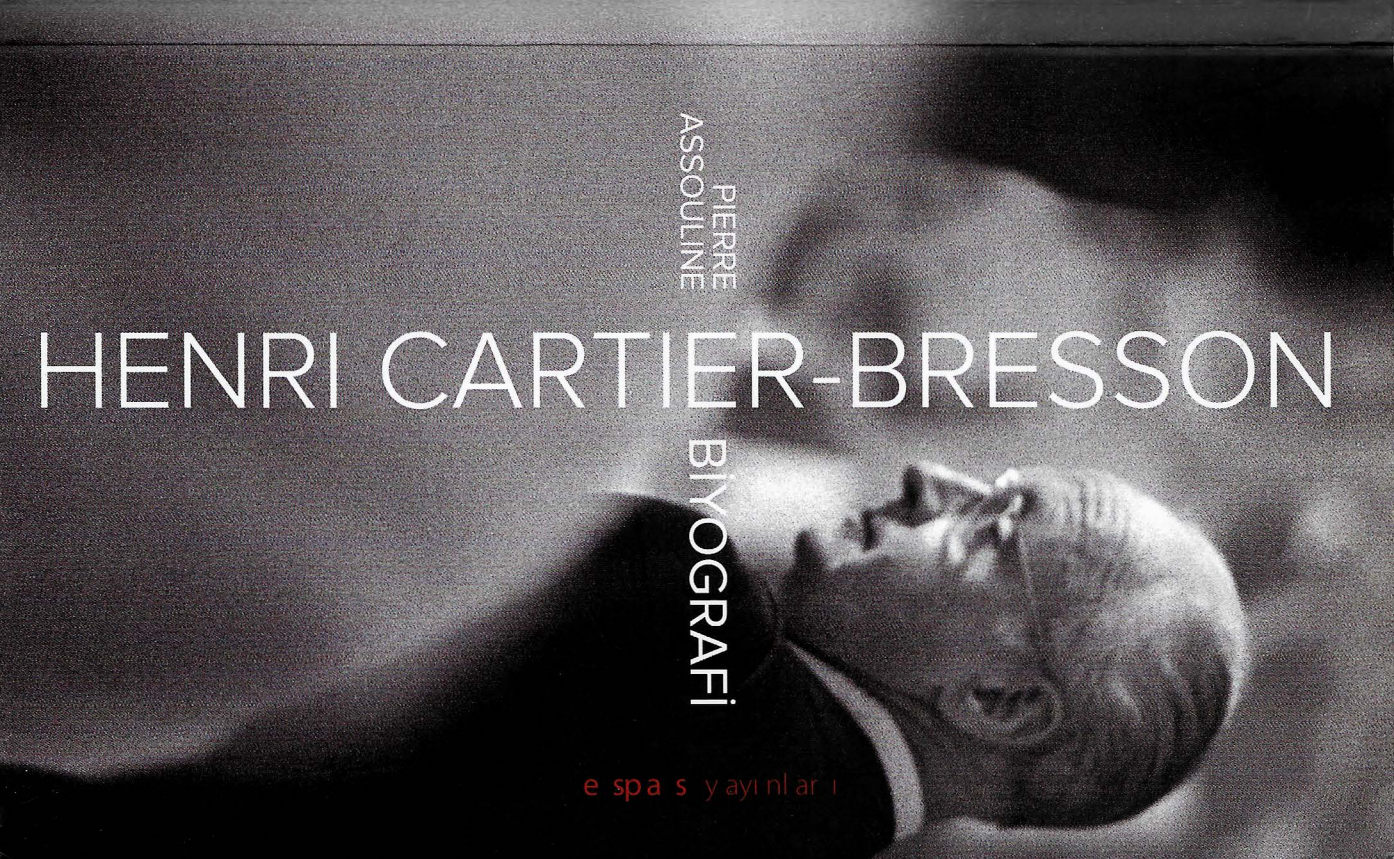

PIERRE ASSOULINE
HENRI CARTIER-BRESSON
BİYOGRAFİ
espas yayınları

HENRI CARTIER-BRESSON
BİYOGRAFİ

espas yayınları

©Espas Sanat Kuram
Fotoğraf Dizisi: **15**
Çeviri: **Aylin Ünal**
Editör: **Gülay Doğan**
Kapak Fotoğrafı: **Ara Güler**
Kitap ve kapak tasarımı: **Savaş Çekiç**
ISBN: 978-605-4363-30-8
Espas Sanat Kuram Sertifika No: 17229
Basım tarihi: **Mayıs 2019**
Baskı ve cilt: **A4 Ofset Matbaacılık San. ve Tic. A.Ş.**
Otosanayi Sitesi Yeşilce Mh. Donanma Sk. No:16
Seyrantepe 34418 Kağıthane/İstanbul
Tel: 0212 281 64 48
Sertifika no: 12168

© Edition Plon aracılığıyla lisanslanmıştır.
© Kapak Fotoğrafı: Ara Güler Doğuş Sanat ve Müzecilik A.Ş



Espas Sanat Kuram Yayınları
Müeyyetzade mah. Lülecihendek Cad. Tatarbey Sk. No:4/6
Galata/İstanbul
Tel: 0212 293 02 80
E-posta: info@espaskitap.com
www.espaskitap.com

Her hakkı mahfuzdur. Bu kitabın hiçbir bölümü, metin kısmı, belgeler ve fotoğraflar, yayınevinin yazılı izni olmaksızın mekânik ya da elektronik veya başka herhangi bir yöntemle, hiçbir şekil ve biçimde iktibas edilemez; yeniden satış amacıyla fotokopi de dâhil olmak üzere hiçbir sistemle çoğaltılamaz. Dergi, gazete veya radyo-TV'lerce yapılacak alıntılar, kaynak gösterilmesi şartıyla bu hükmün dışındadır.

HENRI CARTIER-BRESSON

BİYOGRAFİ

PIERRE
ASSOULINE

İçindekiler

009 Giriş: Kahraman ve Arkadaş
021 1. Aile Bağları 1908-27
041 2. Karar Anları 1927-31
079 3. Enstrümanını Arayan Sanatçı 1932-35
127 4. Eski Dünyanın Sonu 1936-39
167 5. Uyruk: Firari 1939-1946
213 6. New York'tan Yeni Delhi'ye 1946-50
263 7. Dünya Onun Atölyesi 1950-1970
315 8. Yeni Bir Hayata Doğru 1970-2004
377 Son Söz: Yüzyılın Üzerine Kapanan Göz
387 Bibliyografya
390 Kitaplar
397 Makaleler
403 İkincil Kaynaklar
403 Teşekkürler
405 İndeks

Giriş:

Kahraman ve Arkadaş

Aşkta ve yaşamımızı kolaylaştıran her şeyde olduğu gibi, arkadaşlıkta da hiçbir zaman ilkler unutulmaz. Biz istemediğimiz sürece bu böyledir.

Henri Cartier Bresson ile ilk kez 1994 yılında tanıştım. Çizim yaptığı zamanlarda kendini kapattığı, Paris'te, des Victoires civarındaki stüdyosunun kapısını çaldığımda, bir yazardan ziyade gazeteciydim. Söyleşi yapmayı tek bir şartla kabul etmişti; o da bunun bir söyleşi olmaması. Ben de çelişkilere düşkünlüğünü göz önüne alarak, buluşmaya sohbet havasında yaklaşmaya karar verdim. Ama bana sadece bir bardak çay ikram edecek olsaydı bile, ona karşı koymam mümkün olmazdı. Zira bu adama ve işlerine olan hayranlığım, öylesine köklü ve büyüktü.

Unutulmaz bir ilk buluşmaydı. Belirli bir yol haritamız olmadan, onun hislerinin rehberliğinde ve aklına o an gelen bağlantıları takip ederek, beş saatten fazla zamanı konuşarak ve hatıraları arasında dolaşarak geçirdik. Hiçbir şey bu zaman yolculuğundan daha açık bir tarihsel perspektif sunamazdı. Ve yanından

ayrıldığımda, onun gün be gün deneyimleyerek yaşadığı kaotik bir çağın imgeleri altında ezilmiş, bu tarihi yaşamış biri gibi hissediyordum.

Yirminci yüzyılı tüm bakış açılarıyla ele almış; bu yüzyıla şekil vermiş insanları ve onları simgeleyen yerleri de anımsamıştık. Sanki yolun kendisi, varılacak yerden daha önemliydi ve bu nedenle olaylardan daha çok anlar üzerinde duruyorduk. Tarihler yoktu, onu vermiyordu. Sadece olağanüstü bir canlılıkla izlenimleri ve şekilleri bir araya getiriyordu. Ama hiç beklemediğim bir anda, birdenbire, bir şeyi tüm kesinliği ve açıklığıyla tarif ediyordu.

Günün sonuna doğru yaklaşıyorduk artık ve atölyeye giren ışık giderek zayıflasa da lambayı yakmayı aklından bile geçirmiyordu. Bir önemi de yoktu zaten. O çayı hazırlarken, ben de etrafa bakındım. Mobilyaları basit ve dağınıktı. Kütüphanesi ise üzerlerinde parmak izleriyle sanat kitapları ve sergi kataloglarıyla dolup taşıyordu. Duvarda, çerçevesiz camın altında, babasının çizimleri, amcasının boyamaları ve iki de fotoğraf duruyordu. Kendi fotoğrafları değildi bunlar. Biri, Macar Martin Munkacsi'nin 1929 sularında çektiği, Tanganika Gölü'nün sularına dalan üç siyah erkeğin, ters ışıkta arkadan göründükleri fotoğraf; diğeri ise, Meksikalı Agustin Cassola'ya ait, 1917'de Pancho Villa ve Emiliano Zapata'nın silah arkadaşı Fortino Samano'yu sırtını duvara dayamış, yüzü idam mangasına dönük, elleri cebinde, dudaklarında bir sigara, yüzünde meydan okuyan sırıtmasıyla, ölüme kafa tutarak küstahça poz vermiş halde gösteren bir fotoğraftı. Bu fotoğraflardan ilki en doğal ve yoğun haliyle yaşama sevincini; ikincisi ise, ölüm kaçınılmaz hale geldiğinde ortaya çıkan nihai özgürlük anını ifade ediyordu.

Duvarda, kendi fotoğrafları da dahil olmak üzere -çok çarpıcı bir şekilde- başka fotoğraf yoktu.

Tekrar yerlerimizi aldığımızda, onun bana verdiklerinin karşılığında benim de ona bir şeyler vermem şartıyla sohbetimiz daha da koyulaştı. Bunun anlamı, sorularını cevaplamak zorunda olduğumdu. Fincanımı dudaklarıma götürmek için kaldırdığımda, bir an için beni susturdu ve yüzüme baktı. Sonrasında gülümseyerek:

'Bir dakika önce bana hala fotoğraf çekip çekmediğimi sordun.'

'Evet.'

'Aslında az önce senin bir fotoğrafınızı çektim, ama kamera olmadan. Gözlüğünün çerçevesinin üst kısmı ile arkandaki çerçeve tam olarak paraleldi. Çok çarpıcıydı. Böylesine mükemmel bir simetri şansını kaçıramazdım. Ve kaçırmadım da! Evet, ne diyorduk? Ah, evet, Gandhi... Lord Mountbatten'ı tanır mısın?'

Bağımsızlık mücadelesi dönemindeki Hindistan konumuza geri döndük. Bu da bizi doğal olarak Çin'e, komünistler tarafından yenilgiye uğratılan Kuomintang[1] sonrasında Çin'in özgürleşmesine ve doğrudan da Sovyet Rusya'ya taşıdı. Buradan Louis Aragon'a ve Cartier-Bresson'un Halk Cephesi dönemindeki günlüklerine; sonuç olarak Jean Renoir'a ve tabii ki resmin etkisine ve buna benzer sonu gelmeyen birçok konu başlığına sürüklendik. Cartier-Bresson, mesleği sayesinde bütün bir yüzyılı baştan sona şekillendirmiş insanlarla biraraya gelme ayrıcalığına sahip olmuştu.

Günün sonunda elimde oldukça zengin bir malzeme vardı. Âdeta büyülenmiştim. Bu haliyle kalmış olsaydı, bu öğleden sonra yaptığımız konuşmayla en fazla gazeteye bir profil yazısı hazırlardım. Ama öyle bir şey oldu ki, ayrılacağımız sırada tarif etmesi güç bir

[1] Çin Milliyetçi Partisi. (ç.n.)

şey beni harekete geçirdi; savaşa dair suskunluğu beni hayal kırıklığına uğratmıştı. Alçak gönüllülüğünü zorlamak pahasına; Almanya'daki esaret yılları, izdiham ve başarısızlıkla sonuçlanan kaçma girişimleri hakkında yeniden sorular sormaya başladım. Gözlerini uzakta bir yere dikip, bir süre düşüncelere daldı. Sonra yeniden konuşmaya başladı. O konuştukça, en mahrem sırlarımızın, en rahat şekilde sadece hiç tanımadığımız kişilere anlatabileceği konusunda daha fazla ikna oluyordum. Öyle ki, bir gün Parisli bir taksiciye, onu bir daha asla görmeyeceğinden emin olduğundan, daha önce hiç kimseye anlatmadığı sırlarını itiraf ettiğini söyleyen de oydu.

İhbar edilmiş, işkence görmüş ve vurulmuş arkadaşlarının isimlerini anarken sesi titriyordu. Onların adları ağzından güçlükle çıkarken, başını öte yana çevirdi. Gözyaşlarını daha fazla tutamamıştı...

Günün sonunda Henri Cartier-Bresson'un yanından ayrıldığımda, bir gün ona sadece bir makale değil, bir kitap adayacağımı biliyordum. Sadece yaşayan en büyük fotoğrafçıya değil, yeniden doğmuş ressama, uzun yolların muhabirine, farklı bir çağda hayatta kalmayı başarmış sessiz maceracıya, daima kaçma arzusunda olan bir adama, geometriye tutkun bir adama, huzursuz bir Budiste, tutucu bir anarşiste, iflah olmaz bir sürrealiste, görüntüler yüzyılının simgesine, dinleyen göze... Ama her şeyden öte, tüm bunların ardındaki adamı, bütün bunları kendinde toplayan adamı; yüzyılın Fransızını yazacaktım.

İlk buluşmamızdan 2004'teki ölümüne kadar on yıl geçti. Bu yıllar boyunca görüştük, konuştuk, dinledik, birbirimizi sayısız durumlarda gözlemledik. İki kişi birbirini tanıdıktan ve alıştıktan sonra, süregiden sohbetler uzun zaman aralıklarını kaldırabilir hale gelir ve sonrasında sohbete yeniden başlamak, dün kaldığın

yerden devam etmek kadar kolay olur. İstediğiniz şekilde -telefon, mektup, faks- bu durum devam edebilir. Ta ki doğal bir son yaşanana, taraflardan biri yok olana dek...

Uzunca bir süre Henri Cartier-Bresson, biyografi ile ilgili hiçbir şey duymak istemedi. Biyografi sözcüğü bile onu dehşete düşürmeye yetiyordu. Kütüphanesinden de anlaşılacağı üzere asla biyografi okumazdı. Ona bir kitap adamak, portresini çekmek; hatta daha da kötüsü flaş ışığıyla onu şaşkına çevirmekti ki, bundan nefret ederdi. Böyle bir incelemeyle yüz yüze kaldığında, patlayabilir; bıçağına davranıp karşı tarafı tehdit edebilirdi. Başkalarına yaptığı şeyin, kendisine yapılabilecek olması fikrine bile tahammül edemezdi. Benzer şekilde, işlerinin retrospektifi de onun için bir tür erken ölüm ilanı anlamına geliyordu ki, biyografi de bir çeşit mezar taşı arayışıydı. Anı yaşamak onun tek felsefesiydi; gerçeklik geçmişin bir parçası olurken hayatın nabzı, şimdi ve burada atıyordu – Leica'sından öğrendiği şey buydu.

Bunlar otobiyografi yazmak için ortaya sürdüğü bahaneler değildi. Kendi anılarını yazmayı asla istememişti ve saklayacak da hiçbir şeyi yoktu. Biyografi fikrine olan düşmanlığını haklı çıkarabilmek adına büyük yazarlardan örnekler veriyor, onların kitaplarının arkasına sığınıyordu. Müthiş bir romanın üreticisi olduğu kişiyi, toplum içinde sergilediği kişiden ayrı tutan Proust, elbette, sanatçının eserinden ayrılması gerektiğine inanıyordu. Léautaud ise, türün kurmacadan oluştuğuna inanmakta ve kendince insanları hatalı biyografi yazmaya davet etmekteydi. Degas, ileri yaşında bile hikâye anlatıcısı olarak adlandırdığı teşhir edebiyatçılarını kınamaktan vazgeçmedi. Ve sonunda da sadece belirli bir noktaya kadar, Cioran vardı. Cartier-Bresson'a göre, gün yüzüne

çıkarılmamış şeyler, kimseyi ilgilendirmezdi ve eserler de gizemlerini korumalıydı. Ne olursa olsun, günün birinde biyografisinin yazılma ihtimali, hayatından ödün vermesine neden olmamalıydı.

Onun tutumu, bana tamamen kabul edilebilir göründü. Yine de onun ikilemlerinin derinliklerine indikçe, uyum arayışı ile kaosun tiranlığı arasında daha fazla bir çatışmanın içerisinde buldum kendimi. O da iç huzurunu bu çatışmaya borçluydu. Bütün varlığının, kendi yarattığı bu itaatsizlik felsefesine dayandığını anlayıncaya kadar, onun kişisel hikayesinin akıbetine burnumu sokma hakkını kendimde görmüyordum. Ama nihayetinde ustayı kendime örnek aldım ve ona itaat etmedim.

Tanıdığınız biri hakkında yazmak, tuhaftır. Avantajları kolaylıkla engel haline gelebilir. İki uç nokta arasında gidip gelen yazar, öznesine karşı olan hayranlığını sürdürürken; eleştirel yetkisini de korumalı ve merakla patavatsızlık arasında denge tutturmalıdır. Bunlar, davetsiz bir misafir gibi o kişinin hayatına girmeden, dürüst bir portre oluşturmanın olmazsa olmaz koşullarıdır. Ama ya portresi ortaya konan kişi yaşıyorsa... Onun ruhuna nasıl girilebilir...?

Bir yandan kayda değer olsun olmasın her tür bilgi parçasını seçip çıkarmanın getirdiği incelikli bir memnuniyet, diğer yandan da hayatını yazdığınız kişi, omzunuzun arkasından size bakıyormuş gibi rahatsız hissetmek... Acaba André Maurois gibi son derece saygın bir yazar, ona adadığı sayfalarını Benjamin Disraeli, kılı kırk yararak dikkatle eleştirmiş olsaydı, nasıl tepki verirdi? Benim durumumda dürüstçe şunu söyleyebilirim ki, benim başıma gelen daha önce yaşanmamıştı: Kahramanım arkadaşım olmuştu.

Bir efsanenin ardından omzuna dokunmak, onu

keşfetmek, onun hakkında doğrudan kayıtlar tutmak, bir okulu sorgulamak ve bir klasiği eleştirme riski, tuhaf bir duygu. Japonya'da olsa onu yaşayan ulusal bir hazine ilan ederlerdi. Ama Henri Cartier-Bresson, omuzlarını silkip, böylesine büyük terimleri elinin tersiyle iterdi. Bu tür sözcükler ona hakaret gibi gelirdi. Karşı çıkılması çok zor bir terim olan 'sanatçı' bile onun için lanetliydi. Çünkü onun için 'sanatçı,' on dokuzuncu yüzyıldan miras kalmış burjuva bir kavramdır.

Bununla beraber, aramızdaki yarım yüz yıllık yaş farkına rağmen ona, '*sen*' olarak hitap etmeme izin veren, kırılgan bir buz üzerinde karşılıklı güven talep eden bu adamın sıradışı hayatını, nasıl olup da baştan sona inceleyebilecektim? Tabii ki pek çok arkadaşı vardı ve akranlarıyla hiçbir zaman sizli bizli olmamıştı ve kalbini onlara her zaman açık tutmuştu. Ama biyografi yazarının, ondan öğrendiği her şeyden faydalanma hakkı var mıydı? Hangi noktada sağduyu kullanılmalıydı?

Her şey hakkında ufak da olsa bir fikri olanlara göre Cartier-Bresson, meslekten olanlar için baş harfleriyle HCB; en yakın çevresinin tercihiyle 'En rit Ca-Bré' ile sürrealist, diğerleri için ise tek bir kişiye referansla Henri... Hepsinin de onun kim olduğuna ilişkin kendi fikirleri vardır. Ve bu tanımlamaların her biri, onun çılgınlığının tınılarını, dehasını, karanlık tarafını ortaya çıkarmaya yardımcıdır. Her birimiz, aynı zamanda arkadaşımız olan bu adamın bir parçasını sahiplenerek, kendi gerçekliğimize katkıda bulunuyorduk. Benim görüşüm, bütün bu fikirlerin mozaiğidir. Biyografi yazarları ve portre sanatçıları, her ne kadar aracı olsalar da, çok normal bir şekilde herkesin hissettiği merakı yatıştırmak adına, özne ve dünyanın geri kalanı arasındaki doldurulamaz boşluğu dolayımlamaya zorlanırlar.

Bazılarının dayanılmaz derecede zor biri olarak gördüğü bu efsanevi karakter, asla övünmezdi. Televizyonda çok nadir görünüyor, radyoda duyulmuyor ya da basında çok az yer alıyordu. Şöhretin getirisi olan kirli tuzaklardan uzak kalabildiği için mükemmel şekilde mutluydu. Uzun yıllar önce öldüğüne inanan insanları düzeltmek adına da hiçbir çaba göstermek istemiyordu.

Sabırsızlığın ete kemiğe bürünmüş haliydi. Ama bununla birlikte merak, öfke, coşku ve hırçınlıkla doluydu. Yerinde duramayan ya da kendi duygularını kontrol edemeyen ateşli bir düşünürdü. Ona göre hayat, hareketten ayrılamazdı. Bu huzursuzluğu etrafını rahatsız ederdi ama onun için bu yabanıllık iyi bir şeydi. İnsanları rahatsız etmenin aristokratik lezzetini tatmaktan başka hiçbir şey, ona daha fazla zevk veremezdi. Ama uzun yaşamı boyunca onun gördüğü, deneyimlediği her şeyi düşünmek, baş döndürücüydü.

Kısacası, kelimeye olan tüm itirazına rağmen, o bir sanatçıydı. Hayatını yeniden izlemek ve eserlerini yeniden görmek, insan bakışının hikayesini anlatmaktır.

Bir hayat ki kent gibi... Tanımak için içerisinde kaybolmak gerekir. Ben de bu şekilde yol aldım. Henri Cartier-Bresson'un iç dünyasını, -zaman zaman şair Max Jacob'un sözlerini hatırlayarak: 'Kişi, tanıdığı "büyük adam"dan bahsederken her zaman gülümser. Çünkü, şöhret ve mahremiyeti arasında inkâr edilemez bir karşıtlık bulunur'- belirli bir düzene dayanmaksızın keşfettim: Onun yazdığı ve ona yazılan her şeyi, günler gecelerce okuyarak; bir şey bulmak umuduyla arşivlerde kendimi kaybederek ve arkadaşlarıyla konuşarak... Fotoğraflarına, sanki onları ilk defa keşfediyormuşcasına tekrar tekrar baktım. Bu fotoğraflarda yer alan insanlara dikkatli gözlerle bakınca, zamana nasıl da direndiklerini şaşkınlıkla

izledim. Anılarının karmaşasından ortaya çıkan küçük büyük tüm öyküleri dinledim.

Geçmişin bizim için neler tuttuğunu bilemeyiz. Bazı şeyler vardır ki, onları sadece yaşayan bilir ve bazı gerçekler sonsuza kadar kayıtlı dökümanların ötesinde kalmaya mahkumdur. Bu iyi bir şeydir. Çünkü her şey kendi mantıksal sonuna indirgenebilseydi, ortada hiçbir gizem kalmazdı. İnci gibi art arda dizilen gerçekler, şiirsellik pahasına sabit bir kalıba uydurulur ve bu nedenle de yanlış bir resim ortaya çıkar. Eğer bilinmeyeni dışarıda tutacaksanız, o zaman her şeyi bilmenin nasıl bir anlamı olabilir ki? Sanat eserine bakışımız çoğunlukla böyledir. Onu en tatmin edici çözümlemenin kapsamı dışına çıkaran şey, tarif edilemez olandır. Böylece etki, görüntünün ortaya çıkarmadığı şeyden; fotoğrafta saklı olan görünmeyen dünyadan gelir. Tüm bu gerçeklikler, Cartier-Bresson gibi incilerden çok onların asılı olduğu iple ilgilenen bir gözlemci sayesinde kendilerini kabul ettirirler.

Ziyaret için gidip hemen hemen hepsinde yaşadığı ülkeler, portrelerini çektiği önemli insanla -toplumun zihnine kazınan portrelerini yaratmış olsa da- öyle uzun bir liste oluşturur ki, dillendirmenin bir anlamı yok. Öte yandan objektifinden kaçanları sıralamak, aslında çok daha hızlı olurdu. Şiirsel vizyonu olan bir adamdan, özellikle de yatağının yanı başında, insanlığın gözlemcileri Proust'un ve Cézanne'ın eserlerini tuttuğunu keşfettiğiniz zaman, dünyanın dökümünü sunmasını bekleyemezsiniz. Onun gerçek referansları, fotoğrafik değil kültüreldi.

Eğer Henri Cartier-Bresson'u anlamak istiyorsanız, geleneksel zaman kavramının dışına çıkmalı, gerçeklerin oluşturduğu takvimin duygularınkiyle kesişmediği, kimi zaman kronolojik olmayan yeni bir anlayış içerisine girmelisiniz. İnsanın zamanın saatle

aynı şey demek olmadığını, herkesin kendi içsel müziğinin varlığını hayal etmeli; birinin hayatındaki olayların onun kişisel mantığından bağımsız bir şekilde ele alınmasının, bir operayı librettosunu okuyarak anlamaya çalışmak kadar faydasız olduğunu anlamalısınız. Proust, tüm bunları ve çok daha ötesini şu şekilde vurgulamıştır: 'İnsanın inanılmaz zaman harcayarak aşmaya çalıştığı engebeli, zor günleri vardır ve şarkılar söyleyerek inişe geçip düzlüğe ulaştığı zamanlar da...'

Cartier-Bresson, hayatını bu şekilde yaşamıştır. Sadece seyahat etmemiş; ne zaman eve döneceğini düşünmeksizin uzaklarda hayatını sürdürmüştür. Bu, bir çeşit kaçamak değil, dünyaya farklı bir yaklaşım yoludur. İşlerinde bunun etkisini fazlasıyla görmek mümkündür. Eserlerinde 'zaman ayrılarak yapılan işe, zaman da saygı gösterir' diyen heykeltraş Rodin'in de yankısı duyulur. Bu nedenledir ki, böylesi bir adamın hayatındaki olayların ayrıntılı dökümü, onun ve aynı zamanda bizim hafızamızın üzerindeki gölgeleri aydınlığa çıkarma girişimine teslim olacaktır.

Bir akşam ona Nicolas de Staël'in dünya görüşü hakkında ne düşündüğünü sorduğumda ayağa sıçradı, ayak parmaklarının ucunda yükseldi, yüksekten bana baktı ve en yüksek perdeden haykırdı:

'Staaal, Staaaaal....'

Bu ressam hakkında her şeyi bildiğimi düşünüyordum ama Cartier-Bresson'un ne demek istediğini anlamamıştım. Onun devasa olduğunu ve derin ses tonunun onunla tanışan herkesi etkilediğini anımsamıştı. Ses tonu önemlidir: Eski bir kayıt renklerini iletebilir ve tonlarını yeniden yaratabilir ama o insanın ruhunu asla yakalayamaz. Bu, el sıkışmak gibidir; böylece o kişiyle ilgili pek çok şey çıkarabilirsiniz –

avuçların birbirine kenetlenmesi, kendisine hafızada da yer edinecek tenin dokusuyla ilgili pek çok şey söyler. Belirli bir ses uyumu, belirli bir ton da size bazen bir kişi hakkında, o kişinin itiraflarından daha fazla şey anlatabilir. Cartier-Bresson, dilinin ucuyla kelimeleri incelikle telaffuz etmek üzere kendine has bir üsluba sahiptir. Tüm karakterini yansıtan yaşama gücüyle ve terbiyesiyle ilgili dilediğinden daha fazlasını açığa vuran güçlü bir el sıkışı vardır.

Ünlü olmanın birtakım avantajları olsa da, o aynı zamanda gizemli olmanın avantajlarını da sevdi. Şöhreti istedi, ama bilinmez kalmak şartıyla... Manifestosu, genç ama mümkün olduğunca geç ölebilmekti. 'Henri Cartier-Bresson musunuz?' diye durup sorduğunuzda, size 'belki' diye cevap veren birini tam olarak tanımlamak nasıl mümkün olabilir ki?

Onun dünya görüşü, hayatı boyunca kendine aynı soruyu sormuş ve asla cevabını bulamamış adamın tarihidir. "Anlamı nedir?"

Çünkü böyle bir cevap yoktur:

Pierre Assouline
Paris, Aralık 2004

1. Aile Bağları 1908-27

'Para nereden geliyor?' Bu başlık, *L'Echo de Paris*'den kesilmiş bir makaleye ait. On bir yaşındaki Henri'nin odasına girdiğinizde, yaldızlı tahta aynanın üzerine meydan okurcasına yerleştirilmiş bu makaleyi görmezden gelemezdiniz. Cartier-Bressonlar, büyük savaşın ardından Monceau Parkı kenarında, Paris'in VIII. ve şatafatlı XVII. bölgelerinin arasında 31 rue de Lisbonne'da, Haussmann tarzı bir apartmanda oturuyorlardı.

Henri'nin hayatının geri kalanı boyunca aklından çıkarmadığı soru buydu: Para nereden geliyor? Paranın özünde kirli, saf olmayan, ahlaksız bir şeyler taşıdığına inanıyordu. Sokaktaki lüks limuzin, bir davette pahalı mücevherlerle donanmış kadın, kendisine çalışanları gürültüyle çağıran önemli bir kişi... Bunların hepsi, bu gücün nereden geldiğini bilme isteğiyle ona eziyet eden şeylerdi. Zenginliğin onu rahatsız etmesi için görkemli olması gerekmiyordu. İhtiyatlı bir zenginlik de aynı ölçüde rahatsız ediciydi. Çünkü her şey söylendiğinde ve yapıldığında, para ortada tatsız bir özne olarak kalıyordu.

Hayatın pahalılığı karşısında sürekli şikâyet eden, harcadığı her kuruş ve yeme alışkanlıkları konusunda ihtiyatlı olması adına onu uyaran ebeveynlerini dinleyen Henri, iflasın eşiğinde olduklarına ikna olmuştu. Dolayısıyla yaşam tarzlarında aşırıya kaçan herhangi bir şeye, cep harçlığına, Noel ve doğum günleri dışında hediyeye, büyük ebeveynlerinin ziyarete gelmesinin dışında herhangi bir tatile yer yoktu. Çocuklarını, her şeyin değerine saygı göstermeyi öğreterek büyüten bu toplumda, gösterişli olarak yorumlanabilecek her şey yasaktı. Aile, şatodaki hayatlarının dışarıdan görünmemesi için perdeleri kapalı tutmaya özen gösterirdi. Henri'nin, ailesinin ne kadar zengin olduğuna ilişkin hiçbir fikri yoktu. Tutucu Cumhuriyetçiler arasında sol kanat Katolik olarak değerlendirilebilecek bu aile, bu çeşit şeyleri saygınlık zedeleyici nitelikte bulurdu. Ailenin zenginliğinden bu denli utanç duyması yüzündendir ki, oğulları, daha az zengin sınıfa karşı hayatı boyunca üzerinde atamayacağı bir suçluluk kompleksi taşıyacaktı.

Cartier Bresson'un Cartier ve Bresson olmak üzere iki tarafı vardır. Çift isimli bir soyadı taşımak her ne kadar Fransa'da devlet tarafından 1901'de kabul edilmiş olsa da, her ailenin iki kökeni de aktarmasının iyi bir yoludur.

Cartierlerin ilk üyesi, Oise'da yer alan Silly-le-Long'da çiftçiydi. Burgundy'de Avallon yakınlarındaki Noyers-sur-Serein'da yaşayan çok eski bir aileden geliyordu. Bresson adını taşıyan Parisli satıcılar, ondan atları için saman tedarik etmesini istediklerinde, büyük fırsat kapısını çalmıştı.

İlk Bresson olan Antoine ise devrim sırasında Paris'te eğrilmiş pamuk satmaktaydı. Ailenin gelişimine dair tüm izleri onun sayesinde takip edebiliyoruz. Ticareti

için uygun yeri bulıuncaya dek oradan oraya giden Antoine, sonunda St-Germain'e yerleşir. Kurduğu tuhafiye dükkânı da daha sonra gelişip büyüyeceği St-Denis caddesinde başarıya ulaşır.

Kentli Bressonların çocukları Cartierlerin yaşadığı köye sütanne için gönderildiğinde, bu iki aile ilk kez gerçek anlamda bir araya gelmiş olur. Daha sonra Baba Cartier, on dokuzuncu yüzyılın ortalarında iki oğlunu, Bresson tuhafiye dükkânında çıraklık etmek üzere gönderir. Patronun kızlarıyla evlenen bu iki genç, eşlerinin statüsünün de eklenmesiyle yeni bir konuma yükselir. Aile büyüğü de bu ortaklık ruhuna inanır ve Claude-Marie Cartier eşini erken bir ölümle yitirdiğinde, en kısa sürede eşinin genç kız kardeşiyle evlenir. Bütün bu olaylar, dükkân işleten ailesinin endüstriyel bir hanedan haline gelişini yakından izleyen aile reisine büyük memnuniyet verir. Atölye, iplik üretiminde buharlı makinelerin devreye girmesiyle birlikte gelişti. İkinci İmparatorluk bu sırada daha yolun yarısındaydı.

Doğuda da şubeleri olan fabrika, iyi bir ulaşım ağına sahip olduğu için seçilmiş Pantin kentinde yükselmekteydi. Yüzyılın sonunda Cartier-Bresson yolu olacak Chemin-Vert yolu boyunca uzanmakta olan küçük imparatorluk, ortalama 450 çalışanla 23 bin metrekareye yayılmıştı. Firma, dokuma, nakış, örme, triko ve dantel yapımı için ipler üretiyordu. Bir imalathane olmasa da çamaşırhane, kuru temizleme, iplik bükümü ve makara sarımını da içerisinde barındırmaktaydı.

Her ne kadar hızlıca endüstrinin kaptanları haline gelmiş olsalar da Pantin'da yer alan fabrikanın yöneticileri babacan *(paternalistic)* ruhu korumaya yine de devam ediyorlardı. Çalışanlarıyla ilgileniyor, söz

konusu hayır işi olduğunda masraftan kaçınmıyorlardı. Hristiyan işverenlerin, Sanayi Devrimi'nin aileler üzerinde yarattığı istikrarsızlığın etkilerini azaltmakla yükümlü olduklarına inandıkları için bir kreş, dispanser ve kilise inşa etmişlerdi.

Fransa'da yirminci yüzyılın başında Cartier-Bresson adı, hatırı sayılır bir şöhrete sahipti. İçerisinde Cartier-Bresson etiketiyle taçlanmamış çengel, iplik yumakları olan bir ev bulmak zordu. Bu efsane etiketin üzerinde, kalıcı renklerle 'Cartier-Bresson İplikleri ve Pamukları' yazmakta, bir anne ve kızı dikiş dikerken görünmektedir. Merkezinde eliptik bir çerçeve içerisinde, C ve B harfleri bir haçla ayrılmaktadır. Bu, bir logodan ziyade üst orta sınıfın hanedan armasıydı.

Her ne kadar baba tarafının ismiyle vaftiz edilmişse de Henri daha ziyade annesinin oğluydu. Güzel görünümünü, hassasiyetini ve kişiliğini annesinden aldığı söylenirdi. Henri, açıkça bir Normandiyalının oğluydu. Marthe, evlenmeden önceki soyadı ile Le Verdier, Dieppe Vadisi'nin yukarısında büyük bir mülke sahip olan eski bir Rouen ailesinden geliyordu. Olağanüstü zerafete sahip bir kadındı. Doğal inceliğini ve büyüsünü gösteren portre fotoğrafları, Boissonnas ve Tapenier tarafından Paix Caddesi'nde bulunan stüdyolarında çekilmişti. Bununla birlikte, kendisini yiyip bitirmesine sebep olan kuşkuları nedeniyle sinirli bir yaradılışa sahipti. Günlerini kitap okuyarak geçirir; kitap okumadığı zamanlarda piyanonun başına geçerdi.

Marthe atalarıyla gurur duyardı. En tanınmışları arasında, oyun yazarı Pierre Corneille'in kız kardeşi, Marat'ı banyosunda bıçaklayarak öldüren ve neticesinde giyotine mâhkum edilen Charlotte Corday ile yaşıtı olan Rouen Belediye Başkanı, Flarmoni

Orkestrasının mali işler sorumlusu bulunuyordu. Büyürken Henri'ye eşlik eden anılar bunlardı.

Kireçli kayalıkların oluşturduğu surları; killi, alüvonlu verimli topraklardan oluşan Caux platosu ile Cartier-Bresson'un Normandiya'sı, onu coğrafyasıyla olduğu kadar tarihiyle de etkilemişti. Anne tarafından büyük ebeveynlerinin dünyasında; Seine–Inférieure'de geçen çocukluğu boyunca rıhtımda bekleyen gizemli kişiler, dünyanın sonundan gelen gemiler, Liberyalı yük gemilerinin kıçlarında dengede duran denizciler ve kendi efsanelerini yaratan duman yüklü tavernalarıyla Roeun Limanı'nın gizemli atmosferiyle büyülenmişti.

Cartier-Bresson'un anne ve babası arasında entelektüel, müzisyen ve düşünür olan Marthe idi. André, kocası, hem doğası hem de koşulları itibariyle oldukça farklıydı. Babasının ölümüyle erken yaşta olgunlaşmak zorunda kaldığından her şeyden önce görev adamıydı. Sertliğe varan dürüstlük ve katılığa sahipti. Düşünceler dünyasına açılamayacak kadar sorumluluklarla yüklüydü. Şirketin yönetimine olabildiğince çabuk geçebilmek için ticaret okumayı tercih etmişti. Bununla birlikte, tüm sanatsal yeteneklerini çizim, resim ve mobilyaya kanalize etmiş zevk sahibi bir adamdı. Pamuk endüstrisinin gelişimini öğrenmek için çıktığı dünya turundan üç defter dolusu çizimle dönmüştü. Ama oğlu dünyanın geri kalanı hakkında onunla konuşmaya çalıştığında, cevabı hiç değişmiyordu: 'Burada Fontenelle'de gün batımı çok daha güzel.'

Babasının evdeyken bile tüm zamanını ofisinde geçirdiğini gören genç Henry, iş dünyasından nefret etmeye başladı. Yurt dışında olması ile orada olması arasında bir fark yoktu. Aralarında bir çeşit bağ

kurabilmek adına Henri, model ya da renk seçmek gibi sanatsal bir bahane uydurmak gerekliliği duyuyordu.

Henri, beş çocuğun en büyüğüydü. Annesinin balayını geçirdikleri Palermo'da hamile kalmasından ötürü kendini Sicilyalı gibi görse de Normandiyalıydı. Ailesiyle kurduğu ilişkide ince hesaplanmış bir dokunuş vardı: Annesinin piyanosuna flütle eşlik eder ama babasıyla da ormana avlanmaya giderdi. Anne ve babası eşit bir iş bölümü ve boş vakte sahip olsa da delikanlılık çağındaki Henri annesine daha yakın olma eğilimi içerisindeydi. Burjuva ailelerinde çocuğun gelişiminde ana rolünü üstlenen anneydi ve bu anlamda annesinin Henri'nin üzerinde belirleyici bir etkisi vardı.

Henri çok erken yaşlarında bile fark edilen ve ne kadar çabalarsa çabalasın başa çıkmayı hiçbir zaman başaramadığı bir karakter özelliği gösteriyordu: Öfke. Biri onu rahatsız ettiğinde ya da olaylar istediği gibi gelişmediğinde, kendisini kontrol edemiyordu. Yerde yuvarlanıyor ya da kafasını duvara çarpıyordu. Ama ne gariptir ki kendisini gerçekten yaralamıyordu. Bunu irade eksikliği olarak gören büyükbabası, bu çocuğun ailenin kara koyunu olacağından emindi.

Annesi Henri'yi sıklıkla konserlere götürürdü. Henri'nin oda müziğini sevmesi bunun nedenlerinden biriydi. Bununla birlikte onu küçük kız kardeşleri Denise ve Jacqueline'i öldürmekten alıkoymanın yollarından da biriydi. Hem müzik hem de kız kardeşler, Henri'nin duygusal dünyasının sınırlarını temsil ediyordu. Debussy'den duyduğu bir parça ile sarhoşluk derecesinde kendinden geçer, César Frank'in sonatlarını dinlerken ağlayabilirdi. Onu başka hiçbir yerde karşılaşamayacağı mucizeleri keşfetmek için Louvre'a götüren de annesiydi. Çantasında her

daim taşıdığı ince şiir kitaplarını, sanki özel bir mesaj taşıyorlarmış gibi sevgiyle Henri'ye emanet ederek, ona sonsuz bir şiir sevgisi aşılaşmıştı. Öte yandan onu kendi dini inançlarına bağlayamadığı için ruhanî alana çekme umuduyla ayin sırasında ona *İlahilerin İlahisi*'ni veren de annesiydi. Çoğunlukla hayıflanırdı: 'Benim güzel yavrum! Eğer iyi bir Dominiken papazın olsaydı, bu halde olmazdın.' Ama tamamen de vazgeçmiş değildi. Ona Socrates öncesi filozofların metinlerini okuması için vermişti.

Hepsi de boşunaydı. Bu başına buyruk ruh, herhangi bir inanca asla bağlanmayacaktı. Tanrı'yı insanın yaratmış olduğuna tamamen ikna olmuştu. Başka herhangi bir yol da yoktu. Tutumunu asla değiştirmeyecekti. Başından beri paganizmden ve Yunan mitolojisinden etkilenmişti. Kişisel geçmişinden gelen dogmatik düşüncelerle bastırıldığını ve boğulduğunu hissediyordu. Çünkü onun inanabileceği tek şey, evrende her şeye içkin olan şüphe olabilirdi.

Çocukluğu, 22 Ağustos 1908'de doğduğu ailesine ait şatonun yer aldığı Paris'in doğu kıyılarındaki Chanteloup'da Marne-la-Vallée yakınlarındaki bir köyde başladı. Daha sonra buraya sadece büyük ebeveynleriyle yaz tatillerini geçirmek için gelecekti. Tatillerinin bir başka durağı annesinin ailesinin yaşadığı Rouen ve çevresiydi. Le Verdierlerin yaşadığı Saint-Saëns'ta ister Seine-Supèrieure isterse Seine-et-Marne'de ya da Cartier-Bressonların yaşadığı Lagny yakınlarındaki Fortenelle'de... Çocukluğu aile şatolarında geçmişti. Ama en nihayetinde Paris vardı, gerçek evi...

Büyük zenginliklerine rağmen Cartier-Bressonlar, Lisbonne Sokağı'ndaki 31 numaralı devasa apartmanın

sahibi değildiler; kiracılarıydılar. Parayı iş dışında bir yere bağlamayı israf görmüş olmalıydılar. Mülk yatırımına özel bir ilgi göstermeyen üst orta sınıfların gösteriş merakları da yeni yüzyılın ekonomik ihtiyaçlarıyla şekilleniyordu.

Henri'nin hayatı, ona 'Bay Henri' diye seslenen uşakların ve ona çok erken yaşlarda İngilizce konuşmayı öğreten Londra'dan ya da İrlanda'dan gelen dadıların arasında geçmişti. Yaşadıkları sokak, göz alıcı bir yerleşim mekanıydı. İnanılmaz derecede etkileyici evlerde Marteller, Baron Empain ve yüksek sosyetenin karikatüristi Albert Guillaume gibi isimler kalıyordu. Ama Henri'nin hafızasına bu bölgenin diğer görüntüleri kazınmıştı.

Gustave Caillebotte'un resimlerinde öylesine güçlü bir şekilde başkalaştırılan St. Lazare Garı'nın rayları üzerinde yükselen demir kirişleriyle büyük köprünün üzerine çıkan izleyici, bu orijinal sahnede artık Avrupa'da basit bir demir köprüyü mü yoksa zenginle fakirin, toplumsal koşuşturmayla kentsel izolasyon arasındaki görünmez sınırı mı gördüğünü bilemez. Sonra Ruhlmann vardı. Lisbonne Sokağı'ndaki bu mobilya dükkânı, kimi tahta panellerin üzerine camgöz derisiyle kaplanmış kakma süslemeleriyle unutulmaz hale gelmişti. Ve her cuma Cartier-Bresson malikanesinin karşısındaki kapı aralığında bitkin haliyle görünen yaşlı adam vardı. Bu adamın, Rouartların empresyonist resimlerle dolu olağanüstü evlerinde sanatçılar ve yazarlar için verdikleri düzenli akşam yemekleri ile bir ilgisi olmalıydı. Büyük koleksiyoncu Henri Rouart öldüğünde bu saygıdeğer, beyaz sakallı beyefendi buraya gelmeye; sadık arkadaşı olduğu babaya saygı adına oğullarını ziyaret etmeye devam etti. Henri, birkaç defa babasının eve geldiğinde 'Az

evvel Degas'ı gördüm,' dediğini duymuştu.

Az evvel Başkan Poincarè'nin yanından geldim deseydi, etkisi bu kadar büyük olmazdı. Genç Henri için resim her şeydi. Babasının küçük kardeşlerinden biri, bunun yaşayan örneğiydi. Eşiyle ve çocuklarıyla aile evinde yaşayan, Pantin'deki fabrikanın yöneticisi olan Pierre amcası değil; önüne koyulan yolu takip etmeyi reddeden ve kendisini tamamen sanata olan tutkusuna adayan Louis Amcası... Mèdici'lerin Villası'nda bir zamanlar kalmış, pek çok kez Enstitü ödülünü kazanmış ve 1910'da Prix de Rome'a layık görülmüştü. Henri'ye sanat dünyasını sadece dikkatle izlemesi adına değil, içselleştirmesi adına da tanıtmıştı.

Henri onunla ilk defa 1913 Noel arifesinde, henüz beş yaşındayken tanışmıştı ve stüdyosuna – kutsalların en kutsalı – gitmesine izin verilmişti. Başlangıçta stüdyoya sadece resimlerin kokusunu almak için gitse de zamanla daha sık uğramaya başlamıştı. Böylesi zevk dolu bir duygu içinde asla unutulmayacak, sonsuz bir şeyler vardı. Hayatının geri kalanı boyunca da bu ona çocukluğunun dünyasını; Proust'un anlatıcısının madlenini[2] çayına batırdığında canlanan nostaljisi gibi, bir çeşit Kayıp Cenneti geri getirecekti.

Büyük Savaş, zengin fakir bütün ailelerin hayatına damgasını vurdu. Cartier-Bressonlar ayrıcalıklı değildi: önce 1915'te Louis Amca olmak üzere iki kardeş cephede öldürülmüştü. Henri onu hiçbir zaman tam anlamıyla tanıyamadı ama aralarında onları birbirine yaklaştıran paha biçilmez bir bağ vardı. Kendi içinde amcasına bir çeşit saygı duruşu olarak ondan öğrendiği

[2] Bir çeşit küçük Fransız keki olan madlen, Proust'un Kayıp Zamanın İzinde romanında anlatıcının çayına batırdığı madleni tatmasıyla anılarının canlanması gibi sembolik bir anlama bürünmüştür. (ç.n)

her şeye sadık kaldı. Onun kendi sözleriyle 'mitolojik babası' Louis'nin 33 yaşında kahramanca ölümü, on dokuzuncu yüzyıla perde çekilmesini de beraberinde getirmişti. Onun yok oluşuyla, bir dünyanın sona erişi kesişmişti.

Ateşkes ilan edildiği gün, Henri 10 yaşındaydı. O gün Fransa'da yaşanan coşkuyu asla unutamazdı. Ama bu hatırayı bölen bir aile trajedisi yaşanıyordu o gün: Pierre amcanın cenazesi. Pierre, Verdun'dan ağır yaralı bir şekilde kurtulmuştu ama yaraları hayatta kalmasına izin vermemişti. Cartier-Bressonlar, Pantin'deki fabrikadan Montmarte mezarlığına doğru cenaze kortejini yürüyerek izlediler. Kendi üzüntülerine karşıt mutluluk içerisinde dans eden şehrin içinden geçerek... Bir tabutun arkasından yürüdüğünüzde, kimse size paranın nereden geldiğini sormaz.

Tüm biçimleriyle sanat, Henri'nin kendisini tam bir disiplin içerisinde adadığı tek alandı. Onun tek gerçek ve değerli mirasının bu olduğunu biliyor gibiydi. Anlam taşıyan şey iş değil, sanattı. Çünkü ailesindeki herkes bir şekilde çizimle ilgilenmişti. Sadece amcası ya da ona Quattrocento'ya[3] hayranlık duymayı öğreten babası değil; aynı zamanda büyük babası ve büyük büyük babası da. Hepsi de taslak defterlerini, doğayı betimleyerek, büyük ustaların eserlerini kopyalayarak doldurmuşlardı. Bu da bir şekilde onların işi haline gelmişti. Bu felsefeyle donanan Henri, sadece resmin bütünü içini değil; onu oluşturan tüm ayrıntılar için hayat boyu süren bir merakla yola çıkmıştı.

Müzik dışında –flüt öğretmeni vardı– zamanını resim yaparak geçirirdi. Bir temayı ele alması, hiçbir zaman

[3] XV. Yüzyılda, ağırlıkla Erken Rönesans döneminde İtalya'da gerçekleşen kültürel ve sanatsal olaylar. (ç.n.)

tam anlamıyla şans eseri olmamıştır. Karton üzerine yağlı boyayla yeşil ve kahverenginin sıcak tonlarını kullanarak 16 yaşında *Guermantes Kilisesi* (*L'Eglise de Guermantes)*'ni tamamladığında, Proust'un düşüncelerinden nasıl sıyrılabilirdi ki? Öte yandan *Montmarte Söğütler Sokağı (Rue des Saules à Montmarte)* tablosunun tam olarak aynı noktadan Cézanne adındaki bir sanatçı tarafından 1867 yılında resmedildiğini, Empresyonizmin ünlü tarihçisi John Rewald'ın yazdıklarından öğrenmesi için 20. yüzyılın sonunu beklemesi gerekecekti. Bu keşfe Cartier-Bresson, her zamanki tepkisini vermişti: 'Konuların hep aynı kaldığı ve her şeyin zaten çoktan söylenmiş olduğu farkındalığı içerisinde olmak, hem büyük bir sürpriz hem de rahatlıktır. Önemli olan elindeki malzemeyle senin neler yaptığındır.'

Henri, resim yapmadığı zamanlarda çizim yapıyordu. Perşembe ve pazarları amcasının bir arkadaşı ve Güzel Sanatlar Okulu'nun popüler stüdyosunun yöneticisi ünlü Cormon'ın bir öğrencisi olan Jean Cottenet, onun sanatsal eğitimini üstlenmişti. Böylece 'mitolojik baba' figürünün yerini almıştı. Cottenet, Henri'nin yağlıboya tekniğine alışması için dersler almasını sağladı.

Henri'nin hayatında başka bir öğretmen daha benzer bir izlenim yaratmıştı. Öğrettikleriyle değil belki ama kendisi bir örnekti ve varlığı yetiyordu. Yılın altı ayında Dieppe yakınlarında yer alan Offranville'deki Tôt Malikanesi'nde dinlenmeye çekilen 63 yaşındaki Jacques-Emile Blanche, bir gün 16 yaşındaki Henri'yi ve kuzeni Louis Le Breton'u, on yedinci yüzyıldan kalma taş evinin bahçesinde resim yapmaya ve sonrasında da stüdyosuna davet etti. Henri ve kuzeni sessiz bir hayranlık içerisinde onun çalışmasını izlediler. Köklü Rouen Ailesi'nden gelmekle birlikte

Cartier-Bressonların dostu ve komşusu olan Blanche, muhtemelen 40 yıl önce babasının yakın arkadaşı olan Edouard Manet'nin stüdyosuna tavsiye üzerine davet edildiğini unutmamıştı. Şimdi başkalarına yardım etme sırası ondaydı. Sanki görünmez asa ya da bu durumda palet demek daha doğru olur, bir nesilden ötekine aktarılmak zorundaydı.

Kendini daha ziyade teknik bir ressam olarak gören çok yönlü bu sanatçı, yazmaktan da büyük keyif alıyordu. Güzel sanatlar heveslisi olarak her şeyden öte portre sanatçısı olmak istemişti ama suretin ardındaki ruhu yakalama konusunda fazla yüzeysel kalıyordu. *L'Intransigeant* gazetesinin sanat sütunlarında düzenli olarak *'son moda modern ressam'* diye alay ediliyordu. Tüm hayatı boyunca kendine ait bir geliri olduğu için şanslı olan Blanche, yine de dünyanın en kolay adamı sayılmazdı. Tarihe iyi bir portresi kalmayacaktı. Kötümser, melankolik, boş, züppe ve zalim olduğu söylenirdi. Her gün *L'Action française* okuduğundan anti-Dreyfus'tu ve intihar fikrine saplanmıştı. Ne önemi var. Bu iki okul çocuğu, bunların hiçbirini görmemişti. Onlar için Blanche, geçmişle kendi zamanları arasında bir köprüden daha fazlasıydı. Salon'un atmosferini koklamış ve kendi tarzında yeniden yaratmıştı. Bu adam, resme köle olan bir sanatçıdan çok daha fazlasıydı. Manet ve Proust gibi isimlerle yan yana gelmiş, yakın bir ilişkiye girmiş biriydi.

Bu sanat tutkusu, gençleri diğer bütün fiziksel ya da zihinsel eylemleri dışarıda bırakacakları şekilde tamamen ele geçirmişti. İntiharı okulda skandal olan ve Henri'yi de derinden etkileyen başrahibin gözetiminde nadiren de olsa oynadığı tenis ve bilye oyunları hariç spora çok az ilgisi vardı. Henri, uzun boylu, ince ve düzgün yapılıydı ama herhangi bir yarışma etkinliğine

ilgi duymuyordu. Pek çok çocuk okulu, ortaya çıkardığı kardeşlik duygusu nedeniyle severken; Henri okulda sadece rekabete övgü, üstün olma çabası ve kendisine tamamen yabancı birtakım ahlaki değerler görebiliyordu. Sadece Saint-Honoré-d'Eylau cemaati tarafından düzenlenen izci etkinliği, onun açık hava hayatından zevk almasını sağlıyordu. Uzun zaman boyunca o zamandan kalma bir hatırayı cebinde taşıdı. Bu, Yurttaş Kane'in Rosebud[4]'ı gibi olmasa da bıçağı sapına doğru toplanabilir geniş bir çakıydı. Gün içerisinde defalarca onu cebinden çıkarırdı. Hem bir silah hem de bir araç olarak açıkça bir erkek aksesuarı olan çakıdan hem babasında, hem de büyük babasında vardı. Bir izci, her zaman bir izcidir. Henri, çok da yerinde bir tabirle 'kaygan yılan balığı' olarak bilinirdi. Çünkü, her zaman kaçma eğilimindeydi.

Derslerinde vasat bir performans sergiliyordu. Entelektüel kapasitesinin eksikliğinden değil, Katolik eğitim disiplininin ona uygun olmamasından. Öğretmenleri iyi ya da kötü olsun – rahip Berthier, rahip Aubier, rahip Pessin (Pet-sec olarak bilinir, 'kuru osuruk')- Fénelon Okulu'na karşı duyduğu bir rahatsızlık vardı. Geleneksel sınıf fotoğraflarında kısmen mesafeli, gözü kamera dışında herhangi bir yerde, kolları sıkı bir biçimde kenetlenmiş, kısmen asi bir genç olarak görünür. Okulda sahip olduğu tek şansı, gizliden gizliye bu dünyadan en az kendisi kadar uzak olan baş öğretmendi. Katolik bir kuruluşta laik bir kişi olarak sembolist şairlerin de aşığıydı. Bir keresinde Henri'yi Rimbaud okurken yakaladı ki, Rimbaud pek de Katolik kurumların tavsiye edeceği bir şair değildi. Diğerlerinin tersine hareket eden bu mükemmel

[4] Rosebud: Yurttaş Kane'ın çocukluğundaki kızağının adıdır. Onun çocukluğuna özlemini, o dönemdeki saf mutluluğunu sembolize eder. (ç.n.)

küçük burjuvadan etkilense de ona herkesin ortasında bağırdı: 'Ders zamanında kaytarmak yok!' Hemen sonrasında ise onu kenara çekerek ve ona 'sen' diye hitap ederek, 'ofisime gidip orada okuyabilirsin,' dedi.

Bu küçük bir şeydi, ama küçük şeyler büyük değişiklikler yaratabilir. Bu birkaç kelime, Henri'nin okuldaki gündelik hayatında ve sonrasında da içsel yaşamında devrim yarattı. Bu gizli anlaşma sayesinde, zamanının çok büyük bir kısmını baş öğretmenin odasında kitapları yalayıp yutmakla geçirdi. Açıkça yasaklı olmayan kitaplar hakkında otoriteler sert uyarılarla karşı tavsiyelerde bulunuyordu. Bazılarını tekrar tekrar olmak üzere her şeyi okudu: Proust, Dostoyevski, Mallarmé ve Condorcet Lisesi'nin eğitim programında yer almayan Manzoni'nin *Nişanlılar*'ı, James Joyce'un *Ulysses*'i de dahil olmak üzere daha pek çoklarını... Biliyordu ki bu kitaplara hayatının bir aşamasında yeniden dönecekti. Bazıları onun için kutsal kitap niteliğindeydi. Rimbaud'un şiirleri, onun aradığı her şeye ilişkin yanıt niteliğindeydi. 'Henri çok mu patavatsız? On yedi yaşında biri ciddi olamaz. Henri çok huysuz, değil mi? Ey mevsimler, ey şatolar hangi ruh kusursuz! Sonra Baudelaire'in *Çırılçıplak Soyulan Yüreğimi'i*, Fransızca'yı edebiyatta olduğu kadar sanatta da hiçbir çiti aşmayı düşünmeyen evcilleştirilmiş hayvan tasviriyle betimleyerek, Henri'nin isyankâr ruhunu beslemeye yetiyordu.

Edebiyatın yasak meyve tadı verdiği yerde, denetlenen bir özgürlükle gizli bir hoşgörünün arasında yaşamak, onu tutkulu bir okur haline getirdi. Ergenlikten sonra okumak kendisini yapmaktan alıkoyamadığı tek eylemdir. Gerçek bir beyefendinin yaşam tarzını yansıtan konuşma şeklinin gelişiminin tetikleyici olan okuma, onun için güzel sanatlardan biri haline geldi

ve sözde kişisel fikirlere karşı kuşkucu olmaya itti. Bu alçak gönüllülük dersi, belki de şöyle özetlenebilirdi: Kimse asla bir şey icat etmez. Friedrich Hölderlin'in bazı sözcükleri eksiltilmiş söyleyişi 'insan dediğin ilişkidir'in mükemmel bir illüstrasyonudur. Bu vurucu tanımla şair bize, yalnızlığımızda durgunlaşmış olsak bile, düşüncelerimizi kontrol edemeyeceğimizi anlatmaktaydı. Onlar, bizim başkalarıyla olan etkileşimizin meyveleridir; okuduğumuz, izlediğimiz, duyduğumuz her şeyin bilinçaltımızda çalışarak, onların zekasıyla bizimki arasındaki sürtünmeden doğarlar.

Baş öğretmen tarafından sağlanan özgürlük Henri'nin ruhunu, onu belki de yutabilecek olan çaresizliğinden kurtardı. O günden sonra bu biçimlendirici yılların yaşam gücü, düz yazıdan ve şiirden geldi ve hayatının geri kalanı boyunca da özümsenmeye devam etti. Dinden resme döndüğü gibi edebiyatı da kucaklamış olması, öğretmenlerinin başarısızlığını doğrulayan bir gelişimdi. Bununla birlikte geriye dönüp baktığında okul yıllarını, yaşamının erken döneminin en acı dolu zamanları olarak görecekti.

Okumaya tutkun olduğu gibi sinema ve sergilere de tutkundu. Bilinç dışı zihni, gözünü eğiten ve gözlemini keskinleştiren her şeyi toplamış gibiydi. Ama fotoğraf, bu denklemin içerisine hala girmemişti. Belki de genç Jacques-Henri Lartique örneğini takip etmiş ve görüntüleri 'göz kapanı'na almıştı: Gözleri kapayıp açıp, tekrar kapatıp açtıktan sonra bir kez döndürmek gibi... Bununla beraber o an için pek çok genç gibi birkaç tatil anısı yakalayabilmek adına mütevazi Brownie Box kullanmaktan memnundu ve daha fazlasına da ihtiyacı yoktu.

Fotoğrafların dünyasına henüz adım atmamıştı,

ama çok sayıda film izlemişti. Ve bu izlediği filmler elbette sessizdi. İlk sesli filmi ancak yirmi yaşında izleyebilecekti. Hayal gücünün film deposunda pek çok eser, teknoloji ve sihir arasındaki tarihsel buluşmayı özetliyor gibiydi: Kanun kaçaklarından oluşan bir çete ile karşılaşınca hayatını tehlikeye atan zengin vâris rolündeki unutulmaz Pearl White ile *New York'un Sırları* ve D. W. Griffith'in Henri'yi sadece epik yapısı ve dramatik gücüyle değil, aynı zamanda birer devrim niteliğindeki teknik cesaretiyle (kompozisyondaki dikkat, kameranın hareketleri, yakın çekimlerin tekrarı) *Bir Ulusun Doğuşu*'ndan, *Hoşgörüşüzlük* ve *Kırık Zambaklar*'a uzanan başyapıtları. Ve sonrasında Charlie Chaplin'in sessiz filmlerini hastalık derecesinde duygusal bulduğu *Limelight*'tan daha çok sevse de Chaplin'e tercih ettiği Buster Keaton vardı. Ve biraz sonrasında da Erich von Stroheim'ın tamamen çözülme halindeki kişilerin yozlaşması üzerine kurulu başyapıtı *Greed* (Hırs) gelecekti. Eisenstein'ın dâhi zekasıyla başrolü kalabalığa yüklediği *Potemkin Zırhlısı* ve hepsinin de ötesinde *Jan Dark'ın Tutkusu* vardı. Filmin gerçekçiliği ve detaylara gösterilen biçimsel dikkat ile cildinin gözeneklerine kadar gördüğümüz yakın planlarıyla baş döndürücü Renèe Falconetti ve rahip Massieu rolündeki Antonin Artaud onu etkilemişti.

Bu sessiz görüntüler müzikal refakatçileriyle, müzelerde ve galerilerde gördükleriyle beraber zihninde cirit atıyorlardı. Bu galerilerden, Paris'te yaşadığı kendi bölgesi de dahil olmak üzere bol miktarda bulunmaktaydı. Malesherbed Bulvarı'ndaki Chez Devambez, 1924 yılında, 'mitolojik babası' Louis amcanın ölümünden sonra ilk kez sergilenen resim ve çalışmalarına ev sahipliği yapmıştı. Bonnard'ın ilk çizimlerini Matignon Caddesi'ndeki bir pencerede keşfetmişti. D'astorg Caddesi'nde, Daniel Henry

Kahnweiler'ın saltanatını sürdürdüğü Simon Galeri, sonra Pericer Galeri ve Seurat'nın o dönemde hala satılık olan Poz Veren Kadınlar'ını saatlerce hayranlık içeriside izleyebileceği Barbazanges vardı. En çok da kaçınılmaz bir şekilde Louvre'a tutkundu.

Okumak, resmetmek, bakmak... Henri için anlam taşıyan şey bunlardı ve değiştirmek gibi bir niyeti de yoktu.

Her Fènelon çocuğu Concorcet Lisesi'ne, oradan da üniversiteye gitmeye heves ederdi. İlkesel olarak iyi ailelerin çocukları, onlardan önceki kuşağın gittiği yolu izlerdi. On dokuz yaşında Henri Cartier-Bresson ilkelerin adamıydı, ama herkesin sahip olduğu ilkelerin değil.

Ailesinin isteğine boyun eğmeye çalışarak üç kere lise bitirme sınavına girdi, üçünde de başarısız oldu. İlkinde üç puanla, ikincisinde 13 ve üçüncüsünde de 30 puanla kaybetti. Fransızca'da bile imlası çok da düzgün değildi; noktalama işaretleri ve aksanlarla arası bozuktu. Ve çağdaş yazarları, ders programındaki tüm bu şeylere tercih etti. Edebiyat öğretmenleri Bay Chambry ve Arbelet de bir kişinin en ufak bir akademik ilgi taşımaksızın kendisini tutkuyla edebiyata adayabileceğini ya da bir kitap kurduna dönüşebileceğini yürekten kabul ediyorlardı.

Henri'nin ısrarlı başarısızlıkları, sınav sonuçlarındaki alarm veren düşüşle kendisini gösterdi ve sonunda babasının oğlunun geleceği adına taşıdığı ümitlerin de yok olmasına neden oldu. En büyük çocuğunun HEC (Hautes Etudes Commerciales)'e (tüm işletme okullarının en prestijlisi) gideceğine, Pantin'deki şirketin yöneticisi olduktan sonra da şirketi çok daha

iyi bir noktaya taşıyacağına yürekten inanmıştı. Bu, mükemmel bir plandı. Ama Henri'nin bu mükemmel planın gerçekleşmesi için her alanda gösterdiği ilgisizlik, baba Cartier-Bresson'un yanılmış olduğunu gösterdi.

Yeni mezun olan kişiye ödül olarak av tüfeği vermek bir aile geleneğiydi. Henri'nin büyükbabası Le Verdier bu anı dört gözle bekliyordu. Her ne kadar Henri'nin ailenin potansiyel kara koyunu olabileceği daha önce dillendirildiyse de hayal kırıklığı büyük oldu. Henri ve büyükbabası arasında saygı ve hayranlık bağları güçlü olsa da çoğu zaman çatışırlardı. Büyükbaba katı ve sert bir Normandiyalıydı; inanç adamıydı. Herhangi bir hareket kurallara aykırı olduğunda Katolik ve pro-Dreyfus'tu. Bir keresinde torununu Gide'in *Dar Kapı*'sına gömülmüş okurken buldu ve ona ofisinde son derece ciddi bir şekilde ders verdi: 'Hepimiz bu Andrè Gide'i biliyoruz. Karısı, Rondeauxlardan Madeleine, bizim kuzenimiz. İyi bir yazar olabilir. Ama sana şunu söyleyeyim, o kötü bir adam.'

Tüm bunlar nafile bir çabaydı. Hiçbir şey Henri'yi okumaktan alıkoyamazdı. Aile yemekleri çoğunlukla gergin bir ortamda geçiyordu. Babası onu fevri davranışlarını kontrol etmesi konusunda sürekli uyarıyordu ama böylesi azarlara karşı Henri'nin kulakları sağırdı. Henri'nin içgüdüleri, ondan her zaman daha iyiydi ve bu da küstahlık olarak algılanıyordu. Bir gün masada kendisini tutamadı ve büyükbabasının eleştirisini soğuk bir şekilde Hippolyte Taine'den bir alıntıyla yanıtladı: 'Kişi olgunlaşmaz, sadece çürür.'

Büyük babasının beyaz bıyığı öfkeyle titredi, ama tek yaptığı uşağını çağırmak oldu: 'Bay Henri'ye dışarıya kadar eşlik eder misiniz lütfen?'

Babası oğlunun onların istediği gibi olmayacağı gerçeğini kendisine kabul ettirmişti. Peki ne yapılmalıydı? Çok iyi biliyordu ki, kariyer yapmadan da bir ömür resim yaparak geçirilebilirdi. Önemli olan, ona, sonunda bir yere ulaşabileceği bir meslek bulmaktı. Ama aklına hiçbir şey gelmiyordu. Henri'nin yapmak istediği şeye (sanat) ilişkin oldukça iyi fikirleri ve ne yapmak istemediğine (aile işini yürütmek) dair de açık bir kesinliği vardı. Bir tarafta tamamen haz ve aceleci bir heves; diğer tarafta ise gurur ve tutkulu öfke vardı. Birdenbire parlayan bir mizacı vardı ve parayı küçümsüyordu. Paranın bahsinin bile geçmesi suçluluk duygusunu harekete geçiriyordu.

Bulunduğu ortamdan bunaldığını söylüyordu. O zaman sonuçlarına katlanacaktı. Babası onu uyardı: 'Ne istersen yapabilirsin, ama babanın oğlu olmayacaksın. Yapmayı seçtiğin şeyin giderleri için harçlık alacaksın. Ne yaparsan yap, iyi yap.'

O zamanlar Henri kendisini Baudelaire gibi görüyordu. 'Faydalı' insanlar ona lanetli gibi görünüyorlardı. Ama 'faydasız' hayatı topluma ihanet sayan ailesine bunu nasıl anlatabilirdi ki? Anlatamazsın, deneyemezsin bile, sadece çekip gitmek zorundasındır. O da böyle yaptı.

2. Karar Anları 1927-31

İnsan on dokuz yaşında daha mı ciddidir? Kim bilir? Henri, ressam olmak istemişti, dolayısıyla bir ressam olmayı öğrenmesi gerekiyordu. Ne kadar yetenekli olduğunun önemi yoktur. Kimse sanatçı olarak doğmaz, sanatçı olunur. Ailesi için bu tartışmasız böyleydi.

Cartier-Bresson bu nedenle bir teknik edinmeye girişti. Arkadaşı Max Jacob'un başka bir arkadaşına verdiği tavsiye, bütünüyle olmasa bile özü itibariyle asla aklından çıkmazdı. Kendi arayışını mükemmel bir şekilde özetliyordu:

> Yöntemler ara; bir sanat eseri, çaba gösterilerek bir araya getirilmiş yöntemler bütünüdür. Sanatçılar, günahlarının kefaretini ödeyen insanlar değil; bir amaca doğru ilerleyen insanlardır. Bir meslekleri vardır ve bir roman, tıpkı bir elbise gibi kesimlerden ve kalıplardan oluşur. Ona kendinden bir şeyler katabiliyorsan elbette daha iyidir, fakat öncelikle nasıl üretileceğini bilmen gerekir. Durum nedir? Nasıl yaratılır? Nasıl sona erer? Neden konuşuyor? Nereye gidiyor? Neden?

Romanda olduğu gibi resimde de içsel mekanizmaların nasıl işlediğini çok iyi bilmek gerekir. Bilgiyi hazır reçetelerle dağıtmak isteyen Paris stüdyolarına giden kestirme bir yol yoktu. Pek çok büyük sanatçı, kendi yolunu çizmeden önce bu yolu takip etmek zorunda kalmıştı ve bunun utanılacak bir şeyi yoktu. Güzel Sanatlar Okulu'na denk eğitimler veren özel akademiler, XIX. yüzyıl ortalarından itibaren Paris sahnesinin bir parçası haline gelmişlerdi. Öğrenciler buralarda içlerinden geldiği gibi nü çizim çalışmalarına katılabilir, bir sanatçının uygulamalı çalışmalarını takip edebilir, eğitmenlerinden kuram dersleri alabilir ya da bu üçünü birleştirebilirdi. Seçimlerini eğitmenin itibarına, oralara sıkça uğrayan ressamların seçkinliğine, ustanın popülaritesine, mekanların konforuna göre yapabilirlerdi. Julian Akademisi, Ranson Akademisi, Grande Chaumière Akademisi, Frochot Akademisi, Palette Akademisi ve Moderne Akademi bunlar arasındaydı.

Biri Bonnard'ı tercih etti, diğeri ise Jacques-Emile Blanche'ı... Cartier-Bresson en yenilerinden biri olan ve Kisling ve Metzinger gibi ünlü hocalarıyla nam salan Lhote'u seçti. Lhote'un Julian Akademisi ile birlikte, uzun ya da kısa süreli Montparnesse'a sürgün edilmiş yabancı sanatçılar üzerinde etkisi büyüktü. Her iki akademi de bölgenin kalbinde; Dèpart ve d'Odesssa sokaklarında yer alıyordu. Derslerin yapıldığı yer ikincisiydi; tahta basamaklar ve Cranach'ın reprodüksiyonlarının asılı olduğu duvarlar arasında sıkıştırılmıştı.

Andrè Lhote, mekânların sahibi, resmin ustası, çizimin ustası, kısacası Usta idi. *Kertèsz*'in 1927'de çektiği portresinde kıvır kıvır saç yığını, ince bıyığı, en kibar ifadesi ve neşeli gülüşü ile görünüyordu. Cartier-

Bresson'dan 23 yıl önce doğmuş, 'Bordeaux'nun sıradışı ıssızlığında' büyümüş ve resim yapmayı da Gauguin'in etkisi altında öğrenmişti. Paris'in entelektüel ve sanatsal dünyasının en önde gelen karakterlerinden biriydi. Kübist efsanenin altın çağı değil ama ikinci dönemi olan 'sentetik kübizm'in aktörü ve tanığı olarak, *Nouvelle Revue française*'de eleştiriler yazmaya devam ederken 1922'de kendi akademisini açtı. Her ne kadar modern görsel dilin yaratıcısı olarak anılmayı istese de çoğunlukla neoklasizmin ustalarından biri olarak gösterilirdi.

Resmi, hiçbir zaman sosyal alandaki başarısı ya da eğitimi kadar kabul görmedi. Hayatı ve işleri bir sanatçının büyük bir öğretmen ve küçük bir ressam olabileceğinin kanıtıydı. Aynı zamanda dâhi olan bir öğretmen bulmak zordur. Lhote'un oldukça ağır bir eli ve parıltılı keskin gözleri vardı. Belirgin bir kişisel karizmaya sahip olsa da otoritesini öğrettiklerinden alırdı. Konumuna rağmen kendisini asi olarak düşünmeyi seviyordu ve didaktik olduğu yönündeki suçlamaları reddediyordu. Yeri geldiğinde polemikten kaçmaz, tartışırdı. Öğrencilerini neşelendirmek için hala taşrada egemen olan eski Roma Ödülü sahiplerinin çıkarcı tutumlarını kınama şansını asla kaçırmazdı. Aşırı gerçekçiliği bayağılığın zirvesi olarak görürdü, eldeki destekleyici kanıtlarla şöhretin, plastik sanatçının en büyük düşmanı; inceltme ve kabalaştırmanın ise resmin yaraları olduğunu söylerdi.

Öğrencileri onun yanında portre sanatı kadar gravür, desen ve her şeyden de öte kompozisyonu öğrenirdi. Cartier-Bresson, Dora Maar ve onlar gibi pek çok öğrenci ve arkadaşının gözünde sadece harika bir öğretmen değil, aynı zamanda kübist olgunun yaşayan bir örneğiydi. Kendisini bir geleneğin vârisi,

sanat misyoneri olarak görürdü. Sıkça 'Cèzanne bilincimizin günümüzdeki yöneticisidir...' der ve kendisini Cèzanne'nın en ateşli destekçisi olarak görürdü. Çoğu ressamın – özgürlüklerini ona borçlu olmalarına rağmen – yok saydıklarına ya da küçük gördüklerine itibar kazandırmak için büyük çaba sarfediyordu. Lhote'a göre, kahramanının dehası hakkında en ufak bir tereddüte düşme gafletinden bulunan kişi, resimden hiçbir şey anlamamakla zaten cezalandırılmıştır. Cèzanne, sanatın ikiz zirvesi Yunan'ın ve Orta Çağ'ın vârisiydi. Çılgın kalabalığın üzerinde yükselmişti; resmin çağdaş *Endişe*'sinin efendisi ve yaratıcısıydı, sonsuzluğa uzanan yeni pencereler açmıştı. Rimbaud'nun şiirde başardığını görsel sanatlarda yakalayan Cezanne, diğer tüm gerçekleri alt üst edecek şekilde duyuların gerçekliğindeki Mont Sainte-Victoire tasvirleriyle alçakgönüllü bir dâhiydi.

Lhote, çağdaşlarının detay uğruna kompoziyonu terk etmeleri nedeniyle Orta Çağ ve Rönesans dönemi aydınlanmacı ve freskçilerinin farklı ögeleri üst üste yerleştirmedeki başarılarını özlemle arıyordu. Bu sanatta ustalaşmak ritmi, bakış açısını, teknik perspektifi ve rengi özümsemeyi gerektiriyordu. Kompozisyon yoksa, kurtuluş da yok. Öğrencilerinin zihnine işlediği mesaj buydu. Kompozisyon her şeydi ve her şey de kompozisyondaydı. Genel kabul edilmiş görüşün aksine kompozisyon, sanatçının mizacını bir müzik eseri kadar gösterirdi. Ve Cèzanne bunu herkesten daha iyi anlamıştı.

Lhote öğrencilerini birbirinden farklı ama aynı zamanda da tamamlayıcı olan iki yönde yoğunlaştırıyordu: Bunlardan biri teknik, diğeri ise anlatılmaz olandı. Kuramsal değerlere, uygulama için mümkün olan tek temel olarak inanıyor, dersleri görsel zekâ üzerine

sonsuz bir savunma şeklinde geçiyordu. Öğrencilerini sürekli geçmişte yapılmış eserlerde değişmeyen, kompoziyonun kanunu haline gelmiş belirli değerlere bakmaları konusunda uyarıyordu. Resim, yöntem üzerine anlattığı derslerinde ifade ettiği gibi zihnin bir çalışmasıydı. Başlangıçta tüm mesele; öğeler, ilkeler, fikirler ve sistemdir. Ve böylece Odessa Sokağı'ndaki büyük stüdyonun cam çatısı altında Henri Cartier-Bresson, şaşkınlıkla kendisini okul yıllarının en kötü zamanlarına geri dönmüş buldu. Çünkü Leonardo'nun kutsal oranlarını çalışmak için öncelikle Pisagor'un sayı ve geometri kuramlarını keşfetmek gerekiyordu.

Cartier-Bresson, geometri virüsünü, buna derinden takıntılı olan Lhote'dan kapmıştı. Ona göre düzeni bulmanın tek yolu, dünyanın kendi yapısına bakmaktan geçiyordu. Altın Oran olarak bilinen ressamlar grubunun bu eski üyesi, Kübist manzara resimleri analizinde, farklı ögelerin geometrik olarak düzenlenmesinin, onların atmosferik niteliklerden ayrı tutulamayacağını; bunun sadece onlara belirli bir dereceye kadar esneklik sağladığını vurgulardı. Seurat'nın *Un dimanche á Portre-en-Bessin* (Portre-en-Bessin'de Bir Pazar) tablosunu yerlere göklere sığdıramamasının nedeni de onu ölümsüzler arasına yerleştiren geometri ilkelerini kullanabilme yeteneğini övmek içindi.

Cartier-Bresson, daha sonraları kendi öğretisi haline gelecek sözleri ilk defa Lhote'un stüdyosunda duydu: 'Geometri bilmeyen buraya giremez.' Bu sözler, hümanizmle demlenmiş bir adamdan geldiği için kaynağının Rönesans hatta Raphael olduğuna inandı. Aslında bu sözler, Platon'un Atina'nın hemen dışına kurduğu akademinin ön cephesinde yer alıyordu. Platon burada, kişide kendiliğinden olan ve daima

bulunan şeyleri öğretiyordu; varlığa sonradan gelen ve kaçınılmaz olarak yok olacaklardan değil.

Cartier-Bresson'un kişisel kutsal kitabının ilk sözleri muhtemelen 'Başlangıçta geometri vardı' olurdu. İçini kemiren o duyguyu başka hiçbir şey daha iyi özetleyemezdi: görünüşün ardında yatanı bulmaya çalışmak, evrensel kaosun içindeki gizli düzen, bir şeyi diğerinden ayırmak ve bunu en iyi ifade edecek görsel duyguyla birleştirmek. Olmayı hayal ettiği ressam, var olan düzenin farkındalığına erişmemiş bir sanatçı düşünemiyordu. Bu, ritim duygusu olmayan bir orkestra şefi kadar saçma olurdu.

Lhote'un fikirleri, Cartier-Bresson için hiç bitmeyen ilham kaynağıydı. İkna olması için sadece onu duyması ya da okuması yeterliydi. Büyük öğretmenin söylemi, paralel kenar ritmine göndermeler, alan meseleleri, çizgi gücü, zaman değerleri, resimsel dilin saflığı ve resmin içsel ritmi ile paketlenmişti. Yapı üzerine verdiği dersler, estetik içeren bir geometri dersi gibi olduğundan, geometri öğretmeni olarak da sayılabilirdi. Kesin gerçeklerden yola çıkarak teoriler üreten bir matematikçinin tavrını takınarak zarafetle öğütler veriyordu. Örneğin Cézanne'nın *Köprü* eseri üzerindeki yorumları retorik gücüyle öğrencilerini şaşkına çevirmişti.

Büyük öğretmenleri güdüleyen şey, tutkularıdır. Lhote da tutkuyla hem sevdiklerini hem de sevmediklerini öğrencilerine aktarıyordu. Dehası, görsel zekasının eksikliği, kusurlu ruhu ve teknik gaflarıyla yok olan Caravaggio'ya olan küçümsemesini saklayamıyordu (ritimsiz kompozisyon, perspektif hataları ve vb.)

Braque, duyguların kurallarla düzenlenmesini isterken;

Lhote, hayal gücünün disiplinle, rastlantıların da geometriyle yönetilmesini tercih ederdi. Ona göre ahengin sırrı, tam olarak düz yazı ve şiir arasında yatan dengede bulunmaktaydı.

Bununla birlikte Lhote'un kendisi öğrencilerini 'doğru'lar konusunda yönlendirmiyordu. Öğrencilerine göre, mesajlarını çok da konuşmadan küçük yorumlarla, tam da istediği şekilde nasıl ileteceğini çok iyi biliyordu. Bu tamamen ses tonunun getirdiği bir şeydi. Bazı sözleri herkes için söylüyordu: 'Eğer bir sezginiz varsa, çalışmak için hakkınız vardır' gibi ya da daha şiirsel olarak, 'disiplinin bağrından yükselmiş olandan daha parlak bir gülüş yoktur.' Böylesi yorumlar, o kadar çok tekrar edilirdi ki, özdeyiş haline gelirdi. Herhangi bir nedenle tek bir kişiye yaptığı uyarının ise unutulma ihtimali daha azdı. Bir gün Henri Cartier-Bresson'un işlerine eğildiğinde, ona Max Ernst'in çok fazla etkisi altında kaldığını söylemek yerine: 'Ah, hoş renkler, biraz sürrealist, devam et...' demeyi tercih etmişti.

Bununla birlikte onun içindeki ressamı ortaya çıkarmak yerine, Lhote aslında geleceğin fotoğrafçısının bilinçaltını şekillendiriyordu. Cartier-Bresson, matematikte iyi olmayabilirdi ama altın oranı nerede bulacağını gayet iyi biliyordu. Altın oran; ahengin evrensel ilkesi, güzelliğin mutlak kavramının anahtarı onun içine işlemişti. Şimdi evreni sezgisel olarak onu yöneten kurallar uyarınca yeniden inşa edebilirdi. Ama bunu doğası gereği, tam bir sanatçı gibi öylesine mükemmel bir şekilde; tuvalin önünde durmaksızın ve boyaya fırçaya dokunmaksızın yaptı. Genç adamın, Stendhal'daki berrak havayı keşfetmesinden bu yana epey zaman geçmişti; oradaki meşhur uzakların büyüsü yerine atmosferik perspektifi koymuştu. Bu,

evrimden çok bir devrimdi.

Paolo Uccello'yu ve Piero della Francesca'yı sevdi. Çünkü onlar kutsal oranın ressamıydılar. Bir eleştirmen Arezzo fresklerindeki *Ademin Ölümü*'nü 135 derecelik açının 110 derecelik akortlarla senfonisi olarak tanımlamıştı. Erken dönem sanat tarihçisi Vasari'nin bu iki ressamda eleştirdiği şeyler, henüz yolun başında olan ressamımızın tam olarak sevdikleriydi: Perspektif aşığı Uccello'nun mühendislikle ilgili problemleri çözmedeki incelikli dehası ve döneminin en büyük geometricisi olarak Piero. Cartier-Bresson onların işlerinden öylesine etkilenmişti ki, zihni iletkilerle ve gönyelerle doluydu. Onlar gibi köşegenlerin ve oranların rüyalarını kuruyordu. Ölçümlerin gizemiyle takıntılı hale gelmişti; dünya sanki sayısal ilişkilerin bir ürünüydü.

Böylece André Lhote sayesinde, gözü artık bir pusula gibiydi. Biçim zevkini, orijinal ve etkili kompozisyon tutkusunu, düşüncelerindeki netlik ve betimlemelerindeki canlılığı ona borçluydu. Bütün bunların hepsi aynı potada eridi. Başkalarının tasarlamaları gereken şey, onun doğalında vardı. Lhote, Cartier-Bresson'u kendi görüşleri doğrultusunda bir kafesten çıkarıp diğerine yerleştirmedi; aksine, onu tüm kısıtlamalardan özgür kıldı.

Bununla beraber Cartier-Bresson'u birtakım kuralları benimsemesi konusunda da cesaretlendirdi. Aksi takdirde hiçbir şey başaramaz, dağınık bir hassasiyetten başka eline hiçbir şey geçmezdi. Ona, oransal hatalar yapmaktan korkmamasını, bir sanat eserini kendisi için 'okumasını,' onu tanımlamak yerine biçimsel bir gözle bakmasını, büyük ustaların bilinçaltında yatan niyetleri sorgulamasını, Picasso'nun

Avignon'un Kızlar'ı tablosunun mimarisindeki Cézanne'ın görünmez dağını fark etmeyi öğretti. Ve değişmeyen görsel kriterlerin çizgisini Greko-Latin geleneğe sıkıca bağlı tutmasını öğretti. Böylece bu disiplin temelinde sezgileri de özgürce uçabilecekti.

Bu büyük öğretmen sayesinde Cartier-Bresson bir sanatçının gözüne sahip oldu. Bu demek değildi ki, her güzel manzaranın sağ alt köşesinde bir imza arıyordu. Sadece her şeyde benimsediği görsel bir yaklaşım vardı. Kendi ruhuyla resim yapacaksa da eğer, tek yapması gereken, konuşan zihnini susturmak ve Lhote'un ona öğrettiklerini unutmaktı. Ancak bu sayede her şeyin kendiliğinden ortaya çıkmasına izin verebilirdi.

Artık başarmak istediği şeyi biliyordu; düzeni, dengeyi, ahengi, oranı ve en üstün Fransız erdemleri olarak bilinen diğer klasik erdemleri...

Lhote'un ona öğrettiği en önemli şey, disiplin olmadan özgürlüğün de mümkün olmayacağıydı. Tutku, sadece belirlenmiş bir çerçevenin içerisinde çiçek açabilirdi, iskelet olmadan tenden söz edilemezdi. 'Planım hazır olduğunda, eserim bitmiştir'; tamamen Racine'e özgüdür. Ressam veya dramaturg, tüm sanatçıların ortak noktaları, bir mimar ruhuna sahip olmalarıdır. Sanat, geometriyi unutturabilmektir. Sanatın omurgası, zaman algısı ve zarafetle dokunulmuş anlar aracılığıyla yaşıyor olduğumuza ilişkin tarifsiz bir farkındalıktır.

Ama yine de en iyi akademi bile bir hapishanedir ve hapishane oradan kaçmak için vardır. Şimdiden kompozisyon ve geometri virüsünü kapmış olan Cartier-Bresson, sistemin zihinsel yapısına katlanamıyordu. Öğretmenine hayranlık duymasına

rağmen, teorik Lhote onu rahatsız etmeye ve hatta kızdırmaya başlamıştı. Lhote'un yerine geçecek bir başka Lhote olmamak için düzenden çıkması gerekiyordu. Kendisi olak istiyordu. Resim yapmak onun için dünyayı değiştirmekti. Hem zaten bir zamanlar *Sadakatsizliğin Estetiği*'ni yazmayı düşünmüş olan Lhote da öğrencilerine kuralları ve teoriyi tam olarak özümsedikten sonra onlara karşı sadakatsiz olmayı, kendilerine bir mantık duvarı ördükten sonra onu kırmanın zevkini yaşamalarını öğütlemiyor muydu?

Cartier-Bresson Lhote Akademisi'nde iki yılını geçirdi. Ten Ten'in yaratıcısı Hergè de Saint Luc Akademisi'nin kapısını çarpıp çıkmadan önce orada iki saatini geçirmişti. Tartışılabilir bir konu ama yine de Henri Cartier-Bresson fotoğrafçılığı resim eğitimiyle öğrenmişti.

Kimi insanlar vardır ki, ruhları devamlı huzursuzdur. Ruhsal olarak kendilerini sürgünde hissetiklerinden sürekli kaçmak isterler. Cartier- Bresson da onlardan biriydi.

Cartier-Bresson'a İngiliz hayranlığını muhtemelen Jacques-Emile Blanche bulaştırmıştı. Henri, kuzeni ve arkadaşı Louis Le Breton ile İngiltere'de eğitim görmeye karar vermişti. En azından Le Breton okumaya gidiyordu; Henri ise her zamanki gibi hayatını yaşamaya... İki genç adam 1928 yılı sömestri başında kendilerini Cambridge'deki Magdalen Koleji'nde buldular ve Henri burada kaldığı sekiz ay süresince zaman zaman İngiliz edebiyatı derslerine katıldı.

Kolejdekiler, âdetleri, gelenek ve görenekleri oturmuş ayrıcalıklı bir topluluk olarak antropolojik araştırmaya çok uygundu. Kimileri, mutluluk arayışını amacın

kendisi olarak görüyordu; kimileri ise kendilerini savaştaki şanlı ölümün ağırlığıyla ezilmiş bir neslin parçası hissederek, bundan kurtulmak istiyordu. Ve bir de böylesi çevrelerde yol almanın tek yolunun; ünlü elit, homoseksüel, itibarını yitirmiş, yetenekli, asi, iki yüzlü ve kendilerini ahlak karşıtı gibi görenlerin oluşturduğu çemberlerden birine dahil olmaktan geçtiğine inananlar vardı.

Dışarıdan gelen biri olarak Cartier-Bresson, seçim yapacak bir konumda değildi. Doğası gereği özgürlükçü bir olarak ruhunu; coğrafyacı Elisée Reclus'nün *L'Evolution, la révolutaion et l'idèal anarchiste*'ni (Evrim, Devrim ve İdeal Anarşist) ve yazarın sanat tarihçisi yeğeni Elie Faure'un militan makalelerini okuyarak besliyordu. Kendisini atletlerden çok estetlere yakın hissediyordu. Ama aralarındaki fark tamamen biçimsel olduğundan öğrenciler arasındaki tartışmalara katılmıyordu. Bununa birlikte kendisini tamamen kapatmış da değildi. John Davenport ile yakın bir arkadaşlık kurmuştu. Kuzeni ise yıldızı yeni parlamakta olan oyuncu Michael Redgrave ile ayrılmaz bir ikili olmuştu. Ama bu küçük dar dünyada, böylesi sanat meraklıları genellikle birer turist olarak kabul ediliyorlardı ve Bresson zamanının çoğunu resimle geçiriyordu.

The Couple (Çift) adlı tablolarından biri, birlikte yaşadığı insanları gösterir. 55 x 40 boyutlarındaki bu tuval üzerine yağlı boya, aynı yıla ait *Nude* tablosuyla beraber annesinin elinden kurtarmayı başardığı, gençliğinin nadir işlerinden biridir. *Composition* isimli bir diğer tablosunda ise Mirò'dan, tam da onun sürrealizmden kopmaya başladığı yıllarda, esinlenmiştir. Bu eser *Venture* ile birlikte yayınlanan ve her ikisi de aynı yıl Anthony Blunt tarafından serbest veznin ve

sürrealizmin rahatlığını göstermek üzere çıkarılan sanat ve edebiyat dergisi *Experiment*'te yayımlanmıştı.

Cartier-Bresson, Cambridge'ten ayrılırken burada geçirdiği mutlu birkaç anıyı da beraberinde taşıdı. Bu zaman dilimi, kendini resme adamasının, gerçek dünyaya girmeyi ertelemesinin, züppe ve aristokratların arasında gençliğini uzatmasının oldukça eğlenceli bir yolu olmuştu. Ama kendi doğasından kaynaklı her yere yabancı olan Henri için İngiltere durağının en önemli anısı, büyük filozof ve etnolog Sir James Frazer ile onun ilkel dinlerin ayinlerin tarihi hakkında yazdığı *Altın Dal*'ı Fransızcaya çeviren Bayan Frazer çay servisi yaparken kendi evinde yaptıkları beklenmedik sohbetti.

Paris'e dönmenin en güzel yanlarından biri de yakın arkadaşlarını yeniden görmekti: Henri Tracol ve André Pieyre de Mandiargues. Henri Tracol ile akademide tanışmışlardı. Onu sanat tarihçisi olan amcası, göz kamaştırıcı bir adam ve tesadüfen Cartier-Bresson'un en sevdiği coğrafyacı Reclus'un yeğeni olan Elie Faure ile tanıştırmıştı. André'yi ise çocukluğundan beri tanıyordu; tatilleri birlikte Seine-Maritime'da geçirmişlerdi. Ailelerinin yıllar boyu yakın bir ilişkisi olmuştu. Ama ikisinin arkadaşlıkları Cartier-Bresson Cambridge'den döndüğünde gerçek anlamda filizlenebilmişti. Geçmişleri, kökenleri, duyarlılıkları gibi ortak noktaları vardı.

André, Monceau Parkı'na yakın XVII. bölgede; önce Villiers Bulvarı'nda, sonra da Murillo Sokağı'nda yaşadı. Cartier-Bresson gibi anne tarafından Normandiyalıydı, aynı bağımsız ruha sahip bir hayalperest ve ironik bakış açısı nedeniyle kimilerine göre ilgisiz ve kayıtsızdı. O da Carnot Lisesi sınavlarında defalarca başarısız

olmuştu. Arkadaşının aksine Protestan bir eğitimden geçmiş, son derece özel ve yalnız bir insandı. Henüz yedi yaşındayken babasını savaşta kaybetmişti. En sonunda sınavı geçtiğinde, Sorbonne'a devam etmek ve beşerî bilimler okumak için Ticaret Yüksek Okulu'na girmişti. Bu kekeleyen, utangaç, genç adam yirmi üç yaşında Cartier-Bresson ile aynı noktadaydı: ne istediğini bilmiyor ama ne yapmak istemediğini çok iyi biliyordu. Büyükbabasından miras aldığı bir miktar para ile aile evinden henüz ayrılmıştı. Aile evini terk etmesinin nedeni anlaşmazlık değil, başka bir yerde yaşama isteğiydi.

İkisi de orta sınıf bayağılığından kaçmak, böylece özgürlüğe giden yolu bulmak istiyorlardı. Cartier-Bresson bu arkadaşlıkta yolu gösteren taraftı ama, bunun bir yaş büyük olması ile ilgisi yoktu; mizaç meselesiydi. Andrè'ye göre oldukça otoriterdi ve özellikle Andrè'nin geniş fikirliliğinden sızlanmaktan çekinmiyordu. Andrè, nevroz derecesinde utangaçtı ve 1933'e kadar yazmaya cesaret edemedi. Sonrasında da bunu bir sır olarak sakladı ve 1946'ya kadar yazılarını yayımlatma girişiminde bulunmadı. Oysa bu sırada Cartier-Bresson hiçbir şey için tereddüt etmiyordu. Sohbetlerinde ve beraber çıktıkları gezilerde kendilerini şiir, edebiyat ve resim alanındaki yeni olan her şeye açıyorlardı. Ama Henri, her zaman André'nin bir adım ötesindeydi ve André'ye göre Henri daha 'medenî'ydi. Okumak, dinlemek ve seyretmekle ilgili kimi zaman otoriter bir şekilde de olsa yol gösterici oydu.

Mandiargues, umudunu hiç kaybetmese de hiçbir zaman onlara yetişemedi. Bunu da Cartier-Bresson'un entelektüel merakına, aşırı esnekliğine, bitmez tükenmez enerjisine ve bununla birlikte gelen kendine güvenine bağlıyordu. Cartier-Bresson genç

yaşına rağmen o sıralarda birtakım sosyal bağlantılar kurmuştu. Arkadaşı münzeviyse, o da sosyal bir aslan değildi. Ama kişiliği sayesinde kimsenin kapısını çalmadan, zorlanmadan bir taraftan diğerine geçebiliyordu. Çaba göstermesine gerek olmadan, kendiliğinden, hızlı bir şekilde o zamanın kültürel üretiminin arkasındaki kişilerle tanışıyor ve yaşayan sanatın nabzını tutuyordu.

Jacques-Emile Blanche onun temas ettiği ilk önemli kişiydi. Cartier-Bresson'un küçüklüğünü biliyordu ve şimdi genç bir adam haliyle yeniden karşılaştıklarında onu neredeyse evlat edinecekti. 1928'de Emile-Paul tarafından henüz yayımlanmış *Propos de peintre* (Resim Üzerine) serilerinin son sayısında yer alan, 'Offranville'deki siyah müziğin kaydı üzerine konuşmalar' bölümünde ondan sevgi dolu sözlerle bahsetmişti. Onu, sanatsal ortamlara, önemli salonlara sokmayı kafasına koymuştu.

Ancak ilk denemesi pek de başarılı olmadı. Blanche, onu Gertrude Stein ile tanıştırmak üzere Fleurus Sokağı 27 numaraya götürdü. Sadece bir kısa hikayeler koleksiyonu (*Three Lives* [Üç Yaşam]), bir uzun roman (*The Making of Americans* [Amerikalıların Oluşumu]) ve bazı şiirleri (*Tender Buttons* [Sevecen Düğmeler]) yayımlanmış Stein, yazarlar için yazıyordu. Ve bu yazdıkları biçimi bozmakta, söz dizimlerini hiçe saymakta ve noktalamayı öldürmekte küstahlık gösteren bu kadının, bir çeşit edebi kübist olarak anılmasına yetmişti. Güzel sanatlar denince etkisi tartışılmaz bu kadının salonunda nezaket hariç her şey vardı. Sayısız genç şair, roman yazarı ve her çeşitten sanatçı; tavsiye, yardım eli, bir girizgâh ve hatta gayriresmî tasdik alabilmek adına onun eşiğinden geçiyorlardı. Aralarında daha naif olanları ise onun

Atlantik'in her iki yanında da en iyi çevrelerde var olan entelektüel prestijinin ve şanından faydalanmayı umut ediyordu. Çok az kişi en ufak bir provokasyonla ortaya çıkabilecek zalimlik derecesindeki sinizmini bu niteliklerin kapattığını anlayabiliyordu. Yolun başında olan ressam Henri-Cartier Bresson, zorlu yaratıcılık yoluna devam edebilmek için cesaretlendirilmeyi bekliyorduysa da duydukları karşısında ne yapacağını şaşırmıştı. Herhangi bir cevaba yer vermeyen kuru bir ses tonuyla Stein'ın söylediği tek şey, 'Genç adam, aile işinize geri dönseniz daha iyi edersiniz!' oldu.

Pek çok sanatçı adayı, böylesi bir ifade şekliyle tamamen yerle bir olabilirdi. Etki sahibi, bakışları üzerinde taşıyan, hayranlık duyulan insanlar, otoriter ifadelerinin yaratacağı etkinin ya da güçle gelen sorumluluklarının her zaman farkında değillerdir.

Genç adam, yerin dibine geçmişti. Blanche ise böylesi bir şey beklemediği için derinden gücenmişti. Bunu telafi etmek için Cartier-Bresson'u Marie-Louise Bousquet ile tanıştırıp daha mutlu bir sonuç elde etti. Boissière Sokağı'ndaki ünlü salonuna bir kere kabul edildikten sonra – Gide, Derain, Giraudoux ve Colette'in de sık sık uğradığı – Henri, yaptığı sık ziyaretlerinde, bu parlak topluluğun ve zihinlerin yürüttüğü tartışmalara katılmaktan çekindiği için sessiz bir gözlemci de olsa büyük keyif aldı.

Akıl hocası bununla da yetinmedi. Bir sonraki adımıyla da ne kadar kararlı olduğunu gösterdi. Cartier-Bresson'u René Crevel ile tanıştırmak üzere bir buluşma ayarladı. Bunu yaptığında René Crevel'in onu fikirleriyle hayatı boyunca etkileyeceğini ve onu çok canlı ortamlara sokacağını hayal dahi etmemişti.

Kendisinden sekiz yaş büyük olan Crevel, Cartier-Bresson'un hiç sahip olmadığı ağabeyi olabilirdi. Vücutlarında süzülüyormuş gibi görünen zarif kıyafetlerine ek olarak, her ikisinin de aynı meleksi yüzü, büyüleyici mavi gözleri, güzel yüz hatları, geniş ağızları, az tüylü yanak ve çenelerinin ortaya çıkardığı gençlik dolu bakışları vardı. Ancak Cartier-Bresson'un gözleri eyleme geçmek için dinmez bir tutku taşırken; Crevel'inkiler korku ve melankoliye batmıştı. Her iki burjuva çocuğu da orta sınıf ahlakından nefret ediyordu. Bunun nedeni belki de birinin sert mizaçlı babasının ünlü bir şirketin başarılı bir yönetici olması; diğerinin ise vücudu tavandan aşağı sarkan ipin ucunda sallanırken babasının intiharıyla karşı karşıya kalmasındandı. Bilinçaltının bu tarz şeyleri kaydetmekte kendine has bir yolu olduğundan, birbirlerinden farklıydılar.

Cartier-Bresson, Crevel'in nihilizmini benimseyemeyecek kadar çok hayatı seviyordu. Ama bu, arkadaşına olan hayranlığından hiçbir şey eksiltmiyordu. Orijinal, aykırı, garip kişiler onu o kadar büyülüyordu ki, mutsuz ve güvensiz bu adamdan uzaklaşması mümkün değildi. O zamanlar 28 yaşında olan Crevel, uzunca bir süredir 'nerede olay varsa orada' takılıyordu. Sadece en özel salonlar, en karanlık genelevlerde değil; aynı zamanda hayatın da uğuldadığı kafelerdeydi. O zamana kadar dergilerde makaleleri yayımlanmış; saygın yayınevlerinden kitapları basılmıştı. Ve o yıl içerisinde en son işi *L'Esprit contre la raison* (Akla Karşı Ruh) yayımlanmıştı. Gece hayatından büyülenen bir serseriydi. Bir keresinde Beaumont kontu tarafından verilen sosyal zerafetin zirvesi olarak görülen bir baloyu siyahi aşığı, Boeuf sur le Toit'da caz piyanisti olan Eugene MacCown ile birlikte olmak için terk etmişti. Bir kitap (*Lex Caves*

du Vatican [Vatikan'ın Zindanları]), ona tüm tabuları yıkmasında yardımcı olmuştu. André Gide'in tuhaf hicvinin üzerinde keskin bir etkisi vardı ve bütün arzusu her şeyi reddetmek ve mücadelelerden kaçınmak olan kitabın kahramanı Lafcadio'yu ömrü boyunca aklından çıkarmadı.

Crevel, devamlı isyancıydı. Dünyadan kopuk havası nedeniyle bazılarına göre aşırı derecede kaygısızdı. Çok konuşur ve çok hızlı konuşurdu; gecesini gündüzüne katarak çalır, hiçbir riskten kaçınmaz, homoseksüelliğini gözler önüne serer, tensel aşırılığa kaçmaktan hoşlanır, arkadaşlarına spiritüalizm aşılar, her türlü zevkin içerisine dahil olur, psikanalize giderdi. Kısacası, hayatı hızlı ve dolu dolu yaşamıştı. Daha da fazlası 'mutlak sürrealizm'e gönül verenlerden biriydi. Genç Cartier-Bresson büyülenmişti ve daha derine daldığında keşfettiği şey ise dünya görüşünü değiştirmişti.

Cartier-Bresson, Crevel ile ilk *Sürrealist Manifesto*'nun Sagittaire tarafından yayımlanmasından dört yıl sonra tanışmıştı. Manifesto, hayal gücü gerçeklikle kontrol edilen bütün bir nesil için biçilmiş kaftan gibiydi; onlara tutuşan arzularını özgürlüğe nasıl taşıyabileceklerini gösteriyordu. Rüyalar, mucizeler, Gotik romanlar hayatlarını değiştirmek üzere katalizör vazifesi görüyordu. Breton için gündelik hayatın şiirle istilası bütün devrimin temeliydi; aşağıdaki tanımın satırları arasında da bundan bahsediyordu:

> Sürrealizm: Sözle, yazıyla ya da başka herhangi bir şekilde düşüncenin gerçek işleyişini ifade etmek için ileri sürülen katkısız bir otomatizm. Mantığın kontrolü ile tüm ahlaki ve estetik kaygının denetimi dışındayken düşüncenin söyledikleri.

René Crevel, bu yolu bütün hayatı boyunca takip etti. Hipnotik uyku tekniğini Andrè Breton'a, Tristan Tzara'ya ve geri kalan diğerlerine tanıtan oydu. Bu teknik üzerinden aydınlanma alanı ve şiirsel yayılım yaratmayı denediler. Ancak Crevel kendini hareketin rakip gruplaşmalarıyla bölünmüş bir halde buldu ve sonradan bu hareketin kurucusu ve gerçek rahibi Andrè Breton'un tarafına katıldı.

Cartier-Bresson hareketin resmi sözcüsü niteliğindeki *La Révolution surréaliste*'i (Sürrealist Devrim) yalayıp yuttu. Bu sayfalarda yıllarca belli belirsiz arayıp durduğu, ne isimlendirebildiği ne de şekil verebildiği şeyi buldu. Bu ne bir politik parti ne de felsefi bir sistemdi; zihnin bir hali, bir yaşam tarzıydı. Pozitivizmden nefret ediyordu ve şimdi kendiliğinden sürrealist dünyanın içerisindeydi. Bu derginin sayfaları onu cehennem azabından kurtardı. Savaşa, süresi dolmuş değerlere ve özgürlüğe tehdit oluşturabilecek her şeye karşı ortaya çıkan her türden isyanı haklı çıkarıyorlardı. Dergi, rüyalardan, intihardan, sosyal baş kaldırıdan, komünizmden ve ayrıca resimden, otomatik çizimden, fotoğrafçılıktan ve ölü bedenlerin güzelliğinden bahsediyordu. Hayatı, tüm yönleriyle sadece hayatı kutluyordu, yerküreyi keşfeden bir kâşif gibi.

