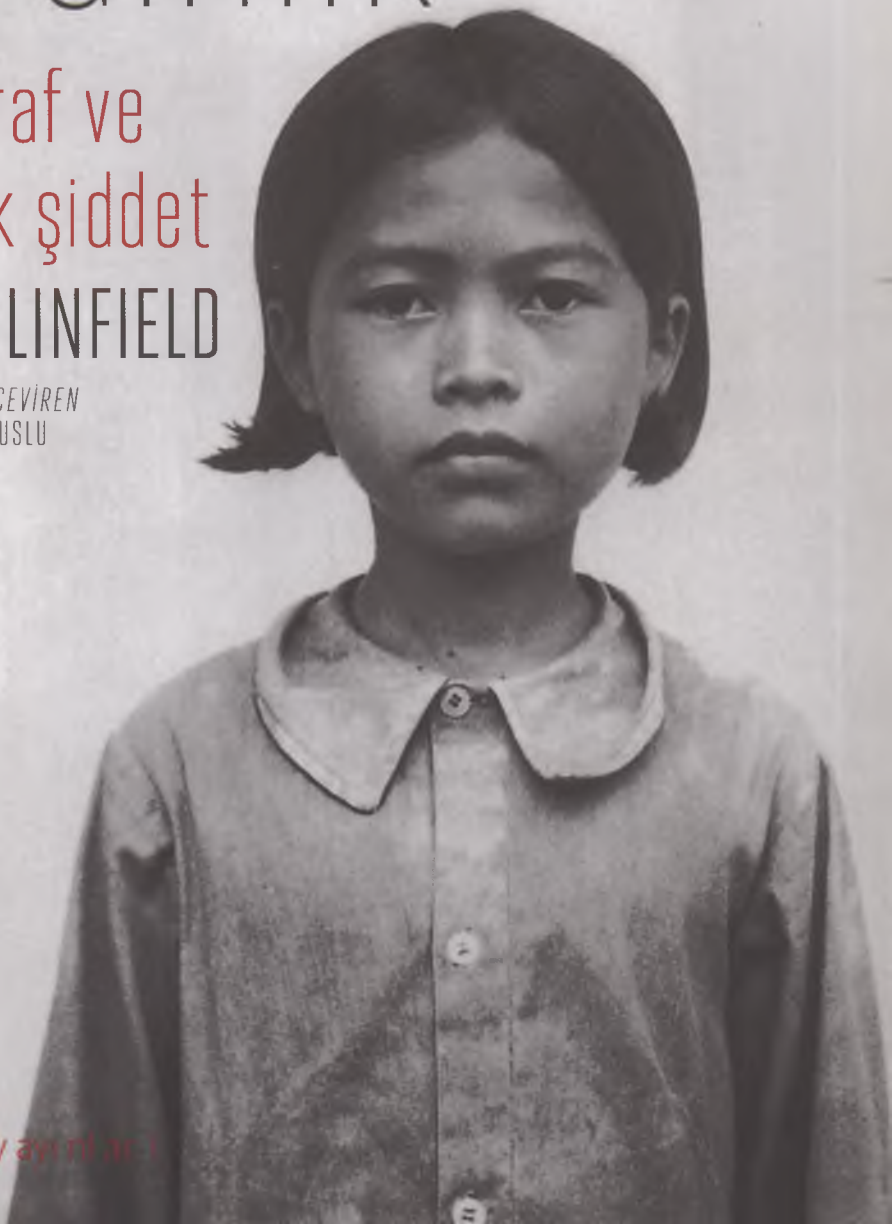
acımasız aydınlık

fotoğraf ve politik şiddet

SUSIE LINFIELD

İNGİLİZCEDEN ÇEVİREN
MEHMET EMİR USLU



e spa s yayınları

Acımasız Aydınlık

Fotoğraf ve Politik Şiddet

Susie Linfield

e spas yayınları

©Espas Sanat Kuram
Fotoğraf Dizisi :12
Çeviri: **M. Emir Uslu**
Editör: **Hürü Kaya, Hüseyin Yılmaz**
Kitap ve kapak tasarımı: **Savaş Çekiç**
ISNB: 978-605-4363-12-4
Basım tarihi:**Eylül 2013-**
Baskı ve cilt: **A4 Ofset Matbaacılık San. Tic. Ltd. Şti.**
Tel: 0212 2816448 Sertifika no: 12168

© Akçalı Telif Ajansı Aracılığıyla,
"Bu kitap 2010 yılında Chicago University Press tarafından The Cruel Radiance Photography and Political Violence adıyla basılmıştır"



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

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

Karanlıkta gören
Jay'e ve E. W.'a ithafen

Püskürtülmüş ve utanca boğulmuşlar
İmgeye inananlar olacaktır

ISAIAH 42:17

Acil... Fotoğraf çekme imkanımız var...
En kısa sürede yeni film gönderin.

JÓSEF CYRANKIEWICZ VE STANISLAW KLODZINSKI
AUSCHWITZ MAHKUMLARI 1944 YILINDA POLONYA
DİRENİŞİNE SIZDIRILAN BİR MEKTUPTAN

İçindekiler

Önsöz 9

Birinci Bölüm: Polemikler 15

1 Fotoğraf Eleştirisinin Kısa Bir Tarihçesi; veya, Fotoğraf Eleştirmenleri Neden Fotoğraftan Nefret Eder? 17

2 Fotomuhabirlik ve İnsan Hakları: Kodak Felaketi 47

İkinci Bölüm: Mekanlar 77

3 Varşova, Lódz, Auschwitz: Ölümün Bekleme Odasında 79

4 Çin: Malraux'un Haysiyetinden Kızıl Muhafızların Utancına 115

5 Sierra Leone: Kederin ve Acımanın Ötesinde 137

6 Ebu Garib ve Cihad: Medeniyetlerin Dansı 161

Üçüncü Bölüm: İnsanlar 185

7 Robert Capa: İyimser 187

8 James Nachtwey: Felaket Habercisi 217

9 Gilles Peress: Kuşkucu 245

Teşekkürler 273

Notlar 275

Kaynakça 307

Dizin 325

Önsöz

Kara Kitap

Hemen hemen üç yaşındayken, ablam ile birlikte adına okumak dediğimiz yeni bir oyun keşfetmiştik. Ailemizin haberi olmaksızın bu oyunu bana da öğretti. Kısa süre içeresinde babamın kitaplığını kurcalamaya başlamıştık ki, bir gün ön raflarda dizilmiş kitapların ardında gizli bir dizi kitap daha keşfettik.

Cinsellikten sanata ve siyasete dek her türlü kitabın bulunduğu bu çeşit çeşit kitabı keşfetmek, ben ve ablam için inanılmaz bir keyifti (yasak olanın cazibesi asla tarif edilemez). Ancak bu kitapların arasında, ona asla bahsetmediğim ve çok kez dönüp yeniden baktığım bir kitap vardı. Uzun zaman boyunca, metnin büyük bir kısmını anlamasam da daha ilk resimden itibaren imgeler zihnime kazınmıştı. Şu an o kitaba bakmaktayım. Kitabın adı *Polonya Yahudiliğinin Kara Kitabı* idi; 1943 yılında New York'ta yayınlanmıştı ve ayrıntılı anlatım ve fotoğrafları ile Polonya Yahudilerinin uğradığı Nazi yıkımını anlatıyordu. Okuması kasvetli bir kitap olmasına rağmen, gerçek anlamda en kötü sahneleri gösteremiyordu; elbette, toplama kamplarını belgelemesi mümkün değildi.

Kitabı ilk gördüğümde "Yahudi Soykırımı" ifadesini hiç duymamıştım. Ancak bu fotoğraflardaki insanlara, anlamadığım bir şeyler yapıldığını biliyordum. Bu sefil, mağlup insanların benim gibi –ve aynı zamanda bana pek de benzemeyen– Yahudiler olduklarını biliyordum. Bu fotoğraflara baktıkça; hüzün, aşağılanma, iğrenme ve şaşkınlık hissetsem de, (şimdi hissettiğim) asıl baskın duygu utançtı. Böylesine sefil bir güruha nasıl mensup olabilirdim? Bu insanları, bildiğim ve sevdiğim, o denli enerjik, dobra ve hayat dolu ailem ve dostlarım ile nasıl aynı kefeye koyabilirdim?

Polonya Yahudiliğinin Kara Kitabı, acı dolu bir tarihin belgeleri olan ye-

nilgi ve vahşet fotoğraflarına ilk adımımdı. Bu kitabın çocukluğum boyunca kabuslarıma girmese de, asla unuttuğumu da söyleyemem. Yine de, geçtiğimiz on yıla kadar bu fotoğraflara özel bir ilgi göstermemiştim. Ancak daha sonra kendimi, gerek dergi ve gazetelerde, gerekse internet, galeri ve müzelerde, Sierra Leone, Liberya, Kongo, Somali, Uganda, Bosna ve Çeçenistan'daki katliam fotoğraflarına bakarken buldum. Bu fotoğrafların, Soğuk Savaş'ın ardından oluşmaya başlayan yeni dünya düzenine dair söylemeye çalıştığı veya söyleyemediği şeyleri düşündüm. Bu fotoğraflar, son derece popüler hale gelmekte olan evrensel barış ve demokrasinin muzaffer söylemine itiraz ediyor, hatta onu adeta yok ediyordu. Son derece çarpıcı ancak yine de gözardı edilen bu resimler, acilen öğrenmem gereken şeyleri anlatsa da, aynı zamanda yalnızca ve öncelikli olarak resimlerin kendisinde bulunamayacak gerçekleri belgeliyorlardı.

Bu kitap, işte bu çelişkiye bir cevap niteliği taşımasının yanısıra, Polonya Yahudilerinin fotoğrafları karşısında hem heyecanlanan hem de aşağılanmış hisseden çocukluk benliğime de bir yanıttır. Bu, gördüğüm fotoğraflar ve onların anlattığı tarihi anlama ve yüzleşme çabasıdır.

Bu bir kuram değil, eleştiri kitabıdır; James Agee ve Pauline Kael gibi film eleştirmenlerinin, Edwin Denby ve Arlene Croce gibi dans eleştirmelerinin, Kenneth Tynan gibi tiyatro eleştirmenlerinin ve Greil Marcus gibi müzik eleştirmenlerinin savunduğu cevap özgürlüğünü, fotoğraf eleştirmenliği adına geri alma çabasıdır. Geniş bir bakış açısı içerisinde, bu kitap Susan Sontag'ın fotoğraf eleştirisine karşı yazılmıştır. Bunun sebebi Sontag'ın çoğu konu hakkında hatalı oluşu değildir; pek çok konudaki görüşleri halen kesinlik ve doğruluğunu korumaktadır. Ancak fotoğraf eleştirmenliğindeki kuşku ve güvensizliği ortaya çıkaran ve bizlere fotoğraf hakkında akıllı olmanın fotoğrafı hor görmek olduğunu öğreten de, herkesten önce Sontag'dır. Dahası, bunları yazmamın sebebi, Sontag'ın postmodern ve postyapısalcı varislerinin, belgesel fotoğrafçılığının gelenek, pratik ve ideallerine yönelik küstah nefretlerine bir karşı duruştur. Bu eleştirmenlerin aksine, fotoğrafları yalnızca parçalara ayırmak yerine onlara tepki vermemiz ve onlardan birşeyler öğrenmemiz gerektiğine inanıyorum. Bu eleştirmenlerin aksine, James Agee'in "varolanın acımasız aydınlığı" olarak tanımladığı şeye, onun içine bakmamız gerektiğini

düşünüyorum. Fotoğraf bunu yapmamıza yardımcı olabilir; aynı onların hakettiği türden eleştirinin yapabileceği gibi.

Bu kitap, büyük bir çekimserlikle de olsa, ilerici tarih görüşüne karşı yazılmıştır: Aydınlanma Çağı'ndan bu yana liberaller ve sol görüşlüler tarafından savunulan ve son yıllarda neo-muhafazakarlar tarafından da benimsenen; modern tarihin ekseninin özgürlük ve adalete yöneldiği inancına karşı. Bu, benim de içerisinde büyüdüğüm ve halen huzur bulduğum bir gelenektir. Ancak artık tarihin, milyonlarca insanın aşağılanma, yoksullaştırılma, vahşet ve yenilgi tecrübesi ile şekillendirildiğine inanıyorum. Böylesine deneyimler, eziyet çekenlerin zincirlerinden boşandıkları anda daha iyi bir dünyanın yaratılacağı anlamına gelmediği gibi, bu eziyetlerin, mahkumlarını –bazen büyük bir süratle– zorbalara ve zalim tiranlara dönüştürmesi de gayet mümkündür. Bu sebeple, demokrasi, adalet ve insan hakları üzerine kurulu bir dünyadan, bu değerlerin karşıt deneyimi anlamadan bahsetmemiz mümkün değildir. Böylesine bir anlayışı oluşturmak için, yokluğunda insan hakları politikalarının soyutluğa, romantik ahmaklığa ve acımasızlığa dönüştüğü, "empati" değerine geri dönüyoruz. Tüm bunlar hakkında düşünürken, aralarında Jean Améry, Hannah Arendt ve Primo Levi gibi, insanoğlunun dünyaya neler yaptığı konusunda akılcı ve cesur biçimde fikir yürütmüş bazı yazarlardan etkilendim.

Bu yazarlardan hiçbiri fotoğraf hakkında yazmamış ve belki de ilgilenmemişti bile. Ancak kişisel inancım, bizleri bu ıstırap deneyimlerine diğer tüm sanat ve gazetecilik biçimlerinden daha çok yakınlaştıranın fotoğraf olduğu yönündedir. Öte yandan, bizleri yakınlaştırırken fotoğraflar sıradan yaşam ile olağandışı siyasal travmalar arasındaki aşılmaz uçurumları da ortaya aydınlatmaktadır; Polonya'nın Nazi ölüm kampları ve Kızıl Kimerlerin kurduğu kamplar medeniyetin ilerleyişi veya insanlığın ne olduğuna dair algımız tarafından kolayca hazmedilebilen şeyler değildir. Bu açıdan fotoğraflar bizlere insan olanı anlamaktaki –mecburi– başarısızlığımızı öğretmektedirler.

İleriki bölümlerdeki kimi sorular, onları meydana getiren fotoğraflar ve tarihi olaylar çeşitlilik gösterse de, kendilerini yineleyeceklerdir. Şiddet ve ıstırabı gösteren bir fotoğrafa bakmak ne anlama gelir? Bakmayı reddetmek, bir saygı biçimi midir? Böyle fotoğraflar neden röntgencilikle

itham edilir veya neden suiistimal edici ve pornografik olmakla aşağılanır? Böyle fotoğraflardaki insanlarla dayanışma kurmak ne anlama gelir? Böyle fotoğraflar olmasaydı dünyayı nasıl anlardık ve bazı düşünürler neden bu imgelerden yoksun bir dünyanın daha iyi olacağına inanıyor? Bir başkasının ıstırabını benimsemek imkansızken, bunu tasvip etmek ne anlama gelir? Ve siyasal travma fotoğrafçılığı ve politik tanıklık, geçtiğimiz seksen yıl içerisinde savaşın içerisinde yürütüldüğü radikal değişimlere nasıl yanıt vermiştir?

Kitabın ilk bölümü "Polemikler" adını taşımaktadır. Burada, fotoğraf eleştirisinin tarihine ve Walter Benjamin, Siegfried Kracauer ve Bertolt Brecht gibi Weimar dönemi yazarlarının bu tarihin üzerinde bıraktığı büyük, ancak her zaman uygun olmayan etkilerini inceleyeceğim. Bunun yanısıra fotoğraflara yönelik, duygu ve düşünce karşıtlığına karşı yeni bir eleştiri biçimi de geliştirmeyi amaçlıyorum. İkinci bölümde, insan hakları ideallerinin gelişimi ile fotoğrafçılık pratiği arasındaki ilişkiyi ele alacağım. Geçtiğimiz yüzyıl içerisinde insan eliyle gerçekleşmiş pek çok felaket fotoğraflandı ve gösterildi; peki dünyanın çektiği ıstırap, bu çarpıcı imgeler karşısında biraz olsun dindirilebildi mi?

"Mekanlar" adını taşıyan ikinci bölüm, dört tarihi ânı ve onları belgeleyen fotoğrafları incelemektedir. Özellikle Naziler tarafından uygulanan soykırımın fotoğraflarıyla başlayarak onlara bakmaya karşı olan direnişi araştıracağım. Çin Kültürel Devrim'inin fotoğraflarına bakarak, Marksizm'in temel unsurlarından olan onur kavramından, utanç ve aşağılamayı devrimsel dönüşümün araçları olarak kullanan Çinlilerin korkunç eğilimlerini mercek altına alacağım. Bir sonraki bölüm, Sierra Leone ve diğer Afrika ülkelerindeki çocuk askerler ve sakatlanan çocuk kurbanların fotoğraflarına eğilmektedir. Burada, modern savaşın ve ona karşı olan tepkinin giderek apolitize olan doğasını anlamaya çalışacağım. Son bölüm ise, Ebu Garib fotoğrafları hakkındaki kültürel tartışmaların bir analizinin yanısıra, intihar bombacılığı, kafa kesme ve diğer barbarlık biçimlerini kutsayan Müslüman kültürünün imge bombardımanını ele almaktadır. Öne sürdüğüm argüman, görünüşte karşıt olan bu iki imge dizisinin aslında son derece yakın ortaklar olduğudur. Ayrıca, Afganistan, Pakistan, Irak ve İsrail-Filistin gibi, siz bu kitabı okurken bitmiş olacağını umduğum ancak yine de bundan şüphe duyduğum savaşlara ait imgeleri de ele alacağım.

"İnsanlar" adlı son bölüm, çalışmaları savaş hakkında politik, fotoğraf hakkında ise estetik bir dizi önemli soru ortaya atan üç fotomuhabire odaklanmaktadır. Bunlardan ilki olan ve gelmiş geçmiş en büyük savaş fotoğrafçısı olarak kabul edilen Robert Capa, yirminci yüzyılın ortalarında fotomuhabirliğin standartlarını oluşturmuş ve mesleğin yönünü değiştirmiştir. Diğerleri ise –James Nachtwey ve Gilles Peress– bizim çağdaşlarımızdır ve bazı yönlerden Capa'nın oğulları olarak kabul edilebilseler bile Capa'dan –ve birbirilerinden– radikal biçimde farklılık gösterirler. Burada, fotomuhabirliğin yirminci yüzyılın sonundaki iki gelişmeye olan tepkisini ele almaktayım: birincisi, şiddet ve siyaset arasındaki uçurum ile ideoloji dışı ve akıllara durgunluk verecek bir süratle yükselen çözülme savaşları; ikincisi ise fotoğrafın geleneksel anlamda dayandığı doğruluk ve gerçeklik kavramlara yapılan postmodern saldırı.

Bu kitabın büyük bir kısmı başlı başına fotoğrafın kendisine yoğunlaşsa da, çoğu zaman bu fotoğrafların içerisinde geliştikleri tarihsel bağlama ve hatıratlara, kurgu ve siyasi felsefe yapıtlarına da başvuruyorum. Umarım, okuyucularım bunları konudan bir sapma olarak görmezler; tüm bunlar projemin önemli parçalarıdır. Daha basit biçimde açıklayacak olursak, belgesel fotoğrafa baktığımızda, onu doğuran tarihe, siyasete ve *dünyanın ta kendisine* bakarız; bu tarih ve siyaset en anlamlı unsurlar olmalarının yanında, dünyaya dair derinlemesine bir bakış sağlamak konusunda da en derin anlamı sunmaktadır.

Elbette, insanların bu kitabı okuyarak içerisindeki düşüncelere angaje olmasını diliyorum. Ancak aynı biçimde, bu kitabın okuyucularını içeriğindeki fotoğrafları –ve başka fotoğrafları– araştırarak anlattıkları felaketler tarihini düşünmelerini de umuyorum. Çocukluğumda *Polonya Yahudiliğinin Kara Kitabı*'na gömüldüğümde de bildiğim gibi, bunlar bizim fotoğraflarımız ve bizim tarihimizdir. Onlara bakmak istesek de, istemesek de ve onların bizlere ait olmadığına kendimizi inandırmaya çalışsak da durum böyledir. Tarih ve fotoğraf ne yazık ki birden fazla kara kitap ortaya çıkarmıştır.

Mart 2010
Brooklyn, New York

BİRİNCİ BÖLÜM
Polemikler



Fotoğraf 1.1

Tahran, İran, 2009. Ülke 2009 yazında Ahmet Mahmudinejad'ın şikeli "yeniden seçimi" sonrasında bir dizi devasa protesto gösterisi ile çalkalanmaktadır. Burada ise demokrasi yanlısı bir gösterici fotoğraf makinesini kaldırmaktadır. Gerek amatör, gerekse yeraltı fotoğraf, aktivistler tarafından çekildikten hemen sonra internet yoluyla dünya çapında bir kitleye ulaştırılmıştır.

Fotoğraf: Farnood / Sipa Press

Fotoğraf Eleştirisinin Kısa Bir Tarihçesi; veya, Fotoğraf Eleştirmenleri Neden Fotoğraftan Nefret Eder?

1846 yılında, Charles Baudelaire "Eleştirinin Faydası Nedir?" adlı kısa bir deneme yayınlamıştır. Bu, her eleştirmenin günün birinde kendisine soracağı ve çoğumuzun da cevaplamakta zorlanacağı bir sorudur; umutsuzluk, çaresizlik ve hatta kendinden nefret hisleri uyandırır. Baudelaire de eleştirinin dünyayı kurtaracağına inanmasa da, fakat yine de eleştirinin gereksiz bir uğraş olduğunu da düşünmez. Baudelaire için eleştiri, düşünce ve duygunun bir sentezidir; eleştiride "tutku, aklı yepyeni safhalara çıkarır" diyerek ve meslektaşlarını, "kendini tüm duygulardan arındıran" arî yazımları reddetmesi yönünde uyarır. Birkaç yıl sonra konuya geri döndüğünde Baudelaire, kavramın özlü ve kusursuz bir tanımını vererek, eleştiri yoluyla "hazzı bilgiye dönüştürmeyi" amaçladığını yazmıştır. Baudelaire'in Amerikalı çağdaşı Margaret Fuller da benzer görüşlere sahipti: meslektaşlarını "harici tutarlılık" olarak tanımladığı dogmaları terkederek "gerçek duyguya" yönelmeleri konusunda teşvik etmeye çalışmıştır. Fuller'a göre bir eleştirmen okuyucusu ile birebir bir ilişki kurarak onları "bir şeyleri çok sevmeden önce bilgece sevmek" konusunda rehberlik etmeliydi.

"Haz" ve "sevgi" kavramlarını kullanırken, Baudelaire ve Fuller eleştirmenlerin yalnızca kendilerini mutlu eden veya övebilecekleri şeyler hakkında yazmasını kastetmemiştir. Anlatmak istedikleri, bir eleştirmenin bir sanatçıya, bir sanat yapıtına veya türüne olan duygusal bağının, eleştirinin çıkış noktası olduğuydu. Edmund Wilson'un edebiyatı sevdiğinden ve edebiyatın O'nun hayattaki herşeyden daha çok şey ifade ettiğinden kim kuşku duyabilir? Pauline Kael'in karanlık bir sinema salonunda otururken dünyayı en çetin, en anlamlı ve en *canlı* biçimde gördüğünden veya Kenneth Tynan'ın aynı hisleri bir piyese gittiğinde duyumsamasından kim şüphe edebilir? James

Agee'nin film yazılarındaki yaklaşımının kalbinde yatan da işte bu tür içgüdüsel bağlantılardır. 1942 yılında kendini *Nation* okuyucularına tanıtırken, çocukluğundan beri sinemayla iç içe olmasına rağmen, –aynı okuyucuları gibi– konu hakkında tam bir "amatör" olduğunu ve "kendi cahilliğinin farkına varmak ve bir film izlerken gözlerinin ona anlattıklarından sakınmamak zorunda olduğunu" yazmıştır. Benzeri bir duygusal yatkınlık, Arlene Croce adlı genç bir kadın için de geçerlidir. Dans hakkında hiç bir şey bilmeyen Croce, 1957 yılında New York Şehir Balesi'nde, yaşamını değiştiren bir anın ardından bu konu hakkında eleştiriler yazmaya başlamıştır. O deneyimin kendini bir bağımlıya dönüştürdüğünü belirten Croce'un, Balanchine'nin modernizmi hakkında anlaşılması zor biçimde yerinde bir anlayışı vardı ve böylece yirminci yüzyılın en büyük dans eleştirmenine dönüştü. Şöyle diyordu: "Söyleyebileceğim tek şey, dansın beni en derinden sarsan şey olduğudur."

Bu ve –modern geleneğin merkezinde olduklarını kabul ettiğim– diğer eleştirmenler için bu yaşanmışlık deneyimini geliştirmek, iyi bir eleştiri kaleme almanın temelinde yatıyordu. Çıkış noktaları daima kendi öznel ve birincil tecrübeleriydi ki bu da kendilerine karşı dürüst olmalarını gerektiriyordu. Randall Jarell'e göre "eleştiri, eleştirmenden korkunç bir çıplaklık talep ediyordu... Sonuçta elindeki tek şey kendi tepkisi ve bu tepkilerden belirecek olan benliğidir." Buna katılan Alfred Kazin için eleştirmenin hüneri "kendi içgüdüsel tepkilerinin farkına varmak ve bu tepkilerden bir yapı kurarak, eldeki soruna yönelik olarak tutkunun en üst noktasında bir algı ile yanıt vermektir." Böyle eleştirmenler için duygusal tepkiler ve eleştirel yetiler eşanlamlı olmamakla birlikte birbirine zıt bir konumda da yer almamaktadır. Bu eleştirmenler fikirler ve duygular arasında verimli bir diyalektik aramış ve bunu elde etmişlerdir: en azından aynı deneme dahilinde aynı anda hem hissedebilmiş hem de düşünebilmişlerdir.

Bu yaklaşımın en büyük istisnası fotoğraf eleştirmenliğidir. Burada, aşk ve o korkunç çıplaklık veya tutkunun dorukları hakkında pek de bir şey duymazsınız. Burada eleştirmenler duygusal tepkileri –şayet böyle bir şeye sahiplerse– tecrübe edilecek veya anlaşılacak şeyler olarak değil, karşısında durulacak bir düşman olarak algılamaktadır. Bu yazarlar için eleştiri, duygusallık virüsüne karşı bir savunma iken

zevk ise düşkünlük olarak addedilerek reddedilmektedir. Fotoğrafa –belirli fotoğraflara, belirli fotoğrafçılara veya belirli türlere değil, fotoğrafın kendisine– olan yaklaşımlarında kuşku, güvensizlik, öfke ve korku bulunmaktadır. Kazin'in "çıkar toplulukları" olarak tanımladığı alana adım atmak yerine tepeden tırnağa silahlanmayı tercih etmektelerdir. Onlar için fotoğraf, benimsemek ve bütünleşmek amacı taşıyan bir deneyim yerine, güçten düşürmeye odaklı, güçlü ve sahtekar bir etkendir. Aralarında son derece etkili isimlerin de bulunduğu fotoğraf eleştirmenlerinin aslında fotoğrafı veya ona bakma eylemini pek sevmedikleri fikrine karşı koymak pek de kolay değildir.

Susan Sontag'ın *Fotoğraf* Üzerine adlı kitabı 1977 yılında yayınlanmış olsa da, içeriğindeki denemeler 1973 yılından itibaren su yüzene çıkmış ve büyük etki uyandırmıştır. Halen kesinliğini koruyan ve çoğu fotoğraf eleştirmenini derinden etkileyen bu kitap, fotoğraf eleştirmenliğinin tonunu belirlemede büyük bir rol oynamıştır. Örneğin Sontag'ın, kitabın tonunu, tavrını ve yaklaşımını belirlediği birinci bölümde fotoğrafı nasıl tanımladığına bakın. Sontag fotoğrafı "şatafatlı", "hain", "azametli", "röntgenci", "avcı", "bağımlılık yaratıcı", ve "indirgemeci" olarak tanımlamaktadır. Böylece fotoğrafın aynı anda hem "cazibe" ve "didaktiklik", "edilgenlik" ve "şiddet" barındırdığını öğreniyoruz. Sontag'ın soğukluğu, düşmanlığı ile aynı ölçüde sürmektedir: fotoğraflar, "yüceltilmiş – yumuşak cinayet" ve "zihinsel kirliliğin en direnilmez biçimi" olarak ifade edilmektedir. Tipik bir Sontag cümlesi şöyledir; "Kamera belki de, cinsel itip kakmalar haricinde, bir mesafe üzerinden ve belli bir kopukluk yoluyla yapılabilecek her eyleme tecavüz etmez, veya elde bile etmez ancak varsayabilir, işgal edebilir, bozabilir ve suiistimal edebilir; mecazın en uç noktalarına gidilecek olursa, suikasta bile kalkışabilir." Ne mecaz ama...

Üç yılın ardından Roland Barthes'ın *Camera Lucida* kitabı yayınlandı. Hassas ve eğlenceli bir yapısı olan bu kitap, fotoğrafa (ve Barthes'ın ölmüş olan annesine) bir aşk mektubudur. Barthes, fotoğrafın –en azından kendisi üzerinde– uyandırdığı o tuhaf ve anlık tepkileri kutsuyordu: "Fotoğrafın *punctumu*, beni vuran (ve hatta çürüten, bana karşı sivrileşen) yanı kazara oluşudur. Yine de *Camera Lucida* tuhaf bir ilan-ı aşktır ve Sontag'ın entelektüel yaklaşımını, hatta edebi tarzını payla-

şır. Barthes, fotoğrafçıları "Ölüm tellalları" olarak tanımlar ve fotoğrafı ise "düz", "yavan", "kültürsüz", "aptal", bir "felaket" ve –en kaba tanımıyla– "mantıksız" olarak tarif eder. "Fotoğrafın hiçbir şey öğretmediği" konusunda ısrarlı olan Barthes, onun "mücadele ve arzuların insani dünyasını tamamen gerçeklikten çıkardığını" öne sürmektedir.

Fotoğraf eleştirisindeki bu geleneğin devamında, fotoğrafın ortaya çıkardığı en güvenilir ve duygusal anlamda en gözlemci eleştirmen olan John Berger gelmektedir. "Fotoğrafa ilk ilgi duymam tutku doluydu" diye yazan Berger'in yapıtlarını okuduğunuzda bu ifadenin doğruluğu görülmektedir. Gençliğinde fotoğraflar ile resimlenmiş bir aşk şiirleri kitabı derlemek istemiş olan Berger, kendi kitaplarında da sıklıkla fotoğrafa başvurmuştur. Daha da önemlisi, fotoğrafların, insanların öznel deneyimlerini onamak için başvurduğu ve modernizm, bilim ve sanayii kapitalizminin yoketmek için onca çaba sarfettiği bir "tarih karşıtlığını" temsil ettiğini iddia etmiştir: "Ve böylece, kalplerin üstünde veya başuçlarında saklanan yüz milyonlarca fotoğraf ve narin imge, tarihi zamanın yoketme hakkı olmayan bir şeye göndermede bulunmaktadır." Sontag gibi Berger de fotoğrafın modern yaşamın merkezinde aldığı konumun son derece farkındadır; fakat Sontag'ın aksine, dünya çevresinde insanların fotoğrafı kullandıkları yavan ancak anlamlı yollara da saygı göstermektedir.

Ancak Berger'in metinlerinde, fotoğraf ve özellikle de siyasal şiddetin belgelenmesi hakkında kararlı bir karamsarlığa sahip bir bakış açısına bulunduğunu görmekteyiz. Berger'e göre böyle imgeler en iyi ihtimalle kullanışsız, en kötü koşulda ise narsist olup, izleyiciyi aydınlanmaya, öfkeye ve eyleme yöneltmek yerine içe kapanık bir çaresizliğe sürüklediğini savunmuştur. Vietnam Savaşı'nı belgeleyen dönemin fotoğrafçılarından Don McCullin'in fotoğrafları hakkında; "McCullin'in en tipik fotoğrafları, ani bir ıstırabın belgeleridir – bir dehşet, yaralanma, ölüm ve bir keder çığlığı" demiş ve şöyle devam etmiştir.

"Gerçekte bu anlar, normal zamandan tamamen kopuktur.... Ancak bu fotoğraf karşısında donakalan izleyici, bu süreksizliği kendi ahlaki yoksunluğu olarak benimseyebilir. Ve bu gerçekleştiği anda şok hissi ortadan kalkar: kendi ahlaki yoksunluğu, onu savaşta işlenen suçlar kadar sarsabilir... Bu ânı yaratan savaş, etkin bir biçimde depolitize edilmiştir."

Daha genel anlamda, atom bombasına da gönderme yaparak, Berger tüm fotoğrafları "görünümlerin kamera yoluyla işlevlerinden ayrıldığı bir fizyon" olarak tanımlamıştır. Ancak Vietnam Savaşı örneği, Berger'in kuramını desteklemek yerine onun altını oymaktadır. Eddie Adams'ın sokakta infaz edilen adamı veya Nick Ut'un napalmla yanmış çıplak kızı gibi bu çatışmayı gösteren fotoğraflar ahlaki yoksunluk hisleri beslememiş, tam tersine, bu savaşa karşı siyasi bir muhalefet oluşmasını sağlamışlardır.

Barthes da şiddet fotoğrafları için bir tarif sunmamıştır. Paris'teki "Shock-Photos" sergisi hakkında yazarken, "bizleri şoke etmesi amaçlanan fotoğrafların çoğunun hiç bir etkisi bulunmadığını" öne sürmüştür. Bu imgeler, fazlasıyla tamamlanmış, aşırı derecede bitirilmiştir –Barthes'ın deyişiyle "aşırı kurguludur". Bu yolla bizleri tepki hürriyetimizden mahrum bırakırlar: "Her defasında, yargı hakkımız ellerimizden alınır: birileri bizim yerimize titremiş, bizim yerimize düşünmüş, bizim yerimize yargılamıştır; fotoğrafçı geride bize hiç bir şey bırakmamıştır." (İleride göreceğimiz üzere Walter Benjamin, fotoğrafın bağımsız yargı yetisini körelttiğinden endişe duymuştur.)

Sontag'ın itirazları ise daha da ileri gitmektedir. Fotoğrafların felaket sahnelerini betimlerken, bunların ardındaki tarihçe ve sebepleri açıklama adına hiç bir şey yapamamasından ötürü, Sontag fotoğrafın politik veya etik anlamdaki gücünden kuşkuludur. O'nun için fotoğraf, belirli modellere dayalı soyutlamalar sunarken, "ahlaki hisler, kişilikleri sabit ve olayları ise daima belirli olan tarih ile iç içeydi." Dahası Sontag, böylesine fotoğrafların sonucunun mankafalardan oluşan bir toplum olacağını da iddia etmiştir: "Fotoğraflanmış vahşetin çarpıcılığı tekrar tekrar izlendiğinde etkisini yitirmektedir... Geçtiğimiz on yıllarda "sorumlu" fotoğrafçılık, vicdanları harekete geçirdiği ölçüde onları köreltmiştir de."

1970'lerin ortasından başlayarak, Sontag, Berger ve Barthes'ın postmodern ve postyapısalcı çocukları, atalarının kuşkuculuğunu apaçık birer zehre dönüştürmüştür; 1981 yılında kaleme aldığı oldukça etkili bir denemede Allan Sekula fotoğrafı "ilkel, çocukça ve agresif" olmakla kınamıştır. Gerçekten de postmodernistler için modernist fotoğrafa –ve fotoğrafçının orijinalliği, yaratıcılığı veya eşsiz öznelliğine yönelik herhangi bir inanca– yönelik acımasız bir düşmanlık –etik bir duruş

olarak görülse de, benim için patolojik bir durumdur. Aynı zamanda, postmodernistlerin fotoğrafa ilgi duymasının sebebi, bu mecrayı –sınırsız yeniden üretim imkanı sayesinde– modernizm elması içindeki kurt olarak görmeleriydi. Postmodernistler fotoğrafa saldırdıkça, modernistlerin "orijinallik iddialarındaki sahteliği göreceklerini" ummaktaydı. Douglas Crimp'e göre buradaki amaç, "fotoğrafın kendi doğruculuğunu ona karşı kullanmak" ve "sözde özerk ve bütünleşik özünün kopuk bir dizi temsil, kopya ve taklit olduğunu" ifşa etmekti.

Bu eleştirmenler, fotoğrafın kendisine ve dahası ortaya çıkardığı dünyaya yönelik gerçek bir farkındalık sahibi değildi; onları fotoğrafa –ve özellikle de postmodern fotoğraf uyarlamacılığına–çeken, Rosalind Krauss'un da dediği gibi "fotoğrafın orijinallik, öznel ifade veya biçimsel tekillik konularına dair gülünçlüğü", "orijinal ile kopya arasındaki farkın altını oyması" ve "orijinalliğin kökeni olarak sanatçıyı kabullenmeyi reddedişidir." Kısacası, fotoğrafa karşı yapılan bu saldırı "sanatın kendinden uzaklaştırıldığı ve ayrıştırıldığı, geniş kapsamlı postmodern ve yapıbozumcu bir projenin bir parçasıdır. Fotoğrafa, özellikle de yüksek modern ve belgesel fotoğrafa saldırmak, modernizmin şatolarını yerle bir etmekti.[1]

Postmodernistlerin gözünde fotoğrafın temel günahlarından biri, fotoğrafın kapitalizmle olan edilgen ve gevşek ilişkisiydi. Bunun da ötesinde, fotoğrafın sınıf ve kültürden bağımsız nesnel gerçekler yansıttığına yönelik çileden çıkaran (ve açıkça yalan olan) iddiası, onu egemen sınıf sistemi hakkında eleştirel düşünceden alıkoyacak tehlikeli bir ideolojik araç haline getiriyordu. Postmodernizmin nesnellik kurmacası ile onun yakın akrabası tarafsızlık fikrini reddi, gerçekten de önemli bir entelektüel başarıdır.

Ancak Sontag'ın ileri kapitalizmin aralıksız imge üretimine ihtiyaç duyduğunu yazdığı yerde, takipçileri çok daha indirgemeci bir yaklaşımda bulunmuştur. Postmodernistler için fotoğraf yalnızca kapitalizmin ayrılmaz bir parçası değil, aynı zamanda onun itaatkar kölesiydi de. Örneğin Abigail Solomon-Godeau, fotoğrafın "çifte-mahkumiyet olduğunu öne sürmüş; çaresiz izleyicinin önce baskıcı toplumsal kuvvetlere, ardında ise "imgenin rejimine" maruz kaldığını iddia

[1] Postmodernizm ve postyapısalcılık, özellikle de felsefe ve edebiyat alanlarında ele alındıklarında, oldukça geniş ve kapsamlı konulardır. Buradaki bağlamda, yalnızca fotoğraf eleştirisi üzerinden yaklaşmaktayım.

etmiştir. Daha da ileri giden John Tagg, fotoğrafı egemen sınıfın "ideolojik denetim aracı" ve "boyun eğen iş gücünün yeniden üretimi" içerisindeki "devletin nihai işlevi" olarak tanımlamıştır. Bunun da ötesinde Tagg, oldukça ham bir mecaz yoluyla, fotoğrafı "görsellik dünyasını hammadde olarak tüketen bir üretim aracı" olarak ifade etmiştir. Martha Rosler'a göre ise "emperyalizm, kültürel yaşamın tüm safhalarında emperyalist bir duyarlılık yaratmaktadır"; ve fotoğraf ise bunların en emperyalist olanıdır.

Fotoğrafçılar genellikle yeni olana ilgi duyar ve yönelir. Buna karşın, postmodern fotoğrafçılık ve onu öven eleştiri içerisinde derin bir bitkinlik hissi bulunmaktadır. 1986 yılında, eleştirmen Andy Grundberg postmodern fotoğrafçılığın imge evreninin tükendiğini ima ettiğini ve bir fotoğrafçının yeni imgeler yaratmakla uğraşmaksızın mevcut dünyada yeterli miktarda imge bulabileceğini" öne sürmüştür. Fredric Jameson bu güçten düşmüş dünya görüşünü şöyle açıklamaktadır:

"Üsluba dayalı yeniliklerin artık mümkün olmadığı bir dünyada geri kalan tek şey ölü üslupları taklit etmektir... Çağdaş ve postmodern sanat, sanatın, estetiğin ve yeni olanın yenilgisini ve geçmişin mahkumiyetini içerecektir."

Postmodern eleştiri ve fotoğraf, bu bezgin tekrarın vücuda gelişinde ve hatta kutlanmasında önemli hale gelmiştir; sanatçı Richard Prince'in de deyişiyle, yeninin üretimi "*yeniden üretmek*" yoluyla mümkündür.

