Ebu Graib Etkisi

Batı Sanatında Şiddetin Kökenleri



Stephen F. Eisenman

Çeviri: Işıl Özbek

versus



kültür sanat politika

Stephen F. Eisenman

Çalışmalarını Modern sanatın çok yönlü eleştirisine yoğunlaştıran Eisenman, geç on dokuz yüzyıl sanatı ve sanatçıları üzerine The Temptation of Saint Redon (1992) ve Gauguin's Skirt (1997) isimli iki kitabın yazarıdır. Eisanman araştırmaları sonucunda Avrupa ve Latin Amerika'daki ırkçılık ve Güney Pasifik'teki yeni sömürgecilik sorunlarını inceleyen pek çok makale yayınlamıştır. Şu anda ise Karl Werckmeister ile birlikte Avrupa sanatının sosyal ve siyasi tarihini konu alan bir çalışma hazırlamaktadır.

Işıl Özbek

1982 İzmir doğumlu. Hacettepe Üniversitesi İngiliz Dili ve Edebiyatı mezunu. Şu an ODTÜ 'de aynı bölümde yüksek lisans çalışmalarına deveam etmektedir. Çeşitli şiir ve öykü ödülleri bulunmaktadır. Temizlikçim, Maggie Gee, Versus, 2007; Seks Sohbetleri, Sürrealist Görüşmeler, Versus, 2007; Nietzche'nin Öpücükleri, Lance Olsen, Versus, 2007; Tedirgin Hazlar, Lance Olsen, Versus, 2007 çevirisini yaptığı kitaplardır.

Ebu Graib Etkisi

Batı Sanatında Şiddetin Kökenleri

Stephen F. Eisenman

İngilizce'den Çeviri
Işıl Özbek

versus

Versus Kitap **(46)**

Ebu Graib Etkisi
Batı Sanatında Şiddetin Kökenleri
Stephen F. Eisenman

Özgün Künye
The Abu Ghraib Effect
Reaktion Books, 2007

Yayına Hazırlayan
Aydın Ekim Savran

İngilizce'den Çeviri
Işıl Özbek

Kapak Tasarımı
Bülent Arslan

Sayfa Düzeni
Bülent Arslan

Baskı
Can Matbaacılık
0212 613 10 77

ISBN: 978-9944-989-45-9

VERSUS KİTAP Ekim 2007
© Her hakkı mahfuzdur.

Albay Faik Sözdener Sk.
Benson İş Merkezi No:21/2
Kadıköy / İstanbul 34710
Tel: 0 216 418 27 02 (pbx) Faks: 0 216 414 34 42

www.versuskitap.com
versuskitap@versuskitap.com

içindekiler

Önsöz	3
1. Benzerlik	7
2. Freudçu Dil Sürçmesi	15
3. Barbarlık Belgeleri	39
4. Pathos Formula	57
5. Zulmün Aşamaları	71
6. Kas ve Kemik	91
7. Vahşet Tiyatrosu	101
8. Oryantalizm	109
Sonsöz Batı Sanatı Nedir?	113
Teşekkür	125
Referanslar	127

Ebu Graib Etkisi

Batı Sanatında Şiddetin Kökenleri

Bu sözleşmede "işkence" sözcüğüyle fiziksel ya da ruhsal anlamda şiddetli acı ve ıstıraba yol açan, acı çektirilen kişiden kendisi yahut üçüncü bir kişi ile ilgili bilgi almak, kendisinin veya üçüncü bir kişinin işlemiş olduğu ya da işlemiş olduğundan şüphelenilen bir suç nedeniyle kişiyi cezalandırmak, kendisini ya da üçüncü bir kişiyi korkutarak sindirmek amaçlarıyla bir devlet yetkilisi ya da resmi bir yetkisi olan herhangi biri tarafından veya bir devlet yetkilisinin teşviki/izni/bilgisi dâhilinde yapılan her türlü eylem kastedilmektedir.

Savaş hali, iç politikadaki karışıklık veya herhangi bir başka olağanüstü durum işkenceyi haklı gösterecek nedenler olarak kabul edilemez.

Hiçbir siyasi parti bir insanı işkence görme tehlikesi bulunan bir başka ülkeye süremez/teslim edemez.

Birleşmiş Milletler İşkence Karşıtı Sözleşmesi, 1984[1]

Geçmişten tarihsel olarak söz etmek... tehlike anında su yüzüne çıkan bir anıyı yakalamaktır.

Walter Benjamin, 1949[2]

Önsöz

Ebu Graib hapishanesinde yapılan işkencelere dair görüntüler, 2003 yılında ABD'nin Irak'a savaş açmasından bu yana ortaya çıkan en rahatsız edici ve yürek dağlayıcı görüntülerdendir. İşkenceye dair fotoğraflar dünyanın dört bir yanındaki gazete ve dergilerce basılıp interneti ve televizyonu olan hemen hemen herkesçe görüldü. Yayınlananlar binlerce resmin yalnızca küçük bir kısmı da olsa, olayın belgesel önemi ayan beyan ortadadır: ABD'den uzakta, belirli bir yerde, 2003-2004 yılları arasında belirli bir zamanda askerlik görevinde bulunan erkek ve kadınlar oradaki insanları hakir görmüş ve onlara çırılçıplak soymak, bağlamak, cinsel tacizde bulunmak, yumruk ve sopalarla dövmek, tehdit etmek, üzerlerine köpek saldırtmak, öldürmek suretiyle zulmetmişlerdir.[1] BM İşkence Karşıtı Sözleşmesi'nde de belirtildiği üzere böylesi davranışlar yasadışıdır, hiçbir şekilde haklı çıkarılamaz ve bu davranışlarda bulunanların tespit edilip tutuklanmaları ve askeri, sivil, uluslararası hukukun öngördüğü en sert şekillerde cezalandırılmaları gerekmektedir. Ayrıca, işkenceyi onayan yahut izin veren her türlü siyasi tavır ve uygulamaya derhal son verilmelidir. İşin buraya kadarı açık ve anlaşılır, ama bundan sonrası henüz çözümlenmemiş durumda.

Örneğin henüz suçlar paylaştırılmadı, cezalar verilmedi. Ame-

rikan Senatosu 2004 yılında Ebu Graib ile ilgili yalnızca on iki saatlik yeminli ifade aldı ve hiçbir rapor yayınlamadı. Bunun yanı sıra bu konuda araştırma yapan Savunma Bakanlığı, Ordu, Donanma ve CIA tarafından 150 tane işkence iddiası ama yalnızca bir avuç dava ve mahkûmiyet kararı ortaya kondu.[2] Amerikan Ordusu Ebu Graib'te meydana gelen ölümlerden en az yirmi yedisinin cinayet olduğunu kabul ediyor, ancak cinayetle suçlanan askerlerin aldığı en ağır ceza üç yıl hapis oldu.[3] Gazeteciler, avukatlar ve insan hakları savunucuları ordunun üst düzey yetkililerini ve devletin ileri gelenlerini işkenceye göz yummak ve işkenceyi meşrulaştıran bir tavır içinde olmakla suçlasalar da bu insanların hiçbiri resmi olarak suçlanmadı, ordudan atılmadı, kınama ya da rütbe indirme yoluyla cezalandırılmadı. Ebu Graib fotoğrafları 2004 başkanlık seçiminde aday olanlarca gündeme getirilip tartışılmadı, orada yaşananlar George Bush'un yeniden seçilmesini engellemedi. Amerika'nın sözde "teröre karşı savaşta" Irak'ta tutsak bulunanlara işkence etme hakkı olduğunu savunan bir muhtıra çıkaran Alberto Gonzales, Beyaz Saray avukatlığından başsavcılığa terfi ettirildi. Senato'daki bütün Cumhuriyetçiler ve altı Demokrat Parti üyesi Gonzales'in terfisi lehine oy kullandı.

Başkan Bush'un popülaritesi 2005-2006 döneminde ciddi bir kan kaybına uğradıysa da, bu Irak ve Guantanamo Körfezi'ndeki mahkûmlara yapılan işkence, dünyanın çeşitli yerlerindeki gizli alıkoymalar, "olağanüstü hükümler" ve (daha önce belirtildiği üzere BM tarafından kesinlikle yasaklanan) terör şüphelilerini kaçırarak rutin olarak işkence yapılan yerlere gönderme uygulaması değil, daha çok Katrina Kasırgası, yükselen benzin fiyatları, savaşta yaşanan başarısızlık yüzündendi. Bütün bunlardan yola çıkarak ABD vatandaşlarının ABD'nin uyguladığı işkencelere duyarsız olduğu kanısına varılabilir. Ebu Graib fotoğraflarının yayınlanmasından hemen sonra yapılan bir ankette Amerikalıların yüzde 54'ünün orada olanlardan "ciddi rahatsızlık duyduğu" sonucuna ulaşılmıştı. Oysa sadece bir yıl sonra bu oran yüzde 40'a düştü. 2005 Aralığında AP/IPSOS tarafından yapılan bir ankette Amerikalıların yüzde 61'inin bazı durumlarda işkencenin gerek-

li olduğunu düşündükleri ortaya çıktı.[4] BM Üst Kurulu'nca 2006 Mayısında yayınlanan Guantanamo Körfezi'ndeki işkenceye dair rapor gazete, radyo ve televizyonlarca duyurulmasına karşın büyük bir yankı, protesto uyandırmadı. Parlamento bu konuda herhangi bir şey yapmadı.

Bu kadar çok Amerikalı işkenceyi kanıksamış olabilir mi? Peki ya fotoğrafların kendilerinde ve medyaya yansıyan geçmiş işkence görüntülerinde öfkeyi körelten bir şeyler varsa? Ebu Graib fotoğraflarında sıkça rastlanan cinsel senaryolar işkence ve tacizin daha az korkunç görünmesine yol açıyorsa? Ya Ebu Graib'te bulunan Amerikalılar ve amatör fotoğrafçılar –kısmi ya da geçici de olsa– resimlerdeki rezillik ve zulmü görmezden gelmelerini sağlayan bir çeşit ahlaki körlük –hadi buna "Ebu Graib etkisi" diyelim– içindeyseler? Son olarak –ve bir umut– ya bu "Ebu Graib" etkisi tartışılmak, çözümlenmek ve açık seçik gösterilmek suretiyle azaltılabilir ya da en azından bilincine varılmasına yarayacak şekilde "ötekileştirilebilirse"?

Ebu Graib etkisini zayıflatmak ya da görünür kılmak için bazı rahatsız edici fotoğrafları dikkatle incelemekten başka seçenek yok. Nasıl bir önem taşıdıklarını belirleyebilmek için bu fotoğrafları uzun bir imgeler tarihinin içindeki yerleriyle anlamak gerekiyor. Fotoğraf, resim ve imge sözcüklerini Ebu Graib'te yaşananların kanıtı olarak kullandığımı belirtmek isterim. Bu kanıtlar her ne kadar sanat tarihçilerinin "tarz" olarak adlandırdıkları belli bir biçem ve yapıya sahip olsalar da, sanat eseri olarak ele alınmaları mümkün değildir. Sanat eseri olarak müzelerde yahut galerilerde sergilenmek üzere yapılmadılar, bildiğimiz kadarıyla üreticileri sanat okulu yahut akademisinde eğitim almadılar, çağdaş ya da eski önemli sanat yapıtlarına aşina değillerdi.[5] Ama bütün bunlar Ebu Graib fotoğraflarının tarihin değişik dönemlerinden sanat eserleriyle karşılaştırılması önünde engel oluşturmuyor. Tasavvur, görüş ve tasvirin kendi tarihleri var. Bireylerin ve toplumların görsel hayal güçleri nesilden nesile genişletilerek aktarılır.

Bütün imgeler sanat yapıtı değildir ama bütün sanat yapıtları imgelerden oluşur ve Ebu Graib fotoğrafları, özel nitelikleri –sa-

vaş zamanında işkence ve acı görüntülerini yansıtması– nedeniyle çok geniş ve kültürel anlamda son derece prestijli bir gruba dâhiller. Birazdan göstereceğim üzere, kökeni Batı Sanatında sık sık yeniden ortaya çıkan Greko-Roman heykeline değin uzanan birtakım özel motifler ve konular içermekteler (Sonsözde problematik Batı Sanatı teriminden söz edeceğim). Uzun sözün kısası, Ebu Graib fotoğrafları, sanat eseri olmasalar da, onları yorumlamak ve etkilerini karşılayabilmek için sanat tarihinden örnekler ve araçlara ihtiyacımız vardır.

1

Benzerlik

Ebu Graib'te siviller ve paralı/parasız askerlerce çekilen fotoğraflar 2004 baharında ilk kez medyaya yansıdığında dünyanın büyük kısmı dehşete düştü.[1] Ben de sarsıldım, ama bir sanat tarihçisi olarak öfkenin yanı sıra bir tanıdıklık duygusu yaşadım: Irak'taki bir hapishanede çekilen bu barbarca fotoğraflar –ki bir avuç insan dışında kimse tarafından görülmeyecekleri düşünülüyordu– sanat eseri olmasalar da çok eski ve değerli tablo ve heykelleri çağrıştırıyorlardı. Ebu Graib'teki mahkûmlar Helenistik dönem Yunan heykellerindeki yenik savaşçıları andıran boynu bükük durumlarda görüntülenmişlerdi. "Teröre karşı" yürütülen küresel savaşın çıplak tutukluları, Michelangelo'nun elleri kollarını bağlanmış köleleri gibi görünüyorlardı, ıstırap içindeki bedenler Barok kiliselerdeki şehit olmuş azizlerinkine benziyordu. Kısacası günümüz Müslümanları –prangaya vurulmuş ve başlarına çuval geçirilmiş halde– Berlin'deki mermer Bergama sunağından, Louvre müzesinden ve Roma'daki St. Peter Bazilikası geçidinden fırlamış gibi duruyorlardı. Bu benzetme yersiz miydi, yoksa zaman ve kültür açısından birbirinden böylesi uzak şeyler arasında bir bağ kurulması mümkün müydü? Farklı nesneler ve imgelerin paylaştığı ortak bir görsel imgelem mi vardı?

İlk görüntülerin yayınlanmasından sonraki haftalar ve aylarda



Resim 1:
Goya'nın *Engizisyon Albüm*'ünden (1810-14) *Engizisyon Kurbanı* isimli çizim; mürekkep ve fırça çalışması.

yapılan yorumlara bakınca işkence gören Müslüman kadın ve erkeklerle Antik Çağda, Rönesans ve Barok dönemde krallar, din adamları ve aristokratlar için yapılan heykel ve tablolar arasındaki çarpıcı benzerlikleri meslektaşlarımdan çok azmın fark ettiğini anladım.[2] Çoğu eleştirmen ve sanat tarihçisi bu zulüm fotoğraflarında modern, savaş karşıtı sanattan; Francisco Goya, Pablo Picasso, Ben Shahn ve Leon Golub gibi sanatçılardan izler olduğu kanısındaydılar. Elbette tek tek bakıldığında bazı görsel benzerlikler hemen göze çarpıyor: Örneğin Goya'mn *Engizisyon Albümü*'nden bir çizimle, kollarından sarkan kablolarla saatlerce bir kutunun üstünde durmaya zorlanmış adamın görüntüsünün birbirine yakınlığı gibi (resim 1 ve 2).[3]

Her ikisine de vücudu komik gösteren kaba kesimli giysiler giydirilmiş. İlkinin elbisesi kağıttan, belinde bir kemeri olan, üs-



Resim 2: Ebu Graib'te "Gilligan" olarak bilinen mahkûm.

tüne kafirin adının ve işlemiş olduğu düşünülen suçlarının yazıldığı bir *samarra* ya da *sanbenito*. İkincisininki büyük olasılıkla mahkûmun kendisi tarafından kaba bir battaniyeden yapılmış, gardiyanların ve sorgu yargıçlarının ondan başka bir giyecek sağlamadığı, üzerine son derece bol gelen bir panço.[4] Her iki mahkûmun da, biri iplerle, diğeri dar, küçük, mukavva kutunun kendisiyle olmak üzere ayakları birbirine bitiştirilmiş. Her ikisinin kafasında da uzun, koni biçiminde birer şapka bulunuyor. İlkininki İspanya engizisyonunda yakılma cezası almış kurbanların taktıkları, üzerinde alev ve şeytan figürleri olan *carochas*; ikincisininki ise muhtemelen hintkenevirinden yapılmış, Amerikan ordusunca suçluları sindirmek, nesneleştirmek ve onlara işkence etmek için kullanılan ve bir zamanlar tembel öğrencilerin ceza olarak başlarına giydikleri kâğıt külâhları, Ku Klux Klan üyelerinin ve diğer ırkçı toplulukların kukuletalarını ve cellât ile kurbanın infaz sırasında taktıkları başlıkları çağrıştıran bir kukuleta.

Ama bu iki resme kısacık bir göz atmak bile aralarındaki ben-

zerliğin yüzeysel bir benzerlik olduğunu anlamaya yetiyor. Kostüm ve tarihi dönem farkının yanı sıra ilki, gelecekte dünyanın ikinci resimdeki gibi olma olasılığını ortaya koymak ve bu olasılığı ortadan kaldırmak için çizilmişti. Picasso, Shahn ve Golub'un eserleriyle Ebu Graib fotoğrafları arasında uçurumlar var. Sanattaki modern gelenek –on sekizinci yüzyıl sonlarından yirminci yüzyıl sonlarına değin– farklı, çok katmanlı ulusal yinelemelerden geçerek birçok tarz ve konuyu içinde barındırdı. Ama İspanya'da, Amerika'da, Fransa'da ya da Meksika'da, her nerede olursa olsun hemen her zaman insanları şeyleştirmeye karşı bir tavrı benimsedi.[5] Bu durum, Kant felsefesinde bulunan ve bireylerin evrensel olarak kabul görmesini istedikleri prensip ve ilkelere uygun davranmaları gerektiği düşüncesine dayanan modern dönem "koşulsuz zorunluluk" kavramından kaynaklanmaktadır. Kendine özgü kuralları olsa da, modern sanat –Cézanne'ın manzara resimleri, Rivera'nın freskleri, Picasso'nun natürmortları, Jason Pollock'un tabloları– üstü kapalı olarak kişisel bağımsızlık ve düşünce özgürlüğünün değerini vurgulamaktadır.[6] Herhangi bir partinin ya da fraksiyonun doktrinleriyle değil, sanatın ve düş gücünün gerektirdikleri üzerinden ilerler. Böyle olmayan modern sanat eserleri diktatörlük yanlısı eğilimler besliyor demektir. Ebu Graib fotoğrafları da nesnelliği ve özgür olmayan düşünceyi kutsamakta ve bazı insanların ırkları, dinleri, uyrukları, cinsiyetleri ve cinsel tercihleri nedeniyle en temel eylemsel, kurumsal ve düşünce özgürlüklerinden –hatta yaşama hakkından– mahrum bırakılabileceği, en büyük ahlaki zorunluluğun kurallara uymak olduğu fikrini savunmaktadır. Ebu Graib fotoğrafları insanların belli amaçlara –işkenceciye haz vermek, bilgi edinmek, işgalci güçlerin ittifakını pekiştirmek, ulus, ırk, din bağlamında üstün ya da aciz durumdaki bedenler ve zihinler üzerinde baskı kurmak– ulaşmak için kullanılan (kolayca gözden çıkarılabilir) araçlar olarak görüldüğü bir ahlakı temsil etmektedir.

Modern sanat eserleri ve işkence görüntüleri arasındaki bu temel fark gözden kaçırılamayacak kadar büyüktür ve ikisinin karşılaştırılmasının temel nedeni de budur. Ama klasik ya da klasik dönem etkisi taşıyan tablo ve heykellerle olduğu gibi modern sa-

natın da işkence fotoğraflarıyla ilişkisi tuhaf bir biçimde hemen hiç tartışılmamıştır. Gerçekten de 2004 yılında kitlesel medyada gerçekleşen kısa süreli ilgiden sonra –ABD tarafından yapılan işkenceye dair diğer konularda olduğu gibi– Ebu Graib fotoğrafları hiçbir şekilde ciddi anlamda ele alınmadı ve böylece Amerikan ve İngiliz vatandaşları adına giderek büyüyen zulüm ve şiddet olaylarına bir yenisinin eklenmesi karşısında duyulan çaresizlik duygusunu artırmaktan başka bir işe yaramadı. Elinizdeki kitap bu hiçbir şey yapamama durumuna dikkat çekmek ve Ebu Graib resimlerinin Avrupa sanatı ve imgeleminin ve popüler kültürün tarihsel gelişimi açısından incelenmesi amaçlarını gütmektedir. İşkence, güç ve tahakküm görüntülerinin nesilden nesile ne şekilde aktarıldığını ve böyle resimlerin hem görsel bellekte hem de bedende nasıl yerleşmeye başladığını sorgulamaktadır. Bunları sorgulayarak bir çeşit yabancılaşma yaratarak fotoğrafların daha tatsız algılanmasını ve egemen emperyal güçlerce daha az sömürülmesini sağlamak istiyorum.

Ebu Graib hapishanesinde çekilen fotoğraflar biçim ve içerik açısından hem rahatsız edici hem de son derece tanıdık gelen, hem yorum gerektiren hem de herhangi bir yorumu reddeden – Sigmund Freud'un *unheimlich* (tekinsiz) olarak adlandırdığı algısal ve düşsel alanı çağrıştırıyorlar. 1925 yılında yazdığı meşhur makalesinin başlığını ve konusunu oluşturan tekinsiz kavramı psikolojinin dışında estetikte de kullanılmaktadır; çarpıcı bir edebi ve sanatsal etki yaratmanın amaçlanması –örneğin on dokuzuncu yüzyıl kısa öykü yazarları E.T.A. Hoffmann ve Edgar Allen Poe tarafından kullanılmıştır– bu etkinin zihinde oluşturduğu tedirginlik ve huzursuzluk hissi olarak tanımlanır. Kimi zaman ciddi bir akli dengesizliğin belirtisi, kimi zamansa bilinçten geçen kara bir bulut olan bu rahatsızlık hissi herhangi bir takıntı, baskı ya da ani bir farkına varış nedeniyle meydana gelir. Freud tekinsizlik hissini tetikleyen temel öğeler arasında sık rastlantıları, düşüncelerin ya da dileklerin gerçekleşmesini, "şeytani bir göz" tarafından izleniyor olma duygusunu, kendine benzeyen biriyle, ikizinle karşılaşmayı, başkalarının alakasız bulduğu şeyler arasında bağlantı ve benzerlikler görmeyi saymaktadır. Tekinsiz-

lik hissinin yarattığı şokunsa ilkel korku ve düşünceleri, özellikle Oedipus kompleksi ve hadım edilme korkusunu su yüzüne çıkarmasından kaynaklandığını öne sürüyor. Tekinsizlik hissi düşünceleri dondurma, duyuların dengesini bozma, mantığı devreden çıkarma kapasitesine sahip bir şey veya olaydır. Her an yaşanabilmekte, hiç beklenmedik bir anda gerçekleştiğinde çok daha sarsıcı olmaktadır. Freud makalesinde şöyle der: "Tekinsizlik hissi her zaman var olan ama bastırma yoluyla zihnin derinliklerine gömülen bir olgudur".[7]

Ebu Graib fotoğraflarını gören pek çok eleştirmen, sanat tarihçisi ve diğer insanlar bedenin hiyerarşik yapısında, alaycı-erotik senaryolarda, işkencecilerin yüzlerindeki zafer mutluluğunda tam olarak tanımlayamadıkları, bilinç düzeyine çıkaramadıkları, bir yandan son derece rahatsız edici, öte yandan fazlasıyla tanıdık bir şey fark ettikleri için yoğun bir tekinsizlik hissi deneyimi yaşadılar. Kısacık bir an farkına varıp sonrasında hemen unuttukları –Freud'un daha önce yazdığı bir metinde "para-praksis" olarak adlandırdığı– şey, esasında 2500 yıl öteye, en azından Atinalılara değin uzanan klasik, geleneksel sanatın önemli unsurlarından biriydi. Bu unsur Atina duvar ve tavan süslemelerinde tasvir edilen, katledilmeye götürülen hayvanlarda, Bergama Sunağı'ndaki Tanrılarla Devlerin savaşını konu alan resimlerdeki vahşette, Vatikan Sarayı'nda, Raphael tarafından yapılmış bir freskteki şiddetli İslam düşmanlığında, Michelangelo'nun mermer kölesinin (ve Sistina Şapeli'nin tavanındaki çarmıha gerilmiş Hamen'in) kan dondurucu erotizminde ve St. Peter Bazilikası'ndaki Bernini tarafından yapılmış devasa yontudaki ince ıstırapta ayan beyan görülür. Tuhaf ve daha kapalı biçimlerde günümüz Amerikan boyalı basınında da gelişmektedir. Kovboy filmlerinde sık sık kendilerine yapılanları onaylar görünen işkence mağduru insanlara ve eziyet gören hayvanlara rastlanır –ki bunu yirminci yüzyıl sanat tarihçilerinden Aby Warburg'un tanımını ödünç alarak *pathos formula**

Pathos formula: Bedeni, kendisine zulmedenin hazzı ya da yücelmesi için kurbanın bilinçli olarak yabancılaştırdığı bir şey olarak betimleyen, Alman sanat tarihçisi Aby Warburg tarafından ilkel toplum ve kültürlerde sıklıkla rastlandığı ileri sürülen mistik motif. (h.n)

olarak adlandırıyorum. Bu, bir başka sanat tarihçisi O.K. Werckmeister'ın da belirttiği gibi "ideolojinin hislere aktarılması", yani içsel itaatin dışa yansıtılmasının izleridir.[8] Aynı zamanda, aşırı şeyleştirmenin de belirtisidir, çünkü bedeni zalimin zevki ve saygınlığı için kurbanın kendi isteğiyle sunduğu bir şey olarak gösterir. Bu mitsel motif Avrupa veya genel olarak Batı Sanatında henüz resmi olarak kabul edilmemiş bir bütünlüğün temelini oluşturur. Ama (öğrencilere ders kitaplarında ve araştırma sınıflarında anlatılan ve sonsözde incelenen) bu bütünlük, genellikle fabllar yoluyla aktarılır: büyük sanat yapıtlarında insan ruhunun yüceltilmesi.

Yukarıda bahsi geçen *pathos formula* –çeşitli değişikliklere uğrayarak– antik dönemden on dokuzuncu yüzyıl ortalarına değin varlığını sürdürdü. On dokuzuncu yüzyıl sonunda ve yirminci yüzyılda Avrupa ve Amerikan sanatsal ve kültürel üretiminin en az bir bölümünden (modernist avangard) silindi, faşizmin yükselişiyle çarpıcı biçimde yeniden ortaya çıktı. Geçtiğimiz yüzyılın ortalarından itibaren endüstriyel ve kitlesel kültürü epeyce etkiledi. Daha sonra bürokratlar, askerler ve kültür endüstrisi tarafından ABD emperyalizminin zindanlarında gardiyanlık yapan ahlaki olarak sakatlanmış insanların zihinlerinde oluşan bir çeşit hastalık olarak kabul edildi. Bu yüzden Ebu Graib fotoğraflarının ortaya çıkardığı ve tekinsizlik hissinin yarattığı şokla birçok yorumcunun unuttuğu –ya da inkâr ettiği– şey, bu görüntülerin Avrupa ve Amerikan sanatından ve Kızılderililerden Vietnam Savaşı'na, Chicago'daki karakollardan Küba'daki Guantanamo Körfezi'ndeki toplama kampına kadar ABD şiddetinin ve zalimliğinin olağandışı, temel özelliği olduğudur.[9]

Ebu Graib işkence fotoğraflarını Warburg'un deyimiyle "bellekte saklanan kültürel mirasın"[10] ürünleri olarak görmek mümkün. Bu fotoğraflar askeri anlamda zafer kazananları yalnızca güçlü değil, aynı zamanda kadiri mutlak olarak, kaybedenleri ise yalnızca güçsüz değil, aynı zamanda sefil, hatta insandan çok hayvana yakın gösteren hastalıklı bir bakışın görüntüleridir. Bu vahşi yaklaşımda kaybedenlerin varlığı kazananların yaptıklarını haklı çıkarmakta, kurbanın sözde hayvaniliği zalimin korkunç

şiddetini onamaktadır. Michael Taussig'in Arjantin cuntasının Kirli Savaş (1976-83) döneminde yaptığı işkencelere atfen yazdığı gibi: "Ordu ve yeni sağ, geçmişin fetihçilerine benzer şekilde, karşısındakilere şeytani özellikler yüklemekte ve yükledikleri vahşeti eylemleriyle taklit etmektedir".[11] Arjantin'deki şiddeti onayan ABD Dışişleri Bakanlığı (o dönem başında Henry Kissinger bulunuyordu), aynı tavrı şimdi de Irak, Afganistan ve teröre karşı yürütülen savaş vodvilinde yer alan diğer ülkeler için göstermektedir.[12] Bunu yaparken, klasik sanatta görülen *pathos formula*'yı uygulamakta, asker ve sivilleri ellerindeki en korkunç silahlarla desteklemektedir.

2

Freudçu Dil Sürçmesi

ABD'deki ve başka yerlerdeki sanat tarihçilerinin ve sanat eleştirmenlerinin Ebu Graib'teki işkence fotoğraflarına verdikleri tepkiyi korkuyla karışık bir tamdıklık hissi olarak özetlemek mümkün.[1] Korkuyu anlamak ve açıklamak kolay. Hukuk dışı alıkoyma, hapsetme, işkence ve adam öldürme insanı her anlamda şoka uğratan ve dehşete düşüren şeyler ne de olsa. Savaş suçlularına yapılacak muameleyle ilgili uluslararası anlaşmalara aykırı davranılması, ABD'nin sivil ve askeri düzenlemelerinin keyfi olarak alaşağı edilmesi –ve bunların hükümetin yasama veya yürütme organlarınca denetlenmemesi– anayasal demokrasinin en temel ilkelerinden güçler ayrılığını ve idarecilerin kanunlarca belirlenen kurallar doğrultusunda hareket etmesi gerekliliğini bozuyor. Beyaz ve Hıristiyan olmayanlara Zerdüşt dili üzerinden kötücül nitelikler yüklenmesi –"Şeytan Ekseni", "günahkârlar" vs– yıllardır din adamları, siyasi liderler ve eğitimciler tarafından ortadan kaldırılmaya çalışılan oryantalist yaklaşımın yeniden canlandığını gösteriyor. Kadınların, eşcinsellerin ve hayvanların kabaca ve klişeleşmiş şekilde tanımlanması –Müslüman erkekleri kadın iç çamaşırları giymeye, eşcinsel orji gösterileri yapmaya zorlamak, tasma takıp ellerini ayaklarını bağlamak örneklerinde görüldüğü gibi– askeri ve sivil otoriteler arasında homofobik ve

son derece marazi bir cinsellik anlayışına sahip insanlar olduğunun işareti. Son olarak, bütün bu öğeler bir araya getirildiğinde ve iç politikanın bir gösteriye dönüştürüldüğü –eleştirmen ve filozof Walter Benjamin'in tanımıyla "siyasetin estetize edilmesi"– göz önüne alındığında, akla etrafta bir sıkı yönetim taraftarlığının kol gezmeye başladığı geliyor. Benjamin, faşist bir rejimin diktası altında "kendine yabancılaşma öyle bir düzeye ulaşır ki öz yıkım ilk emrin verdiği estetik haz gibi algılanmaya başlanır" diye yazar.[2] Ebu Graib fotoğrafları yalnızca Iraklı mahkûmlara yapılan işkence açısından değil, aynı zamanda şu anki politik arenanın demokrasi idealini yok eder hale gediğini göstermesi bakımından da korkutucu.

Ebu Graib fotoğraflarını görenlerin korkmak haricinde verdikleri –özellikle işkence görüntülerinin rahatsız ediciliği düşünüldüğünde pek çok yönden şaşırtıcı olduğu için daha ayrıntılı bir incelemeyi gerektiren– ikinci tepki, tamdıklık hissiydi. Fotoğrafların 4 Mayıs 2004'te *Altmış Dakika* programında yayınlanıp dünya çapında dağıtıma girmesinden günler, haftalar sonra, birçok gözlemci bunların geçtiğimiz iki yüzyılın ünlü ve ayrıca politik sanatçılarının eserlerini çağrıştırdığını belirttiler.[3] Söz konusu sanatçılar arasında yer alan, *3 Mayıs, 1803* (resim 3) tablosunun –ki kolları çarmıha gerilmişçesine açılmış bir adamın, idam mangası tarafından kurşuna dizilmeden hemen önceki anlarını tasvir eder– yaratıcısı Francisco Goya, aralarında mukavva bir kutu üstünde kolları iki yana açık şekilde ayakta duran ("stres pozisyonu"), bedeninden kablolar sarkan zavallı kukuletalı adamın da yer aldığı (resim 2)[4] birçok fotoğrafa ilham kaynağı olmuş gibi görünüyor. Prado'daki ünlü tablo, Goya'nın Napolyon yönetimindeki Fransız ordusuna direnen İspanyol köylüsüne söylediği geçmişe dönük bir şarkı niteliğindeydi. VII. Ferdinand tekrar tahta geçene kadar yaşanan altı yılın tam bir kahramanca direniş ve Hıristiyan özverisi dönemi olduğunu ve bundan sonra vaat edilmiş kurtuluşun geleceğini, kişisel özgürlük ve ifade özgürlüğü, basın özgürlüğü ve kanunun üstünlüğüne dayanan yepyeni bir ulusal birliğin başlayacağını anlatıyordu. Ama kısa bir süre sonra Goya dehşetin bitmediğini, Ferdinand'ın ak-



Resim 3: Francisco Goya, *3 Mayıs, 1808* (1814); tuval üzerine yağlıboya.

lın ışığını tamamıyla yok etmek niyetinde olduğunu anladı. Bu suç ve dehşete tepkisi kabusumsu *Les Desastres de la Guerra* ("Savaş Felaketleri", 1810-13) tablosu oldu. 1824'te ölümünden sonra *3 Mayıs, 1808* ve *Los Caprichos* (1799) adlı bastırılmış gravürler dizisi, *Felaketler*, *Engizisyon Albümü* ve diğer birçok eseri cahilliğe, adaletsizliğe ve zalimliğe karşı silah olarak kullanıldı. Bugün *3 Mayıs, 1808* Picasso'nun *Guernica*'sı (birazdan tartışacağım) gibi tam bir savaş karşıtı sanat eseridir ve ne zaman bir askeri ya da emperyal suç, taciz ya da aşağılama protesto edilecek olsa, insanlar bu tabloları yardıma çağırır, röprodüksiyonlarını üretir – bazen de kötüye kullanırlar.