Montmartre'daki Dame Blanche'ın arka odasına, sonrasında da sürrealistlerin Paris'teki büyülü buluşma yeri Blanche yakınlarındaki Cyrano'ya kabul edildiğinde Cartier-Bresson, gerçekten kutsal bir tapınağa girmiş gibi hissetmişti. Buralara sadece kafe denilemezdi, elitlerin salonuydu. Kutsal kitap saydığı dergide yazı yazan herkes oradaydı. Ondan en fazla on yaş kadar büyüklerdi ama hepsi de kendilerine has bir iz bırakmıştı. Her birinin savaş yaraları vardı; toplumsal bir skandal, asılsız haber, yüze tokat, surata tükürmek.

Bu topluluğun katışıksız niteliğinden gözü korkmuş olan bu genç, arayışların paylaşılmasını ve kolektifin gelişmesini sağlayan ve grubun ruhunu ayakta tutan hareketin tüm toplantılarına düzenli bir şekilde katılıyordu. Ama bu yol, özgüvenden uzaktı. Sıkıntı vermemek ya da dikkatleri üzerine çekmemek için her zaman masanın en sonunda oturuyordu. Bu durum Breton'dan gittikçe uzaklaşmasına neden olmuştu, sadece yorumlarını dinlemekle yetiniyordu. Zaten dünyadaki hiçbir şey onu 'Güneş Kral'a yaklaşmak için birilerini dürtmesine ikna edemezdi. Yine de zaman zaman büyük adamın hiçbir itiraza yer vermeyen katı bir ifadeyle ileri sürdüğü fikirleri ona da ulaşıyordu. Örneğin 'Bir insanın dünyada geçtiği yollarda herhangi bir iz bırakmaması kabul edilemez' gibi.

Erdemlerinin toplamı, hatalarının toplamını aştığı sürece Breton'un bazen bir piskopos gibi kendi bildiğinde inat etmesi kimsenin umurunda değildi. Cartier-Bresson onu saygın, sağlam, kibar, dürüst, korkutucu olduğu kadar da ürkek bir adam olarak görüyordu. Onun nazarında bu lider, isyanın, içgüdünün ve sezginin gücünün vücut bulmuş haliydi. Breton, yayınladığı kitapların zaferine inanıyordu ama 1928 yılında ortaya çıkardığı eserle, Cartier-Bresson üzerindeki etkisini ve prestijini katladı. Cartier-Bresson, inanılmaz derecede etkilenmişti. Ve bunun nedeni sadece *Sürrealist Manifesto*'nun tüm ruhunu taşıyan farklı kaynaklardan bulunup kitaba serpiştirilmiş elli kadar fotoğraf da değildi.

Nadja, sözcüğün sürrealist anlamında, bir kadın ile anlatıcı arasında baştan çıkarıcı olduğu kadar gizemli bir maceradır. Buluşmalarını çok ayrıntılı bir şekilde, Paris'te attıkları her adımı tam saatiyle birlikte, gün gün anlatır. Sonunda okur Nadja'nın gizeminin, şairin

kendi kimlik arayışını açığa çıkarmak için bir bahane olduğunu fark eder. Nadja, okuru yeni bir gerçeklik görüşü kazanmak adına uçlarda gezinmeye çağırır. Henri Cartier-Bresson'un bundan böyle dünyayı, insanları ve hayatı yorumlayışı (tam cepheden ziyade bir açıdan) da bu şekilde oldu.

Breton'un stüdyosunu ilk ziyaret edişinde Cartier-Bresson, mekânın, onu nasıl da yakından yansıttığı karşısında çarpılmıştı. Stüdyo, kendine has yerli yerinde duran ıvır zıvırla doluydu. Breton, sürrealizmin kişileşmiş haliydi.

Cartier-Bresson, yaklaşmakta olan büyük kriz süresince grubun içerisinde patlak veren tartışmalara katılmaya cesaret edemedi. Breton, o zaman otuz iki yaşındaydı, iki yıldır Fransız Komünist Parti üyesiydi, boşanmanın acısını yaşıyordu ve kişisel ilişkilerinin duygusal karmaşasıyla boğuşuyordu. Bu nedenle de bu gerilimi çözebilecek durumda değildi. Bazen uzlaşmaz olanı uzlaştırmak, insanları kovacak dereceye varan sabit fikirliliğini ve kolektif harekete olan içten inancını birleştirmek için büyük bir adım atması gerekiyordu. Bu nedenle ortaya çıkan çatlak, Michel Leiris'in, Jacques Baron'un ve Jacques Prévert'in ayrılmasıyla son buldu. Masanın sonunda gizlenmiş kulübün genç üyesi kargaşayı dahil olmadan izledi, sessizliğini bozamayacak kadar etki altındaydı. Bu belki de Katolik eğitimin kalıntısıydı – rahip adayının bölüm toplantılarında söyleyecek hiçbir şeyi olmazdı.

Oradaydı ve önemli olan da buydu. Böylesi toplantılarda bir çeşit dini aura oluyordu ve bir bardak nar şurubu eşliğindeki varlığı, onun da törenin bir parçası olduğu anlamına geliyordu. Bu, şefe olan bağlılığını; yeni başkana onayı ifade ediyordu.

Sürrealistler için kafe, bütün tutkuların kesiştiği noktaydı. Cartier-Bresson aslında oradaydı ama kendine has bir şekilde. Sanki arkadaşları Mandiargues ve Josse'ye eşlik ettiği bir genelevdeymiş gibi verenlerin ve alanların kucaklaşmalarını gözlemleyerek, içkisini yudumlarken konuşmalarını dinleyerek saatler geçirebilirdi. Oradaydı ama katılımcı değildi. Sürekli gözlemciydi. Hayatının sonuna kadar koruduğu doğal bir refleksle hareket ederek, özgür iradesini, düşünsel serbestliğini ya da yargılarını kısıtlayabilecek her şeyden kaçınıyordu. Ve başından beri sürrealizmi bütünüyle kabul edemiyordu. Örneğin özellikle Ucello gibi kendisine ilham veren geçmişin büyük sanatçılarını tutkuyla savunurken sürrealist resmi reddediyordu. Sürrealist sanatın anekdot niteliğindeki karakterinden rahatsızdı. 'Bu, edebi resim' diye çoğunlukla şikâyet ederdi. 'Magritte birçok akıllı hileye başvurur. Ama kendinizi edebî bir bulmaca çözerken bulursunuz, sanatsal değil. Reklamın gözü aydın!' diye söylenecekti.

Man Ray'e ve portrelerine saygı duyuyor, Max Ernst'e ve kolajlarına büyük yakınlık duyuyordu. Ama bu sanatçıları, eserlerinden daha çok seviyordu. Bununla birlikte Louis Buñuel'in ikinci sürrealist filmi *L'Age d'or* (Altın Çağ)'da ortaya konan şiddeti ve alayı özellikle övüyordu. Ve böylelikle genç Cartier-Bresson kendi seçtiği alanda da ayrıksı kaldı. Oyunun kurallarına uymayarak dahil olmayı reddetti. Hiçbir zaman üye olmadığı için de hiçbir zaman uzaklaştırılmadı.

Yine de sürrealizme olan borcu büyüktü. Bunu da her zaman kabul edecekti. Her ne kadar sürrealizme bağlılığı estetiğinden ziyade etiğine dair olsa da. Kendi hayatını değiştir diyen Rimbaud ile dünyayı değiştir diyen Marksist görüş arasında seçim yapamazken, daha iyi bir seçenek olarak Breton'un savunduklarını

benimsemişti. Her şeyi sorgulamak konusundaki tutkusunu koruyacak ve her zaman için öncelikle hayal gücünü takip edecekti.

Tesadüfe olan inancı sürrealizmden geliyordu. Zaten her şeyden öte bütün bu macera şans eseri gelişen olaylarla başlamamış mıydı? Jacques-Emile Blanche sayesinde kendisini bir gün Dame Blanche kafesinde bulmuş ve buradan da Blanche'daki kafeye kabul edilmişti. Diğer daha spesifik tesadüfler ise hayatını değiştirmiş, işaretleri yorumlamak adına bir çeşit yeteneğin gelişmesine yardımcı olmuştu. Spiritüel bir cambaz olan Cartier-Bresson, bütün hayatı boyunca sürrealizme bağlı kaldı ama bu bir çeşit Normandiyalı tarzı bağlılıktı. Onlara ihanet etmeden kendini azat etmenin ve dogmalardan uzaklaşmanın yollarını aramak... Büyük muhabirlerin çoğu için eskiden maaşlı aylaklar yorumu yapıldıysa da o profesyonel bir hayalperestti.

Jacques-Emile Blanche ve Renè Crevel dışında Henri Cartier-Bresson'a daha önce girmesi mümkün olmayan bir dünyanın kapılarının açılmasını sağlayan üçüncü bir kişi daha vardı. Harry Crosby ile ilgili en az söylenebilecek şey, onun en alışılmadık zamanda ortaya çıktığıdır.

Cartier-Bresson, entelektüel ve sanatsal gelişimi için epey verimli geçen bu yıllarda askeri görevini yapacak zamanı da buldu. Buna daha çok kendini kurban etti bile denilebilir. Zira zihinsel disiplin, fiziksel gereksinimler ve hatta ulusal bayrağa saygı gibi eylemler özünde onun doğasına çok tersti. Teknik açıdan ziyade romantik bir bakış açısıla pilot olmayı düşündü. Hava kuvvetlerine katıldı ve Paris yakınlarındaki Le Bourget'de omzunda bir Lebel tüfeği

ve sol kolunun altına sıkıştırdığı Ulysses'nin 1928 NFR edisyonu bir kopyasıyla konuşlandı. Görüntüden ibaret bir tutum değildi bu. Kışlaların kalabalık atmosferini telafi edebilmesi için gerçekten de Joyce'dan alacağı zevke ihtiyacı vardı.

Bir gün ordunun bitmek bilmez formlarından birini doldururken, askeri hizmeti nasıl değerlendirdiğine ilişkin bir soru karşısında çekimser kaldı. Sonra bu satırları yazmaktan kendini alıkoyamadı: 'Kendinizi çok kaptırmayın, gökyüzü herkese aittir.'

Anında Albay Poli-Marchetti'nin odasına çağrıldı.

'Tam olarak ne demek istedin?

'Ben değil, Cocteau.'

'Ne?'

Görevli ona bağırmaya başladı ve onu, saygısızlığını tekrar etmesi halinde Bataillon d'Afrique'a (Afrika'daki sürgün taburu) yollamakla tehdit etti. Asi Cartier-Bresson'un disiplin suçları için sürekli çağrılması kaçınılmazdı. Yine de hiçbir zaman Afrika'ya gönderilmedi. Bunun nedenleri, ilk olarak suçlarının hiçbirinin ciddi olmamasıydı, ikincisi havacılık hevesini gerçekleştiremeyeceğinin gayet açık olmasıydı ve son olarak da herkesin onun kim olduğunu bilmesiydi. Le Bourget ve Pantin, Paris'in kuzey doğu banliyösü Seine-Saint Denis'teydi ve herkes Cartier-Bresson fabrikasından haberdardı. Bu nedenle temizlik cezası alıyor, bu yeterli olmadığında da tutuklanıp hücreye konuluyordu.

Bu sahne farklı versiyonlarıyla pek çok kez tekrarlanmıştı. Bir gün genç adam kendisini yine

bir üstünün karşısında ayakta dikilirken buldu. Ama bu sefer içeride bir ziyaretçi de vardı. Eğitmenlerin birinden temel uçuş dersleri alan ve oradaki bütün memurlarla arası iyi olan Amerikalı. Savaş boyunca ambulans şoförü olarak Fransa'ya hizmet etmişti. Şimdi ise şans onu, genç asi suçundan ötürü bir kenara çekilmişken oraya getirmişti. Ve bu genç adamı André Lhote'un stüdyosundan hatırlıyordu. Tüm olan biteni şaşırtıcı olmaktan çok eğlenceli bulan ve genç adamın kişiliğine merak duyan bu adam, onu savunmaya geçti: 'General, bu çok da büyük bir mesele değil. Ona üç günlük gözaltı süresince daha olumlu bir şey yapması için fırsat tanıyın. Bu süre boyunca zamanını benimle geçirsin, sorumluluğu üstleniyorum. Nerede yaşadığımı biliyorsunuz, benim tutuklum kaçmaz...'

Komutan o anda askeri kuralları bir kenara bırakıp sosyal bir kaygıyla bölgenin ileri gelen şahıslarından birinin hoşuna gitmek istemiş olmalıydı ki, Cartier-Bresson, hava üssünden yeni koruyucusunun arabasıyla uzaklaştı. Hedef, Amerikalının arkadaşı Armand de La Rochefoucauld'dan kiraladığı evin bulunduğu Moulin du Soleil'deki Ermenonville ormanıydı.

Gözaltındaki Henri'nin cezası bu üç gün boyunca çok da katı değildi. Düzenli olarak hafta sonları buraya davet edildi. Kısa sürede arkadaş ve yoldaş oldular. Her ne kadar en çılgın rüyalarında bile böylesi bir usta umut etmemiş olsa da sanki evlat edinilmiş gibiydi.

Harry Crosby, yerel bir marjinal ama çok daha fazlasıydı da. Boston'ın yüksek sosyetesinden gelmişti ve müthiş zengin bir bankacı olan J.P. Morgan'ın yeğeniydi. Harvard'daki eğitimini tamamladıktan sonra eski kıtaya gelmiş, Paris'te Lille Sokağı'nda eşi Caresse (gerçek adı Mary olsa da kulağa yumuşak

gelen ve C ile başlayan bir isim istemişti) ile geniş bir dairede yaşıyordu. Giysileri de dahil etraflarını saran her şey beyazdı. Hayatları avant-garde, alkol, cinsel özgürlük ve uçuklukla dolu bir baloydu. En azından New England'daki aileleri böyle görüyordu. Haksız da değillerdi. Çift, kendi çılgın, abartılı yaşamlarıyla övünüyordu ama tüm hikâye bundan ibaret değildi.

Crosbyler şiir ve edebiyata kafayı takmışlardı. Kendi yazdıkları dizeler yetmiyordu. Özellikle Harry'ninkiler çok karamsardı ve savaşta ölenlerin hayaletleriyle kendini mahveden bir karakteri ortaya çıkarıyordu. Kendi sevdikleri, görece lüks, el yapımı ve seçkin bir stil taşıyan şeyleri basmak için 1925 yılında Black Sun Press'i kurdular. Tipografi, kâğıdın kalitesi, sayfa düzeni, görsellerin seçimi ve hatta basılan kopyaların sayısı ile her bir kitap nadirlik hissini vermek üzere tasarlanmıştı. Tabii ki kendi işlerini basarak başladılar. Üç yıl ve beş kitap sonra, kendi yazdıklarını kendi baskı şirketlerinde basmaya devam ederken Oscar Wilde'ın, Edgar Allan Poe'nun, D.H. Lawrence'ın, Choderlos de Laclos'un, Ezra Pound'un yazılarını ve hatta Laurence Sterne ve Ömer Hayyam'ı ve aynı zamanda James Joyce'un gelişim sürecindeki işlerinden de parçalar yayımlamaya başladılar. Harry Crosby, kuzeni Walter Berry'den olağanüstü bir kütüphane miras aldığından bazı kitapların basılması için sadece başlıkları bile yeterliydi. Kütüphanede çok nadir ilk baskıların yanı sıra Henry James, Paul Valéry, Ralph Waldo Emerson'la yapılmış orijinal yazışmalar ve hatta *Pastiches et le Mélanges*'i (Taklitler ve Seçmeler) nezaketle kendisine ithaf etmiş olan Marcel Proust'la mektuplaşmalarının da asılları vardı.

Black Sun Publishing, sadece kurucularını memnun eden şeyleri yayımladı ve zaten onlar da başka

türlüsünü düşünemezlerdi. Crosbylerin kendisini çağırdığı şekliyle 'Cartier' onların nasıl çalıştıklarını yakından izledi. Onlarla geçirdiği hafta sonlarında dünyanın her yerinden gelen yazarların, şairlerin, ressamların ve müzisyenlerin geçidine tanık oluyordu. Burası kültürel bir kazandı. Her hafta Paris sosyetesinin tümü Ermenonville'e parti yapmaya gelirdi. Cartier-Bresson yine genç bir yabancıydı ama bu sefer hiç de azımsanmayacak kadar çok sürrealistin bulunduğu grupta kısa sürede Max Ernst ve diğer pek çoklarıyla arkadaş oldu. İşte bu kişilerin arasında Cartier-Bresson'un erken dönem kariyerinde etkili bir rolü olacak bir başka adam daha vardı.

Eğer komik Amerikan aksanı olmasaydı Julien Levy, kolaylıkla orta Avrupalı sayılabilirdi. Öyle ki, bölgenin kültürünü ve tarihini çok yakından tanıyordu. New York'lu bir emlak zenginin oğlu olarak Marcel Duchamp'ın teşvikiyle Fransa'ya gitmeden önce Harvard'da sanat tarihi okumuştu ve resimlere yatırım yapmaktan çekinmiyordu. Bitmek bilmez merakıyla yetenek avcısı olarak bilinirdi. Güzel kadınlar ve tomurcuklanan yetenekler söz konusu olduğunda hep pusudaydı. Paris'e yaptığı seyahatlerinden birinde Man Ray tarafından Atget ile tanıştırılmış ve anında çok sayıda fotoğraf satın almıştı. Bir kitap dükkanı açmayı düşünmüştü ama onun yerine New York'ta bir galeri açtı. Üstelik fotoğraf sergilediği için oldukça sıra dışı bir galeri...

1927'de şair Mina Loy'un kızıyla evlendiğinde, bu Fransa aşığının nikâh için Montparnesse yerlileri gibi XIV. bölgeyi seçmesi sürpriz olmamıştı. Constantin Brancusi ve James Joyce, nikâh şahitleri olacaklardı. Ama Brancusi nikâha elinde düğün hediyesi olarak yaptığı küçük bronz heykel *Le Nouveau-Né* ile soluk soluğa geç geldi; Joyce ise hiç görünmedi.

Genç 'Cartier', Max Ernst ve Julien Levy dışında Ermonville atölyesindeki diğer müdavimlerle de arkadaşlık kurdu. Neredeyse Crosbyler kadar aykırı olan Amerikan çift Gretchen ve Peter Powel'la da arkadaştı. Onun gibi geldikleri çevrenin sofuluğundan kaçmaya kararlıydılar ve seyahat etmeyi seviyorlardı. Bu ikisi de Cartier-Bresson'un geleceğini erkenden etkileyecek olan tanıdıklardı.

Gretchen, Teksaslı bir sarışındı. Kahverengi gözleriyle, güzel yüz hatlarını çerçeveleyen saçları, geniş bir kurdeleyle bağlanmıştı. Grande Chaumière Akademisi'nde arkadaşı Crasse ile birlikte Bourdelle'nin heykel derslerini alıyordu. Rhode Island'dan gelen Peter ise profesyonelliğe geçiş aşamasındaki amatör bir fotoğrafçıydı. Harry Crosby'e fotoğraf sanatını tanıtan, sadece fotoğraf çekmesi için değil onlara bakması için de teşvik eden oydu. The Black Sun Press'in bir Walter Crane şiiri olan The Bridge'i, Walker Evans'ın çektiği üç tane Brooklyn Köprüsü fotoğrafıyla basması da bu nedenle tesadüf değildir. Zamanı geldiğinde Powellar seçtikleri fotoğrafları Black Sun Press'e yayımlaması için teslim ettiklerinde, genç bir yayınevi için en sofistike, en görülmedik ve pahalı kitap olan *New York 1929* ortaya çıkacaktı.

Onlar da Cartier-Bresson'u koruma altına almışlardı. Peter ona fotoğraf makinesiyle neler yapılabileceğini, sonuçlarının nasıl görüneceğini ve ondan neler beklenebileceğini öğretti. Gretchen ise bu sırada onunla sevdiği diğer başka birçok şeyin yanı sıra caz tutkusunu paylaşıyordu. Cartier-Bresson'dan on yaş büyüktü, derinden saygı duyduğu ama nadiren yanında olan bir adamla evliydi. O ve Cartier-Bresson sonu bir yere varmayacak yoğun bir ilişkinin tadını çıkarıyorlardı.

1929 yılı sona erdiğinde Ermenonville'deki Pazar günlerinin ihtişamı da yavaşça solmaya başladı. Harry Crosby, New York'a gitmeden önce hayallerinin kitabını yazmayı bitirmişti. Günlüğü ve şiirleri gösteriyordu ki, güneşe tapınma kültündeki mistik inancı bile içsel acısını atlatmasına; karanlık gökyüzü altında siperlerinden fırlayan çamur kaplı iskeletleriyle savaşın hayaletlerinden kurtulmasına yetmemişti. Savoy Plaza'nın yirmi yedinci katında bir oda kiralamıştı ve bir gün, eşine, gün batımında birini karşılamaya gideceğini söyledi. Eşine de tuhaf gelen bu cümlelerden sonra stüdyosunda, metreslerinden birinin koluna dolanmış bir şekilde ölü bulundu. Şakaklarına dayadıkları bir kurşunla intihar etmişlerdi. Noel'den iki hafta önceydi.

Henri Cartier-Bresson sorunlarına böylesine radikal bir çözüm bulmayı aklının ucundan bile geçirmemişti. Savaşın dehşetini içselleştirebilmek için henüz çok gençti ve bu nedenle Harry gibi işkence çekmiyordu. Kuşkusuz, romantikti; ama romantik ruha kimi zaman eşlik eden karanlık ve trajik çaresizliği sahiplenmiyordu. Crosby'nin ölümünden sonra yayımlanan kitabı *Aphrodite in Flight*'ı (Uçan Afrodit) okumak da çok yardımcı olmuyordu. Aşkın aerodinamiği üzerine küçük bir inceleme olan bu kitapta şair, bilinmeyen iki dünyanın uçlardaki iki deneyimini; uçuş ile baştan çıkarma arasındaki sarsıcı benzerliklerin fantastik bir dökümünü çıkarıyordu.

Cartier-Bresson'un Gretchen Powell ile olan ilişkisi, zevk ve acı karışımı bir şeydi. En nihayetinde acı, zevki yendi ve Cartier-Bresson, bir şeyler yapması gerektiğini fark etti. İdealist tarafı kendi ruhunu bir maceracı olarak tanıyordu. Sonları deneyimlemeye ve yeni başlangıçlar bulmaya kendini hazırlamış bir nesilden geliyordu. Havanın birden kirlendiğini ve atmosferin tükendiğini,

Eski Dünya'nın kısıtlamaları altında boğulduğunu hissetti. Ayrıca tüm bunların ötesinde Gretchen'ın görüntüsü onu çılgına çeviriyordu. Bir kez daha kaçmalıydı.

Unutmak isteyenler için dünya büyük bir yerdir. Ama ne kadar uzağa gittiğinin bir önemi yoktur; her zaman şeytanlarınla yüzleşmek zorundasındır. Murnau, bunu *Nosferatu le vampire* adlı çizgi romanında çok güzel anlatır: 'Ve köprüyü geçtiğinde, hayaletler onu karşılamaya gelirler...' Belki Cartier-Bresson da hayatının bu anında, köprüyü geçmek üzere olduğunun farkındaydı.

Magie noire (Kara Büyü) ve *Paris–Tombouctou*'yu henüz yayımlamış olan Paul Morand, Patagonya'ya gidip fırtınaları izlemesinin ruhuna iyi gelebileceğini öne sürdü. Ama bu teklif, seyahatle zaten haşır neşir bir adamın yaklaşımıydı. Cartier-Bresson'un tek seyahati, kitaplar aracılığıyla olmuştu. Rimbaud'nun Habeşistan'ı onda çok daha iyi ve fazla rüyayı harekete geçirmişti. Rouen'e gittiğinde Rimbaud'u düşünüyordu ve büyükbabasının yardımıyla Doula'ya gitmek üzere bir şarap tankerinde yer ayarlamıştı. Kamerun'dan Fil Dişi Sahilleri'ne geçecekti. Orası da onun Habeşistanı olacaktı.

Artık tek bir referans noktasının kendisine rehberlik etmesine izin verecek kadar geniş bir yelpazede ve çok fazla kitap okumuştu. Yeni dönemin bunalımlı yazarlarından klasik dönem yazarlarına kadar neredeyse tüm romancılar, o veya bu şekilde Batı'ya sırtlarını dönmüşlerdi; okuyucularını uyuşuk Avrupa gecelerinden ve basit lükslerden kurtulmaları için uyarmışlardı. Yıllar boyunca Afrika seyahatini gerçek bir vaftiz olarak değerlendiren Fransız entelektüellerinin bu baştan çıkarıcı çağrılara direnebilmesi zordu. Birkaç

yıl önce André Gide, *Voyag au Congo* (Kongo'ya Yolculuk) ve *Retoru du Tchad* (Çad Dönüşü) kitapları ile büyük sansasyona neden olmuştu. Yerlilerin uğradığı tacizlere ilişkin şiddetli tepkisini ortaya koyduğu kitaplar, sömürgeciliğin meşruluğunu sorgulamadığı için politik olmaktan ziyade şiirseldi. Bunları açığa çıkaran bir yazar yerine gazeteci bile olsa Fransız İmparatorluğu kurumları henüz dağılma tehlikesinde değildi. Gide gibi Albert Londres de 1928 yılında Afrika'ya gittiğinde herhangi bir devrim başlatma niyetinde değildi; sadece radikal bir reform kampanyası yapmıştı. Gide'in yazıları gibi onun da Le Petit Parisien'de yayımladığı makale serisi, soruların mecliste gündeme gelmesine, sömürge lobisinin basında bir nefret kampanyası başlatmasına ve büyük bir karmaşaya neden oldu. Ama bütün bunlar ne durumda ne de insanların tavırlarında belirgin bir değişikliğe yol açmadı.

Cartier-Bresson'un cebinde biletleri dışında bin frankı ve bagajında da birkaç kitabı vardı: Biri, tabii ki Rimbaud'nun şiirleri, diğeri Blaise Cendrars'ın sözlü Afrika masalları koleksiyonu olan *Anthologie nègre*'si ve Lautréamont Kontu'nun *Les Chants de Maldoror* (Maldoror'un Şarkıcıları) kitabı. Bu sonuncusu Cartier-Bresson'un düzenli olarak kitaplarını almak üzere gittiği Kléber Caddesi'deki kitapçı ve yayınevi Au Sans Pareil tarafından yapılan baskısıyla insanın Tanrı karşısındaki isyanını kutlayan epik bir düzyazıydı. Ayrıca yolculuğa çıkmadan önce Sürrealist Manifesto'nun Breton ile ortak yazarı olan Philippe Soupault'un uzun önsözüyle kalınca bir cildi, şiddetli bir hareketle yırtıp inceltmişti. Sierra Leone'deki mola süresinde bu yırtık sayfaları kartpostallara sakız ağacından bir yapıştırıcıyla yerleştirerek kolaj yaptı. Kitabın kendisi *Pour l'amour et contre le travail industriel* (Endüstriyel Çalışmaya Karşı

Aşk İçin) sadece uzmanlaşmayı kınamakla kalmıyordu, ayrıca her çeşit amatörlüğe övgüde bulunuyordu.

Keşfettiği ülke, Fransa'nın Batı Afrika'daki sekiz sömürgesinden biriydi ve göllerle bölünmüş uçsuz bucaksız ormanlardan başka bir şey değildi. Sahil şeridi vardı ama Fransız idareci sadece kauçuk, palmiye, maun ve kakao ağaçlarıyla ilgileniyordu. Her ne kadar Abidjan'dan Ferkessédougou'ya bir tren hattı yapılmış, ormanlarından istifade edilmiş olsa bile bölge yine de el değmemiş gibiydi. Çünkü çok uzaktı ve üstesinden gelinmesi gereken çok fazla engel bardı. Anavatan sömürgesine ilgisizdi. Kara Kıta'nın insanlık dışı uygulamalarla kırılıp geçiliyor olması kimsenin umrunda değildi. Fildişi Sahilleri denince insanların aklına ya fetişlerle ve büyücü hekimlerle dolu, animizmin hüküm sürdüğü bir yer ya da düzenli olarak büyük mağaza kataloglarının gelmesini beklediği Fransa'nın oldukça güneşli bir köşesi geliyordu.

1930'ların başında köylerin dışında vahşi şartlarda yaklaşık on milyon yerlinin yaşadığı tahmin ediliyordu. Beyaz adamın her türlü saldırısından, askerlerden, yol yapanlardan ve hepsinin de ötesinde ağaç kesenlerden kaçıyorlardı. Bunun gerçekte kölelikten, orayı düzenlemeye gelenlerin de köle tacirlerinden farkı yoktu. Ormanlar görkemliydi ama çürüme ve ölüm kokuyordu. Ormanın ya zenginlik ya da ölüm getireceğini bilen usta başlarının şiddetiyle korkudan sinmiş siyahi odunculârın cesetleriyle... Cartier-Bresson'un ailesine yazdığı düzenli ve uzun mektuplar böyle ayrıntılarla doluydu.

Başlangıçta, ne kadar küçük olursa olsun hiçbir işi reddetmedi. Her türlü şeyi denedikten sonra bir ağaç tüccarının yanında çalışmaya karar verdi. Ama

Afrika güneşinin altında uzun süre kalması gerektiğini düşününce, bu fikirden de vazgeçti. Bir çiftlik sahibinin, ardından da pazarda bir tüccarın yanında çalıştıktan sonra kendisini Cavally Nehri boyunca çalışan yerel avcılar ile tanıştıracak olan Avusturyalı avcıyla tanıştı.

O andan sonra yaşamak için avlanacaktı. Afrika çalılıkları Rambouillet ormanlarına benzemiyordu. Babası ve büyükbabası ona tüfek kullanmasını öğretmişti ve ormanda bir hayvanı nasıl vuracağını bilecek kadar onlarla zaman geçirmişti. Ama Afrika bataklıklarındaki gece avları ile karşılaştırıldığında bunun hiçbir anlamı yoktu. Avının izini sürüyor, madenciler gibi kafasına taktığı asetilen lamba sayesinde avlanacak hayvanı gözlerinin renginden tanıyabiliyordu. Sonrasında eti kurutuyor, satmak üzere köye taşıyordu. Ama zevk aldığı şey iz sürmekti, öldürmek değil. O zamanlar bunu keyif verici buluyordu. Öyle ki, kız kardeşine yazdığı mektupta, silahıyla su aygırlarını ve timsahları dize getirdikten sonra yeniden Normandiya tavşanlarına ya da Brie sülünlerine tenezzül edip edemeyeceğini soruyordu.

Cartier-Bresson, avlanmadığı zamanlarda, Afrika'ya gitmeden önce uygun fiyata aldığı lens kapağı obtüratör işlevi gören ikinci el Krauss ile ilk fotoğraflarını çekiyordu. Çektiği fotoğrafların çok azı manzaraydı. Çoğunlukla nehir kıyısında, rıhtımlarda ya da iskelelerde hareket halindeki insanları çekmişti. Kalın halat çizgileri ve ince kablolarıyla gemiler, zihnini meşgul eden geometri kaygısını yansıtıyorlardı. Sanki bilinçsiz ve sistemsiz bir şekilde kendi estetik ve görsel dilini çoktan geliştirmiş gibiydi. Tüm bunlar asla vazgeçmediği dünya görüşüyle oldukça doğal bir şekilde örtüşmüştü.

Bir fotoğrafı özellikle vurucuydu. Bir kütükten oyma bir kayığın arkasından çekilmiş kürek çeken üç yarı çıplak siyah adamın arkadan görüntüsünü içeriyordu. Her biri farklı bir hareketle –havada ya da suda– kürek çekiyordu ve görüntü hareketin olağandışı görünümünü tek bir planda mükemmel bir şekilde üç ritme bölmüştü.

Afrika'nın bu görüntüleri bir röportaj oluşturmuyordu. Birbirinden farklı tekil karelerdi. Öyle ki, Cartier-Bresson az sayıda negatifi saklamıştı. Teknolojinin güvenilmezliği de seçimini etkilemişti: Makinesi küf tuttuğu için çifte pozlamalar ve geliştirme banyosu sırasında eğrelti otuna benzer desenler oluşmuştu.

Bir gün idrarının renginin siyaha döndüğünü görünce dehşete kapıldı. Aşırı derecede siyahtı ve daha kötüye gidiyordu. Yoksa yanlışlıkla siyah karınca ya da kuduz bir maymunun beynini mi yemişti? Ateşlendi, sonrasında titremeler başladı ve birkaç defa bilincini kaybetti. Sonunda teşhis kondu: bir tür parazit hastalığı olan bilharzioz. Durumu sonraki birkaç hafta boyunca daha da kötüye gitti. Bu süre içinde Albert Londres'nin Fildişi Sahili üzerine yazdığı raporu düşünmeye epey vakti oldu: 'Eğer genel vali olsaydım bu lanetlenmiş sahile devasa bir pankart yerleştirir ve üzerine de şu sözleri yazardım: 'Boş bir çaba içine giren beyaz adam, doğa tarafından anında cezalandırılacak.'

Kaderinin bu olduğuna ve burada öleceğine neredeyse emindi. Bölgenin yerlileri de kurtulacağını düşünmüyordu. Bilharzioz, bölgedeki en yaygın hastalıktı ve bu hastalığa yakalananların büyük bir kısmı ölmüştü. Kendini kurtarabilecek ilaçları tedarik edilemezken Cartier-Bresson, tıbbi bitkileri denemeye karar verdi. Av arkadaşı Doua bu sanatta uzmandı.

Ama bir keresinde beyaz bir kadını kurtarmak için bildiklerini kullanmayı reddetmişti. Belirtmek gerekir ki kadın da çok kibirliydi.

Bu tedavinin işe yarama şansı yüzde birdi. Öte yandan Cartier-Bresson'un da bunlara inancı yoktu. Belki de insanların dertlerinin kaynağını kendi odalarında sakince dinlenememelerine bağlayan Pascal haklıydı. Kalan son gücünü de toparlayarak büyükbabasına mümkün olduğunca okunaklı bir kartpostal yazdı. Bir tür vasiyetti bu. Ölümcül durumunu anlatıyor, son dileklerini iletiyordu: Bedeni Fransa'ya geri yollanacaktı ve çok sevdiği Eawy Ormanı'nın kayın ağaçları arasında Varenne Vadisi'nde yakılacaktı, cenazede Debussy'nin yaylı dörtlüsü çalacaktı. Ailesinden hızlıca cevap geldi, daha az romantik olduğu kesin olan bir mektup: 'Büyükbaban bunun çok pahalı olacağını düşünüyor. Senin gelmen daha iyi olur.'

Ölüm döşeğindeyken bile ailesi Henri'yi ciddiye almamıştı. Neyse ki, Doua ciddiye aldı ve hayatını kurtarmayı başardı.

Cartier-Bresson Afrika çalılıkları arasında geçirdiği zamanı hiç unutmadı. Son günlerine kadar andı. Hastalığı yüzünden ölüme bu kadar yakınlaşmış olmasaydı Afrika'da kalabilirdi. Ancak bunun yerine Afrika onda kaldı. Genç bir Fildişili kadın tarafından, özel güçleri olduğunu söylemeden ona verdiği tahtadan bir kadın heykelini daima yanında taşıdı.

Fildişi Sahili'nde geçirdiği zaman, seyahat kavramına dair düşüncelerini netleştirdi: Eğer bütünleşmek istiyorsanız seyahat etmenin kabul edilebilir tek yöntemi, bir bölgede aylarca hatta daha uzun süre kalmak ve orada yaşayan insanların günlük hayatlarına

dahil olmaktır. Seyahat etmek, ülkeler arasındaki geçişleri idare edebilmektir. Bütünleşmek yanıltıcı olabilir. Ama en azından yerli halk gibi hayatınızı kazanmaya çalışmalısınız. Başarısız olmak kendi yanılsamalarınıza kapılmadığınız sürece önemli değildir.

Afrika'da bir yıl geçirdi. Uzun bir yaşama oranla kısa olan bu süre unutulmazdı. Çünkü trajik olduğu kadar muhteşemdi. Artık hiç kimse ona hayatın karanlık tarafını görmediğini söyleyemezdi. On iki ay Avrupa'nın antik kalelerini ve Rimbaud'nun *Le Bateau Ivre*'ini (Sarhoş Gemi) özlemesi için yeterliydi. Eğer koşullar farklı gelişseydi ve orada kalsaydı, muhtemelen avcılığı bırakacak, karşılaştığı insanların büyüleyici karakterlerini daha fazla tanıma fırsatı bulacaktı. Appolonya, Bete, Yacuba ve Baule, Malinke, Senufo gibi birbirinden etkileyici altmış kadar etnik grubun yaşadığı bu topraklarda yerli kültürlerin hepsini tanıyacaktı. Liberya sınırındaki uzun bir mola sırasında Cape Palmas yakınlarındaki küçük bir liman olan Tabou'da M. Ginestière ile kaldığı Bereby köyünde, belki de sömürgeci ruhun yok edici ögelerini simgeleyen beyaz yerleşimcilerin hayatlarına daha yakından dahil olabilirdi.

Eve, Batı Denizcilik Kurumu'na ait bir kargo gemisi olan Saint-Firmin ile döndü. Bir şekilde kendi hikayesiyle benzerlik kurduğu, terk ettiği insanları ve tanık olduğu sahneleri yeniden gözünün önüne getiren iki muhteşem roman olan *Heart of Darkness* (Karanlığın Kalbi) ve *Journey to the End of the Night*'ı (Gecenin Sonuna Yolculuk) da bu dönüş yolculuğu sırasında keşfetti. Hem kelimeleri hem de ruhuyla kendi deneyimlerinin aynısıydı. Afrika'nın efsanevi Rimbaud versiyonundan çoktan büyülenmiş olarak kurgu ve gerçeği bir arada buldu. Joseph Conrad

ve Louis-Ferdinand Céline'in dehaları sayesinde, onların yarattığı karakterlerle özdeşleşti: dünyanın en derindeki köklerinin arayışı içerisinde nehir yukarı giderken Marlow ve Batı'nın çılgınlığını unutmak için geldiği Bambola-Bragamance sömürgesinden kaçarken deliren Bardamu. Cartier-Bresson artık hayat mı edebiyata benziyor yoksa edebiyat mı hayatı takip ediyor sorusunun cevabını merak etmiyordu. Artık biliyordu.

Dünyanın geometrik görünümü, sürrealizme uyanışın şoku, ölüme yakın bir deneyim... Bütün bunlar genç Cartier-Bresson'un hayatındaki karar anlarıydı. Okuduğu kitaplar kadar tanıştığı insanlara da çok şey borçluydu; biri diğerine bazen de tam tersi onu yönlendirmişti. Nankörlük onun doğasında yoktu ve hayatı boyunca Lhote'a, Breton'a ve Doua'ya saygı duydu. Odessa Sokağı'ndaki stüdyo, Dame Blanche kafesi ve Fildişi Ormanları anılarında hep özel bir yere sahip oldu.

1931 yılıyla birlikte temeller yerine oturmuştu: kişilik, mizaç, karakter, kültür, bakış, dünya görüşü. Hayata hazırdı. Gelmekte olan her şey, onun gelişimine yardımcı olacaktı; bu özelliklerini temelde değiştirmeden güçlendirecek ve mükemmelleştirecekti. Şu an için hayat kendisine çok fazla şey öğretmiş ve tamamen biçimlendirmişti.

Onu özel yapan şey, böylesine vahşi bir adamda bulunan şaşırtıcı bilgelikti. Bazılarının keşfetmek için yıllar harcayacağı şeyi o zaten biliyordu: Kişinin bir fikri olmalıydı ve onu sonuna kadar takip etmeliydi. Tek bir fikir, tüm varlığı doldurmak için yeterliydi. Orange Hanedanlığı'nın ilkesini sahiplenmişti: 'Dayanacağım.'

Henri Cartier-Bresson yirmi üç yaşındaydı ve onun için geriye kalan tek şey, bir yüzyıl boyunca yaşamak ve diğerine uzanmaktı.

3. Enstrümanını Arayan Sanatçı 1932-1935

Şimdi ne yapacaktı? Kesin olan şuydu ki, geleneksel bir yol izlemeyecek ve hayatını bir yaşam kurmak için feda etmeyecekti. Bu, aptallık olurdu. Hayat, böylesi günlük meseleler üzerinde vakit kaybetmek için çok kısaydı. Bu nedenle Ermenoville'deki atölyeye döndü ve aralarında Max Ernst'in de olduğu sürrealistlerle olan arkadaşlığını sürdürdü. Ama ev sahibinin intiharı, Caresse Crosby'nin dinamizmine ve yeteneklerine rağmen atmosferi değiştirememişti. Cartier-Bresson, Montparnasse'da arkadaşlarını, kafeleri ve geçmişten gelen alışkanlıklarını yeniden keşfetti. Aslında şu anda Afrika ormanlarına olan özleminin üstesinden gelmek ve o zamanın benzersiz sarhoşluğunu geride bırakmak onun temel meselesiydi. Afrika sayesinde kendini keşfetmiş ve sonsuza kadar değişmişti.

Bundan böyle içgüdülerinin dışında hiç kimseyi ve hiçbir şeyi takip etmeyecekti. Nefretini zaten fazlasıyla göstermiş olduğu aile işine girmesi kesinlikle söz konusu değildi. Zaten başka değişiklikler de olmuştu. O çalılıklarda avlanırken, Cartier Bresson şirketi Loos'ta (kuzeyde) pamuk ticaretiyle uğraşan başka büyük bir

aile şirketi olan Thiriez ile birleşmişti ve sonuç TCB Grup (Thiriez Cartier-Bresson) olmuştu.

Peki, sıradaki neydi? Fotoğraf çekecekti.

Babasına niyetinden bahsettiğinde, kendinden on yedi yaş büyük dostu Max Ernst'in de yanında olmasına özen gösterdi. Aile reisini ikna etmek için desteğe ihtiyacı olacaktı. Baba, her ne kadar fotoğrafçılığın uygun bir kariyer olduğunu düşünmüyor, fotoğrafı zamanı eğlenceli geçirmenin bir yolu, bir hobi olarak görüyorsa da oğlunun tuhaf seçimi karşısında şaşırmadı. Henri, bu seçimini savundu, anlatarak kendini haklı çıkardı: Fotoğraf uğruna resimden vazgeçecekti. Çünkü bu, onun hayatı dolu dolu yaşamasının en iyi yoluydu. Doğayı kopyalamaya daha fazla sabrı ve isteği yoktu. Herhangi bir katı disiplin onun kaçmasına neden olacaktı. Bu bir karakter, mizaç ve kişilik meselesiydi. Hâlâ görsele olan adanmışlığını koruyordu, hâlâ kompozisyona tutkundu ama yine de içgüdülerinin insanıydı. Onun için hareket etmek ve her şeyi görmek olmazsa olmazdı ve bunu da sadece fotoğrafçılık sağlayabilirdi. Henri'nin babası, oğlunun seçtiği yola öylesine güvenmiyordu ki, arkadaşlarına bile söylemedi. Aslında önemli de değildi, zaten kısa sürede haberdar olacaklardı.

Cartier-Bresson resimden fotoğrafçılık uğruna vazgeçerken bir geçiş şeytan çıkarma ritüeli, geçiş ayini gibi bir şey yaptı: neredeyse bütün tuvallerini yok etti. Sanki yeni aracın yerini alabilmesi için onların yok olması gerekiyordu. Bu romantik hareketin altında Victor Hugo'nun *Notre Dame'ın Kamburu*'ndaki 'Bu Seni Öldürecek' başlıklı bölümün uzak tınıları yükselmekteydi. Victor Hugo burada eski bir miti anımsatıyor ve yeni ifade yöntemlerinin, kendilerinden

önce gelenlerin yerini alması gerektiğini savunuyordu. Benzer şekilde fotoğrafçılığın resmi öldürdüğü söylenmiş ve sonrasında da sinemanın fotoğrafı öldüreceği iddia edilmişti. Tartışma nasıl devam ederse etsin, huzursuz edici sorular aynıdır: Yeni gelenler gerçekten sanatçı mı? Ayrıcalıklı bu kulübe girmelerine izin verilmeli mi? Nasıl bu kadar küstah olabilirler?

Büyük Louis Daguerre'in başını çektiği sayısız fotoğrafçı resme sırtını dönmüştü ve aracın pek çok önde gelen ismi de buna devam ediyordu. Cartier-Bresson ise şimdi kahramanı Baudelaire'in her zamankinden daha fazla etkisi altındaydı. Şairin on dokuzuncu yüzyılın ortalarından beri sürüp gitmekte olan fotoğrafçılığın sanat olarak kabul edilip edilmemesi noktasındaki tartışmaya katılımında tuttuğu tarafın farkındaydı. Lhote'un akademisinden ayrılalı çok olmamıştı ve Cartier-Bresson, Baudelaire'in fotoğraf endüstrisinin 'çalışmalarını bitirmek adına çok yeteneksiz ya da çok tembel olan' başarısız ressamların sığınak yeri olduğuna ilişkin vurgusunu unutmamıştı. Baudelaire, bu altın buzağıya tapanları, tüm dünyada yayılan modaya uyanları ve her şeyden öte yeni gelenlerin tüm hak taleplerini aptallık olarak değerlendirmişti. Bu, matbaanın edebiyatın yerini alması kadar saçmaydı. Baudelaire, fotoğrafçılığa en aşağı pozisyonu uygun görmüştü: resmin uşaklığı... O zamanlar resim fotoğrafa ilişkin korkular taşımaktaydı. Aralarında Ingres ve Pierre Puvis de Chavannes'in de bulunduğu yirmi kadar ressam, fotoğrafçılığı sanat olarak kabul edenlerle olan mücadelelerinde hükümetten yardım talep eden bir manifestoya imza atmışlardı. Diğer taraftan onlardan yaşça çok daha genç olan Emile Zola, bu sanatsal korumacılıktan oldukça uzak görünüyordu. Bunun tek nedeni kendisinin fotoğraf çekmekten zevk alması ve

romanlarındaki mekanları fotoğraflaması değildi, aynı zamanda bir yeri gerçekten görebilmek için o yerin fotoğraflarını çekmek gerektiğine inanmasıydı.

Cartier-Bresson'un fotoğraf dünyasına girdiği dönemde fotoğrafçılık iki alana ayrılmıştı: profesyoneller için bilgi sağlayan bir araç ve amatörler için günden güne yaygınlaşan bir hobiydi. Fotoğrafın tartışmalı konumu hala devam ediyordu ve son yarım yüzyıldır konu hakkında yazılan hiçbir şey bunu değiştiremiyordu. Otuz üç yaşındaki, bir Voigtländer ile graffitileri çekerek fotoğrafa başlayan Macar mülteci Brassai, ilk albümü *Paris de Nuit*'i henüz yayınlamıştı. Onun 15 Kasım 1932'de *L'Intransigeant*'ta yazdığı makale ise alıntılamaya değer:

> Fotoğraf ve resim arasında temel bir fark var. Biri gözlemler, diğeri yaratır. Biri belgedir ve bütün genel ilgiyi kaybetse bile belge olma özelliğini korur. Diğeri ise tamamen kişiselliğe dayalıdır ve eğer kusurluysa her şey un ufak olarak güzel malzemeler yığınına dönüşür. Kim bu ikisi arasında rekabetten bahsedebilir? Birbirlerini sonsuza kadar yok olmak üzere bir çırpıda yiyip bitirmeliler! Fotoğrafçılık, resmin vicdanıdır denilebilir. Ona sürekli ne yapmaması gerektiğini hatırlatır. Bu nedenle bırakın resim sorumluluğunu üstlensin... Fotoğrafik yüzeyin duyarlılığına olan hayranlık geçtikten sonra başka bir duyarlılık aramaya başlarız, o da fotoğrafçının duyarlılığıdır. Fotoğrafçıyı etkileyen şey de tam olarak bu olgunun içine girme şansıdır, biçimlerin örtüsünü kaldırabilmesidir. Bu, kişisellikten uzak varlık! Bu kalıcı maske. Uşakların en alçak gönüllüsü, bu dışlanmış eşsiz varlık, sadece gizli görüntülerde yaşar. Onları son sığınaklarına kadar izler ve onları en olumlu, en maddesel ve gerçek taraflarından yakalar. 'Sanatçı' gibi çok tartışmalı bir isim vermenin ya da vermemenin gerçekte onun için hiçbir önemi yoktur.

Pek çok ünlü fotoğrafçı, resim, çizim ve heykel eğitimlerinin etkisini asla yadsımadı. Cartier-Bresson için ise bu şu sözleriyle özetlenebilir: 'Biri fotoğraf çekerken diğeri resim yapar'

Paris'te 1930'lu yılların başında bu 'eğlendirici uğraş', sanat ya da zanaat ani yükselişini sürdürmekteydi. İnsanlar düzenli sergilere akın ediyorlardı. Bir keresinde gözüpek bir galeri sahibi, şipşak çekilmiş görüntüleri sergileme cüretini bile göstermişti. Man Ray, sanat fotoğrafçısı; Kertész ise usta bir fotojurnalist olarak kabul ediliyordu. Macaristan, o dönemler sürgündeki fotoğrafçılarıyla yetenekleriyle alanlarında öne çıkan fotoğrafçıları ihraç eden ilk ülkeydi. Kimi eleştirmenler, belgesel fotoğrafçılığı sanatsal olandan ayırmak üzere kendi yöntemlerini açıkladılar: Biri, netti; diğer ise flu. Fotoğraf kabinleri, Lafayette Galerileri, gazete girişleri *(Petit Journal*'in giriş salonu) ve hayvanat bahçeleri gibi birbirinden tamamen farklı yerler de olmak üzere Paris'in her tarafındaydılar. Prag'da kurulduklarında, fotoğrafın varlıkların gerçek, gizli doğasını kamufle ettiğine inanan Franz Kafka, bunları 'kendi kendini inkâr etme kabini' olarak adlandırmıştı.

Cartier-Bresson, ilk 'fotoğrafçı fotoğraflarını' Amerikan arkadaşları Powel'ların evinde görmüştü. Eugène Atget'nin fotoğrafları, onu en az şiirsel esin kaynağı olarak gördüğü André Kertész fotoğrafları kadar etkilemişti.

Atget, birkaç yıl önce fakirlik içerisinde ölmüştü. Man Ray'in genç asistanı Berenice Abbott'ın algısal yeteneği olmasaydı pek çok baskısı, negatifi ya kaybolacaktı ya da yok olacaktı. Onun Paris sokakları tuhaf bir şekilde boştur. Çünkü günün ilk ışıklarıyla güzelliğin

masumiyete karıştığı anda çekilmiştir. Akademik olarak gerçekçi olarak adlandırılabilecek bu fotoğraflar Sürrealistler tarafından gerçeklikten hayale kaçış olarak yorumlanmıştır.

Kertész, doğduğu Macaristan'dan ayrılıp Montparnesse'e gelen bir banka memuruydu. Paris'te fotoğrafları sayesinde ayakta durabildi. Hızla kendi bireysel stilini ve bunların da ötesinde şeylere kendine has bakma yolunu, sanat ve röportajın bir karışımı, avant-garde ve an fotoğraflarını keşfetmişti.

Bu iki adamın işlerinin dışında Cartier-Bresson'u görüntüleriyle etkileyen başkaları da vardı. Kimileri betimlemeleri ile kendini gösteriyordu. Örneğin suikaste uğramasının ardından kalabalık hala olan bitenin farkına varamamışken, Hotel Berryer'in basamaklarında gizlice fotoğraflanmış olan Başkan Doumer'ın en son görüntüsü gibi. Diğerleri ise ortaya çıkardıkları duygular yoluyla etkiliyordu. Ama bir tanesi vardı ki, hem kendi zamanı hem de sonrası için diğer hepsinin dışında duruyordu. Benzersiz bir fotoğraftı. Kelimenin en soylu anlamıyla şok etkisi yaratmıştı ve benzersiz görsel güzelliğiyle onu altüst etmişti.

Martin Munkacsi tarafından 1929 ya da 1930 yıllarında çekilmiş olan ve 1931'de *Photographies* dergisinde yayımlanan bir fotoğraftı. Önceleri bir spor fotoğrafçısı sonradan muhabir olan Munkacsi, felsefesini şu şekilde özetliyordu: 'İlgisiz kişilerin ne kadar yakında olsalar da fark etmediklerini saniyenin binde birinde görebilmek, fotoğrafik röportajın ilkesidir. Ve takip eden saniyenin binde birinde, görülmüş olanın fotoğrafını çekmek, röportajın pratik kısmıdır.'

Fotoğraf, Tanganyika Nehri'nin sularına sıçrayan üç

çıplak siyah genci arka plandan gösteriyordu. Henri Cartier-Bresson'u harekete geçiren bütün ögelere sahipti. Çünkü sevdiği her şeye karşılık geliyordu: Rüyalarında onu takip etmeyi sürdüren Afrika, Sürrealistler aracılığıyla bilinçaltını bölen boşluklarda yaratılan sular, figürlerin etkileşimi içerisinde yer alan kompozisyon hissiyatı, kum yığınları ve köpükle şekillenmiş hatlar ve sonrasında hareket, gençlik, enerji, hız. Bu, hayattan başka hiçbir şey değildi ve ona tüm yaşamı boyunca eşlik edecekti. Son günlerinde bile bu görüntüye olan borcunu ifade edecek kelimeleri bulabilmek adına çabalıyordu:

Bir anda fotoğrafın anı sonsuzlaştırabileceğini anladım. Bu, beni etkileyen tek fotoğraftı. Bu görüntünün içerisinde öylesine bir yoğunluk, kendiliğindenlik, öylesi bir yaşama sevinci, mucizevi bir şeyler var ki bugün bile beni dehşete düşürebiliyor. Biçimin mükemmelliği, yaşam hissi, karşısına bir şey koyamadığın heyecan... Kendime dedim ki: Tanrım, biri bunu makineyle yapabiliyor... Bunu geriden gelen bir ses gibi hissettim: Devam et, yürü!'

Ve böylece farkında bile olmadan bir fotoğrafçı, başka bir fotoğrafçı için yol açmış ve bir eser, bir hayatı değiştirmişti. Cartier-Bresson'un bu fotoğraf için söylediği şeyi, Walker Evans, Paul Strand'ın *Blind Woman* (Kör Kadın) fotoğrafı için söyleyebilir ve pek çok büyük fotoğrafçı da yine benzeri sözleri Henri Cartier-Bresson'unkiler için söyleyebilir. Öyle bir amacınız olmasa bile yaptıklarınız her zaman insanların kaderi üzerinde etkili olacaktır.

Bu fotoğraf, daha o zaman bile modası geçmiş kabul edilen tripod üzerine sabitlenmiş makineyle çekilmemişti. Hareketin fotoğrafı, portatif bir makineyle

çekilmişti. Hareketli olarak böylesi bir makine, fotoğrafçıya daha önce hiç gitmediği yerlere gidebilme ve ulaşılmaz kabul edildiği için görüntülenmesi hayal edilemeyen görüntüleri kaydedebilme olasılığı sunuyordu. Biraz da oyuncağa benzeyen bu küçük cep fotoğraf makineleri sayesinde dünya tamamen değişmişti.

Yeni bir model pazara yeni sunulmuştu ve tam olarak da bu esnekliği sunuyordu: Leica. Henri Cartier-Bresson, 1932'de Marsilya'da bir gün bu kameradan aldığında tam anlamıyla fotoğrafçı olmuştu. Bu, gerçek bir vaftizdi: Sanatçı, enstrümanını bulmuştu.

Onun için Leica bir mit haline gelmişti. Sokakta, evde, başka insanların evinde, her yerde, her zaman Cartier-Bresson'un sürekli yanındaydı. Bu hareket sanatçıdan ziyade cömert bir avcının tutumuydu; her zaman pusuya yatıp bekleyen, bakan ve vurmaya hazır. Ama insan ve makine arasındaki bu derece bir duygusal bağlılık; ruhsal olanla mekanik olanın bütünleşmesi nadir bulunan bir ilişkiydi. Aşıklar gibi biri diğerini tamamlıyordu. En doğal haliyle bakışının devamı olan aslında onun bir parçası olmuştu. Yeni farkındalığı Munckacsi'nin fotoğrafıyla hayat bulmuştu ve her şeyi değiştirmişti. O andan itibaren Cartier-Bresson ve Leica birbirlerinden ayrılamazdı.

Bu kalite, keskinlik, sessizlik ve hız mucizesi Almanya, Wetzlar'da optik araçlar geliştiren Leitz adına 1913'ten beri minyatür makine fikrini geliştiren mühendis Oscar Barnak'ın işiydi. İcadı, tasarımı mükemmelliğe ulaştıktan sonra artık plaka kullanmak yerine önceden sadece sinemayla sınırlı kalan sıradan 35 mm filmler kullanmaya başladı. Süreç hızlıydı ve bu yeni süreç, fotoğrafçıların daha düşük ışıkta, anlık fotoğraflar

çekmelerine olanak sağladı.

6x6 plaka film kullanan bir makine, belirli bir ruh halini ve düşünce yapısını yansıtıyordu; ama 24x36 mm filmli cep versiyonu başka bir şeydi. Robert Doisneau'ya göre Rolleiflex inceliğin özü, saygı ve alçak gönüllülük demekti. İnsanların önünde eğiliyor, onları doğrudan doğruya gözlerinin içine bakması için zorlamıyordun. Cartier-Bresson ise Leica'da avlanma sanatının daha farklı, atak yöntemlerle uygulandığını gördü. İki adamın buluştuğu ilk anda Cartier-Bresson'un sadık hayranı Doisneau, ona ilk röportajlarını gösterme cesareti gösterdi ve şu sözleri duydu: 'Eğer Tanrı bizim 6x6 ile fotoğraf çekmemizi istemiş olsaydı, gözlerimizi belimize yerleştirirdi. İnsanların göbeklerine bakmak utanç verici. Üstelik eğilmek isterseniz yanınızda bir de tabure taşımanız gerekir.'

Leica'nın gövdesi, Cartier-Bresson'un eline mükemmel bir şekilde oturdu. Daha büyük değildi. Ne mesafeyi ölçmek için bir telemetresi ne de ışığı ölçmek için bir pozometresi vardı. Vizörü ise onun için her zaman en büyük önemi taşıyan altın oran arayışına uygun bir şekilde dikdörtgendi. 3.5 mm diyafram açıklığına sahip 50 mm sabit bir lens kullanıyordu ve her ne olursa olsun başka bir tane de istemiyordu. Çünkü bu objektif, insan gözüne en yakın görüşe sahipti ve daha uzun ya da geniş bir objektif ise bunu bozabilirdi. Bu makine ve objektif ile mükemmel uyumu yakaladığını düşünüyor, insanın dikeyliği ve dünyanın yataylığı arasındaki boşluğu uzlaştırmanın tek doğal yolu olduğunu hissediyordu. Bu, farklı bir teknikle resim yapmak gibiydi.

Leica, onun yol arkadaşıydı. Bir ressamın karalamalar yaptığı eskiz defteri gibi güvenilmez hafızanın yok edeceği görüntülerin kaydedildiği vazgeçilmez bir

not defteri oldu. En başından beri Cartier-Bresson, Leica'sını güzel görüntüleri kaydedebilen bir araçtan çok yaşam yüzeyinin altındaki gizleri kayda geçen bir Geiger-Müller[5] sayacı olarak gördü. Anları sessizce kaydettiği için şeylerin doğal düzenini bozmadığı hissiyatı veriyordu. Hayatı suçüstü yakalamak, gerçekleşeceğini sezdiği bir sahneyi beklemek ve onu bir anda sonsuza kadar kaydetmek için ideal bir enstrümandı. Daha sonra, başkalarının da işlerine bakınca röportaja başlamaya karar verdi. O zamana kadar Leica ile her şeyi başarabileceğine inanarak sadece özel anların peşinden gitmiş, bir hikâye anlatmayı düşünmemişti.

Henri Cartier-Bresson, diğer Leica ustalarını da kapsayan kulübü zenginleştirmiş oldu. Ilse Bing, *Das illustierte Blatt*'taki haberleri için Leica kullanıyordu. André Kertész, Lucien Aigner ve diğerleri, esnekliğinden etkilenmişlerse de kimi gazeteler negatif boyutu küçüldüğü ve müdahale zorlaştığı için henüz bu formatı tercih etmiyorlardı. Hızla başarıya yükselmesinin ardında iki önemli faktör; profesyonel laboratuvarların kurulması ve resimli medyanın yaygınlaşması vardı.

Kökeni, on dokuzuncu yüzyılın ortalarına, Kraliçe Viktorya'nın Roger Fenton'u Kırım Savaşı'nı fotoğraflamak üzere görevlendirmesine dayanıyor olsa da fotojurnalizm, o sıralar henüz doğmamıştı. O ve Matthew Brady sadece tek bir olayı aktarmakla yetinmemiş, bir dizi fotoğrafla tüm hikâyeyi anlatmışlardı. Başlangıçta uzun altyazılara sahip fotoğraflar, bir süre sonra içeriği dolu bir makale eşliğinde yayımlanmaya başladı. Öyle ki, yazı mı fotoğrafları tamamlıyor yoksa fotoğraflar mı yazıyı

[5] Geiger-Müller sayacı: Radyoaktivite ölçüm sayacı.

birbirine karıştı. Bununla birlikte Birinci Dünya Savaşı, bu türe asıl önemini kazandırdı. Yeni resimli gazetelerin bolluğu ile zirveye taşındı. 1920'lerin sonunda Paris, *L'intansigeant*'ın resimli versiyonu olarak tanınan haftalık *Match*'in doğuşuna tanıklık etti ve eş zamanlı olarak, tüm basına fotoğrafik kayıtlar sunan ilk şirket, Dephot ajansı ortaya çıktı.

Ayak bağı olan ağır malzemelerden kurtulan fotoğrafçılar, özgürleştiler. Ve aşırı tutucu olan kimi meslektaşları bu yeni cihaza bir oyuncakmış gibi baksalar da bu, onların kaybıydı. Moda fotoğrafçılığı gibi özel bir alanda bile bu yeni buluş 1930'ların başında *Vogue* ve *Harper's Bazaar* arasında devam eden rekabette yankısını buldu. Vogue, Edward Steichen ve bazı yetenekli teknisyenler sayesinde piyasaya ilk renkli kapakla çıkmakla övünüyordu. Bununla birlikte sahibi Condé Nast tarafından dayatılan keskin netlik kuralları nedeniyle sınırlayıcı 20x25'lik makinelerle çalışmaya devam ediyordu. Halbuki rakibi Harper's Bazaar, 'taşınabilir makineler'le çok daha etkileyici kapaklara imza atmıştı.

Herkes Leica kullanmıyordu, hatta tersine. Rolleiflex'e duyulan hayranlığa benzer şekilde iç çekimleri flaş ışığı olmadan yapabilen küçük, hafif kamera Ermanox tutkunları da vardı. Alman Erich Salomon, Ermanox'un ustasıydı; hatta onu bir duruşma sırasında gizlice kullanmayı da başarmıştı. Onun bu samimi çekimleri, özellikle uluslararası konferanslardan izleyiciye değişik açılar, atmosfer ve ifadeler sunarak kendi markası haline gelmişti.

Fransa'da bir girişimci 1928 yılında 'görülen' anlamındaki *Vu* adlı dergiyi kurarak, başlığıyla amacını belli ederek aynı akımı izledi. Lucien Vogel,

bir mucit değildi ama bir şeyi yeniden icat etmesi için kişinin dâhi olmasa bile büyük bir yeteneğe sahip olması gerektiğini gösterdi. Çıkardığı yayın, özellikle *Berliner Illustrierte Zeitung'da* başarı gösteren Alman fotojurnalizminin Fransız uyarlamasıydı. Onun sayesinde fotoğraf, makaleyi tamamlayan görseller olarak değil, tek başına bir bilgilendirme aracı olarak kabul edilmiştir.

Lucien Vogel, Alsace'tan gelen başarısız bir mimardı, ama kısa sürede hafife alınmaması gereken bir kişi olduğunu göstermişti. Karizmatik bir figürdü, İngiliz züppelerinin zarafetine sahip bir devdi ve yüzü her zaman kızarıktı. Güncel meselelere – politik, sosyal, yasal- takıntılıydı ve farklı her alandaki ana olayları takip ediyordu. Karakter olarak, bir gazeteciden ziyade deneyimli bir basın patronu olsa bile biçime büyük önem verirdi. Kısa dönemli kârlar onu destekleyen İsviçreli bankacıların temel amacıydı. Fakat onun amacı bu değildi; en azından öncelikli amacı bu değildi. Vogel, kırk iki yaşında yönetici olarak yeteneğini keşfetmeden önce aralarında *Vogue* ve *Jardin des Modes*'un da bulunduğu pek çok moda ve tasarım dergisinin sanat yönetmeniydi ve düzenli olarak dönemin avant-garde fotoğrafçı ve tasarımcılarıyla çalışmıştı. *Arts et Métiers graphiques* dergisini de yönetmesi, kendini fotoğrafın etkin ve yoğun kullanımına adadığının açık bir göstergesiydi. Vu, kendine ilham olan öncüllerinden bile ayrılan bir stil geliştirdi. Tipografi, sayfa düzeni, malzeme seçimi, illüstrasyonların bilgilendirici doğası, fotoğrafların çeşitliliği... Sanki her şey, bu dergiyi özel yapmak için bir araya gelmişti.

Henri Cartier-Bresson'un piyasadaki en çağdaş, en orijinal ve sol görüşlü dergi olan *Vu*'dan anında etkilenmiş olması şaşırtıcı değildir. Kurucusuyla pek

çok bağlantısı ve yakınlığı vardı. Vogel'in babası ressam Hermann Vogel'di. Kızı Marie Claude, gazeteci ve politik olarak aktif bir komünist olan Paul Vaillant-Couturier ile evliydi. Sanat yönetmeni Alexandre Libermann, Lhote Akademi'nin eski bir öğrencisiydi ve şef editör Louis Martin-Chauffier, Henri'nin annesinin arkadaşıydı.

Eğer Vogel, pasaportunda meslek kısmını belirtmek durumunda kalsaydı, muhtemelen 'café-crème tiryakisi' yazardı. Onun sayesinde her şeyi biraz daha Alman tarzı olan çok şık Cafè du Dôme'un müdavimiydi. Arkada bir bilardo masası vardı, bir nevi posta hizmeti gören bir not masası, kış zamanı terası ısıtan geniş bir ocak, garsonlara verilen siparişlerle ses bulan sürekli bir gürültü vardı. Binbir farklı konuşmanın karmaşık sohbeti, masalarda çizen ya da yazan insanlar ile burası 'Dôme'luların dünyasıydı. Burası, herhangi bir treni yakalama derdi olmayan insanlarla dolu bir istasyon gibiydi.

Cartier-Bresson, Dôme'u Select'e tercih ediyordu. Ama geceleri açılan Dôme, onun zevki için fazla seçkin kalıyordu. Özellikle de yabancı gazeteleriyle ünlü Rotonde'u tercih ediyordu; la Coupole'u ise sevmiyordu. Kafe kültürünün icat edilmesini sağlayan Montparnasse'ın yerlilerindendi. Gidilen yerler ve hiç gidilmeyenler vardı. Ama bir yeri seçmek demek, belirli bir topluluğa girmek demekti. Lhote stüdyosu sadece birkaç kapı ötedeydi; her yerde kitap dükkanları vardı ve neredeyse bir mit olan bar-restoran *Rosebud* ise tam arkadaydı.

1930'lar boyunca hatta yüzyılın başından itibaren bu buluşma yeri, entelektüel ve sanatçı bohemin iltica yeriydi. Öylesine kozmopolitti ki, bazen yerel

dili konuşanın sadece garsonlar olduğu duyulurdu. Kültürlerin ve hassasiyetlerin kaynaşma potasıydı, 'deniz kızlarının ıslık çaldığı bir çeşit Yaratıcılık Vatikan'ıydı.

Cartier-Bresson ve pek çok arkadaşı için bu kafeler; ofis, sosyal merkez ve ikinci ev işlevi görüyordu. Hatta bazıları burayı evi olarak görüyordu. Raspail Bulvarı ve Montparnasse'ın köşesinde yer alan Dôme, yazarlarla, şairlerle ve ressamlarla karşılaştığı yerdi. Bir gün gelip de büyük müzelerin duvarlarını süsleyecek olan sanat eserlerinin görüldüğü, okullarda alıntılar yapılacak şiirlerin okunduğu bir yer... Nazi Almanya'sından kaçan mülteciler, barbarlığa karşı önlem alınmadığı takdirde bunun bütün demokrasileri tehdit ettiğine dair uyarılar burada yapıyorlardı. Jacques–Emile Blanche ve André Lhote arasındaki ateşli son tartışmalar da yine burada kaydedilmişti. İnsanlar burada Paris entelektüel hayatının nabzını tuttuklarına dair bir illüzyona kapılıyordu.

Müdavimlerin bazıları arkadaş kaldılar. Aralarından bir tanesi kişiliğiyle fotoğrafçı olmasa da ressam ve çizer Cartier-Bresson üzerinde incelikli bir etki bıraktı. Ve onun akıl hocası oldu.

Tériade olarak bilinen Efstratios Eleftheriades. Cartier-Bresson'dan on bir yaş büyüktü, ama etkisinin nedeni bu yaş farkı değildi. Tériade, Mytilene Frankofon orta sınıfından geliyordu ve babası – sabun fabrikası sahibi – okulu bitiremeyeceğini bilse de hukuk eğitimi alması koşuluyla Paris'e gitmesine izin vermişti. Tıpkı Cartier-Bresson gibi aile işine girmeye hiç niyeti yoktu. Sanata çok takıntılıydı ve resim yapmayı deniyordu ama başka şeylere ilişkin de hevesi vardı. Sırtını sanata hiç dönmedi. Sadece uygulama tarafında yer almaktansa onun

hakkında yorumlar yapmayı seçti. Şunu söylemek gerekir ki, güçlü kültürel bir temele dayanan analitik yetenekleri sayesinde sahip olduğu ölçülü sanat anlayışıyla, sanat hakkında iyi konuşabilen birkaç kişiden biriydi. Louvre'a sürekli ziyaretlerini kendi eleştirel yeteneklerini bilemenin kaçınılmaz aracı olarak görüyordu ve bu ziyaretler, tipik Fransız olarak varsayılabilecek klasik ruhu kazanmasında yardımcı oluyordu.

Tériade, kelimenin en asil anlamıyla bir amatördü. 'Resmin tenine' nüfuz eden benzersiz bir yetenek ve görünmezi görünür kılarken doğru kelimeleri seçebilen bir şairin kabiliyeti ile donanmış bir sanat aşığıydı. Cartier-Bresson; keskinlik, incelik, coşku, neşe ve yeteneğin bu karışımına hayranlık duyuyordu.

Dört yıl boyunca Tériade, *L'Intransigeant*'ın sanat sayfalarında, Maurice Raynal ile birlikte 'İki Kör' takma adını kullanarak yazılar yazdı. Sürgün edilmiş köylü arkadaşı Christian Zervos tarafından yürütülen *Cahiers d'Art*'daki iş birliğinin ardından *Minotaure*'un yayıncısı Albert Skira tarafından bu derginin sanat yönetmeni olarak atandı. Sanatın ne olması gerektiğine ilişkin net ve etkili bir görüşle ödüllendirilmiş öylesine güçlü bir kişilikti ki, kendi dergisine kavuşuncaya kadar hiçbir zaman kendini gerçek anlamda ifade edememişti.

Konu ne olursa olsun Tériade, düşüncelerini dile getirmeden önce her zaman uzun uzadıya düşünürdü. Arkadaşı ona para meselesini ciddiye almasını gerektiğini, insanların fotoğrafları sadece para ettikleri zaman ciddiye aldıklarını söylediğinde Cartier-Bresson, onu dikkatlice dinleyerek tavsiyesine uydu. İkisi de aynı düşünce frekansındaydı ki bu, Tériade'ın André Lhote'un öğrencilerinden birinin sergisi üzerine *Cahiers d'Art*'da yazdığı ilk makalelerinden birini şans

eseri okuduğunda onaylanmıştı. Yazının son satırları kulağa müzik gibi geliyordu ve ortaya çıkabilecek oyalayıcı şüpheleri çözüyordu: 'Onun da dediği gibi, her birine kendilerini bulmada yardımcı oluyorsa, bu adamın öğrencileri tarafından sevildiğine inanmalıyız. O halde pek çoğu yetenekli olan bu gençleri itaatsizliğe davet ediyoruz.'

Kendine itaat etmek için başkalarına itaatsiz olmak... Cartier-Bresson'un her yerde duyduğu ve bütün okuduklarından aldığı mesaj buydu. 1932 yılında Editions Surréalistes tarafından arkadaşı Renè Crevel'in hem zeki hem de aşırı –ama Baudelaire tarzı bir aşırılık– hicivlerden oluşan *Le Clavecin de Diderot*'u (Diderot'nun Klavseni) yayımlandı ve bu kitabın Cartier-Bresson üzerinde uzun süren bir etki bıraktı. Crevel'in kaleminin kırbacından hiçbir şey -hiçbir yalan, hiçbir kurum- kaçmazdı. Saldırdığı toplum kadar yanlıydı. Ama saldırısı, akıcı ve bir şekilde kaotik ve iyi planlanmıştı. Diderot'ya göre, klavsen olmak, doğru melodilere doğru bir şekilde karşılık vermekti. Crevel, hiçbir zaman kendi müziğini dinlemekten vazgeçmedi, kendi kendisinin sarhoşluğu içerisindeydi. Bu tavır sürreliast olabilirdi ama bir yandan da kesinlikle intihara meyilliydi.

Ne Afrika macerası ne geometrik aydınlanma ne de Leica'nın keşfi Cartier-Bresson'u sürrealizmden uzaklaştırmamıştı. Bu, onu başka şeyleri keşfetmekten de alıkoymamıştı. Özellikle de ayrıksı karakterlerle karşılaştığında. Max Jacob, şairdi. Hayatını adanmışlıklarına, işine ve dünyaya ayırmış hayat dolu büyük gözleriyle küçük, kel bir adamdı. Baş döndürücü bir konuşmacı, hikayeci ve taklitçiydi. Yaşamak için guaj resimler yapıyor, yaşamını sürdürmek içinse çizimler yapıyordu. Acıyı, ruhun sağlığı olarak görüyordu ve

deneyimleriyle biliyordu ki deha, sonu gelmeyen sabır meselesiydi. Karşı konulmaz bir sihirbazdı, verme yeteneği de dahil olmak üzere bütün yeteneklere sahip gibiydi. Dôme'da sanki sadece tek bir Max varmış gibi ona 'Max' derlerdi. Buna rağmen 1932 yılında kendini yalnız, sömürülmüş ve zulme uğramış hissediyordu. Ona yardımcı olmak için yakın çevresinden iki genç adam Christian Dior ve Pierre Colle, Cambacérès Sokağı'ndaki galerilerinin duvarlarına onun bazı işlerini astılar.

Cartier-Bresson, Pierre Colle ile her fırsatta bir bahaneyle gittiği Max Jacobs'un evinde tanıştı. İkisi, yakın arkadaş oldular ve bir gün Henri, Pierre'den kendisini annesiyle tanıştırmasını istedi. Bayan Colle, 'özel yeteneği' olmasıyla ünlüydü: Şairler de dahil olmak üzere diğer insanların göremediği şeyleri görürdü. Cartier-Bresson, Breton'un '*Lettre aux Voyantes*'te belirttiği gibi sadece 'belleğe karşı nefret' nedeniyle değil, geleceği ne pahasına olursa olsun bilmek istiyordu. Her ne kadar hayat yolu önceden belirlenmiş gibi görünse de gizli bir heyecan, bilinmeyeni kadere başvurmaksızın bilme isteği, sezgi üzerinden yaşama dair derin bir tutkusu vardı.

Kâhin karakterinin sürrealist mitolojisinde özel bir yeri vardır. Cartier-Bresson, Crevel'in yaklaşımlarından etkilendiği kadar Nadja'da portresi çizilen karakterlerden biri olan Bayan Sacco'dan da etkilenmişti. Bu falcı için sadece doğum tarihi ile yeri ve müşterinin ağzından çıkacak birkaç kelime yeterliydi. Madam Colle ise bununla birlikte tarot kartlarını kullanıyordu. Onları masaya yayıyordu. Cartier-Bresson ile ilgili ona ne söylemişlerdi? Uydurmasının mümkün olmadığı şeyler.

'Denize yolculuğuna çıkmak istiyorum ve Doğu'ya

gitmek istiyorum...'

'Hayır, hayır, belki daha sonra... Sana çok acı verecek bir yakınının ölümünden önce... Doğu'dan bir kadınla evleneceksin, Çin ya da Hindistan'dan değil, ama beyaz da değil ve zor bir evlilik olacak... Mesleğinde isim yapacaksın... Sonra yeniden evleneceksin, senden çok daha genç biriyle... Sonra da baba olacaksın.'

Ayrılmadan evvel, ona ölümden de bahsetti – kendi ölümü. Her şeyi bilmek istemişti ve şimdi artık biliyordu.

Cartier-Bresson, sıklıkla özellikle de geceleri; gerçek sohbet zamanında dışarı çıkıyordu. Arkadaşlarıyla, sürrealistlerle ve diğerleriyle Montparnasse'da görülüyordu. Tabii ki Jockey'de Kiki'yi *Les Filles de Camaret*'yı söylerken ya da Fanny Farton 'Chez Fricso'da söylerken dinliyordu ya da Delambre Sokağı'ndaki Dingo'daki cazla sürükleniyordu. Blomet Sokağı'ndaki Batı Hintli dans salonuna da sıklıkla giderdi; dünyanın her yerinden siyah müzisyenlerin sabahın erken saatlerinde yatağa gitmeden evvel doğaçlamalar yaptığı Pigalle'deki Tempo'ya, Boudon's'a ve diğerlerine de. Tüm bunlar, sadece birer eğlence (çokça burjuvazi olarak kabul edilebilecek) ya da delice kenar mahallelerde dolaşma hali (tıpkı burjuvazi gibi) değildi; daha ziyade vahşi duyguları arama meselesi ve zorlukla katlanabildiğimiz gündelik hayatın disiplinini kırma haliydi. Çocukluk arkadaşı André Pieyre de Maindiargues'in belirttiği gibi onda Paris sokaklarında dolanırken eşlik eden keskin bir göz kamaşması ve bir çeşit gönül yarası vardı. Eğer biri onlara yaşamlarını kazanmak için ne yaptıklarını soracak olsaydı, omuzlarını silkerdiler. Her türlü kariyer planı onları dehşete düşürmekteydi. Birlikte sadece taşralı genelevleri turlamadılar (Aragon'un örneği

gibi); aynı zamanda kafeleri, barları da gezindiler ve insanlığın hareket halinde olduğu her yeri keşfettiler.

Cartier-Bresson, yirmi dört yaşına geldiğinde çoktan beridir kayıp cennetin peşindeydi. Girişin engellerle dolu olduğunu fark ettiğinde, sırf başka bir yerlerde başka türlü bir geçişin olup olmadığını bulabilmek adına dünyayı keşfetmeye yönelik acil bir ihtiyaç içerisine girdi.

Saint-Germain Bulvarı'nda tabelasında 'Herkes için mutluluk' yazan bir oyuncak dükkânının üst katında Andrè Pieyre de Mandiargues ve Cartier Bresson'un onunla tanıştırdığı genç ve zeki bir kız olan Triesteli ressam Léonor Fini ile birlikte yaşıyordu. Bu üçlü önce 1932 yılında, daha sonra 1933 yılında yeniden ikinci el bir Buick ile eski dünyayı keşfe çıktılar. Bu yolculukta kimi zaman üçü birden oluyordu, bazen de ikisi ve kimi zaman da sadece biri.

Belçika'dan Almanya'ya, Polonya'ya, Çekoslovakya'ya, Avusturya'ya, Macaristan'a, Romanya'ya ve sonrasında İspanya'ya ve İtalya'ya gidip tekrar Fransa'ya döndüler. Hatta Asillah'ı (İspanyol Fas'ı) geçerek Afrika topraklarına kısa ve geçici bir gezinti bile yapmışlardı. İnsanların gerçek doğasını ortaya çıkarmak adına böylesi bir yolculuktan daha iyi bir şey olamazdı. Mandiargues, Cartier-Bresson'un otoriter tarafını zaten deneyimlemişti ve onun acımasız da olabileceğini biliyordu. Avrupa yolculukları aslında pek de hoş geçmemişti. Henri'nin sadece fotoğraflamaya değer bir şeyler yakaladığını düşünmesi nedeniyle birdenbire André'den 50 kilometre geri dönmesini istemesi çok da alışılmadık değildi. Tavrı o kadar buyurgandı ki en ufak bir uzlaşmaya bile gelmiyordu.

Bununla birlikte aralarındaki fark daha ziyade entelektüel bir temele dayanıyordu. Şair, fotoğrafçıyı çok dar görüşlü buluyordu. Öte yandan fotoğrafçı, şairin fazlasıyla rahat olduğunu düşünüyordu. Politik nedenlerden ötürü değil ama sanatsal nedenlerden dolayı ayrıntılar üzerinde defalarca çatıştılar. İtalya'nın akarsularında üçü de çırılçıplak yüzerlerken İtalya ile ilgili ağız dolusu kavga ediyorlardı. Henri ve André, her ikisi de Floransa'ya aşıktı ama Venedik konusunda anlaşamıyorlardı. André ilk görüşte bu şehre aşık olurken, Henri bu şehrin kendisini hasta ettiğini ilan etti. Üstelik bunu arkadaşlarının hislerine aldırış etmeksizin yüksek bir sesle ve çok açık bir şekilde söyledi. Hiçbir argümanın, sürrealizmi öne sürmenin ya da herhangi başka bir şeyin önemi yoktu. Hiçbir şey onun hiddetli öfkesini hafifletemiyordu. İçindeki putkırıcı Roma'daki Sistine Şapeli'nin tavanını, dünyanın sonunu ilan eden bir tür çizgi roman olarak tarif etmekten çekinmiyordu. Ardından Caravaggio ve Tintoretto'ya olan nefretiyle Léoner Fini'ye karşı saldırıya geçiyordu. Henri aslında sadece Trieste'li genç kızı sinirlendirmek için Venedikli sanatçıları eleştirmekten zevk alıyordu.

'Henri, burada sadece bayağılık görüyordu. Barok bağlantıları nedeniyle Rönesans bayağılıktı, teatral düzen bayağılıktı, parlayan renkler ve onların sudaki yansımaları bayağılıktı', diye hatırlıyor André.

Ama kışkırtıldığında Fini, çok daha kötü olabiliyordu. Henri'nin sesini kısmak için Leica'yı kavrayıp, onu Büyük Kanal'a atmakla tehdit ediyordu. O zaman da öfkeden kızaran Henri oluyordu. Ayrılacaklardı, sonra yeniden birleşeceklerdi ve durumu toparlayacaklardı. Ama hep aynıydı, aralarına bir çeşit güvensizlik yerleşti ve bunun değişmesi için zamana ihtiyaç vardı.

Cartier-Bresson'un bu yıllarda çektiği fotoğraflar, herhangi bir kısıtlama, eleştiri olmaksızın en özgür olduğu dönemin parçalarıydılar. Bunlar, kendinden hiçbir şey beklenmeyen ve istenmeyen gamsız bir gezginin işleriydi. Normal kısıtlamalardan sıyrılmış olmak; makinesi aracılığıyla kendi derinliklerine, bilinçaltı zihninin en alt tabakalarına inmesine de yardımcı oldu. Sanki inatla bilinçaltı zihninin henüz sistemleştiremediği şeyleri açıklamaya çalışıyor gibiydi – ki bu da temelinde sürrealizmin tanımıydı. Kendini gerçekten fotojurnalist olarak görmüyordu. Bu konuda hâlâ fazlasıyla Baudelaire'in etkisi altındaydı. Şairin korkuların dokusunu ve suçların kaynağını anlattığı ve okuyucuların her sabah bal niyetine kullandıkları eserindeki *Mon couer mis à nu* (Çırılçıplak Soyulan Yüreğim) sayfalarına gömülmüştü: 'Temiz bir elin herhangi bir tiksinti hissetmeden gazeteye nasıl dokunabildiğini anlamıyorum.'

Fotoğraflarının çeşitli bölümlerini yeniden kurmak olası değildi. Çünkü Cartier-Bresson, negatiflerin büyük bir kısmını ya kesmiş ya da yok etmişti. Bu nedenle o zamanın kayıtlarını sadece parça parça takip edebiliriz: Tek bir görüntüyü tanıyabiliriz ama onun öncesinde neyin geldiği veya onu neyin takip ettiği hakkında herhangi bir fikrimiz olmaz. Aslında Cartier-Bresson'un ruhu, herhangi bir kronolojiye gerek bırakmayacak kadar parlıyordu. Bütün hisleri ve duyarlılıkları vizörün arkasında çoktan sıkı sıkıya sabitlenmişti.

Şansı yaver gitmiş, erken dönemde başyapıtlardan birine imzasını atmıştı. Caillebotte ve Monet'nin de çok sevdiği St. Lazare Garı'nın arkasındaki parmaklık demirlerinin arasına yerleştirdiği objektifine takılan, su birikintisinin üstünden atlayan adam. Eğer bu görüntünün mükemmelliği gözünün keskinliğine bağlıysa, dikkate değer ritim, ayrıntıların zenginliği,

yansımaların etkileşimi, hatların ve kıvrımların simyası da güdülerine bağlıdır. Yoksa adam suyun üzerinden sıçrarken; arka planda yer alan, kadın bir dansçının zıplayan adamla alay ediyormuş gibi görünen posterini nasıl açıklayabiliriz? Belki de açıklama gereği duymadığı zaman başvurduğu anlaşılmaz bir şansla.

Cartier-Bresson gezgin değildi; seyahati sevmiyordu. O gezmiyor, oralardan geçiyordu ve mümkün olduğunca da yavaş bir şekilde hareket ediyordu, çünkü zamanını zaman geçirmek için kullanan kişilerdendi. Zamanın herhangi bir önemi yoktu. Cartier-Bresson, geldiği yere yerleşiyor ve kendini unutturuyordu. Sadece bir şey aramayanların erişebildiği bir serbestlik ve dinginlik hali. Cartier-Bresson, her zaman sürprizlere açıktı ama onları beklemiyordu. Şansla randevusu vardı ama ne zaman kim bilir... Önüne çıkabilecek her şeye karşı mükemmel bir şekilde hazırdı. En inanılmaz deneyimleri bu şekilde kucaklayabilirdi. Hayatı dondurmaya, zamanı fethetmeye çalışmak anlamsız bir mücadele gibi görünebilir. Deklanşöre basmak bunu asla tek başına başaramaz. Ama bu kimi zaman bu hareket bir şimşek etkisi de yaratabilirdi.

Dünyaya böylesi bir yaklaşımın, kendisine birinin eşlik etmesine ve hatta çok yakın bir arkadaşlığa izin vermeyeceği de açıktı. Görsel iştahını hiçbir şey doyuramaz gibiydi. İspanya'dayken tek bir görüntünün içine sahnenin bütün gerekli parçalarını sığdırmak çabası içinde tamamen kenden geçip ardı ardına fotoğraf çekmişti. Özgürlük aşığı, içindeki sanatçı, hislerinin özgürce coşmasına izin vererek gerçekliğin meydan okumalarına tepki veriyordu. Bu, onun tek kuralıydı. Güzellik, akademik temellerle şekillenmediği sürece onun ilgi alanındaydı. Güzellik, Madrid'de kollarında çocuğunu besleyen işsiz adamın, köşeye

kıstırılmış bir kurda benzeyen bakışlarındaki gizemde keşfedilmeliydi. Fotoğrafçı Renè Crevel'in de bahsettiği gibi insanın pitoresk doğası ancak buradaki tarifsiz sefaletin, insanlığın acısı içinde keşfedilebilir. Güzellik, Endülüs'te erkenden yaş almış çocukların oynadıkları oyunlarda yer alan hayal gücüydü ya da moloz yığınları içinde terk edilmiş dünyalarında yaşama sevinçlerini ortaya koyan yumurcaklarda hissedilmeliydi. Cartier-Bresson'a göre güzellikte trajedi olduğu kadar komedi de vardır. Çünkü hayat, her ikisini de içerir.

Bu bir öğreti, bir yöntem ya da teknik değildi. Sadece hayatı yaşama şekliydi, doğaçlama bir şekilde yol almaktı. Günlerini yürüyerek, havayı koklayarak, bir şahin gibi izleyerek geçirdi. Bu etkin kendiliğindenlik pek çok açıdan bir oyundu. Örneğin, neden başka bir yere değil de Alicante'ye gitti? Çünkü cebinde 300 pesetalık, 300 kilometrelik üçüncü sınıf bir tren bileti vardı ve tren de Alicante'ye gidiyordu. Plan yoktu, sadece şans vardı. Para onu nereye götürüyorsa oraya gitti, en ucuz otellerde uyudu, tutumlu bir şekilde yemek yedi ama hayatın tüm zevklerinden faydalandı.

İşini iyi yapan herhangi bir fotoğrafçı nereden bakarsanız bakın bir çeşit hırsızdır. Düşünmeden çekmeniz gerekir, çünkü öngörülemeyen şey kendini asla önceden belli etmez. İlk filmlerini pozlamaya başladığı andan itibaren Cartier-Bresson, sadece doğayı ya da nesnelerin hareketsiz dünyasını değil; insanı da fotoğrafladığı için bir çeşit şiddet eylemine teşebbüs ettiğinin farkındalığı içerisindeydi. Oradan geçen bir kimse, fotoğrafçının kendine bir Leica doğrulttuğunu görünce ne düşünecekti? İstediği kadar sessiz, hızlı ve etkileyici olsun, bu sinirli kiklop[6], insanı

[6] Kiklop: (Tepegöz) Yunan mitolojisinde alnında tek bir göz bulunan devlerin ortak adı.

en samimi anında çırılçıplak bırakıyordu.

Maine Caddesi'nde tek başına yürüyen Cartier-Bresson, boş bir restoranın camından içeri baktı ve düşünceleri içerisinde kaybolmuş yaşlı bir adamı yakaladı. Ceketinin içine büzülmüş, melon şapkası ve şemsiyesiyle, sanki tüm dünyada bir başına kalmış gibi oturmuş, boş gözlerle bakınıyordu. Gerçeğin bu şaşırtıcı anını fark eden Cartier-Bresson, adamın melankolik, nostaljik ve hayalci halini; vazgeçilmez kabul edilen ruhun karanlık tarafını yakalamayı başarmıştı. Bunu çalmaya ne hakkı vardı?

Görünmez olma kabiliyeti şimdi ortaya çıkıyordu. Görüntüye takıntılı olan bu adam, görünmenin başka bir hali olan görünmez olma fikrine kapılmıştı. Pek çok fotoğrafçı, otoportresini çekmek için en ufak bir fırsatı bile kaçırmaz, ama Cartier-Bresson bunu sadece bir kereliğine yaptı. Bu tarihi olay İtalya'da meydana gelmişti. Bir köy yolunda korkuluğa dayanmış, ayakkabılarını çıkarıp sırt üstü uzanarak bedeninin geri kalanını fotoğraflamıştı. Sağ ayağı ağaçların ve yeşilliğin arka planında duruyordu. Afrika'da ormanın içine girmeden önce siyah adamlar ona 'ayağının rotasını takip et,' demişti. Belki de bu, aklında tutmak istediği bir görüntüydü. Ayak parmağı fotoğrafında hoş bir şekilde arsız ve masumca yaramaz bir şeyler vardı. Toplumun içerisine burnunu bu şekilde soktuğunda Cartier-Bresson yirmi dört yaşındaydı. Bu gösterişli portre, onun ilk ve son otoportresiydi. Ruhunun daha gerçek bir yansıması da olamazdı.

İçindeki geometrici 1932'de Marsilya'da çektiği ilk fotoğraflarda bile kendini gösterir. Özellikle tam da Prado Bulvarı'nın sonunda gözden kaybolan çıplak ağaçların oluşturduğu iki hattın yarattığı mükemmel

perspektifin ortasındaki pelerinli ve melon şapkalı ince uzun burjuva siluetinden yayılan gizemin çarpıcılığında, görkemli sessizliği ile belirir.

İçindeki sürrealist ise bir çeşit görsel otomatik yazının dizginlerini serbest bırakıyordu. Onun kent fantazisi, *Nadja*'nın en iyi sayfalarına eş değerdi. Kimi zaman Café de la Dame Blanche'da kendilerini onun objektifine bırakan arkadaşlarının sahip olduğu değerli nesneleri çekerdi. Bu yüzden hayatın teatralliğine tutkun, şipşakların donuk anlarına düşman, hiçbir pozun elbiselerini çıkaracağı andan daha anlamlı olamayacağını düşünen Léoner Fini'yi, sokakta bir terzinin mankenleriyle oynarken fotoğrafladı. Balmumundan, odundan ya da sepetten yapılan bu mankenler, çoğunlukla De Chirico'nun resimlerinde görüldüğü gibi Breton'un da simgeler cephanesiydi ve bunlardan da önce Atget'nin bazı fotoğraflarında vardı. Bu sanatçıların başsız mankenleri, onların hayvan derileri ve örtülü nesneleri gibi gözün herhangi bir şeyi sıradanlıktan çıkarıp olağan dışına taşıması yeteneğini gösteriyordu; sıradanın içinde kendiliğinden yer alan tuhaflığı yüceltiyordu.

Nesneler olmadığında Cartier-Bresson'un sürrealist huyunu uyaran alegorilerdi: Kalabalık bir limanın yansımaları ve güneşli bir Marsilya bistrosunun penceresine vuran kalabalık; Budapeşte'de bir yanda kötü renklerle boyanmış mutlu bir çift resminin göründüğü vitrin, diğer yanda üzgün bir adamın maskı; her yerde uykulu insanlar ve her zaman bu azıcık gerçek dışı eğilim, tek bir nesnenin sahneyi mantıksızlığın diyarlarına taşımasına yardımcı oluyordu.

Mekânların kendisi bile yeterdi bunun için. Sonrasında birer ikona dönüşen kimi fotoğraflarını çektiği İspanya,

kendiliğinden sürrealistti. Zengin karakteri nedeniyle Breton ve öğrencileri için seçilmiş bir ülke olarak yeri ayrıydı. İspanyolca 'olmak' iki kelimeden oluşur ve onlar için İspanya, *ser ve estar*[7] olarak ikiye ayrılıyordu; özel kişilik ve onun yansıması, şiir ve düzyazı arasında. Doğa, iklim, gelenekler – her şey büyüleyici bir şekilde etkileyiciydi ve tüm bunların ötesinde ölüme İspanyol tarzı bakış. Bu aşırılıklar Cartier-Bresson'un fotoğraflarında görülür: Alicante'nin çılgın fahişeleri ve travestileri; Madrid'deki işçilerin bakışlarından yansıyan çilekeş asalette görülen sefalet, Valencia'da oyun oynayan çocuğun saf neşesinin hem büyüleyici hem de rahatsızlık verici coşkunluğu.

Bir başka yer ise her yerde var olan ve sürrealistlerin gözde mekânı olan mezbahalardı. Cartier-Bresson'dan birkaç yıl önce Romanyalı fotoğrafçı Eli Lotar, ressam André Masson ile birlikte Vaugirard ve Villette'teki mezbahalara gitmişlerdi. Kurban veren rahipler gibi idealize edilen kasaplara yaptıkları bu ziyaretten, *Bifur and Documents* dergilerinde yayımlanacak vahşi güzelllikte fotoğraflarla geri döndüler.

Cartier-Bresson birkaç yıl içerisinde Lhote Akademi'den dünyaya; stüdyodan sokaklara açılmış ama ilkeleri asla değişmemişti. Ama 1930'lar boyunca Avrupa'da yaptığı gezintilerde sürrealist bir fotoğrafçı olduğunu söylemek mümkün değildir. Daha çok sürrealizmin manyetik alanının içerisine çekilen; Leica'dan, Perutz'dan ya da Agfa filmden daha iyi bir aracı olmayan, insan hayal gücünün rahatsız edici gerçekliklerini yakalayan genç bir adamdı. Bu çok özel stil ilk işlerinde, tamamen kendine has bir fotoğrafik dille birlikte kendi imzasını oluşturdu: Geometri ruhuyla

[7] Ser ve estar: İspanyolca olmak anlamına gelen iki fiil; ilki sürekli olma diğeri geçici olma durumunda kullanılır.

disipline olmuş mükemmel bir göz, kompozisyon anlayışıyla şekillenmiş anın içerisinde akan ruh, düz yazının içerisine yayılmış şiir.

Paris, Montparnesse'a; Dôme'a geri dönmek. Bütün Avrupa'yı dolaştıktan sonra Fransa artık farklı görünür. Cartier-Bresson, eski ve yeni arkadaşlarına geri döndü. Tangier'de kaldığı sürede birlikte zaman geçirdiği Amerikalı yazar Claude McKay sayesinde tanıştığı şair Charles Henry Ford ve onun için sonrasında hem insani hem de profesyonel anlamda çok önemli hale gelecek Doğu Avrupalı iki göçmen de bunlar arasındaydı.

Bu göçmenlerden ilkiyle şans eseri otobüste tanışmıştı. Kısa boyluydu, azalmış saçları, kalın gözlüklerinin arasında saklanmış gözleriyle hemen fark edilen yaşam dolu bir zihin ve satranç oynayan bir matematik öğretmeni zekasına sahipti. Cartier-Bresson'un sevgiyle elinde tuttuğu Leica'yı inceliyordu ve sadece bir yabancının diğer yabancıya yöneltebileceği türden cesur bir soru sormuştu: 'Ne çeşit bir makine bu?'

Bu soru, hayat boyu sürecek bir arkadaşlığın başlangıcıydı. David Szymin, Cartier-Bresson'dan sadece üç yaş küçüktü. Öte yandan sadece fiziksel olarak değil, aynı zamanda geçmişi, kökleri, yetişmesi ve eğitimi açısından da Cartier-Bresson'un tam tersiydi. Belki de bu zıtların çekimiydi. Herkesin kendisini çağırdığı adıyla 'Chim', Yidiş ve İbranice kitaplar basmak konusunda uzmanlaşan bir yayıncının oğluydu. Ciddiydi, esaslı, kararlıydı. Küçük yaşta Varşova'dan Leipzig'e gitmek üzere ayrılmış, sonrasında da Paris'e, bir gün firmayı devralmasını sağlayacak olan teknik konularla ilgili eğitim almak için – tipografiden litografiye ve grafik sanatlar da dahil olmak üzere– gelmişti. Ekonomik kriz yüzünden eğitimini bırakmak

zorunda kalmıştı ve şimdi ise hayatını küçük bir ajansta fotojurnalist olarak çalışarak kazanıyordu. İşleri kimi dergilerde yayımlanmıştı; bunlar arasında en göze çarpanı *Vu*'ydu.

Para nereden geliyordu? Bu soru, Cartier-Bresson'u gençliğinden beri meşgul eden soruydu ve tam da şu anda kişisel geliri artık yetmediği için geçerliliğini koruyordu. Özgürlüğünü yok etmediği sürece fotoğraf üzerinden yaşamak çok da kötü bir fikir değildi.

Cartier-Bresson, hızlı ve analitik düşünebilmesi, psikolojiden anlaması, kültürü, keskin zekâsı ve özellikle hassasiyeti için Chim'e minnnettardı. Melankolik yönüyle savaşçı ve oyun bozan karışımı bir adamdı. Hem görünüşüyle (siyah ipek kravatlarını göstermeyi severdi) hem de -Balkanlar'daki politik durumdan, şarap bilgisine ya da gastronomiye kadar- geniş bir alana yayılan konuşmasıyla bunu fark etmemek olanaksızdı. Kariyeri, bir çeşit örnek oluşturuyordu, bu nedenle *Vu*'nun sahibi Lucien Vogel, Cartier-Bresson'a güncel konularla ilgili çalışmasını önerdiğinde hiç çekinmeden kabul etti. Yola koyulmak üzereydi. Yeni Başbakan Hitler'in yönetimi altındaki Almanya'ya değil ama zaten bildiği İspanya'ya. Garcia Lorca'nın Kanlı Düğünü'nün prömiyerini yeni yaptığı kültürel İspanya'ya değil de Cumhuriyet'in kurulmasından iki yıl sonraki parlamenter seçimlerin politik İspanyası'na gidecekti. 1933 yılında derginin politikasıyla uyumlu politik ve sosyal temaları içeren üç başarılı sayısında yaklaşık on fotoğrafı yayımlandı. Kendi imzasıyla bile yayımlanmayan bu röportaj, bir başlangıç noktasıydı; hiçbir şekilde onu kendi doğasına ya da önceliklerine karşı gelmeye zorlamamıştı. Bu, ömrü boyunca emir almayı reddetmiş bir adamın ilk işiydi: Unutulmaz bir andı.

İkinci Orta Avrupalı göçmenle tanıştığı yer, Dôme'un terasıydı. Pierre Gassmann, 1933 yılında bir Mayıs sabahı saat yedide Almanya'yı terk ederk Paris'e gelmişti ve sürekli olarak çok sevdiği *Sous les toits de Paris* (Paris'in Damları Altında) ve *Le Million* filmlerinin sırf sinematografik hayal gücü değil, gerçek olduğunu keşfederek René Clair'ının Fransası'ndan büyüleniyordu. Cartier-Bresson'dan biraz genç olan parasız göçmen, az ya da çok hiç Fransızca bilmediğini söylüyordu. Onu etkileyen şey, Henri'nin neredeyse züğürtlüğüyle gurur duyuyor olmasıydı. Aslında Henri de diğerleri gibiydi; sadece tek bir şey dışında: Fransa'da doğmuştu ve her zaman bir Fransız olarak kalacaktı. Dôme'daki fotoğraf camiası içerisinde Henri eşsizdi. Her ne kadar kendini saklamaya çalışsa da insanlar HCB harflerinden her zaman güçlü bir Fransız ailesini fark ediyorlardı.

Gassmann çizim, resim ve sinema arasında gidip geliyordu. Chim gibi küçüktü, tıknazdı, hayat doluydu, sinirliydi ve fotoğrafa tutkundu. Ama fotoğraf çekmektense daha çok laboratuvarla ilgileniyordu. O zamanlar Cartier-Bresson her ne kadar dergiler bu işle ilgileniyor olsa da kendi filmlerini kendisi basıyordu. Danielle-Casanova Sokağı'ndaki stüdyosunda, banyo duşunun altına geçici bir laboratuvar kurmuştu. Bunun kendi seçimi olmadığını, gereklilikten yaptığını saklamaya gerek duymuyordu. Fotoğraf basmakla asla ilgilenmeyebilirdi de. Çünkü agrandizör ışığının altında geçen zaman, güneş ışığı altında geçen zamandan çalıyordu. Karanlık oda, gerçekten de onun dünyası değildi; kimyası hakkında hiçbir şey bilmiyordu ve bilmek de istemiyordu.

Gassmann ise çocukluğundan beri bu işin içindeydi. Annesi Berlin'de radyologdu, kendisi de çok erken

yaşlardan itibaren bir film nasıl yıkanır biliyordu. Yeni Fransız arkadaşının geçici karanlık odasını gördüğünde, el yordamıyla kurulmuş olmasından ziyade teknik olarak barındırdığı yetersizliklerden dolayı dehşete düştü. Duştan gelen su kimi zaman çok sıcak, kimi zaman çok soğuktu ki bu, filmin yıkanması sırasında gelişimine etki eden faktörlerdendi. Cartier-Bresson'un baskı için kullandığı fotoğraf kâğıdı bile -Avrupa'da en çok tanınan Krumière'in 'sert kâğıdı'- uygun değildi. HCB'nin tek açıklaması 'Satıcının bana verdiği buydu.'

Gassmann her şeyi anında kontrolüne aldı ve arkadaşının fotoğraflarını Almanya'dan geldiğinden beri yaşamakta olduğu Jean-Jacques Rousseau Sokağı'ndaki otelin bodrum katında bastı. Sonradan profesyonel fotoğrafçıların en çok rağbet ettiği laboratuvarlardan biri haline gelecek olan bu mahzen, Pictorial Service'ın bekleme odasına dönüştü.

O andan sonra Cartier-Bresson'un negatif ve baskıları Pierre Gassmann'ın ellerine teslimdi. Laboratuvarın hayati bir önemi vardı ve her ne kadar teknolojiyle ilgilenmiyorsa da bir gözü hep bu işin üzerindeydi. Tam da başlangıcından itibaren saygı duyulması gerekilen değişmez ilkeleri vardı. Bunlardan bir tanesi – çok nadir örnekler dışında – bir fotoğrafı basarken onu yeniden kadrajlamamaktı. Hiçbir şeye dokunulmamalıydı. O anın tüm etkisi, hatalar taşısa bile kendiliğinden oluşunda saklıydı. Bu nedenle herhangi bir yeniden düzenleme, sadece onun yanlış yaptığını öne sürmeyecek, aynı zamanda görüntünün arkasındaki duygu halini de bozacaktı. Herhangi bir düzenbazlık yoktu. Baskılarının niteliği söz konusu olduğundaysa daha da katıydı. Takip ettiği iki yol vardı: İşlerini yayımlayan dergiler ve sergileyen galeriler.

Özellikle de böylesi genç biri için bu iki kanala birlikte sahip olmak nadir görülen bir çıkıştı.