Postmodernistler, fotoğrafı toplumsal ve siyasal bağlamdan tecrit eden John Szarkowski gibi üst-modernist eleştirmenlerin biçimciliğine savaş ilan etmişti. Szarkowski'yi taş yürekli bir diktatör olmakla itham etmelerine rağmen, Szarkowski'nin fotoğraf hakkında onlardan daha ileri bir empati ve sezgi ile yazdığını gözden kaçırmışlardır. Diğer yandan, köklerini toplumsal ve siyasal bağlamlar üzerine salmış olan belgesel fotoğrafa da aynı şiddetle karşıydılar. İlerleme ve tabana yayılan, hatta mecburi olan doğruluk gibi geleneksel fikirleri benimsemeyi sürdüren liberal ve toplumsal bilinç sahibi fotomuhabirleri alaya alarak Rosler, "kaşınmanın kaşıntıyı dindirmesi gibi, liberal belgeselin de vicdani huzursuzlukları yatıştırdığını" iddia etmiş ve şöyle devam etmiştir: "Belgesel, korku filmlerini andırır ve korkuya bir sima vererek tehdidi bir kurguya dönüştürür." Aynı biçimde, Sekula da fotoğrafçı Paul Strand'in "insani değerler", "toplumsal idealler", "terbiye" ve

"hakikat" gibi kavramların "düşman" olduğuna yönelik inancına saldırmıştır ki, bu ifadeyi halen hayret verici bulduğumu itiraf etmeliyim.

Güçsüz ve savunmasız insanların betimlenmesi, kolaylıkla küçümsemeye kayabilecek endişe verici bir girişimdir. Ancak bu eleştirmenlerden gördüğü tepki, kolaylıktan dem vuran bir aşağılama selidir. Carol Squires fotomuhabirliğin ıstırabı yansıtmasını "köklü sefaletin bir tablosu" olarak kestirip atmıştır. Toplumsal belgeselcilere karşı bir öfke seli içerisindeki Rosler ise "sefil, çaresiz ve ruhsuz bir mağduriyet" betimleyen bu imgeleri "soytarıya dönmüş kurbanlar", "değersiz ve kepaze" olarak addetmiştir. Daha da ileri giden Rosler, çağdaş fotomuhabirliği "tuzu kuruların evcil hayvanı ve yabancı bir yaşamın iç bulandıran, sulu ve sinsi ahlaksızlıktaki takdiri" olarak tanımlamıştır. Bu tanıma uygun bazı belgesel fotoğraflar olabilse de, Rosler ve meslektaşlarının, Gilles Peress ve Abbas'ın İran'da, Susan Meiselas'ın Nikaragua'da, David Goldblatt'ın Güney Amerika'da, Eugene Richards'ın Birleşik Devletler'de ve Don McCullin'in neredeyse her yerde yapmakta olduğu hatırı sayılır çalışmalarını göz ardı etmeleri oldukça tuhaftır. Bu insanların yaptıkları güç ve tüyler ürpertici işlere farklı yollarla tepki verilebilse de, ortaya koydukları imgelerin herhangi bir kaşıntıyı dindirdiğini söylemek pek de mümkün olmasa gerek.

Pek çok postmodernist eleştirmenin kadın olması tesadüf değildir: duygusallık korkusu kadın entelektüeller, özellikle de sol eğilimli olup, yüksek kültür yerine popüler kültür üzerine yazılar kaleme alanlar arasında oldukça güçlüdür. (Sinema üzerine adeta genç bir kız heyecanıyla yazıp, yine de mizacını yitirmeyen Pauline Kael bu konuda önemli bir istisnadır.) Bu endişenin –ve havailik korkusunun– beraberinde, kronik olumsuzluğun korkusuz bir deha anlamına geldiği yanılgısı da gelmektedir. Partisan Review için tiyatro eleştirmenliği yaptığı günlere dönüp bakan Mary McCarthy, sorunu şöyle tanımlıyor:

"Estetik bağnazlık... Her bağnazlık türünde olduğu gibi, bunda da kişinin doğal zevk ve güdülerini reddetmesi üzerine kurulu bir ikiyüzlülük eğilimi vardır. Thornton Wilder'ın *Our Town* yapıtını beğendiğimi farkettiğimde nasıl huzursuz olduğumu anımsıyorum. Dergideki çocuklar, benim davayı sattığımı düşünecekler diye neredeyse oyunu övmekten çekiniyordum."

Postmodernistlerin katı olumsuzluğundan da beteri, özgürlüğü bü-

tünüyle reddedişleriydi. Onlara göre ister fotoğrafçı ister izleyici olsun, özerkliğin tek bir zerresi bile mümkün değildi; ne fotoğrafçı bir anlık bile olsun bir sürpriz, orijinallik veya sezgi sunabilir, ne de izleyici bir fotoğrafa bakarken bunları bulabilirdi. Bir fotoğrafa anlam yüklemek hazin bir hayaldir: "Betimlenen bir sahneye atadığımız bütünlük, anlam ve kimlik yalnızca bir yansıma ve hayali bir bolluk uğruna yoksullaşmış bir gerçekliğin reddidir." diye yazıyor Victor Burgin. Bu eleştirmenlerin gözünde, dünyayı yeni bir açıdan görmek mümkün değildir, çünkü hepimiz kapitalizmin kırılmaz demirlerden örülmüş ideolojik ağındaki çaresiz, beyni yıkanmış örümceklerden başka bir şey değilizdir. Bir fotoğraf eleştirmeni için tuhaf bir duruş olsa da, Burgin bakma eylemini kınamaktadır: "Bir fotoğrafa bakarken ne göreceğimiz konusunda özgür olan inancımız, *bakma* eylemine seferber oluşumuzdaki suç ortaklığımızı gizler. Burgin'e göre fotoğraf, "narsist tanımlama" ile "röntgencilik" arasında, kasvetli bir nevi "Sophie'nin Seçimi"[2] öne sürmektedir. Kısacası, postmodern eleştirmenler fotoğrafı bir hapishane, bakma eylemini ise bir suç olarak görmektelerdir ki belki de bu sebepten ötürü işlerini okumaya kalkışmak, dizboyu çamurun içinde yürümeye benzemektedir.

Postmodernistlerin kalıtsal düşmanlığını reddetmiş kaliteli çağdaş fotoğraf eleştirmenleri de bulunmaktadır. Aklıma gelen ilk isimler arasında, 1960'lı yıllarda düzenli olarak yazmaya başlamış olan Max Kozloff ve Rebecca Solnit, David Levi Strauss ve Geoff Dyer gibi, kendilerini kaybetmeden postmodern eleştiriye yanıt veren daha genç eleştirmenler bulunmaktadır. Postmodernizmin benimsediği "imgeye dair yıpratıcı, yorumsal ironi" artık pek de revaçta değilmiş gibi görünebilir. Ancak günümüzde Sekula ve Rosler'ınkiler gibi denemeler daha az yazılıyorsa, bunun sebeplerinden biri de onların fikirlerinin akademiler, sanat dergileri, müzeler ve galerilerdeki pek çok kişi tarafından hazmedilmiş ve kabul edilmiş olmasıdır. Kuramcı W. J. T. Mitchell'ın dediği gibi, "dönüşlü eleştirel ikon kırıcılığı, günümüz entelektüel söylemine hükmetmektedir." Dolayısıyla daha yakın geçmişteki yayınlarda, "geçmişte fotoğrafa atfedilen ancak günümüzde gözden düşmüş gerçeklik" gibi gelişigüzel cümlelere rastlamak müm-

[2] Her iki seçeneği de olumsuz sonuçlar doğuracak ikilemleri ifade eden bir metafor. William Strydon'ın 1979 tarihli, aynı isimli romanına gönderme yapmaktadır. [ç.n.]

kündür. Burada, fotoğrafın gerçeklik değerinin adeta buruşturulup tarihin çöp tenekesine atılmış olduğu izlenimi oluşmaktadır. Daha da kötüsü bu fikirler, kamuoyu içerisinde yayılması, belgesel fotoğrafçılığına yönelik kayıtsız bir küçümsemeyi cesaretlendirmektedir. Böylesine imgeler manipülasyon ve suiistimal dolu bataklıklarsa, bakmanın ne faydası var ki? İnsanların gözlerini kaçırmaları oldukça kolaylaştı ki, bu bir erdem halini aldı.

• • •

Bütün bunları –postmodernistlerin mağduriyet saplantılarını, özgürlüğü reddedişlerini, kalıtsal huysuzluklarını– Pauline Kael'in 1960 yılında yazdığı "Çöp, Sanat ve Filmler" adlı denemesinin açılış sayfalarıyla karşılaştırmak oldukça ilginçtir. Kael de, gerek okuyucuları gerekse diğer eleştirmenler için belli bir ton belirlemiştir:

"İyi bir film sizleri o bezgin ürkekliğinizden ve umutsuzluğunuzdan çıkarabilir; iyi bir film sizleri yeniden hayata döndürebilir, olasılıklara olan inancınızı yenileyebilir... Filmin iyi olması da gerekmez; aptalca ve anlamsız bile olsa, iyi bir performanstan veya iyi bir replikten keyif alabilirsiniz. Bir oyuncunun kaşlarını çatışı, küçük bir jesti veya sahte bir masumiyet altından söylenen hınzır bir ifade ile dünya biraz anlam kazanır."

Eğer *Fotoğraf* Üzerine dahiyane bir kuşkucu tarafından yazılmışsa, "Çöp, Sanat ve Filmler" ise vurgun bir aşığın eseridir. Burada Kael'in bizlere gösterdiği ise, bir aşığın da en az bir kuşkucu kadar zeki ve gözlemci olabildiğidir.

"Çöp, Sanat ve Filmler" içerisinde Kael iki son derece önemli sezgide bulunmuştur. Birincisi, çöpün yargıyı kirletmektense, izleyicinin özerk bir estetik geliştirerek onu sanata yönelteceğidir. Bir diğeri görüşü ise, film izlemenin gerçekten en olgun yolunun, en derin duygularımızı derinlemesine analizler yoluyla reddetmeksizin, film deneyimiyle birleştirilmesi olduğudur. Ancak pek çok kişinin hataya düştüğü bu noktada, Kael olgunlaşmamış hisleri veya sınanmamış bir hayranlığı savunmaz; tam tersine, filmlere böylesine düşüncesiz biçimde yaklaşan izleyicinin "sadece duygusal zaaflarını değil, tüm hislerini kullanan bir kişiden daha özgür değil, daha kısıtlı" biçimde yanıt verdiğini belirtir.

Kael okuyucularına, duygularını estetik, entelektüel ve ahlaki yaşamlarının bir parçası olarak benimsemelerini öğütler: duygular eleştirel düşünceyi baltalamaz, onu güçlendirir.

Bu durum, Baudelaire'in "hazzının nedenini" aramak hakkında yazarken belirttiği fikirle aynıdır; bu, Randall Jarell'ın iyi bir eleştirmenin "hakikat hissi" ile "kişisel gerçek" olgularını birleştirdiği; Alfred Kazin'in "düşünme ve hissetmenin birliği, eleştirmenin zekasının tutkulu işleyişinde varolur" derken kastettiği görüştür. Duygu ve düşüncelerin birleşmesi yolundaki bu arayış –ve sanata yönelik önerdiği arkadaşça veya en azından açık yaklaşım– başta yirminci yüzyıl olmak üzere, pek çok nesilden Amerikalı eleştirmenin merkezi projesi olmuştur. Ancak fotoğraf eleştirmenlerinin reddettiği proje de tam olarak budur. Peki neden?

Fotoğraf modern bir buluştur ve icadından bu yana katılımcılar, eleştirmenler ve izleyiciler arasında pek çok çatışmaya ve gerilime yol açmıştır. Fotoğraftan bahsettiğimizde, moderniteden bahsediyoruz; fotoğrafın su yüzüne çıkardığı kaygılar, modernitenin ortaya çıkardığı kaygılardır. Fotoğraf, modern yaşam ve onun kederlerinin bir yansımasıdır, ki bu da meydana çıkardığı yüksek beklentileri, buruk düşkırıklıklarını ve katışıksız saldırganlığın bir kısmını açıklayabilir.

Daha en başından itibaren, fotoğrafın temel tabiatı kafa karıştırıcıdır. Kategorileri birbirine karıştırmaya eğilimlidir ki bu heyecan verici, huzursuz edici veya her ikisi de olabilir. Fotoğraf bir sanat dalı mıydı? Yoksa bir gazetecilik biçimi miydi? Gözetleme şekli miydi? Bir bilim miydi, yoksa bir çeşit büyü müydü? Yaratıcılığın bir ifadesi miydi, yoksa gerçeklikle olan ilişkisi taklide, hatta bir tür asalaklığa mı dayanıyordu?

Belli olan tek şey, fotoğrafın gerçekten demokratik bir mecra olduğuydu. Ralph Waldo Emerson, ona "gerçek cumhuriyetçi resim" adını vermiştir. İlk başlarda *toplumsal* bir mecra olarak görülmüş ve 1839 yılında, Fransız Milletvekilleri Konseyi ise Louis Daguerre'in yeni icadının şahsına patentlenmesi yerine Fransız halkına ve tüm dünyaya ait olması gerektiğine kanaat getirmiştir. Böylece Fransa, eleştirmen Ariella Azoulay'in tanımıyla "fotoğrafçılığın kendisini demokrasinin bir sembolü haline getirmeyi ummuştur. Fotoğraf ulusa bahşedilmiş bir

hediye, bir lütuf ve bir haktır."

Ancak bu *eşitlikçi* yenilik, Baudelaire gibi büyük bir modernist için bile yoğun kaygılara yol açmıştır. Baudelaire, genel erişilebilirliği ve popülerliği gibi pek çok sebepten ötürü fotoğraftan nefret ediyordu. 1859 yılında şöyle diyordu: "Bu içler acısı dönemde, cahil bir güruhun desteklediği yeni bir sanayi gelişmekte." Eski Ahit'ten bir peygamber edasıyla devam ediyor:

"Rezil toplumumuz, Narcissus gibi, kendi lüzumsuz imgesini metal bir levha üzerine aramaktadır. Bir çeşit delilik, olağandışı bir bağnazlık bu yeni güneş tapınıcılarını sarmıştır; tuhaf mahlukatlar meydana çıkmaya başlamıştır."

Baudelaire, fotoğrafın gerçeği yakalamaktaki üstünlüğünün resim sanatını yokedeceğine inanmaktadır. O'na göre "sanayi, sanat alanına girdiği anda, sanatın en büyük düşmanı halini alacağı" son derece açıktır.

"Şiir ve ilerleme, birbirine içgüdüsel bir nefret duyan iki hırslı adamdır... Gün geçtikçe, sanat kendine olan saygısını yitirerek, kendini harici gerçekliğin karşısında kaybetmekte ve ressam ise giderek düşlediği şeyi değil gördüğü şeyi resmetmeye yönelmektedir."

Düşlediği değil gördüğü: bu tanım, mekanik üretime yönelik ağır bir ithamdır ve en ateşli fotoğrafçıyı (ve eleştirmeni) bile durup düşünmeye sevkedebilir. Ancak Baudelaire fotoğrafı tamamen feshetmenin gereksizliğinin farkında olsa da, –yine aynı gereksizlikle– fotoğrafın yalnızca belgesel nitelikleri çerçevesinde tecrit edilmesini talep etmiştir. "Bırakın doğabilimcinin kitaplığını süslesin, mikroskobik böcekleri büyütsün. Ve hatta gökbilimcinin teorilerine destek olsun." Sanat, sanatçılara bırakılmalıydı ve ellerinde kameraları olan kitleler kesinlikle bu kategoriye dahil değildi.

Flaubert de, yerleşik resim sanatı ile bu yeni biçim olan fotoğraf arasındaki düşmanlığa dikkat çekmiştir. Son romanı *Bouvard et Pécuchet*, bir "Kabul Edilmiş Fikirler Sözlüğü" içermekte ve burada "Fotoğraf" başlığında sadece "resmi tahtından edecek" yazmaktadır. George Bernard Shaw da fotoğrafın resim sanatını mağlup edeceğini öngörmüştür. Ancak Shaw resmin ölümünü, cahillerin intikamı olarak değil, bir

özgürleşme olarak görmüş ve olumlu biçimde karşılamıştır. Gerçekten de, söz konusu fotoğraf olduğunda, Shaw'u bir anti-Baudelaire olarak görmemiz mümkündür. 1901 yılında kaleme aldığı bir yazısında Shaw, resmin "yabanıl sürüp sürüştüren... çalıp çırpan" pimpirikli üslupçuluğunu alaya almıştır. Fotoğrafın modern ve dürüst açıklığını sevmiş ve zaferini ilan etmiştir: "Eski oyun bitti artık... Kamera, sanatsal ifadenin aracı olarak kalemi ve fırçayı kaçınılmaz biçimde mağlup etmiştir... Ressamlara ve onların sevdalılarına gelince; onlara meydan okuyorum. O fırça vuruşlarının ömrü sona erdi." Bir ifadeye göre Shaw "tek bir şipşak fotoğraf için, İsa'nın tüm resimlerini verebileceğini" söylemiştir. Böylece çağının fotomuhabirlerinin hayranlığını elde etmiş olması şaşırtıcı değildir.

Neredeyse fotoğrafın icadıyla eşzamanlı olarak, bir fırıncı veya kasabın bile –en azından İngiltere, Almanya, Fransa ve Birleşik Devletler gibi sanayileşmiş ülkelerde– fotoğraf ürünleri edinebileceği anlaşılmıştı. İskoç yazar Jane Welsh Carlyle'ın 1859 yılında belirttiği üzere "yoksullar bile kaybettikleri sevdiklerinin resimlerini elde edebiliyorlardı." Bu insanların kendileri de resimleri üretebiliyordu. Fizikçi Dominique François Arago, Fransız Vekiller Konseyi'ne yaptığı açıklamada "Daguerreotype tekniğinin, özel bir çaba istemeden herkes tarafından kullanılabileceği bir yapıda" olduğunu belirtmiş ve sürdürmüştür: "Çizim sanatına dair bir ön bilgi veya özel bir el becerisi gerektirmez." Bu noktadan sonra anlaşılmıştır ki, fotoğraf çekmek yalnızca kasap ve fırıncı değil, mürebbiye ve öğretmenler için de mümkündü. Gerçekten de fotoğrafçılık, ondokuzuncu yüzyıl kadın ve erkeklerin görece eşit şartlarda yer alabildikleri az sayıdaki etkinlikten biriydi. Daguerre bu konuda fotoğrafçılığın "gerektirdiği az miktarda emekle, hanımları büyük ölçüde memnun edeceğini" yazmıştır. Fotoğrafa duyulan ilgi, toplumsal sınıflar arasında da yayılmış ve Lady Elizabeth Eastlake'in 1857 yılında gözlemlediği üzere "her evin uğraşı ve ihtiyacı" haline gelmiş ve "en görkemli salonlardan, en tozlu tavanaralarına, hafiyelerin ceplerinden mahkum hücrelerine dek her yerde bulunabilir olmuştur." Bu kadar çeşitli insanın yaşamında, bu kadar çok işlev kazanan pek az sayıda icat bulunmaktaydı.

Sıradan insanların fotoğraf çekmesinde asıl hayret verici olan şey

ise, sıradan insanların da *iyi* fotoğraf çekebildiğidir. En başından beri fotoğrafı diğer disiplinlerden ayıran temel unsurlardan biri de budur. Ne de olsa, pek çok kişi harika tablolar yapamamakta veya muhteşem piyesler yazamamaktaydı. Ancak pek çok sıradan kişi –herhangi bir eğitim, deneyim veya bilgi olmaksızın– kimi zaman tanınmış fotoğraf ustalarından daha iyi fotoğraflar çekebilmekteydi. (Sanırım Sontag'ın "fotoğraf çekebilmenin ürkütücü kolaylığı" derken kastettiği budur.) Ancak bu da endişe vericidir. Çünkü, böyle bir eşitlikçiliğin bulunduğu yerde tüm ayrımların ortadan kalkışı da geri kalmış mıdır? Eğitimsiz insanlarında icra edebildiği bir sanat, hatta bir eylem, kimde hayranlık uyandırabilir? Fotoğrafın demokrasi vaadi, daima onun kamusal tehdidi de olmuştur.

O halde fotoğraf, teknoloji hakkındaki duygusal çelişkilerimizi de uyandırmaktadır. Resim, yazı, dans, müzik ve hikaye anlatıcılığın aksine fotoğraf, binlerce yıl önce, masum ilkeller ile değil, ikiyüz yıldan kısa bir süre önce, tavizkâr modern insan ile başlamıştı. Yine diğer disiplinlerin aksine, fotoğraf bir makineye ve kimyasal bir sürece dayanıyordu. Kısacası fotoğraf, "huzursuzluk verici", saf olmayan bir sanat (veya zanaat) olarak karşımıza çıkmış ve bizler de ona, makine çağına olan tavrımız gibi, beklenti ile şüphenin, şanlı umutlar ile muazzam kasvetin karışımından oluşan çelişkili bir tavırla yaklaşmıştık. Fotoğraf, gerek teknolojik ütopya, gerekse teknoloji korkusu için kusursuz bir alıcıdır; belki de bu sebeple fotoğraf eleştirisinin iyimserlik, hayalkırıklığı, kararsızlık ve nefreti kapsaması kaçınılmaz olmuştur.

Ancak bunların da ötesinde, fotoğraf eleştirisinin kendi öznesine yönelik o tuhaf düşmanlığı bulunmaktadır. Sontag, Berger ve Barthes'ın yanısıra postmodernist ve postyapısalcı çoğu yirminci yüzyıl eleştirmeni, başta Siegfried Kracauer, Walter Benjamin ve Frankfurt Okulu'nun melankolik yazarlarından ve Benjamin'in yakın dostu Bertolt Brecht'ten yoğun biçimde etkilenmiştir. Gittikçe kararan bir Avrupa'nın karanlık gölgesinde yaşamış olan bu isimler, yalnızca fotoğraf üzerine yazmamışlardır (gerçi Kracauer bir sinema eleştirmeni ve daha sonra ise bir kuramcı olmuştur). Ancak yazdıkları, çağdaş eleştirmenler tarafından yerinde bir entelektüel saygının yanında, yersiz bir tür köktenci hayranlık ile karşılanmıştır.

Benjamin bazı yönlerden fotoğrafçılık girişimine yönelik eleştirile-

re sahip olsa da, fotoğraftan hoşnutsuz olduğunu söylemek yanlıştır. Tam tersine, bir mantıkçı olarak Benjamin fotoğrafın özgürleştirici ve hatta devrimsel olasılıkları mümkün kıldığına inanıyordu. 1931 yılında yayınladığı "Fotoğrafın Kısa Tarihi" adlı denemesinde Benjamin fotoğrafın sıradan insanlardan oluşan kitleleri dünyaya *yaklaştırdığını* ve onların "sanat yapıtları üzerinde denetim elde edebileceği" "yeni görüş biçimleri" yarattığını savunmuştur. Yıllar sonra yayınlanan ve büyük bir etkiye sahip çalışması "Mekanik Üretim Çağında Sanat Yapıtı" adlı denemesinde ise, fotoğraf ve sinemanın geleneklerin yerle bir edilmesindeki payına değinmiştir: "Mekanik çoğaltım, sanat eserini bir ritüele bağlı olmanın getirdiği asalaklıktan azat etmiştir... Bir ritüele bağımlı olmaktansa sanat, bir başka pratik üzerine kurulmaktadır – politika."[3] Benjamin için fotoğrafçılık, modernizmin acılı ancak gerekli bir görevi olan dünyanın kutsallıktan kopuşunun bir parçasıydı.

Bu yeni görme biçimi bir çeşit doğruluk serumu olabilirdi. "Makyajı gerçeklikten ayıran" fotoğrafçı Eugène Atget, Benjamin'in minnettar ve en güzel yazılarından bazılarına esin kaynağı olmuştur:

"O, çöküş dönemindeki geleneksel portre fotoğrafçılığındaki boğucu havayı dağıtan ilk kişiydi. Bu atmosferi arındırmakta, hatta tamamen dağıtmaktadır... Böyle resimler gerçeklik ruhunu adeta batan bir gemideki su gibi çekip almaktadır."

Yine aynı biçimde Benjamin fotoğrafın öznel kuvvetini –ifade ettiği dünyaya girme ve hatta onu değiştirmekteki tekinsiz yetisini anlamıştır. Gerçekten de, fotoğrafı resimden ayıran da işte bu tanımlama ve eyleme yönelik teşviktir. Benjamin için fotoğraf sabit, ölü bir şey değildir. Tam tersine, geçmişi, şimdiyi ve geleceği kapsar: fotoğraf tarihin *ve* olasılıkların bir belgesidir. Bir adam ile (daha sonra intihan edecek olan) nişanlısının, ondokuzuncu yüzyılda çekilmiş bir fotoğraf için Benjamin, "bir tablonun bizler için asla sahip olamayacağı bir sihir" barındırdığı yorumunda bulunmuş, ve şöyle devam etmiştir:

"İzleyici, fotoğrafta gerçekliğin söz gelimi kendini özne üzerine dağladığı, o an ve mekana dair bir tesadüf parıltısı yakalamak ve bu unutulmuş an içerisinde geleceğin, adeta onu yeniden keşfedebileceğimiz bir incelikle dokunduğu belli belirsiz

[3] Benjamin'in bu denemesine günümüzde duyulan saygı, dönemindeki çağdaşlarınca paylaşılmamaktaydı. Denemeye bir tür deli saçması olarak bakan Brecht, günlüğüne şöyle yazmaktadır: "Tamamen mistisizm... Oldukça ürkütücü..."

bir noktayı aramak için karşı konulmaz bir dürtüye kapılmaktadır."

Ancak tüm olumsuzluklar da doğrudur. Benjamin, fotoğrafın yaratılmasına katkıda bulunduğu edilgen ve son derece estetize edilmiş topluma da yoğun bir şüphe duymaktaydı. Spor müsabakalarından savaşa, tüm kitlesel olaylar "üretim teknikleri ve fotoğrafın gelişimi ile yakından bağıntılıydı." Benjamin fotoğrafın "herhangi bir çorba tenekesine –Warhol'un çağını öngörmüş olması mümkün müdür?– bile kozmik bir önem bahşedilebilen ancak içerisindeki insani bağlantıların birini bile kavrayamayan" bir aldatmaca biçimi olduğuna inanıyordu. Fotoğrafın güzelleme yetisine güvenmiyordu: fotoğraf "sefil yoksulluğu bir eğlence nesnesine", "insan sefaletini bir tüketim nesnesine" dönüştürmüştü. Benjamin için fotoğrafın açık ve sorgulamaz gerçekliği betimleme iddiası, bağımsız diyalektik düşünceye yönelik bir tehditti. Fotoğrafın yükselişiyle "karşısında kimsenin kişisel kararların sorumluluğunu alamadığı yeni bir gerçeklik açığa çıkmakta"; bunun yerine "kişi merceğe başvurmaktadır." Benjamin merceğin, kusursuz olduğu farzedilen nesnel yargısıyla, sıradan insanların kusurlu ve öznel yargısını fethedeceğinden korkuyordu; fotografik dünyanın basitliği, insan doğasının karmaşıklığını gözlerden saklayacaktı.

Benjamin'in de ötesinde Kracauer, fotoğrafı bir çeşit indirgeme olarak görüyordu. Onu savunanların vaatlerinde belirttikleri insan kişiliğinin heyecan verici yakınlığını sunmak yerine, Kracauer fotoğrafın kişi değil, kişiden eksileceklerin bütünü olduğunda ısrarcıdır. Fotoğraf kişiyi imha eder. "Tarihin kendini sunabilmesi için, fotoğrafın öne sürdüğü yüzeysel anlayış yokedilmelidir." Ayrıca Kracauer, fotoğrafın gizli gerçekleri açığa çıkarmanın da ötesinde bunları tıkadığını da öne sürmektedir: "Bir fotoğrafta, kişinin tarihçesi kar altında gömülüdür."

Weimar yıllarında Kracauer bir kuramcıdan çok bir eleştirmen olarak yazılar yazarak, liberal bir günlük gazete olan *Frankfurter Zeitung*'da ikibine yakın makale ve eleştiri kaleme almıştır. Ancak iki savaş arasındaki dönemin Berlin'in, sansürden yeni kurtulmuş basınındaki dergi ve gazetelerin fotoğraf kullanımındaki savurganlığından endişe duymuştur. Çağdaşları için bu basın ve başvurduğu yeni ve kimi zaman hayret verici fotoğraf kullanımı, modernitenin görkemli bir habercisiydi. Fotoğraf kullanımı diğer yandan bir gelir kapısı olarak da

görülmekteydi; genç Robert Capa'nın kariyeri bu yıllarda başlamıştı. 1926 yılında yayınlanan "Okumayı Bırak! Bak!" adlı makalesinde, sanatçı Johannes Molzahn, "Fotoğraf!" diye haykırıyordu; "Bu günümüzün en büyük fiziksel-kimyasal-teknik harikası ve inanılmaz sonuçları olan bir zaferdir! Günümüz sorunlarını açıklayacak ve yapıt ile yaşam arasındaki ahengi yeniden kuracak en iyi araçlardan biridir."

Ancak Kracauer etkilenmemekte kararlıdır. "Fotoğraf selleri tüm bellek barajlarını yıkıp geçer. Kendi hakkında bu kadar az şey bilen bir başka devir daha olmamıştır. Resimli dergilerin icadı, egemen toplumun ellerinde, algının tıkanmasına yönelik en kuvvetli silah haline gelmiştir. "İmge-fikir", fikrin kendisini uzaklaştırır. Fotoğraf sağanağı ise şeylerin anlamına yönelik bir duyarsızlığın izlerini taşır." Kracauer'a göre fotoğraflar akıl yürütmeye karşı savaşır; yeni fotomuhabirlik, fikir sahibi insanlar, siyasi radikaller ve –bazen görüldüğü üzere– entelektüeller tarafından kullanılmakta olsa da, akla yönelik değildir. Yine de, Benjamin gibi Kracauer da modernitenin –ona bu yeni mecra türlerini sunan– kültürel parçalanmasının kitleleri radikalleştirebileceğine inanmakta ve fotoğrafı da dünya tarihinin kritik bir aracı olarak görmektedir. "Tabiata dolanıp kalmış bir bilinç, kendi maddesel temelini göremez" diye yazar. "Fotoğrafın amacı, daha önce incelenmemiş bu *doğal temeli* açığa vurmaktır. Tarihte ilk kez, fotoğraf doğal bir kozayı açığa çıkarmakta; ilk kez hareketsiz dünya kendini insanlardan bağımsız bir biçimde sunmaktadır."

Kracauer, koro kızları, çarşılar, çok satan kitaplar ve sirkler gibi popüler kültür konularında son derece ciddi yazılar kaleme almıştır. Öte yandan, bir popülist de değildi; seyirci kitlelerine –özellikle de "küçük aptal yüreklerini" hor gördüğü kadın izleyicilere– olan nefreti oldukça belirgindir. Popüler kültür ürünleri ona daima itici gelmiş veya en iyi ihtimalle küçümseyici görünmüştür. Örneğin, "Film 1926" adlı denemesi, o yıl sinemalarda gösterilen –kurgudan belgesele, haberden sanat filmlerine– tüm türlerin Kracauer'in ağır saldırısına uğradığı son derece olumsuz, genel bir bakıştır. Ancak sanırım Kracauer'in öfkesi nefretten değil, yıkılmış umutlardan kaynaklanmaktaydı: o halen popüler kültürün, yapım halinde bir felaket olarak algıladığı Weimar Cumhuriyeti'ni önleyeceğine dair vahim umutlar besliyordu. Radikal biçimde değişmiş bir bilinç yaratan fotoğrafın, "tarihin büyük kumarı" olduğunu iddia

ettiğinde de kullandığı işte bu kıyamet habercisi üslubudur.

Kracauer'in sol eğilimli meslektaşlarının hepsi onun kitle medyasına duyduğu antipatiyi paylaşmıyordu. Komünist sanatçılar George Grosz ve John Heartfield, çalışmalarını el ilanları, afişler, kitap kapakları ve gazeteler gibi erişilmesi kolay, ucuz ve yerel yollarla yaymayı amaçlamışlardır. Heartfield'in yapıtları kitlesel piyasa olmaksızın imkansızdı ve Grosz ise Amerikan pop kültürüne hayrandı. Ancak sonraki nesillerde, fotoğraf hakkında yazacak olan kültür eleştirmenleri arasında yayılacak olan tavır, Kracauer'in acımasız ve tenkitçi tavrı olacaktı.

Herşeyin ötesinde, gölgesi fotoğraf eleştirisi üzerinde asılı durmayı sürdüren ve duyarlılıklarıyla onu tanımlayan kişi Brecht'tir. Sanırım Brecht'in fotoğraftan gerçekten tiksindiğini ya da en azından derinden şüphe duyduğunu söylemekte bir sakınca yoktur; 1931 yılında şöyle yazar: "Fotomuhabirlik alanındaki inanılmaz gelişmeler, dünyamızın durumuna yönelik hiçbir şey açığa çıkarmamıştır. Aksine, fotoğraf burjuvazinin elinde gerçeğe yönelik korkunç bir silaha dönüşmüştür." "Fotoğrafın Kısa Tarihi"nde Benjamin, Brecht'ten bir alıntıya yer vermiştir: "Gerçeğin yansıması, ilk kez gerçeğe dair bu denli az şeyi göstermektedir. Krupp imalathaneleri veya AEG'in birer fotoğrafı bizlere bu kurumlar hakkında hiçbir bilgi vermemektedir."

İncil'e yakışacak sorgusuz bir inançla yapılan bu alıntılar Sontag, Barthes, Berger ve postmodernistlerin fotoğrafa yönelik ithamlarını derinden etkilediği açıktır. (Brecht'ten kırk yıl sonra –ve aradaki süre içerisinde üretilen yoğun fotomuhabirlik çalışmalarına rağmen– Sekula neredeyse aynı yargıda bulunacaktı: Sekula'ya göre belgesel fotoğraf "gösteriye, gözün eğlencesine, röntgenciliğe, teröre, kıskançlığa ve nostaljiye büyük katkıda bulunmuş ancak toplumsal dünyanın eleştirel anlayışına büyük bir getirisi olmamıştır.") Bir açıdan bakıldığında, Brecht haklıdır. Fotoğraflar dünyanın işleyişini açıklamaz; sebep veya nedenler önermez; bizlere anlaşılır ve hatta farkedilebilir başlangıçlar, süreçler ve sonuçlar sunmazlar. Ve fotoğraflar ayrıntıyı belgelese de, siyasi ve tarihi ayrımları tehlikeli biçimde bulandırabilirler. Barcelona'da 1937 yılında bombalanmış bir binanın fotoğrafı, 1945 Berlin'indeki bir başka binayı, 1972 yılında Hanoi'daki bir yapıyı, 1999 Belgrad'ını veya geçtiğimiz haftanın Kabil'ini andırabilir. Ancak kaba

bir indirgemeci –veya bir mutlak bir pasifist– bu beş kentin ve dolayısıyla beş farklı savaşın aynı koşulları, aynı tarihleri veya aynı sebepleri temsil ettiğini söyleyebilir. Yine de bazı fotoğraflar benzer *görünür*: eğer birinin bombalandığını görürseniz, hepsini görmüş sayılırsınız.

Bu tür aldatıcı benzerlikler, insan fotoğraflarında da bulunabilir. Bu satırları yazarken, *New York Times*'ın 25 Ocak 2009 tarihli sayısında yayınlanan iki fotoğrafa bakıyorum. Birinde, eğik başını ellerinin arasına almış Filistinli bir adam, Gazze'de İsrail ordusu tarafından öldürülmüş dört Hamas savaşçısının cesetleri üzerinde yas tutuyor. Diğer resimde ise, dört İsrail askeri, Hamas tarafından öldürülmüş bir silah arkadaşlarının bedeni önünde sarılmış, ağlıyorlar. Bu iki görselin ikonografisi ürkütücü biçimde benzerdir ki, şüphesiz *Times*'ın bunları birlikte yayınlamasının sebebi de budur. Ancak bu fotoğrafların kendisine bakıldığında, bu adamların birbirine zıt siyasi hareketleri temsil eden can düşmanları olduğunu anlamak mümkün değildir. Fotoğrafın, özellikle sol eğilimli eleştirmenlerin merhametsiz bir öfke ile saldırdığı –Barthes'ın fotoğrafın aptallığı olarak tanımladığı, açıklamasız ve anti-analitik doğası da tam olarak budur.

Ancak fotoğrafın sorunu yalnızca başaramadıkları değildir. Kanımca, Brecht ve çağdaş takipçileri için daha da büyük bir sorun olan şey, fotoğrafın başarabildikleridir. Fotoğraf, gerek sanat gerek ise gazetecilik alanlarına kıyasla, ânın süratli ve yakın duygusal bağını elde etmekte son derece üstündür. İnsanlar fotoğrafa küresel kapitalizmin çelişkili yapısını anlamak, Rwanda'daki soykırımın sebeplerini görmek veya Orta Doğu'daki çatışmalara bir çözüm bulmak amacıyla bakmazlar. Onlar –bizler– başka şeyler için başvururuz: zulmün, tuhaflığın, güzelliğin, ıstırabın, aşkın, doğanın, sanatsal yaratımın veya ahlaksız vahşetin neye benzediğine dair anlık yansımalar için fotoğrafa bakarız. Fotoğrafa, böylesine bir ötekiliğe karşı içgüdüsel tepkimizin ne olacağını keşfetmek için bakarız. Şüphesiz, fotoğrafa ilk ve öncelikli olarak, duygular aracılığıyla yaklaşırız.

Brecht için bu, mümkün olan en kötü yaklaşımdır. Şiirleri ve oyunları yalnızca duygusallığa değil, duygunun ta kendisine yapılan birer taarruzdu: Brecht için duygu ve duygusallık birer akraba idi. Onun için –öfke hariç– her duygu sahte ve boyun eğiciydi; O, duyguyu kapitalizmin kaosu ve saçmalığı ile bağdaştırıyordu. Şüphesiz yalnızca

Brecht, en ufak bir kinayede bulunmadan şöyle bir cümle yazabilirdi: "Yalnızca başım ağrıdığında duygulara sahibim – asla yazarken değil: yazarken düşünürüm." George Grosz'un da bir defasında belirttiği üzere Brecht, "bir kalp yerine, duyarlı bir elektrik bilgisayarı tercih ederdi."

Brecht'in duygusal katılığını destekleyecek pek çok unsur vardır; ilk şiirlerinden birinde, hayatındaki kadınlara "İşte burada, asla güvenemeyeceğiniz biri var" diyen bir adama ancak hayranlık duyabilirim. Beş yalın mısrada, hırçın duyguların, haklı uğurda olsa bile, ödetebileceği bedeli ortaya koyabilen de yine Brecht'tir:

Biliriz ki,
Hasetlikten de olsa nefret,
Simayı bozar.
Haksızlığa karşı da olsa gazap,
Sesi boğar.

Ancak gözden kaçırılan bir nokta, Brecht ve Frankfurt eleştirmelerinin, ebedi doğruyu bulmuş kahinler değil; belli bir dönemde, belli bir mekanda ve belirli olaylar çevresinde yer alan kişiler olduğudur. Zaman ve mekanları, gündelik gerçekliği son derece çalkantılı ve travmatik olan Weimar Almanyası'ydı. Kracauer'in 1926 yılında gözlemlediği üzere "insan, Berlin sokaklarına bakarken, bir gün tüm bunların paramparça olacağı hissine kapılıyordu." Weimar, o döneme dek adı duyulmamış bir çok kitlesel siyaset ve kültür biçimini benimsiyor ve bunlardan dolayı sersemliyordu; on yılı aşkın bir süre içerisinde Sosyal Demokratlar, Komünistler ve Naziler basında, mecliste ve sokaklarda savaştıkça, ülke bir felaketten diğerine savruluyordu. Weimar, en abartılı ve trajik biçimiyle modernite krizinin *ta kendisiydi*; Brecht ise onun yayılan felaketinin gölgesinde yaşamıştı.

Brecht'in dehası, deşilmemiş duyguların bu fani süreçteki önemini anlamakta ve bunu yıkacak sanat yapıtları üretmekte yatıyordu. Brecht, dostlarının zehirli duygularla dolu bir havuzda boğulmakta olduğunu görmüştü: Birinci Dünya Savaşı'nın ardındaki öfke; Yahudilere, entelektüellere ve solculara karşı duyulan kin; Brecht'in gözlemlediği kendine acıma, sıradanlık, korku ve nefretten oluşan bu abartılı, zehir zemberek hislerin karışımı ve ortalıkta gezinen karanlık komplo

teorileri, faşizm için mükemmel bir kuluçka hazırlamıştır. Bu çılgınlık seline karşı Brecht, kitlesini eğlendirmek, anlaşmak ve şaşırtmak yollarıyla bu hayallerden uyandırmaya çalışmıştır.