Engizisyon Albümü'ndeki çizimler Goya'nın Ispanya'da Katolik doktrinlerini empoze ederek bunun dışında kalan her tür sapkın düşünceyi, fikir ayrılığını bastırmak, din adamlarını ve imparator ailesini zengin etmek amacıyla 1481'de kurulmuş olan Kutsal Mahkeme'nin yaptığı işkencelere verdiği cevaptır. Bu çizimlerin yaklaşık on beş tanesinde –muhtemelen 1812-14 yılları arasında

gerçekleşen kırılgan anayasal demokrasinin verdiği coşkuyla– Engizisyon desteğinin azalmasından ve nihayet vahşetin ne demek olduğunun anlaşılmasından duyduğu sevinç ve geleceğe dair umudun izleri görülür.[5] İçinde *Bir Suçlunun Tutuklanması Ona İşkence Yapılmasını Gerektirmez* adlı çizimin de (aynı adlı bir gravüre taslak oluştursun diye yapmıştı) bulunduğu diğer eserlerine ise daha çok reformist bir coşku egemendir. Bu çizimde, belinden eğilmiş bir şekilde duvara yaslanmış, çıplak bacakları dimdik, ayak bilekleri prangalı, kolları kelepçeyle arkasında kavuşturulmuş bir adam figürü bulunmaktadır. Başı, yalnızca tepesi görünecek şekilde öne eğilmiştir, solunda bundan sonra görüp göreceği tek ışığın süzüldüğü kafesli bir pencere vardır. Böylesi belirsiz ve zalim tutuklamalar 1814'te, Joseph Bonaparte tahttan indirildikten sonra yerine geçen VII. Ferdinand'ın özgürlük karşıtı tasfiyeleri esnasında sıklıkla yaşanırdı.[6]

Son eseri ve aralarında *Tutsaklık Suçun Kendisi Kadar Barbarcadır* (resim 5) gravürünün de bulunduğu ona benzeyen diğer eserleri, İspanya'daki işkencelere duyduğu nefret ve özellikle İtalyan Aydınlanmacı düşünür, *Suçlar ve Cezalar* (1764) kitabının yazarı Cesare Beccaria'nın reformist fikirlerinin verdiği esinle yaratılmıştır. Beccaria kitabında şöyle diyordu: "Bir cezanın amacına ulaşabilmesi için suçun getirdiği avantajların önüne geçmesi gerekir. Bu kötülüğün önüne geçiş, cezanın kesinliğini ve suçun yarattığı iyiliğin yitirilişini de içermelidir. Bunun dışında kalan her şey fuzuli ve zorbacadır."[7] Goya'nın resmi, zorbalığı, ıssızlaştırıcı, baskıcı, kelepçelenmiş mahkûmu yutmaya ve yok etmeye çalışan bir karanlık, bir kasvet olarak gösterir. Adı da göz önünde tutulduğunda bu resim, *Bir Suçlunun Tutuklanması Ona İşkence Yapılmasını Gerektirmez* çizimi gibi, fiziksel baskıyı, duygusal mahkûmiyeti ve uzun ya da belirsiz süreli alıkoymayı şiddetle kınayan bir eserdir.

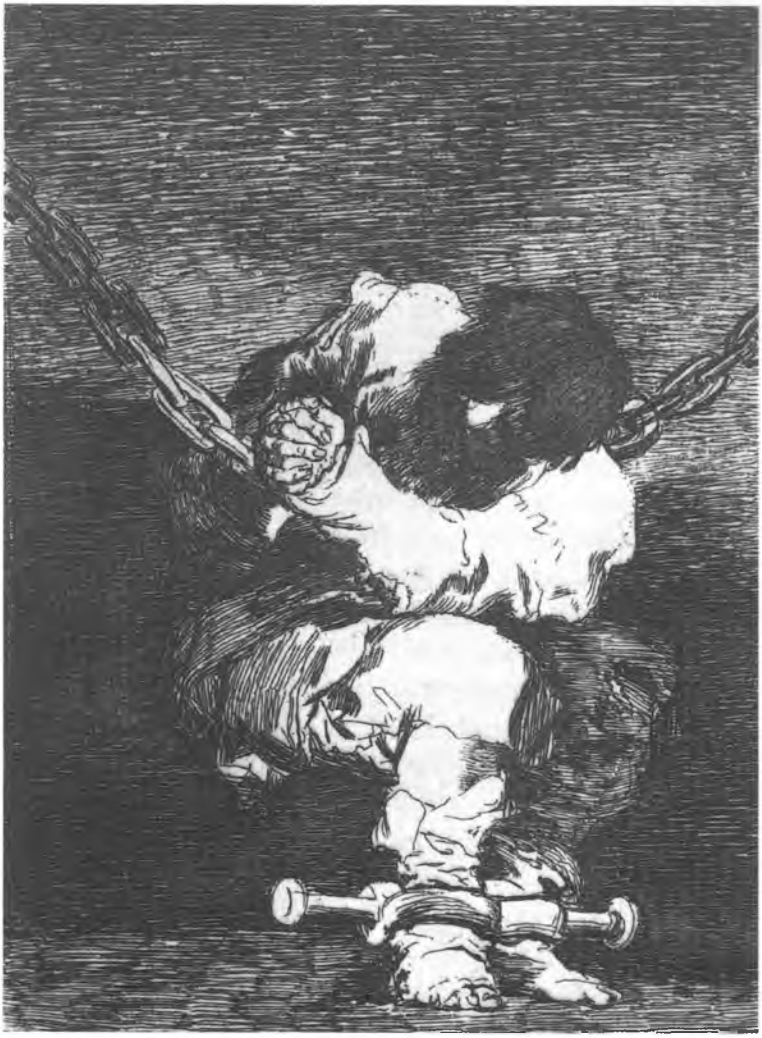
Ebu Graib fotoğrafları, yazarların, sanatçıların ve eleştirmenlerin aklına ayrıca Picasso'nun –bakır işleme *Franco'nun Rüyası ve Yalanı* (1937) ve çağdaş tablosu *Guernica*[8] gibi– bazı eserlerini de getiriyor. 1937 Ocak'ında başlayıp Haziran'da bitirdiği *Franco'nun Rüyası ve Yalanı*, iki levhadan ve birbirini takip eden

dokuz çizgi roman tarzı hikâyeden oluşuyor ve İspanyol diktatör Francisco Franco'yu ("el Caudillo") gittiği her yere yıkım ve ölüm götüren kendini beğenmiş bir cüce olarak gösteriyordu. 1937 yazında, Paris Uluslararası Sergisi'nin İspanya standında satıldı, kartpostal haline getirilmiş röprodüksiyonları bedava dağıtıldı. Aynı sergide yer alan, duvar resmi büyüklüğündeki *Guernica* (resim 6) ise aynı adlı savunmasız bir Bask kasabasının 26 Nisan 1937'de Alman uçakları tarafından bombalanmasını protesto etmek için yapılmıştı. Bu gaddarca saldırı İspanya İç Savaşı devam ederken gerçekleşmiş, Bask kimliğinin tarihi merkezi ve Franco'nun milliyetçi güçlerine karşı İspanyol direnişinin simgesi olan kasabanın üçte birinden fazlasını yok etmişti. Bombalamalarda 1600'den fazla sivil hayatını kaybetmişti. Picasso'nun görsel protestosu, bu olayın yirminci yüzyılın –İkinci Dünya Savaşı'ndan önceki– en ünlü ve en korkunç savaş suçu olarak görülmesine neden olmuştu. Tablodaki acı çeken insan ve hayvanların çaresizliği ve sefaleti fazlasıyla, Ebu Graib fotoğraflarındaki mahkûmların yüzlerindeki umutsuzluk ve korkuyu çağrıştırıyor.[9] Şubat 2003'te medyada geniş yankı bulan, BM Güvenlik Konseyi girişinde asılı bulunan duvar halısı biçimine getirilmiş *Guernica*'nın gizlenmeye çalışılması olayı da dünyanın dört bir yanındaki insanlara Picasso'nun Franco'yu ve o dönemki faşist militarizmi protestosunun gücünü bir kez daha hatırlattı. Görünüşe bakılırsa ABD Dışişleri Bakanlığı görevlileri, Colin Powell'la Birleşmiş Milletler temsilcisi John Negroponte'nin, Irak'taki silah üretim merkezleri ve kitle imha silahları konusunda asılsız ifadeler verecekleri gün *Guernica*'nın önünde fotoğraflanmalarını uygunsuz bulmuştu. New York, Londra ve başka kentlerdeki Irak savaşını protesto eden eylemler sırasında yürüyüşçüler sık sık *Guernica* pankartları, rozetleri ve kuklalarıyla görüntülendiler.

Ebu Graib fotoğrafları tartışılırken Francis Bacon ve Ben Shahn[10] gibi başka sanatçıların eserleri de gündeme getirildi. Bacon, *Diz Çökmüş Nü* (1952) gibi tablolarında pornografi, şiddet ve dışkılamaya gönderme yapıyordu ki bunlar 2003 yazından 2004 ilkbaharına kadar Ebu Graib'te yapılan sorgulamalar (ve günlük rutinler) esnasında ve belki de hâlâ Amerikan Ordusu, is-



Resim 4: Francisco Goya, *Bir Suçlunun Tutuklanması Ona İşkence Yapılmasını Gerektirmez* (La seguridad de un reo no exige tormento), (1810-14); kahverengi mürekkep ve fırça çalışması.



Resim 5: Francisco Goya, *Tutsaklık Suçun Kendisi Kadar Barbarcadır* (Tan barbara le segurirad como el delito) (1810-14); gravür.

tihbarat birimleri, askeri polis, CIA ve diğer birimlerce sıkça kullanılan üç öğeydi. Bacon'ın yansıttığı yozlaşmanın neredeyse aynısı Ebu Graib fotoğraflarının bazılarında, özellikle gardiyanların ve Suç Araştırma Komitesi yetkililerinin akıl hastası olarak nitelendirdikleri, üstü başı dışkıya bulanmış, hücreler arasındaki ko-



Resim 6: Picasso, *Guernica* (1937), tuval üzerine yağlıboya.

ridorda çırılçıplak yürüyen adamın fotoğrafında (resim 7) açık seçik görülmektedir. Bu adam belki de, polislerin şoförün ayık olup olmadığını test etmek için kullandıkları düz çizgi üzerinde yürüme uygulamasını, ama bu kez Charles Graner (eski gardiyan) gözetiminde, aşağılama ve dalga geçme amaçları güdülerek yapmaya zorlanmaktadır.

Ben Shahn'ın ünlü posteri *İşte Nazi Vahşeti*'nde (resim 8) çizdiği kelepçelenmiş, başına çuval geçirilmiş mahkûm figürü de Ebu Graib fotoğraflarını çağrıştırmakta.[11] Poster, 2005 yılında *The Nation* dergisinin "İşkence Kompleksi" konusunu, yani ABD'nin Irak'ta dilediği gibi işkence yapmasına olanak sağlayan sistemi işleyen bir sayısında kapak resmi olarak kullanıldı (resim 9). Shahn ABD Savaş İstihbaratı Bürosu'nca basılan çalışmasında, şu anda Irak'ta ve başka yerlerde baskı ve işkence için kullanılan, yirminci yüzyılın duygusal mahrumiyet teknikleri tarihini gözler önüne seriyordu. Nazi doktorlar, İngilizlerin 70'lerde Ulster'de IRA'ya karşı kullandığı, mahkûmun başına çuval geçirme dâhil birçok yöntemi kendi kurbanları üzerinde denemişlerdi.[12] Uluslararası Kızıl Haç Örgütü, mahkûmların başına çuval (kenevir ya da elyaf) geçirme uygulamasını Ebu Graib'te, Guantanamo Körfezi'nde, Bargam Hava Üssü'nde ve Afganistan'daki Charikar yakınlarındaki Parvan'da birçok kereler açığa çıkardı. Kızıl Haç, Irak, Guantanamo ve başka yerlerde, başka yöntemlerle bir ara-

da yürütülen ve son derece barbarca bulduğu bu uygulamayı şöyle tanımlıyor:

1. Başa çuval geçirme, mahkûmların etrafı görmesini engellemek, zihinlerini karıştırmak ve rahatça soluk alıp vermelerini engellemek amaçlarıyla yapılmaktadır. Bunun için bir, bazen iki çuval ve gözlere gevşekçe bağlanan ve aşağı kaydığında soluk almayı daha da güçleştiren göz bağı kullanılmaktadır. Çuval geçirildikten sonra bazen endişe ve korkuyu artırmak için kurban dövülmektedir. Çuval uygulaması ayrıca sorgulamayı yapanların kimliklerinin gizli kalmasını ve dolayısıyla cezalandırılma olasılıklarının azaltılmasını sağlamaktadır. Çuval geçirme seansı birkaç saat ya da iki-dört gün arası sürebilmektedir.

2. Mahkûmların ellerini bağlamakta kullanılan kelepçeler bazen öyle sıkı ayarlanmakta ve o kadar uzun süre çıkarılmamaktır ki deride yaralar ve sinirlerde ezilmeler gibi uzun süreli başka tahribatlar oluşmaktadır.

3. Mahkûmlara sert nesnelerle (tabanca ve tüfek de dâhil) vurulmakta (bacaklarına, böğürlerine, sırtlarına, kasıklarına), tokat ve tekme atılmaktadır.



Resim 7: Ebu Graib'te "Shitboy" (bok çocuk) olarak bilinen tutuklu.

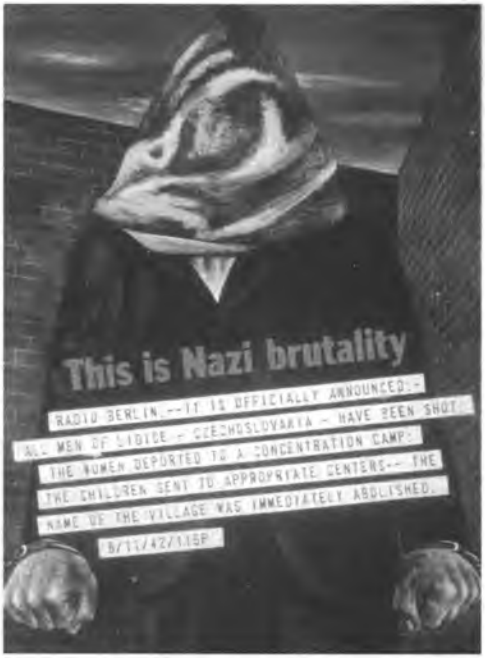
4. Mahkûmlar başka insanların ve gardiyanların önünde, bütün kişisel özgürlükleri ellerinden alınmış halde, kafalarında çuval ya da kadın iç çamaşırları olduğu halde dolaştırılmakta, sergilenmektedir.

5. Mahkûmlar günler boyu elleri hücre kapılarına kelepçelenmiş halde, çırılçıplak ya da üzerlerinde yalnızca iç çamaşırlarıyla, fiziksel acı yaratacak, rahatsız pozisyonlarda tutulmaktadır.

6. Mahkûmlar başlarında çuval varken yüksek sese ya da müziğe maruz bırakılmakta, havanın 50 derecenin üstüne çıkabildiği günün en sıcak saatleri de dâhil olmak üzere uzun süre güneşin altında bırakılmaktadır.

7. Mahkûmlar saatler boyu, çömelmek ve kollar açık ya da kapalı olmak suretiyle ayakta durmak gibi stres pozisyonlarına zorlanmaktadır.[13]

Shahn'ın posterinin, Ebu Graib ve Irak'taki savaşa yönelik tartışmalarla ilgili son derece çarpıcı bir yerde olmasının bir nedeni de, başlarına çuval geçirilerek insani ve toplumsal haklarından mahrum bırakılmış mahkûmlarla ilişkisinin bize ABD askerlerince uygulanan benzer yöntemleri anımsatması. Shahn'ın posterindeki adamın adının ve yüzünün gizli tutulmasının yanı sıra, doğup büyüdüğü kasaba da –Çekoslovakya'da (şimdiki Çek Cumhuriyeti) bulunan Lidice kasabası– Naziler tarafından yıkımlar, kitlesel cinayetler ve sınır dışı etmeler yoluyla haritalardan silinmişti.[14] Bildiğimiz kadarıyla ABD'nin Irak'ta görev yapan askeri birliklerinin bir gezici idam ekibi yok, ama terörist olduğundan şüphelenilen insanları katledip, Felluce, Samara ve Irak'ın batısında bulunan, Suriye sınırı yakınlarındaki başka kasabalara Sünni direnişçilerin mevzilendiği kuşkusuyla saldırıp ateş açtığı su götürmez bir gerçek.[15] 2004 yılında karadan ve havadan (kimi zaman kimyasal silahlar kullanılarak) yapılan bombardımanlarda birçok kasaba yerle bir edildi ve oralarda yaşayan insanların çoğu ya tutuklandı ya da başka ülkelere iltica etmeye zorlandı.[16] Birleşmiş Milletler Mülteci Üst Kurulu'nun raporuna göre, 2004 Kasım ayı itibariyle, büyük ölçüde Felluce'deki toplu tahliyeler nedeniyle yaşadıkları yeri terk etmek durumunda bırakılan



Resim 8:
Ben Shahn,
İşte Nazi Vahşeti (1942);
taş baskı poster.



Resim 9:
Steve ve Janna Brower
(Ben Shahn sonrası),
The Nation dergisinin
kapağı, 26 Aralık 2005.



Resim 10:
Ebu Graib,
"Gilligan", 2003.

kişilerin sayısı 400 bine ulaşmıştı.[17] Ebu Graib'te yapılan işkencelerin çoğunun amacı, bir daha evlerine dönemeyecek duruma gelecek şekilde kurbanların onurlarını kırmaktı.

Erkekleri soyup kadın iç çamaşırı giymeye zorlamak, mastürbasyon yaptırıp o şekilde fotoğraflarını çekmek gibi işkenceler ABD İstihbarat Birimleri tarafından Müslüman duyarlılıklarına dokunmak, onları yaralamak için özel olarak tasarlanmıştı. İslamiyet'te ev, beden ve zihin, özellikle *helal* olarak görülmeyen, dini açıdan temiz sayılmayan yabancılar için yasak bölge, mahrem olarak kabul edilir. Bu nedenle, dikkatli Müslüman erkekler, Müslüman olmayan kişilerle konuşurken son derece alçakgönüllü davranır ve derinlerdeki düşüncelerini, hislerini ve inançlarını toplumdan saklarlar. Aynı şekilde, Kuran'da ve tefsirlerinde belirtilen emirler uyarınca ilişkileri bulunmayan kadınlar yüzlerine ve yabancıların çıplak vücutlarına bakmaktan sakınırlar.

Günümüz İslam âleminde pornografik materyallerin kullanımı yaygınlaşmış olsa da, bunlar hâlâ kanunlar ve geleneklerce kesin olarak yasaklanmış (*haram*) durumda ve dini yetkililer sık sık Kuran'dan, müstehcenliğin her çeşidinin yasaklandığını belirten bölümleri zikrediyorlar.[18] Bu nedenle Ebu Graib'teki tutuklularm çıplak görüntüleri, başka çıplak mahkûmlar ve gardiyanlarca –özellikle kadın gardiyanlarca– seyredilmeleri İslam kültürü ve dinine bilinçli bir saldırı olduğu kadar Müslüman kadın ve erkekleri aşağılamaya yönelik de bir eylemdir. Mahkûmları bu şekilde fotoğraflamak ayrıca son derece yabancılaştırıcı, tecrit edici ve utanç verici bir harekettir. Böylesi bir misillemeyle bir topluluğu yok etmeye kalkışmak ve tek tek bireyleri ve aileleri böylesine aşağılamak, Shahn'ın Nazi karşıtı posterinde yansıttığı üzere bütün bir halkı kötücülleştirmek anlamına gelir ve Irak'taki ABD askerlerince yaygın olarak uygulanmaktadır.

Bütün bu nedenlerden dolayı, tartışmaya Goya'nın *3 Mayıs, 1808* ve *Engizisyon Albümü*; Picasso'nun *Guernica*'sı; Shahn'ın *İşte Nazi Vahşeti* eserleriyle başlamak oldukça mantıklı bir yaklaşım. Bunlar her anlamda kült, çarpıcı, unutulmaz ve saygı gören yapıtlar. Sanatsal deha ve ahlaki sorumluluk örnekleri olarak kabul ediliyor ve ABD'nin Irak'ta uyguladığı şiddeti bütün açıklığıyla yansıtıyorlar. Ama bu ve bunun gibi modern sanat eserleriyle Ebu Graib fotoğrafları arasındaki ilişki son derece yüzeysel ve sınırlı biçimde tartışıldı, kısa gazete ve dergi yazılarına, internet günlüklerine ve forumlara, popüler seminerlere, sempozyum latifelerine, sanat tarihi bölümleri ve müzelerdeki günlük sohbetlere konu olmaktan öteye geçemediler. Hiç kimse bu fotoğraflarda gerçekte neyin tasvir edildiğini, bedenlerin bu şekilde sergilenmesinin ne anlama geldiğini derinlemesine ele almadı. Hiç kimse bu fotoğrafların Batı'nın özel ve kamuya mal olmuş resimlerde, posterlerde, reklamlarda, filmlerde, videolarda ve televizyonlarda yer alan popüler seks, tutsaklık ve acı görüntüleriyle bağlantısını araştırmadı.

Bu konudaki tek istisna, Ebu Graib resimlerinin ilk yayınlandığı günden bu yana sıklıkla pornografik linç fotoğrafları ve görüntüleriyle karşılaştırılması oldu. Kimi yazarlar –pornografi

karşıtı hukuk profesörü Catharine A. MacKinnon'la işbirliği içinde olarak– Ebu Graib fotoğraflarının hepsinin cinsel zorlama ve şiddet içerdiğini ve dolayısıyla doğrudan pornografiyle ilişkilendirilebileceğini öne sürdüler.[19] Hatta bir tartışmada, binlerce kilometre ötedeki Ebu Graib mahkûmlarının gördüğü cinsel tacize gösterilen tepkinin, ABD'deki milyar dolarlık porno endüstrisinde çalışan kadınların yaşadığı günlük işkenceye de verilmesi gerektiği üzerinde duruldu.[20] Susan Brison, Haziran 2004 tarihli *San Francisco Chronicle*'da, pornografik filmlerde yer alan kadınların da bir çeşit mahkûm olduklarını, tehdit edildiklerini, aşağılandıklarını, mesleğe rüşvet ve hatta kaçırılma yoluyla çekildiklerini yazdı.[21] Rochelle Gurstein'sa, *The New Republic* dergisinde Ebu Graib'te uygulanan işkencenin nedeninin pornografi olduğunu söyleyecek kadar ileri gitti. MacKinno ve Andrea Dworkin'den alıntılar yapan Gurstein, işkenceci Lynndie England'ın kendisinin bir pornografi kurbanı olduğunu, dolayısıyla mahkûmlara işkence yapmaktan suçlu bulunamayacağını savundu:

> England ve Charles Graner'ın kendi porno videolarını çekip dağıttıkları düşünülecek olursa, England'ın sadizmi günümüz dünyasına egemen olan pornografik hayal gücünün baskıcı ve vahşi doğasından kaynaklanmaktadır... Bir gazetede küçük oğlunu (ki babası şu anda Ebu Graib olaylarında yer almış başka bir kadınla evli olan Charles Graner'dır) okşarkenki resimleri basılan zavallı England'ı günümüzün Linda Lovelace'ı (*Sapına Kadar*'ın başrol oyuncusu, şu anda pornografi karşıtı eylemci) olarak görüyorum.[22]

Brison'un makalesinin yayınlandığı ay *Artforum* sayfalarında yer alan Arthur Danto da işkence fotoğraflarıyla pornografiyi benzer şekilde ilişkilendiriyor: "Bu görüntüler pornografinin Amerikan bilinçaltında nasıl derin bir yere sahip olduğunun göstergeleridir. Bununla birlikte, seks köleliği ve aşağılamalar içeren videoların her yerde olduğu düşünülürse aslında, tüm dünyadaki insanların bilinçaltlarında da aşağı yukarı aynı şeyler olduğunu söyleyebiliriz." Danto'ya göre Ebu Graib fotoğrafları "sado-mazoşist pornografinin toplu üretim ve dağıtımından"

açıkça belli olan "despotluk fantezilerinin demokratikleştirilmesi"nin örneklerinden biridir.[23] Danto kısa makalesinde herhangi bir sado-mazoşist filmi tartışmıyor, Ebu Graib'teki askerlerin, polislerin ya da sivil görevlilerin herhangi bir şekilde bu filmleri izlediğine dair herhangi bir kanıt sunmuyor ya da izlemişlerse bu filmlerin onları nasıl bu tür işkenceler yapmaya sevk ettiğine dair bir şey söylemiyor.

Fotoğrafların ortaya çıkmasından kısa süre sonra yayınlanan bir makalesinde Slavoj Zizek de –her ne kadar sanatı baz alarak da olsa– pornografiye değindi ve bir kutunun üzerinde ayakta durmak durumunda bırakılan başına çuval geçirilmiş adamı performans sanatı çalışmalarıyla, "David Lynch filmlerinden sahnelerle", Robert Mapplethorpe'un fotoğraflarıyla (resim 11) karşı-



Resim 11: Robert Mapplethorpe, *Dominick ve Elliot* (1979); jelatin-gümüş baskı.

laştırarak bu görüntülerin "Amerikan popüler kültürünün müstehcen öbür yüzü"[24] olduğu sonucuna vardı. Zizek, (Catherine MacKinnon'un pornografi karşıtı şevkini paylaşarak) fotoğraflarla açığa çıkan şeyin (resim 12) ABD'nin işkenceye açıkça onay vermesi değil, Irak'taki mahkûmların sapkın bir şekilde "kişisel onur, demokrasi ve özgürlük ilkeleriyle uyuşmayan bir müsteh-



Resim 12: Ebu Graib'te kimliği belirsiz Iraklı, 2003.

cenlikle" donatılması olduğunu öne sürdü. Böylelikle Danto ve Zizek hükümet destekli işkencenin cinsel içeriğinden pornografiyi ve sado-mazoşist alt kültürü sorumlu tuttu.

Yüzeysel benzerlikler ne kadar çok olursa olsun, endüstriyel olarak üretilmiş pornografik (sado-mazoşist ya da normal) resimler ve filmlerle Ebu Graib'te çekilmiş dijital şipşaklar ve kısa videolar arasında dağlar kadar fark bulunuyor.[25] Bu farklardan en barizi, pornolar bağımsız yapımcı, yönetmen, yazar, oyuncu ve kameramanların yasal yaratımlarıyken, fotoğrafların askerler, polisler ve siviller tarafından Irak operasyonu ve Washington'daki yetkililerin buyruğuyla gönülsüz kurbanlar üzerinde uyguladıkları yasadışı işkence ve taciz eylemleri olmasıdır. Ayrıca, sado-mazoşist eylemler (uygulayıcıları tarafından Kölelik, Disiplin, Sadizm, Mazoşizm olarak adlandırılıyor –kısaca KDSM–) ve pornografi işkence sahnelerinin benzeri değil, karşıtı olarak ele alınmalıdır. KDSM –taraftarlarının gözünde– kurumsal işkencenin retoriğini, genel tavrını ve eylemlerini mahremleştirip bir tür dinsel törene ve kostümlü bir yakınlık, haz, birliktelik oyununa dönüştürür. Gerçek işkence sırasında işkenceciyi acı vermek ve hatta kurbanını öldürmekten alıkoyacak herhangi bir şey söylenemez. Ebu Graib'teki bir Müslüman mahkûmun boynunda bulunan Lyndie England'ın tuttuğu bir tasmaya bağlı zincir (resim 13) biri baskın diğeri itaatkâr iki partner arasındaki uzun süreli



Resim 13: Uzman Çavuş Lyndie England ve Ebu Graib'te "Gus" olarak bilinen tutuklu, 2003.

duygusal ve erotik bağı simgeleyen bir şey değil, köle-efendi ilişkisindeki duygusal uzaklık ve yabancılığın ifadesidir.

Bunun yanı sıra, dikkatle tasarlanmış, endüstriyel seks filmlerinin aksine acemi bir işçiliğin ürünü olan Ebu Graib fotoğrafları piyasaya sürülmek niyetiyle çekilmemişti. Bu resimler diğer gardiyanlara, onların ailesi ve arkadaşlarına ve utanç ve aşağılanma hissini artırmak için mahkûmların kendilerine gösterilmek amacı güdülerek çekildiler. Dolayısıyla bunların arkasında cinsel haz ve tahrik yaratmak gibi bir düşünce olduğu söylenemez. Konuları genelde cinsellik olsa da –KDSM senaryoları, mastürbasyon, oral seks, teşhircilik ve röntgencilik gibi– fotoğrafları seksi olarak adlandırmak mümkün değil. Mastürbasyon videolarındaki duygusuzca pensinin okşayan başlarına çuval geçirilmiş Iraklı erkekler ya da bazı fotoğraflarda birbirine oral seks yapar gibi durmaya zorlanmış adamların (resim 14, 15) hiçbiri erekte halde değil, ki bu da pornografinin penisin hiçbir şekilde inik halde olmaması gerektiği altın kuralını çiğneyen bir durum. Pornografik filmlerdeki gerçeğe yakınlığı –onların erotik hayalleri, fantezileri, tahriki olanaklı kılan en önemli özelliğini– Ebu Graib resimlerinde göremiyoruz.[26] Bu resimler benzerliğin keşfi değil, farklılığın şiddetli gösterimiyle ilgili. Sömürgeci bir taklit eylemi üzerinden değil, emperyalist bir alay etme güdüsü üzerinden ilerliyorlar.[27] Bunlara istisna olarak sunulabilecek tek şey, bluzunu kaldırıp memelerini göstermeye zorlanmış Iraklı bir kadının fotoğrafları (resim 16,17). İki kadın mahkûmun 2003 Ekiminde çekilen ve basında Ebu Graib fotoğraflarının ortaya çıkışından iki yıl sonra yer alan resimleri, üniversite çağındaki kadınları Bahar tatili veya Mardi Gras –Katoliklerin büyük perhizinden önceki Salı– esnasında kampusun çeşitli yerlerinde göğüslerini ve kalçalarını sergilerken, öpüşürken, bazen mastürbasyon yaparken, genelde ise ortalıkta dolanıp birileriyle flört ederken gösteren "Azgın Kızlar" adlı pornografik video dizisini anımsatıyor. Eğer Ebu Graib'te görev yapan gardiyanlar sahiden bu videoları izlemiş ve taklit etmeye çalışmışsa, kaba ama neşeli bir gösteri tadında ilerleyen sahneleri aşağılama, fiziksel ve psikolojik tecride dönüştürdükleri söylenebilir.

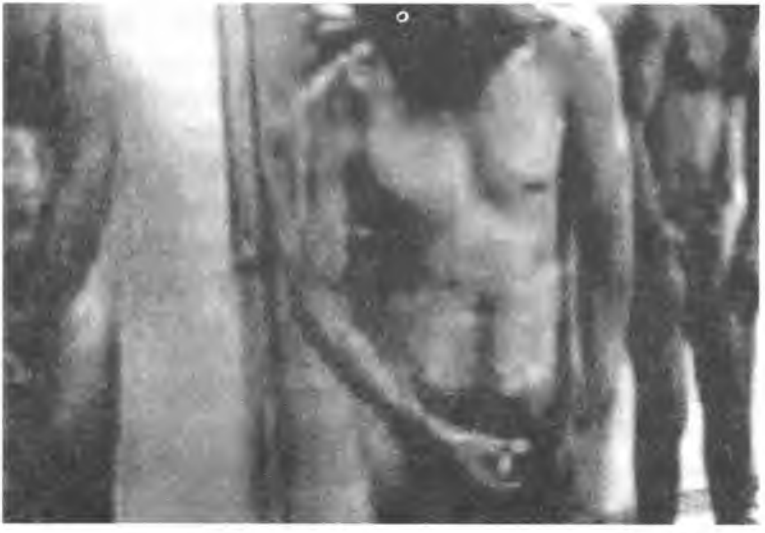
Luc Sante, Susan Sontag, Abigail Solomon-Godeau ve Dora Apel, Ebu Graib resimlerini linç fotoğraflarıyla karşılaştırdılar (resim 18). Resimlerin 2004 Mayısında CBS tarafından yayınlanmasından bir hafta sonra *New York Times*'ta çıkan makalesinde Sante, bunların yirminci yüzyılın başında ortaya çıkan ve faillerin –asker ya da sivil– ırkçılığını ve dokunulmazlık hissini gözler önüne seren nişaneler olarak görülebilecek linç kartpostallarına benzediğini öne sürdü.[28] Sontag da birkaç hafta sonra *New York Times Magazine*'de aynı kartpostallardan söz ederek şöyle yazdı: "Linç fotoğrafları, faillerinin yaptıkları şeyde sonuna kadar haklı olduklarını düşündükleri kitlesel bir eylemdi. Ebu Graib resimleri de öyle."[29] Sontag ayrıca Irak fotoğraflarının çoğunda, "internetteki, sıradan insanların da kendi görüntülerini göndererek katkıda bulunmaya çalıştıkları geniş pornografik arşivden esinlenilmiş" cinsel bir tema olduğunu belirterek yazısını "O resimler biziz", oradan buraya yansıyanlar bizim ırkçılığımız, şiddet severliğimiz, emperyal utanmazlığımız diyerek bitiriyordu. 2004'te *Artforum*'da çıkan makalesinde Solomon-Godeau da linç fotoğraflarından dem vuruyor, ancak daha çok resimlerin –dijital dalavereler çağında dahi– insanları vahşi gerçeklere uyandırma ve siyasi tepkiler yaratma gücünden bahsediyordu.[30] Son olarak Dora Apel, 2005'te yayınlanan bir yazısında, Ebu Graib fotoğraflarının linç fotoğraflarına benzer şekilde ırk ve ulus gibi baskıcı ideolojilerin devamını sağlamak için kurbanlarını insanlık dışı gösteren bir "toplu onay kültürünü" açığa çıkardığını ve işkencenin "tamamen politik bir eylem" olduğunu yazdı.[31]

Bu yazarlar Ebu Graib resimlerindeki ırkçılık, milliyetçilik, pornografi ve şiddetin altını çizerken ve bunların bir sapkınlık ya da hastalığın ürünleri değil, Amerikan tarihinin kendisi olduklarını belirtirken ABD'nin geçmişteki ve bugünkü kültürü ve hükümet politikalarıyla ilgili sağlam bir eleştiri yaptılar. Ama bana kalırsa resimleri linç fotoğraflarına benzetmek Ebu Graib olayını daha önce görülen Amerikan şiddet olaylarıyla ilişkilendirme çabası –ve milliyetçilik sorunsalını, politik sorumluluğu öne çıkarma– içinde akla gelmiş, resimlerin asıl amacını ve kökenlerini bulanıklaştıran fazla kolaycı bir yaklaşım. Bunun dışında, Goya,



Resim 14:
Ebu Graib'te kimliği belirsiz tutuklular, 2003.