Neredeyse bir yıldır çalışmaktaydı ama bu, elindeki fotoğrafları başka yerlerde göstermekten onu alıkoymadı. 1933'te Crosbyler'in atölyesinden tanıdığı Julien Levy, iki yıl önce Madison Bulvarı 57. Cadde üzerinde açtığı New York Gallerisi'nde eylül sergisinde ondan işlerini göstermesini istedi. Bir Parisli için Manhattan'ın kalbindeki bu avant-garde mekândan daha fazla heyecan verici bir yer bulmak zor olurdu. Sürrealist Avrupa fotoğrafının bir koleksiyonu olmakla birlikte özel bir gösteri değildi. Levy, Cartier-Bresson'u isimleri çoktan efsane haline gelmiş Marcel Duchamp ve Alfred Stieglitz ile bir araya getirmişti. Kataloğa Peter Llyod takma adı altında yazılmış kendi manifestosunu eklemişti. Her yerde vasat değerlendirmeler hüküm sürürken, korktuğu eleştirileri önlemek istemişti. Cartier-Bresson bölümü gösterişliydi, fakat baskıları kalitesizdi. Titiz kişiler tarafından yerleşmiş geleneklere karşı çıkış olarak değerlendirilirken, kendini çağın ruhunun dışında buldu. Onun an fotoğrafları piyasada yaygın olan cilalı, sofistike, dikkatlice sahnelenmiş ve sanatsal olan yaygın beğeniyle uyuşmuyordu. Levy-Llyod'un metninin özünde şaşırtıcı olan ise Charlie Chaplin'in sanatına yaptığı gönderme değil ama Cartier-Bresson'un temsil edebileceği 'anti-grafik fotoğraf' tezidir. Biçimin ve içeriğin birbirinden ayrılabileceğini, biçimin yüzeye çıktığında içeriğe dönüşeceğini ve bu ikisinin doğal birleşiminin Cartier Bresson'un da arayışında olduğu üstün uyumu hissetmiş gibiydi. Tabii ki galeri sahibi, bir uzmanın yargısına ya da sanat tarihçisinin sezgisine sahip değildir. Piyasa kurallarının da ötesinde sadece kendi hoşuna gidenlere ve gitmeyenlere karşı sorumluydu ve tüm mesele de buydu. Ama metniyle öne sürmeye

çalıştığı bakış açısı tamamen gizemliydi. Benzerlerinin aksine kompozisyon değeri üzerine kalıcı bir şüphe yerleştiriyordu. Bu, Henri Cartier-Bresson için hayati önem taşımaktaydı.

Montparnasse, Concord Meydanı'ndan uzakta parlak günlerini yaşamaktaydı ve 6 Şubat 1934'teki kanlı isyanların ekosu buraya pek ulaşmamıştı. Cafe du Dôme sohbetlerinin ana konusu Afrika idi: Trocadéro Müzesi'ndeki yeni siyah Afrika odası ve *Minotaure* dergisinin buna adanmış bir sayısı; Michel Leiris'in Gallimard tarafından henüz basılmış Dakar ve Cibuti'deki etimolojik çalışmlarını içeren kitabı *L'Afrique fantôme*. Bu sırada Afrika sevdalısı Henri, başka bir yerdeydi: Orta Amerika'dan sürrealist topraklar, hayal gücünün ülkesi Meksika'ya gitmişti.

Bu, onun resmi bir fotoğrafçı olarak yaptığı ilk yolculuktu. İspanya, sadece bir basamak olmuştu. Meksika'ya bir gezgin ya da bir turist olarak değil, bir çeşit seyyah olarak gitmişti. Trocadéro Etnografi Müzesi tarafından düzenlenen büyük Pan-Amerikan otoyolunun inşası çerçevesinde Fransız coğrafi keşif grubunun bir parçasıydı. *San Francisco* yolcu gemisi Havana'da mola verdiğinde grubun üyeleri, Küba basınına köprünün üzerinde gülümseyerek poz vermişlerdi. Cartier-Bresson dışında bu fotoğrafta, Alvarez de Toledo, Bernard de Colmont, ressam Antonio Salazar, Tacverian olarak adlandırılan biri ve eski diplomat Julio Brandan ve antropolog olan Arjantinli hukukçu vardı. Meksika hükümeti onu, hayatları kara yolunun inşasıyla radikal bir şekilde değişikliğe uğrayacak yerlileri çalışması için görevlendirmişti. Fotoğrafta olmayan yedinci kişi ise onlara birkaç gün sonra katılacak *Carteless* dergisinin Paris temsilcisi Kübalı yazar Alejo Carpentier'di. Bu

sırada Cartier-Bresson şehir boyunca dolanmış ve hayatının o dönemi için tipik bir sürrealist kare çekmeyi başarmıştı: Yıkık duvarlardan oluşan bir fonun önünde, atlı karıncadan dünyanın sonuna doğru kaçıyormuş gibi görünen ahşap atlar.

Henri, kafelerde verdiği molalar esnasında babasından gelen mektupları tekrar tekrar okuyordu. Kendi doğası gereği her zaman pragmatik olan babası, onu seçtiği kariyerde ilerlemesi konusunda cesaretlendiriyordu, ama bazı teknik eğitimlerden geçmesi şartıyla. Bay Cartier-Bresson oğlunun gerçek bir gelişme kaydetmesi için tek yolun bu olduğuna inanıyordu. Bu nasihat, Kartezyen mantıkla yönetilen bir şirketin müdüründen değil, oğlunu finansal olarak desteklemeye devam etmek konusunda artık çok da emin olmayan bir babadan geliyordu. Henri'nin kısa sürede adını duyurması için çok hevesliydi ve bütün şüphelerini bir kenara bırakmak istiyordu. Henri için takip etttiği kimi yazışmalardan dolayı kaygılanıyordu. Bunlardan biri 28 Haziran 1934 tarihinde *Arts et Métiers Graphiques*'ten gelen Charles Peignot imzalı mektuptu:

'Bir sonraki kitabım için senden bazı ilginç fotoğraflar aldım. Ama bana öyle geliyor ki, daha iyisini yapabilirsin. İzninle fotoğrafik kalitenin umut kırıcı olduğunu belirtmek isterim. Yıllar önce benim de tavsiyelerim doğrultusunda tercihinizi yapmış, fotoğrafa yönelmiştiniz. Bundan dolayı kendimi size bunları söylemekle yükümlü hissediyorum. Kompozisyonlarınız hiçbir şekilde küçümsenmeyecek denli önemli, her zaman bir fikriniz var ama fotoğrafik malzemeniz iyi değil. Size bir gün kimi yerlerden edindiğim belgeleri göndereceğim. Kompozisyonun teknik kalite ile nasıl da iç içe geçtiğini görünce dehşete kapılacaksınız.'

Keşif gezisi için Meksika'dan kara yolu ile Buenos Aires'e gidilmesi planlandığından; Guatemala, Honduras, Nikaragua, Kosta Rika, Panama, Kolombiya, Brezilya ve Paraguay'dan geçilecekti. Cartier-Bresson *New York Times* ile bu sırada çekilen fakat kullanılmayacak olan fotoğraflarla ilgili bir anlaşma yapmıştı.

Antonin Artaud (oyuncu ve Cruelty Tiyatrosu'nun kuramcısı), André Breton ve sürrealist Benjamin Péret, sürrealizmin gözde bölgelerinden olan Meksika topraklarına ayak basmadan yıllar önce Cartier-Bresson, bu ülkeyi zaten bir uçtan bir uca gezmişti. Fakat Meksika'nın en büyük limanı Veracruz'a henüz ayak basmışlardı ki, gerçek dünyaya geri döndü. Keşif grubunun daha yaşlı, deneyimli ve bariz bir şekilde kurnaz olan lideri, onunki de dahil bütün grubun parasını alarak bir sabah ortadan kaybolmuştu. Öncesinde de fotoğrafçıya boş bir çek imzalatmayı başarmış ve sonrasında da tüm hesabını boşaltmıştı. Cartier-Bresson bir anda kendini Paris'ten kilometrelerce ötede beş parasız buldu. Babası bu durumdan hoşnut olmasa da yardımcı olmak istedi. Ancak teklifi, böylesi durumlarla başa çıkmaya alışkın gururlu bir kişinin yapacağı şekilde uygun bir dille geri çevrildi. Kişisel malzemeleri, Leica'sı, birkaç kutu filmi ve 1200 dolar borcu olduğuna dair belgesi ve kısa vadeli geleceğiyle ilgili karışık düşünceleri dışında hiçbir şeyi yoktu. Bayan Colle'un ilk kehanetiyle ilgili söyledikleri zihninde dönüp duruyordu: 'Dünyanın öteki tarafına gideceksiniz, soyulacaksınız ama bu sizin için çok da sorun olmayacak.'

Aslında bu yolculuğun, Pan-Amerikan otoyolu rotasından ilk etapta sorumlu olan Meksika Hükümeti tarafından finanse edilmesi gerekiyordu. Ama şimdi

projeye karşı kuşkular vardı. Özellikle de ülke tam da geçiş aşamasındayken. Lázaro Cárdenas, Abelardo Rodriguez'i Cumhuriyet'in başkanı yapmayı başarmış ve ortamdaki atmosfer popüler reformların lehine değişiyordu. Bakanların da farklı ekonomik ve sosyal öncelikleri vardı. Dolayısıyla Trocadéro Müzesi'nin, harcamaları karşılığında elde etmeyi beklediği etnografik malzemenin de bir önemi kalmamıştı. Bütün proje, başlamadan bitmişti ve Henri Cartier-Bresson dışındaki üyeler de kendi yollarına gitmişlerdi. Büyük çoğunluk şok ve üzüntü içerisinde evlerine geri dönmüştü. Kâhin haklıydı; sorun değildi. Gördüğü yerlerin farklılığıyla büyülenmiş bir şekilde kendini hızlıca kederden kurtarmış, en az elli üç farklı etnik gruba kendi dillerinde ve inançlarında ev sahipliği yapması nedeniyle, farklı ülkelerden oluşmuş bu ülkeye ilk görüşte âşık olmuştu.

Veracruz'dan yükselen sesleri duymak, kendini bir Meksikalı tarafından evlat edinilmiş gibi hissetmesine neden olmuştu ve her ne olursa olsun burada kalmaya karar vermişti. Fotoğraf sayesinde hayatını kazanacaktı. Ama on yıl kadar önce Meksika'da portre fotoğrafı stüdyosu açmış olan Edward Weston ile yarışamazdı. Cartier-Bresson bu işi kendi yöntemiyle çözmeliydi. Hayatını buradaki yerliler gibi kazanmak istiyordu ve yine bir kez daha farklı bir çevreyle bütünleşme hevesindeydi. Dillerini bilmiyor oluşunu bir koz olarak kullandı. İnsanların ne dediğini anlamadığınız zaman vizyonunuz keskinleşir. Kelimelere ulaşamayan kişi, görsel dünyaya daha fazla odaklanır. Bu, gençliği boyunca izlediği sessiz filmlerin etkisinde bir ömür boyu kalacak bir adamın felsefesiydi. Afrikalı bir avcıydı, şimdi ise Meksikalı bir fotoğrafçı olacaktı.

Dôme'dan edindiği alışkanlıklar yeniden baş göstermiş;

iç güdülerini takip ederek bir kafeden diğerine girip çıkmıştı. Kısa sürede bütün ünlü sanatçılarla ve edebi sürgünlerle iletişime geçmişti. Aralarında, ondan altı yaş büyük olan biri, Cartier-Bresson'u, fahişelerin ve cenaze salonlarının arasında bir yerde kendisiyle yaşamaya davet etti. Langston Hughes, sol kanattan bir şair, yazar ve oyun yazarıydı. Harlem rönesansını yaratan, aynı zamanda da hayatını yazarak sağlayan ilk siyah Amerikalılardan biriydi. İyi bir hayat değildi belki ama hayattı. İki dil biliyordu (*Don Kişot*'un Kastilyaca versiyonu başucu kitabıydı) ve Meksika şiirleri ile kısa hikayelerini İngilizceye çevirerek Amerika'da tanınmalarını sağlıyordu. Kariyerinin erken döneminde bir çeşit Pan-Amerikan romantizminin öncül ışığı olarak kabul edilmişti ve anlatacak ilginç hikayeleri vardı. Kanında çalan orman davullarını duyabildiğini söylerdi. Son birkaç yıldır radikal, siyah sol kanat proleter şiirine dönmüştü. Ama onu tanıma ayrıcalığına erişmiş herkes, onun kalbinin derinliklerinde dili, müzik notası gibi kullanan bir Amerikalı cazcı olduğunu bilirdi.

Hughes, evini zaten yerli bir Meksikalı olan şair Andrés Henestrosa –kendi lehçesine ait ilk sözlüğü yazma hazırlığı içindeydi– ve Nacho olarak bilinen ressam Ignacio Aguirre ile paylaşıyordu. Hep birlikte başkentin en karanlık sokaklarından birinde; la Candelaria de los Patos'ta yaşıyorlardı. Fahişeler, pezevenkler, hırsızlar, gangsterler öylesine çoktu ki, polis buraya adım atamıyordu. Bu kokuşmuş yeraltı dünyasından daha pis bir yer zor bulunurdu. Üç yıl önce Sergei Eisenstein'ın yapımcısının bir anda tüm fonlarını kaybetmesine ve yönetmenin *Que Viva Mexico*'nun –ülkenin tarih ve medeniyeti üzerine başyapıtı– çekimlerine son vermesine neden olan olay da burada gerçekleşmişti.

Tehlike, aşırı kalabalık, paranın yetersizliği... Bunların

hiçbirinin önemi yoktu. Bu karanlık mahallede geçirdiği günler ve geceler, Henri'nin hafızasında ender yaşanan mutluluklar olarak yer etmişti. Bu mutluluktaki önemli etken Gaudalupe Cervantes'ti: Onun pazarda kızarmış mısır böreği satan Juchitan'lı çıplak ayaklı nişanlısı. 'Lupe Cartier' olarak bilinen bu kadın, sadece Zapotek dilini konuşuyordu ve kendi dilinde Cartier-Bresson'a münasip ve popüler bir isim bulmuştu: 'Karides yanaklı, küçük, beyaz adam.'

Elinde Leica'sı günlerini ya Merced pazarında ya da Cuadrebte de la Soledad'ta, insanlığı tüm tuhaf halleriyle gözleyerek geçiriyordu. Yakaladığı ifadelerde, derin bir yalnızlık, düş kırıklığı, boyun eğmiş insanların ilgisizliği ve fakirliği vardı. Bu unutulmaz ifadelerden uzaklaşdığındaysa soluğu odasındaki geçici küçük laboratuvarda alıyordu. Aynı görüntüleri yeniden görmesi için yapması gereken tek şey, yeniden sokaklara çıkmaktı. Zihni; insanlarla, nesnelerle, şekillerle, duygularla ve onu asla huzur içerisinde bırakmayan Meksika'nın dokunaklı sahneleriyle doluydu. Yine de o bütün bunlara gözlerini kapayacak biri değildi. Sanatçılarının Giotto'nun freskolarını (ama daha sosyal, daha politik ve açıkça daha Kolombiya öncesi) kendi anıtlarının duvarlarında yeniden dirilttiği bu ülkede baştan çıkmamak imkansızdı. Meksika Rönesansı'nın bu öncüllerinin işlerini görmek için müzelere gitmeye gerek yoktu. Duvar ressamları, şehirde her yerdeydi – Ulusal Hazırlık Okulunda, Eğitim Bakanlığı'nda, Sağlık Bakanlığı'nda. Fırçasını fotoğraf makinesiyle değiştirdikten sonra bile ressamlıktan vazgeçmeyen Cartier-Bresson ne kültürlerini yansıtma biçimlerine ne de tekniklerine kayıtsız kalmamıştı: Diego Rivera, suluboya ve balmumu ile çalışıyor; David Siqueiros ise, etkileyici sonuçlar veren rölyef yöntemi olan pirokseni tercih ediyordu.

En beklenmedik olaylar bile düzenli olarak gerçekleşiyordu. Bir gece, Cartier-Bresson yörenin önde gelenlerinden birinin ev partisine katıldı. Bu bekâr evini ressam arkadaşı Tonio Salazar dekore etmişti. Tekila su gibi akıyordu. Amipli dizanteriden muzdarip olduğu için sadece Henri ayıktı. Sıkıntısını dağıtmak için Tonio'yla birlikte evi dolaşmaya çıktılar ve odalar arasında kayboldular. Üst kattan gelen hafif bir ses duydular:

> Çok şanslıydım. Zaten açık olan kapıyı sadece itmem gerekiyordu. İki lezbiyen sevişiyordu. Çok şehvetli ve duygusaldı... Yüzlerini göremedim. Mucizeviydi – tüm doygunluğuyla tam bir fiziksel aşk. Tonio, bir lamba tuttu; ben de birkaç poz çektim. Müstehcen hiçbir şey yoktu ortada. Ben de utanır, onlara asla bu pozu verdiremezdim.

Gözlemleyenin suç ortaklığında; hayat, hareket, erotizm ve duyguyla dolup taşan bir fotoğraftı. Mandiargues'in *'Aşk Örümceği'* ismini taktığı, en sevdiği fotoğraflardan biriydi ve Cartier-Bresson ikonlar panteonunda önemli bir yer edinmişti. Fotoğrafın negatifi, filmden kesilip çıkarılmıştı, tıpkı o gün çektiği kalan diğer negatiflere de yapıldığı gibi. O nedenle seriyi birlikte görmek imkansızdı. Ama altmış beş yıl sonra, galeri sahibi Julien Levy'e adanmış bir sergide serilerden bilinmeyen bir baskı mucizevi bir şekilde ortaya çıkıverdi. Aynı iki kadın, onlara eşlik eden bir adamla birlikte: Tonio da onlara katılmış...

Cartier-Bresson, gecelerini birlikte kaldığı arkadaşlarının özel partilerinde geçiriyordu. Aralarında herhangi biri çevirisini, makalesini ya da fotoğrafını sattığında, kutlamaya Butch Lewis'in Amerikan Restoranı'na, Calle 5 de Mayo'ya ya da Las

Casuelas'a giderlerdi. Bunun dışındaki zamanlarda ise barlarda ve gece kulüplerinde zilzurna sarhoş olurlardı. Cartier-Bresson, kendini hiçbir zaman bu sınırlarda olduğundan daha gerçek hissetmemişti. Garip mekanlarda, yaratıcı tiplerle; her şeyden de öte Meksikalı avant-garde yazar ve çizerlerle...

Fotoğraf çekerken, özgürlüğün tadını çıkarıyordu. Mexico City caddelerine, Juchitan gecekondularına, Puebla'nın pitoresk sokaklarına ya da Oaxca'nın rodeolarına; Tehuantepec Körfezi'nde gidebildiği yere kadar gitti. En nihayetinde bir çeşit yaşam sevincini anlatan yüzler ve gülümsemeler yakalamayı başardı. Ve gittiği her yerde, tıpkı İspanya'da yaptığı ve sonrasında gideceği herhangi bir yerde de yapacağı gibi çimenlere yayılmış gerinen ya da kaldırıma uzanan insanların fotoğraflarını, onlar farkında olmadan çekti. Onları tamamen saldırganlıktan uzak bir şekilde yakaladı. Çünkü uyku kendilerini gözleyen Kiklop'dan rahatsızlık duymalarını engelliyordu. Meksika'nın uykucu insanlardan oluştuğunu düşünmek yanlış olmaz. Ama bazıları vardı ki, uyanmıştılar. Cartier-Bresson, son derece zararsız, bir duvarın önündeki ağacın fotoğraflarını çektiği için belediye başkanından sert bir azar işitmişti. Ama söz konusu duvar, kadınların kullandığı hamamın duvarıydı. Bu nedenle çektiği fotoğraflar uygunsuz kaçmıştı. Bir utanma hali daha...

Cartier-Bresson, *Excelsior* gibi bazı yerel gazetelere fotoğraf satmış ve yerli fotoğrafçılarla rekabette olduğundan epey gurur duymuştu. Diğer fotoğrafları da Picasso'dan, kübizmden ve İspanyol sanatından etkilenmiş genç bir Meksikalı fotoğrafçı olan Manuel Alvarez Bravo'nun işleriyle beraber Palacio de Bellas Artes'de sergilenmişti. Alvarez Bravo'nun kendi kişiliğini yansıtan en ünlü fotoğrafı –sosyal sorumluluk,

politik saldırganlık ve büyülü gerçekçilik karışımı- *Grevde Öldürülen İşçi* de o yıl çekilmişti. Devrim sırasında ölümle çok erken yüz yüze gelmiş ve bir daha asla kendini toparlayamamış bir adamın hayal gücünü ortaya koyuyordu.

Palacio'da işleri yan yana asılan Cartier-Bresson ve Alvarez Bravo tanışıp arkadaş oldular. Ortak yanları, gizli bir güç onları çekiyormuş gibi sokak tarafından büyülenmiş olmalarıydı. Ve ayrıca Eugène Atget'nin dünyasına da tutkuyla bağlıydılar.

Meksika'da fotoğrafa gösterilen ilgi çok az olduğundan, kendi halkının bu genç Fransız'ın işlerine olan ilgisi Meksikalı fotoğrafçıyı çok etkilemişti. Bunun tek açıklaması olabilirdi: Fotoğraflarda gizli özel bir şey Mart 1935'te gerçekleşen sergi, Cartier-Bresson'un hayatında bir dönemin sonu oldu. Dört yıldır Meksika'da yaşıyordu –Fildişi Sahilleri'nde geçirdiği zaman kadar– ve hayatı sanki bir döngüyü takip ediyor gibiydi artık. Burada da orada olduğu gibi yalnızlığı, hastalığı, kötü yaşam koşullarını deneyimlemişti. Kendini fakirlikle oyalayan, düşük hayatın kirli çekiciliğiyle baştan çıkmış zengin bir adam olarak değil; yabancı bir dünyanın içine çekilen bir gezgindi. Henri, kendini fahri bir Meksikalı gibi hissediyordu şimdi ve ayrılma anı geldiğinde Meksika'yı, o zaman kadar en mutlu olduğu ülke olarak tanımlayacaktı.

Kendi yolunu bulmuştu. Ne bir savaşçı ne de bir gazeteciydi; yirminci yüzyıl teknolojisiyle donanmış ama on sekizinci yüzyıl ruhunu taşıyan dürüst bir avareydi. Başka bir deyişle, maceracıydı. Ama kelimenin egzotik anlamıyla değil; kişisel gelişimi süresince mantığa ne kadar aykırı olursa olsun, sanatsal ihtiyaçlarıyla uyumlu, yaşanılası bir yol bulması

açısından. Bununla birlikte Pierre Josse'den gelen bir telefon, onu birdenbire farklı bir gerçekliğin içine çekti. Paris'te, Nicolo Sokağı üzerindeki bir dairede arkadaşları René Crevel, ilk kitabı *Détours*'da tarif ettiği şeyi yapmıştı: 'Gaz ocağının üzerinde çay, pencereler sıkıca kapalı, gazı açıyorum, kibriti çakmayı unutuyorum...'

Crevel, ailesi üzerindeki lanetli zincirin son halkası olduğuna inanıyordu. İntihar ona kaçınılmaz kaderiymiş gibi görünüyordu ve on dört yaşından beri bu sahnenin etkisi altında yaşıyordu. Yaşamı, üzücü ve skandallarla dolu geçmişti. Ölümü de yaşamına uygun bir şekilde gerçekleşti. Kilise cenazeyi sahiplenmiş ve göğsünün üzerine haç yerleştirmişti. Ama sürrealist arkadaşları bu törene katılmayı reddetti. Otuz beş yaşında, asılmış adamın oğlu ardında şu mesajı bırakarak derin bir uykuya dalmıştı: 'Lütfen beni yakın. İğrenç.'

New York 1935. Henri Cartier-Bresson, fotoğrafı bırakmaya karar verdi. Bu, ilk kez oluyordu ama son olmayacaktı. Ona en uzun süren tatmini sağlayan bu sürekli tutkusunu bırakmak istemesi tuhaftı. New York ve Meksika'daki sergileriyle kariyerinin erken döneminde bir parça ün kazanmıştı ama bu onu bağlamaya yetmiyordu. Atlantik'i geçmektense Amerika'da kalma fikri, zihninin gerisinde aracını değiştirmeyi düşünmesinden kaynaklanıyordu. Artık fotoğraf yoktu. Tam olarak sinema da denemezdi, belgesel film onu kendine çağırmaktaydı. Bu, o dönem yaşayan bir genç için doğal bir yönelimdi: Fırçadan fotoğraf makinesine, oradan da kameraya geçiş. Sinema ve kökleri; hız, sabırsızlık, şöhret ve servetle eş anlamlıydı. Birçok fotoğrafçı çoktan zahmetsiz bir şekilde diğerine doğru geçmişti.

Manhattan'a ayak bastığı gün, Meksika'dan getirdiği kamp yatağını koyabileceği bir oda aramaya başladı. Paris'te, otelde kalmasına gerek kalmayacak kadar çok Amerikalı ile tanışmıştı. Lhote Akademi'nin muhtemelen en güzel eski öğrencilerinden biri olan Elena Mumm ve Tangier'de tanışıp Montparnasse'de yeniden karşılaştığı Charles Henry Ford ile yeniden buluştu. Ford'un daha çok eşcinsellerden oluşan, bohem edebiyat ve sanat çevresinden pek çok tanıdığı vardı. Partneri ressam Pavel Tchelitchev, beş kuruş parası olmayan bu Fransıza yardımcı oldu. Böylece Cartier-Bresson, 39. Cadde'de henüz Amerikan vatandaşlığını almamış Rus bir göçmenin stüdyosuna yerleşti. Nicolas Nabokov, yazar Vladamir Nabokov'un birinci dereceden kuzeni olan bir bestekârdı. Cartier-Bresson, onunla ilk kez Diaghilev'in Rus Balesi için lirik bir senfoni, oratoryo, yaylı dörtlü için *serenata estive* olarak hayat bulmadan evvel müzik yazarken Paris'te tanışmıştı. İki sürgün kısa sürede bağ kurdular ve her ne kadar Fransız uzlaşmaz, bağnaz ve ciddi; Rus da kaprisli, tuhaf ve kararsız biri olsa da New York'un zorlu dünyasında birlikte dostça yaşadılar. Her şeyi paylaşıyorlardı. Çoğunlukla hamburger, elmalı pasta ve meyve ile idare ediyor; yaşam alanlarını sadece beyaz bir perdeyle ayırmış olmaktan rahatsızlık duymuyorlardı. Ahlak ve politika üzerine genelde sabaha kadar süren tartışmalara giriyorlardı, ama her ikisi de yenilikçiydi. Nabokov, üst sınıf bir Rus ailesinden geliyordu ve Duma'nın[8] liberal bir üyesinin yeğeniydi. İçten içe beslediği anti-faşist düşünceler ile Lenin'in mirasçılarına daha bir hoşgörüyle bakan Cartier-Bresson'un aksine Nabokov, komünizmin insanlığın geleceğini temsil ettiğine inanmakta güçlük çekiyordu.

[8] Duma: Rus Parlementosu

Meksika ve Montparnasse'da olduğu gibi Manhattan'da da Cartier-Bresson, çevresiyle kaynaşmak konusunda üstün bir meziyet sergiledi ve tanıdıkları giderek çoğaldı. Besteci George Antheil'in evinde Paul Bowles'a tanıştı ve arkadaş oldu. İkisi de gizemli Tangier şehrinde kalmışlardı, ama geleceğin yazarı ve neredeyse tescillenmiş fotoğrafçı arasında ortak başka bir şey vardı: Her ikisi de Gertrude Stein'i görmeye gittiklerinde aşağılanmışlardı. Bowles'un Transition Dergisi'ndeki sürrealist esintili işini gördüğünde Stein, ona doğrudan şiiri bırakmasını söylemişti.

Fotoğrafı bırakıp yeni bir kariyere başlamak Cartier-Bresson için çok da kolay görünmüyordu. İşte tam bu sırada Julien Lévy hayatına girdi. Nisan 1935'te Madison Bulvarı'ndaki galerisinde çok sevdiği 'anti-grafik fotoğrafçılık' temasıyla Cartier-Bresson, Walker Evans ve Manuel Alvarez Bravo'nun işlerini kapsayan yeni bir sergi açtı. Mevcut koşullarda Henri'nin kariyerine birdenbire son vermesi çok zordu; özellikle de yeni fotoğrafik yoldaşı, işlerine büyük hayranlık duyduğu Walker Evans, fotoğraflarından böylesine etkilenmişken: 'Önümüzde henüz keşfetmekte olduğumuz çok yeni bir yol var,' diye sanat eleştirmeni Thrall Soby'ye itirafta bulunmuştu.

Eskiden Sorbonne'da edebiyat öğrencisi olan Walker Evans, kahramanları Baudelaire ve Flaubert'te asla sırtını dönmemiş; sadece bir ifade aracının yerini diğeriyle doldurmayı tercih etmişti. Fotoğrafçılık bir yazı şekliydi ve hayat da sokaklardaydı – bu, onun inancıydı. New York ve Boston'u çektiği ilk fotoğraflarında, kentsel gerçekliği mükemmel bir şekilde yansıtıyordu. Natüralist yetenekleri, Amerika'nın çeşitli yerlerinde Tarım Güvenlik İdaresi için üstlendiği görevler sayesinde yeşerdi. Aynı yıl, 1935'te,

Roosevelt'in Demokrat hükümeti tarıma destek olmak ve toplumsal farkındalığı artırmak adına New Deal adı altında sosyal bir program yürürlülüğe koymuştu. Evans, birkaç yıl boyunca bir düzine başka fotoğrafçıyla birlikte, 1929 Depresyonu sonrası köylerde meydana gelen tahribatın görsel kaydını tutmak için Amerika'yı bir uçtan bir uca dolaştı. Bu sürede özellikle yaşam koşullarına, habitata ve kendi tutkusu olan sokağa yoğunlaştı.

Cartier-Bresson, eğer Amerikan vatandaşı olmuş olsaydı kendi bakış açısını böyle bir amaç için kullanmak üzere bağımsızlığından ödün verebilirdi. O an için daha az Fransız, daha çok New Yorklu olmaya odaklanmıştı. Klasik bir gezginin aksine onun kaygısı her zaman uyum sağlamak, içinde bulunduğu yeni dünyaya karışmak olmuştu.

Bağlantı kurduğu Amerikalılar üzerinde güçlü bir etki yaratmakta hiç güçlük çekmeyen benzersiz bir karakterdi ve bir gün onların anıları bu etkiye tanıklık edecekti. Onlar için melek yüzlü genç bir adamdı – pembe, sarışın ve temiz traşlı– utangaçlığı ise daha ağzını açmadan belli oluyordu. Ama bakışları açık hatta bir parça da kurnazdı, yaşam doluydu ve hareketliydi. Hırslıydı, tutkularını gerçekleştirmek için gerekli araçları elde etmekte kendine güveniyordu. İşinin niteliğinden ya da benzersizliğinden hiçbir zaman şüphe etmiyordu. Buradaki 'tutku' kariyer bağlamında değil, sanat bağlamındadır. Böylesi bir öz güven, bu kadar genç biri için şaşırtıcı görünebilir. Ve bu güveni, fotoğrafçılığı hakkında konuştuğunda tıpkı Jean Jaurès'nin[9] büyük politik konuşmalarındaki benzer gücü gösteriyor, çok daha vurucu oluyordu. Yeteneklerine ilişkin sarsılmaz güveni, narin görüntüsü ve beceriksiz hali ile tamamen

[9] Jean Jaurès': Fransız sosyalist lider.

zıt düşmekteydi. Karşısındakiler onun kendine karşı bir tür nefret duymadığını hissediyordu ama gerçek her zaman biraz daha karmaşıktır.

Denilebilir ki, Cartier-Bresson'un en başından beri ne yapması ve nasıl yapması gerektiğine ilişkin bir fikri vardı ve bu görüşü de sonuna kadar takip etmeye kararlıydı. Ama bunu öylesine bir ciddiyet ve kesinlikle ifade ediyordu ki, maddi şeylere olan ilgisizliği Amerikalıların paraya olan tutkularıyla ters düşüyor, tutumu küstahça hatta kibirli bir davranış olarak bile değerlendirilmiyordu. Yine de bu farklılık kolaylıkla kendi üst sınıf köklerinin bilincinde olan insanların sahip olduğu küstahlık olarak okunabilir. Ancak böyle bir izlenim yanlıştı. Sinema yönetmeni Ralph Steiner, bu öz güven karşısında büyülenmişti. Her ne kadar söylediği her şey küstahlık olarak kabul edilebilecek olsa da konuşmanın sonunda Steiner derinden etkilenmişti. Cartier-Bresson'un tek kararsızlığı enstrümanıydı, ama bu enstrümanı kullanmaktaki yeteneklerinin onu en iyiye taşıdığına ilişkin şüphesi yoktu.

Bir süre Harlem sokaklarında elinde Leica'sı, gözleri her yerde, gece gündüz dolanmaya devam etti. Bazı fotoğrafları sol görüşlü avant-garde dergi *New Theatre*'da yayımlandı. Tuhaf bir şekilde Pierre Renne takma ismini kullanıyordu. Belki de göçmenlik bürosunun dikkatini çekmemek için böyle davranmıştı. Geceleri birlikte yaşadığı siyahi bir kadın, Paul Bowles ve diğer arkadaşlarıyla beraber Father Divine's'a gidiyordu.

Sadece birkaç ay yaşamış olmasına rağmen Harlem, onu büyüleyen yerlerden biriydi. Caz tutkusunu tatmin etmeyen çok az gece kulübüne rastlamıştı. Arkadaşlarının çoğu o çevreden entelektüeller, sanatçılar ve müzisyenlerdi; beraberinde siyahiler ve

yenilikçiler de vardı. Komünist olduklarını söylemeye bile gerek yok.

Bununla birlikte fotoğrafçılığa devam mı etmeli, yoksa belgesel filme mi yönlenmeli sorusu hâlâ bakiydi. Bir ustanın onu, tıpkı André Lhote'un resimde yaptığı gibi, doğru yola yönlendirmesi gerekiyordu. Paul Strand olabilirdi, ama değildi. Aralarında hem kuşak farkı hem de sanatsal olarak büyük bir boşluk vardı. Cartier-Bresson, Galeri 291'in eski üyesi ve 'doğrudan fotoğrafçılığın' (gerçekliğin saf ve direkt haliyle yeniden üretimi) öncüsü olduğu söylenen Strand etrafında dönen efsanelerden etkilenmiyordu. Strand'ın önceki yüzyılın etkisi altında ürettiği akademik ve piktoryal yeryüzü şekilleri, kayalar, bitkiler, ağaç kökleri ve bulutlar üzerine işleri Cartier-Bresson'u heyecanlandırmıyordu. Çok yapay ve estetik olduğunu düşündüğü Eugene Smith'e ilişkin de aynı şekilde ilgisizdi. Onun gözünde büyük Amerikalı fotoğrafçı Walker Evans'tı.

Cartier-Bresson, her şeyden öte bu fotoğrafların ardındaki adama, kişisel olarak Strand'a saygı duyamıyordu. Ona göre Strand, ağır ilerleyen biriydi ve tüm hayatı boyunca ahlaki olarak Stalinci kalacaktı. Strand'la ya da doğrusu onun evinde, insanlığın görsel takibi için farklı bir yol olan film yapımının temel ilkelerini öğrendi. Ama 1935 yılında Cartier-Bresson New Yorklu olurken; Strand, Meksika'da kendi filmlerini, *Redes* (Balıkçı Ağları) ve *The Plow That Broke in The Plains*'i (Ovaları Süren Saban) yapmakla meşguldü ve çok fazla seyahat ediyordu. Bu iki adam aslında birbirlerini çok az görmüşlerdi. O nedenle Cartier-Bresson'un ona borçlu olduğunu söylemek yanlış olur. Teknik ve kurgu ile ilgili derlediği her şeyi 'Nykino' (kelime, New York ve Rusça'daki 'sinema' sözlerinden

geliyor) arkadaşlarından öğrenmişti – Willard van Dyke ve diğer belgeselcilerin de dahil olduğu hafif sol kanat grup. Paul Strand, parlayan yıldızlardan biriydi ve buluşmaların gerçekleştiği yer de onun dairesiydi. Ama onlara sadece tek tük nasihatlar vermek için katılırdı.

Cartier-Bresson, gelişiminin durduğunu hissetmeye başlamış ve bir kere daha huzursuzluk tüm ruhunu kaplamıştı. Aynı şeyi Afrika'dan Avrupa'ya; Avrupa'dan Orta Amerika'ya ve Orta Amerika'dan Kuzey'e gittiğinde de hissetmişti. Manhattan'da bir yıl geçirmişti – 1935 ve 1936 yılları arasında – ve Amerika'yı daha keşfetmeden gitmek için sabırsızlanıyordu. Tam da bu sırada kahramanı André Kertész New York'a gelmiş; bir grup gazeteci Life adı altında, büyük bir kısmı fotoğrafa ayrılacak olan güncel konularla ilgili yeni bir dergi kurmak için bir araya gelmişti. Bu onun için altın bir fırsat olabilirdi. Derginin şef editörü, *Vu*'da yayımlanan ilk fotoğraflarından iki yıl sonra onunla iletişime geçmişti. Ama hiçbir şey fark etmedi. Kimse onu New York'ta tutamazdı ve hiçbir şey onun fotoğrafa devam etmesini sağlayamazdı. *Harper's Bazaar*, görsel cazibesini arttırma endişesi içerisinde onunla bir dizi moda fotoğrafları yapması üzerine anlaşmıştı. Ancak taraf da bu çabanın sonuçsuz olacağına karar verdi ve proje de hızla sona erdi. Bu, Cartier- Bresson'un aradığı şey değildi.

Film yapmak istiyordu, fotoğraf değil, hepsi bu... Onun için yapması gereken şey, yardımcı yönetmen olarak kendine bir iş bulmaktı. Ama bunun Paris'te, kendi şehrinde; duyduğu kadarıyla politik, sosyal ve kültürel olarak bir kez daha büyük bir hareketliliğin yaşandığı kentte daha kolay olacağını hissediyordu. Paris, olması gereken yerdi.

4. Eski Dünyanın Sonu 1936-39

Cafe du Dôme, her zaman olduğu gibiydi. Cartier-Bresson, Paris'e, eski arkadaşlarının arasında eski alışkanlıklarına geri dönmüştü. Ama yine de bir şeyler, belirsiz de olsa değişmişti. Gergin bir hava vardı, tartışmalar alevlenmişti, insanlar tarafsızlıklarını kaybetmişti. Avrupa'da tırmanmakta olan tehlike, eski rahatlığın üzerine koyu bir gölge gibi düşmeye başlamıştı. İnsanlar savaş sonrası dönemden savaş öncesi döneme geçtiklerinin ve sanki bir gün bu dönemin 'savaşlar arası' olarak anılacağının farkındaydılar.

1936 yılının başlarında Fransa, mayıs ayında ypılacak seçimler için geri sayıma başlamıştı. Kafe teraslarında geçen tüm sohbetler Albert Sarraut yönetiminde ikinci bir hükümet, Rhineland'a düzenlecek yeni bir askeri kuşatma ve eski komünist milletvekili Jacques Doriot tarafından kurulan yeni faşist parti ile aşırı sağcıların tasfiye edilmesi konuları üzerineydi. Bu ahlaki değerlendirmeleri görmezden gelenler tüm dikkatlerini Jacques-Emile Blanche ve André Lhote arasındaki saçma münakaşaya çevirmişlerdi. Biri diğerini her

fırsatta açıkça küçümsüyor; öğrencileri üzerinde teorik bilgisi ile baskı kurduğunu söylüyordu; diğeri de ona karşılık olarak *Nouvelle Revue française*'in sütunlarından aynı sertlikte cevap veriyordu. Eğitim tarzları bir yana bırakıldığında tartışma Cézanne'a geliyordu. Lhote'un bu büyük adamın anılarını korumak konusundaki ısrarı ile Blanche'ın tereddütlerini açıklamak konusundaki cesareti onları karşı karşıya getiriyordu. Bütün bunlar galeri ve kafelerde eğlenceli zamanların geçmesine neden olurken film yapmayı düşleyen otuz yaşındaki bir fotoğrafçıya faydası yoktu. Belgesel ya da kurgu film olmasının da bir önemi kalmamıştı. Yeter ki sinema alanında çalışabilsin. Düşüncesi son derece mantıklıydı. Sonuçta Marc Allégret, Maurice Cloche, Jean Dréville ve Robert Bresson gibi diğer fotoğrafçılar da aynı yolu takip etmişlerdi. Aynı şeyi onun da yapmaması için bir neden yok gibi görünüyordu. Doğrudan bir yönetmene gidip asistanı olmak istediğini söylemek gibi kestirme bir yola karar verdi. Tek ihtiyacı olan biraz masumiyet, biraz girişkenlik ve şanstı.

İlk denemesi başarısızlıkla sonuçlandı. Ona hayır cevabını veren Luis Buñuel'e yaklaşmıştı. Buñuel'i seçmişti, çünkü onu diğer pek çok nedenle birlikte onu tanıyordu. Buñuel, bütün yönetmenler arasında en sürrealist olandı ve genel olarak ilk üç filmi büyük ses getirmişti: *Bir Endülüs Köpeği, Altın Çağ* ve *Ekmeksiz Toprak* mükemmeldi. Belki de *Usher Evinin Çöküşü* filminde Jean Epstein'in kendisine asistanlık fırsatı verdiğini hatırlar ve ona bir şans verirdi. Ama Buñuel, hayır, dedi.

İkinci denemesi de başarısızlıkla sonuçlandı. Georg Wilhelm Pabst'a yaklaşmıştı. Onu seçmişti, çünkü onu sessiz film ustalarından biri olarak kabul ediyordu

ve büyüleyici *Westfront 1918*, *Pandora'nın Kutusu* ve *Üç Kuruşluk Opera*'yı çekmişti ve filmlerini sette kurgulamasıyla ünlüydü. Yazar ve diplomat Paul Morand'ı *Don Kişot*'un senaryosunu yazması için işe almıştı ve Cartier-Bresson'a da yönetmenin kapısını çalmasını tavsiye eden oydu. İyi bir fikir değildi. Pabst, her ne kadar o sıralarda *Salonika'dan Casuslar*'ı çekmeye hazırlanıyor ve filmi Fransa'da gösterime sokmayı planlıyorsa da genç bir adama önerebileceği herhangi bir iş imkânı olmadığını ve onu işe alamayacağını söyledi.

Üçüncü denemesi başarılıydı. Cartier-Bresson, bir İspanyol ve Alman tarafından reddedildikten sonra entelektüel ve sanatsal yakınlık taşıdığı bir Fransıza yaklaştı. İşi alması için yeterli olduğunu düşündüğü elli kadar fotoğrafından oluşan bir albümle birlikte Jean Renoir'ı görmeye gitti. Fotoğrafçılığın, yönetmen yardımcısı için yeterli bir nitelik teşkil ettiğini düşünmüş olmalıydı. Oysa yapacağı iş, basit bir hizmetçilikti. 'Kendimi kataloğunu gösteren bir satış temsilcisi gibi hissettim,' demişti sonradan.

Renoir'ın hemen evet demesi onda büyük bir şaşkınlık yarattı. O andan sonra bu küçük albümü –sonradan efsane olacaktı– bir çeşit tılsım olarak kabul etti. Kilit altında tuttuğu albümü son ana kadar onun en değerli varlığı olarak kaldı.

Renoir sonuncusu *M. Lange'in Suçu* olmak üzere o zamana kadar zaten on civarında film yapmış, ancak henüz ünlenememişti. Çünkü başka her şeyden ziyade ticari bir yönetmendi. O dönem Louis Aragon'un ısrarı üzerine komünist parti için bir propoganda filmi yapmak üzere – en nihayetinde *Hayat Bizimdir*'e evrilecek proje – takımını topluyordu. Yapımcı Pierre

Braunberger, Renoir için Saumur'daki askeri okuldan edindiği eski kafalı kariyerini bırakmamış, sağcı biri yorumunu yapmıştı. Dolayısıyla Komünist Parti'den gelen bu öneriyi kabul etmesinin nedeni – ya da daha açık olmak gerekirse bu görevlendirmeyi – en nihayetinde seyirci bulabileceğini ümit etmesindendi. O nedenle bunu, sinemadan başka hiçbir şeyi düşünmeyen birinin politik çıkarcılığı olarak görmek gerekir.

Bununla birlikte Cartier-Bresson için Renoir'in insani niteliklerine hayranlık duymanın, sanat tarihçisi Elie Faure'e olan ortak hayranlıklarını keşfetmenin, film yapım aşamasında yer almanın ya da oyuncularla çalışmanın zevkine varmanın zamanı değildi. Zaten Renoir, yanlış amaçlara hizmet eden yanlış bir film çekiyor olmasının yanı sıra film sürecini sadece uzaktan takip ediyor; büyük bölümünü yardımcı yönetmenlerine bırakıyordu. Sadece birkaç sahnede kendisi çalışıyor, onun dışında bütün projeyi yönetiyor ama kurguyu bile üstlenmiyordu. Cartier-Bresson, bu nedenle kendini beş asistandan biri olarak dört yönetmenin altında (André Zwoboda, Jacques Becker, Jean-Paul Le Chanois ve Renoir'ın kendisi) oradan oraya koşturur bir vaziyette buldu. Jenerik her şeyi açıklıyordu: 'Teknisyenler, sanatçılar ve işçiler tarafından kolektif bir şekilde yapılan film.'

Filmin tezi birkaç sözcükle özetlenebilirdi: Fransa, en gaddar kapitalist burjuva hanedanları tarafından yağmalanan zengin bir ülkeydi ve faşist derneklerin militanları tarafından kontrol ediliyordu. Öğretmen, öğrencilerine bu durumun nasıl ortaya çıktığını, neden sadece komünist partinin buna karşı çıkabileceğini anlatıyor ve ülkedeki sosyal adaleti yeniden kurabileceğini açıklıyordu. Böyle bir filmin sanatla ilgisi olmadığını söylemeye bile gerek yok; her şey

yaklaşmakta olan seçimler içindi.

Hayat Bizimdir, incelikli ayrıntıların olduğu bir film değildi. İki yüz kadar burjuva hanedanı (Wendel, Schneider vb.) halkın gözünde tamamen aşağılanıyor ve kendilerine hiçbir savunma hakkı verilmiyordu. Concorde Meydanı'nda 6 Şubat 1934'te toplanan aşırı sağcı militanları ve Croix de Feu[10] taraftarını 'Fransız Hitlerleri' olarak ifşa ediliyordu. Diğer taraftan hiçbir sahne ya da söz, sendikaların görkemini ve işçi sınıfının tarihsel önemini yeterince güçlü ifade edemiyor; çorba kuyruklarını ve nedensiz işten çıkarmaları aktarmada başarılı olamıyordu. Kapitalist karakterler, tiksindirici ve kabaydı; parti liderlerinin konuşmaları – Vaillant-Couturier, Duclos Thores ve diğerleri – ruhsuzdu ve pek çok görsel efekt vardı. Bütün iş Enternasyonal ile sonlanıyordu. Yoğun, demogojik ama etkiliydi.

Cartier-Bresson komünist değildi ve hiçbir zaman da olmamıştı. Partiye katılması için onu ikna etmeye çalışan tek adam olan Georges Sadoul'a direnmişti. Film eleştirmeni ve aynı zamanda da Bresson'un kayınbiraderi olan Vosgesli Sadoul'un politikaya basit ama ateşli bir inancı vardı, ancak Aragon'a olan bağlılığı nedeniyle hareketten uzaklaşmıştı. Hiçbir zaman tam bağlanmasa da Henri aslında bu davaya sempati duyuyordu. Çünkü söylenene göre komünizm dünya gençliğini temsil etmekteydi. İçine işlemiş olan anti-faşizm, 1930'ların ortasında Avrupa'daki fazlasıyla istikrarsız durum ve bir şeyi desteklemekten çok karşı olma gereksinimi... Tüm bunlar onu komünizmin tarafını seçmeye zorlamıştı. Bu konuda hayallere kapılmıyordu. Hayalleri, 1921 yılında Kronstadt'da Sovyet güçlerine

[10] Croix de Feu: 1927-1936 yılları arasında, Fransa'nın geniş tabanlı Fransız Sosyal Partisi kuruluncaya dek faliyet gösteren dernek.

ayaklanan donanmanın isyanı Troçki tarafından acımasızca bastırıldığında dağılmıştı.

Her ne kadar koşullar, bazı eleştirilerini yumuşatmasına neden olsa da görüşleri temelinde hiçbir zaman değişmedi. Onun için komünizm aslında bir şekilde Hristiyanlığın tekerrür etmesini temsil ediyordu. Gallimard için çalışan André Malraux, Boris Souvarine'nin Stalin hakkındaki eleştirel metnini basmayı reddettiğinde, savunucularının gerçek doğasını anlaması çok zaman almadı.

Hayat Bizimdir, gerçek teknisyenlerden oluşan ekibi, gerçek senaryosu ve ikinci sınıf olmaktan uzak gerçek oyuncularıyla gerçek bir filmdi. Başrollerinde Jean Dasté, Madeleine Sologne, Gaton Modot ve Roger Blin vardı. Ama sadece altmış altı dakika uzunluğundaydı, yapımcısı politik bir partiydi ve dağıtıcısı da sadece komünist destekçilerden oluşan kısıtlı bir çevrede gösterimi planlıyordu.

Kimsenin ödeme almamayı sorun etmiyordu. Renoir oradayken tüm ekibi Abbesses Caddesi'ndeki La Mascotte'da akşam yemeğine davet ediyordu. Montmarte'daki bu geceler film ekibinin gerçek ruhunu yansıtıyor ve Halk Cephesi'nin fırtınalı etkinlikleriyle tam anlamıyla çınlıyordu. Bu anlar, bütün yorgunluğu telafi ediyordu. Çok az film, hiç çıkar güdülmeden böyle neşe içerisinde çekilmiştir. Yapılan yatırım, halk oylamasının sonucuyla taçlandı. Seçimlerin ikinci aşamasından sonra 3 Mayıs 1936'da, Halk Cephesi koalisyonu net bir zafer kazandı. Komünistler, kendi desteklerini pasif olarak sürdürmeyi tercih ederlerken, konsey başkanı Léon Blum sosyalistlerden ve radikallerden oluşan bir hükümet kurdu. Hem ekonomik hem de politik meselelerde fikir ayrılıkları

olsa dahi önemi yoktu. Önemli olan tek şey, sonunda solun güç kazanması ve dünyayı ele geçirmiş olmasıydı.

Cartier-Bresson, bu filmin yapımına alçak gönüllü bir şekilde de olsa katılarak sinema dünyasına giriş yaptığını düşüyordu. Renoir'ın kabilesine kabul edilmiş olduğu için de aslında yanılmıyordu. Yapımcıların bir sonraki çalışmada kime iş vereceklerine dair garanti vermemesi nedeniyle gelecek endişeleri azalmamıştı. Ama yönetmenin bir sonraki filmine resmen dahil olduğunu öğrendiğinde bir parça rahatlayabildi. Ona en yakın kişi oldu, en yakın çevresine girdi ve en nihayetinde Georges Simenon'un dediği gibi efsanenin ardındaki 'çıplak' adamı tanıdı.

Kırk iki yaşında olan Jean Renoir, pek çok kişinin gözünde hâlâ meşhur baba Auguste'un oğluydu. Aile mirası altında eziliyordu. Büyük bir sanatçının oğlu olmak ve onun aurasından etkilenmemek imkansızdı. Özellikle de onunla aynı yolu takip eden bir sanatçıysa ve babasının ağırlığından kurtulmaya çalışıyorsa.

Jean Renoir, faklı yöntemlerle çalışırdı ama her iki adam da akıldan ziyade sezgilerini ön planda tutuyordu. Her ikisi de aynı ana prensibi benimsemişti: 'Kahrolsun akıl, yaşasın hisler!' Görsel olduğu kadar edebi de olan Jean, filmlerine şiirsel bir ruh katıyordu. Fikir dünyası da ideoloji dünyası kadar ona yabancıydı. Sinemasal paletin renklerini oluşturan sezgi, his ve duygu dünyasında yaşıyordu. Bir filmi yönetmektense yazmaya daha hevesliydi ve teknik kısıma hiç ilgisi yoktu. Hiçbir zaman ışık ya da kamera meselelerini önemsemiyor, bütün dikkatini diyaloglara ve sözcüklere veriyordu. Onu dinleyerek ve izleyerek Cartier-Bresson, yönetmenin her şeyden önce hayal

gücüyle donanmış olması gerektiğine ikna oldu. Kendine modern bir ifade yolu seçmiş olmasına rağmen Renoir'ı on dokuzuncu yüzyıl insanının özünü taşıyan büyük bir romancı olarak gördü.

Renoir'ın özel yaşamındaki çatışmalar ekip arkadaşlarını yorsa da aslında güçlü bir mizacı vardı. Renkli, cömert, güçlü, sezgilerle kutsanmış, hümanist, başkalarını anlamaya çalışan hayat dolu biriydi. Hiç kimse çevresindekilere hissettirmeden sürekli şüpheler içinde yaşayamazdı. Sıradan insanlardan olduğu kadar aristokratlardan da etkilenen, orta sınıf eğitimine rağmen iki ayrı dünyaya da tam ait olamayan bir kişi hakkında genel bir yargıya varmak gerçekten çok zordu. Kötü giyinen, aşırılıklardan kaçınan, çelişkiler içinde, çekici ama garip, doğal bir zarafete sahip ama kendi vücudundan utanan, hayatı son damlasına kadar içen ama Beaujolais şişesinde kendi melankolisi ile boğulan biriydi. Cartier-Bresson onun zaafının kadınlara düşkünlüğü değil, karakterinin zayıflığı olduğunu fark etmişti.

Bir Kır Eğlencesi, propogandadan uzak doğru düzgün bir film olacaktı. Guy de Maupassant'nın 1860'larda köyde bir yaz gününü anlatan sadece birkaç sayfadan oluşan kısa hikayesinin bir uyarlamasıydı., Paris'te hırdavatçı dükkânı olan alt orta sınıf bir aile Dufours, pikniğe gitmeye karar verir. Handa bir masanın başında oturan iki cesur genç adam Henri ve Rodolphe, sevimli kız Henriette'nin gelişiyle heyecana kapılırlar. Gülümsemeler, göz kırpmalar ve dirsek dürtmelerle birbirlerini eğlendirirler. Bay Dufour ve yardımcısının eline olta vererek onları başlarından atarlar; Bayan Dufour ve kızını nehirde tekne gezintisine götürürler. İki kayıkçı amaçlarına ulaşır ama odak noktası anneden çok genç kızın kaderidir. Bir yıl sonra, bir günlük aşıklar

birbirlerini hiçbir şekilde unutmazlarken, kısa ve tutkulu bir karşılaşma sahnesinde yeniden buluşurlar. Ama o sırada babasının yardımcısıyla evlenmiş olan Henriette bu sefer ona yoğun bir pişmanlıktan başka hiçbir şey veremez. Konuşurlar ve sonrasında Henriette sonsuza kadar uzaklaşır, üzgün bir şekilde kaderine boyun eğer.

Elbette ki hikâye; bu kısa özetten, burjuva sınıfı hicveden alaycı bakıştan çok daha fazlasını içermektedir. Film için gerekli olan şey, hikâyeyi yüceltecek ve kişisel kaderi doğal bir ilahiye çevirecek olan gizli heyecanları ve ince duyguları yaratmaktı. Yetenekli bir teknisyenden ziyade ancak sanatçı ruhlu bir yazar, bu hülyalı deneyimdeki neşeyi yakalayabilir, konunun evrenselliğine rağmen filmin çocukluğumuza, sanayi devriminden çok daha önceki bir dünyaya ait olduğunu vurgulayabilirdi.

Filmin neredeyse tamamı dış mekânda çekilecekti. Tek başına bu bile olağan dışıydı. Yer araştırmasından sonra Montigny-sur-Loing yakınlarındaki Sorgues'de Loing sahillerinde bir ormancının evinde karar kılındı. Fontainebleau ormanı eteklerindeki bu konum, sadece gözden kaçmış bir sahil kenarı değildi. Renoir'ın Marlotte'ki evinin bulunduğu Villa Saint El'e yakınlığıyla da büyük avantaja sahipti. Bu çevre, babasının arkadaşı pek çok ressama da ilham vermişti. Büyük sanatçının cömert gölgesinden kaçış yoktu. Duvarlarında, oğlunun filmlerini finanse etmek için sattığı resimlerin izleri duruyordu. On beş yaşındaki torunu Alain Renoir, arkadaşı Jean-Pierre Cézanne ile bahçede çalışırken, o büyük adamı hatırlamamak nasıl mümkün olabilirdi?

Kayıkçılar, nehir kıyısında sevimli bir kadın, piknikler, birlikte yürüyen aşıklar... Hiçbir şey daha doğal olamazdı. Jean Renoir, kendi burjuva kariyerinde ilk

kez, insanların filmi empresyonist olarak adlanırmaları riskini göze alarak babasına saygı duruşunda bulundu.

Henri Cartier-Bresson, 26 Haziran 1936'da, film çekiminin yapılacağı günün hemen öncesinde ikinci asistan olarak Panthéon Sinema Topluluğu tarafından işe alınmıştı. Maaşı, 1000 frank kadardı ve gişe hasılatına bağlı olarak 1250 franka kadar da primi vardı. Ülke önceki ay grevlerle, işçiler tarafından işgal edilmiş fabrikalarla ve Halk Cephesi'nin seçim manifestosunda belirttiği reform sözlerini yerine getirmesi için düzenlenen protestolarla felce uğramıştı. Birkaç hafta içerisinde yeni kurumlar ve sosyal kanunlar unutulmayacak şekilde hayata geçecekti: Toplu sözleşmeler, maaşların yeniden düzenlenmesi, ücretli tatil, haftada 40 saate düşen çalışma saatleri... Tüm bu süreç, Maupassant'ın dünyasından çok uzaktı.

Filmin bütün başarısı Renoir'ya mal edilmişti. Ama sonuçta herkes diğerlerinin de oynadığı rolün farkındaydı. Film, Jean'ın gerçek dünyasını yansıtıyordu, şairin hayalindeki bireylerin içinde olduğu bir aile dramı... Elbettte ona düşen sadece filmin yönetimi ve diyalogların yazılmasıydı. Renoir'nın hayatını paylaştığı Marguerite Houllé filmin hem senaryosunu yazmış hem de düzeltmelerini yapmış ve bunun yanı sıra hizmetçi olarak da ufak bir rol oynamıştı. Yeğeni Claude Renoir ise görüntü yönetmenliğini yapmıştı. Germaine Montero ağzı kapalı olarak bir sarkı söylemiş, başrolü ise yapımcı Pierre Braunberger ile fırtınalı bir ilişki yaşayan muhteşem Sylvia Bataille kapmıştı. *M. Lang'ın Suçu* filminde onunla çalışmış olan Renoir, Maupassant'ın hikayesini okurken sanki Sylvia'nın sesini duymuş ve onun Henriettte Dufour rolü için tek seçenek olduğunu hissetmişti. Jane Marken, Gabriello ve Gabriellle

Fontan'dan oluşan diğer oyuncular arasında Renoir da han sahibi rolünde kısa da olsa küçük bir rol oynamıştı.

Henri Cartier-Bresson, altı kişilik ekipte ikinci asistandı; diğerleri Yves Allégret, Jacques Becker, Jacques B. Brunius, Claude Heyman ve Luchino Visconti'ydi. Hepsi de sinema kariyerinin peşindeydi ve Fransa'da asistanlık, yönetmenlik okulu gibi bir şeydi. Amerika'da ise sadece bir iş. Henri Cartier-Bresson istisnaydı. Daha sonra anılarında yapımcı ondan *Bir Kır Eğlencesi*'nin set fotoğrafçısı olarak bahsedecekti ama Cartier-Bresson, tek bir fotoğraf bile çekmemişti.

Asistan olmak demek, angarya işler yapmak demekti. Cartier-Bresson, mücadeleyi severdi ve bu kesinlikle bir mücadeleydi. Renoir, öngörülemezdi. İyi bir ruh halindeyse her şey tıkırında giderdi; öyle ki, neredeyse gerçek olamayacak kadar iyi. Ama o depresifken, setteki atmosfer bütün ekip için inanılmaz derecede gergin olurdu. İlhamın anlık olduğuna inanan birini takip etmek ise hiç kolay değildi. Asistan olarak hiçbir şekilde gözünü vizöre dayayamazdı. En fazla ustayla birlikte diyaloğu mükemmelleştirmek için çalışırdı. Onun dışında, ne kadar önemsiz olursa olsun binbir ayrıntıyla uğraşmak zorunda kalır, karşılığında bir teşekkür bile alamazdı ya da yaptığının faydalı olup olmadığını bile bilemezdi. Küçük gibi görünen bu meseleler aslında o kadar da küçük değildi. Çünkü gözlerden ırak bir köyde yapılan film için en önemsiz aracın bile ihtiyaç anında yerinde olması önemliydi. İki adam arasındaki ilişkide sonsuz olasılık vardı ve bunların hepsinin de sinemayla ilgili olması gerekmezdi. 'Doğru anda masa tenisi oynamayı ya da bir kadeh Beaujolois şarabı içmeyi önermek lazımdı. Sürekli psikolojik bir strateji yapmanız gerekiyordu. Aslında onun asistanları, hizmetçilerinden başka bir şey

değildi,' diye anımsıyordu Cartier-Breson.

Renoir'nın gözünde iyi bir asistan, kendi kişiliğini mükemmel bir şekilde yönetmenin kişiliğine uydurabilmeliydi. Bu, ona hizmet etmekten daha iyiydi. Cartier-Bresson, kendini daha çok usta bir ressam için renkleri hazırlayan bir Rönesans asistanı gibi hissederek belirli bir rolün içine girmişti. Yardımcılarından bir tanesi olan Luchino Visconti ise en az iş yapanlardan biriydi. Bütün diğer işler duraklarken kostümlerle uğraşmak dışında başka bir şey yapmazdı. Ayrıcalığını Coco Chanel'in önerisine borçluydu – Renoir'nın ve kendisinin yakın arkadaşı – ve her ne kadar buna dikkat çekmemeye çalışsa da bütün tavırları, kendisinin diğerlerinden farklı olduğunu göstermek üzerineydi. Sanki başka bir bölümden derslere giren bir öğrenci gibi sadece orada olmak için vardı. Ne kadar inkâr etse de züppe, amatör, uzman karışımıydı. Ona çok uygun olan Hotel Catiglione'de tek başına kalıyordu. Filme ya da yapımına katılmak adına hiçbir şekilde endişeli görünmüyordu. Ücretli bir asistandan çok özerk bir gözlemci gibi davranıyordu. Ekibin içerisine karışması epey uzun zaman aldı ve bu kolektif macerada hep beraber eğlenmek üzere gittikleri -the Vila Saint-El, Hotel de Renaissance ve Cafe du Bon Coin- mekânların hiçbirine gitmedi. O ve diğer geri kalanlar arasındaki mesafe hiçbir zaman kapanmadı. Bütün bu genç Fransızların, Mussolini'nin avucuna düşmüş bir ülkeden gelen bu adama kuşkuyla bakan komünistler olduğunu düşünüyordu. Onları birbirine bağlayan dayanışma, arkadaşlık ve saygı bağını görebiliyor, ama bunun politik olduğunu düşünmekle hata ediyordu. Renoir'nın yakın çevresinin doğasını yanlış yorumluyor, pek çoğu üst orta sınıftan gelen bu adamların Stalinci olmaktansa anarşist olmaya daha fazla eğilim taşıdıklarını anlayamıyordu.

Visconti'nin ilk filmi *Tutku*'nun çekimlerinden altı yıl önce Renoir'nın yanında geçirdiği bu zengin ve aydınlık günler, onun kişisel tarihine sanatsal olduğu kadar ahlaki boyutlarıyla da çarpışma ve ilham anları olarak kazınacaktı.

Jacques B. Brunius, çok yetenekli ve hayalperest biriydi. Hakkını verdiği asistanlık görevlerinin yanı sıra Jacques Borel adıyla Rodolphe'u oynuyordu ve tamamen farklı bir seviyede ekip yönetimine danışmanlık yapıyordu. Renoir'nın az sayıdaki yardımcı grubu içerisinde en çarpıcı karakterlerden biriydi. Henüz otuz yaşında olmasına rağmen hayatına pek çok şey sığdırmıştı: Pierre Prévert'in 1932 tarihli filmi *Çantada Keklik*'te rol almıştı, Luis Buñuel'e *Altın Çağ*'da asistanlık yapmıştı ve kendisi de bazı sürrealist filmler çekmişti.

Cartier Bresson, altı asistan içerisinde en kalıcı bağı Jacques Becker ile kurmuştu. Bu caz ve spor araba tutkunu genci; hassas, duygusal, zarif ve başkalarının hislerine saygılı biri olarak hatırlıyordu. Cartier-Bresson'un kendi geçmişini göz önünde tutulduğunda, üst orta sınıf bir aileden gelen, akü pilleri üreticisi olması planlanmış bu adamdan başından beri etkilenmiş olması normaldir. Tesadüf de olsa film ekibi içinde patronların işçi sınıfı bölgesinde (Braunberger, Charonne Caddesi'nde) ya da banliyölerde (Renoir, Meudon'da), asistanların çoğunun ise burjuva bölgelerinde (Becker, 16. Bölge'de Longchamp'ta; Cartier-Bresson, 8. Bölge'de Lisbonne Sokağı'nda; Visconti, Rivoli Sokağı'nda büyük bir otelde) yaşıyor olması ilginçtir. Jean Renoir, Becker'ın küstah tavrını ve en sevdiği asistanının züppe İngiliz aksanı ile konuşmasıyla her fırsattta dalga geçmişti.

Renoir, 'Becker ve Cartier çok fazla konuşuyorsunuz!' diyerek onlara seslenir, aksanlarıyla alay eder, 'cheval' (at) yerine 'chouval' diyerek eski süvarileri taklit ederdi.

İş planları ve prodüksiyon notları, Cartier-Bresson'a günlerinin nasıl geçtiğine dair fikir veriyordu: 'Maymuncuk ve altı parçalı müzik kutusu almak (Abbé Champly tarafından duyulmak üzere) için Bontemps'e (Cléry Caddesi'nde, Paris) git, papağan al (Paris, quai de Gesvres); 'sandal kirala, günlüğü 15 frank (Joinville, chez Ellie), at arabası, olta, ocak, paraşol ve poster bul', 'fıçı bul ya da kirala, atlar için hasır şapka, Pernod kaşıkları, Paris'ten eski stil kibritler al...'

Jacques Becker'ın da Fontainebleau yakınlarındaki Marlotte'ta yapacağı benzer işler vardı. Bu sırada Luchino Visconti'den ise kostüm kiralamanın ayrıntılarını öğrenmesi istenmişti: İhtiyaç duyulan elbise modellleri, malzemenin niteliği, ayakkabılar.

Asistanların tüm pazarlıkları başarıyla yürütmeleri beklenmekle birlikte her zaman da göreve hazır olmaları gerekiyordu. Yönetmenler, gösterişten ziyade eğlence için de olsa bazen kamera önüne çıkmanın cazibesine dayanamazlardı. Renoir, asistanlarını bu acı veren performansın içerisine iterdi. Böylece arkasında ne olduğunu bildikleri gibi kamera önünde de ne olduğunu bilirlerdi. Henri Cartier-Bresson da *Bir Kır Eğlencesi* çekimleri boyunca, Renoir'nın çok eski bir arkadaşı olan Pierre Lestringuez ve filmin başrol oyuncularından biriyle evlenip sonrasında boşanacak olan yazar Georges Bataille ile beraber senaryosunu yazdığı 2. bölümün 17 ve 20. planlarında rol alarak film dünyasında ilk çıkışını yapmıştı.

Bu sessiz sahne çok kısaydı. Sahnede görünen

birkaç papaz ve genç öğrenciler – ki içlerinden en genci Henri Cartier-Bresson'du ve hep yaşından genç gösterirdi – birkaç genç kızı seyrediyorlardı. Cübbe ve kep içerisinde 18 yaşında gibi görünüyordu ki, aslında on yaş daha büyüktü. Sylvia Bataille'in salıncağa oturduğunda görünen iç çamaşırına gözü takılır. Başrahibin yüzünde kararsız ve kuşkulu bir gülümseme belirir ve onu kınayan bir el hareketi yapar. Bunun üzerine başını önüne eğen genç rahip adayı yoluna devam eder. Bu sahne, filmin en önemli anı olmayabilirdi ama onun için öyleydi. Ve hem kameraman hem de fotoğrafçı arkadaşı Eli Lotar, ruhban okulu öğrencilerini ölümsüzleştirirken, fotoğraflarının tarihsel birer belge niteliğini kazanacağını o zaman için bilmiyordu.

Maupassant'ın kısa hikâyesinde olduğu gibi Renoir'nın filminde de hava her zaman güzeldi ve Renoir'nın senaryosu da buna göre yazılmıştı. Fakat 1936 yılının hava raporları tam tersi bir hikâye anlatır. O yaz çoğunlukla yağmurlu geçmiş, başından beri iyi geçinen teknik ekibin ruh haline gölge düşürmüştü. Atmosfer kısa sürede kötüleşmiş ve kimsenin hatası olmadığı halde iklim koşulları işleri tamamen dayanılmaz hale getirmişti. Gökyüzü karardıkça Sylvia Bataille ve Jean Renoir'nın daha da kötüleşen ilişkileri herkesi huzursuz ediyordu. Yönetmen ve yıldız oyuncusunun film yapımının ortasında birbiriyle konuşmaması, kamera ekibinin ümitsiz bir şekilde çamur içinde çabalaması sonuçları da etkiledi. İşlerin zamanlama olarak durmasıyla gerilim kırılma noktasına geldi. Günün birinde yapımcı Pierre Braunberger, herkesi işten kovdu. Bu, görünürde basit bir meseleydi. Sonuçta herkes sabit bir maaşa bağlanmıştı. Aslında yaptığı şey, giderek artan masraflardan kurtulmak istemesiydi ki, bu da filmin çekimine son vermek demekti.

Bir ay sonra, havalar düzelince Braunberger yatırımını kurtarmak ümidiyle herkesi tekrar işbaşına çağırdı ve işler daha karmaşık bir hâl aldı. Renoir artık zamanının tamamını filme ayıramıyordu. Yaratıcılığın kaotik düzensizliği içinde bir projeden diğerine geçiyor, birini tamamlamadan diğerine daha fazla vakit harcıyordu. Maupassant'a arkasını dönüp, Gorki'ye bağlanıyor ve yeni çalışması; *Ayaktakımı*'nın uyarlaması için hazırlıklarını yapıyordu. Her koşulda, daha bir ay önce kalbine öylesine yakın olan *Bir Kır Eğlencesi* projesinden bıkmıştı. Renoir, bu gibi durumlarda sadece ortadan kaybolmak isteyen kişilerdendi.

15 Ağustos 1936'da *Bir Kır Eğlencesi* ekibi dağıldı. Film on yıl boyunca tamamlanmadan bir kenarda bekledi. Ta ki biri, filmin tamamlanması için tek gerekenin eksik sahneleri birbirine bağlamak olduğunu anlayıncaya kadar. Ödenekler çekildiğinde çalışanlar da başka yönlere dağılmışlardı ve geriye sadece iki asistan kalmıştı: Jacques Becker ve elbette 'Henri Cartier.' Sonunda tekrar çekim çalışmaları da başarıya ulaşamadı. Koşullar itibariyle kimse ödeme almamıştı. Ama yapımcı, asistanları bir kenara çekip her birine ayrılık hediyesi olarak bir cüzdan vermişti.

Bunun üzerine asistanlar. 'Teşekkürler ama gelecek sefer içerisine para koymayı unutmayın,' diye şakalaşmışlardı.

Jean Renoir, kendini *Ayaktakımı* çekimlerine vermişti. Bu iş için iki asistan yeterliydi. Jacques Becker görevi kabul etse de Henri Cartier-Bresson teklifi kabul etmedi. O an için başka işlerle ilgilenmesi gerekiyordu: basın, fotoğrafçılık ve belgeseller.

Teklifi kabul etmemesinin temel sebebi kişiseldi.

Evlenmişti. Ve bu evlilik onun orta sınıf geçmişine göre aslında alışılmadık bir durumdu. Buna rağmen eşinin ailesiyle; kayınvalidesi ve baldızıyla hemen kaynaşmış ve dost olmuştu.

Kâhin bir kere daha haklı çıkmıştı. Cartier-Bresson, kehanetini kelime kelime hatırlıyordu: 'Doğudan bir kadınla evleneceksin; Çin'den değil, Hindistan'dan da değil ama beyaz da değil, zor bir evlilik olacak...' 1936'da Monceau Parkı'nın yakınında, kadın otel ararken bir sokakta tanışmışlardı. Sonrasında birbirlerini yeniden kısa bir süreliğine Cafe du Dôme'un terasında görmüşlerdi. Adı Ratna Mohini'ydi, Eli olarak biliniyordu ve Javalı bir dansçıydı. En azından kendini bu şekilde tanıtıyordu. Batavia'da, Müslüman bir ailede Caroline Jeanne de Souza-Ijke olarak doğmuştu. İri bir vücudu, büyük, parlak gözleri vardı ve Henri'den dört yaş büyüktü. Şüphe yok ki güçlü bir karakteri vardı, çekici hatta baştan çıkarıcıydı. Hareketlerinde utandırıcı bir şekilde alaycı olabilecek bir çeşit mizah vardı, ironik bir zekaya sahipti ve inatçıydı. Etkili bir gazeteci olan Hollandalı Willem Beretty'den boşandıktan sonra Paris'e okumaya ve dans etmeye gelmişti. Tuhaf bir şekilde görsel sanatlardan ziyade edebiyata eğilimliydi ve boş zamanlarında şiir yazardı. Gallirmard'ın yazarı ve şef editörü Jean Puallhan ve Belçikalı şair ve ressam Henri Michaux, onun yazdıklarını beğenirdi; her ikisi de onu işlerini bastırması konusunda cesaretlendirmişti.

Çift, Lisbonne Caddesi'nde aile çatısı altında bir süre bereber yaşadıktan sonra Opéra Caddesi ve Vendôme meydanı arasındaki Petits-Champs Caddesi üzerinde; tamamen 18. yüzyılın büyüleyici apartmanlarıyla dolu bir sokakta bir stüdyo apartman dairesi tuttu. Cartier-Bresson sonunda Lisbonne Caddesi'nden de ayrılınca, ailesinden tamamen bağımsız olmak istedi

ve bu nedenle de ilk defa düzenli bir maaşa ihtiyaç duydu. Ne Jean Renoir ne de sinema bunu garanti edemezdi. Ve bu, belki de yolun onu başka bir yerlere götüreceğinin de işaretiydi.

Başka sebepler de vardı. Bunların arasında en önemli olanı savaştı. İç savaş, olabilecek karışıklıkların en kötüsüydü. Bir ulus parçalara ayrılıyor, diğer ulusları içine alıyor ve ülke alev alev yanıyordu. İspanya'daki savaş İkinci Dünya Savaşı'nın gerçek başlangıcı olarak görülebilirdi.

Cartier-Bresson, bundan kısa bir süre önce 1936 yazında André Lhote'un bir fotoğraf sergisi hakkında *Nouvelle Revue française*'de yayımlanan eleştirisinin her bir satırını tadını çıkararak okudu:

> Sonsuza dek resme sadık kalacak ve geçirdiği tüm değişimlere rağmen ona bağımlı olacak fotoğraf; Corot, Courbet ve özellikle Manet ile başlayan sürrealist akımla resimle olan bağlarından uzaklaşmış ve bir ahlak krizi geçirmeye başlamıştır. Fotoğraf, saf görüntünün aslına uygun biçiminin ve kusursuz araçların peşindedir.

İleride fotoğrafçılığa geri dönmeyi düşünebilirdi, ama o anda, dönemin havasının da etkisiyle farklı bir yöne gitmeyi tercih etti. Yirmi sekiz yaşında ve sol görüşün etkisi altında, bütün dünya faşizmin etkisi altında ezilirken olayların merkezinde yer almak istedi. Böyle bir ortamda kendini Maupassant'ın dünyasını yeniden yaratmaya adaması mümkün değildi. 1936'da İspanyol hükümetine karşı hazırlanan askeri ayaklanmanın anlamını sezerek bunu gerçek bir alarm olarak algılamıştı. Özünde tepkisi politik bir tutumdan çok onurlu ve içten bir adamın davranışıydı. Bu olanları yok saymak, bunca yıl savunduğu her şeye ters düşecekti

ve ortada müdahil olmasını gerektirecek bundan daha önemli bir olay olamazdı. Bu, ilkti ama son olmayacaktı.

Hayatında hiçbir politik kuruluşa bulaşmamakla övünen bu adam, sonunda kendini işçi sınıfıyla omuz omuza savaşan AEAR'de (Devrimci Yazarlar ve Sanatçılar Birliği) bulmuştu. AEAR dört yıl önce Paul Vaillant-Couturier tarafından kurulmuştu. Komünist geçmişi hiç de sır olmayan Couturier, sokaktaki adamı ya da 'yararlı budalaları' kendi politikasıyla çekerken, SSCB'ye karşı eleştirel düşüncelerini sürdüren entellektüelleri birliğe kabul etmiyordu. André Breton bundan dolayı kovulmuş, onu başkaları izlemişti. Bütün bunlara rağmen AEAR güçlü bir örgüttü. Kültürün korunması gerektiğini savunuyor ve içinde Elie Faure, yazar Jean Giono ve Jean Cassau gibi değerli insanları barındırıyordu. Birliğin öğretisi büyük bir bağlılık çağrısıydı: 'Tarafsız sanat ve tarafsız edebiyat yoktur!' Burası etkin olarak faaliyet göstermek isteyenlerin yeriydi. 1937 yılında Paris'ten geçen Amerikalı yazar Paul Bowles, anti-semitik ve anti-Amerikan duvar yazılarındaki artıştan dolayı şok olmuş ve arkadaşı Cartier-Bresson'un artan tehlike nedeniyle iyice kötümserleşen görüşlerinden çok etkilenmişti.

Kısa bir süre içinde politik aktivist, sürrealist, şair ve tutkulu komünist Louis Aragon, resmî olmasa da birliğin gerçek lideri haline gelmişti. Sosyal ağı, herkesi içerisine çekiyordu. Parti tarafından desteklenen her tür kültürel ve sanatsal projede yer alıyordu. 1936'da, Maison de la Culture'deki bir konferans sırasında, sanatsal gerçekçilik tartışmalarını iki karşıt düşünce üzerinden yürüttü. Biri, Man Ray'in stüdyo fotoğraflarındaki gibi ekonomik refah ve sosyal barışla gelişebilecek durağan tarz; diğeri ise korku ve kriz dönemlerinde oluşan kaygılı tarz:

> Bugün, kalabalıklar sanata fotoğraf yoluyla geri dönüyorlar. Oyundaki çocukların tutkulu hareketleriyle. Uykusunda farkında olmadan yakalanan insanların pozlarıyla, yoldan geçenlerin farkında olmadan yaptıklarıyla... Kentlerimizin sokaklarında birinden diğerini başarmış insan öznelerinin heterojen çeşitliliği var. Burada aklıma arkadaşım Cartier'nin fotoğrafları geliyor. Fotoğraf sanatı, savaş sonrası yaşadığımız görece sakin ve barışçıl döneme değil, yeniden içinde bulunduğumuz savaş ve devrim ortamında artan nabza çok daha uygundur.

Ce Soir'a Cartier-Bresson'u fotoğrafçı olarak takdim eden, ona ilk fırsatı tanıyan Aragon'du. Bu bir ünvan ve maaşı olan bir işti. Arkasında Komünist Parti'nin eli ve Halk Cephesi'nin ruhu gizliydi. Röportajları *Ce Soir*'da yayımlanmadığı zaman *Vu*'ya çok benzeyen ama politik olarak daha komünist haftalık bir dergi olan *Regards*'ta yayımlanıyordu. Bütün bu gelişmelere rağmen yine de eski özgürlükçü ilkelerine sadık kalmıştı: Ne parti, ne kilise ne de hareket. Çelişkili görülebilir ama hayat da tamamen bunun üzerine kuruludur.

Ce Soir'ın ilk sayısı 1 Mart 1937'de çıktı. Politikası, tarafsız olduklarını iddia eden sağ görüşlü iki gazeteye karşı bir alternatif sunabilmekti: Okur kaybetmekte olan *L'Intransigeant* ve onları kazanan *Paris–Soir*. Ce Soir işte bu gazetelere karşı alternatif, solcu bir gazete olarak çıkmıştı. Bu akşam gazetesinin ortaya çıkışı, Fransız Komünist Partisi Genel Sekreteri Maurice Thorez'in fikriydi. Partinin proje için görevlendirdiği Aragon, sorumluluğunu sempatizan olmakla birlikte üye olmayan yazar Jean-Richard Bloch ile paylaşmasının iyi fikir olduğunu düşünüyordu. Bu tercih, gazetenin politik bağlantılarını kamufle etmek için de iyi bir yoldu. Kendi aralarında tanınmış ve

yetenekli birçok kişiyi de gruba dahil ettiler. Önemli hikâyeler için Andrée Viollis, dış haberler için Paul Nizan, İspanya'daki olaylar için Georges Soria ve moda sayfaları için Elsa Triolet ekibe dahil olmuşlardı.

İlk sayı yüz yirmi bin kopya sattı ve bu sayı zamanla arttı. Burjuva basınının yadsıyamayacağı ticari fikirler ile çok büyük bir başarı yakalandı. Amerikalı yazar Paul Bowles, Cartier-Bresson'un yoksul bölgelerdeki binlerce çocuğu fotoğraflamakla görevlendirildiğini ve Ce Soir'nın bu fotoğraflardan birini yayımladığını her gün hatırlıyordu. Fotoğrafı basılan şanslı çocuğun ailesine belli bir para ödeniyordu.

Kalite, sürpriz ve orijinallik gazetenin öncelikleriydi. Çünkü Aragon eski sürrealist çevresinde edindiği kışkırtıcılık huyunu hiç yitirmemişti. Bütün Paris gazeteleri içinde kadrosu ile en çok gurur duyan gazete *Ce Soir* idi. Hatta gazete *Paris-Soir*'nın etkili mizanpajını da kopyalamıştı. Ama bunun yanı sıra başka yerlerde bulunamayacak farklı kültürel bilgileri de sunuyordu: Renoir'nın son filmi, Malraux'un *L'Espoir* kitabının özeti, İspanyol İç Savaşı ile ilgili Chim, Robert Capa ve Gerda Taro'nun çarpıcı fotoğrafları *Ce Soir*'yı özel kılıyordu.

Henri Cartier-Bresson, 3112 no.lu basın kartının sahibiydi. Bununla gurur duyuyordu. Ama fotoğraflarının 'Henri-Cartier' imzasıyla yayımlanması konusunda ısrarlıydı. Halk Cephesi'nin bir üyesi olarak geçmişini her zamankinden daha fazla ayak bağı olarak görüyor; doğumu, ailesi ya da parası için cezalandırılmak istemiyordu. 1934'te Nantes'daki büyük kongrede Edouard Daladier tarafından kınanan ve içlerinde Cartier-bresson ailesinin de yer aldığı bu efsanevi burjuva, kapitalist ve sanayici aileler

Fransa'nın kaderine yön vermişlerdi

Bununla birlikte hiçbir basın kampanyasında ya da yayında Cartier-Bresson ailesinin adı geçmemişti. Sonradan ticari ortaklık kurdukları Thirez ailesinin adı manşetlerden inmiyordu, ama Cartier-Bresson ismine tesadüfen de olsa hiçbir yerde rastlanmıyordu. Belki de kafa karışıklığının nedeni buydu. Jean Renoir ve çevresi tarafından *Hayat Bizimdir*'de kabaca ilan edilen ünlü iki yüz ailenin mensupları ve zenginliklerinden şüphe duyulan herkes kamuoyu tarafından aşağılanıyor ve insafsızca eleştiriliyordu.

Dôme'dan geçerken dünyayı seyreden café crème içicisi, *Ce Soir*'nın iz sürücüsü olmuştu. Tam anlamıyla bir profesyoneldi. Sabah toplantısında yazı işleri ekibinin kararını bekliyor, sonrasında da bütün gününü iz peşinde geçiriyordu. Ama bu, onun olayları kendi tarzıyla görmesinden alıkoymadı. Kimi zaman da onlara farklı bir açıdan bakabildi. Senlis yakınlarındaki Connétable festivalini fotoğraflarken, avcıların geleneklerine ve adetlerine ilişkin her bir ayrıntıyı çekiyorken L'Oise Oteli önündeki alanda tuhaf sürrealistik bir korkuluğu da ölümsüzleştirdi. Gerçekten de gelişmekte olan şey, görüşünün niteliğiydi ve her ne kadar yine sokaklarda olsa da odağı artık belirgin bir ölçüde daha keskindi. Hiçbir zaman karavanını karanlık odaya çeviren ve sürekli New York polisinin çevresinde karavanında yaşamını sürdüren; böylece de herhangi bir suç sahnesini meydana geldiği anda yaklayan Weegee olarak bilinen Arthur Fellig gibi olmayacaktı.

Gazetenin en hareketli, büyük ve evrensel bölümü, 'Farklı Gerçekler' başlığı altında yayımlanıyordu ve hiç kimse bu bölümü 'Toplumsal Olaylar' başlığı altında yeniden adlandıracak kadar ukalalık edemiyordu. Bu

bölümdeki röportajlar çok çeşitli ve öğreticiydi, ama herhangi bir röportaj fotoğraf ile desteklendiğinde etkisi çok daha büyük oluyordu. Fotoğrafçılar ise istedikleri fotoğrafı yakaladıklarında, meslek diliyle şöyle diyorlardı: 'İşte bir Fragonard[11] yaptım!'

Cartier-Bresson, Leica'sı yerine 9x9 plaka film ile çalışmak zorunda kalıyordu. Çünkü teknik servis gerekli rötuşları sonradan daha kolay yapabilmek için bu şekilde istiyordu. Fakat bu makine, çekim sırasında çok fazla avantajlı değildi. XII. Pius adını almadan birkaç ay önce Montmartre'ı ziyaret eden Kardinal Pacelli'ye kalabalık 'Tanrım sen çok yaşa' diye bağırdıkları sırada, kollarını uzatıp ağır makinesini önündeki kafaların üzerinde tutup fotoğraflamaya çalışırken makineyi sabit tutmakta çok zorlanmıştı. Sonuç maalesef çok net olmayan bir fotoğraftı ve daha sonra laboratuvarda rötuşlanmak zorunda kalmıştı. Bu tarz çalışmaktan pek hoşlanmıyordu. Fakat bir gazete için çalışıyorsanız ipler genellikle onların elinde oluyordu. Buna rağmen fotoğraf çok beğenilmişti. Ön planda makineye arkası dönük ama başlığından kim olduğu anlaşılan kardinal, arka planda ise yüzleri makineye dönük aralarında polisin de olduğu coşku dolu bir kalabalık vardı. Bu kalabalıktan iki izleyicinin tutkulu ve baygın bakışları, kardinalin elini öpen adam ve hayatındaki tüm acıyı sırtlanmış ama yine de umutla kardinale bakan kadının bakışları oldukça vurucuydu. Bu artık Fragonard'dan ziyade bir Goya'ydı.

1937 yılının mayıs ayında Kral VI. George'un taç giyme törenini fotoğraflamak için Londra'ya gitmesi

[11] Jean-Honore Fragonard: (1723-1806) Fransız Rokoko ressamı. Resimlerinde özellikle rahatlık, neşe ve zevk temalarını işlemiştir. Çizimleri ve gravürleri dışında beş yüz elli adet tablosu vardır. (ç.n)

istendi. Parlak bir gazeteci olan ve bu uğurda öğretmenlik mesleğini terk eden arkadaşıyla birlikte görevlendirilmişlerdi. Paul Nizan, aslında *Ce Soir*'nın diplomasi muhabiriydi. Cartier-Bresson bu arkadaşının Komünist Parti'deki rolünden hoşlanmasa da onun karakterinden ve yayımlanan kitaplarındaki -*Les Chiens de garde* (Bekçi Köpekleri) ve diğer iki romanı- entelektüel ışıktan çok etkilenmişti ve yazılarını çok takdir ediyordu. Özellikle 1931'de yayımlanan alaycı bir makale olan *Aden Arabie,* Cartier-Bresson üzerinde çok önemli ve derin bir etki bırakmıştı. Makaledeki şiirselliği ve vahşeti hiç unutmayacaktı: 'Günlük izbeliğimizin dışında yollar, limanlar, istasyonlar ve başka ülkeler vardır. Bunu görebilmek için bir gün olsun her gün kullandığımız metro istasyonunda inmemek yeterlidir.' Özgürlüğün bu tanımı özellikle Cartier-Bresson için yazılmış gibiydi ve en sevdiği yazar Elisée Reclus'un bu alıntısı sanki onun düşüncelerini dile getiriyordu. Burjuva kültürü ile bütün bağlarını koparan, Arc de Triomphe'un (Zafer Takı) altındaki ateşle ve eski Avrupa ile alay eden bu dinamik ve hassas adamla sanki gizli bir bağ kurmuştu. Kaçışa ve maceraya yazılmış acı bir methiye tadındaki kitap, XX. yüzyıl edebiyatını simgeliyordu: 'Yirmi yaşındaydım ve kimsenin bir daha bu dönemin hayattaki en güzel yaşlar olduğunu söylemesine asla izin vermeyeceğim.'

Kral VIII. Edward'ın Amerikalı bir dula olan aşkı yüzünden tahttan çekilmesinin ardından tüm ulusun geleceğini etkileyecek olan İngiltere'nin yeni kralının taç giyme töreni çok yankı uyandırmıştı. Tüm dünya basını orada olacaktı ve dolayısıyla *Ce Soir* da orada olmalıydı. Monarşiyi yüceltmek anlamına gelse de komünistler dahi kutlamaların keyfini çıkartıyorlardı. Aragon'un gazetesi olayı farklı yönlerden inceleyecek birkaç muhabir görevlendirmişti. Biri, sürecin Londra

merkezindeki geçit töreni provalarını takip ederken; diğeri doğu Londra'daki gecekondu mahallelerinde röportajlar yapıyordu. Aynı şey fotoğrafçılar için de geçerliydi; her biri farklı bir açıdan çekecekti. Tam bir grup çalışması gerektiren bu görevde herkese iş düşüyordu.

Büyük gün yaklaştığında İngiltere'nin her yanı bayraklarla süslenmişti. Bu arada Nizan, otobüs grevini ve Sunderland ile Preston North End arasında oynanan kupa final maçını yazma fırsatını bulmuştu. 12 Mayıs'taki taç giyme töreni, ön sayfanın büyük bir bölümünü bol miktarda görselle birlikte kaplamıştı. Ancak tüm ön sayfanın tamamen bu olaya adanması için ertesi günü beklemek gerekiyordu: 'İngiltere Kralı ve Kraliçe Elizabeth, Westminster Manastırı'nda taç giydi.' Göze çarpan ara başlıklar vardı. 'Süreci 5 ila 6 milyon seyirci izledi.' Pek de Marksist-Leninist olmayan başlıkla ve koyu harflerle: '100 milyon vatandaşın ve 400 milyon uyruğun imparatorluğundan, temsilcilerin önünde taç giyme töreni sadece tantanalı ve romantik bir tören oluşturmaz, aynı zamanda sömürge ülkeler için de önemli bir politik olaydır.' Aynı gün meydana gelen, 217 kişinin ölümüne ve 693 kişinin yaralanmasına neden olan Madrid bombardımanı ise sağcılarla ilişkilendirildi. *Ce Soir* ya da *Paris-Soir*, sol görüş ya da sağ görüş fark etmeksizin basın olarak nesnelliklerini korudular.

Arabanın Buckingham Sarayı'ndan ayrılmasından Westminster Manastırı'na girişine kadar bütün süreç her ayrıntısıyla en ufak bir eleştiri taşımaksızın aktarıldı. Cartier-Bresson, bütün törenden ziyade insanların yüzleriyle daha çok ilgiliydi. Çünkü ulusun ruhunu yakalamanın en iyi yolunun bu olduğunu biliyordu. Bu nedenle sırtını törene dönerek izleyen insanların ifadelerine ve davranışlarına odaklandı.

Diğerleri ihtişamın etkisine kapılırken onun için önemli olan şartlar ve duygulardı. Eğer Orta Çağ'da bir ressam olsaydı mutlaka el yazmalarının kenar süslemeleri üzerine çalışırdı. Toplumsal direnişin çevre bölgelerde ortaya çıktığının, merkezin ise daha çok geleneklere bağlı kaldığının bilincindeydi. Çalışma saatlerini serseriler ve toplumun dışına itilmiş insanların fotoğraflarını çekerek geçirdi, ünlülerin portrelerini ise diğerlerine bıraktı. İlgisini çeken hep ikincil konulardı ve gelenek dışı bakışıyla önceden tahmin edilemeyeni yakalamaya çalışıyordu. Bu konuda arkadaşı Nizan ile tam bir uyum içindeydiler. Çünkü Nizan da alışkanlıkların ve geleneklerin dışına taşmaya eğilimliydi. Sanki birbirleriyle sözleşmişler gibi birinin makalesi diğerinin fotoğraflarını güçlendiriyordu. Şiirsel görüntüleri tamamlayan edebi yazılar... İşte tam anlamıyla Nizan'ı yansıtan bir pasaj:

> Geceleyin kralı ve imparatorluğu unutan kayıp çiftleri parklarda elektrik ışıklarının alevi ve şafakta öten horozların konserine benzer ağlamaların yankısı çevreliyordu. Caddelerde ise ağaçların altındaki itaatkâr kalabalık sessizlik içerisindeydi. Başında tüyleriyle zenci bir kral yolda gösteri yapıyordu, ama o aslında sadece şarkıcı ya da ayakkkabı boyacısıydı. Törenin gerçek kralları ise Buckingham Sarayı'na doğru yola çıkmak için bekliyorlardı. Ayyaşlar yollarda sendeleyerek yürüyor, Half Moon sokağının köşesinde boya küpüne düşmüş gibi makyajlı kadınlar arabalara işaret ediyorlardı. Shaftesbury Caddesi'nin kaldırımında çok yaşlı bir kadın, şapkasından sarkan tüylerin arkasında kalan ifadesiz gözleriyle yavaşça dans ediyordu. Gece yarısı saat bire doğru sis iyice yoğunlaştı. Taşradan gelen polis arabalarını, itfaiye araçlarını, Seant-Jean'dan gelen ambulansları ve etrafta koşuşan ilk yardım çalışanlarını yuttu.

Çınlayan orglardan ve müthiş şölenden oldukça uzak ama Westminster'a ve Buckingham Sarayı'na yine de çok yakın olan Cartier-Bresson, bu görevi süresince en iyi fotoğraflarından bazılarını çekti. İnsanlara ve sokaktaki gösteriye dikkatli ilgisi sayesinde sıradan hayatın en olağan dışı ögelerini de yakalayabilmişti. Genç bir kızı omuzlarında taşıyan üç polis, Trafalgar Meydanı'nda gazete yığınları üzerinde uyuklayan bir adam ve sedyelerini bir bale gösterisindeymiş gibi taşıyan ilk yardım görevlileri...

Ne yaparsa ve nerede bulunursa bulunsun Cartier-Bresson, hayatın büyük gösterisini içselleştirirken kendi doğrularına hep sadık kaldı. İçselleştirme kapasitesi öylesine büyüktü ki, ondan beslenmekten asla vazgeçmedi. Hassasiyetinin ve hayal gücünün onu neye yönlendirdiğinin anında farkına varırdı. Paris'e dönüşünde işçilere verilen ücretli tatilin göstergesi olan Marne kıyılarındaki balıkçıları ve piknikçileri fotoğrafladı. Bu harikulade grafik kompozisyondan fışkıran yaşam zevkinde, Manet'nin *Kırda Yemek* tablosunun ya da son olarak Renoir'nın *Bir Kır Eğlencesi* setinin etkisini görmemek zordur.

1930'ların sonlarına doğru gelinirken Cartier-Bresson'un karakterinin değişik yüzleri birlikte var olmaya ve kendilerini yoğun bir şekilde ortaya çıkarmaya devam ediyordu. O dönemin en yetenekli sanatçılarından Alberto Giacometti ile yakın arkadaşlığı, kendi içindeki ressamı ortaya çıkardı. Giacometti, Graubünden'den (İsviçre) geliyordu, Cartier-Bresson'dan yedi yaş daha büyüktü ve kariyerinde bir dönüm noktasındaydı. Neo-empresyonizm, kübizm ve sürrealizm akımlarından geçerek şu anda kendisini bir heykeltıraş olarak insan bedeninin temsili üzerinde araştırma yaparken bulmuştu. Cartier-Bresson ona

derin bir hayranlık duyuyor, onu usta olarak kabul ediyor ve bir düşünür olarak saygı duyuyordu. Farklı fikirleri ve değerlendirmeleri olduğunu bilmelerine rağmen en sevdikleri ressam oyununu oynadıkları zaman aslında bakış açılarının birbirine ne kadar benzediğini fark etmişlerdi. İkisi de bir parça kâğıda en sevdikleri ressamları yazmışlardı. Üçüncü tercihleri farklı da olsa (Uccello ve Piero della Francesca) ilk iki tercihleri aynıydı: Cézanne ve Van Eyck. Sonuçta Cartier-Bresson, kendi ideal müzesinin özel envanterine Giacometti'nin adını yazarken herhangi bir çekince yaşamadı. Ona göre zamanının ötesinde, diğerlerinden çok farklı bir bakış açısına sahip, çok değerli, disiplinli ve özgün bir sanatçıydı Giacometti.

Şimdi ise tanınmış bir fotoğrafçı olarak Cartier-Bresson nadiren herhangi bir meslektaşıyla karıştırılıyordu; Robert Doisneau, Robert Capa, Chim ve Eli Lotar dışında. Bir Fransız, bir Macar, bir Polonyalı ve Romanyalı... Onlar, onun seçilmiş ailesiydi. Sohbet ediyorlar, işlerini birbirlerine gösteriyorlar ve birbirlerini etkiliyorlardı. Eğer Cartier-Bresson'un fotoğrafik stili daha az kişisel ve daha fazla sosyal içerikli bir hâl almışsa, bu daha çok arkadaş çevresinden, çağın ruhundan ve *Ce Soir*'nın şef editörünün isteklerinden kaynaklanmaktaydı. Henüz otuzunda bile değildi, ama *Time* dergisi onu şimdiden 'gezgin Fransız' olarak Robert Capa'nın, Walker Evans'ın ve hepsinin duayeni Alfred Stieglitz'in yanına yerleştirmişti. Amerikan dergisi onları, 'gerçeklik anlarını fotoğraf yoluyla yakalama işine girmiş' elit bir kulübün üyeleri olarak tanımlıyordu. Aralarından biri zaten mesleklerinde devrim yapacak bir fikir ortaya atmıştı. Bu kişi, konuşmalarında ve yazışmalarında bahsettiği, onların çıkarlarını, başka bir deyişle fotojurnalistlerin 'kardeşliğini' koruyacak 'bir çeşit organizasyon' olarak

adlandırdığı şeyin temelini atan Robert Capa'ydı.

Cartier-Bresson, bir gençlik tutkusu olan sürrealizme sadık kaldı. Onu her zaman olduğu gibi sevdi. André Breton'un ifadesiyle, 'gölge ve kurban benzersiz bir flaş ışığının içerisinde birleşmiş' gibiydi. Breton, '*Çılgın Aşk*'ı yayımladığında, şok edici bir şaşkınlık içerisinde okumuştu bu kitabı. Acınası üçlü aile-vatan-din tarafından yaratılan 'sarsıcı güzellik' ve 'tiksindirici emir' hakkında söylenilenleri okuduğunda donakalmıştı. Özellikle bir fikir, dikkatlice italik içerisinde vurgulanmış bir fikir, onu çok etkilemişti: 'Nesnel tesadüfün gücü gerçek gibi görünenin üstesinden gelir.' Sırf bu cümleler nedeniyle '*Çılgın Aşk*' kişisel panteonunda Nadja'nın yanına yerleşti. Üstelik Breton'un, 1933'te Cartier-Bresson'un Seville'de çektiği fotoğraflardan bir detayı alıp yayınlaması onun için çok önemliydi. Fakat fotoğrafın altına 'İspanyol milislerinin bütün küçük çocukları' diye yazılması tarihi bir gaf olarak kalacaktı.

Cartier-Bresson'un içindeki öğrenci hâlâ kendine bir usta arıyordu. Bu noktada ilk olarak amcası Louis'i, sonrasında Jacques-Emile Blanche'ı ve daha az düzeyde ise René Crevel ve Max Jacob'u akıl hocaları sayabiliriz. Sonrasında ise Yunanistan'dan gelen Tériade herkesi geride bırakarak Cartier-Bresson için bu rolü üstlenmişti. Cartier-Bresson'un ona çok büyük saygısı vardı ve onu daha iyi tanıdıkça bu düşünceli adamın kaba olmaktan çok uzak bir şekilde aslında sadece çekingen olduğunu anladı. İnsanlar, onu sıktıklarını düşünürlerdi. Oysa ki aynı şekilde düşünen kendisiydi. Böylesi yanlış anlaşılmalar, iletişimi güçleştiriyordu. Ama Tériade onun gerçekten rehberiydi.

Klasik düşünceye kendini adamış Tériade, Aralık 1937'de *Verve* dergisinin ilk sayısını yayımladı. Bu

dergi ileride bir yayınevine dönüşecekti. Başlangıçtaki niyeti onu dünyanın en güzel dergisi haline getirmek olduğu için dergiye edebî ve sanatsal tutkuyu da katmıştı. İki dilde yayımlanıyordu ve bir Amerikan dergisinin yöneticisi tarafından finanse ediliyordu. İçeriği ve stili başından sonuna kadar kurucusu tarafından tasarlanmıştı; usta baskıcı Draeger ve litografi ustası Mourlot tarafından basılmıştı. Tipografi ise Ulusal Matbaa'ya emanet edilmişti. Katalitazör görevi gören Tériade, kendini sadece resim ve şiirin sihirli birliğine adamıştı. Hatta ressamlara kendi resimleri hakkında konuşabilme fırsatını bile tanımıştı. Cartier-Bresson bu sanatsal tartışmalardan ve değişik bakış açılarından çok zevk alıyordu. Derginin ilk sayısında açıkladığı hedefleri ve ilkeleri Cartier-Bresson'un çok hoşuna gitmişti:

> *Verve*, sanat ve yaşamın iç içe geçişini gözler önüne sermeyi ve sanatçıların dönemin olaylarına katılmalarına tanıklık etmeyi hedeflemektedir. Verve her türlü sanatsal yaratıcılık ve biçim ile ilgilenmektedir. Sanat eserleri kalitelerine ve oynadıkları role göre değerlendirilmektedir. İllüstrasyonlar, orijinallerinden kalite bakımından düşük olmayacak ve *Verve*'ler, her reprodüksiyon için renkli gravür, ahşap gravür, tipografi gibi en ileri teknikleri kullanacaktır. Ayrıca unutulmuş olan litografi sürecini kullanmaktan çekinmeyecektir.

Matisse tarafından tasarlanmış kapağıyla *Verve*'ün ilk sayısı, Henri Cartier-Bresson'un üç fotoğrafını içeriyordu. Fotoğraflar, göz doldurmakla birlikte onun amacından uzaktılar. Anti-faşist Cartier-Bresson, o sıralar her demokrat Avrupalının yapması gerektiği gibi estetik ya da sanatsal bir kaygı gütmeden İspanyol Cumhuriyetçileri'nin davasına nasıl hizmet edileceğini bulmaya çalışıyordu. Bunu fotoğrafla yapabilirdi. Ama tanımı itibariyle durağan ve iki boyutlu olan fotoğraf,

çağın şiddetini yansıtma aracı olarak ona çok da uygun görünmüyordu. Hızla ve hareketle eş anlamlı belgesel film, krizi yansıtmakta çok daha etkili olacaktı. Artık New York'ta Paul Strand'ın çevresinden ve Fransa'da Jean Renoir'dan öğrendiklerini uygulamaya dökme zamanıydı. Eğer bir şey yapılacaksa tam ve düzgün yapılmalıydı. İspanyol Demokrasisine Yardım için Amerikan İlkyardım Bürosu tarafından önerilen işi, profesyonel olmaktan çok politik nedenlerden dolayı kabul etti.

Fransızca, *Victorie de la vie*; İngilizce, *Return of Life*; 'Hayatın Zaferi' isimli film, bu dava hakkında güçlü bir savunma ortaya koyuyordu. Kırk iki dakikalık 16 mm sesli filmin tamamı Henri Cartier-Bresson tarafından çekilmişti. O elinde kamera ile filmi yönetirken, İspanyol solcu gazetesi *New Masses*'in yazarı Herbert Kline da iyi kötü senaryoyu kaleme almıştı. Kamera operatörü olarak Jacques Lemare ile birlikte çalışmışlardı. Yapımcı ise 'Nykino' grubundaki arkadaşlarının kurduğu Frontier Films idi. Proje direnişi anlatıyor ve bombardıman altındaki İspanyolların günlük yaşamını gözler önüne seriyordu. Amaç, trajediye tıbbi bakış açısından yaklaşmaktı: Alandaki hastanelerin düzenlenişi, sağlık eşyalarının üretimi, 21 numaradaki Ritz Hoteli'nin hastaneye çevrilişi, en riskli ortamlarda gerçekleştirilen ameliyatlar, ağır yaralıların tedavisi ve acil durum kan nakilleri, ilk yardım çalışanlarının kahramanlıkları.

İzleyicilerin filmden etkilenmemeleri için taştan yapılması gerekiyordu. Kamuoyu bir dereceye kadar böylesi bir vahşete alışıktı. 1860'lar gibi erken dönemlerde, Çin'e yapılan Fransız-İngiliz keşif gezilerinde, Felice Beato savaş alanında etrafa dağılmış ceset fotoğraflarını ilk defa yayımlamıştı.

Hemen sonrasında Matthew Brady, dumanı hâlâ tütmekte olan Amerikan sivil savaşını kaydetmek üzere kendi fotomuhabirlerini yollamış ve oradan gelen fotoğraflar da aynı etkiyi yaratmıştı. O günden itibaren vahşet fotoğrafları kamuoyunu hep meşgul etmişti.

Film, ağırbaşlı, etkili ve doğrudandı. Savaşan askerlerden daha çok oyun oynayan çocuklar vardı. Bununla birlikte seyirci filmi izlerken kendini ateşin ortasında bulacaktı. Ben & Howell marka taşınabilir ve otuz metrelik ruloların kullanıldığı küçük kamerasıyla Cartier-Bresson, Leica'sıyla olduğu kadar rahat çekimler yapabiliyordu. Her iki kamera da ona hem hareket ve geometrik denge hissini vermişti.

