim burkularak çektiğim fotoğrafa yabancılaşıyorum, acı içindeki insanların yüzü, zihnime tıpkı negatiflerime kazındıkları gibi kazınıyor. Ama geri dönüyorum, çünkü görevimin bu fotoğrafları çekmek olduğuna inanıyorum. Çıplak gerçek vazgeçilemez bir şey; fotoğraf makinesinden baktığım zaman beni etkileyen bu.
>
> Margaret Bourke-White

Margaret Bourke-White'ın yapıtlarını çok beğeniyorum. Kuşkusuz fotoğrafçılar gerçekten de belli bazı siyasal koşullarda başka yerlerde olup biten gerçekler hakkında kamuoyunu uyandırmakta yardımcı olmuşlardır. Örneğin: 1930'larda ABD'de kırsal kesimde yoksulluğun derecesi; Nazi Almanyası'nda sokaklarda Yahudiler'e yapılan muamele; ABD'nin Vietnam'da attığı napalm bombalarının etkisi. Bununla birlikte bir fotoğraf makinesinin arkasından başka insanların deneyimlerine bakarken görülen şeyin "çıplak gerçek" olduğuna inanmak, gerçeğin çok farklı düzeylerini birbiriyle karıştırmak riski taşır. Bu karıştırma, fotoğrafın kamusal kullanımlarında bugün varlık sürdürmektedir.

Fotoğraflar bilimsel araştırmalarda kullanılır: tıpta, fizikte, meteorolojide, astronomide, biyolojide. Fotoğrafsal bilişiler toplumsal ve siyasal denetim sistemlerine de —dosyalara, pasaportlara, askeri istihbarata— verilirler. Başka fotoğraflar, medyada kitle iletişim aracı olarak kullanılırlar. Her üç bağlam da birbirinden farklıdır; bununla birlikte genellikle fotoğrafın doğruculuğunun —ya da bu doğrunun işleyiş biçiminin— her üçünde de aynı olduğu varsayılır.

Aslında fotoğraf bilimsel olarak kullanıldığı zaman, getirdiği sorgulama gerektirmeyen kanıt, bir sonuca varmakta işe yarar: Bu kanıt araştırmanın *kavramsal çerçevesi içinde* bilişi sağlar. Eksik bir ayrıntıyı tamamlar. Fotoğraflar denetim sisteminde kulanıldığında, sundukları kanıt az çok, kimlik ve varlık oluşturmakla sınırlanır. An-

cak fotoğraf bir iletişim aracı olarak kullanılır kullanılmaz, işin içine yaşanan deneyimin niteliği girer; o zaman da gerçek karmaşıklaşır.

Yaralı bir bacağın röntgen filmi, kemiklerin kırık olup olmadığı hakkında "çıplak bir gerçek" sunabilir. Oysa bir fotoğraf bir insanın açlık deneyiminde, ya da diyelim ki bir şölen deneyiminde yatan "çıplak gerçeği" nasıl anlatabilir?

Bir düzeyde yadsınabilecek hiçbir fotoğraf yoktur. Bütün fotoğraflarda bir olgu statüsü vardır. İncelenmesi gereken, fotoğrafın olgulara ne şekilde anlam verebileceği ya da veremeyeceğidir.

*
* *

Fotoğrafın ne zaman ve nasıl doğduğunu, nasıl vaftiz edildiğini, nasıl büyüdüğünü hatırlayalım.

Fotoğraf makinesi 1839'da icat edildi. Bu sıralarda August Comte *Cours de Philosophie Positive*'i* henüz tamamlamaktaydı. Pozitivizm, fotoğraf makinesi ve sosyoloji birlikte büyüdüler. Her birinin uygulama olarak sürdürülebilmelerini sağlayan, bilimadamları ve uzmanlar tarafından kaydedilen gözlemlenebilir, ölçülebilir olguların bir gün insana doğa ve toplum üzerine, her ikisini de düzene sokmasını sağlayacak ölçüde bütünlüklü bir bilgi sunacağı inancıydı. Kesinlik metafiziğin yerini alacaktı; planlama toplumsal çelişkileri ortadan kaldıracak, gerçek, öznelliğin yerine geçecekti; ruhta karanlık ve gizli olan ne varsa deneysel bilgiyle aydınlatılacaktı. Comte, belki yıldızların kökeni hariç, kuramsal olarak hiçbir şeyin insan için bilinemez kalmak zorunda olmadığını yazıyordu! O günden bu yana, fotoğraf makineleri yıldızların oluşumunu bile kaydettiler! Bugünse fotoğrafçılar her ay bize, on sekizinci yüzyılda Ansiklopediciler'in tüm projelerinin kapsamı için hayal ettiklerinden daha fazla olgu sunuyorlar.

Bununla birlikte pozitivist ütopyaya ulaşılamadı. Dünya da, mekanizması olduğuna inandıkları şeyin efendisi durumuna geçmiş

---

* *Pozitif Felsefe Üstüne Notlar*

olan uzmanlar tarafından, on dokuzuncu yüzyıla kıyasla daha az denetlenebilir durumda.

Gerçekten ulaşılabilen, görülmemiş bir ölçüde bilimsel ve teknik gelişme oldu; bir de sonunda, varolan bütün değerlerin, insanlar, emekleri, hayatları ve ölümleri dahil, her şeye birer meta muamelesi yapan dünya pazarına boyun eğmesi oldu. Ulaşılamayan pozitivist ütopya da, varolan her şeyin —sadece istatistiksel bir veriye *dönüştürülebildiği* için değil, aynı zamanda metaya *indirgenmiş* olduğu için — nitelenebilir olduğu geç dönem kapitalizmin global sistemine dönüştü.

Böylc bir sistemdc deneyime yer yoktur. Herkesin deneyimi bireysel bir sorun olarak kalır. Dünyanın açıklanmasında bireysel psikoloji, felsefenin yerini alır.

Öznelliğin toplumsal işlevine de yer yoktur. Her tür öznelliğe kişiye özgü bir şey gözüyle bakılır; öznelliğin toplumsal olarak izin verilen tek (sahte) biçimi, bireysel tüketicinin hülyasıdır.

Öznelliğin toplumsal işlevinin bu birincil bastırılmasını, başka bastırmalar izlemiştir: anlamlı bir demokrasi (görüş anketleri ve pazar araştırma teknikleri almıştır bunun yerini); toplumsal vicdan (bireysel çıkar geçmiştir yerine); tarih (ırkçı ve diğer mitolojiler almıştır yerini); —bütün enerjilerin en özneli ve toplumsalı olan— umut (Rahatlık olarak İlerleme'nin kutsallaştırılması almıştır yerini) bastırılmıştır.

Fotoğrafın bugün kullanılış tarzı, öznelliğin toplumsal işlevinin bastırılmasından kaynaklanır ve bunu pekiştirir. Denir ki fotoğraflar doğruyu söyler. Gerçeği anlık olana indirgeyen bu basitleştirmeden, fotoğrafın bir kapı ya da yanardağ üzerine söyledikleri, ağlayan bir adam ya da bir kadın gövdesi üzerine söyledikleriyle aynı gerçek düzlemindeymiş gibi bir sonuç çıkar.

Bilimsel kanıt olarak fotoğrafla, iletişim aracı olarak fotoğraf arasında hiçbir kuramsal ayrım yapılmamışsa, *bunun nedeni gözden kaçmış olması değil, bir önerme içermesidir.*

Bu önerme, bir şey görülebilir olduğu zaman, onun bir olgu olduğu, olguların da yalnızca gerçeği içerdiğiydi (hâlâ da böyledir).

Kitle fotoğrafçılığı, pozitivizmin umutlarının çocuğu olarak

kalmıştır. Şimdi —bu umutlar öldüğü için— öksüz kalınca, tekelci kapitalizmin oportünizmi tarafından evlat edinilmiştir. Fotoğrafın içkin belirsizliğinin yadsınmasının, öznelliğin toplumsal işlevinin yadsınmasıyla yakından bağlantılı olması muhtemel gözüküyor.

Fotoğrafın Popüler Kullanımı

> *Ta 1907'de Lichtwark, "Çağımızda bir insanın kendi fotoğrafı, en yakın akrabalarının ve dostlarının fotoğrafları, sevgilisinin fotoğrafı kadar yakın ilgiyle bakılan hiçbir sanat yapıtı yoktur," diye yazmış ve böylece sorunu, estetik farklılıklar alanından toplumsal işlev alanına çekmiştir. Gelinen bu verimli nokta daha ileriye ancak şimdi götürülebilir.*
>
> Walter Benjamin, *Fotoğrafın Kısa Tarihi* (1931).

Çocuğuyla bir anne, dikkatle bir askere bakıyor. Belki konuşuyorlar. Sözcüklerini duyamıyoruz. Belki de hiçbir şey söylemiyorlar ve her şey birbirlerine bakış tarzlarıyla söyleniyor. Ancak aralarında bir dramın canlandığı kesin.

Başlıkta "Bir Kızıl Süvari Yola Çıkıyor, Haziran 1919, Budapeşte," yazıyor. Fotoğraf André Kertesz'in.

Demek kadın az önce evinden çıkmış, az sonra da çocuğuyla yalnız başına tekrar eve dönecek. Anın dramı giydikleri kıyafetlerin farklılığında dile geliyor. Adamınkiler yolculuk yapmak, açık havada uyumak ve savaşmak için; kadınınkiler evde kalmak için.

Fotoğrafın başlığı başka düşünceleri de akla getirebilir. Hapsburg monarşisi önceki sonbahar düşmüştür. Kış, en yoğun yokluk (özellikle Budapeşte'deki yakıt sıkıntısı) ve ekonomik çözülme

dönemlerinden biri olmuştur. İki ay önce, Mart'ta, sosyalist Konsey Cumhuriyeti ilan edilmiştir. Önce Rus, şimdi de Macar devrimi örneğinin bütün Doğu Avrupa ve Balkanlar'a yayılmasından korkan Paris'teki Batılı müttefikler yeni cumhuriyeti parçalamayı planlamaktadır. Daha şimdiden bir kuşatma söz konusudur. General Foch'un kendisi bizzat Romen ve Çek birlikleri tarafından yürütülecek bir askeri işgal tasarlamaktadır. 8 Haziran'da Clemenceau, telgrafla Béla Kun'a bir ültimatom göndererek, Macarlar'ın ülkenin doğudaki üçte bir topraklarını Romenler'in işgaline bırakarak askeri güçlerini geri çekmesini talep eder. Bundan sonraki altı hafta boyunca Macar Kızıl Ordusu direnmeye devam eder, ancak en sonunda kırılır. Ağustos geldiğinde Budapeşte işgal edilir ve çok kısa bir süre sonra Horty'nin idaresi altında Avrupa'nın ilk faşist rejimi kurulur.



Eğer geçmişten gelen bir imgeye bakıyorsak ve onu kendimizle ilişkilendirmek istiyorsak, bu geçmişin tarihine ilişkin bazı şeyleri bilmeye ihtiyaç duyarız. Bu yüzden yukarıdaki paragraf —bundan çok daha fazlası da söylenebilir— Kertesz'in fotoğrafının okunmasıyla ilgilidir. Tahminen, fotoğrafa sadece "Vedalaşma" başlığını değil de, o başlığı vermesinin nedeni de budur. Gene de fotoğraf — daha doğrusu fotoğrafın okunmayı talep ediş biçimi— tarihsel olanla sınırlandırılamaz.

Fotoğrafın içindeki her şey tarihseldir: üniformalar, tüfekler, Budapeşte tren istasyonunun köşesi, tanınan (ya da o tarihte tanınabilecek) bütün insanların kimlikleri ve biyografileri — hatta çitin öte yanındaki ağaçların boyutları. Bununla birlikte fotoğraf, tarihe karşı bir direniş de göstermektedir: bir karşı koyuş.

Bu karşı koyuş, Dikkat! Çekiyorum! diyen fotoğrafçının yol açtığı bir özellik değildir. Sonuçta ortaya çıkan dural imge, akan bir ırmaktaki sabit, çakılı direk gibi bir şey değildir. Biliyoruz ki adam bir an sonra arkasını dönecek ve uzaklaşacak; adamın, kadının kollarındaki çocuğun babası olduğunu tahmin ediyoruz. Fotoğraflanan anın anlamı, şimdiden dakikalara, haftalara, yıllara sahip çıkıyor.

Karşı koyuş adamla kadın arasındaki veda bakışındadır. Bu bakış izleyene yönelik değildir. Biz bu vedalaşmaya daha yaşlıca olan bıyıklı asker ve şallı kadının (belki de bir kız kardeş) olduğu gibi tanık oluyoruz. Bakışmanın dışlayıcılığı annenin kollarındaki çocukla daha da vurgulanıyor; çocuk babasını seyrediyor, ama gene de anne ve babanın bakışmalarının dışında.

Gözlerimizin önündeki bu bakışma, *olan*'ı, özel olarak orada, istasyonun dışında çevrelerinde ne olduğunu değil, onların yaşamının ne *olduğu*'nu, yaşamlarının ne *olduğu*'nu yerine oturtuyor. Kadın ve asker birbirlerine, şimdi *olan*'ın imgesinin kendilerinde kalması için bakıyorlar. Kendi tarihlerini kabul ettiklerini ya da seçmiş olduklarını varsaysak bile, bu bakışmada varoluşları tarihlerine karşı koyuyor.

* * *

Bir insan tarihe nasıl karşı koyabilir? Muhafazakârlar tarihteki kuvvet değişimleriyle karşı koyabilirler. Ancak başka tür bir karşı koyuş daha var. Marx'ı okumak ve keşfettiği tarihsel süreçlere karşı onun duyduğu nefreti; zorunluluklar dünyasının özgürlükler dünyasına dönüşeceğine inandığı, tarihin sonu için duyduğu sabırsızlığı duymamak mümkün mü?

Tarihe karşı bir karşı koyuş kısmen, tarih içinde olup bitenlere karşı koyuş olabilir. Ancak yalnızca bu değil. Her devrimci protesto, aynı zamanda insanların tarihin nesneleri olmasına karşı bir tasarıdır. Ve insanlar, umutsuz protestolarının sonucunda artık bu tür nesneler olmadıklarını hissettiklerinde, *tarih zamanı tekeline almayı bırakır.*

> Dev ağzı, kentin çapını bulan bir giyotin getirin gözlerinizin önüne. O ağzın usulca indiğini, kentin bir kesimini, içinde ne varsa hepsiyle birlikte biçtiğini getirin — duvarlar, demiryolu hatları, arabalar, tezgâhlar, kiliseler, meyve sandıkları, ağaçlar, gök, kaldırımlar. İşte, savaşmaya kararlı herkesin birkaç metre önüne böyle bir bıçak ağzı inmiş. Herkes, yalnız kendisinin görebildiği uçsuz bucaksız bir yarığın baş döndüren sarp kenarından birkaç metre beride buluyor kendini. Yarık, ete işlemiş derin bir kesik gibi, o kadar su götürmez bir gerçek; neler olup bittiği apaçık ortada. Gelgelelim başlangıçta acı duyulmuyor.
>
> Acı, kişinin kendi ölümünün büyük bir olasılıkla çok yaklaştığı düşüncesidir. Barikatları kuran erkeklerle kadınların aklına, ellerindeki işle kafalarındaki düşüncenin, büyük bir olasılıkla, kendilerince son kere işlendiği ve düşünüldüğü vuruyor. Savunma hatları kurulurken acı artıyor.
>
> ...Barikatların orada acı dindi. Değişim tamama erdi. Çatılardan, askerlerin yürüyüşe geçtiklerini bildiren bir haykırışla tamama erdi. Birdenbire, pişmanlık duyacak bir şey kalmıyor artık. Barikatlar, savunucularıyla, onlara yaşamları süresince uygulanan şiddetin arasında yükseliyor. Pişmanlık duyacak bir şey yok çünkü şu anda kendilerine doğru ilerleyen ne varsa, geçmişlerinin tortusu. Barikatların beri yanında, gelecek başladı bile.*

*John Berger, *G,* Weidenfeld & Nicolson, Londra, 1972, ss.71-72 (*G,* İletişim Yayınları, 2.Basım: 1988, s.98-100, çev: Tomris Uyar).

Devrimci eylemler nadirdir. Ne var ki açıkça ortaya dökülmese bile, tarihe karşı koyma duyguları süreklidir. Bu duygular ifadelerini sıklıkla özel yaşam denen şeyde bulurlar. Bir ev yalnızca fiziksel bir korunak değil, aynı zamanda kolay kırılabilir olmasına rağmen tarihin acımasızlığına —aynı tarihin sıklıkla içerdiği vahşilik, adaletsizlik ve sefaletten ayırt edilmesi gereken bir acımasızlığa— karşı teleolojik bir korunaktır da.

Halkın tarihe karşı koyuşu kendilerine uygulanan şiddete tepkidir. (Hatta bir protestodur, ancak öylesine içten ve teklifsiz bir protestodur ki, hiçbir dolaysız toplumsal ifadeye sahip değildir, dolaylı olanları ise çoğunlukla mitselleştirilmiş ve tehlikelidir: Hem faşizm, hem ırkçılık bu tür protestolardan beslenir.) Şiddet, birlikte seyreden ve bu yüzden birbirinden bölünemez hale gelen bir zamanı ve tarihi içermektedir; böylece artık insanlar ne zamana ne tarihe ilişkin deneyimlerini ayrı ayrı okuyabilirler.

Zaman ve tarihin bu birlikte gidişi Avrupa'da on dokuzuncu yüzyılda başladı; tarihsel değişim hızının artması ve bütün yerküreye yayılmasıyla daha eksiksiz ve yoğun bir hale geldi. Bütün popüler dinsel hareketler —Batı'nın maddeciliğine karşı tırmanan İslam hareketi gibi— zaman ve tarih arasındaki bu birlikteliğin getirdiği şiddete karşı direniş biçimleridir.

Bu şiddet neyi içermektedir? Zamanı kavrayan ve birleştiren insan imgelemi (imgelem varolmadan önce, bütün zaman ölçekleri — kozmik, jeolojik ve biyolojik— ayrıydı) zamanı bertaraf etme gücüne sahip olmuştu hep. Bu güç, bellek yetisiyle çok yakından bağlantılıdır. Gene de zaman, yalnızca hatırlanmış olmakla değil, aynı zamanda zamanın geçişine meydan okuyan belli anların yaşanmış olmasıyla; bu anların unutulmaz hale gelmesiyle değil, bu tür anların deneyimi içinde zamana karşı bir kapalılık bulunması nedeniyle bertaraf edilmektedir. Bunlar *sonsuza kadar, for ever, toujours, siempre* ve *immer* gibi sözcükleri uyandıran deneyimlerdir. Başarı, esrime, düş, tutku, belirleyici bir ahlâki karar, cesaret, yaklaşan ölüm, fedakârlık, yas, müzik, *duende*'nin gelişi gibi anlar. Bunlar yalnızca bir kaçı.

Bu tür anlar insan deneyimi içinde sürekli ortaya çıkar. Tek bir yaşam içinde sık olmadıkları halde yaygındırlar. *Bütün* lirik ifade

biçimlerinin (pop müzikten Heine ve Sappho'ya kadar) malzemesidirler. Bu tür anları tatmadan yaşamış kimse yoktur. İnsanları birbirlerinden ayıran fark, bunlara bahşettikleri önemi oluşturan güvende yatar. Güven diyorum, çünkü inanıyorum ki, dışa vurulmuş olarak değilse de içsel olarak, kimse kendini bu anlara belli bir önem vermekten alakoyamaz. Bunlar doruk anlarıdır ve imgelem/zaman ilişkisine içkindir.

Zaman ve tarihin bu birleşmesinden önce, tarihsel değişimin hızı, kadın ya da erkek bir bireyin geçen zamana ilişkin farkındalığının tarihsel değişime ilişkin farkındalığından tamamen ayrı ve uzak kalmasına izin verecek kadar yavaştı. Bireysel bir yaşamın evreleri, görece değişmez olanla çevrelenmişti ve buna karşılık görece değişmez olan da (tarih), zamansız olanla çevrelenmişti.

Tarih ölümlülüğe saygısını ödeyegelmiştir: Süregiden, kısa olana değer vermiştir. Mezarlar bu saygının bir işareti olmuştur. Bireysel yaşam içinde zamana meydan okuyan anlar, bir pencereden dışarıya atılan kısa bakışlar gibiydi; yaşamın içine açılan bu pencereler, çok yavaş değişen tarihin *içinden*, hiç değişmeyecek olan zamansıza doğru bakıyordu.

On sekizinci yüzyılda tarihsel değişim hızı, tarihsel ilerleme prensibinin ortaya çıkmasına da yol açarak ivmelenmeye başladığında, tarihsel zaman, zamansıza ya da değişmeyene sahip çıktı ve gün be gün onu kendi içinde eritti. Astronomi, yıldızları tarihsel olarak düzenledi. Renan, Hıristiyanlığı tarihselleştirdi. Darwin bütün türleri tarihsel olarak tanımladı. Bu arada, zamanla ilgili farklı gelenekleri barındıran diğer kültürler, diğer iş ve yaşam biçimleri, emperyalizm ve proleterleştirme yoluyla yıkıma uğratılıyordu. Bütün gece çalışmaya devam eden fabrika, duraksız, düzenli ve acımasız bir zaman'ın zafer işaretidir. Fabrika, uyku ve düş zamanında bile çalışmaya devam eder.

Tarihsel ilerleme prensibi, kendisi dışında bütün diğer tarih görüşlerinin ortadan kaldırılmasının bu ilerlemenin parçası olduğunda ısrarlıydı. Batıl inançlar, yerleşik muhafazakârlık, ilahi yasalar denen şey, kadercilik, toplumsal teslimiyetçilik, kilise tarafından gözdağı vermekte başarıyla kullanılan Tanrı korkusu, hafızlama ve cehalet: Bütün bunlar temizlenmeli ve insanın kendi tarihini yapabileceği önermesiyle

yer değiştirmeliydi. Doğrusu bu, tarihsel olabilirliğin bu tür bir farkındalığı olmaksızın toplumsal adaletin tümüyle gerçekleştirilmesinin mümkün olmayışı anlamında ve bu farkındalığın da getirilen tarihsel açıklamalara dayanması anlamında, ilerlemeyi gerçekten temsil etmişti — hâlâ da ediyor.

Gene de öznel deneyime karşı çok derin bir şiddet uygulandı. Bu noktada, yaratılan nesnel tarihsel olanaklarla karşılaştırıldığında bunun önemsiz olduğu sonucunu çıkarmak sorunun püf noktasını kaçırmak olacaktır, çünkü öznel/nesnel ayrımının günümüzde aldığı acılı biçim bu şiddetle başlamış ve gelişmiştir.

Bugün bireysel yaşamı çevreleyen her şey, bu yaşamın kendisinin kısa evrelerinden çok daha hızlı değişmektedir. Zamansız olan ortadan kaldırılmış ve tarihin kendisi kısa ömürlü bir hale gelmiştir. Tarihin artık ölmüşlere göstereceği bir saygı yoktur; ölmüşler yalnızca tarihin, içinden geçip gitmiş olduğu şeylerdir. (Batı'da son yüz yıl içinde dikilen anıtların sayısıyla ilgili karşılaştırmalı bir inceleme, son yirmi beş yılda ürkütücü bir düşüş olduğunu gösterecektir.) Artık doğruluğu genel kabul gören ve bir yaşamdan daha uzun süren hiçbir değer yoktur, çoğu değer yaşamdan daha kısa ömürlüdür. Dünya çapındaki enflasyon olgusu bu anlamda bir belirti gibidir: ekonomik istikrarsızlığın daha önce benzeri görülmemiş modern bir biçimi.

Sonuç olarak, zamana meydan okuyan anlara ilişkin o yaygın deneyim, şimdi buna benzer anların çevresini saran her şey tarafından yalanlanmaktadır. Bu tür anlar, tarihin içinden zamansıza bakan pencereler olmaktan çıkmışlardır. *Sonsuza kadar* terimini hak edecek deneyimler şimdi ister istemez yalnızlık ve bireysellik olarak görülmektedir. Bu deneyimlerin rolleri tümüyle değişmiştir: aşmak yerine, yalıtmaktadırlar. Fotoğrafın geliştiği dönem, bu benzersiz modern acının genel geçer hale geldiği döneme denk düşer.

Gene de çok şükür, insanlar hiçbir zaman yalnızca tarihin pasif nesneleri değildir. Ve popüler kahramanlıktan öte, aynı zamanda popüler bir yaratıcılık vardır. Bütün bunlar söz konusu olduğunda bu türden bir yaratıcılık, deneyimi korumak, bir "zamansızlık" alanını yeniden yaratmak ve kalıcı olanda ısrarla durmak için ne mümkünse kullanır. Bu yüzden her biri kırılgan imgeler olan, çoğu kalbin üstünde

taşınan ya da yatağın başucuna yerleştirilen yüz milyonlarca fotoğraf, tarihsel zamanın bu yıkıma hiçbir hakkı olmadığını anlatmak için kullanılır.

Özel fotoğraf bugün, sanki tarihin içinden zamanın dışında olana açılan pencereden bakışı somutlaştırıyormuş gibi ele alınıyor ve benimseniyor.

*
* *

Kadın ve kızıl Macar askerinin fotoğrafı, bir düşünceyi temsil eder. Bu düşünce Kertesz'in değildir. Gözlerinin önünde yaşanmaktadır ve Kertesz ona karşı alıcı bir duyarlılık içindedir.

Kertesz ne görmüştür?

Yaz günlerinin ışığı.

Kadının elbiseleriyle, açık havada uyumak zorunda kalacak askerlerin kalın elbiseleri arasındaki kontrast.

Belli bir ağırlık içinde bekleyen adamlar.

Kadının, bakışındaki yoğunlaşma — daha şimdiden adama, sanki biraz sonra onu alıp götürecek olan uzaklığın içine bakıyormuş gibi bakıyor.

Kadının ağlamanın yolunu kesen kaş çatışı.

Erkeğin alçak gönüllülüğü — bu, kulağından ve başını tutuş biçiminden okunabiliyor— çünkü o anda kadın erkekten daha güçlüdür.

Kadının, bedeninin duruşundan okunan kabullenişi.

Çocuk, babasının üniformasından şaşkınlığa düşmüş, olağandışı durumun farkında.

Kadının dışarı çıkmadan önce taranmış saçları, eski elbisesi.

Gardroplarının sınırlılığı.

Görülen şeyleri ancak madde madde saymak mümkün, çünkü eğer bunlar insanın yüreğini sızlatıyorsa, bunu asıl olarak göz yoluyla yapıyorlar. Örneğin kadının, karnı üzerinde birleştirdiği ellerinin görünümü, patatesleri nasıl soyacağını, ellerinden birinin uykudayken nasıl yana sarkacağını, saçlarını nasıl düzelteceğini anlatıyor.

Kadın ve asker birbirlerini tanımak için bakıyorlar. Vedalaşmayla buluşma ne kadar da yakındır birbirine! Belki de daha önce hiç böylesine yaşamamış oldukları bu tanıma edimi içinde, her ikisi de diğerinin olası her şeye karşı direnebilecek bir imgesini alakoymayı umuyor. Hiçbir şeyin silemeyeceği bir imge. Kertesz'in fotoğraf makinesinden önce yaşanan düşünce budur. Ve bu fotoğrafı paradigmatik kılan da budur. Bu fotoğraf, yalnızca hoşlanılmakla kalmayıp aşık olunan bütün fotoğraflarda içsel olan şeyi dışsal yolla aktaran bir an'ı göstermekterir.