Brecht ve meslektaşları, yalnızca oldukça özel bir siyasi dönemde yaşamakla kalmamış, aynı zamanda fotoğrafın gelişiminde de belirli bir zaman içerisinde yer almışlardır. Gündelik yaşamın ve günlük kültürün ayrılmaz birer parçası haline gelmişseler de, fotoğraflar aynı zamanda yabancı ve kafa karıştırıcıydı; Weimar Almanyası'nın bu imge seli altında sersemlediğini söylemek yanlış olmaz. Kimi zaman propaganda amacıyla manipüle edilen ve değiştirilen fotoğraf, giderek histerik bir hale gelen siyaset sahnesinin kilit unsurlarından biri haline gelmekteydi. Yine de, fotoğrafın bir başka kitlesel afyondan (veya içi boş heyecandan) fazlası olabileceğine dair işaretler de bulunmaktaydı. Heartfield'in –bir eleştirmen tarafından "dinamitli fotoğraflar" olarak tanımlanan ve Komünist gazeteler ile yayınlarda yer alan– iğneleyici ve cüretkar fotomontajları, fotoğraf imgesinin sözde doğallığının altını oymuştur. Aynı şekilde, Arbeiter-Fotoğrafen, yani "işçi-fotoğrafçılar" hareketi işçi sınıfının zorlu hayat şartlarını belgelemekte ve takipçileri tarafından fotoğrafı toplumsal bir eylemcilik olarak kabul edilmekteydi. Hemen ardından ise, önderliğini Robert Capa ile İspanya'daki meslektaşlarının yaptığı, faşist şiddetin dehşetini kitlelere duyuran fotoğraflar gelmiştir. (Benjamin'in "Mekanik Üretim" denemesi, İspanyol İç Savaşı ile aynı yılda, 1936'da yayınlanmıştır.) Brecht fotoğrafı "burjuvazinin ellerinde olmakla suçlamışsa da, bu konuda hatalıdır. Belgesel fotoğraf pratiği, tüm dünyada liberaller ve solcuların elindedir.

Brecht gibi bizler de, sömürü, eşitsizlik ve şiddetle yoğurulmuş karanlık bir dönemde yaşıyoruz. Ancak bizim karanlığımız ile Brecht'inki arasında ciddi farklar bulunmaktadır. Treblinka ve Sobibor'un mimarı veya önceli olan bir toplumda yaşamıyoruz; 2010 yılının Birleşik Devletleri'nin 1933'ün Almanya'sı olmamasının yanısıra, bu ikisini karşılaştırmak görüş alanımızı daha da daraltmaktadır. Ayrıca bizler, seksen yıl öncesinin Berlin sakinlerine kıyasla, kitlesel medya içerisinde yolumuzu daha rahat bulabiliyoruz; gelişmiş ve değişmiş olan fotoğrafla birlikte anlayışımız ve onu kullanma biçimlerimiz de farklılaşmıştır. Brecht'in duygulardan uzaklaşmaya yönelik ısrarı onun için politik ve sanatsal (ve kanımca psikolojik) anlamda gerekli olsa da, bu ısrar pek

çok fotoğraf eleştirmeni tarafından pek de eleştirel olmayan bir biçimde, farklı zaman ve mücadeleler doğrultusunda benimsenmiştir.

Elbette, günümüzde hepimiz Brecht taraftarıyız –ya da en azından profesyonel hicivcileriz; tutkuyla alay etmede ve hissiyatla dalga geçmede üstünüz. Özellikle de dijital çağda, kendimizi fotoğraftan uzak tutmak konusunda uzmanız: her ergen bir fotoğrafı nasıl manipüle edeceğini, parçalayacağını ve yalan olarak reddedeceğini biliyor. Kaybettiğimiz şey ise, onlardan işe yarar bir şeyler öğrenmeyi ve onlar aracılığıyla başkalarına bağlanmayı amaçlayan yurttaşlar olarak fotoğraflara *tepki verme* yetimizdir. Fotoğrafa yönelik antipatimiz bizleri ancak bu noktaya kadar götürebilir; Brecht ve Frankfurt eleştirmenlerinin sezgilerinden esinlenebiliyor olsak da, onların izinden gitmemiz mümkün değildir.

• • •

Brecht ve meslektaşları, kitlelerin Pavlovvari ve konformist olarak gördükleri tepkilerinden kaygı duymuş ve bununla savaşmışlardır. Kracauer'a göre kitle kültürü "banka müdüründen veznedara, divadan daktilocuya kadar herkesin aynı tepkilere sahip olduğu bir *homojen kozmopolit kitle* oluşturduğunu" iddia etmiştir. Sanırım postmodernistler ise bunun da ötesinde izleyicinin itaatkar ve otomatik değil, asi ve patavatsız tepkileri hakkında karşıt bir endişe içindeydi. İçgüdüsel tepkilerimiz ve engelsiz bakışlarımızın, şeylerin iyi olmayabileceğini ve sinir bozucu ve kontrolsüz hislerimizin, çevremize inşa ettikleri ideolojik zırhı deşeceğinden kaygı duymuşlardır.

Bu yersiz bir korku değildir; hatta doğruluk payı bile vardır. Fotoğraflar, diğer imgelerden bile yoğun, beklenmedik ve azılı tepkiler çağrıştırır; Max Kozloff'un da dediği gibi fotoğraf "muhteşem bir yersizlikle, yaşamın kendine has ve her şeyden bağımsız amaçları olduğunu gösterir "Ve bazen bu tepkiler o kadar da muhteşem değildir: aç bir insanın fotoğrafından tiksinebilir veya bir çocuğun resminden cinsel olarak uyarılabilir, bir katliam fotoğrafından bıkkınlık –veya heyecan– duyabiliriz. Fotoğrafa baktıkça, bastırılmış şeyler gerçekten de yeniden su yüzüne çıkar; söz konusu fotoğraf – özellikle de insanların birbirilerine yaptıkları korkunç şeylerin imgeleri– olduğunda, hislerimizi "doğru" yola koymak son derece zorlaşır.

Çeşitli ülkelerden fotomuhabirlerin çektiği fotoğraflardan derlenen *Witness Iraq: A War Journal, February-April 2003* (Irak Tanığı: Bir Savaş Güncesi, Şubat-Nisan 2003) adlı kitabı gördükten sonra, fotoğrafın sevimsiz hisler çağrıştırma konusundaki yetisini gerçekten anladım. Kitaptaki fotoğraflardan çift sayfaya basılmış bir tanesinde, Bağdat'ın dışındaki ıssız, kum renkli bir mezarlıktaki altı kadın görülüyordu, (Bağdat'ta mezarlıklar son derece kalabalık yerlerdir; arka planda iki yeni kazılmış çukur ve henüz bitmemiş bir yapının iskelesi görülmekte.) Bu altı kadın, her iki tarafı da Arapça yazılarla bezenmiş ahşap bir tabutun başında toplanmıştı. Kadınlardan beşi, yüzleri birbirilerine dönük olarak, bir konuşma içerisindeydi; aralarından biri ise bir eliyle tabuta dokunurken, diğeriyle yüzünü avuçlamıştı. Fotoğrafın ön planında bulunan altıncı kadın, yüzünü diğerlerinden çevirerek, kollarını kavuşturmuş biçimde kameraya doğru dönmüştü. Tüm bu kadınlar siyah çarşaflar içerisindeydi; birkaçı yalnızca bedenlerini örtmekle kalmamış, yüzlerini de kapamıştı. 29 Mart 2003 tarihli bu kare, Associated Press çalışanı, Fransız savaş fotoğrafçısı Jerome Delay tarafından çekilmişti. Fotoğrafın başlığı, bizlere durumu anlatmaktadır: "Muhammed Jaber Hassan'ın akrabaları, onun tabutu başında ağlıyor... 22 yaşındaki Hassan, Bağdat'ın Şula mahallesindeki kalabalık bir Pazar yerine atılan, 52 kişinin ölümü ve pek çok kişinin de yaralanmasına yol açan bir bombalı saldırıda hayatını kaybetmiştir."

Bu, keder ile kaynaşan derin bir hüznün portresidir. Grubun bir parçası olduğu açıkça görülen ancak yine de gruptan tecrit olmuş ön plandaki kadın, gözlerini ve ağzını örtmüştür; gördüğümüz yalnızca yassı burnu ve kırışıklarla dolu, şişkin yanaklarıdır. İşte o zarif kırışıklık, sonsuz bir ıstırabın tercümanıdır. Tüm bir yaşamın deneyimi ve bir evrenin tüm kederi adeta bu buruk çizgide yoğunlaşmıştır.

Ancak yine de Delay'in fotoğrafına baktığımızda, bu evren beni kapsamamış veya beni içine çekmemişti; bu fotoğraf ben ve o Iraklı kadınlar arasında bir bağ kurmamıştı. İstememe ve duyumsamam gerektiğini düşünmeme rağmen, ne yakınlık, ne sempati, ne acı ne de suçluluk hissetmiştim. Bunun yerine sabırsızlık ve hatta öfke duymuştum: yas tutan bu insanları kucaklamak yerine onları tutup sarsmak istiyordum. Fotoğraf bu kadınların belirli inançlarını yakalayamaz (böyle bir bilginin yokluğu, fotoğrafın temel eksikliklerinden biridir).



Fotoğraf 1.2

Bağdat, Irak, 2003: Jeroma Delay Bağdat'taki açık pazarda 52 kişi ile birlikte öldürülen 22 yaşındaki Muhammed Jaber Hassan'ın yasını tutmakta olan akrabaları olan kadınları fotoğraflamıştır. Bu fotoğraf kayıplar, kurbanlar ve onların konuştuğu tarih hakkında karmaşık sorular sormaktadır.

© AP Images/Jeroma Delay.

Muhammed Jaber Hassan'ın haksız yere hayatını kaybetmiş bir sivil olması son derece muhtemeldir. Ancak bu resim bana oğullarının cansız bedenleri başında ağlaşan –ve çoğu zaman onları birer şehit olarak kutsayıp, onları yeni ve ölümcül eylemlere kışkırtan– kara çarşaflı kadınların sayısız fotoğrafını anımsatıyordu.

Bu tür ağıt ve övgüler uzun zaman boyunca süregelmiş ve eminim ki, uzun bir süre de sürecek gibi görünüyor. Aslına bakılacak olursa bu kederin, mezarlıklardaki bu kadınlar ağıt yakmayı bırakıp, faal yurttaşlar olarak dünyaya dahil olmayı talep edene dek dineceğinden kuşkuluyum. İnsan hakları kuramcısı Thomas Keenan şöyle yazmaktadır:

"Ulumak, böğürmek ve ağlamak, başkaları üzerinde bir sahiplenme kurmaz ve söylemin, insanlığın ve siyasi çerçevenin dışında kalır." 2009 yılının yaz mevsiminde yüzbinlerce İranlı kadının sokaklara dökülüp siyasal temsil ve iktidar talep ettiğinde, işte tam bu sahiplenmeyi –ve onun fotoğraflarını– görmüş olduk. Bu kadınlar Şii olarak, yaslı kadınlar veya anneler olarak değil, yurttaşlar olarak oradalardı. Muhalif bir gösteriden alınan bir fotoğrafta, siyahlar içinde genç bir kadın, sakallı bir adamın omuzlarında kalabalığın üzerinde yükselmektedir. Kolları bir zafer meleği gibi iki yana açılmışken, elinde ise bir fotoğraf makinesi tutmaktadır.

Yahudi Soykırımı gibi dipsiz ve güçsüz ıstırabın fotoğraflarına bakarken de, Delay'in fotoğraflarının yaşattığı o sabırsızlığı hissettim. Bu pek de hoş bir tepki değil; ama neden başka türlü olsun ki? Mağduriyete, acıya ve kayba –ve bunların tanıklık ettiği buruk tarihe– olan ilişkimiz neden herhangi bir şeyden daha çekilir veya daha kolay olsun? Bu kurbanlar bizlerin yardım ve korumasını haketmekte ve toplayabildiğimiz ölçüde şefkatimizi beklemektedir; ancak bu onların sevilmesi gerektiğini veya yerine getirmeleri gereken sorumlulukları olmadığı anlamına gelmez. Aynı şekilde, acı çekmenin soylulaştırıcı bir etkisi olduğunu veya empatik bir benimseyiş de sağlamadığını da hatırlamalıyız. Tam tersine, Iraklı muhalif Kanan Makiya'nın da dediği gibi, "mağduriyet, dayanışmanın mümkün olan en büyük katilidir."

Bana en çarpıcı gelen Irak fotoğrafı, bir savaşın ortasında çekilmesine rağmen vahşet ve ölüme doğrudan bir göndermesi olmayan bir fotoğraftır. Renkli bir geniş açı çekim olan bu fotoğraf, Ahmed Dhiya adlı Iraklı bir diş doktoru tarafından çekilmiştir. 2004 yılında, Bağdat'taki bir okulun güneşli avlusunu gösteren ve Daylight adlı küçük çaplı bir fotoğraf dergisinde yayınlanan bu fotoğrafın yanında şu metin yer almaktadır: "Al Hussein arkadaşlarıyla teneffüste." Arka planda, siyah önlükleri ve beyaz gömlekleriyle bir düzine çocuk oynamakta ve sohbet etmektedir. Çocuklardan biri atıştırırken, öğretmen olması mümkün olan başı bağlı bir kadın, türbansız öğrencilerin arasında görülmektedir. Fotoğraf, sınıf arkadaşlarının oyunları arasında ifadesiz biçimde duran iki erkek çocuğuna odaklanmaktadır. On yaşlarındaki bu çocuklar, kot pantolonları ve renkli tişörtleriyle doğrudan kameraya bakmaktalardır. Hussein, siyah gözlükleri ile bana Los Angeles'taki



FOTOĞRAF 1.3

Bağdat, Irak 2004: Bu iki okul çocuğu Al Hussein (soldaki) ve arkadaşı Amerikan fotoğraf dergisi Daylight'ın da parçası olduğu bir projede Irak'lı diş doktoru Ahmed Dhiya tarafından fotoğraflandı. 2004 ilkbaharında dergi Irak'lı on amatör fotoğrafçıya tek kullanımlık kameralar vererek "Amerikan kamuoyuna neyi göstermek istediği" konusunda teşvik etti. Dhiya'nın fotoğrafı savaşın ortasında günlük yaşamın direncini ve asaletini gösterir.

Fotoğraf: *Daylight Magazine* / Ahmed Dhiya

hipster gençleri anımsatıyor. İri ve gülünç kulaklı arkadaşının bakışları ise hafifçe yana doğru kaymaktadır. Hem samimi hem de tesadüfi bir poz içerisinde, kolunu Al Hussein'in omzuna atmıştır.

Çocuklar yakışıklı görünseler de, beni asıl etkileyen fotoğrafın o mutlak ağırlığıdır. Al Hussein bir samimiyet aktarırken, arkadaşı ise birazcık ürkek ve utangaçtır; ancak her ikisi de doğal bir ağırbaşlılık sergilemektedir. Çocukların bu cüretkar duruşları ve birbirilerine olan belirgin sevgileri, beni onlar hakkında düşünmeye sevk ediyor. Ne düşündüklerini, ne hissettiklerini ve dünyaları ile gelecekleri hakkında ne gördüklerini bilmek istiyorum; savaşın onlar için gerçekten de bir şey yapıp yapmadığını bilebilmek istiyorum; bundan on yıl sonra onlarla tanışıp, nasıl insanlara dönüştüklerini görmeyi arzuluyorum.

Bu, bir amatör tarafından çekilmiş amatör bir fotoğraf; ancak Ahmed Dhiya'nın bu resmi, beni Irak hakkında gördüğüm tüm diğer resimlerden daha fazla etkiledi ve meraklandırdı.

Delay ve Dhiya'nın fotoğraflarını bu denli değerli kılan da işte bu denli açık uçlu oluşlarıdır: bizlere ne hissetmemiz gerektiğini açıklamadan ve tam olarak kavrayamadığımız şeyleri hissetmeye sevk ederek, bizleri daha derinlere inmeye ve düşünmeye itiyorlar. Böyle fotoğraflara yaklaşırken, amaç ustalık kazanmak için onları biçimsel olarak ayrıştırmak; onları zayıf, kısmi doğrular addederek reddetmek; veya çağrıştırdıkları kimi zaman huzursuzluk veren yabancı tepkileri göz ardı etmek değildir. Bunun yerine, fotoğrafların belirsizliklerini bir başlangıç noktası olarak *kullanabiliriz*: bu fotoğrafları kadrajlarının dışındaki dünyaya bağladığımızda, adeta bizler gibi, daha gerçek bir biçimde yaşayıp nefes alabilirler. Bu imgelere naifçe kabullendiğimiz veya küçümseyici biçimde reddettiğimiz durağan nesneler olarak yaklaşarak, onları, bilinçli biçimde içine adım attığımız bir sürecin parçası olarak görebiliriz.

Değişen koşullar, beraberinde değişik yaklaşımlar da getirmelidir. Brecht'in aksine, fotoğrafçıları ölümcül bir duygusal mikrobun taşıyıcıları olarak görmek zorunda değiliz. Postmodernistlerin aksine, duygulardan Viktoryenlerin cinsellikten sakındığı gibi kaçınmamız da gerekmiyor. Fotoğrafa kapitalizmin uşağı veya baskının aracı olarak da bakmamız gerekmiyor: Sekula'ya göre "düşman" acı ve yeisi belgeleyenler arasında değil, bu ıstırabı uygulayanlar arasındadır. Fotoğrafa yönelik acımasız yaklaşımlarında, eleştirmenler fotoğrafları yapıbozuma uğratmayı bizler için kolaylaştırırken, John Berger'in "dünyanın *oradalığı*" olarak tanımladığı olguyu anlama kapasitemizi felce uğratarak, imgelerin kendisini görmeyi neredeyse imkansız hale getirmişlerdir. İçerisine dalmamız gereken de, kendimiz haricindeki dünyanın dokusu ve bütünlüğüdür. Fotoğraflar bunu gerçekleştirmemize yardımcı olabilir.

Weimar döneminde, fotoğrafa yönelik antipati radikal, hatta devrimsel bir amacın bir parçasıydı. Günümüzde böyle bir durum söz konusu değildir. Her ne kadar pek çok çağdaş fotoğraf eleştirmeni –en azından benim incelediklerim– kendilerini sol ile özdeşleştirseler de,

fotoğrafa yönelik nefretleri yıkıcı bir duruş değildir. Bu durum onları, Danimarkalı bir karikatüristin katlini talep eden gözü dönmüş Kabil, Karaçi, Şam ve Tahranlı güruhların acınası gericiliğiyle aynı seviyeye çekmektedir. İmgelere yönelik nefret ve hayalgücümüzü denetlemeye yönelik bu arzu, modernizm öncesi ve sonrasının kaynaştığı noktadır. İmgeyi bir suiistimal, bir hakaret ve bir küfür olarak gören bu eylemciler için imge gerçekten de emperyalist bir "boyun eğdirme eylemidir".

Artık fotoğraf eleştirmenlerinin artık kabuklarından çıkma zamanı gelmiştir. Sıradanlık ve duygusallık içinde boğulmaksızın, duygularını bakış biçimlerine aktararak, Agee, Kael ve nicelerinin büyük eleştiri geleneklerine katılabilirler. Artık duyguyu analizlerinde bir esin kaynağı olarak kullanıp, bu iki unsur arasındaki ebedi savaşı körüklemeyi bırakabilirler. Dünyanın ıstırabını bayağılıkla suçlayıp, reddetmek yerine bunu yaşamlarına davet edebilirler. Kısacası, eleştirmenler artık kendilerine ve okuyucularına, fotoğrafa zeka ve hislere sahip bütünleşik birer insan olarak adım atma izni verebilirler. Baudelaire gibi hazzı –ve onun karşıtlarını– bilgiye dönüştürebilir; Fuller gibi bizlere daha bilge bir biçimde görmeyi ve hatta sevmeyi öğretebilirler.

Yine de, eleştiri bu yönde yeşerse –W. J. T. Mitchell'ın deyişiyle, fotoğrafları "parçalamak" yerine onlara "yankı" katabilse– bile farklı bir dizi karşımıza çıkmaktadır. Fotoğrafın kendisi dünyayı daha yaşanası bir yer kılabilir mi? Sessiz kitlelerin sesi olma ve güçsüzlerin dertlerini açığa çıkarma iddialarının altını doldurabilir mi? Neredeyse birbirilerine düşman kültürlerin arasında bir bağ kurup, karanlığı aydınlatabilir mi?



FOTOĞRAF 2.1

Dhaka, Bangladeş, 2001: Bangladeş ve Pakistan'da binlerce kadın, zoraki evlilikleri reddetttikleri veya boşanma talebinde bulunmak gibi "suçlar" sebebiyle asitle yakılmaktalardır. Danimarkalı fotoğrafçı Ulrik Jantzen, bu fotoğrafı söz konusu saldırıların kurbanlarını tedavi eden tek kurum olan Bangladeş Tıp Koleji'nde çekmiştir. Kadınlara yönelik şiddet, ancak son dönemlerde bir terör biçimi ve bir insan hakları ihlali olarak kabul görmektedir.

Fotoğraf © Ulrik Jantzen

2
Fotomuhabirlik ve İnsan Hakları

Kodak Felaketi

Walter Benjamin, "Aynı anda barbarlığın da belgesi olmayan bir uygarlık belgesi yoktur" diye yazmıştır. Sefaleti, rezaleti ve yokoluşu benimseyen her barbarlık imgesi, kimi zaman bilinçsiz de olsa karşıtını da kapsar. Istırabın her imgesi "Bu öyledir" demenin yanısıra, dolaylı olarak "Bu böyle olamaz" da demektedir; yalnızca "Bu durum devam ediyor" demez, "Bu durum artık durmalı" da der. Istırabın belgeleri, protestonun belgeleridir: bizlere dünyayı değiştirdiğimizde neler olduğunu gösterir.

Sefaletin fotoğrafının kalbinde yatan da işte bu diyalektik ve bu umuttur. Ancak bu diyalektiğin ve umudun içerisine gömülmüş yıkıcı bir çelişki vardır. Şüphesiz ki fotoğraf, şiddeti yirminci yüzyıldaki herhangi bir mecradan daha yoğun bir biçimde teşhir etmiş ve dünya üzerindeki milyonlarca insana *görünür* kılmıştır. Ancak fotoğrafın kısa tarihi bizlere böyle bir teşhirin ne kadar sınırlı ve uygunsuz olduğunu göstermektedir: görmek, doğrudan inanmak, umursamak veya eyleme geçmek anlamına gelmemektedir. Istırabın fotoğrafının kalbinde yatan diyalektik ve başarısızlık da işte budur.

O halde fotoğrafın adaletsizliği, sömürü ile mücadeleyi ve insan haklarının genişletilmesini göstermedeki rolü nedir? Fotomuhabirler, Samuel Moyn'un "müsrif bir bedeni ihlal ve acıya yüklenmiş kanlı bir gösteri" olarak tanımladığı olgunun en önemli yaratıcıları ve dağıtıcılarıdır. Yüzyıl süren bu zalim imgeler gösterisinden geriye ne kalıyor ki? Ayrıca, özellikle de günümüzde, neden bu fotoğraflara yönelik ters bir tepki bulunuyor?

Fotoğraf makinesinin icadından yarım yüzyıl önce, Amerikan devrimcileri yaşam, özgürlük ve huzura kavuşmaya yönelik "vazge-

çilmez" haklarını ilan etmişlerdi. Bunu takiben, Fransızlar bireyin ve yurttaşın "doğal" haklarını ilan ederek, günümüzde halen "özgürlük, mülkiyet, güvenlik ve zorbalığa direniş" olarak betimlenen hakları tanımlamışlardır. John Berger'ın gözleminde, "fotoğraf makinesinin icadıyla eşzamanlı olarak olgunlaşmış olan" Karl Marx, ulusal sınırları aşan dünya proletaryasını ortaya koymuştur. Ancak "evrensel insan hakları" denen bir bilincin oluşması ve yerleşmesi yirminci yüzyılın sonlarını bulmuştur. Bizim çağımızda ise, insanlık tarihinin başka bir noktasında tuhaf hatta absürt görülebilecek yeni bir iddiada bulunulmaktadır. Bu iddia şudur: her insan –yoksul, siyah, kadın veya çocuk olsun– haysiyet, güvenlik ve özgürlük haklarına sahiptir.

Ancak insan hakları fikrinin yirminci yüzyılın ikinci yarısında ortaya çıkmasının sebebi, iki yüzyıl önce öne sürülen bu vizyonun bu tarihe dek gerçekleşmemiş olmasıdır. İnsan haklarını biliyoruz, çünkü bu hakların çoğu birey için geçerli olmadığı bir dünyada yaşıyoruz; tarihçi Lynn Hunt'ın yazdığı üzere, "İnsani bir hakkın ihlalinden dehşet duyduğumuzda, bu hakların söz konusu olduğundan emin olabiliyoruz." Özellikle de Yahudi Soykırımı'nın ardından, insan haklarına gebe olan kavram idealizm değil, ıstırap olmuştur.

1948 yılında, henüz yeni kurulmuş olan Birleşmiş Milletler tarafından onaylanan Uluslararası İnsan Hakları Beyannamesi, bu başarısızlığı ve olumsuzluğu yansıtmaktadır: bu hareket, yirminci yüzyılın başlarında, Fransız ve Amerikan devrimlerinin doğrudan bir devamı olan bir iyimserlik göstergesi olarak değil, Yahudilerin ve diğer bir çok halkın altı milyonun üzerindeki kaybının ardından gelmiştir. Dolayısıyla bu hareket, insanı insan yapan değerleri sorgulatacak kadar açıklanamaz ahlaksızlıktaki bir vahşete bulanmış, virane bir dünyanın harabelerinden doğmuştur. Asıl korkunç ironi ise, milyonlarca ceset birikip, mülteci kampları kalabalıklaştıkça, başvurulabilecek tek otoritenin, artık kirlenmiş olan insan fikri olmasıdır: doğa, tanrı ve tarih artık geçerliliklerini yitirmiştir. Hannah Arendt'in 1951'de yazdığı gibi "onsekizinci yüzyıl insanının tarihten azade oluşu gibi, yirminci yüzyıl insanı da doğadan kopuktur. Tarih ve doğa bizlere aynı ölçüde yabancıdır... İnsanlık, günümüzün kaçınılmaz bir gerçeğidir." 1951'de bu kaçınılmaz gerçeklik pek umut vaat etmiyordu: Arendt'e göre modern insan, "Batı felsefesi ve dininin ne tanıdığı ne de şüphelendiği bir potansiyel göstermiştir."

Bu durumda, modern insan hakları hareketi, yirminci yüzyılda başardıklarımızdan duyduğumuz gururun değil, yokettiklerimizin dehşeti üzerine kuruludur. Yahudi Soykırımı bizlere henüz görmeye hazır olmadığımız ancak göz ardı da edemediğimiz şeyler öğretmiştir. "İnsan hakları hareketi, Avrupa uygarlığının üstünlüğünün bir beyanı olmaktan çok, Avrupalıların dünyaya, hatalarını tekrar etmemeleri yönündeki bir uyarısıdır" diyen insan hakları kuramcısı Michael Ignatieff şöyle devam etmektedir: "İnsan hakları fikrini yeniden inşa etmeyi amaçlayan Evrensel Beyanname, bu hakların doğal insan yetileri arasında hiç bir temeli olmadığının ortaya çıktığı bir anda öne sürülmüştür."

Bunun ışığı altında insan hakları fikri, daha tahammül edilebilir bir gelecek yaratmak umuduyla kendi doğamızı veya en azından kendi tarihimizi *fethetmektir*; insan hakları hareketi eski ve doğal bir şeydense, yeni ve yapay bir şey yaratmayı amaçlar. İnsan haklarının yerleşmesi, kültür, ulus, din, ırk, sınıf, cinsiyet veya siyasetten daha derin ve daha güçlü bir nevi "türdeş dayanışması" inşa etmeyi hedefleyen bir ölümkalım projesidir.

Böyle bir proje ne anlam ifade edebilir? Umut dolu bekleyişin ötesinde bir temeli var mıdır? Filozof Richard Rorty, tarihimizin büyük bir kısmındaki insanlar için evrensel kardeşlik fikrinin –eğer böyle bir şey mümkünse– saçma olduğunu belirtmiştir. "Pek çok kişi, biyolojik bir türe mensup olmanın, nasıl olup da ahlaki bir cemiyete üye olmaya yeterli olduğunu anlamakta güçlük çekmektedir. Bu yetersiz bir rasyonellikten ötürü değildir; bunun sebebi, ahlaki cemiyet hissinin aile, klan veya kabileyi aşmasının son derece riskli –hatta delicesine tehlikeli– olduğu bir dünyada yaşamalarıdır. Theodor Adorno, yabancıların huzursuzluğundan habersiz olmanın –ki buna "soğukluk" adını verir– insan DNA'mızın önemli ve ölümcül bir parçası olduğuna inanmıştır: "Ötekini tanımak konusundaki beceriksizliğimiz, kuşkusuz Auschwitz gibi bir şeyin gerçekleşebilmiş olmasının ardındaki en önemli psikolojik koşullardan biridir."

Rorty de, eş öneme sahip ancak daha nadiren kabul edilen bir vurguda bulunmuştur: sanayileşmiş Aydınlanma-sonrası toplumların, insan haklarını tanımakta başarısız toplumlara yönelik şaşkın tiksintileri, o toplumların bizlere yönelik şaşkın tiksintisine denktir:

Ortak niteliklerinizin, insanlığınızın, bu saçma farklılıklardan daha önemli olduğunu unutmayın. İkna etmeye çalıştığımız bu insanların, bu türden bir şeyi önemsemediklerini söyleyecektir. Böyle insanlar, akraba olmadıkları birine kardeş, bir zenciye beyaz, bir eşcinsele heteroseksüel veya bir kafire inançlıymış gibi davranmaları gerektiği önerisi karşısında ahlaki bir hakarete uğramış hissederler. İnsan olmadığını düşündükleri birine insanmış gibi davranma önerisi, bu insanlar için rencide edicidir.

Bu görüş içerisinde, dayanışmanın –veya hoşgörü ve ilginin– önündeki engel, aklın yoksunluğu değil, kaygılı bir tanımlamadır; ve eğer durum böyleyse, akılcı argümanlar insan haklarının geliştirilmesi adına pek de bir şey ifade etmeyecektir.

İnsan hakları kavramının temelindeki ölümcül çelişkileri şimdiye dek en keskin biçimde algılayan Arendt'tir. Ona göre, Yahudi Soykırımı ve öncesindeki yıllar insan hakları doktrininin telafi edilemez başarısızlığını göstermiştir. Dünya savaşları arasındaki yıllar boyunca Avrupa'yı arşınlayan milyonlarca yasadışı, istenmeyen mülteci, kaçtıkları ülkelerdeki "uygar" toplumlar tarafından insan olarak kabul edilmemelerinin yanında, yaşam hakkına bile sahip sayılmamışlardır. "Sürekli olarak büyüyen bu masum insan kitlesinin akıl almaz durumu, totaliter hareketlerin ödün verilemez insan haklarının varlığına yönelik kuşkucu iddialarının pratik bir göstergesidir" diye yazan Arendt şöyle devam eder: "'İnsan hakları' teriminin kendisi, tüm ilgili taraflar –kurbanlar, zorbalar ve şahitler– için umutsuz bir idealizmin veya beceriksiz, aciz bir ikiyüzlülüğün delili olmuştur."

Gerçekten de, bu istenmeyen sürgünler dalgası, insan hakları doktrinlerinin temelindeki çirkin sırrı açığa çıkarmıştır: insan hakları gibi muğlak ve zayıf bir şeye başvuracak kişi, herşeyini yitirmiş ve dolayısıyla da artık insan olarak kabul görmeyen kişi *olmalıdır*. Yuva, yurt, aile, meslek, ulus: bir insanı hayvandan ayıran herşey, mültecilerin elinden alınmıştır; o halde geriye ne kalır ki? Bu evsiz ve vatansız insanlar, Fransız Devrimi'nin öngördüğü hak sahibi bireyin soylu ideallerini değil, terkedilmiş bir paryanın paramparça gerçekliğini temsil ederler. Arendt "bu insanlar yurtlarını terkedince yurtsuz; vatanlarını terkedince vatansız; insani haklarından mahrum edilince haksız, bir pislik güruhuna dönüşürler" demektedir. Peki bu pisliği nerede bula-

biliriz? Gözaltı kampları, mülteci kampları, gettolar ve son olarak da toplama kampları bu istenmeyenleri kabul eden yegane yerlerdir. (Daima Auschwitz'in kaçık bir enternasyonal olduğunu düşünmüşümdür.) Yine, karşımıza negatif bir uyanış çıkar: "Görünüşe göre, bir insandan başka bir şey olmadığında insan, onu diğerleri tarafından hemcins olarak kabul edilecek tüm niteliklerini yitirmiştir." Arendt için hakları gerçek kılan ve onlara sahip olanları koruyan soyut ahlak veya insani duygular değil, ulus-devlette elle tutulur bir siyasettir; haklar doğal birer nitelik değil, siyasal birer başarıdır.

O halde, insan haklarına dair fikirlerin temelini oluşturan felsefeler yoksunluk etrafına kuruludur. Kanımca fotoğraf , insan hakları ideallerinin temelindeki boşluğu yansıtmak için ideal mecradır. İnsan haklarını fotoğraflamak oldukça güç bir iştir: neye benzeyebilir ki? Aslında haklar hiçbir şeye benzemez. O halde insan haklarına sahip biri neye benzer? Bir insana benzer: işte hepsi bu. Ancak fotoğrafçıların yapabileceği ve oldukça iyi biçimde de yaptığı, böyle haklara sahip *olmayan* insanları ve bu hakların yokluğunun insana yaptıklarını göstermektir. Böylece bizlere haklarının mücadelesini veren insanların gerek galip, gerekse mağlup olarak neye benzediklerini gösterirler.

Ondokuzuncu yüzyılın sonlarından itibaren fotomuhabirler bu yoksunlukları, bu yenilgileri ve bu zaferleri belgelemeye başlamışlardır. Jacob Riis gibi bazı belgesel fotoğrafçılar, kurbanlarını hayvansı bir varoluşa mahkum edecek ölçüde aşağılanmış ve geniş bir yoksulluğu göstermiştir. Bazıları ise bizlere siyasal iktidar için savaşanları göstermiştir: Halkçı Cephe'deki Robert Capa ve David Seymour'un sosyalistler ve grevciler ile kaynaşması; Prague'da sosyalist baharın, sert Stalin kışlarına dönüşüne tanık olan Josef Koudelka; Güney Amerika'daki erken dönem medeni hak savunucularının metin ağırbaşlılığını belgeleyen Danny Lyon; ve ayrımcı Güney Afrika'da, Soweto'lu öğrencilerin çaresiz ancak şen direnişini kaydeden Peter Magubane.

Bizlere topyekün savaş halindeki ülkeleri göstermişlerdir: Capa, Gerda Taro ve Chim, Cumhuriyet için savaşan İspanya'yı; Marc Garanger, Fransızlara direnen Cezayir'i; Philip Jones Griffiths, Amerika'yla mücadele eden Vietnam'ı yansıtmışlardır. Don McCullin'nin Kıbrıs, Kongo, Kuzey İrlanda ve Lübnan'dan aktardığı yürek dağlayan re-

simler, savaşın altüst edici kederini göstermiştir. Çeçenistan'da James Nachtwey ve Bosna'da Ron Haviv ile ulusların yokoluşuna tanık olduk. Irak'ta, Ashley Gilbertson, João Silva ve Tyler Hicks sayesinde, dehşete düşmüş sivilleri sorguya çeken iri yarı Amerikan askerlerinden, intihar bombacılarının yarattığı acıya dek savaşın ortasındaki ülkeleri gördük. Li Zhensheng'in Çin Kültürel Devrimi'ne dair gazete fotoğrafları ve Abbas'ın İran Devrimi'nin isyandan tiranlığa dönüşümünü belgelemesiyle, politik deliliğe tanık olduk. Fotoğrafçılar bizlere Gilles Peress'in Rwanda fotoğraflarındaki gibi kitlesel ölümleri ve Sebastião Salgado'nun insan elinden çıkma Sahel kıtlığının keder dolu resimlerindeki gibi ölüme karşı verilen mücadeleyi de göstermiştir. Daha da artan bir biçimde, en yakın ilişkilerden doğan ve aynı ölçüde politik şiddeti bizlere taşımışlardır. Örneğin, evlenmeyi reddettikleri veya eşlerinden boşanmak istedikleri için çığlık çığlığa asitle yakılan kanlar içindeki yaralı Bangladeşli kadınları veya zoraki evlilikten kaçmanın tek yolu olarak kendilerini yakarak intihar eden Afgan kadınları resimleyen Ulrik Jantzen'in fotoğraflarına bakın.

Fotomuhabirler bizlere içinde barınılması imkansız bir dünya göstermişlerdir. İnsanların birbirine yaptıklarına dair fikirlerimizi çoğu zaman iç karartıcı, çarpıcı, korkunç ve tiksinç biçimlerde genişletmişlerdir. Bu yolla fotoğrafçılar bizleri daha iyi –veya en azından daha az kötü– bir dünya düşlemeye zorlarken, bir yandan da böyle bir dünyayı kurmanın ne denli zor olduğunu da göstermişlerdir.

Fotoğraflar bizleri acımasızlığı *görmeye* zorlamada neden bu kadar iyiler? Kanımca, bunun sebebi kısmen fotoğrafın fiziksel acıyı, ne edebiyatın ne de resmin sunabileceği bir gerçeklik ile su götürmez bir biçimde aktarmasıdır. Sebastião Salgado'nun fotoğraflarına bakan Uruguaylı deneme yazarı Eduardo Galeano, "Açlık, açlığın öldürdüğü insana benzer" demiştir. Eleştirmenlerin, fotoğrafın yapamamakla suçladığı şey –sebepleri açıklayamama, süreçler ve ilişkiler– aslında son derece iyi biçimde yaptığı şey ile bağıntılıdır: bizi, bizlere bedensel varlıklar olarak sunar. Elaine Scarry'nin deyişiyle, fotoğraflar insan bedeninin "esas gerçeklik alanını" açığa çıkarır. "Bedende anımsanan, kuvvetle hatırlanır." Bedenimiz temel gerçekliğimiz ve kaçınılmaz kaderimizdir.

Gestapo işkencecilerinin karşısındaki Jean Améry'nin büyük bir hayretle anladığı şey de bunun ta kendisiydi: bir insanı insan yapan tüm nitelikleri, "ruhu, zihni, bilinci veya kimliği, kırılıp parçalanan bir köprücük kemiğiyle yokolup gidiyordu." Auschwitz ve işkence, gururlu bir entelektüel olan Améry'ye kendi bedeninin varlığını (ve aynı ölçüde de fikirlerinin ne kadar işe yaramazlığını) göstermişti. Fotoğraflar, ne kadar kolay biçimde bedenselleştiğimizi – bedenimizin ne kadar kolay bir biçimde sakatlandığını, aç kaldığını, parçalandığını, hırpalandığını, yakıldığını ve yırtılıp ezildiğini gösterir. Kısacası fotoğraflar, bizlere fiziksel şiddeti ve ona karşı olan zafiyetimizi sunar. Zayıflık, her insanın paylaştığı bir şeydir; acımasızlık, insanlığımıza dair her hissi parçalayan bir şeydir. Kanan Makiya "İnsan bedeninin işgali, içkin, akılsız ve geri dönüşü olmayan bir niteliğe sahiptir" diye yazmıştır. "Bir insanın diğerine yaptığı o korkunç şeylerin tüm katmanlarının altındaki temel yapıtaşı budur."

Istırap fotoğrafları da bizlere belirli ve *bireysel* acı deneyimleri sunar. İnsan hakları ihlallerinin kurbanları, suiistimal edilen, bastırılan ve hatta imha edilen daha geniş bir kitlenin üyeleridir. Ancak her birey, kendi acısını ve kendi ölümünü, hepimiz gibi, kendi eşsiz özünün merceği içerisinden deneyimler. Kracauer ve Sontag gibi yazarların fotoğraf için yaptıkları muğlaklık ve soyutluk ithamları ancak bir noktaya kadar dayanabilir. Bu durumun tersi genellikle daha sık bir geçerliliğe sahiptir: fotoğraf bireyi kitleden ayırır ve bizimle hususilik, korkunç bir yalnızlık ve ıstırapla yüzleşir. Fotoğraflardakilerin isimlerini veya yaşam öykülerini bilmesek de, aynı şey Rembrandt'ın veya Lucian Freud'un portrelerindeki insanlar için de geçerlidir. En iyi portre tablolarında olduğu gibi, en iyi fotoğraf portreleri de bizlere biyolojik bir veri değil, bir ruh sunar.

Birinci bölümde de gördüğümüz üzere, fotoğrafın bizler ile güçlü ve kimi zaman kavrayamadığımız ıstırap imgeleriyle yüzleşme yetisi, çeşitli eleştirmenlerin sivri eleştirilerine hedef olmuştur. Özellikle İkinci Dünya Savaşı'nın ardından gelen şiddet ve yoksulluğu betimleyen fotoğraflar ve daha belirgin olarak sözde üçüncü dünya ülkelerini yansıtan imgeler, küçümseyici, emperyalist ve ırkçı olmakla suçlanmıştır. Antropolog çift Arthur ve Joan Kleiman, açlık çeken Sudanlı bir çocu-

ğun fotoğrafı için şöyle demiştir: "İkincil olanın imgesi hüsran, yetersizlik, edilgenlik, kadercilik ve kaçınılmazlık üzerine kurulu neredeyse post-kolonyal bir ideoloji çağrıştırmaktadır." Pek çok başkaları da benzer iddialarda bulunmuştur.