İç Savaş hakkında başka İspanyol yapımı filmler de vardı, ama aradaki fark yorumdaydı *Hayatın Zaferi*, sağlık hizmetlerini doğrudan gözler önüne seriyor ve bu sayede Amerikan kamuoyunun ilgisini çekmeye ve desteğini sağlamaya çalışıyordu. Cumhuriyetçiler bu tür bir propogandada Milliyetçilerden daha deneyimliydiler ve üç yılda 200 film üretmişlerdi. Bu filmlerin çoğu mücadelenin merkezi başkent Madrid'de çekilmişti ve çoğunda kuşatma altındaki mahalle çatışmalarındaki kahramanlıklar konu ediliyordu. Kameranın kendisi başlı başına bir savaş silahı olarak düşünülebilirdi ve kayıtsız kalmanın getirdiği felaketin etkileriyle mücadele etmenin ve uluslararası desteği harekete geçirmenin de daha etkileyici bir yolu bulunamazdı.

New York'taki evinde Cartier-Bresson'un belgesel ile ilgili çokça şey öğrendiği Paul Strand tarafından yapılmış olan filmlerin en iyilerinden biri olan *Heart of Spain*'de (İspanya'nın Kalbi), Madrid kuşatması hastane perspektifinden çekilmişti; kan ve ampütasyon ayrıntıları daha çok bir Goya resmini anımsatıyordu.

Kline'ın ve Cartier-Bresson'un filmleri aynı etkiyi yapmıyordu ama yine de amacına ulaşıyordu. Çift, ikinci bir film daha yaptı. *L'Espagne Vivra* (İspanya Yaşayacak) yine 1938 yılında çekilmişti ve ilkinin devamıydı. *With the Lincoln Battalion* (Lincoln Taburlarıyla İspanya'da) ise uluslararası tugaylarda savaşan gönüllü Amerikan askerlerini konu alıyordu ve halktan toplanan paralarla finanse edilmişti. Film Amerika'da gösterilmiş ama başka bir kopyası olmadığı için daha sonra kaybolup gitmişti. Ta ki, 2000'lerin başında Secours Populaire arşivlerinde tesadüfen bulunup onarım için Kültür Bakanlığı ve Ulusal Sinematografi Merkezine teslim edilene kadar.

Savaş bitmemişti. İspanya'daki ve diğer yerlerdeki pek çok arkadaşı gibi Cartier-Bresson da gelişmeleri yakından takip ediyordu: Milliyetçilerin Madrid'teki saldırıları, Guernica'nın bombalanması, Barselona'da ortaya çıkan anarşistler ve Trotsky yanlıları, Teruel'in Cumhuriyetçiler tarafından ele geçirilmesi ve hemen arkasından kaybı, Fransız sınırının yeniden açılması ve yeniden kapanması. Cartier-Bresson gönüllülere katılmayı düşünmediği için artık eve dönme vaktinin geldiğini anlamıştı. 1917'de Kızıl Ordu'da askerleri fotoğraflayarak işe başlayan, ama iki yılın sonunda gönüllü olarak aralarına katılan Max Alpert örneğini izlemeyecekti.

Savaş, gelmekte olan felaketin habercisiydi. Ama çatışma ateşi içinde kimse bunun tam anlamıyla farkında değildi. Cartier-Bresson için İspanyol Savaşı, sarsıcı bir kişisel deneyimdi. İlk defa birinin öldüğünü görmüştü.

Bu dönemle ilgili her şey, hafızasında derin izler bırakacaktı (Cartier-Breson'un hiç izlemediği,

Malraux'nun filmi *Espoir* (Umut) dışında). Bu dönemde Paris'te ünlü ressam Roberto Matta ile tanıştı ve bu tanışıklık ömür boyu süren bir arkadaşlığa dönüştü. Fakat şartlar ne olursa olsun onu bir daha asla o gözle göremeyecekti, o dönemki bakışıyla, İspanya savaşının gözleriyle.

Gerek mesleki gerekse kişisel açıdan hiçbir şey asla eskisi gibi olmayacaktı. Bu olağanüstü olayların baskısı altında bile Cartier-Bresson'un gerçek doğası tam anlamıyla ortaya çıkmamıştı. Cartier-Bresson diğerlerine benzemiyordu. Örneğin Albert Londres adı 1915'te bombalanan Rheims Katedrali ile ilgili yazdığı makale sayesinde duyulmuştu ya da önceleri devlet görevlilerinin portresini yapan François Aubert, Meksika'da bir keşif gezisinde başladığı fotomuhabirliği mesleğinde, İmparator Maximillian'ın idamı röportajıyla bütün karakteristik özelliklerini ortaya koymuştu.

Her ne kadar kabul etmek istemiyorsa da kendisi de orada olmasına rağmen sadece iki yakın arkadaşının; Capa'nın ve Chim'in İspanyol İç Savaşı'nın fotoğrafçıları olarak anılmaları ona hep biraz acı vermişti. Bu pişmanlığının dışında hiçbir zaman savaş fotoğrafları çekmedi. Daha ziyade propoganda filmi için Cumhuriyetçi hastaneler yararına para toplamakla meşgul oldu. Ama fotoğraf kalıcılığını korurken, belgesel film kolektif hafızadan silindi. Film çekmek, düzenlemek, çoğunlukla uzun bir süreç aldığından; tüm bunlar bittiğinde iç savaş sona ermişti. Bir sonraki sefere anın ihtiyaçlarına karşılık vermeden önce tüm bunları aklında tutacaktı. Militan Henri önceliği artık gazeteci Henri'ye bırakacaktı.

Cartier-Bresson; Paris'e, Aragon'un gazetesine ve fotojurnalizme geri döndü. Ama *Ce Soir*'ya sinema

eleştirileri yazan Jean Renoir'ın bir telefonuyla yine her şeyi bırakmaya hazırdı. Artık 1939'un başlarıydı.

Birbirlerini neredeyse iki yıldır görmemişlerdi. Bir bir daldan başka bir dala konmaya eğilimli olan Renoir, yine de dört film yapmıştı: Gorki'yi temel alan ünlü projesi *Ayaktakımı*; Cartier-Bresson'un nefret ettiği, Fransız aristokrasisi ve Alman toprak ağaları aralarındaki sınıf benzerliğinin vurgulandığı *Büyük Yanılsama*; Halk Cephesi etkisinin hissedildiği Fransız Devrimi'ni konu alan *La Marseillaise*, (filmin yapımcısı CGT [Fransız Ticaret Birliği] idi) ve son olarak da Emile Zola'nın romanına ithafen çekilen *Hayvanlaşan İnsan*. Yaptığı her film toplumun kafasını karıştırmıştı. Yönetmen herhangi bir şekle ya da modele bağlı kalmadan, her filminde tarzını değiştiriyordu. Ve sanatını da başka sanat dallarıyla besleyen bu ateşli sinemacı aslında sürekli aynı noktaya dokunuyordu. Sürekli değişen ruh hali daha çok risk almasına yol açıyor ve beğenisi sürekli değişiyordu.

Bu cömert, insancıl ve kavgacı olmayan adam, aynı zamanda çok zayıf ve bunalımlı olduğu için asistanlarını da iyice yıpratıyordu. Ama çok az yönetmen oyuncularına böylesine düşünceli ve nazik davranırdı. Eğer bir sahneyle ilgili mutlu değilse, asla 'İyi olmadı, tekrar yapalım' demezdi; her zaman 'Mükemmel, gerçekten mükemmel. Şimdi de bunu şu şekilde deneyelim mi?' derdi. Belki de Cartier-Bresson, Renoir'nın bu sıcak insancıl yönünü, kahkahalar ve şarkılarla dolu ortamı ve film yapımının benzersiz ve zamansız deneyimini özlemişti. Nedeni ne olursa olsun, Renoir'dan gelen ve ileride Fransız sinemasının başyapıtlarından biri sayılacak filmin yapımında çalışma teklifini kabul etti. Bu film, klasikler arasına girmeyi başarmış, yönetmeninin kariyerini bir anda zirveye

taşımış, nesiller boyu duyguları altüst edecek nadir filmlerden biriydi.

Filmin adı *Oyunun Kuralı* idi. Hikâye, Sologne'da geçen bir av partisini konu alıyordu. Ev sahiplerinin aşk entrikaları uşaklarınkine yansıyor, kimin kimi alaycılık, ikiyüzlülük, vahşet ve hainlik konusunda bastırdığı belli olmuyordu. Herkes herkesin aldattığı filmde, biri diğerinin peşinden koşuyor; başka biri onu sevmeyen kişi tarafından sevilmek istiyor; öbürü ise bizi yaşlı bir anne olduğuna ikna etmek istiyordu. Yine de senaryo, bize filmin uçukluğuna dair hiçbir şey söylemez. Tüm bu entrikalar, filmdeki girdaba, inanılmaz hareket yoğunluğuna, duygusal manevralara, kalbin kararsızlığından kaynaklanan neşe ve acıya uzaktır. Bütün bu görüntüler, popüler sinemanın bugün bile kabul etmekte zorlandığı parçalanmış ritimler halinde izleyiciye yansıtılıyordu. Film paradokslarıyla beraber ilerlerken hiçbir oyuncuyu kahramanlaştırmayan dramatik bir teknik kullanıyordu.

Seyircinin kafasını karıştırmak her zaman riskliydi. Bir taraftan kısıtlı bütçeleri olduğu için herkes fazla harcama yapmaktan kaçınıyordu. Bununla birlikte *Büyük Yanılsama* ve *Hayvanlaşan İnsan* filmlerinin ticari başarısı Renoir'nın bir miktar kendine güvenmesine neden olmuştu. Bu bir hata da olsa Renoir'nın ünü her zaman iş yapıyordu.

Çekimler, Sologne bölgesinde yapılmıştı. İç çekimler ve şatoya çıkan merdivenler ise ve Joinville ve Billansourt stüdyolarında, tasarımcı Eugène Lourié ve Max Douy tarafından inşa edilmişti. 1939 yılının Şubat ortasından itibaren ekip, Orlèans'ın güneyinde, Lamotte-Beuvron'da Rat Hoteli'nde kalmaya başlamıştı. Her zaman olduğu gibi yağmur yağıyordu. *Bir Kır*

Eğlencesi'nin yağmurunu bilenler bu duruma gülüp geçtiler. Asistanlar bu kez aksesuar arama işini sahne yönetimi yapanlara ve kostüm arama işini de Coco Chanel'e bırakmışlardı.

Birinci asistan André Zwoboda, senaryonun yazımına da katkıda bulunmuştu. Fakat senaryonun yazımını tam olarak bitirmemişlerdi. Böylece çekim aşamasında oyuncuların da katılımıyla senaryoyu zenginleştirebilmek mümkün olacaktı. İkinci asistan olarak Henri Carrtier-Bresson, Renoir ile ortak tutkuları olan diyaloglara kendi önemli fikirlerini katmasının dışında çekim mekânlarını belirleme veya film sürecini denetleme gibi hassas ve gerçekten önemli görevler yüklenmişti. La Ferté-Saint Aubin Şatosu'nu ve Sologne'un etrafında kırk hektar park arazisini bulmuş; oyunculardan biri olan Marcel Dailo'ya ustaca silahı nasıl kullanacağını göstermiş; tavşan avlama sahnelerini düzenlemiş ve hayvanın derisi yüzülürken orada yer almış, çoğu zaman Renoir'nın moralini yükseltmiş ve kendisini alkolle boğmasını engellemenin yollarını bulmuştu.

Seçkinler grubunun üyesi olan Cartier-Bresson, film içinde film yaşandığının bilincinde ve ayrıcalıklı bir konumdaydı. Renoir'nın paralel hayatlar yaşadığının farkındaydı. Bunlar gözlerinin önünde hem set içinde hem de dışında ortaya çıkıyordu. Marguerite Houllé, kurgucu ve resmi ilişkisinin olduğu kişiydi. Dido Freire ise devamlılık asistanıydı. Film çekilen mekanlarda Renoir'nın bu iki kadınla olan ilişkisi, filmin kendisi gibi sürekli bir şekilde komedi ve trajedi arasında gidip geliyordu.

Renoir, filmde neler olup bittiğini anladıklarını garantiye almak için yakın çalışanlarının kameranın

diğer tarafında az da olsa zaman harcamalarından hoşlanırdı. Bu nedenle önceden de olduğu gibi Cartier-Bresson'a oynaması için küçük bir rol verildi: William isimli İngiliz uşak. Sahne, şatonun mutfağında çekildi. Hizmetçiler, uşaklar ve şoför yemek masasının etrafında oturmaktaydılar. Cartier-Bresson, resmi kostümü içerisinde elini uzatmalı ve güçlü İngiliz aksanıyla 'Lütfen hardalı uzatır mısınız?' demeliydi. Ve sonrasında da yine aynı tonla 'Teşekkür ederim' demesi gerekiyordu.

Sonraki çekimde ise aşçı Germaine 'Her zamanki gibi hanımefendi pilotuyla işleri ilerletti' diyor, uşak William ise ona dönerek sert bir aksanla yanıtlıyordu: 'Olaylar utanç verici olmaya başladığında ortada zevk kalmaz!' Bunun üzerine aşçı kıkırdıyordu. Az sonra da William aşçıyı kollarının arasına alıp dans ederek onu ölümün tehditkâr hayalinden korumaya çalışıyordu.

Bu, Henri Cartier-Bresson'un gerçek anlamda oyuncu olarak yer aldığı ilk filmdi ama devamı gelmedi. Oyuncu olmadığı çok açıktı ve bu onu rahatsız etmedi. O zaman için pişmanlık ve acı verici olan hayal kırıklığı başkaydı. Üçüncü filmin sonunda Renoir, onu hayal gücünden yoksun olduğu gerçeğiyle yüzleştirdi ve asla bir yönetmen olamayacağı için de asistan olarak devam etmenin anlamsızlığını fark etti. Film yapmak için ekibi yönetmek, emirler vermek, otoriteyi kullanmak gerekiyordu. Bunlar Cartier-Bresson'un hiç yapamadığı şeylerdi.

Renoir'nın ona iki açıdan iyiliği dokunmuştu. İlk olarak onu sinemaya sektörüne sokmak ve daha sonra onu çıkartmak.

Oyunun Kuralı eski dünyanın son filmlerinden biriydi.

Sonrasında Avrupa ve Fransa karışacaktı. Cartier-Bresson o sırada otuz iki yaşındaydı. Bu karanlık yıllar dünyanın tasasız masumiyetinin de sonu oldu. Üç kız kardeşi içinde kendine en yakın gördüğü Jacqueline'in ani kaybıyla bu dönem trajik bir şekilde son buldu.

5. Uyruk: Firari 1939-1946

'Zayıf, çok zayıf. Daha yüksek bir rütbeye yükselmesi imkânsız.' Bu yorumun yer aldığı askeri sicil eline ulaştığında Cartier-Bresson, ordunun hakkında düşündüklerini gördüğünde sarsılmıştı. Bunu atlatmak için seferberlikten hemen önce diğerleri gibi delikanlılık günlerine ve sivil hayata veda etmişti. Eski model Ford T'nin direksiyonundaki arkadaşı Jacques Becker ile Ritz, Meurice, Plaza Athénée, Continental gibi büyük Paris otellerinin barları ve restoranları arasında tur atmışlardı.

Bu aynı zamanda sinemaya da bir vedaydı. Zaten Renoir, yurt dışındakilerle rekabet edebilmek adına renkli bir film yapma arzusuyla, üstelik komünist arkadaşlarını gücendirmeyi de göze alarak İtalya'ya gitmişti. Oradaki faşist rejime karşın Mussolini'nin damadı Kont Ciano ile *Tosca* uyarlamasında çalışma teklifini kabul etmişti.

Olaylar, 1939 yazı boyunca hızlı bir şekilde gelişti. Almanya ve Rusya arasında saldırmazlık anlaşmasının imzalanması, militan komünistleri olduğu gibi pek

çok sempatizanı da öfkelendirdi. Bununla birlikte entelektüeller arasında Paul Nizan, bu olağan dışı anlaşmayı protesto etmek için partiden ayrılan tek kişi oldu. Bu durumu herhangi bir yaygaraya yer vermeden makalelerine de taşıdı ve sonrasında da kendi kabuğuna çekildi. Onu bu 'ihaneti' yüzünden hiçbir zaman affetmeyecek Komünist Parti, istifasına gerçek dışı nedenler yükleyip kötü niyetli bir kampanya başlattı: Çok uzun zaman önce partinin içerisine sızmış bir muhbir, vatan hainiydi. Suçlama, çoğu zaman dolaylı bir şekilde ve sinsice tekrarlandı. Birkaç ay sonra İngiliz üniforması içerisinde irtibat subayı olarak Dunkirk'te çatışma sırasında öldürüldü. İsmi Aragon'un öncülük ettiği eski dostları tarafından ahlaksızca çamura bulandı. Cartier-Bresson bu durum karşısında önce şaşırmış, sonrasında iğrenmişti. Aragon'u bu konudaki rolü nedeniyle asla affetmedi. Aragon'un ölümüne kadar, onun sürrealist ve ona o büyük şansı veren *Ce Soir*'ın yöneticisi sıfatıyla bir yönüne samimi bir hayranlık duydu. Öte yandan diğer nedenlerden ötürü de ona derin bir öfke besliyordu. Sadık bir bürokrat, bütün suçlarını örten birinci sınıf bir Stalinci, Nizan'ın acımasız ve alçak iftiracısı...

1940 baharında Daladier hükümetinin 'korkaklığı', askeriye tarafından hayal kırıklığıyla karşılanmış ve hükümet istifaya zorlanmıştı. Konseyin yeni başkanı Paul Reynaud, daha önce *Vu*'nun ve *Paris Soir*'nın yönetim kadrosunda olan Philippe Boegner'ın yerine geçmişti. Alman generallerin basında yer alan sayısız fotoğraflarına karşılık verme amacıyla orduda fotoğraf servisini kurmuştu. Amerikan dergileri bile onlarla doluydu. Boegner, Fransız propagandasını dünyaya ulaştırmak için sadece sekiz fotoğrafçıyla çalıştığını dehşet içerisinde fark etmişti. Hemen seksen kişilik bir liste düzenledi. Başlarında o dönem yedek piyade

olarak görevli olan Henri Cartier-Bresson vardı. Cartier-Bresson'un ilk sırada yer aldığı fotoğrafçılardan on sekizi Buttes-Chaumont'taki ofiste toplandı.

Cartier-Bresson, Üçüncü Ordu'nun Film ve Fotoğraf Birliği'nde diğer askerlerle birlikte görevlendirildiği Metz'deki Desvaliéres Kışlaları'nda konumlandı. Birliğin, Cameclair 120 mm ve Eyenos gibi Amerikan malı hafif ve pratik donanımları dışında kapılarında garip bir monogram olan bir de Ford kamyoneti vardı: 'Duyun, Görün.'

İşleri, 'sahte savaş'[12] olarak adlandırılan dönemi filme almak, askerleri karakollarında ya da Majino Hattı'nda fotoğraflamak, hareket halindeki ağır topların kullanıldığı görüntüler elde etmekti. Bu işi rahat buluyorlardı. Bir bakıma da bu görev, sahte savaşı tam olarak yansıtıyordu. Dört kişiydiler. Cartier-Bresson dışında Albert Viguier, baş kameraman olarak sinemaya geçmeyi ümit eden basın fotoğrafçısı André Bac, daha önceleri Jean Renoir, Jacques Tourneur ve Marc Allégret için zaten kamera asistanlığı yapmış ve Sacha Guitry, Edmond Gréville'in ve diğerlerinin oynadığı yirmiye yakın filmde kameraman olarak çalışmış Alain Douarinou vardı.

10 Mayıs 1940'da 'Fransız Seferi' başladı. Wehrmacht'ın zırhlı onbaşıları Meuse'yi geçtikten üç gün sonra Sedan'a ulaştılar. Mandiargues, Paris'e giren kuvvetlerin başında general olarak Von Kleist ve Von Armin'nin olduğunu gören tek kişiydi. Abbeville, Arras, Galais... Bu ezici gücün ilerleyişi karşısında birbiri ardına düştüler. Kuzeyliler güneye göçtü ve Fransa

[12] Fransızları 'drole de guerrre', İngilizlerin 'phony war' dedikleri Almanya'nın Eylül 1939'da Polonya'yı işgaliyle savaşın resmen başladığı, ancak on ay boyunca ciddi hiçbir çarpışmanın yaşanmadığı sakin dönem. (ç.n.)

mülteciler milleti oldu. Bozgun!

Onbaşı Cartier-Bresson en sevdiği tutkusunu koruma altına almaya ancak zaman bulabilmişti. Leica'sını Vosges'teki bir tarlaya gömdü. Sonrasında ise başkalarının saygısızlık olarak değerlendirebileceği ama onun huzurlu zamanlarında da yaptığı bir tören gerçekleştirdi: İşlerinin pek çoğunu yok etti ve sevmediği negatifleri de attı.

Bu durumda bile saklamak istediklerini tek tek kesti. Kendini zalimce eleştirerek gözden geçirdikleri arasından çok az negatifi ayırdı. Seçimini her zamanki gibi tamamen içgüdüsel yapmıştı. Kendi yargısına karşı gelebilecek kimse yoktu. Elediklerini attı; seçtiği birkaçını da Huntley & Palmer bisküvi kutusunun içerisine yerleştirdi ve banka kasasının içinde saklayacak olan babasına gönderdi.

Cartier-Bresson, meslektaşlarıyla birlikte hava bombardımanlarının yollar üzerindeki etkilerini filme çekti ve fotoğrafladı. Bununla birlikte ana yol ile demiryolunun kesişim yerlerini filme çekmek yasaktı. Bu emir Üçüncü Ordu mağlup oluncaya ve geri çekilme emri alıncaya kadar yürürlükte kaldı. Aslında geri çekilme talimatını düzenli bir şekilde uygulayacaklardı. Ama bir anda karmaşa oldu ve memurlar bile gecenin içerisinde kaybolup gittiler. Ve geri çekilme aşamasında birlikler kendilerini Almanlar tarafından çevrilmiş buldu. Bu sırada radyoda konseyin yeni başkanı Marshal Pétain, bütün askerleri silahlarını bırakmaya çağırdı.

22 Haziran 1940'ta, Rethondes'ta ateşkes imzalandığı gün, Cartier-Bresson ve arkadaşları Saint-Dié'de yakalandılar. Alman subayları onlara 'şeref mahkumları' olarak muamele göreceklerini ve kısa zamanda

serbest bırakılacaklarını söylediler. Bırakıldıklarında özgürce kendi ülkelerine gidebileceklerini umdular ama bilmedikleri şey, ateşkesin 25 Haziran'a kadar yürürlüğe girmeyeceğiydi. Bir yüz karası gibi yaşanan bozgunun ardından gelen yenilgi, daha da küçük düşürücüydü. Ülkede bozgunun asıl sorumlusu olarak askerler gösteriliyordu. 1940 faciasının yarattığı şaşkınlık devam ederken en kötüsüyle henüz karşılaşmamışlardı. Askerler şimdi, savaş esiri olarak hayatın nasıl olduğunu öğrenmek zorundaydılar.

Esir kampına varan her mahkûma bir numara verildi ve fotoğrafları çekildi; gülümsemek mecburi değildi. Yaklaşık yirmi üç bin adam oradaydı. Savaş kampı mahkumları toplama kampı ya da imha kampındakiler gibi değildi ama sonuçta orası da bir kamptı. Cartier-Bresson, KG 845, kendini ilk önce Kara Orman'da, sonrasında da Heidelberg yakınlarındaki Württemberg'de işçi olarak çalışırken buldu. Tren vagonlarında yattı; denizaltı kranklarında uzmanlaşmış levazım fabrikalarına metal talaşlar çekti; çimento üretiminde, taş ocaklarında, saman üretiminde ve keten kumaşları sökme işlerinde, mezbahalarda kemiklerin öğütücüye taşınmasında çalıştı... Üç yılda otuz farklı 'iş' yaptı ve böylece yeni bir kimlik ve hatta yeni bir milliyet kazandı: KG (Kriegesfangener, savaş esiri). Almanlar için üretim her şeydi ve haftanın her bir günü için ucuz iş gücü imkânı vardı. Deneyim fiziksel olarak zorlayıcıydı. Genç, estetik bir görüş açısına sahip, orta sınıf ve sporda bile iyi olmayan biri için manevi açıdan da unutulmazdı.

Kamptaki çok az insan onun fotoğraflarını biliyordu. Ama birçoğu soyadı ve Pantin'deki aile fabrikası arasındaki bağlantıyı kuruyordu. Burada, aile isminin ağırlığını özgürlük günlerinden daha fazla hissetti ve

kimseyle bunun hakkında konuşmamayı tercih etti.

Herkesin çalışmak ya da en azından çalışıyormuş izlenimi vermek zorunda olması itibariyle Cartier-Bresson, eylemsizlik içerisinde kalmak adına gardiyanlarla çok mücadele etti. Fabrikalar yerine en az çabayla geçiştirilebilecek ve kaçma imkânı veren çevrelerde 'çalışma direnişi' uygulamasına geçti. Dikenli tellere ulaştığı anda ise buradan nasıl çıkabileceğinin planını yapmaya koyuldu. Böyle korkunç koşullarda hiçbir zaman savaşın bitmesini beklemeyi düşünmemişti. Öyle anlar geliyordu ki, Almanlara bağırmamak, kötü düşünceler içerisine girmemek, enerjisini hiçbir şey yapmamaya adamak, sürekli politikadan konuşarak çiftçi ev sahibini tedirgin etmemek, Gibraltar'ın nasıl olup da İngiltere'ye ait olduğunu anlatmamak için kendi kendini telkin etmesi yetersiz kalıyordu. Artık sadece oturmaya ve çiftçinin yemeği nasıl dağıttığını izlemeye daha fazla sabrı kalmamıştı; önce kendisine ve mahkûmlara dağıtıyor, sonra çocuklara ve en nihayetinde de en az miktarı karısına veriyordu. Bu anlarda Cartier-Bresson, Leica'sını eline almayı özlüyordu ama yapabildiği tek şey zihniyle fotoğraflar çekmekti.

Gardiyanların canını sıkmak için Rus mahkumlar gibi traş olmadığı, James Joyce'un *Ulysses*'ini yeniden okumadığı zamanlarda –saklayabildiği birkaç şeyden biri–, eşi Ratna'dan gelen Malay alfabesiyle şifrelenmiş mektupları (bölgede bulunan tek Fransız-Malezya sözlüğü sayesinde) çözmeye çalışmadığı, çizim veya resim yapmadığı zamanlarda düşünceleri kaçış planlarına yöneliyordu. Almanlar, mahkumların evlerine dönemeyecekleri konusunda diretiyorlardı. Çünkü bütün köprüler bombalanmıştı ve onarımları yapılmamıştı. Ama onların yalan söyleyip söylemediklerini anlamak için

beklemeye hiç niyeti yoktu.

Devasa kamp, her türden insanla doluydu. Yoksa bir parça gezmiş bile olsa orta sınıf bir Parislinin pizda (ahmak) ya da kurwa jego mac! (orospu çocuğu) gibi kimi Lehçe sözleri nasıl öğrenecekti? Kampta bütün normal referans noktaları geçerliliğini yitirmişti. Mahkûmların yaşadığı hayat, geleneksel anlamda zaman kavramını yerle bir etmişti. Bu esaretin ne zaman sona ereceğini bilememek, bazılarını delirtiyordu. Böylesi bir dünyada dedikodular ve söylentiler ortama hâkim oluyordu. Paronaya ve kolera aynı derecede yaygındı ve herkes bıçak sırtında yaşıyordu. Zihinsel olarak onları canlandıracak her şeyden mahrum bir şekilde yaşayan mahkûmlar, insanlıklarını yavaş yavaş kaybettiklerini hissediyor ve yaşamak için bir neden görmüyorlardı. *Büyük Yanılsama'daki* kampın atmosferi buradan o kadar farklıydı ki, esirler dünyanın gözünde görünmez olduklarını düşünüyorlardı.

Kampta kadınlar ve çocuklar yer almıyordu. Bunun dışında kendi grupları ve ağları ile kamp, toplumun bir mikrokozmosu gibiydi. Temsili olmayan tek meslek, cumhurbaşkanlığıydı. Kitaplarının ikisi Gallimard tarafından basılan, boş zamanlarında kitap yazan bir sigorta memuru bile vardı. Uzun ve zayıf, keskin ama miyop gözleri kalın çerçevelerle çevrili Raymond Guérin, edebi bir devin uzunluğuna ve duruşuna sahipti. Onbaşı olarak diğerleri gibi çalışmıyordu ve insanlar da onu küçümseyici ve kibirli, akıllı ama sert buluyorlardı. Ama hiç belli etmese de soğuk ve yetersiz beslenmek, ona da acı veriyordu.

Çok az konuşuyor, çok gözlemliyordu. Yazarken görülmüyorsa da bunun nedeni, zihninde yazmasıydı.

Les Poulpes (Ahtapotlar) tutsaklığın bütün gerçeküstü deneyimini insanların solucan seviyesine indirgendiği bir düşselliğe taşıyan kısa romandı. Karakterler gerçek esirlerdi, ama isimleri ya da numaraları yoktu; sadece takma isimler verilmişti. Kahraman Le Grand Dab'tı (Guérin'in kendisi); diğer karakterlere ise Frise-Poulet, Tante Pitty, Thorax-d'Ajax, Organisir, le Folliculaire ya da Tordus gibi isimler vermişti.

Eski püskü giysileriyle gezinip duran Cartier-Bresson ve Douarinou'nun aksine Guérin, belirli bir tarza sahipti. Ama sorun çıkarmamak için onlarla kaçmayı reddedecek kadar onlara saygısı vardı. İyi görmeyen gözleri, kötü sağlığı, rahatsız davranışları, güvensizliği, Almancası'nın yetersizliği ve kararsızlığıyla firarilerin arasına katılamazdı. Bazılarının bu reddedişi korkaklık ya da alaycılık olarak görmesinin önemi yoktu. Arkadaşları, onun bu ilgisizliğinin nedeninin kendi içsel kaçışı olduğunu fark etmişlerdi. Yine de elinden geldiğince kaçan arkadaşlarına para ve bilgi tedarik ederek yardım etti. İkisi de romanında yer aldı. *Les Poupes*'ın ortasındaki uzun paragraflar arasında kolaylıkla tanınıyorlardı. Douarinou, 'La Globule'du; Cartier-Bresson ise 'Bébé Cadum' (Meksika'da birkaç yıl önce Zapotekli kız arkadaşı tarafından ona verilen 'karides yanaklı, küçük beyaz adam' lakabının Fransızca versiyonu)

'İki genç kendilerini takdim etti. Bébé Cadum'un tepesi açılmaya başlamış kocaman bir kafası, meleksi mavi gözleri ve tombul bir çocuğa yakışan pembe yanakları vardı. Kara saçları ve teniyle La Glouble'un yüzü etkileyici bir bıyıkla donanmıştı; Saint Malo'lu korsanlar gibiydi. Bébé Cadum ve La Glouble bohem oldukları kadar gözüpek tavırlarıyla da en kibar şekilde sefil hallerini gözler önüne seriyorlardı. Kılıklarını tarif etmek

mümkün değildi! Üstlerindeki askeri kıyafetler yavaş yavaş iş ve yemek artıklarından sarımsı bir tabakayla kaplanmış, boyunlarındaki kırmızı eşarplar, ayaklarında kauçuk botlar, mutfak lavabosu ve çöp tenekesi gibi kokuyorlardı... Bébé Cadum ve La Globule ile Le Grand Dab, gerçek entelektüel düşüncenin ve fikirlerin oluşturduğu mükemmel ahengin tadını çıkarıyorlardı. Seyahatlerden olgunlaşmış, fazlasıyla okumuş ve resim üzerine saf bir uzman olarak Bébé Cadum, inceliki bir arkadaş olmuştu.'

Kaçış, sadece boş bir umut değildi. Savaş boyunca yaklaşık 1 milyon 600 bin Fransız mahkûm Almanya'ya aktarılmış ve 70 bini de kaçmayı başarmıştı. Oran azdı ve daha büyük oranda kişi de başarısızlığa uğramıştı. Bunlar can sıkıntısını gidermek için girişilen kaçışlar değildi. Cartier-Bresson ve bazı arkadaşları, kaçma fikrini saplantı haline getirmişlerdi. Bu fikir her gün heyecanla bekledikleri yedi kişiye düşen bir ekmek ve ısırgan otu çorbasından bile daha önemliydi. Özgürlük düşüncesi, onların yola devam edebilmelerini ve depresyona girmemelerini sağlıyordu. Diğerleri ise fazlasıyla dağılmışlardı; ruhen ve fiziki olarak ve kaderlerine teslim olmaktan başka hiçbir şey yapamıyorladı. Bu tamamen onların yaşama içgüdülerine ve karakterlerine bağlı bir durumdu.

İlk denemelerinde hava koşulları onlara kötü bir oyun oynamıştı. Firariler için ayrılmış tahta barakada tecrit cezasıyla ödüllendirildiler. Cartier-Bresson ve seyahat arkadaşı Alain Douarinou, yirmi bir günlük askeri hapis ve üsse dönmeden önce de iki aylık zorunlu disiplin çalışması cezası almışlardı. Kötü zamanlardı, tek bir ışıltılı anı dışında. Karanlık bir vadideki çiftliğin toprağını sürdükleri kederli bir günde, *Hayat Bizimdir*'in çekimlerinden beri arkadaşı olan adam aniden ona

dönerek şöyle dedi: 'Bak, Henri, o tepenin arkasında denizin olduğunu hayal et...'

Sadece bir hayalden ibaret bu küçük cümle, umutsuzluk zamanlarında kişinin hayatta kalmasına yardım eden türden bir şeydi ve böylesi koşullar altında bu, paha biçilmez bir hediyeydi. Böylece donanma kaptanının oğlu Douarinou, ona hayata dair yeni bakış açısı verdi. Ona gerçekten neyin önemli olduğunu gösterdi. O andan itibaren gözü hep ufuk çizgisinde olacaktı.

İkinci girişimini bu kez Claude Lefranc ile gerçekleştirdi ve Karlsruhe'de bomba fabrikasında çalışırken bir kez daha gardiyanlardan kaçmayı başardı. Cartier-Bresson ne kadar sinirliyse, arkadaşı da bir o kadar sakindi ve onu kızdırmaktan özel zevk alıyordu. Hatta bu yüzden neredeyse yumruk yumruğa gelmişlerdi. Yirmi dört saat sonra akşam geç bir saatte, Ren Nehri üzerindeki köprüyü geçemeden Alman polisi tarafından yakalandılar. Bir kere daha göz altına, askeri hapse ve zorunlu iş gücüne alındılar. Bu bilindik hikâyenin tek yeni tarafı, kaçışın ortasında Cartier-Bresson'un kendini yeni planlar yaparken bulmasıydı.

'Bütün her şey sona erdiğinde ve serbest kaldığımda, moda tasarımcısı olacağım. Sen ne yapacaksın?', diye sordu arkadaşı ona.

'Ben? Ressam olacağım.'

Üçüncü deneme başarılı olmuştu. 10 Şubat 1943'te sınırı geçip Moselle kanalı boyunca yürüdüler. Claude Lefranc'ın doğum günüydü. STO'dan (*Service du travail obligatoirde* – Fransa'nın işgali boyunca Almanlar tarafından kullanılan zorunlu hizmet servisi) sivil kıyafetler çalmışlar, Alsace'lı bir SS subayından sahte

belgeler ve tren biletleri edinmişlerdi. Bekçi onları Alman memurlar için ayrılmış bir vagona yerleştirdiği için bir sorunla karşılaşmadan Metz'e vardılar. Sonrasında Indre-et-Loire'da Loches yakınlarındaki bir çiftlikte; içlerinde STO'dan kaçanların, Direnişçilerin, Yahudilerin olduğu on firariyle birlikte saklanmak üzere üç ay boyunca kaldılar.

Hayatının üç yılına mal olan bu dönem, Cartier Bresson'un güçlü duygularla hatırladığı zamanlardan biridir. Ama o, bu kötü zamanın üstesinden gelebilmek için kendi kendisiyle dalga geçmeyi seçmişti. Yıllar sonra Proust tarafından tasarlanan bir anketi doldururken, 'En sevdiğiniz macera neydi?' sorusunu, 'Savaş esiri iken üç kez kaçmak,' şeklinde yanıtlamıştı.

Bu kaçış, bir kahramanlık eylemi değildi. Sadece hayatta kalması için gerekli bir refleksti. Doğuştan asi biri olarak hiçbir çeşit sınırlandırmaya boyun eğemezdi. Cartier-Bresson, kaçışın risklerini ya da orada kalmanın getirebileceği olası avantajları düşünmeden kaçmıştı. Gitmesi gerekiyordu, çünkü hareketin, düşüncenin, konuşmanın, okumanın, uğraşın ya da herhangi bir şeyin kısıtlanmasına ilişkin hiçbir engele dayanamıyordu. Bu, onun kanında vardı.

O bir firariydi. Diğer otuz bin esirle beraber aldığı 'madalya' onun için tek önemli payeydi. Kibir değil gururla taşıdığı madalyasıyla ardında bıraktıklarına verilmiş sözü olan bir firari. İhbar edilmiş, işkence görmüş, kurşuna dizilmiş arkadaşlarına sadık kalmıştı. Düşman, onları hayvanî bir hâle getitmeye çalışmış, ama onlar insanlıklarını kaybetmemiş ve kendi kaderlerini ellerine almışlardı. Artık insanların tam bir aşağılanma halinde bile dayanışmayla neleri başarılabileceğini ve en korkunç koşullara bile nasıl

uyum sağlayabileceğini biliyordu. Onlarla birlikte açlığın, şiddetin, gece soğuğunun, hendek çamurunun ve insanın insana eziyetinin en dip noktasını görmüştü.

Almanya, onun için her zaman lanetli bir yer olarak kalacaktı. Bir Almanla buluşmasında, kendini o soruyu sormamak için zor tutardı: 'Savaşta ne yaptınız?'. Tıpkı Rolls Royce'tan inen inen bir zengin görüp de aynı tonda sormak istediği 'Peki ama bu para nereden geliyor', sorusu gibi.

Savaş, onu diğerlerini de olduğu gibi değiştirmişti. Eski dünya, savaş esiri olmadan önce bildiği dünyaydı. Ruhu, her zaman bu deneyimle damgalandı. Herhangi bir politik konuşmada sadece bir tarafı tutabildi: Esir kampı. Uyruğu: Firari. Kampta özgür insanların asla bilemeyeceği; içeridekilerin ise asla unutamayacağı şeyleri öğrendi. Kamp, bu dünyaya ait değildi.

Lyon, Haziran 1943. Jean Moulin, banliyöde Fransız Direnişçileri'nin gizli toplantısının yapıldığı evde Gestapo tarafından tutuklandı. Henri Cartier-Bresson olay yerinden bir taş atımlık mesafedeydi ama elbette durumdan haberdar değildi. En başından beri Pétain karşıtı olan abisi Claude ise bir yandan kendi ticari işlerini yürütürken, diğer taraftan 1941'den beri Güney Özgürlük Hareketi'nde aktif olarak yer alıyordu. Vincent takma adı altında Toulouse bölgesindeki Gizli Ordu'nun karargahındaydı.

Cartier-Bresson firari bir esir olarak MNPGD (mouvement national des prisonniers de guerre et déportés [Savaş Mahkumları ve Esirleri için Ulusal Hareket]) direnişçileriyle Aragon aracılığıyla buluşmuş ve gerekli sahte belgeleri temin etmişti. Henri, haberciyi beklerken devriyenin gelmesi halinde şüphe

uyandırmamak için Rhône kıyısına yerleşip Windsor& Newton boya kutularını çıkarıp suluboya resim yapardı. Ardından bunun gibi daha pek çok resim yapmıştı ve bu resimler sadece bahane değildi. Zaten kamptayken özgür kalınca ressam olacağını söylemişti. Çünkü, bu onun tutkusuydu.

Savaş devam ettiği sürece ciddi olarak resme ya da çizime dönmeyi hiç düşünmedi. Yoğunluğu ve hızı nedeniyle dönemin ruhuna asıl uygun olan fotoğraftı.

Özgürlüğüne kavuştuğunda yaptığı ilk şey, Leica'sını gömdüğü Vosges çiftliğine geri dönmek ve onu mezarından çıkarmak oldu. Üç yıl boyunca zihnindekiler hariç tek bir fotoğraf bile çekmemişti, ama eski içgüdüleri hâlâ yerindeydi. Hâlâ dünyanın ahengini yakalamak ve bu görünmez düzeni ince bir dikdörtgenin içine kaydetmek istiyordu.

Mulhouse'un yayıncısı ve editörü olan Pierre Braun ile onun için çalışan sanat eleştirmeni Georges Besson sayesinde tanışmıştı. İşgalin ilk dönemlerinde Braun; Bazaine, Manessier ve diğerlerinin işlerini *Fransız Geleneğinin Yirmi Genç Ressamı* başlığı altında sergilemişti. Şimdi ise farklı çağdaş sanatçıların (Matisse, Braque, Bonnard, Picasso, Roualut vb.) ve yazarların (Valéry ve Claudel gibi) kısa monografilerinden oluşan bir seri düzenlemek istiyordu. Cartier-Bresson, bu seri için hayran olduğu sanatçıların portrelerini fotoğraflamayı kabul etmişti. Bir ustayı kendi evinin mahremiyetinde fotoğraflamak, ayrıcalıktı. Bu ayrıcalığın ilk bilinen örneği, Edmond Bacot'un 1862'de Victor Hugo'nın Guernsey'deki evinde çektiği fotoğrafıydı.

Listenin ilk sırasında Matisse vardı. İlk görüşmeleri

1943'ün sonunda gerçekleşmiş, bunu 1944'ün ilk aylarında diğerleri takip etmişti. Matisse, bağırsak kanseriydi ve öleceğini düşünüyordu. Ama cerrahı ona işini bitirmesi için gereken üç ya da dört yılı geri kazandırmıştı. Damadı tarafından 'ışığın terzisi' olarak adlandırılan sanatçı, hava saldırıları yüzünden Nice'in boşaltılması gerektiğinde, Cimez'deki Regina Hotel'den ayrılarak Vence'deki villası La Rêve'e geçti. O dönemde yoğun olarak parlak renklerle guaj ve kolaj teknikleri üzerine deneysel çalışmalar yapıyordu. Kağıtları kesip biçerek soyut ve geometrik formlar çiziyordu.

Matisse, fotoğraflanmayı sevmezdi. Poz verme fikrinden nefret eder ve bu mesleği uygulayanların pervasız meraklarına hiç hoş karşılamazdı. Ayrıca fotoğraf çektirmek, onu işinden alıkoyuyordu. Ama Cartier-Bresson, insanlara varlığını unutturma kabiliyetine sahipti. Düzenli ziyaretler gerçekleştiriyor, saatlerce ne sanatçıya ne de modeli Lydia Delectorskaya'ya en ufak bir şey söylemeden öylece oturuyordu. Fotoğraf çektiğindeyse bunu mutlak bir sessizlik ve görünmez bir adamın gizliliği içerisinde yapıyordu. Böylece Matisse onun orada olduğunu unutuyordu. Matisse, poz vermemiş ama tamamen kendi gibi kalmıştı. Bir elinde kalem, diğerinde güvercin dünyadan habersizdi. Fotoğrafçının yakalamayı seçtiği an da tam olarak buydu. Adam ve kuş arasındaki açıklanamaz hattı göstermek istemişti.

Matisse'in kendisiyle çalışmasına izin verdiği ilk fotoğrafçının Henri Cartier-Bresson olması gayet anlaşılabilir bir durumdu. Çünkü o, sanatçının gölgesinde kalmaktan memnundu. Sonrasında sanat tarihçileri, bu fotoğrafları inceleyerek Matisse'in duvarlarında duran daha önce hiç bilmedikleri

projelerini, Afrika kumaşlarını, *Jazz* tablosu için 'Formlar' kompozisyonunu ve özellikle yırtıp atmak derecesinde sevmediği panolarını keşfetme ayrıcalığına sahip olmuşlardı. Bu yeri doldurulamaz fotoğrafların bazılarının neredeyse sonsuza kadar yok olduğunu bilmek ise gerçekten üzücüdür. Paris'e dönüşünde Cartier-Bresson güvercin serisinin fotoğraflarını otelde unuttuğunu fark etmişti. Filmlerini bulmak için hâlâ bir kaçak olarak olarak seyahat belgeleriyle bir uçtan diğerine Fransa'yı geçmek, tüm kontrol noktalarını atlatmak ve onları unuttuğu yere gitmek isteyen fotoğrafçının duygularını tahmin edebiliriz. Neyse ki bu boş ümit, karşılıksız çıkmadı.

Cartier-Bresson, Matisse'i ziyaret ettiği bir gün, ona guajlarını gösterme cesaretini kendinde buldu. Matisse, cebinden bir kutu çıkardı ve onu resmin üstüne tutarak sadece şunu söyledi:

> 'Kibrit kutum beni artık sizin resmettiğiniz şeyden daha fazla rahatsız etmiyor.'

Cartier-Bresson, bu eleştiriyi kabul etti. Matisse, söz konusu kendisi de olduğunda bu şekilde doğrudandı. Cartier-Bresson ona Braun tarafından yayımlanacak kitabın maketini gösterdiğinde onay vermemişti. Onun gibi biri için fazlasıyla erkendi.

Cartier-Bresson ayrıca Brangues'teki şatosunda onu gezdiren Paul Claudel'i; arkasında büyük bir haç asılıyken en şık kıyafetleri içinde geçmiş yüzyıldan fırlamış gibi Georges Rouault'u ve göz alıcı Pierre Bonnard'ı da fotoğraflamıştı. Çok sayıda önemli insanla karşılaşmış, çok önemli kareler yakalamıştı.

Bonnard'ın evi ve stüdyosu, 1925'ten beri yaşamakta olduğu Le Cannet'daydı (Alpes Maritimes).

Fotoğraflanmayı kabul etmişti. Çünkü yeğenine de anlattığı üzere fotoğrafçının genç, utangaç ve paraya ihtiyacı olan biri olduğunu düşünmüştü. Fransa'nın yenilgisi ve eşinin ölümüyle çifte hüzün yaşıyordu ama duygularını göstermek için fazlasıyla asil ve alçak gönüllü bir adamdı. Derin kederi sadece otoportrelerine yanısıyordu.

Cartier-Bresson, arkadaşları tarafından 'Japon Nabi'[13] ismi verilmiş eserini görmüş ve sanatının içsellikle iç mekân arasında sürekli yön değiştiren bir çizgide olduğunu anlamıştı. Bonnard'ın resimlerindeki fantaziyi ve ironiyi fotoğraflara yansıtıp yansıtamayacağı konusunda şüpheleri vardı. Bununla birlikte sanatçının fotoğraflanmaya ilişkin göstereceği direnişe dair ise tamamen hazırlıksızdı.

Yetmiş altı yaşında hâlâ hevesle çalışmaya devam eden Bonnard'la sohbetleri, fotoğraf makinesi masada durduğu sürece gayet iyiydi. Makinesini her zamanki sessizliği ve gizliliğiyle de olsa gözüne dayadığı anda Bonnard ortadan kayboluyordu. Köşe kapmaca oyununa dönmüştü. Bazen mola verip araya uzun bir sessizliğin girmesine izin veriyordu. Leica'sını eline aniden aldığında Bonnard balıkçı şapkasını hemen gözüne kadar indiriyor ve yüzünün yarısını kapatıyordu. Miyop gözlüklerinin camları arkasından muzipçe bakarak 'Diş ağrısı', diye homurdanıyordu.

Ve sonrasında oyun, yeniden başlıyor, yüzünü yeniden saklıyor ve atkısına sarılıyordu: 'Yüzümdeki ifadeyle kim gelip de ilgilenecek ki? Bütün söyleceklerim eserlerimin içerisinde var.'

Fotoğrafçı, makinesini tekrar aşağı indirmiş ama

[13] Nabi: Musevilerde peygamber. Resmi eğitime karşı olan bağımsız genç ressamların kullandıkları isim. (ç.n.)

sonrasında soğukkanlılıkla yine aynı şekilde onun özünü yansıtan kareleri yakalamayı başarmıştı. Fotoğraflardan birinde sanatçı, köşede oturmuş sanki duvarların arasında kaybolmak istiyormuş gibiydi. Bir diğerinde ise ayakta duruyordu ve sanki içeride kar yağıyormuş gibi kat kat giyinmişti. Arka planda duvarda Plateau d'Assay Kilisesi (Haute-Savoie) için yaptığı *Saint François de Sales bénissant les malades* (St. Francis Hastaları Kutsuyor) işi görünüyordu. Onu karşıdan fotoğraflayabilmek için Cartier-Bresson fazlasıyla utangaç ve saygılıydı. Tersi ona bir tür saldırganlık gibi geliyordu.

'Neden tam da o anda deklanşöre bastın?' diye sordu ressam.

Cartier-Bresson, duvara yaslanan bitmemiş tuvallerden birine döndü ve ayrıntıyı işaret ederek 'Neden buraya ufak bir sarı nokta eklediniz?', dedi.

Bonnard, gülmekten kendisini alıkoyamadı ama ne demek istediğini anlamıştı. Her iki durumda da mesele bakış meselesiydi ve başka bir açıklamaya da gerek yoktu.

Bonnard'a; güleryüzlü ve alçak gönüllüğün vücut bulduğu bu insana karşı hayranlığın yanı sıra daima büyük bir sevgi beslemişti. Bu portrelerine de yansımıştı.

Georges Braque ile buluşmaları en uzun süreli sonuçları olandı. 6 Haziran 1944'te Braque'ın Douanier-Rousseau Caddesi'ndeki evinde yaptıkları koyu sohbet sırasında fon müziği olsun diye açık bıraktıkları BBC'den müttefiklerin Normandiya'ya çıkmaya başladıkları duyuruldu. Sadece bu haber sayesinde bile Braque hafızasında ömür boyu yer edinecekti.

Ama daha fazlası vardı. Braque gülümseyerek Cartier-Bresson'a görüşmelerinin anısı olarak küçük bir hediye vermişti. Bu küçük ve basit hediye hayatının akışını değiştirecekti.

Bu hediye, Braque'a Jean Paulhan tarafından verilmiş, ona da başkası tarafından hediye edilmiş bir kitaptı. İçindeki metinler o kadar etkileyiciydi ki, bu şekilde elden ele geçerek etkisinin yayılması gerekiyordu. Sürrealizmin öncü metinleriyle birlikte bu kitap Cartier-Bresson'u derinden etkilemişti. Kitap, edebi ya da felsefi hiçbir antolojide yer almadığı gibi nadiren kaynak gösterilen bu kitabı bulmak kolay da değildi. *Okçuluk Sanatında Zen* adlı bu kitabı, Japonya'ya giden ve Uzak Doğu'nun mistisizmini çalışan ve bu 'sanatı' uygulamaya çalışan Alman felsefe profesörü Eugen Herrigel yazmıştı.

Cartier-Bresson ilk şoku atlattıktan sonra, kendisi gibi geleneklere uymayan ruha sahip biri için en uygun fotoğraf çekme kılavuzunu bulduğunu fark etmişti. Kitapta uzun süredir aradığı basit görünen ama temel olan ilkeler mevcuttu: Orada olmak, kalabalığın içinde beklemek, ortadan kaybolmak. Adım adım ilerledikçe daha da önemli olan şey ortaya çıkıyordu. Bu sayfalarda bir hayat tarzı, dünyadan uzaklaşma ve hiçbir zaman terk etmek istemeyeceği özgürlükçü ahlakın bilgeliğine mükemmel bir şekilde uyduğu için ona daha da karşı konulmaz görünen evrene farklı bir bakış vardı.

Otuz beş yaşında fazlasıyla Normandiyalı bir Parisli olarak, işgal altındaki Fransa'da gezmek için bedenen özgür ama ruhen hâlâ Kara Ormanlarda dikenli tellerin ardında kalmış bu adamın, okçuluğu bilinçaltıyla uyum içindeki zihinsel bir öğreti olarak ele alan bu kitaptan

etkilenmemesi mümkün değildi. İlk okuduğunda Budizm hakkında ne kadar cahil olduğunu fark etmişti.

O zamana kadar okçuluğa sadece bir çeşit av tekniği olarak bakmıştı. Nişancının gergin, tetiğin rahat, atışın isabetli olması... Sadece konsantrasyon, yani nefes alma, bakma ve olayın içine nüfuz etme tarzı, ruha içsel bir temel sağlamaz. Zen öğretisinin içine girdiği andan itibaren *satorinin*[14] olanaklarının ve bu öğretinin egonun geleneksel sınırlarını aşmayı sağladığının farkına vardı. Beklemeyi öğrendikçe zaman algısı değişmeye başladı ve bunun sonucunda sadece bilgilenmekle kalmayıp Usta ile öğrencisi arasındaki diyalog sayesinde kendini yeniden yarattı. Eugen Herrigel bunu şöyle dile getirmişti:

> Kendinizden kurtulamadığınız için en mükemmel atış en uygun anda gerçekleşmez. Güçlerinizi başarılı olmaya değil, başarısızlığa hazırlıklı olmaya harcarsınız... Gerçek sanatın bir amacı ya da niyeti yoktur... Kendinizi kendinizden kurtarın, ne olduğunuzu ve sahip olduğunuz her şeyi ardınızda bırakın. Öyle ki sizden geriye amaçsız bir gerilim dışında hiçbir şey kalmasın.

Başlangıçta Cartier-Bresson'un içindeki fotoğrafçı Herrigel'den çok etkilenmişti. Ama kitabı defalarca okuduktan sonra tüm dünya görüşü değişti. Aşırı derecede karmaşık fikirlerden oluşan hayat felsefesi, neredeyse endişe verici açıklıkla ve basitlikte açıklanmıştı: Şimdiyi yaşamalısınız, çünkü gelecek siz ona yaklaştıkça ufuk çizgisi gibi uzaklaşır. Kendiniz olmak, kendinizin dışında olmayı gerektirir. Hedefe yöneldiğinizde, kendinizi vurma ihtimalinin de olduğunu bilmelisiniz. Dış dünya bizi, kendimize geri

[14] Satori: Zen Budizm'inde aydınlanma anlamına gelen Japonca sözcük. (ç.n.)

gönderir. Büyük bir güçle varmalı ve kendinizi unutarak da uzaklaşmalısınız.

Kendini unutup soyutladığınızda, geriye kanıtlayacak hiçbir şey kalmaz. Hayatın anlamından ve ölümden başka bir şeye sahip olmadığında okçuluk, sanatı olmayan bir sanata dönüşür; okçu da kendiyle kavgaya tutuşur. Okçu, hedefini ok ve yay olmadan da zihinsel olarak vurabildiğinden dolayı hem ustadır hem de değildir. Cartier-Bresson, fotoğrafa bakışını şekillendirirken tüm bunları hatırlayacaktı.

Birkaç gün öncesinde, Mayıs 1944'te, Cartier-Bresson, patronu Pierre Braun'a vasiyet havası taşıyan bir mektup göndermişti. Hiç şüphe yok ki, yasa dışı firari konumu ve kaçmaya çalışan esirlere yardım ediyor oluşu onu endişelendiriyordu ve en kötü ihtimalin gerçekleşmesi halinde çalışmalarının korunması gerekiyordu. Havadaki gerilim, işgalin artan baskısıyla -rehineler öldürülmüş, Direniş Savaşçıları vurulmuş, Yahudiler sınır dışı edilmişti- artmıştı ve yakın gelecek dahi belirsizdi. Cartier-Bresson, bu nedenle sahip olduğu en değerli şeyleri Pierre Braun'a teslim etmişti. Ona bütün yayımlanmış ve yayımlanmamış fotoğraflarını kullanması ve eğer gerekirse kendine yakın düşüncelere sahip başka fotoğrafçıların da işleriyle bir albüm hazırlaması için izin vermişti. Aksi halde fotoğraflarının bir gün dağılacağından korkuyordu. İki şartı vardı: Çoğaltma hakkı eşi Ratna'da olacaktı ve negatiflerde yer alan orijinal kompozisyona sadık kalınacaktı. Mektubuna kadraj almaya ilişkin bir uyarı daha eklemişti:

> Fotoğraflarımın kadrajlanmaması benim için çok önemli, bunun için öncelikle dosyalarımdaki baskılara bakın. Eğer baskısı yoksa negatifi tam olarak, baskı

> veya büyütme sırasında kenarlarından bir milimetre dahi kesmeden basın. Çerçeve kullanmayın, çok ince de olsa negatifi etkiler. Eğer 18x24 cm boyutlarında bir kâğıt kullanılıyorsa, negatifi 24 değil 23 olarak büyütün. Böylece her kenarda yarım santimetre boşluk kalacak ve çerçeve kullanılması gerekmeyecektir.

En iyi negatifleri, farklı renklerden birkaç yuvarlak teneke kutunun içerisine yerleştirildi: Montmarte'daki Kardinal Pacelli çekimleri; Claudel, Matisse ve Bonnard ile olan seriler ipekten bir kâğıda sarıldı; Kral VI. George'un taç giyme töreni, New York, Fildişi Sahilleri, Polonya, Meksika ve İtalya. Ve hatta bazı aile fotoğrafları da vardı.

Pierre Braun, sonuçta ressamların monografilerini basma fikrinden vazgeçmiş, ama çalışmalar boşa gitmemişti. Cartier-Bresson, Leica'sıyla çektiği portrelerin yanı sıra Matisse'den başlayarak büyük sanatçılarla kişisel olarak tanışma ayrıcalığına sahip olmuştu. Bu mutlu anların hatırası, birkaç yıl sonra, 1971 yılında *Henri Matisse, Roman* adlı kitabın yayımlanmasıyla lekelendi. Bu fazla da güvenilir olmayan sanat kitabında, ressamın portresinin altında, o meşhur fotoğrafların çekimi hakkında Aragon'un kötü niyetli açıklamaları vardı:

> Az önce gelen fotoğrafçı, sabahlığını giymesi ve harikalar yaratan o şapkasını takması için ısrar etti. Biri ona Matisse'i sabahlığıyla fotoğraflaması için öğüt vermiş olmalı. Doğruyu söylemek gerekirse, yavaş yavaş büyük ressamları görüntülemeyi başarmıştı. Halk hayal kırıklığına uğrayabilir. Ancak Matisse 'sabahlığı' ve o fötr şapkayı giymek zorunda kalmıştı. (Aragon'un notu: Savaştan sonra Vence'ta çekilen fotoğraflarda üstünde görünenin sabahlık mı yoksa hafif olduğu için Henri Matisse'in arada giydiği deve

> kürkü mü olup olmadığından emin değilim. Ama büyük sanatçının özel dünyasına giren her fotoğrafçı kendini Balzac ile karşı karşıya kalmış sanıyor.) Yine de elinde palet tutmasını istemedikleri için şanslıydı, bilirsiniz elinizi verdiğinizde kolunuzu...

Cartier-Bresson, bu paragrafı okuduğunda daha önce arkadaşı Nizan'ı aşağılamış olan bu adama yeniden öfke duydu ve *Ce Soir*'ya alınmasını sağladığı için duyduğu şükrana rağmen ikili arasında düşmanlık başladı. Cartier-Bresson'un olayların bu şekilde aktarılmasına şiddetle karşı çıktığını söylemeye bile gerek yok:

> Saçma! Zırvalık! Bu senaryo benim fotoğraf anlayışıma ve yapmış olduğum her şeye tamamen terstir. Her ne durumda olursa olsun Matisse gibi bir adamın kendisini böylesi bir zırvalığın içerisine atabileceğini bir anlığına bile olsa düşünebilir misiniz? Ya da benim yaşımda, onunla olan ilişkimdeki konumumda, ona böylesi bir şeyi yapması için 'ısrar etmiş' olabilir miyim? Ayrıca, hiç Balzac okumadım.

Cartier-Bresson'un 1944 yılı cep ajandası, onu anlatmaktadır. 7 ve 14 Haziran arasındaki sayfalar, tıpkı 22 ve 31 Ağustos arasında olduğu gibi boştur. Ama bu boşluklar, XVI. Louis'nin 14 Temmuz 1789 tarihinde günlüğüne yazdığı ünlü 'hiçbir şey'ine benzemez. Bu boş dönemlerin ilkinde, tarihi Normandiya çıkarması öncesinde ve sonrasında Cartier-Bresson, Braque ile stüdyosunda buluşuyordu. İkincisinde ise elinde silahı yani Leica'sıyla Paris'in kurtuluşuna tanıklık ediyordu. General Leclerc'in zırhlı ikinci taburu Paris'e doğru ilerlerken o da saklanmakta olduğu Loir-et-Cher tarlasından ayrılıp bisikletiyle Paris'e doğru köy yollarına sapmıştı.

Atmosfer olağanüstüydü. Hayatında hiç böyle bir

coşku görmemişti. İnsanlar öylesine mutluydular ki, birbirini tanımayan insanlar öpüşüyor ve birbirlerine sen diye sesleniyorlardı. Bu, Halk Cephesi'nin güçlü olduğu zamandan beri Fransa için nadir olan şeylerden biriydi. Nispeten az sayıdaki fotoğrafçı, poz vermek için can atan sivilleri ya da askerleri bulmakta güçlük çekmiyordu.

Yirmiye yakın fotoğrafçı, ulusal kütüphaneden çok da uzak olmayan Richelieu Caddesi'nde bir fırsatını bulup Komünist Parti Basın Ajansı'nı kurmuşlardı. Paris Direnişi'nin bütün karargâhlarıyla iletişim halindeydiler. Cartier-Bresson ve arkadaşları, her birinin bölge hakkındaki bilgisine dayanarak şehri aralarında bölüşmüşlerdi. Aralarında Robert Doisneau da vardı. Biyografisini yazan Peter Hamilton'a göre Doisneau, işgal sırasında *Les Nouveauc Destins de l'intelligence française* (Fransız Düşünce Dünyasının Yeni Kaderi) için bilim adamlarının, Gençlik ve Spor Bakanlığı için genç ve sağlıklı sporcuların portrelerinden bir seri ve Pétain yandaşlarının Ulusal Yardım Kuruluşu (Secours National) yönetimindeki dergiler için fotoğraflar çekmiş, bir yandan da sahte kimlik kartları için direnişçileri fotoğraflamıştı. O gün de diğerleriyle birlikte köprüde duruyordu. Şehri böldüklerinde Ménilmontant, les Batigonelles ve Saint-Germain des-Prés ona düşmüştü. Bir eli makinasında, diğeri de çalınmasın diye bisikletinin selesindeydi. Doisneau, kafaları tıraşlanmış yarı çıplak teşhir edilen kadınları, Kızılhaç görevlisi bir kadın tarafından bir hayvan gibi zincirlerle sürüklenen fahişeyi ve savaş sonrasında yığınların kontrolü ele geçirdiği zaman olabilecek her türlü vahşeti, istisnasız her şeyi görüntülüyordu.

Fotoğrafçılardan oluşan bu küçük grup şehri, mahalle mahalle paylaşmıştı. Şartlar gerektirdiğinde elbette

birbirlerinin bölgelerine giriyorlardı. Bisiklet, tek ulaşım araçlarıydı ve filmin kısıtlı olması ise en büyük problemleriydi. Her ne kadar Agfa almak hâlâ mümkün olsa da kara borsada bir tek Kodak bulunuyordu.

Cartier-Bresson ne kadar gönülsüz olsa da nihayetinde gerçekten fotomuhabirliği yapıyordu, hem de en iyisini... Koşullar onu, olup bitenleri belgelememenin onursuzluk olarak kabul edileceği bir durumun içerisine sokmuştu. Gözü ne kadar iyi olursa olsun muhabir refleksi yoktu. Tamamen bilinçaltının güdülemesiyle; arkadaşlarının dönüşünü hızlandırmak isteyen eski bir esirin tepkileriyle davranıyordu.

France Presse'ten bir arkadaşıyla birlikte Rivoli Caddesi üzerinde Alman yönetiminin Paris'i dört yıldır kontrol ettiği binaların yanındaki barikatların oraya gittiler. Burada, elleri başlarının üzerinde teslim olmuş Alman subayların fotoğraflarını çekmişti. Concorde Meydanı'nda işgali temsil eden gamalı haç taşıyan bayraklar kadar anlamlı olan teslimiyeti ifade eden beyaz çarşafların sallandığı Continental Oteli'nin balkonundaydı.

Coşkulu okul çocukları silahlı direnişçilere yardım ederken, yoldaki her şeyi parçalayıp barikat inşa etmek için kullanırlarken ve zorbaları kaçmaktan alıkoyarlarken Castiglione Sokağı'ndaydı. Royal Garden Sarayı'nın kemerleri altında Fransız Direniş Güçleri (FFI), çatıdaki Alman nişancıların ateş hattında girdiklerinde, kendine kolonların arasında mükemmel bir açı bulmuştu. Bir düşman askeri miğferine rağmen alnından vurularak motordan yuvarlanıp kanlar içinde düşerken Louvre'un girişindeydi. Bir an için tam da o sırada fotoğraf çekmeyi düşündü, ama sonra Alman devriyesine yakalanmamak için uzaklaşmaya karar

verdi. Rütbesiz erlerin korumasında perişan haldeki bir grup Alman dışarı çıktığında Orsay'da Dış İlişkiler Bakanlığı'ndaydı. General Gaulle, zafer havası içinde meydana doğru yürüyüşünü gerçekleştirdiğinde Champs-Elysées'deydi. Diğer pek çok fotoğrafçı da bu büyük anı kaydetti ama Cartier-Bresson, o ana kendi eşsiz yorumunu kattı: Tam da General'in önünde yer alan Afrikalı piyade. Fransa başkentinin, özgür Fransa'ya ve onun imparatorluğuna neler borçlu olduğuna dair daha güçlü bir simge de olamazdı. Böylesi bir ayrıntı kasıtlı olsun ya da olmasın, bu tarihsel sahnenin pek çok temsilinde yer almamaktadır.

Direniş savaşçısı bir şüpheliyi yakaladığında ve onu makineli tüfeğinin önüne doğru ittiğinde caddenin tam da ortasındaydı. Tüm sahne, adım adım objektifinin önündeydi: Sorgulama, konuşmaya zorlama, tehdit, emirler, Paris sokaklarında yürütülmesi... Bu iki tipik karakter, bir fotoğrafçı için rüya niteliğindeydi. Bere ve kuzu derisi ceket giymiş genç özgürlük savaşçısı ve ondan çok daha yaşlı olan gösterişli pardesüsü ve şapkasıyla, elinde aceleyle yola çıktığını belli eden dolu valizi ve sırt çantasıyla daha çok tüccara benzeyen şüpheli...

İşgalciler tutaklanırken, Foch Meydanı çevresinde Gestapo ablukasındaydı. Etrafında meydana gelen olayların yoğun baskısına rağmen kendi ilkelerine sadık kalmıştı. Bunu olayların meydana gelişinin hemen arkasından çektiği fotoğraflarında görebiliriz: Terk edilmiş apartmanların ve ofislerin içinde harabenin arasında uzanan bir çiçek. Ağaçların yeşilliği ve balkonun arabesk desenli ferforjesi arasında tuhaf, şiirsel bir çelişki yaratan açık bir pencere. Boşluklar arasında ihtiyatlı bir şekilde görünen merdiven boşluğunun arka planında, başka bir aceleci ayrılışın

düzensizliğini görürüz.

Her zaman yaptığı gibi sokaklarda başıboş ama uyanık bir şekilde dolaşırken silahlı güçler tarafından götürülen oyuncu ve dramacı Sacha Guitry'i gördü. Askerlerin yüz ifadelerinden imza peşinde olmadıkları belliydi. Onları yedinci bölgedeki belediye binasına varıncaya kadar takip etti. Hatta Guitry'nin sorguya çekildiği odaya kadar girdi. İşbirlikçi olmakla suçlanıyordu. Bir masanın arkasında, dava belgelerine doğru eğilmiş soruşturmayı yürüten gençle beraber oturan Guitry doğrudan objektife bakıyordu. İlk planda önüne koyduğu şapkası; arka planda ise kapının önünde durmuş kaçmaya çalışması halinde onu yakalamaya hazır görevliler vardı. Cartier-Bresson, bütün bir makara filmi bu bölüme harcadı. Mümkün olan en iyi kareyi elde edene kadar tüm açılardan fotoğraf çekmişti. İki ana karakter oturuyor, diğer üç karakter ise arkasında ayakta duruyordu. Kontak baskılarda bu sahnenin görüntüsünü seçerken, genç özgürlük savaşçısının, ünlü tutuklunun sigarasını yaktığı anı ya da diğer yakın planları seçebilirdi. Ama o zaman genel atmosfer bozulurdu. Öte yandan Guitry'nin sorgucuyu bir el hareketiyle bazı sözcüklerin yazım ya da anlam hatalarını düzeltmesi için uyardığı fotoğrafı da seçebilirdi. Ama koşullar ne olursa olsun Cartier-Bressson için hikâyeden önce kompozisyon gelirdi. Yaptığı seçim de en güçlü ama en az demagojik olanıydı. Oysa elit sınıfın kendini beğenmişliğini, bulvar komedilerinin burjuvalığını, yüzeysel boş lafları, bayağı işbirlikçileri yani nefret ettiği her şeyi temsil eden bu adamı başka türlü göstermek, onun için çok kolaydı.

Cartier-Bresson'un bir konudan üç, hatta iki fotoğraf çekmesi çok nadirdir. Kendini tekrar etmekten kaçındığı gibi fazla film harcamamaya da çalışırdı.

Zaman da ayrı bir etkendi. Fotoğraflarını mümkün olduğunca hızlı bir şekilde dergilere ulaştırabilmek için o değerli filmlerini bir arkadaşına banyo ettirmişti. Ama acele ederken filmler sıcak suda uzun süre bekletilmiş, bu yüzden kimi fotoğraflar aşırı grenli, kimileri kullanılmaz derecede harelenmişti. Benzer bir talihsizlik üç başka fotoğrafçıyla birlikte Omaha Plajı'ndaki saldırıyı fotoğraflama ayrıcalığını elde etmiş olan Robert Capa'nın da başına iki ay önce gelmişti. Normandiya Çıkarması'nın tarihi dört makarasından üçü deneyimsiz bir teknisyen tarafından yok edilmişti (geliştirme sırasında emülsiyon havalandırmanın eksikliği nedeniyle erimişti) ve geriye sadece dört makaradan on bir fotoğraf kalmıştı. Capa, yüzyılın en önemli olaylarından birini kaydetmek için hayatını tehlikeye atmış; genç meslektaşlarına tavsiyede bulunmuştu: 'Fotoğraflarınız yeterince iyi değilse, yeterince yakın değilsiniz demektir.'

1 Eylül 1944'te kutlamalar durulmuş, Paris sokaklarında hayat normale dönmüştü. Cartier-Bresson ve Capa Scribe Oteli'nde buluştular. Hızlı yaşayan Capa, sabah ritüelini (banyoda gündelik gazeteleri okumak) bir daha asla bırakmamaya yeminliydi ve en nihayetinde kendini işsiz bir savaş fotoğrafçısı ilan etmenin keyfini çıkarıyordu. İkili daha sonra Chim ve diğer arkadaşlarla Vogue'un şef editörü Michel de Brunhoff tarafından verilen bir partiye katıldı. Sonrasında Cartier-Bresson, hiçbir koşulda kaçırmayacağına yemin ettiği bir randevuya tek başına gitti. Esaret zamanlarındaki en yakın iki arkadaşı le Grand Dab ve La Glouble ile Saint-German Bulvarı'nda yer alan Cafe de Flore'da buluştu. Raymond Guérin orada oturmuş gözlerinde yaşlarla bekliyordu. Ama kurtuluş gününden önce Rava Ruska'ya (Polonya) giden Alain Douarinou ile buluşmaları için savaşın sonuna kadar beklemeleri

gerekecekti.

Uzun bir aradan sonra dünyayla yeniden irtibat kurma ihtiyacı duyuyordu, yaşayanların arasına dönmesiyle birlikte Cartier-Bresson anılarındaki yerleri ziyaret etmeye başladı. Eşinin ve onu her adımda takip eden Chim'in eşliğinde çocukluğunu geçirdiği aile şatosuna geri döndü ve Fontenelle'de nostaljik bir gezinti yaptılar. Sonrasında da değer verdiği kişilere neler olduğunu bulmaya çalıştı. Savaşta onlara ne olmuştu?

Ratna, savaş sırasında Chambord (Loir-et-Cher) yakınlarındaki Choussy'de çiftçilerin yanına sığınmıştı. Erkek kardeşi Claude, Fransız Direnişi'nde yarbaydı. Jacques-Emile Blanche, Offranville'deki malikânesinde 1942 yılında hayatını kaybetmişti. Jacques Becker, işgal boyunca asistanlık yapmak yerine kendi filmlerini yönetme fırsatını yakalamıştı. İki tane zaten yapmıştı; şimdilerde ise konusu moda dünyası olan *Falbalas* isimli üçüncü filmiyle meşguldü. Jean Renoir, Hollywood'daydı; İngilizce film yapmaya başlamıştı. Bir tartışma yüzünden neredeyse on yıldır aralarının bozuk olduğu çocukluk arkadaşı André Pieyre de Mandiargues'le barışmışlardı. O da artık kendi kendini sabote etmeyi bırakmış, sonunda otuz dört yaşında, *Dans les années sordides* (Sefil Yıllarda) isimli şiirsel düzyazılarının toplandığı kitabını yayımlamıştı. Leonor Fini, Paris Operası'nda ilk olarak Balanchine'in *La Palais de cristal* (Kristal Saray) balesi için kostüm ve dekor tasarımına başlamıştı. André Lhote'a gelince onun neler yaptığını Cartier-Bresson kendi ağzından dinlemişti. İkili, savaş sonrasının ilk sonbaharında, ilk salon ziyaretini birlikte yapmışlardı. Hatta usta ile eski öğrencisi, Henri-Georges Adam'ın bir heykelini incelerken fotoğraf bile çektirmişlerdi.

Cartier-Bresson, başkentin tadını çıkartamadan bir kez daha yola koyuldu. Paris, özgürdü ama Fransa değildi; savaş sona ermemişti. Cartier-Bresson, General Koenig'in ordusuyla beraber savaşı takip etmeye başladı. Bu, biraz zorunluluk nedeniyle yaptığı bir işti. Savaşı küçük görmüyordu, fakat onun doğasına çok uygun bir iş değildi. Savaşta ya da barışta röportaj röportajdır. Çektiği savaş fotoğraflarında, on yedinci yüzyılda güneydeki anti-protestan çatışmaları sırasında Jacques Callot'un resimlerindeki entelektüel eleştirinin bir benzerini aktarmaya çalıştı. İspanya Napolyonu'nun boyunduruğu altındayken Goya'nın resimlerinde öne çıkan aynı isyankâr tutumu gösterdi.

Kendini 1944'te geri çekilen Almanlar tarafından yok edilmiş Oradur-sur-Glane'in yıkıntıları içerisinde buldu. Hayalet gibi dolaşan, molozlar arasında yollarını bulmaya çalışan, hayatta kalmış birkaç kişiyi fotoğrafladı. Hiçbir şeyi atlamadı. Müttefiklerin Avrupa'nın enkazı içerisindeki amansız ilerleyişine eşlik etti. İspanyol İç Savaşı'nda yaptığı hataları bu kez yapmayacaktı.

Büyük temizlik tüm hızıyla ilerliyordu. Çoğu kez, kanun duruma el koymadan orman kanunları kontrolü ele geçiriyordu. Çok sayıda ihbar, asılsız suçlama, alelacele uygulanan infazlar vardı. Yabancı işgalcilerin olmadığı ülkede artık infazcılar da yer değiştirmişti. Bu kadar nefretin ardından intikam duygusunun önüne nasıl geçilecekti? Özellikle başlangıçta cinayetlerin cinayetle cezalandırılmaması mümkün değildi. Bir gün Cartier-Bresson, saklanmak üzere kaldığı Loir-et-Cher'deki çiftliğe geri döndü. Orada öğrendiği şey, kanını dondurdu. Çiftçinin eşi Bayan Nolle dışında tanıdığı herkesin ele verildiğini, kalan herkesin Gestapo'ya teslim edilerek Buchenwald'a sürüldüğünü öğrendi.

Kendisi ise oradan kaçarak sadece birkaç saat farkla aynı kaderi yaşamaktan kurtulmuş, hayatta kalmayı başarmıştı.

Paris'te temizlik öyle bir hâl almıştı ki, kimse izin almadan bir şey yapamıyordu. Eğer Direniş güçlerinin desteğine sahip değilseniz, hiçtiniz. Korkunçtu, bürokrasinin neredeyse en ilkel şekliydi. Ve gerçek şu ki, eski bir esir olmanın faydası olacağını düşünenler yanılıyordu. Fransızlar 1940'ta yenildikleri ve teslim oldukları için askerleri hâlâ affetmemişlerdi. Sadece yenilmiş olmalarından ötürü değil; kendilerinin bozguna uğratılmalarına izin verdikleri için.

Raymond Guérin, Bordeaux'daki evine döndüğünde, yokluğunda evinin yağmalandığını gördü ve ümitsizlikle Cartier-Bresson'a üzücü bir mektup yazdı: 'Olabilecek en hüzünlü yalnızlık içerisindeyim. Dikenli tellerin arkasında geçen kırk üç ayımın yüz kızartıcı yönünü bundan daha ağır hissettiremezlerdi...'

Esirler, kahraman olarak değil seçmen olarak görülmüştü. Politikacılar 1930'lu yıllarda savaşanların politik önemini unutmamışlardı. Başta Komünist Parti olmak üzere seçime hazırlanan bütün partiler, geri dönen büyük kalabalığı ellerinde çiçeklerle değil; seçim bültenleriyle karşılamışlardı. Beklentiler yüksekti. Bu yüzden dışlanmış kimseleri topluma yeniden kazandırmak; onları -her ne kadar çok azı kaçmaya yeltenmiş olsa da- vatansever ve Direniş Savaşçıları olarak desteklemek adına çaba gösterilmeliydi. 8 Eylül 1944'te Cartier- Bresson ilk olarak Bölüm Sekreteri ve Sinema Sanayi Teknisyenleri Sendikası Genel Sekreteri tarafından imzalanmış bir izin almayı başarmıştı:

> Firar etmiş eski bir savaş esiri olan Bay Henri Cartier-Bresson, Ulusal Savaş Mahkumları ve Esirleri Hareketi

> tarafından Sinemanın Özgürleşmesi Komitesi'ne atanmıştır ve Pierre Mere tarafından mahkumlarla ilgili film yapmak üzere görevlendirilmiştir. Bay Cartier bu zamana kadar yasal olmayan şartlarda yaşamış ve birlik içerisinde konumuna resmiyet kazandıramamıştır. Bu filmin acil gerekliliği ve bu meseleyi düzenlemek adına tekrar toplanmanın imkansızlığı nedeniyle Bay Henri Cartier'e resmi sendika kartı temin edilene kadar kendisinin stajyer yönetmen ünvanıyla bu filmi yapması için gerekli sorumluluğu üstleniyorum.

Bu altın değerindeki kâğıttan dört gün sonra başka biri tarafından karar onaylandı. Bu kez Askeri Güvenlik Yöneticisi Paillole tarafından verilen bir emir şeklinde: 'Bay H. Cartier-Bresson, Ulusal Savaş Mahkumleri ve Esirleri Hareketi'ne bağlı olarak kurtarılmış bölgelere gitme, her yerde esir ve tutukluların yararına olabilecek sinema ve fotoğraf görüntüsü çekme hakkına sahiptir.'

Cartier-Bresson, moral vermek üzere Raymond Guérin'i görmeye Bordeaux'ya gittiğinde; Guérin, onu sinemayı bırakmaması ve savaş esirlerine adanmış bir film çekmesi için cesaretlendirmişti. İşin içinde olmadığı için ne yapılması gerektiğine dair hiçbir fikri yoktu, ama kesin olarak bildiği bir şey varsa, o da ne yapılmaması gerektiğiydi. Her ikisinin de nefret ettiği *Büyük Yanılsama* gibi bir film yapılmayacaktı mesela. Guérin, her şeyin kamptaki gündelik hayat etrafında şekillenmesi ve gerçeğin kurgunun ötesine geçmesi nedeniyle bir belgesel şeklinde olması gerektiğini düşündü. Konuya dışarıdan baktığı için bakış açısı gayet basitti: Bütün yapmaları gereken bir masanın etrafında hayatta kalan arkadaşlarıyla birkaç saat oturmaktı. Senaryo hatıraların içerisinden kendiliğinden çıkacaktı.

Cartier-Bresson, arkadaşını dinledi ama kendi fikri

çoktan oluşmuştu. Kamp, çoktan tarihe karışmıştı. Onun asıl filme almak istediği güncel tarihti: 1945'te Alsace'ın kurtulduğu yıl yaşananlar, Fransız birliklerinin Almanya'ya girişi, Ruhr'un ele geçirilmesi ve nihayet ikinci Dünya Savaşı'nın 2086. gününde Reich'ın teslim olması. Kampların kurtarılmasını ve savaş esirlerinin eve dönüşlerini göstermek istiyordu. 8 Haziran 1945'te sinemalarda gösterilen haberlerde, evine geri dönen bir milyonuncu adam Jules Garron vardı.

Le Retour (Dönüş); Henri Cartier-Bresson, Yüzbaşı Krimsky ve Binbaşı Richard Banks tarafından yönetilen, Amerikan Savaş Bilgilendirme Ofisi tarafından yapımcılığı üstlenilen, 35 mm. çekilmiş bir filmdi. Amerikan Ordusu'nun sinema bölümünden bir kameraman tarafından (Paris'te Claude Renoir tarafından çekilen sahneler dışında), Claude Roy'un metinleriyle filme çekilmiş ve Amerikan Propoganda Servisi tarafından finanse edilmişti. Dezenfeksiyon süreciyle başlayan film kavuşma sahneleriyle son buluyordu. Hijyen ve göz yaşları arasında, dört yıldan bu yana dünyanın geri kalanından soyutlanmış koca bir dünya vardı. Cartier-Bresson da yirmi beş dakikada bu hayata dönüşü kutlamayı amaçlamıştı.

1944 kışının başlarında mahkûmların ve esirlerin kamplardan ayrılışını filme çekmeye niyetlendi. Ama yapımcı Norma Ratner gerekli parayı buluncaya kadar kamplar tamamen boşaltılmıştı. Bu nedenle filmin başındaki boşlukları uygun bir şekilde doldurmak için son günlük olaylardan görüntüler ekleme kararı almışlardı.

Le Retour, uzun bir göç hikayesini anlatır. Başından sonuna kadar sıralar, kümeler dolusu bekleyen ve hareket eden insanlardan başka hiçbir şey göstermez.

Birçoğunun özgür olmanın ne anlama geldiğini yeniden öğrenmesi gerekiyordu. Kendilerine söylenmeden hareket etmeyi unutmuşlardı.

Belgesel olarak taşıdığı niteliklerin ve tarihsel öneminin dışında film, bize fotoğrafçının bakışını, açıklanması zor olan o gizemli iç güdüsünü yansıtır. Cartier-Bresson mekânları bakışıyla tarıyor, sabit bir noktada durduğunda ise orası kompozisyonu mükemmel bir geometriye sahip, ruhu olan bir görüntü oluyordu. Özellikle Orsay Garı'nda Claude Renoir tarafından çekilen, ailelerin ya da sevgililerin kavuşma sahnelerinde, daima duygunun aktarılmasına çalışıyordu. *Le Retour*, başka insanların şeyleri nasıl gördüğüne ilişkin bir adamın bakış açısıdır ve biz de karşılık olarak umuda, korkuya, mutluluğa ve nefrete tanıklık ederiz. Film gösterime girdiğinde *L'Ecran français*'den bir eleştirmen yaptığı yorumda yanılmamıştı:

> Aslında bu film, belgeselden ziyade en trajik güncel olaylardan ilham alan sinematografik bir şiirdir. Gösterdiği duyguların samimiyetini anlatışındaki basitliğiyle hayranlık uyandırıcı bir şiir. Henri Cartier-Bresson'un yönettiği film, ritim duygusunun ve 'vezinli' görüntü bilgisinin kanıtıdır...

İspanya'da daha önce yaşadığı deneyimin aksine – belki de o deneyim sayesinde – belgeselci Cartier-Bresson her şeyden önce fotoğrafçı olarak kalmıştı. Görevini yaparken bir grup teknisyenle çalıştığı için enstrümanların kullanılmasını onlara bıraktı ki, bu durum da ona kendi fotoğraflarını çekebilme özgürlüğü verdi. Bazen kameramanının çektiği sahneleri fotoğraflamak üzere Leica'sını kullandı. Böyle bir sahne, film yüzünden değil de fotoğrafları sayesinde ünlü oldu. Sahne, Dessau, Almanya'da; Mendelssohn ve Bauhaus'un yurdunda geçiyordu. Ön planda, bir

nakil kampının avlusundaki yazı masası vardı. Önünde Gestapo muhbiri olmasından şüphelenilen bir kadın duruyordu, başı öne eğilmişti ve yüzü de yorgundu. Etrafı kalabalıkla çevriliydi. Soldaki gri kalabalığın arasından 'çizgili pijamaları' olan elleri bellerinde bir adam çıkıyordu ve görüntüsü her şeyi cümlelerden daha çok anlatıyordu. Siyahlar içerisinde bir kadın, aniden onu ihbar eden kadını tanıyor ve yerinden fırlayarak ona vurmaya başlıyordu. Cartier-Bresson, görüntülerin kontak baskılarından en çarpıcı kareyi seçer. Karede öncelikle sağ altta sorgucunun soğuk bakışlarından başlayıp, ortadaki şüphelinin kaçamak bakışlarından sol üstteki intikamcıya kadar mükemmel bir şekilde uzanan görünmez bir köşegenle geometri öne çıkmaktadır. Sonrasında da fotoğraftan yayılan şiddet gelir. İnanılmaz bir netlik vardır, tüm karakterlerin sabit duruşu kadının kolunun hareketini daha da öne çıkarır. Son olarak insanların yüzlerindeki ifadeler gelir. İntikamcının yüzünü buruşturması, saldırıya uğrayanın içgüdüsel olarak kendini koruması, kalabalığın mutluluk, korku ve kayıtsızlıkla karışık ruh hali... Filmde tüm ayrıntılarıyla görebilmek için fazlasıyla hızlı ilerleyen bu sahneler fotoğrafta durur ve sonsuza kadar sabitlenir. Birisini diğeriyle karşılaştırmak, özellikle ikisi de Cartier-Bresson imzasını taşıyorsa, kesinlikle mümkün değildir. Sonuç olarak, olayların ender rastlanılacak kadar yoğun yaşandığı bir dönemde, hiçbir belgesel her şeyi birden anlatabilecek yeteneğe sahip değildir.

İnsanları özgürleştirmek adına kamplara ulaşan çok sayıda Amerikan askeri, ellerinde makineleri dikenli tellerin arkasındaki tutukluların fotoğrafını çekmişti. İçlerinden kaç fotoğrafın olayın hakkını verdiğini ya da bu fotoğrafların kalitesini asla bilemeyiz; ama bildiğimiz tek şey, dikkate değer yeteneğinden dolayı Cartier-

Bresson'un hepsinden daha avantajlı olduğudur. Aynı durum profesyonel fotoğrafçı arkadaşları George Rodger, Lee Miller, Margaret Bourke-White ve *Life*'ın diğer fotoğrafçıları için de geçerlidir. O, bu dünyada kendisi bizzat bulunmuştu. Üç gün değil, üç yıl boyunca orada tutulmuştu. Tüm fotoğraflarında bu hissedilir. Deneyimin, acının ve ölümün ağırlığı.

Örneğin George Rodger, Bergen-Belsen'e vardığında uzaktan bir korulukta çamların altında yatan insanları görür. Sakince ışığı ölçer ve en uygun açıyı belirler. Ama onlara yaklaştığında uyumadıklarını fark eder. Şoktan çıkmayı başardığında olabildiğince klinik bir yaklaşımla fotoğraflarını çeker.

'Küçük makinesiyle' fotoğraf çektiği on üç yıl boyunca Cartier-Bresson, hiçbir zaman o anda olduğu kadar kendini muhabir hissetmemişti. Eğer işlenen konunun büyüklüğü değerini artırıyorsa, kuşkusuz yüzyılın en etkileyici olaylarından biri olan kampların boşaltılmasından daha önemli bir konu olamazdı. O da konuyu her açıdan çalışmıştı. Esirlerin bit ayıklama makinesinin altından kadın elbisesiyle geçtiklerinde gıdıklanır gibi güldükleri komik bir sahne bile vardı. Şiddet de vardı: Bir fotoğraf, kalabalığın vatan hainlerine saldırmasıyla hareketlerin kayda değer çeşitliliğini gösteriyordu. Hepsi de tek katmanda toplanmıştı; bir adam copunu havaya kaldırıyor, diğeri ise sopasını kullanıyordu, üçüncüsü ise sopasını kaldırmıştı ve ortada çömelmiş olan vatan haini darbelerin altında büzülmüştü. Çarpıcı başka bir fotoğrafta çimenler üzerinde bir adam bir kadın karşısında diz çökmüştü; kadın adama sarılmıştı ve sanki biri Doğulu, diğeri de Batılı olduğundan birbirlerini asla göremeyecekmiş gibi olan çift yanak yanağaydı ve bu fotoğrafta derinden etkileyici bir

şey vardı. Fotoğrafları, çoğunlukla çok dokunaklı ve bilgilendiriciydi.

Cartier-Bresson ilk kez farklı gazetelere ve dergilere gönderdiği fotoğraflara eşlik etmesi için uzun ve ayrıntılı altyazılar yazıyordu. Bunu işinin yanlış anlaşılmasını ya da yorumlanmasını istemediği için hem kendisi hem de diğerleri için yapıyordu. Bunu bir kural haline getirdi ve o zamandan itibaren defteri de makinesi gibi onun bir parçası oldu. Her şeyi not etti ve gerekli olduğu durumlarda hikâyeyi anlatmaktan da çekinmedi. Böylece motorsikletin üzerinde, dudaklarında gülümseme neşeli kalabalığı yarıp geçen iki adamı gösteren fotoğrafa şu notlar eşlik ediyordu:

> Rus kampı, Amerikan tarafı. Bazı Ruslar, geçmek için bekliyor. İki Fransız, motorsikletin üzerindeler; Paris yolu üzerindeki Rus bölgesine henüz varmışlardı. Şoför Teğmen Henri de Vilmorin, arkasında oturan da Teğmen Gendron'du. Her ikisi de General de Gaulle'e yakındılar. Motorun adı 'Caroline'di ve onları Berlin'den beri taşıyordu. Bu kış, savaşın sonunda Vosges'te yakalanmışlardı. Teğmen Vilmorin, Alman esir kamplarından ayrılan yedi bin arkadaşının sonuncusuydu. Özgürlük Komitesi'nin lideriydi.

Fransız birlikleri geldiğinde o sırada Wetzlar'da olsaydı, yazabileceği altyazıları tahmin etmek güç olmazdı. Askeri polis araya girmeden önce Ernst Leitz fabrikalarının kontrolünü ele geçirdiler ve bu nedenle de boyunlarında yeni Leica'ları asılı duran bin kişilik tank mürettabatı muhteşem bir gösteri yaptı!

Bütün bunlara rağmen savaş muhabiri üniforması ona hiçbir zaman gerçek anlamda yakışmadı. Bunu yaptı, çünkü yapmak zorundaydı ama kendini sonsuza kadar salgın bölgelerini turlarken ya da Stendhal'in

bakış açısından Almanya'nın dumanlı molozları arasından bildirirken düşünemezdi. Görünmeze davet, onu her zaman şiddet gösterisinden daha fazla heyecanlandırdı. Ruhunu bir an olsun sabitlemek, hayatının amacı buydu. Savaşın peşinden gitmek ona göre değildi. Kendisini daha çok barış muhabiri olarak görüyordu. Her şeyin yaşandığı ama hiçbir şeyin değişmediği bir durumda duyguları ortaya çıkarmak çok daha zordu.

Resme ya da çizime dönmeyi hiçbir zaman düşünmedi. Gördüklerinden ve yaşadıklarından sonra bunu yapamazdı. İnsanlığa ilişkin merakı hiç olmadığı kadar yoğundu ama şimdi bunun için daha farklı şeyler gerekiyordu; savaş ve özellikle de kamp 'kuralcı fotoğrafçının' ölüm çanlarını çalarken, 'bağımsız muhabirin' gelişini hazırlamıştı.

Peki aslolan neydi? Soru, her zamankinden daha fazla rahatsız ediciydi. Gidip dünyayı görmek, solumak, insanlığın nabzını tutmak, ne olup bittiğini görmek gerekiyordu. Yargılamadan sadece hissetmek. Görmek, görmek, görmek...

Bir kere daha kendini olayların ortasında bulmuştu. Kontak baskıları, çeşitli olayların tanığıydı: Komünistlerin mitinginin tribünlerinde André Marty ile yan yana, Cumhuriyet Meydanı'ndaki gösterilerde Maurice Chevalier ve Aragon kol kola gülümserken, Jacques Duclos ve oyuncu Jean Marais, Madam Greès'in dükkanında kostümlerini denerken; Tèriade garip bir pozisyonda yere oturmuş fotoğraflara bakarken; Maurice Thorez, bakanlıktaki masasında kendinden menmun otururken, moda tasarımcısı Jeanne Lanvin; sanat eleştirmeni Georges Besson, bahçelerde oynuyan çocuklar; *Harper's Bazaar* moda

defilesi... Bir geçiş dönemi yaşıyordu. Tamamen sürrealizmin etkisi altında olduğu rüya gibi günler geride kalmıştı. Röportajdan etkilenen yenisi yoldaydı. O dönemde, büyük ressamların portreleriyle başlayan ve savaş sonrası bereketli dönemde devam eden portre tutkusuyla beraber kültürel bir geçiş yaşıyordu.

1945 ve 46 yılları arasında objektifinin önünden kimler geçmemişti ki? Sanki kaybolan üç yılı yakalamaya yemin etmiş gibiydi. Sanatçılar, gazeteciler, yazarlar, şairler, entelektüeller, tasarımcılar... Edith Piaf, Jean Paulhan, Hélène Lazareff, Sennep, Christian Dior, Jean Eiffel, Louise de Vilmorin, Léoner Fini ve listesini yapamayacağı bir dolu insan... Balkonundayken Paul Eluard, atölyesinde Eduard Pignon, öğrencileriyle Andrè Lhote bulunuyordu. Herkes de ünlü değildi. Tasarımcı Christian 'Bèbè', hapishane parmaklıklarını tutuyormuş gibi yatağının süslü demirlerine sarılan bir afyon bağımlısıydı; üstünde atleti yatağa atlayan Picasso ve kedisine sarılmış Stravinsky; Cartier mağazasının müdürü Bayan Toussaint, Auguste-Compte müzesinin görevlisi Sarah Bernhardt'ın eski hizmetçisi; başında şapkası, bir elinde çantası, diğer elini Napolyon gibi kalp hizasında ceketinin altında tutan Notre Dame vaizi Pére Ricoeur...

Cartier-Bresson, 'ünlü' kavramından nefret ederdi. Başkalarının yaptığı gibi ne onların peşinden koştu, ne de onları yok saydı, ki bu zaten imkansızdı. Aslında fotoğrafladığından çok daha fazla ünlü tanıyordu. Ama özgürlükçü tarafı bu fotoğraflardan özel bir seri yapmasına, onları diğer ölümlülerden ayıran bir çeşit seçkin yaratmaya karşı çıkıyordu. Bir gün arşivcinin kendi fotoğraf arşivinde benzer amaçla, fotoğraflarındaki ünlülerin isim listesini çıkardığını görünce şu notu yazmadan duramamıştı: 'Bu liste,

bir saçmalık. Sadece iyi portreleri seçin.' Ve ünlüler kelimesinin etrafına bir işaretle: 'Skandal kavram" diye ekledi. Ve sonrasında siyah keçeli kalemle: 'Dikkat! Aşağıdaki isimler, yüzlerinin fotoğrafta bulunduğu anlamına gelmektedir ve bu, o işlerin portre olduğu anlamına gelmez.'

Cartier-Bresson, Cartier-Bresson'a sadık kalmıştı.

Bu dönemdeki bazı portreleri ikon haline geldi: Piposuyla ve koyun derisi ceketiyle Arts köprüsünde duran Jean-Paul Sartre, pardösüsünün yakalarını kaldırmış gülümseyen Albert Camus. Her seferinde en az on iki kare çekmişti. Görüşme bir gazeteciyle beraber yapıldığında bile karşılaşma anlarını, şaşkınlıklarını, yaşanan tesadüfleri hayal edebiliriz.

Fotoğraf çekimi, özel bir randevu sırasında yapılacaksa ve iki taraf arasında önceden bir anlaşma varsa neredeyse her defasında bir olay olmuştur. Hele de söz konusu kişi fotoğrafçıya yardım etmek istiyorsa felaket yakındır. Paul Valèry, fotoğrafçıya yardımcı olabileceğini düşünerek poz vermişti. Tam karşıdan, üç çeyrek, profilden iyi olan taraftan, kötü taraftan... Özellikle de neyin yanlış olduğunu göremediği müddetçe kabustu. Örneğin üstünde günlük kıyafetleri yerine Acadèmie Française üyesi kostümüyle şöminenin üstündeki aynanın önünde duran büstünün karşısına geçtiğinde. Böylesi davranışlar, sadece kendini beğenmenin değil, objektif korkusunun da belirtisidir: Fotoğrafçının yakaladığı kendi görüntüsü üstünde kontrolünü kaybetmenin korkusu. Valèry, her deklanşör sesi duyduğunda sinirli bir şekilde soruyordu: 'İstediğin şeyi yakaladın mı?'

Belki de 1939 yılında 'şeytanî basın fotoğrafçıları'

sayesinde hissedilebilir şeylerin görünür hale gelmesi hakkında yazdıklarını veya ustası Mallarmè'nin şöminenin önünde otururken Degas tarafından boyanan portresini düşünüyordu.

Her portre bir maceradır. Her şeyi önceden planlayamazsınız. Yapay radyoaktiviteyi keşfeden ünlü fizikçi çift, Irène ve Frèdèric Joliot-Curie'yi görmeye gittiğinde Cartier-Bresson, bunun kolay bir iş olmayacağından çekiniyordu. Chim, 1935'te onları fotoğraflamış, şaşırtıcı ve gizemi olmayan klasik portrelerini çekmişti. Hükümet bu iki koyu komünisti, daha yeni resmi pozisyonlara atamıştı. Atom Enerjisi Yüksek Komiseri olarak Frèdèric; Radyum Enstitüsü başkanı olarak da Irène atanmıştı. Cartier-Bresson onları kesinlikle ne masalarının arkasında, ne de şemalarla dolu tabloların önünde göstermemeliydi.

Zili çaldı, onlar da kapıyı açtılar ve o an fotoğraf kendiliğinden oluştu. Kapı eşiğinde yan yana duruyorlardı; ellerini çekingenlikle ve beceriksizce ovuşturarak, bu davetsiz misafir karşısında endişelerini gizlemeye çalışıyorlardı. İfadeleri o kadar hüzünlüydü ki, sanki kendi cenazelerine gelmişlerdi. Yüzlerindeki ifadeden ya da arkalarındaki evin görüntüsünden çok dirsek dirseğe ağır başlı halleri bu havayı yaratıyordu. Bu fotoğraf, akla Jan Van Eyck'ın Tüccar Arnolfini ve Eşi portresini akıllara getiriyordu. Bu Cartier-Bresson'un sanat tarihi bilgisinin bilinçaltına yansımasının ne ilk ne de son örneğiydi. Lhote Akademisi'nin bu eski öğrencisi hâlâ oradaydı. Sanki başka bir çağdan kopup gelen bu görüntünün şaşkınlığıyla daha merhaba bile demeden içgüdüsel olarak deklanşöre bastı. Sonrasında sadece formalite olarak başka fotoğraflar da çekti ve böylece onları üzmedi ama daha başından istediğini elde etmiş olduğunu biliyordu. Bir yüzün ya

da figürün ilk izlenimi, her zaman en uygun olanıdır. Görenlerde yarattığı duygu nedeniyle çektiği onca portre arasından arkadaşı Mandiargues'in da en sevdiği fotoğraf budur:

> ...Joliot-Curies çifti, gergin yüzleriyle ellerini birleştirmiş, hissedilen ama söylenemeyen bir şeyi bekliyor gibidir. Gözleri ise görünmez bir kabloyla objektife doğrudan bağlanmıştır. Şu ana kadar yapılmış baş melek Cebrail tablolarında bile böylesine endişeli bir tasvir göremezsiniz...

Huysuz Simone de Beauvoir ile ünlü kitap dükkânı Adrienne Monnier'in karşısındaki Odéon Sokağı'ndaki ilk buluşma, kolay geçmiş ama şansı çok uzun sürmemişti. Birkaç yıl sonra, Schoelcher Sokağı'ndaki evinde çok daha az yardımseverdi: 'Ne kadar zamana bitecek?'

Bir şey söylemek zorunda olmasından ötürü Cartier-Bresson bir şekilde iğneleyici tavırda yanıtladı: 'Diş doktorundan biraz daha uzun, psikanalistten ise biraz daha kısa.'

Onu bu cesaretinden ötürü cezalandırmak için sadece makarasını bitirmesine yetecek kadar zaman verdi. Her ne kadar bunu dizginlemek her zaman zor da olsa küçük patavatsızlığı yardımcı olmamıştı. Coco Chanel'in portresini çekmek üzere gittiğinde, ona her ikisinin de hayranlık duyduğu Pierre Reverdy'den bahsetmeye niyetlendi. Bunun yerine bilinmeyen bir nedenden ötürü Paris salonlarındaki rakibi Marie-Louise Bousquet'e değindi. Büyük modacı bir sürü küfür etti ve buluşmayı da erkenden sonlandırdı.

Artık Cartier-Bresson sanatı için temel olan iki ya da üç şey biliyordu ve bunlar ona insan portresinin acımasız

tiranlığının arkasına geçmesinde yardımcı oldular. Aynı anda fotoğraf çekmek ve konuşmak zordur. Satyajit Ray'e hem kişi olarak hem de yönetmen olarak hayranlık duyuyordu. Çoğu zaman buluştuklarında her zaman konuşacakları çok şey olmasından ötürü portre çekmeyi hiçbir zaman düşünmemişti. Yazar ve gazeteci Robert Desnos'ta, besteci Edgard Varése'de ve sahnede fotoğrafladığı ama hiçbir zaman özel hayatını fotoğraflamadığı dansçı Rudolf Nureyev için de aynı şey geçerliydi. Ya fotoğraf olmalıydı ya da konuşma; ama ikisi birden asla değil. İnsanın saklı derinliklerinin analizcisi Carl Gustav Jung'un portresini çekti ve bu buluşmada ona Pierre Colle'ün annesinin kehanetlerinin geleceği üzerine kararlar verdiğini söylemediği için pişmanlık duydu. Ama insan varlığının içsel sessizliğini yakalamaya çalıştığınızda, bunu gürültü çıkararak bozmak istemezsiniz. Karşıdakine fark ettirmeden kamerayı onun teniyle gömleği arasına yerleştirmenin başka bir yolu yoktur. Bütün mesele, yüzdeki ifadeleri değil de içsel titreşimleri yakalamaktır. Kişinin kendisiyle mükemmel bir uyum içindeki içsel yansımasını.

Bakış olmadan portre olmaz ve biz sadece Cartier-Bresson'un o ana kadar kaydettiği ustalığa hayranlık duyabiliriz. Örneğin Braque, asla fotoğrafçıya bakmaz, ziyaretçisinin tam arkasına yerleştirdiği ve üstünde çalıştığı tablodan kafasını asla kaldırmazdı. Daha önce bahsi geçen Bonnard, Cartier-Bresson'un yakalayamadığı bir başka bakıştı. Sonsuz ve kararlı bir merak, 'bakışları' ve gizemleri, ulaşılmaz hatları ve kırışıkları yakalamak adına devam etmek zorundadır. Cartier-Bresson'un yaptığı gibi kurgu tamamen ihtimal dışı olsa bile. Söz konusu insansa yüzü de bir dünyadır. Derindeki gerçekliğe inmek için hayattan bir şeyler yakalamak gerekir. Güzel bir yüz yeterli değildir. Söz konusu olan birini çözmeye çalışmaksa, hayal

kırıklığı riski olsa bile bir fikirle karşısına geçip onunla yüzleşmek gerekir. En sonunda geçerli olan tek şey, ifadenin duruluğudur. Bu nedenle karşıdakini çok fazla tanımaya gerek yoktur. İnsanın ardındaki insanlığı ortaya çıkarmak isteyen biri için bundan daha iyi bir yol yoktur. Yaratıcı bir sanatçıyı anlatabilmek için öncelikle o sanatçının işlerini çalışmalı ve özümsemelisiniz. Sonrasındaysa onları geride bırakmalısınız ki, o içgüdü bilgi tarafından evcilleştirilmesin. Onun kitaplarını okumalısınız, resimlerine bakmalısınız, müziğini dinlemelisiniz, sadece göz gezdirmek, görmek ya da duymak yeterli değildir. Ama sonrasında bunları zihninizden çıkartmalısınız. Öznenin kendi çevresini benimsemelisiniz, atmosferi içinize çekmelisiniz ama asla izinsiz girmemelisiniz, görünmez adam olmalısınız. Böylece onu yönlendirmez ya da poz verdirmezsiniz. İdeal durumda fotoğraflandığını bile bilmemelidir. Bunu başarmak için bir okçunun konsantrasyonuna ve bir okun da çabukluğuna sahip olmak gerekir.

Şöhret ya da zenginlikle ilgisi yoktur. Her kişi bir portreye dönüşebilir. Sokaktaki insanın yüzü, görsel iştah için bir ünlüden çok daha fazla uyarıcı olabilir. Bu, görsel tat meselesidir. O anda Leica'nın ortaya çıkmasını ve göz seviyesinde durmasını zorunlu kılan şeydir.

İnsan, her zaman umulmadık olanı beklemelidir; konunun kendiliğinden ortaya çıktığı o kader anını beklemelidir. Bir gün, Darius Milhaud'un provalarından birinde Cartier-Bresson, onu rahatsız etmemek için tam da arkasında durdu. Leica'sının efsanevi sessizliğine rağmen cılız deklanşör sesini fark ederek arkasına dönerek şakacı bir şekilde dilini çıkaran besteci; hayatta bir kez yakalanabilecek bir fotoğraf hediye etmiş oldu.