Bütün fotoğraflar tarihe muhtemel katkılardır; belli koşullar altında, herhangi bir fotoğraf bugün tarihin zaman üzerinde sahip olduğu tekeli kırmakta kolaylıkla kullanılabilir.

Görünümlerin Bilmecesi

Hiç yazılmamış olanı okumak.
Hofmannsthal

Fotoğrafın iki değişik kullanımını gözden geçirdik. Biri, fotoğrafın getirdiği pozitivist kanıtı sanki nihai ve biricik gerçeği temsil ediyormuş gibi ele alan ideolojik kullanım. Buna karşılık da öznel bir duyguyu kanıtlamak için fotoğrafı bağrına basan popüler ama özel kullanım.



Tabakta Şeftaliler, P.Cézanne.

Ben sanat olarak fotoğrafı ele almadım. Büyük bir fotoğrafçı olan Paul Strand, kendisini sanatçı olarak görüyordu. Son yıllarda sanat müzeleri, fotoğraf toplamaya ve sergilemeye başladılar. Man Ray şöyle diyordu : "Resmetmek istemediklerimin fotoğrafını çekiyorum; fotoğrafını çekemediklerimin resmini yapıyorum." Ray kadar ciddi Bruce Davidson gibi başka fotoğrafçılarsa resimlerinin "sanat yerine geçmemesi"ni bir erdem olarak öne sürüyorlar.

On dokuzunca yüzyıldan beri süregelen, fotoğrafın bazen bir sanat olduğu tartışmaları meseleyi çözmekten çok karmaşıklaştırmıştır; çünkü bu tartışmalarda her zaman resim sanatıyla karşılaştırmaya gidilmiştir. Oysa bir çeviri sanatının bir alıntı sanatıyla karşılaştırılması hiç işe yaramaz. Bu sanatların benzerlikleri, birbirleri üzerindeki etkileri yalnızca biçimseldir; işlev açısından hiçbir ortak yanları yoktur.

Bu söylediğimiz ne kadar doğru olsa da, şu canalıcı sorunun yanıtını vermez: Bilinmedik nesnelerin fotoğrafları nasıl olup da bizi etkileyebiliyor? Fotoğraflar tablolar gibi işlev görmüyorlarsa, nasıl işlev görüyorlar? Fotoğrafların görünümlerden alıntı yaptığını öne sürmüştüm. Bu, görünümlerin kendi başlarına bir dil oluşturduğunu akla getirebilir.

Bunu söylemenin anlamı nedir?

Önce muhtemel bir yanlış anlamayı ortadan kaldırmaya çalışayım. Barthes son kitabında şöyle yazıyordu: "Bir dilin içine biraz girdiğim her defasında, bu dilin sisteminin bir tür indirgemecilik ve onaylamama içinde varolduğunu ve bu yönde geliştiğini fark eder etmez, sessizce oradan çekilip başka yöne bakmışımdır."*

Merhum ustalarının tersine, Barthes'ın yapısalcı izlerleri kapalı sistemlere bayılırlar. Kertesz'in fotoğrafını okurken benim, her biri toplumsal/kültürel birer inşa olan bir dizi göstergebilimsel sisteme dayanmış olduğumu söyleyeceklerdir: giysilerin, yüz ifadelerinin, gövde hareketlerinin, toplumsal tavırların, fotoğraf çerçevelemesinin vb. gösterge dili. Gerçekten de böyle göstergebilimsel sistemler mevcuttur ve bunlar imgelerin yaratılmasında da, okunmasında da sürekli

* Roland Barthes, *Reflections on Photography (Fotoğraf Üzerine Düşünceler)* Farrar, Strauss & Giroux, New York, 1981.

kullanılmaktadır. Bununla birlikte bu sistemlerin toplamı, görünümlerde okunabilecek her şeyi ne tümüyle tüketebilir, ne de kapsayabilir. Barthes'ın kendisi de bu görüşteydi. Görünümlerin dile benzer bir şey oluşturmaları sorunu, yalnızca göstergebilimsel sistemlere atıfta bulunarak çözülemez.

Geriye şu soru kalıyor: Görünümlerin bir dil oluşturabileceklerini söylemek ne anlama gelir?

Görünümler tutarlılık içindedir. İlk aşamada, görsel çekimleri kuran ortak yapı ve gelişme yasaları gereğince tutarlıdırlar. Bir kaya parçası dağı andırır; otlar saç gibi büyür; dalgaların biçimi ovalara benzer; kar kristal gibidir; cevizlerin kabukları içinde büyümeleri, beynin kafatası içindeki büyümesi gibi az çok kısıtlıdır; dural olsun, hareketli olsun, her tür destekleyici ayak ve bacak, görsel olarak birbirine atıfta bulunur vb. vb.

İkinci aşamada, görünümler az çok gelişkin bir gözün varolmaya başlamasıyla, görsel taklidin ortaya çıkmasından dolayı tutarlılık içindedirler. Doğal kamuflaj, doğal renklerin çoğu ve hayvan davranışlarının geniş bir kesimi, görünümlerin başka görünümlerle birleşmesi ya da onları çağrıştırması ilkesinden kaynaklanmıştır. Brassolinae'nin kanatlarının altında, baykuşun ya da başka bir iri kuşun gözlerini aslına büyük bir uygunlukla taklit eden lekeler vardır. Kendilerine saldırıldığında bu kelebekler kanatlarını çırparlar; saldırgan da bu parlak gözlerden ürker.



Görünümler olayları hem ayırt eder, *hem* de birleştirirler.

On dokuzuncu yüzyılın ikinci yarısında, görünümlerin tutarlılığının neredeyse unutulduğu bir dönemde, tek bir kişi anlamını kavrayarak bu tür tutarlılığın üzerinde ısrarla durdu. "Nesneler birbirlerinin içine nüfuz ederler. Hiç kesmezler yaşamayı. Fark edilmeksizin civarlarına gizli yansımalar saçarlar." Cézanne.

Görünümler aynı zamanda zihinde, algılar biçiminde tutarlılık oluştururlar. Bir tek şeyin ya da olayın görüntüsü başka şeylerin ve olayların görüntüsünü de içinde barındırır. Bir görünümü fark etmek için başka görünümlerin anısı gereklidir. Genellikle beklentiler olarak yansıtılan bu anılar da, ilk fark etme aşamasından çok sonra bile görüleni nitelemeyi sürdürürler. Örneğin, burada meme emen bir bebek görüyoruz, ama görsel belleğimiz de, görsel beklentilerimiz de o noktada kesiliyor. Bir imge, bir diğerinin içine nüfuz ediyor.



Görünümlerin *tutarlılık içinde* olduğunu söyler söylemez, bu *tutarlılık*'ın dilinkinden çok da değişik olmayan bir birlik düşüncesini akla getirdiğini fark ediyoruz.

*
* *

Görme de, organik hayat da ışığa dayalıdır; görünümler bu karşılıklılığın yüzleridir. Bu yüzden görünümlerin çifte sistematik olduğu söylenebilir. Evrensel bazı yapısal ve dinamik yasalar yüzünden, olduğu şekilde varolan bir doğal çekim sistemine aittir görünümler. Daha önce söylediğimiz gibi, bütün bacakların birbirlerine benzemesi bundandır. İkincisi, zihnin görsel deneyimini örgütleyen bir algılama sistemine aittirler.

İlk sistemin birincil enerjisi, her zaman geleceğe doğru atılan doğal yeniden üretim itkisidir; ikinci sistemin birincil enerjisiyse her zaman geçmişi koruyan bellektir. Algılanan bütün görünümlerde her iki sistemin çifte trafiği söz konusudur.

Görsel deneyimimizi "okuyan" ve depolayanın, beynimizin sağ yarımküresi olduğunu biliyoruz artık. Bu anlamlı bir şeydir, çünkü görsel deneyimin yer aldığı bölgeler ve merkezler, sol yarımkürede sözel deneyimimizi işleyen bölge ve merkezlerle yapısal olarak aynıdır. Görünümleri ele alan aygıtlarımız, sözel dili ele alan aygıtlarımızla aynıdır. Üstelik iletilmemiş durumda —yani yorumlanmadan ya da algılanmadan önce— görünümler (bellekte belli bir düzeyde depolanabilmek amacıyla) kendilerini sözler için kullanılan sisteme benzer referans sistemlerine bırakırlar. Bu da gene insanı, görünümlerde kodun bazı niteliklerinin bulunduğu kararını vermeye götürüyor.

Bizden önceki kültürlerin hepsinde görünümler, yaşayanlara gönderilmiş işaretler olarak ele alınıyordu. Her şey *efsaneydi:* her şey gözün *okuması* için oradaydı. Görünümler benzerlikleri, analojileri, sempatileri,antipatileri açığa vuruyor, bunların hepsi de birer ileti taşıyordu. Bu iletilerin toplamı, evreni açıklıyordu.

Kartezyen devrim böyle bir açıklamanın temelini ortadan kaldırdı. Artık önemli olan, şeylerin görünüşleri arasındaki ilişki değil, ölçüm ve farklardı. Salt fiziksel olanın kendi içinde bir anlam taşıması artık mümkün değildi; ancak akılla araştırıldığı zaman bir anlam taşıyabilirdi, ki bu da tinsel olanın sorgulanması demekti. Görünümler bir diyalogdaki sözcükler gibi çift yüzlü olmaktan çıktılar. Yoğunlaşıp matlaştılar, kesip biçme gerektirir oldular.

Modern bilim mümkün hale geldi. Ancak, varlıkbilimsel herhan-

gi bir işlevden yoksun bırakılan görünebilir nesne, felsefi olarak estetikbilimin alanına indirgendi. Estetikbilim, duyusal algıları bireyin duygularını etkileyişi açısından inceleme bilimiydi. Böylece, görünümlerin okunması parçalı hale geldi; bunlara artık anlamlı bir bütün gözüyle bakılmaz oldu. Görünümler, anlamı salt kişisel olan ihtimallere indirgediler.

Bu gelişme on dokuzuncu ve yirminci yüzyıldaki görsel sanatların krizli ve nöbetli tarihini açıklamakta yardımcı olabilir. Tarihte ilk kez görsel sanat, anlamlı olmanın, görünümlerin doğasında yattığı inancından kopartılmış oldu.

Ancak, görünümlerin dile benzediği konusunda ısrar edersem, ortaya çok önemli güçlükler çıkıyor. Örneğin bu dilin *tümelleri* nerededir? Görünüm dilinden söz etmek, bir kodlayıcıyı ima etmektir; eğer görünümler okunmak için oradalarsa, bunları kim yazmıştır?

Dinden kurtulmakla gizemlerin azalacağını zannetmek, rasyonalist bir yanılsamaydı. Tam tersine din ortadan kalkınca gizemler çoğalarak artmıştır. Merleau-Ponty şöyle yazıyordu:

> Görmenin bize öğrettiğini bire bir ele almalıyız; bu şu demektir: Güneş ve yıldızlarla görme yoluyla temasa geçtik, bir anda her yerdeyiz, hatta kendimizi başka bir yerde hayal etme gücümüz bile....görme'den kaynaklanır ve ona borçlu olduğumuz araçları kullanır. Yalnızca görme edimi, farklı olan, birbirine "dışsal" olan, yabancı olan varlıkların gene de mutlak olarak *birlikte* olduklarını, "eşzamanlılık" olduklarını öğrenmemizi sağlar; bu, psikologların çocuğun patlayıcıyla oynaması gibi uğraştıkları bir sorundur.*

Görülenin *kodlanmış bir iletiden başka birşey olmadığı*nı zanneden dinsel ve büyüsel inançları yeniden eşelemeye gerek yok. Tarih dışı olan bu inançlar, gözün *ve* beynin tarihsel gelişmelerinin çakışmasını göz ardı ediyorlardı. Hem görmenin, hem de organik hayatın ışığa dayalı olmaları tesadüfünü de göz ardı ediyorlardı. Bununla bir-

---

*Maurice Merleau-Ponty, *The Primacy of Perception (Algının Birincilliği)* Northwestern University Press, Evanston, Illinois, 1964, s.187.

likte, tarihsel açıklamalarımız ne olursa olsun, görünümlerin bilmecesi sürer. Felsefi olarak bu bilmeceden kaçınabiliriz. Ama *bakışlarımızı* kaçıramayız ondan.

*
* *

İnsan etrafına bakar (ve insan her zaman, düşlerde bile, görülebilir olanla çevrilidir) sonra etrafında bulunanları, koşullara göre, farklı farklı okur. Araba kullanmak bir tür okumaya yol açar; ağaç kesmek başka bir tür okumaya; bir arkadaşı beklemekse bir başkasına. Her etkinlik kendi okuma biçimini harekete geçirir.

Başka zamanlarda okuma, ya da okumayı oluşturan tercihler, bir amaca yönelтilmiş olmaktan çok, zaten gerçekleşmiş bir olayın sonucunda ortaya çıkarlar. Duygu ya da ruh hali okumayı harekete geçirir; bu şekilde okunan görünümler de *ifade edici* olur. Bu tür anlar edebiyatta sıklıkla betimlenmiştir; ancak bunlar edebiyatın değil, görülebilir olanın alanına aittirler.

Filistinli yazar Hasan Kanafani, baktığı her şeyin aynı acının ve kararlılığın ifadesine dönüştüğü bir anı betimler:

> Nadia'nın, kalçadan kesilmiş bacağını hiç unutmayacağım. Asla! Yüzünü yoğuran ve sonsuza dek yüz çizgilerine sinmiş olan o acıyı da unutmayacağım. O gün Gazze'deki hastaneden çıktım, avucumda Nadia'ya vermek üzere getirmiş olduğum iki sterlini sessiz bir alayla tutuyordum. Yakıcı güneş sokakları kan rengine bürüyordu. Ve Gazze yepyeni bir yerdi Mustafa! Senle ben onu hiç böyle görmedik. Oturduğumuz Şaciya mahallesinin girişine dizilmiş taşlar bir anlam taşıyordu; sanki oraya bu anlamı açıklamak amacıyla, yalnızca bu nedenle konmuşlardı. İçinde yaşadığımız, iyi insanlarıyla yedi yıllık yenilgiyi paylaştığımız Gazze yepyeni bir şeydi. Bu bana salt bir başlangıç gibi göründü. Bunun neden salt bir başlangıç olduğunu düşündüğümü bilmiyorum. Eve dönerken geçtiğim ana caddenin yalnızca Safad'a giden uzun, upuzun bir yolun başı olduğunu tahayyül ettim. Bu Gazze'deki her şey, ağlamakla dindirilemeyecek bir mutsuzlukla

sarsılıyordu. Bu bir meydan okuyuştu, daha da ötesi, kesilmiş bir bacağın geri talep edilmesi gibi bir şeydi.*

Her bakma ediminde bir anlam beklentisi vardır. Bu beklenti, açıklama yapılması isteğinden ayırt edilmelidir. Bakan kişi *daha sonra* açıklama yapabilir; ama herhangi bir açıklamadan önce, görünümlerin kendilerinin neyi ifşa etmek üzere olduklarının beklentisi vardır.

İfşalar kolayca gerçekleşmez. Görünümler öyle karmaşıktır ki yalnızca, bakma ediminde içkin olan arayış onların altta yatan tutarlılığından bir okuma çıkarabilir. Geçici bir açıklığa ulaşma adına, görünümleri görme'den yapay olarak ayırırsak (bunun gerçekte olanaksız olduğunu gördük) görünümlerde okunabilecek olan her şeyin orada zaten bulunduğunu ama ayrıştırılmamış olduğunu söyleyebiliriz. Ayrıştırmayı yapan, tercihleri sayesinde, arayıştır. *Görülen*, ifşa edilen de, hem görünümlerin hem de arayışın çocuğudur.

Bu ilişkiyi daha iyi açıklamanın bir yolu da, görünümlerin kendi içlerinde kehanetlere benzediklerini söylemektir. Tıpkı kehanetler gibi onlar da temsil ettikleri tek tek görüngülerin ötesine geçer, ondan daha fazlasını ima ederler; bununla birlikte imaları, daha kapsayıcı bir okumayı tartışma götürmez hale getirmeye yetmez pek. Kehanet belirten bir önermenin kesin anlamı, onu dinleyenin istek ya da ihtiyaçlarına bağlıdır. Topluluk içinde bile olsa herkes, bir kehaneti yalnız başına dinler.

Bakanın kimliği, bulunan anlamın temel öğesidir; *bununla birlikte, onun tarafından aşılabilir.* Umulan da bu aşılmadır. Vahiy, dinsel bir kategori olmazdan önce görsel bir kategoriydi. Bir vahiy umudu — bu her çocuklukta özellikle belirgindir— özel bir işlevsel amaç taşımayan her türlü bakıştaki *istem*'in itici gücüdür.

Vahiy, gördüğümüz şeyin bizi aşması, genel olarak varsayıldığı kadar ender değildir belki de. Doğası gereği vahiy kolaylıkla sözlere dökülemez. Kullanılan sözcükler estetik hayret ifadeleri olarak kalır! Bununla birlikte, sıklığı ne olursa olsun, vahiy beklentisi içinde

* H. Karafani, *Men in the Sun* (*Güneşteki Adamlar*), Heinemann Educational Books, Londra, 1978, s.79.

oluşumuz, bence insanlara ilişkin bir değişmezdir. Bu beklentinin biçimi tarihsel olarak değişebilir, ama kendi içinde o, *insanın algılama kapasitesiyle görünümlerin tutarlılığı arasındaki ilişki*'nin bir unsurudur.

Bu ilişkinin bütünselliği belki de en iyi şekilde, görünümlerin bir yarı-dil oluşturduğu söylenerek belirtilebilir. Tam bir dile hem benzerlik hem de o dilden farklılık ifade eden böyle bir formülleştirme, sarsak ve kesinlikten uzak olmakla birlikte, en azından bir dizi fikre yer açmaktadır.

*

* *

Fotoğrafa ilişkin pozitivist görüş, tüm yetersizliklerine karşın egemenliğini korumuştur çünkü görünümlerin vahiysel niteliği göz önüne alınmadıkça başka bir görüşün gelişmesi mümkün değildir. İyi fotoğrafçıların hepsi sezgiyle çalışmışlardır. Onların yapıtları açısından, bu kuram eksikliği önem taşımamıştır. Önemli olan fotoğrafın imkânının kuramsal olarak gizli kalmış olmasıdır.

Nedir bu imkân?

Bir fotoğrafçının inşa edici tek bir tercihi, bakmakta olan bir başkasının sürekli ve daha rastlantısal olan tercihlerinden farklıdır. Her fotoğrafçı, fotoğrafın basitleştirdiğini bilir. Bu basitleştirme odaklama, tonlama, derinlik, çerçeveleme, birbirini iptal etme (fotoğraflanan şey değişmez), doku, renk, boyut, diğer duyular (bunların görüntü üzerindeki etkileri dışarıda bırakılmıştır) ve ışığın oyunlarıyla ilgilidir. Fotoğraf, görünümlerden alıntı yapar; ancak alıntı yaparken bu görünümleri basitleştirir. Bu basitleştirme onların okunabilirliklerini artırabilir. Her şey seçilen alıntının niteliğine bağlıdır.

Atlı adamın fotoğrafı, çok kısa bir alıntılamadır. Kertesz'in Budapeşte tren istasyonunun önünde çektiği fotoğrafsa uzun uzadıya alıntı yapmaktadır.

Alıntının "uzunluğu"nun poz zamanıyla bir ilgisi yoktur. Zaman-

sal bir uzunluk değildir bu. Bir fotoğrafçının, fotoğraflanan anı seçişiyle, bakanı o ana bir geçmiş ve gelecek atfetmeye ikna etmeye çalışabileceğini görmüştük daha önce. Atlı adama bakarken, biraz önce ne olmuş olduğu ya da birazdan ne olacağı üzerine belirli bir fikir edinemeyiz. Kertesz'in fotoğrafına bakarken, yıllarca geriye ve en az birkaç saat ileriye giden bir öykü izleyebiliriz. İki imgenin anlatı menzilleri arasındaki bu fark önemlidir; gene de bu fark alıntının "uzunluğu"yla doğrudan bağlantılı olsa bile, kendisi bu uzunluğu temsil etmez. Alıntının uzunluğunun hiçbir anlamda zamansal bir uzunluk olmadığını tekrarlamak gerekiyor burada. Uzatılmış olan, zaman değil, anlamdır.

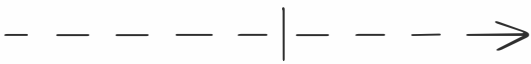
Fotoğraf, zamanı enlemesine keser ve o anda gelişmekte olan olay ya da olayların kesitini açığa çıkarır. Anlık olanın, anlamı bulanıklaştırdığını görmüştük. Ancak kesit yeterince genişse ve rahat rahat incelenebiliyorsa, bize olayların birbiriyle bağlantılılığını ve ilişki içinde birlikte varoluşlarını anlama imkânı tanır. En sonunda görünümlerin birliğinden doğan denklikler, ardıllıktan yoksun oluşlarını daha sonra telafi ederler.

İster istemez son derece şematik olacak çizimlerle ifade edersem bu anlattıklarım, daha açık anlaşılacaklardır.

Gerçek yaşamda bir olayın taşıdığı anlamın algılanmasını ve hissedilmesini sağlayan şey, onun zaman içindeki gelişmesi ve süremidir. Bunu etkin biçimde ifade edersek, olayın anlama doğru ya da onun içinden geçerek hareket ettiğini söyleyebiliriz. Bu hareket bir okla temsil edilebilir.



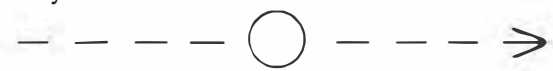
Normal olarak bir fotoğraf bu hareketi tutuklar ve fotoğraflanan olayın görünümlerini enine keser. Anlamı, belirsiz hale gelir.



Okun hareketi, ancak seyircinin donmuş görünümlere tahmini bir geçmiş ve gelecek atfetmesi sayesinde varsayılabilir.

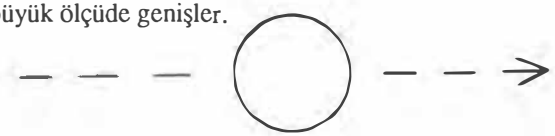
Yukarıda, fotoğrafın kesişini dik bir çizgiyle temsil ettim. Ancak bu kesişi bir olayın kesiti olarak düşünürsek, onu yandan değil de

önden görülen bir çemberle temsil edebiliriz. O zaman şöyle bir çizim çıkar ortaya:

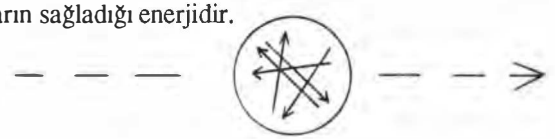


Çemberin çapı, olayın anlık görünümlerinde bulunan bilişi miktarına göre değişecektir. Bu çap (alınan bilişi miktarı), seyirciyle fotoğraflanan olay arasındaki kişisel ilişkiye göre değişebilir. Atlı adam bakana yabancıysa, çap dardır; çember son derece küçüktür. Aynı adam sizin oğlunuzsa, seçilip ayrılan bilişi miktarı da, çemberin çapı da aşırı ölçüde genişler.

Uzun uzadıya alıntı yapan sıradışı fotoğraftaysa, fotoğrafın öznesinin seyirci için tümüyle yabancı olması durumunda bile çemberin çapı büyük ölçüde genişler.



Bu genişleme —o andaki belirli konjonktürün içinde fotoğraflandıkları halleriyle— görünümlerdeki tutarlılığın, olayı kendisinin ötesine aşırmasından kaynaklanır. Fotoğraflanan olayın görünümleri, başka olayları akla getirir. Çemberi, anlık bilişinin boyutlarının çok ötelerine genişleten şey, bu eşzamanlı bağlantıların ve karşılıklı atıfların sağladığı enerjidir.



Böylece, fotoğrafın kesmesi sonucunda gerçekleşen süreksizlik yıkıcı olmaktan çıkar, çünkü uzun alıntı yapan fotoğrafta başka tür bir anlam mümkün hale gelmiştir. Fotoğrafı çekilen özel olay, kendi görünümlerinden doğan fikirler sayesinde başka olayları ima eder duruma gelir. Bu, salt totolojik bir fikir olamaz. (Acı çekme fikrini ağlayan bir insan imgesiyle ima etmek totolojiktir.) Fikir olayla yüzleşerek onu genişletip başka olaylara bağlar; dolayısıyla da çapı genişletir.

Görünümlerin, fikirleri "doğurmaları" nasıl mümkün olmaktadır? Belli bir andaki özgül tutarlılıkları yoluyla görünümler, bir dizi *denk-*

lik eklemlerler; bu denklikler de bakanda geçmişteki bir deneyimin farkındalığını doğurur. Bu farkındalık bellekle örtük bir anlaşma düzeyinde kalabilir, ya da bilinçli hale gelir. Bilinçli hale geldiğinde bir fikir olarak formüle edilir.

Anlatımcılığa ulaşan bir fotoğraf böylece diyalektik olarak çalışır: kaydedilen olayın özelliğini korur ve bu özel görünümlerin denkliklerinin genel bir fikri eklemlediği bir an'ı seçer.

Hegel, *Hukuk Felsefesi** adlı yapıtında, bireyselliği şöyle tanımlıyor:

> Her bilinçlilik kendini (1)evrensel olarak, sınırlı olan her şeyden soyutlama potansiyeli olarak, (2) sınırlı bir nesnesi, içeriği ve amacı olan bir özel olarak tanır. Bununla birlikte bu anların her ikisi de yalnızca birer soyutlamadır; somut ve gerçek olan (her gerçek somuttur), özelin, ama kendi üzerine düşünme yoluyla evrenselle eşitlenmiş olan özelin, karşıtı olan evrenselliktir. Bu birlik, bireyselliktir.

Her anlatımcı fotoğrafta, uzun uzadıya alıntı yapan her fotoğrafta, özel olan, genel bir fikir aracılığıyla *evrensel olanla eşitlenmiş* durumdadır.

*
* *

Genç bir adam halka açık bir yerde, belki de bir kahvede, masa başında uyuya kalmış. Yüzündeki ifade, kişiliği, ışıkla gölgenin onu ve giysilerini eritişi, gömleğinin açık yakası, masanın üzerindeki gazete, sağlığı ve yorgunluğu: Hepsi de bu olayda görsel olarak mevcut.

Genel fikir, olaydan yola çıkmak ve onunla yüzleşmek. Bu fotoğraftaki fikir, okunabilirlikle ilgili. Daha doğrusu okunabilirlik/okunamazlık arasındaki farkla, ayrım çizgisiyle ilgili. Masadaki ve

---

* Georg W.F.Hegel, *Philosophy of Right,* Oxford University Press, Londra, 1975, s.7



Uyuyan Genç, 25 Mayıs 1912, Budapeşte, A.Kertesz

uyuyan figürün arkasındaki gazeteleri kaldırın; fotoğraf artık anlamlı olmaktan çıkar —bunların yerini alan şey bir başka fikri akla getirinceye dek, ya da akla getirmediği sürece.

Olay bir fikri akla getirir. Olayla yüzyüze gelen fikir de kendini aşmaya ve fikrin taşıdığı (Hegel'in soyutlama diye adlandırdığı) genellemeyi temsil etmeye iter onu. Belli bir genç adamı uyurken görürüz. Onu görünce de genelde uyku fikrini kafamızda tartmaya başlarız. Ancak bu tartma süreci, bizi o özel durumdan uzaklaştırmaz; tam tersine aklımızdaki süreç onun tarafından başlatılmıştır ve bundan sonra okuduğumuz her şey, bu özele yöneliktir. Fotoğrafta kaydedilen *görünümler yoluyla* ve bunlar tarafından akla getirilen okunabilirlik/okunamazlık fikri *ile* düşünür, hisseder ya da hatırlarız.