Resim 15:
Ebu Graib'te mastürbasyon taklidi yapmaya zorlanan bir tutuklunun video görüntüsünden bir kare, 2003.







Resim 16, 17: Ebu Graib'teki kimliği belirsiz kadın tutuklu.



Resim 18:
Ağaca asılan John Richards, coşkulu linççiler ve çam ağacından yeni yapılmış bir tabut, 12 Ocak 1916, Goldboro, Kuzey Carolina; jelatin-gümüş baskı.

Picasso, Bacon ve Ben Shahn göndermeleri de –her ne kadar ilk bakışta yerinde görünse ve bu isimler son derece güçlü bir Freudcu dil sürçmesiyle ağzımızdan çıksa da– tamamen yanlış. Hapishane fotoğrafları güçsüze çektirilen acıyı, yaşatılan aşağılanmayı onaylıyor, oysa adı geçen ressamlar bu kurbanlaştırmayı açıkça kınıyor ve reddediyorlar. Hapishane fotoğrafları ile –gardiyanlar ve fotoğrafçılar tarafından dikkatle tasarlanmış– erotik farz edilen bir tablo içinde mahkûmların kendilerine yapılan işkence ve aşağılamaya gönüllü oldukları, hatta aktif olarak katıldıkları imgesi yaratılmaya çalışılırken, söz konusu sanat eserlerinde işkencenin getirdiği utanç ve rezillik bütün çıplaklığıyla ortaya çıksın diye herhangi bir erotik duygu silinmeye uğraşılmıştır. Goya'nın *Caprichos* tablosundaki işkencecilerin ve kurbanların yüzlerindeki ifade –ki altında yazan "Bununla ilgili yapılacak hiçbir şey yok" (resim 19) cümlesiyle de pekiştirilmiştir–

iki tarafı birbirinden ayıran uçurumu ayan beyan gözler önüne sererken, Ebu Graib fotoğraflarının çoğunda kurbanların yüzlerinin görünmüyor oluşu, bu fotoğrafları görenlerde o kurbanların gerçekten işkence görmeye istekli oldukları hissini yaratır. Picasso'nun *Guernica*'sındaki ana figürlerin fiziksel olarak şekilsizleştirilmiş oluşu da suçlular (tabloda görünmeyen ama dokunulmaz oldukları duyumsanan) ile çaresiz kurbanlar (her şeyiyle paramparça ortada olan) arasındaki aşılması olanaksız ayrımı vurgular. Aynı şekilde Shahn'ın posterindeki başına çuval geçirilmiş adamın kırılganlığı her türlü insani ve toplumsal ilişkiyi dışarıda bırakır. Goya, Picasso ve Shahn'ın eserlerindeki pelerinli gövdeler Ebu Graib fotoğraflarındaki çırılçıplak bedenlerle karşılaştırıldığında (resim 20) aralarındaki fark apaçık ortaya çıkıyor. Ebu Graib fotoğraflarındaki gardiyanların baskıcı ve neşesiz bir cümbüşteymişçesine poz verişiyle sanat yapıtlarındaki



Resim 19: Francisco Goya, *Bununla İlgili Yapılacak Hiçbir Şey Yok* (Nohubo Remedio), *Los Caprichos* serisinin 24. levhası (1799); cilalı akuatintli gravür.



Resim 20: Charles Graner ve Uzman Çavuş Sabrina Harman tutuklularla poz veriyor, Ebu Graib, 2003.

çarpıcı sadeliği karşılaştırınca da birbirlerine hiç benzemedikleri ilk bakışta ayan beyan belli oluyor.

3

Barbarlık Belgeleri

Sanat tarihçilerinin Ebu Graib fotoğraflarını belli bir yere oturtmak konusundaki yetersizlikleri, bana öyle geliyor ki, paradoksal olarak, bu fotoğrafların sanat tarihi geleneğinin tam da merkezinde duruyor olmalarından kaynaklandı. Başka bir deyişle, resimlerin kökeni ve önemi fazlasıyla ortada olduğu için gözden kaçtı.[1] Gerçeği gözden kaçıran ya da yanlış anımsayan sanat tarihçisini düşünelim: Freud'un 1901 yılında yazdığı *Gündelik Yaşamın Patolojisi* kitabındaki "İsimleri Unutmak" başlıklı makalede yanında orta yaşlı bir adamla, at arabasında Adriyatik Kıyısı'nda yaptığı yolculuğu anlatır. Muhtemelen arkadaşını görmüş geçirmişliğiyle etkilemek için İtalya'daki tarihi şehirlerde, özellikle de Orvieto'da geçirdiği günlerden söz etmeye başlar. Karşılaştıklarını naklederken Orvieto Katedrali'ndeki *Son Yargı* freskini (resim 21)[2] yapan ressamı bir türlü hatırlayamaz. Çok dikkatle incelediği için resmin her türlü ayrıntısı gözünün önündedir ama ne yaparsa yapsın yaratıcının adı bir türlü aklına gelmemektedir. Zihninden sürekli Botticelli ve Boltraffio isimleri geçer ama Katedral'deki fresk ikisine de ait değildir. Birkaç ay sonra entelektüel bir İtalyan'la karşılaşır ve o anda ressamın Signorelli olduğunu hatırlayıverir. Freud bu unutkanlığı "parapraksis", bilinçaltında bastırılmış bir şeyin aniden ortaya çıktığı bir tür dil sürçmesi olarak adlandırır.



Resim 21: Luca Signorelli, "Lanetliler", *Son Yargı* serisinden (1503); fresk, Aziz Brizio Şapeli, Orvioto Katedrali.

Signorelli'yi anımsayamamasınm nedenini kısa bir süre önce "tedavi edilemez bir cinsel fonksiyon bozukluğu"ndan muzdarip bir hastasının intihar ettiği haberini almış ve bunu bilinçaltına itmiş olması olarak açıklıyor. Bu ölüm ve cinsellik olayını Herzegovina'daki Trafoi'de öğrenmiş. Buranın adı da o anda aklına gelen ressamlardan Boltraffio'nunkine benziyor. Büyük usta Signorelli'yi unutup Leonardo'nun takipçisi, pek tanınmayan Milanolu sanatçının adını hatırlayarak Freud aynı anda hem anımsıyor hem de unutuyor – acı verici bir düşünceyi hem bastırıyor, hem de dolaylı yoldan bilinç düzeyine çıkarıyordu.

Ebu Graib fotoğrafları da benzer bir dil sürçmesine yol açtı: işkenceyi, hapisliği ve faşizmi lanetleyen modern sanatçıların –Goya, Picasso, Shahn ve diğerleri– istisnai yapıtları anımsanırken o fotoğraflarla biçimsel ve anlamsal bakımdan çok daha fazla benzerlik taşıyan, daha geniş bir alan kapsayan başka eserler gözden kaçtı. Bu eserler ortak bir mitsel yapı ya da daha farklı sözcüklerle ifade edersek ortak bir *pathos formula* taşıyarak Helenistik çağlardan günümüze uzanan bir süreci kapsıyorlar. Bir disiplin ola-

rak sanat tarihinden ve genel tarihten ayrılamaz olarak gördüğüm bu eserler bastırılırken, onların yerine Goya ve Bacon adları ve pornografi ile linç fotoğrafları geçiyor. Ebu Graib'te askerler ve siviller tarafından çekilen resimler –ki cinsellik senaryolarıyla bezenerek işkenceyi erotik ya da en azından zevk alınabilir bir şey olarak gösteriyorlar– Batı'nın görsel kültürü içinde istisnai değil, tam tersine son derece merkezi bir yerde bulunuyorlar.

Burada yüzümü Freud'dan kötü bilinci, bastırılmış belleği sanat tarihi açısından en iyi yorumlamış olan kişiye, Walter Benjamin'e dönüyorum. Bilindiği üzere Benjamin 1940 yılında Nazizmden kaçarken *Tarih Felsefesi Üzerine Tezler*'i kaleme aldı. Bu veciz metinler içinde en ünlüsü tarihçinin sorumlulukları üstüne yazılmış olan "Yedinci Tez"dir:

> Şu ana değin zafer kazanmış kim varsa, bugünün hâkimlerini ona secde edenler arasından omuzları üstünde geçiren aynı zafer alayının eşliğinde yürümüştür. Ganimet de geleneksel olarak aynı alay tarafından götürülmüştür, burada bu ganimete kültürel servet diyelim. Tarihsel materyalizmi benimsemiş olanlar bu servete mesafeli bir gözlemci edasıyla yaklaşmalıdır. İnceleyecekleri her kültürel varlığın bir öncesi, bir soyu olduğunu göreceklerdir dehşet içinde. Kültürel ürünler varlıklarını yalnızca yaratıcılarının dehasına değil, aynı zamanda çağdaşlarının hiç sözü edilmeyen emeklerine de borçludurlar. Uygarlık belgelerinin tümü barbarlık belgeleridir. Ve onlar kendi içlerindeki ya da çevrelerini saran barbarlıktan bağımsız olmadıkları gibi onların nesilden nesile, bir sahipten ötekine geçmelerini sağlayan gelenek de aynı biçimde o barbarlıktan nasibini almaktadır. Tam da bu nedenle, tarihsel materyalizmin savunucuları gelenekten ellerinden geldiğince uzak durmak zorundadır.[3]

Benjamin'in bunları yazarken aklında olan yapıtlardan biri muhakkak MÖ 180-150 yılları arasında Anadolu'da Attalid kralı ikinci Eumenes tarafından yaptırılan Bergama Tapmağı'ydı. Bu tapmak 1880-90 arasında Alman arkeologlarca ortaya çıkarıldı ve Benjamin'in doğum yeri olan Berlin'deki Bergama Müzesi'nde yeniden bir araya getirildi. Neredeyse 120 metrelik frizin (resim 22)



Resim 22: Doğu frizi, Alkyoneus, Athena, Ge ve Nike, Bergama Sunağı, MÖ 180-150; mermer rölyef.

bir bölümünde insan kökenli bir dev olan Alkyoneus'un zehirli bir yılan tarafından sokulduğu için acıyla kendinden geçişi ve daha sonra da Tanrıça Athena'dan gördüğü işkence tasvir edilir. Sağ altta devlerin annesi Ge yerden yükselmektedir, yüzündeki kederli ifadeden, çocuklarının işkence edilerek öldürüleceğini ve Olympos'un on iki baş tanrısının başkaldıran ölümlülerce devrilmeyerek hükümranlıklarını sürdüreceklerini bildiğini anlarız.

Bergama'daki tablonun yapılma amacı Tanrılarla (aklı simgeliyorlardı) ölümlüler (doğayı ve barbarlığı simgeliyorlardı) arasındaki savaşın galiplerini kutlamak ve ölümlülere yapılan işkencenin ve öldürülmelerinin düzen ve refahın sağlanması için gerekli olduğu mesajını vermekti. Tasvirlerde herhangi bir erotizm olmasa da, figürlerin çok güzel olduğu söylenebilir. Antik Yunanlar Bergama devlerine ancak, heykellerde betimlenen, halkını "hediyeler taşıyan Yunanlara" karşı uyararak Athena'ya karşı geldiği için yılanlarca parçalanan Troyalı rahip Laokoon'a (resim 23) hissettikleri kadar sempati duymuşlardır.[4] Hikâyeye göre La-

okoon'un ölümü Troyalılar'ın Yunanların getirdikleri hediyelerin içtenliğine inandıklarını gösterir; çünkü doğruyu söyleyen hiç kimse işkence karşısında yenik düşmez. Yunanca'da işkence sözcüğü, aynı zamanda gerçek olup olmadıklarını anlamak için altın ve gümüşün üzerine sürtüldüğü "mihenk taşı" anlamında kullanılan *basanos* sözcüğünden gelir. Bu da, Yunanların gerçeğe ulaşmak için zulmü ve şiddeti gerekli gördüklerinin belirtisidir.[5] *Basanos* sözcüğü Herodot'tan Aristophanes'e kadar birçok Atinalı yazarın eserlerinde, –bilgelik sınaması ve gerçek işkence olarak– her iki anlamıyla da sık sık kullanılmıştır (Michel Foucault Sokrates'in bir "konuşma işkencecisi" olduğunu söyler).[6] Kölelerden, başka ülkelerin vatandaşlarından ve yabancılardan doğru bilgiler alabilmek için fiziksel şiddete (ya da şiddet tehdidine) sık sık başvuruluyordu. Demosthenes işkence gören kölelerin ifadelerinin özgür insanlarınki gibi kesin doğruyu yansıttığı düşüncesindeydi.[7] Aristoteles ise bundan o kadar emin değildi. Kölelerin mantık ve zekâ kapasitelerinin sınırlı olduğuna ve dolayısıyla doğruyu söylemelerinin beklenemeyeceğine inansa da, aynı zamanda bazılarının acıyı sonlandırmak için yalan söyleyebileceklerini, bazılarınınsa –daha aptal ve kalın derili olanlarının– hiç-



Resim 23:
Laokoon ve Oğulları,
MÖ 150; mermer.

bir şey söylemeden sessizce duracaklarını öne sürüyordu.[8]

İşkence altında verilen ifadelerin geçerliliği konusunda Antiphon'un da şüpheleri vardı. Sivil veya tutuklulardan bilgi edinmek için rutin olarak yapılan sorgulamalar esnasında işkence yapılması yerine, söz konusu kişilerin işkence ile tehdit edilmesinin daha iyi bir yöntem olduğu kanaatindeydi.[9] Kölelerinin işkence görmesini onaylayan bir yurttaş zaten onları yeterince korkutmuş oluyor, dolayısıyla sık sık kullanılan kırbaç ve germe aletine gerek kalmıyordu. Ama yine de işkence, dürüstlük meziyetiyle donatılmamış olduğu düşünülen köleler, Yunan olmayanlar, barbarlar ve kadınlardan bilgi almak için son derece yerinde ve geçerli bir yöntem olarak kabul ediliyordu. Thucydides'in *Peloponez Savaşları Tarihi* adlı eserinde de açıkça dile getirdiği gibi bu yöntem askeri ve sivil sorgulamalarda sıkça uygulanmaktaydı.[10] *Basanos*, Aristofanes'in *Kurbağalar* komedyasında Dionysos'un Cehennem Bekçisi Aeacus'dan işkence görmesinin anlatıldığı bölümde de geçer. Oyunda köle Xanthius hırsızlık suçlamasından aklanabilmek için kendisi yerine sahibi Dionysos'a (köle gibi giydirerek) işkence yapılmasını önerir:

Xanthius
...Şimdi asil bir öneride bulunacağım size:
Benim delikanlıyı tutuklayın, istediğiniz işkenceyi yapın,
Suçlu bulursanız gelin öldürün beni.

Aeacus
Nasıl işkence yapalım ona?

Xanthius
Nasıl dilerseniz öyle
Üstüne tuğlalar koyun, burnunu asitle yakın
Derisini yüzün, gerin, asın, kırbaçlayın...

Aeacus
Adil bir öneri. Ama fazla ileri gidip
Çocuğu sakatlarsam sorumluluk kabul etmem.

Xanthius
Tamam, bir şey istemem. Götürün de kırbaçlayın şimdi.

Aeacus
Hayır, burada gözlerinin önünde yapacağım,
Şimdi, yalanı dolanı bırak ve doğruyu söyle delikanlı.

Dionysos
(acı içinde) Bana işkence yapmayın!

Aeacus
Duyuyor musun?

Xanthius
Duyuyorum, evet.
Daha da yüklenmelisiniz üzerine bana kalırsa.
Eğer sahiden tanrıysa hissetmez nasıl olsa.

Dionysos
Ama sen de tanrı olduğunu söylüyorsun.
Sana da işkence yapılması gerekmez mi o halde?

Xanthius
Adil bir öneri. İddia şöyle:
Hangimiz daha önce bağırırsa acıyla – tanrı değil demektir.

Kurbağalar'da işkenceli sorgu gülünçleştirilmiştir: soyluyla köle yer değiştirir ve izleyiciler işkenceden keyif alır.[11]

Ama yasal ve edebi anlamda bütün kullanımlarına karşın işkence ve erotikleştirilmiş şiddet klasik dönem Atina sanatının (MÖ 450-323) temel öğelerinden değildi. Atinalıların demokrasiyle tanışmaları MÖ 508 yılında Kleisthenes'in reformlarıyla başladı ve Perslerin (MÖ 480'de) geri püskürtülmesiyle hız kazandı. Demokrasi beraberinde akılcılık, laiklik ve matematiksel bir düzen getirdi, daha sonra otoriter ve emperyal Bergama sana-

tının temelini oluşturacak bir aşırı uçlaşmanın habercisi olan Olympos'taki Zeus Tapmağı'nın alınlık ve kabartmalarındaki –Lapith'lerle insan başlı atlar arasındaki savaş ve Herkül'ün On Görevi'nden de bölümler içeren– resimler hayvanlar, insanlar ile tanrılar, dolaylı olarak da Yunanlarla barbarlar arasındaki hiyerarşik yapılanmayı gözler önüne serer. Ama buna karşın, her bir figürün kendine güvenli ve atletik görünüşü aynı zamanda onların özerkliğini gösterir. Atina'daki Parthenon'da bulunan fresk de insanların hayvanlara, tanrıların insanlara üstünlüğünü vurgulamakta ancak Bergama'daki sanatçılarla karşılaştırıldığında, bu konuya belli bir temkinle yaklaşmaktadır. Bununla beraber zulmün içselleştirilmesinin işaretleri burada da görülmektedir: Her dört yılda bir Tanrıça Athena'nın doğum gününü kutlamak üzere düzenlenen festival esnasında başta sığırlar olmak üzere binlerce hayvan, ateş ve kanla dolu bir seks âlemi eşliğinde katledilirdi. Rölyefteki inek başını kaderine lanet etmek için değil, yularına sinirlendiği için kaldırır (resim 24). Hayvan, insanların uyguladığı vahşetin kurbanı olarak değil, Keats'in yazdığı gibi "göklere böğüren inek" olarak tasvir edilir. Güney Frizi'nin son bölümlerinde, kurban edilmeye götürülen hayvanların muazzam uysallığı yansıtılmıştır.

Parthenon, coğrafi olarak oldukça küçük ve kısa ömürlü olmuş bir imparatorluğun ürünüydü. MÖ 440 yılında, askeri ve ekonomik güçlerinin doruğundaki Atinalılar sömürgelerinden –yaklaşık 150 İyonya şehri– kendi iç servetlerini kat kat aşan vergiler aldılar. Atina kültüründeki –heykel ve mimari dâhil– her türlü eserin ortaya çıkmasını sağlayan bu zenginlikti. Ama Atina egemenliği iki nedenle sınırlanıyordu.[12] Bunlardan biri, yönetim biçiminin demokrasi olmasının sonucu olarak yurttaşların devletin ve toplumun her alanını –askeri, siyasi, ekonomik– doğrudan denetlemesinin, oldukça geniş bir alana hükmeden bir imparatorluğun gerektirdiği herhangi bir kişiye bağlı olmayan bürokratik otoriteyi sağlayamayışıdır. Ötekiyse bu idari zayıflığın Yunan anakarasındaki oligarşik şehir devletlerinin, Atina hâkimiyetini ortadan kaldırmak için Sparta önderliğinde uzun ve kanlı Peleponez savaşlarını başlatmasına yol açmasıydı. Milattan önce dör-



Resim 24: Sığır güden çocuklar, Parhenon'da rölyef, MÖ 440; mermer.

düncü yüzyıl ortalarında, Sparta –asker yöneticilerinin başarısızlığı yüzünden– Thebai şehri tarafından yenilgiye uğratılmış, bunun sonucunda Makedonya kralı II. Philip'le ittifak kurarak Akdeniz bölgesindeki ilk büyük imparatorluk sisteminin temellerini atmıştı. Bu Helenistik imparatorluk, daha önce benzeri görülmemiş, hiyerarşiye dayanan bir sosyal ilişkiler modelini, dini ve felsefi inançları ve siyasi otoriteyi Yunanistan'dan Kafkasya'ya kadar uzanan geniş topraklarda yürürlüğe koydu. İmparatorluğun –coğrafi ve kültürel yapısından kaynaklanan– çok dinliliği, evrensellik düşüncesini, her yerde ve her zamanda geçerli mutlak doğru kavramını ve krallar ve rahiplerin söylediklerine harfiyen uyulması dogmasını doğurdu. Bu koşullar altında, sanatsal imgelerin –Bergama örneğindeki gibi– aristokratik otoriteyi empoze etmesi kaçınılmazdı.

Bergama'da işkence yapıldığına dair kanıtlar çok zayıf olsa da, kölelere ve esirlere acı çektirilmesi milattan önce üçüncü yüzyıl Mısır'ında ve Helenistik dünyanın başka köşelerinde kanunlarca desteklenen bir şeydi ve Büyük İskender'in Atinalılarca ku-



Resim 25:
Doğu frizi, Alkyoneus,
Büyük Bergama Sunağı.
MÖ 180-150; mermer.

caklanışı, sanat eserlerinin verdiği birtakım ipuçlarıyla birleştirildiğinde, aynı şeyin Yunan devletleri için de geçerli olduğu söylenebilir.[13] II. Eumenenes'in yayılmacı, hiyerarşik ve estetik yönetimi –ki Selefkiler ve diğer Yunan olmayan devletler ya da barbarlarla savaş halindeydi– ölmek üzere olan devlerin ve sunaktaki kutsal katillerin aynı güzellik, zarafet ve canlılığa sahip olmasını emrediyordu. Mermer alnaçtaki –kol ve bacaklar bitiştirilerek ya da üst üste bindirilerek yapılan– her dans, bir baskı ve acı gösterisiydi. Birbirine dolanmış gövdelerin güzelliği sayesinde, kurbanlar işkencecilerinin yaptıklarından mutluluk duyuyor, ölerek de onlara şükranlarını sunuyormuş gibi görünüyorlardı. Ama aynı kurbanlar, gözlerini yalvaran bir ifadeyle göğe dikmişlerdi (resim 25). (Atinalılar bunun yaratacağı etkiyi iyi biliyor olmalıydılar – Helenistik devletler arasında köleleri madenler ve çeşitli başka işler dışında, aristokratların malikânelerinde de çalıştıran bir tek Bergamalılardı.[14]) Bergama'da hakikat ve aydınlanmaya ancak zulüm, işkence, kölelik ve ölümle ulaşılabildiğine inanılıyordu. Bu yüzden bunlar oldukça önemli gö-

rülüyor, acı çekme ve işkence güzel olarak kabul edildiği için sanata da o şekilde aktarılmaları bekleniyordu. Winckelmann, Laokoon'la ilgili, "en çok acı çektiği yerlerde, en büyük güzellikleri gösterdi bize" diye yazıyordu.[15]

Bu oldukça duygusal belagat sistemi, *Ölmekte Olan Kelt Trompetçi* (resim 26) ve *İntihar Eden Kelt ve Karısı* eserlerinde de görülmektedir. Ama bunlardaki aşırılık, Laokoon yapıtları ve Bergama rölyefleriyle karşılaştırıldığında oldukça yumuşatılmıştır. Barbarların ölümü, bütün bedensel güdüler, dürtüler ve tutkuların rasyonellikten uzak safi dürtüler olarak görüldüğü stoacılık öğretisine (MÖ 300 yıllarında, Helenistik dönemin şafağında Atinalılar arasında doğan bir düşünce sistemi) uygun olarak yansıtılıyordu. Bu yüzden bu dürtülerin yok edilip sağduyulu bir huzura ulaşılabileceğine inanılıyordu.[16] Romalı Cicero, "duygular tarihi tek bir cümleyle özetlenebilir: Hepsi bizim elimizdedir, zihinsel olarak süzülebilir ve isteğe bağlıdır. O halde ortadan kaldırılmaları ve yok edilmelerini istemek bir hatadır"[17] diye yazmıştı. Stoacı bir filozof için *Ölmekte Olan Kelt Trompetçi*'nin güzelliği, çizilen figürün felsefi içe dönüşünden ve köleliğe boyun eğmektense daha mantıklı olan intiharı seçmesinden kaynaklanmaktadır.



Resim 26: *Ölmekte Olan Kelt Trompetçi*, MÖ 220'de yapılmış Yunan bronz heykelinin Roma kopyası; mermer.

Helenistik dönemin büyük eserlerinin hemen hepsinde bulunan acı çekme teması, 2000 yıldan fazla sürecek paganist geleneğin de başlangıcını oluşturuyordu. Helenistik eserlerdeki acıyı erotikleştiren ve estetize eden, rasyonelleştiren tavır –işkencenin önemi ve gerekliliği düşüncesi– sanatsal bir *pathos formula* yaratıyordu. Bu, Roma sanatı ve kültüründe de açıkça görülüyordu. Ortaçağda yalnızca mimari yapıyı etkilediği bir durgunluk döneminden sonra Rönesans'ta ve Barok dönemde bütün görkemiyle yeniden ortaya çıktı ve işkenceye dair antik kanunlar dahi tekrar yürürlüğe konuldu, "engizisyonun sorgu yöntemi, (ortaçağ) isnat yönteminin yerini aldı."[18]

Pathos formula teriminin yaratıcısı Aby Warbug, "Pagan Dönemin Yeniden Doğuşu" üstüne yazdığı makalelerde bu sanatsal ahireti (*nachleben*) derinlemesine inceler. Örneğin 1488'de Roma'da Laokoon'un küçük bir röprodüksiyonu bulunduğunda, "resmi bulanlar, daha mitolojik öyküyü hatırlamadan, acı çeken figürlerin canlılığı ve '*certi gensti mirabili*' (mükemmel jestler) sinden sanatsal anlamda çok etkilendiler."[19] Rönesans tarihçisi Jacob Burckhardt ve Friedrich Nietzsche'nin ortaya attığı kavramlardan da yararlanan Warburg, "tutkulu acı çekişin" *pathos formula*'sının kökeninin Antik Çağdaki vahşi törenler ve Dionysos taşkınlıkları olduğu sonucuna vardı:

> Aşırı duygu patlamalarının öylesine yoğun bir şekilde –beden hareketlerine ne kadar dökülebilirse– tasvir edilmesine dair belleğimizin ilk halkasını sefahat âlemlerinde yaşanan toplu krizler oluşturuyor. Bu krizler "tutkulu acı çekmeyi" zihinsel bir miras olarak bıraktı hepimize. Aynı zamanda sanatçının yaratıcılığı üzerinden can bulan dokunaklılık akımının abartılmış değeri gün ışığına çıktığında elimizdeki eserin nasıl bir şey olacağını belirleyen simgeler haline geldiler.[20]

Warburg'a göre, *mnemosyne* –imgelere dair kolektif bellek– tarafından saklanan bu sanatsal "simgeler", toplumların mantık dışılığın ve korkunun üstesinden gelmelerini sağlayan akılcı ve ilerlemeci bir enerji içeriyor.[21]

Dayağın kanıksanması, kendine yabancılaşma, hatta acının erotikleştirilmesinden çok dokunaklı yasın dinamik imgeleriyle ilgilenen Warburg, Bergama'da ve başka yerlerde görülen *pathos formula*'yı tartışmaz pek. *Pathos formula*'nın törensel, ezeli kökeni ile ilgili ileri sürdükleri de ikna edicilikten uzaktır. Burada incelenen konunun kökleri, Atina ve Helenistik emperyalizm ile işkenceli sorgunun rastlantısal tarihlerinde yatmaktadır. Ama Warburg'un *mnemosyne* ve birtakım motiflerin zihnin ve bedenin belleğinde saklanabileceği düşünceleri, *pathos formula*'nın neden iki bin yıldan fazla süredir insan yaşamının bir parçası olduğunu açıklamaya yönelik kuramlar için sağlam bir temel oluşturuyor. Tıpkı mitolojik öyküler gibi, Helen sanatının ve sonrasının önemli bir parçası durumundaki *pathos formula*'nın bütün çağlar için geçerli tek bir anlamı ve biçimi yoktur. Dolayısıyla söz ettiğimiz şey bir arketip değil, imparatorluğa ait, sömürgeci ya da işkence içeren uygulamaları anlamak ve akılcılaştırmak için her dönemde belli bireyler ve rejimler tarafından benimsenmiş, durmadan tekerrür eden bir düşünce şeklidir. *Pathos formula*, Claude Lévi-Strauss'un mitle ilgili olarak söylediği gibi, "incelendiğinde klasik Batı ölçütlerinin temel bileşenlerine ulaşmamızı sağlayan, çeşitli değişkenlerden oluşan ve bir araya getirildiğinde bir 'permütasyon grubu' oluşturan bir tür dildir."[22] Bu ölçüt, çeşitli değişkenleriyle, farklı ideolojik işlevleri yerine getirmiştir.

Pathos formula Roma'da, kölelere dayanan bir üretim biçimine sahip geniş bir imparatorluğa hizmet ediyordu. Cumhuriyetçi dönem ve İmparatorluk dönemi Roma'sındaki yönetici sınıflar, devasa tarımsal arazilere sahip ve topraklarını uzak ülkeleri fethederek genişletmeye uğraşan aristokratlardı. Bu uzak sömürgeler –Orta Doğu'da, Kuzey Afrika'da ve (şimdiki İskoçya'ya kadar uzanan) Avrupa'da bulunan– Roma'ya bağlılıklarını bildirmiş ve imparatorluğa vergi, mal, köle yollayan soylularca idare ediliyordu. Yollananlar, İtalya'daki toprak sahiplerinin tarımsal üretiminin artmasını, köylü sınıfı üzerinde daha güçlü bir hâkimiyet kurmalarını, bazen de köylülerin yerine köleleri geçirmelerini sağlıyordu. İmparatorluk otoritesi, İtalya ve başka yerlerde, yal-



Resim 27: (?) Dioscurides; *The Gemma Augustea*, MÖ 20-10; işlemeli akik.

nızca askeri güçle değil, aynı zamanda kültürel zorlamalarla da gerçekleşiyordu. Latin dilinin, Roma geleneklerinin, politik yapısının, hısımlık sisteminin, mülkiyet ilişkilerinin, hukukunun, sanatının ve mimarisinin –kısacası bütün kültürel altyapısının– sömürgelere götürülmesi, imparatorlukla sömürgeleri arasında sağlam bir bağ oluşturma işlevini gördü.

Dioscurides (ya da takipçilerinden biri) tarafından Araplara özgü damarlı akikten kesilip işlenmiş olan *Gemma Augustea* kabartması, bu imparatorluk kültürünün küçük ama son derece kayda değer göstergelerinden biridir (resim 27). Kabartmanın üst bölümünde, başkent Roma (hanedan ailelerinin evi) ve Olimpos (tanrıların evi)'un birleşik zaferleri arasında Sezar Augustus'un taç giyme töreni tasvir edilmektedir. Augustus, baş tanrı Zeus, denizler tanrısı Neptün ve diğer tanrılarca onurlandırılırken, sağ elinde gelecekteki askeri utkuları simgeleyen bir *lituus*, yani kâhin asası tutmakta, ayaklarının dibinde muhtemelen yendiği barbarlara ait zırhlar ve miğferler bulunmaktadır. Kabartmanın alt bölümünde ise, üstte gösterilen görkem ve zenginliğin zo-



Resim 28: Elleri bağlanarak ayağa dikilen tutuklu, Ebu Graib, 2003.

runlu ön koşulu olan askeri zaferin kötü sonuçları vardır. Solda, elleri kolları bağlanmış, umutsuzluk içinde yerde oturan iki figür görülmektedir. Bu iki kişi, kısa bir süre sonra işkence göreceklerdir – *tropaion* adı verilen tahtadan, haç şeklinde, zırhla kaplı bir savaş anıtına bağlanmışlar, bu başarılı askeri seferberliği kutlamak için yukarı kaldırılmaktadırlar. Sağ tarafta ise, tipik teslim olma pozu içinde dizlerinin üstüne çökmüş bir adam ve saçlarından sürüklenen bir kadın figürü vardır. Bunlardan Ay tanrıçası Diana ve savaş tanrısı Merkür'ün hâkimiyetini kabul etmeleri istenmektedir. Kadın ve adam da bir süre sonra *tropaion*'a bağlanabilir ya da şansları yaver giderse bağışlanıp köleleştirilebilirler. Her iki durumda da –solda resmedilen figürler gibi– sefil ve hayatları tanrıların ve soyluların keyfine kalmış durumdadırlar. Bu



Resim 29: Kimliği belirsiz tutuklular, Ebu Graib, 2003.

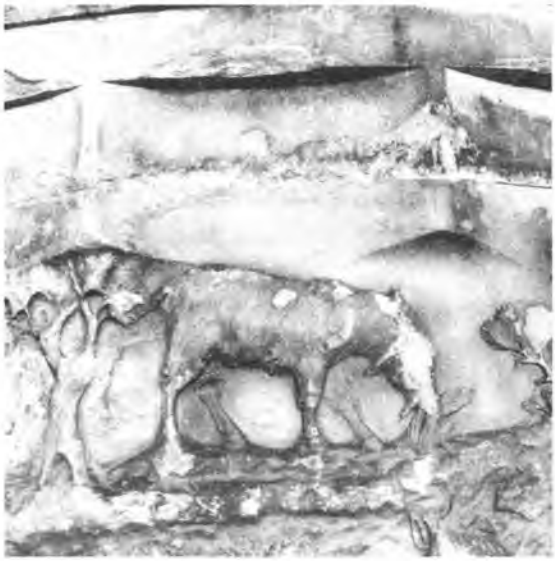


Resim 30:
Trajan Sütunu,
MÖ 100, Forum,
Roma.

kabartmada, (Bergama'daki gibi) içsel bir baskının incelikleri değil, kaba güç ve mutlak teslimiyet vardır. Böyle sefillik görüntülerine Ebu Graib fotoğraflarında sıklıkla rastlanmaktadır.