Cartier-Bresson'un en iyi fotoğraflarının müzesi porteler galerisi değil; tesadüfi karşılaşmalar serisi olmalıdır. Kimi baş başa görüşmeler yüz yüze fotoğraflara dönüşse de Cartier Bresson'un çektiği kişiler nadiren doğrudan objektife baktıkları için çoğu profilden çekilmiştir. Bu portreler, karşılıklı yapılan sözsüz anlaşmanın meyveleridir. Yüzlerden geriye kalan şey ruhlardır. Bu portreleri izlemeye gelen milyonlarca kişiden yalnızca birkaçının bu sırrın farkında olması önemli değildir. Asıl bunun tersi garip olurdu. Bir insanın gölgedeki kısmı genellikle en göz alıcı yanı değildir.

Portre sanatçısı, sanatının bir bakıma ölümle bağlantılı; zamana karşı gerçek bir savaş olduğunun farkındalığı içerisinde olmalıdır. Çünkü portre kaderinde kaybolmak yazılı olan benzersiz bir şeyin yansımasıdır. Deklanşöre bastığınız anda bunu biliyor olmak, tüm insanlık hâllerinin de geçici olduğunu bilmek demektir. Ama diğer taraftan bütün fotoğraflar arasında en zamansız olanlar portrelerdir. Cartier-Bresson fotoğraflarına tarih koymaz ya da yaklaşık bir tarih verir. Röportajlarının tarihlerini ise belli bir durumu yansıttıkları için çok net olarak kaydeder.

Bu fotoğrafların ardında özel bir hile ya da formül bulunmaz, sadece içsel bilgi vardır. Mucizevi şekilde saniyenin yüz yirmi beşte birinde bir araya getirilirler. Her biri de sonsuzluk anının yansımasını taşır. Cartier-Bresson'un portrelerini çektiği insanlar, çoğu zaman bir çeşit yalıtılmışlık halinde gibidirler ve Kiklop'un gözüyle onları dondurmuştur.

Bir portreci olarak Henri Cartier-Bresson belli bir topluluğa bağlanarak Josef Albert'in sarayla ve Bavaria Kralı II. Ludwig'in gotik bahçeleriyle ya da

Cecil Beaton'un İngiliz Kraliyet ailesiyle yaptığı işi sürdürebilirdi. Ama o bunun yerine tüm dünyayı kucaklamayı seçti.

6. New York'tan Yeni Delhi'ye 1946-50

Kendi cenazesine katılma ayrıcalığına herkes erişemez. Sanatçılar için ölümlerinden sonra düzenlenmiş gibi kendi işlerinden oluşan bir anma sergisine katılmak da buna denktir. Başkalarının yaptığının her zaman tersini yapan Cartier-Bresson, bunu da başarmış; ancak bedelini de ödemek zorunda kalmıştı.

New York'taki en prestijli sanat kurumu olan Modern Sanatlar Müzesi'nin (MoMA) 1940'ta kurulan fotoğraf birimi, kuruluşunun çok erken dönemlerinden beri Cartier-Bresson'un işleriyle ilgilenmekteydi. Hatta müzenin ilk küratörü Beaumont Newhall onun için bir retrospektif gerçekleştirmeyi bile planlamıştı. Savaştan sonra Cartier-Bresson'dan haber alamadığı için ya Kara Ormanlar'daki tutuklu kampında öldüğünü ya da kaçmaya çalışırken vurulduğunu düşünmüştü. Bu nedenle de sergi, onun anısına ithaf edilecekti. Bu arada yine MoMA'da çalışan eşi Nancy, bu gibi asılsız söylentilerden rahatsız olduğundan bilgi alabilmek için Paris'teki bazı Amerikalı fotoğrafçılarla iletişime geçmişti. Ve böylece aralarından biri hâlâ canlı olan Cartier-Bresson'a erişmeyi başardı. Onuruna neyin

yapılmakta olduğunu öğrendiğinde, Atlantik'i bir kere daha geçmek için bir bahanesi daha oldu. Özellikle de MoMA'daki yetkililer kahramanlarının yeniden diriliş haberine rağmen sergi hazırlıklarına devam etme inceliğini göstermişken.

1935'ten beri tanıdığı Amerika'nın karmaşıklığından büyülenmiş olan Cartier-Bresson ve eşi, 1946 yılında New York'a ayak bastılar. Böylece bu dünyanın havasını koklamasıyla röportaja olan ilgisi de yenilendi. Bu, içindeki merakın Richter ölçeğiydi.

Bu sözde anma sergisinin başarısı, kimse kendi ülkesinde peygamber değildir sözünün de parlak bir örneğiydi. Julien Levy'nin New York'ta ilk sergisini gerçekleştirmesinden bu yana neredeyse on yıl geçmişti ve Cartier-Bresson Amerika'ya her zaman şükran duymuştu. Yaşamının son dönemlerinde yazdığı bir ithafta 'eğer foutugraphe ('phutpgrapher', başka bir deyişle fena, dağılmış kimse) olarak biliniyorsam bu, Amerikalı arkadaşlarım sayesindedir', demişti.

Galeri sahibi Julien Levy ve küratör Beaumont Newhall dışında bu arkadaşlar; sanat eleştirmeni James Thrall Soby, sonradan New York Şehir Balesi olarak bilinecek kurumun kurucusu ve fotoğraflar üzerine denemeler yazan Lincoln Kirstein ve Monroe Wheeler'dı. Bu parlak ve etkileyici insanlar tarafından böylesi erken bir yaşta bilinir olmak, Cartier-Bresson için büyük bir şanstı. Tabii ki riskliydi; çünkü tarih, hızlı yükselip aynı hızla düşen benzerleriyle doluydu.

Onda ne görmüşlerdi? Lincoln Kirstein'in onda gördüğü klasik Fransız gelenekleriydi. Ölçülü olmak, açıklık, kaynakların tasarruflu kullanımı, cömertliğe engel olmayan bir tutumluluk. Cartier-

Bresson'un gizli çatışmaları konusunda Racine'e özgü yaklaşımlarının farkına varmış, hatta 'cizvit protestan' olarak tanımlanabilecek davranışları olduğunu işaret etmişti. Klasik, bununla birlikte akademik olmaya yeltenmeyen bir kişiydi. Onun gözünde, kendini ifade etmek için mekanik bir cihaz kullanan sanatçıydı. Sol göz, içsel dünya içindi; sağ göz ise dış dünya ve işin zarafeti, bu ikisinin bileşimindeydi. Cartier-Bresson, Saint-Simon'dan Jean Renoir'ya; Beumarchais'den Cézanne'a uzanan bir çizginin mirasçısı gibiydi. Tüm bunlar, fotoğraflarına bir şeyler katmış, üstüne eklenen biraz tazelik, incelik ve gerçeklikle asıl fark ortaya çıkmıştı. 1940'ların sonunda Cartier-Bresson'a yapılan Amerikalı biyografi referanslarının pek çoğu önemsiz olmayan bir ayrıntıyla bitiyordu: 'Boş zamanlarında resim yapmaya devam etmektedir...'

Harvard mezunu sanat tarihçisi Beaumont Newhall, keskinliğe, görsel kompozisyona ve resimlerin yoğunluğuna övgülerde bulunmuştu. Cartier-Bresson'un Leica'yı kullanmaktaki ustalığıyla şaşkına dönmüştü ve sağduyu ustasının tekniğine hayranlıkla bakıyordu. Karşısındaki, parmak uçlarında çalışan ve en rahatsız edici ışık olan flaştan nefret eden bir fotoğraçıydı.

Amerikan basını da geri kalmamıştı. Röportajlarının etkileyici bir yelpazesini listeledi: Fildişi Sahilleri, Meksika, İspanyol İç Savaşı, Kral V. George'un taç giyme töreni, Marne sahillerindeki ücretli izin, Paris'in Kurtuluşu, yıkıntılar içerisindeki Almanya... Bu arada *Time* dergisi eleştirmeni de onu eski ressam yeni 'tarihçi' olarak tanıtıyordu. *Harper's Magazine* eleştirmeni ise fotoğraflarının duygusal yoğunluğu nedeniyle onu Walker Evans ve Wegee gibi diğer 'belgeselci hümanistler'den ayrı bir yerde

konumlandırıyordu.

Bu yorumlar, kimsenin zihninde şüphe yaratmıyordu. Fotoğraf makinesi, sanki bu yeni görüşün koruyucusu ve virtüözü Cartier-Bresson için icat edilmişti. 1947 Nisanı'nda iki ay süren ve onun için bir dönüm noktası serginin sonuna gelimdiğinde en doğru tavsiyeyi yine arkadaşı Robert Capa verecekti:

> Etiketlere karşı dikkatli ol. Rahatlatırlar ama insanlar bunu üzerine yapıştırır ve asla kurtulamazsın. Küçük sürrealist bir fotoğrafçı olarak etiketleneceksin... Kaybolacaksın, değerin artacak ve yapmacık olacaksın. Yoluna devam et, ama fotojurnalist etiketiyle ve gerisini de kalbinin derinliklerinde sakla. Dünyada olan biten her şeyle girdiğin iletişimde seni daima mutlu edecek olan şey budur.

'Yapmacıklık': Bu, nefret ettiği her şeyi özetliyordu. Sürrealizmi nostalji köşesine bırakıp yoluna devam etmesi için başka bir söze ihtiyacı yoktu. Tavsiye kısaydı, ama en çok saygı duyduğu kişiden tam da zamanında gelmişti ve etkisi ömür boyu sürdü. Cartier-Bresson bakış açısını genişleten Capa'ya her zaman minnet duydu.

Cartier-Bresson, New York'ta tam anlamıyla evindeydi. Bir bütün olarak Amerika hakkında aynı şekilde hissetmiyordu. Ama New York, Amerika değildi. Bu şehir onundu, ülkenin geri kalanı ise başka birşeydi. Pek çok Fransız gibi bu ülkeden hem büyülenmiş hem de nefret etmişti. Amerikalıların öncü ruhuna hayranlık duyuyor, ama incelikten yoksun olmalarını sevmiyordu. New York on yıl öncesi gibi değilse de ona karşı sevgisi hiç değişmemişti. Sokaklarında ve kaldırımlarında dolaşırken aldığı zevk aynıydı. İnsanlardan olduğu kadar mekânlardan da besleniyordu.

Geri dönen savaş mahkûmlarıyla ilgili filmin metinlerini yazan Gazeteci Claude Roy, Cartier-Bresson ile aynı zamanda Manhattan'daydı. Kaliforniya'da bir kız lisesinde Fransızca öğretmenliği yaptıktan sonra buraya gelmişti. Roy, genelde pazar yürüyüşlerinde ona eşlik ediyordu. Ama bir keresinde onu kilisede fotoğraf çekerken bulduğunda şaşırıp kalmış, kendi kendine Leica'sını banyoya da götürüyor mu acaba, diye sormuştu... Roy, arkadaşının sahip olduğu neredeyse çılgınca meraktan büyülenmişti. Ama insanların arasına bu şekilde girişi karşısında, birinin bundan hoşlanmayabileceğini hatta bilinçsiz birinin onu öldürebileceğinden korkmuştu. Neyse ki hiçbir şey olmadı, ne bir skandal, ne bir cinayet. Cartier-Bresson sadece sanatını uyguluyordu, ama Roy onun olağanüstü güçleri olduğuna inanıyordu. Bu aslında teknik bir özellik bile sayılmazdı. Kendisini unutup başkalarının da onu unutmasını sağlamak konusunda yetenekliydi. Zen okçusunun bu fotoğrafçının içinde olduğu hissedilebiliyordu. Ancak Claude Roy, sadece gördüğüne inanıyordu. Arkadaşının zihnindeki iç içeleyişi, deklanşöre basma anında oluşan olağanüstü simyayı, yayı geren kişinin ruhsal halini anlamaktan çok uzaktı:

> Harlem'deki siyah kilisesinde papaz ve yanındakiler trans halinde şarkı söylerken, el çırparken ve bir kadın titreyen sesiyle günah çıkarırken ağzında köpüklerle gördüm. Görünmez adam Henri, dua edenlerin etrafında süzülüyordu. Onlar bu görünmez martının varlığını fark etmeden yanlarına yaklaşıyor ve onları yakalıyordu.

Cartier-Bresson'un çekim sırasında görünmez olma yeteneğine sahip, gururlu biri olduğunu düşünüyordu. Zamanın duyarlı, sürekli hareket halinde, durdurulması imkânsız tanığı. Belki tüm dünyayı tanımıyordu ama

kendi dünyasını; ressamların, şairlerin ve yazarların dünyasını iyi tanıyordu. Arkadaş çevresinden de anlaşılacağı gibi fotoğrafçılar için fotoğrafçı değildi. Harlem Rönesansı'nın ozanlarını bile Claude Roy ile tanıştıran oydu. Siyahî aydın sınıfının önemli figürlerinden biri ve Meksika macerası sırasındaki yol arkadaşı şair Langston Hughes, *Görünmez Adam* adlı başyapıtı üzerinde çalışmaya devam eden Ralph Ellison, ayrıca *Yalnız Bir Avcıdır Yürek* ve *Altın Gözde Yansımalar* adlı kitaplarıyla çoktan kendine önemli bir yer edinmiş Carson McCullers. Onunla Nyack'taki evinde uzun bir süre portre çekimi sırasıda tanışmış ve arkadaş olmuştu. Bu sırada onun tüm inceliğini, endişelerini ve kederini yansıtan çarpıcı portrelerini yakalamıştı. Hiç sevmediği ressamları bir kenara koyarsak, Faulkner ve birkaç kişiyle beraber caz ve blues onun kalbindeki Amerikaydı.

Eşi Ratna kendini yoğun bir şekilde Java dansına vermiş; resitaller, konferanslar veriyor, gitgide modern koreografi ile daha çok ilgilenmeye başlıyordu. Manhattan'ın doğu kıyısında Queensboro Bridge yakınlarında; 58. Cadde'nin üst kısmında oturuyorlardı. Savaş öncesinden tanıdığı Jimmy Dugan ile Paris'teyken Eluard'ın evinde tanışmışlardı. Dairenin asıl sahibi olmasa da Dugan, onları büyük bir konukseverlikle ağırlıyor, onların da misafiri eksik olmuyordu. Parlak bir şair olan kız kardeşi Nicole Cartier-Bresson, Darius Milhaud tarafından öğretmenlik yaptığı Oakland'a davet edildiğinde onlarda kalmıştı. Bunun dışında Claude Roy'dan Birleşmiş Milletler Endonezya Heyeti'ne kadar pek çok misafir ağırlamışlardı.

Uzun ve detaylı girişiyle ona adanmış bir bölüm içeren *Current Biography 1947*'de iş adresi 572

Madison Bulvarı olarak görünmektedir. Burası Hearst Grup'un aylık dergilerinden *Harper's Bazaar*'ın yazı işleri bürosuydu ve şef editörü Carmel Snow ile sanat yönetmeni Alexey Brodovitch sayesinde ikinci evi olmuştu. İki dergi arasındaki acımasız rekabette Cartier-Bresson *Vogue*'un yerine *Harper's Bazaar*'ı seçmişti. Çünkü grafik olarak daha cesur ve etkiliydi. Brodovitch'in gözüne, boş alanlara kompozisyonları yerleştirme yeteneğine ve sayfaları mucizevi bir şekilde tasarlamadaki dehasına olan hayranlığı ve güveni öyle büyüktü ki, ona fotoğraflarını derginin gerekliliklerine uygun hale getirmesi için izin bile verdi. Bayan Snow ise düşünmeden hareket ederdi. Hiçbir şey bilmez, ama her şeyi hissederdi. Yeteneği ve bağımsız ruhu Cartier-Bresson'u büyülemişti. Öyle ki, *Harper's Bazaar*'ı bir moda dergisi olmanın çok daha ötesine taşıdığı için onu tebrik etmişti. Genç yazarları bulup çıkarmadaki yeteneğiyle ve sezgileri sayesinde kurduğu yaratıcı ortaklıklarla eşsizdi.

İşte bu nedenle Cartier-Bresson kendini yanında yirmi iki yaşında, önceden *New Yorker*'da çıraklık yapan ve kısa hikâyelerden birinin *Harper's* dergisinde yayımlanmasıyla şansı dönen, aşırı hassas bir eşcinselle beraber yakıcı New Orleans sıcağında buldu. Derginin onlardan istediği 'empresyonist bir yol hikâyesi'ydi ve bu konu da, Lousiana'nın en büyük kentinde doğmuş olan yazı işlerinin yeni gözdesi, söylendiğine göre işinin ehli olan 'Bayan Snow'un Fransa'dan getirttiği şu fotoğrafçı'ya büyük hareket serbestliği sağlıyordu. Genç yazar o ana kadar hiç tanımadığı fotoğrafçının diğerlerinden farklı özelliklerini, özellikle her konudaki bağımsızlığını gördükçe hakkını teslim edecek ve hayranlığını gizlemeyecekti. Bu birlikteliğin ardından aklında kalan hatıralar, *Köpekler Havlıyor* adlı kitabında çizdiği

Cartier-Bresson portresine göre, şaşırtıcı şekilde Claude Roy'unkine benzer:

> Onu New Orleans'ta sokakta seyredebildiğim günü hatırlıyorum, endişeli bir yusufçuk gibi kaldırım üzerinde dans ediyordu, üç büyük Leica, boynunun etrafındaki kayışlarda sallanıyorlardı, dördüncüsü ise gözüne yapışmıştı, klik-klik-klik (makine, vücudunun parçası gibiydi), bütün benliğini kaplayan neşeli bir yoğunlukla ve dini bir adanmışlıkla aceleyle klikliyordu. Sinirliydi ve ateşliydi ve kendini işine adamıştı. Cartier-Bresson sanatsal olarak 'yalnız adam'dı, bir çeşit çılgındı.

Capote, New Orleans'ın sanrısal bir tanımını yapar. Ona göre New Orleans, uçsuz bucaksız bir perspektifte De Chirico'nun metafizik kent manzaralarını hatırlatan bir atmosfere batmış sakin saatler boyunca, en olağan silüetlere ve masum yüzlere hiç beklenmedik bir sertlik katan keskin bir ışığın yayıldığı bir yerdi.

Tüm harcamaların karşılandığı on günlük bir zaman dilimi Güney için yeterliydi. Bu süre, Güney'in en büyük şehrini ilk defa keşfeden biri için uygundu; ama burayı keyifsiz bir şekilde yeniden gezen diğeri için çok fazlaydı. Aslında fikirden çok etkilenmiş olan çaylak yazar, yine de kısa bir süre içerisinde bu işi bitirmek için sabırsızlanmaya başlamıştı. Şehir anılarıyla onu mutsuz çocukluğuna götürüyordu. Öte yandan yeni sevgilisi eleştirmen Newton Arvin'le buluşmanın telaşı içinde bir an önce uçağa atlamak istiyordu.

Cartier-Bresson fotoğrafların ve metnin aynı derecede önemli olacağı bir kitap düşlüyordu. Fotoğraflar ve metin tamamen birbiriyle iç içe geçecek ve hangisinin diğerini desteklediği belli olmayacaktı. Bir süre arkadaşı Lincoln Kristein ile bu işi yapmayı

düşündü, ama o bir yazardan çok eleştirmen olarak tanınmış bir dans ve fotoğraf uzmanıydı. 1941'de Walker Evans, James Agee ile beraber unutulmaz *Let Us Now Praise Famous Men* (Şu Meşhur Adamları Övelim) albümünü yayımlamıştı. Benzer şartlar altında gerçekleştirilmiş mükemmel bir örnekti: Fortune dergisi için tarım işçilerinin yaşam koşulları hakkında bir röportaj hazırlamak üzere yazar, bir fotoğrafçı ile beraber Alabama'yı karış karış gezer. Dergi makaleyi yayımlamaktan vazgeçince bu benzersiz kitabın temeli de atılmış olur.

Cartier-Bresson aynı şeyi yapmamak için bir neden göremiyordu. Uzun süre New York'ta dolaştıktan sonra güneye yaptığı bu yolculuk, bütün Amerika üzerine yapılabilecek bir çalışmanın kaynağı olabilirdi. Tek ihtiyacı olan şey, doğru ortağı bulmaktı.

Otuz yaşındaki John Malcolm Brinnin, yayımlanan ilk kitabından sonra önce eleştirmenler, ardından da akademisyenler ve enstitüler tarafından onurlandırılmış bir şairdi. Yazmadığı zamanlarda Boston ve Connecticut Üniversitesinde öğretmenlik yapıyordu. Ve öğretmediği zamanlarda da seyahat ediyor; kayıt tutma arzusuyla her fırsatta Atlantik'i geçiyordu. Eli kalem tutan biriyle ekip çalışması yapmak üzere yeni bir iş teklifi almış olan Cartier-Bresson için onun gibi hareketli biri çok uygundu. *Harper's Bazaar* tarafından istenen çalışma, kendi alanında yaratıcı olan insanlar üzerine bir dizi röportajdan oluşuyordu. Ve sonunda kitap olarak basılacaktı. Konu ise sadece Amerika olacaktı.

İlk görüşte Brinnin bu yabancının fiziksel görünümüne takılmıştı: Elma yanaklara, porselen gibi mavi gözlere ve bir mahkûmun saç şekline sahipti. Bunun dışında başlıca izlenimi, Shakespeare'den ziyade dili kendi

kendine öğrenenlere özgü karışık aksanlı bir İngilizce ile kendini ifade eden ve soğukkanlı görünmek için sürekli makinesiyle meşgul olan çok utangaç bir adamdı. Kısa süre içinde Cartier-Bresson'un doğallıkla ortadan kaybolma yeteneğinin, onu manevi olarak etkisizleştirdiğini ve fiziksel olarak da anonimleştirdiğini fark etti. Şunu söylemek gerekir ki, onu yakından gözlemleyen Brinnin, eleştirel ruhunu ve yıkıcı mizacını elden bırakmamıştı. Bazı eşcinsel ortamlarda ona has iğneleyici dili çoğu zaman acımasız olabiliyordu.

Bu yeni ortak çalışma, Birleşik Devletler boyunca yaklaşık yirmi bin kilometrelik bir otomobil seyahatiyle beraber 1947 yılının nisan ayının ortalarında başlamıştı. Baltimore'dan, Boston'a, Washington, Memphis, Houston, Los Angeles, Salt Lake City, Chicago, Pittsburg ve böylece uzayıp giden gerçek anlamda büyük bir turdu. Cartier-Bresson'un görüşü sınır tanımıyordu ve Leica'sı sanki kendiliğinden çalışıyordu. Nesnelerden ziyade insanlara, bedenlerden ziyade yüzlere daha çok ilgi duyuyordu. Çünkü sadece yüz, gerçek hikâyeyi anlatabiliyordu. Bu, en çok New York için geçerliydi; çünkü hâlâ ırkların ve kültürlerin kaynama noktasıydı. Tabii ki hayatın sunduğu fırsatlar geçicidir. Oysa binalar öyle mi? Neredeyse sonsuza kadar kalıcıdır. Cartier-Bresson'un işi tam olarak anı, sonsuza kadar kaybolmadan evvel yakalamaktı. Oradan ayrılmadan New York'lu bir gazeteciye şöyle demişti: 'Yüzleri, anlamlarını severim çünkü her şey orada yazılıdır... Her şeyden önce bir muhabirim. Ama yaptığım bundan biraz daha derin. Fotoğraflarım, benim günlüklerimdir. İnsan doğasının evrensel karakterini yansıtırlar.' Gazeteci ona vizörü aracılığıyla neye baktığını sorduğunda, cevabı: 'Kelimelere dökemeyeceğim bir şeyi. Zaten bunu yapabilseydim yazar olurdum', olmuştu.

John Malcolm Brinnin bu açığı kapatabilirdi, ama meslektaşının ne demek istediğini tam olarak biliyordu. Yola çıkmadan evvel Cartier-Bressonlarda bir Java akşam yemeğine katılmıştı. Kalabalık bir grup insan pek çok farklı dilde konuşuyordu; haritalar ve rehber kitaplar masaya dağılmıştı ve Max Ernst, gözüpek arkadaşının Büyük Kanyon'u nasıl olup da siyah-beyaz çekebileceğini düşünüyordu... İlginç bir dedikodu yakalayabilmek adına Brinnin, diğer misafirler hakkında bilgi edinmek için Emily Dickinson üzerine üniversitede uzmanlığı olan Jan Leyda'ya yaklaştı:

'Ya şuradaki, kim?'

'Cagili, İtalyan ressam.'

'İşlerini görme şansım var mı?' diye sordu Brinnin.

'Hayır, ama Cartier onun korkunç olduklarını düşünüyor. Onun öğrencisi.'

'Ne yapıyor?'

'Yani bilmiyor musun?', diye haykırdı Leyda şaşkınlık içerisinde: 'Cartier'nin fotoğrafçılığı bir eğlence olarak gördüğünü, kendini öncelikle ve daha çok bir ressam olarak düşündüğünü bilmiyor musun?'

Brinnin bu sayede başından beri yol arkadaşının gizli tutkusunun farkında olmuştu. Öte yandan Cartier-Bresson'un Amerika hakkındaki gerçek fikirlerini yola çıkmadan önce bilmiyordu. Döndüklerinde bütünün yarattığı etkiden dehşete düşmüştü. Seçilen fotoğraflar fotoğrafçı adına konuşuyordu. Yaklaşık yüz fotoğrafın büyük bir kısmı, dengeyi bozma pahasına da olsa New York'a ayrılmıştı. Geriye kalanlar ülkenin olağan dışı kasvetli ve karamsar bir görünümünü yansıtmaktaydı.

Sanki, kasten vaktinde gelmeyen trenlerle ilgilenmiş, böylelikle fotoğrafları aracılığıyla savaşın bitiminden sonra Avrupa'da yaygın olarak fazla idealize edilen Amerika imajına karşılık vermek istemişti.

New York gökdelenlerini fotoğraflarken Hudson'ın sol kıyılarından çekim yapmıştı. Böylece ön planda yangın nedeniyle hâlâ dumanları tüten Hoboken rıhtımını da kadraja almıştı. Göstermek istediği şey, büyüklüğün ve şiddetin iç içe geçtiği bu toplumda her şeyin hızla tüketildiğiydi. Bu nedenle örneğin araba hurdalıklarını asla atlamazdı.

Fotoğraflarında gülümseyen yüzler de vardı ama seyrekti. New York'ta, üniformalı erkeklerin dikkatini çekmek için birbirleriyle rekabet eden genç kızlar; Teksas'taki kafenin müdürü; Detroit'te Michiganlı Juliet'in önünde diz çökmüş genç damat; barda sarhoş olmuş New Yorklular; Baltimore'da bitişik evlerde yaşayan kibar ve birbirine bağlı komşular... Bunların dışında ayrıca bazı ünlüleri de ziyaret etmiş ve portrelerini çekmişti: California'da Jean Renoir; köpekleriyle William Faulkner; *Louisiana Story*'nin çekimleri sırasında Robert Flaherty; stüdyosunda Stravinsky; Santa Monica'daki bungalovunda Katherine Anne Porter; Big Sur'da Henry Miller; Oakland'da Darius Milhaud, taştan bir ejderin önünde Frank Lyoyd Wright, bir kedinin karşısında lotus pozisyonunda oturan Saul Steinberg... Fakat bunlar çoğunlukla sipariş üzerine çekildikleri için farklı bir durumdu.

Onun odaklandığı şeyler; ırkçılık, fakirlik, adaletsizlik, dışlanma, işsizlik, suç, yalnızlık, sosyal eşitsizlik, dini ikiyüzlülük, bastırılmışlıklar ve zenginlerin kibriydi. Pek çok yabancı gibi ön yargıları vardı ve gerçekleri bulup onlara yapıştırma arayışındaydı. Bunun yanında

solcu bir Fransız olarak, sırf sezgisel olarak değil; inandığı amaç için komünistlere oy veren biri olarak düşünceleri, ülkede edindiği deneyimlere ve Amerikalı entelektüellerle gerçekleştirdiği özel konuşmalara dayanıyordu. Burada bir kez daha kendine aynı soruyu soracaktı: Para nereden geliyor?

Ailesi Amerikalı, kendisi Kanada'da doğmuş olan Brinnin, çoğu zaman bu Fransız'ın çıkarımlarına şaşırıyordu. Saratoga'da bir polis "fotoğraf çekmek yok" diye bağırıp onu sarstıktan sonra kolunu sıvazlayarak geldiğini görmüştü. Üstelik ortada hiçbir sebep yoktu. Cartier-Bresson bu durumda eşlerini aldatan çok fazla çift çekmiş olduğu sonucuna varmıştı. Detroit şehrinin Amerikan fenomeninin tipik bir örneği olduğunu öne sürmüştü. Onun ne kadar eleştirel olduğunu görmek adına gündelik hayatındaki şu yorumlara bakmak yeterlidir:

> Gece yarısı Times Meydanı'nda bir kafeterya, orta halli insanlar ya da acelesi olan insanlar için yemek problemini çözmüştü. Yeni gelenler için çeşitleriyle büyüleyici; düzenli müşteriler içinse ne yazık ki alışılmış bir çeşit kantindi. Uzun bir tezgâhın sonunda çeşitli sıcak yemekler ve et porsiyonları dinleniyordu; diğer ucunda ise daha çok bir çocuğun çay partisine eşlik etmeye hazır görünen soğuk yiyecekler vardı. Temiz bir şekilde, parçalanmış buzun üzerine yerleştirilmişlerdi. Herkes, seçimini yapmak için tepsiyle geliyordu ama yoğun saatlerde hızlı olunmalıydı. Kararsızlık çatık kaşla karşılanırdı. Eğer burada kolektif hayatın avantajlarını bulabiliyorsak, bireysel ve duygusal alışkanlıklarımızdan da feragat edebilmeliyiz.

Bütün olumsuz yaklaşımlarına rağmen Brinnin, sıradan bir anı tam zamanında kaydederek esrarlı bir

şeye dönüştürebilme dehasına sahip bu 'kozmopolit yabancı'ya hayranlık duymayı sürdürdü. Araba içinde söz sahibi yazardı; ama yürürken kuralları koyan fotoğrafçıydı. Bununla birlikte yazar, kadraja girmemek için önden gittiğinde ya da geride kaldığında, diğeri ona hiçbir zaman doğru yerde duramadığını söyleyecekti.

Brinnin, Cartier-Bresson'un çok yönlü bakışından etkilenmişti. Bir şeye yoğunlaşmış olsa bile etraftaki diğer on şeyi de aynı anda takip edebilmesine hayranlık duyuyordu. Bir şeyden tatmin olduktan sonra hemen diğerine geçiyordu. Ve eğer görünürde hiçbir şey yoksa sessizleşiyor, geriliyor ve yanına yaklaşılmaz oluyordu. Sürekli alarm halinde gibiydi; sürekli bir rahatsızlık hali ona işkence ediyordu. Bununla birlikte Brinnin onu, kendi halinde, mutlu ve gülümser bir şekilde gördüğü, hatta Leica'sını erişebileceği bir yere koymayı bile unuttuğu birkaç ender anı hatırlıyordu. Böylesi bir durum Sedona, Arizona'da Max Ernst'in ve Dorothea Tanning'in evinde yaşanmış; bir başka durum ise Jean Renoir'ın Man Ray, Charles Boyer ve birkaç sayılı misafire *Dönüş*'ü gösterdiği Los Angeles'ta gerçekleşmiş; Cartier-Bresson bu anlarda tetikte olmayı bırakmıştı.

Brinnin'in notlar halinde tuttuğu seyahat günlüğünün büyük kısmı, 'Cartier-Bresson fenomeninin' incelenmesine ayrılmıştı. Her ne kadar abartılı ve subjektif bölümler içerse de genel olarak açık ve doğru bir metindir. Washington'da Henri'nin şehrin geometrisine kapıldığını (uzun araba sıraları, karmaşık yol tabelalarıyla kavşaklar ve geçitler, sisin içine doğru bir perpektifte kaybolan sokaklar, otoyoldaki karmaşık ve düzenli eğriler) ve mutlak gücün simgelerini, devasa hükümet binalarının ihtişamlı başlıklarını yansıttığını görürüz.

İki adam seyahatlerinde oldukça iyi anlaştılar; ama ilişkinin kırılma noktasına geldiği bazı durumlar oldu. Öncelikle anlatım araçları itibariyle zamana olan ihtiyaçlarında temel bir çelişki vardı. Biri anlıktı, diğeri ise adanmayı gerektiren uzun saatlere ihtiyaç duyuyordu. Ayrıca daha önce uzun süredir arkadaş olmanın getirdiği tavırla Mandiargues, İtalya'da sabır göstermiş olsa da Cartier-Bresson, bireyselliği ve sinirli yapısı ile kimi zaman zor bir karakterdi.

Başından itibaren Brinnin, Bresson'un hız sınırı ve açılır tavanı olmayan araba nedeniyle sızlanmalarına katlanmak zorunda kaldı. Her şeye rağmen iyi dayanıyordu. Ancak geri dönüş yolunda her şey tersine döndü. Yayıncı Pantheon, kitabı yayınlamayı reddetti. Fotoğraflar ve metinler arasındaki böylesine büyük uyumsuzluğun olduğu bir kitabı basmanın finansal riskini almaya hazır değildiler. Brinnin, çileden çıkmıştı. Fransız'ın özellikle de fotoğraflara adanmış bir kitabın tek yazarı olmak istediğini düşünüyordu ve kendisini de sadece Amerika'nın derinliklerine erişebilmek adına danışman bir rehber olarak görmüştü.

Her biri kendi yoluna gitti. John Malcolm Brinnin, şair Dylan Thomas'ın Amerika'daki konferans turnesinin 'içeriden hikâyesi' diye bir metin yayımlayarak skandala neden oldu. Ardından Gertrude Stein'ın biyografisini ve büyük ticari gemilerdeki hayatı anlatan bir yazıyı kaleme aldıktan sonra anılarını yazmaya koyularak, asıl zevk aldığı şeye, dedikoduya geri döndü. 1981'de yayınlanan anılarında, çoğunun sonradan gerçek olmadığı ortaya çıkan müstehcen olaylar ile T. S. Eliot, Truman Capote ve elbette bir bölüm ayırdığı Henri Cartier-Bresson gibi isimleri karalayan yazılar vardı. Cartier-Bresson hakkında yazdığı yaklaşık altmış kadar sayfada acı, kin ve hesaplaşma kokuları

yükseliyordu. Konusunun uzmanı olan Truman Capote ise bunun tamamen bilinçli bir saldırı olduğunu ilan ederek, Brinnin'i başkaları hakkında kendisinin telaffuz etmediği ağır ithamları dile getirmiş olmakla suçladı.

Cartier-Bresson, Amerika üzerine kitabını 1991 yılında kendisi yayımladı. Yüce gönüllü bir şekilde, sonundaki teşekkürler bölümüne sıra dışı yol arkadaşlarını da dahil etti.

Amerika turuna çıktığında kişisel olarak çok önemli tarihi bir olayı kaçırmıştı. 22 Mayıs 1947'de Magnum Photos Inc. adıyla yeni bir kuruluş New York'ta resmen kuruldu. Onun eksikliği elbette sadece fizikseldi.

Savaştan önce Magnum henüz araftaydı. Robert Capa, İspanya'da cephedeyken çoğu zaman mektuplarında ve konuşmalarında bundan bahsediyordu. Fotoğrafçılar hiçbir zaman tek sermayeleri olan negatiflerinden vazgeçmemelidirler. Bu, onda bir takıntı haline gelmişti. Diğer her şey de bu ilke üzerine kuruldu: Fotoğrafçıların çıkarlarını savunmak, onları negatiflerinin gerçek sahibi haline getirmek, reprodüksiyon haklarını satmalarına izin vermek ve bağımsızlıklarını aç gözlü dergilerden korumak, onlara dergilerin fotoğraflarını nasıl kullanacaklarını kontrol edebilme garantisi vermek, gerekli olduğu zaman iş birliğini reddetme ya da geri çekme güvencesi vermek söz konusuydu. Çünkü her türlü iş birliğinde 'komuta etmek' ögesi bulunmaktaydı. Temel mesele, patronu ve çalışanları olan –çalışanlar, fotoğrafçılar oluyor– bir ajans kurmak değildi; herkesin özgürlüğünü koruyabileceği tek yöntem olan ve sadece fotoğrafçıların yararına işleyecek gerçek bir kooperatif kurmaktı. Bir ajans değildi; çünkü onlardan zaten vardı. Hatta Capa 'Hiçbir koşul altında ajans olmayacak, bir

çeşit örgütlenme olacak' diyordu.

O zaman için böylesi bir kuruluş rüya gibi bir şeydi. Özellikle de Capa'nın şöhreti bu duruma pek de yardımcı olmuyordu. Genelde büyük bir hikâye anlatıcısı olarak görülüyordu. Fazlasıyla etkileyici, abartıya yatkın ve özellikle de büyük aşkı Gerda Taro'nun ölümünden sonra neredeyse bunalımlı, ağır melankolik biri olarak tanınıyordu. Doğum yeri Macaristan'dı ve Amerikan vatandaşlığını yeni edinmişti. Savaş fotoğrafçısı olarak Eylül 1945'ten beri işsizdi ve Ingrid Bergman ile yaşadığı çılgın aşk macerasıyla gündeme gelmişti. Fotoğraf işleri iyi gitmediği zamanlarda sinemaya geçmeyi düşlüyordu. Yazar William Saroyan, onun fotoğrafı sadece hobi olarak yapan profesyonel bir poker oyuncusu olduğunu düşünüyordu. Cartier-Bresson ise insanları güçlerine ya da sosyal pozisyonlarına bakarak ayırmadığından, onu bağımsız bir anarşist, etik kodları olan bir çeşit maceracı olarak görmeyi tercih ediyordu. Ona göre Bob'un kesinlikle hataları vardı; ama her şeyden önce zarafeti, cazibeyi, neşeyi, coşkuyu ve hayatı temsil ediyordu. Kısacası Capa, dayanılmaz bir cazibe mıknatısıydı. İnsanların onu kurnaz ya da güvenilmez görmelerinin önemi yoktu. Savurganlığı, etrafındakileri endişelendirse de işini nasıl halledeceğini bilir, siparişleri alır, herkes de bundan faydalanırdı.

Cartier-Bresson, en yakın bağı olduğu bu iki adama karşı derin bir hayranlık besliyordu. On iki yıllık arkadaşlıkları, sadece işgal süresince ve Cartier-Bresson'un tutsaklık dönemi sırasında sekteye uğramıştı. Eğer Chim arkadaşıysa; Capa da dostuydu. Chim, bilgeliğin, ılımlılığın, derinliğin, zarifliğin ve dayanıklılığın vücuda gelmiş haliyken; Capa, tamamen

aşırılık, ölçüsüzlük, cesaret, sezgi ve mizah demekti. Biri para kazanır, diğeri harcardı; biri bir şeyleri nasıl daha iyi yapabileceğini merak eder, diğeri ise sadece yapardı. Chim düşünürdü; Capa ise fikirleri olan adamdı –kaplumbağa ve tavşan. Ama eğer Chim, Magnum'un arkasında olmasaydı, proje hiçbir zaman başarıya ulaşamayacaktı. Cartier-Bresson mükemmel bir Normandiyalı konumu edindi: Bu iki Avrupalı Musevi'ye eşit uzaklıkta, aşırı iyimserlik ile yıkıcı kötümserliğin arasında. Zihinsel olarak kendini satranç oyuncusuna daha yakın hissetse de duygusal olarak poker oyuncusundan etkileniyordu.

Maceracıların, kâşiflerin fotoğrafik geleneğinin seçkin İngiliz temsilcisi George Rodger da onlara katıldı. Bağlılığından kimse şüphe etmese de her zaman kenarda kalmayı tercih etmiş ve herhangi bir sorumluluk almayı da reddetmişti. Belki de Magnum'u yaratma kararının alındığı tarihi akşam yemeğine katılmamış olmasındandı. Ama yine de büyük ihtimalle mesele, mizaç meselesiydi.

Capa, Rodger'ı müttefiklerin İtalya'yı işgali sırasında tanımıştı. Cartier-Bresson ise New York'ta tanıştırıldıklarında onu bir yerden tanıdığını biliyordu. Paris'in kurtuluşu fotoğraflarının kontak baskılarını taradı, araştırdı, yeniden baktı ve işte oradaydı. Champs-Elysées'den aşağı doğru inen General de Gaulle'ün tam karşısındaki cipte göğsünde bir sürü kamerasıyla ayakta duran Amerkan askeri oydu. Cartier-Bresson, onu üç yıl sonra hayatlarını değiştirecek bir projenin içerisinde birlikte yer alacaklarını ve meslektaş olacaklarını bilmeden fotoğraflamıştı.

Bu maceracı girişimin beş kurucusu vardı: Robert Capa,

David Szymin (Chim), Henri Cartier-Bresson, George Rodger ve Amerikalı William Vandivert. Sonuncusu çekildikten sonra beş silahşör dörde düşse de onları ayakta tutan heyecandan bir şey eksilmedi.

Burnu havada, şiirin içine dalmış halde dolandıkları günler geçmişti. Bundan sonra hikâyeler anlatılacaktı. Modern Sanatlar Müzesi'nin restoranında birkaç hazırlık toplantısından sonra Magnum'un yaşam bulması tesadüf değil; bir gereklilikti. Engellemeler ve kısıtlamalarla dolu savaş yıllarının ardından, artık yeniden dünyaya açılma zamanı gelmişti.

Magnum'un kurucusularından biri olarak Cartier-Bresson, artık tam zamanlı bir profesyoneldi. Bir gün belki bu işi bıraktığında yeniden sanatçı olabilirdi. Ona göre tüm bunlar diğerlerinin yorumundan ibaretti; yoksa değişen tek şey sosyal ve idari ilşkilerdi. Kendini hala amatör ruhlu, tutkulu bir sanat adamı olarak görüyordu. Dünyaya bakışı ve fotoğraftan aldığı zevk aynıydı. Tek fark, şu andan itibaren verilen siparişlere uymak ve işini zamanında teslim etmek durumunda olmasıydı.

Ücretli bir çalışan değil de kurucu olabilmesi için ödemesi gereken tutar 400 dolardı. Bu tutar, çekmecesinde henüz basılmayı bekleyen işleri olduğu için Bayan Snow tarafından avans olarak verilmişti. Bir siparişi kabul etmek aynı zamanda onu reddetme hakkını da yaratıyordu ve şimdi fotoğrafçılar başkaları için çalışmayı sürdürürlerken kendi hesaplarına çalışacaklardı. Cartier-Bresson, çöp kutularını güzel fotoğrafladığını düşünen ve aynı kompozisyonla modelleri fotoğraflamasını isteyen bir derginin teklifini reddedebilmişti. Magnum'un varlığı, bağımsızlığı için temel özgürlüğü sağlıyordu. Fotoğrafçının

yalnızlaşmadan, tek başına var olabilmesini sağlıyordu. Ekip ruhuna sahip ama bireyselliği seven biri için ideal bir kurumdu. Kurumun temel ilkeleri, ihtiyaç duyulduğunda orada olmak, kendi isteğiyle ve kendinden sorumlu olarak orada olmak ve kısa değil uzun vadeli kazanımlara önem vermekti. Ajansın ticari bir projesi yoktu ama ahlaki bir hedefi vardı. Ve böylece 1947'de, Manhattan'ın kalbinde her birinin önünde bir kariyer olan bu beş iyi adam, kâr amacı gütmeyen bir şirket kurmuşlardı. Kurucuların hiçbirinin, katılımı kısa süren Vandivert dışında gerçekten Amerikalı olmadığı da vurgulamaya değerdir.

Magnum... İsim, dikkatlice seçilmişti. Latincenin asaleti, şampanyanın yaşam keyfi, Smith & Wesson silahlarının prestijli ve güzel markası; etimolojik olarak üstünlük... İlk andan itibaren ajans, kalitesini ve iddiasını belli ediyordu. İngiliz tarzı bir seçkinler kulübü ruhuna sahip olsalar da çocuklarının arkadaşlarını hemen benimseyen hoşgörülü bir aile gibiydiler. Stendhal'ın '*happy few*' deyimini alıp Fransızca'ya kattığı Shakespeare'in *V. Henri* oyunundan bir sahnede gibiydiler: '*Biz birkaç kişi, biz mutlu bir azınlık, biz kardeşler takımı...*'

Dünya, onların stüdyosu olmuştu. Savaştan önce iş birliği yaptıkları ve şimdilerde yeniden kendine gelmeye çalışan Paris merkezli Alliance Photo ile ortak çalışma kararı aldıkları sırada Cartier-Bresson, Doisneau'yu aralarına katılmaları için davet etti. Ancak Doisneau, bütün bu yabancı dillerin arasında kendisini rahat hissedemeyeceğini ve uzun yolculukları göze alamayacağını düşünerek teklifi reddetti. 'Biliyorsun, Montrouge'dan çıktığım anda kendimi kaybolmuş gibi hissediyorum...' diye itiraf etmişti. Yapılacak birşey yoktu.

Magnum ile birlikte '5N1K' listesi de işlerlik kazandı. Her fotoğrafçının röportajında cevap vermesi gereken sorulardı bunlar: 'Ne?, Ne Zaman?, Nerede?, Niçin?, Kim?'. İlke, herkes için geçerliydi ve bilinçaltında öyle bir yer edinmişti ki, herkes için bu soruların cevabını bulmak doğal bir refleks haline geldi. Cartier-Bresson için Capa'dan aldığı ve asla unutmadığı nasihat halen geçerliydi: 'Etiketlere karşı dikkatli ol, sürrealist olarak etiketlenmekten kaçın! Fotojurnalist ol ve ne istiyorsan onu yap...'

Bu onu hem serbest bırakan hem de kısıtlayan tipik bir Cartier-Bresson çelişkisiydi. Fotojurnalizmden faydalandı ama aynı zamanda ona hizmet de etti. Ruhu, bir şairin ruhu olarak kaldı, ama şimdi yolculukları ödenme lüksüne sahip bir gezgindi. Temel sorunu belgesel tuzağına düşmekti. İnsan zamana şahitlik ederken, nasıl herşeyi sadece tanıklık seviyesine indirebilir ki? Onun için fotoğrafçı olarak önem taşıyan şey, kanıt değil sezgiydi: 'Asıl önemli olan küçük farklılıklardır. Genel fikirler, hiçbir şey ifade etmez. Yaşasın Stendhal ve küçük ayrıntılar! Bir milimetre bile fark yaratır. Kanıtlara dayanarak çalışmalarını onaylayan biri hayattan istifa etmiş demektir. Şairliği hiçbir zaman elden bırakmayan bir muhabir olarak sürekli kanıtlar ile izler arasında cambazlık yapmak durumunda kalacaktı.

Yalta Konferansı'ndan iki yıl sonra Magnum'un kurucuları dünyayı paylaştılar. Capa ve Chim, Avrupa'yı aldı; George Rodger, Afrika ve Orta Doğu'yu alırken Asya, Cartier-Bresson'da kaldı. Sabit sınırları yoktu ancak bölünme temel olarak kendi kişisel ilişkileri uyarınca yapıldı. Cartier-Bresson eşi nedeniyle Asya'ya ilgi duyuyordu. 1947 yılının ağustos ayında Birleşmiş Milletler Bilgi Birimi'nde fotoğraf uzmanı olarak resmen görevlendirilmiş ve hâlen İngiliz İmparatorluğunun

boyunduruğu altında bulunan milletlerin bağımsızlık mücadelelerini yakından takip etmeye başlamıştı. Politik görüşleri, kişisel eğilimleri ve Ratna'nın da etkisiyle savaşın ardından sömürgeciliğin sona erişinin büyük bir olay olacağına inanıyordu. Bu, sadece o dönemin havasına göre değil; tarihsel dayanakları da olan bir düşünceydi.

Cartier-Breson böylece Hindistan'a gitmekte olan bir yük gemisinin güvertesine atladı. Britanya tacının mücevheri Hindistan, 15 Ağustos 1947 gece yarısından itibaren bağımsız oldu. Bir tarafta Nehru'nun Hindu Hindistan'ı; diğer tarafta Jinnah'ın Müslüman Pakistan'ı. Ütopyayı gerçeğe dönüştüren yüce ruh, Mahatma Gandhi, her ikisini de ülkesi olarak kabul etmemişti. Bölünme onun kişisel yenilgisiydi. Kısa zaman içerisinde tarihin açtığı yaralar kapanmak yerine yeniden kanamaya başlayacaktı. On iki milyon mülteci korku, öfke ve kan gölünün ortasında bir taraftan öteki tarafa akın etti ve korkunç göç sona ermeden evvel çok sayıda insan katledildi. Hindu topraklarındaki Müslümanlar, Müslüman topraklarındaki Hindular. Gandhi, tek silahına geri döndü: ölüm orucu. Eylül'den itibaren Kalküta'da düzen yeniden kuruluncaya kadar gerekirse ölümü de göze alarak yemek yemeyi durdurduğunu ilan etti. Birkaç gün sonra savaşını kazanmış ve dikkatini Delhi'ye, göç süresince kana bulanan politik ve idari başkente yöneltmişti.

Zengin Parsi bir arkadaşının evinde kalıyordu; Birla House isimli sıra sütunlu bu villa simgesel olarak iki savaşan dünya arasında yer alıyordu. Bu evin konforu, onun yaşam şeklini hiçbir şekilde değiştirmedi. Etrafında evlatlık çocukları, içine kapanıyor veya ziyaretçileri kabul ediyordu. Bunlar arasında Konsey Başkanı Paul Ramadier'in hassas bir konu üzerine

görevlendirdiği Fransız Parlementosu üyesi Maurice Schumann da vardı: Görevi ise Hintlileri beş Fransız ticari bölgenin (Pondicherry, Chandernagore, Karikal, Yanao ve Mahé) sömürge konumuna saygı duymaya ikna etmekti. Schumann, Gandhi ile uzun bir görüşme yapan son Fransız'dı. Bununla birlikte onu yoğun ve kâhince bir ruh hali içerisinde gören son kişi değildi. Sadece şansla kutsanmış profesyonel bir tanık ve sanatçı bu anı yakalayabilirdi.

Cartier-Bressonlar Hindistan'a, Eylül 1947'de, bağımsızlığını kazanmasından bir ay sonra ulaştılar. Savaş sırasında İngilizlere geçen Alman gemisinde mürettebat ile ilgili sorunlar çıkmıştı. Sudan Limanı'na ve Aden'e zamanında varmakta sayısız zorluklar yaşanmıştı. Herhangi bir dergiyle sözleşmesi olmayan Cartier-Bresson'un zaman sıkıntısı yoktu. Ama işe devam edebilmek adına ümitsizliğe düşmüştü. Tarihin yazılmakta olduğunu biliyordu ve gecikmeler de can sıkıcıydı.

Hindistan, bir ülkeden ziyade bir dünyaydı. Gençliğinde Gandhi'nin, Ramakrishna'nın ve Vivekenanda'nın biyografi yazarı Romain Rolland'ı okurken kısaca göz attığı Hinduizm onun ruhundan uzaktı. Delacroix'nın Fas hakkında söyledikleri gibi resimler zaten oradaydı; yapması gereken tek şey mekânın ruhunu ortaya çıkarmak, aynı zamanda da gizemini koruyabilmekti. Fotoğrafları Krukshetra'da kamp yapan altı yüz bine yakın mülteciyi gösteriyordu: Bacaklarını esneten ve sanki transtaymış gibi yürüyenler; inançla dolu ateşli nutuklar atan milliyetçi liderler; hastanelerde tedavi gören kolera kurbanları; tapınakların etrafındaki geçit törenleri; Baroda Maharajah'ın 39. doğum gününde bolca eğlenen misafirler; sarayın basamaklarında gülen Nehru ve Mountbatten çifti, toplum tarafından

dışlanmaları resmen yürürlükten kaldırılmış olsa bile hala toplumun kenarına itilmiş Dokunulmazlar, çok güzel düzenlenmiş bir bahçede medeni bir konuşmaya kendini kaptırmış beyefendiler, Delhi'den Lahore'ye giden trenin içerisinde birbirlerine sokulmuş göçmenler ve Bombay sokaklarında yemek dağıtımını bekleyenler...

Cartier-Bresson, nerede olursa olsun kendi kompozisyon anlayışına her zaman sadık kaldı. O sırada Kashmir'de bir yerlerdeydi; ama dünya üzerinde neresi olursa olsun zemindeki dokuyla sariler arasındaki keskin geometrik uyumu yakalamak için beklerdi. O an arka arkaya dört fotoğraf çekmiş, ama sonunda hepsini elemişti. Ahmedabad'da nehir kenarında kıyafetlerini yıkayan ve kurumaları için ortaya yayan kadınların zarif görüntüsü, onun için o zamana dek hayalini bile kurmadığı kadar çok kıvrım, paralel ve eğri sunuyordu. Dahası üç ağacın yanı başında oturan üç adam birbirlerine ağaçlar gibi sokulsalardı, aradığı kompozisyonu neredeyse bulacaktı. Sahneyi bozmaya çalışmadan gizlice fotoğraflarını çekti ve sonrasında da yoluna devam etti. Sonrakinde duvardaki ögeleri yakalamak adına durdu. Ve hatta alışılmadık bir şekilde; sahneyi göz seviyesinde görmek yerine sarayın dışını temizleyen işçilerin hareketlerini yakalamak için merdivenin en üst basamağına tırmandı. Bazen kompozisyona olan takıntısı tamamen tatmin edilmiş olurdu; ama yine de son seçim aşamasında asıl farkı ortaya koyan ruhsuzluğu hissederse o fotoğrafı elerdi. Böyle fotoğraflardan bir tanesi, yan yana oturan iki lider birbirlerinin gözlerinin içerisine bakarken duvarda sanki onları uzlaşmaya davet edermişçesine iki bayrağın asılı durduğu fotoğraftır.

Cartier-Bresson, Doğu'dan anladıklarını, Doğu'nun o

içten karmaşası karşısındaki tüm hislerini ve Doğu'nun inceliğinden elde ettiği her şeyi, ister klasik kültürel gelenekler konusunda isterse sömürgeciliğe karşı mücadele konusunda olsun, eşine borçluydu. Batılı bir yabancının bu kadar farklı bir dünyayı kavrayabilmesi, o insanların düşüncelerinin eşiğinde, aralarında bir sınırla kalmaması için elbette empati de gerekliydi. Onu yüksek Hindistan sosyetesine sokmak için Ratna'dan uygun birisi yoktu. Tabii ki, sırf sari giydiği ve yerel dilleri anlayabildiği için değil. Ratna, Müslüman olmasına karşın sıkı bir *Bhagavad Gita* [15]okuruydu. Onları kanatları altına alan bir Hindu, ikisini her yerde *ksariats*, Java-Borneo'nun savaşçı kastının üyeleri olarak tanıtıyordu.

Ratna, eşi için birçok şey yapabilirdi. Hatta peçeli kadınların olduğu ve erkeklerin girmesinin yasak olduğu yerlerde onun yerine fotoğraf çekmeyi bile önermişti. Ama Cartier-Bresson, Leica'nın nasıl çalıştığını anlatamayacağını söylemişti. Aslında kendi fotoğraflarını onun çekmesini istemiyordu. Haber atlatmak ya da büyük sansasyon yaratmak ilgisini çekmiyordu. Tüm işleri, fotoğrafın görüntü yakalamak değil; bir bakış olduğunu kanıtlıyordu.

Ratna o sırada Uday Shankar'ın yanında geleneksel Hint dansı çalışmaya başlamıştı. Shankar, Başbakan Nehru'nun kız kardeşlerinden biri Krishna Hutheesingh'in yakın arkadaşıydı. Bu bağlantı, Cartier-Bresson'un genel olarak Hindistan'ı bırakarak, bir ülkeyi yaratan adam, Mahatma Gandhi üzerine yoğunlaşmasıyla daha da önemli olacaktı. Kaderlerinin kesişmesi artık kaçınılmazdı.

[15] Bhagavad Gita: Mahabaratta destanının bir bölümünü oluşturan 'kutsal kitap'tır. (ç.n)

Agence France'dan Max Olivier ona eşlik etmediği zamanlarda Cartier-Bresson, James de Coquet ile dolanırdı. *Le Figaro*'nun muhteşem uzmanı De Coquet 'İngilizler olmadan Hindistan' konulu bir dizi makale yazıyordu ve ikisi Baroda Prensesi'nin düğününe birlikte gittiler. Sonrasında De Coquet, Kashmir'deki Shrinagar'a; Hindistan kara parçasının İsviçre'si olmayı amaçlayan ama koşullar nedeniyle bir çeşit Sudetenland'a[16] dönen topraklara gitti. Hindistan'ın neredeyse efsanevi canlı simgesi haline gelmiş adamı ziyaret etti. Raporu, kâşif Albert Londres'in ruhunu taşıyarak yazılmış ve deneyimlenmişti. Ve türünün klasiğidir:

> Hindistan'daki son fakirin önündeyim. At kılından ince bir minderin üstünde bağdaş kurarak oturmuş ve zayıf vücudu beyaz pamuklu kumaşlarla sarınmış. Beni iki elini birleştirerek Hindu selamıyla karşıladıktan sonra kollarını uzattı ve sonra hemen karşısında oturmam için beni davet etti. Karşılayan fakir, Gandhi'ydi. Ve yapmakta olduğu şey, havaya ip atıp onun havada kalmasını sağlamaktan çok daha zordu. O, İngiliz Krallığı'ndan dört yüz milyon kulun yok olmasını sağladı.

13 Ocak 1948'de, ruhlar üzerinde gücü olan bu adam, Müslümanlara ve onların mülklerine karşı tehditi durdurmak adına oruca başladı. Bu, her zamanki gibi gücünü koruma amaçlı değil de yok etmek üzere harcayanları utandıracak tek silahıydı. Hintliler ve Pakistanlılar birbirlerini sevmeyi öğrenemeseler de en azından finansal bir anlaşma yapmayı başardılar. Her zamanki gibi bu yavaş ölüm sürecini sadece yazılı bir anlaşma karşılığında durdurabilirdi. Beş gün sonra istediğini elde etti. Ertesi gün radikal bir Hindu, Gandhi toplu bir ibadet törenini yönetirken evine bir bomba

[16] Sudeteland: 20. yüzyılın ilk yarısında Çekoslovakya'nın Almanlar tarafından işgal edilen bölgeleri için kullanılan Almanca kökenli sözcük. (ç.n.)

attı. Dokuz kişi yaralanmış ve bazı hasarlar meydana gelmişti. Ama Mahatma dua etmeye devam etti. Bu adamın manevi gücüne zarar verebilmek için bir bombadan fazlası gerekiyordu.

Ocak ayı artık sona ermişti. Birla House'daki hareketlilik ise sonraki günlerde de devam etti. Sanki gerilim bahçe kapılarından içeriye sızıyordu. Bahçe, ziyaretçilerle, tavsiye, yardım, kutsama için gelenlerle doluydu. Mahatma bir çeşit kırmızı taştan yapılmış kulübenin içerisinde yerden hafifçe yüksekte oturuyordu. Dua etmediği zamanlarda güncel olayları o kadar yumuşak ve alçak bir sesle yorumluyordu ki, yazıcılar dudaklarından dökülen herhangi bir sözcüğü kaçırmamak için ona doğru eğilmek zorunda kalıyorlardı.

Cartier-Bresson, buraya bisikletiyle geldi. Sonunda randevu alabilmişti. Bir gün önce bir yönetmenden çok bir şair edasıyla atmosferi anlamak için evin çevresinde dolanmıştı.

30 Ocak'ta kabul edildi. Gandhi'yi iki küçük yeğeni Abha ve Manu'ya yaslanırken fotoğraflama şansı olmuştu. Ama şimdi ondan, kalabalığın ortasında dişsiz gülümsemesinden daha fazla bir şey bekliyordu. Bir Batılı ziyaretçiyi kulübesine davet ettiğini fark etti. İki adam birbirlerine bakıyorlardı; görünüşe göre Gandhi konuşma yapıyordu. Sadece arkadan görülebiliyordu ama aslında görünür olan tek yeri eliydi. El; 'Peki ya şimdi ne olacak?' demeye çalışır gibiydi ön kolu ise bir şişe suya paralel bir şekilde uzanıyordu. Sihirli bir kompozisyondu. Bazen bir el, bir yüz kadar çok şey söyleyebilir. Bütün hikâyeyi anlatan ve bütün hayatı özetleyen bu parmaklar Gandhi'nin son portresiydi.

Ayrılmadan önce Cartier-Bresson ona New York'taki Modern Sanatlar Müzesi'nde gerçekleşen 'anma' sergisinin kataloğunu gösterdi. Mahatma, oldukça ilgilendi ve zamanını hiçbir şey söylemeden yaprakları çevirerek geçirdi. Sonra aniden durdu, arkaya yaslandı ve bir resme baktı. 'Bu fotoğrafın anlamı nedir?' diye İngilizce sordu.

'Anlamını bilmiyorum. Paul Chadel, bizim büyük Katolik şairimiz. İnsanlığın son günleriyle ilgilenir. 1944'tü. Birlikte Brangues'taki şatosunun yakınındaki kasabanın sokaklarında dolaşıyorduk. Atlarla çekilen, koşumları takılmış ama boş bir cenaze arabasıyla karşılaştık. Arkadaki kiliseyle beraber çekebilmek için adımlarımı hızlandırarak karşısına geçtim. O da bir an arabaya baktı ve sonra...'

Daha fazla konuşmak demek, teknik açıklamalara girmek demek olacaktı. En sevmediği durumlardan biriydi. Oranın tam da Stendhal'in *Kırmızı ve Siyah*'ındaki Julien Sorel'in Bayan Rénal'i vurduğu nokta olduğunu eklemek ise saçma olacaktı. Ama Gandhi donakalmış gibiydi. Sonunda konuştu: 'Ölüm, ölüm, ölüm...,' diye mırıldandı, fotoğrafı işaret ederken.

Başka bir şey demedi. Görüşme sona ermişti. Cartier-Bresson gün ortasında bisikletiyle ayrıldı. Bir saatten daha kısa bir süre sonra eve geldiğinde insanların panik içerisinde sokaklarda koşturduğunu gördü, bağırıyorlardı ve çığlıklar atıyorlardı: 'Gandhi öldü. Gandhi'yi öldürdüler!'

Evinin önündeki bahçede dolaşırken radikal bir Hindu, yakın mesafeden üç el ateş etmiş ve Gandhi'yi öldürmüştü. Sonrasında tanıklar, yeğenlerinin kolları arasına yığılırken son nefesinde Allah'ın ismini

mırıldandığını söylediler: 'Ram, Ram...' Hiçbir fotoğrafçı orada değildi.

Cartier-Bresson, bisikletine atladı ve hızlıca evine doğru gitti. Sonrasında devamı gelecek olan uzun, uykusuz gecelerin başlangıcıydı. Olağanüstü duyguların zamanıydı. Sarsıcı bir sessizliğin içerisine gömülmüş kentte tek bir ateş bile yanmıyordu. Güllerle kaplanmış Mahatma'nın cenazesi, son ikametgâhının çatısında yatıyordu; böylece vefalı sevenleri de ona son bir kez daha saygı duruşunda bulunabiliyordu. Onu görebilmek için kalabalık yığınlar halinde birbirini eziyordu. Cartier-Bresson, Birla House'un pencerelerine yaklaşmayı başarsa da insan seliyle yeniden uzaklaştırıldı. Ancak Nehru'nun dostunun cenazesinin önünde diz çöktükten sonra evden çıktığı sırada oradaydı. Nehru'nun o anda kalabalık önünde yaptığı konuşma All India radyosu tarafından naklen yayınlandı: 'Arkadaşlar ve yoldaşlar, hayatlarımızın ışığı söndü ve artık sadece karanlık var. Size ne söyleyeceğimi ve nasıl söyleyeceğimi bilmiyorum. Sevgili şefimiz, onu çağırdığımız ismiyle Bapu[17], ulusun babasıdır artık...'

Başbakan evin girişindeki büyük parmaklıklı kapıya yaslanmıştı. Aniden solunda İngiliz Kraliyet ordusundan üniformalı bir subay, geçmişin hâlâ silinmemiş son izleri gibi dirseklerine dayanarak yükseldi. Karşısında Hintli öfkeli kalabalık, korkunç haber karşısında donakalmıştı. Gözleri yalvarırcasına yukarıya doğru bakıyordu. Yetim kalmış kalabalığın göz seviyesinde bir sokak lambası vardı. Tarif edilemez yoğunluktaki bu sahne; her yönden gelen ışık haleleriyle yıkanıyordu. Sürekli itilip kakılmasına ve imkânsız teknik koşullara

[17] Bapu: Baba demektir ve Gandi'ye halk tarafından verilmiş bir unvandır.

rağmen Cartier-Bresson bazı fotoğraflar çekmeyi başardı. Özellikle yarı karanlıkta mucizevi bir şekilde ışık haleleriyle aydınlanmış olan fotoğraf çok iyiydi. Hatta bir başyapıt sayılabilirdi. O kadar hazırlıksız ve öylesine ilham vericiydi ki, izleyici o an fotoğrafçının kutsanmış olduğunu düşünebilirdi. Öyle bir fotoğraftı ki, Flippino Lippi'nin *The Vision of St. Bernard*'ı gibi İtalyan Rönesans ustalarının tablolarını anımsamamak mümkün değildi.

Sonraki birkaç gün boyunca Cartier-Bresson, olayların getirdiği sarhoşluk içerisinde ve tehlikenin farkına varmadan her yerde dolaştı. Bu sırada yüzlerce kişi ezilerek öldü. Kalabalığa karşı koymak imkânsızdı. Belki de kendini dalga dalga yayılan bu kalabalığa bırakmak, kutsal bir mabedin önünde, her an kılıcını çekecek şekilde bekleyen nöbetçinin burnunun dibine Leica ile sokulmaktan daha az tehlikelidir.

İki milyon kişilik cenaze kortejinin ortasında kaybolmuş bir şekilde yakılma törenini takip etti. Küllerinin serpileceği Ganj ve Jama'ya giden treni izledi. Her ne kadar kendini suikast üstüne bir röportaj hazırlama bahanesiyle savunsa bile o da insanların yüzlerinde ve davranışlarındaki şok izlerini takip ederek kalabalığa dahil olmuştu. Travma geçirmekte olan ülkede, bir halkın tarihindeki belki de en özel anların portresini çıkarıyordu. İster direklerin tepesine tünemiş izleyiciler olsun, ister ateşin üzerindeki Gandhi'nin artık ıstırabını bastıramayan sekreteri olsun, kalabalığın hareketlerindeki ritmi analiz eden bakışları sayesinde acı ete kemiğe bürünüyordu.

Fırtınanın ortasındaki göz olarak Cartier-Bresson, her türden ayrıntıyı yakaladı. Bunun ardından sekiz günlüğüne Rajputana'ya; Jaipur mihracesinin kızının

Baria prensi ile olan evlilik törenine katılmak üzere davet edildi. Sel gibi akan taç yapraklarının, ziyafet cümbüşünün, orkestraların, fillerin ve develerin geçit töreninin ortasında Cartier-Bresson, misafirlerin ayakkabılarına odaklandı. Hindistan'da geleneksel olan incikli boncuklu gösterişli sandallardansa orta sınıf Batı'lıların pazar günleri giydikleri cinsten herkesin siyah ayakkabı giydiğini fark etti. Ufak ayrıntılara olan tutkusu sayesinde kenara not ettiği şeylerden biri de sahip oldukları tüm ünvanlara ve aristokratik geçmişlerine rağmen çiftlerin birbirlerine 'Juju' ve 'Mickey' gibi takma isimlerle seslenmeleri olmuştu.

Asya'da geçirdiği yıllar boyunca hayat öylesine yoğundu ki, kendi fotoğraflarını görmek adına gerçek anlamda hiç vakti olmadı. Fotoğraflarını yayımlayan dergiler, sayılarından bir tane de ona gönderdiklerinde fotoğraflarını görebiliyordu. Çoğunlukla sadece kontak baskılarını görüyor, seçimini kırmızı kalemle yapıyor ve bunları da mümkün olduğunca hızlı bir şekilde Magnum'a yolluyordu. Zaten yapmış olduğu şeyler üzerine kafa yormak için zamanı yoktu; çünkü hâlâ yapılacak çok şey vardı. Tarih onu yakalamış, Asya ise bırakmamıştı.

Dergi editörleri Cartier-Bresson'un Gandhi'nin cenazesini fotoğrafladığını duydukları zaman (ve tabii ki hiç kimse suikasti çekememişti) Magnum'un New York'taki ofisini kuşatmış, Cartier-Bresson'un çekmiş olduğu yirmi makara filme ayrıcalıklı sahip olabilmek adına birbirleriyle mücadele etmişlerdi. *Life, The Saturday Evening Post ve Harper's Bazaar* dergileri arasında tartışmalar yaşanmıştı.

Associated Press'ten arkadaşı Max Desfor gibi *Life* muhabiri Margaret Bourke-White da aynı zamanda

Hindistan'daydı. Her ne kadar birbirlerini görmezden gelmiş olsalar da birbirlerine rakip değillerdi. Kişilik ve yaklaşım bakımından birbirlerinden öylesine farklıydılar ki, birbirlerini tamamladıkları bile söylenebilir. Amerikalı olan Bourke-White sert, becerikli ve tepeden tırnağa kadar gazeteciydi. Koşullar ne olursa olsun, her şartta flaş kullanma taraftarıydı. Cartier-Bresson ise tam olarak tersiydi.

Bunu Satyajit Ray'den başka kimse daha iyi bilemezdi. Yirmi yedi yaşında, Kalküta Flim Derneğini yeni kurmuş ve onun için çok önemli olan Jean Renoir ile henüz karşılaşmamıştı ve sıkı bir Cartier-Bresson hayranıydı. İlk filmi *Pather Panchali*'den itibaren tüm yapımlarında bu hayranlığını göstererek tele objektif kullanımını yasaklamış ve onun tarzından etkilenerek olabildiğince çok güneş ışığından yararlanmaya çalışmıştır.

New York 'anma' sergisinin kataloğuna bakarken Ray, bunun *Verve*'deki savaş öncesi fotoğraflarıyla kendini etkileyen aynı Cartier-Bresson olduğunu söyleyebilirdi. Aslında kafası karışmıştı. Çünkü fotoğraflar aslında İspanya'da çekilmişti; ama ona Meksika'yı anımsatıyordu. Yine de bu durum, fotoğrafların etkisi bakımından bir şeyi değiştirmiyordu. İster çocuk taşıyan siyahlar içindeki kadın olsun, isterse uyuyan oğlunu kolları arasında tutan kurt bakışlı işsiz baba... Satyajit Ray, kendi ülkesinin yas halindeki fotoğraflarını gördüğünde Cartier-Bresson'un tüm bu sansasyondan, hikâye anlatıcılığından ve politikadan kaçınmasından etkilenmişti. Başkalarının önemsiz göreceği meseleler ve anlamsız yerlerde sıradan insanlar üzerine odaklanıyordu. Drama, ağır başlı ancak şiirsel bir şekilde ve insani sıcaklıkla iletilmişti. Satyajit Ray, geçici olanı anıtsal hâle çeviren bu hediyeyi fark etti ve Cartier-Bresson'u güzellik yaratan bir sanatçıdan

ziyade insanların güzeli görmesini engelleyen peçelerini kaldıran bir sanatçı olarak gördü.

Cartier-Bresson ilk defa dünya çapında ilgi gören bir olayı fotoğraflamıştı. Hızla büyüyen gazete ve dergi sanayisinin istekleriyle yeni kurulmuş Magnum Ajansı'nın dinamiklerinin mükemmel bir şekilde örtüştüğü zamandı. Şimdi, kırk yaşında, mesleğinin gerekliliklerini yerine getiriyorken bile kendi sınırlarını belirleme hakkı üzerinde ısrarlıydı. Hindistan ve Pakistan arasında ateşkes ilan edildikten hemen sonra Hyderabad'a gitti. Ona rahat vermeyen yetkililere rağmen, antlaşmanın imzalanmasına tanıklık etmesine izin verilmemesi onu rahatsız etmedi. Bu fotoğrafların geçici olduğunu ve gerçekliğin başka bir yerde; bu ülkelerin ve insanlarının doğal bir şekilde hafızaya kaydolan görüntülerinde ve yüzlerinde yattığını biliyordu. Başkalarının ondan ne beklediğinin önemi yoktu. O, kendi iç güdülerini ve önceliklerini takip etti. Amerikalı gazeteci Ed Snow ondan Nehru'yu birbirinden farklı on iki durumda fotoğraflayarak anlatan bir seri fotoğraf çekmesini istediğinde; başbakanının sabrını zorlamadan bunu yapamayacağını biliyordu ve bu nedenle işi reddetmişti.

Bununla birlikte bir şey değişti. Her güne dair izlenimlerini yazdı ya da en azından Leica'sıyla yakalayamadığı günlerin. Bu, öncelikle kendisi içindi, ama ileride başka amaçlar için de faydalı olacaktı. Bir fotojurnalistin günlük tutması gerekirdi, gazeteci ise sadece haber geçerdi. Ayrıca pelür kağıdına İngilizce olarak yazılmış alt yazıların eşlik ettiği filmlerini ve kontak baskıları yollaması gerekiyordu.

Bütün bu yazılar, tam vaktinde ve herhangi bir süsleme olmadan yazılmıştı. Ve kargaşa içinde bir ülkede, kendi

sürgününü yaşayan bir fotoğrafçının gündelik hayatının kayıtlarını oluşturuyordu. Şaşılacak derecede zengin yazılardı bunlar. Tek başına taşıdıkları bilgi nedeniyle değil; aynı zamanda yazarın kendi görüşlerini de aktardığı için değerliydiler. Kendi betimleme gücü ona yetmediğinde, başkalarını yardıma çağırıyordu. Bir keresinde okuyucularına Pierre Loti'nin kitaplarındaki Jaipur tanımına bakmalarını önermişti.

Cartier-Bresson, Hindistan'dan ayrılmış olsa da çok uzağa gitmedi. Hindistan onun duygusal olarak hep bağlı olduğu evi olarak kaldı. Hindistan'ı diğer anavatanı Meksika gibi benimsemişti. 1990'lı yıllarda bile o zamanlara geri dönüp baktığında gözlerinde nostalji, gülümsemesinde tarifsiz bir duygu okunuyordu.

Cartier-Bresson Eylül 1948'de Hindistan'da bir yıl geçirdikten sonra ateşkesin sonuçlarını gözlemlemek üzere Pakistan'a geçti. Karaçi'de Devlet Başkanı Mohammed Ali Jinnah ile uzun bir görüşme yaptı ve sonrasında Leica'sını görsel bir defter gibi kullanarak hemen hemen tüm ülkeyi gezdi. Baharın gelişi, Lahor'da Shalimar bahçelerinde, tüm o yıkıma rağmen hâlâ palyaçolar ve akrobatlar eşliğinde kutlanıyordu. Adımları onu kendisi dışında herkesin silahlı olduğu Peşaver pazarına götürüyordu. Keşmir yakınlarındaki bir vadide, bölgesini elinin altında bulundurduğu bir telefon, bir Wincherter, bir tükürük hokkkası ve bir Kur'an ile yöneten yerel bir diktatör tarafından karşılandı.

Ardından yine Hindistan'a dönerek Amristar'daki kutsal Sih mabedini, yerel seçim karmaşasındaki Bombay'ı, Tanrıça Kali için yapılan dini törenler sırasında Delhi'yi gezdi. Ülkenin güneyine inerek yükselen komünist ayaklanmaların yarattığı gerilimi gözlemledi.

Kasım ayında İngiliz sömürgesi olmaktan bir yıldan daha az bir zaman önce kurtulan, ancak o sıralarda bir iç savaşın kurbanı olan Burma'daydı. Yönetim, komünistlerin sert direnişini bastırdıktan sonra Hristiyan azınlık olan Karenlerin isyanını bastırmak durumundaydı. Cartier-Bresson, ülkeyi tam bir kargaşa içerisinde buldu. Önde gelen kişileri evlerinde fotoğrafladı; delegeleri, politik tartışmalarının tek bir sözcüğünü anlamadığı halde görevleri başında takip etti. Rangoon'daki kraliyet gölü kenarında polislerin eğitimini izledi. Her zamanki gibi risk aldı; burnunu her türlü konuya soktu. Daima görünenin ardındaki beklenmedik olanı bekledi; horoz dövüşü, küçük kızlar arasındaki kuaförlük yarışması, geleneksel bir dansın küçük bir hareketinin anlamı veya yılan dansçıları, puro içen kadınlar veya bir zamanlar beyazların girebildiği ve Kipling'in kimi öykülerini yazdığı bir kulüp olan meşhur Pegu olmadan olmayacak bir edebiyat türü.

Güneydoğu Asya evi gibiydi ve bir bölgeden her ayrılışında oraya yeniden geri dönmeyi istiyordu. Radikal Müslümanların oluşturduğu Rasakars özel ordusunun lideri ünlü ve gizemli Razvi'yle bir süre kaldıktan sonra izlenimlerini ve editörlere uyarılarını not defterine şöyle aktarmıştı: 'Bu notların benim imzamla ortaya çıkmaması gerekir. Çünkü Haydarabad'a iki ay içerisinde politik olmayan başka röportajlar yapmak için geri döneceğim.'

Bunları yazması bir stratejiden ziyade içgüdüydü. Şartlar ne olursa olsun, kısa sürede açık bir savaşa gebe bir gerilimin ortasında bile bir durumun ardındaki kültürel boyutu asla ihmal etmezdi. İnsanları, mekânları ya da nesneleri fotoğraflayarak her zaman geleneklerin gösterdiklerinin üzerini açmaya çalıştı. Çünkü bu, onların varlığının karanlık taraflarını ortaya çıkarmanın

ve anlamanın tek yoluydu.

Cartier-Bresson, Burma'da üç ay yaşadı. Yollardaki tehlikelere rağmen serbestçe dolaştı; keşiş toplulukları ziyaret etti, havai fişek gösterilerine katıldı. Mandalay pagodaları yakınlarında bir yerlerdeyken *Life* dergisinden kısa bir telgraf aldı: 'Guomindang daha fazla dayanamayacak. Çin'e gidebilir misin?'

Aldığı haber hemen kalkıp Rangoon'a geçmesi, oradan da ilk uçakla Pekin'e gitmesi için fazlasıyla muğlaktı. İç savaş yüzünden üç yıldır parçalanmış halde olan ülkede Mao Zedung'un kuvvetleri sürekli ilerlemekteydi. Amerika'nın fazlasıyla Avrupa ile ilgili olduğu ve peş peşe stratejik hataların yapıldığı dönemin ardından yavaş yavaş Çiang Kai-shek'ten çekildikleri bir dönemde Mançurya'yı ele geçirmişlerdi. Askeri bozgun yakınlaşmıştı ve tüm işaretler rejimin sayılı günleri kaldığını gösteriyordu.

1948 yılı sona ererken Cartier-Bresson, bir dünyanın sonuna, diğerinin başlangıcına tanık olmak üzere hazır bekliyordu. On iki gün boyunca gece gündüz Komünist Çin'in zaferi öncesi Milliyetçi Çin'in düşüşünü yakından izleme ayrıcalığına sahip oldu. Tarihi bir devrimin arifesinde, hiç bilmediği bir kentte bulunan bir yabancının heyecanını tahmin edebilirsiniz.

Böyle yoğun bir heyecan anında kalabalıklar, kolaylıkla kolektif çılgınlığa teslim olabilirdi. O nedenle bu zamanlarda önemli olan sadece orada olmak değil; oradan nasıl çıkılacağını da bilebilmektir. Filmlerinizi korumak ve kendinizi kurtarmak zorundasınızdır. En karşıt söylemlerin zirvede olduğu ve her şeyin insanı paniğe sürüklediği bir anda kaçmayarak Pekin'de kalmak, şiddetle birlikte gelen rejim değişikliğinin tüm

bilinmezlerini, her şeyi, hatta kendini kaybetmeyi göze almak demekti. Karşılıklı suçlamaların ve yalanlamaların yarattığı bu taşkınlığın ortasında kim, Pekin-Tianjin bölgesi Kuomintang generalinin imparatorluk kentini savaşmadan teslim edip etmeyeceğini bilmek ister ki?

Herhangi bir tanıdık, muhbir olabilirdi. Çin'de yaşayan yabancılar, -ister gönderilmiş temsilci olarak isterse uyum sağlamış sürgün- bir hayat kurtarma ihtimali olan bilgileri toplamak için çok değerli yardımcılar olmuşlardı. Olayların gerilimi, mantıklı muhakemeyi gölgede bıraktığında, en ufak bir söylenti bile tüm olayların gidişatını değiştirebilirdi.

Life'tan Jim Burke, *New York Times*'tan Jean Lyons, *Time*'dan Bob Doyle, *Black Star Ajansı*'ndan Sam Tata'ya ek olarak *France Presse*'in Şangay temsilcisi Jacques Marcuse da dahil olmak üzere Cartier-Bresson ile birlikte Şangay'da bir ekip olmuşlardı. Meslektaşlarından oluşan bu çevre dışında, semantik üzerine çalışmaları ila oldukça tanınmış bir kuramcı olan ve Pekin'de kitap dükkânı işleten M. Vetch; Çin ünlülerinin eski fotoğraflarını biriktiren eski gazeteci Alphonse Monestier ve Pekin'deki Fransız Konsolosluğunun askeri ataşesi Jacques Guillermaz gibi arkadaşları da vardı. Guillermaz, *Life*'ın talepleri doğrultusunda, komünistlerin Yangtze nehrini geçişlerini fotoğraflamak amacıyla *Amethyst* adlı gemiye kesinlikle binmemesi için onu uyarmış ve böylece hayatını kurtarmıştı. *Amethyst*, komünistlerin kendi elleriyle batırdığı İngiliz refakatçi gemisiydi.

31 Ocak 1949'da Kızıl Ordu'nun Pekin'e girişinden hemen önce komünist birlikler, havaalanını kuşattıkları sırada Cartier-Bresson, Şangay'a giden son uçağı yakalamayı başardı. Buradan Tsing-tao ve Shantung

bölgelerindeki Halk Ordusu tarafından kontrol edilen alanlara ulaşmaya çalıştı. Valizini el arabasına yüklemiş, kalın bir kar tabakası üzerinde yürüyerek misyonerlerin izlediği yolu takip ediyordu. Eğer onlar, bunu kara rağmen yaptılarsa o niye yapmasındı ki? Neyse ki, şans eseri karşılaştığı bir gazeteci ve iş adamı onu ciplerine davet etti. Çok küçük bir ödül için oldukça büyük bir çabaydı. Bir köyde birkaç hafta geçirdi. Daha sonra bir elinde beyaz bayrak, diğerinde de Fransız pasaportuyla askerlere doğru yürümüş olsa da fotoğraf çekmesine izin verilmedi. *'Fotoğraf yok!'*

Şangay'a geri dönüşünün ardından hac yolculuğundaki Budistlere eşlik ederek onlarla Hangchow tapınağına kadar gitti. Ancak onunla Çin İç Savaşı'nı fotoğraflaması için antlaşma yapan *Life*, tamamen başka bir şey umuyordu. Bu nedenle Nanking'e giden son trene binerek Kuomintang karargahına gitti. Liderleri Tayvan'a kaçmış olan milliyetçi güçlerden geriye kalanlarla Uzun Yürüyüş'ün anısına sembolik olarak Yangtze nehrini geçen komünist grupları izledi. Nanking'de iki Leica'sını da elinden bir saniye bile düşürmeden dört ayını geçirdi ve gündelik hayatın ayrıntılarını durmadan kaydetti. Şangay'a geri döndüğünde, borçlanmalar nedeniyle doların değerinin çok yükselmesiyle yaşamın aşırı derecede pahalandığını gördü. Ratna ile birlikte arkadaşlarının evinde konaklayacak kadar şanslıydılar. Bu nedenle de sadece konaklama için para ödüyorlardı. Avrupalıların toplu olarak burayı terk etmelerine kadar bu böyle sürmüştü.

Cartier-Bresson da bu toplu göçe dahildi. Fakat o kaçınılmaz göçün arifesinde, sanki ayrılmadan evvel ışıkları yakmak istiyormuşçasına yabancıların onlarca yıl boyunca yaşadıkları bazı yerlere geri gitti. İngiliz golf kulübü Eylül ayının o pazar sabahındaki kadar hüzünlü

görünmemişti. Tek görebildiği, şaşkın fotoğrafçıyı sakince 'İngilizler yalnızlıktan korkmaz' diyerek bilgilendirmek amacıyla okumasına ara veren genç adamın tezat duran varlığıydı.

24 Eylül 1949'da Mao Zedung'un Çin Halk Birliği'ni ilanından bir ay önce Cartier-Bresson ve eşi, kuşatma sırasında Hong Kong'dan denize açılmasına izin verilen tek gemi *SS General Gordon*'la oradan ayrıldılar. Geminin öncelikli görevi, Amerikan Dışişleri Bakanlığı çalışanlarını ve diğer Amerikan vatandaşlarını ülkelerine geri götürmekti. Ama diğer ülkelerden mülteciler de herhangi bir imkân dahilinde gemiye alınıyorlardı. Gemiye binmeden önce filmlerini yıkamak ve sansür kurulundan geçirmek zorunda kalmıştı. Büyük çoğunluğu eski Çin'in son fotoğrafları olduğundan riskli bir durumdu ama sorun çıkmadı.

Savaşın kargaşasına rağmen bu fotoğraflarda ilk etapta göze çarpan şey bir şekilde dinginlikti: İmparatorluk konutunda derin bir sohbete dalmış harem ağaları, sabah egzersizlerini bahçede yaparlarken Guomindang memurları, Pekin'deki sahaflar, diplomatik resepsiyonlar... Bunlar, doğal olmayan şartlar altında yaşanan inanılmaz derecede sakin hâllerdi. Bu garip manzara, dilencilerin ve körlere rehberlik eden tasmalı gençlerin, aileleri tarafından terk edilmiş çocuk cesetlerinin, evlerinin bombalanmasının ardından tabutların gelişiyle çığlıklar atan kadınların fotoğraflarıyla dengeleniyordu.

Zamanla askerlerin değil ama yarattıkları etkilerin belirmesiyle gerilimin arttığı hissediliyordu. Karelerde yenilgi görülmese de paniği fark edebiliyordunuz. Sefalet, ıstırap ve özellikle bekleyiş adım adım ilerliyordu. Artık Batılı aydınların bir kısmı Çinliler tarih

mi yazıyor, yoksa tarihe mi maruz kalıyorlar diye merak ediyorlardı.

Bu fotoğraflarda yatan şiddet, beklentileri karşılayamayacak bir şiddet olarak gizlidir. Yüzeyin altında yatar ve örtülü olarak küçük bir jest ya da kaçamak bir bakışla çok daha iyi ifade edilen yaşam mücadelesinin içindedir.

Cartier-Bresson, hiç çaba göstermese de sanki hep olması gereken yerdeydi. Her zamanki gibi hikâyeyi açıkça göstermekten kaçınmış, insanların küçük kişisel gerçeklerine eğilmişti. Fakat o andan itibaren hem Magnum'un hem de Life'ın zorlamasıyla bir halkın kültürüne duyduğu hayranlığı günlük olaylarla birleştirebilmesi gerekiyordu. Olayların tüm baskısına rağmen Asya'da geçirdiği bu üç yıl boyunca heykele, resme ve çizime verdiği birincil önem hiç değişmedi.

Milliyetçi Parlementonun son oturumu yapılırken Nanking'de, öğrenciler kara borsanın kötü etkilerine karşı gösteri yaparlarken Şangay rıhtımında; Büyük Şangay Tiyatrosu'nun özgürlük mitinginde, Bayan Sun Yat-sen ve Bayan Chou En-lai'nin önünde; komünist gruplar büyük nehri geçerlerken Yangtze üstünde, tüccarların şaşkın bakışları altında yeni efendilerinin – Bresson'a göre kuzeyden gelen Sparta köylü ordusuna benziyorlardı – görünüşlerini izlemek üzere Nanking sokaklarında, Mao Zedung'un Cizvit okulunun yeniden açılışı sırasında düşüncelerinin tam olarak uygulanıp uygulanmadığını incelemesi sırasında Zikawei'de; Fransız Konsolosu Bay Bouffanais'nin konutunda iki rejim arasındaki ilk 14 Temmuz kutlamaları için Şanghay'da...

Tüm bu yoğun yolculuk programı ve karmaşa boyunca

kompozisyon ilkelerine hiç olmadığı kadar sadık kalmıştı. Sanki retinasında orantılar için doğal bir pergel vardı. Çin fotoğraflarından biri olan *Les derniers jours du Guomindang* (Kuomintang'ın Son Günleri), ilk bakışta göz alıcı bir yanı olmasa da çoğunlukla bir başyapıt olarak kabul edilir. Avigdor Arikha, bu fotoğrafın Caravaggio'nun *The Beheading of St John the Baptist* tablosunu hatırlattığını söyler:

> Yatay düzlemde mükemmel bir dik açı yapacak şekilde iki adam vardır. Biri hareketsiz uzaklara bakar, diğeri ise kâsesine bakarak yemeğini yer. Solda siyah, sağda ise beyaz gerilimi yaratır. Soldaki siyah karanlık köşe, sağ üstteki kapı ile dengelenir ve bu ikinci kapalı dikdörtgenin hipnotize edici bir ritmi vardır. Soldaki siyah boşluğa açılan kapının açıklığı ters bir dikdörtgen oluşturur ve karşı köşede hareketsiz olarak uzaklara bakan adamı işaret eder. Onun hareketsizliğine karşılığı oturarak yemeğini yiyen adam verir. Altın orana göre en mükemmel noktada durur, bir kâse elinde diğeri bankın üstünde ilkinin aksi gibidir. Siyah takke de onlarla uyum içindedir. Parça parça gölgeler ve üstten alta, sağdan sola uzanan köşegenler sahnenin durağan yataylığını bozar. Hepsi bir arada mucize gibidir.

Cartier-Bresson'un meslektaşı Kim Burke, Cartier-Bresson'un enerjisi ve çevikliği, bir dansçı ya da akrobat gibi yer değiştirme kabiliyeti karşısında şaşkına dönmüştür. Bununla birlikte kendi itirafına göre Cartier-Bresson, kendini her zaman o kadar da rahat hissetmiyordu.

> Çin'in ortasında bir adanın üstündeydim. İnsanlar çok canlıydı ve ben bu ülkenin fotoğraflanmasını böylesine zor kılan her şeye karşı çok meraklıydım. Uygun bir şekilde çalışabilmesi için fotoğrafçının, konusuyla arasına boks hakemi kadar bir mesafe

> koyması gerekir. Ama ring ile kendi arasında on beş tane çocuk varsa o zaman ne yapabilir ki? Pekin'deki kuş pazarında, ayaklarımın altında birbirleriyle itişirken beni de itekleyen, elli kadar çocuk vardı.

Cartier-Bresson, Çin fotoğraflarının alt yazılarında çok kesin bir dil kullanır. Yaşanmakta olan olayların tarihsel önemi gereği, alt yazılarda hiçbir şeyin yanlış anlaşılmaya yer bırakmayacak şekilde olması gerektiğinin farkındadır. Yazıları baştan savma daktilo edilmiş, İngilizce dil bilgisi ortalama olsa da kullandığı kelimeler zengin ve renkliydi. Birincil amacı açıklayıcı olmaktı. Röportajlarının iç yüzünü anlatarak, en hassas fotoğraflarının anlamlarının bile tamamen açıklığa kavuşmasını sağlar. Milliyetçilerin yenilgisinin ardından Şangay ve Nanking'deki yaşamla ilgili yaptığı röportajın başına özellikle şu notu düşer: 'Bu fotoğraflar ancak alt yazılarıyla beraber veya tamamen alt yazılara uygun olarak kaleme alınmış metinlerle birlikte basılabilir.'

Bob Capa'nın Sovyetler Birliği röportajında yaptığı gibi o da Magnum'dan bu notun röportajın her bir fotoğrafının arkasına yazılmasını ister. Her türlü yanlış anlamayı önlemek için ayrıca ekler:

> Alt yazıların herhangi bir ironiye ya da duygusal yoruma yer vermeksizin, doğrudan bilgi içermesini istiyorum. Sadece somut bilgi olmasını istiyorum ve size yolladığım sayfalarda buna ilişkin yeterli malzeme bulunmaktadır. Size olan güvenim tam, ama bu anlamda her şeyi müşterilerimiz için de mükemmel bir açıklık içerisinde yaparsanız çok minnettar kalırım. Bırakalım fotoğraflar kendi adlarına konuşsunlar. Nadar aşkına, insanların masalarının arkasında oturup kendilerince görmedikleri şeyleri eklemelerine izin vermeyelim. Bu alt yazıları kişisel bir mesele olarak görüyorum, tıpkı Capa'nın röportajlarıyla yaptığı gibi.

İlke meselesi. Bu kadar ısrar, sadece röportajın politik niteliği yüzünden değildi. Cartier-Bresson, bütün fotoğrafların alt yazılarının uygun olması için aynı şekilde ısrarcıydı. Politik liderlerin iki farklı yöne çekilebilecek hâlleri, kesinlikle uygunsuz veya erotik olarak yorumlanmaması gereken üstü çıplak dans eden Bali dansçıları... Java'lı biriyle evli olduğu için kendininkinden çok başkalarının kültürüne saygı göstermenin önemini biliyordu. Bu, tek küçük bir detay da olabilir. Bir defasında çek çek üstünde giderken rüzgârdan eteği açılan Çinli bir genç kızın fotoğrafını çekmişti. Onu fark eden kız hemen yüzünü kapatmıştı. Bizim utanma refleksimiz başkasıyla her zaman aynı olmayabilir.

Fakat yine de alt yazılarının çok açık ve net oluşu kimi anlam kaymalarını önlemeye yetmedi. Cartier-Bresson, Sri Aurobindo'nun ölümünden kısa bir süre önceki Pondicherry'deki aşramında[18] yaptığı röportaj sıkıntı yaratmıştı. Otuz yıl boyunca odasından ayrılmamış olan *The Synthesis of Yogas* (Yogaların Sentezi) kitabının yazarı, senkretist filozof, yılda dört defa yedi yüz takipçisinin kendisini görmesine izin veriyordu. Hindistan'daki saygıdeğer dini toplulukların ortasında, bu yaşayan tanrıya ulaşmanın bir yabancı için hiç kolay olmadığını söylemeye gerek yok. Sri Aurobindo'nun kutsal eşi, 'Anne' isimli bir kadındır. Önceki hayatında Bay Richard ile evlenmiş olan Tunuslu bir Yahudiymiş. Şimdi ise tahıllarla ilgilenen bu kadın yetmiş beş yaşındaydı ve liderin üzerinde öylesine büyük bir etkisi vardı ki, her şey onun kontrolünden geçmek zorundaydı. Cartier-Bresson, alt yazılarına onunla ilgili duygularını karıştırmış gibiydi – organizasyon yeteneklerine ve enerjisine hayranlık ama işgüzarlığına

[18] Aşram: Hindu disiplininin öğretildiği, inzivaya çekilinen yer. (ç.n.)

ve her şeyi aşırı dramatikleştirmesine ilişkin yılgınlık. İzlenim öyleydi ki, Cartier-Bresson onu ciddiye almakta zorluk çekiyordu. Bir gece Bengalli bir inanır 'Anne'nin toplum karşısına çıkışındaki gecikmesi için özür diledi ve soğukkanlılıkla kadının doğrudan gelemediğini 'çünkü hala trans halinde olduğunu' söyledi. Cartier-Bresson defterine 'Canı çeken öğrencileri için Poulard anne tarzı omlet yapıyor olduğunu söyleselerdi, daha az şaşırırdım...', diye yazmaktan kendini alıkoyamamıştı.

Cartier-Bresson, aşramın genel sekreteri, bir zamanlar Saint Hilaire adlı politeknik okulunda parlak bir matematikçi olan Povitro isimli beyefendiden muhtemelen daha çok etkilenmişti. Serinkanlılığı, tatlı dili ve nezaketi, Cariter-Bresson'un ilgisini çekmişti ve onu yerel Saint Baptist John olarak görmüştü. Zaten ona sorun yaratan Povitro değildi. Her şeyin kaynağı 'Anne'ydi, çünkü her şey onun elinden geçiyordu.

Aşrama vardığı gün bu büyük adamın fotoğrafını çekmemesi için ona yemin ettirmişti. Binaların ve toplu etkinliklerin seri olarak fotoğraflarını çekmiş, artık mimari ve jimnastik görmekten bıkmıştı. En nihayetinde 'Anne'yi öğrencileri arasında, uzaktan fotoğrafını çekebilmek adına ikna etmişti. Bir fotoğrafın ardından diğerini çekerek giderek gruba daha da yaklaştı ve nihayetinde 'Anne'yi Sri Aurobindo ile Marne sahillerindeki herhangi bir burjuva çifti gibi doğrudan objektife bakarak poz vermeye ikna etmişti. Ama bir şartı vardı. Yüzleri bu kutsal yeri saran saygı atmosferini iletmesi adına sanatsal bir haleyle kaplanmalıydı. Kendini bir tarikatın ortasında hisseden Cartier-Bresson serinkanlılığını korudu. Öncelikle ve her şeyden önce bir fotoğrafçıydı, Fransızdı ve pragmatistti. Ardından Anne'nin, öğrencilerinin Tanrı'nın kırışıklıkları ve çift

gerdanı olduğunu fark etmesini istemediği ortaya çıktı. Ertesi gün 'Anne'yi bir kenara çekti ve ona fotoğrafların 'yumuşak' olduğunu ve herhangi bir geleneksel yumuşatmanın sadece hayal kırıklığına neden olacağını anlattı.

Sonunda Anne itibarının portrecinin elide olduğunu anlayarak istediği gibi çalışması için onu rahat bıraktı. Tabii yine bir şartı vardı: Yayımlanmadan önce tüm fotoğraflar kendisine gösterilecekti. Ve sonrasında kırışıkların belirgin olduğu her negatifi yok etmesini istedi. Sonunda Bob Capa'nın tavsiyesiyle 'Anne'nin göründüğü bütün negatifler ve bunların hakları 'Anne'nin tüm kontrolünü garanti etmek adına aşrama satıldı. Tarihin ironisi ise bir yıl sonra gerçekleşti. Sri Aurobindo'nun ölümünün ertesi günü Kalküta'daki büyük bir derginin editörü, Cartier-Bresson'a filozofun portrelerinin çok karanlık olduğunu ve bakışları görülmediği için yeniden baskı alarak ruhun pencereleri olan gözlerini biraz aydınlatmasını istedi. Cartier Bresson her şeye rağmen bu maceradan kötü anılarla ayrılmadı. Çünkü negatiflerini satarak (hayatında bir defa oldu) Chambord yakınlarındaki Saint Dyè-sur-Loire'da bir kır evi satın almayı başarabildi. Capa, gerçekten iyi bir aracıydı.

Cartier-Bresson'un bazı alt yazıları sıkıcılık derecesinde kuruydu. Sadece iki satırlık bilgi, olaylar, hatta bazen sadece fotoğraftaki Çince tabelaların çevirisi oluyordu. Diğerleri, insanlar ya da durumlar için alt yazılarında çok fazla Fransızca referans verdiği için muhtemelen editörleri dehşete düşerecek kıyaslamalar yapıyordu. Örneğin, en sevdiği rikşa sürücüsü Buddha 34'ü anlatan alt yazısında, 'Max Jacob'un muzip gülüşü'nü ima etmesi ya da 'eski büyükelçilerin Şangay'da bulunması aslında bir zamanlar bu kentin şu an

göründüğü gibi taşralı olmadığının bir göstergesidir,' demesi ya da Yeni Çin'i övenlerin sofuluklarının ve erdemlilik taslamalarının ona tuhaf bir şekilde ilk Hıristiyanları hatırlattığını ifade etmesi gibi...

Ara sıra yeri geldiğinde, mesleğinin kavramları ile ilgili açıklama yapmaktan kendini alamıyordu. Bir askerin yaptığı eskizlerin ayrıntılı eleştirisini yaparken konu dışı olsa da şu açıklamayı yapmadan duramamıştı: 'İzin verin tartışmanın seviyesini biraz yükseltelim. Fransızca'da söylediğimiz gibi '*la vérité des petits faits*'den (küçük gerçeklerin gerçekliği) başka hiçbir şeyle asla ilgilenmedim ve 'fotoğraflı hikâye' ifadesinin içerdiği dramatik anlam bana hep tiksindirici gelmiştir.'

Daha coşkulu olaylar karşısında ise alt yazılar daha uzun olmasa bile daha lirik olurdu. Örneğin, o dönem çok ünlü olan fotoğraflarından biri için aynı durum geçerlidir:

> Şangay, Aralık 1948. Altına hücum. Bund üzerindeki bankaların önünde upuzun kuyruklar oluşmuş, kalabalık komşu sokaklara kadar taşmış ve tüm trafiği tıkamıştı. Bu kargaşada on kişi ölmüştü. Kuomintang adam başı 40 gram dağıtarak altın rezervlerini eritme kararı almıştı. Banknotlarını değiştirmek isteyen kimi insanlar yirmi dört saatten uzun süredir beklemekteydiler. Düzeni sağlamak, son on beş yıldır Çin'e ilgi duyan çeşitli ordulardan geriye kalan ve yetersiz teçhizatlarıyla polise kalmıştı.

Fotoğraf, Fransa'da 29 Mayıs 1949'da yeni haftalık *Paris Match*'in ilk sayısında yayımlandı.

Bu alt yazıların etkisi ve çoğu zaman taşıdıkları içe işleyen politik çözümlemeler, bir fotoğrafçıdan böyle şeyler beklemeyen bir şef editör üzerinde sürpriz etkisi yapmış olmalıydı. Röportajlarının Amerikan basınındaki

yankısı Cartier-Bresson'un yazılmakta olan tarihin tanığı olarak konumunu tescilledi. O da Gide gibi dönemin önemli kişilerinden biri haline gelmişti. Birinin günlükleri, diğerinin kontak baskıları vardı. Her ikisi de insanın geçmiş günahlarının benzersiz kayıtlarıydı.

Cartier-Bresson'un daha önce böylesi ateşli bir duygu haline kapıldığı tek durum Gandhi suikastinin ertesi günüydü. Ama devrim arifesinde, Çin'de eski rejimin yıkımının yaşandığı dönemde meydana gelen olaylar fırtınası, daha önce hiçbir şekilde tanıklık etmediği cinstendi. Böyle anlarda her şey, tek bir saniye içinde doruk noktasına ulaşıyor; deklanşörünün hızıyla infilak edercesine gerçekleşiyordu. Bir elinde fotoğraf makinesi, dalganın tepesinde dengede duruyormuş gibi bir fiziksel coşkuya kapılmıştı.

1949 yazının sonuna gelindiğinde iki yıldır Uzak Doğu'da yaşıyordu. Pakistan'da Lahor'dayken *New York Times*'dan Talley'in telgrafını aldı. Kendisinden orada bulunduğu sürece edindiği izlenimleri beş yüz kelimelik bir özetle aktarmasını istiyordu. Konuya yabancı olanlara bu saçma görünebilir. Cartier-Bresson ise yazılı bir metin yerine 'tarihin resmini' yollayabilmeyi tercih ederdi. Görüntüleri sözcüklere dökme konusunda kendini yeterli görmüyordu. Kendisinin yapmaya çalışacağı tutarlı bir sentez gözüne sahtekarlık gibi görünecekti. O sadece tarihin birkaç pırıltısını görmüştü. Kuracağı cümleler, saniyenin salt yüzde birinde yakalanmış gerçekleri yeniden kurgulamasıyla olacaktı. Makine sadece olayların boyunun ölçüsünü almaya yarayan bir aletti. Cartier-Bresson bu teklifi reddetti, fakat karşılık olarak yolladığı telgrafta kendi hayat görüşünü ortaya koyan anahtar cümleler vardı.

Bu satırlar, bir lokma yiyecek dileyen eski bir toplumun kesintisiz dalgalanmalarıyla sarsılan bir Batılının otoportresiydi. Savaşın bu bölgede, dünyanın geri kalanından çok daha etkin bir şekilde, bütün düzeni tamamen değiştirdiğine inanıyordu. Bütün gücü elinde tutan beyaz adam efsanesi yıkılmış ve milliyetçiliğin yükselişi acımasızlığı doğurmuştu. İmparatorluklar ne buna uygun çözümler üretebilmiş ne de bu geçişin daha uygun şartlarda gerçekleşebilmesi için gerekli imkânları yaratmıştı. Bu başarısızlık öncelikle atalarımıza aittir. Sömürge sisteminin sonsuza dek süremeyeceğini ne görmek istemişler ne de tahayyül edebilmişlerdir. Yine de kendine, yeni görüşünü şekillendiren eğitime sadık kalmış ve eski sömürgelerin sanat karşısındaki tavırlarının zihinlerdeki evrimin en iyi göstergesi olduğuna inanmıştır. Her türlü sosyal ve politik programdan daha iyi. Çünkü her şey kültürlerin çatışmasına bağlıdır. Onun gözünde hiçbir şey, örneğin Bali'de -Çin, Kamboçya ve Hint etkilerinin karıştığı bir yer-Rembrantd gibi bir sanatçının uzaylı gibi görülmesi kadar belirleyici değildi. Bu yüzden Doğu'nun kendi kültürünü yeniden yapılandırmasının, en az ekonomik sürekliliğin sağlanması kadar önemli olduğu kanaatine varmıştır. Doğu, Batı'yı ancak kendi geleneklerini yeniden yaşama geçirerek anlayabilir ve takdir edebilir.

Cartier-Bresson, Çin'den ayrılıyordu ama Asya ile olan işi tam anlamıyla bitmiş değildi. Özellikle Ratna sürekli yanında olduğu ve çoğu zaman ona rehberlik yaptığı için ayrılmak daha da zorlaşıyor gibiydi. Kapitalistlerin oyunlarını izleyerek iki haftayı Hong Kong'da; bir haftayı Singapur'da geçirdiler ve Hollanda sömürgeciliğinin son günlerini gözlemleyerek birkaç hafta boyunca Endonezya'da dolaştılar. Sonrasında tekrar Singapur'a geçtiler ve Sumatra'daki tarım alanlarını gezdiler. Sri Lanka'ya hac gezisi yaptılar; Cochin'de çok eski bir

Yahudi topluluğunu ziyaret ettiler; Himalaya'da, eskiden İngilizlerin yaptığı gibi tatile gelen zengin Hintlilerle birkaç günlük yürüyüş yaptılar; Belücistan çölünde bir süre geçirip şahı ve gizemli Yezidileri fotoğraflamak için birkaç ay İran'da kaldılar; küçük bir Bağdat turu yapıp dünyanın en eski caddesini gözlemlemek için birkaç günü Şam'da geçirdiler...