Söz konusu ıstırabın fotoğraflanması olduğunda, pornografi suçlaması serbest biçimde savrulur hale gelmiştir. Bu durum özellikle Allan Sekula'nın 1978 yılında, kaleme aldığı bir denemede belgesel fotoğrafı için "sefaletin 'doğrudan' temsilinin pornografisi" tanımına atfedilebilir. Fredric Jameson'ın bakmak üzerine verdiği geniş çaplı hüküm ise bu antipatinin altını çizmektedir: "Görsel olan, temelinde pornografiktir; bundan kasıt, akılsız bir mest oluş ve hayranlık ile sonuçlanmasıdır." Sontag, son kitabında bu gerçeği yeniden vurgulamıştır: "Çekici bir bedenin tecavüzünü betimleyen her imge, belirli bir ölçüde pornografiktir." Sayısız eleştirmen ve eleştiri meraklısı bu terimi benimsemiştir; gerçekten de "pornografik fotoğraf" çok kez tekrarlanan bir vecize haline gelmiştir. Danimarkalı bir insani yardım görevlii olan Jorgen Lissner, Afrikalı bir kıtlık kurbanının fotoğrafını, "bir insanın yaşamında en az cinsellik kadar hassas ve mahrem bir şey olan ıstırabı teşhir ettiği" için "toplumsal pornografi" olmakla itham ederek bu bakışı özetlemiştir.

Bu terimin kullanımı çok da yanlış değildir, ancak yine de bir karışıklık barındırır. Çoğu kişi için pornografi, insan cinselliğinin bir ifadesi değil, bir ihanettir: pornografi yabancıların görmeyeceği ve gördüklerinde ise değeri azalan bir şeyi teşhir eder. Ancak acı çeken insanların fotoğrafları tamamen farklı bir konudur: bunlar *olmaması gereken* bir şeyin açığa çıkışıdır. Cinselliğin mahrem kalması gerektiğine dair argüman öne sürülebilir olsa da, söz konusu işkence, sömürü ve zulüm olduğunda mahremiyet sorunun temel parçalarından biri haline gelmektedir.

Pornografi argümanında başka karmaşıklıklar da bulunmaktadır. Tüm pornografi ürünleri –sömürücü, aşağılayıcı veya vahşi olmak anlamında– "kötü" değildir, dolayısıyla pornografinin olumsuz bir sıfat olarak kullanılması da pek bir anlam ifade etmez. Aynı şekilde, ölümüne açlık çeken bir çocuğun da, genellikle sevişmenin kabul olması gerektiği gibi derinlemesine kişisel ve mahrem oluşuna dair bir belirti yoktur. Tam tersine kıtlık, çeşitli pek çok sefalet ve keder biçim gibi,

toplumsal bir durumdur. (Bu açıdan savaşın, kolektifleşmiş ıstırap olduğunu söyleyebiliriz.) Böyle bir acıyı açığa çıkarmanın ne kötülüğü; gizlemenin ne yararı olabilir? Neden anlatıcı hikayeden daha fazla ayıplanmaktadır? Dünyanın en büyük bazı felaketleri dikkatimizi haketmiyor mu?

"Pornografi" terimi artık o denli geniş ve çeşitli biçimde kullanılmaktadır ki belgesel fotoğraf tartışmalarında, ne anlama geldiğini veya nasıl daha derin bir anlayışa yön verebileceğini kestirmek pek de kolay olmamaktadır. Terim, kuşku verici derecede çeşitli ve çelişkili tepkiler barındırmaktadır: acıya dair oldukça az bir ilgi ve onunla narsist ölçüde bir özdeşlik; uygunsuz bir uyuşma ve yersiz bir heyecan; başkalarının acısına yönelik tembel bir vurdumduymazlık ve buna dair ürkütücü bir meşguliyet. "Pornografi, anlatım gücünün yoğunluğu ve ifade kuvveti o denli suni bir terimdir ki, esas anlamı asla sorgulanmaz" diyen tarihçi Carolyn J. Dean şöyle devam eder: "Pornografi teriminin sık kullanımı, empatinin tükenişini zarifçe göstermekte ve yine de hiçbir şeyi açıklamamaktadır... Bedenin haysiyetinin yıkılışını açıklığa kavuşturmaksızın 'açıklar'". Pornografi terimi, aynı "oryantalizm" gibi, esas olguyu açıklamaksızın suçlananı utandırmak ve özgür tartışma ortamını susturmak için bir silah olarak kullanılmaktadır. Gerçekten de, pornografinin kimilerinde uyandırdığı saplantılı biçim ve onu saran şehvet esintisi, bana Nazilerin modern sanatı "yoz" olmakla suçlamasını anımsatıyor.

• • •

İronik bir biçimde, öznelerini nesneleştirmekten kaçınmak adına en çok çaba sarfeden fotoğrafçılar, en sert biçimde pornografi ve sömürü ile suçlanmıştır: Çalışmalarını sekizinci bölümde tartışacağımız James Nachtwey ve fotoğrafladığı insanlarla uzun zaman boyunca birlikte yaşayan Brezilyalı fotoğrafçı Sebastião Salgado bu tür saldırıların ilk hedeflerindendir. Fotomuhabir olmadan önce Marksist bir iktisatçı olan Salgado, uzun yıllar boyunca üçüncü dünya köylülerinin, işçilerin, mültecilerin, kıtlık kurbanlarının ve yerinden edilmiş göçmenlerinin, David Rieff'in deyişiyle "küreselleşme oyununun kaybedenlerinin" yaşamlarını belgelemiştir. Salgado'nun fotoğraflarında çiftliklerde,

orman fidanlıklarında çalışan; gemilerde veya demiryollarında, petrol kuyularında veya elmas ve kömür madenlerinde çalışan, açlık çeken insanlar görülür. Ellerinde bıçaklar, başlarının üstünde ağır heybeler, kollarında ise kavruk bebekleriyle bu insanların belleri bükük, eğri ve bitkindir; "beli bükük" burada bir mecaz olarak bile görülmemektedir. Bu insanların çoğu inanılmaz ölçüde yoksuldur.

Ancak Salgado'nun resimleri, bu insanların en az Washington'daki borsacılar veya Wall Street'in efendileri kadar günümüzün epiği içerisinde merkezi bir rol oynadığında ısrarcıdır. Salgado bu insanlara, hayranlığa yakın bir saygı hissi verir: bu insanlar yenik olsalar da, onları meşhur kişilermiş gibi över. İncelikli bir kurgu ve çarpıcı derecede teatral niteliklere sahip kadifemsi siyah beyaz fotoğrafları, ışık kullanımında adeta bir ressam edasıyla devasa ve tüyler ürpertici biçimde güzeldir. Ancak bu güzellik aynı zamanda çoğu zaman korkutucudur da: özneleri ter, kir veya çamura bulanmış; paçavralar içinde; aç, evsiz, bitkin ve doğanın en öfkeli halini yansıtır.

Galeano ve Portekizli komünist José Saramago, Salgado'ya büyük bir hayranlık besleyerek, onun hakkında yazılar kaleme almıştır. Bu hayranların çoğu yurtdışındadır. Kendi ülkesinde ise, fotoğrafları "duygusal röntgenci", "utanç verici", "kitsch", "şatafatlı", "kendini yücelten" ve hatta "hakaret edici" olmakla suçlanmıştır. Daha sonraları bir cemiyet dergisinde editörlük yapacak olan eleştirmen Ingrid Sischy, New Yorker'da kaleme aldığı yazısında kınama dolu bir tutum takınmıştır: "Salgado, resimlerinde kurgusal unsurlarla, acıdan kıvranan öznelerinin eğri bedenlerindeki "zarafet" ve "güzellik" ile fazlasıyla meşguldür... Böylesine fotoğraflar, çarpıcı sanat yönetmenliğinden kuvvet alan duygusal bir şantaj olarak karşımıza çıkmaktadır."

Salgado'nun fotoğraflarının, toplumcu gerçekçilik döneminin nostaljik romantizmine yönelebildiği doğrudur. Anıtsal boyutları göz alıcı, ışık oyunları ise sanatsal görünebilir. Sıkılgan dini göndermeleri ise içe kapanık durabilir. Ancak Salgado'nun dünya işçilerini aklıma gelen tüm fotoğrafçılardan daha dikkatli, itinalı ve saf bir *ilgi* ile belgelediği de aynı ölçüde doğrudur. O, değerin emek kuramını görselleştirmiştir. Ayrıca bunu kişiselleştirmiştir de: portrelerindeki bu mağrur ve dobra insanlar bizlerin ilgisini talep ederken, astımız değil eşitimizdir. Ancak Salgado'yu kötülemek, özellikle de Amerikan solu için, entelek-

tüelliğin olmazsa olmazı olarak görülmektedir. Sontag, Salgado'nun çalışmalarına yönelik "şöhret tarikatına suç ortağı olmak" gibi şaşırtıcı bulduğum bir ithamda bulunmuştur. Eleştimen Luc Sante daha da ileri giderek, Salgado'nun fotoğraflarının politik edilgenliğe yol açan "sefaletin anlamsız evrenselliği" ile dolu olduğunu yazmıştır. Sante şöyle devam etmektedir: "Böylesine eli kanlı bir uyuşukluğun işlenmesi, bir fotoğrafçı için affedilmezdir." Ancak bu eli kanlı tembellik, Salgado'nun dünyanın en perişan topraklarında Sınır Tanımayan Doktorlar ve Uluslararası Af Örgütü ile birlikte çalıştığını ve uzun yıllar boyunca davalarını desteklediği Brezilyalı militanlarla yol aldığını açıklayamaz. Karanlıkta kalan bir başka nokta ise, bu insanların, en mahrem anlarını resimleyen Salgado'ya neden ve nasıl güvendiğini de açıklığa kavuşturmaz.

Gilles Peress'in aksine, Salgado felsefi veya estetik bir radikal değildir: bizlere *nasıl* gördüğümüzü veya *nasıl* bildiğimizi sorgulatmaz ve fotoğrafları bu ve diğer açılardan eleştirilebilir. Ancak fotoğraflarının uyandırdığı bu abartılı yakıcılık bir başka noktayı, güzelliğin –haysiyetin, şefkatin ve zarafetin– yoksullar arasında da yeşerebileceği ihtimaline karşı ateşli bir düşmanlığı vurgular. Güzelliği yanlış yerlerde bulma korkusu, pornografinin kayıtsız ödeviyle yakından ilişkilidir. Her ikisi de derinlemesine bağnaz birer sofuluk biçimidir. Her ikisi de, imgelere yönelik tepkilerimize "olması gerekenler" ve "olmaması gerekenler" yönünde bir kalıba, dünyaya fazlasıyla açık ve özgür biçimde baktığımızda bulabileceğimiz belirsiz ve karmaşık şeylere dair korkumuza dayanır.

Bu korku ve bağnazlık, aşağılayıcı bir varoş estetiğine yol açmıştır. Zanaat, itina, yapı ve görsel kuvvet artık fotomuhabirlikte ahlaki olarak şüpheli durumundayken, savsaklık ise hakikiliğin ve iyi kalpliliğin göstergesi haline gelmiştir. Yazar Jim Lewis, *Slate*'in sayfalarında Sischy'e benzer bir beyanda bulunmuştur: "Bir felaket fotoğrafının iyi, güzel ve düzgün kurgulanmış bir fotoğraf olmaması gerektiğini düşünüyorum... Gelişigüzel kurgulanmış, alelacele kadrajlanmış ancak hünerli biçimde basılmalıdır." Sanki görece güvende ve kıyasla daha varlıklı olan bizler, yalnızca çuval bezi ve küllerin görsel muadiline uzanarak kendi refahımızın günahlarından arınabileceğiz. Eğer bir resim yarım yamalak ise, bakmakta bir sorun yoktur. Ancak bu,

adanmışlığın değil suçluluğun, tuhaf bir tür narsisizme bulanmış estetiğidir. Bu yaklaşım, ahlaki ağırlığı estetik sakarlıkla karıştırmasının yanısıra, yaralı öznenin durumu yerine izleyicinin vicdanının temizliğiyle ilgilidir.

İşte bu, günümüz fotomuhabirlerinin içine savrulduğu ikilemdir. Kimileri fazla güzel fotoğraflar çekmekle eleştirilirken, diğerleri ise dayanılmaz çirkinlikteki resimlerden dolayı azarlanır; bazıları dehşet verici gerçekçilikten ötürü kınanırken, başkaları ise aşırı romantik yaklaşımlarından dolayı suçlanırlar. İzleyiciler de hatalıdır; eleştirmenler, izleyicilere tepkilerinin aşırı sert veya aşırı nazik; gereksiz derecede karmaşık veya gülünç ölçüde basit; fazlasıyla duygusal veya hissiyattan yoksun olduğunu anlatmıştır. Bizler röntgenciyiz veya umursamazız. Belki de umursamaz röntgencileriz.

Sorun, bu ithamların bazılarının haksız olması değildir; aksine, bazen çoğu da doğru olabilir. Sorun, ıstırabı betimleyen resimleri hazırlamanın ve onlara bakmanın daima son derece kusurlu olmasıdır. Adorno, sanatın ve temsilin bütününün, gösterilemeyenin gösterilmeye ve bahsedilemeyenin konuşulmaya çalıştığında kendini bulduğu bu kaçınılmaz çelişkiyi yakalamıştır. 1946 yılında, Schoenberg'in Varşova'dan Kurtulan Bir Kişi adlı kantatı hakkında şöyle yazmıştır:

"Kurbanlar, onları harcayan dünya tarafından yutulmak için fırlatıp atılan sanat yapıtlarına dönüştürülmüştür. Tüfek dipçikleriyle dövülenlerin bedensel acısının çıplaklığını gösteren o sözde sanatsal betimleme, uzak da olsa, bir haz verme olanağı barındırır. Akıl almayacak olan, dehşetini yitirerek başka bir şeye dönüşür. Yalnızca böyle bile kurbanlara bir haksızlıkta bulunulur; yine de kurbanlardan kaçan hiçbir sanat adalet taleplerine karşı ayakta kalamamıştır. Çaresizliğin sesi bile, iğrenç bir onamaya takdirde bulunur."

Çözülmesi mümkün olmayabilen bu güçlükle yüzleşmektense, eleştirmenler sorunlu imgeleri pornografik olmakla suçlayarak fotomuhabirliğe yönelik saldırılarda bulunmuşlardır. Bu eleştirmenler, varolmayan bir şeyi; umut ile çaresizlik, direniş ile yenilgi, samimiyet ve mesafe arasında kusursuz biçimde konumlanmış, yozlaşmamış ve lekelenmemiş bir bakış aramaktadır. Fotoğrafların, fotoğrafçı ile öznesi arasında en iyi koşullarda bile bulması son derece güç olan bir karşı-

lıklığı vücuda getirmesini talep etmeklerdir. Dünyanın en acı verici, en adaletsiz ve en kötü şeyini; yarım, kusurlu ve huzursuz olmayan yollarla temsil edilmeyi istiyorlar. Bir insanın alçalmasının sorunsuz biçimde gösterilmesi mümkün müdür? Bir ulusun ölümünü betimlemenin huzursuzluk vermeyen bir yolu var mıdır? İncitici olmaksızın, affedilmez bir vahşeti belgelemek olası mıdır? Bunlara bakmanın doğru bir yolu var mıdır? Sonuç olarak, pornografik fotoğrafın sofu biçimdeki reddi, kanımca son derece basit bir şeyi açığa çıkarmaktadır: dünyanın en acımasız anlarına tanıklık etmek istememek ve dolayısıyla da kirlenmemek.

Çok bilinen çağdaş bir klişe, fotoğrafların bizleri hissizleştirdiğidir. Görünüşe göre korkunç bir imgeler sağanağı, dehşetin içini boşaltmaktadır. Sontag'ın *Fotoğraf* Üzerine'deki, fotoğrafın vicdanı körelttiğine yönelik uyarısı birçok kez yankılanmıştır. Elbette bu fikre karşı çıkmak, evrim teorisini reddetmek veya dünyanın düz olduğuna inanmaktan farksızdır. Barbie Zelizer, Yahudi Soykırımı fotoğrafları üzerine yaptığı klasik çalışmasında Sontag'ın sözlerini yinelemiştir. "Fotoğraf, bastırması gereken şeyi –yıkımın normalleştirilmesini– elde etmeye yönelik en doğrudan biçim olabilir... İnsanları görmeye kışkırtma eylemi, insanları eyleme yöneltmenin yerini almaya başlamıştır." Pek çok eleştirmen bu noktayı vurgulamış ve fotomuhabirliği bu sözde merhamet yorgunluğunu yaratmakla suçlamışlardır. Bazı fotoğrafçılar bile bu görüşe katılmışlardır; işlerinde sıklıkla fotoğrafa başvuran ve özeleştiriye son derece açık bir kavramsal sanatçı olan Alfredo Jaar, "imge bombardımanının bizleri bütünüyle uyuşturduğunu" öne sürmüştür.

Ancak bu iddia tamamen kanıtlanmamış olduğu gibi, temel mantıktan da yoksundur. Bu iddia, dünya halklarının başkalarının acısıyla karşılaştıklarında empati, cömertlik ve koruma duyguları ile cevap verdiği altın bir çağın varlığını ima eder. Ancak şahsen bu ütopyanın ne zaman varolduğunu merak ediyorum. Yirminci yüzyılın başı mı? Ondokuzuncu veya onsekizinci mi? Yoksa onikinci veya dokuzuncu mu? Dünyamızda bulunduğu rivayet edilen bu iyilik timsallerini nerede ve ne zaman bulabiliriz?

Aslında, hissizleştirme argümanı kesinlikle yanlıştır. Tarihin büyük bir kısmı boyunca insanlar çok az şeyden haberdar olmuş ve bilinmeyenin acısı ile ise daha da az ilgilenmiştir. Rousseau'ya göre "insanlı-

ğımızın kendi yurttaşlarımıza tecrit etmesi doğrudur." Rousseau'nun döneminde önemli olan aile, klan, kabile, etnik grup, dinsel cemiyet veya ulus idi. Bu durum günümüzde de geçerliliğini korur. Günümüzün tek farkı, yakın çevremizin dışında olup, yine de anlam ifade eden insanlar olmasıdır. Çok küçük bir azınlık için, ahlaki ve pratik olarak başkalarının acısına ortak olmak siyasal ve ahlaki kimliğin temel taşıdır.

Ayrıca gerek sabit, gerek film, gerek video, gerekse dijital olsun, kamera vicdanımızın küreselleşmesinde ciddi bir rol oynamıştır. Yirminci yüzyılın kara haberlerinin elçisi kameradır. Bugün, "Haberim yoktu" demek mümkün değildir. Fotoğraflar bizleri habersizliğin suç ortaklığından mahrum bırakmıştır. Artık dünyanın en ücra köşelerindeki haksızlıklardan, atalarımızın hayal bile edemeyeceği biçimlerde haberdar oluyorken, karşılaştığımız imgeler ise yalnızca dikkatimizi değil, eylemimizi de talep ediyor. Fotoğraf hislerimizi köreltmektense, kuramcı Mary Kaldor'un "insanlığa anlam veren ve sürekli büyüyen bilincimizin" en temel parçalarından biri olmuştur. Hiç fotoğraf görmemiş olsaydınız, entelektüel, politik ve ahlaki dünyanızın nasıl olabileceğini bir an için düşünün.

Yabancılarla olan bu görsel karşılaşmayı anlamlı kılan, Sontag ve Brecht'in korkunç canavarı olan duygudur. İnsan haklarına dair bir bilincin oluşmasını sağlayan o büyük fark, başkalarının sorunlarından etkilenme yetisi ve olanağıdır. Rorty, "Huylarından tiksindiğim birini neden umursayayım?" sorusunu sorduğunda, verilebilecek en iyi cevabın, "Çünkü annesi onun yasını tutacaktır." Olacağını öne sürmüştür. Fotoğraf makinesi bu tür empati sıçramalarının gerçekleşmesindeki belki de en önemli araç olmuştur.

Fotoğraflar, katliamları önlemek bir yana, halihazırdaki facialarını da durduramazlar; bu anlamdaki masumiyetimizi yitireli uzun zaman oldu. Teşhirin kurtarıcı gücüne duyulan inancı sürdürmek mümkün gözükmemektedir. 1930'lu yıllarda, gazeteciliğin rehberlik edici ışığının "bir ateşböceğinden daha güçlü olmadığını" öğrenen gazeteci Martha Gellhorn'un hayal kırıklığı, pek çok çağdaş gazeteci, belgesel fotoğrafçısı, insani yardım çalışanı ve insan hakları aktivistleri tarafından paylaşılmaktadır. Öne sürülen hatırı sayılır miktardaki bilgiye rağmen, hiçbir ülke ne Rwanda'daki ne de Darfur'daki katliamları

durdurmaya yeltenmemiştir. Ancak yine de, işlenen bu suçların, onları işleyen ülkelerin özel mülkü olmadığı fikrini ve hakikatini ortaya koyan da fotoğraftır. Fotoğraf öncesi çağda, Uluslararası Af Örgütü, Sınır Tanımayan Doktorlar veya İnsan Hakları Örgütü gibi uluslarötesi grupların varlığını hayal etmek mümkün değildir.

Çağımızın uluslararasılığı şüphesiz oldukça ilginçtir. Odağı, devrim hazırlığındaki sömürülen işçi veya özerklik arayan sömürgeler değil, harici yardımın erişiminin dışında kalan işkence, hapis, kıtlık ve soykırım kurbanlarıdır. Bu konu, iyisiyle ve kötüsüyle, yalnızca fotoğraf imgelerinin kitlesel yayılımının sonucuyla meydana gelmiştir. Michael Ignatieff şu gözlemde bulunmuştur: "Kigali, Kabil, Pekin ve Johannesburg hapishanelerinde meydana gelen olaylar, dünya çevresindeki televizyon izleyicilerinin işi haline gelmiştir." İmgenin ahlakı "eninde sonunda yalnızca kurbanlara ilgi göstermeyi öğrenen bir savaş muhabirinin ahlakıdır." Bu, sosyalistlerin, komünistlerin ve anarşistlerin iki yüzyıl boyunca düşledikleri ahlak veya enternasyonalizm olmayabilir. Buradaki durumda, ezilenden çok izleyicinin eylemine vurgu yapılır ve politik krizler tehlikeli bir biçimde insani olanlar ile birleştirilir. Ancak elimizdeki ahlak ve enternasyonalizmdir.

Uluslararası insan hakları bilinci ile fotoğraf arasındaki yakın ilişki, ilk hümanist hareketlerden birinde belirgin biçimde karşımıza çıkar: ondokuzuncu yüzyılın sonlarında, Kral Leopold'un[1] kişisel sömürgesi olan Kongo'ya yönelik suçlarının durdurulmasına yönelik Anglo-Amerikan mücadelesinde bunu görebiliriz. Kölecilik, kırbaçlama, işkence, tecavüz, ampütasyon ve idam gibi suçlardan oluşan bu eylemler, ağır çalışma koşulları, açlık, hastalık ve düpedüz cinayet gibi etkenlerle birleşerek, tarihçilere göre 1880-1920 yılları arasında on milyona yakın Kongolunun ölümüne yol açmıştır. Dolayısıyla, "insanlık suçu" tanımının ilk kez Kongo'nun reform hareketinde kullanılmış olması şaşırtıcı değildir.

İnsan hakları kuramcısı Sharon Sliwinski ve tarihçi Adam Hochschild'e göre, günümüzde "felaket fotoğrafı" olarak tanımladığımız şey, bu hareketin en önemli unsurlarından biridir. Bu resimlerden

[1] Kral II. Leopold (1835-1909): Kongo Devleti'nin kurucusu olan Belçika Kralı. Yönetimi boyunca süren gaddar sömürgeciliği, sebep olduğu milyonlara varan ölüm ve skandallarının ardından Kongo'nun idaresini Belçika hükümetine teslim etmiştir. [ç.n.]

bazıları gazetelerde yer almış olsa da; çoğu zaman tıkış tıkış amfilerde ve Amerika, İngiltere ve Avrupa'daki protesto gösterilerinde gösterilmiştir. (Aynı dönemlerde Jacob Riis de, New York konutlarındaki sefaleti gözler önüne sermek için gösteriler düzenlemekteydi.) Viktoryen kitleler için şok edici, hatta dehşet verici bu fotoğraflar halen korkunçtur. Varşova ve Lodz'daki, Kamboçya, Bosna, Sudan ve Sierra Leone'deki harcanmış bedenler kuvvetlerinden hiçbir şey yitirmemişlerdir. Tam tersine, Kongo'daki resimlere, ardından gelecek ve onları daha da korkunç kılacak felaketlerin bilincinde olarak bakmaktayız. Geçtiğimiz yüzyılın kitlelerinden farklı olarak bizler, Kongo'nun bir hikayenin sonu değil, henüz devamı olduğunu biliyoruz. Bu gaddarlık zamandan bir kopukluk göstermemekte; ne yazık ki son derece modern gözükmektedir.

Kongo fotoğraflarının birinde, yaşları belirsiz iki oğlan çocuğu görülmektedir. Tenleri simsiyah, saçları kısacıktır. Adının Mola olduğunu öğrendiğimiz bir tanesi oyulmuş ahşaptan bir sandalyede oturmaktadır. Göğsü çıplak, karnı ve cinsel organının üzerinde ise beyaz bir kumaş sarılıdır. Yanında duran, Yoka isimli çocuk ise beyaz bir tunik ve uzun beyaz bir etek giymektedir. Her ikisi de yalınayaktır. Her ikisinin de sağ ellerinin koparılmış olduğunu açık biçimde görürüz; buz beyazı giysilerin bu kapkara, kopuk uzuvlar ile yaptığı tezat bizleri vurur. Mola ve Yoka doğrudan objektife bakmaktadır. Mola'nın kaşları, adeta bastırılmış bir öfkeyle hafifçe çatıktır; Yoka ise boş ve sersemlemiş bir ifadeye sahiptir.

Bir başka fotoğrafta ise yerde oturan, Nsala adlı bir adam görmekteyiz. Çıplak ayaklı, yarı çıplak bu adam, kollarını dizlerine dolamış biçimde, önündeki ne olduğu belirsiz bir şeye bakmaktadır. Resmin başlığı bu şeyin ne olduğunu açıklar: Nsala, sakatlanıp katledilen beş yaşındaki kızının Anglo-Belçikalı Hindistan Kauçuk Şirketi tarafından koparılıp yenmiş el ve ayaklarına bakmaktadır. Nsala'nın karısı da, kauçuk kotasını dolduramayan köylerine yapılan saldırıda öldürülmüş ve yenmiştir.

Kongo reform hareketinin, izleyicileri Leopold'un gaddarlığını – kızının parçalanmış bedenini izleyen bir adamı– zihinlerinde canlandırmaktaki yeteneği, yeni ve kuvvetli bir araçtır. Şüphesiz bu izleyici kitlesi kendini beğenmiş, tepeden bakan, hatta ırkçı ve emperyalisttir.

Onların dayanışma hissi, bizimkiler gibi, kusursuzluktan uzaktır. Öte yandan, gerçekten de keder ve öfke duymuş ve daha da önemlisi, acıma ve duygusallık hisleri veren bu fotoğraflar karşısında eyleme geçme ihtiyacı hissetmişlerdir. Ancak hepsinden de ötesi, bu fotoğraflar coğrafya, kültür ve ırkları aşan bir bağ doku yaratmıştır.

Mark Twain'in 1905 tarihli kara mizah hicvi *Kral Leopold'un Monologu* bu kadarını farketmiştir. Twain'in deli Kongo kralı, iktidarına beklenmedik yönlerden meydan okuyan "Kodak felaketine" öfke kusmaktadır. Leopold, daha önceleri bu zulüm öykülerini "işgüzar Amerikan misyonerlerin ve beyhude yabancıların iftiraları" olarak inkar edebildiği günleri yadetmektedir. "O günlerde herşey ahenginde ve huzur doluydu" der deli kral. Ancak ne yazık ki fotoğraf makinesi herşeyi değiştirir. "Hepsi birden yerle bir oldu! O yozlaşmak bilmeyen Kodak yüzünden herşey cehennemlik oldu!" Leopold, fotoğraf makinesinin "rüşvete bağlayamayacağı tek tanık olduğunu" farkeder ve şöyle der: "Onbinlerce ağız ve onbinlerce gazete bana methiyeler düzerken, bir çocuğun bile cebinde taşıyabileceği o yeniyetme Kodak gelip tek kelime bile etmeksizin hepsini dilsiz bıraktı!"

Yine de, fotoğraf makinesi tek başına yeterli kuvvete sahip değildir ve insan iradesinin yerini tutamaz – bu nedenle kral sözünü neşeli biçimde tamamlar. Kral bilir ki "*bakmak istemeyiz*". Çoğu insanın, suçlarının deliline bakmaktansa "*titreyip, diğer tarafa bakaca*ğına" emindir. Leopold, ahlaki duyarsızlığın dayanıklılığına inanır; ve kim yanlışa düştüğünü söyleyebilir ki? "Müdafaam budur benim!" diye kükrer kral. "İnsan ırkını bilirim ben."

Fotoğrafın derin hisler çağrıştırma yetisi, en büyük güçlerinden biridir. Ancak anlatım, politik bağlam ve analizden bağımsız olan bu güç, aynı ölçüde de bir tehlikedir. İronik biçimde, bir imge ne kadar vurucu ise –betimlenenin yanlışlığını haykıran içgüdümüz aynı kuvvetle tahrik olarak– yanlış yönlendirme de o kadar güçlenir.

Örneğin, Don Cullin'in 1967-70 yılları arasındaki Nijerya–Biafra savaşlarındaki korkunç sıskalıktaki çocukları gösterdiği meşhur fotoğraflarını ele alalım. Ellerindeki teneke kaplarıyla bu çıplak Biafralı çocuklar gerçekten de dehşet vericidir. Çıta gibi bacakları, balon gibi karınları ve derin, ölü kuyuları anımsatan gözleriyle, bu çocukların

fotoğrafları uluslararası infiale ve öfkeye yol açarak insani yardım konusunun yeniden ele alınmasına ve 1971 yılında Sınır Tanımayan Doktorlar'ın kurulmasına yol açmıştır.

Fotoğrafçılar bir krizin teşhir edilmesinde büyük rol oynayabilseler de, bunu açıklamak için çok az şey yapabilir ve hatta kimi zaman izleyiciyi yanlış yönlendirebilirler. Sınır Tanımayan Doktorlar'ın kurucusu ve 1982 ile 1994 yılları arasında başkanlığını yürütmüş olan Rony Brauman, Biafra hareketinin lideri Albay Chukwuemeka Odumegwu Ojukwu'yu, halkının sefaletinin en temel sebeplerinden biri olmakla suçlamıştır. Brauman'a göre Ojukwu, "siyasi emellerinden vazgeçmektense, tüm halkının yokoluşunu görmeyi yeğlemiş" ve acil derecede ihtiyaç duyulan yardım bağışlarını teslim etmeyi reddetmiştir. Diğer bir deyişle, zavallı Biafralılar, onları gönüllü olarak ölüme terkeden bir lidere sahiptir. Ancak McCullin'in fotoğrafları sebepleri değil, sonuçlar doğrultusunda yaşamını yitirenleri göstermektedir. Sıkça fotoğraflanmış bir başka olayı, Rwanda soykırımının ardından Zaire'nin Goma kentine akın eden bir milyon Hutu'yu düşünelim. Bu insanların son derece pis koşullarda, koleranın pençesinde yaşadığı doğrudur. Ancak çoğunun da katil ve tecavüzcüler olduğu da aynı ölçüde bir gerçektir. İşte bu, fotoğrafın açığa çıkaramayacağı ve para desteği sağlayan insani yardım kuruluşlarının bilemediği veya bilmek istemediği bir gerçektir.

Fakat bunlar, Biafralı aç çocukların veya hastalıklı Rwanda mültecilerinin imgelerinin yalan olduğu anlamına gelmez. Tam tersine, bu fotoğrafların betimlediği ıstırap göz ardı edilemez ve edilmemelidir. Ancak izleyici olarak bizlerin de, bu fotoğrafların doğduğu karmaşık gerçekliği anlamak için kadrajın dışına bakmamız gereklidir. İnsan haklarının kendisi gibi, bu geniş bakış biçimi de doğal değil, bilinçli olarak yaratılması gereken bir şeydir.

• • •

Erken dönem fotomuhabirlerin hayal edemediği ancak Kral Leopold'ün düşünebileceği, zulmü kınamak yerine onu yücelten bir başka tür fotoğraf daha vardır.

Ne yazık ki, bu tür resimlerin oldukça uzun bir tarihi bulunmak-



FOTOĞRAF 2.2

Lubyanka Hapishanesi, Sovyetler Birliği, 1931: Tarım işçisi Ekaterina Alexeevna Zakharova Moskova'nın Lubyanka hapishanesinde fotoğraflanan pek çok sözde devlet düşmanından biridir. Casuslukla suçlanan ve sahte itirafların altına imza attırılan Zakharova, "mahkemesinin" ardından dört gün sonra idam edilmiştir. Stalin'in hapishanelerindeki kurbanların fotoğrafları Gorbaçev döneminde ortaya çıkmıştır. Zakhorova'nın iade-i itibarı ise 1989 yılında gerçekleşmiştir.

tadır. Birleşik Devletler'de, tamamı 1870-1940 yılları arasında olmaksızın, binlerce linç fotoğrafı çekilmiştir. Bu fotoğraflarda, eğri büğrü iplere asılı kırılmış boyunlarıyla, dövülmüş, morarmış, yakılmış ve hadım edilmiş siyahi erkekler görülmektedir. Daha da kötüsü, aynı fotoğraflarda görülen ve aileleri, hatta bayramlıklarını giymiş çocuklarıyla bu parçalanmış cesetlere bakarak gülümseyen, kahkahalar atan ve tezahürat yapan beyaz insan güruhlarıdır.

Linç fotoğrafları, iktidarlarını belgelemeyi ve yüceltmeyi amaçlayan faillerin geniş ve alçakça bir resim türüne aittir. Naziler ve yandaşları milyonlarca fotoğraf çekmiştir; bir sonraki bölümde bu imgeler ve bunların ahlaki sonuçlarını inceleyeceğiz. Naziler, sadizmlerini belgeleme konusunda nadir bir örnek olsa da, Saddam Hüseyin'in Baas yanlıları da kimi işkence, tecavüz ve infazlarını film ve fotoğraf yoluyla belgelemiştir. Sierra Leone'nin Devrimci Birleşik Cephe üyeleri de şaşırtıcı bir biçimde, işledikleri zulüm ve cinayet eylemlerini belgelemiştir. Liberyalı diktatör Prens Johnson, rakibi Başkan Samuel Doe'yu, uşakları tarafından işkence edilişini filme almıştır. Monrovya'daki gazeteci Ryszard Kapuscinki, çıplak şekilde bir kan havuzunun içinde oturan ve kan kaybından hayatını kaybeden Doe'nun kulağının koparılışını gösteren iki saatlik videoyu "şehrin en büyük olayı" olarak betimlenmiştir. Tanınmış Sırp paramiliter grup Akrepler, Srebrenika kentindeki silahsız Bosnalı Müslümanları infaz edişlerini filme almış ve bu film daha sonra Sid'deki sıradan bir video dükkanında bir gazetecinin eline geçmiştir. Tüm bu imgeler fotomuhabirliğin, gizli kalan suçları açığa çıkarmaya ve adaletle sonuçlanmasına yönelik temel ilkelerine ters düşmektedir.

Stalin ve Pol Pot'un hapishanelerindeki görevliler de, mahkumların idam öncesi fotoğraflarını çekmiştir. Her iki durumda da, ayrıntılı kayıtlar tutulmuştur. Bu fotoğraflar, yirminci yüzyılın belgeleri arasındaki en önemli ve en kötü örnekler arasında yer alır. Bu fotoğraflar tipik fotomuhabirlik örnekleri olmasalar da, ıstırabın fotoğraflarının kuvvetli ve zayıf noktalarını açığa çıkarmaktadır. Failler tarafından çekilmiş olsalar da, fotoğraflar kurbanlar adına konuşarak onların tarafını tutmaktalardır. Suçlu taraf, bu yolla kendi emellerini sabote eder; bunlar, dönüp kendilerine saldıran ve kendilerini yaralayan ithamlardır. Ancak diğer yandan da, fotoğrafın betimlediği insanları

kurtarmadaki acizliğini de son derece acımasız biçimde göstermektedir.

Bu yıkıcı imgelere bir başka örnek de, David King'in 2003 yılında yayınladığı ve Stalin'in gizli polisi tarafından tutuklanmış siyasi mahkumların fotoğraflarının bir derlemesi olan *Sıradan Yurttaşlar* kitabında bulunabilir. Moskova'daki Lubyanka hapishanesinde çekilen bu çapaklı ve dar kadrajlı fotoğraflar 1930 yılından kalmıştır. Her fotoğrafın beraberinde, söz konusu mahkumun doğum yeri ve tarihi, adresi, mesleği ve siyasi kilişiğine dair bilgiler içeren kısa metinler barındırır. Tüm mahkumlar sözde mahkemelerde hüküm giymiştir ve hepsi, çoğu hüküm giydiği gün, idam edilecektir. Suçlandıkları eylemler arasında sabotaj, casusluk, terör, "Anavatan'a ihanet", Gestapo veya Anti-Faşist Yahudi Komitesi'ne bağlılık, "siyasal haydutluk", faşizme övgü ve elbette, Troçkist eğilimler yer almaktadır. İtirafları zorla alınan ve kendi ölümlerini onayan bir belge imzalayan bu mahkumların cesetleri, isimsiz toplu mezarlara atılmaktadır. Fotoğraflar ve beraberlerindeki titizlikle tutulmuş notlar, (King bu noktada, Hitler'den kaçan Alman yoldaşların büyük bir yardımda bulunduğuna değinmektedir) Gorbaçev'in şeffaflık dönemine dek gizli kalmıştır.

Stalin Rusya'sının sıkıcı bir monotonluğa sahip olduğunu düşünenler, King'in kitabından ötürü büyük bir şaşkınlığa uğrayacaktır. Hepsi olmasa da çoğu kendi uluslarının Komünist partilerine üye olan mahkumların arasında Macarlar, Lehler, Hintliler, Japonlar, Koreliler, Finliler, Yugoslavlar, Litvanyalılar, Türkler ve Vasily Vasilievich McKibbin adlı bir adam bulunmaktadır. Parti'ye, Bolşevik adını almasından önce katılan ve Buharin ile Lenin'in eski dostları olan bu yaşlı devrimcilerin yanında, henüz ilk gençliklerinde mahkumlar da bulunmaktaydı. Karşımıza fabrika işçileri, öğrenciler, köylüler, iktisatçılar, profesörler, bilimadamları, gazeteciler, askerler, sanatçılar, tüccarlar, veznedarlar, doktorlar, ev kadınları, "Sovyetler Birliği'nin Kahramanı" bir polis memuru ve gezgin bir keşiş çıkmaktadır. Mahkumların çoğu, sıradan yurttaşlar olmalarından ötürü, pek de tanınır olmasalar da, King aralarında bazı seçkin isimlerin de olduğunu belirtmektedir: Katı, hüzünlü ve öfkeli Grigory Zinoviev; başı dik, sert simasıyla Osip

Mandelstam; ve gözlükleri parçalandığı için görüşünü yitiren Isaac Babel. (Babel'in fotoğrafları, adeta kusurlu gözlerine gönderme yaparcasına bulanıktır.)[2]

Bu mahkumların hiçbiri üniforma giymemektedir; giysileri ve şahsi eşyaları, kısa kesilmiş biyografileriyle birlikte içinde yaşadıkları toplumsal dünyalar hakkında ipuçları sunmaktadır. Kimisi proletaryaya özgü kaba, düz ceketler ve kalın gömlekler giyerken, diğerlerinin ise şık spor ceketler, kravatlar, işlemeli gömlekler veya ince çerçeveli gözlükleri vardır. Polonyalı gazeteci Yan Iosifovich Vislyak kürklü bir palto giyerken; esmer bir aktris olan Emilya Markovna Shimkevich son derece güzel, çizgili eşarbına tutunmuş; bir ev kadını olan Valentina Dybenko-Sedyakina ise puantiyeli elbisesi ile ölümü beklemiştir.

Korkunç koşullar altında, daha da korkunç bir amaç uğruna çekilmiş olsalar da, bu fotoğraflar yarım yamalak birer vesikalıktan fazlasıdır. Gardiyanların kullandıkları fotoğraf makineleri uzun pozlamalara ihtiyaç duymakta ve ampul yerine doğal ışık kullanmaktalardır. Mahkumlar kaderlerinden, devrimin aldığı bu gidişattan, komşularının ihanetinden veya partinin paranoyasından ötürü dehşete düşmüş olsalar da, fotoğraf makinesi onlara pusu kurmamıştır. Bunlar, şipşak resimlerin aksine *yavaş* fotoğraflardır. Dolayısıyla kurbanın kişiliğini yansıtabilecek her türlü tepkiye yer vardır. Her Sovyet yurttaşı ölümü kendi olarak karşılayarak, öncesinde olup biten her şeyi bu an içerisinde nihayetine vardırmıştır.