MÖ 100 yılında, İmparatorluğun gücünün doruğunda olduğu dönemde yapılan Roma Meydanı'ndaki ünlü Trajan Sütunu, 40 metrelik bir kulenin dışına sarılmış aralıksız 200 metrelik bir spiral rölyefin üzerinde imparatorun şimdiki Romanya bölgesinde yaşayanlara karşı düzenlediği askeri seferberlikleri resmeder (resim 30). Sütunun tabanında, savaş ganimetleri ile ilgili rölyefler, bunların üstünde, (imparator önderliğinde) güvenli kalelerinden çıkan birlikler, erzak dolu gemiler, kule inşa etmekte olan lejyonerler ve savaş sahneleri bulunmaktadır. En tepede ise, Romanya'daki yerleşimlerin yerle bir edilme görüntüleri, yerli nü-

fusun başka yerlere aktarılması, esirlerin teslim oluşu ve geçit töreniyle sergilenmeleri, fethedilen toprakların (kıdemli askerlerce) sömürgeleştirilmesi ve son olarak sürgüne gönderilen hayvan ve insan sırasının en başında yer alan bir keçinin acınası görüntüsü yer almaktadır (resim 31). Burada tahakküm, yıkım, yerlilerin –hatta çocukların– köleleştirilmesi veya sürgüne yollanması son derece ahlaki ve gerekli bir şey olarak gösterilmektedir. Trajan ve Marcus Aurelius (yine Roma'da, ikinci yüzyıl sonralarında inşa edilmiştir) Sütunları'nda betimlenen esir çocukların olduğu sahneler ya da –ikinci yüzyılda yapılmış bir lahitteki gibi– kadınların çocuklarını kendi istekleriyle fatihlere teslim ediş-lerinin dokunaklılığıyla, savaş kurbanlarına yönelik bir acıma duygusu uyandırmak değil, zafer kazanmışlara duyulan hayranlığı artırmak amaçlanmıştı.[23] Bir süre sonra imparatorluğun varlığını tehdit eder hale gelecek olan köle kıtlığı, bu tür sahneleri özellikle hoşnut edici kılıyor olmalıydı.[24]



Resim 31: Trajan Sütunu üstünde Dacia keçisi.

4

Pathos Formula

İşkenceciyle kurbanı arasındaki itilafı gösteren antik *pathos formula*'yı yeniden üreten sanat eserlerinin sayısı çok fazladır ve bunlar gerçek anlamda, Rönesans ve sonrasındaki İtalyan kuramcıların *istoria*, on sekizinci yüzyıl ortası ve sonlarındaki İngiliz ve Alman yazar ve akademisyenlerin "Büyük Üslup" (Grand Manner) olarak adlandırdıkları, klasik dönem Yunan-Roma sanatı ve mitolojisi, İncil ve aristokrasi tarihinden beslenen sanatsal bir irtifa ve metafor dilinin temelini oluşturmaktadırlar.[1] Sanat tarihi disiplininin kendisi de, on sekizinci yüzyıl çalışmaları antik dönem ve Rönesans dönemi çalışmalarından ayrılamadığı ölçüde aynısı olduğu için *pathos formula*'nın özellikleriyle yüklüdür. Joshua Reynolds, *Kraliyet Akademisi Öğrencilerine Verilen Dersler*'in sonuncusunda, "Michelangelo'nun tarzına tanrıların dili denebilir"[2] diye yazmıştır.

Michelangelo, Laokoon'ları 1506'da Roma'da ortaya çıkarıldıklarında gördü ve onlardan Sistine Şapeli'nin tavanının köşelerinden birine çizdiği *Haman'ın İdamı* eserinde yararlandı (resim 32).[3] British Museum ve Teyler Museum'daki kırmızı tebeşirle yapılmış taslak çizimlerde(resim 33), (Yahudiler'e, Mordecai'ye, Kral Asahuerus'a ve Kraliçe Esther'e suikast düzenleme planları yapmış olan) Haman ölmekte olan rahip Laokoon biçiminde gösteriliyor-



Resim 32: Michelangelo, *Haman'ın İdamı* (1511-12);
fresk, Sistina Şapeli, Vatikan Sarayı, Roma.

du. Elleri ve ayakları bir ağaca çivilenmişti ama güzel adale yapısı ve duruşundaki –sağdaki oturan ve ayakta insanların sakinliğiyle daha da çok vurgulanan– dinamizm acı kadar coşkulu bir mutluluğu da belirtiyordu. İncil'de tasvir edilen yaşlı ve sefil adamın aksine, Michelangelo'nun Haman'ı Tanrı soyundan geliyordu; resme dikey duran yana açılmış kolları ve yukarı kaldırdığı bacaklarıyla kendinden geçerek dans ediyormuş gibi görünüyordu. Buradaki *pathos formula* tipolojiktir. Michelangelo Haman'ı İsa'nın zıttı olarak resmetti. Birinin ölümü Yahudilerin kurtuluşu anlamına gelirken, ötekinin gördüğü işkence ve çarmıha gerilmesi insanlığın kurtuluşu demekti ve her iki durumda da dayanılmaz acılar ve yıkımlar güzel, hatta erotik şeyler olarak algılanıyordu.

Michelangelo'nun Peruguno ve başkaları tarafından yapılmış olan prototip Aziz Sebastian'ın şehit düşüşü heykellerinden yola çıkarak yarattığı *Ölmekte Olan* tek bir mermer bedene imparatorluk fetihlerini, fiziksel baskıyı, tecavüz ve ölümü sığdırması nedeniyle *pathos formula*'nın en büyük örneğini oluşturmaktadır (resim 34). Michelangelo'nun Julius Mezarı ya da Floransa'daki



Resim 33:
Michelangelo,
Haman'ın İdamı (1511-12);
kırmızı tebeşir çizimi.



Resim 34:
Michelangelo,
Ölmekte Olan Köle (1513);
mermer.

San Lorenzo'nun ön cephesi[4] için yapılmış olan mermer esirleri, Vasari'ye göre:

> Papa Julius'un sahip olduğu ve onun tarafından kiliseye bağlanan vilayetleri belirtmek amacını güdüyordu. Elleri kolları bağlanmış diğer heykeller ise Güzel Sanatları ve Bilimi temsil ediyor, böylelikle bunlara en az onları şerefle koruyan başpiskopos kadar ölümlü oldukları hatırlatılarak sindiriliyorlardı.[5]

Topraklarının genişliği açısından kendini Roma İmparatoru Julius'la karşılaştıran Papa Julius, Beşinci Kilise Konseyi'nde (1512) Kudüs'ü geri almak için Türklere karşı yeni bir Haçlı Seferi başlatma planlarından söz etti. Bu planlar birçok Rönesans hatibi ve Papanın halefi X. Leo tarafından coşkuyla karşılandı.[6] Bu yüzden, Vasari'ye göre Michelangelo sanatın dehası ya da idealizmi ile savaşın şiddetinin aynı heykelde birleştirilebileceğine inanıyordu. Bu birleşmenin kaynağını ise hiç şüphesiz Laokoon ve Helenistik sanat oluşturuyordu. Michelangelo ayrıca Bergama'daki *Ölmekte Olan Kelt Trompetçi*'nin Roma'daki kopyasını görmüş olacak ki, eserin kompozisyonunu kayıp *Cascina Savaşı* freskine uyarlamıştır.[7]

Michelangelo, *Çarmıha Gerilmiş İsa* ve *İsa'nın Kırbaçlanışı* (Giulio Clovio'dan kopyalanmıştır [resim 35]) eserleri için kölesini model olarak kullanmıştır. Çizimleri Romalı banker Pierfrancesco Borgherini'nin siparişi üzerine Montorio'daki San Pietro Şapel'ine yaptığı yağlı boya freskte yararlanması için Venedikli ressam arkadaşı Sebastiano del Piambo'ya vermiştir. Bu çizimlerde İsa hem dimdik durmakta hem de kıvranmaktadır; bu poz için de Apollo Belvedere ve Laokoon'dan esinlenmiştir. İsa'nın çarmıha gerildiği anda son derece güzel, hatta ereksiyon halinde tasvir edilmesi de, Steinberg'in belirttiği gibi *pathos formula*'nın Batılı, Hıristiyan inanç sisteminin özüne nasıl işlediğinin göstergelerinden biridir.[8]

Daha sonraki yıllarda Michelangelo'nun –Reform karşıtı hareketlerin de etkisiyle– inancı daha mahrem ve içedönük bir hal almış, sanatı ise giderek daha dindar ve esrik bir tona bürünmüş-



Resim 35:
Giulio Clovio,
İsa'nın Kırbaçlanışı
(Michelangelo
sonrası, 1545);
kırmızı tebeşir
çizimi.

tür. Sistine Şapeli'nin sunak duvarının ortasında Aziz Bartholomew'un derisi üstüne kendi yüz hatlarını çizerek (1536-41) hakikatin ortaya çıkması için derinlemesine bir iç arınma ve selamete ermek için cezalandırılma gerektiğine dair düşüncelerini dile getiriyordu. Bu fikirler yalnızca Floransa ve Roma'nın yüksek kürsülerinden değil, Samuel Edgerton'un dikkat çektiği gibi, aynı zamanda bu şehrin sokaklarından da haykırılıyordu. Michelangelo'nun da üyesi bulunduğu San Giovanni Decollato Birleşik Din Kardeşliği derneğinin temel görevi, suçlulara infaz yerlerine kadar eşlik ederek, –uygulanan cezaya uygun olarak seçilmiş– İsa'nın Kırbaçlanışını, Çarmıha gerilişini ya da azizlere uygulanan işkenceleri gösteren resimleri (*tavolette*) onlara göstermekti (Edgerton –en çok görülen idam olan– asılma durumlarında merdivenlere İsa'nın Çarmıhtan İndirilişi'nin ya da ölümünden sonra tutulan yas tablalarının yerleştirildiğini söylüyor[9]). Michelangelo'nun devasa sunak duvarındaki Mahşer Gününü resmetmesi ve köleleri ya da esirleri konu alan heykelleri de bu tutkulu, fazlasıyla acıklı *tavolette*'lerin büyütülmüş halleri olarak görülebilir; bunlar, sivil kanun ile kilise kanunlarını, fiziksel işkence



Resim 36:
Sodoma,
Aziz Sebastian
(1531);
tuval üzerine
yağlıboya.

ile ruhani kurtuluşu uzlaştırmak niyetini taşımaktadır.

Michelangelo'nun *Ölmekte Olan Köle* eserini, Sodoma *Aziz Sebastian* (resim 36) tablosunda kopyalamıştır. Bununla ilgili olarak 19. yüzyıl sanat tarihçisi J.A. Symonds şöyle yazmaktadır: "Herhangi bir kıvranma ya da spazm söz konusu olmaksızın, son derece zarif ve ruhani biçimde betimlenen acı çekiş, bundan daha dokunaklı ve daha çarpıcı bir güzellikte gösterilemezdi... Figürün tarifsiz çekiciliği bir açıdan Yunan Hylas'la Hıristiyanlıktaki şehitlik kavramının cesurca bir araya getirilmesinden kaynaklanmaktadır. Böylesi bir melezliği, böyle başarılı ve derin şekilde ancak bir Rönesans sanatçısı yaratabilirdi".[10] Bu noktada *pathos formula*, çok sonraları Ebu Graib resimlerinde –daha kaba ve emperyalizmin zaferi ve ırkçılıkla ilişkili olarak– yeniden ortaya çıkacak eşcinsel aşkı içeren bir yön kazanıyor.

İşkencesini ve esirliğini gönülden isteyerek kabullenen kâfir imgesi, Raphael'in *Ostia Savaşı* eserinde de görülür (resim 37). Burada sanatçı, Müslümanların 849 yılında Ostia'da Raphael'in patronu ve "dünyevi hiçbir kanunla sınırlanmamış bir gücün sahibi" Papa IV. Leo karşısında uğradıkları yenilgiyi betimler. Trajan Sütunu'ndaki ve *Gemma Augustea*'daki figürleri çağrıştıran bağlanmış ve dizleri üzerine çöktürülmüş esirler, sol altta şatafatlı bir kendini aşağılar duruş içinde çizilmişlerdir. Bitişik tavanda Perugino tarafından yapılmış resimde Papa gözlerini gökyüzüne dikmiş Tanrıdan onay beklemektedir. Böylece fresk, Avrupalı Hıristiyanların doğulu Müslümanlara karşı askeri ve ahlaki üstünlüğünü vurgular, Papa X. Leo'nun Türklere yönelik planladığı haçlı seferlerini kutsar ve zulmün bir nesilden (Perugino) ötekine (Raphael) nasıl aktarıldığını ortaya koyar. Modern batının İslam dünyasına olan düşmanlığının kökenleri Vatikan'daki 700 yıllık Haçlı Seferlerini anan bir freskte ve yenilmiş, sefil bir ırk imgesinde yatmaktadır.



Resim 37: Raphael, *Ostia Savaşı* (1514-17); fresk, Stanze dell'Incendio, Vatikan Sarayı, Roma.



Resim 38: Giorgio Vasari, *Lepanto Muharebesi* (1573); fresk, Sala Regia, Vatikan Sarayı, Roma.

Yarım yüzyıldan biraz fazla bir süre sonra, 1530-40 arasında inşa edilmiş büyükçe bir Papalık kabul salonu olan Sala Regia'nın duvarlarında şiddet ve işkencenin daha çıplak bir şekilde yüceltildiğini görürüz. Sistine Şapeli, Stanze ve Scala Regia arasında bulunan salon, gerçek bir dehşet odasıdır. Taddeo Zuccaro, Giorgio Vasari ve diğerlerince yapılmış olan freskler, Katolikliğin sapkınlık karşısındaki üstünlüğünü ve Papa'nın mutlak hâkimiyetini dile getirmektedir. Bunlar, işlevsel açıdan –Walter Benjamin'in sonradan dile getireceği gibi siyaseti estetize ederek– olduğu kadar şiddet içeren görüntüleriyle de dikkat çekici eserlerdir. Vasari'nin *Lepanto Muharebesi* tablosundaki iki sahne, Kutsal Roma, İspanya ve Venedik'in, Türkleri –ya da Müslümanları– yenilgiye uğratmalarını betimler (resim 38). Bunlardan birinde İnanç, Bergama Sunağı'ndaki Athena'yı çağrıştıran bir duruşla bağlanmış ve kıvranmakta olan Türkleri ezip geçmekte, sağ üstte ise sol taraflarındaki melekler ve azizler tarafından bozguna uğratılan bir grup Doğulu canavar ve kâfir görülmektedir. Bu-

rada, Raphael'in altmış yıl önce Stanze'sinde denediği İslam'ın şeytanileştirilmesi teması daha da uçlaştırılmıştır.

Vasari, *Fransız Protestanlarının Katledilişi* ve *Fransız Kralı Mecliste Coligny'nin Öldürülüşünü Savunuyor* adlı fresklerinde (1572-73), bir ay süren ve devletçe onaylanan otuz bin Protestanın öldürülüşünü, grotesk ve kabadayı bir kâfirler ordusuna verilen kutsal bir ceza olarak resmeder. Bu vahşet 1572 Ağustosunda gerçekleşmiş, üç ay sonra Papa IV. Pius freskleri ısmarlamış ve Vasari eserlerini 1573 Martında bitirmişti.[11] Katolik kralın katliamı onaylayışının betimlendiği sahne, bir çeşit tersine çevrilmiş Nuremberg davası gibi, korkunçluğun –klasik belagat sanatıyla– savunusunun yapılmasıdır bir bakıma.

Sala Regia'daki freskler yüzyıl başlarındaki İtalyan sanatçıların eserlerindeki denge ve açıklıktan yoksundur. Askeri baskının ve soykırımın keskin çığlıklarıyla dolu bu eserlerde, karşıtların makul bir sentezi, gerçek ile idealin zarif birleşimi, şiddetin mantıklı şekilde gerekçelendirilmesi (her ne kadar tatmin edici olmasa da) yoktur. Bunların temel felsefesi "birinin köle oluşunun ilk nedeni günahlarıdır" diyen ve kölelerin bütün adaletsizlikler ortadan kalkıp, insanların efendiliği ve gücü sıfırlanıp Tanrı her yerde olana değin, korku ve sinsilikle değil, içten bir sadakatle hizmet ederek kendi kendilerini özgürleştirebileceklerini savunan St. Augustine'de (354-430) bulunabilir.[12] Augustine için güç doğruyu belirler ve köleler özgürlüklerine efendilerini severek kavuşurlar. Bu sanat eserlerinin tarzında –genelde "maniyerizm" olarak adlandırılır– retorikteki karşılığı "apodeiktik" olan bir ihtişam ve hüner vardır: Çarpıcı estetik formu mazeretlerini, cafcaflı düşünceleri kanıtlarını oluşturur. Sanat ve gücün evliliğine böylesi bir yaklaşım Raphael ve Michelangelo'yla başlamış, ama çelişkili doruğuna Michelangelo'nun ölümünden on yıllar sonra ulaşmıştır.[13]

Titian'ın *II. Philip Çocuk Don Fernando'ya Zafer Bahşediyor* adlı, ön planında güzel bir pozda çizilmiş, elleri bağlı bir Türk'ün bulunduğu –yine Trajan Sütunu'nu ve *Gemma Augustea*'yı çağrıştırır nitelikteki– tablosu, klasik ve sonraki Paul ve Augustus döneminin işkence ve köleleştirmeyi kutsayan yaklaşımını kucak-



Resim 39: Titian, *II. Philip Çocuk Don Fernando'ya Zafer Bahşediyor* ya da *Lepanto Muharebesinin Alegorisi* (1572); tuval üzerine yağlıboya.

layan bir başka eserdir (resim 39). Flaman ressam Theodore de Bry'ın İspanyol hümanist rahip Bartolomé de las Casas'ın *Brevissima relacion de la destruyción de las yndias*'ı için yaptığı resimler, –"İspanyolların dik başlı kölelere uyguladığı cezalar" gibi– Yeni Dünya'daki *encomienda* sistemini suçlayan ve "siyahların ortaya attığı" vahşi, batıl inançlı İspanya efsanesini doğrulayan çalışmalardır. Fakat bu abartılı işkence ve gaddarlık imgeleri, Kızılderili kurbanlar adına sempati yaratmaktan çok, Katolik İspanya'ya karşı nefret yaratmıştır.[14]

Erotikleştirilmiş ve kutsallaştırılmış şiddet, Helenistik dönemin yeniden canlandığı, Reform karşıtı hareketlerle birlikte mahrem ve özel bir hümanizmin savunulduğu Barok dönemde daha da çok taraftar edinmiştir. Soylu, dindar hamilerin –işkenceyle öldürülmüş aziz resimleri gibi– erotik, kana susamış istekleri, Jusepe di Ribera'nın *Aziz Bartholomew'in Şehit Düşüşü* eserinde (resim 40) olduğu gibi anında yerine getiriliyordu. Tabloda Laokoon'a benzer şekilde yana dönmüş olarak resmedilen azizin işken-

cesi henüz başlamış, gözleri acı, teslimiyet ve katıksız mutluluk ifadeleriyle dolu olarak gökyüzüne çevrilmiştir. Eser, kökeni iki bin yıl önceye dayanan *pathos formula*'nın korkunç bir biçimde damıtılmış halidir. Burada kurban işkenceyi İsa'nın acısının benzeri olduğu için sevinçle kabullenmekte, acı Tanrıya bağlılığın işareti olarak gösterilmektedir. İşkenceci ise böylelikle selamete giden yolda kutsal aracı görevini üstlenmektedir.

Barok dönemdeki *pathos formula*'yı tam anlamıyla kurumsallaştıran kişi Gianlorenzo Bernini'dir. St. Peter'deki (Roma) 1624'te başlayıp elli yıl sonra bitirdiği çalışması, sanatsal "propaganda" konusunda eşsiz, anıtsal bir eserdir (burada propaganda sözcüğüyle 1622'de Papa XV. Gregory tarafından kurulmuş olan *congregatio de propaganda fide* –Hıristiyan İnancını Yayma Meclisi– kastedilmektedir). Bernini'nin çalışmasının boyutları her anlamda göz korkutucudur. St. Peter Meydanı'ndaki sütunlar –250'den fazla Dorik sütundan oluşan üç bölümlü bir koridor– ortasında St. Peter Meydanı'nı dünyanın merkezi olarak gösteren



Resim 40:
Jusepe di Ribera,
Aziz Bartholomew'in Şehit Düşüşü
(1644);
tuval üzerine
yağlıboya.

bir Mısır dikilitaşı bulunan oldukça geniş, oval bir alanı çevreler. Sütunlar her birinin üzerinde şehitler ve azizlerin bulunduğu 96 kısma ayrılmıştır. Sütunların davetkâr kolları ve heykeller ordusu, geleneksel bir tören biçiminde Melekler Köprüsü'nden (ki burası da Bernini tarafından heykellerle donatılmıştır) geçip meydana ulaşarak ana kapı ve dış dehlizlerden kiliseye giren insan kitleleri için dinamik bir güç kaynağı oluşturmaktadır. Hacılar, bu geçitten bakarak, üst tarafında yine Bernini tarafından tasarlanan devasa bronz bir *baldacchino** bulunan kilisenin orta kısmını görürler.

Geçit aynı zamanda, İsa'nın acısını ya da "çilesini" gösteren dört temel kalıntıyı vurgulamak üzere yapılmış, dört ana payandanın altındaki kümbete yerleştirilmiş dört devasa aziz heykeliyle de süslenmiştir. Papa VIII. Urban bu payandaları, aralarında Roma askeri Longinus'un İsa'nın böğrünü delen –ki oradan akan kanın ayinsel şarabı oluşturduğuna inanılır– mızrağı da olan kutsal kalıntıların onuruna şapellerle donatmaya karar vermiştir. Bernini'nin *Longinus* heykeli, azizin kalıntılara olan hürmetini ifade eder ama gözleri kümbete ve ötesindeki gökyüzüne çevrilmiştir (resim 41). Longinus'un iki yana açılmış kolları duyguyla inancın coşkun birliğini vurgular. Figür, kesinlikle Helenistik Laokoon'dan gelmektedir (resim 23, başların ve yana açılmış kolların benzerliğine bakın) ve her iki durumda da bir kendini gerçekleştirme eyleminden çok şeyleşme ve içe dönüş, yani otoritenin, hiyerarşinin ve öğretilerin hâkimiyetini kabulleniş söz konusudur. Bernini'nin getirdiği yenilik (ki daha sonra Katolik Avrupa'nın büyük bölümüne örnek teşkil etmiştir), heykel boyutlarının anatomik olarak –Michelangelo'nun yapıtlarında hâlâ geçerli olan– gerçeğe yakınlığını ruhaniliği vurgulamak adına ortadan kaldırmasıdır. Sahiden de, Longinus ilk bakışta gerçekçi çizildiği izlenimini yaratsa da, fazlasıyla genişletilmiş iskelet yapısı ve abartılı kaslarıyla beden ve ruh arasındaki dengeyi yerle bir etmektedir. Böylelikle eserler, mutlak bağlılık öğretisinin ak-

Baldacchino (baldachin): Bir sunak ya da tahtın üst kısmındaki otorite simgeleyen kumaş veya kalıcı mimari yapı. (h.n.)



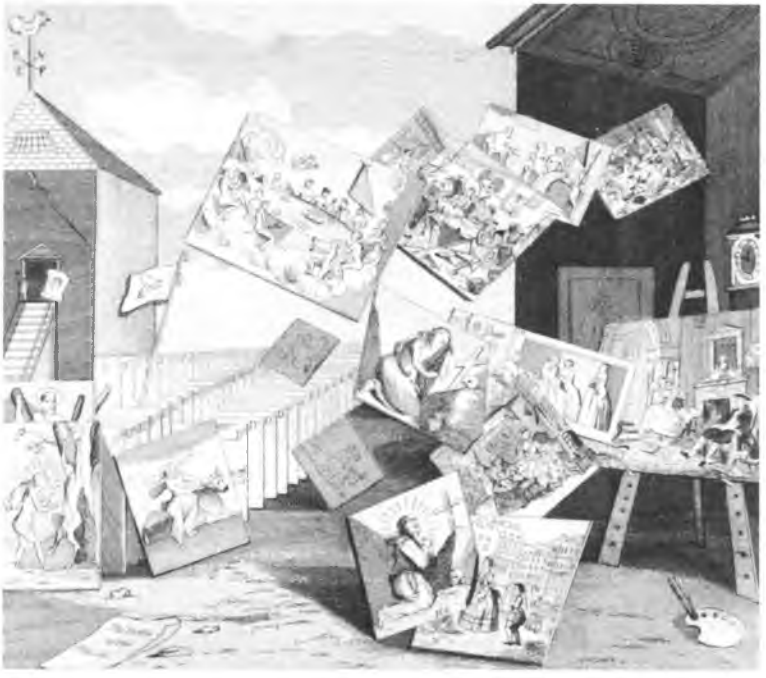
Resim 41:
Gianlorenzo Bernini,
Aziz Longinus
(1629-38);
mermer.

tarıldığı şifreler haline gelmektedir. Ama bir yüzyıl sonra, sanatta doğacak –akıl ve insan duyuları temelinde oluşan– yeni gerçekçilik akımı, sanat eserlerindeki bu ifşa etkisini tahtından edecek ve sonuç olarak klasik dönem resim ve heykellerinden esinlenerek yaratılmış kayda değer eserlerin ideolojik ve tematik merkezinden *pathos formula*'yı çıkarmaya yönelik ilk başarılı adımlar atılmaya başlanacaktır.

5

Zulmün Aşamaları

On sekizinci ve on dokuzuncu yüzyıllarda, Fransa ve İngiltere'de devlet destekli sanat kurumlarına yöneltilen saldırıların ve burjuva, hatta işçi sınıfı yaşantısına ve maddiyata adanmış yeni, modern bir sanat anlayışının ortaya çıkmasıyla birlikte klasik geleneğin etkisi zayıfladı ve bunun sonucunda Helenistik *pathos formula* prestijini yitirmeye başladı. İçsel baskı, erotikleştirilmiş acı ve işkencenin mantık boyutuna taşınması temaları, mutlakıyetçiliğin –hükümdarların bütün kanunların ve dünyeviliğin üstünde olduğu düşüncesi– en zayıf olduğu yerlerde resim ve heykel sanatından kayboldu. On sekizinci yüzyıl ortalarında İngiliz ressam ve grafik sanatçısı William Hogarth fazla "karanlık ve hazin" bulduğu bu geleneği, şehitlerin, azizlerin ve diğer kurbanların çerçevelenmiş tablolarına sağlıklı ve gürbüz orta sınıf İngiliz insanlarının yaşamını –sanatçıya göre bunlar "modern, ahlaki konular"dı– tasvir eden resimlerle saldırdığı hiciv dolu *Resimlerin Savaşı* adlı yapıtında yerden yere vurdu (resim 42). *Güzelliğin Analizi* eserinde (1753) antik geleneğe saldırarak, İngiltere'de İtalyan ve Fransız klasik dönem ilkeleri temelinde oluşacak bir Kraliyet Akademisi'nin kuruluşunu engellemeye çalıştı (bu anlamda başarısız oldu ve Kraliyet Akademisi, 1768 yılında Joshua Reynold önderliğinde kuruldu).



Resim 42: William Hogarth, *Resimlerin Savaşı* (1744-45); oymabaskı.

William Hogarth, *Güzelliğin Analizi*'yle uğraştığı dönemde kurbanların işkence ve ölümden zevk aldıklarını savunan antik *pathos formula*'ya kısa ve zorlayıcı bir sanatsal saldırıda bulundu. Belki de bakış açısının yeniliği nedeniyle, söylemek istediklerini hayvanlar ve insanlar arasındaki ilişki üzerinden anlattı. *Zulmün Dört Aşaması* (1751) adını verdiği gravürlerinde Londra'nın St. Giles bölgesinde yaşayan Tom Nero isimli bir çocuğun hızla bir hırsızdan bir katile dönüşmesinin acıklı öyküsünü betimledi. Ama daha önceki alaycı çalışmalarındaki gibi aç gözlülüğün, kumarın, alkolün ve sefahatin yozlaştırıcı etkilerine odaklanmak yerine, suçun hayvanlara yapılan zulümle bağlantısı üzerinde durdu. Gravürlerde verilen mesaj, hayvanlara uygulanan zulmün suçlu insanlar doğurduğu olmasına karşın, işkence görüntüleri öyle çarpıcı bir şekilde verilmiş ki, resimlere bakanlar ister istemez sanatçının temel kaygısının insanlar değil hayvanlar olduğu kanısına kapılıyor. "Zulmün İlk Aşaması"ndaki okla vurulmuş köpek, "Zulmün İkinci Aşama-

sı"nda dövülen at, kuzu ve eşek figürleri tasvir edilen dehşetin yalnızca bir kısmını oluşturuyor (resim 43 ve 44).



Resim 43:
William Hogarth,
Zulmün İlk Aşaması
(1751);
gravür ve
oymabaskı.



Resim 44:
William Hogarth,
Zulmün İkinci Aşaması
(1751);
gravür ve
oymabaskı.



Resim 45:
Asur Kralı At Arabasıyla Aslan Avında (MÖ 645), Ninova Kuzey Sarayı; rölyef.

Hogarth'm yaklaşımı, klasik ve klasisizm öncesi dönemlerdeki av resimleriyle (insanlarla hayvanlar arasındaki karşılıklı etkileşimin gösterildiği tek sanat türü), örneğin Nineveh'teki Kuzey Sarayı'nda bulunan ve içinde pek çok ölü yahut öldürülmekte olan hayvanın bulunduğu *Asur Kralı At Arabasıyla Aslan Avında* resmiyle karşılaştırılabilir (resim 45). Istırap içindeki her bir hayvanın trajedisi ayrı ayrı yürek parçalayıcı olduğu halde genel etki hissizleştiricidir. Bersani ve Dutoit'nın yazdığı gibi: "Aslanların her biri mükemmel birer 'estetik' nesnedir ve bu şiddet sahnelerinin gerçek konusunun bütün bu şiddetin inkâr edilme tekniği olduğu bile düşünülebilir."[1]. Aynı genel etki olarak inkâr, Paolo Uccello'nun *Ormanda Av*'ında da görülür. Bu tabloda bütün yaratıklar (yaklaşık yüz aristokrat adam, seyisler, atlar, köpekler ve geyikler) ile avın dokunaklılığı perspektif ve çevre düzeni tarafından bastırılmıştır (resim 47). Peter Paul Rubens'in *Kurt ve Tilki Avı*'nda av kibirli, vahşi ve güçlü düşmanı silahlı kuvvetlerle üç taraftan sarmak suretiyle yapılan askeri bir muharebe olarak ele alınır (resim 46). Gerçekten de, on yedinci yüzyılın ikinci yarısında, İspanya'ya bağlı Hollanda'da tilki ve özellikle kurt avları, yırtıcı hayvanların kökünü kazımak ve savaş yıllarında yitirilen av hayvanlarını yenilemek amacıyla, silahlı askerler tarafından, iyi eğitimli, soylu bir kurt avcısı önderliğinde yapılıyordu.[2]



Resim 46: Peter Paul Rubens, *Kurt ve Tilki Avı* (1617-21); tuval üzerine yağlıboya.



Resim 47: Paolo Uccello, *Ormanda Av* (1640); tahta tuval üzerine yağlıboya.

Hogarth'ın *Zulmün Dört Aşaması* gravürlerinin ilk ikisi, Ucello ve Rubens tarafından resimlenen Nineveh'teki gibi soyluların düzenlediği av partileriyle dalga geçer niteliktedir. Hogarth'ın eserlerindeki evcil hayvanlara –köpek, at, koyun– yapılan vahşi işkenceler ne kanunlarda ne de av yasalarında herhangi bir şekilde onay bulamaz. Serinin son iki gravüründe –"Kusursuz Zulüm" ve "Zulmün Mükâfatı"– Tom'un hamile kız arkadaşı Ann



Resim 48:
William Hogarth,
"Zulmün
Mükafatı",
*Zulmün Dört
Aşaması*'ndan
(1751); gravür ve
oymabaskı.

Gill'i öldürdükten sonra tutuklanışı ve idam edildikten sonra bedeninin açılarak iç organlarının parçalanması betimlenir (resim 48). Son resimde ön plandaki bir köpek Tom'un kalbini çiğnemekte, böylece suçlunun daha önce hemcinslerine uygulamış olduğu işkencelerin öcünü almaktadır.

Hogarth:"Zavallı hayvanlara böyle zalimce davranılması, Londra'yı insanın gözünde her şeyden daha nahoş yapıyor" diye yazar. Böylesi duygular, hayvan yetiştirme, kasaplık ve pazarlamanın hızla geliştiği on sekizinci yüzyılda çok nadir görülüyordu. Kısa bir süre sonra Avrupa'da, hayvanların –Aristoteles'in öne sürdüğü üzere– ruhları olan yaratıklar değil, alınıp satılabilen, bir süre beslendikten sonra kesilip yenebilen varlıklar olduğu düşüncesi iyice yerleşecekti. On dokuzuncu yüzyıl ortalarından başlayarak hayvanların yaşaması ya da ölmesi Avrupa'daki insanların çoğunun önemsemediği bir şey haline gelecek, yeni et toptancılığı sanayisi klasik dönem esintileri taşıyan –Atina, Bergama, Rönesans Dönemi Floransa'sı ve Barok Roma gibi– sanat eserlerinin uzun süredir iletmeye çalıştığı mesajı kucaklayacaktı:

Kurbanlarınızı gördükleri işkenceden zevk alıyormuş ya da en azından yok olmalarının mantığını anlıyor ve kabulleniyorlarmış gibi tasvir edin. O zamandan bu yana kasap dükkânlarının ve et lokantalarının tabelalarında gülen inekler ve dans eden domuzlar olmuştur. Et paketleri de aynı şekilde kan dökmenin sevincini yansıtır niteliktedir. Reklamlardaki ton balıkları balıkçı ağlarına mutluluk içinde takılır, kümes hayvanları şu ya da bu kızarmış tavuk restoranını tercih ederler gülüşerek. Hogarth'ın tavrı ise bunların tamamen zıddıydı, onun "göklere böğüren ineklere" dahi tahammülü yoktu. *Köpekle ve Otoportre* isimli çalışmasındaki alter egosu sanatçıyı aratmayacak bir özgüven içindeydi ve Hogarth'ın halk estetiğinin yılankavi bir ifadesi olan "Güzellik Çizgisi" ile eşleştirilmişti.