Genç adamın uykuya dalmadan önce okumakta olduğu gazetenin harfleri, duvarda asılı olan gazetelerin bizim bu uzaklıktan bile neredeyse okuyabileceğimiz harfleri —bütün o yazılı haberler, yazılı yönetmelikler, zaman çizelgeleri — onun için, geçici olarak okunamaz durumdadır. Aynı zamanda da uyuyan zihninden geçenler, yorgunluğundan arınış biçimi, bizim için ya da bekleme salonunda bulunan herhangi biri için okunamaz niteliktedir. İki okunabilirlik. İki okunamazlık. Fotoğraftaki fikir (tıpkı genç adamın nefes alıp verişleri gibi) bu iki kutup arasında salınmaktadır.

Bunlardan hiçbiri Kertesz tarafından inşa edilmiş ya da tasarlanmış değildir. Kertesz'in işi o andaki, o açıdan, o yerdeki görünümlerin tutarlılığına o ölçüde duyarlı olmaktı. Bu tutarlılıktan doğan denklikler, sözcüklerle doyurucu biçimde sayılıp dökülemeyecek kadar yaygın ve içiçe geçmiş durumdadır. (İnsan sözlük kullanarak fotoğraf çekemez.) Kâğıt, kumaşla, kıvrımlarla, yüz çizgileriyle, harflerle, karanlıkla, uykuyla, ışıkla, okunabilirlikle denklik içindedir. Burada Kertesz'in *alıcı duyarlılığı*'nın niteliğinde, bir fotoğrafın kasıt-sızlığının, nasıl o fotoğrafın gücüne, açıklığına dönüştüğü görülür.

1917'de çayırda kuzuyla oynayan bir oğlan çocuğu. Fotoğrafının çekildiğinin apaçık farkında. Hem oyunbaz, hem de masum.

Bu fotoğrafı akılda kalıcı kılan nedir? Neden içimizdeki anıları uyandırıyor? Birinci Dünya Savaşı'ndan önce doğmuş birer Macar



Dostlar, 3 Eylül 1917, Esztergan, A.Kertesz

çobanı olmayan bizlerde? Bu fotoğrafın akılda kalmasını sağlayan, bir çok fotoğraf editörünün varsayacağı gibi, oğlanın ifadesiyle hareketlerinin mutlu ve şirin olması değildir. Fotoğraflardaki hareketler ve yüz ifadeleri, yalıtıldıklarında anlamsızlaşır ya da karikatüre dönüşürler. Ancak bu fotoğrafta yalıtılmış değildirler. Bir fikir içerir ve bu fikirle yüzleşirler.

Kuzunun görünen yanı —onun hemen bir kuzu olarak farkedilmesini sağlayan şey— postunun dokusudur: oğlanın okşamakta olduğu

ve onu hayvanla bu şekilde oynamaya özendiren doku. Postun dokusuyla aynı anda dikkatimizi çeken —ya da fotoğrafın ısrarla dikkatimizi çekmesini sağladığı— şey, oğlanın üzerinde yuvarlandığı ve muhtemelen gömleğinin üstünden teninde hissettiği kuru otların dokusu oluyor.

Bu olaydaki fikir, Kertesz'in burada duyarlı olduğu fikir, dokunma duyusuyla ilgili. Ve çocuklukta her yerde, her dokunma duyusunun nasıl özellikle keskin bir nitelik taşıdığıyla ilgili. Bu fotoğraf apaçık, çünkü bir fikir yoluyla parmak uçlarımıza ya da parmak uçlarımızda hissetmiş olduğumuz şeylere ilişkin anılarımıza sesleniyor.

Olayla fikir, doğal ve etkin bir biçimde birbiriyle bağlantılı. Fotoğraf, herşeyi dışarda bırakarak bunları çerçeveliyor. Özel olan, evrensel olanla eşitleniyor.

"Bir Kızıl Süvari Yola Çıkıyor"daki fikir, hareketsizlikle ilgili. Her şey hareket olarak okunuyor: göğe karşı ağaçlar, giysilerin kıvrımları, ayrılık sahnesi, çocuğun saçını karıştıran rüzgar, ağaçların gölgesi, kadının yanağına düşmüş saç, tüfeklerin taşındığı açı. Bu akışın içinde de, hareketsizlik fikrini kadınla erkek arasındaki bakış akla getiriyor. Ve bu fikrin açıklığı, bizim her ayrılıkta doğan o hareketsizliği kafamızda tartmamıza neden oluyor.

İki sevgili, bir park kanepesinde (yoksa bahçede mi?) kucaklaşıyorlar. Orta sınıftan kentli bir çift. Muhtemelen fotoğraflarının çekildiğinin farkında değiller. Farkındaysalar bile, şu anda fotoğraf makinesini hemen hemen unutmuş durumdalar. Gizli saklı davranıyorlar —tam da, fotoğraf makinesi olsun olmasın, sınıf geleneklerinin ortalık yerde davranmalarını gerektirdiği gibi— bununla birlikte, bir yandan da arzu (ya da arzu özlemi) onları ahlaksız kılıyor (kılabilir). Pek de olağandışı sayılmayacak bir olay bu. Fotoğrafı olağandışı yapansa, içinde gördüğümüz her şeyin özel tutarlılığı — arkalarındaki çalılığın gizleyici perdesi, kadının eldivenleri, ceketlerinin aynı düğmelere sahip kol yenleri, ellerinin hareketi, burunlarının teması, terzi elinden çıkmış giysileriyle çalılığın gölgesini everen karanlık, yapraklarla tenleri aydınlatan ışık —bu tutarlılık, edep/arzu, giyimli/giyimsiz, fırsat/mahremiyet gibi unsurları bölen ayrım çizgisi



Sevgililer, 15 Mayıs 1915, Budapeşte, A.Kertesz.

fikrini akla getiriyor. Böyle bir bölünme de evrensel bir yetişkin deneyimidir.

Nitekim Kertesz şöyle demiştir: "Fotoğraf makinesi aletimdir benim. Onun aracılığıyla çevremdeki her şeye bir neden atfediyorum." "Neden atfetme"nin fotoğrafta izlediği özgül süreç üzerine bir kuram oluşturmak mümkün olabilir.

Özetleyelim. Fotoğraflar, görünümlerden alıntı yapar. Alıntının çıkarılması bir süreksizlik yaratır; bu süreksizlik de fotoğrafın an-

lamının belirsizliğine yansır. Fotoğrafa geçirilen bütün olaylar belirsizdir; bu belirsizlik, yalnızca olayla kişisel ilişkileri sayesinde bu eksik sürekliliği kendi yaşamlarıyla tamamlayan kişiler için ortadan kalkar. Çoğu zaman fotoğrafın belirsizliği, fotoğrafı çekilen olayları az çok doğru açıklayan sözcüklerin kullanılmasıyla genel okurdan gizlenir.

Anlatımcı fotoğraf —ki bu anlatımcılık anlam belirsizliğini içerirken buna bir "neden atfedebilir" — görünümlerden yapılan uzun bir alıntıdır: Buradaki uzunluğun ölçütü zaman değil, anlamın yaygınlaşmasıdır. Böyle bir yaygınlaşma fotoğrafın süreksizliğini avantaj haline getirerek elde edilir. Anlatı kesilir. (Uyuyan delikanlının neden tren beklediğini bilemeyiz, gerçekten de tren beklemekte olduğunu varsaysak bile.) Yine de aynı süreksizlik, bir dizi anlık görünümü koruyarak, bizim bunları baştan sona okuyabilmemize ve eşzamanlı bir tutarlılık bulabilmemize fırsat tanır. Öyle bir tutarlılıktır ki bu, fikirleri anlatmak yerine, aklımıza getirir. Görünümler böyle bir tutarlılık yaratma yetisine sahiptirler, çünkü dile benzer bir şey kurarlar. Ben bundan yarı-dil olarak söz ettim.

Görünümlerin yarı-dili, sürekli olarak daha fazla anlam beklentisi yaratır. Bakışlarımızla bir vahiy ararız. Yaşamda bu beklenti nadiren gerçekleşir. Fotoğrafsa bu beklentiyi doğrular, üstelik bunu paylaşılabilir bir tarzda yapar (tıpkı Kertesz'in bu fotoğraflarını okumayı paylaştığımız gibi). Anlatımcı fotoğrafta görünümler kehanette bulunmaktan çıkar, açıklayıcı olur. Bizi etkileyen de bu doğrulamadır.

Fotoğrafı çekilen olayın yanı sıra, fikrin açık seçikliğinin yanı sıra, fotoğrafın bakma isteminde içkin olan beklentiyi tatmin edişi de etkiler bizi. Fotoğraf makinesi görünümlerin yarı-dilini tamamlar ve bunları eklemleyerek şaşmaz bir anlam oluşturur. Bu olduğunda, görünümler arasında kendimizi birdenbire rahat hissederiz, tıpkı anadilimiz söz konusu olduğunda rahat hissettiğimiz gibi.

Kitle Gösterilerinin Doğası

Yetmiş üç yıl önce (6 Mayıs 1898'de) Milano'nun ortasında kadınlı erkekli işçilerin katıldığı bir kitle gösterisi yapıldı. Bu gösteriye yol açan olaylar, bu yazıda yer veremeyeceğimiz kadar uzun bir tarihe sahip. Gösteri, General Beccaris'e bağlı ordu tarafından saldırıya uğrayıp dağıtıldı. Öğle vakti atlı askerler kalabalığın üzerine saldırdı: silahsız işçiler barikatlar kurmaya çalıştılar: Sıkıyönetim ilan edildi ve ordu üç gün boyunca silahsızlarla çatıştı.

Resmi sonuçlara göre 100 işçi öldü, 450 işçiyse yaralandı. Bir polis, bir asker tarafından yanlışlıkla öldürüldü. Orduda kayıp yoktu. (İki yıl sonra I.Umberto, katliamdan sonra "Milano kasabı" General Beccaris'i halkın ortasında kutladığı için öldürüldü.)

Yazmakta olduğum bir öyküye gerekli olduğu için 6 Mayıs'ta Corso Venezia'da yer alan bu gösterinin bazı yönlerini anlamaya çalışıyordum. Bu süreç içinde, gösteriler hakkında, belki daha yaygın biçimde geçerli olabilecek bazı sonuçlara vardım.

Kitle gösterileri ayaklanmalardan ya da isyanlardan ayrı tutulmalıdır; bununla birlikte (şimdi artık ender rastlanan) bazı durumlarda kitle gösterileri ayaklanmaya ya da isyana dönüşebilir. Ayaklanmanın amacı genellikle acildir (bu aciliyet ifade ettiği umarsızlığa denk düşer) : yiyeceği ele geçirmek, mahpusları kurtarmak, mülkü yakıp yıkmak. Devrimci isyanın amaçlarıysa uzun vadeli ve daha kapsayıcıdır: Son amacı, devlet iktidarını ele geçirmektir. Oysa gösterinin amaçları simgeseldir: Hemen hiç kullanılmayan bir gücü *gösterir.*

Kalabalık bir insan topluluğu belli ve önceden saptanmış açık alanda bir araya gelir. Az çok silahsızdırlar. (6 Mayıs 1898'de tamamen silahsızdılar.) Politikalarını protesto ettikleri devlet otoritesinin hiz-

metindeki baskı güçlerine karşı kendilerini hedef olarak ortaya koyarlar.

Kuramsal olarak gösterilerde yaygın görüşlerin ya da duyguların gücünü ortaya koymak amaçlanır: Kuramsal olarak gösteriler devletin demokratik vicdanına bir sesleniştir. Ancak bu, varlığı pek muhtemel olmayan bir vicdanı varsaymak demektir.

Devlet otoritesi demokratik etkilere açıksa gösteri pek gerekli olmayacaktır; açık değilse otoritenin, hiç de gerçek tehdit taşımayan bu boş güç gösterisinden etkilenme ihtimali düşüktür. (Zaten kurulmuş olan *alternatif* devlet otoritesini desteklemek için yapılan bir gösteri —Garibaldi'nin 1860'ta Napoli'ye girmesinde olduğu gibi— özel bir durumdur ve etkisini hemen gösterebilir.)

Gösteriler, demokrasi ilkesinin henüz adı bile konmamışken başlamıştır. Çartistler'in ilk kitle gösterileri, demokrasi ilkesinin kabul edilmesini sağlamak için yürütülen mücadelenin bir parçasıydı. 1905'te St. Petersburg'da Çar'a dilekçe sunmak için bir araya gelen kitleler mutlak bir monarşinin acımasız gücüne hitap ediyor, böylece kendilerini ona bir hedef olarak sunuyorlardı. Bu olayda da kitleler —bütün Avrupa'da görülen yüzlerce benzer olayda olduğu gibi— kurşunlanarak yere seriliyordu.

Öyle görünüyor ki gösterilerin gerçek işlevi varolan devlet otoritesini ciddiye alınabilecek bir ölçüde ikna etmek değildir. Böyle bir amaçtan söz etmek yalnızca işleri kolaylaştıracak bir rasyonalizasyondur.

Gerçek şudur ki kitle gösterileri birer devrim provasıdır: stratejik, hatta taktik provalar değil, devrimci farkındalığa ulaşma provaları. Provayla gerçek gösteri arasında geçen süre epeyce uzayabilir: Bunların nitelikleri —provası yapılan farkındalığın yoğunluğu— farklı durumlarda oldukça önemli değişiklikler gösterebilir: Ancak, bu prova öğesini taşımayan gösterilerin resmî olarak kışkırtılan halk gösterileri olarak tanımlanması daha doğru olur.

Ne kadar kendiliğinden doğarsa doğsun bir gösteri, kendisini sıradan yaşamdan rastgele ayıran *yaratılmış* bir olaydır. Değeri, işte bu yaratılmışlığından kaynaklanır; çünkü öngörme gücü, prova niteliği

burada yatar.

Kitle gösterisi, katılanları varolan bir işleve tepki oluşturmak üzere değil, *kendi işlevini yaratmak* üzere bir araya toplamasıyla diğer kitle eylemlerinden ayrılır: Bu bakımdan kitle gösterisi —grev söz konusu olduğu zaman bile— işyerlerindeki her türlü işçi toplanmasından ya da herhangi bir seyirci kalabalığından ayrılır. Yalnızca bir araya gelmiş olması bile verili düzeni tehdit etmeye yeten bir birlikteliktir bu.

Devlet otoriteleri, kitle gösterilerine katılanların sayısı konusunda genellikle yalan söylerler. Ne var ki bu yalan fazla bir şey değiştirmez. (Gösteriler devletin demokratik vicdanına gerçekten bir seslenme olsaydı, o zaman bu yalan belki bir anlam taşırdı.) Katılanların sayısının önemi, gösteriye dahil olanların ya da yakınlık duyarak izleyenlerin doğrudan yaşadıkları deneyimlerde yatabilir. Bu insanlar için sayılar artık sayı olmaktan çıkar; duyduklarının kanıtı, imgelediklerinin sonuçları olur. Gösteri ne kadar büyük olursa, katılanların toplam kolektif gücü açısından o kadar etkili ve acil (görülebilir, işitilebilir, dokunulabilir) bir eğretileme haline gelir.

Eğretileme diyorum, çünkü bu şekilde kazanılan güç orada bulunanların gizil gücünü de, bir gösteride sergilendiği kadarıyla gerçek güçlerini de hiç kuşkusuz aşar. Ne kadar çok kişi olursa, orada olmayanları birbirlerine ve kendi kendilerine o kadar iyi temsil ederler. Böylelikle kitle gösterisi bir soyutlamaya hem *vücut verir* hem de onu *yaygınlaştırır*. Ona katılanlar bir sınıfa ait olduklarını daha kesin olarak fark ederler. Bu sınıfa ait olmak yalnızca ortak bir kaderi ima etmenin ötesine geçerek ortak bir fırsatı temsil etmeye başlar. Ait oldukları sınıfın işlevinin kısıtlı kalmasına artık gerek olmadığını fark etmeye başlarlar; bu sınıf da, tıpkı gösteride olduğu gibi kendi işlevini kendisi yaratabilir.

Devrimci farkındalık, gösteri yerinin seçimi ve taşıdığı anlamla bir başka yoldan da prova edilir. Gösteriler temelde kentlere özgüdür; genellikle, kentsel ya da ulusal açıdan simgesellik taşıyan bir merkezin mümkün olduğunca yakınında yer alacak biçimde planlanır. "Hedefleri" ender olarak stratejik önemde —tren istasyonları, kışlalar, radyo istasyonları, havaalanları— olur. Kitle gösterisi bir kent ya da başkentin simgesel ele geçirilişi olarak yorumlanabilir. Burada da simgesellik ya

da eğretileme gösteriye katılanların yararına işler.

Göstericilerin yarattığı düzensiz bir olay olsa da gösteri, çok değişik amaçlar için kullanılmak üzere planlanan kent merkezinin yakınında yer alır. Göstericiler yürüyüp geçtikleri sokakların ya da doldurdukları açık alanların olağan yaşantısını kesintiye uğratırlar. Bu bölgeleri "kesip ayırırlar" ve henüz buraları tümüyle işgal edecek güçleri bulunmadığından, hâlâ yoksun oldukları gücü sergilemek için bu bölgeleri geçici bir sahneye dönüştürürler.

Göstericilerin, sahnelerini çevreleyen kent hakkındaki görüşleri de değişir. Gösteri yaparak gündelik yaşamlarını sürdürürken bireysel ya da kolektif olarak elde edebildiklerinden çok daha büyük bir özgürlük ve bağımsızlık —ayrıca ürünü önemsiz olsa da, daha fazla yaratıcılık— sergilerler. Gündelik yaşamlarında koşulları yalnızca bir ölçüde değiştirebilirler; gösteri yaparken ise simgesel olarak koşulların karşısına tam da kendi özvarlıklarını çıkarırlar.

Bu yaratıcılık özü gereği ümitsiz, ödenen bedel de yüksektir belki; ama göstericilerin bakış açılarını geçici olarak değiştirir. Bir bütün olarak kenti kuranın ve sürmesini sağlayanın kendileri ya da temsil ettikleri kişiler olduğunu fark ederler. Kente başka bir gözle bakmaya başlarlar. Kendilerine ait bir ürün, gizilgüçlerini azaltmak yerine pekiştiren bir ürün olarak görmeye başlarlar onu.

Son olarak, devrimci farkındalığın prova edilmesinde başvurulan başka bir yol daha vardır. Göstericiler, yasa ve düzen güçleri denen şeyin karşısına hedef olarak kendilerini koyarlar. Gene de oluşturdukları hedef ne kadar büyük olursa, kendilerini o kadar güçlü hissederler. Bu, ne o sıradan "sayıların gücü" ilkesiyle, ne de kitle psikolojisine ilişkin kaba saba kuramlarla açıklanabilir. Gerçekteki incinebilirlikleriyle, yenilmezlik duyguları arasındaki karşıtlık, göstericilerin devlet otoritesine dayattıkları ikileme denk düşer.

Otorite ya boyun eğmeli ve kalabalığın istediğini yapmasına izin vermelidir: Bu durumda simgesel olan birdenbire gerçeklik kazanır; kalabalığın örgütlenmeden ve hazırlıktan yoksun oluşu zafer kazanmasını engellese bile olay, otoritenin zayıflığını sergiler. Ya da otorite karşılık vermek ve kalabalığı şiddet kullanarak dağıtmak zorunda kala-

caktır: Bu durumda da böyle bir otoritenin demokratik olmayan niteliği kitle önünde sergilenmiş olur. Söz konusu kaçınılmaz ikilem, sergilenen zayıflıkla, sergilenen otorite arasındadır. (Resmî olarak onaylanan ve denetlenen gösteri, aynı ikilemi içermez: Bu tür gösterinin simgeselliği sansür altına alınmıştır: İşte bu yüzden ben onu salt seyirlik gösteri olarak adlandırıyorum.)

Otorite, neredeyse değişmez bir biçimde hep şiddet kullanmayı seçer. Otoritenin sergilediği şiddetin derecesi pek çok etkene bağlıdır; ancak gösterinin oluşturduğu fiziksel tehdit bu etkenler arasında pek yer almaz. Tehdit, özünde simgeseldir. Ancak otorite, gösteriye saldırmakla simgesel olayın tarihsel bir olay haline gelmesini sağlamış olur: hatırlanacak, ders çıkarılacak, intikamı alınacak bir olay.

Şiddeti üzerine çekmek gösterinin doğasında vardır. Yol açtığı provakasyon da şiddete dayalı olabilir. Ancak sonunda, ortaya koyduğu etkiden daha fazlasına kendisi katlanmak zorunda kalacaktır. Bu hem taktik bir gerçektir, hem de tarihsel. Gösterilerin tarihsel rolü, varolan devlet otoritesinin adaletsizliğini, acımasızlığını, mantıksızlığını göstermektir. Gösteriler, masumiyetin ortaya koyduğu protestolardır.

Ancak masumiyet iki türlüdür; bu iki tür, yalnızca simgesel düzeyde tekmiş gibi ele alınabilir. Siyasi çözümleme ve devrimci eylemin planlanması amacıyla bu iki türün birbirinden ayrı tutulması gerekir. Savunulması gereken bir masumiyet vardır, sonunda yitirilmesi gereken bir masumiyet vardır: biri adaletten kaynaklanan masumiyettir, diğeri deneyim yoksunluğu sonucunda ortaya çıkan masumiyet.

Gösteriler siyasi istekleri, daha bunları doğuracak siyasi araçlar yaratılmadan önce ifade ederler. Gösteriler, kendi isteklerinin gerçekleşmesini öngörür, böylelikle de bu isteklerin gerçekleşmesine katkıda bulunurlar; Ancak kendi başlarına bu istekleri elde edemezler.

Herhangi bir verili tarihsel durumda devrimcilerin üzerinde karar vermeleri gereken sorun, daha fazla simgesel provanın gerekli olup olmadığıdır. Bundan sonraki aşama, gösterinin kendisi için taktik ve strateji eğitimi yapmaktır.

1968

"Che" Guevara

Ekim 1967

Guevara'nın önceki Pazar Bolivya ordusunun iki bölüğüyle gerilla kuvvetleri arasında, Rio Grande ırmağının kuzeyinde Higueras adlı bir cangıl köyü yakınlarında yer alan çatışmada öldürüldüğünü kanıtlamak üzere 10 Ekim 1967 Salı günü dünyaya bir fotoğraf iletildi. (Daha sonra bu köy Guevara'nın ele geçirilmesi için verilen ödülü aldı.) Cesedin fotoğrafı , Vallegrande kasabasında bir ahırda çekilmişti. Ölü, bir sedyeye, sedye de beton bir çeşme yalağının üstüne yerleştirilmişti.

Önceki iki yıl içinde "Che" Guevara efsaneleşmişti. Nerede olduğunu kesin olarak kimse bilmiyordu. Kimsenin onu gördüğüne değgin tartışma götürmez bir kanıt da yoktu. Ama varlığı sürekli kabul ediliyor ve anımsatılıyordu. Guevara —"dünyada bir yerde"ki gerilla üssünden Havana'daki Üçkıta Dayanışma Örgütü'ne gönderdiği— son bildirisinin başında on dokuzuncu yüzyıl devrimci şairi José Martí'den bir dize alıntılıyordu: "Acıların vaktidir şimdi ve yalnızca ışığı görmek gerekir." Sanki kendi ağzıyla açıkladığı ışığın içinde Guevara görünmez, her yerde hazır ve nâzır bir duruma gelmişti.

Artık öldü. Sağ kalma olasılığı, efsanenin gücüyle ters orantılıydı. Efsanenin durdurulması gerekiyordu. *New York Times*, "Ernesto Che Guevara, şimdi artık muhtemel göründüğü gibi, Bolivya'da gerçekten öldürüldüyse, bir insanla birlikte bir mit de huzura kavuştu," diye yazıyordu.

Guevara'nın hangi koşullarda öldüğünü bilmiyoruz. Ama ölümünden sonra cesedine yaptıklarına bakarak, eline düştüğü insanların kafa yapısı hakkında bir fikir edinebiliriz. Önce sakladılar cesedi. Sonra sergilediler. Sonra, bilinmeyen bir yerde adsız bir mezara gömdüler. Sonra kazıp yeniden çıkardılar. Sonra yaktılar. Ama yakma-

dan önce, daha sonra teşhis edilebilsin diye, parmaklarını kestiler. Bu bize onların, öldürdükleri kişinin gerçekten Guevara olduğundan kuşkulandıklarını düşündürebilir. Aynı biçimde bundan hiç kuşku duymadıklarını ama cesetten korktuklarını da düşündürebilir. Ben ikincisine inanmaya yatkınım.

10 Ekim'de yayımlanan fotoğraftan amaç, bir efsaneye son vermekti. Bununla birlikte, gören pek çok kişi üzerinde fotoğrafın etkisi çok değişik olabilir. Anlamı nedir bu fotoğrafın? Bu fotoğraf tamı tamına ve gizemsiz bir biçimde şimdi ne anlama geliyor? Kendi açımdan ben, bunu ancak temkinli bir biçimde çözümlemeye girişebilirim.

Bu fotoğrafla Rembrandt'ın *Profesör Tulp'un Anatomi Dersi* adlı tablosu arasında bir benzerlik var. Profesörün yerini kalıp gibi giyinmiş, burnunu mendiliyle örten albay almış. Onun solundaki iki kişi kadavrayı profesörün solunda, en yakınında duran iki doktor gibi, aynı yoğun ama duygusuz ilgiyle seyrediyorlar. Rembrandt'ın tablosunda daha çok sayıda figür olduğu doğru — tıpkı Vallegrande'deki ahırda da fotoğrafa girmeyen daha bir çok kişinin bulunması gibi. Ama cesedin yukarıdan kendisine bakan kişilerle ilişkisi açısından yerleştirilişi, cesetteki evrensel dinginlik havası — bunlar birbirlerine çok benziyor.

Bu da şaşırtıcı olmamalı, çünkü iki resmin işlevleri benzerdir: Her ikisi de resmî ve nesnel olarak incelenmekte olan bir cesedi sergilemeyi amaçlamıştır. Bundan öte, her iki resim de *ölüyle ders verme*'yi amaçlar: biri tıbbın ilerlemesi için, öteki de siyasal bir uyarı olarak. Ölülerin, kıyımdan geçirilenlerin, binlerce fotoğrafı çekilmiştir. Ama, bu durumların resmî gösteriye dönüştüğü pek olmaz. Doktor Tulp, koldaki lifleri göstermektedir; söyledikleri her insanın normal kolu için geçerlidir. Elinde mendil tutan albay, kötü şöhretli bir gerilla liderinin —"ulu Tanrı" tarafından yazılmış— son yazgısını sergilemektedir ve söyledikleri, o kıtada bulunan tüm *guerrillero*'yu kastederek söylenmiştir.

Fotoğraf, başka bir imgeyi de düşündürdü bana: Mantegna'nın şimdi Milano'da Brera'da bulunan *Ölü İsa* tablosu. Beden, gene aynı yükseklikten, ama bu kez yandan değil de ayaklardan görülmektedir. Eller aynı yere yerleştirilmiş, parmaklar aynı hareketle bükülmüştür.