Bıyıklı ve sakallı, Ukraynalı bir sanatçı olan Georgy Vladimirovich Dobrodeev, çatık kaşları ve adeta işkencecilerini suçlarcasına mağrur bir ifadeyle makineye bakmaktadır. Alev alev gözleri ve uçuşan uzun saçlarıyla, çiftçi Ekaterina Alexeevna Zakharova solgun bir hayalet gibi

[2] *Grigory Zinoviev* (1883-1936): 1924 yılında yazdığı iddia edilen mektup sebebiyle İngiliz İşçi Partisi'nin hükümetten düşmesine sebep olan Rus siyaset adamı. Zinoviev Mektubu olarak da bilinen skandal, 1970'li yıllarda İngiliz istihbarat araştırmacısı Millecent Bagot tarafından sahte olarak nitelendirilmiştir. Zinoviev, Stalin'le giriştiği iktidar mücadelesinin ardından, Troçkist olmakla itham edilerek "Onaltılar Davası" olarak bilinen göstermelik bir duruşmanın ardından idam edilmiştir.
Osip Emilyevich Mendelstam (1891-1938): Akmeizm Ekolü mensubu Rus şair. Stalin ve yönetim biçimine yönelik yalın ve sivri eleştirilerinin ardından tutuklanarak Siberya'ya sürülmüştür.
Isaak Babel (1894-1940): Rus gazeteci, yazar ve çevirmen. NKVD başkomiseri Nikolai Yezhov'un eşi Yevgenia ile olan ilişkisi bir casusluk girişimi olarak kabul edilerek, işkence altında Troçkist komplolar planladığını itiraf etmiş ve vurularak idam edilmiştir. [ç. n.]

görünmektedir. İktisadi bir anlaşmazlıktan ötürü partiden ayrılmış olan çilingir Alexei Grigorievich Zheltikov, dehşetten patlamaktadır. Bir parti mensubu ve kamu görevlisi olan Yudif Gladstein'un badem biçimli kocaman siyah gözleri kederle doludur. Lenin Kütüphanesi'nde araştırma görevlisi olan Emerik Vitoldovich Rozhen-Andreev ise objektife muzip bir gülümseme ile bakmaktadır. Ancak gazeteci Afraim Mikhailovich Shalyto'nun yüzündeki gülümsemenin izleri tamamen farklıdır; yorgun bir ironiyle "Ya siz?" dercesine bakmaktadır.

Pol Pot rejiminin tutsakları ise Rus öncellerinden daha da sefil bir durumdadır. Tuol Sleng hapishanesinde de infaz öncesi fotoğraflar çekilmiştir; bunun sonucunda ortaya çıkan beş bin fotoğrafın arasından yapılan seçki, 1996 yılında Ölüm Tarlaları adlı bir kitapta yayınlanmıştır.

Auschwitz gibi, Tuol Sleng hapishanesi de, kelimenin tam anlamıyla "dünyanın k*ç deliği"[3] olarak ifade edilebilir. Daha önceleri bir okul olan bu mekanda, sözde devlet düşmanları sorgulanmakta, işkenceye uğramakta, aç bırakılmakta ve çoğu zamanda kafaları parçalanarak öldürülmektelerdir. Davalar, göstermelik olarak bile, duyulmamış bir şeydir. (Kamboçya dilinde "mahkum" ile "suçlu" eşanlamlıdır). İşkenceli itiraflar birer mecburiyettir ve mahkumlar toplu kıyımlar öncesinde kendi mezarlarını kazarlar. CIA için çalışmak, eski rejimi övmek, pirinç saklamak, meyve çalmak ve "hürriyetine düşkün olmak", mahkumların sözde suçları arasında yer almaktadır. Sovyet öncelleri gibi, Kamboçyalılar da mahkumlara yalan itiraflar yazdırarak, sahte ifadelerin altını imzalatmışlardır. Kendi ölçütleri dahilinde Tuol Sleng olağanüstü bir başarıdır; 1975 ile 1979 yılları arasında ev sahipliği yaptığı ondört bine yakın mahkumdan yalnızca yedisinin hayatta kaldığı kayda geçmiştir. Vietnamlılar 1979 yılında Tuol Sleng'i ele geçirdiğinde, metal döşeklere zincirlenmiş cesetler, kana bulanmış odalar, kelepçeler, sığ mezarlara gömülü ceset yığınları ve işkence talimatları içeren el kitapları ile karşılaşmışlardır.

Sıradan Yurttaşlar'ı inceledikten sonra bile S-21 fotoğrafları dehşet vericidir: insanın kendini böylesine bir şeye hazırlaması mümkün değildir. Mahkumların çoğunun gözleri, daha hapishaneye girmeleriyle birlikte bağlanarak, nerede olduklarını ve neden buraya getirildiklerini

[3] Yazar, metnin bu kısmında yukarıdaki kelimenin Latince karşılığı olan "anus mundi" ifadesini kullanmıştır;



Fotoğraf 2.3

Tuol Sleng, Kamboçya, tarih belirsiz: 1975 ile 1979 yılları arasında, ondörtbin insan Kızıl Kimerler'in en korkunç işkence merkezi olan Tuol Sleng'e gönderilmiştir. Stalin'in gardiyanlarına benzer bir biçimde, Pol Pot'un işkencecileri de kurbanlarını öldürmeden önce onları fotoğraflarını çekmiştir; bu fotoğraflardan beşbini ortaya çıkarılabilmiştir. Kamboçyalı mahkumların sözde suçları CIA ile işbirliği yapmaktan, "hürriyetlerine düşkün olmaya" dek çeşitlilik gösterebiliyordu. Resimde görülen isimsiz kız gibi küçük çocuklar da karşıdevrimci oldukları şüphesiyle ölüme mahkum ediliyordu.

bile bilmeksizin diğer tutsaklara zincirlenmişlerdir. Dehşet, korku ve bitkinlikle bizlere bakan bu yüzler, sert ışık veya flaşlar sayesinde daha da katı, dümdüz ve tuhaf biçimde "saf" bir ifadeyle bizlere bakmaktadır. Bu insanların arasında bilim adamları veya gazeteciler yoktur –ki Pol Pot'un Kamboçya'sında bu meslekleri icra eden kimse kalmış mı-

dır, bilinmez–; bunlar, siyah gömlekleri ve pantolonlarıyla yanık tenli, kavrulmuş köylülerdir. Kimisi kederli veya düşünceli iken, kimisi ise öfkeli veya korkmuştur, ancak pek çoğunun yüzünde hiç bir ifade yoktur. Belki de artık bilinen hislerin çok ötesindelerdir.

Tuol Sleng yönetimi –daha sonraları Vietnamlıların binlerce örneğini bulacağı– kapsamlı bir dizi kayıt tutmuşsa da, buradaki kurbanları ayırt etmek mümkün değildir. Bilgi noksanlığı, bu fotoğrafları daha da gaddarlaştırır; mahkumların şaşkınlığı, onları sarmalayan boşluk ile bir kat daha artar. Burada isimler, adresler, meslekler, sabıka listeleri ve hatta ölüm tarihleri bile yoktur. Burada bu insanların bir zamanlar kim olduğuna dair en ufak bir şeye rastlanmaz. Onlar artık katışıksız birer kurbandır. Ancak durum böyleyken bile her biri tekildir.

Kır saçlı, yaşlı bir adam olan 6 Numara, ağlamaklı bir ifade sahiptir. 573 Numara'nın sol gözü yoktur. Çıplak, genç bir adam olan 17 Numara'nın etiketi, bir çengelli iğne ile göğsüne tutturulmuştur. İki genç adam, 399 ve 160 Numara, objektife yağlı birer sırıtış ile bakmaktadır. Numarası bulunmayan kavruk, yaşlı bir adam ise gergin dudakları ve kırışıklarla dolu yüzüyle, neslinin keder dolu tarihini yansıtmaktadır. Buradaki en hayret verici fotoğraf ise, pürüzsüz kırışıksız teni, badem biçimli gözleri ve kısacık siyah kakülleriyle (numarası gizlenmiş) genç bir kadının resmidir. Mutlak bir sakinlik içerisinde objektife bakan bu kadın, karşısındakileri adeta onun insanlığını kabul etmeye zorluyor.

Pek çok kadın, onlarla aynı kaderi paylaşacak bebekleriyle birlikte tutuklanmıştır. Ter içindeki esmer yüzü kırışıklar içindeki 73 Numara perişan bir durumdadır; yanında, neredeyse kadrajın dışında kalan, siyah gömlekli tombul bebeği ise objektife dönmüştür. Soluk bir tene ve boş bakışlara sahip 462 Numara ise kollarında, uyumakta olan yavrusunu taşımaktadır. Geniş bir yüzü ve yassı bir burnu olan 246 numaranın bebeğinin kafasında, şaşırtıcı biçimde sevimli bir ponponu olan örgü bir bere görülmektedir. Kirli, çimentodan bir hücrede oturan 320 Numaralı genç kadının arkasında ise penisi açıkta görünen çıplak bebeği, boş bir biçimde tavana bakmaktadır.

Daha dehşet verici olan ise, karşı devrimci düşmanlar veya onların çocukları olarak addedilerek işkence edilen ve öldürülen çocukların kendi başlarına çekilen fotoğraflarıdır. Ölüm Tarlaları da, simsiyah bir-

kaç sayfanın ardından, yedi yaşlarındaki durgun bir kızın fotoğrafıyla açılır. Temiz, düğmeli gri bir gömlek ve hafifçe kırışmış, masumane bir yaka giymiş olan bu kızın berrak gözleri ve kulak hizasında kesilmiş, bir tarafı yukarı kıvrılmış saçları vardır. Dingin, sakin ve dikkat çekici biçimde kendine hakimdir. Ancak o bizlere bakarken, ona bakmamız adeta cehennemin derinliklerine bakmaya benzemektedir.

Grotesk bir çocuk geçidine bakarcasına, hemen ardından benzer pek çok fotoğraf gelmektedir. Yine yedi yaşları civarında, karmakarışık saçları ve kalın dudaklara sahip 1 Numara'nın boynunda bir zincir bulunmaktadır. Sıska ve yabani görünümlü, dokuz yaşlarındaki 186 Numara'nın ise yüzünde dayak izleri görünürken, bedeni zincirlendiği yetişkin tarafından bükülmektedir. Çatık kaşlarıyla, 12 yaşlarındaki numarasız genç bir kız ise çubuklu gömleği ve özenle taranmış, tokalarla tutturulmuş saçlarıyla sanki okula gitmeye hazırlanmış izlenimi vermektedir. Henüz on yaşında bile göstermeyen 438 Numara, kırıştırdığı alnıyla şaşkın bir üzüntü içerisindedir. Buluğ çağının başlarında, sıska bir kız olan 13 Numara ise tamamen mahvolmuştur.

Shoah'ın ardından Adorno, "ıstırabın sesini duyurmanın, tüm hakikatlerin bir koşulu olduğunu" yazmıştır. Lubyanka ve Tuol Sleng fotoğrafları –bir kez daha– bu seslerin mutlak gerekliliği ve mutlak yetersizliğini gözler önüne sermiştir. Ayrıca, bu sesler gerek sözel gerekse görsel biçimde tezahür etse de; haykırsa da, fısıldasa da; gür de olsa, cılız da; gönüllü de olsa veya Sovyet ve Kamboçya fotoğrafları gibi zorla da olsa gerçektir. Tanım, belge, ifade: hepsi bu çılgınca vahşeti anlatmakta eksik kalır. Merhamet, gerekli olduğunda kaybolur; akıl ise arandığında yitiktir. Yüzleşilmesi gereken ancak yüzleşmeden kaçan gerçekler işte bunlardır. Bu fotoğraflara bakmak gereklidir ancak buradan elde edilmesi garanti olan tek şey hüsrandır. Kişi yakınlaştıkça, anlaşılması güç olan bu dünya daha da uzaklaşır. Peygamber Yeremya'nın bahsettiği "şifası imkansız keder" bu olsa gerek...

Kurbanlarla kurulacak basit bir özdeşlik de mümkün değildir. Ölüm Tarlaları'nın sonunda, tarihçi David Chandler şöyle yazmaktadır: "Bu kitaptaki fotoğraflara bakmakla, istesek de istemesek de, kendi benliklerimizin gölgeleriyle yüzleşiyoruz. S-21'in içindeyiz. Bu sayfaları karıştırdıkça, sorgucu, mahkum ve tanıkların yerini alıyoruz."

Ben bunun tersinin doğru olduğuna inanıyorum. Kişi, Lubyanka ve S-21'dekilerin yasını tutabilir –ki tutmalı ve neyin, ne zaman, nerede gerçekleştiğini bilmelidir– ancak bu kesinlikle yakınlık anlamına gelemez. O hapishanenin içindekiler biz değil, onlardı. Bizim cehennemimiz kesinlikle onlarla bir değildir. Bir fotoğrafa bakmakla, bir çocuğa işkence etmenin arasındaki fark da bu kadar kolay biçimde atlanmamalıdır. (Sanırım Adorno'nun, "kurban ile cellat arasındaki farkın bulanıklaştığı", "varoluşçuluğun rahat atmosferi" diye tanımlayarak uyardığı şey de budur.) İşkenceciyi kurbanı ile karıştırmak, –özellikle kendini bu ikisinden birinin yerine koymak– dayanışmanın göstergesi değildir. Bu, fotoğrafların ortaya koyduğu üstesinden gelinmez güçlüklerden –anlama, üzülebilme ve eyleme geçmedeki yetersizlikten– kaçmanın bir yoludur. S-21 mahkumlarını kurtaramadığımız gibi, kendimizi onların yerine de koyamayız; bunu yapabildiğimizi düşünmek bile affedilmezdir.

Bu, bakmamak, görmemek veya bilmemek için, ya da gözlerimizi kapamak için bir sebep değildir. Kaderlerinin mahkumu olan bu insanlara bakmak bir sömürü olmadığı gibi, onları unutmak da bir saygı göstergesi olmaz. Ancak, kolay bilgiden, üstünkörü tanımlardan ve ucuz yargılardan kaçınmak iyi olabilir. Ne hümanizm ne de tarih biz izleyiciler ile 5 Numara arasındaki uçurumu kapayabilir; bizler o olamayız, onunla yer değişemeyiz veya tarih içerisinde ona uzanarak onu kurtaramayız. Bizler çok geç kaldık. Adorno'nun yazdığı "adalet talebi" asla yerine getirilmeyecek ve kurbanların ıstırabı asla telafi olmayacaktır.

İlk fotomuhabirler, adaletsizlik imgelerinin izleyicileri eyleme iteceğini ümit etmiştir; fotoğraflar yabancılaşmanın ifadelerini değil, dünyaya müdahaleyi temsil etmekteydi. Delia Falconer'ın 1997 tarihli romanı *Bulutların Hizmeti* bu ümidi son derece güzel biçime ifade etmiştir. Yirminci yüzyıl başlarında, Avustralya'da bir kadın fotoğrafçı olan kahramanımız, kitabın sonunda bizlere şöyle demektedir: "Doğru yeri ve doğru ışığı bulursam, insanların bakmaktan çekineceği kadar acı dolu ve kendi dünyalarını düzeltmeye itecek fotoğraflar çekebilirim."

İmgeden uzaklaşarak, dünyaya düzen getirmek: günümüz fotoğrafının ideali de işte budur. Ancak pek çok ideal gibi, bu da deneyimle ıslah olmuştur. Artık felaket imgelerinin kolaylıkla göz ardı edilebildi-

ğini –hatta daha da kötüsü, haz verebildiğini– biliyoruz. Artık ıstırap fotoğraflarının insani bir ilişkinin başlangıcı olduğu gibi, kanlı intikam hayallerinin de son raddesi olduğunu görüyoruz. Artık görmek, önemsemek, anlamak ve eyleme geçmek arasındaki ölümcül uçurumlardan haberdarız.

İşte fotoğraf ve insan hakları hakkında düşündüğümüzde önemli olan da, kaç imge gördüğümüz veya bunların ne kadar vahşi ya da "pornografik" olduğu değildir; James Nachtwey'in de öne sürdüğü üzere, "en büyük devlet adamları, düşünürler, yardımseverler bile savaşa son veremedikten sonra, fotoğraftan bunu nasıl bekleyebiliriz ki?" Esas mesele, gaddarlık imgesini *nasıl* kullandığımızdır. Geçmişimize ve bugünümüze anlam vermemize yardımcı olabilirler mi? Eğer durum buysa, nasıl anlamlar çıkarabilir ve bunların üzerine nasıl hareket edebiliriz? Bu soruların nihai yanıtı fotoğraflarda değil, kendi içimizdedir. Fotomuhabirler göstermenin etiğinden sorumluyken, görmenin etiğinden sorumlu olanlar ise bizizdir. Ariella Azoulay şöyle yazar: "Yalnızca fotoğraf üretmek değil, onları konuşturmaktan sorumlu olanlar da bizim tarihsel sorumluluğumuzdur." Bu da fotoğraflarla olan edilgen ve şikayetçi ilişkimizi, yaratıcı ve işbirliğine yatkın bir biçime dönüştürmenin yanısıra, gerçek "ölüm tacirlerinin" kurbanları belgeleyen fotoğrafçılar değil, insan hakları ihlalcilerinin kendisi olduğunu ortaya koymayı gerektirir.

Bu yeni ve kaotik görsel çevremizi anlamamız, Weimar halkının da kendininkini kavraması kadar zor olabilir; bizlerin aklı da en az Benjamin ve Kracauer kadar karışıktır. İmgeler, –basılı yayın, sinema ve televizyon gibi– eski yöntemlerle olduğu kadar, cep telefonları, iPod'lar, uydu çanakları, sosyal ağlar ve internet gibi yeni yollarla hayatlarımıza girmektedir. Bunlara nasıl yanıt verebiliriz? Haklı olarak endişeler su yüzüne çıkmaktadır. İnternet'te, üzerinde oynanmış, kurgulanmış değiştirilmiş, hatta anlamsız veya düpedüz yanlış bağlamlar da olsa, her fotoğraf eşittir. Burada, Andy Grundberg'in "denetimsiz imge hürriyetinin sinsi bir despotluktan, fotoğraf makinesinin demokrasinin ise ahlaksız bir faşizmden farksız olabileceğine" yönelik uyarısı akla gelmektedir. Kuşkusuz, yeni görsel teknolojiler veri, propaganda ve savaş arasındaki ilişkileri değiştirmiştir. Fotoğrafı, sinemayı ve televizyonu ahlaksızlık ithamıyla yasaklayan Taliban bile, artık Cihat hareketini ta-

nıtmak ve yaymak amacıyla, intihar saldırılarını ve idamlarını internete aktaran bir video üretim birimi oluşturmuştur.

Ancak dijital fotoğraf ve internet, –Gilles Peress ve diğerlerinin savunduğu üzere– daha önce hiç görülmemiş, daha eşitlikçi ve tüm insan hakları eylemcilerine hitap edecek bir görsel katılım biçimini getirebilir. Eğer dijital fotoğraf, –postmodernistlerin umduğu üzere– izleyicileri fotoğrafın gerçeklik katsayısı hakkında daha kuşkucu kılmışsa da, resmin üretim, aktarım ve izlenimini de aynı ölçüde kolay ve masrafsız hale getirmiştir. Bu durum, Taliban ve El Kaide gibi grupların yararına olmuştur. Ancak yeni teknoloji, mülteciler ve sokak çocuklarına fotomuhabirlik yoluyla yaşam koşullarını teşhir etmeyi öğreten PhotoVoice; insan hakları dernekleri ile birlikte, göz ardı edilmiş belgesel nitelikli çalışmaları yayan bir yeni medya örgütü ve internet sitesi olan PixelPress; ve gerek amatör gerekse profesyonel fotoğrafçılara zemin sunma vaadi veren bir "yurttaş-gazeteci" sitesi ve fotoğraf ajansı olan Demotix gibi uluslarötesi örgütlerin de ortaya çıkmasını sağlamıştır.

İlham verici ve kimi zaman da kanlı fotoğrafları yoluyla, 2009 yılındaki İran protestoları yeni medyanın algılanmasına yönelik iyimser ve demokrasi yanlısı yaklaşıma iyi bir örnek sunmaktadır. Çoğu profesyonel olmayan kişiler tarafından cep telefonlarıyla çekilen bu fotoğraflar, kısa süre içerisinde dünyaya yayılmış ve büyük gazetelerden Facebook'a kadar pek çok mecrada kendilerine yer bulmuşlardır. Ancak kimi yazarların "Twitter Devrimi" veya "Youtube'un ön ayak olduğu bir gerçekçi sinema devrimi" olarak addettiği bu tekno-ütopyacılık, kanımca biraz abartılı ve ham bir durumdadır. İran'daki son durumu belirleyen, yine polisin, devrimci milisleri ve ordunun "eski moda" yöntemleridir. Ben bu satırları yazdığım sırada, İran mahkemeleri göstermelik duruşmalarla, hapishaneleri ise devlet destekli tecavüz ve işkence suçlarından mahkum muhalifler ile doludur ve siyasi mahkumlar ise idam edilmektedir.

İran, bizlere demokratik imgelerin bir demokrasiyi güçlendirebildiğini ancak bir demokrasiyi yaratamadığını bir kez daha göstermiştir. Önümüzdeki bölümlerde, şiddetin tarafları ve imgeleri arasındaki ilişkinin, kimi zaman içgüdülerimize ters düşecek biçimlerde tekrar tekrar nasıl sonuçlandığını göreceğiz. Bu kuvvetler, umutsuz olmayacağına inandığım, radikal biçimde dengesiz bir diyalektik meydana getirmektedir.

İKİNCİ BÖLÜM
Yerler



Fotoğraf 3.1

Varşova gettosu, Nazi işgalindeki Polonya, 1941: Üniformalı bir Nazi askeri olan Heinrich Jöst, doğumgününde gettoyu ziyaret etmiş ve buranın bitkin, ölmekte olan sakinlerini fotoğraflamıştır. Bu kadın ise, gettodaki Yahudilerin giymek (ve satın almak) zorunda olduğu kol bantlarını satmaktadır. Aradan geçen yılların ardından Jöst onu "Adeta o an yıkılıp ölecekmiş gibi görünüyordu" diyerek anımsayacaktır.

Fotoğraf: Yad Vashem'in izniyle

3
Varşova, Lódz, Auschwitz

Ölümün Bekleme Odasında

Bir kaç yıl önce, kapımda bir kitap belirdi. Aramızda sorunlu ve çözümsüz bir ilişki bulunan kitabı asla tam olarak anlamadığım gibi, kesinlikle de bir köşeye atamamışımdır. Varşova Varoşunda adlı kitap, kırküç yaşında Alman bir çavuş olan Heinrich Jöst tarafından çekilmiş ve çok sevdiğim kalın, mat kağıda basılı 137 siyah-beyaz fotoğraftan oluşmaktaydı. 1941 yılının Eylül ayında, doğumgününü Varşova varoşunda geçiren Jöst, Rolliflex makinesiyle gezinerek, açlık ve tifonun pençesindeki ürkek Yahudileri fotoğraflamıştır. Jöst aynı gece düzenlenecek olan doğumgünü partisini iptal etmiştir. Bu fotoğraflarda gördüklerimden iğrenmiş ve üzüntü duymuştum. Jöst'e ise bu fotoğrafları çektiği için hem öfkeli hem de müteşekkirdim.

Fotoğraf uzun zamandır ölümle özdeşleştirilmiştir. Örneğin Kracauer, zamanı adeta donduran fotoğrafın cazibesinin, insanın ölüme meydan okuma arzusundan kaynaklandığını öne sürmüştür. Ancak kimse bu saplantıyı körüklemek adına Barthes'tan öteye gitmemiştir. Annesine yazılmış tatlı bir ağıt olan *Camera Lucida*, Barthes'ın annesinin beş yaşındaki bir kızken çekilmiş bir fotoğrafı üzerinden bağ kurmaktadır. Bu ve diğer fotoğraflar üzerine düşünen Barthes, eğlenceli bir melankoli dozuyla, her fotoğrafın "yaşayan bir şeyin ölü imgesi", "yaşam barındırırken Ölüm üreten bir imge", "gelecekteki ölümün" öngörüsü – kısacası, bir "felaket" olduğuna kanaat getirmiştir. Hastalığa bulanmış olsa da, Barthes "fotoğrafın zaten ölmüş olduğuna" ısrar eder. *Camera Lucida*, iğneleyici ve keyifli bir mizah ile doludur.

Jöst'ün fotoğrafları kesinlikle cansız olmadığı gibi, fotoğrafın ölümle olan ilişkisini de tamamen farklı bir biçimde ele alır. Jöst'ün kitabındaki "yaşayan imge", Yahudilerin sistemli olarak katledilmesini kaydederken, "yaşamı muhafaza etme" çabası ise imkansızdır. Ölüme dair

en ufak bir fütürist ifade bulunmazken, "felaket" ise akıl almaz boyutlara erişmiştir. Jöst'ün fotoğrafları aynı anda hem itici hem de akılda kalıcıdır ve bu durum, Barthes'ın sevimli soyutlamalarını neredeyse müstehcen bir hale getirir. Jöst'ün fotoğrafları Barthes'ın fikirlerini inkar etmediği gibi, onları kuramsal zeminlerinden alıp gerçekliğin katı koşullarına atarak gerçekleştirmiştir. Barthes'ı tepetaklak etmek yerine, bu Alman askeri Fransız filozofunun ayaklarını yere sapasağlam bastırmıştır.

Jöst'ün fotoğrafları eşsiz olmaktan uzaktır. Bu fotoğraflar, ahlaki olarak yıpratıcı olduğunu düşündüğüm bir türe aittir: öldürülecek insanların fotoğrafları. Gördüğümüz üzere, bu tür fotoğraflar Stalin ve Pol Pot'un hapishanelerinde, Lódz veya Varşova varoşlarında, Nazi toplama kamplarında ve İkinci Dünya Savaşı'nın doğu cephesinde de çekilmiştir. Bu fotoğraflar günümüzün devasa kıyım projeleri gibi üst üste yığılmış cesetleri göstermezler. Bahsettiğim fotoğraflar, daima kelimenin tam anlamıyla şiddetli olmadığı gibi, her zaman kanlı da değillerdir. Kimi zaman resmedilen insanlar son derece normal görünür. Bazıları basit portrelerdir. Bunlar ölü insanların fotoğrafları değildir.

Hayır, bu insanların çoğu hayattadır, sadece uzun süre hayatta kalmayacaklardır. Bu, onların ve deklanşöre basanın –ve elbette bizlerin– genellikle farkında olduğu bir durumdur. Bunlar dehşetin fotoğraflarıdır; güçlü olanın dizginlenemeyen gaddarlığı ve onun pençesine düşmüş olanların çaresizliği üzerine şekillenen insan ilişkilerini anlatırlar. Bu fotoğrafların en korkunç yanı kendileri değil, çekildikleri bağlam ve tanıklık ettikleri tarihtir. Bu fotoğraflardaki insanlar, Varşova varoşları hakkında yazan Jean Améry'nin tabiriyle "Ölümün Bekleme Odası"nda yaşayanların öyküsüdür.

Bu fotoğraflar genellikle kurbanlara eziyet edenler veya bu insanlar için çalışanlar tarafından çekilerek, herkesin aynı şeylerden utanç duymadığını göstermeyi amaçlamıştır. Ancak bu doğal ve evrensel utanç duygusunun eksikliği, belgesel fotoğrafçılığın temel ilkelerinden birini reddetmektedir. Özellikle ilk yıllarında fotoğrafın savunucuları, bireyleri ve halkları bir araya getiren temel benzerlikleri aydınlatarak insanlığın bütünlüğünü ortaya koymayı ümit etmiştir. Bazen fotoğraf bunu gerçekten de güzel biçimde başarabilir. Ancak özellikle de burada ele aldığım fotoğraflar, insanların birbirilerinden son derece farklı

olabildiğini ve akıl almayacak, yasadışı veya iğrenç –veya kahramanca, keyifli veya eğlenceli– olarak tanımladıkları şeylerin oldukça büyük bir değişkenliğe sahip olduğunu göstermektedir.

Hüküm giymiş bu insanlara baktıkça, onları izlerken ne tür sorumluluk edindiğimizi düşünüyorum. Neler sunup, neleri saklayabilirler? Özellikle de Yahudi Soykırımı söz konusu olduğunda, neden onlara bakmak böylesine bir tabuya sahip; veya neden böylesine büyük umutlar barındırıyorlar?

Dünya savaşları arasındaki çalkantılı dönemde, Almanya'da bir fotoğraf makinesi çılgınlığı yaşanıyordu. Daha öncede gördüğümüz üzere, ilk büyük resimli dergi ve gazetelerin yayınlandığı ve Robert Capa ile Alfred Eisenstaedt gibi ustaların zanaatlarını öğrendiği yer Weimar Almanyası'dır. Fotoğrafçılıkta devrim yaratacak hafif fotoğraf makineleri üreten Ermanox ve Leica da Weimar dönemine aittir. Gerek fotoğraf taraflısı gerek ise aleyhindeki ilk tartışmalar, Kracauer ve Benjamin gibi etkili isimler tarafından Weimar Almanyası'nda ortaya atılmıştır.

Fotoğrafa olan bu tutku neden Nazilerin iktidara gelişiyle seyrelmektedir? Tam aksine, Naziler için fotoğraf makinesi bir ulusun inşasındaki temel araçlardan biridir. Alman aileler, Ari değerleri ve Ari ırkın üstünlüğünü vurgulayan, "ırksal olarak kusursuz" aile albümleri oluşturmaya teşvik edilmişlerdir. *Photofreund* dergisinin 1933'te açıkladığı gibi, tüm gerçek Almanlar, "Alman yüreği" ve "Alman ruhu" ile esinlenmiş yeni bir fotoğrafçılığın oluşumuna katkıda bulunabilirdi. Söz konusu Alman ruhu ve yüreğinde kabul görmeyeceği beklenen, dehşet verici gaddarlık sahneleri bile Nazi hükümeti ve basını tarafından dolaşıma sokulmuştur. Örneğin 1936 yılında, *Illustrierter Beobachter* dergisi "Dachau Toplama Kampı" adlı fotoğraf albümü, içeriği hafifletilmiş olsa da korkutucudur. Aslında belki de hiçbir ulus veya ordu, kendini belgeleme anlamında Nazi ulusu ve Nazi devleti kadar hevesli olmamıştır. İyice teçhizatlı yazarlar, fotoğrafçılar ve sinemacılardan oluşan bir propaganda ekibi, cepheye giden her Alman birliğine eşlik etmekteydi. Evlerinden uzaktaki bu Nazi askerleri, fotoğraf çekmek ve Yahudilere eziyet etmekten oluşan hobilerini paylaşan kafa dengi insanlar ile tanışmaktaydı. Bir Alman eri olan Joe. J. Heydecker, doğu cephesindeki katliamların, "kimi zaman üzerlerinde

yalnızca kısa şortlarla ve çoğunlukla da ellerinde fotoğraf makineleriyle bulunan siviller" tarafından merakla seyredildiğini aktarmıştır. "İdam mangalarının bir itirazı yoktu..."

Naziler tarafından üretilen pek çok fotoğraf kaybolmuş veya kasıtlı olarak imha edilmiş olsa da, halen bir milyonu aşkın fotoğraf bulunmaktadır. Bunlardan kimileri yüksek merciler tarafından talep edilmiş, kimileri ise sahadaki askerler tarafından spontane biçimde çekilmiştir. Chelmo ve Sobibor gibi imha kamplarının bilinen bir fotoğrafı bulunmamaktadır. Ancak, bir grup mahkumun asistanlık yaptığı ve bir tanesi daha sonra savaş suçlarından yargılanacak olan iki resmi SS fotoğrafçısına sahip Auschwitz'de üretilmiş binlerce fotoğraf vardır. Varşova varoşları, propaganda birimlerinin bir parçası, izinli askerler veya "Neşeyle İktidara" turlarından birindeki işçilerden oluşan Alman turistlerinin akınına uğramıştı. Bir Yahudi tarihi öğretmeni olan Michael Zylberberg, "sevgilileriyle mezarlıklara giden Alman turistlerin özellikle de Pazar günleri ölüleri keyifle fotoğrafladığını" kaleme almıştır. "Sinemadan ziyade burası, onlar için bir eğlence mekanıydı. Yas tutanlar ise onlara kınama ve nefret ile bakıyordu."

Savaş ve savaş suçları ilerledikçe, Naziler izin olmaksızın fotoğraf çekilmesini yasaklamıştır. Ancak bu da pek yeterli olmamıştır; çenesini tutamayan bir sabıkalı gibi, Üçüncü Reich, "durdurulamaz bir imge salgını yaratmıştı. Fotoğraflar her yerde dolaşıma girmişti." Varoşlardan kamplara, işgal edilmiş ülkelerden cephelere dek bu Nazi fotoğraflarının tamamı, bakılması güç hatta acı vericidir. Bir çok kez basılan ve çeşitli araştırma arşivleri tarafından bulundurulan bir resmi ele alalım. Kökenleri belirsiz olan bu resmin 1939 ile 1944 tarihleri arasında, Polonya, Litvanya ve Letonya'da çekildiği varsayılmaktadır.

Resimde, ormanlık bir arazi benzeri bir yerde, toprağa kazılmış bir çukurun kenarında iki çıplak adam görülmektedir. Ellerini önlerinde kavuşturup cinsel organlarını örterek belki de hayatlarının sonunda da olsa, bir mahremiyet kalıntısına tutunmaktalardır. Hemen arkalarında sıska bacakları ve kambur sırtıyla, bir ayakkabı ve bir çorap giymiş çıplak, yaşlı bir adam durmaktadır. Bu üçünün solunda ise iki kişi daha bulunmaktadır: çıplak bir adam ile kafasındaki kasketi hafifçe çarpılmış genç bir çocuk. Sadece çocuğun elleri arkasında kavuşmuştur.

Bu beş mahkumun ardında ise, kimisi üniformalı kimisi ise sivil kı-

yafetli (palto, kravat ve fötr şapka) altı adam görülmektedir. Bu giyinik adamların ellerinde baston ve değnekler bulunurken, askerler ise silah taşımaktaydı. Kadrajın en sağında, küçük bir toprak tümseğin üzerinde üniformalı bir asker durmakta ve kafasını objektife doğru çevirerek, aşağıdaki manzarayı işaret etmektedir. Tartışmaya açık tarihçesinden ötürü, bu fotoğrafın farklı başlıklar ile yayınlanmış olması şaşırtıcı değildir; Londra'daki Polonya Yeraltı Hareketi Araştırma Derneği'nde bulunan fotoğrafın Lehçe'den tercüme edilmiş başlığında "Sniatyn– Yahudilere infaz öncesi işkence. 11.V.1943" ibaresi görülmektedir.

Böyle bir fotoğrafa bakmak ne anlama gelir? Bakmalı mıyız? Neden? Eğer öyleyse, nasıl?

Pek çok kişi bakmamamız gerektiğini öne sürer. Aslında, bu gaddarlık imgeleri ve onların izlenmesine yönelik en öfkeli muhalefeti yaratanlar Yahudi Soykırımı'nın fotoğraflarıdır. Kimi eleştirmenlere göre, bu fotoğraflara bakmak bizleri o fotoğrafları çeken katillerle aynı konuma koymaktadır. Böylesine fotoğraflara baktıkça, çırılçıplak biçimde haysiyet ve hayatlarını kaybederken, bizler paltolar ve fötr şapkalar ile bekliyoruz; acıma veya ahlak algısından yoksun biçimde, mağrur bir güvenceyle birilerinin korkuyla çöküşünü seyrediyoruz, "Reddiyeci" olarak adlandırabileceğimiz bu eleştirmenler –kurbanların izni olmaksızın ve onları rencide etme amaçlı– bu fotoğrafların zulmün yalnızca *belgelenmesi* değil, aynı zamanda *icrası* olduğunu da öne sürmüşlerdir. Ancak bu duruşlarını sorunlu hale getiren unsur, bu fotoğraflara bakmak yalnızca kurbanları yeniden deşmek ve esas suçları yeniden işlemektir. Onların görüşüne göre Lut'un karısı gibi dönüp de bakmamamız gereken şeylere bakmaya cüret edersek, artık hepimiz birer Nazi olacağız.

Janina Struk, *Yahudi Soykırımını Fotoğraflamak: Delilin Yorumlanması* adlı kitabında şöyle yazmaktadır: "Naziler kurbanlarını aşağılamak ve rencide etmek için fotoğraflamıştır. Bu resimleri sergileyerek suça ortaklık etmiyor muyuz? İnsanların ölümden önceki son anlarını gösterme ye hakkımız var mı? Milyonların ıstırabı ve ölümü, dünyanın dört bir yanındaki müze duvarlarında milyonlar tarafından izlenmeli midir?" Struk, bu fotoğrafların müzeler ve diğer kamusal alanlardaki sıradan izleyicilerden uzaklaştırılarak profesyonel arşivlerde korunması gerekti-

ğini savunmuştur. (Ancak bu tür karantina önlemleri, kitabmda az önce bahsettiğim ölüm çukurunun tam sayfa bir baskısı bulunan, Struk gibi kişilerin çalışmalarını engelleyecektir.) Kurbanlar hakkında ise Struk, "Fotoğrafları çekilirken bir seçimleri yoktu, şimdi de izlenmeye karşı bir seçimleri yok. İlk defasında yeterince acı çekmediler mi?"

Bu görüşe göre, bu tür fotoğrafların yapısı ve üretimlerindeki sinsi koşullar, yalnızca bu zalim insanların ideolojisini üretebilir. Reddiyecilerin iddiası, bu imgelerin kelimenin tam anlamıyla totaliter olduğunu öne sürer. Faşist ulusa benzer biçimde, burada da herşey faşist estetiğin elindedir. Bu imgeler varoşlar veya kamplar olarak tecrit edilmiştir. Alman medya tarihçisi Gertrud Koch, bu fotoğraflara antifaşist bir biçimde bakılmasının mümkün olmadığını öne sürmüştür: "Ne yazık ki, bu Nazi imgelerinde yapılan suiistimale kutsal bir direniş unsuru oluşturacak bir şey bulma varsayımı mümkün değildir." Ayrıca Nazi ideolojisinin ve ırksal hiyerarşiye dayalı tuhaf fikirlerinin de yalan olduğunu da ele alacak olursak, Nazilerce üretilen fotoğrafların anlamsız, sahtekar ve gerçekleri aktarmaktan aciz imgeler olduğunu da öne sürebiliriz. Claude Lanzmann'ın 1985 yapımı filmi *Shoah*'da geleneksel Yahudi Soykırımı fotoğrafları başta olmak üzere hiçbir belgesel fotoğraf kullanmamasının sebebi de budur.

Lanzmann'ın hatalı olduğunu söylemek mümkün değildir. Kamplara ait imgeleri es geçme kararı, filminde ele alınan suçluluk sorgulaması ve tarifi imkansız kayıplar hakkmdaki düşünüş için kritik önem taşır. Yine de Yahudi Soykırımı fotoğraflarına bir çilecilik ile entelektüel çaresizliğin tuhaf bir karışımıyla yaklaşan reddiyeci ekol ile ilgili ciddi, hatta üstesinden gelinemeyen sorunlar bulunmaktadır.

Çünkü, bir Nazi tarafından çekilen bir fotoğrafın, eleştirmenlerin "Nazi bakışı" olarak tanımladığı olguyu oluşturduğu argümanı, *Kavgam*'ı okumanın bizleri Adolf Hitler'in himayesine sokacağı savından daha inandırıcı değildir. *Kavgam*'ı okuduğumda, bir kaçıkla karşılaşıyorum; büyülenmek yerine ise iğreniyorum. (Bir kitap olarak kalmış olsaydı, saçma bile bulabilirdim.) O ölüm kuyusu fotoğrafındaki çıplak bedenlere veya kirli ve ölü bakışlı varoş sakinlerine baktıkça, gördüğüm şey, Nazilerin amaçladığı üzere Yahudilerin zayıflığı. Nazi barbarlığı görüyorum. Aslında bu fotoğraflar Yahudiler ve onlara karşı açılan savaş hakkında bir şeylerin yanısıra, onların Alman işgalcileri

hakkında da birçok şey söylüyor. Yahudi savunmasızlığı ve Yahudi mağlubiyeti olsalar da, bunun da ötesinde Yahudilere karşı işlenen suçların ve Nazi yozlaşmasının otoportreleridir. Öznesi kadar fotoğrafçısını da betimleyen her fotoğraf, Nazilerin bilinen insanlıktan ne denli uzağa sürüklendiklerinin kanıtıdır.