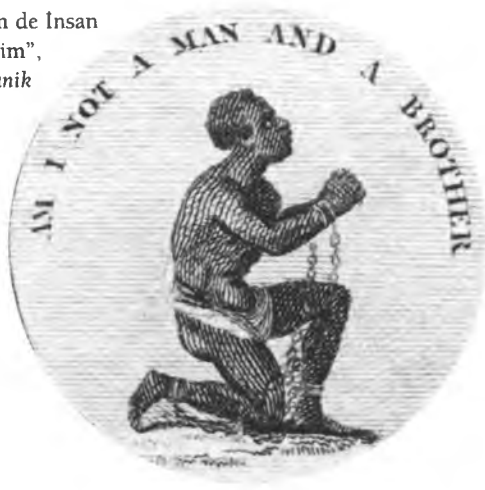
Hogarth'ın klasik geleneğe ve onun "karanlık ve hazin" *pathos formula*'sına yönelik olarak yaptığı en sert eleştiri, Raphael'in Vatikan için yaptığı resimlerdense *Zulmün Dört Aşaması*'nı yaratmayı yeğlediğini yazması olmuştu. Gravürlerde zengin ve güçlü in-



Resim 49: William Hogarth, *Köpekle Otoportre* (1749); tuval üzerine yağlıboya.

sanlar son derece acımasızca gösterilmişti. *Zulmün Mükâfatı*'nda, bir grup cerrah Tom'un bedenini kabaca ve insafsızca parçalara ayırırken zengin tüccarlardan ve aristokratlardan oluşan bir seyirci kitlesi de onları izlemektedir. Burada yoksulların –tıpkı inekler, domuzlar, kazlar ve tavuklar gibi– yalnızca organik makineler –kas, kemik, iç organlar ve sakatat– olarak görüldüğü ve zengin ve güçlü kesimin tüketimine, eğlencesine sunulduğu vurgulanmaktadır. Sahnenin ön cepheden, düzlemsel şekilde çizilmesiyle, izleyenler de bu yamyamlık karnavalına (örneğin, sol taraftaki içinde kemik çorbası kaynayan kazana bakın) dâhil edilmiştir. Bizse olup biteni taht benzeri koltuğunda oturmuş baş cerrahın gördüğü gibi görmekteyizdir. Bütün bu nedenlerle ressamın ömrünün son zamanlarında ortaya atılan "Hogarthçılık" kavramına –gündeliğin ve alışılmışın güzelliğini vurgulayan ama bu arada çirkini ve zalimliği de betimlemekten kaçınmayan estetik anlayış– Joshua Reynolds ve Benjamin West gibi dönemin klasikçileri ve akademi yanlıları tarafından şiddetle karşı çıkılması hiç de şaşırtıcı değildir.

On sekizinci yüzyıl sonlarında İngiltere ve Fransa'da cezai reform (İtalyan Beccaria ve İngiliz John Howard'la ilişkilendirilir) ve kölelik karşıtı hareketlerin (Thomas Clarkson ve Fransız başrahip Gregoire ile ilişkilendirilir) ivme kazanması da klasik geleneğin ve *pathos formula*'nın otoritesini sarstı ya da anlamlarını değiştirdi. Bir zamanlar gücün denetimsiz kullanımını onamak için yapılan tasvirler –diz çökmüş ya da boylu boyunca uzanmış erkek ve kadınların görüntüleri– artık kölelik ve baskıya karşı bir halk tepkisi yaratmak için kullanılıyordu. İdeolojik bir bağlam içinde "tebaa" sözcüğü "yurttaş"a dönüşürken sanatın artık baskı yapanla baskı görenin danışıklı dövüş içinde olduğunu anlatması abesle iştigal olurdu. 1788'de Josiah Wedgwood'un zanaatkârlarından biri tarafından yapılan akik taşından bir kabartmada, "Ben de İnsan ve Kardeşiniz değil miyim?" yazısının altında diz çökmüş bir köle gösteriliyordu (resim 50). Bu kabartma siyahların beyazlara tabi oldukları inancını sarsmasa da, en azından köleliği kaldırma yönünde etkili bir propaganda –Benjamin Franklin'e göre, "çok iyi hazırlanmış bir kitapçığınkine eşit



Resim 50:
Josiah Wedgwood, "Ben de İnsan ve Kardeşiniz Değil miyim", Erasmus Darwin'in *Botanik Bahçesi*'nde (1791) bulunan bir çizimden, Londra.

değerde"[3]– yapıyordu. Bu kabartma el ilanları ve broşürlerin baş sayfalarına basıldı, hatta zamanla enfiye kutularını ve bilezikleri süsler hale geldi. Erasmus Darwin'in dizeler halinde yazdığı bilimsel ansiklopedisi *Botanik Bahçesi*'nin ilk cildinde de yer alarak aşağıdaki satırların yazılmasına vesile oldu:

Ah İNGİLTERE! Adaların kudretli Kraliçesi,
Senin üstünden gülümser güzel sanat ve mütevazı din
Şimdi hünerli oğulların Afrika kıyılarını fethediyor,
Ticaretin kisvesi hırsızlık ve adam öldürme olmuş!
–ZİNCİRE vurulmuş, yalvarırcasına dizlerinin üstüne çökmüş köle,
Geniş kollarını açıp gözlerini sana doğru kaldırıyor;
Yüzü açlıktan bembeyaz, yaralar ve zahmetli işlerle ezilmiş
"KARDEŞ DEĞİL MİYİZ" keder boğuyor gerisini;
HAVA! O mavi denizinde cennete taşı
Masum haykırışlarını!– Toprak! Örtme kanlarını!

Darwin'in şiirinin ve Wedgwood'un kabartmasının gücü, antik *pathos formula*'daki kibirli ve her şeye muktedir efendisinden

merhamet dilenen elleri kolları bağlı köle ya da esir figürleriyle genel bir benzerlik taşımalarından kaynaklanmaktadır. Fakat inanç örtüsü, kutsal haklar, Yunan-Roma Cumhuriyetçiliğindeki Augustus ilkeleri olmadan, –"Ticaret kisvesindeki" – kölelik ve baskıyı onamak ve desteklemek olanaksızlaşır. O dönemde *pathos formula* artık Fransa, İspanya, Amerika ve İrlanda'daki özgürlük mücadelelerine destek sağlamak amacıyla kullanılabilmektedir.

Jacques-Louis David'in 1793-94 yıllarında yaptığı, devrim şehitleri Marat ve Bara portreleri de, Helenistik *pathos formula*'nın daha yüksek bir otoriteye bağlılık formatından çıkıp köleleri ve baskı altındakileri azat etme nişanesine dönüştüğünün bir başka göstergesidir. *Marat'ın Ölümü* (resim 51), 13 Temmuz 1793'te bir radikal broşürcü ve Cumhuriyet yanlısı siyasetçinin suikast sonucu öldürülmesinden sonraki anları tasvir ediyor. Marat küvetinde oturmuş yazıları üstünde çalışırken Charlotte Corday tarafından bıçaklanarak öldürüldü (acı verici bir deri hastalığından muzdaripti ve görünüşe bakılırsa şifalı banyolar onu bir parça olsun rahatlatıyordu). Devrimci Kongre bu olaydan öylesine etkilendi ki, Genel Güvenlik Komitesi'nin Terörden sorumlu üyelerinden David'i, Marat'ın görkemli bir devlet töreniyle gömülmesi işini organize etmesi için görevlendirdi. Cenazede David'in tablosu, geçici olarak yapılacak bir şapelde, bir lahitin üstünde sergilenecekti. *Marat'ın Ölümü* öldürülen yazar ve popüler lideri devrim davasının bir şehidine dönüştürme amacını güdüyordu. Tabloda Marat sol elinde Corday'ın dilekçesini, sağ elinde ise tüylü bir kalem tutmaktadır. Tahta yazı masasının yanına düşmüş uzun, güçsüz kolu, devlet destekli Ecole des Beaux-Arts'da eğitim görmüş bütün Fransız sanatçıların çok iyi bildiği Caravaggio'nun *İsa'nın Defnedilişi* (resim 52) eserindeki ölü kol ve taş levhayı anımsatır niteliktedir. Marat'ın göğsündeki üzerinde neredeyse hiç kan damlası olmayan büyük yara, *Defin*'deki İsa'nın gövdesindeki gibi açıkça görülebiliyor. Yazı masasındaki anıtsal yazı –"Marat'a – David"– sanatçıyı görevini yerine getiren bir ressam olarak değil, öldürülmüş siyasetçinin yoldaşı ve havarisi olarak gösteriyor.



Resim 51: Jacques Louis David, *Marat'ın Ölümü*, 1793; tuval üzerine yağlıboya.

Marat'ın Ölümü, Helenistik *pathos formula*'daki güzel ölüm temasını tekrar canlandırıyor ama bunu Cumhuriyet yanlıları adına ve yararına yapıyor. Marat'ın çıplaklığı, ve ayan beyan belli –1793 yazında, fiyatlar kasım ve aralıkta tekrar dengelenmeden önce Paris nüfusunun büyük çoğunluğunca paylaşılan– yoksulluğu da resmin halkçı yaklaşımını destekliyor. Caravaggio'nun –ki işçileri ve köylüleri aziz ve şehit mertebesine çıkarmasıyla ünlüydü– halk yanlısı sanatına yapılan göndermeler de, sanatçı-



Resim 52:
Caravaggio,
İsa'nın Defnedilişi
(1603-4);
tuval üzerine
yağlıboya.

nın resmi Güzel Sanatlar Akademisi ve Bourbon monarşisi tarafından desteklenen devrim öncesi Fransız sanatçılar kuşağının gelenekçi ve hiyerarşik klasisizmine karşı çıkışını güçlendiriyor. Son olarak, tablonun halka açık bir festivalde sergilenmesi de onu kiliseler ve saraylar için yapılan görkemli, soylu, elit sanattan ayırıyor ve ona aristokratlar için değil, sokaktaki insan için yaratılmış bir eser niteliği kazandırıyor.

David *Barra'nın Portresi*'nde (resim 53) yurtseverliğin, cesaretin ve bireyselliğin erdemlerine dair bir mesaj vermek için çıplaklık, erotizm ve ölümü birleştirdi. Vendée'li genç bir adam olan Barra, atlarını vermeyi reddettiği için 1793'te kraliyet yanlılarınca öldürülmüş ve hikâyesi (fazlasıyla süslenerek) zorbalığa karşı direnişin sembolü haline geldikten sonra David'in yarım kalmış portresinin konusu olmuştu. Tabloda genç adamın bedeni Hele-



Resim 53: Jacques-Louis David, *Barra'nın Portresi* (1794); tuval üzerine yağlıboya.

nistik *Uyuyan Hermafrodit* (resim 54) resmindeki figür gibi belinden bükülmüş, göğsüne Cumhuriyetin sembolü üç renkli bir rozet iliştirilmiştir. Yüzündeki kendinden geçmiş ifade, cinsiyetinin belirsizliği ve kusursuz vücudu dünyevi ihtiyaçları ve istekleri olmayan, bencillikle tanışmamış bir erdemliliğin göstergeleri olarak kabul edilir.

Elbette, daha önce söylediğimiz gibi, savaşta karşılaşılan gü-



Resim 54: *Uyuyan Hermafrodit*, Helenistik orijinli heykelin Roma kopyası, MÖ 150.

nahtan arınmış ölüme –*pathos formula*'nın işkenceci ve kurbanı aşkın bir itilaf içinde gösterişine– en çok karşı çıkan sanatçı Goya'ydı. *Savaş Felaketleri* gravürlerinde İspanyolların Fransız işgalcilere karşı yürüttükleri savaşı hiç şaşaasız tasvir etmişti. Fransız birlikleri ve İspanyol *gerillaları* bu umutsuz, göğüs göğüse mücadelede tutsak kalmış olarak çizilmişlerdir, artık kazananlarla kaybedenler, doğruyla yanlış, hatta yaşayanlarla ölüler arasında hiçbir fark yoktur. "İnsan Bakamıyor"da olduğu gibi (resim 55), yüzleri olmayan katiller adları olmayan kurbanları katletmektedir. Sonunda zafer kazanılmayacak, ara verilmeyen, zalim, nedensiz, kurtuluşa dair hiçbir umut vermeyen bir mücadeledir bu. Goya *Caprichos* eserini 1799'da (birkaç gün sonra piyasadan çekmek zorunda kaldıysa da) sergilemekten hiç çekinmemiş ve sonradan *Engizisyon Albümü*'nü akla ve reforma inancının göstergesi olarak çıkartmış olsa da, *Felaketler*'in basıldığını ve aklın egemen olmaya başladığını göreceğine dair hiç umudu yoktu. Üzerinde çok çalıştığı bakır levhalar 1828 yılında öldüğünde hâlâ dolaplarında bekliyordu. Bunlar San Fernando Kraliyet Akademisi'nce satın alındı ve 1863'e kadar biri bile yayınlanmadı.



Resim 55: Francisco Goya, *İnsan Bakamıyor* (No se pueda mirar), *Los Desastres de la Guerra*'dan (1814-18); gravür.



Resim 56: Francisco Goya, *Sopalarla Kavga* (1820); duvardan tuvale aktarılmış yağlıboya.

Goya 1823'te Fransa'ya göç etmesinden önceki birkaç yıl boyunca evinde inzivaya çekilerek *Sağır Adamın Evi* olarak bilinen freskleri yaptı. (Koyu renkleri ve atmosferleri nedeniyle) Kara Tablolar olarak da adlandırılan freskleri yalnızca ailesi ve yakın arkadaşları görmüştü. Resimler son derece esrarengiz, fantastik, rüya havası taşıyan eserlerdi ve evinin pencereler ve kapılar dışında kalan bütün duvarlarını kaplıyordu. *Sopalarla Kavga* adı verilen freskte, ayakları toprağa gömülü iki basit, muhtemelen köylü adam arasındaki kavga tasvir edilir (resim 56). Ne saldırabilmekte, ne de geri çekilebilmektedirler, böyle –anlamsızca– ikisi de ölene dek mücadele edeceklerdir. Bu, Ispanya'daki iç savaşların kâbusumsu bir görselleştirmesi ve "selamet getirecek savaş" mitinin yıkılmasına yönelik bir çabadır. Fresk, *Felaketler* serisindeki resimlerden birindeki, aynı kompozisyonun daha gerçekçi bir şekli olan "nedenli veya nedensiz" yazısını çağrıştırmaktadır (resim 57). Yaralı gerillalar ile Fransız askerleri, biri bıçak ve tahta kargılarla, öteki tüfek ve süngülerle yakın mevzilerde savaşmaktadır. Resimdeki yazı, büyük mücadele haklı çıkarılamadığı zamanlarda, acıya ve sefalete kayıtsız bir bireysel bakışın gerekliliğinin özetidir.

On dokuzuncu yüzyılın ortalarında, örnekleri Fransız karikatürist Honoré Daumier ile resim sanatçıları Gustave Courbet ve Edouard Manet tarafından verilen Gerçekçiliğin görsel dili, antik *pathos formula*'ya bir darbe daha indirmiştir. Artık sanat ve kla-



Resim 57: Francisco Goya, Nedenli Veya Nedensiz (Con razon o sin ella), *Los Desastres de la Guerra*'dan (1814-18); gravür.

sik geçmişin retoriği ironi, hatta alay olmaksızın ele alınmamakta, kahramanlık Zeus, Athena ve Olimpos'taki diğer tanrılara değil, Paris bulvarlarında ve diğer Avrupa başkentlerinin meydanlarında siyah redingotuyla dolaşan burjuvalara atfedilmektedir.[4] Dini inanç Rönesans'ta ve Barok dönemde olduğu gibi kutsal öğretileri, Kilise hiyerarşisini ve acı çekmenin aşkınlığını destekleyen imgelerle değil, –Manet'nin *İsa'nın Alaya Alınışı* (resim 58) yapıtında olduğu gibi– azizlerin yaşam hikâyelerinde ya da İncil'de anlatılan cezalandırma ve ıstırabın kaba ve küçültücü gerçekliğinin altını çizer nitelikte tasvir ediliyordu. Manet'nin tablosunda İsa solgun yüzlü, yumru bacaklı, düzgün kesilmiş sakalları olan bir Fransız olarak, işkencecileri ise çeşitli yaşlarda, hastalıklı yüzlü, tuhaf giyimli, nasırlı ve şiş ayakları, güneş yanığı kolları ve boyunları, tuhaf bakışları olan bir grup işçi olarak çizilmiştir. Burada işkence hem yapanı hem de maruz kalanı alçaltan ve hiçbir ifşa vaat etmeyen bir eylemdir. On dokuzuncu yüzyılın ikinci yarısından itibaren *pathos formula* artık her iki anlamıyla da –baskıcı ya da kurtarıcı olarak– yalnızca sanatsal ortamlarda



Resim 58: Edouard Manet, *İsa'nın Alaya Alınışı* (1865); tuval üzerine yağlıboya.

ve kiliselerde, saraylarda, salonlarda, akademilerde ve müzelerde sergilenen tablo ve heykeller gibi *formula*'nın ilk doğduğu yerlerde çok nadiren görülmeye başlanmıştı. Ama on dokuzuncu yüzyılın sonunda ve yirminci yüzyılın başında emperyalizmin yükselişi ve Almanya, İtalya ve Sovyetler Birliği'nde –sınaî, tekelci, kapitalist kültür endüstrisiyle birlikte– otoriter, kitle temelli rejimlerin doğuşuyla ateş yeniden harlandı. Helenistik klasisizm

1920 ve 30'larda hem totaliter hem de demokratik devletlerce halk sanatına yönelik amaçlarla gösterişli biçimde yeniden canlandırıldı. Bunlardan en kayda değeri 1937 yılında Paris Uluslararası Sergisi'ndeki (resim 59) Nazi Almanya'sının Albert Speer tarafından tasarlanan pavyonunda ve Fransa'nın Palais de Chaillot ve Palais de Tokyo salonlarında debdebeli ama aynı zamanda sofu bir mimari vizyonla halka sunulan eserlerdi. Sovyetler Birliği ile Almanya pavyonlarındaki anıtsal heykeller arasındaki görsel karşıtlık da bu anlamda oldukça dikkat çekiciydi. İlkinde Vera Mukhina *İşçi* ve *Kolektif Çiftçi Kadın* adlı devasa, demirden heykellerini sergiledi. Dinamizmleri ve savaşçı görünümleriyle hem Helenistik Semadirekli Tanrıça Nike'yi, hem de Fransız heykeltıraş François Rude'un Marseillaise'ini (1833-36) anımsatan bu eserler, Boris Iofan tarafından yaratılmış basamaklı pavyonun en üstünde duruyor ve olanca ağırlıkları ve boyutlarının büyüklüğüne karşın her an uçacakmış izlenimi yaratıyorlardı. İkincisindeyse hem Almanya'nın hem de Nazi partisinin sembolü olan büyük bir kartal ve onun altında Josef Thorak'ın yaptığı *Yoldaşlık* adlı bronz figürler bulunuyordu. Bunlar kan ve toprak bağını ve bin yıllık *Reich* hayalini yansıtıyorlardı. Ne Nazi ne de Sovyet çalışmaları *pathos formula*'nın doğrudan örnekleri olsa da, her bi-



Resim 59: Paris Uluslararası Sergisi, 1937. Solda, köprünün arkasında Alman standı durmaktadır, onun tam karşısında da Sovyet standı yer alır.

rinde bu kavramın altında mesajın önemli bir yönünün yinelenmesi vardı: Bedenin öğretilere bağımlılığı ve özerk öznenin devlet otoritesi ve gücünün emirlerini kayıtsız şartsız ve gönüllü olarak yerine getirişi.

Bu esnada yakınlardaki İspanyol pavyonunda Picasso *Guernica*'yı (resim 6) sergiliyordu. Bu fresk büyüklüğündeki yağlı boya tablo Guernica isimli savunmasız Bask kentinin bombalanmasını protesto etmek için yapılmıştır ve Helenistik klasisizmin sonsuz güzelliği, rasyonaliteyi ve düzeni temsil ettiği önermesine şiddetle karşı çıkar. İçeriği son derece suçlayıcıdır – figürlerde herhangi bir zarafet yoktu, yalnızca kurbanların çektiği ıstırap ve mazlumun feryatları aktarılır. Resimdeki yontulmuş, antik savaş kültüründen gelen asker şimdi ölü ve parçalara ayrılmıştır. Üç kadın, etraflarındaki ölüm ve yıkım karşısında çığlıklar atıyor, ağlıyordur. Üst taraftaki at, Parthenon'daki Atina freskinde kurban edilmeye götürülen sığırların ya da Rubens'in avlanmayı neşeyle karşılayan tilkileri ve kurtlarının aksine, kesime hiç de mutlu bir halde gitmiyor, tam tersine dehşet ve acı içinde haykırıyordu. Yine üst tarafta, sahnenin aydınlanması için elindeki gaz lambasını aşağı doğru uzatan figür işlenen suç ve zulmün tarihsel gerçeğini açığa vuruyordu. Bu yıkım ve ölümleri haklı çıkarmaya, gerekçelendirmeye kalkışacak hiçbir düşman, otorite, tanrı, kral, papa ya da yargıç görünmüyordu resimde. Ortada yalnızca kurbanlar vardı. *Guernica*'nın yaratıcısı klasik düşüncedeki güzellik, düzen ve gücün bir olduğu yönündeki zulme yol açan düşünceyi muğlâklaştırıyor, askıya alıyordu.

6

Kas ve Kemik

Tam bir Prometheus figürü olan Picasso bile *pathos formula*'yı tam anlamıyla ortadan kaldıramadı ve onun baskıcı gücü faşist ve emperyal savaşlarla artarak gölgesini hemen yerde göstermeye başladı. İkinci Dünya Savaşı'nın bitiminden bu yana akıl almaz çeşitliliğiyle kitle kültürünün içine işledi, –hem yöneten hem de yönetilenlerce aynı biçimde tüketilmesine karşın her zaman devlet ve sermaye kurumlarınca kontrol edilmektedir– zayıfın güçlüye olan gönüllü bağımlılığını vurgulayarak iktidar ve tahakküm adına işkence yapılmasına onay verdi. Sinema ve televizyonda, özellikle kovboy, suç, savaş, kung fu, aksiyon, casusluk, polisiye türü film ve dizilerde sıkça yer almaktadır. Erkek ve kadın kahramanların erotikleştirilmiş işkencelerine James Bond'dan, televizyon dizisi 24'e kadar birçok yerde rastlamak mümkün. İşkence ve cinselliğin birlikte sunumu Ian Fleming'in romanlarında ve bu romanların sinema uyarlamalarında sıkça görülüyor. Fleming'in *Casino Royale* (1953) adlı, 1954 yılında CBS'in "Heyecan ve Gizem Filmleri" kuşağında yayınlanan ilk Bond "televizyon filmi"nde, casusumuz Nelson Le Chiffre (Peter Lorre tarafından canlandırılmıştır) ismindeki Sovyet ajanıyla bakara* oynayarak zekâ yarıştırır.

*bir tür Fransız iskambil oyunu –ç.n.



Resim 60: Ian Flemings'in ilk Bond romanı *Casino Royale*'den sahneler, ilk olarak 1954'te CBS televizyonunun "Gizemli Filmler" kuşağında yayınlanmıştır.

Bond, Le Chiffre'i yendikten sonra oteline dönerken takip edilir ve odasında bir kez daha düşmanıyla karşı karşıya gelir (resim 60). Romanın bu sahnesinde Bond bir sandalyeye bağlanarak kasıklarına ve cinsel organına üç ayaklı bir halı tokmağıyla defalarca vurulması suretiyle dövülür. Dayanılmaz acı yerini giderek hazza bırakır. Fleming Bond'un "bir ılıklık ve rehavet dalgasından sonra, acının zevke, işkencecisine duyduğu korku ve nefretin ise mazoşist bir çılgınlığa dönüştüğü cinsel bir uyanış" yaşadığını yazar.[1] Film uyarlamasında ise Bond küvete bağlanır ve ayak tırnakları sökülür –bu Freud'un kuramlarını düşündüren senaryo değişikliği Hitchcock için de çalışan Charler Bennett için çok da zor olmamış olsa gerek– ama erotizm aynı kalmaktadır. Bond ve kız arkadaşı Valerie'nin (Linda Christian) yakın çekimleri hem kendi aralarındaki, hem de işkenceciyle kurban arasındaki yakınlığı vurgular niteliktedir.

Bond'un cinsel organları diğer romanlarda da sıklıkla tehdit edilir ve fetiş nesnesine dönüştürülür. Örneğin *Asla Asla De-*

me'de, Fatima Blush –daha önceden 007'yle sevişmişlerdir– silahını doğrultarak, Bond'dan bacaklarını açmasını ister ve "bil bakalım ilk olarak nerenden vurulacaksın?" der.[2] Elbette bir de *Altınparmak*'taki meşhur sahne vardır. Bond bacakları ayrılmış vaziyette bir masaya bağlanır ve önce hadım edilmekle, daha sonra da bir lazer aygıtıyla öldürülmekle tehdit edilir (resim 61). Bond gayet soğukkanlı bir biçimde Altınparmak'a "Şimdi konuşmamı mı bekliyorsun?" diye sorduğunda, düşmanı "hayır Bay Bond, ölmenizi bekliyorum!" diye yanıt verir. Bond roman ve filmlerinde ve Mickey Spillane'in pişkin polisiyelerinde "aşk", Umberto Eco'nun dediği gibi "nefrete ve şiddete duyulan sevgiye" dönüştürülmüştür.[3]

Hâlâ yayınlanmakta olan, Jack Bauer (Kiefer Sutherland) isimli bir adam ve onun Terör Karşıtı Takımının, kahramanca, hatta neredeyse yasadışı biçimde terörist komploları ortaya çıkarıp önlemesini konu alan popüler televizyon dizisi *24*'te de işkence sıklıkla yapılan, gayet normal bir eylem olarak veriliyor, hatta aynı



Resim 61: Guy Hamilton'un *Altınparmak* (1964) filminden bir sahne.



Resim 62: 'Para İçin Birbirini Yiyen Zenciler' (1925); kartpostal.

ailenin üyeleri arasında bile görülebiliyor. Örneğin dördüncü sezonda Savunma Bakanı, kaçırılma olayında parmağı olduğunu düşündüğü oğluna (ki boş bir suçlama olduğu ortaya çıkar sonunda) işkence yapılması için talimat verir. Eleştirmen Richard Kim'in yazdığı gibi:

> *24* dizisi, melodramda işkenceye yer vererek, insanlık dışılığını tersine çevirir ve onu ailevi ve sosyal bir olguya dönüştürür. Kurbanlar hayatlarından öylesine bezmişlerdir ki, işkenceyi neredeyse isteyerek kabullenirler. Böylelikle popüler kültür işkenceyi savaş ve şiddet durumlarında uygulanan sosyal bir ritüel olmaktan çıkararak aile ve aşk hayatının bir parçası kılmaktadır.[4]

(Ünlü radyo programcısı Rush Limbaugh'un "Amerika yanlısı bir gösteri" olarak nitelendirdiği dizi, Ulusal Güvenlik Ajansı başkanı Michael Chertoff ve Bush yönetiminin önde gelen üyeleri tarafından çok tutuluyor ve seviliyordu.[5])

İşkencenin gerçeğe ulaşmak ve toplumun düzenini sağlamak

için gerekli olduğunu savunan antik *pathos formula*'yı daha az yaygın kitle iletişim araçlarında da görmek mümkün: ırkçı, beyaz üstünlüğünü savunan resimli kitap ve broşürlerde, bol fotoğraflı gazetelerde, av gezilerinde çekilen şipşaklarda (hatıra fotoğrafları), şiddet içeren, ırkçı kartpostallarda ve çizgi romanlarda. Bu tür materyallerin haddi hesabı yoktur –yirminci yüzyıl başlarından günümüze kadar uzanıyorlar– ve bunlarla (birazdan yeniden ele almaya başlayacağımız) Ebu Graib resimleri arasındaki paralellik oldukça dikkat çekicidir.

Güneyli (pamuk balyalarının yanında duruyorlar), beyaz, erkek ve oldukça eğlenir görünen seyircilerin önünde "para için birbirini yiyen" Afrika kökenli Amerikalıları gösteren kartpostal (resim 62), Ebu Graib'te, ağızları kulaklarında sırıtan iki Amerikalı askerin önündeki (Charles Graner ve Sabrina Harman) üst üste yığılmış Iraklıların fotoğrafını anımsatıyor (bkz. resim 20). Her iki resim de komik olma amacını güderek çekilmiş. İlkinde sözde mizah, hasır şapkalı, yüzleri bize dönük beyazların tepeden bakan sakinliğiyle, arkadan gördüğümüz, atılan bozuk paraları çıldırmış gibi toplamaya çalışan siyahların oluşturduğu karşıtlıktan kaynaklanıyor. İkincisindeki mizah öğesi de hemen hemen aynı; beyazlar yüzlerinde çokbilmiş bir sırıtışla kameraya bakarken, başlarına çuval geçirilmiş mahkûmların çirkin, uygunsuz kalabalığı arasındaki çelişki. Her iki resim de şöyle der gibidir: "Şu insanlara bakın! Bir kazanç ya da zevk olasılığı belirdiği anda kendilerine duydukları saygıyı sıfırlamaya nasıl da hazırlar!". İki durumda da siyahîleri ve mahkûmları birbirinin üstüne çıkmaya zorlayanların beyazlar olduğunu bildiğimiz halde, sırıtışlarıyla bizi her şeyin yalnızca eğlenceden ibaret olduğuna ikna etmeye çalışmaktadırlar.

Bu fotoğraf ve birçok başka Ebu Graib fotoğrafı gardiyanların gözünde şakadan farksız olan bir işkence biçimini –başlarına çuval geçirilmiş çıplak adamların üst üste istiflenerek onurlarının kırılıp boğularak ölme tehlikesiyle karşı karşıya bırakılmaları– belgeliyor. Bu, son derece ırkçı bir mizah anlayışıdır ve bu şakayı yapanların, herhangi bir dehşet ya da şaşkınlık ifadesine nasıl karşılık vereceklerini kestirmek güç değil: "Ne?! Anlamadınız mı yoksa? Şakadan anlamaz mısınız siz?". Yerli veya yabancı her

türden sömürgeci ya da göçmenlere dair yapılan mizah öyle ya da böyle bir ırkçılık içerir. Irak'ta yahut ABD'de, böylesi bir mizah, "ötekilerin" inkâr edildiği bir saldırı biçimidir. İşkenceciyle kurban arasındaki çatışmayı konu alan *pathos formula*, burada kurbanın her zaman beyaz ırk haricinde kişilerden seçildiği bir şakaya dönüştürülmüştür.[6]

Ebu Graib fotoğraflarıyla karşılaştırılabilecek başka görüntülere, Siyah, Yahudi ve Arap (Müslüman) erkeklerin de hem fazlasıyla sekse düşkün, hem de kadınsı olarak çizildikleri ve eşcinsellikle, travestilikle damgalandıkları beyaz üstünlüğünü savunan ırkçı internet sitelerinde rastlamak mümkündür.[7] Yatağa bağlanmış ve başlarına kadın iç çamaşırları geçirilmiş Ebu Graib mahkûmları bu uzak fantezilerle nefreti birleştirerek sunmaktadır (resim 63, 64). 18-19 Ekim 2003'te çekilmiş birçok resimden biri olan aşağıdaki resimde, Suç Araştırma Komitesi dosyalarında adı "H", ya da "W" olarak geçen, "taksi şoförü" olarak da bilinen mahkûm görülmektedir.[8] Charles Graner sorgulandığında, amirleri tarafından kendisine adamı soyma, başına çuval geçirme ve kelepçeleme, stres pozisyonunda tutma ve uykudan mahrum bırakma emrinin verildiğini söyledi. Mahkûmun ifadesi ise şöyleydi: "Graner ellerimi sırtımda demirler olduğu halde, pencereye kelepçeledi, ayaklarım yere değmiyordu. Orada beş saat kaldığımı biliyorum, çünkü dua etme zamanının gelip gelmediğini öğrenmek için saati sordum. Sonra elbiselerimi çıkardılar ve o (Graner) başıma kadın çamaşırı geçirdi. Beni pencereden indirdikten sonra şafağa kadar yatağıma bağladı."

General George P. Fay'in raporuna göre, mahkûmlara kadın çamaşırı giydirmelerinin nedeni, Milli İstihbaratın deyimiyle bir "ego incinmesi", cinsel aşağılama –özellikle de Müslüman erkeklerin– yaşamalarını sağlayarak sorgulama için uygun koşulların yaratılmasına yardımcı olmakmış. Hapishanedeki değer cinsel taciz biçimleri düpedüz gardiyanların nefretini ve homofobisini tatmin etmeye ve onların kurbanların gördükleri şiddetten hoşlandığını inanmalarını sağlamaya yönelikti. Titan şirketi için çalışan Nakhla adlı bir çevirmen, sıkça tekrarlanan sözlü tacizleri şöyle sıralıyor: "Kaçmaya çalışma. Olduğun yerde kal. Eşcinsel



Resim 63: Yatağa bağlanmış kimliği belirsiz Iraklı tutuklu, 2003.