Bedenin alt kısmındaki örtü kırışmış, tıpkı Guevara'nın kanla ıslanmış, düğmeleri açık, haki pantolonu gibi duruyor. Baş, aynı açıyla yukarıya doğru kaldırılmış, Ağız, gene aynı ifadesizlikle kaymış. İsa'nın gözleri kapanmış, çünkü yanında yas tutan iki kişi var. Guevara'nın gözleri açık, çünkü yasını tutan yok: yalnızca elinde mendil tutan albay, bir A.B.D. istihbarat ajanı, birkaç Bolivyalı asker ve gazeteciler. Gene, bu benzerlik bizi şaşırtmamalı. Suçlu ölüleri uzatıp sergilemenin pek de fazla yolu yok.

Ancak bu kez benzerlik, hareketlerdeki ya da işlevdeki benzerliğin de ötesine geçiyor. Akşam gazetesinin ilk sayfasında rastlantıyla bu fotoğrafı gördüğüm zaman duyduklarım, tarihsel imgelem gücümün yardımıyla, çağdaş bir Hıristiyan'ın Mantegna'mn resmine göstereceğini varsaydığım tepkiye çok yakındı. Bir fotoğrafın etkileme gücü görece kısa ömürlüdür. Şimdi fotoğrafa bakarken, ilk baktığım zamanki dağınık duygularımı yeniden toparlayabiliyorum ancak. Guevara İsa değildi. Milano'daki Mantegna resmine bir daha bakarsam, Guevara'nın cesedini göreceğim o tabloda. Ama bunun tek nedeni, çok az rastlanan bazı durumlarda bir insanın ölümündeki trajedinin, onun tüm yaşamının anlamını tamamlaması ve örneklemesidir. Guevara konusunda ben bunun böyle olduğunun çok farkındayım; belli bazı ressamlar da İsa konusunda aynı şeyin farkındaydılar. Duygusal çakışmanın derecesi bu kadar.

Guevara'nın ölümü üzerine yorum yapanlardan çoğunun yanılgısı, onun yalnızca askerlik becerisi ya da belli bir devrimci stratejiyi temsil ettiğini sanmak oldu. Bu nedenle onlar bir terslikten ya da yenilgiden söz ettiler. Ben Guevara'nın ölümünden doğan kaybın, Güney Amerika'daki devrimci hareket açısından ne anlam taşıdığını değerlendirecek durumda değilim. Ama Guevara'nın, yaptığı planların ayrıntılarından çok öte bir şeyi temsil ettiği ve etmeye devam edeceği kesin. O, bir kararı, bir sonucu temsil ediyordu.

Guevara'ya dünyanın içinde bulunduğu durum katlanılmaz geliyordu. Yenilerde böyle olmuştu bu. Önceleri de dünyanın üçte ikisinin içinde yaşadığı koşullar aşağı yukarı şimdikinin aynıydı. Sömürünün ve tutsaklığın derecesi aynı ölçüde büyüktü. Çekilen acılar da bu kadar yoğun ve yaygındı. Yıkım da aynı boyutlardaydı. Ama

durum katlanılmaz değildi, çünkü bu koşullarla ilgili gerçek —bu koşullarda acı çeken insanlarca bile— tüm boyutlarıyla bilinmiyordu. Gerçekler, ilişkin oldukları koşullarda her zaman açık seçik görülmezler. Açığa çıkarlar — bazen de gecikerek. Bu gerçek de ulusal kurtuluş mücadeleleri ve savaşlarıyla açığa çıktı. Yeni açığa çıkan gerçeğin ışığında emperyalizmin anlamı değişti. Taleplerinin farklı olduğu görüldü. Önceleri emperyalizm ucuz hammadde, emek sömürüsü ve denetlenebilir bir dünya pazarı istiyordu. Bugünse hiç bir değeri olmayan bir insanlık istiyor.

Guevara kendi ölümünü, bu emperyalizme karşı verilen devrimci savaşın içinde önceden gördü.

Ölüm karşımıza nerede çıkarsa çıksın, hoş geldi; yeter ki bu, bizim savaş çağrımız, onu duyacak kulaklara ulaşsın, başka bir el uzanıp silahlarımızı kullansın, başka insanlar, cenaze şarkımıza, makineli tüfeklerin kesik ritmiyle, yeni savaş ve zafer bağırışlarıyla katılmaya hazır olsun. [1]

Guevara'nın önceden gördüğü ölümü, dünyanın bu katlanılmaz koşullarını kabul ederse, kendi yaşamının ne kadar katlanılmaz olacağının ölçüsünü sunuyordu. Önceden gördüğü ölümü, dünyayı değiştirme zorunluluğunun da ölçüsünü sunuyordu ona. Önceden gördüğü bu ölümün ona sağladığı yetkiyledir ki Guevara bir insana yaraşan onurla yaşayabildi.

Guevara'nın ölüm haberi üzerine birinin şunları söylediğini duydum: "O, bir tek insanın taşıdığı olanakların dünyadaki simgesiydi." Bu söz, neden doğrudur? Çünkü Guevara insan için katlanılmaz olanı anladı ve buna göre davrandı.

Guevara'nın kendi yaşamı için benimsediği ölçü, birdenbire dünyayı kaplayan ve onun yaşamını gözlerden silen bir ölçüt oldu. Onun önceden gördüğü ölümü gerçek oldu. İşte fotoğraf bu gerçeklikle ilgilidir. Olanaklar yok olup gitmiştir. Onun yerine kan, formol kokusu, yıkanmamış ölünün üzerinde duran temizlenmemiş yaralar, sinek-

1. "Vietnam Must Not Stand Alone" ("Vietnam Yalnız Kalmamalı") *New Left Review,* Londra, No. 43, 1967.

ler, yırtık pırtık bir pantalon vardır: Ölümün, yerle yeksan edilmiş bir şehir gibi genel, kişiliksiz ve bozulmuş kıldığı bir bedenin küçük, özel ayrıntıları.

Guevara, düşmanlarıyla çevrilmiş olarak öldü. Sağken ona yapılanlar, belki de öldükten sonra yapılanlarla tutarlıydı. Son anlarında, önceki kararlarından başka bir şey yoktu kendisine destek olacak. Böylece çevrim tamamlandı. O anda ya da o sonsuzlukta neler yaşadığını bildiğimizi iddia etmek küstahlığın en bağışlanmazı olur. Cansız bedeni, fotoğrafta gördüğümüz şekliyle, elimizdeki tek bilgi. Ama, çevrim tamamlandığında olup bitenlerin mantığını çıkarımlama hakkımız doğar. Gerçek artık ters yönde akmaya başlar. Onun önceden gördüğü ölümü, dünyanın katlanılmaz koşullarını değiştirme zorunluluğunun ölçüsü değil artık. Şimdi Guevara gerçekten öldüğünün farkında olduğundan, yaşamında haklılığının ölçüsünü buluyor ve onun-deneyimi-olarak-dünya kendisine artık katlanılır geliyor.

Bu en son mantığı görebilmek, bir insanın ya da bir halkın ezici haksızlıklara karşı savaşabilmesini sağlayan şeyin bir parçası. Silahın gücüne vurulduğunda ahlak etkeninin, bire üç ağırlık taşımasında yatan sırrın da bir parçası.

Fotoğraf bir an'ı gösteriyor: Guevara'nın yapay olarak korunan cesedinin, salt bir gösteri nesnesine dönüştüğü an'ı. Başlangıçta yarattığı dehşet buradan kaynaklanıyor. Ama neyi göstermesi amaçlanıyor bu fotoğrafın? Böylesi bir dehşeti mi? Hayır. Amaçlanan, dehşet anında Guevara'nın kimliğini ve devrimin sözde saçmalığını sergilemek. Ama işte bu amaç gereği, o an aşılıyor. Guevara'nın hayatı ve devrim fikri ya da gerçeği, o an'dan önce gelen ve şu anda devam eden süreçleri akla getiriyor hemen. Varsayımsal açıdan, bu fotoğrafın çekilmesini düzenleyen ve onaylayanların amaçlarının gerçekleşebilmesinin tek yolu tüm dünyayı, o andaki durumuyla yapay olarak korumak olabilirdi: yani yaşamı durdurmak. Guevara'nın oluşturduğu canlı örneğin içeriği ancak böylelikle inkâr edilebilirdi. Bu durumdaysa fotoğraf ya onu seyredenlerin olup bitenlerle en ufak bir ilişkisi olmadığı için hiçbir anlam taşımıyor ya da taşıdığı anlam, gösterilişini inkâr ediyor veya nitelendiriyor.

Ben bu fotoğrafı iki tabloyla karşılaştırdım, çünkü fotoğrafın i-

cadından önce insanların gördükleri şeyleri nasıl gördükleriyle ilgili olarak elimizde bulunan tek görsel kanıt tablolardır. Ama etkisi açısından fotoğraf bir tablodan çok farklıdır. Bir tablo, ya da en azından başarılı bir tablo, konusunun çağrıştırdığı süreçlerle bağdaşmak zorundadır. Hatta bu süreçlere karşı alınan bir tavrı bile düşündürebilir. Bir tabloyu kendi içinde nerdeyse tamamlanmış bir bütün sayabiliriz.

Bu fotoğrafla yüzyüze geldiğimizdeyse ya onu bütünüyle bir yana atmak ya da anlamını kendimiz tamamlamak durumunda kalırız. Bizi, sessiz bir imgenin başarabileceği ölçüde karar vermeye çağıran bir imgedir bu.

Aralık 1967

Geçenlerde gazetelerde çıkan başka bir fotoğraf nedeniyle "Che" Guevara'nın ölümü üstünde düşünmeye devam ediyorum.

On sekizinci yüzyılın sonuna kadar, bir insanın ölümünü, seçtiği belli bir eylem biçiminin olası sonucu olarak önceden görmesi, bir hizmetkâr olarak *sadakati*'nin ölçüsüydü. O insanın toplumsal konumu ya da ayrıcalığı ne olursa olsun böyleydi bu. Kendisiyle taşıdığı anlam arasına her zaman, ancak hizmet ya da hizmetçilik ilişkisi kurabileceği bir güç giriyordu. Bu güce soyut olarak Yazgı gözüyle bakılabilir. Çoğu zaman da Tanrı, Kral ya da Efendi biçiminde kişileştirilmiş oluyordu bu güç.

Böylece insanın yaptığı seçim (öngörülen sonucu, kendi ölümü olabilecek seçim) garip bir biçimde eksik kalır. Bu, onaylanmak üzere üstün bir güce sunulan bir seçmedir. O insanın kendisi, ancak *sub judice** yargıda bulunabilir: En sonunda yargılanacak olan kendisidir. Bu sınırlı sorumluluğuna karşılık, o insan bir takım yararlar sağlar. Bu yararlar, efendisinin onun yürekliliğini görüp onaylamasından, cen-

**sub judice:* hâlâ yargı önünde; yargı verilmemiş. (ç.n.)

nette sonsuz mutluluğa ermeye dek değişebilir. Ama ne olursa olsun, en son karar ve en son yarar kendisinin ve yaşamın dışında oluşur. Bunun sonucunda, öylesine kesin bir *son* gibi görünen ölüm, onun gözünde bir *araç,* ileride elde edilecek bir şey için boyun eğilen bir muamele olur. Ölüm, ipliğin içinden geçirildiği iğne deliği gibi bir şeydir onun için. İşte onun kahramanlığı böyle bir kahramanlıktır.

Fransız Devrimi, kahramanlığın niteliğini değiştirdi. (Burada benim, özel cesaret türlerinden söz etmediğimi açıkça belirtmem gerekir: acıya ya da işkenceye dayanma gücü, ateş altında saldırıya geçebilme iradesi, çarpışmada harekete geçme ve karar verme hızı ve çevikliği, tehlike altında kendiliğinden doğan karşılıklı yardımlaşma — bu tür cesaretler büyük olasılıkla, bedensel deneyimle belirlenmiştir ve belki çok az değişikliğe uğramıştır.) Fransız Devrimi Kral'ı yargı önüne çıkarmış ve mahkûm etmiştir.

Yirmi beş yaşındaki Saint-Just, Konvansiyon'da* yaptığı ilk konuşmada monarşinin suç olduğunu, çünkü kralın halka ait olan egemenliği zorla ele geçirdiğini savunur.

Suç işlemeden krallık yapmak olanaksızdır: bu işin çılgınlığı açıkça ortadadır. Her kral, bir asi ve bir zorbadır. [2]

Saint-Just'ün —kendine göre— halkın Genel İradesi'ne hizmet ettiği doğrudur, ama o böyle davranmayı özgürce seçmiştir çünkü kendi özüne sadık kalmasına izin verildiğinde Halk'ın, Akıl'ı benimseyeceğine, halkın Cumhuriyeti'nin de Erdem'i temsil ettiğine inanır.

Dünyada, Cumhuriyetçi erdemin hiçbir şekilde uzlaşmaya varamayacağı üç tür alçaklık vardır: bunlardan birincisi, krallardır; ikincisi krallara uşaklık etmektir; üçüncüsü de herhangi bir yerde hâlâ bir efendi ve bir uşak varken, silahları elden bırakmaktır. [3]

Bugün, bir insanın kendi ölümünü bir hizmetkâr olarak efendisine gösterdiği sadakatının ölçüsü olarak önceden görmesi daha az olası. Onun önceden görülen ölümü, daha büyük bir olasılıkla, Özgürlük

* Konvansiyon: Fransa'da 1792-1795 yıllarında Kurucu Meclis. (ç.n.)
2. Saint-Just; *Discours et Rapports,* Edition Sociales, Paris, 1957.
3. A.g.y., s. 90.

sevgisinin ölçüsüdür: benimsediği özgürlük ilkesinin bir kanıtı.

İlk konuşmasından yirmi ay sonra Saint-Just, idamından önceki geceyi masa başında yazı yazarak geçirir. Kendini kurtarmak için hiçbir etkin çabaya girişmez. Şunları yazmıştır bile:

Koşullar, ancak mezara girmemekte direnenler için zordur.... Beni oluşturan toprağın, şu anda size seslenen toprağın, en küçük bir değeri yok gözümde: Bu toprağın yaşamını herkes izleyebilir, herkes son verebilir ona. Ama benim kendime verdiğim şeyi, yüzyılların gökyüzünde bağımsız yaşamayı benden almaya kalkışacak olanın alnını karışlarım. [4]

"Benim kendime verdiğim şey." En son karar, artık Ben'in içindedir. Ama kategorik olarak ve tümüyle değil; bir ölçüde belirsizlik söz konusudur. Tanrı artık varolmaktan çıkmıştır ama Rousseau'nun Yüce Varlık'ı bir eğretileme yoluyla akılları karıştırmak üzere orada durmaktadır. Bu eğretileme insanı, yaşamıyla ilgili tarihsel yargıya ben'in katılacağına inanmaya götürür. Tarihsel yargının "gökyüzünde bağımsız yaşamak". Hâlâ bir yerlerde, önceden varolan düzenin hayaleti dolaşmaktadır.

Saint-Just —Robespierre'le kendisi adına giriştiği meydan okuyucu son savunmasında— bunun tersini açıklarken bile aynı belirsizlik sürmektedir:

Boş bir gürültüdür ün. Geçip giden yüzyıllara kulak verelim: hiçbir şey duymayız artık; başka bir zamanda, bizim küllerimiz arasında dolaşacak olanlar da bundan fazla bir şey duymayacaklar. İyilik — pahası ne olursa olsun ölü bir kahraman sanını sağ bir ödlek sanına yeğleyerek peşinde koşmaya çalışmamız gereken şey budur işte. [5]

Ama tiyatronun tersine yaşamda, ölmüş kahraman kendisine bu sanın verildiğini hiçbir zaman duymaz. Bir devrimin siyasal sahnesi, örnek niteliği taşıdığından çoğu zaman teatral bir eğilimdedir. Dünya, öğrenmek amacıyla seyreder olanları.

4. A.g.y.
5. A.g.y.

Dünyanın dört bir yanındaki zorbalar, kendilerinden birini yargıladığımız için seyrettiler bizi; bugün, talihimizin yağver gitmesiyle, dünyanın özgürlüğü üzerinde düşünürken, bu kez yeryüzünün gerçekten büyüklerini oluşturan dünya insanları durup seyredecekler sizi. [6]

Bu doğru olsa da, felsefi açıdan bize Saint-Just'ün kendi seçtiği bu "sahne" rolü içinde tuzağa düşerek muzafferane öldüğünü düşündürecek bir anlam boyutu daha vardır. (Bunu söylemekle onun cesaretini hiçbir şekilde azımsamış olmuyoruz.)

Fransız Devrimi'nden bu yana burjuva çağı var. Kendi ölümlerini (şanslarını değil), aldıkları ilkeli kararların doğrudan bir sonucu olarak gören çok az sayıda kişi arasında böyle bir marjinal belirsizlik gözden kaçıp gider.

Yaşayan insanla, onun gördüğü dünya arasındaki karşılaşma topyekûn olur. Bunun dışında kalan hiçbir şey yoktur, bir ilke bile. Bir insanın, önceden gördüğü ölümü, karşısına çıkan şeyi kabul etmeyi reddetmesinin ölçüsüdür. Bu reddedişin ötesinde hiçbir şey yoktur.

Amiral Dubassov'a bomba atarken öldürülen Rus anarşisti Voinarovsky şunları yazmıştır:

Yüzümde bir tek kas bile kıpırdamadan, tek bir söz etmeden çıkacağım darağacına — ve bu kendime yönelttiğim bir şiddet eylemi olmayacak, şimdiye dek yaşayıp geldiğim her şeyin son derece doğal sonucu olacak. [7]

Voinarovsky, darağacında kendi ölümünü —o sıralarda birçok başka Rus teröristi de tam onun anlattığı gibi ölmüştür— yaşlı bir adamın yatağında, huzur içinde ölmesi gibi görüyor. Bunu nasıl yapabiliyor? Ruhbilimsel açıklamalar yetersiz kalır burada. Rusya'daki dünyayı, tüm dünya gibi algılanabilecek ölçüde kapsayıcı olan bu dünyayı katlanılmaz bulduğu için. O, bu dünyayı, intihar eden biri gibi kişisel olarak katlanılmaz bulmaz; *per se** katlanılmaz bulur. O-

* *per se* : kendi içinde, kendisi olarak, o haliyle. (ç.n.)

6. Saint-Just, Konvansiyon'da Anayasa üzerine konuşurken.

7.Albert Camus tarafından alıntılanmış, *The Rebel,* Penguin Books, 1962, s. 140.

nun önceden gördüğü ölümü, o güne dek yaşadığı her şeyin "son derece doğal bir sonucu" olacaktır, çünkü onun önceden gördüğünün bundan daha az bir şey olması, "katlanılmaz"ı katlanılır bulması anlamına gelecektir.

Pek çok açıdan yüzyılın başında Rus anarşistlerinin (siyasal kuramları değil ama) durumu, şimdi içinde bulunduğumuz durumun bir ön-örneği gibidir. "Rusya'daki dünyanın", tüm dünya gibi *görünmesi* açısından küçük bir fark vardır. O zaman, çok dar anlamda söylersek, Rusya sınırlarının ötesinde bir alternatif vardı. Bu nedenle bu alternatifi ortadan kaldırmak ve Rusya'yı kendi başına bir dünyaya dönüştürmek için anarşistlerin çoğu, bir bakıma mistik bir vatanseverliğe doğru itilmişlerdir. Bugünse hiçbir alternatif yoktur. Dünya tek bir bütündür ve katlanılmaz olmuştur.

Katlanılır olduğu bir zaman var mıydı hiç? diye sorabilirsiniz. Daha az acı çekildiği, daha az adaletsizliğin, daha az sömürünün bulunduğu bir zaman oldu mu hiç? Bu türden bir hesap sorma söz konusu olamaz. Dünyanın katlanılmazlığının bir bakıma tarihsel bir başarı olduğunu anlamak zorunludur. Tanrı varolduğu sürece, önceden varolan bir düzenin hayaleti dolaştığı sürece, dünyanın büyük kesimleri bilinmeden kaldığı sürece, insan ruhsal olanla maddi olan arasındaki ayrıma inandığı sürece (pek çok insan, dünyayı katlanılır bulmalarını işte bu inançları nedeniyle hâlâ haklı göstermektedir), insanların doğal eşitsizliğine inandığı sürece dünya katlanılmaz değildi.

İkinci gazete fotoğrafı Güney Vietnam'lı bir köylü kadının bir Amerikalı asker tarafından sorguya çekilişini gösteriyor. Kadının şakağına silahın namlusu dayanmış; arkadan bir el saçlarını kavramış, çekiyor. Şakağına dayanmış silah, yüzünün erken yaşlanıp sarkmış derisini buruşturmuş.

Savaşlarda her zaman kıyımlar olmuştur. Tehdit ya da işkence altında sorgulama, yüzyıllardır uygulanagelmiştir. Gene de, bu kadının yaşamında (ve belki de artık gerçekleşmiş olan ölümünde) bulunacak anlam yenidir.

Bu anlam, görülebilecek ya da hayal edilebilecek her türlü kişisel özelliği kapsayacaktır: saçının ayrılışı, morarmış yanağı, birazcık

şişmiş alt dudağı, adı ve ona kimin seslendiğine bağlı olarak bu adın kazandığı anlamlar, çocukluğuna ilişkin anıları, kendisini sorgulayana karşı duyduğu nefretin bireysel niteliği, doğumundan beri sahip olduğu yetenekler, o ana dek ölümden kurtulabilmesini sağlayan koşulların her bir ayrıntısı, sevdiği herkesin adını söylerken bunlara kattığı vurgu, sahip olabileceği sağlık sorunlarının teşhisi, bunların toplumsal ve ekonomik nedenleri, şakağına dayanmış silah namlusuna karşı ince düşünceli kafasının derinliklerinden çıkarıp getirdiği karşı koymaların hepsi. Ancak, bu anlam global gerçekleri de kapsayacaktır: hiçbir şiddet, emperyalist ülkelerin dünyanın büyük kesimine uyguladığı ölçüde yoğun, o ölçüde yaygın, o ölçüde uzun süreli olmamıştır: Vietnam savaşı, bu şiddete karşı direnen ve bağımsızlıklarını ilan eden bütünleşmiş bir halk örneğini yok etmek için yürütülmektedir. Vietnamlılar'ın, dünyadaki en büyük emperyalist güç karşısında yenilmez olduklarını göstermeleri otuz iki milyonluk bir ulusun olağanüstü gücünün kanıtıdır; dünyanın başka yerlerindeki iki milyarımızın kaynakları (bu kaynaklar yalnızca malzemeleri ve emeği değil, yaşanan her bir hayatın olanaklarını da içerir) telef ve istismar edilmektedir.

Dünyada sömürünün sona ermesi gerektiği söylenir. Sömürme hakkı savunulurken sömürünün daha da arttığı, yaygınlaştığı, semirdiği ve acımasızlaştığı bilinmektedir.

Açıkça söyleyelim: katlanılmaz olan Vietnam'daki savaş değildir; Vietnam dünyanın bugünkü katlanılmaz durumunu doğrulamaktadır. Durum o boyutlardadır ki Vietnam halkının verdiği örnek bir umut ışığı olmuştur.

Guevara bunu anlamış ve buna göre davranmıştır. Dünya, ancak onu dönüştürme umudu varolduğu ama bu umudu gerçekleştirme olanağı bulunmadığı zaman katlanılmaz bir hale gelir. Bu dönüşümün tarihsel olarak gerçekleştirilmesini sağlayacak toplumsal güçler —hiç değilse genel açıdan— tanımlanmıştır. Guevara, kendisini bu güçlerle özdeşleştirmeyi seçmiştir. Bunu yaparken, tarihin "yasalar"ı denen şeye değil, kendi varoluşunun tarihsel niteliğine tabi olmuştur.

Onun, önceden gördüğü ölümü artık ne bir hizmetkârın sadakatinin ölçüsüdür, ne de bir kahramanlık trajedisinin kaçınılmaz sonucudur. Ölüm iğnesinin deliği kapanmıştır — bu delikten geçirilebilecek

hiçbir şey kalmamıştır; gelecek (bilinmeyen) bir tarihsel yargı bile. Aşkıncı bir çağrıda bulunmaması koşuluyla, kendisi için bilinebilir olan şeylerin en yüksek olası bilinciyle davranması koşuluyla, onun önceden gördüğü ölümü, ben ile dünya arasında şimdi artık varolabilecek eşitliğin ölçüsü olmuştur: Onun topyekûn kendini adamışlığının ve topyekûn bağımsızlığının ölçüsüdür bu.

Guevara gibi bir insanın bir kez karar verdikten sonra, önceden yaşadığı her türlü özgürlükten niteliksel olarak farklı bu özgürlüğün bilincine vardığı anlar olduğunu düşünmek akla yatkındır.

Katlanılan acılar, özveri ve o şaşılası çaba kadar bunun da unutulmaması gerekir. Küba'dan ayrıldıktan sonra ana babasına yazdığı bir mektupta Guevara şöyle diyor:

Şimdi, zayıf güçsüz bacaklarıma ve yorgun ciğerlerime, bir sanatçı titizliğiyle bilediğim irademe destek olacak. Başaracağım. [8]

8. E. "Che" Guevara, *Le Socialisme et l'homme,* Maspero, Paris, 1967, s. 113.

Köylü Deneyimi ve Modern Dünya

1900'e kadar dünya nüfusunun yaklaşık %80'i köylüydü; Cilalı Taş Devri'nden beri de bu yüzde hiçbir zaman daha az olmamıştı. Yeryüzünde yaşamış insanların çoğu —ya da köylülerin deyişiyle, şimdi bizi seyretmekte olan ölülerin çoğu— hayatlarını toprakla çalışarak, ekmeklerini oradan çıkarmaya uğraşarak geçirdiler; ve hiç iş yapmayan ya da çok daha saygın işler yapanları beslemek için artık değer denen şeyi sağlamak zorunda kalarak.

Bununla birlikte, yakın zamanlara kadar bu devasa çoğunluğa hemen hemen hiçbir tarih görüşü önem atfetmiyordu. Onlara daha çok sürekli bir *veri* olarak bakılıyordu; toprağın kendisi gibi, biçim verilen —kullanılan, denetlenen ve sonunda azınlığın tanımlanabilir toplumsal güçleri tarafından tarihsel kılınan— bir tür anonim tarihsel hammadde olarak. Köylülerin sürekli olarak yetiştirdikleri hayvanlara benzetilmeleri, onların kimliksiz olduğuna ilişkin bu görüşün bir göstergesiydi. Köylüler, üzerlerindeki denetim araçları zayıfladığında ya da bu araçların değiştirilmesi gerektiğinde, geçici bir kitle kimliğine kavuşabiliyorlardı. Bugün olan da budur.

Ne denli kısa sürelerle olursa olsun, Kuzey Atlantik ekonomik ve siyasal gücünün denetiminden kurtulanların, gelişmekte olan yirminci yüzyıl emperyalizm biçimlerine meydan okuyanların hemen hepsi köylü toplumları olmuştur. Yüzyılımızdaki devrimlerin çoğu (büyük ölçüde) yalnızca köylü askerler tarafından gerçekleştirilmiştir. Bu gözlem Rusya, Çin, Vietnam, Cezayir, Angola, Mozambik ve Zimbabwe için geçerlidir.

Aynı zamanda denetim araçlarının kendileri de değişiyor, çünkü denetimin hedefi değişiyor. Şimdi gerekli olan tek denetim pazarın denetimi. Modern gıda üretimi artık köylülere gerek duymuyor. Küçük bir ücretli-emek gücü gerektiriyor. Modern teknolojiye sahip, tümüyle gelişmiş bir kapitalist ekonomide ülke nüfusunun yalnızca %5'inin toprakta çalışması yeterli oluyor; bunların da hiçbiri köylü gibi çalışmıyor ve yaşamıyor.