Hatta –veya özellikle– bu fotoğraflar çekildiği dönemde, Nazilerin bile tahmin edemediği biçimlerde kullanılmıştır. 1933'ten başlamak üzere, Nazi suçlarını belgeleyen fotoğraflar Almanya'dan kaçırılmaya başlanmıştır. 1939 yılında Polonya'nın, iki yıl sonrasında ise Sovyetler Birliği'nin işgaliyle birlikte giderek daha çok fotoğraf erişilir hale gelmiş ve Batı hükümetleri, konsolosluklar, gazeteler ve faşizm karşıtı örgütler bir fotoğraf seline uğramıştır. Bu fotoğrafların kimi gizlice Yahudiler tarafından, kimi son derece örgütlü bir fotoğraf ağına sahip Polonya yeraltı hareketi tarafından, kimi ise ordu için çalışan Sovyet fotoğrafçılar tarafından çekilmiştir. Yine de, resimlerin çoğu, Nazi askerleri, subayları veya sempatizanları tarafından çekilmiş ve sonrasında bu fotoğraflar onları yaratanlara zarar vermiştir.

Örneğin Birleşik Krallık'ta, George Orwell'in yayıncısı Victor Gollancz 1936 yılında anonim olarak kaleme alınmış olan *Sarı Nokta: Almanya'daki Yahudi Kıyımı* adlı kitabı yayınlamıştır. Bu kitabın fotoğrafları, ardından çıkacak iki kitap olan *Polonya'da Yeni Alman Düzeni* ve daha önce de bahsettiğimiz *Polonya Yahudiliğinin Kara Kitabı* gibi Naziler tarafından çekilmiştir. 1942 yılında Sovyetler Birliği'nde basılan ancak İngilizce yayınlanan *Affetmeyeceğiz!* adlı kitapta ise Nazilerin elinden çıkmış benzeri ölçüde korkunç fotoğrafların yanısıra, mümkün olduğu ölçüde de bu resimlerin üzerinde bulunduğu Alman askerlerinin isimleri yer almaktadır. Müttefik ülkelerin gazetelerinde yayınlanan ve halk önünde küçük düşürme, dayak, sürgün, infaz, adam asma, aç bırakma ve toplu kıyım gibi Nazi suçlarının kanıtı olarak görülen fotoğrafların çoğu Nazi kaynakları yoluyla elde edilmiştir. Tarihçi Raul Hilberg'in de dediği gibi "Soykırım fotoğraflarının en sık görülen figürleri olsalar da, fotoğraf kayıtlarına en az katkıda bulunanlar Yahudilerdir."[1]

[1] Savaş dönemi boyunca Batı hükümetleri ve basını, bu resimleri ile onları takip eden haberleri güvenilmez ve abartılmış Sovyet veya Yahudi propagandası olarak görmüştür. Elde bulunan görsellerin çok az sayısı yayınlanmıştır. Aslına bakıldığında bu fotoğraflar yayınlandığı takdirde bile, böylesine görsellerin oluşturduğu şiddet hissine alışmış Soykırım sonrası kitlelerde beklenen tepkiyi yaratmamıştır.

Kısacası Nazi fotoğrafları, gerçek bir Nazi devleti dünyayı tehdit ederken Nazi vahşetini teşhir etmek amacıyla kullanılmıştır. Onlara bakmak, bir "işbirliği" olmanın aksine canilere karşı öfke ve eylem oluşturma çabasıdır. O halde Nazi vizyonu neden şimdi anlaşılmaz kabul edilir? Yirminci yüzyılın görece güvenli New York, Berlin veya Paris'inin sakinleri, neden Nazi dünya görüşünden Varşova bodrumlarında, Fransa'nın dağlarında veya Stalingrad sokaklarındaki örgütlü direnişçilerinden daha çok ürkmelidir? Neden bu fotoğrafların derinlerine inerek, onları faşist değerlerin savunması değil de teşhiri olarak göremiyoruz? Neden bu imgeleri dilsiz ve ahmak bir itaatkarlık yerine faal ve eleştirel biçimde göremiyoruz?

Soykırımın en ikonik imgesini ele alalım: Sınır dışı edilmek üzere götürülürken, ellerini havaya kaldırmış, kısa pantolon ve kepli küçük, esmer bir oğlan çocuğu. Bu fotoğraf, 1943 yılında bir Nazi askeri tarafından Nazi liderleri için yazılan ve Varşova varoşlarındaki Yahudilerin başarıyla "imha edildiğini" onayan –ve hatta bununla böbürlenen– Stroop Raporu için çekilmiştir. Ancak bırakın 1943 yılını, günümüzde kaç kişi bu çocuğu General Stroop'un gördüğü biçimde görebilir? Benim için bu fotoğraf, katillerinin hayranlık verici etkinliğinden ziyade, çocuğun çaresizliğini ve dehşetini protesto etmektedir. Bu açıdan ben, eminim ki Jürgen Stroop'tan çok daha sıradan bir insanımdır.

Eğer boğucu bir Nazi vizyonu bulunsaydı, bunun tanımlanması kolay olacaktı. Bunun sebebi, Nazi projesinin yalnızca geleneksel antisemitizmin veya alışılmış savaş yöntemlerinin bir devamı olmasının aksine, günümüzde bile peşimizi bırakmayan ölçüde tarihin, uygarlığı ve ahlakın ihlalinin en bariz temsilidir. Dolayısıyla, bu amaç doğrultusunda çekilmiş olan fotoğrafların güçlü ve belirgin bir iz taşıması kaçınılmazdır ki bu da bazı fotoğraflarda görülmektedir. Bir zanlıdan –ve bir sadistten– başka kim o ölüm hendeğini; yaşlı ve çelimsiz Yahudi ihtiyarını kayışlarla bağlayan o aşağılayıcı ayinleri; kahkahalarla gülen Alman askerlerini ve Auschwitz'in "tıbbi" deneylerini kurgulayıp fotoğraflayabilir?

Öte yandan, özellikle de varoş fotoğrafları söz konusu olduğunda, kimin çektiği veya niçin çekildiğinin anlaşılması kolay olmayan fotoğraflar da bulunmaktadır. Bir Alman askeri mi? Bir Yahudi esir mi? Bir Nazi hizmetlisi mi? Yoksa bir partizan mı? Fotoğrafçının kimliği ve amacı, çekeceği fotoğrafın türünü belirleyecek pek çok etkenden yalnızca ikisidir. Kabul etmesi güç olsa da, Nazi fotoğrafçıları iyi fotoğraf-

lar çekebiliyorlardı; burada kastettiğim nokta, amaçları bu olmasa da, çektikleri fotoğrafların son derece derin empati, hüzün ve öfke hisleri uyandırdığıdır.

Aslında birer direniş biçimi olarak çekilen bu fotoğrafları, lekelenmiş bir soya sahip kişilerden ayırmak mümkün değildir. 1993 yılında yayınlanan Varşova Varoşu, 1941 Yazı adlı bir kitap, Willy Georg adlı bir Nazi askerinin çektiği fotoğrafların yanısıra varoştaki mahkumların tuttuğu gizli günlüklerden de alıntılar içermektedir. Georg'un fotoğrafları kuşkusuz acı verici olsalar da, esas kötü olan, bir dayanışma hissini korkunç derecede güçlendiren Nazi terörünü belgeleyen Yahudi yazılarıdır. Georg'un fotoğrafları bu günlüklerin açığa vurduklarıyla savaşmak yerine, onlar ile birlikte çalışır; kimi fotoğraflar soğuk ve acımasız olsa da, diğerleri adeta ıstıraba boğulmuşlardır. (Struk, kitabın kapağında Georg'un bir fotoğrafına yer verir.) Aynı biçimde, Lódz varoşu mahkumlarından Dawid Sierakowiak'ın ölümünün ardından yayınlanan günlüğünde de, –elbette bir Nazi görevlisi olan– varoş baş muhasebecisi Walter Genewein tarafından götürülen okul çağındaki Yahudi çocuklarının bir fotoğrafı bulunmaktadır.

Genewein, Yahudi tutsaklarına karşı en ufak merhamet belirtisi göstermediği gibi, vicdansız bakışı da gerek kendisi gerekse kurbanları hakkında tahmin ettiğinden çok daha fazlasını ortaya çıkarmaktadır. Ürkütücü biçimde renkli ve dikkatlice numaralandırılmış yüzlerce fotoğrafaS bakıldığında Lódz, değerli mallar üreten dükkanları, fabrikaları ve tabakhaneleriyle bir arı kovanı kadar işlek bir kenttir. (Savaş öncesinde Lódz, Polonya'nın Manchester'ı olarak anılmaktadır. Kentin hayatta kalma stratejisi çaresiz koşullar altındaki üretkenliğine bağlıdır.) Ancak Genewein'in açgözlülüğü ve küstahlığı bu resimlerde göz ardı edilemez. Fotoğraflardan birinde, içi çalıntı ganimetlerle dolu bir bavulu gösterirken, yanıbaşında perişan görünümlü birkaç ayakkabı görülmektedir.

Genewein'in normallik yalanı defalarca başarısızlığa uğrar. "Lódz Varoşu 'Ticareti" adlı bir slaytta, kampın sivil kumandanı Hans Biebow, kravat alışverişi yaparken görülmektedir.[2] Biebow'un, ölü Yahudilerin el konulan malları arasından beğenebileceği oldukça geniş bir

[2] Primo Levi daha sonraları Biebow'u şöyle anlatacaktır: "Varoşun ıstırabı ona ancak dolaylı yoldan temas etmişti. Köle işçilerin çalışmasını istiyordu ve dolayısıyla onların açlıktan ölmesini istemiyordu. Ahlak anlayışı işte tam burada son buluyordu... Irksal karalamayı ciddiye almayacak kadar kurnaz o küçük çakal, kusursuz bir iş modeli olan bu varoşun asla dağıtılmamasına razıydı."

seçenek yelpazesi vardır. Onu, gözüne çarpan bir eşyaya dokunurken görürüz. Hemen yanında, işçi kepi, üzerine sarı bir yıldız dikilmiş koyu renkli ceketi ve kırmızı kravatıyla makul bir itaatkarlıkla bekleyen sıska, Yahudi bir kravat "tüccarı" durmaktadır. Kumandan ile mahkumun ardında ise zincirli çit görülmektedir.

Gündelik yaşamı yansıtmaktan uzak olan bu fotoğraf, onu saran dehşet verici koşulları açığa çıkarmaktadır. Biebow'un düşünceli biçimde kravat seçimi, çok daha ölümcül bir başka seçimi çağrıştırır; Yahudi mahkumun –sevimli kravatıyla vücuda gelen– mülkiyet çabası yalnızca içinde bulunduğu sefil koşulları ve bariz çöküntüsünü vurgular. Bu fotoğraf her anlamda ideolojik amaçlarının altını oyarken, 'in acı biçimde vurguladığı üzere "böylesine radikal biçimde eşitsiz ve sömürücü koşullar altında 'ticaret' fikrinin saçmalığını" ortaya çıkarmaktadır. "Güneşte kavrulmuş bu fotoğraf, Nazilerin varoş nüfusuna uyguladığı kanlı sömürüsüne dair karmaşık, rahatsız edici ve sonucunda bir felakete dönüşen bir öykü anlatmaktadır."

İronik biçimde, fotoğrafların saflığını değerlendirmeyle en az ilgilenenler kurbanlara en yakın kişilerdir. Savaşın ardından Varşova'nın Özgürlük ve Demokrasi Savaşçıları Birliği tarafından yayınlanmış, bakması güç bir kitap olan *Bizler Unutmadık*, genellikle korkunç Nazi fotoğraflarından oluşmaktadır. Bunlardan biri de, aynı dönemlerde Struk'un da kitabında kullandığı ölüm hendeği fotoğrafıdır. Alman Stern dergisinin reddetmesi üzerine, Jöst'ün çektiği varoş resimlerini alarak dünya çapında yayınlayan da İsrailli Yad Vashem'dir. İsrail arşivi, Nazi, Yahudi ve direniş cephesi fotoğraflarını, hangisini kimin çektiğini belirtmeksizin serbestçe birbirine karıştırdığı *Soykırımın Resimli Tarihi* adlı kalın bir kitap yayınlamıştır. Açıkça görülmekte ki, İsrailli küratörler anlatıcı değil, hikayenin kendisiyle –veya daha da doğrusu pek çok anlatıcının pek çok hikayesiyle– ilgilenmektedir. Onlar saflık yanlılarının reddettiği o korkunç bilmecenin farkındalardır. Cellatla kurban, direnişçiyle işbirlikçi, avcıyla av, ölümden sonra bile iç içe geçmiştir ve onları ayırmaya yetecek güçte ne bir vizyon ne de bir vizyonun reddi vardır. Frankfurt Yahudi Müzesi'nin, Walter Genewein'in o tiksinç slaytlarının tek tam koleksiyonunu elinde bulundurması belki de bu nedenle uygundur.

Reddiyecilerin savunduğu üzere, gaddarlık içeren fotoğraflara yönelik kurbanları kınamadan üstünkörü tanımlara ve hazza varan

şehvetli hayranlıklara kadar izleyici tepkilerinin "yanlış" olduğu konusunda haklıdır. Ancak doğru tepkinin ne olacağı konusunda emin değilim.

Gerçekten de, Soykırım fotoğraflarına "doğru", spontane veya sıradan insan içgüdüleri doğrultusunda tepki verme imkansızlığı, Nazi projesinin en şeytani yönüdür. Bu, insanların insani içgüdülerin birer suç haline geldiği; bir kişinin yaşamının onlarca başkasının ölümüne dayandığı; akıl almaz aşağılama yöntemlerinin gündelik hale geldiği; ve kurbanların, kabullendikleri takdirde bedensel yokoluşun yanısıra manevi çöküntüyü de kabullenmesi gerektiği anlaşılmaz bir dünyaya savrulmasının anahtarıdır. Naziler, kurbanlarını öldürmeden önce yoketmeyi amaçlamış ve bu yolla da, bir uygarlığı mümkün kılan özgüven, empati ve dayanışma bağlarını ortadan kaldırmışlardır.

Kısacası Nazi projesi, daha önce görülmemiş, yeni ve Primo Levi'nin deyişiyle "hiçbir modele uymayan" bir olgudur. İki amacı bulunur: üst-insanı ve alt-insanı yaratmak; dolayısıyla sadece milyonlarca insana değil, insanlık olgusunun kendisine yapılmış bir saldırıdır. Buna yönelik normal, doğal veya uygun tepki ne olabilir?

Nazi döneminin fotoğrafları, onlara baktığımızdaki tepkilerimizi altüst eden bu kaçık kainatı yansıtır. Böylesine imgeleri görmek oldukça sarsıcıdır; çünkü Soykırımı gösteren imgeler ile gizleyenler arasında, hangisinin daha kötü olduğuna karar vermek son derece güçtür. Henryk Ross adlı bir Polonya Yahudisi tarafından çekilen ve Ross'un ölümünden sonra, 2004 yılında yayınlanan *Lódz Varoş Albümü* bu karmaşıklığı vücuda getirir.

Ross 1910 yılında doğmuştur. Savaş öncesinde bir Varşova gazetesinde spor fotoğrafçısı olarak çalışmış, savaş döneminde ise Lódz varoşunda Nazi yönetimi için resmi fotoğraflar çektiği İstatistik Departmanı'nda görev almıştır. Öte yandan, gizlice varoş yaşamının ve ölümün gerçek yüzüne ilişkin binlerce fotoğraf çeken Ross ile eşi Stefania, Nazi katliamının ardından hayatta kalan yüzde beş oranındaki varoş mahkumları arasındadır. Ross, savaşın ardından Lódz'da kalmış ve 1950 yılında da İsrail'e yerleşerek bir fotoğraf ve çinko levhacılık ile uğraşmış, 1961 yılında Eichmann aleyhinde tanıklık etmiş (çektiği fotoğraflardan bazıları delil olarak kullanılmıştır) ve 1991 yılında ölmüştür.

Ross'un fotoğrafları, öznesi artık atletik başarılar yerine insan katliamı olsa da, adeta Varşova'daki profesyonel standartlarını ne pahasına olursa olsun korurcasına dikkatlice kurgulanmıştır. Kitabın editörlerinin "Kamusal" başlığı altında topladığı kısımda Ross varoş sakinlerinin ümitsizlik ve aşağılanışlarını tüm çıplaklığıyla aktarmaktadır. Ellerindeki eğri büğrü teneke çanaklarla kirli, yalınayak insanlar; kaldırımlara savrulmuş cesetler; uluorta infazlar; sonraları tifodan ölecek olan, dışkı dolu vagonları çeken ırgatlar; gençleri, ihtiyarları ve hastaları hedefleyen 1942 Eylül'ündeki sürgünün ardından öldürülenlerin, derin yaralarla bezeli kanlı yüzleri bu imgeler arasında yer almaktadır. Bunların arasındaki en çirkin fotoğraf ise, Yahudi polislerce yakaladığı, varoş hastanesinin pencerelerinden kaçmaya çalışan hastaları göstermektedir. Ross'un fotoğraflarının her köşesinde, kol bantlarına, ceketlerin önlerine ve arkalarına dikilmiş veya çocukların boyunlarına asılmış "Yahudi" yıldızları adeta küçük öfke kıvılcımları gibi karşımıza çıkar. (Naziler bu çocukların Yahudi olduklarını unutmalarından mı endişelenmektedir?) Varoştaki kavruk bir avuç toprak parçasına dikilmiş korkuluğa bir yıldız iliştirilmiştir.

Ancak Ross'un fotoğraflarında asıl sarsıcı olan, "Özel" olarak adlandırılmış ve daha önceleri yayınlanmamış olan resimlerdir. Güneş benekleri, kahkahalar ve sevgi içeren bu fotoğraflardan birinde, yerde oturup yemek yiyen beş çocuk görülmektedir. Daha önce gördüğümüz afallamış, paçavralara sarılı çocukların aksine, bunlar gerçekten çocuğa benzemektedir. Kırışıksız, dolgun yüzleri ve tertemiz giysileriyle ne yenilmiş ne de ürkmüş görünmektelerdir. Saçlarında bir kurdela bulunan bir kız, ağzındaki meyve benzeri şeyi gösterirken sinsice gülümsemektedir. Bir başka fotoğrafta ise, benekli bir mayo giymiş, gülümseyen genç bir kadın, yapraklarla bezeli bir bahçedeki tombul, çıplak çocuğunu beslemektedir. Bir diğer resimde ise, neredeyse kendi boyunda bir oyuncak ayısıyla, utangaç bir oğlan çocuğu görürüz. Gülümseyen ve oyunlar oynayan çocuklar bu fotoğraflarda özellikle göze çarpar. Yetişkinlerin de durumu fena değildir. Fotoğraflardan birinde, bir grup iyi giyimli ve yakışıklı eğlence düşkününü bir nikah kutlamasında görürüz; şişeler, şamdanlar, çanaklar ve gümüş yemek takımlarıyla donanmış bir masada sigara tüttürüp gülümsemektelerdir.

İlk bakışta, bu fotoğrafların hepsi son derece sıradan görünür ve

hatta kötü dediğimiz durumun o kadar da kötü olmadığı izlenimini bile verebilir. Ancak, her yerde karşımıza çıkan yıldızları bile bir yana bıraktığımızda bile son derece ters giden bir şeyler vardır. Başlığından gördüğümüz kadarıyla, o mutlu çocukların görüldüğü fotoğraf 1943 sonbaharında, yani varoştaki çocukların çoğunun Chelmno'nun gaz odalarına yollanmasından neredeyse bir yıl sonra çekilmiştir. Sürgünden kurtulan çocukların çoğunluğu varoş yönetiminin çocuklarıydı. Gerçekten de, bu resimlerde görülen o mutlu ve sağlıklı çocuklar varoşun sözde seçkinleri olan polislerin, Yahudi konseyi üyelerinin ve paralı kesimin çocuklarıdır. En kötü haliyle bu insanlar diğerlerine ihanet ederek dostlarının korkunç biçimde can vermesini hızlandırmış; ya da en iyi haliyle ise alışma yoluyla çevrelerindeki ıstıraptan korunmuşlardır. Dahası, bir yıl bile geçmeden bu insanlar ve çocukları da katledileceklerdi.

Bu resimlere, daha da önemlisi bu insanlara nasıl bakmalıyız? Onlar bir diğerine karşı korkunç derecede duyarsızlar mıydı, yoksa trajik biçimde kendi kaderlerinden habersizler miydi? Birer kurban oldukları kesindir; ancak aynı zamanda işbirlikçi miydiler? Bir kısmının kısa bir süreliğine ve dehşet verici bir bedel pahasına kurtulmuş olmasından ötürü sevinmeli miyiz? Bazılarının neredeyse sonuna kadar "normal" bir aile kurumunu koruyabilmiş olması bir zafer midir? Bir çocuğun yaşamı pahasına bir başkasının yaşamını kurtarmak ne anlam ifade eder? Ross'un fotoğrafları kahramanca bir şeyi mi yoksa iğrenç bir olguyu mu gösterir? Kısacası, ölümün bekleme odasında nasıl davranmalıyız? Bu resimlere bakmak, bu soruların içinde kıvranmak demektir ve bu sorulara yanıt aramak gerekli olsa da, bulunması gereken yanıtları bulmak imkansızdır.

Ross'un en çarpıcı fotoğraflarından biri de, varoş yönetiminin resmi fotoğrafçısı olarak görev almış olan meslektaşı Mendel Grossman'ı gösterir. Resmi bir perspektif ile geniş açıdan çekilmiş olan bu fotoğraf, Sniatyn'deki ölüm hendeğiyle ürkütücü bir benzerlik gösterir. Ön planın sağ tarafında, gri yağmurluğu ile esmer bir genç olan Grossman görülmektedir. Grossman, kendisinden epey uzaktaki taşlı bir çukurun içerisinde, ellerinde kürekler ve etraflarında ise koyu renk üniformalı birilerinin bulunduğu bir grup adamın fotoğrafını çekmektedir. Hepsi ufacık gözüken bu adamları

adeta taş kesilmişçesine Grossman'a bakmaktadır. Fotoğraf, adeta tüm Soykırımın bir anda durdurulabilecek bir performansmış gibi gösteren, tuhaf bir kostümlü canlandırmayı anımsatmaktadır.

1913 yılında Lódz'da Hasidik bir ailenin çocuğu olarak dünyaya gelen Grossman, savaş öncesinde ressamlık, heykeltıraşlık ve fotoğrafçılık ile uğraşmıştır. Varoşun, savaşın bitişinden günler önceki tahliyesinin ardından gerçekleşen zorunlu göç sırasında, otuz iki yaşında hayatını kaybetmiştir. (Gizlediği fotoğraf makinesini bu yolculukta yayına almıştır.) Ross gibi Grossman da binlerce gizli fotoğraf çekmiş ve bu resimler savaşın ardından İsrail'e yollanmıştır. Ancak fotoğrafları alan kibbutz, 1948 yılında Mısır Ordusu'nun işgaline uğramış ve Grossman'ın negatiflerinin çoğu kaybolmuş veya yokedilmiş-



FOTOĞRAF 3.2

Lodz gettosu, Nazi işgalinde Polonya, tarih belirsiz: Mendel Grossman adlı Yahudi bir fotoğrafçı, bu fotoğrafı gettonun sınırdışı merkezindeki bir veda anında çekmiştir; fotoğraf, fotoğrafçının getto yetkililerinden habersiz olarak çektiği yeraltı fotoğraflarından biridir. Savaş öncesinde Grossman, sanatçı dostları ile fotoğraf ile resim arasındaki ilişkiyi tartışmış ve bu ikisinin birbiriyle uyumlu olduğunu savunmuştur. Grossman 1945 yılında, Nazilerin teslim oluşundan birkaç gün önce bir zorunlu yürüyüş sırasında yaşamını yitirmiştir.

Fotoğraf: Vad Yashem'in izniyle.

tir. İşlerinin bir kısmı, partizanlar ve Soykırım kurbanları tarafından Celile'de kurulan bir müze olan Varoş Savaşçıları Evi tarafından 1970 yılında *Fotoğraf Makinesiyle Varoşta* adı altında yayımlanmıştır.

Jöst ve Ross'un fotoğraflarını aksine, Grossman'ın fotoğrafları grenli ve yer yer bulanıktır. (1970 basımlı kitap, negatiflerden çok basılı resimlerden üretilmiştir) Kurguları aceleyle kurulmuştur ve özneleri kendisine güvense de nadiren portre çekimleri yapmıştır. Ne grotesk ne zavallılık ne de varoş seçkinleri ile ilgilenen Grossman, Jöst'ün ilgilendiği dilencilik ve kıtlık sahnelerinin de üzerinde durmamıştır.

Grossman, ölüm makinesinin nasıl *işlediğini* ortaya çıkarmak istemiştir. Bu fotoğraflardaki insanlar daima hareket halindedir ancak onlarınki, Grossman'ın asistanı Arieh Ben-Menahem'in deyişiyle "ölüme doğru bir harekettir." Grossman'ın fotoğraflarındaki insanlar taşlı toprağı kazmakta, yalınayak biçimde gıda ve tezek taşımakta, yakıt için eşya satmakta, ekmek ve yardım parası dağıtmakta ve (1940 yılına dek) matzoh pişirmektedir. Grossman, varoşa yeni gelenleri, varoşlar arasındaki posta alışverişlerini ve yeraltı örgütlerinin toplantılarını fotoğraflamıştır. Çok geç kalmamak için değil, –ki zaten artık çok geçtir– herkes ortadan kaybolmadan kaydetmesi gerektiğini bildiği için bu resimlerde bir aciliyet hissi vardır.

Grossman'ın fotoğraflarında güneş ışıldamaz. Çoğu kış mevsimi sırasında çekilmiştir:, yıpranmış paltoları ve paçavradan atkılarıyla yorgun insanlar kar ve buz kaplı sokaklara sığınmıştır. Son derece yakın mesafeden çekilmiş bir seride, Grossman sınırdışı edilenlerin gerek nezaket gerekse acıyla vedalaşmalarını fotoğraflamıştır. Son derece çarpıcı bir fotoğrafta, başları yana dönük iki kadın, parmaklıklar arasından tutkulu bir biçimde dudak dudağa öpüşmektedir. Arkalarındaki bir başka kadın ise merakla onları izlerken, dördüncü bir kadın ise aradan onları izlemektedir. Ancak bu öpücüğün kendisi, –mecburiyeti, arzusu, yaşamı onamasıyla– bizleri zorlar. Ön plandaki kadın güneş ışığıyla ışıldarken, öpüştüğü sevgilisi ise gölgelerde kalmıştır. Bu ışık ve gölge oyununda aşk ilahı ölümle savaşmaktadır.

Dizideki bir diğer fotoğrafta ise, parmaklıklara dayanmış iki esmer kadın görülmektedir. Parmaklığın diğer yanında ise, muhtemelen ikisinden birinin oğlu olan genç bir çocuk vardır. Bağdaş kurmuş biçimde bu iki kadına bakan çocuğun sırtını görürüz. Kısa saçları ve iri

kulaklarının yanısıra, ceketinin sırtına dikilmiş yıldızı gözümüze çarpar. Çocuğun karşısında, kadınların yanında ise çocuğun ikizi olması mümkün olan bir başka çocuk oturmaktadır. Aynı boy, aynı kulaklar ve aynı kepin yanında, bu çocuğun yüzünde belirgin bir endişe sezilmektedir. Bu resim, cevabını asla bulmak istemediğim bir soruyu temsil eder: öldürülmek üzere götürülen bir çocuğa –kendi çocuğunuza ya da herhangi bir çocuğa– nasıl veda edersiniz?

Grossman'ın donuk ve soğuk fotoğraflarındaki telafisi imkansız kasvete rağmen, asla gözyaşı görmeyiz. Bu resimler hiçbir yaraya merhem olmadığı gibi ve ne af ne de merhamet barındırır. (Burada Grossman, Lanzmann'ın *Shoah*'ısını öngörür) Bunun yerine, bu fotoğraflar amansız bir gazap ile ilgimizi talep eder; bir halk böyle yok edilmektedir. Dikkatle izleyin.

Heinrich Jöst'ün resimleri ise son derece farklı bir dizi sorun ortaya çıkarsalar da, kaba bir propaganda unsuru oluşturmazlar. Jöst bu fotoğrafları kişisel amaçlarla çekmiş ve savaşın ardından uzun yıllar boyunca onları gizli tutmuştur. (Ailesine asla varoşta geçirdiği günden bahsetmemiş ve konu hakkında "Eşim ve akrabalarımın huzursuz olmasını istemedim." demiştir) Jöst, 1982 yılında fotoğraflarını Nazi savaş suçları hakkında yazan Alman gazeteci Günther Schwarberg'e götürmüştür. Editörlüğünü Schwarberg'in üstlendiği *Varşova Varoşunda* adlı kitap 2001 yılında Almanya'da yayınlanmıştır. Kitap, yayıncının Jöst ile konuşmasından kalan anıları da içerir. Görüşme sırasında seksen dört yaşında olan Jöst, deneyimini "cehennemde bir yürüyüş" olarak anlatmıştır. Bu tür ifadeler, kitaptaki fotoğrafların başlıklarında da görülmektedir.

Jöst'ün ifadeleri, geçmişiyle hesaplaşmış olan Nazi neslinin umutlarıyla örtüşmemektedir. Buradaki sorun, nefretle dolu bir adamdan kaynaklanmaz; zaten buna dair bir kanıtımız da yoktur. Buna karşılık, karşımızda 1941 yılında gördükleri ve varoşla olan ilişkisinin ardından geçen yıllardan sonra bile ifadesiz ve tuhaf biçimde ilgisiz bir adam vardır. Örneğin Jöst, alımlı genç bir kadının fotoğrafını çekme "hakkına" sahip olup olmadığını düşünmüş ve ardından da bunun sebebinin yalnızca kadının iyi giyimli olmasından kaynaklandığını itiraf etmiştir: "Tuhaf biçimde, yoksul giyimli insanlar hakkında bunu dü-

şünmüyordum." Kadının birinin, ona "yardım beklercesine baktığını" kaydetmiştir. (O ise yardım etmemiştir) Jöst, bir çocuk bile olsa, kimsenin sokakta yığılıp kalan birine yardım etmediğine değinir. Anlaşılan o ki, insanlar varoştaki en sıradan olayın ölüm olduğundan – varoşun *amacının* ölüm olduğundan habersizdir. (Varşova Yahudilerinin gündelik gıda kotası 184 kaloridir.) Jöst, şaşkın bir antropolog gibi Yahudilerin tuhaf alışkanlıklarını gözlemleyerek, çıplak cesetleri gömerken kullandıkları "ilginç plastik eldivenleri" ve perişan edici açlığın kıskacındayken bile kitap okumalarına değinir.

Jöst, ülkesinin tarihini betimleyen bu olayların onu geride bıraktığını gösteren ahmakça sorular sormaktadır. "Kendime, bu insanların hangilerinin hayatta kaldığını soruyorum?" diye düşünür. Sokaktaki kalabalığa baktığında "Bu insanlar neyi bekliyor?" diye sorar. Eski iç çamaşırları satan bir kadını izlerken, "Bunları kim almak ister ki?" diye düşünür. Jöst, toplu mezarlara atılan kavruk, sıska cesetlerin bir çok fotoğrafını çekmiştir. Levazımatçılar, daha iyi bir bakış atabilsin diye tabutları açarken, Jöst tuhaf bir biçimde kendine göndermede bulunan bir soru sormaktadır: "Kim böyle bir şeyin fotoğrafını çeker ki? (Bu soru, James Nachtwey gibi savaş fotoğrafçılarına sıklıkla sorulan bir sorudur.) En ikiyüzlü olanı da Jöst'ün bu sahte varoluşçu çığlığıdır: "Tanrım, nasıl bir dünya bu?"

Ancak Jöst çileden çıkarırcasına duygusuz olsa da, fotoğrafları böyle değildir; burada makinenin fotoğrafçıdan fazlasını gördüğünün delili bulunmaktadır. Savaş öncesinde amatör bir fotoğrafçı olan Jöst'ün fotoğrafları genellikle kare biçimli ve klasik biçimde kurgulanmıştır. Grossman'ın fotoğraflarını karakterize eden huzursuzluğun aksine Jöst'ün resimleri daha durağandır; insanlar adeta kaderleri içinde donakalmıştır. Yahudiler üzerindeki üstünlüğünü vurgularcasına, Jöst genellikle yukarıdan çekimler yapar. Ancak fotoğrafları, Yahudilerin bedensel acısını ve çöküşünü –Ross veya Grossman'ın çekimlerinden çok daha ötede– göz ardı edilemeyecek bir çarpıcılıkla betimler. Jöst, Yahudilere ne olduğunu anlamamış olabilir ancak makinesinin bunu anladığı açıktır.

Jöst'ün çıplak cesetlerin yığıldığı hendekler ve kaldırımlarda eriyip giden iskeletleri gösteren resimleri toplama kamplarının habercisidir. Bacakları kibrit çöpüne dönmüş, yüzleri acı, öfke ve delilikle kasılmış

özneleri kelimenin tam anlamıyla kaldırımlarda sürünür. Varoş terkedilmiş yetimlerle kaynarken Jöst, acınası ve imkansız bir işe kalkışarak birbirine yardım etmeye çalışan bu sıska çocukları fotoğraflamıştır. Yukarıdan çekilmiş böylesine bir fotoğrafta, başları eşarplara sarılı iki kız, kaldırımda oturmaktadır. Kızlardan biri objektife bakarken, öteki ise yana, kardeşi veya arkadaşı olan diğer kıza doğru bakmaktadır. Ancak bunlar daha önce gördüğüm hiçbir kıza benzememektedir. Yüzleri yalnızca çökük değil, aynı zamanda tam anlamıyla perişan hatta yabanidir. Jöst portreleri, 1942 Ağustos'unda kaleme alınmış, oldukça dobra bir Gestapo muhtırasının kusursuz bir imgesidir: "Varoş sakinlerinin yüzlerindeki ifadeden açıkça anlaşıldığı üzere, Avrupa Yahudileri bu savaşın sonunu göremeyecekler."

Jöst'ün en hüzünlü fotoğraflarından biri ne ölümü ne de bariz bir kıtlığı göstermektedir. Bunun yerine, bir-iki yıl öncesine kadar genç kabul edilebilecek bir adam görürüz. Bu adam kaldırım üzerinde bir sandalyede oturup keman çalarken, korkmuş gözlerle kameraya bir bakış atan küçük bir çocuk koşarak geçer. Sıska yüzüne kıyasla oldukça büyük bir fötr şapka takmış olan müzisyenin, bol olmasına rağmen sağlam pantolonlarının yanısıra, koyu renk gömleğinin üzerinde beyaz bir kol bandı[3] açıkça seçilebilmektedir. Sol omzuna kemanı yaslamış, sağ eliyle ise yayı kavramış olan adam, sandalyenin sırtından biraz öteye eğilmiş biçimde dimdik durmaktadır. Unutulmaz olan ise, adamın Jöst'ün objektifine –ve dolayısıyla da bize– bakışıdır. Adeta ne kadar düştüğünü anlasa da neden ve nasıl bu durumda olduğunu bilemeyen; uygar dünyayla tek bağı olan müziğinin onu kurtaramayacağının farkında; ve bir anlık da olsa insani bir takdir özlemi duysa da, bunun asla gerçekleşmeyeceğinden *neredeyse* emin bir biçimde suratını buruşturmaktadır. Haysiyeti uğruna çırpınsa da, sersemlemiş utancının son derece farkındadır. "Bu adam aynı notaları üst üste çalıp durdu" diye hatırlar Jöst. "Gözleri beni takip ediyordu."

Daha da kötü bir fotoğrafta, kırışıklı yüzü ve açık renk saçlarıyla sokakta duran bezgin bir kadın görürüz. Senfoni konseri afişlerinin yırtık kalıntıları ardındaki duvarı kaplamaktadır. Bol, siyah mantosunun altında, çiçek desenli bir elbise giymektedir. Tuhaf açılarla üzerinde asılı

[3] Varşova varoşundaki Yahudiler, sarı yıldız yerine üzerinde mavi bir Davud Yıldızı bulunan beyaz bantlar takardı.

duran bandaj rulolarına benzer nesnelerin ağırlığı altında çökmüş gibi durmaktadır. Bunlardan kimisi çengelli iğnelerle elbisesine asılıyken, diğerleri sol elinden sarkmaktadır. Bu kadın bir nevi seyyar satıcıdır; bandaj ve dikişli Davud Yıldızlı bantları satmaktadır. (Kol bantları mecburi olsa da, bedava veya eşit kalitede değillerdi: nakışlı olanlar en iyisi kabul ediliyordu.) Bitkinlik, hastalık veya kederden mi olduğunu bilmesek de, kadının gözleri neredeyse tamamen kapalıdır. Jöst kadın hakkında şöyle der: "Her an oracıkta yığılıp ölecekmiş gibi görünüyordu."

O iskelete dönmüş cesetlerin de ötesinde bu fotoğraf, Jöst'ün kanımca en iğrenç fotoğrafıdır; çünkü Yahudilerin onları aşağılamak ve öldürmek amaçlayan bir sistem ile işbirliği yapmaya zorlandığını göstermektedir. Bitkin, yenik ve belki de delirmiş olan bu kadına defalarca bakmış olsam da, asla onu görmek istemedim. Görmek istediğim, isyanın, direnişin ve intikamın imgeleriydi; Edmund Wilson'ın farklı bir bağlamda "yozlaşmayı ve zulmü sırtından atan mağrur insan ruhunu" görmek istedim.

Böylesine fotoğraflar da mevcuttu ve geçici olsa da bunları keşfetmek, kahredici bir utanç ve matem selinden kurtulmaktı. Yad Vashem'in o kasvetli kitabında karşılaştığım, minik kepleri ve silahlarıyla gülümseyen o onaltı genci gördüğümde hissettiğim neşe ve huzurun sebebi de budur; bunlar faaliyet gösterdikleri Kovno ormanlarında poz veren Yahudi partizanlardı. Bu resim, daha çocukken *Polonya Yahudiliğinin Kara Kitabı*'nda gördüklerime yönelik gecikmiş bir cevaptı; elimde olsa, gülümsemeleri ve silahları ile bu partizanların fotoğraflarının tadını sonsuza dek çıkarabilirdim. Ancak asıl sorun, bu tür fotoğrafların nadirliğidir ki, bunun sebebi de partizanların değil, savaş dönemindeki film kıtlığıdır. (Yad Vashem kitabı dörtyüz sayfa uzunluğunda olsa da, Yahudi direnişine yalnızca yirmi sayfa ayrılmıştır. Soykırım, bir Yahudi zaferinin öyküsü olmadığı gibi, sebep olduğu ıstırap da soylu değildir.

Kimin çektiğine bakılmaksızın tüm varoş fotoğraflarında yoğunlukla görülen de budur. Tecrit, açlık, soğuk, kalabalık, hastalık, dayak, aşağılama, cinayet ve geleceğe dair boğucu bir korku: varoşun anlamı ve Yahudileri mağlup eden de budur. Elbette bu mutlak bir mağlubiyet değildir ve Jöst'ün fotoğrafları da hikayenin kimi kısımlarını atlamıştır. Gizli okulları, yeraltındaki dini hizmetleri, sevgi, dayanışma ve dirayete dair pek çok anı ve elbette Varşova Varoşu ayaklanmasını görmesi

mümkün değildir. Jöst, Nazi ideolojisi, Nazi üniforması ve Nazi iktidarı içerisinde tökezlemektedir. Ancak gaddarlık ve gerçek zıt olgular değildir. Tam tersine, Jöst'ün bu kritik öneme sahip hakikatleri belgelemesini sağlayan da ideolojisi, üniforması ve iktidarıdır. Söz konusu Jöst'ün fotoğrafları olduğunda, gaddarlık gerçeğin *ta kendisidir*. O bizlere, varoş günlüklerinin de ifade ettiği bedensel ve manevi bir çözülme sürecini gösterir. Düşünmesi çirkin bir şey olsa da, bakmak için fazla hassas –veya fazla saygılı– olmakla kurbanları şereflendirmiyoruz.

Jöst gibi Joe J. Heydecker de bir Nazi askeriydi. 1916 yılında, liberal bir Hıristiyan ailede dünyaya gelen Heydecker, Frankfurt'ta bir fotoğrafçı çırağı olarak eğitim almıştır. Heydecker ailesi, 1933 yılında korkudan değil, tiksintiden ötürü Almanya'yı terketmiştir. Nazilerin iktidara gelişini oğluna anlatan Heydecker'in babası, "Böylesine bir ülkede yaşamaya devam edemem" demiştir. 1930'lu yıllarda Avrupa'yı dolaşan genç Joe, Polonya'da halen özgürlüğü soluyabilen pek çok Yahudi ile tanışmıştır. 1938 yılında ise Nazilerin Viyana ayak basmasıyla birlikte, bir Alman vatandaşı olmasından ötürü, kendini Almanya'ya yenilgisine dek hizmet edeceği Hitler'in ordusunda bulmuştur. Savaşın büyük bir kısmı boyunca Varşova'da bulunan Heydecker, propaganda ünitesine bağlı bir fotoğraf laboratuvarında görevlendirilmiştir.