Resim 64: Ebu Graib'te yatağa bağlanmış Iraklı tutuklu, 2003.

misin sen? Sana yaptığımız şey hoşuna gidiyor mu? Hepiniz eşcinsel misiniz? Bu pozisyondan çok hoşlanıyor gibisin." Mahkûmların cinsel anlamda aşağılanma ve şiddetten hoşlandıkları düşüncesi, aralarında 3-4 Mayıs 2004'te yayınlanan radyo programında "Ebu Graib'te olanlar, Ölüm Kardeşliği Kulübü'nde olanlardan farklı değil, herkes iyi vakit geçiriyor! Bu erkek eşcinselliğine yönelik fotoğraflar standart bir Amerikan porno filmi gibi görünüyor" dediği söylenen Rush Limbaugh'un da bulunduğu sağ kanattan birçok Amerikalı tarafından paylaşılıyor.[9]

Ebu Graib'te yapılan işkencelerin ve basmakalıp fotoğrafların –emir-konuta zincirinin açık kurallarınca onaylanan[10]– amacı düşman kuvvetlerden bilgi sızdırmak ya da düşmanı cezalandırmak değil, mahkûmları utandırmak, böylesi bir kriter ya da sınamayla –*basanos*– Ebu Graib'teki ve başka yerlerdeki askerlerin ve sivillerin ulusal ve ırksal üstünlüğünü kanıtlamak ya da test etmek ve bütün dünyanın kınadığı ve karşı çıktığı böylesi bir askeri müdahalenin siyasi gerekliliğini kanıtlayarak moral yükseltmekti. Daha geniş bir anlamda ise ABD'nin başını çektiği –çevredeki ya da uzaktaki devletler tarafından varlığı sürekli tehdit edilen– bir siyasi, ekonomik ve kültürel sistemin doğallığını ve kaçınılmazlığını teyit etmekti.

Irkçı kartpostallarla Ebu Graib fotoğraflarını aynı kefede ele alarak, birinin ötekinin kaynağı olduğunu söylemeye çalışmıyorum. Sanat ve görsel kültür tarihçileri bütün imgelerin ille de özel, resimsel bir kaynağı olmasının gerekmediğini hatırlamalılar, bunların bir kısmı bellekten ve deneyimlerden beslenmektedir. Çoğu zaman diz çökme teslim oluşu, çıplaklıksa kırılganlığı belirten duruşlardır. Aynı şekilde, elleri bağlı bir insan mahkûm, hiçbir yere bağlı olmadan rahatça gerinen biri özgür, izleyen izlenene göre daha güçlü bir konumda, dar bir alana sıkışmış biri yoksul, bol ışık ve bol mekâna sahip biri zengin, doğrudan gözlere ya da kameraya bakan biri özgüvenli, gözlerini kaçıransa güvensiz ya da hürmetkâr olarak görülür. Güç ve itaate dair bu bedensel işaretler öylesine içselleştirilmişlerdir ki, Ebu Graib fotoğrafları gibi yeni görsel imgeler, herhangi bir yerden ilham almadan üretilebilirler. Ama bedenlerimize ve zihinlerimize zulmü

haklı çıkartan bir efendi-köle ideolojisi, "Ebu Graib etkisi" başlatacak bir unutkanlık, hatta felç hali (özellikle korku yaratan durumlarda) kazıyan şey, Batının uzun işkence tasviri tarihidir yine de. Sosyolog Paul Connerton'un belirttiği gibi betimlemek, heykel yapmak, resim çizmek, fotoğraf çekmek ve hatta yazmak, aynı zamanda dünyada hareket etmek ve dünyaya dair bir eylemde bulunmaktır.[11] Yazar ve sanatçılar –ve dolaylı olarak seyirci ve okurlar– bu eylemleri tekrar tekrar yaparak, bedenlerimize otorite ve itaat ifadelerini ve antik alışkanlıkları kazıyorlar. Gerçekten de bu, "tutkulu ıstırabın" *Pathosformel*'idir, Warburg'a göre, "dokunaklı hareketlerin abartılmış değerleri sanatçının yaratıcılığıyla gün ışığına çıktığı anda sanatçının elinden çıkan sonuçların ne olacağını belirleyen... bellekte saklanan bir miras" gibi varlığını sürdürebilir. Elbette bu, sürekli tasvir edildiğini gördükleri için bütün sanatçı ve izleyicilerin geçmişin barbarlıklarını tekrar etmeye mahkûm oldukları anlamına gelmiyor, yalnızca Ebu Graib'teki gardiyanların ve Afrika kökenli Amerikalıların linç fotoğraflarını çekerek kartpostal olarak piyasaya sürenlerin, *pathos formula*'yı ve onun dilini kullanmaları için ille de Bergama Sunağı'nı bilmelerine gerek olmadığının, oradaki tasvirlerin ellerinde ve gözlerinde, kaslarında ve kemiklerinde zaten kazılı olduğunun altını çiziyor.

7

Vahşet Tiyatrosu

Ebu Graib fotoğraflarının doğrudan sanat tarihi ve –linç görüntüleri de içeren– kitle kültürü geleneğinin içinde yer almasını sağlayan yönlerinden biri de teatral gösteri vurgusudur. Bağdat'taki işkence sahneleri, fotoğraflarının çekilmesi için özel olarak düzenlenmişlerdir: Mahkûmların Amerikan futbolu oyuncuları yahut sirk akrobatları gibi üst üste dizilmesi, çıplak adamların pantomimi andıran seks gösterileri, kadın askerlerin hükmeder pozlarda kasıla kasıla yürümeleri, bir köpeğin korkuyla geri çekilen bir mahkûmun üstüne yürümesi. Resimlerin bir kısmında –örneğin diz çökmüş vaziyette parmaklıklara bağlanmış, başlarında çuval olan ya da kolları iki yana açık vaziyette bir kutunun üzerinde dikilen mahkûmların fotoğrafları gibi– bilinçli bir melodram yahut dokunaklılık yaratma isteği göze çarpmaktadır. Birçoğunda sahnelerin yapaylığı gardiyanların el hareketleri ve bakışlarından anlaşılmaktadır. Resimler iki tür arzuyu sahnelemek ve kaydetmek için ayarlanmışlardır: Müslüman tutukluların sözde sapkın arzuları ve ellerindeki silahları, kırbaçları, köpekleri ve yumruklarını istedikleri gibi kullanabilen Amerikalı gardiyanların gerçek, bastırılmamış arzuları. Birinin varlığı ötekinin varlığı için ideolojik gerekçe oluşturuyor, kurbanın sözüm ona hayvaniliği, zalimin ezici şiddetini haklı çıkarıyor: "Ordu ve ye-



Resim 65: Gillo Pontecorvo ve Franco Solinas'ın *Cezayir Savaşı* (1966) filminden sahneler.

ni sağ, eskinin fatihleri gibi, yabancılarda kendi yükledikleri bir vahşilik keşfediyor ve o vahşeti taklit ediyorlar".[1]

İşkenceciler mahrem bir vahşet tiyatrosu yaratmaya uğraşıyorlar. Fakat bunu, Antonin Artaud'nunki gibi bir dehşet ve delilik ortamı yaratarak katılımcılar ve izleyicilerin içindeki bastırılmış arzuları su yüzüne çıkarmak niyetiyle değil, kapalı ve klostrofobik bir alan içinde kurbanları sinir hastası yapmak, hatta delirtmek için yapıyorlar. Mahkûmlar sürekli denetim altında tutularak sefilleştiriliyor, "efendilerine" bağımlı hale getiriliyorlar. Bu tür bir senaryo, Gillo Pontecorvo ve Franco Solinas'ın Cezayir Bağımsızlık Savaşı olaylarından ve Cezayir Ulusal Özgürlük Cep-

hesi komutanlarından Sadi Yacef'in hapishane günlüklerinden yola çıkarak çektikleri *Cezayir Savaşı* (resim 65) filminin başında da vardır. Fransız paraşütçü askerlerinin karargâhında geçen açılış sahnesinde, bir işkence sonrası ve kurbanın işkencecisine olan dokunaklı bağımlılığı anlatılır:

Marc adında bir Fransız askeri koşarak merdivenlerden inmekte, bu arada neşeyle sormaktadır:

Marc: Albay. Albay nerede?

Sesi koridorlarda, sahanlıkta, katlarda yankılanır. Heyecanı herkese bulaşır. Mutfak kapısında büyük bir kalabalık birikir.

"Öten" Cezayirli buradadır. Uzun ince bir yüzü, ateş saçan gözleri vardır. Askerler etrafına toplanmıştır: kalkmasına yardım ederler, üstünü başını kurularlar, bir bezle yüzünü silerler, termosla kahve verirler. Pür dikkat kesilmişlerdir, endişelidirler. İçlerinden biri diğerlerini itmeye çalışır.

Asker: Bırakalım da biraz nefes alsın!

O esnada yeni gelenler haberin doğru olup olmadığını sormaktadırlar.

Yeni gelenler: Konuştu ha? Ali'nin nerede olduğunu biliyor muymuş sahiden?

Marc: Öyle görünüyor. Gidip bakacağız. Kahve verin...

Asker: Hey Marc, sen mi konuşturdun onu?

Marc (*gülümseyerek*): Tabii ki.

Tekrar sigara içmeye başlayarak biraz dinlenmek için kenara çekilir. Cezayirli titreyen elleriyle kahve içmeye çalışmaktadır. Biri ona yardım eder ve termosu sabit tutarak ağzına götürür.

Laglov: Hadi Sadek... İç, iyi gelir.

Cezayirli içer, ama midesi kaldırmaz kahveyi, iki büklüm olup kusmaya başlar yeniden. Albay Mathieu girer, zarif ve hoş bir adamdır.

Mathieu (*gülümseyerek*): Rahat. Duyduklarım doğru mu?

Marc: Sanırım. Rue des Abderames üç...

Mathieu: Giydirin şunu.

Cezayirlinin yanına gider, çenesini kaldırır, bir süre merakla yüzünü inceler.

Mathieu: Başını dik tut. Geçti artık. Bundan sonra sana hiçbir şey olmayacak, göreceksin. Ayağa kalkabilir misin?

Cezayirli evet anlamında başını sallar. Albay adamı tutan askerlere döner.

Kamuflaj giysilerini alıp Cezayirliye uzatır.

Mathieu: Al, giy bunları...

Cezayirli soğuktan titrer. Çırılçıplaktır. Üzerine epeyce büyük gelen kamuflaj giysilerini giyer.

Bu sahne, zulme dayalı antik *pathos formula*'nın inkârıdır.[2] Bir grup Fransız askeri ortalıkta gezinmekte, sigara içmekte, söyleşmekte, şakalaşmaktayken bir Cezayirli işkence görür. Bütün olayı sadece iş olarak görürler. Yaptıklarıyla belli ölçüde gururlanmaktadırlar ve bir başarı elde ettiklerinde –adamın konuşturulması– mutlu olurlar. Patronlarını çağırıp, birbirlerini tebrik ederler, birkaç dakika önce vücuduna sigara bastıkları, elektrik verdikleri, başını neredeyse boğuluncaya kadar suya sokup çıkardıkları Cezayirli kurbanı şimdi rahatlatmaya ve cesaretlendirmeye çalışırlar.

Wall Street Journal, ABC News, *New York Times* ve başka haber organlarının yazdığına göre, başı suya sokup çıkarma işkencesi teröre karşı savaşta şüphelilere uygulanması 2002 yılında George Bush tarafından onaylanan bir yöntemdir.[3] Bu işkence metodunun, Ortaçağa, cadıların yargılanma sürecine kadar uzanan bir geçmişi bulunmakta. Yirminci yüzyılın başlarında Peru'daki kauçuk üretiminin belirlenen kotanın altına düşmesi üzerine İngiliz sanayicilerinin, başka yöntemlerle birlikte bunun da Putumayo'da yaşayan Kızılderili işçiler üzerinde denenmesi konusunda yetki verdikleri biliniyor. Rio de Janeiro'daki İngiliz başkonsolosu Roger Casement, 1912 yılında, orada yapılan zulümler hakkında bir rapor hazırlayarak, bunun sonucunda şövalye unvanını aldı. Taussig'in belirttiği üzere, rapor işkencecilerin ihmalkârlığından ve senaryoların banalliğinden dem vurur. "Görev yerlerindeki memurlar, Kızılderilileri avlamak dışında kalan zamanlarını hamaklarında yatarak veya kumar oynayarak geçiriyorlardı".[4] Monoton hayatları, sık sık yaşanan başı suya sokup

çıkarma gibi, Casement'in yazdığı üzere "keskin bir zihinsel ve fiziksel acı yaratan ve kurbanların ölmesine ramak kalmışken kesilen"[5] gaddarlıklarla renkleniyordu.

Gazeteci Henry Alleg'in 1957 yılında yayınlanan, geniş kitlelere ulaşan, kendi mahpusluğunu ve gördüğü işkenceleri anlatan çarpıcı raporu *Soru*'da dile getirildiğine göre, Cezayir'deki Fransız birlikleri de bu yöntemi sıkça kullanmış. Bir sorgucu çıplak, başına paçavra sarılmış olan Alleg'i kalınca bir tahtaya bağlayarak ağzını tahta bir takoz yardımıyla açmış. Ardından yüzünün üstüne bir musluğa bağlı plastik bir tüp asılmış. Alleg devamını şöyle dile getiriyor:

> Her şey hazır olduktan sonra bana dönüp: "Konuşmak istediğinde parmaklarını oynatman yeterli", dedi. Sonra musluğu açtı. Paçavra hemen sırılsıklam oldu. Her yerimden sular akıyordu: ağzımdan, burnumdan, bütün yüzümden. Bir süre az da olsa nefes almayı sürdürebildim. Boğazımı iyice büzerek içeri olabildiğince az su girmesini sağlamaya çalıştım. Boğulmamak için de aldığım nefesi uzun zaman ciğerlerimde tutmayı denedim. Ama birkaç dakikadan fazla başarılı olamadım bunlarda. Boğuluyorum hissi içindeydim, çok keskin bir acı duyuyordum, sanki ölüm beni ele geçirmişti. Vücudumdaki bütün kaslar, bana dahi direnerek boğulmaktan kurtulmak için çırpınıyorlardı. İki elimin parmakları da kontrolüm dışında oynamaya başladı. "İşte bu kadar!" diyen bir ses duydum. "Konuşacak."[6]

(ABD Dışişleri Bakanlığı, BM'den gelen baskı sonucu, 2006 Mayısında, su işkencesini yasaklayarak, bu yasağı Ordu Sahra Talimatnamesi'ne geçireceğini açıkladı. Bu yasağın diğer askeri kanalları ve hükümet kanallarını (CIA, FBI, NSA ve özel askeri bölümler) da içerip içermeyeceği kesin olarak bilinmiyor).

Ebu Graib fotoğraflarıyla ortaya çıkan tiyatro oyununu andıran işkenceler, 1970 ve 1980'lerde ABD destekli isyan karşıtı mücadeleler esnasında Guatemala ve El Salvador'daki solculara karşı da uygulanmıştı. El Salvador'da bulunan El Mazote'de yaşanan ve belki de Latin Amerika tarihinin en korkunç vahşeti olan top-

lu katliamlar, bu kirli savaşların damgası durumundadır. Subayları ABD ordu danışmanlarınca eğitilen Atlacatl Tugayı, kuzey Morazon bölgesindeki bir kasabaya girerek, iki gün boyunca işkence yapmış ve 900'ün üzerinde köylüyü öldürmüştü.[7] Görgü tanıklarının ifadelerine ve şüphe götürmez hukuksal kanıta karşın, dönemin Ronald Reagan yönetimi katliamın gerçek olduğunu kabul etmeyerek, olayı ortaya çıkaran muhabirleri çeşitli iftiralarla karaladı ve El Salvador ordusunu askeri ve eğitimsel anlamda desteklemeyi sürdürdü. Bu destek ve Atacatl tugayının zalimlikleri ilerleyen yıllarda da aynen devam etti.[8]

Bu yıllarda ABD'li ressam Leon Golub, Goya'nın eserlerini çağrıştıran ve ABD'nin işkencelerdeki suç ortaklığını, işkencenin fiziksel, psikolojik ve teatral yönlerini ifşa etmeye yönelik bir dizi çalışma yaptı.[9] Golub'un 1970'lerin sonlarında ve 1980'lerde çizdiği *Paralı Askerler*, *Sorgu* ve *Beyaz Manga* adlı gerçek boyutlu tablo serilerinde, hangi milletten ya da ırktan olduğu belli olmayan, şehvet ve öfke dolu, aşırı erkeksi adamlar, diz çökmüş, bağlanmış, başına çuval geçirilmiş, güçsüz erkek ve kadınlarla alay eder, onlara tacizde bulunurlar. *Sorgu II* de dâhil olmak üze-



Resim 66: Leon Golub, *Sorgu II* (1981); bez üzerine akrilik.

re (resim 66) bu tablolar Güney Afrika, Guatemala, El Salvador ve başka yerlerdeki gerçek işkence olaylarının gazetelere ve haberlere yansıyan fotoğraflarından ve görüntülerinden yola çıkılarak yaratılmıştır. Yara kabuğu renginde, kazınmış, gerilmemiş, çerçevesiz ve örme halkalara asılmış olan bu resimlerin kendileri, dayak yemiş ve tacize uğramış, aşağılamaların ve işkencelerin izlerini üzerlerinde taşıyor gibi görünmektedirler. Golub Ebu Graib fotoğraflarını gördüğünde, dostu David Levi Strauss'a şöyle der:

> Resimlerdeki işkence teknikleri –başa çuval geçirme, çırılçıplak soyma, cinsel anlamda aşağılama, stres pozisyonları, köpekler vs.– çok bilinen, kitaplarda da geçen yöntemler. Mahkûmların yüzleri çuvallarla ya da göz bağlarıyla kapatılarak duvara yaslanmaları tecrit ve çaresizlik duygusunu arttırıyor. İşkencenin temel kuralı, işkencecilerinizin her şeyi kontrol ettiği –yiyecek, giyecek, onur, ışık, hatta hayatın kendisi– hissini yaşatmaktır. Her şey, mesleği gereği merhamet duygusundan yoksun kişilerin insafına kaldığınızı düşündürecek şekilde tasarlanmıştır. Başlarına çuval geçirilmiş kurbanlar insanlıklarından soyutlanır, kimliksiz nesnelere dönüşür. Yalnızca bedenden ibarettirler artık. Onlara ne isterseniz yapabilirsiniz.[10]

Sandalyelere oturtulmuş, bağlanmış, yüzü örtülü bedenlerin nesneleştirilmesi, *Sorgu II*'deki ayakta duran işkencecilerin köşeli atletikliğiyle çarpıcı bir karşıtlık oluşturmaktadır; arsızca bize bakmakta, onları azarlayabileceğimizi, durdurabileceğimizi hiç düşünmemektedirler. Leon Golub'un *Sorgu II*'sindeki fiziksel anlamda çiğ, duygusal anlamda abartılmış oyun, daha önce sözünü ettiğimiz güncel, kitle kültürü ürünleri gibi herhangi bir erotik haz yansıtmamakta, aksine işkencecilerin duyarsızlığını ve kurbanların fiziksel anlamdaki kırılganlığını betimlemektedir. Sanatçı antik *pathos formula*'dan, onun yapaylığını ve kötücüllüğünü ortaya çıkarmak, tepetaklak etmek ve güçlünün zayıfa karşı yürüttüğü savaşta bir silah olarak kullanılmasını engellemek için yararlanmaktadır.

8

Oryantalizm

Freud'un parapraksis kavramını buluşunun öyküsünü anlatırken, Ebu Graib fotoğraflarını çözümlemek konusunda bize yardımcı olacak bir ayrıntıyı atlamışım. Freud'un Orvieto fresklerinin yaratıcısı Signorelli'nin adını anımsayamamasının nedeninin Trafoi'de tedavi edilemez bir cinsel bozukluktan muzdarip bir hastasının intihar haberini almış olması olduğunu hatırlıyorsunuzdur. Trafoi ve Boltraffio adlarının birbirine benzerliği, Freud'un aklına neden Milanlı ressamın geldiğini açıklıyor ama Signorelli isminin neden bastırıldığı konusunda bir şey söylemiyor. Freud, bu konudaki açıklamasını Almanca "Herr" (bay) kelimesi ve Türklerle –yani Bosna Hersek'te yaşayan Müslümanlarla– ilgili birkaç öykü üzerinden yapıyor:

> (bir doktor arkadaşımın anlattığına göre) o ülkede yaşayan Türkler doktorlarına sonsuz güvenir ve kaderin getirdiklerine sorgusuz sualsiz boyun eğerlermiş. Bir doktor hastanın durumunun ümitsiz olduğunu bildirdiğinde: "Ne diyelim bayım (herr)? Yapılabilecek bir şey olsa zaten yapardınız." diye yanıt verirlermiş. Bu cümlelerdeki Bosna, Hersek, Herr kelimeleri, Signorelli, Botticelli, Boltrafio kelimelerindeki gibi birbirine benzemektedir.

Freud'un ikinci hikâyesi Bosna'da yaşayan Müslümanların cinsel alışkanlıklarıyla ilgilidir:

> Buradaki Türkler cinsel hazzı her şeyin üstünde tutar ve cinsel bir rahatsızlık yaşadıklarında, hayatlarını tehdit eden hastalıklarda bile düşmedikleri bir umutsuzluğa kapılırlarmış. Arkadaşımın hastalarından biri: "Şey bayım, o giderse, hayatın hiçbir anlamı kalmaz" demiş.

Freud'un yaşadığı dil sürçmesini bu hikâyelerle ne denli iyi açıklayabildiği tartışılır (ki Jacques Lacan açıklamaları yetersiz bulmuş olacak ki başka yorumlar deneme ihtiyacı duydu), ama ortada tahmin edilebilir bir oryantalizm olduğu açıktır. Freud Müslümanların ölümü küçümsemeleri ve cinselliğe aşırı önem vermeleri olarak anladığı iki şeyi birleştirirken hem on dokuzuncu yüzyılın klişeleşmiş harem düşüncelerini hem de –dilbilimsel anlamda– antik *pathos formula*'nın kurtarıcı, güzel ölüm kavramını yeniden üretiyor. İslam dünyasına yönelik bu bakış açısı –dayak ve ölümü hiç yakınmadan kabullenen, ama öte yandan cinsel zevk anlamında hiçbir fırsatı kaçırmayan erkekler dünyası– Ebu Graib'teki Iraklı mahkûmların fotoğraflarını altında yatan temel nedendir.

Ama elbette, Freud'un bakış açısıyla Ebu Graib'teki gardiyanların bakış açısı arasında dağlar kadar fark bulunmaktadır. Freud kafasındaki rahatsız edici klişeleri ve fantezileri bastırabilecek ve enerjisini başka alanlara yöneltebilecek nitelikteyken, Ebu Graib'teki gardiyanlar ve sorgucuların böyle bir kapasitesi yoktur. Onlar, mizaçları ve eğitimleri –aslında Washington'un doğrudan yönlendirmeleri– gereği, gördükleri, hissettikleri ve arzuladıkları şeylere direkt tepki vermektedirler. Ebu Graib'teki gardiyanlar emir konuta zincirinin emirleri doğrultusunda (Tümgeneral Geoffrey D. Miller'in sözleriyle) "tutuklulardan azami düzeyde faydalanılması için gerekli koşulları hazırlamak"la görevlendirilmişlerdir.[1] Washington'da belirlenen ve Küba'da Guantanamo Körfezi'nde test edilen bu "koşullar", başı suya sokup çıkarma dâhil pek çok işkence yöntemini içermektedir. Gardiyan-

ları sağ görüşlü Deleuze'cüler, ülkelerindeki ailevi, ekonomik ve sosyal ilişkiler ağında bastırılmış, Irak'ta ise zincirlerinden boşanmış arzu makineleri olarak adlandırabiliriz. Pennsylvanialı, oldukça sert bir hapishane gardiyanı ve karısını döven bir erkek olan Graner Ebu Graib'e yollandı; Batı Virginia'nın Cumberland kırsalında doğup büyümüş genç bir kadın olan England, Moorhead'deki, hayvanlara uygulanan zulüm nedeniyle PETA tarafından rapor edilmiş (ve filme çekilmiş) tavuk çiftliğindeki işinden kurtulmak için orduya yazılan genç bir kadındı. 2003'te Irak'a yollandığında, bastırılmış arzularını açığa çıkarabileceği bir alan yakaladı ve orada Graner'le bir ikili oluşturarak işkence yapmayı ve adam öldürmeyi öğrendi. Bunlar, kitap boyunca izlerini sürdüğümüz *pathos formula*'yı her anlamda bedenlerinde ve zihinlerinde taşıyan insanlardır. Bunlar –doğal eğilimleri ve içinden geldikleri ekonomik/toplumsal koşullar uyarınca– emperyal savaşlara hizmet etmesi için özellikle seçilmiş kişilerdir. Bunlar, Ebu Graib, Guantanamo Körfezi, Bargam ve ABD hükümeti tarafından denetlenen, bir kısmı bilinen, bir kısmı ise hâlâ gizli olan dünyanın başka yerlerindeki hapishanelerde başlangıç aşamasındaki bir faşizmin fotoğraflarını çekenlerdir.

Sonsöz

Batı Sanatı Nedir?

Sekiz bölüm boyunca, acı çekmenin güzelliğini –hiyerarşinin içselleştirilmesini– içeren antik *pathos formula*'nın oldukça şaşırtıcı bir yerde, Irak'taki kirli, aptalca, umutsuz emperyal savaşı yürüten Amerikan ordusuna mensup kadın ve erkeklerin zihinlerinde, gözlerinde ve bedenlerinde yeniden ortaya çıktığını savundum. Aynı *pathos formula*, Ebu Graib ve başka yerlerdeki resmi olarak onanmış işkence görüntüleri karşısında sessiz kalan ABD halkının büyük çoğunluğunun bakış açısını da yapılandırmış durumdadır. Ben bunu "Ebu Graib Etkisi" olarak adlandırıyorum.

Ama okurun kafasında hâlâ şu temel soru dolanıyor olabilir: Burada tarif edilen mitolojik yapı yahut *pathos formula* gerçekten Batının sanatsal geleneğinin özünü mü oluşturmaktadır – yoksa belli tarihsel olaylarda izlerinin görülmesinin nedeni özel ulusal, emperyal ve askeri koşulların bir sonucu mudur? Başka bir deyişle, tek tek olaylar bir zincir oluşturur mu; tekrar tekrar görülen bir form ne zaman *pathos formula*'ya dönüşür? Bergama Sunağı'ndaki resimlerde, Michelangelo, Vasari, Bernini ve Mukhina gibi sanatçıların eserlerinde, ırkçı kartpostallarda, Hollywood filmlerinde ve televizyon yayınlarında karşımıza çıkanlar muntazam, sürekliliğe sahip bir biçim ve imge silsilesi oluşturmuyor. *Pathos formula*'nın ötesinde Klasik bir Batı geleneği mevcut mu-

dur, yoksa bu da Ebu Graib'teki dehşet fotoğraflarındaki Avrupa merkezli yaklaşımın bir tezahürü müdür?

Sonuncu soruya dair söylenecek çok şey var; bırakın Batı sanatını, Avrupa ve Batı olarak nitelendirilebilecek sabit, tarihsel bir kavramın varlığından söz etmek zor. Sanat tarihi disiplini, üç adet tartışma götürür, kuşkulu önermenin (ya da "mitin") üstünde durmaktadır ve Klasik, Batı ya da Avrupa geleneği –ve *pathos formula*– incelenmeden önce bunların incelenmesi ve eleştirilmesi gerekmektedir.

Gelişme Miti

Yüzyıldan uzun süredir Avrupa sanatıyla ilgili kitaplar ve bireysel çalışmalar bu sanatın insancıllığını överek, geçirdiği süreçleri kaçınılmaz olarak niteliyor. Gerçekten de, MÖ 5. yüzyıldan, içinde bulunduğumuz asra değin Avrupa sanatının öyküsü, bir gelişim öyküsü olarak sunula geldi. Sör Francis Bacon'un çelişkili önermesi "*antiquitas saeculi, juventus mundi*" ("eskiden dünya daha gençti")'ye uygun olarak uzunca bir zaman sanatın çocukluğunu Klasik Yunan döneminde, gençliğini Hıristiyan Ortaçağda ve olgunluk dönemini Rönesans'ta yaşadığına inanıldı. Sanatın daha sonraki dönemlerinde –maniyerizm, Barok ve Rokoko gibi– Klasik mirasın gücü ve otoritesi düşüşe geçmiş, Modernizm yepyeni malzemelerden beslenerek sanatı yeniden, başka bir biçimde doğurmuştur. Bu gelişim şemasının kendisi –kimi zaman sürekli, kimi zaman kesintilerle ve kimi zaman dairesel şekilde başa dönerek– antiktir, kökenleri halk efsanelerine ve Bronz Çağ Yunanistan'ına uzanır. On beşinci ve on altıncı yüzyıllarda, Avrupa'da Rönesans yaşanırken bu inanç daha da sağlamlaşmıştır.

1554'te Giorgio Vasari büyük Rönesans sanatçılarını konu alan kitabına, resim sanatının nasıl "ilkel insanlarca" icat edilip "küçük" adımlarla ilerlediğini, nasıl birtakım gerileme dönemleri geçirdikten sonra yazarın yaşadığı çağda mükemmelliğe ulaştığının hikâyesini anlatmak istediğini belirterek başlar:

Küçük bir başlangıçtan en yükseklere nasıl tırmandığını, öylesine soylu durumlardan felaketlere nasıl sürüklendiğini görünce, sanatın doğasının diğer şeylere çok benzediğini fark ediyorum. Tıpkı insan bedeni gibi bir doğumu, gelişimi, yaşlanışı ve ölümü var. Şimdi herkes sanatın ikinci kez doğuşunu ve günümüzde ulaştığı mükemmelliği çok daha iyi kavrayacaktır.[1]

Bir sonraki yüzyılda birçok İtalyan ve Fransız biyografi yazarı ve tarihçi de aynı önermeleri ileri sürmüştür. Fransız akademisyen Charles Perrault ise 1688'de olayı çok daha karamsar bir şekilde ele alır: "Dünyanın gelişimi, insan hayatına benzetilerek, onun da bir çocukluğu, gençliği, olgunluğu ve ölümü olduğu söylenmiyor mu?"[2] İlk gerçek sanat tarihçisi olarak kabul edilen Alman J. J. Winckelmann, *Yunan Resim ve Heykel Eserlerinin İmitasyonu üzerine Düşünceler* (1755) adlı yapıtında şöyle yazar: "Sanatların da insanlar gibi bir çocukluk dönemleri vardır, şaşırtmaya ve çarpıcılığa önem veren genç sanatçılar olarak başlayıp sonunda istikrar ve durgunluğa ulaşırlar"[3]. Bundan bir yüzyıl sonra Karl Marx'da sanatsal gelişimi insanlığın gelişimiyle kıyaslar. Modern çağda hâlâ Eski Yunan sanatının revaçta olmasını anlamaya çalışır ve bunun "insanlığın en güzel eserlerini elde ettiği çocukluğuna duyduğu tarihsel bir özlem"[4] olduğunu ileri sürer. Bu sanatçıların her biri sanatın farklı bir çağını ötekilere tercih etse de –Perrault olgunluk dönemini, Vasari ve Winckelmann yaşlılığını ve Marx çocukluğunu– hepsi organik modelin geçerliliğini kabul eder. Böyle gelişim modelleri –bazen insanlaştırılmaksızın– yirminci yüzyılın ilk çeyreğindeki bazı sanat tarihçilerinin yazdıklarında da görülür –Heinrich Wölfflin,Paul Frankl ve Alois Riegl ilk aklıma gelenler– ve günümüzde hâlâ belli bir çekicilik taşırlar.

Sanat tarihinin gelişimsel ya da evrimsel dönemlerine dair düşünceler paleolitik, Klasik Akdeniz, Rönesans ve Amerikan Yerli Sanatı çalışma alanları içinde kalmaktadır. Öğretmeni Emanuel Löwy'nin evrimci düşüncelerinden fazlasıyla etkilenen sanat tarihçisi E.H. Gombrich hâlâ sanat tarihi öğrencileri ve uzmanları ve normal okurlarca fazlasıyla okunan bir yazardır. İlk kez

1950'de yayınlanan "Sanatın Öyküsü" adlı eserinde temsili sanatların mağara adamları ve sözde "ilkeller" arasında başlayışının "tuhaf" öyküsünü anlatır. Ardından Antik Yunanların "Büyük Uyanış"ından, Quattrocento döneminde ulaşılan "Gerçekliğin Fethi"nden ve –Vasari'yi taklit ederek– Rönesans sanatçılarınca varılan "Ahenk Zirvesi"nden söz eder. Öyküsü diğer yüzyılları da içine alacak biçimde ilerler ve (muğlak bir şekilde) kitabının başlangıcındaki "her nesil bir noktada bir önceki neslin standartlarına ve kurallarına isyan etmiştir" temasını yeniden vurgulayan "Sonu Olmayan Öykü" bölümüyle sona erer. Burada, Batı kültürünün, sanat da dâhil olmak üzere sonsuza kadar belirsiz bir içsel dinamiği ve ilerlemeci bir paradigmayı izleyeceği ima edilmektedir. Sanat tarihçisi Meyer Schapiro bir yazısında bu fikirle "büyükbaba prensibi" nitelemesiyle alay etmiştir. Çünkü mantıksal anlamda en uca taşındığında bu önerme "nesillerin sonsuz, değişken bir döngüsü" olduğunu ileri sürmekte ve sanatçıların büyükbabalarınca yaratılanlara benzeyen eserler yaratmaya eğilimli olduğu görüşünü savunmaktadır.[5]

Batı geleneğini araştırmaya ve toplu bir şekilde ortaya koymaya yönelik başka bir çalışma olan *Batı Sanatının Oxford Tarihi*'nde Martin Kemp, Gombrich'in sanat ve tarih arasında gidip gelen şematik çözümlemelerini reddeder, ama bir yandan da tarz analizine dayanan gelişimsel bir sanat tarihi olduğu düşüncesine sahip çıkarak bunun "görsel analizin incelikli araçlarıyla donanmış güçlü ve esnek bir yöntem" olduğunu söyler.[6] Kemp her ne kadar "geleneksel sanat tarihi görüşünün" kadınların tarihte nasıl sanatçı ve sanatsever olarak rol almaya başlayışlarına dair feminist sorgu tarafından alaşağı edildiğini öne sürse de, Batı geleneğinin belli bir ilerleme mantığı içerdiğini de belirtmeden edemez. Kitap, "Temeller" (Yunan ve Roma dönemi) adlı bir bölümle başlar, "Avrupa Görsel Kültürünün Oluşması" (başlangıcından Rönesans'a kadar Hıristiyan sanatı ele alınır) adlı bir bölümle devam eder, "Modernizm ve Sonrası" ile biter. Kemp, bu gelişimin altında, "güzel bir nesnenin yaratılmasının özel bir eylem olduğu, yaratıcıların özel yeteneklere sahip olması ve izleyenlerin özel bir şekilde tepki vermeleri gerektiği" anlayışı olduğunu

savunur. Bu özel eylem ve kavrayış yönteminin tamamen farkına varılması Rönesans'tan sonra, sanatçıların ustalıklarının bilincine varması ve kendi "yaratıcılıkları, özgünlükleri ve bireysellikleri" üstüne çalışmaya başlamalarıyla gerçekleşir. Kemp son olarak, on dokuzuncu yüzyıl sonu ve yirminci yüzyıl başındaki Modernist sanatı belirleyen aynı tür bilinçli eylemlerin, günümüzde sanata –sanatçı ve sanatsever gözünden– yaklaşımı da belirlediğini iddia eder. Elli yıl önceki böylesi bir görüşün 1960 ve 1970'lerde "postmodern bir dönemin" egemenliğinin başlayacağını da öne sürmesi beklenirken, Kemp temel, Batılı paradigmanın değişmeyeceğini söyler. Kemp'in kitabını elinizdeki kitaptan ayıran şey aşamalı gelişim, istikrar ve temeli baz alan bir model kurmuş olmasıdır. Tanımladığım *pathos formula* iki bin yıldan fazladır yürürlükte olsa da, ona her dönemde ve rejimde farklı işlevler yüklenmiştir – birinde işkence yöntemiyle doğruya ulaşmayı, bir başkasında Katolikliği ya da ırksal üstünlüğü vurgulamıştır. Ayrıca, on sekizinci yüzyıldan bu yana, *pathos formula*'nın temsil ettiği hiyerarşiyi reddeden ezilen sınıflar ve topluluklar buna meydan okur hale gelmiştir.