Tarımın modernleşmesine, kendi içinde denecek bir şey yok. İlkesel olarak modern teknoloji kıtlığa son verebilir. Köylülerin teknoloji öncesi geleneksel çalışma tarzı öylesine acımasız ve nasırlaştırıcıydı ki çok sayıda bedenin ve ruhun mahvına yol açıyordu.

Bununla birlikte, kapitalist gıda üretimi yalnızca bir modernleşme sorunu değildir. Köylülere gerek duymayabilir, ama kendine kâr sağlamak için üretmeye ve ürettiklerini bütün dünyaya satmaya gerek duyar. Bu durumun yarattığı sonuçlar, bundan etkilenen her yoksul köylü toplumunu mahvetmektedir. Köylüler, işsiz ve kıtlığa karşı şimdiye kadar hiç olmadıkları ölçüde korunmasız bırakılırlar.

Kırsal kesimdeki insanlar, yiyeceklerini kentsel bölgelerden *satın almaya* zorlanıyorlar. Gecekondu bölgeleri beş yılda bir iki katına çıkıyor. Kısa sürede bütün dünyada bu tür bölgelerde oturanların sayısı yüz milyonu bulacak.

Her yıl köylülerin sayısı azalıyor. Tahminlere göre 1990'lara gelindiğinde dünya nüfusunun yalnızca yarısı kırsal bölgede yaşıyor olacak. Bunların ortadan kalkması, trajik ya da olumlu bir gelişmenin parçası olabilir. Serbest pazar dünyasında milyonlarca köylü gecekondu bölgelerinin *limbo*'suna* atılıyor. Modern tarih, eskide kalmış dinsel lanetleme kategorilerinden bazılarına yeniden varlık kazandırdı: Hitler'in imha kampları cehennemin gerçekleştirilmesiydi. Gecekondu bölgeleriyse insan eliyle inşa edilmiş birer *limbo*'dur.

Rusya'da, özellikle Stalin döneminde, milyonlarca köylü acımasızca yok edildi. Buna karşılık Çin'de milyonlarca köylü, "tarım

---

**limbo;* istenmeyen, unutulmuş şeylerin ya da kimselerin atıldığı yer. (ç.n.)

üreticileri"ne dönüştürüldü (hâlâ dönüştürülüyor mu?); burada kötü beslenmenin artık yaygınlığını yitirmekte olduğu yadsınmaz bir gerçek. Geçmişin bir kalıntısı olduklarından köylülerin ortadan kalkmaları gerektiği sonucuna —tıpkı Ortak Pazar konusunda Mansolt'un, Sovyetler Birliği bağlamında da Lenin'in yaptığı gibi— varmak gerekmez mi?

Bu sonuca varmak acelecilik olur. Bir kere toplam sayıları ne kadar azalırsa azalsın, köylüler bazı bölgelerde varlıklarını sürdüreceklerdir. Sonra, böyle bir sonuca varmak, köylülerin ortadan kalkmasının ne anlama geldiğini göz ardı etmek olur. Burada söz konusu olan geçmişe dönüş değildir. Söz konusu olan ne tür bir geleceğin yaklaşmakta olduğudur. Üstelik Hegel'in bile öncedcn göremeyeceği diyalektik bir cilveyle, köylülüğün yok olma tehdidi altına girişi, yüzyıllardır süren köylü deneyiminin yadsınması, onun yerini alacak şeyin niteliğine kuşku düşürebilir.

Köylü deneyimi özünde evrenseldir. Bu evrensellikte yatan gerçek, köylü deneyiminde yatan pek çok başka şey gibi çelişkili ya da ikilemlidir. Köylüler için köy, dünyanın merkezidir. Bununla birlikte, dünyanın her yerindeki köylerin kasabalara, kentlere, başkentlere ya da saraylara oranla çok daha fazla ortak yanları ve ortak değerleri vardır. Kentsel ayrıcalıklar çeşitliliğe yol açar. Kırsal zorunluluk ortak nitelikler oluşturur.

Köylü deneyimi, yalnızca dünyanın en evrensel deneyimi değil, aynı zamanda en eski deneyimidir. Köylü yaşamının durağan ve değişmez olduğu görüşü, kente özgü bir görüştü; farklı bir değişim anlayışına ve cehalete dayanıyordu. Bütün köylü toplulukları değişir ve evrimleşir; yaratıcı tekniklerimizin çoğu bir zamanlar bu topluluklarda doğmuştur.

Ancak, değişiklikler ve yenilikler hiçbir zaman köylülerin değerler sistemini dönüştürecek biçimde olmamıştır; bunun nedeniyse öncelikler düzeninin, her zaman mümkün (sıklıkla muhtemel) açlık düzeninin değişmeden kalmasıydı. Yirminci yüzyılın ortalarına kadar dünyanın birçok bölgesindeki köylü deneyiminde, en azından bin yıl geriye uzanan bir süreklilik vardı.

Köylü deneyimindeki evrensellik ve sürekliliğin, kendi içlerinde özel bir önemi yoktur. Onsekizinci yüzyıla kadar köylülerin, sözcüğün tam anlamıyla göz ardı edildikleri (göze çarpmalarının imkânsız olduğu) söylenebilir. Başlangıçta yavaş yavaş, yüzyılımızdaysa giderek artan bir ivmeyle göze çarpmalarına yol açan şey, Kuzey Atlantik'in dünyayı egemenlik altına alması ve bu egemenliğin değişimi hızlandırmasıdır. Bu egemenlik evrenselliği yadsıyor, değişim hızı da *süreksizliğin normal olduğu* izlenimini yaratıyordu.

Bu nokta üzerinde ısrarla durmak önemlidir. Düzene getirdiği iddia edilen tüm tehditleriyle birlikte devrim öcüsü, insanların gözünü şu gerçeğe kapamıştır: Kapitalist üretim tarzı kadar sürekli ve kapsayıcı bir biçimde geleneği parçalayan, geçmişi geçersiz kılan ve yadsıyan başka hiçbir şey yoktur. Brecht'in dediği gibi "Radikal olan, komünizm değil kapitalizmdir."

Bu insanlık dışı akışın gücüne karşı her devrim, belli kalıcılık değerlerini yerleştirmeyi ümit etmiştir. Gelecekte yaşatılacak sosyalist insan, kapitalist insanın hiç durmadan değişip duran bencil fırsatçılığına bir son verecekti. Ancak, bugünkü edimleri gelecekteki bir ideale atıfta bulunarak haklı çıkarmaya çalışmanın tehlikeli olduğu anlaşıldı. Kurban vermeye dayanan Stalinci bir fırsatçılık hüküm sürmeye başladı; geçmiş de yeniden yazıldı.

Köylü deneyiminin görece evrenselliği ve sürekliliği böylece modern tarih açısından bir *istisna* olmuştur. Köylü deneyimi, gezegenimizdeki nüfusun çoğunluğunu oluşturmayı daha birkaç yıl sürdürecek olsa da doğrudur bu. Ekonomik açıdan istisnaî olan, metropol tarafından marjinal ya da periferik olarak görülür.

Bu istisnaî deneyimin anlamı nedir? Nasıl oluyor da dünyadaki insanların çoğunluğu, o dünyada istisnaî kalıyor? Bu, söz konusu gelişmenin gerçekleşme süreci hakkında neyi açığa vuruyor?

Geçmişin kalıntısı olarak bir yana atılmak yerine köylüler, geçmişin temsilcisi olarak da düşünülebilirlerdi. Köylüler dışında geçmiş, anıtlar, sanat yapıtları, metinler, fotoğraflar ve önceki toplumsal yapılanmaların ve uygulamaların çeşitli izleriyle temsil edilir. Oysa bu şeyler, şimdi'nin karşısına çıkmak yerine, onun içinde korunurlar.

Köylüler yok olurlarken, şimdi'nin karşısına çıkabilirler. Karşısına çıkarken de şu soruyu hem kışkırtır hem de temsil ederler: Şimdi inşa edilmekte olan gelecek, geçmişteki yaygın umutlara ne ölçüde denk düşüyor?

Kendini yeniden üretmekle uğraşan sermaye bu soruyu soramaz. Akademik Marksistler için de bir anlamı yoktur bu sorunun, çünkü ideolojik yanılsama sorununu es geçmektedir. (Geçmiş, ne istediğini gerçekten bilemezdi ki!) Pek çok Leninist için bu soru, büyük ölçüde konu dışıdır; çünkü gelecekteki gelişmeye giden yol şimdiden hazırlanmıştır ve tarihsel olarak belirlenmiştir.

Bu umutları bir sabit olarak düşünmek pek de tarihsel olmayan bir görüştür. Bunların dile getirilişi, dönemden döneme değişiklik göstermiş, ama ilgilendikleri şeylerin çoğu değişmemiştir. Başlıca iki umut birbirinden ayrılamaz durumdaydı: Yeterli yiyecek olsun, ekonomik adalet olsun. İkinci umut, zenginlerle aylakların, üretenlerin ağzından yiyeceği almaması anlamına geliyordu. Diğer umutlar da dualara dönüştü: çocuklarının, çocuklarına ait hayvanlarla ekinlerin sağlığı için; doğal felâketlere karşı korunabilmeleri için edilen dualar.

Daha başka bazı umutlar da efsanelerde dile getirildi. Bunların çoğunda, daha sonra teknolojik ilerleme adı verilecek şey anlatılıyordu; efsaneler mesafeleri kısaltmak, devasa ağaçları bir dakikada kesmek, bir koyun sürüsünü yarım günde kırkmak için gizemli yollar sunuyorlardı. Bunların hepsi, abartılı ama programlı olmayan umutlardı. Anaların, oğulları için diledikleri, yetişkinlerin dedelerinden duyduklarını hatırladıkları şeylerdi.

Bu umutların her biri, ayakta kalmayı daha olası kılmak içindi; kendilerinden sonra gelenler *kendileri gibi,* ama daha az acı çekerek yaşasınlar diye sürekliliği güvence altına almak içindi. Bu umutların ışığında şimdi, nasıl öncülsüz oluyor ve (bu şimdi, sürecek olursa) dünyanın muhtemel kesin dönüşümü nasıl değerlendirilecek?

Köylüler bu soruyu temsil eder. İlkin, iş bölümünü hemen hemen hiç yaşamamış insanlar olarak temsil ederler. Bir köylüyle karısı kendi aralarında, yapılması gereken her şeyi nasıl yapacaklarını bilirler. (Uygulamada başarısız olabilirler ama profesyonel bir uzman çağırmak

akıllarına gelmez.) Elbette, bir uzmanlık alanı bir diğeriyle değiş tokuş edilebilir (diyelim ki demir işçiliğine karşı tahta işçiliği); ancak, bu uzmanlaşma yalnızca yarım zamanlı olarak yapılan bir şeydir. Köylüler için sistemli iş bölümü tembellikle (cehalet) ve hırsla (bencillik) yakından bağlantılıdır.

İkincisi, köylüler tüketimi —varlıklarını sürdürmek için gerekenleri satın almayı— utanç kavramıyla yakından bağlantılı gören insanlar olarak temsil ederler bu soruyu. Bu utanç da aşırı yoksullaşma korkusuyla yakından bağlantılıdır.

Üçüncüsü, köylüler bu soruyu, aile çıkarı (bencillik) ve dayanışma (karşılıklı yardımlaşma) taleplerinin normalde çelişkili olabilse de karşıt olmadığı inancını benimsemiş insanlar olarak temsil ederler. Bu, erdemin değil zorunluluğun sonucunda ortaya çıkar. Bu sözlerde, köylülerin ahlâksal açıdan idealize edilmesini ima eden hiçbir şey yoktur. Böyle bir idealleştirme onlara çocuksu gelecektir.

Özünde ikici olan düşünme biçimleriyle köylüler, çelişkileri, ikiyüzlülüğe düşmeksizin ve bunları çözmeye uğraşmaksızın kabul ederler. Böyle bir ikicilik, bir anlamda Hegelci diyalektiğe oldukça yakındır; fark şudur: Olası herhangi bir bireşim ya doğanın ya da Tanrı'nın gizeminin bir parçasıdır. Engels'in, ateşin de suyun da diyalektik bir biçimde buhar üretmesi örneği, onlara hem naif hem de saptırıcı bir yorum olarak görünür.

Dördüncü olarak köylüler bu soruyu, ömür boyu süren dışa dönük bedensel çabalarıyla toprağa, kendi fiziksel varlıklarıyla toprağın varlığı arasında ayrım gözetemeyecek ölçüde bağlanmış insanlar olarak temsil ederler. İşte —özellikle de kentlerdeki devrimciler tarafından— onların mülk tutkusu diye adlandırılan şey budur.

Kimse kendi bedeninin *sahibi olmak*'tan söz etmez: ama o beden geçici olarak ve vazgeçilemez bir biçimde insanın kendisinindir. Köylülerin, üzerinde çalıştıkları toprakla ilişkileri de aynıdır. Bu "mülkiyet duygusu" kutsaldır — başka deyişle bu duygunun nesnesi, modern dünyadaki başka hiçbir mülkiyet duygusununkine benzemez, çünkü onun gerçek değeri paraya dönüştürülemez.

Beşinci olarak köylüler bu soruyu, ölülerin varlığını, çabalarını,

acılarını, bilgeliğini, umutlarını kendilerine yakın ve çok değerli bulan insanlar olarak temsil ederler. Ölülere karşı saygısızlık etmek ya da onları unutmak, insanın insanlığından vazgeçmesi demektir.

Köylülerin bu soruyu temsil ettiği diğer yollar burada incelenemeyecek kadar çoktur. Bu yolların arasında şunlar vardır: Bir tür olarak insan yalnız kalmasın diye köylülerin hayvanlara da bir yer tanımaları; bilgi ne denli ilerlerse ilerlesin, bu ilerlemenin getireceği tüm yararlara karşın, bilinmeyenin boyutlarının *değişmeden* kalacağı inancı; çalışmanın, insan yaratılışında bulunduğu aksiyomu.

Köylülerin bu soruyu nasıl —edilgen ve özel olarak mı, yoksa etkin ve topluca mı— *sordukları* siyasal konjonktüre bağlıdır. (Şu ya da bu biçimde her zaman sermayenin çıkarlarıyla ilgili olan bu siyasal konjonktür Marksist çözümlemeye açıktır.) Soru bir kez sorulduktan sonra, verilen yanıtlar göstermiştir ki, bazı umutların mucizevi bir biçimde gerçekleşmiş olmasına karşın (sağlık alanındaki ilerlemeler, büyükbaş hayvanların melez elde etmek üzere çiftleştirilmesi, modern taşımacılık, zincirli testereler, elektrik), bu umutların ardında yatan varsayım, bu umutların taşıdığı amaç, zedelenmiştir. Süreklilik bulunmadığından —bu umutların kişisel oldukları kadar kolektif de olmalarından dolayı— yönetici bir azınlık, bugüne dek yaşamış çoğunluğa karşı evrensel ve tarihsel bir ihanet içine girmiştir.

Bu soruyu ve soruya verilen yanıtları anlamak çoğu zaman kendi ülkelerinde kitlesel düzeyde izleyici bulan bir çok siyasal kuramcı ve önderin düşünme biçimlerini belirler. Biz, onların amaçlarını çoğunlukla doğru dürüst kavrayamayız, çünkü bunlar kapitalizmle sosyalizm arasındaki ortodoks mücadelenin çizgisine kolaylıkla sokulamazlar. Bizim gözümüzde bu mücadeleyi ortodoks kılan şey, onun salt geleceğe yönelik olmasıdır.

Fanon, Tito, Kardelj, Mao, Bumedyen, Kaddafi, Nyrere gibi birbirinden çok farklı insanların ortodoks geleneğe karşı olmaları köylü deneyimine, geçmişin umutlarını unutmayacak ölçüde yakın olmalarından geliyordu; bundan da öte, bu umutların bazen ister istemez, paketlenmiş ve hazır sunulan her türlü yabancı geleceğin şiddetle reddedilmesine yol açacağını bilmekten geliyordu. Burada, romantiklikten kaçınmak önemlidir. Bu alanda Romantiklik, yalnızca Virgilius tarzı

şiir üretmeye değil, Kamboçya'daki Kızıl Khmer politikası gibi toptan felaketlere de yol açabilir.

Modern dünyada, eski umutlar üzerine bir köylü cumhuriyeti kurulamaz. Artan nüfus ve bunu beslemek için gereken üretim araçları göz önüne alındığında, bir ölçüde işbölümüne gidilmesi kaçınılmazdır, tıpkı bir ölçüde sanayileşmenin kaçınılmaz olması gibi. Bu da az gelişmiş bir ülkede bedelini köylülerin ödeyeceği bir sermaye birikimi gerçekleşmeden olanaksızdır. Her ülke, sermaye ve sermayenin Uluslararası Para Fonu gibi temsilcileri tarafından hükmedilen bir dünyada yaşamak ve ticaret yapmak zorundadır. Hazır bir geleceğin reddedilmesi, varsayılan bir masumiyete geri dönüş anlamına gelemez.

Köylülerin ortaya koydukları soruyla siyasal gerçeklik arasındaki ilişkinin iyice irdelenmesi gerekir. Bu konuda fazla destekleyici kuram yoktur. Ancak, öncelikle bu soru işitilmeli ve anlaşılmalıdır.

Köylüler, dünyanın en gözlemci sınıfıdır. Her gün, bir casusun bir haftada görüp okuduğundan daha fazla şifreyi fark eder ve çözerler. Bu da onları başarılı birer taktikçi haline getirir. Ama stratejici konumuna pek girdikleri olmaz; felsefeleri de buna karşıdır zaten.

Büyük bir stratejicinin nihai zafere inanması gerekir. Köylüler inanmazlar. Dünya görüşleri öylesine döngüseldir ki, yeryüzünde nihai herhangi bir şeyin olabileceğine inanmazlar. Bu arada, maharetlerini uygularlar ve geçmişle belli bir dayanışmayı sürdürmek için mücadele verirler. Zaman zaman da sorularını sormakta —ve buna göre hareket etmekte— ısrar ederler.

1979

Yiyenler ve Yenenler

Sıklıkla ve yaygın olarak görece yeni bir olguymuş gibi tartışılan "tüketim toplumu" en azından yüz yıl önce başlamış olan ekonomik ve teknolojik süreçlerin mantıksal sonucudur. Tüketicilik on dokuzuncu yüzyıl burjuva kültüründe içkindir. Tüketmek, ekonomik bir gereksinmenin yanı sıra kültürel bir gereksinmeyi de doyurur. Bu gereksinmelerin doğası, tüketmenin şu en dolaysız ve en basit biçimine baktığımızda daha açık ortaya çıkar: yemek.

Burjuva, yiyeceğine nasıl yaklaşıyor? Eğer bu özgül yaklaşımı yalıtıp tanımlayabilirsek, onu daha az belirgin olduğu zamanlarda da fark edebiliriz.

Bu soru, ulusal ve tarihsel farklılıklar yüzünden karmaşıklaşabilir. Fransız burjuvaların yiyeceğe karşı tavırları, İngilizlerle aynı değildir. Bir Alman belediye başkanı yemeğinin başına bir Yunan belediye başkanından daha farklı bir tavırla oturur. Roma'da verilen bir üst sınıf ziyafeti, Kopenhag'da verilen ziyafete pek benzemez. Trollope ya da Balzac'ın betimlediği yeme alışkanlıkları ve tavırlarının çoğuna artık hiçbir yerde rastlayamayız.

Bununla birlikte burjuva yeme tarzı, aynı coğrafi bölge içinde, kendisinden en uzak olan yeme tavrıyla, köylülerin yemek yeme tarzıyla karşılaştırıldığında kabataslak genel bir hat çıkar ortaya. İşçi sınıfının yeme alışkanlıkları, diğer iki sınıfa oranla daha az geleneksel-dir, çünkü bu sınıf ekonomideki dalgalanmalara çok daha açıktır.

Dünya çapında, burjuvayla köylü arasındaki ayrım, bollukla kıtlık arasındaki kaba karşıtlıkla yakından bağlantılıdır. Bu karşıtlık savaşa yol açacak ölçüde büyüktür. Ancak buradaki sınırlı amaçlarımız için ele alacağımız ayrım, açlıkla aşırı beslenmişlik arasındaki ayrım

değil, yemeğin değeri, öğünün anlamı ve yeme edimi üzerine iki geleneksel görüş arasındaki ayrımdır.

İşin başında burjuva görüşündeki bir çelişkiyi belirtmekte yarar var. Bir yandan, öğünler burjuva hayatında değişmez ve simgesel bir önem taşır. Öte yandan burjuva, yemek yemeyi tartışma konusu yapmayı saçma bulur. Örneğin bu makale, doğası gereği ciddi olamaz; kendini ciddiye alıyorsa da ancak gösterişçi olarak nitelendirilebilir. Yemek kitapları en çok satan kitaplar listelerine girer, çoğu gazetenin yemekle ilgili bölümleri vardır. Ancak buralarda tartışılanlara salt bir süs gözüyle bakılır ve bunlar (çoğunlukla) kadınların ilgi alanına girer. Burjuvazi, yeme edimine temel bir edim olarak bakmaz.

Düzenli ana öğün. Köylü için bu öğün, genellikle gün ortasında yenendir; burjuvazi içinse akşam yemeğidir. Bunun pratik nedenleri o kadar apaçıktır ki, bunları saymak gerekmez. Önemli olabilecek bir nokta köylülerin, ana öğünü günün ortasında, iş arasında yemeleridir. Bu öğün, günün göbeğine yerleştirilmiştir. Burjuva öğünüyse günlük işin sonunda yer alır ve günden geceye geçişi belirler. Onların öğünü (günün "ayak"a kalkmakla başladığını varsayarsak) günün "baş"ına ve düşlere daha yakındır.

Köylü sofrasında gereçler, yemek ve yiyenler arasındaki ilişki sıcak ve yakındır; kullanmaya ve elle dokunmaya bir değer atfedilir. Herkesin, bazen cebinden çıkarıp kullandığı birer bıçağı vardır. Yeme dışında birçok amaç için kullanıldığından bu bıçak aşınmıştır ve işe yarayacak şekilde keskindir. Öğün boyunca, çok gerekmedikçe tabak değiştirilmez; bir yemekten ötekine geçerken de tabak ekmekle sıyrılarak temizlenir, sonra bu ekmek de yenir. Yiyenlerin hepsi, önlerine konan yiyecek ve içeceklerden kendi paylarını alırlar. Örneğin: Biri somunu gövdesine dayar, ondan kendine doğru bir dilim keser ve başkaları da alsın diye ekmeği tekrar ortaya koyar. Aynı şey peynir ya da salam için de tekrarlanır. Kullanımlar, kullananlar ve yiyecekler arasındaki yekparelik doğal görülür. Çok az bir ayrım söz konusudur.

Burjuva sofrasında her şey mümkün olduğunca ellenmeden ve ayrı ayrı tutulur. Her yiyeceğin kendine özgü çatal bıçak takımı ve tabağı vardır. Genellikle tabaklar yiyecek kullanarak temizlenmez — çünkü yeme ve temizleme ayrı etkinliklerdir. Yiyenlerin her biri (ya da bir

hizmetkâr) servis tabağını diğerine tutarak onun kendisine yiyecek almasına yardımcı olur. Öğün bir dizi nadide, el değmemiş armağandan oluşur.

Köylü için tüm yiyecekler, halledilmiş bir işi temsil ederler. Söz konusu olan kendisinin ya da ailesinin işi olabilir de olmayabilir de; ancak temsil edilen iş, mutlaka onun kendi işiyle doğrudan değiştirilebilir niteliktedir. Yiyecek, bedensel çalışmayı temsil ettiğinden yiyenin gövdesi ta başından yiyeceği yemeği "tanır". (Köylünün, "yabancı" bir yiyeceği ilk kez yemeğe karşı şiddetle direnmesi, kısmen o yiyeceğin iş sürecindeki kaynağını bilmemesindendir.) Yiyeceğin, kendisini şaşırtmasını beklemez köylü —niteliğin şaşırtıcı olduğu durumlar hariç. Yiyeceğine, gövdesi gibi aşinadır. Yiyeceğin gövdesi üzerindeki etkisi, gövdenin (emeğin) yiyecek üzerinde daha önce göstermiş olduğu etkinlikle *süreklilik* içindedir. Köylü yemeğini, yiyeceğin hazırlanıp pişirildiği odada yer.

Burjuva için yiyecek, kendi işi ya da etkinliğiyle doğrudan değiştirilebilir bir şey değildir. (Evde yetiştirilen sebzelere atfedilen özel nitelik istisnaîdir.) Burjuva için yiyecek, satın alınan bir maldır. Evde pişirilmiş bile olsa öğünler, bir nakit para değişimi sonucunda satın alınır. Satın alınan şey özel bir yerde teslim edilir: evin yemek salonunda ya da lokantada. Bu oda başka bir amaç için kullanılmaz. Her zaman en azından iki kapısı ya da girişi vardır. Kapılardan biri burjuvanın günlük hayatıyla bağlantılıdır; buradan geçerek kendisine yemek servisinin yapılacağı odaya girer. İkinci kapı mutfağa açılır; yiyecek bu kapıdan getirilir, artıklar oradan götürülür. Böylece yemek salonunda yiyecek, kendi üretilişinden ve burjuvanın günlük etkinliklerinin oluşturduğu "gerçek" dünyadan soyutlanır. Bu iki kapının ardında sırlar yatar: mutfak kapılarının ardında yemek tariflerinin sırları; diğer kapının ardındaysa sofrada konuşulmaması gereken mesleki ya da kişisel sırlar.

Yiyenler ve yenenler soyutlanmış, çerçevelenmiş, yalıtılmış olarak ayrık bir an yaratırlar. Bu anın, kendi içeriğini hiç yoktan yaratması gerekir. İçerik, biraz teatraldir: gümüş takımları, kadehleri, ketenleri, porselenleriyle vb. masanın dekoru; ışıklandırma; giysilerin görece resmiliği; konuklar olduğunda özenle seçilen oturma düzenleri;

sofra adabının ayinsel etiketi; servisin resmiyeti; iki edim (yemek çeşidi) arasında masanın baştan aşağıya değiştirilmesi; son olarak da, daha dağınık ve daha az resmi bir dekora geçmek üzere tiyatronun hep birlikte terk edilişi.

Köylü için yemek, bitirilmiş bir işi, bu nedenle de dinlenmeyi temsil eder. Emeğin meyvesi yalnızca "meyve" değil, iş zamanından çalınmış, yemek yiyerek geçirilen zamandır da. Şölenler dışında köylü, sofrada yemek yemenin getirdiği gevşetici etkiyi severek benimser. Doyurulan iştah yatıştırılmış olur.

Burjuva için yeme oyunu, gevşetici olmak bir yana, bir uyarıcı işlevi görür. Sahnenin teatral çağrısı, öğün zamanlarında aile dramlarını kışkırtır. Tipik ödipal dramların geçtiği sahne, mantıken tahmin edileceği gibi yatak odaları değil, sofralardır. Yemek salonu, burjuva ailenin kendi karşısına "elâlem" kılığında çıktığı ve çatışan çıkarlarıyla iktidar mücadelelerinin son derece resmi bir tarzda yürütüldüğü yerdir. Ancak en ideal burjuva oyunu, eğlencedir. Burada, konuk davet etme anlamına "eğlendirme"* sözcüğünün kullanılması önem taşır. Ne var ki eğlence, her zaman kendi karşıtını da birlikte getirir: can sıkıntısı. Yalıtılmış yemek salonunda can sıkıntısı kol gezer. İşte yemek sohbetlerine, nükteye ve konuşmaya bilinçli olarak verilen önem buradan kaynaklanır. Ancak, can sıkıntısı hortlağı, yeme biçiminin de niteliğini belirler.