İran sınırında geçirdikleri trafik kazasının ardından dönüş zamanı gelmişti. Kaza çok ağır değildi, fakat sonuçları ağır oldu. Kamyon şoförünün beceriksizliği yüzünden üstü açılabilir arabaları takla attı. Ardından da şoför onları kurtarmak yerine avukat aramaya koyuldu. Sonunda kendilerini kurtardılar, ancak Ratna'nın parmak uçlarına cam parçaları saplanmıştı. Yerel bir doktor parçayı çıkartırken özensiz davrandı ve sinirlere zarar verdi. Böylece eliyle hareket yapma kabiliyetini yok ederek Ratna'nın kariyerini bitirmiş oldu.

1950 yazıydı ve Cartier-Bresson, şimdi kırk iki yaşındaydı. Gandhi'nin ölümü fotoğrafıyla *US Camera* yılın en iyi röportaj ödülünü kazanmış; Nanking ve Şangay fotoğraflarıyla da başka bir prestijli ödül olan Overseas Press Club ödülünü almıştı. Asya'da geçirdiği üç yılın kronolojisini kuru bir dille sıraladıktan sonra *kapanış* notu olarak sunları yazmıştı:

> Leica'm ve ben yaklaşık sekiz yüz elli film bitirdik. Bütün izlenimlerimi defterime önlü arkalı yazdım. Benim için her şeyi üç sayfaya sığdırmak imkânsız. Tek sırrımız, çok yavaş yer değiştirmek ve insanlarla yaşamak oldu. Bunun dışında çok büyük bir avantajım daha vardı: Eşimin yardımı.

7. Dünya Onun Atölyesi 1950-1970

Cartier-Bresson'un işleri bu tarihe kadar geniş çapta yayımlandı, sergilendi, ödüllendirildi, alıntılandı, eleştirildi, hayranlıkla izlenildi ve kıskanıldı. Fransa'da ve diğer birçok yerde yeni bir yol açarak başkalarına esin kaynağı oldu. Bazıları onun şöhretini kıskanırken, o bu şöhretten hem faydalanıyor hem de kaçıyordu. Öte yandan çelişkilerine, orta sınıf liberalizmine, kendi felsefesine, Normandiyalı Zen okçusu ahlakına, manevi bilgelik arayışıyla birleştirdiği dünyaya karşı tutkulu merakına her zaman sadık kalmıştı.

Magnum, bütün gururu ve etkili duruşuyla fotoğrafçılığın Rolls Royce'u olma yolundaydı. Cartier-Bresson, *New York Post*'taki dedikodu sütunlarına göre en çok iltifat alandı. Bir gece elinde Leica'sı en ünlü caz külüplerinden Dixieland'de masaların arasında dolanırken, klarnetçi Dukes grubun bir diğer üyesinin kulağına eğilerek onu işaret etmiş ve şöyle demişti: 'Louis [Armstrong] bizim için neyse, şu dolanan kedi de fotoğraf için o demek.' Gerçek bir onaylanma buydu. Gerisi ise sadece boş laftı.

Cartier-Bresson'un kitaplara borcunu ödemek üzere günün birinde içindeki şeytana yenilmesi kaçınılmazdı. Ama her zamanki gibi kendi tarzında.

Bir yazar kitabının başlığını başkasının belirlemesine asla izin vermemelidir. Çünkü başlık, gerçek malzemenin ve kitabın ruhunun önüne geçebilir ve onu etkileyebilir. Kitaplarının başlıklarını asla seçmemiş olan Cartier-Bresson, ilk kitabı *Images à la sauvette*'nin (Şipşak Fotoğraflar) başlangıcında bu konumdaydı. Kitap 1952 yılında prestijli yayınevi *Verve* tarafından dergiye yakın bir formatta, Matisse'in özel olarak tasarladığı yeşil ve mavi desenli bir kapakla, Draeger kardeşler tarafından basılmıştı.

Sanat yönetmeni, savaş öncesi dönemlerdeki danışmanı Tériade'ydi ve bu proje için Simon & Schuster yayıncılıktan kendisi de fotoğrafçı olan New Yorklu Richard L. Simon ile iş birliği yapmıştı. Cartier-Bresson'un seçimde ve düzenlemede onları tamamen özgür bırakmasını istiyorlardı. Son yirmi yılda çekilmiş yüz yirmi altı fotoğraf, herhangi bir ekleme yapılmaksızın –alt yazılar en kısa hâlleriyle kitabın sonunda olacaktı – büyük boy tam kadraj basılacak ve albüm Doğu ve Batı olmak üzere iki ana bölüme ayrılacaktı. Ama bunun da ötesinde Cartier-Bresson'dan fotoğrafçılık üzerine bir önsöz yazmasını istiyorlardı. Bu, mesleğiyle ilgili kişisel görüşlerinin bir yansıması olacaktı.

'Gide'in saf bir şekilde Simenon'a romanlarını nasıl yazdığını sorması gibi ona da, 'Fotoğraflarınızı nasıl çekiyorsunuz?' diye soruyorlardı.

'Bilmiyorum. Çok da önemli değil.'

'Ama nasıl olur. O zaman neden yirmi yıldır bu işi

yapıyorsunuz? Yazın, düşüncelerinizi kâğıda dökün, o zaman görürüz.'

İş bitirici bir yaklaşımdı, ama konuya olan ilgisizliği, her türlü açıklamaya dirençli oluşu ve yorumlamaya karşı olan düşmanlığı göz önünde tutulursa başka bir yolun olmadığı açıktı. Cartier-Bresson hâlâ çekiniyordu. Nedenler ve zamanlar hakkında konuşmak, onun tarzı değildi ve şimdi, her zaman yapmaktan çekindiği şey ile ilgili, ondan uzun bir deneme yazmasını istiyorlardı. Yine de kitabının normalde yazdığı kısa alt yazılarla değil de kendi metniyle birlikte yayımlanması onu cezbetmişti. Pratik tarafı çok da küçümsenmeyecek Bob Capa, ilaveten bir yem ortaya atmıştı: 'Eğer sana biraz para kazandırırsa, harcarsın. Ama eğer sana saygınlık kazandırırsa, onun da ileride yardımı olur.'

Tériade, ona asistan olarak Marguerite Lang'ı verdi. Ondan bu metni yazmasını istedi, üzerinde baskı kurdu, hazır olduğundaysa aldı. Yazı bir haftadan kısa bir süre içinde tamamlanmıştı. On sayfa uzunluğundaki bu önsözün başlığı *L'instant décisif*'ti (Karar Anı). Kitap Amerika'da çıktığında çevirmen, *Images à la sauvette* başlığı üzerine kafasını yormadı, editörün de tavsiyesiyle, ilk kelimenin keskin ikincinin de daha şiirsel havasıyla oynayarak *'The Decisive Moment'* (Karar Anı) olarak çevirdi.

O zamandan sonra Cartier-Bresson, karar anı fotoğrafçısı olarak bilindi. Böylece efsaneler doğdu. Bunun sonucunda ise Amerika'daki imgesi, belirsiz bir hâl aldı. Fikirlerini radikalleştirerek onu katılaştırdı.

'Şu dünyada bir karar anı olmayan hiçbir şey yoktur.' Cardinal de Retz'e ait bu cümle Cartier-Bresson'un karşısına tesadüfen çıkar. Zihninde alıntıladığı bu

cümleyi, bir daha asla eski bağlamına oturtamaz. Cümle, bu önsöz metnine ışığını o kadar iyi yansıtıyordu ki, sanki onun daha fazla alana yayılmasını istiyordu. Doğruluğu ispatlanmış bu sözlerin yazarı, asıl sırrın anlar arasında seçim yapmayı bilmek ve onları kuşatmak olduğunu anlamıştı:

> Şu dünyada bir karar anı olmayan hiçbir şey yoktur ve iyi kotarılmış bir başyapıt, böyle bir anın ayırdına varabilmek ve onu ele geçirmek demektir. Eğer durumların devinimi içinde o anı kaçırırsanız, onu yeniden bulabilmek veya farkına varabilmek için şansınız olmayabilir.

Didaktik tarzından, sözcüklerin seçimine veya eğlenceli metaforlarına kadar bu önsözdeki her şey bize Cartier-Bresson'un ruh halini yansıtır. Fazlasıyla 'büyük yüzyıl' tarzı bir epigrafın ardından ilk kelimeler oldukça Proustvariydi: 'Resme karşı daima bir tutkum vardı. Çocukken perşembe ve pazar günleri resim yapıyor, diğer günlerde ise resmin hayalini kuruyordum. Pek çok çocuk gibi benim de Brownie-Box fotoğraf makinem vardı...'

Amatör yazar, otobiyografisini kısaca aktardıktan sonra düşüncelerini altı farklı alanda toplar: Röportaj, konu, kompozisyon, renk, teknik ve müşteriler. Metinde biçim takıntısından ve hayat tarzına dönüştürdüğü profesyonel ilkelerinden başka; incelikle işlenmiş, soğuk ve titiz formüllere yaklaşımını da görürüz. Tüm bunlar aslında zihinsel bir faaliyet olsa da Cartier-Bresson onun hayatı olan bu işi entellektüel bir hale sokmaktan kaçınır. Yazmaya ikna olduğu bu tek teorik büyük metinden bazı kısımlar, bıkkınlık verecek derecede çok alıntılanmıştır. Pratik yaklaşımı ve derin fikirleriyle bu kitap, elden düşürülmeyecek bir baş ucu kitabı olmuştur:

> Röportaj bir sorunu anlatmak, bir olayı veya izlenimleri saptamak üzere sırasıyla kafanın, gözün ve kalbin işlemesidir'... 'Fotoğraf çekmek —eş zamanlı olarak ve saniyenin bir kesri içinde— hem olayın hem de ona anlam veren görsel biçimlerin farkına varmaktır'... 'Amaç olayları biriktirmek değildir, olayların tek başlarına hiçbir önemi yoktur. Önemli olan onların içinden seçim yapabilmek, derinlerde gerçekle bağlantılı olduğu doğru olayı yakalayabilmektir. En küçük şey fotoğrafta büyük bir konu olabilir, en ufak insani ayrıntı ana fikre dönüşebilir...

Bu metnin içindeki tüm teknik görüşleri çıkarttığımızda bile sırrından bir şey kaybetmez. İçindeki her şey bizi doğrudan zaman ve ölüme ilişkin böylesine garip bu insani uğraşın kelimelere dökülemeyen kısmı üstünde düşünmeye davet eder. Bu onun şiir sanatıdır. Burada karar anı, çocukluğumuzdan beri içimizde sakladığımız ve çocukluğumuza atfettiğimiz saflık hayallerinin sonucunda gerçek ile nişan çizgisi arasında şiddetli bir karşılaşma olarak görünür.

Elbette Cartier-Bresson talih kuşunun yardımı olmadan Cartier-Bresson olamazdı. Aramadığınız halde kendiliğinden karşınıza çıkan, bir şekilde hazırda buluverdiğiniz bir şey gibi. Doğru an, neden olduğunu bilmediğiniz halde bir şeyleri kavradığınızda gelir. *Images à la sauvette,* bu sonsuz anların kataloğu, onların yaradılışlarının üzerindeki gizemi azaltmaz. Tersine arttırır.

Yazarın ayrıca belirtmeyi uygun gördüğü uyarı da bir şeyi değiştirmez: 'Bu kitaptaki görüntüler o veya bu ülkenin genel durumunu yansıtma iddiasında değildir.'

İhtiyatlı ve net olan bu satırların ardında, Bali ve diğer fotoğrafların titiz alt yazı yazarının mayası hissedilir.

Yazar hakkında hiçbir fikri olmayanlar bile bu albümün sayfalarını karıştırdıkları anda Cartier-Bresson'un, olaylara yaklaşımını ve kendi dünya görüşünü aktardığını hisseder.

Denilebilir ki bu kitap, yarım yüzyıla ayna tutmaktadır; yolun yarısında bir gözün anlattıkları. Zaten bütün eleştirmenler kitaba böyle yaklaştılar. *New York Herald Tribune*'deki makale bir anekdot ile başlar. Manhattan'da bir gece yarısı yazar ve Cartier-Bresson sokağın sonunda bir bardak bir şeyler içmek için dışarı çıkarlar, yazar onun makinasını yanına aldığını görünce sorar.

'Fotoğraf çekmeye mi niyetin var?'

'Hayır ama Leica'mı hiçbir zaman yanımdan ayırmam.'

Sadece ama sadece böylesi bir davranıştan karar anı doğabilir. Eğer bu sürekli hazırlıklı olma hali olmasa saptanmak istenen an sonsuza dek gelmeyebilir. Makale, kitabın önsözünü bu konu hakkında yazılmış tüm metinler içinde, 'en zekice ve en iyi anlatıma sahip' olanı diyerek yapılabilecek en yüksek övgüyle tamamlanır. Makalenin asıl değeri ise kimin tarafından yazıldığı görülünce anlaşılıyor. Kendisi de büyük bir fotoğrafçı olan, ünlü kişilerin portrelerini çeken ve en önemlisi *Life*'a yüzden fazla kapak çekmiş Philippe Halsmann.

Diğer bir önemli makale de yine bir fotoğrafçı tarafından *New York Times* için yazılmıştır. Üstelik Cartier-Bresson'un da büyük bir hayranlık beslediği bir fotoğrafçı tarafından... Walker Evans, onun sadece zekasının ve yenilikçi yaklaşımlarının altını çizmekle yetinmez. VI. George'un taç giyme röportajını ve Arts köprüsünün üstünde çekilmiş Sartre portresini göklere çıkardıktan sonra yazdığı önsözün ana fikrini özetlerken resmen Cartier-Bresson'un koltuklarını

kabartır: 'Bu tarz bir yazı için oldukça ender rastlanan bir şey: Tüm anlamsız sözlerden ve egodan tamamen arınmış bir metin.'

Cartier-Bresson'u yüceltenler elbette sadece Philippe Halsmann ve Walker Evans değildi. *Karar Anı*'nın piyasaya çıkmasıyla birlikte basının ilgisi de müthiş ve övgü doluydu. Fakat Cartier-Bresson için asıl önemli olan meslektaşlarının makaleleriydi. Daha genç olanlar hayranlıklarını, daha yaşlı olanlar övgülerini sıraladılar. Cartier-Bresson dahi bu derece bir ilgi karşısında kayıtsız kalamazdı.

İlk deneyim hoşuna gitmiş olmalı ki, üç yıl sonra Tériade ile benzer bir projeye daha giriştiler. Bu sefer seçilen ve Pierre Gassmann tarafından basılan yüz on dört fotoğraf, önceki beş yıl boyunca çekilmişlerdi. *Les Européens* (Avrupalılar) başlığı altında toplanan kitabın kapağında Miro'nun bir guaj çalışması vardı. Fotoğraflara Cartier-Bresson tarafından yazılmış ama teorik bilgi içermeyen kısa bir metin ve Charles d'Orléans'tan bir şiir eşlik ediyordu. Bunun dışında ülke ülke sınıflandırılmış fotoğraflar kendi başlarına yeterliydi. Bu kitapta da alt yazılar kitabın sonuna toplanmıştı. Zaten hepsi gayet kısa ve özdü: 'Burgos civarında gezinen ruhban okulu öğrencileri', 'Londra banliyösünde bir birahane'; iki kolunun altında birer şarap şişesi taşıyan küçük delikanlıyı ve ona hayranlıkla bakan küçük kızın o meşhur fotoğrafından bahsetmeye bile gerek yok: 'Paris, pazar sabahı Mouffetard sokağında erzak hazırlığı.' Daha kanaatkâr olunamazdı.

Images à la sauvette ve *Les Européens*, Tériade'nin yayımladığı tek fotoğraf albümleridir. *Verve* için yayıma hazırladığı yirmi altı kitaplık ressamlar serisi ise daha önemlidir. Böylece Cartier-Bresson; Bonnard'ın

Correspondances'ı, Chagall ve onun *Gogol'un Ölü Canları*, Picasso ve şair Pierre Reverdy, Léger ve onun *Circus*'ı ile *Portekiz Mektupları* ve *Jazz*'ıyla Matisse'in de içinde olduğu Paris'in en prestijli sanat yayıncısının kataloğunda yerini aldı.

Yeteneklileri divanında yer alan tek fotoğrafçı böylece Cartier-Bresson olmuştu. Bunun üzerine kıskançlığa kapılan Brassaï, Tériade ile tartışmıştı. Ancak Tériade, daha önce de boş hevese kapılan pek çok kişi görmüştü ve onun karşısında yelkenleri suya indirecek değildi. Cartier-Bresson için ayrıcalık yapmıştı, ama asıl önceliği resimdi. Bu istisnada Cartier-Bresson'a duyduğu güven kadar, onun temsil ettiği saygınlığın da etkili olduğunu düşünebiliriz. Bu iki kitabının kazandığı başarı ve aldığı eleştiriler dışında, onun için sembolik bir önemi vardı.

Bu başarı, 1955'te ikinci kitabın basılmasının ardından Cartier-Bresson çalışmalarına ayrılmış bir sergi ile devam etti. Sergi mekânı, fotoğrafla pek ilgisi olmayan Louvre Sarayı'ndaki Marsan pavyonunda dekoratif sanatlar bölümüydü. Louvre'da ilk defa yaşayan bir fotoğrafçının sergisi açılıyordu. Cartier-Bresson ise sergiye gelen arkadaşlarını yine kendine has bir şekilde, iki yüz eserin ortasında değil; sigarasını içebilmek için koridorda karşıladı. *Letters françaises* muhabirinin dikkat çektiği üzere yine sivri bir kişilik çiziyordu:

> Uzun boylu, solgun, çok kısa kesilmiş ve artık beyazlamaya başlamış saçları, keskin profili ve gözlüklerinin ardında sürekli hareket halindeki bakışlarıyla ödül alan çalışkan ve çekingen bir öğrenci gibi görünüyor. Sanki dünyaya, çok hızlı büyümüş bir çocuk gibi merakla, ama bir yandan da büyük bir adamın deneyimiyle bakıyordu...

Böyle açılışların olağan kalabalıklarından rahatsızlık duyuyor ve yazar André Maurois ya da ressam Félix Labisse'in incelikli yorumlarıyla başa çıkabilecek kadar kentli ya da sosyetik hissetmiyordu. Bu kalabalığın ortasında yapabildiği tek şey, etrafı meslektaştan çok kardeş gibi gördüğü fotoğrafçılarla çevrili olduğunda gülümsemekti.

Sergi bir kutsanma olmuştu. Uzun zamandan beri şüphe götürmeyen şey artık herkes için apaçık ortadaydı: Cartier-Bresson, gerçek bir sanatçıydı. Ressam olma hayalleri kurarken, yetenekleri sayesinde kendini sanatçı olarak bulmuştu. Modern klasikler sınıfına girebilmesi için gereken tek şey ise biraz daha yaşlanmaktı.

Sanat tarihinde Cartier-Bresson ile ilk iş birliğini kuran Tériade olmuştu; ama onun tek yayıncısı değildi. 1953-1954 yılları arasında ileride onun en önemli editörü, sergilerinin organizatörü ve en yakın arkadaşlarından biri olacak genç bir adamla tanıştı.

Robert Delpire, Saint Honoré banliyösündeki Magnum Paris ofisinde tanıştığı bir tıp öğrencisiydi. Doktorlar için hazırladığı bol fotoğrafla dolu meslek dergisi *9* için fotoğraf seçmeye gelmişti. Cartier-Bresson onun seçim sırasındaki yeteneğini fark etmiş ve onu içtenlikle karşılamıştı. Kalite konusunda daima ısrarcıydı ve çalışmalarının hakkını veremeyecek bir editöre kullanım haklarını verme taraftarı değildi. Delpire, tıp yerine yayın işine girmeye karar verdiğinde onu canı gönülden destekledi.

Danses à Bali (Bali'de Dans, 1954), ilk kitaplarıydı. Albüm Béryl de Zoete'nin yorumlarıyla birlikte kırk altı fotoğraf içeriyordu. 1931'de Antonin Artaud tarafından

Balili oyuncuların geometrik kesimli kıyafetleri, karmaşık jestleri ve hareketleriyle canlı hiyerogliflere dönüşmesi üzerine yazılan bir deneme de eklenmişti.

Aynı yıl içerisinde Cartier-Bresson ve Delpire daha yoğun bir çalışma için iş birliği içerisine girdiler. Kişisel seviyede mükemmel bir uyum içerisindeydiler, ama profesyonel anlamda genç Delpire daha sabırsızdı. Çoğunlukla tipik serinkanlı halini koruyan Cartier-Bresson ise kendi tarzında cevap veriyordu: 'Henüz hazır değil, aceleye gerek yok...'

Cartier-Bresson, biraz ağırdan alarak sonunda *D'une Chine à l'autre'u* (Bir Çin'den Diğerine) Delpire'e teslim etti. Bunu, tarihi geçişine tanıklık etme ayrıcalığını yaşadığı yarısı milliyetçi yönetim altında, diğer yarısı ise komünist rejim altındaki Çin'de geçirdiği on bir ayın görsel kaydı olarak görüyordu. Aslında bir kitap olarak basılmayı hak ediyordu.

Fotoğrafların seçiminde ve tasarımda karar birliğine vardıktan sonra önsöz için yazar bulmaları gerekiyordu. Delpire, Jean Paul Sartre'ı düşünmüştü. Sartre, Paris'teki en verimli, en cömert ve en aranır önsöz yazarlarındandı. Roger Stéphane, René Leibowitz, Nathalie Sarraute ve Jean Genet'nin de aralarında olduğu daha pek çoklarının çalışmalarında iş birliği yapmıştı. Cartier-Bresson, Arts köprüsündeki ünlü portreden dokuz yıl sonra, yüreği ağzında yeni kitabı için önsöz yazmasını istemek üzere onu görmeye gitti.

'Ama Çin'de hiç bulunmadım!' diye itiraz etti filozof.

Fotoğrafçı böyle küçük bir ayrıntıyla vazgeçecek gibi değildi ve aklına gelen ilk şeyi söyledi: 'Rahipler de evlenmiyorlar, ama kadınlarla ilgili çok şey biliyorlar.'

'O zaman...'

Cartier-Bresson, Sartre'a Çin ile ilgili her şeyi anlattı. Böylece yazar, fotoğrafçının bu uzak ülke üzerine görüşlerine dair yorumlarda bulunabildi. Bir yıl sonra da ilk defa Çin'e gitti.

Sartre'ın metni, şaşırtıcıydı. Hergé'in *Lotus Bleu* (Mavi Lotus) macerasına atıfta bulunarak kendi çocukluğunun sıradan mekânlarıyla başlıyordu. Çin'i, Lotus ve Loti olmadan ortaya çıkarmayı başarmış Henri Michaux'a referansla devam ediyordu ve Cartier-Bresson'un ülkenin gizemlerini başarıyla çözüşünden bahsederek övgüyle tamamlanıyordu. Fotoğraflarının geveze olmayışından, bir mekânı yeniden canlandırmak yerine o mekânın duygusunu taşımasından hoşlanırdı. Onun Çinlileri şaşırtıcı derecede doğaldır. Sartre, kitabın ısrarla pitoreskten, egzotizmden ve Batı'nın Çin üzerine kurduğu bütün o klişelerden kaçınan ikon düşmanlığına övgüler yağdırdı:

> Cartier-Bresson'un enstantaneleri bizi ilk andan itibaren yakalayarak yüzeyselliğe düşmemize fırsat vermiyor. Saniyenin binde birinde hepimiz aynıyız, hepimiz insanlık hâllerimizleyiz... Asya'nın kalabalıkları. O uğultuları bize taşımayı kafasına koymadığı için hepimiz Cartier-Bresson'a şükran duymalıyız... Cartier-Bresson, her yerdeki, küçük pırıltılara bölünmüş o hayaletsi izdihamı, gizli ölüm kokusunu bize hissettiriyor... Cartier-Bresson, sonsuzluğu fotoğraflamıştır.

Kitapları iyi satıyordu, özellikle de *Images à la sauvette*. Ama tuhaf bir çelişkidir ki, bu satışlardan ona para kalmadı. Sınırlı imkânlarla yaşadığı Uzak Doğu'dan dönüşünün üzerinden biraz zaman geçtikten sonra, onun da hesaplarını takip eden, satış haklarını

alıp onunla ilgili olan kısmını tutan Magnum'a mali durumunu sorar. Bob Capa'nın cevabı ise şu şekilde olur: 'Hiçbir şey kalmadı, doğruyu söylemek gerekirse iflasın eşiğindeyiz.'

Kısa bir sessizlik olur. Haberin şokunun ardından yüzsüzlükle ekler: 'Her neyse, zaten bu parayla ne yapacaktın ki? Eşin için başka bir kürk manto mu alacaksın? Hem sen arabaları da sevmezsin, değil mi...'

Ortak ilgiye sahip arkadaşlar için para ne demekti? Özellikle ilk yıllarda Magnum kooperatif anlayışının en mükemmel örneği değildi. Verimsiz o yıllardan ajansın altın çağı olarak bahsetmek pek mümkün değildi. Ama işler ortadaydı: Edward Steichen, New York Modern Sanatlar Müzesi'nde *The Family of Man* (İnsanlık Ailesi) adlı anıtsal fotojurnalizm sergisini açtığında (68 ülkeden 273 fotoğrafçının 503 fotoğrafı) fotoğrafların on beşi sadece sekiz üyesi olan Magnum'a aitti.

Ajans, artık Cartier-Bresson'un evi olmuştu. 1954 ise yas yılıydı. Tam da Amerikan vatandaşlığını aldığı sırada, Dien Bien Phu çarpışmasının hemen ertesi günü Hindiçin savaşını fotoğraflayan Robert Capa Vietminh mayınına basmıştı. Ölümü, asla doldurulamayacak bir boşluğa neden olmuştu.

Haziran ayında Magnum üyeleri Lisbonne Sokağı'nda Cartier-Bresson'un ailesinin evinde bir hüzünlü bir toplantı gerçekleştirdiler. Ne yazık ki aynı gün 1949'da ajansa katılan Magnum fotoğrafçısı İsviçreli Werner Bischof'un da And dağlarında bir araba kazasında hayatını kaybettiğini öğrendiler.

Bu üzücü toplantıda ajansa yeni bir papa seçmek yerine üç başkan yardımcısı belirlediler. Mali işler için Chim, Paris ofisi için George Rodger ve New York

ofisine de *Life*'ta gazeteci olmadan önce deneyimli bir laboratuvar teknisyeni olan Bob'un küçük erkek kardeşi Cornell Capa getirildi. Cartier-Bresson ve Ernst Haas ile birlikte bu üç fotoğrafçı Magnum üyesiydiler. Ama kısa bir süre içerisinde en azından ajans için sorumluluk üstlenecek bir başkan seçmenin gerekliliği belirdi. Bütün gözler, onlara gönüllü olarak tavsiyeler vermiş olan Cartier-Bresson'un arkadaşı Jean Riboud isimli iş adamına çevrildi. Her ne kadar bu teklif ona cazip görünse de reddetti ve böylece Magnum başkanlığı zorunluluktan çok gerekli tüm özelliklere sahip olması nedeniyle Chim'e kaldı.

Bazı açılardan organizasyonun zemini pek de sağlam görünmüyordu. Paris bürosunda bulunan taşkın Londralı George Rodger, Afrika'ya geri gitmek ve fotoğraf için bilinmeyen kabileler bulmak için sabırsızlanıyordu. Bu yüzden harekete geçti ve başkanlık görevini tabiatı gereği bu işe Rodger'den daha uygun olmayan Cartier-Bresson'a bıraktı. Ama zorunluluklar kendi kanunlarını koyar. Artık manevi olarak Capa'dan devraldığı ajansın düşünsel ve estetik rehberi olma görevini öncekinden daha fazla üstlenmesi gerekiyordu. Son konuşmalarından birinde, Capa'nın kaçınılmaz olanın korkusuyla neredeyse pes ederek tüm fotoğrafçıların yeni koşullara uyması ve televizyon muhabiri olmasını düşünmesinin önemi yoktu. Kalite takıntılı Cartier-Bresson ateşin bekçisi gibi Magnum'un kendi dünya görüşünden -özgürlük ve gerçeğe saygı- uzaklaşmaması için uğraştı. Magnum'un maaşlı çok az çalışanı ve kırkı aşmayacak üye sayısıyla küçük ölçekli bir organizasyon olarak kalmasını sağladı. İsterlerse onu can sıkıcı, eğitimci, ahlakçı olarak bulsunlardı. Akıllara kazımak için en önemsiz konularda dahi etrafındakilere temel ilkeleri hatırlatma fırsatını hiçbir zaman kaçırmazdı: 'Güncel olaylar ve hızlı teslim

süreleri hiçbir zaman kalitemizden taviz vermemize neden olmamalıdır. Biz Magnum'u kendi fotoğrafik izlenimlerimizi tam da hissettiğimiz gibi aktarabilmek amacıyla kurduk.'

Capa'dan iki yıl sonra, 1956'da Chim de olabilecek en anlamsız şartlar altında hayatını kaybetti: Ateşkesten günler sonra Süveyş'te gezideyken, Mısırlı bir asker tarafından açılan ateş sonucu öldü.

Cartier-Bresson çökmüştü. Darbeler ardı ardına geliyordu. Bir arkadaşını ve bir dostunu, ona hikâyeyi fotoğraflarla anlatma sanatını öğreten iki suç ortağını, en yakını olan iki fotoğrafçıyı kaybetmişti. Kendini en acılı anlarında onlara daha fazla yardım etmemiş olmakla suçluyordu. Sıkıntılarına, endişelerine, sorunlarına daha duyarlı olmadığı için kendine kızıyordu. Ailesi karşısındaki bir çocuk gibi suçlu hissediyordu.

Cartier-Bresson'un anılarında artık olmayan ve Magnum'un efsanevi dönemine damga vuran bu üç kişinin özel bir yeri vardı.

Hindistan'daki açlık ve Japonya üstüne yaptığı röportajlarında insancıllığı, alçak gönüllülüğü ile yarışan Werner Bischof, anılarında, resimde de en az fotoğrafta olduğu kadar başarılı biri olarak yaşayacaktı.

Bob Capa'yı ise hayatının her anında kendini fotoğrafçı olarak bulan, ama eğer yaşasaydı rahatlıkla video veya televizyona da yönelebilecek, karizmatik ve muhteşem bir maceraperest olarak hatırlayacaktı. 'Benim için Capa, parlak peleriniyle muhteşem bir boğa güreşçisi gibidir. Ama hiçbir zaman öldürmemiş bir güreşçi. Büyük bir oyuncu olarak mertçe, başkaları için kasırga gibi dövüşmüştür.'

Chim, alçak gönüllülük timsaliydi. Sürekli eylem halinde bir zekâ. Cartier-Bresson onu her andığından boğazında bir yumruk hissederdi:

> Bir satranç oyuncusunun zekasına sahipti. Matematik profesörü edasıyla engin merakını ve kültürünü pek çok alana uygulardı... Güvenilir eleştirileri bir süre sonra etraftakiler için vazgeçilmez olmuştu. Onun için fotoğraf zihnindeki satranç tahtasında hareket ettirdiği bir piyon gibiydi... Chim fotoğraf makinesini bir doktorun steteskobu çıkartışı gibi eline alır, kalbin durumu hakkındaki teşhisini koyardı. Kendi kalbiyse çok hassastı.

Cartier-Bresson'un yaraları hâlen açık olsa da 1960'larda yaşadığı yeni karşılaşmalar bu yaraların kapanmasını sağlayacaktı. Mekânlardan önce insanlar gelirdi. İnsanlar gidici toprak ise kalıcıydı. Portrelere yöneldi ve bu alanda —yanlış da olsa— şanslı olarak görüldü. Yanlış, çünkü 'şans' sözcüğü, sayısız tesadüfi karşılaşmayı ifade etmek için yetersiz kalıyordu. Daha az romantik ve daha pragmatik olsa da doğru ifade, 'her an hazır olmak'tı. Gözleriniz ve kulaklarınız daima tetikteyse, Leica'nız sürekli elinizdeyse, kaderde de bazı hayatlarla kesişmek varsa o halde sadece zamanın havasını koklarken öngörülü, anı kullanırken yeteri kadar esnek, karar anını beklemeden onun için fırsat kollayacak kadar sabırlı olmak yeterlidir. Cartier-Bresson'da bu özellikler fazlasıyla vardı. Gandhi ile konuşan son birkaç kişiden biriydi. Bundan dolayı 'şanslı' olarak kabul ediliyordu. Gerçekten de fazlasıyla şaşırtıcı başka tesadüfler de olacaktı.

1946 yılında Alfred Stieglitz'i New York'taki evinde, kanepesine uzanmış fotoğraflarken bunun Stieglitz'in son çekilen fotoğrafı olacağını bilmiyordu. Stieglitz bundan bir ay sonra, seksen iki yaşında öldü. Bu,

onların ilk ve son buluşmalarıydı. Normalde Cartier-Bresson ilk defa karşılaştığı insanların portrelerini çekmezdi. Tabii ki Stieglitz'i işleri nedeniyle tanıyordu. Ama kendine koyduğu kuralları düşündüğünde bu sefer yıkması gerektiğini hissetmişti. Öngörü meselesi...

Marcel Duchamp'ı öldüğü yıl, 1968'de, tıpkı 1924'te *Entr'acte* için Renè Clair'in kamerasının karşısında yaptıkları gibi Man Ray ile satranç oynarken fotoğraflamıştı. Muzip üçlünün çok eğlendiği bir göz kırpma... Duchamp, aynı yıl 81 yaşında öldü.

Bu tesadüfler arasında William Faulkner'ı West Point'teki askeri akademiyi ziyareti sırasında Ağustos 1962'de fotoğraflamıştı. Özel bir önemi yoktu, ama orada olmak istemişti. İkili, Faulkner'ın Oxford Mississippi'deki evinde Cartier-Bresson'un 1947 yılında gerçekleştirdiği röportajdan bu yana görüşmemişlerdi. Kendini çiftçi olarak gören yazar, 'Edebiyat güzeldir, asıl önemli olan tarımdır', demişti.

İkici karşılaşmalarında ise Faulkner, General Westmoreland'in isteği üzerine bir konferans vermekteydi. *The Reivers*'ı yazmayı yeni bitirdiği için biraz yorgun görünüyordu. Yeni kitabından at yarışıyla ilgili parçalar okudu. Ardından kuvvetini toparlayarak öğrencilerle mümkün olduğu kadar açık bir şekilde anti-militarist bir konuşma yaptı. Bir yandan savaşı lanetleme cesaretini gösterirken, diğer yandan ordunun da hakkını teslim ediyordu. Carson McCullers, hasta olmasına rağmen bu toplantıdaydı. Cartier-Bresson, bu sevdiği arkadaşını fark edemeyecek kadar kendini işine kaptırmıştı.

'Askerlik ve edebiyat arasında herhangi bir bağlantı var mı?' diye sordu bir öğrenci.

Faulkner, 'Eğer tek bir benzerlik olsaydı edebiyat diye bir şey olmazdı', diye cevapladı.

Böylece devam eden toplantı alkışlar eşliğinde sona erdi. Faulkner için tam bir zafere dönüşen toplantıda Cartier-Bresson'un çektiği fotoğraflar, onun farklı bir yönüne ışık tutuyordu. Geleneksel eski yün ceketi yerine resmi, kuyruklu bir ceket giymişti. *Légion d'honneur* rozetinin kırmızısı daha da öne çıkıyordu. Bunlar ölümünden önce çekilen son fotoğraflarıydı. Bundan üç ay sonra hayatını kaybetti.

Artık rahatsız edici olmaya başlayan bu tesadüfler, kaderin böyle işaretlerine sıkça rastlayan Cartier-Bresson'u büyülemişti. Bunlar, hayal gücünü sürekli olarak teşvik ediyordu. Yine de bunları özel bir kutsamanın belirtisi olarak algılamıyordu. Bu tür rastlantılar, hayatının akışını etkilese de o, bu konuyu mistik bir yaklaşımla değil; sürrealist bakış açısıyla ele alıyordu. Gençliğinde *Nadja*'yı yalayıp yuttuğu dönemlerden beri şans takıntısı bilinçli ya da bilinçsizce davranışlarını ve tepkilerini etkiliyordu. Ancak fotoğrafçılığının arkasındaki itici gücün şans olduğunu söylemek yanlış ve çelişkili olacaktır. 1960'larda iyice belirginleşen portreciliği ise bunun gizemli bir örneğidir. Önsezilerini, daima hazır oluşunu, fırsatları değerlendirmesini, dünyaya bakışındaki yoğunluğu ve bakışı parlak bir fotoğrafa çevirmenin coşkusunu bir kenara koysak da gizem faktörü hep oradadır. İşin özü, fotoğrafı çekilecek kişinin ruhuna dokunabilmekte, açıklamaya çalıştıkça kelimelerle ifade edilemez bir alana kaçandadır.

Aynı anda başka fotoğrafçıların da bulunduğu tamamen resmi bir yerde bile Cartier-Bresson sadece kendisine has en az bir fotoğraf çekmeyi başarıyordu.

1960'da John Huston *The Misfits*'i çekerken Magnum'dan altı fotoğrafçı da setteydi. Sayıca olduğu kadar kalite olarak da kayda değer bu kalabalıkta; diğerlerinin gözleri önünde kompozisyonu, ironisi, ve kendisinden yayılan yumuşaklığı ile eşsiz olan bir Marilyn Monroe fotoğrafı çekmişti. Belki de oyuncunun kendisi bu çeşit bir sihre çok da yabancı değildi. Ekip, akşam yemeği yerken Marilyn Monroe geç geldi. Makineye ve Cartier-Bresson'a baktı ve aradaki ilişkiyi anladı. Bu sırada diğeri fırsatı kaçırmadı:

'Onu kutsamak ister misiniz?'

Oyuncu Leica'nın üstüne oturur gibi yaptı, tam kalçaları değecekken muzipçe güldü...

1960'lı yılların başında İngiliz dergisi *The Queen* tarafından verilen bir iş sayesinde yaklaşık on beş kadar önemli insanla tanışma fırsatı yakalamıştı. Konunun başlığı 'Bir Yüce Dokunuş' olacaktı. Portre çekmek çok iyi bildiği bir işti, ama bu kez konu gereği bu insanların 'çalışması' gerekiyordu. Sorun, önceden ayarlanmış bu çekimlerle karar anı yaklaşımını nasıl birleştireceğiydi.

Büyük orkestra şefi Leonard Bernstein'ı New York Filarmoni Orkestrası provalarından aile ortamına kadar takip etti. Ona eşlik eden Sovyet piyanistin sade kıyafetleriyle tam bir zıtlık oluşturan Dior imzalı deri ceketini çıkarışını gözlemleyerek not aldı.

Balerin Svetlana Berisova'yı *Ondine, Baiser de la fée* (Perinin Öpücüğü) ve *Antigone*'nin provaları arasında Covent Garden'daki opera binasının soyunma odasında görüntüledi. Onu güzel veya seksi olarak göstermek istemedi, bunun yerine profesyonel hayatın gereklilikleri karşısında içindeki kadını bastırmayı tercih

etmiş biri olarak yansıttı. Onun hareketlerini izlerken Paul Valéry'nin *L'Ame et la Danse*'ta (Ruh ve Dans) vücudun doğal gücü ve zihinden çok daha başarılı bir şekilde şeylerin doğasını değiştirme kapasitesi hakkında yazdıklarını hatırlıyordu.

Sıradaki öznesi sakallıydı. Ona Dürer'in resimlerinden birindeki havariyi hatırlatan erkeksi bakışlarıyla ressam Augustus John'du. İfadesi kendiliğinden ciddiydi; üzgün bir adam olduğu için değil, nadir gülümsemesini sadece gerçekten hoşlandığı kişiler için saklamasındandı. Kaçamak değil, derin bakışların adamıydı. Doğal olarak ifadesi sertti. Kendine rahatsızlık verenleri kaçırmayı ve asalakları korkutmayı bilirdi. Fotoğrafçı ve eşini Salisbury yakınlarında, Fordingbridge'deki evinde kabul etmeye hazırlanıyor oluşu iyi bir işaretti. Üstelik özel odasında Cartier-Bresson'un Leica'sıyla yalnız kalmaya izin vermesi ise çok daha iyiydi. Mükemmel bir şekilde konuştuğu Fransızca ve eşit kolaylıkla özümsediği Médoc şaraplarına olan sevgisi, en mükemmel buz kırıcılardı ve Ratna'nın kişiliğinden de kolaylıkla etkilendiğinden kısa zamanda onlara şakalar yapmaya ve hikâyeler anlatmaya başladı. Tüm bunlara rağmen kendini sürekli savunmada hisseden bir portrecinin portresini çekmeye çalışmak zorlu bir işti. Cartier-Bresson, maskenin ardındaki adamı keşfetmek için sırayla evdeki dağınıklığın onun hakkında anlattıkları, kedilerle oynayışı, elleri, kalemi veya fırçayı bırakıp piposuna uzanan ince parmakları üstünde duruyordu.

İngiliz mimar Denys Lasdun ise mesleği hakkında yüksek sesle konuşuyordu. Cartier-Bresson'un onu yakaladığı dönemde Cambridge'de yemekhane ile küçük kilise arası bir kolej inşası üzerinde çalışıyordu. Binanın tasarımını, ileride üniversitenin ihtiyaçlarına

göre genişletilebilmesi için spiral şeklinde yapmıştı. Cartier-Bresson, onun hakkında yazdığı giriş metninde Afrika köylerini, Bauhaus'u ve Romalı mimar Vitruvius'u anıyor ve hiçbir zaman Amerikanlaşmayacak bir Fransız'a özgü bir sonla tamamlıyordu:

> Çok büyüleyici bir eşi var. Üzerinde çalışıp dönüştürdüğü Victoryan evde, Bayswater yakınlarında yaşıyorlar. Üç tane inanılmaz cana yakın çocukları var. Golf mu oynuyor, kelebek ya da keklik mi avlıyor; bunu bilmemin hiçbir önemi olduğunu sanmıyorum. Önemli olan tek şey, düşüncelerinin ve hümanistliğinin gelişimiydi.

Bostonlu şair Robert Lowell, Cartier-Bresson'a mükemmel bir Amerikan aristokrat gibi —eğer öyle bir şey varsa— göründü. Her ne kadar Lowell, köklerine karşı isyan ediyorsa da New England'a özgü tüm bağnaz ve tutucu tavırlarını korumuştu. Öylesine kibardı ki, sürekli olarak misafirinin üzerine titriyordu. Buluşma, New York'ta, Lowell'in kışları zamanını geçirdiği apartman dairesinde gerçekleşti. Neyse ki, üç yaşındaki kızları Harriet de oradaydı ve yaramaz varlığı şairi bir parça gevşetti. Arka plandaki bulanık figür, kanepedeki baba figürünün gülümsemesini sağladı. Portre çekildikten sonra Cartier-Bresson, küçük aileye Central Park'taki pazar yürüyüşünde eşlik etti. Allen Ginsberg ile tanıştıkları zaman yanındaydı ve sonrasında şairin hayranlarından oluşan bir grup dinleyici kitlesine yeni koleksiyonu *Imitations*'tan (Öykünmeler) parçalar okurken onu takip etti. Cartier-Bresson bu adamın toplum içerisinde hantal ve utangaç olduğunu ve kendisine güvenini ancak şiiri bir araç olarak kullandığı vakit sağladığını anladı.

Ardından sıra çok moda bir yazar olan Alain Robbe-Grillet'e gelmişti. *Les Gommes* (Silgiler), *Le Voyeur*

(Dikizciler) ve *La Jalouise* onu ünlü yapmıştı ve Yeni Roman'ın lideri olarak kabul ediliyordu. Cartier-Bresson onunla buluştuğunda Alain Resnais'nin *L'Anné dernière à Marienbad* (Geçen Yıl Marienbad'da) filminin diyalogları ve senaryosu üzerinde çalışıyordu. Fotoğrafçı, yazarın tam anlamıyla huzura ve sessizliğe ihtiyacı olduğunu ve çalışırken rahatsız edilmemesi gerektiğini hemen anladı. Elde ettiği karelerden tatmin olmayan Cartier-Bresson, yazarı Neully'de eşiyle beraber kaldığı evde, Bourg-la-Reine'de eşinin ailesiyle kiraz toplamaya gittiği evde, bir gazeteciyle röportaj yaptığı *L'Ekspress* bürosunda, genç Philippe Sollers ile görüştüğü Minuit yayınlarının bürosunda takip etti. Etraflarında dönüp durmadığı ve konuşmalarına kulak misafiri olduğu sırada düşüncelerinin son bilimsel gelişmelere tam uyduğunu fark ederek çok şaşırdı. Maalesef konuşmaları not almamıştı. Hatta bir keresinde yazarı evinde fotoğraflarken stenografi bilmediği için çok hayıflandı: Evde ani bir su sızıntısı olunca Robbe-Grillet, apartman görevlisine telefon ederek neredeyse tıbbi bir vakayı açıklarcasına, sesinde artan bir endişeyle durumu öyle bir anlatmıştı ki, Cartier-Bresson bunun kesinlikle romanlarında kullanılmayı hak eden bir konuşma olduğunu düşündü.

Queen için daha farklı 'büyük' portreler de çekmişti: Gazeteci Hugh Cudlipp ve Scotty Reston, koreograf Jerome Robbins, arkeolog Jean Papadimitriou, oyun yazarı Arthur Miller, besteci Gian Carlo Menotti, Adalet Bakanı Robert Kennedy ve mimar Louis Kahn. Bunların arasında iki kişi vardı ki, Cartier-Bresson tarafından özel muameleyi hak ediyordu. Çünkü onlarla eskiye uzanan arkadaşlıkları vardı.

Bunlardan ilki André Breton'du. Savaşın bitmesinden bu yana birbirlerini görme fırsatları olmamıştı. Cartier-

Bresson, onu, atölyesinde itinayla düzenlenmiş tılsım koleksiyonunun içinde buldu. Gazetesini almaya giderken ona eşlik etti. *Paris Presse L'Intransigeant,* batıdaki çiftçilerin gösterisinin ardından o gün en önemli sürrealist manşetini atmıştı: *Debré Iance le Plan Breton* (Debré, Breton Planı'nı açıklıyor). Daha sonra, tıpkı onların eskiden Blanche'da yaptıkları gibi bir grup genç takipçinin onun her kelimesini duymak için can attıkları bir kafe olan La Promenade de Vénus'e gittiler. Fontaine Sokağı'ndaki gizemli apartman dairesine gittiler ve daha sonra insanların nehir kıyılarında yürüyerek köyün hanında konaklayıp çardağında yemek yiyerek ulaştığı Lot'taki Saint-Cirq-Lapopie'deki inziva evine geçtiler. Breton yaklaşık dört yıl kadar önce, '*Le Surréalisme, même*' kitabında taşlara olan özel merakını yazmıştı. Cartier-Bresson da bu nedenle onu bahçede kendini tamamen bu tutkusuna adamış bir hâlde akik taşı ararken çekti. Ama her zaman olduğundan daha da dikkatli olmalıydı. Bir eli deklanşörde, diğer eliyle yerde taş arıyor gibi yaparak normalde olduğundan daha sessiz bir şekilde, Breton'un yaklaşık yirmi metre yakınına gelmesini bekledi. Ortamdaki diğer seslere rağmen Breton, çıt sesini duydu. Döndü ve Cartier-Bresson'a işaret etti: 'Bir daha seni yakalamayayım!' dedi.

Yaklaşık on kadar fotoğraf çekti; bunların da yarısı fena değildi. Ama zihinsel olarak çok daha fazlasını çekmişti; özellikle de Breton gözleri açık ve heyecanla Baudelaire okumaya başladığında... Bu sırada eğer Cartier-Bresson, 'casus makinesini' çıkarmış olsaydı, her şeyi mahvedecek; Breton'un yüzündeki muhtemel gülümsemenin bütün izlerini silecekti.

Zaman hoşgörü zamanıydı ve sürrealizmin papası kimseyi afaroz etmiyordu. Cartier-Bresson, bu zıtlıkları

portresine yansıttı. Fotoğrafta onu, tüm yuvarlak hatlarıyla eğilerek yürürken ve piposundan halka halka dumanlar çıkarırken uslanmış bir aslanın yelesiyle göstermişti. Metinde ise onu, insanı ürküten bir korkak, dürüst ve kestirilemez, güvenilir ve namuslu, kibar ve dakik, içten içe başkalarını, davranışlarına ve ahlaki prensiplerine göre yargılayan biri olarak aktarmıştı. İtalya hakkında çoğunlukla söyleyecek iyi bir lafı olmazdı ama bugün masada oturmuş, bir ressamı şamar oğlanı seçmişti. Tam da masanın karşısına doğru uzanmış suçlayıcı parmağıyla Cartier-Bresson'a işaret etti: 'Siz ki Cézanne'ı seviyorsunuz, banyo yapan kadınların resmini yapabilmeyi karısına anlatacak cesareti olmayan o adamı...'

Kişisel anlamda yakın olduğu ve *Queen* için fotoğrafladığı bir diğer büyük adam ise Alberto Giacometti'ydi. Birbirlerini 1930'ların sonundan beri tanıyorlardı ve bu heykeltıraşa bir sanatçı olarak koşulsuz hayranlık duyuyordu. Bir arkadaş olarak da onu en tepeye oturtuyordu. Zeki, sağduyulu, dürüst, titiz, sade ve hayat dolu biriydi. Cartier-Bresson, onunla fotoğrafçılık da dahil olmak üzere her şeyi konuşabiliyor ve sohbetleri asla sıradanlaşıyordu. Ona dair hiçbir şey sıradan değildi. Yüzü bile sanki kendi ellerinden çıkmış gibi görünürdü. Onu fotoğrafladıkça indiği detaylarda; yüzündeki kırışıklıkların ve derin çizgilerin bile kendi eseriymiş gibi Giacometti tarzı olduğunu keşfediyordu. Cartier-Bresson onu İtalya sınırına çok yakın, doğum yeri olan Stampa köyünde annesiyle fotoğraflayacaktı. Yanına Giacometti'nin Paris'teki stüdyosunda 1938'de çekilen fotoğraflarını ve eşi Anette ile Tériade'nin de olduğu 1952 yılında çekilen fotoğrafları almıştı. Fotoğraflar 1938'de çekildiğinde, tabii ki çeyrek yüzyıl daha gençti. Şimdi ise yüzünün çizgileri ve gölgeleri kendi hikâyelerini

anlatıyorlardı. Fakat o maskenin ardında bir bakışla aydınlanan ve bir gülümsemeyle ısınan yüzü, o anı yakalayan fotoğrafçı sayesinde hep anılarımızda kalacak. Birinde Maeght Galerisi'ndeki sergisi üzerine çalışırken ve heykellerinden birinin yerini değiştirirken; diğerinde ise Alésia Sokağı'nda yağmurdan korunmak için yağmurluğunu kafasına çekmişken. İster işlerinin isterse ağaçların arasında olsun, herbiriyle de bütünleşmiş ve onlardan biri olmuş gibi görünürdü. İlk örnekte, hareket halindeki titrek bedeni, etrafında sanki onun hareketlerini taklit etmeye çalışan kutsal bronz yaratıklar sayesinde daha da öne çıkan çarpıcı bir şiirdi. Diğerinde ise zavallı adam kendine benzeyen ağaç gövdeleri arasından kendine bir yol açmaya çalışıyor, ama sonunda yağmur damlaları altında yaya geçidine varıyordu. Cartier-Bresson'un sabitlediği imgesi gibi Giacometti yürüyen adamdır.

Cartier-Bresson, tuhaf bir şekilde 20. yüzyılın en büyük Fransızı olarak kabul edilen adama ise hiçbir zaman yeterince yaklaşamamıştı. Bunun nedeni, denemek istememesinden değildi; ama yolları bir şekilde kesişmemişti. Bu durumda Henri Cartier-Bresson'un çekeceği General de Gaulle portresinin nasıl bir şey olacağını sadece hayal edebiliriz. *Queen* editörleri için herhâlde zamanın en 'yüce dokunuşu' bu olurdu. Nisan 1958'de Cezayir'deki kriz nedeniyle General'in tekrar göreve dönmesinden bir ay önce Cartier-Bresson, özel bir oturum isteğinde bulunmuştu. Gelen cevap ise şöyleydi:

> Mektubunuz çok ilgimi çekti. Benim de çok faydalı bulduğum talebinizi not ediyorum. Bununla birlikte en azından şu an için kendime herhangi bir fotoğraf röportajı kabul etmeyeceğime dair vermiş olduğum söze sadık kalmalıyım.

Cartier-Bresson'un zamanlaması yanlıştı. Çünkü de Gaulle, çölü henüz geçmişti. Ama vazgeçmedi. Eylül 1961'de Cumhurbaşkanı olmasının yanı sıra devlet başkanı da olan de Gaulle, bölge turlarının on ikincisine hazırlandığı sırada Cartier-Bresson bir kez daha onu fotoğraflamak istedi. Bu kez aldığı yanıt, kıdemli bir subayın astsubayına hitabı gibiydi. Mektupta resmî kimliğinin görüntülenmesi konusunda istekli olduğunu; ancak önceden aldığı kararını bozmak istemediği için özel hayatının görüntülenmesine izin vermeyeceğini yazıyordu. Böylelikle Cartier-Bresson Magnum adına General'in 18 Haziran'da Aveyron'da, Lozère'de ve Ardèche'de el sıkışırken antlaşmalarını takip etti. Yine de bununla tatmin olmamıştı. 1963 yazında Gaulle'e *Images à la sauvette*'in bir kopyasını gönderdi. 22 Ağustos'ta resmî bir el yazısıyla yanıt aldı:

> Tüm içtenliğimle, diğerleri gibi bu çalışmanıza da de hayranlıkla bakıyorum. Ayrıca fikirlerinizi açıklamış olduğunuz girişi, büyük bir ilgiyle okudum. Gerçekten 'inandınız,' ve bu sayede 'gördünüz.' Bu nedenle bir sanatçı olduğunuz kadar mutlu bir insansınız da...

İncil'de Aziz John'a yapılan bu ince atıf bile onu bir adım öteye götürmedi. Özel görüşme asla gerçekleşmedi. Pişmanlığı hep içinde kaldı ama o portre çekilemedi. Cartier-Bresson 1970 yılında General de Gaulle'in ancak cenaze törenini fotoğraflayabildi.

Cartier-Bresson, Jean Renoir'nın asistanlığına başvurduğunda ona bir albüm fotoğraf göstermişti. Yirmi yıldan daha fazla bir zaman sonra bu albüm artık basılmıştı. Tüm görkemiyle dünyayı anlatmaktan çok gizliden gizliye kendi görüşünü yansıttığı bir albüm. *Images à la sauvette* her ne kadar de Gaulle'e ulaşmasında yardımcı olamamışsa da pek çok kapıyı açmıştı. Cannes Film Festivali'nde tanıştığı Rus

yönetmen Sergei Yutkevich öylesine etkilenmişti ki, Moskova'ya döner dönmez coşkusunu oradaki yetkililerle paylaşmaktan çekinmemişti.

Bu nedenle 1954 yazında, Stalin'in ölümünden on beş ay sonra, Soğuk Savaş'ın buzlarının çözülmesiyle birlikte Sovyetler Birliği'ne giden ilk Batılı fotoğrafçı Cartier-Bresson'du. Bununla birlikte bir şart vardı: Filmlerini Rusya'da yıkamak zorundaydı. Böylece Paris'e dönmeden önce sansür kurulu çektiklerini görebilecekti. O ve eşi, Çekoslavakya'dan geçerek trenle seyahat ettiler. Ona göre havayolu fazlasıyla hızlıydı. Vardığında onun için çok önemli olmayan başka kuralların da olduğunu öğrendi: Askeri binalar, demiryolu ağları, köprüler, şehirlerin panaromik görüntüleri ve belirli toplumsal hareketler dışında her şeyi çekmekte serbestti. Sorun değildi. İnsanlarla; tüm görünümleriyle *homo sovieticus* ile ilgiliydi.

Ensesinden ayrılmayan rehberin anlatma ihtiyacı içerisinde dikkatinin dağıldığı her anın avantajını kullandı. Kremlin'deki turistleri, sokaktan geçenleri, GUM'daki (Evrensel Devlet Mağazası) alışveriş yapan kalabalıkları, Zis fabrikasında çalışanları, metro tünellerindeki kolhoz işçilerini fotoğraflamak için tüm fırsatları değerlendirdi. Bu sırada ortamın havasını da ihmal etmiyordu. Tolstoy'un evi, Tretyakov Galerisi, Bolşoy. On hafta boyunca neredeyse on bin kare çekmişti. Zihnindeki Rusya ile eş anlamlı olan Dostoyevski'nin '*Ölüler Evinden Hatıralar*'ından çok uzaktı. Orada olduğu zamanın sonlarına doğru tesadüfen Kruşçev ve hükümet üyeleri trübünlerde gösteri yürüyüşü yapan sporcuları alkışlarken görülüyordu. Soğuk Savaş döneminde gerçek haberlere ulaşma şansı olmayan her Avrupalı gibi Cartier-Bresson için de bu Sovyetler Birliği'nin açığa

çıkışıydı. Sovyet Rusya'nın, dişleri arasında bıçakları olan Bolşeviklerin ülkesi olmadığını anlatacaktı... Bu özel röportajı Magnum'a 40.000 bin dolar kazandırmıştı. Yalnızca *Paris Match*, 40 fotoğraf yayımlamıştı.

Doğu'dan döndüğünden beri kaçamaklar yaptığını söyleme alışkanlığı edinmişti. Ama zaman içerisinde başka pek çok uzun seyahati oldu. Aslında kaçma sanatında zaten inanılmaz derecede yetenekliydi. Bazı zamanlar bir konu üzerinde gerekli olduğunu düşündüğünde aylarca çalışır, bazen de süreyi kısaltırdı. Bir hafta içinde Çin Devrimi'nin yıl dönümüne, Rus Devrimi'nin anma törenine ve Roma'da yeni papanın ilanına katılmıştı. İspanya'da, Yunanistan'da, İngiltere'de, İrlanda'da, İtalya'da, Belçika'da, İsviçre'de, Portekiz'de ve Hollanda'da tam anlamıyla evindeydi. Sözcüğün geleneksel anlamıyla seyahat etmekten hiç hoşlanmazdı. Ancak bir süreliğine başka bir yerde kalmaktan daha çok hoşuna giden bir şey de yoktu.

Savaşı takip eden yirmi beş yıl boyunca orada, burada, her yerdeydi. Picasso ile Vallauris'ta; Miró ile Barselona'daydı. Louire vadisine giden şarap yolunu takip etmiş, Berchtesgaden'de Führer'in evine gitmişti. Glyndebourne'deki çimlerin üstünde *Ariadne Naxos'ta* operasının perde arasında izleyicilerle, Paris varoşlarındaki Fanni'nin küçük sirkinin kulisinde, *Harper's Bazaar* için Viyana kiliselerinin barok kemerlerinin altında, Mandiargues ile birbirlerine kızdıkları o kuyunun başında barışmak üzere gittikleri Venedik'te. Berlin duvarının üstünde ve Charonne metro felaketi kurbanlarının cenazesindeydi. Chambord yakınlarındaki Saint Dyè-sur-Loire'da aldıkları sayfiye evinde Ratna'nın yanında ve amfizem sonucu uykusunda öldüğünde de babasının

yanındaydı. Amerikan karşıtı terörist suçlamasıyla tutuklu olan bir bağımsızlık taraftarının intiharı ardından cenaze töreni için Quebec'te ve Renault fabrikasının dışında bir bekçi tarafından öldürülen solcu militan Pierre Overney'in cenazesi için Paris'te. Prenses Anne'in düğünü için Londra'da; General Franco karşıtı gösteriler için İspanya'da. Yelkenli olimpiyatları için Kiel'de ve Şilili lider Salvador Allende'yi desteklemek amacıyla yapılan gösterileri izlemek için Paris'te. Kendisi ya da ajans için her zaman hareket halindeydi.

Bu onun işiydi; ama aslında daha çok bir ruh hali, hayata karşı bir duruş, dünyaya bakışıydı. Bir göz kırpışıyla inandıklarının ilanı.

Amerika, en gözde avlanma sahalarından biri olarak kaldı. Bu ülkeyi tek ve kesin bir tanımlama içine sokması mümkün değildi. Her gidişinde yeni çelişkiler keşfediyordu. Çok istemesine rağmen iki kıta hala keşfedilmeyi bekiyordu: Latin Amerika (Meksika dışındaki) ve Afrika (Fildişi Sahilleri dışında). Bu iki gençlik tutkusuna hayatı boyunca bir daha asla gitmeyebilirdi. Aslında fırsatı da yok değildi. 1963'te Meksika'ya nostaljik bir dönüş yapmış; horoz dövüşlerini, şehir kulübündeki burjuvaları, ressam Nacho Aguirre'yi, Zapata'nın ölüm yıl dönümünde yapılan törenleri, onu resmi olarak davet eden eski başkan Miguel Alemán Valdés'i fotoğraflamıştı. Fakat diğer sınırları geçememişti. 1967'de Tangier macerasından yaklaşık otuz yıl sonra Kuzey Afrika'ya kısa bir süre için uğramış; astrofizikçi Bernard Autier'in Cezayir çöllerindeki Amaguir baz istasyonunda yaptığı deneyleri izlemiş ama daha öteye gidememişti.

Ayrıca Hindistan'a, Türkiye'ye, Japonya'ya, Mısır'a, Irak'a ve İsrail'e kaçamak fırsatlarını da kaçırmamıştı.

Ama nereye giderse gitsin her zaman dünyaya kendi bakışıyla bakıyor; başkaları gibi bakışını kişilere veya şartlara göre uyarlamaya çalışmıyordu. Ocak 1965'te Churchill'in cenazesinde yeni oyuncağı olan bir genç gibiydi. St. Paul Katedrali'nin basamaklarında kortej gelmeden evvel daha iyi bir görüntü elde edebilmek için sekiyordu. O gün için 'Dans ve aynı anda zamana karşı bir savaş vardı,' demişti.

Churchill'in cenazesinde, tıpkı otuz yıl önce VI. George'un taç giyme töreninde yaptığı gibi resmî törenin görkemine ve koşullarından çok olayın sokaktaki yansımalarını yakalamayı tercih etmişti: Yaşlı bir aslanın bir portresinin olduğu gazeteyi okuyan yaşlı bir kadın, *Times* satan adam, sıradan insanların hüznü. Kenarda köşede bulunmaktan daha fazla hiçbir şeyi sevemezdi. Gözlemleri asla kaybolmadı; çünkü fotoğraflarla kaydedilmemiş bile olsalar kaçınılmaz bir şekilde alt yazılarda belireceklerdi. Kaç tane fotoğrafçı Churchill'in cansız bedeninin yattığı Westminster Hall'a giren ilk kişinin, bütün gece dışarıda uyumuş Yeni Zelandalı biri olduğunu fark edebilirdi ki?

Gözü vardı ama göze çarpmayan her şeye eleştirel bakışını yöneltmekten gizli bir zevk alıyordu. Beklenmedik olana yoğunlaşmak, alışılageldik bir durumdan alışılmadık bir şeyler çıarmak. 1966'da Le Mans'ta Yirmi Dört Saat Yarışı'nda çektiği fotoğraflarında arabalar neredeyse hiç görünmüyordu. Beklerken içki içen teknisyenler, kokteyllerini yudumlayan sosyetikler, çimenlerin üzerine uzanmış seyirciler, çadırlarındaki aşıklar... Arabaların göründüğü ender anlarda da motor kapakları açılmış, parçaları dışarıda ve dökülmüş hâldedirler ve tabii ki hareket halinde değildiler. Hız, bu röportajda olmayan tek şeydi.

Çin'den ayrıldıktan dokuz yıl sonra, Devrim'den bu yana meydana gelen değişiklikleri gözlemlemek için oraya geri döndü. Dört ay boyunca Pekin'den Mançurya'ya kadar trenle, gemiyle kimi zaman da uçakla seyahat etti. Sarı Nehir'in üzerindeki büyük barajdan, Gobi çöllerine, Yangzte üzerindeki boğazları ve Şangay'da Mao'nun doğduğu şehri ziyaret etti. Ardından da ulusal bayram kutlamaları için Pekin'e geri döndü. Yeni Çin'in yeni Çinlileri gerçekten değişmiş miydi? Normandiyalı Cartier-Bresson bu soruya, 'İki sözcükle ifade edersek onlar asırlarca yaşlı, birkaç yıllık gençler,' diye cevap veriyordu.

Ayrıca sisteme saldırmayı da reddediyordu. Bunun yerine özgürlük kavramının fazlasıyla 'göreceli' olduğunu söylüyordu. Üstelik fotoğrafa yaklaşımları da farklıydı; ama bu onun yöntemlerini zerre kadar değiştirmesine neden olmuyordu. Çin'deki asıl sorun, Sovyetler Birliği'nde olduğu gibi her adımında tercüman tarafından takip ediliyor olmasıydı. Tek fark, Çinlilerin, hangi nesil olduğu fark etmeksizin doyumsuz bir meraka sahip olmalarıydı ve bu yüzden de bazen yakalamak istediği anlık görüntüleri yakalayamamasıydı. Hiçbir şey onları kendi doğal hallerinde görüntülenmek kadar rahatsız etmiyordu. Hareket özgürlüğüne gelen kısıtlamalar askeri alanlar dışında tahmin edildiği kadar çok değildi:

> Fotoğraf ilk görenin kazandığı bir saklambaç oyunudur. Ama bu oyunu onlarla oynarken eğer saniyenin yüzde biri kadar bile duracak kadar talihsizseniz kaybedersiniz. Onları fark ettirmeden yakalamak gerçekten çok güç. Özellikle çok çabuk unuttuğum bir faktör yüzünden: Beyaz Adam faktörü. Öyle ki bir gün çevirmene, 'Yu gelip bir baksana!' diye seslendim. Etraftaki diğer Çinliler ile beraber Sovyetler'den gelen birini incelemeye başladık. İlk

> kez ilgi odağı ben değildim ve 'özgürce' fotoğraf çekebilirdim.

Kalabalıklara karışarak en az Leica'sı kadar sessiz olmayı seven adam, sadece varlığı nedeniyle tüm dikkatleri üzerine çekiyordu. Böylesi bir durum, taktik değişikliği gerektiriyordu. Hareket halinde olması ya rahatsızlık veriyordu ya da meraklanmalarına neden oluyordu. Wuhan'dayken kültür delegesi saygılı bir şekilde gelip oradan geçen yolcuların haberleri olmaksızın fotoğraflanmasının uygun bir davranış olmadığı konusunda onu uyarmıştı.

Cartier-Bresson, bu nedenle Çin'deki nezaket kurallarını öğrenmek zorundaydı. Belirli fotoğrafları çekmesi engellenmedi; ama kibarca başkalarını çekmesi istendi. Kimi zaman, geçmişin kalıntıları ve geleceğin hatları arasında paralellikler kurmak isteğiyle hilelere başvurmak zorunda kaldı. Modern olan bu kadar çekiciyken eskiyle ilgilenmek niye? Cartier-Bresson dünkü çocuk değildi. Rehberin onu zorlamadan ikna etme çabalarına şu cevabı veriyordu: 'Gerçekliğime katkıda bulunmak istiyorlardı...'

Olayın türü ya da konusu ne olursa olsun not tutma konusundaki alışkanlığı hep aynıydı. İzlenimlerini eş zamanlı olarak spiralli bir cep defterine kurşun kalemle ya da keçeli kalemle, Fransızca ya da İngilizce kaydediyordu. Harf ve dilbilgisi hataları, aciliyetine tanıklık ediyorlardı. Bununla birlikte hiçbir şey nükteli anlatımını engelleyemezdi. 1962'de Blackpool'da güneşlenen emeklileri seyrederken düştüğü notta şunları yazıyordu:

> İngilizlerin çevredeki endüstri bölgelerinden gelen bu insanlara layık gördükleri, onlara haksızlığa uğrayan işçi atalarının havasını veriyor. Dönüş yolunda sürgüne

> gidiyormuş gibi garda kuyruklar oluşturuyorlar ve gerginlik vagona yerleşip de annenin 'sonunda nezih bir şekilde çayımızı içebileceğiz' dediği anda tümüyle siliniyor.

Bu notlarda mizahın ayrı bir yeri vardır. Defterlerin tek okuyucusu olduğu için özellikle de kendine yönelik olanların. Güzellik yarışmasında asistanlık yaptığı sırada jürinin kriterlerine uymadıkları için sırasıyla yerlerine dönen kızların hayal kırıklıklarını şu şekilde anlatır: 'İtiraf etmeliyim ki objektifimi ilk defa seyirciye çevirmedim. Biz de Fransız'ız ne de olsa!'

Daha zararsız notları sırf tanımlamadan oluşmayan fotoğraf altları için kaynak oluyordu. Fotoğraf altlarına saygı gösterilmesi hususunda o çok özlediği Capa ile aynı prensiplere sahipti ve duyarlılığı hiç azalmadı. Onun için fotoğraf altları birer alt yazı değil, fotoğraf hakkındaki bir yazıydı. Bu yüzden de fotoğrafçının elinden çıkmalıydı. Ayrıca her bir fotoğrafının arkasına aynı uyarı mührü (Bu fotoğraf sadece ona eşlik eden alt yazısı ile beraber veya tamamen bu alt yazıya uygun bir metinle kullanılabilir) dışında Magnum, altı Avrupa ülkesindeki müşterilerine bir mektup yollayarak bu konuda gerekli hassasiyeti göstermelerini istemişti:

> Henri Cartier-Bresson'un Çin'deki çalışmasının metnine ve alt yazılarına harfi harfine saygı duyulmalıdır. Derginizde bu yazıların tam ve doğru bir çevirisinin yayımlanacağından emin olmak isteriz. Metnin ruhuna ya da içeriğine uygun olmayan herhangi bir değişiklik kabul edilmeyecektir...

Deneyim ve geçmiş hayal kırıklıkları Cartier-Bresson'a kimsenin böyle bir meselede çok da dikkatli olamayacağını öğretmişti. Sonrası çok geç olabilirdi. Çünkü kimse bir sonraki sayıda yayımlanan

düzeltmeleri okumuyordu. Kimi zaman Çin, Sovyetler Birliği ve sert sansür uygulamasına sahip ve vize vermekte zorluk çıkaran diğer ülkeler gibi bu konudaki çılgınlığı sadece onun bilebileceği oralara özgü kurallara uyma isteği ile açıklanabilir. Bazen de amaç fotoğraflarının kendi ahlaki ya da politik ilkelerini zedeleyecek bir anlam yüklenerek kullanılmasını engellemektir.

Kasım 1965'te Japonya'daki politik hayatı; Vietnam Savaşı'na, Sato Hükümetine veya Güney Kore ile barış antlaşmasının imzalanmasına karşı hareketlenen sokaklardan takip ediyordu. Sosyalist ve komünist göstericiler ile Zengakuren adıyla bilinen aşırı solcu anarşist öğrenciler arasında çıkan çatışmalara katılıyordu. İçindeki özgürlükçü tarafın sokak çatışmalarına alışkın bu beyaz kasklı gençlerin yanında olduğunu tahmin etmek için müneccim olmaya gerek yoktu. Sol kolunun üzerine arkadaşı Yoshi Takata'nın verdiği, Japonca 'Fransız fotoğrafçı' yazılı bir bantı takıyor; çatışmaları fotoğraflıyordu. Konuyla ilgili fotoğraf altlarına kesinlikle sadık kalınması konusunda özellikle hassastı. Negatiflerini ajansa yolladığı mektuplardan birinin altına şu notu eklemişti:

> Tüm Zengakurenlerin bu kadar şiddet içermediğini söylemek çok önemli. Onlar, içlerindeki aşırı gücü bir şekilde dışarı çıkartmak zorunda kalan aktif birer volkan gibiler; daha yaygın terimlerle ifade edersek, içini boşaltmak da denebilir. Bu derece konformist, otoriteye saygının bu kadar yüksek olduğu bir ülkede olanları anlamak için kendi sakin köşemizi, iyi eğitimli küçük burjuva kimliğimizi kenara bırakıp kendimizi onların yerine koyabilmemiz gerekir.

Kişiliğinin bu yönü, her ne kadar biraz hikâye gibi görünse de tercihlerini daha net ortaya koyuyordu.

Solcu bir adamdı, hep öyleydi ve öyle kalacaktı. Daima müdahil olup hiçbir zaman militan olmadan gençlik düşüncelerine ve vicdanına sadık kalmış; içgüdüsel olarak hep haksızlığa karşı çıkmıştı. Bedenen ve ruhen atılgan davranır, sonradan düşünürdü.

Aslında Zengakuren ya da faaliyetleri hakkında daha fazla bir şey bilmeye gerek yoktu. Japonya'da geçirdiği bu uzun sürenin ardından Cartier-Bresson'un zihinlerde en çok yer eden fotoğrafı tüm bu hareketlilikten fazlasıyla uzak; bir Kabuki oyuncusunun cenazesinde çekilmişti. Bazı insanlar, göz yaşları içinde ama kendilerinden beklenen ağırbaşlılığı da koruyorlardı. Kimisi acısını gösteriyor, kimisi mendille saklıyordu ya da sırtlarını dönmüşlerdi ve üzerinde Japonca 'Cenaze' yazan pankart tarafından idare ediliyor gibilerdi. Siyah beyaz fotoğraf için bu duygu ve kompozisyon mucizesinden daha ikna edici bir savunma olamazdı. Sadece bir sanatçı, şiiri ve düzyazıyı böylesi bir sonsuzluk anında bir araya getirebilirdi. Japon politik hayatının gariplikleri, çok uzaklarda kalmıştı.

Cartier-Bresson, bulunduğu yerdeki olayları, Avrupa'nın kurtuluşu, Çin'deki devrim örneğinde olduğu gibi fotoğraflamaktan hiçbir zaman geri kalmamıştır. Kendi yoluna çıkanları kendince değerlendiriyordu. Totaliter ülkelere kabul edildiğinde, onların kısıtlamalarına uyum sağlıyor ve hatta bunları kendisi için birer avantaj haline getirmeyi bile başarıyordu. Amaçlarına ulaşmayı her zaman başarmışsa da komünist bir ülkede, bir günlük yaşama tanıklık etmesinin, o ülkenin propogandasını yapmakla eş değer olduğu yargısının önüne geçememiştir.

Eleştirmenlerin ne dediği Cartier-Bresson'un umrunda değildi. Kafasında Kant'ın sözleriyle yoluna devam

ediyordu: Ne yapman gerekiyorsa yap, ne olacaksa olsun... Kendi efsanesi, birçok durumda önünü açıyor; ünüyle silahlanmış bir şekilde yolunda ilerliyordu. Bu şöhret ona kapılar açıyor, ama bu yüzden kimi zorluklar da çıkıyordu. Fransa'yı ve Fransızca'yı 1940-1945 yılları arasındaki savaştan bu yana hiç olmadığı kadar radikal bir şekilde ayıran yakıcı konuya katılmamasının arka planında yatan sebep buydu: Cezayir.

Cartier-Bresson, Roger Théroud'un dostane tavsiyelerini dinleyerek Cezayir'e gitmekten vazgeçmişti: 'Gitme, çok tanınıyorsun, askerî polis tarafından yakalanırsın. Seni sürekli takip ederler, hareket özgürlüğün olmaz.'

Yine de en az kendisi kadar ünlü, hatta makalelerinin içeriğiyle çok daha fazla göz önünde bulunan gazeteciler Cezayir'e sık sık gittiler. Fakat hiç kimse belli bir olayı takip etmekte zorlanmamıştı. Özellikle savaşları takip etmeyen biri olarak Cartier-Bresson, öz geçmişindeki bu boşluğu haklı göstermeye hiçbir zaman çalışmadı.

Magnum'daki durum ise daha rahatsız ediciydi. Dünyanın hafıza bankası olmaya koyulmuştu, ama ilginç bir şekilde Fransa'nın güncel tarihi nedeniyle geride kalmıştı. Arşivlerinde Cezayir Savaşı'yla ilgili hiçbir şey yoktu. Ve ayrıca 1957'de genç Danimarkalı Kryn Taconis, FLN (Ulusal Kurtuluş Cephesi) çatışmalarını yakından izlemiş ve fotoğraflamayı başarmıştı. Ancak Ajans, hükümet yanlılarının misilleme ihtimalinden çekindiği için dağıtmayı reddetmişti. Üç yıl sonra Taconis, ajanstan ayrıldı. Bu, Magnum'un gurur duyduğu bir süreç değildi. İktidara karşı aşırı saygı, Magnum'un bu olaylardaki anahtar tutumuydu. Ayrıca OAS (Gizli Ordu Örgütü) isimli terörist grubun

ofislerini bombalamakla tehdit ettiği de söyleniyordu; ama bu, Fransız Cezayiri'ne karşı olan bütün gazeteler ve dergiler için geçerliydi. Elbette ofislerinde fotoğrafçıların tek sermayesi olan milyonlarca baskı ve negatif yoktu. Ayrıca Magnum'un 125 Faubourg Saint-Honoré'deki Paris ofisi, polis soruşturma merkeziyle yan yanaydı. Cartier-Bresson'un içinde yatan sömürge karşıtı taraf, uzun süredir sessiz sedasız duruyordu. Fakat, fotoğrafçı kimliğinden çok efsanevi kooperatifin manevi rehberi olarak suçluluk duyuyordu.

Bazı komünist ülkeler başlangıçta ona düşman oldular ve hatta ona vize vermeyi reddedecek kadar ileri gittiler. Adı, La Corrèze avant le Zambèze![19] (Corrèze, Zambèze'den önce gelir) gibi bazı sağcı sloganlarla birlikte anılan *Paris Match*'in editör yazarlarından Raymond Cartier ile karıştırılıyordu. Bu tarz yanlış anlaşılmalar kısa sürede düzeltildi. Genelde devlet yöneticileri Cartier-Bresson'u kabul ettiklerinde, kiminle görüştüklerini tam olarak biliyorlardı. Onlara önceden adlarına atfedilmiş *Images à la Sauvette* kopyası göndermesi gerekmiyordu.

İnsanlar, onun yargılarından korkuyorlardı. Fotoğraflar da kelimeler kadar hatta bazen daha fazla güçlüydü. Örneğin, 22 Nisan 1966'da uzun bir görüşme için zaman ayıran Indira Gandhi bunun farkındaydı. Bütün sabahı, röportajın konusu olan gıda tedarik krizi ve bu sorunun aciliyeti üzerinde tartışarak geçirdiler. Batı'da konu ile ilgili yazılanların ve söylenenlerin büyük kısmı boş ve çelişkiliydi. Üç aydır başkanlık yapan Bayan Gandhi, Cartier-Bresson'un bu konudaki

[19] La Corrèze avant le Zambèze! (Zambèze'den önce Corrèze): Gazeteci Raymond Cartier, 50'li yıllarda Fransa'nın Afrika'daki sömürgelerinin kârdan çok zarar getirdiğini dillendirmiş ve Afrika'daki Zambeze'den önce Fransa'daki Corrèze'in gelmesi gerektiğini savunmuştur.

fikirleriyle yakından ilgiliydi. Onun sadece güneybatıda, Hristiyanların çoğunlukta yaşadığı ve sosyal olarak daha gelişmiş olan ama diğer yandan yüksek nüfusu barındıran ve bu yüzden de kronikleşmiş bir gıda sorunu yaşayan Kerela'nın durumu üstünde durmasından çekiniyordu. Oradan ayrıldığında Bayan Gandhi, oteline acil bir mektup göndermiş ve yerel pirinç kıtlığından genel sonuçlara varmaması konusunda ısrar ederek durumun ciddiyetini inceleyebilmesi için gidebileceği diğer bölgeleri de sıralamıştı: Orissa, Gujarat, Maharastra, Mysore ve doğduğu yer olan Allahabad. Son olarak mektubuna şunları da eklemişti: 'Eğer Hindistan'ın gıda tedariki konusunda sorun olmadığını söylerseniz, yurt dışındaki insanlara çok kötü bir izlenim verirsiniz.'

Mesaj alınmış ve anlaşılmıştı. Fransa'ya dönüşünde fotoğraflarına eşlik edecek metni hazırlarken 'kıtlık' sözcüğünü tırnak içinde kullanmış, bilimsel tarım uzmanı Renè Dumont'un sorunun temelden çözümü için Hint tarımında yapılması gereken yapısal değişiklik önerilerini de eklemiş, ek olarak Indira Gandhi'nin ayrıntılı yorumlarına atıflarda bulunmuş ve konunun özüne bağlı kalmıştı.

Hiç istemeden böyle bir etki alanı oluşmuş ve insanlar onun tepkilerini dikkate almaya başlamışlardı. 1963'te, otuz yıl önce Montparnasse kafelerinde tanıştığı şair Nicolàs Guillèn onu Küba'ya davet ettiğinde bunun sırf deniz ve güneş için olmadığını gayet iyi biliyordu. Fulgencio Batista rejiminin düşmesinden dört yıl sonra Amerika, Fidel Castro'nun devrimci hükümetini devirmek adına ekonomik ambargo uyguluyordu ve büyük sıkıntı vardı. Castro'nun karizması, eğitim ve sağlık vurgusu, tarıma verdiği öncelik, özellikle de *Zafra* ya da şeker kamışı hasadının inanılmaz seviyeye

çıkmış olması tek parti diktatörlüğünü, muhalefetin bastırılmasını ve her yerde hakim olan bürokrasiyi telafi etmeye yetmiyordu.

Havana ve Washington arasındaki diplomatik ilişkiler kopmuştu ve *Life* Amerikalı hiçbir fotoğrafçıyı oraya yollayamıyordu. Dergi konuyu Cartier-Bresson'a teklif ettiğinde, o da ülkesinde kültürel konularda neredeyse resmi temsilci, *persona grata* haline gelen arkadaşı 'ulusal şair' Guillén'le iletişim kurdu. Guillén ona yabancı mevkî sahiplerinin yerleştirilmediği pitoresk bir otel olan Angleterre Oteli'nde kalacak yer ayarladı.

Cartier-Bresson'un Küba'sı her şeyden önce sokakların, hayal gücü dolu mimarinin, kumara olan tutkunun, eski rejim dönemine göre daha az olan fuhuşun, milislerin omuzundaki tüfeklerin, bir traktörün nasıl çalıştığını anlatan Sovyet teknisyenlerinin, puroları başka hiç kimsenin saramadığı gibi saran işçilerin ülkesiydi. Elbette beklenebileceği gibi Cartier-Bresson'un Küba'sı, Kübalıları en derinden büyüleyen o iki adamın ülkesiydi. Önce Fidel dedikleri Castro... Minotaur'un[20] kafasına ve Mesih'in inancına sahip bu adamda, ilk bakışta inancı uğruna acı çekmeyi göze alan birinin havasını yakalamıştı. İkincisi ise Che olarak bilinen, resmi olarak Sanayi Bakanı, ama ondan çok daha fazlası olan Ernesto Guevara'ydı. Cartier-Bresson Che'de, kendine özgü bir devrimciyi, çekiciliğin ete kemiğe bürünmüş halini, gerektiğinde şiddet kullanmaktan çekinmeyen bir pragmatisti görmüştü.

Arkadaşı René Burri ile onu büyük tarım çiftliklerinde aradıktan sonra Hotel Riviera'da yakalamışlardı. Burada örnek işçilere diplomalarını dağıtırken yaptığı

[20] Minotaure: Boğa başlıklı ve kuyruklu insan bedenli mitolojik yaratık. (ç.n.)

konuşma sırasında Che'nin pek çok fotoğrafını çekmişti. Kürsünün arkasında konuşurken en az masanın ardındaki bir devlet memuru kadar mesafeli görünüyordu. O kadar güleryüzlü olmasa daha gizemli bir havası olabilirdi. Etkileyici olmak için fazlasıyla rahattı. İyi bir fotoğraf yakalamıştı, hepsi bu. René Burri, *Look* dergisi için fotoğraf çekiyordu; ama 50 mm değil de teleobjektif kullanıyordu. Che ofisinde bir gazeteciyle görüşme yaptığı sırada fotoğraf çekmeye devam etti. Che, sandalyesine yaslanmış, purosunu yakmış ve gazeteciye ateş uzatıyordu. İki saat içerisinde Burri, karşısındakinin hiç dikkatini çekmeden sekiz makara film bitirmişti.

Burri'nin Che'si, çekiciliğini daha iyi yansıttığı için Cartier-Bresson'unkinden daha başarılıydı. Ama her ikisi de, Alberto Korda'nın efsanevi fotoğrafına yaklaşamamışlardı. Bunun nedeni de büyük ihtimalle Guevara'yı trajedinin en yoğun olduğu ikonik ifadesiyle daha trajik zamanlarda görmemeleriydi. Bu, Cartier-Bresson'un zararına da olsa, fotoğrafın incelikleri üstüne düşüncelerinin bir sağlaması olmuştu.

Şimdi herkesin gözünde ajansın kurucuları ve Magnum öyle bütünleşmişti ki, Magnum Cartier-Bresson, Cartier-Bresson da Magnum olarak kabul ediliyordu. Başka türlüsü de düşünülemezdi. Ajans kurulduktan yirmi yıl sonra da pek çok krizden ve kargaşadan sağ çıkmayı başarmıştı. Cartier-Bresson, araya biraz mesafe koyma zamanının geldiğini hissediyordu. 1966 yılında tüm arşivini ve kullanım haklarını Magnum'a devrederek ajanstan ayrılma kararı aldı. Aralarındaki göbek bağını daima koruyacaklardı. Bu, içindeki çelişkileri yansıtan bir karardı. Karar bir kızgınlık anında alınmamıştı. Uzun uzadıya düşünmesinin sonucuydu.

Eğer Magnum bir aile olduysa, şunu da akıldan çıkarmamak lazım ki aile hayatı kolay değildi. Cartier-Bresson kuruluşun ruhuydu, lideri değildi. Yaradılışı idareciliğe uygun değildi. Bunu yapmak istemiyordu, ayrıca buna ayıracak zamanı da yoktu. Yine de koruyucu gölgesi evin üzerinde kalmaya devam etti. Diğerlerinin gözünde de kurucu takımın başka bir hayatta kalan üyesi George Rodger'a nazaran ona ait olduklarını hissediyorlardı. 26 Mayıs 1961 tarihinde Elliot Erwitt imzalı ve 'Neden Magnum'dayız isimli bir duyuru ajansta çalışan herkese gönderilmiş ve ofisin tüm duvarlarına asılmıştı. Şunu diyordu:

> Rahat bir yer oduğu ve bir gün hepimiz zengin olacağımız için mi? İsimlerimizin HCB'nin yanında yer alması için mi? Hobi mi? Alışkanlık mı? Yoksa tembellik mi? Yoksa ismimizin para gibi değer kazanması için mi? Fotoğraflarımızın zaferi için mi? Öyle, çünkü fotoğraf ormanında grup halinde tek başımıza olduğumuzdan daha başarılı olacağımız için mi? Yoksa fotoğrafın geleceğine ilişkin tutkumuz, bireysel çıkarlarımızdan daha önde olduğu için mi? Yoksa bu 'zamanımızın tarihçilerinin' bir oyunu mu?

Bu şekilde tekrarla uzayıp giden yazı, ajansın temellerine zarar veren görüş ayrılıklarına, yapısal zayıflığına ve gelişime olan direncine dikkat çekerek sona eriyordu. Ama mektubun birkaç sözcüğünün ilişkilendirildiği Edward Steichen'den ayrı olarak alıntılanan tek fotoğrafçı Henri Cartier-Bresson'du. Erwitt, bu meşhur başarılı adam sayesinde hayatını değiştiren bir devrim gerçekleştiğini saklamıyordu. Ama yine de bu onu durdurmamıştı. Endişe pek çok üyenin ortak rahatsızlığına tercüman olmak üzere mizah kisvesine bürünerek dile getirilmişti.

Bu bildiri yayınlandıktan bir ay sonra ajansın Amerika

ofisinde dolaşan bir başka mektup, fotojurnalizmde mükemmelliğin '*public drama television*' alanına da taşınması gerektiğini öneriyordu. Buna paralel olarak da Magnum'un kalitesini reklam ve endüstri alanında kullanımına açarak geleneksel dergilerin yerine para sağlayabilecek iki alandan yana konumlanması gerektiğine ilişkin daha fazla vurgu yapılıyordu. Bazıları bunu tehlikeli bir yol olarak görünce sert tartışmalar yaşanmaya başladı. Hakarete varmasa da maddiyatçı ya da paragöz olmak, hatta kendini satmak gibi ağır laflar kullanılmaya başlanmıştı. Magnum'a ruhunu kaybettirecek ticari işlere girme konusunda Paris ofisi çoğu zaman New York'a karşı çıkıyordu.

1962 yılında Cartier-Bresson düşüncelerinin meyvelerini; kendi bildirgesini yayımladı. Ağırbaşlı bir olgunlukla giderek artan bir şekilde kirlenen güncel atmosferin tersine köklere dönmeyi öneriyordu. Başka bir deyişle, diğer fotoğrafçılara pazarın köleleri olmamaları için gerekirse yönetimle ters düşmeyi göze alarak ellerinden geleni yapmalarını söylüyordu. Üstelik Magnum, taleplere cevap vermek için değil onları yönlendirmek için kurulmuştu. Ayrıca yavaş yavaş gündemden tamamen kalkmış olan bir konudan da bahsediyordu: Fotoröportaj...

Hala hiçbir şey yerine oturmamıştı. Ne zaman bir kriz çıksa farklılıklar su yüzüne çıkıyordu. Cartier-Bresson'un kendi konumu bile çok net değildi, çünkü çok kısa bir zaman içerisinde yüzlerce fotoğraftan oluşan albümü *L'Homme et la Machine* (İnsan ve Makina) yayımlanacaktı. Albümde dünyanın hemen her yerinden tarihsiz fotoğraflar vardı: Florida'daki uzay merkezi, Eton Koleji, Paris'te bir kafe, Rolls Royce fabrikası, Küba'daki şeker rafinerisi ve Çin'deki tekstil fabrikası. Alt yazılar, Marshall McLuhan'dan ve St

Thomas Aquinas'dan alıntılar içermekteydi ve önsöz de 'İngiliz Fransızca'sına karşı dili savunan Etiemble tarafından kaleme alınmıştı ve bu eser IBM World Corporation tarafından sipariş edilmişti.

Devasa dönüşümlerin arifesinde Magnum gibi bir kuruluşun bu olan bitenler karşısında etkilenmeden kalacağını düşünmek olanaksızdı. Cartier-Bresson tüm bu gelişmeler çerçevesinde ilişkisini koruyarak da olsa biraz uzaklaşmak istemişti. 4 Temmuz 1966 tarihli mektubu, kendi tarzında mizah, alay, sivrilik karışımıydı ve kararının nedenlerini, duyduğu üzüntüyü ortaya koymak istiyordu:

> Sevgili Meslektaşlarım,
>
> Magnum'un hâlen hayatta olan iki kurucusundan biri ve uzun yıllardır Magnum'un gidişatı ile derin görüş ayrılıklarına sahip biri olarak —bunun örgüt içi arındırıcı bir şok etkisi yaratması umuduyla— sizlerden beni katkıda bulunanlar statüsünde kabul etmenizi istemiştim. Sizler ise bunun için altmış yaşıma gelinceye kadar beklemem gerektiğini söylemiştiniz, ama ben ne zaman o yaşa geleceğimi ve sizlerin tam olarak neyi kastettiğinizi bilemiyorum.
>
> Geçen süre zarfında bizlerin kurduğu Magnum anlayışı ile şu andaki Magnum ile ilgili kimi arkadaşlarla aramızdaki yaklaşım farkının giderek açılmakta olduğunu gözlemledim. Onların kişisel nedenlerine ve onları buna iten şartlara büyük saygım var. Ancak geçmişimizin, Magnum'un bugüne kadar başardığı büyük işlerle ilgisi olmayan bir fotoğraf anlayışına hizmet etmesi taraftarı değilim.
>
> Bu yüzden hepimizin sıkıntısını çektiği mevcut belirsizliği ve sağlıksız durumu sonlandırmak üzere sizlerden iki farklı grup kurmanızı talep etmek zorundayım: kendini zanaatına, yaşayan fotoğrafa,

röportaja ve hatta anı fotoğrafına adamış küçük bir grup ve diğer tarafta daha yaratıcı, parlak ve itibarlı olan kurgu fotoğrafına ayrılmış bir grup. Magnum adı ilk grup için kullanılmak zorunda olduğundan, diğer grup için bu iki kardeşi dostane bağlarla bağlayacak 'Mignum' veya 'Mignon' gibi bir isim düşünülebilir.

Bu sayede diğer tercihi yapan fotoğrafçılarla karşılıklı olarak birbirimize saygı duymamız mümkün olacaktır. Hatta buna göre kimi fotoğrafçılar, eğer isterlerse belirlenecek oranlara göre her iki grupta da yer alabilirler. Hukukçularımız, idari hizmetler ve muhasebe küçük grubun —büyüğüne veya tam tersi— zarar vermemesini garanti altına alacaktır.

Bana göre kurucuların ve kimi fotoğrafçıların anlayışının korunmasını sağlayacak bu sistemin kabul edilmemesi durumunda, benim için çok acı verici olsa da tamamen ve sade bir şekilde, derhal ve sessizce aranızdan ayrılmak zorunda kalacağım.

Saygılarımla

Henri Cartier-Bresson

Not: Geçmişte ve günümüzde ofislerimizde fedakarlıkla çalışan herkese, başkanlık ve başkan yardımcılığı yapan tüm fotoğrafçılara takdirlerimi ifade etmek isterim.

Ek Not: Bazı kişiler zaten kuruluşumuzun adı olan 'Magnum Photos'dan 'photos' kısmını çıkartma işini eminim hiçbir art niyetleri olmadan üzerlerine aldılar. Bu vazgeçiş benim için fazlasıyla anlamlı oldu. Bununla birlikte hâlen bir fotoğrafçı olarak, kendi adıma, biraz fotoğraf biraz da diğer 'kültürel' konulardan konuşmaya hazırım. Ve tüm bunların üstüne, sokağa çıkıp neler oluyor diye bir bakacağım...

Ve öyle de yaptı. Çünkü hep yaptığı şey de buydu;

gidip görmek. İlgili izleyici bu çalışmalardan ve fotojurnalizmden sıkılmış olabilir, ama manzaradan ve portreden asla. Manzaraların aciliyeti yoktu, çünlü hep oradaydılar. Bu nedenle onları hâlâ orada olduklarını bilmenin rahatlığıyla Edward Weston ya da Paul Strand'a bırakabilirdi. Ama insanlar öyle değildi ve bu nedenle onlara mutlak önceliği verecekti.

Cartier-Bresson fotoğraftan yorulmuş değildi. Ama soğukluğunun ilk izleri belirmeye başlamıştı. Adım adım zamanında onu başarıya taşıyan şeyden uzaklaşıyordu. Tam da televizyon imparatorluğunun tehdit etmeye başladığı bir dönemde. Fotoğraflı basının altın çağının geride kaldığını anlamıştı. Görüntüleme ve laboratuvar tekniklerinin ilerlemesiyle her önüne gelen fotoğrafçı olduğu illüzyonuna kapılmaya başlamıştı. Kendisiyle yaz başında tanışan *Newsweek*'te gazeteci olan David L. Shirley, onu kafası fazlasıyla bir fotoğrafçının hayatın gerçeklerinden kopabileceği fikriyle dolu, üstelik giderek artan bir şekilde gizliliğe takılan ve televizyon için bir görüşmeyi ancak sırtını kameralara dönmek şartıyla kabul eden biri olarak anlatır. Ayrıca eşinden ayrıldığını, telefonlara pek ender cevap verdiğini ve boş vaktini resim yaparak geçirdiğini belirtir.

Bu iki makalenin satırları arasındaki depresyon fark edilebilirdi. Cartier-Bresson, Ratna ile olan ayrılığından dolayı altüst olmuştu. Otuz yıllık beraberliğin ardından ona hâlâ aşıktı. Fakat Ratna'nın otoriter davranışlarının aralarında yarattığı dinmeyen gerilim, yıllar öncesinden ayrılmaları gerektiğini hissettirmişti.

Cartier-Bresson, hiçbir zaman psikanaliste gitmeyeceğine dair kendine söz vermişti. Ama hayatının bu dönüm noktasında, zihni karanlık bulutlarla kaplıyken arkadaşının eşi Svetlana

Beriosova'nın gittiği seanslarından bildiği Masud Khan'dan etkileyici bir güvence aldı. Yatıştırıcı ve kışkırtıcı cazibesiyle Khan, ona sadece şunu söyledi: 'Belki delisin ama hasta değilsin.'

1967 yılında Henri Cartier-Bresson azizliğe doğru başka bir adım daha attı. Louvre Müzesi'nde ikinci defa, yaklaşık iki yüz kadar fotoğrafı, kimileri iki metre boyutlarında basılmış olarak sergilendi. Seçilen fotoğraflar, son dönem işleriyle birlikte geçmişteki retrospektifin bir karışımını sunuyordu. Yine de fotoğrafçının daha incelikli bir otoportresi çizilmişti. Bakışları hariç son derece sakin, giderek daha fazla bireysel yalnızlığa kapılmış tutkulu bir portreci, dünyanın ironisi üstüne görselliğe ve ayrıntılara takılmadan ince bir dil geliştirmiş biri.

Bu sergi, hâlâ şüphesi olanlara, görüntüye karşı sözün yanında olanlara ve artçı muhaberenin son savaşçılarına fotoröportajın ve fotojurnalizmin tam anlamıyla bir sanat olduğunu gösterdi. Bu sergi, zihinlerdeki tüm düzenin altüst olmasından hemen önce, fakat Kodak-Pathe tarafından sosyolog Pierre Bourdieu'ye sipariş edilen ve fotoğrafın sosyolojik olarak kullanımını inceleyen *Un Art Moyen* (Orta Karar Bir Sanat) adlı kitabının yayımlanmasının ardından gerçekleşmişti. Kitap Raymond Aron'a ithaf edilmiş olsa da bahsi en çok geçen kişi Henri Cartier-Bresson'dan başkası değildi.

Bir yıl sonra, büyük ihtimalle Louvre sergisinin yarattığı etki sonucunda geniş kapsamlı bir projeye başladı. Bütün toplumsal sınıflarıyla Fransa... Sadece Fransa, ama Fransa'nın tamamı. Fikir, *Sélection du Reader's Digest* dergisinin edebiyat yönetmeni Albert Blanchard'dan çıkmış; fotoğraflar için aklına gelen

ilk isim Henri Cartier-Bresson olmuştu. Ama metin için doğru isim kimdi? Mükemmel aday, yeteneği ile kendiliğinden ortaya çıkmıştı. Cartier-Bresson zaman zaman *Vogue* için Edmonde Charles-Roux yönetiminde işler yapmıştı ve haftada bir Aragon, eşi Elsa Triolet ve çiftin yakın arkadaşları yazar ve eleştirmen François Nourissier ile Lille Sokağı üzerindeki restoran L'Oenothèque'de akşam yemeği için buluşuyorlardı. Cartier-Bresson'un ve Fransız Akademisi ödüllü yazarın peş peşe gelen karşılaşmalar sonucunda bir araya gelerek son derece Fransız bir ekip kurmaları herhâlde kaderlerinde yazılmıştı.

En başından itibaren ortak bir çalışma yürüttüler. *Vive la France* (Yaşasın Fransa) başlığını da ateşli konuşmaları sırasında Nourissier bulmuştu. Ayrıca çalışmaya Jokey Kulübü ve Opéra'daki Politeknik balosu gibi iyi bilinen mekânlardan başlamak da onun önerisiydi. Yazarın hazırladığı metnin taslağı fotoğrafçının cebinde, onun fotoğrafları da yazarın gözü önündeydi. Fakat ikisinin de olaylara bakışı birbirinden bağımsızdı. Yazı ya da fotoğraf, biri diğerini tamamlayacak şekilde değil; farklılıklarıyla bir araya gelsin istiyorlardı. Arada kopukluk olması söz konusu değildi. Çünkü temel yaklaşım hususunda hemfikirdiler. Bu ülkeye bakmanın en iyi yolu, onun geleneklerine ironik bir bakış atmaktır.

Cartier-Bresson, Nisan 1968 ve Aralık 1969 tarihleri arasında başka ülkelere kaçmayı da ihmal etmeden yollara düştü. İnsanlar, mekânlar, atmosfer, duygular ve hepsi de bir çeşit etnolojik keşif içerisinde birbirine girmiş şekilde geri döndü. Citroen'ler, Crédit Agricole Bankası, Aix'de çekilen Sainte-Victoire Dağı fotoğrafları sayesinde yeniden buldukları Café de la Gare ve Monoprix, Saint-Germain-des Prés'deki

Deux Magots kafesi, büyük Mende Meydanı, Juoy-en Josas'ta üniversite öğrencilerinin toplantısı, Bourges katedralinin önündeki meydan, Grenoble'nin yeni mahallesi, Uzés'te bir sokağın köşesi, Aix-en-Provence'de Cézanne'ın Mont Ste-Victoiresi, Beaujolais'te bağ bozumu, Sainte-Mère-Eglise'te Normandiya çıkartmasının yıl dönümü, Paris trafiği, Lipp lokantası, Chartes katedrali, Toulouse stadında rugby maçı, Arc-de Triomphe ödüllü atların sahipleri, Ajaccio'da Napolyon'un doğumunun iki yüzüncü yılı, 14 Temmuz gösterileri, Korsika'da Club Méditérranée tatil köyü, Avignon festivali sırasında saat kulesi meydanı, Belfort'taki Alsthom fabrikası ve sayısız pek çok diğer mekân ve olaylar...

İnsanlar yine onun ünlü 'şans'ı üzerine konuşacaklardı. Ama şans eseri olsa da olmasa da gerçek şuydu ki, Cartier-Bresson Fransa konusunu çalışmaya tam zamanında başlamıştı: Ülke tam sıkıntısını atıp eğlenmeye başlayacağı sırada, 68 Mayısı öncesinde.

Mart ayının başından itibaren Kültür Bakanı André Malraux'un Henri Langlois'in ayağını kaydırması üzerine bu karara karşı hazırlanan toplu dilekçeye imzasını atarak hangi tarafta olduğunu açıkça göstermişti. Cartier-Bresson'un Langlois'e sempatisi, sadece işgal boyunca *Bir Kır Eğlencesi'ni* kurtarmış ve Cinémathéque'in kurucusu olmasından kaynaklanmıyordu. Başından beri Langlois'in tarafındaydı. Ama yine de milyonlarca Fransızın ve çok sayıda fotoğrafçının sokaklara döküldüğü gün; tüm o kargaşanın ortasında bile kendini ortamın havasına kaptırmamıştı. Öğrenci ayaklanmasını desteklediği açıktı ama bu fotoğraflarında görülmüyordu. İçindeki özgürlükçü taraf sloganların asi, ironik ve yaratıcılık dolu yanından etkilenmişti. Güzel sanatlar

öğrencilerinin hazırlamış olduğu bir pankart özellikle dikkatini çekmişti: 'Afişler için teknikten çok içtenlik tercih edilir.'

Paris kaynıyordu. Bu sırada Cartier-Bresson, Champs Elysées'de General de Gaulle'in destekçileriyle, Saint Michel Bulvarı'nda barikatların üzerinde parke taşlarını fırlatanlarla, Trocadéro'da burjuvaların gösterisinde, işgal altındaki Sorbonne'da, çatışmaların ardından devrilmiş ağaçların arasında Lyon Caddesi'nde, Nanterre Fakültesi'nde öğrencilerle, Austerlitz Garı'ndaki oturma eyleminde ve Charléty stadyumunda devlet adamı Mendés France'ın yanında; yani olayların tam da ortasındaydı.

Sadece başlangıçta kendini ortamın havasına kaptırmıştı. Çılgın atmosfere karşı koymak çok zordu. Fakat sonrasında doğal tepkileri devreye girdi ve yeniden Zen okçusuna dönüştü. Doğuştan aykırı biri olarak yeniden olayların etrafındaki duyguların peşine düştü. Cartier-Bresson hiçbir zaman davranışların fotoğrafçısı olmamıştı. O günün tüm kargaşasının ardındaki duyguyu tek bir fotoğrafla özetlemek gerekirse, yüzünde hoşnutsuz bir ifadeyle parmaklıklara asılmış 'Mutluluk için Özgürleşin' sloganını okuyan yaşlı bir burjuvanın fotoğrafı seçilebilirdi. Cartier-Bresson bu yazıyı gözüne kestirdikten sonra beklemeye başlamış, dikkatle durumu en iyi açıklayan ve en anlamlı 'doğru' kişiyi aramıştır. Beş ya da altı kişi geçtikten sonra 1 Mayıs sembolünü yakalamıştır. Eski ve yeni dünya karşılıklı güvensizlik ve tahrik dolu bir havada, ama yine de ortada gerçek bir şok yokken yüz yüze gelmiştir. Nesiller arasındaki fark sözcüklere gerek kalmaksızın en ekonomik yolla anlatılmıştır.

68 Baharı'nın kargaşası hazırladıkları kitabın sadece küçük bir kısmını oluşturuyordu. Elbette özgürlükçü Cartier-Bresson'un ve Gaulle-Pompidou destekçisi Nourisser'in kendi Fransa'ları vardı. Bunlar her zaman kesişmeseler de bu yüzyılın patlak veren olaylarından çok daha ileri görüşe sahiplerdi. Yazar kendisiyle baş başa kalarak ofisinde yazmaya devam edebilse bile fotoğrafçının kaldırımları aşındırması gerekiyordu. Onun ofisi de Fransa sokaklarıydı. Fransızların her türlü yaşam koşullarını görmek istiyordu. Ülkeyi motorsikletle gezmek isterdi. Ama uzun yürüyüşlerin adamı bu konuyu çalışırken otomobil kullanmıştı. *Selection*'da editör yardımcısı olan Dominique Paul-Boncour, bu yolculukta onun hem şöförü hem de şamar oğlanı olmuştu. Projeyle ilgili yaşadığı güçlük, teknik bir mesele değildi. Bu işe koyulmadan önce tüm hafızasını bir kenara atabilmeli ve görüşünü arındırabilmeliydi. İnsanın doğduğu ve yarım yüzyıldır yaşadığı ülkesini anlatmaya çalışması, bir yandan da ruhunun tazeliğini koruyarak tanıdığını sandığı şeylerin kendisini şaşırtmasına izin verebilmesi zordu.