İlerleme Miti

Ebu Graib Etkisi sanatta gelişim ya da ilerlemeye yönelik bir yaklaşım temelinde yazılmamıştır. İlerleme, modern düşüncenin temel kavramlarından –ve sanata eleştirel bakışı engelleyen en önemli unsurlardan– biridir ve iki anlamı vardır. İlki, tarihin –hem doğal tarih hem de insanlık tarihi– belirli bir düzen ve öngörülebilir bir ardışıklık içinde ilerlediği ve bu gidiş yönünde hiçbir değişiklik, bölünme ya da ani sıçrayışa yer olmadığı düşüncesidir. İlerleme, doğanın ve toplumun işleyişinde bir düzenlilik, hatta önceden tahmin edilebilirlik bulunduğunu ve şimdi olanın mantıksal ve kaçınılmaz olarak geçmişte olanları takip ettiğini, geçmişte olanların ise geçmişte bırakılması gerektiğini içerimler. Bu model doğal ve beşeri bilimler alanlarında derinlemesine bir incelemeyi kaldıramaz. Tarihteki parçalanmışlıkları ve

olumsallıkları kitap boyunca ortaya koyduk: örneğin Papanın hâkimiyetindeki Rönesans Roma'sında, ilk kez emperyalist, pagan Helenistik çağ sanatında görülen *pathos formula*'nın yeniden ortaya çıkışı; William Hogarth'ın tarihsel resimlere ve Büyük Üslupçuluğa alaycı saldırısı ve Josiah Wedgwood gibi kölelik karşıtlarının ve daha bütünlüklü olarak Goya, Picasso, Ben Shahn gibi sanatçıların savaş karşıtı, insan hakları temelli tablolarının *pathos formula*'nın anlamını tamamen tersine çevirmesi gibi. Sonuçta kendine yeterli, kendi kendini açıklayan bir sanat geleneği bulunmamaktadır; ortada yalnızca aynı anda hem korkunç yapıcı, hem de son derece yıkıcı olan bir kültürler ve medeniyetler tarihi vardır ve bu tarih sanat geleneğinin düzensiz gidişatını göz kamaştırıcı görkem, trajedi, şiddet ve özgürleşme ışığıyla aydınlanmaktadır.

İlerleme sözcüğünün ikinci anlamı yalnızca tarif edici değil, aynı zamanda kural ve sınır koyucudur ve tam da bu yüzden kaçınılması gereken bir şeydir. Bu ilerleme tanımı iyiye doğru istikrarlı ve değiştirilemez bir yürüyüştür. Bu düşünce on sekizinci ve on dokuzuncu yüzyıllarda ortaya çıkmıştır, Turgot ve Condorcet'in yazdığı Fransız Aydınlanması metinlerin temelini oluşturur ve her türden şiddet, fetih, hatta soykırımı haklı çıkarmak için kullanılmıştır. Ama aslında, Avrupa yahut Batı sanatı böyle çizgisel bir tarzda ilerlememiş, sürekli daha iyiye (ya da daha kötüye) gitmemiş, giderek artan dozlarda insancıl ve eşitlikçi bir dünyayı tasvir etmemiştir. Bu kitapta incelenen sanat ve imgeler sanat ve ifade kültürünü elinde tutanlarla, o kültür için çalışanların şiddete özel bir eğilimleri olduğunu göstermiştir. Bu yüzden ilerleme ideolojisini ve zulmeden iktidarları reddederek uygarlık ve demokrasi ideallerine kucak açan sanatçılar çok daha zorlu ve kahramanca bir eylemde bulunmuşlardır.

Batılı gelenek içinde sanatta ilerleme düşüncesine karşı çıkmış sanat tarihi çalışmaları da vardır. Arnold Hauser *Sanat Tarihinin Felsefesi* eserinde "kültürel üretimlerin sosyolojik yorumu" dediği kavrama sahip çıkmış ve sanatın "kendi içine kapalı ve bütünlüklü bir sistem" olduğu düşüncesini reddetmiştir.[7] Sanat eserlerinin sınıf, ayrıcalık ve sosyal konum çatışmaları üzerinden

ilerlediği ve bu nedenle zamanın siyasi ve toplumsal koşulları uyarınca şekillendiği düşüncesi, Hauser'in felsefesini gelişimsel ya da ilerlemeci yaklaşımlardan ayırır. Sanat eserlerinin toplum, psikoloji ve tarzın kesiştiği bir "düğüm noktası" olarak görülmesi gerektiğine dair görüşü de aynı şekilde bağımsız bir önermedir.[8] Hauser sanatı bireysel dehanın zaman dışı ebedi ifadesi olarak görmüyor, "düşüncenin ideolojik doğasına" eğilmeyi tercih ediyordu. Ama *Sanat Tarihinin Felsefesi* ve dört ciltlik *Sanatın Toplumsal Tarihi* adlı kitaplarında, tıpkı Gombrich'inkiler gibi, sanat ve toplum arasındaki ilişkiyi son derece şematik bir biçimde ele alıyordu. Belirsiz bir gelecekte kapitalizmin çökerek yerine sosyalizmin geçeceğine dair teleolojik düşünceyle handiyse aynı doğrultuda bir yönelimin olduğunu varsayıyordu. Bu açıdan Hauser'in yazdığı metinler de ilerlemeci anlayıştan bütünüyle bağımsız değildir. Ona göre sanat tarihi, tıpkı on dokuzuncu yüzyıl antropologları E. B. Tylor ve James Frazer'ın dinin gelişimine yaklaşımları gibi, büyüsel, animist, tek tanrılı ve laik olmak üzere aynı aşamalardan geçen bir çizgide seyrediyordu. (Laiklik de kendi içinde "saray aristokrasisi" ve "burjuva" olarak ikiye ayrılıyordu). Sanatın her döneminde "zamanın ruhu" seziliyor ve her tarihsel döngü bir öncekini aşıyordu. Kısacası, Hauser'ın gözünde sanatçı ve ürettiği yapıtlar onlardan önceki nesillerde egemen olmuş ideolojileri yansıtıyordu. Bana göre bu yargılar, nedensiz sonuçlardan, failsiz değişikliklerden ve sanatçısız bir sanattan söz etmesi bakımından sanatsal-tarihsel anlamda bir tutarsızlığın göstergeleri. Hauser sanat eserlerini ideolojik ürünler olarak görmek yerine sağduyunun yansımaları, dönemin gerektirdiği düşünceler olarak görmekte ve bunların sonuçta hep daha yüksek bir kültüre doğru ilerlediklerini varsaymaktadır.

Hauser'm, Kemp'in, Gombrich'in yazdığı bütün bu metinlerde ve diğer bireysel çalışmalardaki ilerlemeci kuramların altında Avrupa ve Batı denen coğrafi ve kültürel masal yatmaktadır. Söz konusu kuramlar Avrupa'yı tutarlı bir kültürel ve coğrafi gövde olarak ele alır ve benzersiz biçimde hareketli, yaratıcı ve ilerlemeci olduğunu savunur. Bu görüşe göre, Avrupa sanatı Atina'da başlamış, Hıristiyan Ortaçağ sırasında kuzeye doğru ilerlemiş,

Rönesans ve Barok dönemde altın çağını yaşamış ve –ihtişamı biraz sönmüş olsa da– yirmi birinci yüzyıla değin bu şekilde gelmiştir. Elinizdeki kitapsa tam tersine, Avrupa yahut Batı sanatında tek bir gelenek ya da gelişim çizgisinin olmadığını öne sürmektedir. Yine de, önceki bölümlerde incelediğimiz birçok eserin şöyle bir ortak yönü vardır: Hepsi kendilerinden sonraki nesillerin egemen sınıf, zümre ve bireylerince kullanılabilecek belirli formel ve ideolojik özelliklere sahiptirler. Bu açıdan akademik sanatçılar ve seçkin hamilerce baş tacı edilen, on dokuzuncu ve yirminci yüzyıllarda modern sanatçılarla onların takipçileri tarafından ciddi saldırılara uğrayan Klasik gelenek için de önemli bir temel oluşturmaktadırlar.

Avrupa Miti

Coğrafyacılara göre Avrupa Asya'dan doğuda Ural Dağları'yla, güneydoğuda ise Kafkas Dağları, Karadeniz ve Hazar Denizi'yle ayrılan bir kıtadır. Batısında Atlantik Okyanusu ve Amerika, kuzeyinde kutup bölgesi bulunur. Fakat –"kıtalar mitini" besleyen bir tarafı da olan– bu tanım son derece keyfidir ve yalnızca birkaç yüzyıllık bir geçmişi vardır.[9] Avrupa'daki coğrafi şekiller –buzlu ovalar ve düzlükler, tepeler, platolar ve dağlar– hem doğuya hem de güneye uzanmaktadır. İklim kuşaklarının sonucu olan bitki örtüleri de –kozalaklı ağaçların ya da her yıl yaprak döken ağaçların bol olduğu, tundra, step vs.– eski kıta temelli yaklaşımla ilişkili değildir. Mantıki olarak Akdeniz Havzası'nın İspanya, Fransa, İtalya, Yunanistan, Türkiye ve Balkanlar'ı olduğu kadar Kuzey Afrika'yı da içermesi gerekmektedir ve Avrupa stepleri Asya'nın bir kısmını da içine almaktadır. Ayrıca, Avrupa bir kıta olarak tanımlanırken, (daha fazla nüfusu olan) Hindistan yarı kıta, (hem büyüklük hem de nüfus anlamında Hindistan ve Avrupa'yı fazlasıyla aşan) Çin ise sadece ülke olarak görülmektedir. Avrupa bazen de, bir açıdan doğru olarak, Asya'nın uzantısı olarak adlandırılmakta ama bu yaklaşım da Afrika'yla olan bağlantısını gözden kaçırmaktadır. Daha iyi bir coğrafi sınıflandır-

ma, tarihçi Andre Gunder Frank'm "Afro-Avrupa" tanımını da içermelidir ama bu da Asya ve Afrika'nın nerede başlayıp nerede bittiğine dair sorular yaratacak ve böylelikle bir başka çıkmaza saplanılıp kalınacaktır.[10]

Avrupa ve Batı'ya dair herhangi bir tanımın inandırıcı olabilmesi için kültürel ve tarihsel geçerliliğe sahip olması gerekmektedir. Avrupa kültürü ve Avrupa sanatı kavramları, ne kadar tutarlı görünseler de oldukça yakın zamanda bulunmuşlardır. Avrupa sözcüğünün kökeninin antik Asur dilinde "karanlıklar ülkesi" anlamına gelen *ereb* yahut *irib*'ten geldiği düşünülse de, bunun mantıklı bir dilbilimsel ya da kültürel açıklaması yoktur. MÖ 5. yüzyılda, Aeschylus Avrupa ile Asya'yı birbirinden ayıran bir tanımlama yaptıysa da, amacı yalnızca doğu ve batı arasındaki farkı ortaya koymaktı. İki asır sonra, Eratosthenes Avrupa kelimesini Asya kelimesiyle bütünüyle aynı şeyi kastedecek şekilde kullanacaktı. Yunanların Avrupalı olduklarına dair kuşkuları vardı. (Hatta Yunan olmanın da tam olarak ne anlama geldiğinden emin değildiler; kimlik anlayışları Atinalı, Ispartalı, Thebesli olmakla sınırlıydı. En fazla bölgesel ittifaklar kuruyor, kendilerini örneğin Delian Grubu'nun bir parçası olarak görüyorlardı). Antik dünya, birbirinden binlerce kilometreyle ayrılan onlarca farklı uygarlıktan oluşuyordu. Şimdi onlardan Avrupalı ya da Batılı olarak söz etmek bu açıdan hiç de mantıklı değil.

Hıristiyan Ortaçağda da Kuzey ve Orta Avrupa halkları ve uygarlıkları kendilerini Avrupalı olarak tanımlamıyorlardı. Bunu yapabilmeleri için ellerinde Avrupa dışı dünyaya dair çok daha fazla bilgi olması gerekiyordu. (Bu bilgi Papalık elçilerinin on üçüncü yüzyıl ortalarında Moğol topraklarına ayak basması, birkaç on yıl sonra Marco Polo'nun keşfe çıkması ve on dördüncü yüzyılda Moğol İmparatorluğu ve Çin ile ticari ilişkilerin gelişmeye başlamasıyla, yavaş yavaş elde edilecekti.) Dahası, Avrupalı Hıristiyanlar Yunan-Roma mirasını taşıdıklarına dair her türlü düşünceyi reddediyorlardı. Bunun yerine bambaşka bir kültürel, ekonomik ve siyasi bağlamı – İsrail'i, Musevileri ve erken dönem kiliseyi sahipleniyorlardı. Bu iki farklı miras –bir yanda çoktanrılı Yunan-Roma dönemi, öte yanda Ortadoğulu ve tektanrılı bir

kültür– bir araya getirildi. Bu birliktelik için ideolojik bir tutkal gerekiyordu ve bu yüzden ilk kez Avrupa ve Batı düşüncesinin yaratılmasına dair temeller atılmaya başlandı. Antik Roma ve İsrail kültürü ve coğrafyası, İslam'ın Ortadoğu ve Kuzey Afrika'dan çıkarılmasını gerektiriyordu. Bu hem ideolojik hem de askeri anlamda çok güç bir şeydi ve birçok büyük Rönesans sanatçısı bu dönemde İslam'ın hilal ve yıldızı altında toplanmış ve korunmuş olan bilgilere duydukları minneti dile getirmeyi sürdürdüler.

Dante'nin *İlahi Komedya*'sında cehennemin en üst katında yalnızca erdemli kâfirler Homeros, Sokrates ve Platon değil, aynı zamanda büyük Arap-Müslüman bilginleri İbn-i Sina, İbn-i Rüşd ve İsa'yı kabul etme fırsatı varken tercihini bu yönde kullanmamış olan Selahaddin de bulunur. Bu insanların cehennemin daha aşağı katlarında tasvir edilmemelerinin nedeni (örneğin Muhammed sekizinci ve dokuzuncu katlardadır) Dante'nin onların akılcılığına, ampirizmlerine ve insancıllıklarına saygı duymuş olmasıdır. Raphael'in Vatikan Sarayı'nda bulunan ve gerçek anlamda İtalyan Rönesansı'nm en klasik ve büyük eseri olarak kabul edilen *Atina Okulu* freskinde Yunan Pitagoras'ın sol omzuna yaslanmış türbanlı bir filozof –büyük olasılıkla İbn-i Rüşd– çizilmiştir. Raphael böylelikle antik dönemin bilgeliğinin Avrupalı Hıristiyan skolastikler değil, İslam bilginleri aracılığıyla aktarıldığı düşüncesini savunmuştur. On sekizinci yüzyılın ortalarında ve sonlarında, Ortadoğu'ya –ya da o zamanki adıyla Doğu– duyulan hayranlık ırkçı söylemlerle kirlenmeye başladı. Kısa süre sonra da Müslüman Dünya Avrupa ve Batı'nın tamamen dışında bırakıldı. Kuzey Afrika ve Osmanlı Devleti'nin doğudaki topraklarının fethedilip sömürgeleştirilmesiyle birlikte, tarihçiler, filologlar, sosyal bilimciler ve sanat tarihçileri toplumsal ve kültürel gelişmelerin büyük çoğunluğunun ulusların ve toplumların kendi içinde gerçekleştiğini, bütün ülkelerin ya düşüş ya da yükseliş döneminde bulunduğunu savunmaya başladılar. Fransızlar Fas ve Cezayir'i işgal ediyorlarsa, bunun nedeni Müslüman devletlerin Hıristiyan Avrupa'nın gelişimi ve yükselişiyle karşılaştırıldığında son derece yozlaşmış ve durgun olmasıydı örneğin. Batı modern sanayinin gelişimine tanıklık ederken, Doğu eski askeri

hiyerarşide takılıp kalmıştı; Avrupa hukuka dayalı akılcı bir yargı sistemini benimsemişken, İslam dünyası ve Ortadoğu despotluğa dayanıyordu; biri dinamikken öteki durağandı; biri ilericiyken öteki gericiydi. Avrupa moderni, Doğu ise geçmişte kalanı temsil ediyordu.

Bu kitap elbette Avrupa ve Batı kavramlarının eleştirisiyle ortaya çıkan coğrafi ve kültürel çelişkileri çözmüyor, hatta onları tam anlamıyla ele almıyor. Yine de Batı sözcüğünün ampirik geçerliliğinin olmadığını, ama Durkheim'ın deyimiyle toplumsal ya da "ahlaki bir gerçek" olduğunu öne sürmeden edemeyeceğim.[11] Avrupa birçok açıdan coğrafi, tarihsel ve kültürel bir kurgudan ibaret olsa da, neredeyse beş yüzyıldır baskıcı bir güç, "onanmış davranışlar" bütünü olarak işlev görüyor. Avrupa üyeliği ve klasik olarak tanımlanan kültürel geleneklere erişim, nüfusun "şanslı" azınlığına ciddi kazançlar sağlamakta, kulüpten dışlanmaksa –cinsel tercih, sınıf, din, etnisite ya da coğrafi konum nedeniyle– her türden cezalandırmayı beraberinde getirmektedir. Kısaca üstünden geçtiğimiz Batı sanatının uzun tarihi bu anlamda Avrupa ve ABD'nin yapılanmasının ve zaman zaman bu yapıyı bozmaya yönelik çabaların da tarihidir.

Hindistan kurtuluş mücadelesinin lideri Mahatma Gandhi'ye "Batı uygarlığı hakkında ne düşünüyorsunuz?" diye sorulduğunda ünlü "İyi fikir, güzel olurdu" yanıtını vermişti. Ben de şimdi aynı soruyu Avrupa sanatı ve Batı Aydınlanmasıyla ilgili soruyor ve benzer bir yanıt veriyorum: "Bir 'Akıl Çağı' (Gombrich'in kitabındaki bölümlerden birinin de adı) yaşansaydı hiç fena olmazdı". Batı sanatında son beş yüz yıldır bir devamlılıktan söz edilecekse, büyük sanat eserlerinin çoğunun ya zulüm gören erkek ve kadınların kayda düşülmemiş çilesini konu aldığını ya da acı çekmeyi gerekçelendirdiğini, hatta haklı çıkardığını ve bu açıdan ortaklaştıklarını söyleyebiliriz. Zafer kazanmışların sanatsal ganimetleri beraberlerinde taşımalarına dair görkemli süreci anlatması bakımından elinizdeki kitap, Batı sanat geleneğini naklederek bunu öğrencilere ve diğer okurlara sunan (–ve yeniden sunan) son dönem başka sanat tarihçilerince yazılmış kitaplardan ayrılıyor. Onlar için sanat "her daim sınanan insan ruhunun so-

mut kanıtı", "yaratıcılarının en derin kavrayışının ve en yüksek arzularının" ifadesi, "insan ırkının en yüksek değer ve ideallerinin en çarpıcı düzeylerde biçim bulmuş hali"dir.[12]

Önceki bölümlerde izini sürdüğüm sanat tarihine dair daha da nesnel bir yaklaşım, Avrupa ve Batı sanatı çoğu kez kibir, güç ve şiddetin hizmetçisi de olsa –ki bu, itaatin içselleştirilmesi ve erotikleştirilmiş cezalandırmayı içeren bir *pathos formula*'nın tanımıdır– yaratıcılarının bütün o otorite ve yabancılaşma arasında, özgürlük olasılığı, toplum, adalet, demokrasi gibi kavramları otoriteyi gizleyen ideolojik örtüler değil, yaşayan idealler olarak görebildikleri anların da olduğu görüşüdür. Buradaki amacım sanat tarihini sorgulamak, okurları Batı sanatı ve modern medya kültüründeki bilindik ve çok sevilen imge, nesne ve eserlerin baskıcı boyunduruğuna direnmeleri yönünde yüreklendirmek ve bu arada Batılı *pathos formula*'nın zulmedici ve araçsal otoritesine karşı çıkmış olan bir avuç sanatçıya şaşkınlık ve hayranlık duyulmasını sağlamaktır.

Teşekkür

Bu kitabı yazma fikri, James Elkins'in beni İrlanda, Cork'ta düzenlenen "Acı Tasvirleri" konulu bir konferansta konuşma yapmaya davet etmesiyle belirdi. Ebu Graib fotoğrafları yeni ortaya çıkmıştı ve –şu anda olduğu gibi– o zaman da, sanat tarihçilerinin –imgeler ve görme tarihi konusunda eğitilmiş kişilerin– işkence ve aşağılamaya dair bu dehşet verici resimleri derinlemesine kavramak için ellerinden geleni yapmalarını son derece önemli buluyordum. Bana konferansta konuşma imkânı verdiği ve birçok başka fikirle içgörümü zenginleştirdiği için Jim'e minnet borçluyum. İrlanda'ya gittiğimde, Dora Apel'le yakın arkadaş ve yoldaş olduk. Amerikan linç fotoğrafları ile ilgili çalışması tarihsel ve etik anlamda örnek niteliği taşımaktadır ve linç resimleriyle Ebu Graib fotoğraflarını karşılaştırdığı konuşması oldukça zihin açıcıydı. Düşüncelerimi öğrencilere sunma imkânını da Teksas Üniversitesi'ndeki arkadaşım Richar Brettell'ın 2006 kışındaki davetine borçluyum. Hannah Feldman'm Northwestern Üniversitesi'nde yaptığı eleştiriler çok çarpıcıydı; kitabım için de oldukça yararlı oldu. Paris'teki Ecoles des Hauts Etudes'te görev yapan Georges Didi-Huberman, 2006 bahar döneminin Sanat Tarihi bölümünde ziyaretçi öğretim üyesi olarak Northwestern Üniversitesi'ne geldiğinde, benimle Aby Warburg'un eserleri

üzerine birçok görüşünü paylaştı. Andrew Hemingway, Carol Duncan, Tom Gretton, David Craven ve Alan Wallach, 2006 bahar döneminde İngiltere Leeds Üniversitesi'nde yediğimiz yemekler ve içtiğimiz kahveler esnasında yaptığımız sohbetlerde düşüncelerini ve eleştirilerini belirttiler. Ebu Graib hapishanesinde çekilmiş fotoğraflara, yayınladıklarıyla çok önemli bir kamu hizmetinde bulunan salon.com'dan ulaştım. Northwestern Üniversitesi kütüphanesinin görsel arşiv bölümünde çalışan Roman Stansberry de ihtiyacım olan fotoğraflara ulaşmam konusunda elinden gelen yardımı esirgemedi. Son olarak son sığınağım Mary Weismantel'e sonsuz teşekkürlerimi sunuyorum. Onun zekâsı, sevgisi ve desteği olmasaydı, bu kitap asla yazılamazdı.

Referanslar

Baştaki Alıntılar

1. İşkence ve Diğer Zalim, İnsanlık Dışı ve Onur Kırıcı Davranış ve Cezalara Karşı Sözleşme Bölüm 1, Madde 1, No 1; Madde 2, No 2; Madde 3, No 3; Aralık 1984, Belge no. 100-120, 1988,1465. 26 Haziran 1987'de yürürlüğe girmiştir. Tam metin için Bkz. www.unher.ch/html/menu3/b/h_cat39.htm.
2. Walter Benjamin, *Illuminations*, çev.: Harry Zohn, y.h.: Hannah Arendt, (New York, 1969) s. 255–7. [Walter Benjamin, *Parıltılar*, çev.: Yılmaz Öner, Belge Yayınları, 1990.]

Önsöz

1. Ebu Graib hapishanesindeki işkence ve taciz görüntülerinin belgeselleştirilmiş arşivine –DVD formatında– 16 Şubat 2006'dan bu yana Salon.com'dan erişilebiliyor. ABD ordusunun Suç Araştırma Komitesi'nde görev yapan Özel Ajan James E. Seigmund'un raporuna göre "bilgisayar ortamındaki bu arşivin gözden geçirilmesi sonucunda tutuklu tacizine ait 1325 adet fotoğrafa, 93 adet video görüntüsüne, 660 adet yetişkin pornosuna, 546 adet ölü Iraklı görüntüsüne, 29 adet askerleri içeren sanal cinsel eylem görüntüsüne, 20 adet gözlerinin arasına silah dayanmış asker görüntüsüne, 37 adet tutuklu taci-

zinde kullanılan köpek görüntüsüne, 125 adet şüpheli eylem görüntüsüne rastlanmıştır". http://www.salon.com/news/feature/2006/02/16/abu_ghraib.

2. Bakınız NYU Hukuk Fakültesi İnsan Hakları ve Evrensel Adalet Merkezi, Human Rights Watch ve Human Rights First tarafından hazırlanan Tutuklu Tacizi ve Ölçülebilirlik Projesinin (DAA Project) kapsamlı raporu: www.humanrightsfirst.info/pdf/06425–etn–by–the–numbers.pdf.
3. Hayalet (belgesiz) mahkûmlardan Manadel El Camadi'nin ölümü –Ebu Graib fotoğrafları ve ifadelerle belgelenmiştir– on askerin suçlanmasıyla sonuçlanmıştır. Bunlardan dokuzu yargı dışı cezalar –rütbe indirimi, kınama– almış, biri de aklanmıştır. (DAA Project, Eklenti B).
4. Referandum sonuçları için: http://www.publicagenda.org/specials/terrorism/terror.htm; www.abcnews.go.com/US/wirestory?id=1378454.
5. Bu resimlerin kalitesiyle ya da fotoğrafçıların ustalığıyla ilgili bir şey değildir. Adolf Hitler muhtemelen Ebu Graib gardiyanlarının fotoğrafçılığından daha kötü bir ressamdı, ama manzara ve kent tabloları yine de sanat eseri niteliği taşıyordu; onları segilensinler, görülsünler, tartışılsınlar ve satın alınsınlar diye yaratmıştı, bu amaçlarına da ulaştı. Ancak bu yapıtlar şu anda şeytaniliğin, kötücüllüğün banal simgeleri olarak görülüyorlar. Hitler'in sanat kariyeri için, bkz: O. K. Wercmeister, "Hitler the Artist", *Critical Inquiry*, XXIII/2 (Kış 1997), s. 270-97.

Benzerlik

1. Seymour Hersh, "Torture at Abu Ghraib", *The New Yorker*, 10 Mayıs 2004: www.newyorker.com/printables/fact/040510fa_fact; ayrıca bkz. "*Chain of Command: The Road from 9/11 to Abu Ghraib*", (New York, 2004); CBS *60 Minutes II*, 28 Nisan 2004.
2. İstisnai bir örnek, Lübnanlı mimar Samia Nassar Melk'in arkası kameraya dönük, kolları iki yana açılmış çıplak bir mahkûmun fotoğrafını Caravaggio'nun çalışmaları ve Bernini'nin Davut heykeliyle karşılaştırdığı kısa bir tartışmadır. Bkz. Samia

Nassar Melki, "A Letter from Beirut, Caravaggio in Iraq", *Counterpunch*, 3 Haziran 2004, http://www.counterpunch.org/melkio6032004.html.

3. Karşılaştırma Jeff Scarlet tarafından yapılmıştır: "Pictures from an Inquisition", *The Revealer: A Daily Review of Religion and Press*, 30 Nisan 2004'te yapılmıştır. Bkz. http://www.therevealer.org/archives/revealing_000355.php.
4. Goya'nm figürüyle ilgili metnin çevirisinde şöyle yazar: "Konuştuğu için ağzını bağladılar. Yüzüne vurdular. Onu Zaragoza'daki Orosio Moreno'da gördüm. Nasıl fare yapıldığını bildiği için. Suçlama cadı olduğundan kuşkulanılan birine yapılana benzerdi." Juliet Wilson-Bareau, Goya: *Drawings from his Private Albums*, (Londra, 2001), s. 180-81.
5. İstisnai bir örnek olarak gücün dinamik güzelliğini, makineleşmeyi ve savaşı yücelten İtalyan fütürizmi gösterilebilir. Şair Morinetti 1909'da şöyle yazmıştı: "Ateş püsküren yılanlara benzeyen kocaman borularla süslenmiş, makinalı tüfek gibi çalışan bir yarış otomobili, 'Sami Irkının Zaferi'nden çok daha güzeldir".
6. Bu modern sanat eserlerine nesneleştirmeyi yahut "kendine yabancılaşmayı" (bkz. madde 11) vurgulayarak –Saurat, Leger, Mondrian ve diğerleri– bireylerin yaşadıkları yabancılaşmayı kavrayıp buna direnmesine çalışan yapıtları da dâhil ediyorum. Bkz. Michael W. Jennings, *Dialectical Images: Walter Benjamin's Theory of Literary Criticism*, (Ithaca, NY, 1987), s. 172; aktaran Miriam Bratu Hansen, "Room–for Play:Benjamin's Gamble with Cinema", Ekim 109 (2004 yaz), s. 25.
7. Sigmund Freud, *The Uncanny*, çev.: David McLintock, (Londra ve New York, 2003), s. 148.
8. Stephen Eisenman ve Karl Werckmeister, *Culture and Barbarism* (yayınlanmamış elyazması). Werckmeister'ın önermeleri Ebu Graib fotoğraflarına yaklaşımımda temel oluşturmuştur. Ayrıca bkz. Otto Karl Werckmeister, *Der Medusa Effekt: Politische Bildstrategien seit dem 11 September 2001*, (Berlin, 2005). Kitabımın adını koyarken, söz konusu eserden esinlendim.

9. ABD'nin Filipin direnişini bastırma çabası da tarihi bir örnek oluşturmaktadır. Bkz. John Bellamy Foster, Harry Magdoff ve Robert W. McChesney'nin tarihi özeti, "Kipling, the 'White Man's Burden' and US Imperialism", *Pox Americana: Exposing American Empire* içinde, y.h.: John Bellamy Foster ve Robert W. McChesney, (New York, 2004), s. 13-18. Vietnam'daki su işkencesi için bkz. Jonathan Schell, *The Real War: The Classic-Reporting on the Vietnam War*, (New York, 2000), s. 114-15. Chicago'daki işkenceler için bkz. John Conroy, *Unspeakable Acts, Ordinary People: The Dynamics of Torture*, (Berkeley ve Los Angeles, 2001). 11 Mayıs 2006'da BM İşkence karşıtı Komitesi Chicago polisinin siyahî şüphelilere uyguladığı taciz ve işkencelerle ilgili on bir sayfalık bir rapor sunmuştur.
10. E. H. Gombrich, *Aby Warburg: An Intellectual Biography*, (Londra, 1970), s. 244-45. Ayrıca bkz. Felix Gilbert, "From Art History to the History of Civilization", *The Journal of Modern History*, XLIV/3 (1972), s. 381-91.
11. Michael Taussig, "Culture of Terror–Space of Death:Roger Casement's Putumayo Report and the Explanation of Torture", *Comparative Studies in Society and History*, XXVI/3 (1984), s. 470.
12. Duncan Campbell, "Kissinger approved Argentinian 'dirty war'", *The Guardian*, 6 Aralık 2003, s. 1. Ayrıca bkz. *When States Kill: Latin America, the US, and Technologies of Terror*, y.h.: Cecilia Menjivar ve Nestor Rodriguez, (Austin, TX, 2005).

Freudçu Dil Sürçmesi

1. Bkz. *Jump Cut* (www.ejumpcut.org/currentissue/links.html) ve *16 Beaver Collective* (www.16beavergroup.org/monday/archives/001354.php) tarafından arşivlenen makaleler.
2. Walter Benjamin, *Illuminations*, s. 242.
3. Sayısız örnekten biri de Wesleyan Üniversitesi Ezra and Cecile Zilkha Gallery'de Nina Felshin tarafından 9 Eylül-11 Aralık 2005 tarihleri arasında açılan sergidir. Burada Jacques Callot, Goya ve Leon Golub'un eserleri de sergilenmiştir. Brian Wallis'in "Uygunsuz Kanıt: Irak'taki Ebu Graib Hapishanesinden

Fotoğraflar" sergisi de bu sergiye eşlik etmiştir. Serginin küratorlüğünü ve organizasyonunu New York'taki International Center of Photography ve Pittsburgh'daki The Andy Warhol Museum üstlenmiştir.