Burjuva, aşırı yer. Özellikle de eti. Buna şöyle bir psikosomatik açıklama getirilebilir belki: Burjuvanın aşırı gelişmiş rekabet duygusu, kendisini bir enerji kaynağıyla —proteinle— korumaya yöneltir onu. (Tıpkı çocuklarının da kendilerini içlerindeki duygusal soğukluktan şeker çukulata yiyerek korumaları gibi.) Ancak, kültürel açıklama da en az bunun kadar önem taşır. Eğer öğünün zenginliği *görülmeye değerse*, yiyenlerin hepsi bu başarıdan kendilerine pay çıkarırlar, can sıkıntısı ihtimali de azalır. Paylaşılan başarı, temelde yemeğin pişirilmesiyle ilgili değildir. Bu, servetin başarısıdır. Servetle doğadan elde edilenler, aşırı-üretimin ve sınırsız artışın doğal olduğunun

*eğlendirme: entertain. Türkçe'de bu sözcük bu bağlamda daha ziyade "ağırlama" olarak kullanılıyor. (ç.n.)

belgeleridir. Yiyeceğin çeşitliliği, bolluğu, atılması, servetin *doğallığı*nı kanıtlar.

On dokuzuncu yüzyılda (İngiltere'de) kahvaltıda keklik, koyun eti ve tahıl lapası, akşam yemeğinde üç çeşit etle iki çeşit balık yendiğinde, miktarlar net, doğadan alınan kanıtlar da aritmetik kesinlikteydi. Bugün modern taşıma ve soğutma araçları, günlük hayatın kazandığı ivme, "hizmetli" sınıfların farklı kullanımıyla, görülmeye değer olana başka bir yoldan ulaşılmaktadır. Artık en değişik ve egzotik yiyecekler mevsim dışında elde edilebiliyor, dünyanın dört bir yanından yiyecekler geliyor. *Canard à la Chinoise, Steak Tartare* ve *Bœuf Bourguignon*'la yan yana bulunabiliyor. Elde edilen belge, artık yalnızca nicelikle ilgili olarak doğadan kazanılmıyor. Aynı zamanda servetin dünyayı nasıl birleştirdiğini kanıtlayan bir belge olarak tarihten de alınıyor.

Kusturucu kullanarak Romalılar "zevk" arayışlarında, damak zevkini mideden ayırıyorlardı. Burjuvaziyse yeme edimini gövdeden ayırarak, onu ilkin görülmeye değer bir toplumsal amaç haline getiriyor. Kuşkonmaz yeme ediminin önemi "Bunu zevkle yiyorum," değil, "Bunu şimdi, burada yiye*biliyoruz*," diyebilmektedir. Tipik burjuva öğünü, yiyenlerin her biri için bir dizi farklı armağandır. Her armağan, bir sürpriz oluşturmalıdır. Ancak, her armağanın taşıdığı ileti aynıdır: *Ne mutlu sizi besleyen dünyaya*!

Düzenli ana öğün ile kutlama ya da şölen arasındaki ayrım köylü için çok açıkken burjuva için çoğu zaman bulanıktır. (Yukarıda yazdıklarımdan bazılarının, burjuvalar için şölenin kıyısında durmasının nedeni budur.) Köylü için, her gün yedikleri ve bunları nasıl yediği, hayatının geri kalan kısmıyla bir süreklilik içindedir. Bu hayatın ritmi döngüseldir. Öğünlerin yinelenmesi, mevsimlerin yinelenmesine benzer ve onlarla bağlantılıdır. Gıda rejimi yereldir ve mevsimlere bağlıdır. Bu nedenle onun bulabildiği besinler, bunları pişirme yöntemleri, gıda rejiminde görülen değişimler bir hayat boyu tekrar tekrar yaşanan anları gösterir. Yemekten bıkmak, hayattan bıkmak demektir. Buysa ancak mutsuzlukları çok belirgin insanların başına gelir. Küçük olsun, büyük olsun şölen yeniden yaşanan belli bir anı ya da yinelenemeyecek bir olayı belirtmek için verilir.

Burjuva şöleninin zamansal olmaktan çok toplumsal bir anlamı vardır. Bu şölen zamana atılan bir çentik olmaktan çok, toplumsal bir niteliğe duyulan özlemi doyurma yoludur.

Fırsat çıktığında köylü için şölen yiyip içmekle başlar. Bunun nedeni yiyecek ve içeceğin, kıt olmaları ya da özel nitelikleri nedeniyle, böyle bir fırsat için bir yana ayrılmış olmalarıdır. Aniden kararlaştırılmış bir şölen için bile aslında yıllardır hazırlık yapılmıştır. Şölen, günlük gereksinmelerin üstünde ve ötesinde kazanılmış ve saklanmış artık ürünü tüketmek demektir. Bu artık ürünü ifade edişi ve tüketmesiyle şölen, ikili bir kutlamadır —hem buna yol açan fırsatın, hem de artık ürünün kendisinin kutlanmasıdır. Bu nedenle yavaş bir tempoda, gönül bolluğuyla dolu geçer ve katılanlar canlı bir neşe içindedirler.

Burjuva için şölen ek bir masraf demektir. Şölen yiyeceğini normal yiyecekten ayıran şey, harcanan paranın miktarıdır. Gerçek bir artık değer kutlaması burjuvayı aşar, çünkü burjuvanın hiçbir zaman artık parası olamaz.

Bu karşılaştırmalardan amaç, köylüleri idealize etmek değildir. Çoğunlukla köylülerin tavırları, kelimenin gerçek anlamında *tutucudur*. En azından yakın zamanlara kadar, köylü tutuculuğunun fiziksel gerçekliği, köylülerin modern dünyadaki politik gerçeklikleri anlamalarını engellemiştir. Bu gerçeklikler, köken itibariyle, burjuva buluşlarıydı. Burjuvazi bir zamanlar kendi yarattığı dünyanın hâkimi durumundaydı; bugün de bir ölçüde öyledir.

Yeme edimi yoluyla, karşılaştırmalar kullanarak, iki elde etme, iki mülkiyet tarzını kısaca özetlemeye çalıştım. Karşılaştırma adım adım incelendiğinde, köylülerin yeme biçiminin yeme ediminin kendisine ve yenen yiyeceklere odaklandığı açıkça görülecektir: merkezcil ve bedensel bir edimdir bu. Oysa burjuva yeme biçimi fantaziye, ayine ve seyredilmeye odaklanmıştır: merkezkaç ve kültüreldir. İlk yeme biçimi, tatmin duyarak tamamlanabilir; ikincisiyse hiçbir zaman tamamlanamaz ve özünde tatmini imkânsız bir iştaha yol açar.

1976

Tarla

"Hayat, dümdüz bir tarlanın bir ucundan
bir ucuna yapılan bir yürüyüş değildir—"
Rus Atasözü.

Bir tarlanın eşiği, yeşil, ulaşılması kolay, üstündeki otlar henüz yükselmemiş, mavi gökyüzünün kapladığı sarısı dupduru yeşile dönüşmüş, dünyanın çanağının içerdiklerinin yüzey rengi, bekleyen tarla, gökle deniz arasındaki eşik, önünde ağaç desenlerinden oluşan bir perde, kenarları kavrulmaya açık, köşeleri yuvarlanmış, güneşe ısınarak yanıt veren, içinden zaman zaman bir guguk kuşunun sesinin geldiği duvarda bir eşik, görülmez, dokunulmaz zevk kaynaklarını sakladığı bir eşik, her zaman tanıdığım bir tarla, başımı koluma dayamış uzanmışım, dört bir yanda durulacak bir sınır var mı diye bakıyorum. Çevredeki tel, ufuk.

Ninniyle uyutulmanın nasıl bir şey olduğunu anımsayın. Şanslıysanız çocukluğunuzdan daha yakın bir zamana aittir buna ilişkin anınız. Müziğin içinde yinelenip duran sözcük dizeleri, keçi yolları gibi. Dolana dolana gidiyor, oluşturdukları halkalar bir zincirin halkaları gibi içiçe geçmiş. Bu yollarda yürüyorsunuz; birinden ötekine, daha ötelere daha ötelere giden bu halkalar alıp götürüyor sizi. Üstünde yürüdüğünüz, bu zincirin üstünde uzandığı tarla ninninin ta kendisi.

Hayatımın ve onun amacının bir açıklamasını bulmak için hiç durmadan bana dönüp gelen düşüncelerimin ve sorularımın oluşturduğu, zaman zaman da bir kükremeye dönüşen bu sessizliğe,

yoğunlaşmış bu ufacık koyu sessiz gürültünün içine, yakındaki bir bahçeden bir tavuğun gıdıklaması giriyor, aynı anda da beyaz bulutlarla dolu mavi gökyüzünün altındaki keskin uçlu varlığıyla bu ses beni yoğun bir özgürlük farkındalığı içine sokuyor. Göremediğim tavuğun sesi, kendini bulabilmek için o ana dek ilk olayı bekleyen bir tarlada (bir köpeğin koşuşu ya da bir enginarın çiçek açışı gibi) bir olaydı. Biliyordum ki o tarlada her türlü sesi, her türlü müziği dinleyebilirim.

Kent merkezinden benim oturduğum uydu kente dönen iki yol var: arabalarla dolu ana yol, bir de hemzemin geçidi kesen yan yol. Geçitte treni beklemek zorunda kalmazsanız, ikinci yol çok daha kestirme. İlkbaharda ve ilkyazda hemen her zaman yan yoldan giderim, içimden de hep hemzemin geçidin kapalı olmasını dilerim. Demiryoluyla yolun oluşturduğu açının içinde o tarla vardır, öbür iki kenarı ağaçlarla çevrelenmiş. Tarladaki otlar uzamıştır ve akşamları, güneş indiğinde otların yeşili açık ve koyu tonlara bürünür — geceleyin güçlü bir lambanın ışığı vurmuş bir demet maydanoz gibi. Kara kargalar gizlenir otların arasına ve sonra oradan havalanırlar. Geliş gidişleri trenlerden hiç etkilenmez.

Bu tarla bana büyük keyif verir. Öyleyse neden gidip yürümem orada da —oldukça yakındır apartmanıma— kapanmış hemzemin geçidin beni orada durdurmasını beklerim? Olasılıkların çakışması sorunudur bu. Tarlada yer alan olaylar —birbirini kovalayan iki kuş, güneşin önünü kapayarak yeşilin tonunu değiştiren bir bulut— benim beklemek zorunda kaldığım birkaç dakika içinde oluştukları için özel bir önem kazanırlar. Sanki bu dakikalar, tarlanın uzamsal alanıyla tıpı tıpına çakışan belli bir zaman alanını doldurur. Zaman ve uzam içiçe geçer.

Şu ya da bu yaklaşımla art arda betimlemeye çalıştığım bu deneyim, çok belirgin ve hemen tanınabilecek bir deneyimdir. Ne var ki belki de söz-öncesi bir algılama ve duyma düzeyinde yer alır — onu yazıyla anlatmanın güçlüğü de buradadır işte.

Kuşkusuz bu deneyimin çocuklukta başlayan ve belki ruhçözümleme yoluyla açıklanabilecek ruhsal bir geçmişi vardır. Ama bu türden açıklamalar deneyimi genelleştirmez, yalnızca dizgeleştirir. Sanırım deneyim, şu ya da bu biçimde olsun, ortak bir deneyimdir.



Ondan hemen hemen hiç söz edilmemesinin nedeni adlandırılamayışıdır.

Şimdi ideal havasıyla bu deneyimi şematik olarak betimlemeye çalışayım. Söylenebilecek en yalın şeyler nelerdir onun hakkında? Bu deneyim bir tarlayla ilgilidir. Bunun ille de aynı tarla olması gerekmez. Belli bir biçimde algılanan her tarla bu deneyimi yaşatabilir bize. Ama *ideal* tarla, bu deneyimi yaşatması en olası tarla, şudur:

1. Otlu bir tarla. Neden? Görülebilir sınırları olan bir alan olmalıdır bu — sınırlar ille de düzenli olmasa bile; alanı, yalnızca gözün doğal odaklanmasıyla belirlenebilecek sınırsız bir doğa parçası olamaz. Gene de bu alan içinde minimum bir düzen, minimum planlanmış olay bulunmalıdır. Bu açıdan ekinler de, düzenli dikilmiş meyve ağacı dizileri de ideal değildir.

2. Yamaçta bir tarla; ya masanın üstü gibi tepeden görülen ya da, yamacın eğiminin tarlayı size doğru kaldırmış gibi göründüğü durumda, aşağıdan bakılan bir tarla — müzik sehpasındaki notalar gibi. Gene soralım, neden? Çünkü o zaman perspektifin etkileri en aza inmiş oluyor ve uzak olanla yakın olan arasındaki ilişki daha bir eşitleniyor.

3. Kışın seyredilen bir tarla değil. Kış, yer alabilecek olay çeşitliliğinin çok aza indiği bir eylemsizlik mevsimidir.

4. Dört tarafı çitle kapatılmamış bir tarla: bu nedenle de, ideal olarak, İngiltere'de bir tarladan çok kıta Avrupası'nda bir tarla. Dört bir yanı çitlerle çevrilmiş, içine yalnızca iki kapıdan girilebilen tarla, olası giriş çıkışların sayısını sınırlar (kuşlar bunun dışındadır).

Yukarıdaki tanımlarda iki şey öneriliyor olabilir. İdeal tarlanın, öyle anlaşılıyor ki (a) bir tabloyla —belirlenmiş dış çizgiler, ulaşılabilir bir uzaklık vb gibi— ve (b) ortası arena şeklinde tribünlü bir tiyatroyla —olayları bekleyen açıklık, en çok sayıda giriş çıkış olanağı gibi— belli ortak nitelikleri olacaktır.

Bununla birlikte bence bu gibi öneriler yanıltıcıdır, çünkü bunlar söz konusu deneyimle bir ilişkileri olsa bile onun öncülü olmak yerine ona *geriye* doğru giderek gönderme yapabilen bir kültür bağlamını harekete geçirirler.

Şimdi, önerilen ideal tarlayı bulduğumuzu varsayarsak, bu deneyimin daha öteye giden asal öğeleri nelerdir? Güçlük işte burada ortaya çıkıyor. Tarlanın önündesiniz; ama tarlanın içinde bir olay yer almadan dikkatiniz oraya hemen hemen hiç çekilmiyor. Çoğunlukla dikkatinizi tarlaya çeken şey o olay oluyor ve neredeyse anında, o zaman tarlanın farkına varışınız da o olaya özel bir anlam katıyor.

İlk olay —her olay bir sürecin parçası olduğundan— ister istemez bir başkasına yol açıyor; daha kesin söylersek, değişmez bir biçimde sizi tarlada bulunan başka olayları gözlemeye götürüyor. Kendi içinde çok sarsıcı olmaması koşuluyla bu ilk olay herhangi bir şey olabilir.

Bir adamın bağırıp yere yıkıldığını görseniz, bu olayın anıştırdıkları, tarlanın kendine yeterliğini hemen bozuverir. Siz dışarıdan tarlaya koşarak girersiniz. Adamı oradan dışarıya çıkarmaya çalışırsınız. Hiçbir bedensel hareket gerektirmese bile aşırı sarsıcı bir

olay da aynı olumsuzlukları taşıyacaktır.

Bir ağaca yıldırım düştüğünü görseniz, bu olayın sarsıcı gücü ister istemez o olayı öyle yorumlamaya götürür ki sizi, o anda o olay önünüzdeki tarladan daha büyük görünür. Öyleyse ilk olayın aşırı sarsıcı bir olay olmaması gerekir; bunun dışında herhangi bir olay olabilir:

Otlayan iki at.
Gittikçe küçülen daireler çizerek koşan bir köpek.
Mantar toplayan bir yaşlı kadın.
Yukarılarda dönüp duran bir atmaca.
Çalıdan çalıya uçuşarak birbirlerini kovalayan ispinozlar.
Yem arayan tavuklar.
Durmuş konuşan iki adam.
Bir köşeden ortaya doğru çok ağır bir biçimde kayarak ilerleyen koyunlar.
Birini çağıran bir insan sesi.
Yürüyen bir çocuk.

İlk olay, kendisinin devamı olabilecek ya da aynı tarlada yer almalarının ötesinde onunla hiç ilgisi olmayan başka olaylara dikkat etmeye götürür sizi. Çoğu zaman dikkatinizi yakalayan ilk olay, sonraki olaylardan daha açık seçiktir. Köpeği gördükten sonra bir kelebeği de yakalayabilir gözünüz. Atı gördükten sonra bir ağaçkakanın sesini duyar, sonra da onun tarlanın bir köşesine doğru uçtuğunu görürsünüz. Yürüyen bir çocuğu seyredebilirsiniz; sonra o, yürüyüp giderek tarlayı bomboş ve olaysız bıraktığı zaman da duvarın tepesinden bir kedinin tarlaya atladığını görürsünüz.

Artık deneyimin içine girmişsinizdir. Ne var ki bunu söylemekle anlatı zamanını anıştırmış oluruz, oysa deneyimin özünde onun anlatı zamanı dışında yer alması yatar. Bu deneyim, sizin yaşamınızın anlatısı içine —bilincinizin şu ya da bu düzeyinde hiç durmadan kendinizi anlatıp durduğunuz, geliştirdiğiniz anlatının içine— girmez. Tam tersine, bu anlatı kesintiye uğrar. Tarlanın uzam içinde gözle görülür bir biçimde yayılışı, kendi yaşanmış zaman farkındalığınızın yerini alır. Peki, bunu hangi incelikli düzenekle gerçekleştirir?

Gördüğünüz ve görmekte olduğunuz olaylarla tarla arasında

bağıntı kurarsınız. Tarla yalnızca onları çerçevelemekle kalmaz, *içerir* de. Tarlanın varlığı, o olayların bu biçimde yer almış olmalarının, başka olayların da o biçimde yer alıyor olmalarının ön koşuludur. Tüm olaylar, başka olaylarla bağıntılı olmaları nedeniyle tanımlanabilir olaylar olarak varolmaktadırlar. Gördüğünüz olayları (ama ille de yalnızca bu olayları değil) öncelikle tarlayla ilişkileri içinde betimlemişsinizdir; aynı zamanda tarla da gerçekten ve simgesel düzeyde, kendi içinde yer almakta olan olayların *zemini* olmuştur.

Şimdi, "olay" sözcüğüne verdiğim anlamı birdenbire değiştirmemi eleştirebilirsiniz. Başta tarladan olayları bekleyen uzam olarak söz ettim; şimdi de tarlanın kendisinden olay diye söz ediyorum. Ama işte bu tutarsızlık, deneyimin görünüşte mantıksız gelen niteliğine koşut düşüyor. Tarlanın ortasında hiç de ilgi çekici gibi görünmeyen bir gözlem deneyimi birdenbire başlıyor ve size anında aşina gelen bir mutluluğa yol açıyor.

Önünde durmakta olduğunuz tarlanın, kendi yaşamınızla aynı boyutlarda olduğunu hissediveriyorsunuz.

1971

İki Colmar Arasında

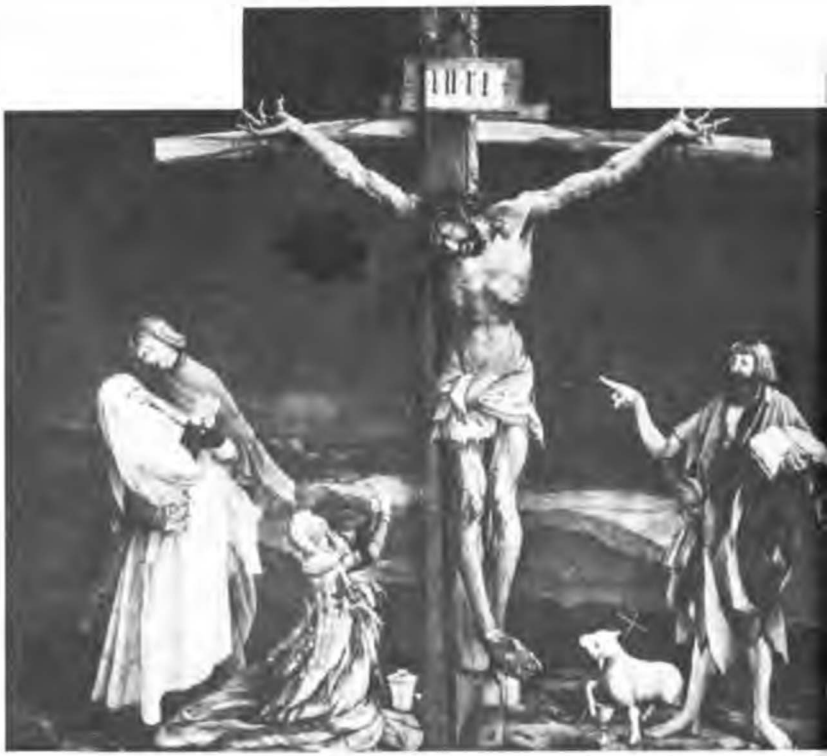
Grünewald'ın yaptığı Mihrap'a bakmak için Colmar'a ilk 1963 kışında gittim. İkinci kez gittiğimde aradan on yıl geçmişti. Böyle olmasını önceden planlamamıştım. Aradaki yıllarda çok şey değişmişti. Colmar'da değil, genel olarak dünyada; aynı zamanda benim hayatımda da. Değişimin dramatik noktası da bu on yılın tam ortasıydı. 1968'de o zamana kadar daha çok yeraltında beslenen umutlar, dünyada birkaç yerde birden doğdu ve adlandırıldı: Ve aynı yıl, bu umutlar toptan yenilgiye uğradı. Geriye doğru bakıldığında bu daha da açık görülebiliyor. Zamanında çoğumuz kendimizi bu hakikatin kıyıcılığından korumaya çalıştık. Örneğin, 1969'un başında çoğumuz hâlâ ikinci bir 1968'in tekrarlanabileceği düşüncesiyle davranabiliyorduk.

Dünya ölçeğindeki siyasal güçler ittifakında değişenin ne olduğunu çözümlemenin yeri burası değil. Daha sonra *normalleştirme* denecek şeyin önünün açılmış olduğunu söylemek yeterli. Değişen şeylerin arasında binlerce hayat da vardı. Ama bu, tarih kitaplarında yazılmayacak. (1968'le karşılaştırılabilir bir kopuş, çok farklı şekilde olmakla birlikte 1848'de de yaşanmıştı; bir kuşağın hayatı üzerindeki etkileri tarih kitaplarında değil, Flaubert'in *Duygusal Eğitim*'inde* kayıtlı olan bir kopuş.) Çevremdeki dostlarıma —özellikle de bir zamanlar (ya da hâlâ) siyasal bilince sahip olanlara— bakıyorum da, hayatlarının uzun vadeli yönünün, tam o noktada nasıl bir farklılaşmaya, ancak özel bir olayın, bir hastalık başlangıcının, beklenmedik bir iyileşmenin, bir iflasın yolaçabileceği türden bir farklılaşmaya, bir sapmaya uğradığını görüyorum: Onlar da bana baksalar benzer bir şey görürler sanırım.

* Türkçe'ye *Gönül ki Yetişmekte* adıyla çevrildi. (ç.n.)

Normalleştirme, dünyanın neredeyse tamamı üzerinde egemenliği paylaşmakta olan siyasal sistemlerin arasında her şeyin değiş tokuş edilebileceği anlamına geliyor— hiçbir yerde, hiçbir şeyin radikal bir dönüşüme uğramaması kaydıyla. Şimdinin sürekli olduğu varsayılıyor, teknolojik kalkınmaya izin veren bir süreklilik.

Önü açık bir umutlar dönemi (1968 öncesi gibi) kendisini gözüpek olarak değerlendirmeye götürür insanı. Her şeyle yüzleşmek gerekir. Tek tehlike kaypaklık ya da gözüyaşlı bir duygusallıkmış gibi görünür. Hakikatin kıyıcılığı özgürleşmeye yardımcı olacaktır. Bu ilke, insanın düşüncesinin öyle bütünsel bir parçası haline gelir ki, sorgusuz sualsiz kabul edilir. İnsan her şeyin nasıl başka türlü de ola-



Çarmıha Geriliş, M. Grünewald, 1510-15, *Isenheim Mihrabı* (Kapalı).

bileceğinin farkına varır. Umut müthiş bir odaklayıcı mercektir. İnsanın gözü onun üzerinde sabitlenir. Ve artık her şey incelenebilir olur.

Mihrap resmi de, en azından Yunan trajedisi ya da on dokuzuncu yüzyıl romanı kadar, bir hayatın bütünselliğini ve dünya hakkında bir açıklamayı kuşatmak üzere tasarlanmış. Menteşeli tahta panolar üzerine boyanmış. Panolar kapandığında, mihrabın önünde duranlar, iki yanından Aziz Antuan ve Aziz Sebastian'ın resimleri ile desteklenen bir Çarmıha Geriliş sahnesi görüyorlardı. Açıldıklarında iki yanından Muştu ve Diriliş'le desteklenen Melekler Korosu ve Meryem ile Çocuk tabloları görülüyordu. Panolar bir kez açıldığında da, Aziz Antuan'ın hayatından resimlerle çevrelenmiş havarilerle bazı kilise büyükleri görülüyordu. Mihrap resmi Antuan tarikatı tarafından Isenheim'daki bir darülaceze için ısmarlanmıştı. Darülaceze veba ve frengi kurbanları içindi. Mihrap resmi kurbanların, acılarını kabullenmelerine yardımcı olmak için kullanılıyordu.

Colmar'a ilk gidişimde Çarmıha Geriliş'i mihrap resminin tümünün anahtarı, hastalığı da Çarmıha Geriliş'in anahtarı olarak görmüştüm. "Baktıkça, hastalığın Grünewald için insanın fiili durumunu temsil ettiğine ikna oluyorum. Çağdaş insanın hastalıkla ilgili korkusunun aksine, Grünewald için hastalık, ölüme bir girizgâh değil, canlı olmanın koşulu." ,1963'te bunları yazmışım. Mihrap resminin menteşeli panolarını gözden kaçırmıştım. Umut merceğim sayesinde, umudun resmedilmesi olan o panolara ihtiyacım yoktu. Diriliş'teki İsa'yı "ölümün gölgesi ile solgun" gördüm; Muştu'da Meryem'in Meleği karşılamasını "onulmaz bir hastalık haberi" almaya benzettim; Meryem ve Çocuk'ta yakaladığımsa, kundak bezi olarak kullanılan paçavraların daha sonra İsa'nın kasıklarını örtmek için kullanılacak yırtık pırtık (mikroplu) paçavrayla aynı kumaştan olduğuydu.

Yapıt hakkındaki bu görüş tamamen keyfi değildi. On altıncı yüzyıl başı, Avrupa'nın birçok yöresinde lanetli bir zaman olarak duyulmuş ve yaşanmıştı. Ve hiç kuşkusuz, bu yaşantı mihrap resminde *mevcut.* Ama başka her şeyi dışarıda bırakacak şekilde değil. Oysa, 1963'te benim gördüğüm buydu, yalnız bu kasvet. Başka bir şeye ihtiyacım yoktu.

On yıl sonra, çarmıha gerilmiş devasa gövdenin yanında, resimde yas tutanlar ve dışarıdan resme bakanlar yine cüce gibi kalıyordu. Bu sefer, Avrupa geleneği çoğu da sadistçe olan işkence ve acı imgeleri ile dolu, diye düşündüm. Nasıl oluyor da bu, içlerinde en kıyıcı, en acı dolu olanı bir istisna olmayı başarıyor? Nasıl resmedilmiş?