Cartier-Bresson'un fotoğrafları büyüleyiciydi; Nourissier'in metni ise sarsıcıydı. Ama sonuçta ortaya çıkan ürün fazlasıyla basmakalıp oldu. Hatalı bir şey vardı. Bir sanat kitabında olması gereken hiçbir şey yok gibiydi. Tasarım, sayfa düzeni, baskısı ve hatta kâğıdın kalitesi bile çalışmanın düzeyine uymuyordu. Ve klasik olması gereken şey, çok sıradan olmuştu. Aynı fotoğraflar, Robert Delpire tarafından dünya çapında sergilendiğinde harikuladeydi. Üstünde yeterince düşünülseydi; kitabın ne kadar başarılı olabileceğini hayal edebiliyordunuz.

Sayfalar ilerledikçe konunun sipariş edilmiş olmasının fotoğrafçıyı nasıl kısıtladığını hissedebiliyiliyordunuz.

Fotoğraf altı olarak yazarlardan alıntılanan aforizmaların kullanılması sunumu ağırlaştırıyordu. Cartier-Bresson'un şiddetle karşı çıktığı bilindiği halde bazı fotoğraflar kadrajlanmıştı. Yine nefret ettiği halde iki yüz elli fotoğraftan ancak on beş tanesi olması gereken tonlardaydı. Zaten kısa sürede unutuldular

Yaşasın Fransa, 1970'te, Paris'te Grand Palais'deki *Fransa'da* retrospektifinin düzenlendiği yıl yayımlandı. Artık ulusal bir simge haline gelmişti. Doğru ya da yanlış 'hümanist' olarak bilinen Robert Doisneau, Willy Ronis, Edouart Bobuat gibi döneminin diğer isimleri gölgede kalsa da onun yıldızı sürekli yükseldi. Bu tırmanışı hiçbir şey durduramadı. Kılı kırk yaran bir zanaatkâr ya da kenardaki bir izleyici olmasının, müdahil olmadan isteksizce razı olmasının ya da kayıtsız kalmasının önemi yoktu, adı hiçbir şüpheye yer bırakmıyordu.

Çok şey borçlu olduğu Amerika, bu defa belgesel tutkusunu dindirmesini sağladı. CBS şirketi her biri yirmi beş dakika olmak üzere iki belgesel sipariş etti. Küçük bir ekiple on günde tamamlanan çekimler sırasında, yapımcı asistanı Christine Ockrent neredeyse dalgalar tarafından yutuluyordu. Adı *Impressions of California* (Kaliforniya İzlenimleri) olan film fazlasıyla yüzeysel ve aldatıcı olduğundan fazla hoşuna gitmemişti. 'Eğer bir deprem olsaydı Kaliforniya ayrılır ve uzaklaşırdı. Ya sonra?'

İkincisi ona göre çok daha iyiydi: *Southern Exposures* (Güney'den Görünümler). Oradaki dünya ona konuşuyor ve dokunuyordu. Fayette, Mississippi'de gördüğü ırkçılığı ve ayırımı gösteriyordu. Bunu sözlerden, konuşmalardan çok insanların yüzlerinde, ellerinde, gözlerinde ve sıkıntılarında görebilirdiniz.

Belgeselci olarak dünyayı hâlâ bir fotoğrafçı gibi gözlemliyordu. Film sırasında kadrajları kameraman Jean Boffety yapmış, kendisi ise yönetmişti. Bir fotoğrafçının elinden çıkmış olsa da belgeseller ardı ardına gelen fotoğraflardan oluşmuyordu. Çekimlerin tamamlanmasının ardından yapımcılar filmden kareleri ayırıp fotoğraf baskılarını alarak Cartier-Bresson'un hiç basılmamış fotoğraflarını elde etmeyi düşündüler. İlk başarısız deneme ne kadar hatalı olduklarını gösterdi. Fotoğraf elde etmek için bu yeterli değildi. Fotoğraflar ayrıştırıldığında işe yaramaz oluyorlardı.

Cartier-Bresson yayınları, kitapları ve sergileriyle Fransızların gözünde bir dünya fotoğrafçısı, dünyanın gözünde ise büyük Fransız fotoğrafçıydı. Her iki anlamda da benzersizdi. Ve tam da bu noktada ortadan kaybolmayı seçmişti. Resmî olarak emeklilik yaşında ama emekliliği olmayan bir meslekte; sanatının zirvesine ulaştığında kendine yeni bir yol çizmeye karar vermişti. Resmî olarak fotoğrafı bıraktı ve ilk tutkusu resme geri döndü.

Bu, devrim niteliğinde bir adım ya da dönüşüm değildi. İkinci hayatının işaretleri olan kaynağa geri dönüştü.

8. Yeni Bir Hayata Doğru 1970-2004

Hayat macerasının başından sonuna kadar Cartier-Bresson, aslında hiç değişmemişti. Çok erken yaşlarda benimsediği bir dünya görüşü vardı ve büyük başarısının ardındaki en büyük sırrı da buydu. Sabit fikirlilik değil; ama eğer dibini görmek istiyorsanız hep aynı yeri kazmanız gerekir. Çünkü orada bulduğumuz şey, bize neyi aradığımızı gösterir.

Her ne kadar artık 60'larında da olsa Cartier-Bresson hâlâ iç huzura ulaşamamıştı. Bilgelik, ahenk ve dengenin karışımı onun kişisel 'altın oranı' olabilirdi. Ama resme geri dönerek bu ulaşılamaz idealine giden uzun yolda bir adım daha attı. Her zamankinden çok bunu yapabilirdi ve hayatını kazanırken artık onu harcamak zorunda değildi.

Fotoğrafı bıraktığını ilan ettiğinde hayatının bir dönemini kapatmaktaydı. Gerçekten bağlı olduğu ifade aracından bir süre uzaklaşmak için kendine izin vermişti. Fotoğraf her şeyden öte gerçek hayat değildi ama hayatın metaforuydu. Bunun kanıtı daha önce fotoğrafı pek çok defa bırakmış olmasıydı. 1932'de

Fildişi Sahilleri'nde, 1935'te New York'ta, 1940'lar boyunca toplama kampında. Resim yapmak ya da çizmek önemli değildi. Onu güdüleyen şey tutkuydu ve onu asla bırakmamıştı. Saf bir görsellik; o bununla yaşayor ve bununla besleniyordu. Bu bir iş değildi; onun her zaman yaptığı şeydi. O, gerçek bir sanatçıydı ve arkadaşı Claude Roy'un söylediği gibi sanat bir insandan diğerine giden en kısa yoldu. On dokuzuncu yüzyıl burjuva zihniyetine göre kendi kendisini değerli gören sanatçı anlayışı umrunda değildi, o zanaatkâr olmayı tercih ediyordu.

Artık parantez kapanmıştı, Henri evine dönüyordu.

Fotoğraftan vazgeçtiği anda evini de taşıdı, Magnum'dan çekildi ve en sonunda yıllardır ayrı yaşadığı (1967'de) Ratna'dan boşandı ve yeniden evlendi. Gençliğinin bütün kehanetleri gerçek çıkan kâhini ona, uzun yaşamının son bölümü boyunca eşini çok daha genç bir kadın için terk edeceğini söylemişti ve birlikte çok mutlu olacaklardı. 1970'de kendinden otuz yaş genç bir fotoğrafçıyla evlendi. Sanki bayrağı ona teslim ediyormuş gibiydi.

Martine Franck, sadece bankacı ve koleksiyoncu değil, aynı zamanda babası gibi büyük bir sanat aşığı, ressam James Ensor'un arkadaşı Louis Franck'ın kızıydı. Antwerp burjuvazisinin üyeleri Franck Ailesi, Rubens'lerin öğrencileri Francken Kardeşlerden geliyordu. Martine, sanatsal bir çevreden geliyordu. Sanat tarihi eğitimi almış ve tezini Kübizmin heykel sanatına etkileri üzerine yapmıştı. Fotoğrafçı olarak kariyeri, yönetmen Ariane Mnouchkine ile Hindistan, Çin ve Japonya'daki röportajlarıyla başladı. Bağımsız çalışmadan önce *Life*'ın Paris ofisinde başka fotoğrafçılarla da çalıştı. Hayatını Cartier-Bresson ile

paylaşmaya karar verdiğinde fotoğrafı, yeni konumuyla birlikte yürütmenin getirdiği zorluklar nedeniyle neredeyse bırakmak üzereydi. Bir süreliğine belgesel film ve video ile ilgilendi ama daha sonra Viva Ajansı'yla fotoğrafçılığa geri dönerek 1980'den itibaren de Magnum ile çalışmaya başladı.

Cartier-Bresson, Martine ve kızları Mélaine ile en sonunda huzuru buldu. Ancak bu durum, zihinsel konuşmalarını dindirmedi. Arkadaşlarıyla ve meslektaşlarıyla konuşmalarında fotoğrafı kötülemeye dair eğiliminde daha coşkuluydu ve bu geri dönülmez bir şekilde karmaşaya yol açıyordu. Kartezyen mantıkla düşünmekten hoşlanan ve her şeyi etiketleyip düzenlemeyi sevenler için böyle bir karar fazlasıyla mantıksızdı. Cartier-Bresson'un son törenine hazırlanan insanlar için büyük bir Leica sanatçısıyla mı yoksa bir Quattrocento[21] fotoğrafçısıyla mı karşı karşıya olduklarını bilmek kolay değildi. Kendisi şöhretten kaçmaktan yorulmuştu – güç onun en nefret ettiği şeydi – ve kendi kararlarını sorgulayarak kendini zorlamak istiyordu. Bu nedenle de kendisini riske atıyordu. Ama hangisinin en tehlikeli seçim olduğuna da emin değildi: Fotoğrafçılığa devam etmek mi, resme dönmek mi?

Cartier-Bresson, son gününe kadar biliyordu ki, Leica'sını montunun cebinde bulunduracaktı. Portreler çekmeye devam edecekti. Ve sokakları terk etmenin; manzarayı ve onun biçimlerde oynadığı oyundan, ışığının niteliğinden ve içsel ritimlerinden aldığı zevki kaybetmek demek olmadığını da biliyordu. Fotoğrafları başarılıydı; çünkü onlara hayal ettiğinden daha fazlasını katmıştı ve devam etmesini sağlayan şey de her zaman

[21] Quattrocento: On beşinci yüzyılda Erken Rönesans İtalyası'ndaki kültürel ve sanatsal olayların tümü için kullanılan terim.

daha fazlasına olan umuduydu.

Pek çok meslektaşı ona kızgındı. Aralarındaki anlaşmazlık büyüyerek kalıcı hale geliyordu. Kışkırtma zevki, sertliği ve çoğu zaman yaralayıcı sözleri, düşüncesiz ve kimi zaman beceriksiz doğası da bunun düzelmesine yardımcı olmuyordu. Onu tanıdığını sanan bazı insanlar, hissettiklerinin ihanet olmasından dolayı sıkıntılıydılar. Bir zamanlar yaşayan efsane olarak hayranlıkla anılan Cartier-Bresson adını artık hainlikle eş tutuyorlardı. Mesleğin itibarını düşürmekle suçlandı. Fotoğrafın ustaları kim diye sorulduğunda meslektaşlarını küçük görerek sadece resmin ustalarından bahsediyordu. Cartier-Bresson, André Kertész ve Walker Evans'a hürmet duymaktan asla vazgeçmese de sadece omuzlarını silkerek cevap veriyordu. Hayatının sonuna kadar içten içe avcı olarak kalmıştı; ama hayatı, fotoğraflarda yakaladığı şeylere dayanmıyordu. Evinin duvarlarında resimler, gravürler, çizimler asılıydı; fotoğraf ise tek tük yer alıyordu.

Bunun arkasındaki mantık yeterince anlaşılırdı; ama onun ne düşündüğünü anlayabilen pek kimse yoktu. Değerlendirmesi, dünyanın geri kalanından oldukça farklıydı ki, bu ona bir çeşit kibirli üstünlük izlenimi veriyordu. Ama düşüncesinin hattı basit ve doğrudandı. Öncelikle bakış vardır. Bu görüşü iletmekte kullanılan teknik araçlar, bunun küçük sonuçlarıdır. Önemli olan ise anlamın ve nesnelerin yakalandığı niteliktir. Cartier-Bresson çizimle başlamış, resimle devam etmiş; fotoğrafçılığa ve belgesel filme yönünü dönmüş ve sonrasında yeniden çizime geri dönmüştü. Bu hatta herhangi bir kırılma yoktur; tam bir döngüdür. Bu başarılı eylemler kısa süreli tutkular değildi. Çünkü, hepsi de başlangıçtaki görüşü takip eden, aynı sonuca varan farklı araçlarla aynı odaklanmış zihni

ifade ediyorlardı. Kalemler, fırçalar, makineler sadece araçlardı. Bakışı yönlendiren ruh ise değişmeden kalmıştı.

Yine de açıklama yapmak zorunda olduğunu hissettiği için seçtiği yolu savundu. Henüz münzevi hayatı yaşamaya başlamamıştı; günlük yaşamına devam ediyordu. Nereye giderse gitsin, kendi gitmeden önce efsanesi oraya ulaşıyordu. Onu dinleyen kişi, daha ileri gidemeyeceği izlenimine kapılırdı. Sahada çalışacak gücünün kalmayacağı günü bekliyor gibiydi. Sokaklarda yeterince yürümüştü ve yaptığı değişim içsel gereklilikten doğmuştu. Kendini çıkmaz bir sokakta bulmuş ve burada takılı kalmak istememişti. Dünya artık farklı bir ritimle dans ediyordu ve o aracını değiştirme ihtiyacındaydı. Sanatı, onu zirveye taşırken tüketmişti; karşılığında o da onu sıkmıştı. Bütün gizemlerini kavramıştı. Benzer koşullarda Staél ve Mark Rothko gibi ressamlar büyük sıçramalar yapmışlardı. O ise ilk tutkusuna geri dönmeyi tercih etmişti. Çünkü virtüöz değildi; tekrarın angaryasından, sıkıntının dehşetinden ve depresyondan kaçabilmeliydi. Elli yıllık fotoğraf geçmişinde herhangi bir ilerleme kaydetmiş olmadığını söylediğinde basit bir gerçeği dillendiriyordu: İlk andan itibaren başarılıydı. Yarım yüzyıl boyunca tarzını değiştirmeden sözle anlatılamayanı, yakalanamayanı yakalamak için uğraşmıştı ve bu kendi içerisinde yeni bir sayfa açmak için yeterli bir nedendi.

Büyük bir karar alma aşamasına geldiği her zaman tavsiyeye ihtiyaç duymuştu. Savaştan sonra röportajı kendine yol olarak seçtiğinde, Capa'nın tarzını değiştirmesini ve sürrealist eğilimlerinden feragat etmesini öneren tavsiyesine kulak vermişti. Şimdi ise sanatsal mentorü Tériade yardımına yetişmişti.

Aralarında sadece on bir yaş fark olmasına rağmen beslediği yüksek saygıdan ötürü, ona asla sen diye hitap etme cesaretini gösterememişti. Martine Franck tarafından 1974'te çekilen, büyük yayıncının yemek odasında ikisini yan yana gösteren fotoğraf bütün yumuşaklığı ve hafifliğiye anında içe işliyordu: Cartier-Bresson solda arka plandaydı, alışkın olmadığı şekilde kravat takmış ve objektife bakıyordu. Utangaç ve şaşırmış görünüyordu. Gözleri öğretmenine işini gösteren ve kendinden emin olamayan bir çocuk gibi aşağı bakıyordu. Tériade, ağır göz kapakları ve somurtkan ifadesiyle ön plandaydı; ellerinin arasındaki çizimleri sanki mahşer gününde son yargılamayı yapıyormuş gibi ciddiyetle değerlendiriyordu.

'Fotoğrafta yapabileceğin her şeyi yaptın,' diye hüküm verir Tériade. 'Söylemen gereken her şeyi söyledin ve kanıtlaman gereken hiçbir şey yok. Daha uzağa gidemezsin, o zaman tökezlersin, kendini tekrarlarsın ve fosilleşirsin. Resme ve çizime geri dönmelisin.'

En azından öğrencinin hatırladığı buydu ya da hatırlamak istediği. Yoksa bunlar, çeşitlilikten hoşlanmayan Tériade'nin sözlerine pek benzemiyordu. Sırf bu yüzden Jean Cocteau ile kitap projesinde birlikte çalışma önerisini reddetmişti. Ama Cartier-Bresson düzenli olarak onu ziyaret ediyordu. Belki de çizimlerinin niteliğine ilişkin bir güvenceye ihtiyacı vardı. Fotoğraflarından birini onun için imzalaması da doğrudan bir sevgi, hayranlık ve minnettarlık ifadesiydi.

Bununla birlikte şüpheleri ona rahatsızlık vermeye devam ettiğinde, onu yeni yolu takip etmesi konusunda destekleyen arkadaşları vardı. Jean Renoir, California Beverly Hills'ten 1 Temmuz 1975'te ona yazdığı mektubunda şöyle diyordu:

> Biliyorum ki bana göndermiş olduğun resimler, fiziksel özerkliğinin son sahnesini temsil ediyorlar; seslerin nasıl işitildiğine dair bir fikir vermeyi bile başardın ama fotoğrafçılığı bırakmış olduğun gerçeğinden pişmanlık duymuyorum. Görsel araçlarla söylenebilecek her şeyi söyledin. Bize insan öznesinde temel olan şeyi hatırlattın. Ama senin yaşında da insan yeni bir iletişim biçimine geçebilir. Bu cesur maceranda bütün iyi dileklerim seninle.

Şunu da vurgulamak önemli ki, on yıl önce Renoir bir roman yazmaya koyulmuştu ki yazı yazmanın kendi gerçek yolu olup olmadığını merak bile etmeden yapmıştı bunu.

Bir yıl sonra Ağustos 1981'de New Yorklu sevilen sanatçı Saul Steinberg'den bir kartpostal geldi: 'Sürekli New York Modern Sanatlar Müzesi'nin kataloğundaki resimlerine bakıyorum. Görünen o ki, fotoğrafçılık gerçekliğin bir jimnastiği, illüzyonu ve mazareti olmuş.'

Ama ölümünden kısa bir süre önce ilk ustası André Lhote fotoğraflarına bakarken, şunu vurgulamıştı: 'Bunların hepsi resim geçmişinizden kaynaklanıyor.'

Cartier-Bresson, ilk büyük adımına guajla başladı. Sonuçların on yıl önceki denemelerinden daha iyi olduklarını düşünüyordu. Ama guajla çalışmak ona boyut olarak küçük ve içerik olarak ince detaylı hissettirmişti. Tepkisi aynı dönemde Hergé'nin verdiği tepkiye benzer. Garip bir şekilde çeşitli yaratıcı sanatçılar birer ressamın gözüne sahip olduklarını düşünseler de başka ifade biçimleriyle ilgilenmişlerdi. Ama ne fotoğraf ne de çizgi roman, plastik bir sanat dalı olarak görülmemiş ve bu alandaki ustalar da sanatçı olarak kabul edilmemişlerdi. Cartier-Bresson'u yıllardır tanıyan deneme yazarı Jean François Revel,

bunu şu şekilde tanımlamıştı:

> Henri Cartier-Bresson meslektaşlarını yok etmek için tartışmadan daha radikal bir yöntem kullandı; fotoğrafın sanat olmadığını ilan etti. Ne zaman ona kendisi dışındaki fotoğrafçılarla ilgili fikrini sorsam bana bu konuda bir fikrinin olamayacağını; çünkü fotoğraf diye bir şeyin olmadığını söyleyerek yanıt verdi. Bu hiçlik içinde birincilik de olamayacağından, bunun için rekabet de olamayacaktır. Bir kere mutlak başluğu yarattıktan sonra, bir tek kendisine yer olduğunun bilincinde ve bundan emin olarak oraya yerleşmiştir. Hiç hoşuna gitmese de fotoğrafın bir sanat olduğunu savunmak, onun bu yalnızlık imparatorluğunu tehdit edecek ve onu tehlikeli biçimde kızdıracaktır.

Çizim, Cartier-Bresson'un yapmak istediği şeydi ve buna kendini tamamen adayarak yaptı. Öylesine verilmiş bir karar değildi bu. Ona kendi içerisinde bir soyutlama biçimi olan siyah beyaz imparatorluğun içerisinde kalma şansını verdi. Yeniden resme döndüğünde ise Normandiyalı doğasına tamamen aykırı olan, özel bir atölye gerektiren yağlı boya yerine çok daha hızlı bir teknik olan temperayı tercih ediyordu. Çizim içinse sadece çizim defterine, sert bir kaleme, grafite ya da tüy kaleme ihtiyacı vardı.

Çizimleri hafızasına değil; gözlemlerine dayalıydı. Bir temayı takip ederek modeller kullanıyor ya da büyük grafik sanatçıların işlerinden ilham alıyordu. Merkeze ya da kenarlara odaklanmıyor; farklı hatları, şekilleri indirgemeyi ve birbirine karıştırmayı tercih ediyordu. Dünyayı hâlâ siyah beyaz gören ressamın gözünde önemli olan sadece biçimdi, ışık değildi.

Sanatçı olarak temel hatası hemen göze çarpıyordu: Çok hızlı çalışıyordu. Hareket halindeki sinirlerden

oluşmuştu. Bir kerede bütün biçimi yaratmak istiyordu. Ama bir fotoğrafçı için mükemmel bir nitelik olan bu özellik, çizen adam için bir engeldi. Bu nedenle içgüdülerinin ilham veren ateşini söndürmeksizin yavaşlamayı öğrendi.

Büyük çoğunluğu usta çizer olmayan, ama resim üstüne düşünen üstatları onu bir an bile yalnız bırakmıyorlardı. Sürekli onların öğretilerini düşünüp taşınıyordu. Bir kitap, bir sayfa hatta bazen tek bir cümle yeterliydi. Çizmediği şeyi bilemeyeceğini öne süren Goethe vardı (Zola da aynı şeyi fotoğraf üzerine söylemişti). Goethe için resmi anlamanın tek yolu onu kopyalamaktı. Ve çizimi saplantılı bir ayartıcı olarak gören Paul Valéry vardı. Ayrıca çizimi, duygu ve rengi de sadece düşünce olarak gören Bonnard vardı. Bu çelişki -her ne kadar tartışılabilir de olsa- Cartier-Bresson'a mükemmel bir şekilde uyuyordu. Çünkü çağdaşlarına fazlasıyla entelektüel oldukları için sitem etmekten vazgeçmemişti. Onlar duyguyu saf dışı bırakıp beyni etkinleştirmek; görmek ve nüfuz etmek yerine tanımlama yapmakla suçluydular. Ve son olarak Alberto Giacometti vardı. Cartier-Bresson, Giacometti'nin nihai gerçekliğe ve güzelliğe ulaşmanın aracı olarak vücut ve ruh birliği üzerine erken dönem bir metnini kopyalamış ve bunu, Magnum'un tüm üyelerine, 'mümkünse tartışmanın seviyesini yükseltmek' adına göndermişti.

Hayatında oldukları için onu daha yakından ve kişisel olarak etkileyen dört ayrı sanatçı daha vardı: Değişmez bir hayranlık beslediği Avusturyalı Georg Eisler, çizimleri ile onu büyüleyen İngiliz Raymond Mason, Avigdor Arikha ve Sam Szafran. Sessiz başyapıtları dinlemek ya da Nicolas Staël'in işleri etrafında dolanmak, onların derinliklerine ve ışığın

çeşitlemelerine dalmak için onlarla müzeye giderdi. Tabii eğer George Baselitz'in tuvalleri önünde içlerindeki saklı gerçeği kavramak için delice bir umutla amuda kalkmayı düşünmediği zamanlarda...

İlk karşılaşmalarında Arikha, orkestradaki müzisyenlerin taslaklarını yaparken Cartier-Bressson onu omuzlarının üzerinden izliyordu. Bir sergiden diğerine birlikte gittikçe arkadaşlıkları olgunlaştı ve paylaştıkları tutkuyla tamamlandı. Ama ressam, fotoğrafçıyı gözü ve hassasiyeti nedeniyle memnuniyetle bir sanatçı olarak görse de aynı şeyi resmi için söyleyemiyordu. Vazgeçmesi için usulca onu ikna etmeye çalışıyordu: 'Fotoğrafçılıkta isim yaptın. O halde neden bize çizimlerinle sıkıntı veriyorsun?' demişti mümkün olan en cesaret kırıcı ses tonuyla. Ressam ve çizer, aynı zamanda eleştirmen ve sanat tarihçisi, Samuel Beckett'in yakın arkadaşı İsrailli Arikha uzlaşmak için fazla donanımlıydı. Cartier-Bresson'un işlerini taslak şeklinde görenlerden biriydi. Ama uzun süreli arkadaşlıklarına rağmen Cartier-Bresson'un yüzüne karşı konuşma cüretini gösteren tek kişiydi. Arkadaşlıkları da bu açık sözlülükten etkilenmedi.

Szafran ise tam tersiydi. Szafran, onu bir müzisyen gibi pratik yapmaya, işinin üzerinden defalarca geçmesine, daha disiplinli, daha eksiksiz olmaya zorladı. Konuşması büyüleyiciydi. İngilizlere özgü gevezelikleri arasında sanat üstüne her türlü sohbeti yapıyorlardı. Yorumlarında herhangi bir genelleme yoktu; sadece kısa, keskin, özlü ve vurucu gözlemlere dayanıyordu. Cartier-Bresson ona işini gösterdiğinde hoşlanıp hoşlanmadığını asla söylemezdi; sadece bir çizginin uygun olup olmadığını ifade ederdi. Eleştiri, yok edici olmak zorunda değildir ve öz eleştiri de kusurlu değildir. Kendi işine baktığında Cartier-Bresson,

çizimlerini canlı ve kendiliğinden buluyor ama ustaca dokunuşun eksikliğini hissediyordu. Tériade ile birlikte Szafran, Cartier-Bresson'u aracını değiştirmesi ve herhangi bir komplekse kapılmaksızın çizmesi konusunda en çok cesaretlendirenlerdendi.

Başka inançlı arkadaşları da vardı. Onların arasında sergilerine önsöz yazarak onu destekleyen, sanat dünyasından kimi ünlü isimler de bulunuyordu. Bu yazarların, küratörlerin, eleştirmenlerin ve sanat tarihçilerinin arasında Jean Clair, Yves Bonnefoy, James Lord, Jean Leymarie ve Ernst Gombrich bulunuyordu. 1978 yılında Gombrich bir kataloğun giriş yazısında Cartier-Bresson'u sanatçı olarak adlandırmıştı ve bu 'gerçek hümanist'in en iyi işlerini Vermeer, Le Nain ve Velazquez ile aynı çizgiye yerleştirmişti. Ama çizimlerinden değil de fotoğraflarından konuşuyordu. Çizimlerini ancak 1975'te New York'ta Carlton Galleri'de sergilemişti ve Gomrich, Cartier-Bresson'un çizdiğini bile bilmiyordu.

Diğerleri genel olarak yoğunluğa, canlılığa, merak ve içtenliğe Bonnard ve Giacometti'den çok fazla etkilenmiş işlerin samimiyetine övgüler yağdırıyorlardı. Onlar gibi manzaranın ya da yüzün merkez noktasını yakalama eğilimi gösteriyordu ama oraya ulaşamıyordu. Onların resimlerinde coşkun olan şey, onunkinde uygulama olarak kalıyordu. Yapısal hatlar fazla belirgin, çizgiler fazla baskındı. Fotoğraflarında olmayan her şey oradaydı: İskelenin kuruluşunu tahmin edebiliyor, yapılan çalışmayı görüyor, çabayı hissedebiliyordunuz. Hafiflik arayışı kendini ağır bir şekilde hissettiriyordu ve kalem de buna uygun şekilde hareket ediyordu. Teknik, Cartier-Bresson'un en sevmediği şeyken; çizerin tekniği bilinçli olarak tartışması dikkat çekicidir (kağıdın üzerinde kalemin

çevik hareketi vb.).

Poussin'in dediği gibi soğukkanlılıkla yapılamayacak bazı şeyler vardır. Yalnızlığı paylaşmanın içtenliğiyle gururunu bir kenara bırakıp kimi eleştirilere kulak verdiğinde, eğer farklı bir alanda önceden fark edilmemiş olsa değerinin daha iyi anlaşılacağı yetenekleri üstünde durulduğunu görmenin üzücü olduğunu kabul etmeye hazırdı. Cartier-Bresson'un eserlerinde gerçek yetenek sadece bir alanda görülüyordu, o da çizim değildi.

Okumalarıyla, sergi ziyaretleriyle, ressam arkadaşlarıyla konuşmalarıyla ve hayat boyu devam eden Louvre' ziyaret etme alışkanlığıyla kendi sanat felsefesini oluşturmuştu. Bu da onun karşılaştırmalı mantığına dayanıyordu. Fotoğrafçıdan çok sanatçı olan ve hayatının bir döneminde bunu gerçekleştirmenin en iyi yolu olarak fotoğrafı gören bir adamın düşüncesi. Aşağıdaki paragraf *Karar Anı*'na nüfuz eden ruhu açıklamaktadır:

> 'Fotoğraf, benim için bir anı ve o anın sonsuzluğunu yakalayan sürekli bir görsel ilginin anlık dürtüsüdür. Bununla birlikte çizim ise grafolojisiyle22 o andan itibaren bilincimizin yakaladığı şeyi işler. Fotoğraf, ani bir harekettir; çizim ise meditasyondur.'

Ne zaman fotoğrafçılık ve çizimin karşılaştırmalı özellikleriyle bir liste oluştursa sanki vicdan azabı içerisindeymiş gibi bir izlenim verir. Yine de ikisini eşit tutmaya çalışır. Fotoğrafçılığı her zaman Zen okçusunun yayıyla ilişkilendirir; resmi ise masörün eldiveniyle. Kendini ikna etmek için şunu söylerdi: 'Resim yapılabilir ancak fotoğraf çekilir.' Her şeyi çizebilirsiniz ama fotoğraf gerçeklikle sınırlıdır. Çizim

[22] Grafoloji: El yazısını inceleyen bilim dalı. (ç.n.)

yaparken diğerleri ile o anı paylaşabilirsiniz, ama fotoğraf çekerken bunu yapamazsınız. Fotoğrafçı, çekimden tamamen sorumludur; ama içeriğinden sorumlu değildir. Çizer ya da ressam her şeyden sorumludur. Çünkü yarattığının ve meydana gelen şeyin içerisindedir. Çizim, Carter-Bresson'a kendini kontrol etmeyi öğretirken; fotoğrafçılık onu şiddetli bir eylemin içerisine itmiştir. Çizim, içgüdülerini kontrol etmesini ve enerjisini yönlendirmesini sağlarken; fotoğrafta dizginleri salıyordu. Bununla birlikte, konsantrasyondan (fotoğrafçılık), meditasyona (resim) doğal bir ilerleme olduğu söylenebilir.

Doğruyu söylemek gerekirse Cartier-Bresson, hiçbir zaman büyük fotoğrafçılara yakın olduğu kadar büyük ressamlara yakın olmamıştı. Kendisinin de her fırsatta dile getirdiği sanat eğitimini düşündüğümüzde karşılaştırma paradoksal görünebilir. Hayranlık uyandıran portre fotoğrafçılığını en çok Rönesans ressamlarına borçludur; hacmini Renoir ve Seurat'ya, hatların değerini Cranach'a, kutsal olanın peşindeki tutkulu isteği ve geldiği noktayı Cézanne'a borçludur. Yine Joachim Gasquet ile yaptığı konuşmadan not ettiği sözü için yine Cézanne'a borçludur: 'Eğer resim yaparken düşünseydim, her şey birbirine girerdi.'

Çok erken yaşlarında bütün ustaların kompozisyon ilkelerini yalayıp yuttu. Bu nedenle geometrik dünya ona çok doğal göründü. Onu bu nedenle eleştiren fotoğrafçıların, Juan Gris'e dil bilgisi uzmanı olması nedeniyle saldıranlarla aynı kökten geldiklerini düşünebilirdi. Bütün söylenenler aşırı derecede sertti. Bununla birlikte kuralları eleştirmek ancak duyguyu düzeltmek için olmalıydı.

Cartier-Bresson, altın döneminin bir illüzyon mu

yoksa matematiksel bir gerçeklik mi olduğunu merak etmekten çok uzun süre önce vazgeçmişti. Çünkü gerçekte bütün işleri sezgisel olarak altın oranın bir örneğiydi. Arkadaşı, sanat tarihçisi Jean Leymarie'nin de dediği gibi altın orana odaklanan saf bir gözün, kaos üzerine bir düzen kurması ve içsel karmaşadan düzenli zihinsel bir mimari yaratmasıdır. Bir fotoğraf baskısıyla karşılaştığında bütün öğelerin yerinde olup olmadığını görmek için bütün açılardan bakmak, onun için doğal bir refleks haline gelmişti. Bunun anlatılan hikâyeden daha önemli olduğunu düşünürdü. Bu alışkanlık kesinlikle bir maraz değildi. Nasıl ki Mallermé için şiir, fikirlerden değil de kelimelerden meydana geliyorsa; Cartier-Bresson için de fotoğraf hikâyelerden değil, çizgilerden oluşuyordu.

İkon haline gelmiş fotoğrafları arasında sanatsal başyapıtlarla büyük benzerlik gösteren örnekler yok değildir. Onları hiçbir zaman kopyalamamıştır. Ama zihni sürrealist arkadaşlarıyla yaptığı konuşmalardan çok aldığı görsel eğitim sayesinde çarpıcı benzerlikler yaratmıştır. Başyapıtlardan bilinçsizce etkilenmeden böylesine uzun süre iletişim halinde kalmak imkansızdır. Bu tür paralellikler, sanatın her döneminde bulunabilir. Cartier-Bresson'un Glyndebourne'da (1953) çimenlere yayılmış izleyicilerine baktığınızda Piero della Francesca'nın *Flagellation*'ını düşünmeden nasıl yapabilirsiniz? Fotoğrafçı tarafından kasten poz verdirilmiş gibi görünürler; koreografi ve perspektif ustalarından ilham almış gibidirler. Kardinal Pacelli'nin Montmarte ziyareti (1938), Gandhi'nin ölümünü ilan eden Nehru (1948), Bougival Kanalı'nda denizci ailenin dokunaklı sahnesi (1955)... Hepsi de Pietà yüzleriyle on beşinci yüzyıl İtalyan başyapıtlarını çağrıştırırlar; Madonna'nın yansımaları ya da Aziz Peter tarafından kutsanmış acemilerdir. Cartier-

Bresson, onların Masaccio'suydu ve bütün freski ortaya çıkaran makinesindeki filmdi. Ama bu parelellikler, Quattrocento öncesi işlerle sınırlı değildir. Duruşu, Van Eyck'ın Arnolfini çiftine çok benzer Curie çiftinden zaten bahsetmiştik. Sanat tarihinin tüm büyük aşamalarının izlerini taşır, çünkü hepsini içselleştirmiştir. Isle-sur-la-Sorgue'da çalılıklara vuran ışığın şekillendirdiği, mükemmel heykelin ortasında kaybolan ördek (1988), Monet'nin *Waterlilies*'inden (Nilüferler) fırlamış gibidir. Ön planda toprağa eğilmiş işçiler, arka planda ortamı görkemli bir şekilde kontrol eden binayla Dordogne'daki Biron Şatosu (1968) fotoğrafı, Franız-Flemenk minyatür ustaları Limbourg Kardeşler'in on dördüncü yüzyılda yazılmış *Le Trés Riches Heures du duc de Berry* (Saatler Kitabı) içerisinden çıkmış gibidir.

Cartier-Bresson büyük sanatçılar ailesindendir. Çünkü onlara benzemek yerine kendisi olmuştur. Bu bağlamda sanat tarihçisi Ernst Gombrich'in on ayırdığı övgülerden daha iyi bir saygı duruşu da yoktur. 1972'ye geri döndüğümüzde, Londra'daki Warburg Enstitüsü'nde yöneticilik yapan Gombrich, *Sanatın Öyküsü*'nün yeni baskısı için bir tek *Aquila degli Abruzzi*'ye (1952) 'fotoğrafçı fotoğrafı' olarak yer vermişti. Fotoğraf ve resim arasındaki rekabeti tartıştığı ve 'fotoğrafik' teriminin eleştirmenler arasında küçültücü bir terim olduğunu aktardığı bölümde, söz konusu durumun yaşayan herhangi bir ressam kadar saygı gören Cartier-Bresson gibi fotoğrafçılar nedeniyle yıllar içerisinde değiştiğine ve İtalya'da çekilen bu fotoğrafın, kompozisyon olarak, üzerinde çok çalışılmış pek çok tablodan eksik kalır bir yanı olmadığını belirtmiştir. 1995 yılında gölgeler ve Batı sanatındaki temsilleri üzerine yazdığı denemesinde Gombrich, bir kez daha aynı şeyi yapmıştı. Düzinelerce resim reprodüksiyonu arasından sadece Henri Cartier-

Bresson'un *Ahmedabad, Hindistan (1967)* fotoğrafına yer vermişti. Fotoğrafta bir adam ince işli minarenin gölgesinde uzanmış uyumaktadır. Gombrich yaptığı yorumda bunun gördüğü en heyecan verici ve bir konuyu en iyi açıklayan fotoğraflardan biri olduğunu söyler.

Resimleri ve çizimleriyle Cartier-Bresson'un milyonlarca benzerinden bir farkı yoktu; ama fotoğrafçı olarak eşsizdi. Bazı işleri, görünmeyeni görünür kılan sanatlarla aynı kulvarda değerlendirildi. Fotoğraflar, doğal olarak çıplak gözden kaçan saklı gerçeği ortaya çıkarırlar, ama resimleri bunu yapamaz.

Eğer bunları sırf çizmek için kendi zevkine, kendisi ve arkadaşları için yapsaydı; tüm bu karışıklık ortadan kalkacaktı. Ama onu kırmamak için gösterilen hoşgörü, hoş görünme çabası, birkaç istisna dışında çevresindekilerin eleştirel yaklaşabilmesini engellemişti. Bütün bu onaylanma karşısında ilerleme kaydetmek ise zor görünüyordu. Böylesi bir zihin için eleştirel meydan okuma, evrensel saygıdan çok daha fazla yardımcı olabilirdi.

İşlerini Claude Bernard'ın Paris'teki galerisi gibi ya da New York, Paris, Roma, Montreal, Atina ve Tokyo'daki müzeler gibi en prestijli kurumlara göstermeye başladığı andan itibaren yeteneğine ilişkin belirli bir görüş edindi. Hiçbir şey talep etmemiş olsa bile ona ulaşmışlar ve ısrarla işlerini istemişlerdi. Ona ciddiye alınmanın en iyi yolu olarak işlerini satmayı öneren Tériade'ydi. Oyunu, onların kurallarına göre oynadı. Ama bununla birlikte kimse onun sırlarını edinmek ya da güzel sanatlar seviyesinde özel bir tutku geliştirmek ya da resmi bir tanınma istememişti; hele de başka bir alanda üne ve başarıya kavuşmuşken. Konumu ona özgürlük sağlıyordu ve onu sürekli rahatsız eden

soruyu geri çevirebiliyordu: Sergilemek istedikleri çizimler mi, yoksa yaşayan en büyük fotoğrafçı mıydı? Cartier-Bresson, aptal değildi. Bazı küratörlerin ismi üzerinden ticaret yaptıklarını biliyordu. Resmî olarak tanınmıştı ama asla gerçekten kabul edilmemişti. Şüpheleri vardı, ama Fransız toplumunun fazlasıyla gruplara ayrıldığını bir alanda uzmanlaştıktan sonra diğerine atlamanın mümkün olmadığını düşünerek avutabilirdi.

Yaşamak ve bakmak, onu ilgilendiren tek şey buydu. İçindeki merak hissini kaybederse ölürdü. Bakmak, alışkanlıklara karşı verdiği savaşı kazanmak, rutin izleyicisini engellemek, her zaman şaşırmaya hazır olmak ve içgüdülerine itaat etmekti. Bak ama tanımlama. Bu, onun kendine sürekli tekrar ettiği bir şeydi. Cesaret edebilse fotoğrafları için yanlış alt yazılar bile yazabilirdi. Böylece gözlemleyen sadece gözler olurdu, zeka değil. Gerçekliğinden şüphe edilmeyecek kadar doğru, ama yanlış alt yazılar...

Cartier-Bresson, fotoğraf üzerine konuşmaktan her zaman nefret etmiştir. Ama mesleği bıraktığında görüşlerine daha fazla başvurulmaya başlandı. Eski eşiyle ilgili sürekli sorulan sorular yüzünden kendini dul gibi hissetmekteydi. Fotoğraf çekmeyi seviyordu; ama çekimler üzerine yorum yapmak, fotoğrafın kuramı, ekolleri gibi konularda sohbet etmekle ilgilenmiyordu. 'Edebiyat hakkında konuşmayı reddeden' bir yazarı taşa tutabilir miyiz? Arkadaşı Balthus, resimle ilgili konuşmayı reddettiğinde bunu şöyle savunmuştu: Resim zaten bir dil olduğundan böyle konuşmalar, anlamsız olacaktı.

Cartier-Bresson, kendi kendinin yorumcusu, arşivcisi, küratörü olmak istemiyordu. Ama bir yandan da

hakkında söylenenleri kontrol altında tutmak istiyordu. Onunla ilgili olup da kontrolünden geçmeyen tüm sözler, ona kaderinin yönetimini kaçırıyormuş gibi hissettiriyordu. Fotoğraftan uzaklaşmaktan söz ettikçe daha çok içine çekiliyordu. Kendisiyle çelişmeyi seven biri için sıkıntı verici bir durum olduğundan, röportaj yapmaya gelip de ağzından resmi beyanlar almaya çalışan muhabirlere kızıyordu. Bir keresinde Michel Leiris'in *A cor et à cri* (Tazılarla Avlanma) adlı kitabında okuduğu bir tanım ona çok anlamlı gelmişti. Çünkü söyleşilerle ilgili kendi korkularını özetliyordu: Çünkü röportaj 'işkence olmaksızın bir sorgulamadır...' Sahte olduğu kadar melez bir yeniden inşa yöntemidir. Kaçınılmaz şekilde konuşmaya zorlanıyor ve kaçınılmaz olarak bunlar söyleşiye dönüyordu ve sonuçta aynı sorular yeniden yükseliyordu. Braque'ın da bir keresinde vurguladığı gibi kanıtlar, gerçekliği geçersizleştiriyordu. Cartier-Bresson cevap vermemekten hiç vazgeçmedi. Neden resimlerinizde bu kadar çok hareket halinde çocuk ve uyuyan yetişkin var? Neden boşluk, işlerinizde kalıcı yer ediniyor? Eğer yağmura olan tepkisini beklemedinizse neden Giacometti'nin önündeki kaldırımdan geçtiniz? Neden, neden, neden? Ve her neden onu bir parça daha uzaklaştırıyordu. Gerçekten parlak bir görüntünün sırrının, biçimler arasındaki dengede yattığını tekrarlayıp durdukça anlamsızlaşıyordu. Çünkü sanki hiçbir şey söylememiş gibi yine aynı sorular geliyordu. O zaman karşısındakini mantıklı olmaya davet ederek: 'Sevimli bir kızın babasına neden ya da nasıl o kızı yaptığını sorar mıydınız? Tabii ki, hayır.'

Çabası faydasızdı. Her şeye rağmen bir makaleden diğerine, onu yaşayan bir efsane olarak kabul eden halk, efsanevi *Karar Anı* metninin yazarının ne düşündüğünü kendi ağzından öğreniyordu. Perdenin

aralanması için tam zamanlı çizer ve pazar günü fotoğrafçısı olmasını beklemek gerekmişti.

Peki o zaman bütün o fotoğrafları çekmeyi nasıl başarmıştı?

Yürüyüşe çıkıyor, kaçamak fotoğraflar çekiyor ve hiçbir şey olmamış gibi yoluna devam ediyordu. Hızlı davranıp yürümeye devam ederek de muhtemelen beladan uzak duruyordu. İçindeki dansçı, partneri farkına varmadan parmak ucunda dönüyordu. Ardından içindeki eskrimci ortaya çıkıyor; hedefini vuruyor ve hemen uzaklaşıyordu. Sinirli bir adamın en gerilimli anlarda bile sukûnetini koruyabilmesi ise şaşırtıcı bir durumdu.

Fotoğrafçı, yankesicidir. Kendisini eylemin içerisine yerleştirir, istediğini alır ve soyduğu insanların arasına karışmadan geri çekilir. Bunu yapmak için sağduyulu bir kişiliğe sahip ılmak gerekir. İşte o kişi, Cartier-Bresson'du. Hayata parmak uçlarında yaklaşıp zaman içinde bir avcı haline gelmişti.

Pek çok arkadaşı da onunla bu deneyimi yaşamıştı. Sokakta yan yana yürürlerken arkadaşı, geçmekte olan sevimli kıza göz atar ve bir an sonra yeniden etrafına baktığında Cartier-Bresson'un özel bir şeyi kaydetmek için anı yakaladığını fark ederdi. Hâlâ ona eşlik eder gibi görünürken; dansçı solosunu gerçekleştirecek, fark ettirmeden görecekti ve sanki hiçbir şey olmamış gibi konuşmasına devam edecekti. Özel bir altıncı hissi yoktu; sadece üçüncü bir gözü vardı. İnsanlarla ve nesnelerle kaynaşma, doğanın içerisine işleyen sezgi yeteneği vardı; başkalarının hiçbir şey görmediği yerde o, insanın acısını görürdü ve uyuklayan dünyayı yakalardı.

Zamanı durduran fotoğraf makinesi sadece gözünün

optik bir uzantısıydı. Karşılaşma şansını kollayan makine değil, gözdür. Gerçekliği kimin gözü olduğuna bağlı olmaksızın, yetenekten bağımsız, biçime dönüştüren gözdür. Deneyim, çalışma, kişilik ve her şeyden de çok sezgi meselesidir. İçgüdüde tasarıma yer yoktur. Hızlı refleks, kompozisyon hesabına zaman bırakmaz. O gizlice mükemmel bir şekilde hakim olunmuş engin bir sanat kültürü tarafından idare edilir. Cartier-Bresson, bildiğimiz sonuçlarla, kısa sürede yaratıcılığının zirvesine ulaşır. Çünkü algının, sentezin ve deklanşörün zincirleme birleşiminin temelinde, uzun süredir farkında olduğu bütünleşmiş görüntü bilgisi vardır. Arkadaşı şair Yves Bonnefoy bir keresinde yaratıcı sürecin simyasına dair aydınlatıcı bir açıklamada bulunmuştu:

> Çin İmparatoru'na dünyanın en güzel yengecini vaat eden büyük ressam, bu sözün ardından bir yıl geçtikten sonra imparatorun karşısına çıkar. Ama ressam, o günden bu yana eline ne fırçayı ne de mürekkebi almıştır. Sadece kumsallarda boş boş dolanmıştır. O gün, kendisine uzatılan kağıdın üstünde bir anda hiç düşünülmeden titrek ve kusursuz çizgilerle sanki gerçekten esintiye kapılmış gibi görünen bir yengeci, bedeniyle ve ruhuyla çizmiştir. Yengeç ressamı neden böyle davranmış ve nasıl bu kadar başarılı olmuştur? Çünkü bütün o aylar boyunca kendisini yosunun kokusuyla ve dalgaların sesiyle, uçan kuşların çığlıklarıyla, köpüren dalgalarla, kumdaki titrek izlerle doldurarak deniz kıyısındaki bütün yaşamlarla tanış hale gelmiş, onları artık dışarıdan biri gibi gözlemlemesine, görünümlerini parça parça taklit etmesine gerek kalmamıştı. Yengece doğanın bağrından çıkartır gibi mürekkebinin siyahıyla hayat verebilirdi; elbette hiçbir hareketinde tereddüt göstermemesi, —zaten artık ölmüş olanın bilgisini taşımaktan başka bir işe yaramayan— zihninin

kendisini düşünceler ağına sürüklemesine izin vermemesi şartıyla.

Çinli ressamda olduğu gibi fotoğrafçı Cartier-Bresson'da da bir araya getirmeye değil parçalamamaya dayanan bir deha vardı. Bir ortamın atmosferine giriyor ve Georges Simenon'un yaptığı gibi, mekânın ruhunu içine çekiyordu. Onunkiler gibi ayrıksı fotoğraflar, ilk kez bir araya gelen sözcüklerin yeni ve mucizevi bir ahenk yarattığı şiirler gibidirler.

Her ne kadar Cartier-Bresson'un şansı üzerine çok laf edilmişse de bunda şansın rolü çok azdır. Şunu söyleyelim ki talih, hayatına işaretler koyan tesadüflere hayret etmekten vazgeçmeyen adama karşı nazik davranmıştı ve tuhaf bir şekilde bu tesadüfler, karmaşık dünyasına bir çeşit düzen getirmişti. Ama talih, onu isteyenlere ve kucaklayanlara gülümser. 1932 tarihli, su birikintisinin üzerinden atlayan adam fotoğrafında (*Derriére la gare Saint-Lazare, pont de l'Europe*) yakaladığı sahnenin tekrar etmesi ümidiyle yirmi dört saat bekleyip beklemediğini sormak da aynı derecede anlamsızdır. Bütün işlerinde ısrarla duyarlılığı savunmuş, umursamazlığın daima karşısında olmuştur. Konsantrasyon yeteneği ise öz disiplininin sonucuydu. Yeteneğe, sıkı çalışmaya inandığından daha az inanıyordu. Her türlü işte parmağı olan ama hiçbirinde de uzmanlaşmamış tiplerden uzak dururdu. Eğer fotoğraflarının gizemini açıklaması üzerine sıkıştırılırsa en derinlere giderek Einstein'ın Max Born'a 1944'te yazdığı mektubu çıkaracaktır. Bu mektupta büyük fizikçi, kendini hayatın her biçimine çok yakın hissettiğini ve bireyin nerede başlayıp nerede bittiğinin

herhangi bir öneminin kalmadığını açıklar. Ama eğer biri ona açıklanamayanı açıklaması için ısrar edecek olsa, Francis Bacon'dan alıntı yapacaktır: 'Eğer söyleyebiliyorsak o zaman neden resmini yapmak için uğraşalım?'

Cartier-Bresson, sokakta dikkatini çeken bir konu yakaladığında, taş blokla karşılaşmış bir heykeltıraş gibi davranır. Heykeltıraş, günlerini o taşın etrafında dolanarak geçirir ve sadece taşın içerisinde yaşayan kutup ayısını gerçekten hissettiğinde yontmaya başlayar. Eskimo heykeltıraşı ve Cartier-Bresson arasındaki tek fark, ikincisinin bütün süreci çekimini yapmadan önceki birkaç saniyeye sıkıştırmasıdır. Anlık kompozisyonlarda, biçimin sertliğinin içeriğin titreşimiyle uyum içerisine girdiği özerk görüntü için benzersiz bir içgüdüsü vardı. Işık, onu sadece geometrinin hizmetindeyse ilgilendiriyordu. Bir portrenin başarılı olduğunu, herhangi bir ifadeyi ya da pozu yakaladığında değil; ama içsel sessizliği yakaladığında anlıyordu. An ile sonsuzluk arasında duran boşluk gibi bir şey. Bunun fotoğrafik tercümesi beklenmedik şekillere bürünebilir. Fotoğrafları plastik sanatların geleneksel sınırlarını aştığında, artık karşımızdaki o ana kadar görülmemiş bir şeydir. İşte bu fotoğraf ne teknikten ne de sanattan gelir, sadece gizemden gelir. Yorumlamaya karşı çıkar, savunulmaya ihtiyacı yoktur, kendi kendini zorla kabul ettirir. Eleştiri oklarının gözünü korkutan bir eserden daha keyifli ne olabilir ki? İşte o zaman zihin silahlarını bırakır ve kendisini aşan şey karşısında teslim olur. Zaten bir başyapıtın temel özelliği, bizlere benzer bir şeyi asla yapamayacağımızı hissettirmek değil midir?

Böylesi bir iş elbette aşk ilişkisine benzer. Bu ilişkinin doruk noktası deklanşöre basmak ise şehveti

okşayışlardadır. Cartier-Bresson, makinesine filmi sadece öznesiyle, çekimdeki partneriyle iletişime geçmek için takmıştır. Ama içerisindeki Zen okçusu, film yokken bile aynı zevki alabilir. Bir gün yıllardır görmediği Cecil Beaton'ı ziyaret etti. Konuşmalarının ortasında Beaton, ondan portresini çekmek için izin istedi. Cartier-Bresson bu teklifi reddetti; ama karşılığında aynısını yapmak için izin istedi.

'Olmaz,' diye yanıtladı Beaton. 'Sizin yapmama engel olduğunuz şey için benim size izin vermem söz konusu değil. Dişe diş...'

'Çok kötü,' dedi Cartier-Bresson. 'Ama şunu söylememe izin verin. Her durumda sizden avantajlı durumdayım. Sizin fotoğrafınızı çekebileceğim o anlar hâlâ gözlerimde ve kafamda.'

Bay Cecil, Cartier-Bresson'un savaş esiriyken hafızasında çekmediği fotoğrafları sakladığını bilmiyordu. Ayrıca sanatçı Saul Steinberg tarafından ona verilmiş tuhaf hediyeden de haberdar değildi: Vizörün olduğu yerde menteşe, objektif yerinde de büyük bir civatanın yer aldığı ahşap bir gövde. Bununla 'fotoğraf' çekmek, bir çeşit zorunluluk haline gelmişti. Çünkü tek önemli olan hareketlerdi ve gerilim doruğa çıkıyordu. Tabii ki herhangi bir sonuç yoktu. James Joyce böylesi bir deneyimin özünü Ulysses'in son satırlarında yakalamıştı: '... ve kalbi deli gibi atıyordu ve evet dedim, evet diyeceğim.'

Bütün klasik mitlerin içerisinde Cartier-Bresson'a en yakın olanı Antaeus'tur. Yunanlılara göre bu dev – Poseidon ve Gae'nın oğlu – yeryüzüne her dokunduğunda annesinden güç alıyordu. Bu nedenle Herkül onu alt etmek için havaya kaldırmış

ve boğarak öldürmüştür. Cartier-Bresson'un da cılız parçaların somut gerçekliği ve daha çok önem taşıyan gerçeklerin ortaya çıkabileceği küçük kazalarla temas halinde olması gerekiyordu. Olayların ortasındayken kendini Waterloo'da Stendhal tarzı bir kahraman gibi görüyordu. Aslında gerçekliğin şiirini herhangi bir fotoğrafçıdan ziyade *Parma Manastırı*'na borçluydu. Çünkü hayatı karmaşanın içerisinde kaybolmuş ufak ayrıntılarda görüyordu. Parçalı bir gerçeklik... Okuması boyunca not ettiği parçalar arasında bir tanesi de arkadaşı Francis Bacon'a aitti. Ona göre, şeylerin oldukları gibi, hatasız ya da kafa karışıklığı olmaksızın kendi içerisinde incelenmeleri en büyük buluşların toplamından bile daha soyludur.

1952'de yazdığı 'Karar Anı'ndan sonra şiir sanatında bir değişim olmamıştı. Bununla birlikte onu daha da inceltmişti. 1968'de, Robert Delpire *Flagrants Délits*'i (Suçüstü) yayımladığında Cartier-Bresson ona önsöz niteliğinde birkaç el yazısı vermişti. Tamamen çekilmeden önce fotoğraf üzerine son işaretlerini bırakmak, tam da ona göre bir davranıştı. Burada fotoğrafı sihirli bir şey olarak coşku, konsantrasyon, özneye saygı, sezgi, bilgi, taze bir izlenim, zihinsel disiplin, hassasiyet gibi özelliklerin bileşimi olarak görüyordu. Bunların her biri tek, nadir görülen şeyler değildir; fakat tek bir bakışın ardında toplanmaları istisnai bir durumdur. Ayrıca yazısında klasik biçimde ele aldığı, temelde eğitici ve sağlam düşüncelere yer veren çok açık özdeyişler vardır.

> Fotoğraf, hislerin anlık bir işleyişi, görsel terimlere çevrilmiş bir dünyadır; eş zamanlı olarak durmaksızın merak ve sorgulamadır. Tek bir anda, saniyenin tek bir kesrinde bir olayın farkına varmak ve bu olayı anlatan ve gösteren, görsel olarak algılanacak formların

> dikkatlice düzenlenmesidir. Temel olan vizörde parçalara ayırdığımız bu gerçeklik ile aynı seviyede olabilmektir. Kamera kimi anlamlarda, zamana ve mekâna çizilmiş bir not defteridir ve aynı zamanda hayatı tam da bize sunulduğu gibi yakalayan hayranlık uyandırıcı bir enstrümandır.

Hangi fotoğrafçı bu düşünce yapısına sahiptir? Fotoğrafçıları görüntü üretenler ya da görüntü yakalayanlar olarak sınıflandırmakta ısrar edenler için üçüncü bir kategori sunuyordu: Görüntüler tarafından yakalanan fotoğrafçılar. Ama gerçeği söylemek gerekirse o sınıflandırılamazdı; çünkü kendi türünü yaratmıştı. Kafayı, gözü ve kalbi aynı çizgi üstünde tutmayı başaran farklı bir sınıf. Lartigue zamanını hayata şükran duyarak geçirdi ve mutluydu. Kertész şikâyet etti ve melankolikti. İlki çok Fransızdı, ikincisi ise göçmen. Cartier-Bresson, kozmopolit bir Normandiyalıydı. Ne biri ne de diğeriydi ve hep kendi olmuştu.

Bir gözlemci olarak, Baudelaire'in izinden gitti. Kimliğini gizleyip dolanan bir prens gibi. Tarihi bir aktör olarak, ruhun hareketlerini uzmanca irdeleyen biri gibiydi. Çünkü bize olayları değil anları hatırlatır, kanıtlara değil izlere bağlanırdı. Bir analist olarak, görüntünün köklerinin bilinçaltında olduğunu rastlantısal bir şekilde gösterme yeteneğine sahipti. Bir tanık olarak, diğerlerinin aksine bu durumdan utanırdı. Bir akrobat olarak, gözleriyle görenler için sunulmuş pek çok tuzağı yetenekli bir şekilde geçmiş ve her metaforu olduğu gibi kabul etmişti. Bir hayvan olarak, Cartier-Bresson yırtıcıydı; çünkü karizmatik bir gücü vardı ve alanını korumak için yok etmeye hazırdı. Ama bundan fazlası değildi, çünkü avı hiçbir zaman kurban olmadı. Şair olarak kâşifti; icat etmiyordu çünkü gerçeklik için

tehlikeliydi. Radikal şair René Char'ın da dediği gibi 'İcat eden kişi kâşiflerin tersine, nesnelere ve canlılara maskeler eklemekten, aralarına mesafeler koymaktan başka bir şey yapmamıştır.'

Siyah beyaz olmalarına ve değişik dönemlerine özgü detaylar ve davranışlar göstermelerine karşın fotoğraflarda tarihli hiçbir şey yoktur, çünkü geçmişi ve geleceği kendi içerisinde eritmektedir. Cartier-Bresson haklı olarak bazı fotoğraflarının canlı kaldığını ileri sürmüştü. Çünkü hiçbiri arka dikiz aynasından çekilmemişlerdi. Diğer bir deyişle zamansızdılar, kendilerini geçici içerikten ayırıyorlardı, insanlığın akışına süreklilik katıyorlardı. Geçiciyi tam da olduğu gibi sabitlemeyi amaçlayan başka hiçbir açıklama aracı olamaz.

Peki tekniğe ne demeli? Onun gözünde bunun bir önemi yoktu ya da en azından bununla ilgili konuşmak istemiyordu. Üslup üzerine konuşmayı tercih etti: Eleştirmenlerin onu sınıflandırmak istediği hümanizm, sosyal fantezi, şiirsel gerçeklik üzerine değil ya da görüntünün dili üzerine de değil ama bütün bunları içerisine alan ruhun hareketinden bahsetmeyi istedi. Ve Leica'sıyla ilgili konuşabilirdi; üçüncü gözüyle, çekim içgüdüsüyle, keskin görüntüden ne anladığı üzerine konuşabilirdi ya da yaşama sanatıyla.

Bütün farkı yaratan ruhtur. Bu nedenle fotoğraf okulları kavramına karşıydı: Yürümeyi, görmeyi öğretmezseniz; sezgiyi ya da disiplini de öğretmezsiniz. Ölçülü sadelikleriyle dokunaklı kimi manzara fotoğrafları vardır ve bunların herhangi biri tarafından çekilmiş olabileceğini düşünürsünüz. Ama daha yakından baktığınızda hepsinin de kendisini daha yüksek seviyelere, bir üst boyuta, zamansızlık alanına

çıkaran ayrıntılara sahip olduklarını görürsünüz. Bu, Kültür Bakanlığı'nın terasından çekilmiş Palais Royal bahçelerindeki iki ağacın arasındaki sol köşeden görülen bükülmüş yalnız bir insan figürü olabilir (1960). Bu, arka planda sanki sonunda tren yolları rövanşı almış gibi geçen buharlı trenin göründüğü Arizona çölündeki otomobil hurdası olabilir (1947). Bu, belki de Turileries'te mükemmel bir simetriyle yan yana duran üç çift olabilir (1955). Cartier-Bresson'u benzersiz kılan sayısız örnek bulunmaktadır.

Portreler için genelde o kişinin evine giderdi. Ancak bunu, o kişinin işlerine baktıktan sonra yapardı. Oturumun süresi ortalama yirmi dakikaydı. Nezaket ziyareti süresi... Taramalı tüfekle ateş eder gibi fotoğraf çekmezdi. Gözlem yaptığını unutturmak için sohbet eder, görünmez olur ama arı gibi sokmaya da her zaman hazır olurdu. Beklediği şey, beklenmedik olandı; özellikle de içsel sessizlik anı. Paul Léautaud ile neredeyse imkansızı başarmıştı (1952). Çünkü Léautaud, kedi seven bir münzeviydi ve asla konuşmasını bitirmiyordu. Diğer taraftan Venedik Sarayı'na mülteci olarak alınmış Ezra Pound ile ortamda sessizlikten başka hiçbir şey yoktu (1971). Cartier-Bresson, önünde ağzını açmadan diz çökmüş halde bir buçuk saat geçirdi. Şair, halüsinasyon görürken de hiçbir şey söylemiyordu. Ama ellerini ovuşturup gözlerini kırpıyordu. Hiçbiri de bu durumun utanç verici olduğunu düşünmedi. Davranışları ne olursa olsun o kişiye saygı duyulması gerekir ve Cartier-Bresson, hepsine de aynı şekilde davrandı. Çünkü aksini yapmak uygunsuz olurdu.

Sadece bir seferinde kısmen özel bir iş birliğini kabul etmişti. 1951 yılında Paris'te, Windsor Dükü ve Düşesi'ni fotoğraflamak üzere La Faisanderie

Sokağı'ndaki evlerine gitmişti. O an kendisini zor bir işin beklediğini biliyordu. Çok resmi bir şekilde poz verdiler ve başka türlüsüne de hazırlanmamışlardı. Vazgeçme noktasındaydı. Özellikle de Dük'ün kısa konuşması işkence niteliğindeydi: 'Kravatımla ilgili ne düşünüyorsun?'

Ama uşağın acele içerisinde odaya girdiği anda, bir komedi havasında bütün soğuk hava dağıldı: 'Efendim, lütfen beni affedin,' dedi. Son derece sakin bir şekilde 'Sayın Dük'üm affınıza sığınarak asansörde bir yangın çıktığını bildirmek zorundayım, gecikmeden kontrol altına alınması uygun olacak', dedi.

Sonuçta, 'Sandalyelerinin kenarında oturan Windsor'lar, hayranlık uyandırıcı üçgen bir kompozisyon içerisine girdiler. Her ikisinde de suç ortaklığının tebessümü vardı.

Konu, tekniğe geldiğinde; Cartier-Bresson, onu uzmanlarına bırakmıştı. Pictorial Service'e ve özellikle arkadaşı Pierre Gassmann'a güveni tamdı. Bu insanlar onun kontrast ya da yumuşak baskılardan hoşlanmadığını biliyorlardı. Yaşlandıkça daha da fazla saflık peşinde koşar olmuştu. Onun için grinin tonlarına saygıdan daha önemli bir şey yoktu. Parlak *Ile de la Cité* (1952) fotoğrafı, grinin farklı tonlarını içermesiyle bu konuya örnek oluşturabilir. Az bulutlu gökyüzünde açık gri hava heykelimsi bir estetik yaratır. Diğer fotoğrafçılar belki de griye olan tutkusunu küçümsemişlerdi ama bu onların sorunuydu. Belki de bir gün insanlar IKB (Uluslararası Klein Mavisi) hakkında konuştukları gibi CBG (Cartier-Bresson Gri) hakkında konuşacaklar... Tercihi Delacroix'nın, büyük sanatın griyle renkler yapma sanatından geldiğini söyleyen *Journal*'ına hayranlıkla dalmak olacaktı.

Renkli fotoğraf? Bütün estetik değerleri altüst eden bir şey. Uzak Doğu'da kaldığı zamanlarda, Ektachrome film 1959'da piyasaya sürülmeden evvel deneysel olarak çok az renkli çalışması olsa da hiç sevmedi. Ona göre renk, resme has bir şeydi ve bunu Şangay ve Nanking'deki fotoğraflarının alt yazılarında dipnot halinde açıkça dile getirdi:

> Şu açık ki, Plaubel makinemi kapak fotoğrafları, durağan konular ya da önemli herhangi bir şey için tutuyorum. Ama hareketli konularda (haber vb.) 35mm dışında herhangi bir makineyle kaliteli renkler elde etmenin mümkün olacağına inanmıyorum (yani bir ressam gözüyle). Kimi renkli röportajlar çekmek de mümkün (kartpostallardaki gibi değil gerçek bir tablodaki kaliteli renklerden)

Tıpkı *Vive La France* ve *Paris Match* için ve Çin'de kaldığı süre boyunca yaptığı gibi nadiren de olsa renkli çalışmayı kabul etmişti. Ancak bunun nedeni uzlaşması değil, editörün ısrarıydı. Renkli olarak iyi olduğunu düşündüğü tek çalışma, 1954'te *Camera* dergisi için çektiği Seine' fotoğraflarıydı. Tamamen estetik olması itibariyle anlamsız bulsa da. Onun mantığına göre renkli fotoğrafların doğal olduklarını söylemek mümkün değildi. Çünkü sunduğu tek şey, satıcının ya da basının işine yarayabilecek türden gerçekliğin tonlara indirgenmiş haliydi. On yıllık deneyiminin ardından, 1958 yılında, renk üzerine görüşleri sorulduğunda; bir ifade aracı değil, tamamen bir belgeleme aracı olduğunu ifade etmişti. Renk söz konusu olduğu zaman ressam yönü ağır basardı, fotoğrafçı değil. Renk ve diğer değerler arasında seçim yapmak durumunda kaldığında, doğayla karşılaşan tüm sanatçılar gibi o da en dinamik ve hareketli öğelere öncelik vermiştir. Böylece fotoğraf makinesine konuşan doğanın göze görünenden farklı olduğunu ileri süren

büyük filozof Walter Benjamin'e hak veriyordu. Bu, renkli tekniğin kullanımının başlarında böyleydi ve hep de o şekilde kaldı. Gerçek şu ki, Cartier-Bresson herhangi bir renkli fotoğrafa baktığında hiçbir zaman bir şey hissetmemişti. 1985 yılındaki *Karar Anı*'na ait bir dipnotu, herhangi bir düzeltme olarak değil; sadece bir açıklama olarak görülmelidir:

> Fotoğrafta renk, temel bir prizma üzerine kuruludur ve şu an için de başka türlüsü mümkün değildir. Çünkü rengin karmaşık yapısının ayrıştırılmasını ve yeniden kurulmasını mümkün kılacak kimyasal yöntemler henüz keşfedilmemiştir (pastelde örneğin üç yüz yetmiş beş farklı yeşil tonu vardır). Benim için renk, bilgi iletmenin çok önemli bir aracıdır, ama kimyasal bir süreç olan yeniden üretim seviyesinde oldukça sınırlıdır. Resimdeki gibi aşkın ve sezgisel değildir. Çok daha geniş bir çalışma aralığı sunan siyahın tersine renk bize tamamen kademeli bir aralık sunar.

En seçkin kimyasal çözüm bile hiçbir şeyi değiştirmedi. Renkli alandaki teknik ilerlemeye rağmen siyah ve beyazın gücü onun gözünde değişmeden kaldı.

Cartier-Bresson, tek makarada çekilmiş fotoğraflarının kontak baskılarının –negatif biçimindeki ön baskılar– bir yazarın taslakları, günlüğü ya da bir sanatçının eskiz defteriyle eş değer olduğunu düşünüyordu. Ondan daha net ve acımasız bir yargı yoktu. Çünkü tek bir hata, efsaneyi öldürebilirdi. Bu nedenle onları kimseye göstermek istememesi anlaşılabilir. Aslında korkmasına da gerek yoktu. 1960'ların sonunda Magnum'un arşivcisi Pierre de Fenoyl, Cartier-Bresson'un kontak baskıları ile ilgili orijinal olan şeyin bütün fotoğrafların gerçekten de iyi olmasıdır demişti. Ama onun için tek bir hata, diğerlerini lekelemek için yeterliydi.

Arşivler, mezarlar gibi zamanın gerçek muhasebecileridir. Her ne kadar Cartier-Bresson, şahsen bu sözcüğü sevmese de fotoğraf çekme zevkini daha içten yansıtacak başka birşey yoktur. *France Culture*'de *Le Bon plaisir* (Büyük Zevk) adlı programı ona adayan Vera Feyder ile çok yapay ve zevk düşkünü olduğunu düşündüğü başlık üzerine tartışmaya girmişti. Zevkin gıdıklayıcı bir sözcük, oysa neşenin daha çok bir patlama ve sürpriz çağrıştırdığını öne sürdü.

Bu yayımlanmamış malzemeden oluşan geniş koleksiyonla karşılaşan herhangi bir kimse, onun bu kadar çok fotoğraf çekmek için hayatı boyunca kaç kilometre yol gitmiş olabileceğini merak ediyordu. Bununla birlikte onun merakı ve şaşkınlığı hiçbir zaman dinmiyordu. Kontak baskıları, onun için özel hayatının gizli bahçesi; aynı zamanda stüdyosu, mutfağı ve yatak odasıydı. Bu baskılarda fotoğrafçının hatalarıyla, düzeltileriyla, çekinceleriyle gündelik iş gücünü görebilirsiniz. Ama aniden görülmeye tek değer olan; kendinden önceki ve sonrakilerin haricinde, kırmızı çerçevenin içerisine alınmış bir kareyle karşılaşırsınız. Çalışmasını düzeltmek yaratıcının işidir ve sadece o, tüm geri kalanı içerisinden mücevheri çıkarabilir. 1958 yılında, belirli dergilerin Magnum üyelerinin kontak baskıları üzerinden seçim yapmaya haklarının olup olmamasının gerekliliği üzerine bir tartışma yaşanmıştı. Cartier-Bresson böylesi edepsiz bir öneriye ateş anından püskürdü. Kendisinin bu durumdan etkilenmeyecek olduğu, çünkü özel bir yere sahip olduğu söylendiğiyse öfkesi iki kat büyüdü. Magnum'un Paris yöneticisi, çok saygı duyduğu Michel Chevalier'e mektubunda bakış açısını açıkladı. Bu mektubun çok önemli olduğunu düşünüyordu ve bunun kendi ricası olarak algılanmasını istiyordu:

> Magnum'da çifte standart yoktur ve Magnum fotoğrafçılarının kontak baskılarını değerlendirmek üzere dergilere yollamak, baskıdan önce fırsat bulduklarını varsaysak bile, yapılan seçime itirazları olduğunda müdahale etme hakları olmayacağından çok tehlikelidir. Kontak baskıları, büyüleyici birer içsel monologdurlar; ama artıkla doludurlar. Çünkü oturma odamızda papatya falı bakmıyoruz. Bu içsel monolog öyle bir şeydir ki, herhangi bir sorgulamada yüksek sesle anlatılabilecek şeyler değildir. Her şeyden öte, kişi konuştuğu sözcükleri kendi seçer. Şu an söylemekte olduğum şey, bütün fotoğrafçılar için geçerlidir. Bana diğer fotoğrafçılar arasında ayırım yapamayacağını söylediğinizde bu, kişinin kendi içsel monoloğunu başkasının ellerine teslim etmediği takdirde istifa etmesi gerektiği anlamına gelmektedir. Hepsi de 'hız ve zamandan kazanmak adına!'. Bu tam olarak yarış arabasını taksi şoförüne teslim etmeye benziyor ve o sırada kendinize de şunu söylüyor olursunuz: 'Hızlı gidecek, çünkü acele etmeye alışıktır.

Prensipte iyi bir fotoğraf, bize onu çeken kişinin iş süreci hakkında hiçbir şey söylemez. İskeleti saklıdır. Sadece kontak baskılar bizi sahnenin arkasına taşır ve bize farklı yaklaşımlar ve belirsizlikler gösterir. Hareket halindeki düşünceyle ilgili en özerk içgörüyü sunar. Cartier-Bresson, bunu tarif etmek için tahta ve çivi benzetmesini kullanır: Çiviye çekiçle konum vermek için birkaç hafif vuruşla başlanır, sonrasında tahtaya nüfuz etmesi için bir ya da iki daha sert vuruşla devam edilir. Gerçek fotoğrafçının kontak baskısı, çekici vurmadan önce yaptığı yönlendirmeleri tam olarak gösterir. Magnum'un İstanbul'daki adamı Ara Güler, Cartier-Bresson'u farklı konuların negatiflerinin karıştığını fark ettiğinde koca bir paket kontak baskıyı hiddetle havaya savururken hatırlar. Kendini adamış bir fotoğrafçı, işlerini kitaplarda ya da dergilerde

görmektense her zaman kontak baskılarına bakmayı tercih edecektir. Çünkü kendi özel gerçeğini bulacağı terk yer orasıdır. Onlar, psikanalistin koltuğudur.

Kadrajlama: Henri Cartier-Bresson için bu, yasak bir sözcük, yasak bir eylemdi; gördüğüne ihanet etmek demekti. Tam olarak emin olmak için kanıt olarak fotoğrafın etrafında ince siyah hattın görünmesi konusunda bile ısrarlıydı; negatif bozulmamış olarak kalacaktı. Çabası boşuna değildi. Bu, her ne kadar kimi zaman onun imzası gibi algılansa da estetik değerlerden ziyade etik amaçlarla kullanılıyordu. Onun için fotoğraf tıpkı resim ya da çizim gibiydi – kendi kurallarına itaat eden kompozisyon– ve eğer o kadraj, onun o sırada gördüğü haliyse olaydan sonra hiçbir şey değişmemeliydi. Fotoğraf kadrajı ile vizörün kadrajı birdir ve karar anı, karanlık odada yeniden şekillendirilecek bir şey değildir. Önseziyi sonradan geliştiremezsiniz ve bu nedenle eğer şeyler başlangıcında doğru yerde değilse, geometri ve zaman arasındaki o mucizevi örtüşme gerçekleşmemişse, fotoğraf iyi değildir. Cartier-Bresson, metnin fotokopilerini bile istediğinde çevresindeki beyaz çerçevenin görülmesi konusunda ısrar ederdi.

Çok ender de olsa Cartier-Bresson'un kadrajlanmasına izin verdiği birkaç fotoğraf vardır: Parmaklıkların arkasından gizlenerek çektiği için sol tarafında bir gölge olan *Derriére la gare Saint-Lazare, pont de l'Europe* (Saint Lazarre Garı'nın Arkası, Avrupa Köprüsü, 1932) bunlardan biridir. Bir diğeri ise kalabalığın ortasında makinesini (9x9) kolunun yettiği kadar kaldırıp insanların kafasının üstünden görmeden çektiği *Le Cardinal Pacelli à Montmarte* (Kardinal Pacelli Montmartre'da, 1938) fotoğrafıdır. Her ne kadar kırpmayı yasaklamışsa da özel koşullar altında rötuşa izin veriyordu. Bazı negatifleri

yıpranmış ya da hırpalanmıştı ve iyileştirmek zorunluydu. Gerektiği hallerde Pictorial Service daha yeni negatiflere müdahalede bulunabiliyordu. Örneğin parmak izi yüzünden zarar görmüş olan *L'Ile de la Cité* fotoğrafı gibi.

Kurgu sahneler? Cartier-Bresson'un fotoğraf ile ilgili hep yaptığının, söylediğinin ve sevdiğinin tam tersi bir şey. Gerçekliği değiştirmektense toptan vazgeçmeyi seçerdi. Tıpkı Eugene Smith'in Japonya'da Minamata Köyü'nde çektiği, çevre kirliliğinin etkileri nedeniyle felç geçirmiş çocuğunu kolları arasında tutan annenin fotoğrafı gibi. Robert Doisneau'nun bütün fotoğraflarını şüphe altında bırakan *Le Baiser de l'hotel Ville*[23] işinden sonra Cartier-Bresson eleştiri korosuna katılmayı reddetmişti. Suskunluğu, bir parça arkadaşlığından, bir parça da ağırbaşlılığından geliyordu ve aslında sessiz kalarak hiçbir şeyi riske atmıyordu.

Nadiren fotoğraf 'kadrajlamıştı'. *Santa Clara*'nın (1934) da dahil olduğu birkaç örnek vardır. Meksikalı arkadaşı Nacho'ya oturmasını söylediğinde pantalonu yarı açıktı, elleri meraklı bir şekilde çıplak göğsüne çapraz yerleştirilmişti. Kenarda ayakkabı kutuları vardı ki, iki tanesi kalp şekli vermek üzere kasten düzenlenmiş kadın ayakkabılarıydı. Ertesi yıl Paris'te tamamen farklı koşullarda ve hiçbir zaman yayımlanmamış bir fotoğraf için Amerikan şair arkadaşı Charles Henry Ford'dan ön planında Kréma şekerlerinin, tam olarak da sağ yönü işaret eden devasa bir dilin göründüğü reklam afişinin üzerinde yer aldığı kenarda duran kamu tuvaletinden çıkarken fermuarını yeniden çekmesini rica etmişti. Ama hepsi buydu. Cartier-Bresson herhangi bir araştırmacının kontak baskıların

[23] Sonradan fotoğraftaki öpüşen çiftin aslında ücreti fotoğrafçı tarafından ödenmiş oyuncular olduğu ortaya çıkmıştı (ç.n.)

en ufak bir düzenlenmiş sahne bulmak amacıyla bakması düşüncesi karşısında incinirdi. Doisneau'nun *Le Baiser de l'hotel Ville*'i gibi tipik Fransız, iki kolunun altında gururla şarap şişeleri taşıyan ünlü küçük çocuk fotoğrafı *Rue Mouffard* (1954), bu anlamda kesinlikle bir risk taşımıyordu. Yarım yüzyıl sonra kadın meslektaşlarından biri, çocuğun izini bulduğunda Cartier-Bresson, ona doğum günü için iki şişe vintage şarap hediye etti. Ancak ondan sonra çocuğun, ebeveynlerinin bu ünlü fotoğrafı görüp de harçlık için komşuya alışveriş yaptığını fark ettiklerinde, hayatının en korkutucu azarını işittiğini öğrendi.

Fotoğraf araçları bir ya da iki tane krom kaplı siyah bantlı Leica M4 ya da 3G'ydi. Genelde göz seviyesinde görmesini sağladığı için aldatıcı olmayan 50 mm Elmar objektif. Tabii ki Cartier-Bresson mesafesi... Ne çok yakın ne de çok uzaktı. Çantasında, her ne kadar nadiren kullansa da manzaraların ön planını yakalamak için 90 mm ve 35 mm objektifler bulunurdu. Genelde konudan uzaklaştırdığı için 90 mm kullanmaktan çekinirdi; ikincisi de biçimler arasındaki dengenin bozulmasına neden olurdu. Her ikisi de ona eskiden büyükannelerin daha iyi duyabilmek için kullandıkları konileri hatırlatıyordu. En önemlisi de vizördü. Her şey kadrajda olup biterdi. Film olarak genelde Kodak Tri-X 400 ASA kullanırdı; enstantanesi 1/125'ti. Mesele ışığı ve mesafeyi ölçmek olduğunda sezgilerine güvenirdi. 1932'den bu yana Leica'ya sadıktı ve genelde Leica fabrikalarını görmek üzere Wetzlar'a ve Salms'a giderdi. Leitz ailesini de tanırdı.

Eğer objektif gözünün uzantısıysa, gövdesi de elin bir parçasıydı. Leica, tam da onun için icat edilmiş olmalıydı. Ama yine de konunun önünde vücudunu eğmesini sağlayan Rolleiflex'ten daha az saldırgan ya

da daha kibar hiçbir şey yoktu. Onu neredeyse Japon biçimi nezaket kurallarına uymaya zorluyordu. Ama onun için güzel bir şekilde orantılandırılmış, görüşünün doğruluğuna tam uyum sağlayan, pratik ve esnek ve 36 kareyle eylemin tam da kalbine ulaşmasına olanak sağlayan 24x36'dan vazgeçmek ve 6x6'nın monotonluğunu kabul etmek kolay olmazdı.

Flaş, onun için barbarlıktı; insani duyguları kesen celladın baltasıydı. Flaş kullanmak, senfoni orkestrasının ortasında ateş yakmakla aynıydı. Eğer gerçeklik, fotoğraftaki temel ögeyse o zaman ışığın da doğal olması gerekmektedir. Ve tanım itibariyle bütün yapay ışıklandırmalar anti-fotoğrafiktir. Flaşa saygısı yoktu ancak, görüşlerini radikal olmayan bir tavırla daha şiirsel aktarmıştı: 'Flaş, dikkatini yoğunlaştırmış fotoğrafçıyla konusu arasındaki ilişkinin gizli bağını yok eder. Balık tutmaya başlamadan önce suyu bulandırmazsınız.' Flaş, hem bir görgüsüzlük alametidir hem de fazlasıyla iddialıdır; aydınlatmak yerine göz kamaştırır.

Fotoğrafçı Cartier-Bresson, herkes gibi değildi. Sınıflandırmalardan kaçan biri, ele geçirilemez bir yolcu. Korkusundan değil, huyu öyle olduğu için sürekli kaçan; geldiği gibi giden biri. Yarım yüzyıl boyunca içindeki karanlık bölgeyi az da olsa aydınlatacak kadar çok yazı yazmış, röportaj vermişti. Ama kendisi büyük oranda anlaşılamaz olarak kaldı; kendini kendisine saklamayı tercih eden anonim bir ünlü...

Çalışırken çekilmiş pek çok fotoğrafı olmasına rağmen gerçek portresi çok azdır. Bakışı yakalayan ruhu çalar. Her zaman fotoğrafçılardan kaçındı. Elbette arkadaşlarından değil ama davetsiz misafirlerden... Bunun yersiz kibrinin, kötü huylarının veya daimî

çelişkilerinin yansımaları olduğunu düşünebilirsiniz. Çoğu kez kalabalık bir ortamda yüzünü objektiflerden saklamış, hatta bağırarak ya da cebindeki bıçakla tehdit ettiği olmuştu. Televizyonda görünmesi ise bir elin parmaklarının sayısını geçmezdi. Görünmez adam konumunu bozacak her şeyden nefret etti.

Şöhret, bayağı bir şeydir; tanınırlık ise mümkün olduğunca kaçınılması gereken bir şeydir. Şöhret, skandaldır; ama tanınırlık felakettir. Şöhretken güce sahip olur; tanınırken gücünüzden yoksun kalırsınız. Olmak ya da olmamak; en iyisi her ikisini de reddetmek. Aslen Ciaron'a ait bu cümle rahatlıkla Cartier-Bresson'a ait olabilirdi. Sadece bir kaleydoskop görüntüsü onun çok yönlü kişiliği hakkında fikir verebilirdi. Böylesi bir adamın portresinin altından kalkmaktansa fotoğrafçı olmamak tercih edilebilir.

Fiziksel olarak görünümü bile bir muammaydı. Gül rengi teni, mavi gözleri, seyrelmiş saçları, tutkulu ve duygusal dudakları, meleksi gülümsemesi, sade tavırları, kuralcılığı, ahlakçılığı... Bünyesi muhtemelen demir gibi sağlamdı. Çünkü çeşitli bölgelerde edindiği pek çok ciddi hastalıktan sağ kurtulmuştu. Geçen senelerde iki defa göz ameliyatı, bir kere de kalp ameliyatı olmuştu. İleri yaşı onu sadece biraz yavaşlatmış, çocuksu görünümünü de sadece birazcık değiştirmişti. 1951'de kırk üç yaşındayken Bayan Tezénas'ın evinde öğle yemeğinde Paul Léautaud'un yanına oturmuştu. Léautaud daha sonrala *Journal littérarie*'de onu 'iplik üreticisi aileden gelen genç bir adam' olarak tarif etmişti. Bu da Fontenay-aux-Roses'tan daha güvenli olan New York'ta ünlü Fransız markasının ne kadar tanındığı hakkında bir fikir veriyordu.

Cartier-Bresson'un modası geçmiş olsa da kendini

unutturmasını sağlayan doğal bir zarafeti vardı. Üzerinde tüvit kumaşı gibi İngilizlere özgü bir rahatlık vardı. Bunu sohbetlerindeki havadan sudan konuşmalarından ve hafife alma eğilimlerinden de hissedebilirdiniz. Sanki kıyafetleri vücudunun etrafında uçuşuyor gibidir. Kravatı zorunlu hallerde takardı. Mesela Londra'da kaldığı sırada arkadaşı Georg Eisler sayesinde uzun süre birkaç Fransız üyesinden biri olduğu Reform Kulübü gibi kural koşulan yerlerde. Eski ve pas tutmuş şeyleri sever, göz alıcı ve şatafatlı şeylerden, sonradan görme zenginlerden nefret ederdi. İçsel ihtiyaçları dışında hareket eden insanlardan daha zorlama ve yapay bir şey olamayacağı düşüncesiyle uzmanlara ve fabrikatörlere sırtını dönerdi. Onun için tek geçerli olan şey, hayattı. Bu, hiç yazmadığı anılarının başlığı olabilirdi.

Ahlaki anlamda daha da gizemliydi, sanki çok katmanlı bir kütle gibiydi. Onda olan şey huzursuz bir beyin ve bedendi. Kendisi yorulmaz, karşısındakini yorardı. Hiçbir zaman yerinde durmaz, durulmazdı. Sürekli olarak kaçış halindeydi: Atalarının dininden, planladığı çalışmalardan, babasının fabrikasından, aile evinden, savaş kampı tutsaklığından, tuzaklardan ve şöhretin kapanlarından ve fotoğraftan... Kaçtı durdu.

Kişiliği, çelişkiler yığınıydı. Başkalarına yaptığı şeyi, başkalarının kendisine yapmasından hoşlanmazdı. Balanchine'nin bale şirketindeki bir arkadaşı tarafından 'Cizvit protestan' olarak isimlendirilmişti. Dünyanın karmaşasına düzen getirmek için geometriyi bükmeye çalışıyordu. Sürekli olarak yapmakta göründüğü şeyden başka bir şey yapıyordu. Titiz bir şekilde istikrarsızdı. Hayatını yeni baştan, tamamen farklı ama yine kendi kendisinin efendisi olabilecek şekilde yeniden yaşamak isterdi: Taksi sürücüsü olabilirdi

mesela ama birinin şoförü asla. Hayata dair gerçek deneyimi olmayanlara ayıracak vakti yoktu. Doğuştan kötü huyluydu, asiydi ve doğası gereği dengesizdi, gerilimliydi ve her an herşey olabilir gibi her zaman huzursuzdu. Belki bu, onu sürekli güdüleyen gizli bir zevk; öfkesinin, içgüdülerinin, merakının kaynağıydı. Bu sürekli zevkin ona çok daha fazla dert açmamış olması ise şaşırtıcıdır. 1949 yılında bir gün, Şangay'da, tıka basa dolu tramvaydaki diğer yolcuların arasında sıkışmış dururken Leica'sının ipinin kesildiğini hissetti. Arkasını dönmeyi becerebildiği sırada artık çok geçti. Çok öfkelenmişti ama kendini gelecek istasyona ulaşıncaya kadar tutmak zorunda kaldı. Önce kendisi indi, sonra tüm yolcuları indirdi ve hepsini teker teker aradı. Makinesiz olması söz konusu bile değildi; özellikle de kuşatma zamanında. Ama onu bulamadı. Sonrasında boş tramvaya yeniden bindi ve tramvayı baştan sona aradı. Leica, hırsızın bıraktığı basamakta duruyordu. Herkes ona baktı ve kahkaha fırtınasının ortasında uzaklaştı. Başka bir yerde ve başka bir zamanda da tam olarak aynı şeyi yapardı; ama muhtemelen linç edilirdi.

Düşündüğü neyse, başka birinin bundan incinme ihtimali üzerine düşünmeksizin söylerdi. Kaba değildi ama sert ve hatta patavatsız olabilirdi. Bir fotoğrafçı ona işini gösterdiğinde Cartier-Bresson, onu birkaç sözcükle yok edebilirdi. Robert Doisneau, onun iyi bir yargıç ama kesinlikle kötü bir diplomat olduğunu düşünüyordu. Aslında prestijini ve kişisel karizmasını düşündüğümüzde, başkalarıyla olan ilişkisi kimi zaman öldürücüydü ve kurbanın hayatta kalabilmesi için çok güçlü bir kişiliğe sahip olması gerekirdi. Gertrude Stein'ın yıllar önce ona karşı davranışının yansımaları mıydı bu?

Her ne kadar nerden kaynaklandığını söylemek zor olsa da pragmatist tarafıyla ilgili İngiliz bir şeyler vardı. Gerçekliğe inanan bir adam mı yoksa gerçekliği kullanmadan önce iyice kışkırtmak gerektiğine inanan biri mi? Etrafını saran dünyada olan biten hiçbir şeyi kaçırmak istemiyordu. Kararları alan her zaman gözüydü, gözün arkasındaki adam ise sürekli olarak karar anının ve hareketlerinin avındaydı. Hayatın fotoğraf olup olmadığını merak etmekten hiç vazgeçmedi.

Sosyal olarak öngörülemezdi. İnanılmaz kibar olabilir ya da kendinden nefret ettirebilirdi. Eğer bir yabancı talihsiz bir sinir anına denk geldiyse, kinizminden ve keskin huysuzluğundan pay aldıysa hasarı kapatmak için tatlı dilini kullanırdı. Nihayetinde hümanizmi geometriyle buluşturmayı beceren bir adam, o kadar da kötü olamazdı.

Şaşırtmayı sevdi. Herkesin çekindiği, çağımızın saçmalıklarıyla alay edebilme yeteneğine sahipti. 1996 yılında bir gün Marc Riboud'nun Çin fotoğrafları sergisine kısaca baktıktan sonra Robert Delpire'ın evindeki yemeğe emekleyerek geldi. Bu, alt yazıları insanların eğilmesine neden olacak kadar aşağıya yerleştirmenin ne kadar da saçma olduğunu göstermenin kendince yoluydu.

Özgürlük söz konusu olduğunda çok fanatikti. Ama belirli bir çerçevede kurallar ve sınırlar isterdi. *Blanche ou l'Oubli*'nin (1967) ondaki kopyasına yazdığı sevgi dolu ithafına rağmen Aragon'u hiçbir zaman affedememişti. Sovyetler'in 1956'daki Macaristan işgaline kadar komünistlere oy verdi; ama onun komünizmi Tanrısız Hristiyanlığa eş değerdi. O zamandan sonra gezegenin geleceğiyle ilgilenen tek

grup olduğuna inandığı çevrecilere oy verdi. Bu hakkı kazanabilmek için ölen insanlar düşünüldüğünde oy vermemek ayıp olurdu. Kimileri onun elitist, kimileri ise popülist olduğunu düşünebilirdi; ama eğer gençlik alışkanlıklarıyla hareket etmeseydi, evrensel oy kullanma hakkına karşı çıkardı. Ama savaşı onun yaşadığı yerde yaşayan biri için böyle bir şey söz konusu olamazdı. Politik ya da tarihi görüşünün olup olmaması önemli değildi; onda daha değerli olan süreklilik duygusu vardı. Aceleci olma ihtiyacını hiç hissetmedi. Zamansız bir muhabir için paradoksal bir durum. Mesafesini koruyarak anı yakalayabiliyordu. Olaylar yarattıkları etkiden daha az ilgi çekiciydi. Pozitivistler ve davranışsalcılıktan sıkılıyordu. Kendi fotoğraflarını incelemek, hatta onları yorumlamak bile bir şey ifade etmiyordu. Tek mutluluk onları çekmekti. Zamanla düellosunun nedeni. Çılgın hayatı yavaşlığa bir methiyeydi.

Otuz yıldır hiç fotoğraf çekmediğini söylerken doğruyu söylüyordu. Onun dilinde bu herhangi bir fotoğrafik röportaj yapmadığı anlamına gelmektedir.

Kendini düşünceye ya da eyleme yakın hissetmesine bağlı olarak özgürlükçü ya da anarşist olarak görüyordu. *Le Monde* ve *Le Monde diplomatique* ile beraber baş ucu gazetelerinden bir tanesi olan *Le Monde libertaire*'de bir tutuklunun mektubunu okuduktan sonra harekete geçti. Fildişi Sahilleri'nden Fransa'ya on iki yaşında gelmiş olan Serge-Philippe Dignon'un yazdığı yazıdan çok etkilenmişti. Hükümete ve kafkaesk bir absürtlüğe karşı mücadelesinin sonucunda kendini tamamen toplumun dışına itilmiş hisseden bu tutukluyla yazışmaya başlamışlardı. Fransa'dan kovulmuş ama HIV pozitif olduğu için Hauts-de-Seine'de kontrol altında tutulmak üzere

izin almıştı. Ancak tedavi olması için Paris'e gitmesi gerekiyordu ve bu da yasadışıydı. Evrakları yoktu ve para kazanabilmesinin tek yolu da suç işlemekti. Kendini bunu yapmaktan alıkoyabilmek adına hapishaneye geri dönmeyi istemişti. Cartier-Bresson, adama yardım etmeleri için Kültür Bakanlığı'na ve Başbakan'a yazacak kadar ileri gitmişti.

Ne tanrıya ne de şeytana, sadece şansa ve rastlantıya inanıyordu. Arthur Koestler'in severek okuduğu kitabı '*Racines du Hasard*' (Rastlantının Kökleri, 1972) bu konuda kendisi için aydınlatıcı olmuştu. Kuantum fiziği ve parapsikoloji hattına yerleşen bir tartışmayla Koestler duyu ötesi algı olgusunun (telepati, önsezi, kehanet vb.) çağdaş fiziğin ışığı altında ele alındığında daha az saçma göründüğünü savunuyordu.

Bunlar her ne kadar heyecan verici de olsa Cartier-Bresson'un Şubat 1979'da bir sabah mektuplarını düzenlerken boş olduğunu düşündüğü bir zarfı neden yırttığını açıklamaz. Aslında zarfta Jean Renoir'dan gelen üzücü bir mektup vardır ve aynı akşam içerisinde arkadaşının ölüm haberini alır. Bu tarz olaylar, hayatında enderdi ve nadiren zevk kaynağıydılar. 1987'de Jorge Luis Borges onu aramış, zengin bir Sicilyalı tarafından finanse edilen büyük bir kültür ödülü aldığını ve vârisini seçme hakkına sahip olduğunu söylemişti. Cartier-Bresson'u seçmişti. Neden? 'Çünkü körüm ve görüşün için sana olan minnettarlığımı göstermek istiyorum.' Reddetmesi zor bir teklifti. Ve böylece Cartier-Bresson, resmî törenin yapıldığı Palermo'daki Grand Hotel'e doğru yola koyuldu. Valizlerini otel odasına yerleştirdikten sonra burasının ebeveynlerinin balayını geçirdikleri ve annesinin kendisine gebe kaldığı yer olduğu fark etti.

Her konuda tepkisi klasikti ve dış dünyanın kabalıklarına karşı koymak için bu tür düzenlemelere ihtiyacı vardı. Çağdaş toplumun her konuda dava açma merakı onu çileden çıkarıyordu. Gelişmekte olan ve fotojurnalizmin varlığını tehdit eden kişinin kendi görüntüsünün haklarına sahip olma meselesi ve her türden engellemede bulunan sahiplenme değerlerinden nefret ediyordu. Meslektaşlarına dik durmalarını söyledi. Yoksa kavramsal fotoğrafçıdan başka bir şey olamayacaklardı. Bu çeşit durumların çoğunda gururun hiçbir rolü olmadığına inandı. Çünkü bütün bu gelişmelerin arkasında paranın ışıltısı, kâr etme tutkusu yatıyordu.

Gönül işlerinde baştan çıkarıcı bir romantikti. İkinci eşiyle otuz yıldan uzun bir süre birlikte olmuştu. Duygularını göstermek konusunda çekingendi. Hayatına yön veren ve yoğun ilişki yaşadığı kadınları ve onlara olan borcunu hiç unutmadı. Kadınları sırf muhabbet konusu olarak görmez, herhangi sosyal bir ortama göz alıcılığı kattıklarını düşünürdü. Kadınların görüşlerine erkeklerinkinden daha çok önem verirdi.

Saflığı, heyecanları, endişeleri tamamen gerçekti; içinde bir yer hâlâ çocuktu. Kronik sabırsızlığı bunun en net göstergelerinden biriydi. Tüm neşesini hareketten alan, arada sırada saçmalayan bir sinir topuydu.

Tutucu yönü neden nadiren nü fotoğrafı çektiğini açıklamaktadır. Bunu yaptığında ise yüzlerini göstermemiş, böylece kimliksiz kalmışlardır. *Nu, Italie* (1933) en ünlü çıplağıdır; Avrupa'daki ilk turları sırasında Mandiargues ile çıplak banyo yapan Léonor Fini'nin seksi hatlarını göstermektedir. Bundan çok sonra fotoğrafçının bir anda çizeri ele geçirmesiyle, bir kanepeye uzanmış iki modelin -yine başsız- fotoğrafını

çeker: *Pause entre deux poses*'ı (1983). Ama en erotik fotoğrafları, nüler değildir. Aralarında en erotik olanı eşinin göz alıcı bacaklarını gösteren *Martine's Legs*'tir (1968). Yine diğer çıplakları gibi başsızdır. Her ne kadar tamamen giyinik de olsa -onu okurken yakalamıştır- poz o kadar seksidir ki, okuma yazma bilmeyenleri bile okumaya sevk edebilir. En pornografik fotoğrafı *Brie, mai*'dir (1968); Fransa'nın kalbindeki büyüleyici sadelikteki manzara... Ağaç dizilerinin oluşturduğu tünel bir vajinayı andırmaktadır.

Evinde her yerde görebileceğiniz her türden bıçak onun *'rosebud'*ıydı. Gerçek birer koleksiyondular. En önemli parçalar, muhtemelen en masum görünenleriydi. Cebinden hiç eksik etmediği, elma soymak ya da basit bir tamir için sürekli taşıdığı bıçağı Opinel bir burjuva gösterişinden fazla bir şeydi. Babasında, büyükbabasında ve çocukluğundan beri kendisinin de sahip olduğu bir tane vardı. İzci olduğunuz zaman Opinel'iniz hayat boyu sizinledir. Bıçaklara olan tutkusuyla ilgili cevabı ise 'Bir elmayı Leica ile soymayı denediniz mi hiç?', idi.

Kendine her zaman yakın tuttuğu başka bir şey ise küçük boy olarak Georges Besson tarafından hazırlanan ve Braun yayınları tarafından basılan *Les Maiters* (Ustalar) isimli resim kitaplarıdır. Bonington'dan Watteau'ya, Ingres ve La Tour neredeyse bütün seriye sahipti.

Operadan hep nefret etti. Çünkü insanların neden aynı anda hem dinleyip de hem baktıklarını asla anlayamadı. Ona göre birini seçmeliydiniz. Bir keresinde *Harper's Bazaar*'dan Carmel Snow, onu operaya götürmüştü. Bakmadan dinleyebilmek için köşeye oturdu. Belki de bu tavrı Max Kardeşler'in *Operada Bir Gece* adlı filminin mutlu anılarından kaynaklanıyordu. Ama

hayatında hiç çizgi roman okumadığından Tenten'in Maceraları'ndaki Hergé'nin divası Castafiore[24] ile kesinlikle bir ilgisi yoktu.

Arkadaşları da dahil olmak üzere çok fazla çağdaş yazar okumadı. Onun için kaçınılmaz olanları yeniden okumak ya da okumak için zaman olmalıydı: Proust, Chateaubriand, Dostoyevksy, Saint-Simon, Conrad. Arada sanallığın ortaya çıkışı ve perspektifin keşfi arasındaki teorilerinden ve sert eleştirilerinden hoşlandığı Paul Virilio gibi istisnalar da vardı. Kısa bir süre önce Proust'un biyografisini okuduğunda ne kadar da yaşlandığını anlamıştı ve bu kayıp dünyadaki pek çok tanınmış kişiyle aslında şahsen tanışmış olduğunu fark etmişti.

Cebinde ucuz versiyonu olan bir kitap olmadan asla dışarı çıkmazdı. Çoğunlukla onu yıllardır etkileyen Lafargue'nin *Le Droit à la paresse*'si (Tembellik Hakkı) olurdu, ama kimi zaman bu rastgele seçilmiş başkaları da vardı. Kalp ameliyatı olacağı gün muzip bir şekilde cerrahtan ceketinin cebine bakmasını ve gördüğü şeyi okumasını istemişti. Baudelaire'in *Mon coeur mis à nu* (Çırılçıplak Soyulan Yüreğim) orada duruyordu. Cerrah eğlenmemişti ve meşhur hastasının oldukça çocuksu olduğunu düşünmüştü.

Bruce Chatwin'in *In Patagonya* adlı kitabındaki karakterlerden birinin kendinden esinlenerek yazdığını ve Karar Anı'nın yazarı olarak kendisine ne kadar saygı duyduğunu öğrendiğinde çok şaşırmıştı.

İngilizlerin alçakgönüllükleri dışında diğer herkes gibi olduklarını düşünüyordu. Dünyanın tüm sokaklarında fotoğrafladığı insanlar arasında sadece İngilizler,

[24] Castafiore: Kaptan Hadok ve Tenten dışında herkesin sesine bayıldığı ünlü soprano karekteri (ç.n.)

kendisini elinde makineyle gördüklerinde aşağıya eğilip sonrasında da başka birini çektiğini düşündükleri için böyle yaptıklarını anlatarak özür diliyorlardı.

Amerikalılara 1930'larda ilk sergisini açma imkanını tanıdıkları ve savaş sonrasında işlerini desteklemeye devam ettikleri için sonsuz minnettardı. 1970'lerde ilk defa müze vakfı koleksiyonuna katmak için dört yüz fotoğrafını alan kişi de Amerikalı Dominique Ménil'di.

İletişimini devam ettirecek kadar vicdanlıydı ki, bu hem memnuniyet vericiydi hem de değildi. Faksla uzun mesafe muhabbetlerine devam ettiler. Eğer yüz yüze olamıyorsa, faks-faksa olacaktı.

Yüzleri ve manzaraları fotoğraflamaktan asla vazgeçmedi; ama sipariş olarak aldığı portre çekimlerini bıraktı. Son dönemde sadece zevk için insanları fotoğrafladı ve daha çok arkadaşı olmayanları seçti.

Kaç tane negatifi olduğuna dair bir fikri yoktu ve bilmek de istemiyordu. Muhtemelen on beş bin kere 36'lık film... Ama bu, bir yazarın kaç kelime yazdığını hesaplamak kadar anlamsız.

Son yıllarında uzağa seyahat etmedi. Sadece İngiltere, İtalya, İsviçre ya da İspanya'ya gitti. Dünyayı sevdi ama dünyevî meseleleri değil. Her zaman aslında bulunduğu yerden başka bir yerde olmak istediği izlenimini insanlara verdi. Her şeyden öte fotoğrafçılık, dikkat çekmemesi gereken bir etkinlikti ve törenlerde fotoğrafçıyı gözler önüne sermek, zıplayan bir balıktan kızgın tavaya atlamasını istemek gibi bir şeydi. Özel gösterimlere gittiğinde yaptığı ilk şey, onu kutlamak isteyen insanlardan kaçmanın tek yolu olarak acil çıkış kapısını kollamaktı. Diğer taraftan dünyadan el etek çekecek kadar bıkkın ya da tutucu da değildi. Yaşamı

boyunca pek çok ünlü tanımış ve çoğu zaman kendini korumak adına gururlu olduğu halde alçakgönüllü görünmeye çalışmıştı.

Çalışmalarına adanan sergilere müdahale etmiyor ama açılıştan bir saat önce sergiyi tek başına görme ayrıcalığını edinmek istiyordu. Ve belki de o zaman eğer gerekliyse, bir fotoğrafın kaldırılmasını önerebilirdi. Bu bağlamda onun adına yapılan sergiler bir çeşit küçük kitap gibiydiler. Robert Delpire ve Maurice Coriat gibi bu alandaki uzmanlara güvenmeyi tercih ediyordu. İşini göstermeyi, konumlara, aralıklara ve birleşmelere karar vermeyi onlara bırakıyordu. Ama son seçici kendisiydi.

Şeref payelerini reddetse de ödülleri kabul ediyordu. Bir özgürlükçü olarak, iktidarın sizi resmen onaylamasının göstergesini yok sayarak rahatsızlık yaratmak; ama bir derneğin ödülünü kabul ederek nezaket göstermek gerekir. Bu ikisinin arasında onur doktoraları vardı ki, üniversitelerden gelen teklifleri frenlememiş olsaydı bir koleksiyon daha yapabilirdi. 'Neyin profesörüyüm sence? Serçe parmak mı?''