Kendisi de Varşova Varoşu'nda fotoğraflar çekse de, Heydecker'in amacı Jöst'ünkilerden farklıdır. Heydecker 1941-44 yılları arasında varoşa pek çok ziyarette bulunmuştur. (1944 Kasım'ındaki son ziyaretinde ortada artık ne varoş, ne de Yahudi kalmıştır.) Bir protesto, hatta bir direniş olarak gördüğü fotoğrafları, iki asker arkadaşı tarafından basılarak, tam olarak nereye olduğu bilinmese de, yurtdışına kaçırılmıştır. Heydecker'in içten içe Almanların mağlubiyetini dilediği iddiasına inanmaktayım: 1945 yılında Almanlara yaptığı radyo yayınında, varoşta gördüklerini paylaşmış ve Nuremberg Duruşmaları'na da değinmiştir ki, bu muhtemelen bir Alman'ın diğer Almanlara yönelik ilk görgü tanıklığıdır. 1960 yılında ailesiyle Brezilya'ya yerleşen Heydecker, elindeki fotoğrafları kırk yıl boyunca yayınlamıştır. Bu zaman aşımını için şöyle demiştir: "Bunu açıklamakta güçlük çekiyorum... Bu kelimeleri kaleme alacak gücü kendimde bulamadım... Halen de bulmakta zorlanıyorum."

Heydecker'in gördükleri ve ilettiklerinden, en ilginç sözleri varoşun kendisiyle ilgili değil, kimin, ne zaman soykırım hakkında bilgi sahibi olduğunu görürüz. Heydecker'in eşi Marianne da aynı dönemlerde Nazi yönetimi adına Varşova'da yazmanlık görevi yürütmüştür. Heydecker, Varşova'daki 1942 yazı hakkında şunları anımsamaktadır:

"Bu süre içerisinde Varşova'da Yahudilerin gaz odalarına yollanması bir savaş durumu olarak açıkça konuşulur olmuştu. Eşim, sivil yönetimdeki en üst düzey görevlilerden en alt kademedeki sekreterlere kadar herkesin, en ufak bir duraksama olmaksızın Auschwitz ve Treblinka kamplarından ve Yahudilerin tasfiyesinden bahsettiğini anlatmaktaydı. Konu, bir işgünü kadarlık bir süre içerisinde ortaya çıkmış ve sıradan herhangi bir konuymuşçasına geçiştirilmişti."

Heydecker'in 1941 yılında görevlendirildiği doğu cephesinde gerçekleşen toplu kıyımlar için ise şu ifadeyle karşılaşmaktayız:

Doğu'da gerçekleşenler artık hiçbir biçimde gizli değildi; söz konusu durum gerek cephede gerekse cephe gerisindeki birlikler arasında şu veya bu biçimde bilinen bir gerçek halini almıştı... Ancak kör ve sağır bir asker bundan habersiz olabilirdi. Konu, sıradan bir askeriye jargonu içerisinde konuşulur olmuştu... Aslına bakılacak olursa, tepedekilerin niyeti bu konuyu tamamen hasıraltı etmek olsaydı, böylesine bir seferberliği gerçekleştirmek imkansız hale gelirdi... İnsanların herşeyden haberi vardı."

Varoşa yaptığı fotoğraf gezilerinde, Jöst aksine Heydecker gücünün –Almanlığının– ne anlama geldiğinin bütünüyle farkındaydı: "Varoşun sokaklarında yürürken, garip bir nesne, bir başka gezegenden gelmiş bir robot gibiydim... Üniformam, Kabil'in İşareti[4] gibi bedenimi yakıyordu." Stüdyosu yerine sokakta çekilmiş olsa da, orta sınıf portrelerine benzeyen fotoğrafları adeta varoşun sakinlerine haysiyet katmayı ya da en azından onları normalleştirmeyi amaçlar gibidir.

Bu durumda, Heydecker'in utanç hissinin onu bir fotoğrafçı olarak susturması, onun fotoğraflarını Jöst'ün resimlerine kıyasla değersiz kılması ironiktir. Heydecker'in resimlerinin bir saygı göstermesi amacıyla mesafeli olması, onları daha az teşhirci ve daha az etkileyici hale getirmiştir. Çileden çıkarıcı olsa da, Jöst'ün yalancı masumiyeti ona,

[4] Tanrı'nın, kardeşini katleden Kabil'e verdiği ve onu lanetlediğini gösteren işaret. [ç.n.]

fotoğraflarındaki Yahudilerin maruz kaldığı akıllara durgunluk verici aşağılamaya açıkça bakma imkanı sunmuştur. Jöst, bakışlarını kaçırtacak haysiyetten yoksundur ki, aradan geçen yıllara rağmen bizlere bunca çok şeyi gösterebilir. Heydecker daha iyi bir insandır, ancak bize daha iyi resimler gösteren Jöst'tür.

Ancak aklıma şu takılıyor: daha iyi bir adam mı? Ahlaki bilgiye sahip olan, ancak bunun doğrultusunda eyleme geçemeyen biri ahlaki bir boşluk içinde yaşayan bir başkasından daha üstün olabilir mi? Şahsen cevaptan emin olamasam da, Heydecker öyle görünüyor. Varoşa yaptığı ziyaretlerden yıllar sonra şöyle yazmıştır:

"Suçluyum. Bir şeyler yapmak yerine orada öylece dikilip fotoğraf çektim. Daha o zaman bile korkunç bir ikilem içerisinde olduğumun farkındaydım. Ne yapabileceğimi sorgulamak bir korkağın soracağı türden bir sorudur. Bir şeyler yapabilirdim. Süngümle, muhafızın tekini gebertebilirdim. Bir subaya silah çekebilirdim. Hizmetten kaçıp, karşı tarafa katılabilirdim. Görevimi reddedebilirdim. Sabotajda bulunabilirdim. Emirlere itaatsizlik edebilirdim. Hayatımı feda edebilirdim. Bugün, artık bir bahane bulamayacağımın farkındayım."

• • •

Kimi eleştirmenler Janina Struk gibi, Naziler tarafından üretilen fotoğrafların geniş kitlelere teşhir edilmemesi gerektiğini; veya Gertrud Koch gibi, bu imgelerin yeterli ölçüde tersine çevrilemeyeceğini savunsa da, bir başka eleştirmen kesimi ise direniş üyeleri tarafından üretilmiş fotoğrafların bile lekelenmiş olduğunu iddia etmektedir. Bu görüşe göre, Soykırım'a dair tüm imgeler saygısızdır; bu görüşe göre, kurbanların kendisi *tarafından* üretilmiş olsalar da tüm imgeler kurbanlara ihanet eder. Bu, reddiyeci görüşün ve onun absürtlüğe indirgenmesinin mantıksal sonucudur. Ancak bu eleştirmenler daha büyük ve çok daha hayati bir konuya değinir: bir insanın hiçe indirgenmesini, onların deneyimlerini değersizleştirmeden, ya da Adorno'nun deyişiyle "bir haksızlık" icra etmeden betimlemek mümkün müdür?

Bu tartışmanın anahatları, en açık biçimde 2001 yılında Paris'te gerçekleşen "Mémoires des Camps" (Kamplardan Anılar) adlı sergide ve özellikle de sergi dahilinde gösterilen, 1944 yılında Auschwitz mahkumları tarafından çekilmiş dörtbini aşkın fotoğrafı saran olaylarda

görülebilir. Bu tartışma, Fransa'ya özgü biçimiyle, Lanzmann ve Jean-Luc Godard gibi filozofları, tarihçileri ve sinemacıları ve *Cahiers du Cinema* ile *Les Temps Modernes* gibi dergilerin yanısıra, gaz odası fotoğraflarının yokluğunun gaz odalarının gerçek olmadığını vurguladığını öne süren Soykırım reddiyecilerini içermektedir. Bir eleştirmen tarafından "saldırgan bir öfke seli" olarak tanımlanan bu tartışma, geleneksel sol düşüncesi çerçevesinde ele alınmış olsa da, fotoğrafa yönelik iğneleyici ve küçümseyici saldırılar, postmodernistlerin onyıllar önce verdiği tepkileri anımsatmaktadır. Burada, fotoğrafın doğurabileceği, bizlere herşeyi açıklayamıyorlarsa, hiçbirşey anlatamadıkları ve dolayısıyla da yalan söylediklerine yönelik çocukça aşırılık gözler önüne serilmektedir.

"Kamplardan Anılar" dahilinde gösterilen fotoğrafların çoğu Müttefik birlikleri veya Naziler tarafından çekilmiştir. Ancak sergi, nadirliklerinden ötürü, meçhul fotoğrafçıların çektiği az sayıda fotoğraf da bulundurmaktadır. Kutuplaşmaya ve öfkeye yol açan da işte bu fotoğraflar ve onların sanat tarihçisi Georges Didi-Huberman tarafından savunulmalarıdır. Didi-Huberman, bir eleştirmen tarafından "röntgencilik, putperestlik, sorumsuz bir estetizm ve fetişist bir ahlaksızlık" ile suçlanmıştır.

Söz konusu bu dört bulanık ve çarpıcı fotoğraf hangi bağlam içerisinde çekilmiştir? 1944 yazı sırasında Auschwitz krematoryumu, iki aydan kısa süre içerisinde getirilen dörtyüzbini aşkın Macar Yahudisi sebebiyle kapasitesinin üzerinde çalışmaktaydı. Ceset tahliyesi ise bir başka krize yol açmış ve bunun sonucunda, gaza maruz kalmış mahkumların cesetleri açık havada yakılmaya başlanmıştır. Fotoğraflardan ikisi, tam da bunu göstermektedir: *Sonderkommandos*'a (Özel Birimler) mensup bir grup mahkum, dev bir ceset yığınını ateşe vermektedir. Bu fotoğraflardan birindeki mahkumlardan biri, bir yandan tekmelermiş gibi göründüğü dev ceset yığınlarının arasından yürümeye çalışırken dengesini sağlamak amacıyla kollarını yana açmıştır. Siyah çerçeveli bu fotoğraf, bir gaz odasında çekilmiş gibi görünmektedir. Daha bulanık bir diğer fotoğrafta ise, gaz odasına yollanırken ormanlık bir araziden koşarak geçen bir grup çıplak kadın görülmektedir. Pek de belirgin olan bu resim, gökyüzünü ve ağaçları da gösterecek biçimde açılı olarak çekilmiştir.

Bu dört fotoğrafı çekmek, müşterek olduğu kadar riskli bir çaba gerektirmiştir. Fotoğraflar, Polonya yeraltı hareketiyle temasa geçerek, bir şekilde bir fotoğraf makinesi edinen bir grup *Sonderkommandos* mensubu tarafından planlanmıştır. Fotoğrafçının ise Alex isimli bir Yunan Yahudisi olduğu tahmin edilmektedir. Bu dört fotoğrafın kaydedildiği işlenmemiş film makarası bir diş macunu tüpüne gizlenerek kamptan sızdırılmış ve 1944 Eylül'ünde Krakov Direnişi'ne ulaşmıştır. Filmi kamptan kaçıran iki Polonyalı siyasi mahkum, filmin yanında bir de not iletmişlerdir: "Acil. 6x9'luk iki metal film makarası yollayın. Fotoğraf çekme imkanımız var... En kısa sürede yeni film gönderin."

Sonderkommandos, Auschwitz'de daha önce görülmemiş bir vahşetin birer parçasıdır. Genellikle Yahudilerden oluşan ve ekipler, kimi zaman kendi aileleri ve komşularından oluşan kurbanları fırınlara sürmüşlerdir. Öldükten sonra cesetleri yakan Sonderkommandos, kurbanların saçlarını kesmek, kıyafetlerini almak, altın diş dolgularını sökmek gibi eylemlerle onları bir kez daha iğfal etmekten de geri kalmamıştır. Hizmetlerinin karşılığında erzak ve biraç haftalık veya bazen birkaç aylık fazladan yaşama imkanı edinen *Sonderkommandos*, yine de rutin olarak onları öldüren Nazilerin korkusu altında yaşamışlardır; yeni başlayan ekipler, bir kabul ayini dahilinde kendilerinden öncekilerin cesetlerini yakmışlardır.

Primo Levi'nin deyişine göre *Sonderkommandos*, "aşırı ölçüde bir işbirliği" içerisinde olmalarına rağmen yargılamanın ötesindeki bir "gri alan" içerisindelerdir; "Nasyonel Sosyalizm'in en şeytani suçu olan günahı bir başkasına –özellikle de kurbanların üzerine– yıkarak, insanın masumiyet tesellisinden bile mahrum kalmasını" temsil eden ve Levi'ye göre, SS tarafından "dayatılmış yandaşlıkları nedeniyle en az kendileri kadar insanlıktan çıkmış meslektaşlar" olarak kabul edilenler de yine *Sonderkommandos*'tur. (Bu sebeple, *Sonderkommandos*'un Soykırım içerisinde bu kadar çok anılmasının şaşırtıcı olmayabilir.)

Böylesine aşağılık koşulları altında, direniş, anma veya dayanışma gibi insani niteliklerden bahsetmek anlamsız ve imkansız görülebilir. Ancak o kadar da anlamsız ve imkansız değil. 1944 Ekim'inde bu grup *Sonderkommando*, Auschwitz'de bilinen tek örgütlü isyan örneğini göstererek 3 numaralı krematoryumunu imha etmişlerdir. Bunun yanısıra, bazı ekip üyeleri içine atıldıkları bu cehennemi belgeleyen günlük-

leri saklayıp, dikkatlice gömmüş ve eğer günün birinde bu korkunç dünyanın, tüm bu yaşananlar ile hesaplaşmasını ummuştur. Yaptıklarını fotoğraflamak isteyen bu ekip üyeleri, mahkumlar ile dış dünyanın tamamen birbirinden tecrit edilmesinden ötürü son derece güç bir işe kalkışarak, 1944 Ağustos'unda oldukça incelikli, kolektif hazırlıklara girişmiştir.

O halde bu dört fotoğraf, mümkün olan en korkunç biçimde lekelenmiş bu insanların karara, görünürlüğe ve uygar dünyanın soykırımı *görmesini* ve onunla hesaplaşmasını talep ederek, insanlığa doğru bir adım atmasını temsil etmektedir.

Didi-Huberman'ın tabiriyle bu fotoğraflar "onların imkansızlığını kafaya koymuş bir dünyadan kaçırılmıştır." Bunlar *kendi içerilerinde* birer başkaldırı ve insaniyetin onanmasıdır; görünürde durdurulması imkansız bir savaş makinesinin karşısında mutlak çaresizliğin reddidir. Bu anlamda bu fotoğraflar bizlere, onlara çekenler hakkında, gaz odalarından çok daha fazla şey anlatır. Nazi suçlarının önemli birer kanıtı olan bu fotoğrafların yaratılması, kanımca gösterdiklerinden çok daha önemlidir.

Elbette bu dört fotoğraf Auschwitz'de yaşananları tüm gerçekliğiyle açıklamak (bu her ne olursa olsun) bir yana, belgelemekten bile yoksun ve soykırımın bütününü (bu her nasıl olabilirse olsun) kapsamaktan uzaktır. Fotoğraflar, geniş çaplı bir gerçekliği hızlı ve parçalı biçimde aydınlatan birer kıvılcımdır. Onlar kısacık, bölük pörçük ve çileden çıkarırcasına yarımdır; ifade ettikleri iktidar ve suçlara kıyasla sefil derecede küçük ve zayıflardır. Onlar, Auschwitz hakkında yazan Hannah Arendt'in deyişiyle "*hakikat anlarıdır*"; ancak böyle anlar "aslında bu dehşet verici kaos içinde bizlere birazcık da olsa düzen verebilecek yegane şeylerdir."

Paris'teki serginin eleştirmenleri ise durumu farklı biçimde görmüştür; onlar için Auschwitz fotoğrafları hem çok kuvvetli hem de çok zayıftır. Onların görüşüne göre, bu fotoğraflar temsil edilemeyenin temsil edilebileceğini ve anlaşılmaz olanın anlaşılabilir olduğunu öne sürmektedir; bu fotoğraflar birer tabu, ölülere yönelik bir günah ve hakarettir. Bu eleştirmenler daha da ileri giderek, fotoğrafların Auschwitz'deki soykırımın asıl merkezi olan gaz odalarını göstermediği için, hiçbir şeyi göstermemesi gerektiğinde (ve böylece soykırımı

reddedenlere de teselli olanağı sunarak) ısrar etmişlerdir. Ve eğer bu fotoğraflar bizlere değerli hiçbir şey göstermiyor ve öğretmiyorlarsa, o halde onlara bakmak yalnızca ölülerin sömürülmesidir. Elisabeth Pagnoux da bu sebepten dolayı fotoğrafların izlenmesini "tanıksız bir olay olan Auschwitz gerçekliğini eğrilten" haince bir eylem olarak suçlamıştır; bakmak, asla dolmayacak "bir sessizliği doldurmak", esas suçları "kalıcılaştırmak" ve kurbanları "yoketmeyi sürdürmektir."

Bu tartışmada asıl boy gösteren ise Claude Lanzmann'dır; elbette öncesinde Lanzmann'ın Didi-Huberman'a yönelik saldırıları Jean-Paul Sartre tarafından kurulmuş ve Lanzmann'ın editörlüğünü yaptığı *Les Temps Modernes*"de yayınlanmıştır. Lanzmann'ın filminde arşiv fotoğrafları kullanmayı reddetmesi, dağıtılmış kamplardan gelen kimi resimlere olan aşırı aşinalığımız bağlamında son derece mantıklıdır. Bu alışıldık imgelere alışıldık biçimde tepki vermemiz yerine, Lanzmann yeni biçimlerde düşünmemizi –ve acı çekmemizi– amaçlamıştır. Dahası Shoah, Almanya'daki toplama kamplarına değil, Polonya'daki Chelmno, Sobibor ve Treblinka gibi, hakkında hiç fotoğraf veya tanık bulunmayan saf "imha" kamplarına odaklanır. Yalnızca ve yalnızca insan öldürmek için amaçlanan imha kamplarının salt *doğurduğu* boşluğun kendisini nasıl "izlerin kayboluşuna, saf hiçliğe" yönelttiğini ifade eden Lanzmann, "bu hiçliği temel alan bir film yapmalıydım" demiştir. *Shoah*, yokluk içeren imgeler ve sessizlik hakkında sözler barındıran bir filmdir.

Shoah'ın amacı sarsmak ve yaralamaktır ve bunu başarır da; hedefi, Soykırım hakkında yeni bir diyalog oluşturmaktır ve bunu da elde eder. Dokuz buçuk saatlik süresinin sonunda, Yahudi peygamberleriyle özdeşleştirdiğimiz o kasvetli, hırçın öfkeye erişir. Lanzmann yılmak bilmez bir biçimde, gerek zanlıları, gerek seyircileri, gerekse hayatta kalanları sorgular. Yarattığı film ise hem tahripkar bir itham, hem de dağlayıcı bir ağıttır. Aynı zamanda, *Shoah* elbette "tabiatçı" bir sözel tarihçe değil, dahice kurgulanmış bir sanat eseridir.

Lanzmann'ın belgesel imgeleri reddi, Shoah'ın temelini oluşturursa da, Lanzmann bu belirli reddi daha anlaşılır bir ikonofobi yönünde genişletmiştir. Böylece, "arşiv imgelerinin absürt tarikatı" olarak tanımladığı şeyi kınamıştır: "Arşiv imgelerinin daima hayal gücünden yoksun imgeler olduğunu söylemişimdir. Onlar düşünceyi taşlaştırır

ve çağrışıma dair tüm kuvveti katlederler. Benim yaptığımı yapmak, daha dikkate değer bir iştir." Lanzmann, Naziler tarafından üretilmiş tüm fotoğrafları değersiz "propaganda imgeleri" olarak addetmiş ve bunları kullanan tarihçi ve sinemacıları alaya almıştır.[5]

Lanzmann, arşiv yerine insanlara ve onların ifadelerine dayanmıştır. *Shoah*'da, yalnızca hayatta kalanların acısını aktarmayı amaçlamakla kalmamış, bir şekilde onların acısına ortak olmayı da hedeflemiştir. Belki de bu nedenle, fotoğrafın varsayımsal saf, derin ve mutlak hakikat olarak kabul ettiği tanık ifadelerinin katı sınırlarına değinmemiştir. Ancak belleğin –özellikle de travma ile biçimlenmiş veya çarpıklaşmışsa– ne kadar parçalı, kaçamaklı, güvenilmez ve hayal ürünü olduğunu Freud'dan bile önce biliyorduk. Aşırılıklara rağmen hayatta kalabilmiş olanların, bizlerin bilemeyeceği bazı şey vâkıf olabildiği doğrudur; ancak aynı aşırılıklara göğüs germiş insanların, bizlerin bilebileceği şeyleri asla anlayamayacak kadar sakatlaşmış olabileceği de aynı ölçüde doğrudur. Istırap, aydınlatabildiği gibi körleştirebilir; çoğunlukla her ikisi birden gerçekleşebilir.

Lanzmann, şayet Yahudilerin gaz odalarında ölümünü gösteren bir Nazi filmi bulunsa bile, "bir insanın bunu izleyebileceğini düşünmüyorum. Böyle bir şeyi imha etmeyi yeğlerim. Bunun izlenmesi mümkün değildir." demiştir. Ancak bu, böyle bir film imha etme hakkına sahip olmakla karıştırılmamalıdır. Lanzmann –aslında öyle olmasa bile– Nazilerin de böyle bir film imha edeceğinden ve dolayısıyla kendisinin Nazilerin amacına hizmet edeceğinden habersiz görünmektedir. İronik biçimde, burada zıtlıklar kaynaşmaktadır. Hümanist bireyin vahşet imgelerine olan nefreti, zanlıların suçlarına dair delilleri ortadan kaldırma arzusuyla buluşmaktadır.

Buchenwald'dan sağ kurtulan İspanyol komünist yazar Jorge Semprun ise imgeye yönelik daha nekes bir tutum sergilemiştir. Edebiyat veya Yaşam adlı kitabı, kamp anılarından çok "körleştirici sınırına kadar yaşanmış ölüm deneyimini" anlamaya yönelik mücadelesinin

[5] Keskin bir tezatlık oluşturucasına, Lanzmann'ın baş düşmanı Jean-Luc Godard ise, Shoah'nın "hiçbir şey göstermediğini" iddia etmiştir. İki sinemacı da, imgenin Soykırım ile olan ahlaki ilişkisi üzerine uzun ve düşmanca bir tartışmaya kapılmıştır. Godard için sinemanın "ilk günahı", kamplara tanıklık etmek ve onları teşhir etmekteki başarısızlığıdır. Şayet Lanzmann için bu türde çok imge varsa, Godard için ise yeterince imge yoktur.

bir kaydıdır. Semprun için Buchenwald, "asla terkedemediği" bir yer, "mutlak gerçeklik" ve hatta "bir nevi memleket" halini almıştır. Ancak aynı zamanda kamp tamamıyla gerçekdışı gözükmektedir. Semprun sindiremediği ve *inanamadığı* bir şeyler yaşamış olsa da bunlar onun benliğinin çekirdeğini oluşturmuştur.

Resimler, Semprun'un kendi deneyiminin farkına varmasını sağlamıştır. Kurtuluşundan aylar sonra Locarno'daki bir sinemada Buchenwald'ın kapatılmasını anlatan bir haber filmi gösterilir. Bu imgeler yoluyla gerçekliğin ona dönüşü ve kendinin de benliğine geri gelişini anlattığı olağanüstü ifadesi, Lanzmann ve diğer reddiyecilerin ikonofobisiyle keskin bir zıtlık gösterir. "O kış gününe dek" der Semprun, "Nazi kamplarına dair imgelerden kaçmayı başarmıştım. Yalnızca zihnimde tuttuklarım vardı." Ancak sinemada olağanüstü bir şey gerçekleşir:

> "Fısıltı ve mırıltıların dehşet ve merhametin katı sükunetine gömüldüğü salonun o sessizliğinde, perdede nesneleşen bu tanıdık imgeler aniden bana yabancılaşmış, bellek ve sansürün şahsi yargılarını da kırıp geçmişti. Artık benim mülküm, benim işkencem ve hayatımın ölümcül serveti olmaktan çıkmışlardı. Neticede artık Kötülüğün maddeleşmiş radikal gerçekliğinden, onun dondurucu ancak yine dağlayan yansımasından fazlası değillerdi.
> Müttefik Ordusu'nun sinema birliği sayesinde kendi hayatımın izleyicisi ve kendi deneyimimin röntgencisi haline gelerek belleğin iç burkan kuşkularından kurtulduğumu hissettim. İlk başta tuhaf gelse de, gerçekdışılığın boyutları ve sinematik imgeye –en katı biçimde belgesel olanlara– özgü kurgu bağlamı adeta en derin anılarıma bile tartışılmaz bir ağırlık veriyordu. Elbette bir yandan bu imgeler benden alınmışsa da, diğer yandan gerçeklikleri teyit edilmişti: Buchenwald'ı hiç düşlememiştim.

Lanzmann'ın fotoğraflara yönelik nefreti, Adorno'nun meşhur "Auschwitz'in ardından şiir yazmak barbarlıktır" vecizesi hakkındaki uzun soluklu tartışmayı yeniden alevlendirmiştir. Bunu daima, Soykırım temelli sanat yapıtı üretmenin kurbanlara ihanet etmek anlamına geldiğini düşünmüştüm. Ancak kanımca, bu tartışma yanlış soruyu işaret etmektedir. İnsanoğlu kendi kardeşini katledebildiği gibi şiir de yazıp, resim çizip, fotoğraf da çekebilir. Gerek kendimizin gerekse başkalarının deneyimlerini alarak, bunlardan bir şeyler yaratırız. So-

nuçları deneyimin kendisini yalanlasa da –ki yalanlamak zorundadır–, Nazilerin bu dönüştürücü içgüdüyü yokedememiş olması bir ihanet değil, bir zaferdir.

Adorno'nun şiiri yasaklama çabası, Lanzmann'm fotoğrafı menetme çabasına denk olmasa da, her ikisi de hayati biçimde birbirine bağlıdır. Adorno ve Lanzmann için mutlak saflık (Lanzmann için bu tanık ifadeleridir) ile aşağılık kitsch (Lanzmann için bu fotoğraftır) arasında hiçbir şey yoktur. Ancak içerisinde tüm sanatın ve Shoah da dahil tüm temsilin barındığı bu iki kutup arasındaki uzam aslında son derece geniştir. Soykırımı belgeleyen veya yalnızca ona değinen her yapıt kusurlu ve acı verici derecede yarımdır; tüm temsiller, bariz sebeplerden ötürü betimledikleri gerçeklik karşısında solup giderler. Ancak bu hepsinin değersiz birer hakaret olduğu anlamına gelmez. Jorge Semprun'un durumunda görüldüğü gibi, kimi zaman imgeler gerçekliği hayata döndürür veya onu anlayışımızı derinleştirir. Bakmak, bırakın öldürmeyi, lekelemek bile değildir.

Dolayısıyla reddiyeciler Soykırım fotoğraflarına, veya en azından caniler tarafından çekilmiş olanlarına bakmaktan hiçbir şey elde edilemeyeceğine inanmaktadır. Madalyonun diğer yüzünde ise, bu tür imgeler bakmaya ve bakma eyleminin kendisine yüce bir maneviyat ve ahlaki bir anlam katanlar bulunmaktadır. Bu resimlere ve buradaki kurbanların deneyimlerine nüfuz ederek, onların acılarına sembolik olarak da olsa çare olabileceğimize dair inançlarından ötürü bu eleştirmenlere "deneyüstücüler" adı verilebilir. Onlarınki, kurbanların ıstırabının izleyici tarafından üstlenildiği ve acı yükünün hafifletildiği, hatta tamamen dindirildiği bir nevi görsel aktarımdır. Şayet reddiyeciler dünyamız ile kamplar, varoşlar ve ölüm tarlaları arasında katı ve kutsal bir mesafenin korunmasına inanıyorlarsa, deneyüstücüler böyle bir mesafenin varlığını dahi kabul etmemektelerdir.

Deneyüstücüler için Soykırımın kapanmaz yaralarını iyileştirme çabaları genellikle fotoğrafa yoğunlaşmaktadır. Pek çok aykırı tepkiye sebep olan sıkça yeniden üretilmiş bir fotoğrafı ele alalım. Bu fotoğrafta, düşük omuzları ve bükülmüş belinden ötürü yaşlı olduğu anlaşılan ve başında bir eşarpla profilden görünen bir kadın yolda yürümektedir. Ekoseli ceketi ve bol, siyah eteğinin yanısıra, koltuğunun altında

bir bohça görülmektedir. Hemen yanında ise, kendisi için fazla büyük bir ceket giymiş, esmer bir çocuk vardır. Ablası olması muhtemel olan, başında sımsıkı bir eşarp sarılı ve elinde beyaz bir bohça taşıyan bir başka kız, bu çocuğun elinden tutmuştur. Bu üçünün ardında ise biraz daha uzun boylu bir kız yürümektedir. Omuzları çökmüş, başı örtülü, bacakları çıplak, çorapları söküktür. Yüzleri örtülü ve bizden uzaklaşmakta olmalarından ötürü, bu ailenin –şayet bir aile iseler– yüzlerini görmeyiz. Ancak yolun kenarında uzanan tren rayları ve ardından da demir direkler arasına gerilmiş görüş alanımızdadır. Uzakta, yalnız ve bulanık bir figür yerde oturmaktadır.

Fotoğraf kederli ve bitkindir – içerisindeki herkes kırık ve yenilmiş görünmektedir. Resmin ardındaki gerçeği öğrenince, bu muğlak keder yerini dehşet ve acıya bırakmaktadır. Tarih 1944 Mayıs'ıdır; mekan ise Auschwitz-Birkenau. Kadın ve çocuklar, gaz odalarına doğru yürürken hayatlarının son anlarını yaşamakta olan Macar Yahudileridir. Nazi fotoğrafçıları tarafından çekilen bu fotoğraf, Lili Jacob veya Lili Meier Albümü olarak bilinen serinin bir parçasıdır.[6]

Bu fotoğrafa bakmak kadar, gözlerimizi bu fotoğraftan almak da aynı derecede güçtür. Janina Struk için, bu fotoğrafın sıklıkla üretilmesi ve özellikle de 1999 yılında Auschwitz'in kalıntılarında sergilenmesi yabanıl bir öfkeye yol açmaktadır. "Aşağılayıcı ve akıl almaz ölçüde vicdansız biçimde ölümünüzden önceki son anlarınızın tüm dünyaya teşhir edilmesini ister miydiniz, bir düşünün? diyen Struk, yine de kendi kitabında bu resmi kullanmıştır. Soykırımı Okumak adlı kitabında bu resmi kapağa taşıyan Avusturalyalı tarihçi Inga Clendinnen farklı bir sonuca varmaktadır. "Bu resme kolay kolay bakamıyorum" diyen Clendinnen, özellikle de arkadaki uzun boylu kıza karşı bir çekim hissetmiştir: "O yaştaki kızlar bağımsızlıklarına düşkün olur. Eğer yaşasaydı, şimdi ihtiyar bir kadın olacaktı. Ancak şu halde, o daima kendine büyük gelen pabuçlarıyla ölümüne yürüyen büyük torunum olacaktır." Yad Vashem'den Avner Shalev için ise bu fotoğraf "içimizde insani olan ve umut ışığı yayan herşeyi güçlendiren sevginin bir işareti ve sembolüdür."

[6] Albüm, kampa getirilen Macar Yahudilerinin varışlarından ölümlerine dek geçirdikleri süreci belgeleyen Nazi fotoğrafçıları tarafından çekilmiş ikiyüzü aşkın fotoğraftan oluşmaktadır. Savaşın sonunda, hayret verici biçimde kendisinin ve katledilen ailesinin fotoğraflarıyla karşılaşan Lili Jacob isimli bir Auschwitz mahkumu tarafından bir başka kampta bulunan albüm, Auschwitz albümü olarak bütün bir seri halinde yayınlanmıştır.

Her biri şerefli birer amaca sahip olsa da, bu tepkilerde bir tuhaflık vardır. Struk'un kurbanları meraklı gözlerimizden koruma çabası, koruma vaktinin çoktan geçtiğini ve bu perişan ailenin sorununun fotoğraflanmış olmaları değil, katledilmiş olduğu gerçeğini göz ardı eder. Struk adeta olayın kendisini, onun imgesi üzerine yansıtarak öfkesini olaya değil imgeye kusmaktadır. Öte yandan Clendinnen ise, ölümlerinden sonra kurbanları korumaya kalkışmakla kalmayıp, kızlardan birini –kendi hayalinde de olsa– evlat edinmektedir. Ancak Clendinnen'in bu sembolik kurtuluşu düşlemeyebilmesi bile, bu insanların o korkunç yalnızlığından bir kaçıştır. Clendinnen, –düşlediği üzere Soykırım ile "bütünsel bir hayali ilişkiye" yaklaşarak– bu hayali evladıyla huzur bulabilse de, resimdeki yaşamın aksine gerçekte hayatta bu insanların çok azının hayatta kaldığını unutmaktadır. 1933-1945 yılları arasında, Yahudi çocukları kurtarmaya meyilli Gayrımusevi "büyükbaba ve büyükannelerin" sayısı pek de fazla değildir; Clendinnen'in kendisi *gerçekten de* bir Yahudi çocuğu evlat edinir miydi? O küçük kız "ebediyen" Clendinnen'in torunu olarak kalmayacağı gibi, asla orada da olmayacaktır. Ebedi olan tek şey, bu kızın çirkin ölümüdür. Son olarak, Shalev'in bu korkunç resimde hümanist bir değer arayışı da ciddi biçimde yersizdir. Ölüme ayak sürüyen masum insanlar, ancak en çaresiz ve en çarpık koşullarda birer ilham kaynağı olarak okunabilir.

O halde bakmak neden? Bakmaya dair sorunlar görüldüğü üzere oldukça büyük. "Huzursuz öykülerin" görsel muadili olan Soykırım fotoğraflarını izlemek kurbanları kurtarmak bir yana, yardım bile edemez. Onlara bakmak, izleyiciyi zanlıların nefret dolu bakış açılarının ağına düşürebilir. Bu fotoğraflarda yaşamı onama adına çok az şey vardır; öyle ki, kurbanlardan iğrenmeden, türdeşlerinden ötürü öze yönelik nefrete dek pek çok duyguya yol açabilirler. Bu yolla, Semprun'un "insanlık dışı olan hiçbir şey insanın ötesinde değildir" yönündeki tespitini de kanıtlar gibi görünmektedir. Ancak yine de bu resimlere bakmaya yönelik sebepler reddiyecilerin öne sürdüğü itirazlara ağır basmaktadır.

Yahudi Soykırımı, halkı imha etmek ve bu suçun delillerini silmeyi amaçlayan tanıksız bir eylem olarak tasarlanmıştır. Yahudilerin acısı

(ve bu sebeple de başarıları) gizli kalmalı, çığlıkları ise sonsuza dek susturulmalıdır ki nerede olursa olsun her Yahudinin öldürülmesinin amacı budur. Dil, tarih, tecrübe, vizyon: hepsi imha edilmiştir. Arendt, Nazilerin asıl yaratmayı amaçladığı şeyin, bu "hiçlik kuyuları" olduğunu etmiştir.

Ne kadar iç yakıcı, itici veya ezici olursa olsun bu fotoğraflara bakmaktan kasvetli bir tatmin duymamın sebebi de işte budur. Onlara bakmak. Görmek, onamak, anlamak ve öğrenmek. Katledilen milyonları geri getiremesek de, Hitler'in bir nevi kozmik unutuş planını mağlup edebiliriz. Bu kurbanlar asla hayata döndürülemeseler de, kitlesel yaşamımızın ve inşa edeceğimiz kolektif geleceğimizin birer parçası olma yolları halen ucu açık ve tekrarlanan bir sorudur. Bu korkunç tarihi, kendi geleceğimizi kurarken nasıl kullanacağımız belirsizken, bunu çekilen acılara dair derin bir anlayış olmaksızın başarabileceğimizi düşünmek bile güçtür.

Fotoğraflar, –özellikle de portreler– tam da totaliter ideolojilerin yasakladığı bir biçimde, bizleri bireyler ile birer birer karşılaştırmayı talep eder. (Sarı yıldızlar, Yahudilerin ayrıştırılmamış bir kitle olduğunu vurgulamaktan başka ne işe yarar ki?) Soykırım hakkında düşünürken, altı milyon cesedi kavramak kolay değildir; benim gözümde daha da güç olanı ise ölümüne doğru yürüyen sökük çoraplı genç bir kızın yaşadıklarını düşünmektir. Ancak bu, o altı milyonun gerçekdışı olduğu anlamına gelmez: onlar ancak biz o korkunç rakamı meydana getiren bireylerin yaşadıklarını unuttuğumuzda gerçeklikten çıkarlar. (Polonyalı şair Zbigniew Herbert'in kesinliğin, ahlaki bir yeti olduğunda ısrar etmesinin sebebi budur: "Hataya düşmemeli, tek birinde bile" dizeleri bunu vurgular) Fotoğraflar, yalnızca ölenlerin sayısını değil, bu ölümlere giden sürecin önemini anlamamız gerektiğini anımsatır. Bizleri Soykırım'a yalnızca bildik bir tarihi gerçek olarak değil, bilinmedik bir insani tecrübe olarak yaklaşmamızı öğretir.

Yine de, fotoğrafların gücü oldukça sınırlıdır. Lubyanka hapishanesi veya S-21'dekiler gibi fotoğraflara bakmak, oradaki kurbanları hayata döndürmez veya acılarını dindirmez. Bakışlarımız onları birer şehit mertebesine yükseltmez veya ölümlerine bir seçim hakkı ya da anlam bahşetmez. Aslında, ölüleri hiçbir şeye dönüştüremeyiz; bir kez daha çok geç kalmış durumdayız. Kurbanların neler hissettiğini bilmemizin

hiçbir yolu yoktur; Semprun'un da ifade ettiği üzere, sağ kurtulanlar bile bunu anlayamazlar. Fotoğraflar, ne anlayabileceğimiz ne de unutabileceğimiz bir gerçekliğin ışıltılarını sunarak, bizlere geçmişi asla tamamen kavrayamayacağımızı öğretirler. İnsanın sınırlarını ve hezimetlerini öğreniriz.

Ancak kimi zaman, bu sınırlar ve hezimetler boşvermişliğe ve ıstırabın mistikleşmesine yol açar. Susan Sontag, son kitabı *Başkalarının Acısına Bakmak*'ın son bölümünde, önde gelen Kanadalı bir sanatçı olan Jeff Wall'un dijital yollarla kurguladığı bir resmi almıştır. Wall, 1992 yılında ürettiği bu resme "Ölü Askerler Konuşur (Moqor Mevkiinde Kızıl Ordu Devriyesine Yapılan Pusu Sonrası Bir Fotoğraf, Kış 1986) adını vermiştir. Sontag, Wall'un bu hayali resmini "belgeselin antitezi" olarak tanımlamış ve –belki de belgesele dair tüm inancını yitirmiş olabileceğinden ötürü– "düşünselliği ve kuvveti açısından örnek teşkil ettiğini" belirtmiştir.

Wall'un devasa ve gerçeküstü çalışmasında Sovyet askerleri kılığında onüç aktör görülmektedir. Korkunç derecede kanlı ve "ölü" olmalarına rağmen, bu adamlar adeta muziplik peşindeymiş gibi görülmektedir: bu savaş bir trajedi değil, bir oyundur. "Atmosfer sıcak, neşeli ve kardeşçedir." der Sontag. "Adamlardan üçü birbirlerinin sırtına binmeye çalışır: karnında dev bir yara bulunan bir tanesi, yerde yatan bir başkasının üstüne çıkarken, yerdeki ise karşısında ona bir parça et sallandıran üçüncü bir askere gülmektedir." Sontag yazıyı şöyle sonlandırır:

"Askerlerin dönüp bizlerle konuşacağını düşleyebiliriz. Ancak hayır; hiçbiri resimden dışarı bakmamaktadır... Bu ölüler, yaşamlarına bakmakta olan yaşayanlara – ve bizlere– muazzam bir ilgisizlik göstermektedir. Neden bakışlarımızı arasınlar ki? Bizlere söyleyecek neleri olabilir? Onların yaşadıklarını asla yaşamamış olan "bizler" bunu anlayamayız. Bizler bunu anlayamayız ve düşleyemeyiz."

Bu sıradışı ifade, sıradışı biçimde yanlıştır. Sontag, su götürmez biçimde doğru olan "anlamama" gerçeğini, kurbanların kasıtlı umursamazlığı ile karıştırmaktadır. Ancak vahşet dolu çalkantılar yaşamış bu insanlar, "muazzam ilgisizlikten" öte anlatacak pek çok şeye sahiptir ve bunun için akıl almaz çabalara girişmişlerdir. Yıllar süren Nazi işkencelerine rağmen, kurbanlar varoşlarda olan bitenlere dair gizli

günlükler ve arşivler tutarak, bunları kanlarıyla Gestapo hücrelerindeki taşlara kazımış; işkence ve ölüm tehdidine rağmen yeraltı gazeteleri ve fotoğraf atölyeleri kurarak, tüm yaşam ümidi tükense bile bunları mümkün oldukça ayakta tutmuşlardır. En ağır ve akıl almaz koşullar altında bile bu insanlar bizlere kim olduklarını bilmemiz; onlara karşı işlenen suçları anlamamız ve durdurmamız; nasıl yaşayıp, nasıl öldüklerini (ve ölümlerinin yaşamlarından ne denli farklı olduğunu) öğrenmemiz için yalvarmıştır. Kurtuluşun ardından bu iletişim ihtiyacı hafiflemiş değildir. Primo Levi de, Jorge Semprun da sormuştur: *Nasıl anlatmalı?* Bu, son derece büyük bir acıya yol açsa da, sordukları için şanslı olduğumuz bir sorudur. Bu insanlar, uygarlığın en temel koşullarından birinin, nesiller arası süreklilik yaratmak olduğunu anlamışlardır. Bu süreklilik olmadığı takdirde, yalnızca kara delikler vardır.