Santim santim resmedilmiş. Hiçbir hat, hatların içersindeki hiçbir çukur ya da yükselti resmetmenin yoğunluğunda bir anlık bir titremenin dahi izini taşımıyor. Resmetme, çekilen acıya mıhlanmış. Gövdenin hiçbir parçası acıdan kurtulamadığına göre, resmetme de hiçbir yerde kesinliğini, hassasiyetini gevşetemezdi. Acının nedeni önemli değil; şimdi önemli olan tek şey resmetmenin acıya sadık kalması. Bu sadakat sevginin duygudaşlığından kaynaklanıyor.

Sevgi masumiyet bahşeder. Affedecek hiçbir şeyi yoktur. Sevilen insan sokaktan geçerken ya da yüzünü yıkarken görülen insanla aynı değildir. Tam olarak, kendi hayatını ve yaşantılarını yaşayan insan da değil, çünkü o masum kalamaz.

Kimdir öyleyse sevilen? Kimliği seven dışında kimse tarafından olumlanmayan bir gizem. Ne kadar iyi görmüştür Dostoyevski bunu. Sevgi birleştirir ama gene de yalnızdır.

Sevilen, kişinin kendi eylemleri ve ben merkezciliği eridikten sonra süren varlıktır. Sevgi, sevileni sevme ediminden önce tanır ve o edimden sonra da hâlâ ve yine, o *aynı* insanı tanır. O insana, erdeme çevrilemeyecek bir değer yükler.

Böylesi bir sevginin özü bir annenin çocuğuna olan sevgisinde görülebilir. Tutku, sevgi tarzlarından yalnızca biridir. Ama arada farklar vardır. Çocuk, oluşum süreci içindedir. Tamamlanmamıştır. Herhangi bir anda durup bakıldığında şaşırtıcı ölçüde tamamlanmış görünebilir. Ama anlar arasındaki geçişte, bağımlılaşır, tamamlanmamışlığı apaçık ortaya çıkar. Annenin sevgisi çocukla bir suç ortaklığı kurar. Anne onu olduğundan daha tamamlanmış olarak tasarlar. Dilekleri birbirininkine karışır ya da sırayla birbirlerinin yerini alır. Yürümekte olan bacakların yer değiştirmesi gibi.

Biçimlenmiş ve tamamlanmış biri olarak sevilen insanın keşfi ise, tutkunun başlangıcıdır.

İnsan, sevgi bağıyla bağlı olmadıklarını, başarıları aracılığıyla tanır. Önem verdiği başarılar toplumun genel olarak önem verdiği başarılar olmayabilir. Yine de sevgi bağıyla bağlı olmadıklarımızı bir çerçeveyi nasıl doldurduklarına göre hesaba katarız; bu çerçeveyi betimlemek için de karşılaştırma sıfatları kullanırız. Onların genel "şekli" bu sıfatlarla betimlenen başarılarının toplamıdır.

Sevilen birini görüş şeklimiz ise bunun tam tersidir. Sevilenlerin oluşturdukları çerçeve ya da şekil, karşılaşılan bir yüzey değil, bizimkine yanaşan bir ufuktur. Sevilen başarılarıyla değil, o kişiyi tatmin edebilecek *fiiller*'le tanınır. Sevilen kadın ya da erkeğin ihtiyaçları sevenin ihtiyaçlarından tamamen farklı olabilir ama bu ihtiyaçlar yine de değer yaratırlar: o sevginin değerini.

Grünewald için bu fiil *resmetmekti*. İsa'nın hayatını resmetmek.

Duygudaşlık, Grünewald'da ulaştığı düzeye vardırıldığında, nesnel olanla öznel olan arasında kalan bir hakikat alanını ortaya çıkarabilir. Bugün acının fenomenolojisi üzerinde çalışan hekimler ve bilim adamları bu resmi inceleseler iyi ederler. Biçim ve oran çarpıtmaları —ayakların büyütülmesi, torso'nun şişmişliği, kolların uzaması, parmakların dışarı doğru kök salarmışcasına açılması— acının *duyulan* anatomisini tam olarak betimliyor olabilir.

1973'te gördüklerimin 1963'te gördüklerimden daha fazla olduğunu söylemek istemiyorum. Onları görüşüm farklıydı. Hepsi bu. Aradaki on yıl ille de bir ilerlemeye işaret etmiyor; birçok bakımdan yenilgi anlamına geliyor.

Mihrap resmi bazı depoların yanından akan ırmağın yakınlarında, gotik pencereli bir galeride barınıyor. İkinci ziyaretimde bir yandan notlar alırken, arada sırada başımı kaldırıp Melekler Korosu'na bakıyordum. Tek bir görevli, portatif gaz sobası üzerinde yünlü eldivenler içindeki ellerini birbirine sürterek ısınan yaşlı adam dışında galeri ıssızdı. Başımı kaldırdım ve bir şeyin kımıldamış ya da değişmiş olduğunu fark ettim. Oysa hiçbir ses duymamıştım ve galeri tümüyle sessizdi. Sonra değişenin ne olduğunu gördüm. Güneş çıkmıştı. Alçak kış güneşi, gotik pencereler arasından süzülüp dosdoğru karşıdaki beyaz duvara yansıyordu; burada, gotik pencerelerin sert köşeleriyle

sivri kemerlerinin ışıktan bir kopyası çıkmıştı. Bakışlarımı duvardaki "pencere ışıkları"ndan resmedilmiş panolardaki ışığa çevirdim — Muştu'nun verildiği resmedilmiş kilisenin dip köşesindeki pencerenin ışığına, Meryem'in arkasındaki yamaçtan dökülen ışığa, dirilmiş İsa'yı *aurora borealis** gibi çevreleyen koca ışık çemberine. Her birinde, resmedilmiş ışık karşılaştırmaya dayanabiliyordu. Işık olarak kalıyordu;

* *aurora borealis*: kuzey ışıkları. (ç.n.)



ışıklıktan çıkıp renkli boyaya karışıp gitmiyordu. Güneş bulutlara girdi ve beyaz duvar canlanmışlığını yitirdi. Resimler ışıltılarını korudu.

O zaman anladım ki, mihrap resmi tamamıyla karanlık ve ışık hakkındaydı. Çarmıha Geriliş'in berisindeki gökyüzüyle ovanın — savaştan ve kıtlıktan kaçan binlerce mültecinin geçtiği Alsas ovasının— devasa boşluğu, metruk, ve nihai görünen bir karanlıkla doldurulmuş. 1963'te öteki panolardaki ışık, bana cılız ve yapay görünmüştü. Daha doğrusu, cılız ve dünya dışı. (Karanlıkta düşlenmiş



Isenheim Mihrabı (Açık), M. Grünewald, 1510-15.

bir ışık.) 1973'teyse ışığa ilişkin temel yaşantımıza asıl uyanın, bu panolardaki ışık olduğunu anladığımı düşündüm.

Işık, ender olarak yekpare ve sabittir. (Bazen denizde, bazen yüksek dağların çevresinde.) Normal olarak alaca ya da değişkendir. Gölgeler geçer üzerinden. Bazı yüzeyler ışığı diğerlerinden daha çok yansıtır. Işık, ahlakçıların inanmamızı isteyecekleri gibi, karanlığın sabit karşı kutbu değildir. Işık karanlığın içinden tutuşur.

Meryem ve Melekler Korosu panolarına bakın. Işık tamamen düzenli bir yoğunlukta olmadığı zaman mekânla ilgili sıradan ölçümleri alt üst eder. Işık, biz algılarken, mekânı yeniden biçimlendirir. Işıkta duran bir şey, ilk bakışta, gölgede durana kıyasla daha yakındaymış gibi görünür. Geceleyin köyün ışıkları sanki köyü daha yakınımıza getirir. Ama biraz daha yakından bakıldığında, bu olgunun aslında daha da karmaşık olduğu görülür. Her ışık yoğunlaşması hayali bir çekim noktası gibidir; öyle ki, imgelemimizde ölçümlerimizi, o nokta'*dan* gölgede ya da karanlıkta kalan diğer bölgelere doğru yaparız. Yani ne kadar ışık yoğunlaşması varsa, o kadar mekân örgüsü vardır. İnsanın kendisinin fiilen bulunduğu konum, bir zemine özgü o birincil mekânı oluşturur. Ama çok ötelerde, ne kadar uzakta olursa olsun, ışıkta olan her yerle girişilen bir söyleşi başlar ve ışıkta olan yerlerin her biri başka bir mekân, farklı bir mekân örgüsü önerir. Parlak bir ışıkla aydınlanmış her yer, kendisini orada tasarlamaya kışkırtır insanı. Sanki gören göz, ışığın yoğunlaşmış olduğu her yerde kendi yankısını görüyordur. Bu çoğulluk bir tür sevinçtir.

Gözün ışık tarafından cezbedilmesi, organizmanın bir enerji kaynağı olarak ışık tarafından cezbedilmesi, esastır. İmgelemin ışık tarafından cezbedilmesi ise daha karmaşıktır, çünkü zihnin tamamını, dolayısıyla da karşılaştırmalı bir yaşantıyı, işin içine katar. Işıktaki fiziki değişikliklere, ruhumuzda, had safhada küçük de olsa, yine de belirgin değişikliklerle, coşku ya da hüzün, korku ya da umut gibi değişikliklerle karşılık veririz. Çoğu sahne karşısında, insanın sahnenin ışığı ile ilgili yaşantısı güven ve kuşku bölgelerine ayrışır. Suda taşlara basarak ilerleyen biri gibi, görüş de ışıktan ışığa ilerler.

Yukarıdaki iki gözlemi bir araya koyun: Umut cezbeder, insanın yakınında olmak istediği, ölçümlerini oradan yapmak istediği bir nokta

olarak ışıldar. Kuşkunun merkezi yoktur; o her yerdedir.

İşte buradan kaynaklanıyor Grünewald'ın ışığının gücü ve kırılganlığı.

Colmar'a her iki gidişimde de mevsim kıştı; kasaba her ikisinde de aynı soğuğun, ovalardan gelen ve açlığın anısını taşıyan bir soğuğun, pençesi altındaydı. Aynı kasabada, benzer doğa koşullarında farklı farklı şeyler gördüm. Bir sanat eserinin varkalabileceği sürece öneminin değiştiğini söylemek, sıradan bir şey söylemektir. Ama çoğunlukla bu bilgi (geçmişte yaşayan) "onlar"la, (şimdi yaşayan) "biz"i ayırt etmek için kullanılır. Genellikle eğilim, *onlar* 'ı ve onların sanata tepkilerini tarihin içerisine yerleştirirken *kendimiz*'e bir yukardan bakma olanağı atfetmek, esere tarihin doruğu saydığımız bir yerden bakmaktır. O zaman da, varkalabilen sanat eserinin bizim bu üstün konumumuzu onayladığı düşünülür. Onun varkalmasının hedefi biz*dik*.

Bu bir yanılsamadır. Hiçbir şey tarihten muaf değildir. Grünewald'ı ilk kez gördüğümde, derdim *onu* tarihe yerleştirmekti. Ortaçağ dini, veba, tıp, cüzzam evleri bağlamındaki yerine. Şimdi kendimi tarihe yerleştirmek zorunda kalıyorum.

Devrimci umutlar döneminde, varkalabilmiş bir sanat yapıtında, geçmişin umutsuzluğunun izlerini görmüştüm; tahammül edilmesi gereken bir dönemde ise aynı yapıtın, mucizevi olarak, umutsuzluğun ötesine ince bir geçit sunduğunu görüyorum.

1973

Yabancı Bir Şehrin Kıyısında

1. Adı Cafe de la Renaissance'tı. Büyük kamyon yolunun üstünde, istasyonun orada, yolun demiryoluyla kesiştiği kavşağın yakınındaydı. İçi hiç de bara benzemiyordu. Aslında ortada bir bar tezgâhı da yoktu. Cafe denen küçük bir salondan oluşuyordu. Şişeler —hepsi hepsi yarım düzine— ilaç dolabına benzer bir yerde duruyordu. Masalardan birinde, üç adamla bir kadın oturmuş, kâğıt oynuyorlardı —*belote*. Adamlardan en yaşlısı bizi karşılamak için kalktı. Yüzü bir fanatiğin yüzüydü — Jansenist bir yüz: dünyanın ve dünyada olup bitenlerin boşluğunu anlamış bir adamın yüzü. Bizi de bir mermer masaya aldı ve üstünü sildi. Ortalık pislik içindeydi — haftalar boyu süpürülmemiş, el sürülmemişti; bir tek salonun dibinde, mutfağa açılan kapının orada kâğıt oynayanların oturduğu yer hariç. Orası nispeten derli topluydu. Bizim oturduğumuz yer —aramızda üç dört metre vardı— son kiracının terk ettiği ıvır zıvırla dolu bir müştemilat gibiydi. Yanımızdaki masada yırtık pırtık, siyah bir şemsiye açık duruyordu. Masaya bir bisiklet yaslanmış. Arkadaki duvara bir Akdeniz sahilinden fotoğraflar ve kartpostallar iliştirilmiş. Hepsi sararmış. Arkamızda büyük bir tahta dolap vardı: kapağına kelebekler tutturulmuş. Kelebeklerin kanatları yıpranmış, yırtılmış, tıpkı şemsiye gibi onların da yer yer arkası gözüküyor.

Yemek için yanımıza getirdiğimiz ekmekle sosisi çıkardık. Kırmızı şarap söyledik. Şarabı getirdikten sonra, Jansenist yüzlü patron alelacele oyuna geri döndü. Onların oynamasını seyrettik. Oyuncular Cafe'nin patronu, onun kardeşi gibi duran diğer bir yaşlı adam, genç bir adam ve genç bir kadındı. Dikkatlerini vererek oynuyor-

lardı: gözleri kâğıtlarda, bazen içlerinden biri masaya bir kâğıt çarpıyor— meydandaki saatin çanına vuran çekicin otoritesiyle. Saldırganca, husumet duygularıyla oynamıyorlardı ama. İçmiyorlardı da. Bir süre sonra kardeş kalktı, mutfaktan bir kadın geldi; ellerini önlüğüne silerek onun yerine oturdu. Arkasından iki ufak çocuk geldi ve caddeye açılan kapının önünde hoplayıp zıplamaya başladılar. Kâğıt oynayanlar sadece oyundan söz ediyorlardı. Doğrudan parayla oynamıyorlardı, ortada fişler dönüyordu. Onları gözledikçe, sırtları bize dönük, bir köprünün parmaklığına dayanmış, bizim görmediğimiz bir nehre, kayığa, balık sürüsüne bakan dört kişiyi seyrediyormuşuz gibi gelmeye başladı. Aslında yüzlerini görebiliyorduk, ama bu yüzler, dikkatlerinin dışında hiçbir şeyi ele vermiyordu. Göremediğimiz kâğıtlarıydı.

Mutfaktan daha yaşlı bir kadın çıktı ve kâğıt oynayanlara onaylayarak gülümsedi. Bizi fark edince yanımıza gelip "Afiyet olsun," dedi. Sonra "Bazen yemek yemek iyidir, insana düzeni hatırlatır," dedi. Geri döndü, bir an durup patronun eline baktı. Tekrar onaylayarak başını salladı — parmaklığın ötesinden altın sarısı bir yelkenlinin geçtiğini görmüş gibi.

Oyuncuların arkasındaki duvarda yerel otobüs tarifesi asılıydı. Odadaki en yeni ve en parlak şey oydu. Ama ortada saat yoktu; daha sonra ben bir ara patrona saati sorduğumda adam dışarı çıkıp iki kapı ötedeki başka bir Cafe'den saati öğrenmek zorunda kaldı.

Dördü oynamaya devam ettiler. Her biri, dünyada başka kimselerin göremediği bir şeyi görebiliyordu — kendi elini. Dünyanın umurunda değildi. Ama diğer üç oyuncunun umurundaydı; o elde, dördüncüye gelmiş olan her bir kâğıdın öneminin farkındaydılar. Bu ilgi ve umursama belli bir bağımlılığa dönüşüyordu; hepsi de bir ölçüde ötekileri yönetiyordu, ta ki oyun bitip zafer kazanan ilân edilinceye kadar; o anda da zafer kazananın zaferi sona eriyordu. Yani kurdukları eşitlik, dünyadaki bütün eşitliklerden daha adildi. Yani yaptıkları işin ve niyetlerinin arılığını ispat etsin diye kâğıtların en inanılmaz taleplerini kabullenmeye de hazırdılar. Bağlı oldukları düstur, anarşistlerinki gibi yıkıcı ve mutlaktı; anlayışlarına ve özlemlerine dünyadaki herhangi bir düsturdan daha yakındı. O masada

oynanan her kâğıt, bu dünyanın otoritesinin sarsılmasına katkıda bulunuyordu. Seyrettiğimiz bir komployduu. Ve istesek, biz de kolaylıkla katılabilirdik ona.

2. St. Jean Katedrali'nin önüne çok sayıda araba ve iki otobüs park edilmişti: Erkekler uzun kollu gömlekleri giymişlerdi. Kruasanların bol tereyağlı olduğu Pazar sabahlarından biri.

İçerisi kalabalık. Bütün iskemleler dolmuş ve her yerde ayakta duran çok sayıda insan var. Bu ülkede bir kiliseyi bu kadar dolu görmek olağandışı. Biz öne, rahiplerin olduğu yere doğru ilerledikçe mesele anlaşılıyor. Kilisenin ortasında beyazlar giymiş yüz kız çocuğunun oluşturduğu bir grup var; üç yandan cemaatle çevrili oldukları için görünmüyorlar, önlerinde de yukarıdaki mihraba çıkan halı döşenmiş basamaklar duruyor. Uzun elbiselerinin beyazı, eldivenlerinin beyazı ve duvaklarının beyazı tertemiz ve buruşuksuz. Evlerde yüz tane ütü hâlâ sıcak olmalı.

Kızlar on bir ilâ on üç yaşlarında. Beyazlar içinde yüzleri kestane rengi gözüküyor. Rahiple giriştikleri soru-cevap alışverişi ile, ilk sıralara oturmuş, her hareketlerini izleyen ailelerinin ve vasilerinin üzerine dikili bakışları arasında sıkışıp kalmışlar. Bu kısıtılmış halleriyle çok donuk duruyorlar: ve istedikleri gibi hareket etme özgürlüğünden feragat etmiş oldukları için çok da huzurlu bir halleri var.

Uyuyan çocukları seyretmeye benziyor biraz bu. Dışarıdan bakan birinin gözünde çocuklar sahte bir masumiyete bürünür. Aslında insan yeterince dikkatli bakarsa, farklı deneyim düzeylerini ayırt edebilir. Bazıları sadece uyuyormuş gibi yapar ve yanlarında bulunanlara söylemeye can attıkları şeyi bir an önce söylemek için beyaz ayakkabılarının içinde parmaklarını oynatır dururlar. Yeğenini seyreden ve yaşlı kalçalarının üstünde zayıf elleriyle —dakikada otuz kere— elbisesini çekiştirip duran dul kadının tuhaf davranışını göz ucuyla tespit edivermişlerdir.

Bazıları giysilerinin, herkesin gözlerini üzerlerinde toplayan

beyazın öylesine farkındalar ki, evlenmeyi düşlemeye başlamışlar.

Bir ikisi, yeminlerini kabul eden makamın arılığı karşısında kendilerini yeterince temiz bulmuyorlar ve bunların yüzünde bir dinginlik okunuyor —tıpkı teknenin gövdesini seçemeyeceğiniz kadar uzaktan görülen beyaz yelkenlerinkine benzer bir dinginlik.

Aralarında çoğundan daha uzun boylu bir kız var, bize en yakın duranlardan biri. Kartal burunlu, iri koyu renk gözlü. Yüzündeki tül o kadar dik duruyor ki, kolalı keten bir mendil gibi. Ailesi belki de çoğununkinden daha zengin. Mağrur ve vakur — uyuyor olsa, karar verip seçtiği pozisyondan bir milim şaşmazmış gibi duruyor. Bu kız için, başından geçen şu dini deneyim, kendi gelişimi üzerine yaptığı özel planın bir parçası. Baştan çıkarma falan değil bu. Ta ne zamandan yapılmış bir anlaşma. Ama genç de çok yoğun. Başına her ne gelecekse, onun seçtiği biçimde gelecek. Tabii onun arzularını ve kararlarını arızi kılacak, hayatını pusudaki nişancının dikkatini celbeden basit bir kımıltıya indirgeyecek bir afet olmadıkça.

Batı kapısında dini broşürler satan adam, masasının arkasında oturmuş, gazete okuyor.

Cevap verirken kızların sesi güvercinler gibi çıkıyor.

Kızların oluşturduğu grubun en ön sırasına kadar ilerlemiş olan bazı anneler, ellerini uzatıp kızlarına dokunmamak için zor tutuyorlar kendilerini. Bunu, kızlarının elbiselerini, manşetlerini düzeltmek bahanesine sığınarak yapabilirlerdi. Ama bunu yapma arzuları kızlarının anılarını paylaşma ihtiyacından geliyor. Tam bu anda kızlarına el sürmek istemeleri, kızlarının onların desteğine ihtiyaç duyacağı ihtimalinden değil, yirmi yıl önce onların da beyaz elbiseler içinde kiliseye kabul edildiklerini bilsinler diye.

Erkekler daha geride duruyorlar: sanki yakınlık derecesi şüphecilikle ters orantılıymış gibi. Onlar, bir tören seyrediyorlar. Bir ikisi saate göz atıyor. Hepsi kemer payandalarının altında iyice küçülmüşler. Törenden sonra kahvelere ve lokantalara gidip kutlayacaklar bunu. O akşam bazıları *bowling* oynayacak. Çoğu için şüphecilik hesaplılıkla içiçe. Eğer çocuklarının kiliseye kabulü şu ya da bu biçimde kızlarının daha iyi korunma ihtimalini sunuyorsa, o zaman

sonunda bunun —bu kabulün— gerçekleşmesinden memnunlar doğrusu. Yürekleri ihtiyatla doluyor.

3. Barın arkasında gençten üç İtalyan vardı; hepsi beyaz gömlekler giymiş —sıcak olduğu için ceketsizler— siyah kravat takmışlar. Patronun adı Angelo'ydu. Dışarıda, caddede beş altı değişik müzik dolabından gelen sesler duyuluyordu. Çoğu orta sınıftan adamlar, caddede yürüyorlar, dükkânlarından ya da bürolarından çıkmış, evlerine dönüyorlardı. Kızlar birer ikişer merdivenlerden inip barların yanındaki yerlerine yerleşiyor, işe başlıyorlardı. Cafelerin arasında kalan vitrinlerde ucuz ama bıçkın erkek giysileri vardı — blucinler, deri kemerler, naylon ceketler, kovboy şapkaları. Vitrinlerinde sosisler olan bir iki yiyecek dükkânı vardı — sosisler, turşular, füme balıklar. Hepsi de epeyce puro ve içki içtikten sonra bile tadına varılabilecek keskinlikte yiyeceklerdi. Ve bütün bu yiyeceklerin derileri buruşuktu.

Kadın barda bir sandalyede oturuyordu. Şişmandı ama, kanlı canlı türden güzeldi hâlâ. Yüzü geniş, dudakları kalındı. Pahalı giyimli, orta yaşlı Pakistanlı bir işadamı vardı yanında. Adamın ellerinden biri kadının iki dizi arasına sokulmuştu. Adam çok içiyor, kadın da gücünü kaybetmesin diye onu caydırmaya çalışıyordu. Onun dışında, yemekten, etin tavuktan daha iyi olup olmadığından söz ediyorlardı.

Barın müdavimleri gelmeye başladılar, ama kadın sebatla onları tanımamakta direndi, görünürde bütün dikkatini Karaçili adamın üstünde topluyor gibiydi. Ara sıra çarçabuk barın çevresine göz atıp etrafı kolaçan ediyordu. Karaçili adamın iri bir altın yüzüğü vardı; kadına çocuklarını anlatmaya başlamıştı.

Ansızın —ve Angelo'yu açık seçik tedirgin ederek— genç ve çok zayıf bir adam caddeden içeri girdi. Beyaz pantolonu ve arkadan tokalı deri bir kemeri vardı. Elini kadının çıplak, yuvarlak omuzuna koydu. Kadın şaşırarak başını kaldırdı ve ona manalı bir biçimde gülümsedi. Genç adamı Karaçili'ye kardeşi olarak tanıştırdı. Karaçili adam yana çekilip kardeşe aralarındaki tabureye oturmasını teklif etti. Kardeş,

taburcyi kabul etti ve diğer ikisi birbirlerine dokunabilecek mesafede kalsınlar diye taburesini biraz geri çekti. Sonra eline bir dergi alarak sayfalarını çevirmeye başladı. Karaçili'nin baktığı yerden adamın yüzü derginin arkasında saklı kalıyordu: tek görebildiği onun dergiyi tutan elleri ve kızla kendisi arasında duran sopa gibi bacaklarıydı.

Karaçili adam kadının kardeşinin yüzük taktığına göre evli olması gerektiğini belirtti. Kadın bunun hiç üstünde durmayabilirdi, ama yapamadı. Yok dedi, evli değil, hızlı bir aşık olduğu için takıyor yüzüğü. Beriki yüzünü dergiden hiç kaldırmadı. Pakistanlı bir viski daha söyleyip birasının içine döktü. Kadın, bir şeyler yemelisin dedi. Ve ayrıca gördüğü en sevimli yüze sahip olduğunu söyledi ona. Adam tek yiyebildiğim tavuk dedi, ama burada da tavuk yoktu işte. Kadın, senin için özel olarak dışarıdan getirtebilirler dedi. Yok dedi adam, öyle özel olarak istemiyordu. Kadının eli bir kere daha kendi elinin üstüne geldiğinde adam, bu eli yakaladı ve çorabın örttüğü yuvarlak uyluklara baktı.

Bari biraz kuru et ye, dedi kadın. Nedir ki o, diye sordu adam. Çok, çok güzeldir, dedi kadın. Kardeşi de dergiyi indirip başıyla onayladı. Kadın Angelo'ya bir porsiyon "Viande des Grisons" getirmesini söyledi.

Et gelince, genç adam ayağa kalktı. Müsaadenizle, diyerek bara geçti. Kadın, Karaçili adama kardeşinin eti ona kendi elleriyle hazırlamak istediğini söyledi. Genç adam tabağın kenarındaki limon dilimini alıp kâğıt inceliğindeki kırmızımsı kahverengi et dilimleri üstüne sıktı. Sonra biber değirmenini aldı —bir termos kadar büyük, tahta bir değirmen— ve sanki ince omuzlarının ve zayıf kollarının bütün gücünü kullanırmışcasına, bu iş için enerjisinin her dirhemini toplarmışcasına biberliğin üzerine kapanarak, öbür adamın et dilimleri üzerine biber öğüttü.

4. Merkezden arabayla bir saat mesafede bir dağ var. 1 800 metre yükseklikte. Oyuklarında yer yer donmuş karlar var; üzerlerinde çocuklar lastik minderlerle kızak kayıyor — Haziran 'da bile.

Yamaçların hiçbiri dik ya da tehlikeli değil. Ağırdan alırlarsa, yaşlı çiftler bile tepeye tırmanabiliyorlar.

Bugün Pazar ve dağda en az 3 000 kişi olmalı.

Yol zirveden birkaç yüz metre beride bitiyor. Çimenin —sadece aylarca kar altında kalan çimenlerin olabileceği kadar diri çimenin— üzerine arabalar ve bir otobüs park edilmiş. Akşam herkes gittiği zaman, tepenin diğer tepelerden bir farkı yok. Ne kulübe var, ne de çöp bidonları. Sadece özelliğini kara borçlu olan çimen.