Yüksek mevkidekiler, onun gibi birinin kendi şeref nişanlarını taşıması gerektiğini düşünmüş olsalar da hemen cevaplarını almışlardı: 'Dosyalarına bir bak! *Légion d'honneur*'u bir anarşiste vermeyeceksin değil mi!' Baudelaire'e ait bir paragraf onlara böylesine boş bir yaklaşımda bulunmamaları adına yardımcı olabilirdi:

> Madalya isteyen biri, 'ödevimi yapmış olduğum için ödüllendirilmeyeceksem bir daha asla yapmam' der gibidir. Eğer kişi erdemliyse onu süslemenin anlamı nedir? Eğer erdemli değilse, süslenebilir. Çünkü bu, ona prestij verir. Süslenmeyi kabul etmek, devletin ya da prensin sizi yargılama ve size değer katma hakkı olduğunu kabul etmektir.

Cartier-Bresson ne çeşit bir yönetim tarafından gelirse gelsin kimseye bu çeşit bir hakkı vermemiştir. *Légion d'honneur* onun için onurlandırma değil, onursuzluk olacaktı. Eserlerinin sessizce onayladığı şeyi reddetmek zordu ama aksini yapmak yıllarca savunduğu her şeyi bir anda yerle bir etmek demekti. Onurla taktığı tek bir resmi madalya vardı: Kaçak mahkûm. Bununla birlikte arkadaşı Max Ernst, Fransız Akademisi Ödülü'nü kabul ettiğinde onu sert bir şekilde eleştirdiği için üzgündü. Yabancı olarak o, farklı bir kategorideydi. O güne kadar her türlü eleştiriye maruz kalmış olan Fransız Akademisi, bir Cartier-Bresson fotoğrafı olan *l'Académicien français arrivant à Notre Dame* (1953) tarafından aldığı kadar derin bir darbe hiçbir zaman almamıştı. Fotoğraf, 1953'te Notre Dame'a gelen bir akademi üyesini kafasında tüylü şapkasıyla etraftakilerin alaylı bakışları altında taksiden inerken gösteriyordu. Bu etnolojik görüşten daha yıkıcı bir eleştiri olamazdı. 1983'te daimî sekreter Jean Mistler, Dük Lévis-Mirepoix'nın koltuğu için kendisinin aday gösterildiğini belirten bir mektup gönderdiğinde cevabı şuydu: 'Hangi şakacının benim adımı takma isim olarak kullandığını bilmiyorum ama...'

Akademi ona göre dildeki farklılıkları gözetleyen bir hapishaneydi. Katı tavrı —reddettikleri duyulmadığından— daha da dikkat çekicidir.

Cartier-Bresson, kendine sansür uygular; diğerleri birbiri ardına fotoğraf çekerken o makinesini geri çekerdi. Aşk, ölüm, şiddet... Konu ne olursa olsun, bu sadece onu ilgilendiriyordu. Cömertliği de bu şekildeydi. Eğer halkın bilgisi dahilinde olursa yanlış anlaşılabilirdi. Başkaları bu şekilde yapmasa da o bunu sessizce yapardı. 1981'de Polonya'daki Dayanışma Hareketi'nin siyasi mahkumlarına yirmi bin

frank ulaşmıştı; hayat boyu gerçekleştirdiği işleri için aldığı ulusal ödülün miktarı ile aynı para. Ve birkaç yıl önce İngiliz koleksiyioncu aynı miktarda parayı kendi imzasını taşıyan Leica'yı almak için ödediğinde, hayır kurumu kendini bir anda 40 bin dolar daha zenginleşmiş halde buldu.

Kendini kutsal, dünyanın hayranlık duyduğu, rakipsiz biri olarak kabul etmek, kendi ahlaki değerlerinin tuzağına düşmekten korkan bir adam için en kötüsüydü. Bu, her şeyden daha da tehlikeliydi. Kendi değerleri ve kurallarına meydan okumak ve değiştirebilmek için güce sahip olmak isterdi.

Onun devasa karizması karşısında sağlıklı bir tepki vermek isteyen başkaları da vardı. 1999 yazında fotoğrafçı Lucien Clergue *Le Figaro*'da yapılan söyleşide Cartier-Bresson'un Arles Fotoğraf Buluşmaları'nı nasıl engellemeye çalıştığını, güzel sanatlar müzesinden ayrı bir fotoğraf okulunun açılması projesine karşı Kültür Bakanlığına başvurusunu anlatmıştı. Clergue, yorumlarında sertleşerek şunları eklemişti: 'Henri'nin fotoğrafın gelişim süresi içinde özellikle bazı konulardaki negatif tutumu hakkında uzun bir liste yapabiliriz.'

Hayatı boyunca diğerlerinden farklı olarak kendi doğruları ışığında; fotoğraf, basın özgürlüğü ve sınır tanımayan muhabirler için savaştı. Pek çok kişinin kariyerine ilham verdiği gibi pek çok kişinin de cesaretini kırdığı doğrudur. Kendi olmadan Cartier-Bresson olmaya çalışan pek çok genç muhabiri, geometri takıntısıyla etkisiz hale getirdi. Yapısal mükemmeliyetçiliği tüm modern klasikler gibi bir klişe haline geldi. İlk başta devrim olan şeyler, akademik kurallara dönüştü ve kaçınılmaz olarak yeni gelen nesil

biçimin diktatörlüğüne baş kaldırdı. Robert Frank'in *Amerikalılar*'ı (1958) yayımlandığı zaman büyük bir etki yaratmıştı. Çalışma tek bir karar anına karşı tüm anların geçerliliğini savunmak üzere kanıt oluşturmuştu. Ama bu, iki nesil fotoğrafçıyı Cartier-Bresson'un etkisinden kurtarmak için yeterli değildi. 1974'te *Le Monde* için Yves Bourde'e verdiği tutkulu ve provakatif röportaj büyük bir polemiğe yol açtı. Açık sözlülüğü yadırgansa bile asıl tepki gören, resmen fotoğrafı bırakmasına neden olan yenilikçi düşünceleriydi. İki sayfa süren karşılıklı tepkiler seçkinciliğini, sorumsuzluğunu, kibirliliğini öne çıkarıyordu. Söyleşinin en kötü tarafı ise başlığıydı: 'Geometrici olmayan kimse buraya giremez.' Böylesi bir emrin ardından hangi sıradan ölümlü aforoz edilme riskini göze almaksızın fotoğrafçılığın kutsal diyarına girebilirdi ki? Cartier-Bresson, fotoğrafın ne papası ne de babası, belki sadece ustası sayılabileceğini söylese de boşunaydı. Yine de çok fazla isim zikretmiş olmaktan dolayı hayıflandı, ama temel düüncelerinden kesinlikle geri adım atmadı.

Meslektaşlarına karşı çok sert olabiliyordu. Cartier-Bresson röportajın yarattığı sarsıntıdan birkaç hafta önce Magnum'un yıllık toplantısında her üyeye yanlış anlamaya yer bırakmayacak bir mektup göndererek zaten kıyamete neden olmuştu: Kurucularından biri olduğu ajansın artık bir kooperatif olduğunu düşünmüyordu. Ona göre orası daha ziyade 'estetik iddiaları olan ticari bir kuruluştu.' Bu, kimsenin hoşuna gitmedi ama Cartier-Bresson sözlerini sakınacak biri asla değildi.

Genelde basın fotoğrafçıları ustalarına, seleflerine olan hayranlıklarını dile getirirler; diğerlerine ve hatta kendi çağdaşlarına olan borçlarını kabul ederler. Cartier-Bresson onları tanıyıp hepsini kabul etmiştir. Yine de

sadece tek bir büyük fotoğrafçının, Alfred Stieglitz'in portresini çekmiştir. En büyük 'suç ortağı' sonuna kadar Doisneau'ydu. Birbirlerinin karşısında şapkalarını çıkarırlar ve birbirlerini 'Bay Henri' ve 'Bay Robert' olarak bir çift iş adamı gibi karşılarlardı.

Cartier-Bresson'a göre iyi fotoğraf imrendirmeli ve benzerini üretme isteği doğurmalıdır. André Kertész; eşi Martine Franck ve kendini fotoğrafçıdan ziyade 'fotoğraf koleksiyoncusu' olarak adlandıran arkadaşı Josef Koudelka şiirsel esin kaynaklarıydı. Hepsinde de ortak olan şey kurgu fotoğraf çekmemeleri, sahneler yaratmamalarıydı; modanın ya da reklamın köleleri değillerdi. Böylesi şeyler onu sadece sosyolojik seviyede ilgilendiriyordu, onların dünyasında ve endişelerinde bu iktidara karşı hiçbir şey yoktu.

Yaşadığı yüzyıl boyunca ona göre en önemli dönüm noktası, tahmin edileceği gibi savaş ya da devrim değil, 50'li yılların sonu, 60'lı yılların başlangıcıyla birlikte tüketim çağının başlamasıdır. Bilgisayarın gelişmesiyle birlikte iletişim altüst olmuş, televizyon ise merakı öldürmüştü. Bunlar günümüz tarihinin en önemli dönüm noktalarının göstergeleri olmuş, böylece on dokuzuncu yüzyıl gerçekten sonlanmıştı. Uzak Doğu'dan döndüğünde Avrupa'yı tanıyamamıştı. Hindistan'da yaşadığının tersine burada tüm görsel coşkusunu yitirmişti. O andan sonra Batı medeniyeti steril benmerkezcilikleri ve teknolojik nevrozlarıyla ona sürekli intiharın eşiğindeymiş gibi gelmişti. Bu bilinç, onun tüm XXI. yüzyıl saçmalıklarınının keyfini sürme isteğini yok etmişti. Onun için bu 'büyük değişim' en az kuantum mekaniğinin keşfi kadar önemliydi. Ama bir fark vardı. Tüketim toplumu ve küreselleşmeyle birlikte yeni köleliğin ortaya çıkışı onda kusma hissi yaratıyordu. Buna gösterdiği tepki de Magnum'a fotoğraflarının

reklam amacıyla kullanımını yasaklamak oldu.

Para nereden geliyor? Cartier-Bresson, çocukluğundan itibaren bu soruyu sormaktan yorulmadı. Geniş arşivinin Magnum tarafında yaygın olarak dağıtılmasına rağmen asıl gelir kaynağı, baskılarının ve özellikle sipariş üzerine basılanların koleksiyonculara satışıydı. Satılan baskılar, ona saçma gelse de negatiflerinin çizilmemesi için orijinal değildi. Değerinin artması için negatiflerini ziyan etmesine izin vermemişlerdi. Bu işi borsa spekülatörlüğü gibi tamamen ahlaksızlık olarak görse de sadece arkalarına imzasını attığını itiraf ediyordu: 'Ekmeğimi edepsiz bir yoldan kazanıyorum'. İşin aslı, gelirinin yarısı vergilere gidiyordu ve bu da utancını biraz olsun azaltıyordu. New York temsilcisi ve eski arkadaşı Helen Wright, Amerika'da ve Japonya'da yaygın olan satışın temel direğiydi. Yaşayan tüm fotoğrafçılar ve fotomuhabirleri arasında en yüksek fiyat verilen Cartier-Bresson'du. *Rue Mouffard* en çok talep edilen fotoğrafıydı. Bu, koleksiyoncular tarafından düzenli olarak en çok talep edilen otuz fotoğraf arasında en çok satanıydı.

Doğum yeri olan Chanteloup Köyü'nün hemen yakınındaki Marne-la-Vallé'de Disneyland'ın açılışı onu kâbuslara sürükledi. Bu dehşet verici ticarileştirilmiş mutluluktu. Böylesi bir edepsizlik, dünyanın sonu değildi; ama onun dünyasının sonuydu. Oysa burası, bir zamanlar babasıyla birlikte avlanmaya gittiği pancar tarlalarıydı.

Giderek daha az muhabirin, buna karşın daha fazla yazarın olduğu gösteri ve eleştiri dünyasının içinde kendini kesinlikle rahat hissetmiyordu. Zekânın en yüksek formunun tarafsız olanı olduğunu düşünüyordu. Kullanılabilirlik kavramının insanı mükemmeliyetçilikten

uzaklaştıracağını, fotoğrafçıların tüketim toplumunun yarattığı bozulmaya karşı duramayacağını ve tüm bunların ekonomik zorunluluklar adına bizi giderek sinsice insani olandan ayıracağını düşünüyordu. 1988'de yayımlanan bir fotoğraf eleştirisi yazısını okuduğunda isyan ve bıkkınlık arasında gidip gelmişti: 'Günümüzde dijital fotoğraf sayesinde Cartier-Bresson olmadan Cartier-Bresson yaratabilirsiniz'

Teknolojinin bakışın yerini aldığı bu çağda kendini daha az fotoğrafçı hissediyordu. Piyasada fotoğraf makinesi sayısı arttıkça fotoğrafçı sayısı azalmıştı. Aşırı görüntü, görüntüyü öldürmüştü. Görüntü imgesi ona göre edebi bir fikirdi. Çizim işin temeli, fotoğraf ise cihazla yapılmış anlık çizimlerdi.

Bire bir görüşmelerin dışında televizyona çıkmayı reddediyor ve sadece baş başa yapılacak uygun görüşmeleri kabul ediyordu. Budizm konusunu ele alan *Marche du siécle* (Yüzyılın Yürüyüşü) programında konuşmayı kabul ettikten sonra, bu fikir onu çok rahatsız etmiş ve sonrasında gerçekten de hasta olmuş, ağır bir alerji geçirip hastaneye kaldırılmıştı.

Zamanla hayatın ona getirdiği küçük değişikliklerle eğleniyordu. Raymond Cartier ile karıştırılmadığı zamanlarda insanlar genelde onun Cartier Mücevherlerinin sahibi olduğunu düşünüyorlardı. 1978'de Londra, Hayward Galeri'de kendi işlerinin yer aldığı retrospektif sergisine geç kaldığında, kapıdaki güvenlik görevlisinin kendisini durdurmasını ve 'üzgünüm bayım ama içeriye kamera sokamazsınız,' demesini inanılmaz şekilde eğlenceli bulmuştu ve Leica'sını vestiyere bırakmıştı.

Herkesin kendisini tanıdığı Alpes de Haute bölgesine

yaptığı seyahatlerden de çok keyif alıyordu. Davet edilmediği çok az köy düğünü, vaftiz ve toplantı vardı. Çoğu zaman buralarda bolca fotoğraf çekerdi. Baskıları gururla ailelere hediye ediyordu.

Sözcükleri kendi tarzında, çoğu zaman da başka bir çağdan gelmiş gibi kullanırdı. 'Anestezi', yerine 'uyutucu' sözcüğünü kullanırdı ve televizyon için 'araç'tan başka bir sözcük bulamamıştı. Bazı terimlerin onda berbat çağrışımları vardı. Uyuşturucudan söz edildiğinde, afyon bağımlısı arkadaşı Christian Bérard'ı ve onun otel odasının kapısından bağırarak söylediği trajik şeyler kulaklarında çınlardı: 'Asla, Henri! Asla uyuşturucu deneme; merak için bile. Berbat bir şey...'

Nostaljiden uzak durmak isterdi ve başka insanlara nazaran kendi hayatında geriye dönüp bakmaya daha az eğilimliydi. Yine de bu, hiçbir zaman duygusallığa kapılmadığı anlamına gelmiyordu. 1994'te televizyonda *'Renoir Akşamı'* programında *Oyunun Kuralı*'nı izledikten ve büyük yönetmenle yapılan uzun söyleşiyi dinledikten sonra kendisini alkışlarken bulduğunda şaşırmıştı. Ağlamamaya çalışıyordu.

Hatıralarının kurcalanmasından hoşlanmazdı, ama birazcık sarstığınızda hatıralar ağzından teker teker dökülmeye başlardı. Anlatacak çok şeyi olmasına rağmen yazar Jacques Perret'in 'kendinden anlatılar' dediği bu işten nefret ederdi. Ama unutmak da hatırlamanın başka bir yolu değil midir? Bildiklerini anlatması için ona öncelikle başka konular hakkında sormanız gerekir. Dolambaçlı yol daima en iyisidir. Paris'i adım adım gezmiş bu adamın her köşeyle ilgili bir anısı vardır. Louvre gişelerini gördüğünde, keskin nişancılar tarafından vurulup motorsikletinden ayaklarının dibine düşen yüzü kanlar içindeki o

Alman askerini hatırlar. Saint Germain Bulvarı'ndaki Lipp Lokantası'nın önünden geçerken arkadaşlarını hatırlaması ve boğazının düğümlenmesi için tek bir sözcük veya görüntü yeterlidir. O an şöhret, Leica, sergiler her şey silinir giderdi...

Ne umut ne de umutsuzluk; ne geçmiş ne de gelecek; onu sadece o an ilgilendiriyordu. Prévert'in 'şahsında tüm değerleri toplayan son kişi' dediği bu ünlü adam, bazen o kadar boğuluyordu ki; görünmez olmayı, hatta yüksek duvarlar arasında yürüyebilmeyi hayal ediyordu. Tanınmış bir fotoğrafçı, artık fotoğrafçı olamazdı.

İnsana olan güveni, topluma karşı olan güvensizliği hiç değişmeden kaldı. Bütün fotoğraflarından akıllarda bunun kalmasını isterdi. Sanatta devamlılık kadar onu iyimserliğe sürükleyen başka bir şey yoktu.

Picasso'ya erken dönemlerinde ve 1920'ler boyunca hayranlık duydu ve onu büyük bir ressam olarak değil ama dehayla kutsanmış mükemmel bir çizer olarak gördü. Claude Picasso'ya babasının adını bir araba markasına sattığı ve bir resmini de reklam ajansına sattığı için sert bir mektup gönderdi. Bu ölümcül girişimde ayrıca katkıları olduğu için arkadaşı Réne Burri'ye ve Magnum'a da tepki gösterdi.

Çağdaş resmin gelişimiyle tutkulu bir şekilde ilgiliydi ve Max Ernst'e, Balthus'a, Kokoschka'ya, Truphémus'a, Avigdor Arikha'ya, Sam Szafran'a, Georg Eisler'a, Fairfield Porter'a, Francis Bacon'a, Biala'ya, Lucien Freud'a, Willy Varlin'e, Lidner'e, Bram van Velde'ye, Louis Pons'a William de Kroonig'e, Calder'a, Nicolas de Staël'e ve diğer pek çoklarına hayranlık duydu. Bununla birlikte çağdaş sanata ilişkin en ufak bir

heyecan hissetmiyordu. Marcel Duchamp'ın zekâsını seviyor, ama çok sayıda evlilik dışı çocuğun babası olduğu için onu affetmiyordu. Ve bir gün Cartier-Bresson makinesine yeniden film koymayı unuttuğunda Doisneau'nun yaptığı yorumu asla unutmadı: 'Dikkatli ol Henri. Çağdaş sanatçı olacaksın.'

Onun için resme referans vermek kadar doğal başka bir şey yoktu. Mimar Louis Khan'ın Philadelphia'daki ajansına gittiğinde, stüdyonun bir Rönesans ustasının stüdyosuna benzediğini düşündü. Bach'ın en büyük bestecilerden biri olduğuna inanıyordu ve onun geometrisinin zarafetine ve kompozisyonunun bütünlüğüne hayranlık duymaması mümkün değildi. Bach'ın müziği bütün düzyazılardan ve şiirlerden daha iyiydi ve her şeyden de öte müziği mükemmel çizilmişti.

Küçüklüğünden beri düzenli olarak Louvre'a giderdi ve ayaklarının onu sürüklemesine de izin verirdi. Louvre onun anılarının merkeziydi. Çünkü, fotoğrafı orada öğrenmişti. Romanesk sanatla ve Quattrocento ile büyülenmişti ve en sevdiği şey, ciddiyeti nedeniyle on ikinci yüzyıldı.

Louvre'daki Napolyon bahçesine dikilen I.M.Pei piramidine karşı yürütülen kampanyaya katılmıştı. Ne kadar güzel de olsa doğru yerde olmadığına inanıyordu. Endişelerini dile getirmek için Cumhurbaşkanı Mitterrand'a yazmıştı. Böyle bir yapının, mükemmel oranlara ve dengeye sahip kare biçimindeki bahçeyi mahvettiğini düşünüyor ve insanların bir alanı doldurmakta neden bu kadar ısrarcı olduklarını anlayamıyordu. Piramit hakkında söyleyebileceği tek hoş şey, en azından sarayın İkinci İmparatorluk cephesinin önünü kapatmasıydı.

Büyük Louvre'un sonradan görme yüzünü eleştiriyor, müzelerin didaktik tavırlarına, hep daha fazlasını gösterme eğilimlerime dayanamıyor, müze müdürlerinin görsellikten uzak sadece sanat tarihine odaklanmalarından yakınıyordu. Bunu takiben *Paris mystifié, la grande illusion du Grand Louvre*[25] adlı kitaba kendine has bir ifadeyle biten bir önsöz yazdı: 'Ölçüsüzlük ilk anda insanı etkileyebilir ama bir süre sonra dayanılmaz hale gelir. Sadece alçak gönüllülük sır perdesini asla kaldırmaz.'

Sene 1984'tü ve dört yıl sonra tekrar saldırıya geçerek zevksizliğin ve çevreyle uyumsuzluğun altını çizerek müzeye tek girişin yer altından olmasının kültürel egemenliği simgelediğini savundu. İnsanları ölüm üzerine düşünmeye davet eden piramidin Père-Lachaise Mezarlığı'na kaldırılmasını önerdi.

Hayatının son döneminde tam da Louvre'un yanı başında yaşayarak Rivoli Caddesi'ndeki evinin tepesinde Tuileries bahçelerinin istisnai güzelliğinin tadını çıkardı. Le Nôtre tarafından tasarlanmış bahçede, tam anlamıyla tipik Fransız özellikleriyle tek düzelikten uzak, klasik ve keskin hatlar egemendi. Burası onu dünyasıydı. İzlenimciliğin erken dönem büyük koleksiyoncusu ve destekleyicisi Victor Choquet, bu evin dördüncü katında yaşıyordu ve Monet'nin 1876'da Tuileries'nin dört görünümünü resmettiği pencere de burasıydı. Bir yüzyıl sonra tam olarak aynı bakış açısından, fakat sadece bir kat yukarısından Cartier-Bresson, demir yollarını, ağaçları, bilye oynayanları, hepsini de kusursuz paraleller içerisinde fotoğraflamıştı. Pek fazla dışarı çıkmıyordu

[25] Şaşkın Paris, Büyük Louvre'un Büyük Aldatmacası: 1985 yılında yayımlanan ve seksenli yıllarda François Mitterand'ın Louvre'da başlattığı ve ardındaki politikaları eleştiren bir kitap (ç.n.)

ve çıkmayı da istemiyordu. Tuhaf karşılanmak pahasına bu merdivenleri tırmanan Monet'nin, Pisarro'nun ve Cézanne'ın adlarını trabzanın başına listelemeyi bile denemişti.

Fotoğraf çekmekten, özellikle de balkonunda çizim yapmaktan büyük zevk alıyordu. Bahçe, insanlar, göyüzü, kuşlar... Kértesz aynısını birkaç yıl evvel New York'ta Washington Meydanı için yapmıştı. Penceredeki bir fotoğrafçı, sadece camdan dışarı bakan bir adam değildir.

Gezgindi ama kökleri vardı. Max Leibowicz bunu 22 Ağustos 1908'de saat üçte doğan ve aslan burcu olan Henri Cartier-Bresson'un astrolojik ayrıntılarından çıkardı: Güneş dengesi, ayın kargaşasıyla birleşmişti. Fotoğraf çekerek istediği gibi gezebilmiş ve istikrara kavuşmuş bir bohem. Farklı toplumların etkileriyle damgalanmış bir Fransız'dı ve yurt dışında bir Fransız olmaktan daha çok hiçbir şeyi sevmemişti. Oyuncu ve izleyici olarak zıtlıkların karışımıydı; dünyaya açıp kendisine kapattığı kapılarla, tanıklık edip geriye çekilmesiyle, dahil olup mesafeli durmasıyla... Geometriye olan tutkusu, sonrasında kendisini gösterecek hassasiyetleri için katı bir çerçeve oluşturma ihtiyacı ile birleşiyordu. Eğrileri çok azdır, her şeyden önce kuvvetli çizgileri vardır. Sadece gerçeği temellendirmek ve sadeleştirerek zenginleştirmek için kullanılacaklara ihtiyaç duymuştur.

Günah ve suç gibi kavramlar, ona hiçbir şey ifade etmiyordu. Tüm bunları Yahudi-Hıristiyan inançlarından uzak tutmuştu. Seçilmiş halk düşüncesi onu dehşete düşürüyordu. Büyük tek tanrılı dinlerin bizim düşüşümüzün sorumlusu olduğuna inanıyordu. Çünkü beden ve ruhu ayırmak gibi korkunç bir hatada

bulunmuşlar; onu doğadan ayıran bir ikiliğin içerisine hapsetmişlerdi. İnsanlığın ruhsal geleceğinin Doğu'da bulunduğuna dair hiç şüphesi yoktu ve 1970'lerden itibaren imanı değil yolunu bulmuştu. Din değiştirmeye ihtiyaç duymamıştı. Çalkantılı Budizm yolunda, bir Usta'nın öğretilerini ciddiyetle ve düzenli olarak takip etmek üzere kendini disipline etmişti. Laik ruhçuluk hakkındaki konuşmalara çok sinirleniyordu, çünkü Budizm'de Tanrı yoktur ve bu nedenle onun için bir din olarak görülemez. Budizm'i daha ziyade zihnin bilimi; çelişkilerle dolu insan yaşamı için ideal bir yol olarak görüyordu. Onun için bu, duyguları içsel olarak dönüştürmenin, hareketi ve düşünceyi, eylemi ve derin düşünceyi uzlaştırmanın tek yoluydu. Her şey içeride meydana geliyordu. 'Bu, zihni yönetmenin bir yoludur. Böylece kişi uyuma ve sevgiye ulaşır ve sonrasında da bunu diğerlerine iletir', diye açıklardı.

Sonuna kadar bakmaya, çizmeye ve fotoğraflar çekmeye devam etti. En sonuncularından biri, yeni yüzyılın akşamında çekilen bir otoportreydi. İlk otoportresini 1933 yılında İtalya'da çekmişti. Karenin tam ortasında bir korkuluğa dayanmış çıplak ayağını gösteriyordu. İkincisi ise kavak ağaçlarının birbirine geçmiş gölgeleri arasında kendi gölgesiydi.

1963'te New York'taki futbol maçında, bir elinde Leica'sıyla yukarı sıçrarken Martin Munkacsi gibi hareket halinde ölmeyi düşlüyordu. O da her ihtimale karşı kendininkini mendiline sarılı şekilde cebinde saklı tutuyordu.

Fotoğraflarından bazıları unutulmazdır. Bizi kendi gerçekliklerine çekene kadar sürüklerler. Belirli bir açıdan *Ile de la Cité*'e bakan herhangi biri, artık fiziksel *Ile de la Cité*'i görmek istemeyecektir; sadece Cartier-

Bresson fotoğrafını görecektir. O olmadan dünyaya ilişkin görüşümüz çok fakir kalırdı. O bizim bakış şeklimizi değiştirdi.

Doğum günlerinden nefret ederdi. Her gece ölüp her sabah yeniden doğduğumuzu hissederdi. Ölüm sadece iyilik için karanlık odaya girmekti. Ya da bir zamanlar Dalai Lama'nın dediği gibi kıyafet değiştirmekti.

'En rit Ca-Bré', ölümden korkmadı. Ancak bu, acıdan korkmadığı anlamına gelmiyordu. 1908'den beri tüm hayatı boyunca acıdan hep kaçmıştı. Ama sakin bir şekilde son kez parmak ucunda döneceği günü bekledi. Savaş mahkûmu KG845 olarak son kaçışını yapmak üzere...

Son Söz: Yüzyılın Üzerine Kapanan Göz

Gün geldi ve duyduk: 'Henri Cartier-Bresson ölmüş ve gömülmüş.' Büyük insanlar aramızdan ayrıldıklarında hep hissettiğimiz gibi o anda hiçbirimiz buna inanamamıştık. Böylesi bir sakınma aslında gereksizdi; görüş alanımızdan kaybolma şekli tam da ona göreydi. Bu adam, yirmi yaşından beri sonunun hem geliş zamanını hem de koşullarını bilme ayrıcalığına sahipti. Farz edelim ki, Pierre Colle'ün annesi aslında ona kartlarda okuduğu geleceğini anlatmıştı. Ve kehanetlerinin hiçbiri de yanlış değildi. Kaç kişi kendi ölümü üzerinde böylesine ayrıntılı bilgiye sahip olduğu için gurur duyabilir ki?

Haklı bir şekilde 'yüzyılın gözü' olarak adlandırılan Cartier-Bresson, bakışlarını son kez dünyaya çevirdi. Ve sonrasında perde kapandı. Sadece yorgun olmanın ötesinde çok bıkkındı. Yavaş yavaş derin uykuya daldı. Kendini ölüme bırakmış gibiydi: Ölmek – uyumak / Fazlası değil ve uykuyla sona merhaba diyoruz / Kalp ağrısı ve binlerce doğal sarsıntı / Bu ten varistir: bu bir gaye / yürekten dilemek. Ölmek, uyumak. / Ölmek, bir

ihtimal rüyaya...' [26]

Birkaç gün sonra doksan altıncı doğum gününü kutlayacaktı. 3 Ağustos 2004'te Luberon'daki evinde öldü ve kendi seçtiği köy Haute Provence'deki Montjustin'e on kişinin eşliğinde gömüldü: Ailesi, Sam Szafran, Josef Koudelka, Elena Cardenas Malagodi, Agnés Sire ve on iki yıl birlikte çalıştığı Marie-Thérèse Dumas gibi yakınları eşliğinde. Robert Delpire, enişteşi Erick Franck eşliğinde saygı konuşmasını yaptı; kemancı Anastasis Khitruk, Bach çaldı. Haber tüm dünyada duyuldu. Eşi Martine, bine yakın mektup aldı ve hepsini cevaplamayı onur meselesi yaptı. Monjustin sakinleri ayakucuna; Magnum fotoğrafçıları da mezarın başına birer zeytin ağacı diktiler. Basının tepkisine bakıldığında sanki devlet başkanı ölmüştü. Kendince de öyle sayılabilir ama pek çok nesilden izleyiciyi etkisi altına almış imparatorluğu baskının olmadığı tamamen doğal bir egemenlikti.

Le Monde haberi manşetten vermiş; onun sözlerine ve yazılarına dört sayfa ayırmıştı. Tepkiler arasında kısalığı ve açıklığı ile en akılda kalanı Richard Avedon'unki olmuştu: O Fotoğrafın Tolstoy'udur. Derin bir hümanizm ile yirminci yüzyıla tanıklık etmiştir.'[27]

Libération'ın ön sayfası ona ayrılmıştı. George Hoyningen-Huene tarafından çekilmiş 'Leica'sıyla yakışıklı bir adam' portresinin alt yazısında şöyle yazıyordu: 'Cartier-Bresson, karar anı.' O gün dokuz sayfa, onun işine ve hayatına adanmış; bütün gazete konusuna bakmaksızın fotoğraflarıyla süslenmişti. Gerçekten de gündeme uyarlanabilecek kadar zengin, çeşitli ve zamansız eserleri olan zanaatkârlara çok az

[26] Shakespeare, Hamlet III (58-70)
[27] Le Monde, 6 Ağustos 2004

rastlandığından bu daha da çarpıcı olmuştu.[28]

Onların arkasından diğer Fransız gazeteleri geldi. İki büyük ulusal günlük gazetenin önünü açtığı övgü korosuna onlar da katılmışlardı. Avrupa'nın geri kalanında ve Amerika'da da durum böyleydi. Ama sıra dışı bir şekilde ünlü olduğu İngiltere'de tepkiler çok daha büyüktü; yıllar içerisinde pek çok ressam işlerini ona adadı. Cartier-Bresson –hayranlıkla ve uzun sayfalar boyunca – Ernst Gombrich'in Sanatın Tarihi'nde[29] söz ettiği tek fotoğrafçıydı.

The Observer'daki arkadaşı yazar John Berger ise onun çizer yönünün altını çizmişti.[30]

The Times, ön sayfasında manşetin altına İspanyol travestilerin fotoğrafını basma cüretini gösterdi. Fotoğraf tabii ki HCB imzasını taşıyordu: 'Siyah beyazı tam anlamıyla sanat biçimine dönüştüren fotoğrafçı.' *The Times*'ın iç sayfalarında 'efsanevi' olarak tanımlanan bir kişilik için bile o gün olduğu kadar çok ve çeşitte fotoğraf kullanılmamıştı.[31]

Sunday Telegraph ise Geoff Dyer'ın *Anglo-English Attitudes* makalesinden bölümler yayımlamıştı. Geoff Dyer, Cartier-Bresson'un kara kalem portresini çizmişti.[32]

The Daily Telegraph, 'fotojurnalizm dilini yaratan ve aracı sanat seviyesine yükselten fotoğrafçı'nın[33]

[28] Libération, 5 Ağustos 2004
[29] Ernst Gombrich, The Story of Art, 14th. Edn. Phaidon, 1972
[30] Ernst Gombrich, Sanatın Öyküsü
[31] Adam Sage, 'Henri Cartier-Bresson, A Life in Black and White, The Times, 5 Ağustos 2004
[32] The Sunday Telegraph, 8 Ağustos 2004
[33] The Daily Telegraph, 5 Ağustos 2004

hayatını uzunca yazmıştı. *The Guardian* ise onu 'hobiyi sanata çeviren fotoğrafçı' olarak tanımlamayı tercih etmişti.[34] *Independent*'ta yayımlanan hayat hikayesi, en ayrıntılı ve kapsamlı olanlardan biriydi.[35] Okuyucular o ana dek fotoğrafının çekilmesini reddeden bu adamın, bu kadar büyük basılmış portrelerini daha önce hiç görmemişlerdi.

Ağustos 2004'ün sonunda Perpignan'da 16. 'Visa Pour l'Image' festivalinin açılışında, uluslararası fotojurnalizm forumunun saygı duruşunda bulunduğu ender fotoğrafçılardan biriydi Cartier-Bresson. *Le Monde*'un bir sayfasını ona adayan Michel Guerrin, farklı nesillerden büyük fotoğrafçılarla onun için görüşmüştü.

WILLY RONIS: 'Savaştan sonra kompozisyonun mükemmelliğiyle, görüşün özgürlüğünü dengelemeyi başardı. Sokaklarda on yedinci yüzyıl Flaman sanatçılarının sıradan insanları barlarda resmetmesi gibi insanları fotoğrafladı. Doğal haliyle yakalamak, gözde bir pergel taşımak, fotoğrafı siyah beyaz çerçevesiyle sınırlamak, onu o yapan şeylerdi. Lider değildi (fazlasıyla bağımsız ve anarşistti) ama mesleğe saygı getirdi. O, André Kertész ile birlikte 20. yüzyılın gözüdür.'

ABBAS: 'Cartier-Bresson tam bir hayat dersidir; manevi disiplindir, görüşün bağımsızlığıdır ve bitmek tükenmez meraktır. Kompozisyon üzerine yorumları geçerliliğini koruyacaktır. HCB daima müdahil olmuş, her zaman eleştirel bir mesafe koymuştur. HCB, Capa ile birlikte fotoğrafçıların görüntü ileten birer illüstratör değil; görüşleri ve göstergeleri aktaran birer gazeteci olarak

[34] The Guardian, 5 Ağustos 2004
[35] Val Williams, 'Henri Cartier-Bresson,' Independent, 5 Ağustos 2004

görülmelerine katkıda bulundular.'

NOEL QUIDU: 'Patrondu. Bana bir şey öğretti: Doğru an vardır ya da yoktur; bunu zorlamanın bir anlamı yok. Yoğun anı yakalama yeteneğine sahipti. Üstelik bir araç olmaksızın. Onun sayesinde fotoğrafçı, kendisini ilgilendiren şeyleri gösterebildi.'

OLIVER CORET: 'Mesleği asilleştirdi. HCB mesleği, hayat etiğine dönüştürdü.'

RAYMOND DEPARDON: 'O eşi olmayan, çağdaş bir fotoğrafçıydı. Çünkü hem sanatçı hem de gazeteci olarak tanındı. Bu, benzersizdir. Fotoğraflarının nadir olmasını değil, çoğalmasını istedi. Müzelerde görüldüğü kadar gazetelerde de görülmek. Bu, temeldi. Ve bir çalışma ve işleyiş yolu icat etti. Fotoğrafçıların bakış açısını ve statüsünü kabul ettirdi. Henri bize özgür kalma dersi verdi. Ve fotoğraflarına da bu enerjiyi aktardı. Sokağı, toplumun kendisini ortaya çıkardığı bir alan olarak gördü. Aynı zamanda sadece 50 mm objektifi kabul ettirdi. Gelecek, Henri'nin insanların söylediğinden daha politik olduğunu gösterecek. Henri, fotoğrafçılık görevini yerine getirirken, mesafeyi nasıl koruması gerektiğini bildi. Bize de bunu miras bıraktı. [36]

Hayatının gün batımındaki bir yaratıcı, bu şükranlık dolu sözlerden daha iyi bir hayranlık ifadesi de bulamazdı.

Bir süre sonra, 7 Eylül'de, Henri Cartier-Bresson Vakfı, zor bulunur nitelikteki bir sergiye ev sahipliği yaptı: 'Belgesel ve anti-grafik fotoğraflar.' Çok uzun sürede hazırlanan bu retrospektif; genç yetenekler Manuel Alvarez Bravo, Henri Cartier-Bresson ve Walker

[36] Michel Guerrin, 'Visa pour l'image rend hommage à Cartier-Bresson.'

Evans'ın sahneye çıktıkları 1935'teki New York, Julien Levy Galeri'deki ünlü serginin hem ruhunu taşıyor hem de onu yeniden canlandırmak istiyordu. Serginin yetmiş yıl sonraki tekrarı, mekân darlığına ve adım atacak yer kalmamasına rağmen dikkate değer ve uzun süreli etkiler yarattı.

Peki, bu benzersiz başarının sırrı neydi? Belli bir zamanda ve yerde bir araya gelmiş sanat eserlerinin kutsanmış olduklarını söylemeye cesaret edemediğimiz zaman dediğimiz gibi; sanat söz konusu olduğunda birden her şeyi değiştiren o tarif edilemez ve ruhun katkısı diye adlandırdığımız şeydi.

Cartier-Bresson, bundan kısa bir süre sonra onun için düzenlenen anma gecesinde yeniden doğdu. Eşi Martine Franck, Cartier-Bresson Vakfı ve Magnum'un birlikte düzenledikleri anma gecesine müzik ve konuşmalar eşliğinde anılarını paylaşmaları için arkadaşlarını davet etmişlerdi. Cartoucherie de Vincennes'taki Théâtre du Soleil'in büyülü atmosferinde, 19 Ekim'de gerçekleşmişti. Devlet Başkanı Jacques Chirac'ın katılımıyla gerçekleşen gece, Kültür Bakanı'nın da ön sıralarda oturuyor olmasına rağmen resmi bir nitelik taşımıyordu. Davetiyenin kapağında HCB fotoğrafı, *Bir Japon Irmağının Yin ve Yang*'ı (1966) alt yazısı ile birlikte yer alıyordu.

Farklı kıtalardan üç müzisyen geceyi başlattı: Sharmila Roy, şarkı söyleyip tambura çaldı; John Boswell, perküsyondaydı; Haroun Tebul ise ney ve ud çaldı. Bütün gecenin rengini oluşturdular. HCB'nin işleriyle ilgili filmi *Flagrants Délits*'in gösteriminden sonra arkadaşı Robert Delpire, anma töreninin ilk konuşmasını yaptı. Onu, Kültür Bakanlığı Baş Müfettişi

Agnés de Gouvion-Saint-Cyr; MoMA'nın fotoğraf bölümü küratörü Peter Galassi; biyografi yazarı ve Cartier-Bresson'un yakın arkadaşı Cécia Berin; Magnum fotoğrafçısı Ferdinando Scianna, ben ve son olarak Paris'in fotoğraf restoratörü ve küratörü Anne Cartier-Bresson izledi. Sayısız anılar ve hikâyeler, duygu anları, kahkahalar ve gülümselemer vardı. Bütün konuşmalar içinde en akılda kalıcı etkiyi yaratan zarafeti, inceliği ve mizacıyla Peter Galassi oldu.

Müzikle başlayan gece müzikle son buldu. Uzak Doğu'nun büyüleyici sesleri Batı'nınkiyle beraber yankılandı. Piyanist Hortense Cartier-Bresson ve çellist Dominique de Williencourt Bach'tan, Beethoven'dan ve Bartók'tan süit, doğaçlama ve sonatlar çaldılar. Melodilerle aktarılan yüce ve tarifsiz güzellik, Hint yemeğinin lezzeti etrafında toplanmış bir grup arkadaşı aileye dönüştürdü.

Bir arkadaşın İsviçre Banka hesabına benzediği söylenir. Onu her gün görmen gerekmez, sadece onun orada olduğunu bilmen yeterlidir. 3 Ağustos'tan bu yana arkadaşları için Henri'yi görmek zorlaşmıştı, ama 19 Ekim gecesi herkes onun orada olduğunda hem fikirdi.

Théâtre du Soleil'den ayrılıp gecenin karanlığında kaybolurken içlerinden her birinin kulaklarında hâlâ Henri'nin sözcükleri çınlıyordu. Onun en ufak kendini beğenmişliği ve yapmacıklığı olmayan kendine özgü ifadeleri, temeli daima Fransa'ya dayanan sözcükleri ve ritmini kızgınlığına ya da heyecanına göre ayarladığı hitabet sanatı... Sessizliği, Leica'sının çekim anındaki sonsuz dikkatiyle tam bir uyum içerisindeydi. O geceden ayrılan her birimiz hafiflemiş ve neşelenmiştik. Bakışlarımız hâlâ onun fotoğraflarında; ruhlarımız da

naif bir melankolinin içerisindeydi. Hepimizin cebinde, gecenin sonunda dağıtılan o küçük beyaz kâğıt vardı. İnce bir kartvizit şeklindeki kartın üstünde doğum ve ölüm tarihleriyle birlikte görür görmez onun yazdığını anlayacağınız büyüklükte güzel el yazısıyla yazılmış şu satırlar vardı: 'Zaman koşar ve akar ve sadece ölümümüz onu yakalamayı başarabiliyor. Fotoğraf, büyüleyici anı sonsuzluk içinden çekip çıkaran bir satırdır. Henri Cartier-Bresson.'

2004 yılı biterken unutulmaz fotoğraflarla dünyaya yeni bir gözle bakmayı öğrenenler, ardı ardına Helmut Newton, Henri Cartier-Bresson ve Richard Avedon'un gidişiyle hayatın daha az eğlenceli bir yer olduğunu hissettiler.

Henri'nin ya da Cartier'in ya da HCB'nin gözleri sonsuza dek yüzyıla kapandığında, hepimiz yeni bir yüzyılın başladığını anlamış olduk.

BİBLİYOGRAFYA

Biyografi, temelde Henri Cartier-Bresson ile yaptığım beş yıla yayılan kişisel, evindeki, benim evimde, telefonla ya da mektupla, posta kartıyla ya da faksla görüşmelerden oluşmaktadır. Hayatıyla, işleriyle, zevkleriyle ve düşünceleriyle ilgili bu sürekli değişim, benim için onun bir arkadaşı ve biyograficisi olarak en nadir bulunan imtiyazlardandı. Cartier-Bresson, kişisel malzemelerinin derinliklerine dalmama izin verdi: Gençliğinden bu yana biriktirdiği binlerce mektup, telegram, notlar... İçerisinden hiçbir engelle karşılaşmaksızın geçtiğim bu zengin külliyat, her sayfada varlığını göstermektedir. Aynı şey, Magnum'a yazdığı on binlerce fotoğrafın alt yazıları için de geçerlidir. Bütün bu malzemeler önceden yayımlanmamış olduğundan her bilgi birimini burada göstermeyi gerekli görmedim. Ve daha önceden yazmış olduğum ona yakın biyografide de aynı yöntemi kullandım.

Bununla birlikte bazı belirli noktalarda, çok faydalı bulduğum kimi kitaplar, söyleşiler ve makaleler bulunmaktadır. Bu notlar, alıntılarla gösterilmektedir. Şu anda Henri Cartier-Bresson Vakfı'nda ve Magnum'da saklanmakta olan HCB kişisel arşivlerine derinden şükran duymaktayım.

BÖLÜM 2

Michel Guerrin, 'La jouissance d'oeil (HCB ile söyleşi), *Le Monde*, 21 Kasım 1991

Yves Bourde, 'Geometrici olmayan giremez' (HCB ile söyleşi) *Le Monde*, 5 Eylül 1974

BÖLÜM 3

Peter Galassi, *Henri Cartier-Bresson: The Early Work*, The Museum of Modern Art, New York, 1987

Charles Pegnot'tan HCB'ye mektup, 28 Haziran 1934, HCB arşivleri

BÖLÜM 4

HCB, 'A Memoir of Jean Renoir,' HCB arşivleri

Michael Kimmelman, 'With Henri Cartier-Bresson, surrounded by his Peers' *New York Times*, 20 Ağustos 1995

Rory Coonan, 'The Man Who Caught the World Unawares,' *The Times*, 20 Eylül 1984

BÖLÜM 5

HCB'den Pierre Braun'a mektup, 13 Mayıs 1944, HCB arşivleri

BÖLÜM 6

Claude Cookman, 'Margaret Bourke-White and Henri Cartier-Bresson: Gandhi's Funeral in History of Photography, Vol. 22. No. 2, Yaz 1998

Paula Weideger, 'Cartier-Bresson: His Eye, Hand, Lens, Art and Ego' *Independent*, 8 Temmuz 1993

HCB, *America in Passing*, London, 1991

BÖLÜM 7

Robert Capa'dan HCB'ye mektup, 6 Aralık 1951, Magnum Arşivleri

HCB'den Marc Riboud'ya mektup, 19 Mart 1956, Magnum Arşivleri

HCB'den Michel Chevalier'e mektup, 11 Şubat 1958, Magnum Arşivleri

Michel Guerrin, 'La jouissance de l'oeil, op. Cit.

Général de Gaulle'den HCB'ye mektup, 10 Nisan 1958 ve 22 Ağustos 1963, HCB Arşivleri

HCB'den Beaumont Newhall'a mektup, 19 Eylül 1960, HCB Arşivleri

Elliot Erwitt'ten Magnum üyelerine mektup, 'Why are we in Magnum?' 26 Mayıs 1951, Magnum arşivleri

Bill Wilson'dan Jim Hagerty'ye mektup, 'Magnum in Television,' 13 Haziran 1961, Magnum Arşivleri

HCB'den Magnum fotoğrafçılarına mektup, 4 Temmuz 1966, Magnum Arşivleri

Indira Gandhi'den HCB'ye mektup, 22 Nisan 1966, HCB Arşivleri

Ernst H. Gombrich, 'The Mysterious Achivement of Likeness,'

Tète à Tète: Portraits by Henri Cartier-Bresson, London, 1998

BÖLÜM 8

Dan Hofstadter, 'Stealing a March on the World,' *New Yorker*, 23 ve 30 Ekim 1989

Jean Leymarie, 'From Photography to Painting: On the Art of Cartier-Bresson' *Bostonia* Spring 1993

William Feaver, 'Still Leaving for the Moment,' *Observer*, 20 Kasım 1994

Mark Irving, 'Life through the Master's Lens,' *Sunday Telegraph*, 1 Şubat 1998

Frank Whitford, 'A Man of Vision,' *Sunday Telegraph*, 1 Şubat 1998

Hervé Guibert, 'Led dessins d'HCB,' *Le Monde*, 4 Haziran 1981

Elisabeth Mahoney, 'An Ever Developing Reputation,' *Scotsman* 16 Mart 1998

Saul Steinberg'ten HCB'ye posta kartı, Ağustos 1981, HCB Arşivleri

Willy Ronis'ten mektup, 22 Kasım 1984, HCB Arşivleri

HCB'den Peter Galassi'ye mektup, 24 Mart 1987. HCB Arşivleri

Saul Steinberg'den HCB'ye mektup, 10 Mart 1991, HCB Arşivleri

HCB'den Thomas Seiler'e mektup, 10 Mart 1993. HCB Arşivleri

Philippe Dagen, 'HCB raconte sa passiob pour le deşsin,' *Le Monde*, 11 Mart 1995.

HCB'den Russell Miller'a mektup, 17 Şubat 1997. HCB Arşivleri.

Verilen kaynaklara ek olarak diğer kaynaklar da aşağıda listelenmişlerdir.

KİTAPLAR

Amo Garcia, Alfonso del, *Catàlogo general del cine de la guerra çivil*, Catedra/Filmoteca espanola, Madrid, 1996

Arikha, Avigdor, *On Depiction: selected writings on art, 1965-94*, Londra, 1995

Baldwin, Neil, *Man Ray*, New York, 1988

Baudelaire, Charles, *My Heart Laid Bare and other prose writings*, Londra 1986

Bergan, Ronald, *Jean Renoir, Projections of Paradise*, Londra, 1992

Berger, John, *Photocopies*, Londra and New York 1996

Bernard, Bruce, *Humanity and Inhumanity: The Photographic Journey of George Rodger*, Londra, 1994

Bertin, Ceila, *Jean Renoir: a Life in Pictures*, Baltimore and Londra 1991

Blanche, Jacques-Emile, *Mes modeles*, Paris 1928, 1984

-*Correspondance avec Maurice Denis*, Cenevre 1989

-*Correspondance avec Jean Cocteau*, Paris 1993

Bonnefoy, Yves, *Dessin, couleur et lumiere*, Paris 1995

Borhan, Pierre, *Andrè Kertèsz, la biographie d'une oeuvre*, Paris, 1994

Boudet, Jacques, *Chronologie universelle d'historie*, Paris; 1997

Bouqueret, Chrisitian, *Des annees folles aux années noires*, Paris, 1997

Bourdieu, Pierre (ed.) *Un art moyen, Essai sır les usages sociaux de la photographie*, Paris, 1965.

Bowles, Paul, *Without Stopping: An Autobiography*, Londra and New York, 1972.

Braunberger, Pierre, *Cinèma-mèmoire*, Paris, 1987

Breton, Andrè, *Enretiens 1913-1952*, Paris, 1973

-*Signe ascendant* (Poems), Paris 1928, 1999

-*Nadja*, Paris 1964

-*L'Amour fou*, Paris 1937

Breuille, Jean-Philippe (vd.) *Dictionnaire mondiale de la photographie des origines à nos jours*, Paris 1996

Brinnin, John Malcolm, *Sextet: T. S. Eliot and Truman Capote and others*, New York 1981, Londra 1982

Capote, Truman. *The Dog Bark*, New York 1973, London, 1974

Caracalla, Jean-Paul, *Montparnesse, l'age d'or*, Paris 1997

Cartier-Bresson, Henri, *The Photographs of Henri Cartier-Bresson* (with essays by Lincoln Kirstein and Beaumont Newhall), New York 1947

Images à la sauvette / The Decisive Moment, Paris 1952. New York ve Londra 1952

-*Les Danses à Bali*, Paris 1954

-*The People of Moscow*, Londra 1955

-*China in Transition*, Londra 1956

-*The World of Henri Cartier-Bresson*, Londra 1968

-*Flagrants délits*, Paris 1968

-*Impressions de Turquie* (Alain Robbe-Grillet metni ile), Paris n.d.

-*Cartier-Bresson's France* (François Nourissier metni ile), Londra 1970

-*Man and Machine*, New York 1969, Londra 1972

-*The Face of Asia*, Londra 1972

-*A Propos de l'URSS*, Paris 1973

-*About Russia*, Londra 1974

-*Henri Cartier-Bresson photographe* (Yves Bonnefoy metni ile), Paris 1981

- *Henri Cartier-Bresson* (Jean Clair metni ile), Paris 1982

-*Photo Portraits* (André Pieyre de Mandiargues metni ile) Londra 1985

-*In India* (Satyajit Ray önsözü, Yves Véquad metni ile) Londra 1987

-*Line by Line: the Drawings of Henri Cartier-Bresson* (Jean Clair giriş yazısı ile) Londra 1989

-Double Regard (Jean Leymarie metni ile), Amiens 1994

-*Henri Cartier-Bresson: A Propos de Paris* (Vera Feyder ve Andre Pieyre de Mandiargues metinleriyle), Boston ve Londra, 1994

-*Mexican Notebooks 1934-1964* (Carlos Feuntes metni ile), Londra 1995

-*Drawings 1970-1996* (James Lord metni ile) Londra, 1996

-*L'Imaginaire d'apres natüre* (Gèrard Macé önsözüyle), Paris 1996

-*Henri Cartier-Bresson and the Artless Art* (Jean Pierre Montier metni ile), Londra 1996

-*Dessins* (Jean Leymarie metni ile), Paris 1997

-*Europeans*, Londra 1998, Boston 1999

-*The Mind's Eye: Writings on Photography and Photographers* (Michael L. Sand, ed.) New York ve Londra, 1999

-*Landscape and Townscape* (Erik Orsenna metni ile), Londra 1999

-*The Man, The Image and the World: Henri Cartier-Bresson, A Retrospective* (Phillipe Arbaizar vd. metni ile), Londra, New York, 2003

Chatwin, Bruce, *In Patagonia*, Londra 1977

Clébert, Jean-Paul, *Dictionnaire du surréalisme*, Paris 1996

Clément, Catherine, *Gandhi ou l'athléte de la liberté*, Paris 1989

Cochoy, Nathalie, *Ralph Ellison, la musique de l'invisible*, Paris 1998

Cookman, Claude, *Henri Cartier-Bresson, Diss., University of Indiana*, Paris 1989

Courtois, Martine ve Morel, Jean Paul, *Elie Fauere, biographie*, Paris 1989

Crevel René, *Le Clavecin de Diderot*, Paris 1932

Crosby, Caresse, *The Passionate Years*, New York 1953

Danielou, Alain, *Le chemin du labyrinthe*, Paris, 1981, 1983

Dentan, Yves, *Souffle du large. Douze rencontres de Mauriac à Malraux*, Lausanne 1996

Doisneau, Alain, *Un homme à la caméra*, Paris 1989

Dubreil, Stephane, *Henri Cartier-Bresson en Chine, Duex reportages 1949 et 1958, Diss., University of Paris X (Nanterre)*, Paris 1989

Durand, Yves, *La Vie quotidienne des prisonnaires de guerre dans les stalags, les oflags et les kommandos 1939-1945*, Paris 1987

Elton Mayo, Gael, *The Mad Mosaic, A Life Story*, Londra ve New York 1983

Fini, Leonor, *Le Livre de Léonor Fini* (Jose Alvarez tasarımı ile), Paris 1975

Ford, Hugh, *Published in Paris. American and British Writers, Printers and Publishers in Paris 1920-1939*, New York ve Londra 1975

Foresta, Merry (vd.), *Man Ray 1890-1976*, Paris 1989

Foucart, Bruno, *Loste Sebastien and Schnapper, Antoine, Paris mystifié, la grande illusion du Grand Louvre* (Henri Cartier-Bresson önsözüyle), Paris 1985

Genette, Gérard, *Figuer IV*, Paris 1999

Giacometti, Alberto, *Ecrits*, Paris 1990

Gombrich, Ernst, *The Story of Art, 16th ed.*, Londra ve New York 1995

Grobel, Lawrence, *Conversations with Truman Capote*, New York 1986

Guerin, Raymond, *Les poulpes*, Paris 1953-1983

Guiette, Robert, *La Vie de Max Jacob*, Paris 1976

Guillermaz Jacques, *Une vie pour la Chine, Memoires 1937-1993*, Paris 1989

Hamilton, Peter, *Robert Doisneau, A Photographer's Life*, New York 1995

Herrigel, Eugen, *Zen in der Kunst des Bogenszhießens*, Münih 1951, 1999

Hill, Paul, and Cooper, Thomas, *Dialogue with Photography*, New York 1979

Hofstadter, Dan, *Temperaments: Artists Facing their Work*, New York 1992

Horvat, Frank, *Entres vues*, Paris 1990

Hughes, Langston, *I Wonder As I Wander: An Autobiographical Journey*, New York 1956

Hyvernaud, Georges, *La peau et les os*, Paris 1949, 1993

Janouch, Gustav, *Conversations with Kafka*, Londra 1971

Jaubert, Alain, *Palettes*, Paris 1998

Julliard Jacques ve Winoch, Michel (eds.), *Dictionnaire des intellectuels français: les personnes, les lieux, les moments*, Paris 1996

Kincses, Karoly, *Photographs – Made in Hungary*, Milan 1998

Koestler, Arthur, *The Roots of Coincidence*, Londra 1972

Kyong Hong, Lee, *Esai d'esthétique: l'instant dans l'image photographique selan la conception d'Henri Cartier-Bresson*, Diss., Lille 1989

Lacoutre, Jean, *Enquete sur l'auteur*, Paris, 1989

Lacoutre Jean; Manchester, William ve Ritchin, Fred, *In Our Time, The World as seen by Magnum Photographers*, New York 1989

-*Magnum, 50 ans photographies*, Paris 1989

Lemagny, Jean-Claude ve Rouille, Andre (eds.), *Histoire de la*

photographie, Paris 1998

Levy, Julien, *Memoir of an Art Gallery*, New York 1977

Lhote, Andre, *La peinture, le couer et l'esprit*, Paris 1934, Bordeaux 1986

-*Traités du paysage et de la figüre*, Paris 1958

-*Les invariants plastiques*, Paris 1967

Maspero, François ve Burri, Rene, *Che Guevara*, Paris 1997

Matard-Bonucci, Marie-Anne ve Lynch Eduard (eds.) *La liberation des camps et le retour des déportés*, Brüksel 1995

Maupassant, Guy de, *A Day in the Country and Other Stories*, Oxford, 1990

McKay, Claude, *A Long Way from Home*, New York 1937

Miller, Arthur, *Timebends: A life*, Londra 1987

Montier, Jean-Pierre, *Henri Cartier-Bresson*, Paris 1995

Morris, John Godfrey, *Get the Picture: A Personal History of Photojournalism*, New York 1998

Nabokov, Nikolas, *Cosmopolite*, Paris 1976

Negroni, François de, ve Moncel, Corinne, *Le Suicidologe, dictionnaire des suicides célèbres*, Bourdeaux 1997

Nizan, Paul, *Aden Arabie*, Paris 1960, 1987

Pétillon, Pierre-Yves, *Histoire de la littèrature americaine, notre demi-siècle 1939-1989*, Paris 1992

Renoir, Jean, *Ma Vie et mes films / My Life and My Films*, Paris and New York 1974

-*La Règle du jeu*, Paris 1989, 1999 / *The Rules of the Game*, Londra 1984

-*Partie de campagne*, Paris 1995

-*Correspondance 1913-1978*, Paris 1998

Retz, Jean François Paul de Gondi, cardinal de, *Memories*, Paris 1998

Revel, Jean-François, *Mémories: le voleur dans la masion vide*, Paris 1997

Rimbaud, Arthur, *Collected Poems*, Oxford 2001

Roegiers, Patrick, *L'Oeil ouvert: un parcours photographique*, Paris 1998

Roy, Claude, *Nous*, Paris 1972

-*L'Etonnement du voyageur 1987-1989*, Paris 1990

Russell, John, *Matisse –Father and Son*, New York 1999

Savigneau, Josyane, *Carsom McCullers, un coeur de jeune fille*, Paris 1995

Schaffiner, Ingrid ve Jacobs, Lisa, *Julien Levy: Portrait of an Art Gallery*, Cambridge (MA) 1998

Schifano, Laurence, *Luchino Visconti: Les feux de la passion*, Paris 1987

Schumann, Maurice, *Ma rencontre avec Gandhi*, Paris 1998

Soupault, Philippe, *Profils perdus*, Paris 1963

-*Le Nègre*, Paris 1927

Steiner, Ralph, *A Point of View*, Middletown 1978

Stendhal, *La Chartreuse de Parme*, Paris 1839, 1998 / *The Charterhouse of Parma*, Londra, 2002

Tacou, Constantin (ed.) *Breton*, Paris 1998

Tériade, *Hommage à Tériade*, Paris 1973

-*Ecrits sur l'art*, Paris 1996

Terasse, Antoine, *Bonnard, la couleur agit*, Paris 1999

Waldberg, Patrick, *Le surrealisme, la recherche du point supreme*, Paris 1999

Whelan, Richard, *Robert Capa*, London 1985, Lincoln (NE) 1994

MAKALELER

Albertini, Jean, 'Une aventure politique d'intellectuels, Ce Soir,' *La Guerre et la paix. De la guerre du Rif à la guerre d'Espagne 1925-1939*, Reims 1983

Assouline, Pierre, 'Entretien avec Henri Cartier-Bresson,' *Lire*, Paris, Temmuz-Ağustos 1994

Baker Hall, James, 'The last happy band of brothers,' *Esquire*, New York, n.d.

Bauby, Jean – Dominique, 'Cartier-Bresson: l'oeil du siècle,' *Paris Match*, Paris, 8 Kasım 1985

Bertin, Celia, 'Un photographe au musée des arts décoratifs,' *Le Figaro litteraire*, Paris, 22 Kasım 1955

Boegner, Philippe, 'Cartier-Bresson: photographier n'est rien regarder c'est tout!' *Le Figaro-Magazine*, Paris, 25 Kasım 1989

Boudaille, Georges, 'Les confidences de Cartier-Bresson,' *Les Lettres françaises*, Paris 3-9, Kasım 1955

Bourde, Yves, 'Une année de reportage, le portrait d'un pays: Vive la Fraance,' *Photo*, no: 38, Paris 1970

-Fleurir la statue de Cartier-Bresson ou la dynamiter? *Le Monde*, Paris, 17 Ekim 1974

Brensom, Michael, 'Cartier-Bresson, objectif dessin,' *Connaisance des arts*, Paris, Ağustos 1981

Calas, André, 'Henri Cartier-Bresson a promone son Leica à travers le monde pour surprendre le secret des obscurs et des grands hommes,' *Samedi Soir*, Paris, 25 Ekim 1952

Cartier Bresson, Henri, 'Du bon usage d'un appareil.' *Point de Vue: Images du monde*, Paris, 4 Aralık 1952

-L'Universes noir et blanc d'Henri Cartier-Bresson,' *Photo*, no. 15, Paris 1968

-Proust Questionnaire,' *Vanity Fair*, New York, Mayıs 1988

-S'évader,' *Le Monde*, Paris, 30 Haziran 1994

Caujolle, Christian, 'Henri Cartier-Bresson portraitiste,

Libération, Paris, 10 Aralık 1983

Des Photos derrieres les vélos (söyleşi), *Liberation*, 25/26 Ağustos 1984

-Leurres de la photographie virtuelle', *Le Monde diplomatique*, Paris 1998

Charles-Roux, Edmonde, 'Une exposition sans bavardages,' *Les lettres françaises*, Paris 24 Kasım 1966

Coquet, James de, 'L'Inde sans les anglais,' *Le Figaro*, Paris, 27 Aralık 1947

Coonan, Rory, 'The Man Who Caught The Worl Unawares', *The Times*, London, 20 Eylül 1984

Dellus, Sylvie, and, Dibos, Laurent, 'Cartier-Bresson, le fil de famille,' *Canal*, n.p., Şubat 1998

Dorment, Richard, 'Where journalism meets art,' *The Daily Telegraph*, London, 18 Şubat 1998

Dubreil Stéphanie, 'Henri Cartier-Bresson en Chine,' Delmulle Frédéric, vb. (eds.), *Du reel au simulacre, Cinema photographie et histoire*, Paris 1993

Dupont, Pépita, 'L'Oeil du maitre,' *Paris-Match*, Paris, 29 Şubat 1996

Eisler, Georg, 'Observations on the Drawings of Henri Cartier-Bresson, *Bostania*, Boston, Bahar, 1993

Eltchanninoff, Michel, 'Le jeu se dérègle,' *Synopsis* no.2, Paris, Bahar 1999

Etiemble, 'Le couple homme-machine selon Cartier-Bresson,' *Les Nouvelles littéraries*, Paris 7 Ağustos 1972

Fabre, Michel, 'Langston Hughes,' *Encyclopedia Universalis dictionnaire des litteratures de langue anglais*, Paris 1997

Fermigier, André, 'Un geometre du vif', *Le Nouvel Observateur*, Paris 14 Aralık 1996

-La iongue marche de Cartier-Bresson,' *Le Nouvel Observateur*, Paris 12 Ekim 1970

François, Lucien, 'Le photographe a-t-il-tué le document?'

Combat, Paris, 2 Eylül 1953

Frizot, Michel, 'Faire face, faire signe. La photographie, sa part d'historie,' Ameline, Jean-Paul and Bellet Harry (eds.), *Face à l'histoire*, Paris, 1996

Gayford, Martin, 'Master of the Moment,' *Spectator*, London, 28 Şubat 1998

Girod de l'Ain, Bertrand, 'Henri Cartier-Bresson,' *Le Monde*, Paris 9 Aralık 1966

Gombrich, Ernst, *Cartier Bresson, Henri: His Archive of 399 photographs from the Victoria and Albert Museum* içinde makale, Edinburgh, 1978

Guerrin, Michel, 'La belle efficacité du Vogue, la beauté gèniale de Harper's Bazaaar,' *Le Monde*, Paris, 3 Mart 1998

Guibert, Hervé, 'Rencontre avec Henri Cartier-Bresson,' *Le Monde*, Paris, 30 Ekim 1980

-Henri Cartier-Bresson de 1927 à 1980, *Le Monde*, Paris, 2 Aralık 1980

-Henri Cartier-Bresson la patience de l'homme visible, *Le Monde,* Paris, 24 Kasım 1983

-Cartier-Breson, photoportraits sans guillements,' *Le Monde*, Paris, 10 Ekim 1985

Hahn, Otto, 'Le fusain du plaisir,' *L'Express*, Paris, 3 Haziran 1981

Halberstadt, Ilona, 'Dialogue with a mute interlocutor,' *Pix.* No. 2. London 1997

Helmi, Kunang, 'Ratna Cartier-Bresson: A Fragmented Portrait, *Archipel*, no. 54, Paris, Ekim 1997

Heymann, Danièle, 'Cartier-Bresson ne croit plus à la photo', *L'Express*, Paris, 2 Ocak 1967

D'Hooge, Robert, 'Cartier-Bresson et la photographie mondiale,' *Leica fotografie*, Frankfurt/Main, Mart 1967

Iturbe, Mercedes, 'Henri Cartier-Bresson: images et souvenirs de Mexique,' unpublished ms.

Jobey, Liz, 'A life in pictures,' *The Guardian*, Londra, 3 Ocak 1998

Khan, Masud, 'In memoriam Masud Khan 1924-1989,' *Nouvelle Revue de Psychanalyse*, no. 40, Paris, Sonbahar 1998

Kimmelmann, Michael, 'With Henri Cartier-Bresson,' *The New York Times*, New York, 20 Ağustos 1995

Kramer, Hilton, 'The Classicism of Henri Cartier-Bresson,' *The New York Times*, New York, 7 Temmuz 1968

Laude, André, 'Le testament d'Henri Cartier-Bresson,' *Les Nouvelles littéraires*, Paris, 20 Mart 1980

-Un travail de pickpocket,' *Les Nouvelles litteraires*, Paris, 8/14 Aralık 1983

Lejbowicz, Max, 'Astralités d'Henri Cartier-Bresson,' *L'Astrologue*, vol. 4, no. 13, Paris, Bahar 1971

Léveque, Jean Jacques, 'Henri Cartier-Bresson: ma lutte avec le temps,' *Les Lettres françaises*, Paris, 29 Ekim 1970

Lewis, Howard J., 'The facts of New York,' *New York Herald Tribune Magazine*, New York, Nisan 1947

Lhote, André, 'Lettre ouverte à J. E. Blanche, *Nouvelle Revue Française*, Paris, Aralık 1935

Lindeperg, Sylvie, L'Ecran aveugle,' Wieviorka, Anette (ed.) *La Shaah et témoignages savoirs, œuvres*, Paris 1999

Lindon, Mathieu, 'Cartier-Renoir' *Libération*, Paris, 21 Mayıs 1994

Masclet, Daniel, 'Un reporter... Henri Cartier-Bresson, *Photo France* no. 7 Paris, Mayıs 1951

Millot, Lorraine, 'Leica de l'image fixe a l'action,' *Libération*, Paris, 3 Eylül 1996

Mora, Gilles (ed.) 'Henri Cartier-Bresson,' *Les Cahiers de la Photographie*, Paris, 1985

Naggar, Carole, 'Henri Cartier-Bresson photographe', *Le Matin de Paris*, 12 Mart 1980

'Du cœur a l'œil,' Le Matin de Paris, Paris 23 Ocak 1981

Naudet, Jean-Jacques, 'Henri Cartier-Bresson, le photographe invisible,' *Paris Match*, Paris, Mart 1997

Norman, Dorothy, 'Stieglitz and Cartier-Bresson,' *Saturday Review*, New York, 22 Eylül 1962

Nourissier, François, 'Henri Cartier-Bresson,' *V. S. D.* no. 1102, Paris, 8 Ekim 1998

Nuridsany, Michel, 'Cartier-Bresson: un classicisme rayonnat,' *Le Figaro*, Paris, 3 Aralık 1980

-L'Artisan qui refuse d'etre un artiste,' *Le Figaro*, Paris, 26 Temmuz 1994

'Lucien Clerque: il faut trouver une autre formule pour le IIIe millenaire,' *Le Figaro*, Paris, 6 Temmuz 1999

Ochsé, Madeleine, 'Henri Cartier-Bresson, temoin et poete de notre temps,' *Le Leicaiste*, no. 27, Paris, Kasım 1955

Ollier, Brigitte, 'Quelques lettres pour Henri Cartier-Bresson,' *L'Insense*, Paris, Bahar 1997

Photo, no. 349 (Cartier-Bresson üzerine özel sayı), Paris, Mayıs 1998

Pieyre de Mandiargues, Andre, 'Le grand révélateur,' *Le Nouvel Observateur*, Paris, 25 Şubat 1983

Popular Photography, 'The first ten years...' New York, Eylül 1957

Raillard, Edmond, 'Le Mexque de Cartier-Bresson,' *La Quinzaine littéraire*, Paris, 16 Nisan 1984

Riboud, Marc. 'L'instinct de l'instant,' *L'Evenement du jeudi*, Paris, 20-26 Ağustos 1998

Riding, Alan, 'Cartier-Bresson: a focus on humor,' *International Herald Tribune*, Neuilly-sur-Seine, 13 Mayıs 1994

Rigault, Jean de, 'Un œil qui sait ecouter: Henri Cartier-Bresson,' *Combat*, Paris, 18/19 Ekim 1952

Roegiers, Patrick, 'Cartier-Bresson, gentleman-caméléon,' *Le*

Monde, Paris, 17 Mart 1986

Roy, Claude, 'La seconde de Vérité,' *Les lettres françaises*, Paris, 20 Kasım 1952

- 'Ce cher Henri', *Photo*, no. 86, Paris, Kasım, 1974

- 'Le voleur d'ettincelles', *Le Nouvel Observator*, Paris, 17 Mart 1986

Rulfo, Juan, 'Le Mexique des anneés 30 vu par Henri Cartier-Bresson,' Henri Cartier-Bresson, *Carnets de notes sur le Mexique*, Paris 1984

Scianna, Ferdinando, 'La photographie aussi est cosa mentale,' *La Quinzaine littéraire*, Paris, 1 Nisan 1980

Searle, Adrian, 'Memories are Made of These,' *The Guardian*, London, 17 Şubat 1998

Shirley, David L. 'Good Fisherman,' *Newsweek*, New York, 22 Temmuz 1968

Stewart, Barbara. 'John Malcolm Brinnin, poet and biographer, dies at 81,' *The New York Times*, New York, 1998 (ayrıca anonim bir şekilde *The Times*, Londra, 15 Temmuz 1998)

Szymusiak, Dominique, 'Le regard de deux artistes,' Musée Matisse (ed.) *Matisse par Henri Cartier-Bresson*, Le Cateau-Cambresis 1995

Timmory, François, eleştiri, *L'Ecran français*, Paris, 30 Aralık 1946

Thrall Soby, James, 'The Muse was not for Hire,' *Saturday Review*, New York, 22 Eylül 1962

Tyler, Christian. 'Exposed: The Camera-shy photographer,' *The Financial Times*, London, Mart 1996

Wolinski, Natacha, 'Interview with Sarah Moon,' *Information*, London, 13 Temmuz 1994

İkincil Kaynaklar

Adler, Laure and Ede. François. 'Special Cartier-Bresson,' *Le Cercle de minuit*, France 2, France, 20 Mart 1997

Archive, Fonds Brunius, Biblotheque des Films (BIFI), Paris

Delpire, Robert, Contribution to *Symposium HCB*, Londra, 23 Mart 1998

Feyder, Vera. 'Le bon plaisir d'Henri Cartier-Bresson,' *France-Culture*, Fransa, 14 Eylül 1991

Fresnault-Deruelle, Pierre, 'L'Athènes de Cartier-Bresson (1953). De quelques effets de sens,' n. p., n.d.

Moon, Sarah, 'Henri Cartier-Bresson, question-mark,' Take Five Productions, Londra, 1994

Weatley, Patricia, 'Pen, brush and camera, BBC., Londra, 30 Nisan 1998.

Teşekkürler

Ona; anılarına, koleksiyonlarına, sohbetlerine, arkadaşlarına, mektuplarına, arşivlerine, beklenmedik çıkışlarına, çelişkilerine ve her şeyi değiştiren ruhunun derin boyutlarına ulaşmama izin verdiği için Henri Cartier-Bresson'a teşekkür ederim. Henri, biyografi yazıyor olduğumun farkındaydı ve buna ilişkin memnuniyetsizliğini de gayet belli ediyordu.

Ayrıca dul eşi Martine Franck'a ve Marie Thérése Dumas'a ve Marei-Pierre Giffley'e de bu çalışmaya inandıkları için teşekkür ediyorum. Her üçü de beni yıllar boyunca doğrudan ve etkili bir şekilde cesaretlendirdiler, desteklediler ve beni büyük bir sevecenlikle karşıladılar.

Anthony Rowley'e sabrı, arkadaşçıl ve yapıcı eleştirileri için teşekkürler; ajansım François-Marie Samuelson'a ve asıl Fransız baskının yayıncısı Olivier Orban'a böyle macera dolu

bir yola çıkmanın taşıdığı risklere rağmen beni destekledikleri için teşekkürler. Ayrıca Thames & Hudson'daki herkese de teşekkürler. Özellikle de Thomas Neurath'a ve Jill Phythian'a ve çevirileri yapan David Wilson'a ve İngilizce baskının düzenlemesini yapan Elisabeth Ingles'e.

Yardımları ya da kişisel tanıklıkları için: Celia Bertin, Georgia de Chamberet, Vera Feyder, Kunang Helmi-Picard, Carole Naggar, Bona Pieyre de Mandiargues, Sophie Roy-Boxhorn, Alice Tériade, Helen Wright, Abbas, Avigdor Arikha, Claude Bernard, Jean Pierre Bertin Mabhit, Christian Bonnet, Claude Cartier-Bresson, Maurice Coriat, Robert Delpire, Laurent Dibos, Michel Drouin, Pierre Gassmann, Claude Gauter, Ara Güler, Jean Leymarie, James Lord, Jean Louis Marzorati, Raymond Mason, Bernerd Morlino, Jean François Mongibeaux, François Nourissier, Olivier Poivre d'Arvor, Sam Szafran'a teşekkürler.

Son olarak bir kere daha Angela'ya, Merly'e ve Kate'e bu uzun siyah beyaz kitabı hazırlarken hayatıma renk kattıkları için teşekkür ederim – iyi ki varsınız.

İNDEKS

A

Abbeville 169
Abbott, Berenice 83
Abidjan 71
Acadèmie Française 205
Adam, Henri-Georges 194
Afrika 63, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 79, 85, 94, 97, 102, 110, 125, 181, 233, 275, 282, 290, 298
Agfa film 104, 190
Aguirre, Ignacio (Nacho) 114, 290, 348
Ahmedabad 236, 330
Aigner, Lucien 88
Ajans France Presse 190, 249
Albert, Josef 210
Alicante 101, 104
Allahabad 299
Allégret, Marc 128, 169
Allégret, Yves 137
Allgnde, Salvador 290
Alliance Photo 232
Alpes Maritimes 181
Amerikan Cameclair 120 mm. Kamera 169
Amerikan Restoranı 116
Amerikan Sivil Savaşı 158
Anne Cartier-Bresson 383
Anne, Prenses 290
Antheil, George 121
'anti-grafik' fotoğraf 109, 121, 381
Aragon, Louis 11, 96, 129, 131, 145, 146, 147, 150, 160, 168, 178, 187, 203, 308, 354
Arbelet, M. 37
Ardèche 287
Arikha, Avigdor 253, 323, 324, 369, 390, 404
Arras 169
Artaud, Antonin 36, 112, 271
Arvin, Newton 220
Asillah 97
Associated Press 243
Atget, Eugène 66, 83, 103, 118
Atina 45, 330
Aubert, François 160
Aurobindo, Sri 255, 256, 257
Autier, Bernard 290
Avallon 22
Avedon, Richard 378, 384
Avignon Festivali 309
Avusturya 97

B

Bac, André 169
Bacon, Francis 336, 338, 369
Bacot, Edmond 179
Bağdat 261
Balanchine, Georges 194, 352
Bali 255, 260, 267, 271, 391
Balkanlar 106
Balthus 331, 369
Baltimore 222, 224, 390
Barbazanges 37
Barnak, Oscar 86
Baron, Jacques 60
Barselona 159, 289
Baselitz, George 324
Bataille, Georges 140
Bataille, Sylvia 136, 141

Batista, Fulgencio 299
Baudelaire, Charles 34, 39, 81, 94, 99, 121, 284, 339, 359, 361, 390
Bauhaus 199, 282
Bazaine, Jean Rene 179
Beato, Felice 157
Beaton, Cecil 211, 337
Beaumont, Nancy 213
Beauvoir, Simone de 207
Becker, Jacques 130, 137, 139, 140, 142, 167, 194
Belçika 97, 289
Ben & Howell Kamera 158
Benjamin, Walter 344
Berard Christian Bèbè 204
Bereby 75
Beretty, Willem 143
Bergen-Belsen 201
Berger, John 379, 390
Bergman, Ingrid 229
Beriosova, Svetlana 307
Berlin 107, 202, 289
Berliner Illustrierte Zeitung 90
Bernhardt, Sarah 204
Bernstein, Leonard 280
Berry, Walter 65
Berthier, abbe 33
Bertin, Cella 390, 397, 404
Besson, Georges 179, 203, 358
Beverly Hills 320
Blala 369
Bing, Ilse 88
Birla House, Delhi 234, 239, 241
Bischof, Werner 274, 276
Blackpool 293
Black Star Ajansı 249
Black Sun Press 65, 67
Blanchard, Albert 307
Blanche, Jacques-Emile 31, 32, 42, 50, 54, 55, 62, 92, 127, 128, 155, 194, 390, 400
Blin, Roger 132
Bloch, Jean-Richard 146
Blum, Léon 132
Blunt, Anthony Frederick 51
Boegner, Philippe 168, 397
Bombay 236, 246
Bonnard, Pierre 36, 42, 179, 181, 182, 183, 187, 208, 269, 323, 325, 396
Bonnefoy, Yves 325, 334, 390, 391
Borges, Jorge Luis 356
Born, Max 335
Boston 64, 121, 221, 222, 392, 398
Boswell, John 382
Bourdelle, Emile-Antoine 67
Bourde, Yves 364, 387, 397
Bourdieu, Pierre 307, 390
Bourges 309
Bourg-la-Reine 283
Bowles, Paul 121, 123, 145, 147, 390
Boyer, Charles 226
Brady, Matthew 88, 158
Brancusi, Constantin 66
Brandan, Julio 110
Braque, Georges 46, 179, 183, 184, 188, 208, 332
Brassai 82
Braunberger, Pierre 130, 136,

139, 141, 142, 390
Braun, Pierre 179, 181, 186, 187, 358, 388
Bravo, Manuel Alvarez 117, 118, 121, 381
Bresson, Claude-Marie 194
Breton, André 57, 58, 59, 60, 61, 70, 76, 95, 103, 104, 112, 145, 155, 283, 284, 390, 396
Brezilya 112
Brie 72, 358
Brodovitch, Alexey 219
Brownie Box kamera 35
Brunhoff, Michel de 193
Brunius, Jacques B. 137, 139, 403
Buchenwald 195
Budapeşte 103
Budizm 185, 367, 373
Buenos Aires 112
Buñuel, Luis 61, 128, 139
Burgos 269
Burke, Jim 249, 253
Burma 247, 248
Burri, René 300, 301, 369, 395

C

Caillebotte, Gustave 28, 99
Calder, Alexander 369
Callot, Jacques 195
Cambridge 50, 52, 281, 396
Camus, Albert 205
Cannes Film Festivali 287
Capa, Bob 254, 257, 265, 274, 276
Capa, Cornell 275
Capa, Robert 147, 154, 155, 160, 193, 216, 228, 229, 230, 233, 254, 257, 274, 275, 276, 294, 319, 380, 388, 396
Cape Palmas 75
Capote, Truman 220, 227, 228, 391, 393
Caravaggio 46, 98, 253
Cárdenas, Lázaro 113
Cariter-Bresson, Pierre 29, 30
Carlton Galleri, New York 325
Carpentier, Alejo 110
Carteless 110
Cartier-Bresson, Andre 25
Cartier-Bresson, André 25, 53
Cartier-Bresson, Claude 178
Cartier-Bresson, Denise 26
Cartier-Bresson, Jacqueline 26
Cartier-Bresson, Louis 29
Cartier-Bresson, Marthe 24, 25
Cartier-Bresson Vakfı 381, 382, 387
Cartier, Raymond 298, 367
Cassola, Agustin 10
Castro, Fidel 299, 300
CBS Network 312
Céline Louis Ferdinand 76
Cendrars, Blaise 70
Cervantes, Guadalupe 115
Cézanne, Jean Pierre 17, 31, 46, 49, 128, 135, 154, 215, 285, 309, 327, 372
Chagall, Marc 270
Charles-Roux, Edmonde 308, 398
Char, René 340
Chatwin, Bruce 359, 392

Chevalier, Maurice 203
Chim 105, 106, 107, 147, 154, 160, 193, 194, 206, 229, 230, 231, 233, 274, 275, 276, 277
Chirac, Jacques 382
Choquet, Victor 371
Chou En-lai 252
Churchill, Winston (cenazesi) 291
Çiang Kai-shek 248
Ciano, Kont Galeazzo 167
Clair, Jean 325, 391, 392
Clair, Renè 278
Claude Bernard Galerisi, Paris 330
Claudel, Paul 179, 181, 187
Clergue, Lucien 363
Cloche, Maurice 128
Cochin 260
Coco Chanel 138, 163, 207
Cocteau, Jean 63, 320, 390
Colette 55
Colle, Mme. 95, 112, 377
Colle, Pierre 95, 208, 377
Colmont, Bernard de 110
Conrad, Joseph 75, 359
Corday 24
Coriat, Maurice 361, 404
Corneille, Pierre 24
Corot, Jean-Baptiste-Camille 144
Cottenet, Jean 31
Courbet, Jean Desire Gustave 144
Cranach, Lucas 42, 327
Crane, Walter 67
Crevel, René 55, 56, 57, 58, 62, 94, 95, 101, 119, 155, 393
Crevel, Renè 62, 94, 101
Crosby, Caresse 393
Crosby, Harry 62, 64, 65, 67, 68
Crosbyler 65, 67, 109
Cudlipp, Hugh 283
Cyrano Kafe 58

D

Daguerre, Louis 81
Dailo, Marcel 163
Daily Telegraph 379, 398
Dakar 110
Daladier, Edouard 147, 168
Dasté, Jean 132
Davenport, John 51
Debussy 26, 74
Degas, Edgar 13, 29, 206
Delacroix, Eugene 235, 342
Delectorskaya, Lydia 180
Delhi 7, 213, 215, 217, 219, 221, 223, 225, 227, 229, 231, 233, 234, 235, 236, 237, 239, 241, 243, 245, 246, 247, 249, 251, 253, 255, 257, 259, 261
Dephot Ajansı 89
Derain, Andre 55
Desfor, Max 243
Desnos, Robert 208
Dessau 199
Detroit 224, 225
Dignon, Serge-Philippe 355
Dior, Christian 95, 204, 280
Doisneau, Robert 87, 154, 189, 232, 312, 348, 349, 353, 365, 370, 393, 394

Doriot, Jacques 127
Dostoyevski, Fydor 34, 288
Douarinou, Alain 169, 174, 175, 176, 193
Doumer, Paul 84
Douy, Max 162
Doyle, Bob Ford 249
Dréville, Jean 128
Duchamp, Marcel 66, 109, 278, 370
Duclos, Jacques 131, 203
Dugan, Jimmy 218
Dumas, Marie-Thérèse 378, 403
Dunkirk 168

E

Einstein, Albert 335
Eisenstein, Sergei 36, 114
Eisler, Georg 323, 352, 369, 398
Ektachrome film 343
Eliot, T. S.
227, 391
Elllson, Ralph 218, 392
Elmar lens 349
Eluard, Paul 204, 218
Emerson, Ralph Waldo 65
Emile-Paul 54
Empain, Baron 28
Ensor, James 316
Epstein, Jean 128
Ermanox Kamera 89
Ernst, Max 47, 61, 66, 67, 79, 80, 223, 226, 362, 369
Erwitt, Eliot 302, 388
Evans, Walker 67, 85, 121, 122, 124, 154, 215, 221, 268, 269, 318, 382
Eyck, Jan van 154, 206, 329
Eyenos Kamera 169

F

Falconetti, Renèe 36
Faulkner, William 218, 224, 278, 279
Faure, Elie 51, 52, 130, 145
Fayette / Missisippi 312
Fellig, Arthur (Weegee) 148
Fenoyl, Pierre de 344
Feyder, Vera 345, 392, 403, 404
Fini, Leonor 97, 98, 103, 194, 204, 357, 393
Flaherty, Robert 224
Flaubert, Gustave 121
Fontan, Gabrielle 137
Ford, Charles Henry 105, 120, 348
Fortune 221
Franck, Erick 378
Franck, Martine 316, 320, 365, 382, 403
Franco, General 290
Frazer, Sir James 52
Freire, Dido 163
Freud, Lucian 369
Frontier Films 157

G

Gabriello 136
Galassi, Peter 383, 387, 389
Galeries Lafayette 83
Gandhi, Indira 298, 299, 388

Gandhi, Mahatma 11, 234, 235, 237, 238, 239, 240, 242, 243, 259, 261, 277, 328, 388, 392, 396
Garcia Lorca, Federico 106
Garron, Jules 198
Gasquet, Joachim 327
Gassmann, Pierre 107, 108, 269, 342, 404
Gaugin, Paul 43
Gaulle, Charles de 191, 202, 230, 286, 287, 310, 311, 388
Gendron, Teğmen 202
Genet, Jean 272
Giacometti, Alberto 153, 154, 285, 286, 323, 325, 332, 393
Gide, Andre 38, 55, 57, 70, 259, 264
Ginsberg, Allen 282
Giono, Jean 145
Giotto 115
Giraudoux, Jean 55
Goethe, Johann Wolfgang 323
Gogol 270
Grenoble 309
Gréville, Edmond 169
Griffith, D. W. 36
Gris, Juan 327
Guardian, The 380, 400, 402
Guatemala 112
Guerin, Raymond 394
Guerrin, Michel 380, 381, 387, 388, 399
Guevara, Ernesto "Che" 300, 301, 395
Guillaume, Albert 28
Guillén, Nicolás 300
Guillermaz, Jacques 249, 394
Guitry, Sacha 169, 192
Güler, Ara 2, 346, 404

H

Haas, Ernst 275
Halsmann, Philippe 268, 269
Hamilton, Peter 189, 394
Harper's Bazaar 89, 125, 203, 219, 221, 243, 289, 358
Havana 110, 300
Hayward Galeri 367
Heidelberg 171
Henestrosa, Andrés 114
Hergé 273, 321, 359
Herrigel, Eugen 184, 185, 394
Heyman, Claude 137
Heymann, Danièle 399
Himalaya 261
Hitler, Adolf 106
Hölderlin, Friedrich 35
Hollanda 260, 289
Honduras 112
Hong Kong 251, 260
Houllé, Marguerite 136, 163
Houston 222
Hoyningen-Huene, George 378
Hughes, Langston 114, 218, 394, 398
Hugo, Victor 80, 179
Huston, John 280
Hutheesingh, Krishna 237

I

Independent, The 380, 388
Ingres, Jean Auguste 81, 358

In Patagonya 359
İran 261
İrlanda 28, 289
Isle-sur-la-Sorgue 329
İsrail 290
İtalya 30, 97, 98, 102, 167, 187, 227, 230, 285, 289, 329, 360, 373

J
Jacob, Max 16, 41, 94, 155, 257, 394
Jaipur 242, 246
James, Henry 65
Japonya 15, 184, 276, 290, 295, 296, 316, 348, 366
Jaurès, Jean 122
Java 143, 218, 223, 237, 255
Jinnah, Mohammed Ali 234, 246
John, Augustus 281
Josse, Pierre 119
Joyce, James 34, 65, 66, 172, 337
Julien Levy Galeri, New York 214
Jung, Carl Gustav 208
K
Kafka, Franz 83, 394
Kahn, Louis 283
Kahnweiler, Daniel-Henry 37
Kant, Immanuel 296
Karaçi 246
Kara Orman (Black Forest) 171
Karikal 235
Keaton, Buster 36
Kennedy, Robert 283
Kertész, André 83, 88, 125, 318, 365, 380
Keşmir 246
Khan, Louis 370
Khan, Masud 307, 400
Khitruk, Anastasis 378
Kiki 96
Kipling, Rudyard 247
Kirstein, Lincoln 214, 391
Kisling, Moise 42
Kline, Herbert 157, 159
Kodak 190
Kodak Film 349
Kodak-Pathe 307
Koenig, General 195
Koestler, Arthur 356, 394
Kokoschka, Oscar 369
Korda, Alberto 301
Koudelka, Josef 365, 378
Krauss Kamera 72
Krimsky, Yüzbaşı 198

L
Labisse, Félix 271
Laclos, Choderlos de 65
Lafargue, Paul 359
Lahore 236
Lamotte-Beuvron 162
Langlois, Henri 309
Lang, Margueritte 136, 265
Lartigue, Jacques-Henri 339
Lasdun, Denys 281
Lautréamont, Comte de 70
Lawrence, D. H. 65
Lazareff, Hélène 204
Le Breton, Louis 31, 50

Le Cannet 181
Le Chanois, Jean-Paul 130
Leclerc, General 188
Le Figaro 238, 363, 397, 398, 401
Lefranc, Claude 176
Léger, Fernand 270
Leibowicz, Max 372
Leica Kamera 13, 86, 87, 88, 89, 94, 98, 101, 104, 105, 112, 115, 123, 149, 158, 170, 172, 179, 182, 187, 188, 199, 202, 209, 215, 217, 220, 222, 226, 237, 242, 245, 246, 250, 261, 263, 268, 277, 280, 281, 293, 317, 340, 349, 353, 358, 363, 367, 369, 373, 378, 383, 397, 399, 400
Leiris, Michel 60, 110, 332
Le Mans 291
Lemare, Jacques 157
Le Monde 355, 364, 378, 380, 387, 389, 397, 398, 399, 401
Le Monde diplomatique 355, 398
Le Monde libertaire 355
Le Nain, Louis 325
Le Retour 198, 199
Lestringuez, Pierre 140
Lévis-Mirepoix, Duke 362
Levy, Julien 382
Lewis, Butch 116
L'Express 399
Leyda, Jan 223
Leymarie, Jean 325, 328, 389, 392, 404
Lhote Akademi 42
Lhote, André 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 64, 76, 81, 91, 92, 93, 104, 120, 124, 127, 128, 144, 194, 204, 206, 321, 395, 400
Libération 378, 379, 398, 400
Libermann, Alexandre 91
Lipp brasserie 309, 369
Lippi, Flippino 242
Loches 177
Londra 28, 149, 150, 151, 269, 290, 329, 352, 367, 390, 391, 392, 393, 394, 395, 396, 400, 402, 403
Londres, Albert 70, 73, 160, 238
Look 301
Lord, James 325, 392, 404
Los Angeles 222, 226
Lotar, Eli 104, 141, 154
Louisiana Story 224
Lourié, Eugène 162
Louvre 26, 37, 93, 190, 270, 307, 326, 368, 370, 371, 393
Lowell, Robert 282
Loy, Mina 66
Lyons, Jean 249

M

Maar, Dora 43
MacCown, Eugene 56
Madrid 100, 104, 151, 158, 159, 390
Maeght Galleri 286
Magdalen Koleji 50
Magnum Photos 228, 305
Magritte, Rene 61
Mahé 235
Mallarmé, Stéphane 34

Malraux, André 132, 147, 160, 309, 393
Mandalay 248
Mandiargues, Andre Pieyre 52, 53, 61, 97, 116, 169, 194, 207, 227, 289, 357, 392, 401, 404
Manessier, Alfred 179
Manet, Edouard 32, 144, 153
Manzoni, Alessandro 34
Mao Zedung 248, 251, 252
Marais, Jean 203
Marat, Jean-Paul 24
Marcuse, Jacques 249
Marie Claude, Vogel 91
Marken, Jane 136
Marsilya 86, 102, 103
Martell Ailesi 28
Marty, André 203
Mason, Raymond 323, 404
Masson, André 104
Matisse, Henri 156, 179, 180, 181, 187, 188, 264, 270, 396, 402
Matta, Roberto 160
Maupassant, Guy de 134, 136, 141, 142, 144, 395
Maurois, André 14, 271
McCullers, Carson 218, 278, 396
McKay, Claude 105, 395
McLuhan, Marshall 303
Meksika 110, 112, 113, 114, 115, 117, 118, 119, 120, 121, 124, 160, 174, 187, 215, 218, 244, 246, 290
Memphis 222
Menotti, Gian Carlo 283
Metz 169, 177
Metzinger, Jean 42
Michaux, Henri 143, 273
Milhaud, Darius 209, 218, 224
Miller, Arthur 283, 395
Miller, Henry 224
Miller, Lee 201
Miro, Joan 269
Mistler, Jean 362
Mitterand, François 371
Mnouchkine, Ariane 316
Modern Sanatlar Müzesi 213, 231, 240, 274, 321
Modot, Gaston 132
Mohini, Ratna 143
Monestier, Alphonse 249
Monet, Claude 99, 329, 371, 372
Morand, Paul 69, 129
Morgan, J. P. 64
Moskova 288
Moulin, Jean 178
Mourlot, Fernand 156
Mumm, Elena 120
Munkacsi, Martin 10, 84, 373
Murnau, F. W. 69
Mussolini, Benito 138, 167
Mysore 299

N

Nabokov, Nicolas 120, 395
Nehru 234, 235, 237, 241, 245, 328
Newhall, Beaumont 213, 214, 215, 388, 391
New Orleans 219, 220
Newsweek 306, 402
Newton, Helmut 179, 220, 384
New York 7, 36, 66, 67, 68, 109,

119, 120, 121, 124, 125, 148, 157, 158, 187, 213, 214, 215, 216, 217, 219, 221, 222, 223, 224, 225, 227, 228, 229, 230, 231, 233, 235, 237, 239, 240, 241, 243, 244, 245, 247, 249, 251, 253, 255, 257, 259, 261, 274, 277, 282, 303, 316, 321, 325, 330, 351, 366, 372, 373, 382, 387, 390, 391, 392, 393, 394, 395, 396, 397, 400, 401, 402

New Yorker, The 219, 389

New York Filarmoni Orkestrası 280

New York Herald Tribune 268, 400

New York Post 263

New York Times 112, 249, 259, 268, 387, 400, 402

Nicole Cartier-Bresson 218

Nizan, Paul 147, 150, 151, 152, 168, 188, 395

Normandiya 25, 72, 183, 188, 193, 309

Notre Dame 80, 204, 362

O

Observer, the 379, 389

Ockrent, Christine 312

Offranville 31, 54, 194

Oxford, Missippi 278, 395, 396

P

Pabst, Georg Wilhelm 128, 129

Paillole, Başkan 197

Pakistan 234, 245, 246, 259

Palermo 26, 356

Pantheon Yayınevi 227

Paraguay 112

Paris 9, 19, 21, 22, 27, 36, 42, 43, 52, 58, 59, 62, 63, 64, 66, 69, 82, 83, 84, 89, 92, 96, 105, 107, 110, 112, 119, 120, 125, 127, 134, 140, 143, 145, 146, 147, 151, 153, 160, 167, 169, 181, 188, 189, 190, 191, 193, 194, 195, 196, 198, 202, 207, 213, 215, 218, 230, 232, 269, 270, 271, 272, 274, 275, 284, 285, 288, 289, 290, 298, 303, 309, 310, 312, 316, 330, 341, 345, 348, 356, 368, 371, 383, 390, 391, 392, 393, 394, 395, 396, 397, 398, 399, 400, 401, 402, 403

Paris Match 258, 289, 298, 343, 397, 401

Paris Soir 168

Pascal, Blaise 74

Patagonya 69

Paul-Boncour, Dominique 311

Paulhan, Jean 184, 204

Peignot, Charles 111

Péret, Benjamin 112

Pericer Galeri 37

Perpignan 380

Perret, Jacques 368

Perutz Film 104

Pétain, Marshal 170, 178, 189

Petit Journal 83

Piaf, Edith 204

Picasso, Claude 369

Picasso, Pablo 48, 117, 179, 204, 270, 289, 369

Pierre Loti 246

Pignon, Edouard 204
Platon 45
Poe, Edgar Allan 65
Poli-Marchetti, Kolonel 63
Polonya 97, 169, 187, 193, 362
Pompidou, Georges 311
Pons, Louis 369
Portekiz 289
Pound, Ezra 65, 341
Poussin, Nicolas 326
Powel, Gretchen ve Peter 67, 83
Prag 83
Prévert, Jacques 60
Prix de Rome 29
Proust, Marcel 13, 17, 18, 29, 31, 32, 34, 65, 177, 359, 397

R

Ramadier, Paul 234
Raphael 45
Ratner, Norma 198
Rava Ruska 193
Ray, Man 61, 66, 83, 145, 226, 278, 390, 393
Raynal, Maurice 93
Ray, Satyajit 208, 244, 392
Razvi 247
Reclus 51, 52, 150
Redgrave, Michael 51
Renoir, Alan 11, 129, 130, 132, 133, 134, 135, 136, 137, 138, 139, 140, 141, 142, 144, 147, 148, 153, 157, 161, 162, 163, 164, 167, 169, 194, 198, 199, 215, 224, 226, 244, 287, 320, 321, 327, 356, 368, 387, 390, 395, 400
Resnais, Alain 283
Reston, Scotty 283
Retz, Cardinal de 265, 395
Revel, Jean-François 321, 396
Reverdy, Pierre 207, 270
Rewald, John 31
Rhineland 127
Riboud, Jean 275
Riboud, Marc 354, 388, 401
Ricoeur, Pére 204
Rimbaud, Arthur 33, 34, 44, 61, 69, 70, 75, 396
Rivera, Diego 115
Robbe-Grillet, Alain 282, 283, 391
Robbins, Jerome 283
Robert Bresson 128
Rodger, George 201, 230, 231, 233, 274, 275, 302, 390
Rodin, Auguste 18
Rodriguez, Abelardo 113
Rolland, Romain 235
Rolleiflex kamera 87, 89, 349
Roma 43, 98, 289, 330
Romanya 97
Ronis, Willy 312, 389
Rosebud 33, 91
Rothko, Mark 319
Roualut, Georges 179
Rouart, Henri 28
Rouen 24, 27, 31, 69
Roy, Claude 198, 217, 218, 220, 316
Rusya 11, 167, 288, 289

S

Sadoul, Georges 131
Sagittaire 57
Salazar, Antonio 110, 116
Saroyan, William 229
Sarraut, Albert 127
Sarraute, Nathalie 272
Sartre, Jean-Paul 205, 268, 272, 273
Saturday Evening Post 243
Schumann, Maurice 235, 396
Scianna, Ferdinando 383, 402
Seurat, Georges 37, 45, 327
Seville 155
Shalimar 246
Shirey, David L. 306, 402
Sicilya 26, 356
Simenon, Georges 133, 264, 335
Simon Galeri 37
Simon & Schuster Yayıncılık 264
Siqueiros, David 115
Sire, Agnés 378
Skira, Albert 93
Smith, Eugene 124, 348
Snow, Carmel 219, 231, 358
Snow, Ed 245
Sologne, Madeleine 132
Sorbonne 53, 121, 310
Soria, Georges 147
Soupault, Philippe 70, 396
Souvarine, Boris 132
Steinberg, Saul 224, 321, 337, 389
Steiner, Ralph 123, 396
Stein, Getrude 54, 55, 121, 227, 353
Stendhal 47, 202, 232, 233, 240, 338, 396
Stieglitz, Alfred 109, 154, 277, 278, 365, 401
Strand, Paul 85, 124, 125, 157, 158, 306
Stravinsky, Igor 204, 224
Stroheim, Erich von 36
Sunday Telegraph 379, 389
Sun Yat-sen, Madam 252
Sürrealist Manifesto 57, 59, 70
Süveyş Savaşı 276
Szafran, Sam 323, 324, 325, 369, 378, 404

T

Taconis, Kıyn 297
Taine, Hippolyte 38
Takata, Yoshi 295
Tanning, Dorothea 226
Taro, Gerda 147, 229
Tata, Sam 249
Tayvan 250
Tchelitchev, Pavel 120
Tebul, Haroun 382
Teksas 67, 224
Thomas Aquinas 304
Thomas, Dylan 227
Thorez, Maurice 146, 203
Time 154, 215, 249
Times, The 379, 388, 398, 402
Tokyo 330
Toledo, Alvarez de 110
Tourneur, Jacques 169
Tracol, Henri 52
Triolet, Elsa 147, 308

Tsing-tao 249
Türkiye 290

U

Ucello, Paolo 61
US Camera Ödülleri 261

V

Vaillant-Couturier, Paul 91, 131, 145
Valdés, Miguel Alemán 290
Valencia 104
Vallauris 289
Vandivert, William 231, 232
Van Dyke, Willard 125
van Velde, Bram 369
Varşova 105
Vasari, Giorgio 48
Vaugirard 104
Venedik 98, 289, 341
Verve 155, 156, 244, 264, 269
Vietnam 295
Vl. George 149, 187, 268, 291
Viguier, Albert 169
Vilmorin, Henri de 202
Vilmorin, Louise de 204
Virilio, Paul 359
Visconti, Luchino 137, 138, 139, 140, 396
Viva Ajansı 317
Vivekenanda 235
Viyana 289
Vogel, Hermann 91
Vogel, Lucien 89, 90, 106
Vogue 89, 90, 193, 219, 308, 399
Vosges 170, 179, 202

W

Washington 222, 226, 300, 372
Westminster Hall, Londra 291
Weston, Edward 113, 306
Wheeler, Monroe 214
White, Pearl 36
Wilde, Oscar 65
Williencourt, Dominique de 383
With the Lincoln Battalion 159
Wright, Frank Llyod 224
Wright, Helen 366, 404

Y

Yanao 235
Yutkevich, Sergei 288

Z

Zapata, Emiliano 10, 290
Zengakuren 295, 296
Zervos, Christian 93
Zikawei 252
Zoete, Beryl de 271
Zola, Emile 81, 161, 323
Zwoboda, Andre 130, 163

Espas Sanat Kuram Fotoğraf Dizisi

Sokak Fotoğrafçılığı,
Clive Scott

Weimar Cumhuriyetinden Günümüze Fotoğraf Ajanslarının Fotojurnalizme Katkıları,
Merter Oral

Toplumsal Belgeci Fotoğraf ve Fikret Otyam Örneği,
Merter Oral

Yaşamın Aynası: Fotoğraf,
Mehmet Ünal

Fotoğraftan Sonra,
Fred Ritchin

Çağımızın Tanıkları: Belgesel Fotoğrafçılar Anlatıyor,
Ken Light

Fotoğrafı Düşünmek,
Der:Victor Burgin

Acımasız Aydınlık: Fotoğraf ve Politik Şiddet,
Susie Linfield

Fotoğrafçının Eğitimi,
Der: Charles Traub, Steven Heller, Adam Beller

Fotoğraf Felsefesi-Doğanın Kalemi Üzerine Denemeler,
Der: Scott Walden

Fotoğrafın Krizi- Vahşeti Fotoğraflamak,
Der:G. Batchen, J. Prosser, Nancy K. Miller, M. Gidley

Bu Fotoğrafları Neden Çekiyoruz?,
Haluk Çobanoğlu

Fotoğrafın Temel Kavramları,
Bülent Erutku

Müzik Kutusunun Eşliğinde The Americans Listesi,
Jason Eskenazi

Henri Cartier-Bresson, Biyografi,
Pierre Assouline

Fotoğraf Kuramı,
Der: James Elkins

'Fotoğraf, benim için bir anı ve o anın sonsuzluğunu yakalayan sürekli bir görsel ilginin anlık dürtüsüdür. Bununla birlikte çizim ise grafolojisiyle o andan itibaren bilincimizin yakaladığı şeyi işler. Fotoğraf, ani bir harekettir; çizim ise meditasyondur.'

Karar Anı, HCB

'Şu dünyada bir karar anı olmayan hiçbir şey yoktur ve iyi kotarılmış bir başyapıt, böyle bir anın ayırdına varabilmek ve onu ele geçirmek demektir. Eğer durumların devinimi içinde o anı kaçırırsanız, onu yeniden bulabilmek veya farkına varabilmek için şansınız olmayabilir.'

Karar Anı, HCB

'Röportaj bir sorunu anlatmak, bir olayı veya izlenimleri saptamak üzere sırasıyla kafanın, gözün ve kalbin işlemesidir'... 'Fotoğraf çekmek —eş zamanlı olarak ve saniyenin bir kesri içinde— hem olayın hem de ona anlam veren görsel biçimlerin farkına varmaktır'... 'Amaç olayları biriktirmek değildir, olayların tek başlarına hiçbir önemi yoktur. Önemli olan onların içinden seçim yapabilmek, derinlerde gerçekle bağlantılı olduğu doğru olayı yakalayabilmektir. En küçük şey fotoğrafta büyük bir konu olabilir, en ufak insani ayrıntı ana fikre dönüşebilir...'

Karar Anı, HCB

ISBN-13: 978-605-4363-30-8
9 786054 363308

İSTANBUL BÜYÜKŞEHİR BELEDİYESİ ATATÜRK KİTAPLIĞI
082899 HG
2009 INVA

Fotoğraf: Ara Güler