4. Goya'nın *Felaketler*'ine dair göndermeler için örneğin bkz. Meron Benvinisti, *Abu Ghraib: The Politics of Torture*, (Berkeley, CA, 2004), s. 90.
5. Goya hiç kuşkusuz Juan Antonio Llorente'nin 1812'de yayınlanan reformist *Historia critica de la inquisition de Espana*'sından ve bir süre sonra basılan *Memorias para la historia de la revolution Espanol*'ünden haberdardı. Ayrıca bkz. Goya'nın *Don Juan Antoino Llorente'nin Portresi*, 1810-12, Museu de Arte de São Paulo.
6. Juan Antonio Llorente, *The History of the Inquisition of Spain*, (Philadelphia, PA, 1843), s. 203-6.
7. Cesare Beccaria, *An Essay on Crimes and Punishments*, çev.: E. D. Ingraham, (Philadelphia, PA, 1819), s. 105.
8. Bkz. Ian McEwan'ın Christopher Hitchens tarafından alıntılanan sözleri: 9 Mayıs, 2005, http://www.slate.com/id/2118306/. Ayrıca bkz. Gijs van Hensbergen'in Ebu Graib fotoğraflarını Goya ve Picasso'nun eserleriyle karşılaştırma yazısı: *RA*, Kış, 2004, http://www.ramagazine.org.uk/index.php?pid=196.
9. Fernando Botero, Ebu Graib fotoğraflarına dair çalışmasını anlatırken "Picasso'nun tablosu olmasa, Guernica'da yaşanan dehşeti kimse hatırlamayacaktı" demişti. Aktaran, Dan Molinski, "Botero's Latest Muse: Abu Ghraib", *Washington Post*, 13 Nisan 2005, s. 10.
10. Bacon'la ilgili karşılaştırmalar genelde bloglarda bulunmakta. Bunlardan biri, *A Good War is Hard to Find*, http://goodwar.blogspot.com/2005_09_01_goodwar_archive.html; bir diğeri ise *Jump Cut:* http://www.ejumpcut.org/archive/jc47.2005/links.html.
11. Bkz. *The Nation*'un kapak resmi, 26 Aralık 2005. Aşağıda ayrıntılı olarak tartışılacaktır.
12. *Annual: The Armed Forces Year–book*, y.h.: Thomas Allnut Brassey, (New York, 1961), s.47; *International Handbook of*

Violence Research, y.h.: Wilhelm Heitmeyer ve John Hagan, (Dordrecht, Netherlands, 2003), s. 189. Ayrıca bkz. Gerry Adams, "Abu Ghraib is No Suprise to Irish Republicans, I Have Been in Torture Photos Too", *Counterpunch*, 5-6 Haziran, 2004.

13. *Report of the International Committee of the Red Cross (ICRC) on the Treatment by the Coalition Forces of Prisoners of War and Other Protected Persons by the Geneva Conventions in Iraq During Arrest, Internment and Interrogation*, Uluslararası Kızıl Haç Örgütü Delegeleri, Şubat 2004; aktaran Mark Danner, "Torture and Truth", *The New York Review of Books*, 12 Mayıs 2004, yazının tam metni şu internet sitesinde yeniden yayınlanmıştır: http://www.markdanner.com/nyreview/061004_Torture_Truth.htm.
14. Lidice'deki katliamın bütünlüklü bir aktarımı için bkz. Nuremberg War Tribunal kayıtları, The Trial of German Major War Criminals Sitting at Nuremberg, Almanya, 14 Şubat-26 Şubat 1946; Altmış birinci gün: Pazartesi, 18 Şubat 1946 (bölüm 3, s. 86-88) ve ayrıca bkz. http://www.nizkor.org/.
15. Haditha kasabasındaki Sünni ağırlıklı Anbar Bölgesi'nde de sivillere saldırılar düzenlenmiştir (Mayıs 2006). Yola döşenmiş bir bombanın bir askeri öldürmesinin ardından, aralarında kadın ve çocukların da bulunduğu en az 24 sivil askerlerce katledilmiştir. Tom Shanker, Eric Schmitt ve Richard A. Opell Jr., "Military to Report Marines Killed Iraqi Civilians", *New York Times*, 26 Mayıs 2006, s. 1.
16. Kasım 2005'te, ABD Dışişleri Bakanlığı (10 Aralık 2004'teki bir raporu düzeltmek için) kimyasal silahlar ve fosforlu top mermileri (insan üzerinde kullanılması yasaklanmış bir tür silah) kullandıklarını kabul eden, ancak bunların öldürme amaçlı değil, birliklerin ne tarafa ilerlerdiğini gizlemek ve hendeklerde ve deliklerde saklanan kaçakları yıldırmak için denendiğini öne süren bir açıklama yayınladı. Bkz. http://usinfo.state.gov/media/Archive_Index/Illegal_Weapons_in_Fallujah.html. ABD'nin Felluce'de napalm (gazolin, benzen ve ısı kalkanı) ve onun dengi olan Mark-77 (gaz yağı, benzen ve ısı

kalkanı) bombası kullandığına dair suçlamalar hala açıklığa kavuşmamıştır. Bkz. *Christian Science Monitor* (internet baskısı), 8 Kasım 2005, http://www.csmonitor.com/2005/1108/dailyUpdate.html. Aynı açıklamada Dışişleri Bakanlığı Ağustos 2003'te Bağdat'a ilk girildiğinde Mark-77 kullanıldığını da kabul etmiştir.

17. UNHCR Iraq Supplementary Appeal, Şubat 2005, www.unhcr.org. 2006 sonlarında savaştan kaçtığı düşünülen Iraklıların sayısı bir milyondan fazlaydı.

18. Dini otoritelerin pornografiye getirdiği kınama ve yasaklamaların sıklığı ve şiddeti, pornografinin ne denli yaygın olduğuna dair de ipuçları veriyor. Bkz. Muhammet Saed Abdul-Rahman, *Islam:Questions and Answers – Character and Morals*, (eBooks, 2003), s. 36-38.

19. Susan J. Brison, "The torture connection: when photographs from Abu Ghraib can't be distinguished from 'good old American pornography' it's not just the torture we should be questioning", *The San Franciscan Chronicle*, 25 Temmuz 2004, http://sfgate.com/cgi–bin/article.cgi?file=/chronicle/archive/2004/07/25/CMGF77DFKCI.DTL%OD. MacKinnon tartışması için bkz. *Debating Sexual Correctness: Pornography, Sexual Harassment, Date Rape and the Politics of Sexual Equality*, y.h.: Adele Stan, (New York, 1995). Cinsel şiddete dair kuramlar için bkz. Jayne Mooney, *Gender, Violence and the Social Order*, (New York, 2000). Şiddet ve pornografinin birbiriyle bağlantısına dair bir tartışma da başkanlık, kongre ve kabine raporlarında geçmekte: President's Commission on Obscenity and Pornography. *Report of The Commission on Obscenity and Pornography* (Wahington DC, 1970); Senato Yargı Komitesi. Çocuk Mahkemeleri Alt Komitesi, *The Effect of Pornography on Women and Children*, (Washington DC, 1985); ABD Adalet Bakanlığı, *The Attorney General's Commission on Pornography: Final Report* (Washington DC, 1986).

20. Catherine MacKinnon'un pornografi tartışması daha da ileri gidiyor. MacKinnon, bu durumun, kadınları hayatın her alanında, her türlü güçten yoksun bırakan bir toplumda kadının

erkeklere tabi olması ve onlar tarafından baskı altına alınmasının bir sonucu olduğunu savunuyor. Cinsellik ve erotizm erkeğin hâkimiyetinde olduğu için pornografi son derece kayda değer bir olgudur. MacKinnon, nasıl ki Ebu Graib'teki çıplak mahkûmların emredileni yapmaya zorlandığından kimse kuşku duymuyorsa, pornografik filmlerdeki kadınların da cinsel eylemleri zorla ve baskı altında geçrekleştirdiği konusunda da kimsenin şüphe duymaması gerektiğini ileri sürmektedir. Bkz. Donald Alexander Downs, *The New Politics of Pornography*, (Chicago, IL, 1989), s. 38-41.

21. Porno endüstrisindeki çalışan kadın ve erkeklerin bu işi para için ve bile isteye yaptıklarını savunan alternatif bir bakış açısı için Bkz. Sharon A. Abbott, "Motivations for Pursuing an Acting Career in the Sex Industry", *Sex for Sale: Prostitution, Pornography and the Sex Indıstry* içinde, y.h.: Ronald John Weitzer, (Londra, 2000), s. 17-35.
22. Rochelle Gurstein, "On the Triumph of the Pornographic Imagination", *The New Republic Online*, 15 Mayıs 2005: https://ssl.tnr.com/p/docsub.mhtnl?l=W050516&s=gursteino51805.
23. Arthur Danto, "Art and Politics in American Self-Consciousness", *Artforum*, Temmuz 2004, internet metni için: http://www.16beavergroup.org/monday/archives/001354.php.
24. http://www.16beavergroup.org/mtarchive/archives/001084.php.
25. Bkz. *Porn Studies*, y.h.: Linda Williams, (Durham, 2004) içindeki makaleler ve bibliyografya.
26. Bkz. Laura Kipnis, *Bound and Gagged: Pornography and the Politics of Fantasy in America*, (Durham, NC, 1999); F. Attwood, "Reading Porn: The Paradigm Shift in Pornography Research", *Sexualities*, No. 5 (2002), s. 91-105.
27. Homi Bhabha, *The Location of Culture*, (New York, 1990), s. 85.
28. *New York Times*, 11 Mayıs 2004. Internet metni: http://www.pen.org/viewmedia.php/prmMI.
29. Susan Sontag, "Regarding the Torture of Others", *The New*

York Times, 23 Mayıs 2004. Internet metni: http://select.nytimes.com/search/restricted/article?res=FA0914F63E5B0C708EDDACO894DC404482.

30. Abigail Solomon-Godeau, "Remote Control: Abigail Solomon-Godeau's dispatches from the image wars", *Artforum*, (Yaz 2004). http://www.artforum.com/inprint/id=6942?sid=5b35542af12aoe26e6eobb8104766e7b.
31. Dora Apel, "Torture culture: lynching photographs and the images of Abu Ghraib", *Art Journal*, (Yaz 2005), s. 88. Ayrıca bkz. aynı yazarın *Imagery of Lynching: Black Men, White Women, and the Mob*, (New Brunswick, NJ, 2004).

Barbarlık Belgeleri

1. Bkz. Slovoj Zizek'in "bilinmeyen bilinen" tartışması, ABD işkence ve aşağılamalarına dair bilinçaltı bilgiler: "What Rumsfeld doesn't know that he knows about Abu Ghraib", 21 Mayıs 2004; www.inthesetimes.com/site/main/article/what_rumsfeld_doesn't_know_that_he_knows_about_abu_ghraib.
2. Sigmund Freud, *The Psychopathology of Everyday Life*, çev.: James Strachey, (Londra, 1960). [Sigmund Freud, *Günlük Yaşamın Psikopatolojisi*, çev.: Şemsa Yeğin, Payel Yayınları, 1996.] Bkz. Margaret E. Owens, "Forgetting Signorelli: Monstrous Visions of the Resurrection of The Dead", *American Imago*, 61/1 (2004), s. 7-33. Ayrıca bkz. Sara Nair James, "Penance and Redemption: the Role of the Roman Liturgy in Luca Signorelli's Frescoes at Orvieto", *Artibus et Historiae*, XXII/44 (2001).
3. Walter Benjamin, *Illuminations*, s. 256-7 (çeviride yazar tarafından küçük değişiklikler yapılmıştır).
4. Nigel Spivey, *Enduring Creation: Art, Pain and Fortitude*, (Berkeley ve Los Angeles, CA, 2001), s. 34.
5. Page DuBois, *Torture and Truth*, (New York, 1991).
6. Edward Peters, *Torture*, (Philadelphia, PA, 1999). Bkz. Foucault'nun Yunanların yalnızca özgür yurttaşlara layık gördüğü "doğruyu söylemek" (*parrhesia*) üstüne yayınlanmamış konuşmaları. Metinler Foucault'nun 1983 Sonbaharında Berke-

ley'de yaptığı son konuşmadan alınmıştır. İnternet metni için: http://foucault.info/documents/parrhesia/.

7. David C. Mirhady, "Torture and Rhetoric in Athens", *Journal of Hellenic Studies*, CXVI (1996), s. 130.
8. Aristotle on Rhetoric, *A Theory of Civic Discourse* içinde, y.h. ve çev.: George A. Kennedy, (Oxford ve New york, 1991), s. 115.
9. Edith Hall, *The Classical Review*, n.s., XLIII/I (1993), s. 126. Ayrıca bkz. *Antiphon: The Speeches*, y.h.: Michael Gagarin, (Cambridge, 1997), s. 22.
10. Peters, *Torture*, s. 17-18.
11. Aristophanes, *The Frogs*, çev.: B. B. Rogers, (New York, 1909-14), C VIII, bölüm 9, ll. s. 424-44.
12. Perry Anderson, *Passages from Antiquity to Feudalism*, (Londra, 1974), s. 41-44.
13. *The Hellenistic Period: Historical Sources in Translation*, y.h.: Roger S. Bagnall ve Peter Derow, (Oxford 2004), s. 236; Richard A. Billows, *Kings and Colonists: Aspects of Macedonian Imperialism*, (Leiden ve New York, 1994), s. 44.
14. Anderson, *Passages*, s. 49.
15. J.J. Winckelmann, *The History of Ancient Art*, çev.: G. Henry Lodge, (Boston 1880), C II, s. 231.
16. *The Hellenistic Philosphers*, y.h.: A. A. Long ve D.N. Snedley, (Cambridge 1987); Michael Steinberg, *The Fiction of a Thinkable World, Body, Meaning and the Culture of Capitalism*, (New York, 2005), s. 80-92.
17. Cicero, "Tusculan Dissertations, Books III–IV", *Cicero on the Emotions* içinde, y.h. ve çev.: Margaret Graver, (Chicago, 2002), s. 65.
18. Peters, *Torture*, s. 44. Aziz Paul bütün inananların İsa'nın köleleri olduğunu ve gerçek Hıristiyanların –kaderlerinde varsa– köleliğe ve kötü muameleye boyun eğmesi gerektiğini söylüyordu: "Özgür olma olasılığınız olsa bile, kölelik görevinizi en iyi şekilde yerine getirmeyi seçmelisiniz". Aziz Augustine bütün insanların günahkâr olduğunu ve bu yüzden kölelik ve her türlü cezayı hak ettiğini düşünüyordu. "Köleliğin başlıca

sebebi günahtır. Köleler, bütün adaletsizlikler yok olup, insan otoritesi ve gücü etkisiz kılındığında, Tanrı her şeyde ve her yerde olana kadar efendilerine sinsice değil sadık bir sevgiyle hizmet ederek kendilerini özgürleştirebilirler". *City of God*, Kitap XIX, bölüm 16. Augustine'e göre kudret doğruyu oluşturur ve köleler ya da cezalandırılanlar efendilerini ya da işkencecilerini sevmek ve Mesih'in gelişini beklemek suretiyle ruhani özgürlüğe kavuşurlar. Bu düşünce Haçlı Seferleri ve Engizisyon döneminde ortaya çıkmıştır. Engizisyon dönemindeki, on üçüncü yüzyılda Papa IX. Gregory'nin yaratımıdır. Ama esas gücüne, on dördüncü, on beşinci ve on altıncı yüzyıllarda Müslüman ve Yahudilere karşı yürütülen Haçlı Seferleri esnasında İspanya kralı Ferdinand, Kraliçe Isabella ve Rönesans Dönemi papaları –IV. Sixtus, VI. Alexander, VIII. Innocent, II. Julius ve X. Leo– sayesinde ulaşmıştır. Bernini'nin ve genel Barok dönemi sanatında Helen heykelciliğinin etkileri için bkz. S. Howard, "Identity and Image Formation in the Narrative Sculpture of Bernini's Early Maturity", *Art Quarterly*, II/2 (1979), s. 140-171.

19. Aby Warburg, *The Renewal of Pagan Antiquity*, çev.: David Britt, (Los Angeles, 1999), s. 558. Warburg'un empati anlayışı ve Rönesans'ı modern öncesi ve modern dönem, Dionysos ve Apollo arasında diyalektik bir geçiş noktası olarak görüşü için bkz. Matthew Rampley, "From Symbol to Allegory: Aby Warburg's Theory of Art", *The Art Bulletin*, LLXXIX/I (1997), s.41-55.
20. Gombrich, *Aby Warburg*, s. 244-45. Ayrıca bkz. Felix Gilbert, "From Art History to the History of Civilization: Gombrich's Biography of Aby Warburg", *The Journal of Modern History*, XLIV/3 (Eylül 1972), s. 381-91.
21. Michael Diers, "Warburg and the Warburgian Tradition of Cultural History", *The New German Critique*, no. 65 (1995 Bahar), s. 72.
22. Claude Levi-Strauss, *Structural Anthropology*, çev.: Claire Jacobson, (New York ve Londra, 1963), s. 210, s. 223.

23. Beryl Rawson, *Children and Childhood in Roman Italy*, (Oxford ve New York, 2003), s. 58.
24. Anderson, *Passages*, s. 78.

Pathos Formula

1. Winckelmann, *The History of Ancient Art*, s. 130-142.
2. Joshua Reynolds, *Discourses Delivered to Students of the Royal Academy*, y.h.: Roger Fry, (Londra, 1905), s. 441.
3. Leonard Barkan, *Unearthing the Past: Archaelogy and Aesthetics in the Making of Renaissance Culture*, (New Haven ve Londra, 1999).
4. Edith Balas, "Michelangelo's Florentine Slaves and the S. Lorenzo Façade", *The Art Bulletin*, LXV/4 (1983), s. 665-71.
5. Giorgio Vasari, *Lives of the most eminent Painters, Sculptors and Architects*, IV (New York, 1897), s. 71. Bkz. Erwin Panofsky, "The First Two Projects of Michalengelo's Tomb of Julius II", *The Art Bulletin*, XIX/4 (1937), s. 562.
6. Charles L. Stinger, *The Renaissance in Rome*, (Bloomington,1998), s. 106-23.
7. Richard Cocke, "Michelangelo and the Dying Gaul in Naples", *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, XLVIII/I (1985), s. 109-16.
8. Leo Steinberg, *The Sexuality of Christ in Renaissance Art and in Modern Oblivion*, (New York, 1984).
9. Samuel Y. Edgerton, Jr., *Pictures and Punishment: Art and Criminal Prosecution during the Florentine Renaissance*, (Ithaca ve Londra, 1985), s. 188.
10. J.A. Symonds, *Renaissance in Italy*, (Londra, 1899), s. 501.
11. *Rome (Artistic Centers of the Renaissance)*, y.h.: Marcia Hall, (Cambridge, 2005), s. 262-63.
12. *City of God*, kitap XIX, bölüm 16.
13. Propangadanın kökenleri için bkz. Evonne Anita Levy, *Propaganda and the Jesuit Baroque*, (Berkeley ve Los Angeles, CA, 2004).
14. José Rabasa, *Writing Violence on the Northern Frontier*, (Durham, NC, 2000), s. 144.

Zulmün Aşamaları

1. Leo Bersani ve Ulysse Dutoit, *The Forms of Violence: Narrative in Assyrian Art and Modern Culture*, (New York, 1985), s. 37.
2. Susan Koslow, "Law and Order in Ruben's Wolf and Fox Hunt", *The Art Bulletin*, LXXVIII (1996), s. 680-706.
3. Adam Hochschild, *Bury the Chains*, (Boston ve New York, 2005), s. 129. Ayrıca bkz. Albert Boine, *Art in an Age of Revolution, 1750–1800*, (Chcago ve Londra, 1989), s. 289-94; s. 306-8.
4. Charles Baudelaire, "On the Heroism of Modern Life", *Art in Paris* içinde, y.h.: Jonathan Mayne, (Londra, 1964), s. 118.

Kas ve Kemik

1. Aktaran Toby Miller, "James Bond's Penis", *The James Bond Phenomenon: A Critical Reader*, y.h.: Christoph Lindler, (Manchester, 2003), s. 236.
2. Aktaran Jeremy Black, *Politics of James Bond: From Fleming's Novels to the Big Screen*, (Omaha, 2005), s. 174.
3. Umberto Eco, "The Narrative Structure in Fleming", *A Critical and Cultural Theory Reader*, y.h.: Kate Easthope, (Toronto ve Buffalo, 2004), s. 24.
4. Richard Kim, "Pop Torture", *The Nation*, CCLXXXI/22 (2005), s. 38.
5. Lara Jales Jordan, "Chertoff says Homeland Security No '24'", *WashingtonPost.com*, 23 Haziran 2006. http://www.washingtonpost.com/wp–dyn/content/article/2006/06/23/AR2006062301200.html
6. Kalpana Seshadri-Crooks, *Desiring Whiteness: A Lacanian Analysis of Race*, (Londra 2000), s. 79–103.
7. www.whitepride.com/start.html.; www.freedomsite.org/hf/index.html.
8. "The Abu Ghraib Files", Salon.Com, 16 Şubat 2006, http://www.salon.com/news/abu_ghraib/2006/03/14/chapter_I/index.html.

9. Aktaran Lila Rajiva, *The Language of Empire: Abu Ghraib and the American Media*, (New York, 2005), s. 28-29.
10. Bkz. aşağıda bölüm 7, dipnot 3.
11. Paul Connerton, *How Societies Remember*, (Cambridge, 1989), s. 72-104.

Vahşet Tiyatrosu

1. Michael Taussig, "Culture of Terror", s. 470.
2. Louis Proyect, *Looking Back at The Battle of Algiers*, MRZine, 8 Aralık 2005, http://mrzine.monthlyreview.org/proyect120805 .html.
3. http://abcnews.go.com/WNT/Investigation/story?id=1356870. Ayrıca bkz. "boğulmaya dair yanlış anlamayı empoze etmek için ıslak havlu kullanımı"nı da içeren III. Kategori Teknikler'i onaylayan hükümet yayınları, aktaran *The Torture Papers*, y.h.: Karen Greenberg ve Joshua L. Dratel, (Cambridge ve New York, 2005), s. 235-39.
4. House of Commons Sessional Papers [Avam Kamarası Dönem Yayınları], 14 Şubat 1912–7 Mart 1913, cilt LXVIII, s. 17.
5. A.g.y., s. 39.
6. Henri Alleg, *The Question*, (New York, 1958), s. 60-61.
7. El Mozote'deki cinayetlerden sorumlu Salvadorluları ABD'nin nasıl eğittiğine dair bkz. Lesley Gill, *The School of the Americas: Military Training and Political Violence in the Americas*, (Durham, NC, 2004), s. 12.
8. Bkz. Marc Danner, *The Massacre at El Mozote*, (New York, 2004).
9. Golub'un eserlerinde işkencenin teatralleştirilmesi için bkz. Amber Travis'in yakında yayınlanacak sunumu (Northwestern University).
10. David Levi Strauss, "Inconvenient Evidence: The Effects of Abu Gharib", *The Brooklyn Rail*, Ocak 2005: http://www.thebrooklynrail.org/spotlight/jan05/abughraib.html.

Oryantalizm

1. Greenberg ve Dratel, *Torture Papers*, s. 409.

Sonsöz: Batı Sanatı nedir?

1. Giorgio Vasari, *Lives of the most Eminent Painters, Sculptors and Architects*, I (Londra, 1012-14), s. lvii.
2. Jacques LeGoff, *History and Memory*, çev. S. Randall ve E. Claman, (New York, 1992), s. 31.
3. *The Art of Art History: A Critical Anthology*, y.h.: Donald Preziosi, (Oxford ve New York, 1998), s. 36.
4. Karl Marx ve Friedrich Engels, *On Literature and Art*, y.h.: Lee Baxandall ve Stefan Morawski, (New York, 1977), s. 136.
5. Meyer Schapiro, "Nature of Abstract Art", *Modern Art: 19th and 20th century* içinde, (New York, 1978), s. 188.
6. Martin Kemp, *The Oxford History of Western Art*, (Oxford, 2000), s. 4.
7. Arnold Hauser, *The Philosophy of Art History*, (New York, 1959), s. 3.
8. A.g.y., s. 9.
9. Martin W. Lewis ve Karen Wigen, *The Myth of Continents*, (Berkeley, CA, 1997).
10. Andre Gunder Frank, *Reorient, Global Economy in the Asian Age*, (Berkeley, CA, 1998).
11. Emile Durkheim, *The Division of Labour in Society*, çev.: George Simpson (New York, 1964), s. 425. [Emile Durkheim, *Toplumsal İşbölümü*, çev.: Özer Ozankaya, Cem Yayınevi, 2006.]
12. Marilyn Stokstad, *Art History*, (New York, 1999), s. 28; H. W. Janson, *History of Art*, (New York, 1986), s. 17; *Gardner's Art Through the Ages*, (New York, 1991), s. 21.

versus kitap

Devrimci Romantizm

Editör: Max Blechman

Devrimci Romantizm, birbirleriyle iç içe geçen -aşağı yukarı iki yüzyıllık- kültürel ve siyasal yıkıcılık geleneklerini sorgulamaktadır. Sanatçıların, düşünürlerin ve devrimcilerin yazılarından oluşan bu zengin seçkide geçmişin atılımları yeniden hatırlatılıyor, bugünün ve yarının mücadeleleri yararına yeniden değerlendiriliyor. Kitap boyunca Novalis'in, Friedrich Hölderlin'in ve Friedrich Schelegel'in radikal duyarlılıkları ve Percy Bysshe Shelley'in, John Keats'in, Lord Byron'un ve William Blake'in son derece muhalif şiirleri üzerine yeni bir ışık tutuluyor. Jules Michelet'in toplumsal romantizmi, hayali, neredeyse yarı-dinsel genişliğinden dolayı övülüyor. Paris Komünü ise Kari Marx, Jules Valès ve Arthur Rimbaud tarafından tasvir ediliyor. Keza Marx'ın komünal topluluklar üzerine düşünceleri irdeleniyor, Fourier'nin ütopik topluluk projeleri üzerinde duruluyor. Alman dışavurumculuğunun ve anarşizmin bütünüyle unutulmuş serüvenleri yeniden hatırlatılıyor. Walter Benjamin'in ve Herbert Marcuse'un romantik bakış açıları, toplumsal düzeni mutlak yadsımaları kapsamı içine yerleştiriliyor, Ernst Bloch'un Mesihçi sosyalist romantizmi irdeleniyor. "Romantizmin sağa sola dolanan kuyruğu olan" gerçeküstücülük, bir isyana katalizörlük yaptığı Haiti'ye kadar izleniyor ve yirminci yüzyılın sonunda Guy Debord ve Situasyonist Enternasyonal romantik projenin tutkulu geri dönüşü olarak değerlendiriliyor.

"Dönüşen romantik gelenekle bağımızın sürdüğünü kabul eden bizlerin başka bir yere ait olduğumuza, basitçe entelektüel soldan ihraç edilmiş olabileceğimize dair bir fikir bir zamanlar insanların aklından geçmiş olabilir. Ama bu girişim başarısız olmuştur. Biz hala buradayız. Gitmeye niyetimiz yok."

E. P. Thompson

"Biz halen buradayız ve solun şu anki kargaşası düşünüldüğünde, zamanımızın belki de şimdi geldiğini söyleyebilirim. Gerçek dünya, romantikleri düşlerinden ötürü uzun bir süre sanık sehpasına oturttu. Ama henüz sona ermemiş olan modernlik oyununda kimin yanılsamaya neden olduğuna yalnızca tarih mahkemesi karar verebilir."

Max Blechman

versus kitap

Anarşizm

Özgürlükçü Düşüncelerin Belgesel Bir Tarihi

Anarşiden Anarşizme (MS. 300 - 1939)

Editör: Robert Graham

Anarşizm, feodal dönemden (300) 1939'a kadar uzanan döneme ait anarşist yazıların kapsamlı ve geniş bir toplamıdır. Ünlü anarşist araştırmacı Robert Graham tarafından yayına hazırlanan bu benzersiz çalışma, siyasi düşüncenin anarşist geleneğinden belli metinleri içeriyor. Çalışmanın bu cildinde anarşistlerin hayata geçirmeye çalıştıkları pozitif fikir ve önerilere ve karşı karşıya kaldıkları otoriteryen teorilerin ve pratiklerin anarşist eleştirilerine değinilmekte.

"Robert Graham anarşizm üzerine çalışan önemli bir araştırmacı ve fevkalade coşku verici metinler seçmiş: Bu metinlerin bazılarını bilmekle birlikte, diğerlerinden -özellikle Doğu Asya'dan olan metinlerden tümüyle habersizdim. Dikkate değer bir antoloji olmayı vaat eden bu ilk cildin yayınlanması anarşistler için önemli bir olay."

David Goodway, Anarşist Tarihçi, University of Leeds

"Anarşist ve liberteryen düşüncenin tüm kıyılarına, fikirlerine ve konularına dair kapsamlı bir çalışma için duyulan ihtiyacı kesinlikle karşılayacak bir çalışma."

Stuart Christie, Anarşist Yazar/Yayıncı

"Mükemmel ve hayli gecikmiş bir anarşist yazılar antolojisi. Bu çalışma anarşist düşünce ve eylemin derinliğini, çeşitliliğini ve anlamlılığını gözler önüne sermekte. Şiddetle tavsiye ediyorum."

Peter Marshall, İmkânsızı İstemek: Anarşizm Tarihi

"Bu derleme kronolojik, coğrafi ve tematik dizilimi açısından övgüye değer. Hem teorinin zorluklarına hem de tarihsel krizlerin ateşinde şekillenen pratiklere anarşist ve liberteryen cevapları sunmak açısından bu kitapla karşılaştırılabilir bir çalışma bulunmamakta."

Wayne Thorpe, The Workers Themselves: Revolutionary Syndicalism and International Labour, 1913-1923

"Anarşist yaklaşımların erimini ve yaratıcılığını çok güzel bir biçimde göstermekte.

Colin Ward, Eylemde Anarşi

versus kitap

Nietzsche ve Tolstoy'da İyilik Fikri

Lev Çestov

Ucu açık, soru soran metinler zamana dirençlidir. "Klasik" olmak, bir anlamda, bütün zaman ve mekânlardaki insanın varoluş sorunlarına ve sorularına denk düşmektir. Çestov'un eserini bu "klasik" tanımlamasıyla anmanın gerekçesi, sorunsalları bir yana, asıl sınıflandırılamazlığı, özetlenemezliği, moda olmaması, hatta unutulmasıdır... Ama Georges Bataille'dan D. H. Lawrence'a, André Gide'den André Malraux'ya, Albert Camus'den Emmanuel Lévinas'a, Benjamin Fondan'dan Cioran'a, Yves Bonnefoy'dan Deleuze'e dek Çestov'dan etkilenmiş, ona hayran kalmış, onunla boğuşmuş yazar, düşünür de çok...

"Nietzsche ve Tolstoy'da İyilik Fikri", tüm bu düşünsel yapının ve üslubun kendini hissettirdiği önemli bir metindir. Gerek Çestov açısından gerekse de insanlık açısından önemli iki şahsiyeti karşı karşıya getirirken, aralarındaki düşünce akrabalıklarına ve aykırılıklara vurgu yapılır. Ama asıl önemlisi, hayatın dolaysız deneyimi karşısında Tolstoy'un "vaazı" ile Nietzsche'nin "ahlak-karşıtlığı" sınanır. Bu sınamadan, Çestov'a göre, ayakta kalarak çıkanın (hem de ne bedellerle!) Tolstoy mu yoksa Nietzsche mi olduğunu görmek, "iyilik, "kötülük", "merhamet", "isyan" gibi varlığımızın evrensel sorunlarıyla daha iyi yüzleşmemizi sağlayabilir... Camus'nün deyişiyle, "Sisifos'u mutlu hayal etmeliyiz."

Ebu Graib Etkisi

Batı Sanatında Şiddetin Kökenleri

Stephen F. Eisenman

İşkence, iktidar ve tahakküm görüntüleri kuşaktan kuşağa aktarılırken bu resimler hem görsel belleğin hem de fiziksel bedenin derinliklerinde gömülü durmaktadır. Ebu Graib hapishanesindeki işkence fotoğrafları, "bellekte saklanan bir miras"ın (*pathos formula*) ürünü olarak görülebilir. Ebu Graib hapishanesinde çekilen fotoğrafları gören pek çok eleştirmen ve sanat tarihçisi oldukça tanıdık gelen rahatsız edici bir şey gördü; ancak bunun ne olduğunu tam olarak hatırlayamıyor, bu şeyi adlandıramıyorlardı. Farkına varıpta çabucak unuttukları şey, aslında klasik sanat geleneğinin kilit derecede öneme sahip bir öğesiydi. Bugün de Amerikan popüler medyasında, genellikle daha başkalaşmış ve belirsiz biçimlerde olsa da bu öğe karşımıza çıkmaktadır. Bedeni, kendisine zulmedenin hazzı ve yücelmesi için bilinçli olarak yabancılaştırılan bir şey gibi gösteren bu mistik motif, Avrupa ya da Batı sanatının kabul edilmeyen ortak temelini oluşturur. Antik dönemden on dokuzuncu yüzyılın ortasına kadar varlığını sürdürmüş, on dokuzuncu yüzyılın sonları ve yirminci yüzyılda Avrupa ve Amerika'daki sanatsal ve kültürel üretimin en azından bir kısmından (modernist avangard) kaybolsa da, faşizmin yükselişiyle tekrar ortaya çıkmıştır. Geçtiğimiz yüzyılın ortalarında ve sonlarında kitle kültürüne yerleşmiş, sonrasındaysa -bir lanetmişçesine- devlet bürokratları, askeri yetkililer ve kültür endüstrisi tarafından ABD egemenliğinin zindanlarını kollayan ahlakı körelmiş kişilerin görsel hayal güçlerini değerlendirirken kullanılmıştır.

Bu kitaptaki amacım sanat tarihini sorgulamak, okurları Batı sanatı ve modern medya kültüründeki bilindik ve çok sevilen imge, nesne ve eserlerin baskıcı boyunduruğuna direnmeleri yönünde yüreklendirmek ve bu arada Batılı pathos formula'nın zulmedici ve araçsal otoritesine karşı çıkmış olan bir avuç sanatçıya şaşkınlık ve hayranlık duyulmasını sağlamaktır.

Kapak resmi: Edouard Manet, İsa'nın Alaya Alınışı (1865)

versus

ISBN 978-9944-989-45-9

9 789944 989459