Zirvede birkaç kaya var. Onun dışında yamaçlar hep çimen, çimenlerin arasında da dağ çiçekleri: yılan otları, öküzgözleri, dağ laleleri — ve binlerce fulya.

Dağa her yönden tırmanılabilir, ama en kolayı patikadan çıkmak. Patika çiftler, çocuklarını taşıyan babalar, büyükanneler, dedeler, okullu çocuklarla dolu. Çoğu yalınayak. Aşağıdan bakınca, inip çıkmakta olan bu insan alayı gökyüzüyle alışverişi anlatan bir Ortaçağ tasvirini andırıyor biraz. Bu izlenim, aşağıya inenlerden çoğunun kucak dolusu sarılı-beyazlı fulya taşımasıyla daha da güçleniyor.

Zirveden ufuğa doğru yayılan dağ silsileleri gözüküyor. Kaya gökyüzüyle birleşiyor ve ortak mavilikleri her türlü farkı siliyor.

Güneye doğru ova da gözüküyor; ekilmedik yeri kalmamış, bardak eriği renginde. Arketipik bir manzara. Bir mezarlık manzarasının antitezi.

Ovanın üstünden beyaz bir bulutun gölgesi geçiyor. Gölgenin düştüğü yerde yeşil, defne yaprağı yeşili.

Dağılmış yüzlerce gruptan oluşan kalabalık kaygısız ve rahat. Dağ, sanki hepsinin ortak atası.

5. Bugün bir kadını apar topar bir taksiye sokmaya çalışıyorlardı: Ama kadın eğilmemekte direndi, o yüzden kapıdan içeri sokamadılar. İki adam onunla cebelleşiyordu. Toplanan kalabalığın kuşkulu bakışları altında, haklı olmalarının inancıyla dimdik duran, oldukça saygın orta yaşlı adamlar. Derken kadın bağırmaya başladı. Tek kelime anlamıyordum. Ama öyle bağırıyordu ki caddenin öte yanında, benim olduğuma yakın bir yerde, neler çektiğini, arabaya tıkılıp başka bir yere götürülmek istemeyişinin ne kadar haklı olduğunu anlayacak birinin olduğuna inandığı muhakkaktı. Birkaç dakikalık bir mücadeleden sonra adamlar pes etti: Kadını kapıdan sokamıyorlardı. Hâlâ bağırmakta olan, dizlerini bükmüş kadını —ancak 45 yaşlarında kadardı— sürükleyerek biraz önce çıkmış oldukları eczaneye geri götürdüler. Dükkânın içinde kadın mücadele etmeye devam etti; adamlardan biri kadın kaçıp gitmesin diye sırtını cam kapıya dayamak zorunda kaldı. Eczacı, kadını yatıştırmakta onlara yardım ediyor gibiydi. Şoför, taksisinin kapısı hâlâ açık, bekliyordu. Adamlardan biri sırtını kapıya yaslamış olduğundan dükkâna müşteri giremiyordu. Ben vitrinden içeri baktım. Raflarda ilaç kutuları, şişeler vardı. İradesiyle bir kadın vardı; istediğini yaptıracak, istemediğinin yapılmasını engelleyecek bir kadın. Ve raflarla kadının arasında, tereddüt içinde adamlar vardı.

1972

Boğaz'da

On gün boyunca, İstanbul'daki ilk izlenimlerimi daha sonra toplayabilmek umuduyla not tuttum (on gün sonra, insan hiçbir şey farketmeyen bir müdavime dönüşüyor).

Her şeyi yeniden toparlamak sanıldığı kadar kolay olmadı. Siyasal şiddet olayları, bu arada Maraş'ta bir katliam, Başbakan Bülent Ecevit'i on üç ilde sıkıyönetim ilan etmeye götürmüştü.

Yeni sıkıyönetim ilan edilmiş bir şehirde —koyu kırmızıları ve koyu yeşilleri, daha da koyu bir mavi içinde kaybolan— Rüstem Paşa Camii çinilerini anlatmanın ne anlamı var?

Türkiye'de Boğaz yutak geçidi, insanı boğarak öldürürken basılacak yer anlamına geliyor. Dünya stratejisini ilgilendiren her durumda, binlerce yıldır söz konusu olmuş burası. 1947'de Truman, Türkiye'de temel bir stratejik çıkar edinmek istemiş; tıpkı Birinci Dünya Savaşı'ndan sonra İngiltere'yle Fransa'nın yaptıkları gibi. Ne var ki Türkler Birinci Dünya Savaşı'ndan sonraki talebe karşı savaşıp bağımsızlıklarını kazanmışlar (1918-23) ama sonrakine yenik düşmüşler.

O günden beri de Amerika'nın, Türkiye'nin siyasetine karışması kesintisiz sürmüş. Sağın istikrarı bozan programlarının ardında CIA'nın bulunduğundan kimsenin kuşkusu yok. Birleşik Amerika belki de iki şeyden korkuyor: İran'da Şah'ın düşmesinin, Ankara'da "güçlü" bir hükümet olmadıkça Türkiye'de yaratacağı sarsıntılardan; sonra Ecevit'in, ılımlı olsa da Batı'nın çıkarlarıyla çakışmayan ve Atatürk'ün bağımsızlık hareketinin bazı vaatlerini canlandıran reform programından. Başka pek çok sonucunun yanı sıra, Ecevit'in

dışlanması, Amerika'da eğitilen işkencecilerin hapisanelerdeki yerlerine geri dönmeleri demek olacak.

Vapur, Boğaz'ın Asya yakasındaki Kadıköy'den ayrıldıktan sonra, sağınızda, dört kulesi her bir köşesinde bir nöbetçi gibi duran Selimiye kışlasının kocaman kütlesini görüyorsunuz. 1971'de —İstanbul'da sıkıyönetimin bundan önceki ilanında— siyasal mahkûmların çoğu (neredeyse solun hepsi) burada sorguya çekildi. Öbür tarafa bakarsanız, Haydarpaşa tren istasyonunu ve denizden birkaç metre ötede Bağdat, Kalküta ve Goa'dan gelen tren hatlarını kesen makasları görüyorsunuz. Türkiye'deki hapisanelerde on üç yıl yatan Nâzım Hikmet, bu tren istasyonuyla ilgili pek çok dize yazmış:

Denizde balık kokusuyla
döşemelerde tahtakurularıyla gelir
Haydarpaşa garında bahar.
Sepetler ve heybeler
merdivenlerden inip
merdivenlerden çıkıp
merdivenlerde duruyorlar.
Polisin yanında bir çocuk
—tahminen beş yaşında—
iniyor merdivenleri.
Nüfusta kaydı yok
Fakat ismi Kemal.
Merdivenleri bir heybe çıkıyordu
bir halı-heybe.

Merdivenlerden inen Kemal
yapayalnızdı
—kundurasız ve gömleksiz—
ortasında kâinatın.
Açlığından başka bir şey hatırlamıyor
bir de hayal meyal
karanlık bir yerde bir kadın.

Denizin öte yakasında, sabahın erken ışıkları altında camiler olgun kavun rengine bürünmüş. Altı sivri minaresiyle Sultanahmet Camii. Üstüne oturtulduğu tepeyle daha da yüksek görünen Ayasofya; çok büyük, minarelerine yukarıdan bakıyor; öyle ki minareler bir memeyi bekleyen nöbetçilere dönüşüyor. 1660'ta bitirilmiş, sözde Yeni Cami. Bulutlu günlerde, boğazın karşı yakasındaki binalar, pişmiş sazan balığının derisi gibi, donuk ve boz renkli görünüyor. Dönüp Selimiye kışlasının kasvetli kulelerine bakıyorum.

Tencere kadar büyük, yumurta kabuğu kadar küçük, her boydan binlerce su medüzü akıntının içinde açılıp kapanıp duruyor. Süt rengi, yarı saydam şeyler. Buradaki kirlenme, su medüzlerini yiyen uskumruları öldürüp yok etmiş. Yüzbinlercesinin ortalığı doldurması bu yüzden. Halk arasında bunlara denizanası deniyor.

Vapura yüzlerce insan doluşuyor. Bunların çoğu bu yolu her gün gidip geliyor. Giysileriyle ve yüzlerinden okunan hayret ifadesiyle öbürlerinden ayrılan birkaç kişiyse, Avrupa yakasına ilk kez geçiyor; Anadolu'nun uzak yerlerinden gelmişler. Otuz beş yaşlarında bir kadın, saçlarını örten başörtüsü ve basma şalvarıyla, suyu aynaya dönüştüren gün ışığında, en üst güvertede oturuyor.

Dağlarla çevrilmiş, kışın yoğun karlar, yazın ufalanmış kayaların tozları altında kalan Anadolu Ovası, cilalı taş devrindeki ilk tarım alanlarından biriydi; buradaki topluluklar, barışsever, anaerkil topluluklardı. Toprak aşınmasına uğrayan bu ova, bugün çölleşme tehlikesiyle karşı karşıya. Köyler, aynı zamanda toprak sahibi de olan soyguncu efendilerin, *ağalar*'ın egemenliği altında. Etkin bir toprak reformu olmamış; 1977'de ortalama yıllık gelir 10-20 sterlinmiş.

Kadın, tedbirle kocasının elini tutuyor. Aşina olanlardan geriye kalan bir tek o var. Birlikte denizin ötesinde, kentin soluk kesen, pırıl pırıl, kokulu yarı-gerçekliğini oluşturan ünlü siluetine bakıyorlar. Kadının tuttuğu el, güvertede, kucaklara konmuş duran pek çok hareketsiz el gibi. Çok rastlanan Türk erkeği elinin aynı: geniş ayalı, kalın, (beden, kansız cansız olduğu zaman bile) tahmin edeceğinizden daha etli, nasırlı, güçlü. Topraktan asma fidanının çıkması gibi gelişmiş eller —örneğin İspanyol köylüsünün elleri— değil bunlar; tersine, yeryüzünü katetmiş göçebe elleri.

Anlatı şiirlerinden söz ederken Nâzım Hikmet bir keresinde, çok ince, yarı ipek, yarı pamuklu gömlek kumaşı dokur gibi şiir yazmak istediğini söylemiş: teri emdikleri için demokratikleşmiş ipekli kumaşlar.

Alt güvertedeki salona açılan kapının yanında bir dilenci kadın duruyor. Erkek ellerinin kocaman olmasının tersine, kadının elleri küçük. Anadolu'da yakacak olarak kullanılan kuru hayvan dışkısından tezek yapan, kızının saçlarını ince ince belikler halinde ören eller. Dilenci kadın, kolunda bir sepet dolusu hasta kedi taşıyor: merhamet simgesi olarak; bunlardan sağlıyor yaşamını. Önünden geçenlerin çoğu, uzanmış eline para koyuyor.

Bazen, ilk izlenimler yüzyılların birikimini şöyle bir toparlayıverir. Göçebe eli, salt bir imge değildir; bir tarihtir. Bu arada, işkenceciler birkaç gün içinde sinir sistemini iflas ettirebilirler. Siyasetin cehennemi —siyaset işte bu yüzden hiç durmadan ütopyalar peşinde koşar zaten— her iki zamanı birden idare etmeye kalkmasından doğar: binlerce yılı ve birkaç günü. Belki gene tutuklanacak bir dostumun karısıyla çocuklarının yüzleri geliyor gözümün önüne. Cumhuriyet'in kuruluşundan beri, iç karışıklıklarla başa çıkmak amacıyla dokuzuncu kez sıkıyönetim ilan ediliyor. Dostumun elbise dolabında, hâlâ düzgün bir biçimde asılı duran giysilerini görüyorum.

Vapur burnu dönünce, on bir minare çıkıveriyor karşınıza ve Padişah sarayının deveye benzer mutfak bacalarını açık seçik görebiliyorsunuz. Bu Topkapı sarayında öylesine ölçüsüz bir zevk ü safa hayatı sürülüyordu ki sonunda Batılılar'ın rüyalarına girmeye başladı bu hayat; ama aslında, bugün de görebileceğimiz gibi, hanedanlık paronayasına dikilmiş, dehlizlerle dolu bir anıttan başka bir şey değil bu saray.

Şimdi akıntıya karşı döndüğünden, vapurun uzun bacası, kapkara dizel dumanları kusmaya başladı; Topkapı görünmez oldu. İstanbul nüfusunun yüzde kırkı, kentin merkezinden görülemeyen gecekondularda yaşıyor. Bu gecekondu mahalleleri —her birinde en az 25 000 kişi barınıyor— sağlık koşullarından yoksun, insanların üst üste yaşadığı, umutsuzluğun kol gezdiği yerler. Üstelik aşırı sömürülmeye açık kesimler (bir tek gecekondunun fiyatı 5 000 sterline kadar çıkabiliyor).

Gene de kente göç etmek hiç de aptalca bir karar değil. Gecekondularda oturan erkeklerin dörtte bir kadarı işsiz. Geriye kalan dörtte üçü boş çıkabilecek ama köyde hayal bile edilemeyecek bir gelecek için çalışıyorlar. Kentte ortalama ücret haftada 20 ilâ 30 sterlin.

Maraş katliamı, CIA'nın desteğindeki faşistler tarafından planlanmıştı. Ama bunu bilmek fazla bir şey bilmek anlamına gelmiyor. Eric Hobsbawm[1], geçenlerde, sol kanat aydınların terörizmi suçlamakta çok geç kaldıklarını yazıyordu. Bugün, Türkiye'de sol terör —*ağalar*'ın ekmeğine yağ sürerek— 1950 ile 1960 arasındaki sağ kanat polis devletini yeniden kurmak isteyenlerin işine yarıyor.

Ama terörü ne denli kınarsanız kınayın, şunu gözden kaçırmamanız gerekir ki terörün (azınlık için) yaygın çekiciliği, ister istemez kendisini böylesi taktik ya da etik endişelerden bütünüyle masun kılacak bir deney olmasından geliyor. Yaygın terör de ancak emek pazarı kadar rastgeledir, daha fazla değil. Sağdan gelsin, soldan gelsin terörün patlaması, daha önce *yapılmayan* sayısız girişimin bastırılmış şiddetiyle beslenir. Bu tür patlamalar, verilip de tutulmayan sözlerle ucu ucuna bir dengede tutulan eylemsizliğin için için mayalanması sonucunda ortaya çıkar. Atatürk'ün kurduğu cumhuriyetin, padişahlığın yerini almasından bu yana geçen elli yılı aşkın bir süredir, bağımsızlıkları için savaşmış olan Orta Anadolu köylülerine, sözde toprak ve bu toprağı işleyecek olanaklar verilecek. Ama yapılan değişikliklerin hepsi daha çok acıya yol açmaktan başka bir işe yaramamış.

Alt salonda, memurlara rüşvet vererek vapura girebilen bir satıcı herkesin görebilmesi için bir paket dikiş iğnesini havaya kaldırıyor. Rahat ve yumuşak bir sesle konuşuyor. Çevresinde oturanların, ayakta duranların çoğu erkek. İçinde değişik boylarda 15 dikiş iğnesi olan paketin üstünde HAPPY HOME NEEDLE BOOK* yazıyor; bu başlığın altında da şapkalı, saçları kurdelalı üç beyaz kadın resmi var. Hem iğneler hem de paket Japonya'da yapılmış.

---

1. "The new dissent: Intellectuals, society and the left", *New Society*, 23 Kasım 1978.

* MUTLU YUVA İĞNE KİTAPÇIĞI (ç.n.)

Satıcı 20 pens istiyor. Adamlar yavaş yavaş, birbiri ardından, iğne satın almaya başlıyorlar. Bir kelepir, bir armağan, bir buyruk. Paketi, özenle, ince ceketlerinin ceplerinden birine yerleştiriyorlar. Bu gece, sanki bahçeye ekilecek tohumlarmış gibi teslim edecekler iğneleri karılarına.

İstanbul'da, gecekondularda olsun, başka yerde olsun evlerin içleri, kapının dışındaki dünyanın tam tersine bir huzur yeri. Üst üste, çatıları bozuk, çarpık ama özenle korunan bu iç mekânlar, dualara benzer uzamlar oluşturuyorlar; hem olduğu haliyle dünyanın kargaşasına karşı çıktıkları için, hem de bir Cennet Bahçesi ya da Cennet eğretilemesi oluşturdukları için.

İç mekânlar simgesel olarak, Cennet'le aynı şeyleri sunar: huzur, çiçekler, meyvalar, dinginlik, yumuşak malzemeler, şekerlemeler, temizlik, dişilik. Bu sunuş haremde Padişah'ın odalarından biri kadar zorlayıcı (ve adi) de olabilir; gecekonduda yere konmuş bir minderin üstüne asılan, ucuz basma parçasına basılmış desen kadar alçakgönüllü de.

Ecevit'in bugün her bir ili yönetmekle sorumlu generallerin insiyatifi üzerinde denetimini sürdürmeye çalışacağı açık. Siyasi-askeri tutuklama, suikast düzenleme ve asma geleneği Türkiye'de hâlâ çok güçlü. Osmanlı İmparatorluğu'nun gücünü ve yıkılmasını düşünürken Batı, kapitalizmin, Batı sömürgeciliğinin ilk saldırılarından ve paranın bütün öbür güçlere ağır basmasından Türkiye'yi bu imparatorluğun korumuş olduğunu görmezlikten geliyor. Kapital, kendi içinde acımasızlığın önceki tüm biçimlerini taşıyor, o eski biçimleri geçersiz kılıyor. Bu geçersiz kılma durumu Batı'ya, dünya çapında yürüttüğü ikiyüzlülükler için bir dayanak oluşturuyor; bu ikiyüzlülüklerin en sonuncusu da "insan hakları" konusu.

Bir adam, vapurun parmaklıklarına yaslanmış, köpüren sulara ve hayaletimsi denizanalarına bakıyor. On yedi yıllık vapur, Fairfield Gemicilik ve Mühendislik Şirketi tarafından Glasgow'da Gavon'da yapılmış. Beş yıl öncesine kadar bu adam Bolu'ya pek de uzak olmayan bir köyde ayakkabıcılık yapıyordu. Bir çift ayakkabıyı iki günde bitiriyordu. Sonra köye fabrikada yapılan ayakkabılar gelmeye ve onun yaptıklarından daha ucuza satılmaya başladı. Fabrikada yapılmış daha

ucuz ayakkabıların köylere gelmesi demek, bazı köylerdeki çocukların çıplak ayakla dolaşmaktan kurtulması demekti. Artık yaptığı ayakkabıları satamaz duruma gelen adam devlet fabrikasına gidip iş istedi. Kendisine, deri parçalarını kesmekte kullanılabilecek bir kalıp makinesi kiralayabileceği söylendi.

Bir çift ayakkabı yirmi sekiz parçadan oluşur. O makineyi kiralamak istiyorsa adamın yılda 50 000 çifte yetecek parçayı kesmesi gerekiyordu. Makine adamın dükkânına teslim edildi. Her gün on iki saat çalışarak, günlük kontenjanını tamamlıyordu adam. Her haftanın sonunda, köpek dilleri gibi sarkarak üst üste yığılmış deri parçaları dükkânının her yanını doldurdu. Adama yalnızca makinenin önündeki taburede oturacak kadar yer kalıyordu.

Ertesi yıl adama, makineyi elinde tutmak istiyorsa 100 000 çift ayakkabıya yetecek kadar parça kesmesi gerektiği söylendi. Adam bunun mümkün olamayacağını söyledi. Ama sonra baktı ki mümkün. Gündüzleri on iki saat kendisi çalışıyordu, geceleri de on iki saat kayınbiraderi. Yukarıda, bir Cennet eğretilemesi oluşturan odada kalıp makinesinin sesi gece gündüz demeden sürüyordu. Bir yıl içinde iki adam üç milyona yakın parça kestiler.

Bir akşam adam sol elini makineye kaptırdı ve makinenin sesi kesildi. Yukarıdaki odada, yer halısının altı dinginliğe kavuştu. Makine bir kamyona yüklendi, fabrikaya geri götürüldü. Adam, işte bundan sonra İstanbul'a iş aramaya geldi. Öyküsünü anlatırken gözlerindeki ifade bana çok aşina geldi. İstanbul'da sayısız erkeğin gözlerinde görüyorsunuz bu ifadeyi. Bu adamlar artık genç değil ama gözlerindeki bakış bir teslimiyeti ifade etmiyor; teslimiyet olmayacak kadar yoğun bir ifade bu. Her biri kendi yaşamına, oğluna bakarkenki görmüş geçirmişlik, koruyuculuk ve hoşgörüyle bakıyor. Sakin, İslamî bir ironi.

İstanbul'un öznel karşıtlıkları ne akılla akılsızlık, ne erdemle günah, ne müminle zındık, ne de zenginlikle yoksulluk —nesnel karşıt-lıklar dev boyutlu olsa bile. İstanbul'un öznel karşıtlıkları saflıkla kötülük, ya da bana öyle geldi.

Bu kutuplaşma, iç/dış kutuplaşmasını da kapsıyor ama yalnız

onunla sınırlı kalmıyor. Örneğin, halıyı topraktan ayırmasının yanı sıra, sütü inekten, güzel kokuyu pis kokudan, zevki de acıdan ayırıyor. Tutulan lüks maddeleri —tadınca bal gibi tatlı, bakınca pırıl pırıl, dokununca ipek gibi, koklayınca ferahlatıcı— lüks maddeleri dünyanın doğal kötülüğüne karşı devalar sunan şeyler. Türkiye'deki yaygın deyişlerin ve küfürlerin çoğu da bu kutuplaşma üzerine kurulmuş. Kibirli birisi için, "Her bir boka maydanoz olur sanıyor," diyorlar.

Sınıfsal ayrıma uygulandığında aynı saflık/kötülük kutuplaşması, kötücül bir şey olup çıkıyor. İstanbul'daki tembellikten hastalanmış, şekerlemelerden şişmanlamış zengin burjuva kadınların yüzleri, hayatımda gördüğüm en acımasız yüzler arasında.

Dostlarım Selimiye kışlasında tutukluyken, karıları onlara gül suyu ve limon kolonyası götürüyorlardı.

Vapurda kamyonlar da var. Konya'dan gelen bir kamyonun arkasında şunlar yazılı: "Kazandığım parayı bileğimin gücüyle kazanıyorum, Allaha emanet." Kır saçlı şoför kamyonun önüne yaslanarak, kenarları yaldızlı bir bardaktan çay içiyor. Her güvertede, pırıl pırıl bakır tepsiler içinde buna benzer bardaklar ve şekerliklerle çaycılar dolaşıyor. İnsanlar çay yudumlayarak dinleniyor, Boğaz'ın pırıl pırıl sularını seyrediyorlar. Her gün binlerce yolcu taşımalarına karşın araba vapurları neredeyse iç mekânlar kadar temiz. Bu güvertelerle boy ölçüşebilecek temizlikte sokak yok.

Konya'dan gelen kamyonun her iki yanına şoförü, küçük birer manzara resmi yaptırmış. Her ikisinde de dağlarla çevrelenmiş bir göl var. Üstünde her şeyi gören, uzun kirpikli, çekik göz duruyor; bir güveyin gözü gibi. Göllerin resmedilmiş suları huzur ve dinginlik anıştırıyor. Çayını yudumlarken şoför, gözlerinden tutku okunan ufak tefek, esmer üç adamla konuşuyor. Kişisel de olabilir ama bu, dünyanın dört bir yanındaki gururlu ve ezilmiş azınlıklarda görebileceğimiz türden bir tutku. Bu üç adam, Kürt.

İstanbul'un hem ana caddelerinde, hem de tavukların, koyunların bulunduğu arka sokaklarında, sırtlarında kumaş balyaları, metal tabakaları, halılar, makine parçaları, hububat çuvalları, mobilyalar, sandıklar taşıyan hamallar görüyorsunuz. Bu hamalların çoğu Doğu Anado-

lu'dan, Irak, İran sınırından gelen Kürtler. Kamyonların giremediği yerlere her şeyi onlar taşıyor. Kentin sanayi kesimi, kamyonların giremeyeceği kadar dar sokaklara yerleşmiş küçük atölyelerle dolu olduğundan bir işyerinden öbürüne taşınacak çok şey var.

Sırtlarına eğere benzer bir şey bağlanmış; yük bunun üstüne yığılıyor ve iplerle bağlanarak başlarının üstünden aşıyor. Taşımanın türü ve yükün ağırlığı, onları iki büklüm olmaya zorluyor. Sırtlarında yük olduğu zaman yarı açılmış sustalı çakı gibi yürüyorlar. Şimdi kamyon şoförünü dinlemekte olan üç hamal kendi eğerlerinin üstüne oturmuşlar, çaylarını yudumlayarak suyu ve yaklaşmakta olan Haliç'i seyrediyorlar. Yüklerini bağlamakta kullandıkları halatlar, güvertede, ayaklarının arasında dağınık duruyor.

Toplam olarak karşı tarafa geçiş yirmi dakika (bu yazıyı okumak için gereken zaman kadar) sürüyor. İskelenin yanında, kürekli sandallar, çalkantılı suyun üzerinde sallanıyor. Bazılarında ateş yakılmış; alevler, sandalları döven dalgaların ritmiyle bir yükselip bir alçalıyor. Bu ateşlerin üstünde, işe gidenlere satılmak için balık kızartılıyor.

Balık kızartılan —neredeyse teknenin kendisi kadar geniş— tavaların üstünde tüm canlılığı ve cansızlığıyla kent uzanıyor; atölyeler, pazarlar, mafya, üstünden geçen kalabalığın her zaman yirmili saflar oluşturduğu Galata Köprüsü (bir yüzer köprü bu ve hiç durmadan, belli belirsiz, bir atın sırtının seyirmesi gibi titreyip duruyor), okullar, gazete büroları, gecekondular, mezbaha, siyasal partilerin merkezleri, silah yapımcıları, tüccarlar, askerler, dilenciler.

Kamyon şoförünün, motorunu çalıştırmadan önceki son huzur anları bunlar; hamallar karaya herkesten önce atlayabilmek için vapurun ön tarafına koşuyorlar. Çaycılar, boş bardakları topluyor. Sanki karşı yakaya yapılan bu yolculuk boyunca Boğaz da, resmedilmiş göllerin yarattığı ruh halini yaratıyor: 1961'de Glasgow'da yapılan araba vapuru, zamanın içinde, parıldayan suların üstünde, evle iş arasına, çabayla çaba arasına ve iki kıta arasına asılmış kocaman bir uçan halı gibi. Çok açık seçik hatırladığım bu asılmışlık duygusu, şimdi, ülkenin alınyazısına denk düşüyor.

1979

metis seçkileri

JOHN BERGER

Düşünceleriyle çağımıza yeni bir sezgi getiren yazarlara yer veren Metis Seçkileri'nin ilk kitabı, John Berger'a ayrıldı.

O Ana Adanmış, John Berger'ın on dokuz yazısını biraraya getiriyor. Kitap, bakma ve gördüğü üstüne düşünme tutkusu olan okura, günümüzün en özgün eleştirmenlerinden biri olan yazarın, temsil edici ürünlerinden bir seçki sunuyor.

Berger'ın ilgisi, kent sokaklarından Rodin heykellerine, gazete fotoğraflarından kitle gösterilerine kadar çok çeşitli görünümlere uzanıyor. Ele aldığı ne olursa olsun yazar, hayata dair yeni ve şaşırtıcı bir bakış açısı getiriyor bize.

ISBN 975-7650-06-4

Metis Yayınları, Başmusahip Sok. 3/2, Cağaloğlu / İstanbul