Auschwitz'de Hayatta Kalmak'ın başında "Bunun gerçekleştiğini bir düşünün" der Levi, alışılmamış bir öfkeyle. Ardından da onu reddedenlerin başına gelecek felaketleri betimler. Böylesine bir düşünüş, geçmişin anlaşılmasına veya felaketin atlatılmasına dair bir garanti sunmadığı açıktır ki, Levi de bunun farkındadır. Ancak yine de daha aklı selim bir geleceğe dair az sayıdaki umudumuzdan biri olduğu için hassaslığından şikayet etmek gereksizdir. Primo Levi, Susan Sontag'dan çok daha doğru bir noktaya değinmiştir. Mesele ölülerin bizlere hiçbir şey anlatamaması, gösterememesi ve öğretememesi değildir; sorun bizlerin dinleme, görme ve öğrenmedeki güçlüğümüzdür.



Fotoğraf 4.1

Harbin, Çin, 1966: Genç bir gazete fotoğrafçısı olan Li Zhensheng yüzbinlerin yerildiği, dövüldüğü ve hatta öldürüldüğü Kültürel Devrim'in "mücadele seanslarını" belgelemiştir. Bu fotoğrafta, taşralı bir Parti üyesi olan Chen Lei'nin kınanması görülmektedir. Li, başlarda Kültürel Devrim'i desteklemiş olsa da, fotoğrafları büyük ölçüde kurbanların çektiği acıyı yansıtır.

4
Çin

Malraux'un Haysiyetinden Kızıl Muhafızların Utancına

Li Zhensheng'in adı "şanın yükselen bir şarkı gibi dört bir yanına erişecek" anlamına gelir. Li, 1963'te Çin'deki tüm kurumları yerle bir eden Büyük Proleter Kültür Devrimi patlak vermeden üç yıl sonra yerel bir Harbin gazetesinin kadrolu fotoğrafçısı olma şansına ve şanssızlığına sahipti. Gazetede onsekiz yıl görev alan Li, bunun iki yılını bir eğitim kampında geçirmişti: milyonlarca kişi gibi o da bir eylemci, bir zorba ve bir kurban olarak Kültürel Devrim'e katılmıştı.

Bir fotoğrafçı –ve kısa süreli de olsa şevkli bir devrimci– olan Li, on yıl boyunca Çin'i sarsan siyasal çalkantıları yücelten onbinlerce fotoğraf çekmiştir. Ancak öte yandan, bu devrimsel deneyin karanlık yüzünü de gören Li, bu sahneleri kaydettiği ve "'negatif negatifler" adını verdiği filmleri uzun yıllar boyunca, yağlı bezlere sarılı biçimde evinin döşeme tahtaları arasında saklamıştır. Kültürel Devrim'in tamamen kınanmakta olduğu 1988 yılında, bu karelerden yirmisi Pekin'de sergilendi; 1990 yılında ise, artık bir üniversite profesörü olan Li, onları Birleşik Devletler'e kaçırmaya başlamıştı. 2003 yılında, bu resimlerin yanısıra ayrıntılı başlıklar, tarihsel denemeler ve gazete baskıları, Li'nin de anılarıyla birlikte Li'nin devrim birliğinin de adı olan *Kızıl Haber Neferi* isimli son derece şık ancak oldukça da ürkütücü bir kitap olarak basılmıştır.

Kültürel Devrim'in imgeleri oldukça iyi bilinse de, sınırlı sayıdadır. Belli bir yaşın üzerinde olanlar. Ellerinde "Küçük Kızıl Kitapları" ile ahenk halinde yürüyen ve ateşli sloganlar atan Kızıl Muhafızları hatırlayabilir. Li Kültürel Devrim'in içerisinde tecrit edildiği bu klişeleşmiş imgeleri gösterse de, bunların çok ötesine de geçmektedir. Li'nin fotoğraflarındaki Kültürel Devrim, yalnızca isimsiz milyonlar tarafından gerçekleştirilen siyasi bir oyun değil, aynı anda hem tarih yazıp hem de ondan sağ kurtulmayı amaçlayan bireylerce yürütülen insani bir

performanstır. Hareketin kurbanlarının fenomenolojisini gözler önüne seren fotoğraflar, bu insanların aşağılanışlarına, bedeni yaralarını ve dehşetlerini ürkütücü bir biçimde yakından gösterir.

Kültürel Devrim artık geniş ölçüde gözden düşmüş olsa da, sebep olduğu siyasi ve felsefi sorunlar kısa bir bakıştan fazlasını gerektirir. Devrim'in en belirgin ve en korkunç özelliği olan kamusal aşağılama ritüelleri, tam anlamıyla eşsiz olmamakla birlikte, kendi saflık arzumuza, uyumluluğun cazibesine olan zaafımıza ve aşağılamaya yönelik yetilerimize dair bir şeyler gösterebildiği gibi, bir toplumun düzenleyici ilkesi olarak haysiyetini yitirdiğinde ne hale gelebileceğini ve André Malraux gibi yüzyıl ortası hümanist devrimcilerin bu nitelik üzerinde neden bu kadar durduklarını da görebiliriz. Yakından incelememiz gereken şey Kültürel Devrim'in en çirkin yönüdür ve Li de bunun hakkında herhangi bir hatırattan çok daha gerçek ve çarpıcı bir şey sunmaktadır.

Li'nin fotoğrafları aydınlatıcıdır, fakat fotoğraf sezgisinin sınırlarını da ifade ederler. İzleyiciyi, tarihin, siyaset tarihinin, hatıratın ve kurgunun "nedenine" savuran bu fotoğraflar, kendi başlarına anlaşılamasalar da tarihin yeri doldurulmaz belgeleri oluşlarının örnekleridir.

Li'nin fotoğraflarının beni büyülemesinin bir sebebi daha vardır: onlara kişisel olarak, ancak önemsiz bir seviyede suç ortaklığı hissediyorum. Lise yıllarım boyunca kendimi bir Maocu olarak görüyor ve dinleyecek az sayıdaki insana, hayranlıkla Kültürel Devrimi anlatıyordum. Daha sonraları, gururla ve cahillikle odamın duvarına bir Mao posteri bile asmıştım. Sizlere, bir Maoist olmanın ne olduğunu anlamlı bir biçimde anlatmamın hiçbir yolu yoktu. Li'nin fotoğrafları utancı anlatır ve benim içimde de, bilmediklerime, bilmek istemediklerime ve uzaklardaki ötekinin militan duruşunun romantikleştirilirken, sebep olduğu ve yaşadığı muazzam acıdan habersiz oluşumdan ötürü utanca yol açtılar.

• • •

1966 ile 1976 yıllarını kapsayan Kültürel Devrim, gerek onu bizzat yaşayanlar gerekse onu inceleyen akademisyenler tarafından asla ılıman ifadelerle anlatılmamıştır. Komünist devrimin esas amaçlarına sempatik çevreler de dahil olmak üzere, Batılı akademisyenler arasın-

da Kültür Devrimi "korkunç bir facia" ve "devasa, vahşi ve trajik bir çalkantı" olarak tanımlanmıştır. Bir tarihçi Kültürel Devrim dönemindeki Çin'i bir "tımarhaneye" benzetirken, Çinliler arasında ise bu dönem "on yıl süren büyük bir felaket" olarak ifade edilmiştir.

Ancak bu felaket pek çok soruya ve çelişkiye gebe olmuştur. Oldukça şiddetli olmasına rağmen, hareket özgürlükçü bir takım umudu da temsil etmekteydi. Kimi taraftarlar ve akademisyenler, Kültürel Devrim'in Halk Cumhuriyeti'nin kuruluşundan beri yaşanan en hürriyetçi anları ifade ettiğini iddia etmiştir. Hareketin neferleri, Craig Calhoun ve Jeffrey N. Wasserstrom'un da yazdığı üzere, "radikal demokrasiye yönelik bir adanmışlıktan" esinlenmiştir. "Kızıl Muhafızlar arasında hakiki bir sorgulayıcı ruh ve yepyeni entelektüel ve siyasal yol haritası çıkarmanın heyecanı vardı." Hareketi bütünüyle reddetmek kışkırtıcı olsa da, bu belki de dönemin Batılı entelektüellerinin önerdiği eleştirellikten yoksun yaklaşımı benimsemek kadar ahmakça olabilir.[1]

Ayrıca, Kültürel Devrim başarısızlıkla sonuçlanmış olsa da, yine de modern Çin'in gelişimini ciddi ölçüde değiştirmiştir. Kültürel Devrim'in derinlere işlemiş izlerini incelemeden Çin'in hiperkapitalizme dönüşünü, bir dünya gücü olma yönündeki çarpıcı yükselişini ve demokratikleşmeye dair yoğun korkularını anlamak mümkün değildir. (1989'da gerçekleşen ve Tiananmen Meydanı'ndaki katliamla sonuçlanan demokrasi hareketi, Kültürel Devrim'in hem bir reddi hem de bir sonucudur; hareketin en yakın danışmanları eski Kızıl Muhafız üyeleridir.) Bir şeyi reddetmek –günümüzün Çinli liderlerinin Kültürel Devrimi reddettikleri ölçüde ateşli biçimde olsa da– o şeyin etkisinden kurtulmak anlamına gelmez. Kültürel Devrim, çağdaş Çin'in bastırılmış bilinçaltını temsil etmektedir.

Hareket, 1966 yılında Mao'nun gençleri dört "eski" ögeyi –adetler, alışkanlıklar, kültür ve düşünce– yıkmaya ve Parti'yi, –son derece muğlak bir tanım olan ve ılımlı kapitalistler, revizyonistler, imparatorluk yandaşları, burjuva sağcıları, aşırı solcuları, yeni yetme mutlakiyetçileri, yandaşları, casusları, hortlakları, şeytanları ve çeteleri gibi– sınıf düşmanlarından temizlemeye teşvik etmesiyle başlamıştır.

[1] Bu yaklaşım belirgin biçimde karşılıksızdır. Mao'nun Yeni Sol'a yönelik bir sempatisi olmadığı, Richard Nixon'un 1972 yılında sarfettiği şu sözlerle anlaşılabilir: "Seçiminiz sırasında size oy verebilirdim... Sağcıları severim."

Kısa süre içinde Çin'in okul ve üniversiteleri kapanmış ve –sayısız hizbe ayrılmış, ağır silahlı ve eşit ölçüde fanatik "isyancı birlikler" ile savaşan– Kızıl Muhafızlar sokaklara dökülmüş ve Kızıl Dehşet dönemi başlamıştır. Hareket giderek daha korkunç ve denetimsiz bir hal alarak Çin'i iç savaşın eşiğine getirecektir; kimisi henüz ergenliğe bile girmemiş Kızıl Muhafız ve isyancılara mensup neferler birbirilerini avlamakta, savaşmakta, işkence etmekte ve hatta katletmektedir. Kültürel Devrim, Mao'nun deyişiyle "cennetin gölgesinde ulu bir kargaşa" yaratmayı amaçlamış ve bunu da başarmıştır.

Kültürel Devrim'in alametifarikası, sadece manevi değil kimi zaman fiziksel yaralanma ve hatta ölümle sonuçlanan "mücadele celseleri" ve kamusal aşağılama ritüelleriydi. İthamlar esas anlamda keyfiydi – öyle de olmalıydı; anlaşılır ölçüde hiçbir dava yoktu. Herşey, kimi zaman bir avuç köylü, kimi zaman ise delirmişçesine çığlıklar atan bir kent kalabalığı olan bir izdihamın elindeydi ki her iki durumda da buna karşı koymak büyük cesaret isterdi. Bu celseler, en kritik anlamda, Sovyetlerin tasfiye davalarının gizliliğinin aksine kamusal oluşlarından güç almakta ve birer suç gibi köşe bucak saklanmak yerine bir propaganda aracı gibi gururla teşhir edilmekteydi.

Li'nin bu şiddet ortamında aceleyle çekilmiş fotoğrafları, daha önce asla görmediğim bu yergi orjilerine bizleri tekrar tekrar yaklaştırmaktadır. Çok daha içsel bir olgu olan utacın betimlenmesi, acı, sevinç veya nefretten çok daha güçtür. Ancak tahrif olmuş, aşağılanmış ve hor görülmüş bu kambur "suçlular' saygılarını yitirmenin bedensel yaralardan daha kalıcı olduğunun en büyük kanıtıdır. (Aşağılanma, kişinin özerklik hissine bir hasar ve insani çevrelerden zoraki olarak sürgün edilmek olarak da betimlenmiştir ki mücadele celseleri her ikisini de gerçekleştirmiştir.) Ayrıca, Li'nin bu mücadele celselerine dair fotoğrafları zamanla kendini tekrar etse de, kötülüklerinden asla bir şey kaybetmezler. Tam tersine, Li'nin kitabına o ürkütücü kuvveti veren de, bu sahnelerin birikmesi ve belgeledikleri projenin reddedilmez devasalığıdır. Bu hareketi romantize etmiş olan –veya günümüzde böyle bir yaklaşımı benimseyen– kişiler, halk önünde aşağılanan bu talihsiz halk düşmanlarıyla biraz zaman geçirmelidir.

Genellikle orta yaşlı parti görevlileri olan sanıklar, "ılımlı kapitalistler" veya "karşı devrimci revizyonistler" olarak yaftalanmıştır. Li'nin

fotoğrafları, bu insanları halka açık sahnelerde ayakta durmaya, bir tabure üzerinde dengede durmaya veya acı verici "uçak pozisyonunda" durmaya zorlanırken göstermektedir. Sanıkların üzeri büyük bir çarpıyla çizilmiş adları ve suçlarının bir listesinin bulunduğu iri birer afiş, kimi zaman ağır zincirlerle boyunlarına asılmaktadır; Li'ye göre bu suçlar genellikle "iktidar, bilgi veya servet sahibi olmak" ile özetlenebilirdi. Kızıl Muhafızlar çığlıklar, hırpalamalar ve darbelerle taciz kamçılarken, çevredeki güruhlarda ise herhangi bir sevinç belirtisi hatta en ufak bir alaycılık bile görülmemektedir. Sonuçta bir Paris'in 1968 Mayıs'ı değildir; kalabalıkların yüzlerinde katı bir ciddiyet görülür. Kaşları çatık, dudakları gergindir. Kimi zaman öfkeyle çarpılmış suratlara bile rastlanır.

Sanıkların başında, sloganlarla bezenmiş ve tuhaf biçimde, konfetilerle süslenmiş, uzun külahlar bulunmaktadır. Kağıttan yapılmış izlenimi veren bu şapkalar, adeta acayip bir doğumgünü partisinden alınmışçasına çocuksu bir izlenim vermektedir. Li'nin Kızıl Meydan'da gerçekleşen bir mitingde çektiği bir fotoğrafta, neredeyse kendi boyunda bir külah giydirilmiş, Ren Zhongyi adlı bir Parti görevlisi görülmektedir. Ren'i öne eğilmeye zorlayan bu uzun, beyaz külah, Li'nin kadrajını haşince bölerek Kültürel Devrim'in, kurbanlarının yaşamlarını nasıl parçaladığına değinmektedir.

Bir insana işkence yapmanın birçok yolu vardır ve genç insanlar ise bu yolları bulmakta oldukça iyidir; Li'nin deyişiyle "Kızıl Muhafızların hain mucitliğinin ucu bucağı yoktur." Bazen sanıkların yüzleri kokulu mürekkebe bulanmakta ve Li'nin daha sonraları fotoğraflarına bakarken dediği üzere "kan, gözyaşı ve mürekkebi birbirinden ayırmak imkansız hale gelmiştir."Li'nin resimleri ayrıntıları belgelemektedir: sekiz fotoğraflık bir serideki fotoğraflardan birinde, utanca uğramış babasını savunmaktan suçlu bulunmuş genç bir adam olan Ouyang Xiang'a yapılan toplu saldırı görülmektedir. Ouyang'ı saçından ve omuzlarından kavramış olan Kızıl Muhafızların, kalabalığa hitap etmesini önlemek için Xiang'ın ağzına bir eldiven tıkmakta olduğunu görürüz. Muhafızlarla boğuşmakta olan Ouyang'ın yüzü, adeta boğulurcasına çarpılmıştır. (Xiang birkaç gün sonra bir pencereden aşağı atılmış, ancak ölümü hakkındaki resmi zabıt intihar iddiasında bulunmuştur.) Bir diğer seride ise, Li Fanwu isimli yerel bir valinin, Mao'nunkine benzer

bir saç kesiminden ötürü itham edildiğini görürüz. "Kazıyın kafasını!" tezahüratları eşliğinde dört kararlı Kızıl Muhafız, Fanwu'nun saçlarını kaba bir biçimde keserken, Fanwu ise ikibin defa kınanmıştır.

Li'nin en çarpıcı fotoğraflarından biri, dört Kızıl Muhafız mensubu tarafından hırpalanan Chen Lei isimli bir Parti görevlisini göstermektedir. Muhtemelen aceleyle çekildiği için açılı duran fotoğraf, iğreti bir biçimde kadrajlanmıştır; muhafızlardan birinin kafası kadrajın dışında kalmaktadır. Bu resme gerek görsel gerekse ahlaki anlamda kuvvet veren ise Chen'in, işkencecilerden çok kurbanlarla ortak noktalara sahip olan boyun eğmiş ve mürekkebe bulanmış yüzüdür. Kasıtlı veya kasıtsız olarak bu fotoğraf, güçlünün yerine ezilenler ile bir bağdaşıklık oluşturmaktadır.

Li, daha huzurlu olmasa da, Kültürel Devrim'in farklı yönlerini de sunmaktadır. Bir Mao-manya söz konusudur: Mao afişleri üreten işçiler, Mao balonları taşıyan göstericiler, Mao'dan esinlenilmiş bir yüzme etkinliğine hazırlanan komün üyeleri ve Mao her göründüğünde delicesine tezahüratta bulunan sinema seyircileri görürüz. Hareketin bir çocuk seferberliği olarak doğmasından ötürü, büyük ölçüde bir çocuksuluk görmek de şaşırtıcı değildir; "Budist yazıtların canı cehenneme! Hepsi it osuruğundan ibaret!" yazılı bir pankart taşıyan, keşişlerin bir resmi karşımıza çıkmaktadır. Bir tür anti-entelektüel tavır ve Taliban benzeri bir biçimde kitaplıkların ve antik tapınakların yıkılışıyla karşılaşırız. Li bunların her ikisini de bizlere gösterir. (Kültürel Devrim'in öğrenmeye yönelik saldırganlığı, başta Maocuları birer eşkıya olarak gören Bolşevik nesli olmak üzere geleneksel Batılı Marksistler tarafından eleştirilmiştir.) Burada tuhaf bir sembolizmle karşılaşırız: Li, devasa Mao portreleri taşıyan, bayraklarla bezeli bir yürüyüş sırasında çekilmiş bir fotoğrafta, alçıdan bir Mao heykeli ve... içi mango meyveleriyle dolu cam kavanozlar gösterir. Li, bunun bir önceki Ağustos ayında Pakistan delegasyonunun Mao'ya armağan ettiği yedi hakiki mangoyu temsil ettiğini açıklar. Mango armağanı, Mao'nun işçilere olan güveninin bir sembolü haline gelmiştir. Böylece mango deliliği başlamıştır: formaldehit içinde turşusu kurulmuş ve sunaklara yerleştirilmiş bu meyvenin imgeleri tabaklardan çanaklara, çaydanlıklardan havlulara her yerde üretilmeye başlamıştır.

Kültürel Devrim büyük ölçüde ikna edici ve –Li'nin fotoğraflarının

da gösterdiği üzere– çoğu zaman da gülünç olsa da, ilk dönemlerdeki milyonlarca takipçinin, daha adil ve eşitlikçi bir toplum yaratmaya yönelik gerçek bir hevese sahip olduğu şüphesizdir. Li'nin de bu inanca ortak olduğu, çektiği resimlerden anlaşılmaktadır. Resimlerine ve yazdıklarının büyük kısmına nüfuz eden dayanışma, neşe, heyecan ve eylem hissini taklit etmek mümkün değildir. Bizlere "Küçük Kızıl Kitap" çalışmasına giden hevesli okul çocuklarını; parlak ve çarpıcı devrim afişlerini boyayan güleryüzlü lise öğrencilerini; Merkez Komite'nin son devrim bildirisini okumak için bir araya gelen çiftçilerin coşkusunu; ve kalabalık bir Pekin treninde, yumruklarını kaldırmış biçimde devrimci sloganlar atan kadınlı, çocuklu yolcuları göstermiştir.

Bu fotoğrafları propaganda olarak savuşturmak kolay olsa da, bunlar propagandadan ötedir. Kültürel Devrim, Çin yurttaşlarını birbirine karşı kışkırtan bir cadı avıdır, ancak yine de çoğumuzun hayal bile edemeyeceği bir geleceğe dair olasılıklara esin kaynağı olmuştur. ("Yaralı edebiyat" adı verilen Kültürel Devrim günceleri bu ütopik idealizme tanıklık etmektedir.) Yirmi yılın ardından, eski bir Kızıl Muhafızın tarihçi Anne F. Thurston ile görüşmesinde, Devrim sürecinde çektiklerine rağmen "O günleri tüm yüreğimle seviyordum." demesinin sebebi de budur. Kimi tarihçiler, Kültürel Devrim'in –ve beraberinde gelen Parti eleştirisi ile devamında oluşan başarısızlıklar ile hesaplaşmanın– Çin halkına, demokrasinin bir önkoşulu olan bağımsız düşünceye dair derin bağlar oluşturmuştur.

Kültürel Devrim, Li'nin fotoğraflarının çözemeyeceği bir bilmece sunmaktadır. Yapılan kıyımların ardındaki sebeplerin kıskançlık, şahsi davalar ve iktidar arzusu olması üzücü olsa da pek şaşırtıcı değildir. O halde milyonlarca insanın, ahlaki olarak bu denli çirkin mücadele celselerine inanışı nasıl olur da adaletin mihenk taşları olabilir? Dönemin önde gelen tarihçilerinden birinin dikkate değer bir azımsamacılıkla sorduğu gibi, nasıl olur da "bu kadar çok Çinli böylesine olağandışı davranabilir?" Li'nin kamusal utanç sahnelerine dair fotoğrafları, kitlesel bir psikoz içerisindeki devasa bir toplumun kendini adadığı, toplumsal yarar uğruna gönüllü ve enerjik biçimde aşağılamayı betimlemektedir.

Cezalandırma ve aşağılama yalnızca bir temanın çeşitlenmesi midir? Kanımca, bu tam tersine bunlar birbirinin zıttıdır. Kanun doğrul-

tusunda cezalandırma, adaletin bir müttefiki olabilir ancak gaddarlık ve aşağılama için bu mümkün değildir. Şiddetsiz cezalandırma, doğru biçimde uygulandığı ve suçlulara yöneltildiği takdirde, haksız eylemler ile bozulmuş olan ahlaki düzeni yeniden yapılandırabilir. Öte yandan, aşağılama ise zanlının özgüvenini yokederek paryalar yaratır ve toplumu kınama temelleri üzerinde biçimlendirir. Ceza, en azından teoride, suç ve pişmanlığa dair gerçek sezgiler oluşturabilirken, aşağılama yalnızca nefret veya öfkeye yol açar. Aşağılama daima bir toplumsal ölüm biçimidir.

Kültürel Devrim, totaliter yönetimin başlıca bir örneği olarak görünse de, bazı yönlerden ise tanınmış Çinli bir akademisyenin "erdemcilik" olarak ifade ettiği, temelde apolitik bir idealin soyaçekimidir. Devrim hareketi, bir devlet kurma girişiminden çok, Maocuların karşıdevrimci, dini ideologların ise kafir olarak adlandırdığı kişileri partiden ayıklamayı amaçlayan muazzam bir arındırma ayinidir. Bu iki taraf, çoğu zaman birbirinden pek de uzak değildir.

Eski Ahit'ten Avrupa'nın kanlı din savaşlarına dek binlerce yıl boyunca, saflık kavramı dini bir olgudur. Saf olmayan günahkar, günahkar olan ise tehlikelidir ve dolayısıyla da Tanrı'nın gazabını kışkırtabilirdi. Dolayısıyla günahkar olanın tasfiye edilmesi, ne koşul altında olursa olsun mecburiydi. Bu uğurda yapılacak hiçbir şey –işkence, kelle uçurma, kazıkta yakma ve toplu katliam da dahil olmak üzere– yanlış olarak görülemezdi.

Ancak eğer bu saflık arayışı Tanrı'nın lütfuyla bu denli yakından ilintili ise, o halde siyasal yaşam modernleştikçe ortadan kaybolması gerekirdi. Bunun yerine, tarihçi Barrington Moore Jr.'ın öne sürdüğü üzere, bunun tam tersi meydana gelmiştir: Fransız İhtilali ahlaki saflık olgusunu laikleştirerek, dini bir mecburiyeti siyasal bir zorunluluk haline getirmiştir. Hoşgörüsüzlüğün, eziyetin, gaddarlığın ve toplu katliamın dini inancın bir ifadesi olarak kıymetlenmesi, hoşgörüsüzlüğün, eziyetin, gaddarlığın ve toplu katliamın devrimci erdemin bir ifadesi olarak kıymetlenmesine dönüşmüştür. Moore şöyle demiştir: "Fransız İhtilali, tarihte ilk kez inanılmaz bir zulmün tek tanrılı bir din olmaksızın ahlaki saflığa büyük bir önem verilerek gerçekleşebileceğinin ilk örneğidir. Tek tanrıcılığın yerine, devrimci saflık kavramı içerisinde katliamı onayan ahlaki bir mazeret ile karşılaşırız." Bu metinsel doğru-

luk saplantısı yerini politik doğruluk takıntısına bırakırken, ayrılıkçılara yönelik canice nefret ise olduğu yerde kalmıştır. Kafir karşıdevrimciye dönüşürken, insani zararlıları imha etme ihtiyacı süregelmiştir.

Saflığa dair bu arzu, Kültürel Devrim'in pek çok yönünde karşımıza çıkmaktadır. Ne kadar mahrem olduğuna bakmaksızın özel hayatın her yönüne hakim olma arzusu karşımıza çıkmaktadır. (Li'nin fotoğraflarından birinde, yatak odalarına astıkları bir Mao portresi altında seviştikleri için cezalandırılan gencecik bir çift görülmektedir.) Benzer bir durum, fanatik bir dogmatik doğruculukta; kullanılan zehir zemberek dilde; durmak bilmeyen intikam arayışında; çocuksu bir mükemmellik inancında; şiddet ve sefaletin o tuhaf birlikteliğinde; ve hoşgörüyle zafiyet ile eş tutulmasında da görülür. Herşeyden öte, Kültürel Devrim taraftarlarının suçlu olarak gördüğü herkesi ezişlerindeki hakkaniyetçi tavır bize bunu açıkça gösterir. Aslında hareket, her devrim hamlesinin temeli olan insan ilişkilerinde mevcuttur. Normal koşullarda bir tür patoloji olarak görülen ötekiyi aşağılama arzusu, en yüce Komünist değerlerinden biri haline gelmiştir.

Bu acı bir ironidir. İlk yılları sırasında Kültürel Devrim, haysiyet kavramından bütünleşik ahlaki bir ıslah projesi olarak görülmüştür. Amaçları siyasi ve iktisadi olduğu kadar etik ve varoluşçudur. Hiç kimse bu vizyonu, ilk romanı *Fatihler*'i ve daha sonra yayınlanan şaheseri İnsanlığın Kaderi'inin öyküsünü devrim çalkantıları yaşayan Çin'de kurgulayan André Malraux'dan daha iyi ifade etmemiştir.

1928 yılında yayınlanan Fatihler, 1925 yılında gerçekleşen Kanton genel grevi döneminde; beş yıl sonra yayınlanan İnsanlığın Kaderi ise 1927 yılındaki Şangay ayaklanması döneminde geçmektedir. Ancak Malraux'un kitapları, Çin Devrimi'nin belgesel anlatımları veya bilinen ölçüde tarihi romanlar değildir. Aslında, Malraux'un yaşamı sırasında ima ettiği romantik fikirlerin aksine, hakkında yazılan biyografiler onun yazdığı olaylara tanık olmasının mümkün olmadığını ve daha sonraları iddia edildiği üzere Çin'de görev almış bir Komünist ajanı olmadığını ortaya koymuştur. Malraux, İnsanlığın Kaderi'ni bir "röportaj" olarak tanımlamış ve daha sonraları biyografisini kaleme alan bir yazar ise Malraux'un "hayalgücünden daha fazla faydalandığı bir kitap yazmadığını" ifade etmiştir.

Çin"de geçen bu romanlar, birey ile Parti arasındaki ilişkiler ve terör ve işkencenin ahlakına yönelik açıkça siyasal ve gündeme dair konulara eğilmektedir. Ancak İnsanlığın Kaderi, siyasi bir tartışmadan çok, Malraux'un yalnızlığın, ıstırabın, dayanışmanın ve bunların çelişik biçimde insani koşulları ifade ettiği biçimleri ele aldığı felsefi bir hayalgücünün eseridir. Ancak Malraux'un bu kapsamlı temaları Çin bağlamında ele alması bir rastlantı değildir. Malraux 1920'li yıllarda bile Devrim'in küresel bir ihracat olgusu olacağının farkındadır. Haysiyet ediniminin devrim projesinin temeline yerleştirilmiş olması da şans eseri değildir. Ölçülü ve sarsılmaz özdeğer bilgisi ve bunun başkalarındaki kabulü olan haysiyet, Malraux'un devrim etiğinin yapıtaşı olarak tekrar tekrar vurguladığı bir temadır.

İnsanlığın Kaderi'nin kahramanı, Komünist bir entelektüel olan Kyo Gisors'dur. Kyo için devrimin amacı yoksulluğu ve sömürüyü sona erdirmektir; doğal olarak bu hareketin safları, "çocukluğundan beri günde onaltı saat boyunca iplik tezgahlarında çalışmış, ülserin, skolyozun ve kıtlığın pençesindeki insanlar" ile dolacaktır. Ancak ekonomik adaletten fazlası istenmektedir: Malraux, Kyo'nun "yaşamının bir anlama sahip olduğunu ve onun bu anlamın ne olduğunu bildiğini" yazar. "Bu insanların her birine bir haysiyet hissi kazandırmak." Gerek Kyo, gerekse Malraux için bedeli kan ve fedakarlık ile ödenen bir devrim hareketi, her bireye yalnızca bir işçi olarak ekonomik gücünü değil, bireyin bir insan olarak tekil değerini de sağlamalıdır.

Malraux için bireyin kendi haysiyetinin algısı, başkalarının acısına yönelik bir duyarlılığa da olanak verir. Ancak Malraux, empatinin – belki özellikle de kurbanlar için– "doğal" bir nitelik olmak durumunda olmadığını bilir. Istırap, insanları birleştirebildiği gibi ayırabilir de; İnsanlığın *Kaderi*'nin esas konusu da budur.

Hapse atılmasının ardından Kyo, yan hücrede delirmiş bir ihtiyarı kırbaçlayan bir muhafızın sesi duyar. Ancak bu sahnenin asıl dehşeti muhafızın vahşeti değil, atılan dayağa kahkahalar ve tezahüratlar ile eşlik eden diğer mahkumların tepkisidir. "İnsanların çaresiz bir delinin kırbaçlanmasını seyredip böyle bir eziyeti onaması, aklı bunu idrak edemeden devasa bir dehşeti zihninde çağrıştırmıştır." Malraux'un kurgusunda utanç vermek kapitalizm ile bağdaştırılırken –zengin sanayici Ferral metresini aşağılamaktan zevk alır–, ilgili özdeşlik ise

devrimci bir niteliktir. Dolayısıyla, İnsanlığın Kaderi'ni acımasız bir cinayet ile açan Ch'en bile, ideolojik anlamda düşmanı olmasına rağmen bağlanmış ve feci şekilde yaralanmış bir adama yardım etme zorunluluğu hissetmiştir: "Hissettiği duygu, acımadan daha kuvvetliydi; elleri ve ayakları bağlı bu adam kendisiydi." Ch'en'in gördüğü üzere asıl "tahammül edilmez" olan ise, "acı içerisindeki insan zayıflığıdır."

Ancak Malraux, empati ve haysiyetin ne denli kırılgan olduğunun, insanların ne denli kolayca –ve hunharca– kırılabileceğinin ve bu safhadan sonra kardeşliğin ne denli kalıcı bir biçimde men edileceğinin bilincindedir. İnsanlığın Kaderi'deki sadist polis komiseri König "haysiyet" kelimesini adeta tükürürcesine söyler. Kendi haysiyeti, başkalarına çektirdiği acının ardındadır; o ancak o zaman bir insandır. Pek de şaşırtıcı olmayan bir biçimde, König'in de aşağılanma ile yakından biri ilişkisi olduğu ortaya çıkar. Rusya'da Beyaz Ordu'da savaşırken Bolşevikler tarafından yakalanmış ve işkence görmüştür: "İki omzuma da birer çivi çaktılar" diye anlatır. "Parmak kadar uzun birer çivi. Dikkatli dinle.... Bir kadın gibi ağladım... bir buzağı gibi... Karşılarında ağladım. Anlıyorsun, değil mi?" Malraux anlamaktadır. Korkunç bir öngörü ile –bunları yirminci yüzyılın en büyük facialarından önce kaleme almaktadır– "Çin ve Sibirya'daki iç savaşların enkazının" bizlere "derinden bir aşağılanmanın, dünyanın vahşi bir reddine" dönüşmesini öğretecektir. Malraux, 1920 ve 1930'ların Avrupa bir barış evresi değil, bir diğer savaşın başlangıcı olduğunun farkındadır.

İnsanlığın Kaderi yayınlandığı dönem dâhiyane bir yapıt olarak alkışlanmıştır. Bu yargı, erken de olsa yerindedir. Kitabın gücü, Malraux'un –yabancı maceraperestler, Rus devrimciler, Fransız kapitalistler, Çinli teröristler, polisler, akademisyenler, babalar, oğullar, yoldaşlar, düşmanlar, idealistler ve fırsatçılar olarak karşımıza çıkan– genellikle erkek olan tüm karakterlerine bahşettiği karmaşık ve genellikle muğlak insanlık ve insanların iyi veya kötü olmasının onların yenilgi, yalnızlık ve ölümden kaçmalarına imkan vermemesindeki ısrarıdır.

Bu nihailikten ötürü Malraux, ölüm karşısındaki en büyük armağanımız olan insan kusurluluğuna ve içtenliğine büyük bir saygı beslemiştir. Malraux'a göre en baskıcı koşullarda bile bu içtenliği ezmek mümkün değildir. Bunun en dayanılmaz derecedeki göstergesi, Çin'de görevli bir Rus devrimcisi olan Katov'un Rus Devrimi sırasında gerçekleştirilen Be-

yaz Katliam'ı hatırlamasında görülür. Litvanya cephesinde yakalanan Bolşevik askerlerine toplu mezarlarını kazmaları emredilmiştir. Modern kurgu edebiyatının en yürek burkan, ancak yine de bir ümit tohumu da gizleyen sahnelerinden birini Malraux şöyle anlatır:

"Ölüme rağmen, adamlar ısınmak için acele ediyorlardı. Birkaç tanesi hapşırmaya başlamıştı... Arkalarında, yoldaşlarının da ilerisinde, hasbelkader giyinmiş ve battaniyeleri sarılarak ibret olması amacıyla köyden getirilmiş kadınlar, çocuklar ve yaşlılar vardı. Çoğu adeta bakmamak istemezmiş gibi başlarını çevirse de, hepsi dehşetten büyülenmişti. "Pantolonlarınızı çıkarın!" Bandajlara sarılı yaralar birer birer ortaya çıktı. Makineli tüfekler aşağılara ateş ettiğinden, neredeyse hepsi bacaklarından vurulmuştu. Çoğu pantolonlarını katladı... Bir sıra oluşturdular; ancak bu kez hendeğin kıyısındalardı. Artık soğuğu iyice yediklerinden, kontrolsüz biçimde birbiri ardına hapşırıyorlardı ve bu hapşırıklar öylesine insancıldı ki, tüfekli askerler ateş etmek yerine beklediler – beklediler ki yaşam birazcık olsun sessizleşsin. Ve en sonunda ateş etmeye karar verdiler. Ertesi gece Kızıllar köyü ele geçirdi. Katov'un da aralarında bulunduğu onyedi kurban hala hayattaydı. Şafakta yeşile çalan saydam karın üzerinde, makineli tüfeklerin karşısında hapşırıklarıyla sarsılan o soluk gölgeler işte bu Çin gecesinin yağmurunda da mevcuttu."

Kontrolsüz, tahmin edilemez bir yaşamsallık ifadesi olan o "insani" aksırıklar, Walter Benjamin'in "küçük bir olasılık kıvılcımı" olarak ifade ettiği ve totaliter hareketlerin hasıraltı etmek istediği şeydir. Li'nin fotoğraflarını en iyi betimleyenler de işte bu sahnelerdir.

• • •

Li'nin fotoğraflarından:

Bir aksırık: Yıl 1966; bir köylü yoldaşlarına bir Mao portresi gösteriyor. Heyecanla gülümseyen köylüler toplaşarak, dikkatle Büyük Önder'in tombul simasına bakıyorlar. Ancak canlı bir fotoğrafçının varlığını cansız bir imgeden daha heyecan verici bulan küçük bir çocuk kafasını çevirip Li'nin fotoğraf makinesine bakıyor. Bu çocuğu ilgilendiren Devrim değil, elindeki fotoğraf makinesi bulunan bu gizemli yabancıdır. Çocuk bir karar anı içindedir ve adeta bir şey söylemek için ağzını açar... Ne yazık ki ne söylediğini asla bilemeyeceğiz.

Bir aksırık: 1966 yılındaki Tiananmen Meydanı kutlamaları sırasında, genç bir Kızıl Muhafız olan Shi Shouyun Küçük Kızıl Kitabı'na Mao konvoyunun önünden geçtiği zamanı kaydetmektedir. Bu birey tarikatı unsurunu kınamak mümkün olsa da, kızın çevresindeki dostlarının yüzlerindeki o aydınlığı gözardı etmek mümkün değildir. (Maoculuk, en azından görece zararsız olduğu bu dönemde Beatles'ın uyandırdığı hayranlık hissinin Çin'deki muadili olarak görülebilir.) Saçlarını iki yandan at kuyruğuyla bağlamış, hafifçe dişlek bir kız, sırıtarak artık önemli bir kişi olan dostuna doğru utangaç bir biçimde eğilmektedir. Ancak Shi yazmayı sürdürerek, muhtemelen gençlik hayatının en önemli anları olması muhtemel bu dakikaları kaydetmeye devam eder.

Çok kötü bir aksırık: Yedi adam ve bir kadın, bir kamyonet kasasına atılarak Harbin sokaklarında gezdirilir. Karşıdevrimci ve adi suçlular olarak kabul edilen bu insanlar arasında, zinada bulunarak, kadının kocasını öldürmeyi planlayan bir çift de bulunmaktadır. Karşıdevrimciler arasında ise "Kuzeye Bakmak" adlı bir el ilanı yayınlamış iki fabrika işçisi olan Wu Bingyan ve Wang Yongzeng vardır. İlanın ismi, düşman Sovyetler Birliği'ne bir saygı ibaresi olarak görülmüştü. Li, Wu'nun kendisi hakkındaki idam kararını duyduğunda, gökyüzüne bakıp "Bu dünya çok karanlık" diye mırıldandığını söylemiştir.

Li'nin bu idam destanına dair fotoğrafları çirkin, sert ve kasıtlı biçimde sinmiştir; böylece olup bitenlerin acımasızlığını aktarır. Bu serinin önceki fotoğraflarında görülen çocuklar, sanıklara bakıp onları parmakla işaret ederken, diğer resimlerde ise muazzam güruhlar, adeta lanetlenmiş bu suçluların geçişini seyretmektedir. Mahkumlar şehrin dışındaki bir mezarlığın bitişiğindeki kasvetli bir araziye götürülürken, Wu ve Wang'ı yakından görürüz: Wu'nun gözleri sımsıkı kapalı, yüzü ise acıdan çarpılmıştır.

Boyunlarındaki utanç tabelaları ile tüm suçlular sıralanırken, arkalarında ise idam için toplanmış olan bir kalabalık vardır. Diz çöktürülen ve elleri arkadan bağlanan mahkumlara anlamsız bir gaddarlık göstererek, bir muhafız iki sevgiliyi ayırmaya çalışır. Ardından da infaz mangası işe koyulur. Li kendini önce mahkumların önünde, sonra ise idam mangasının ardında konumlandırmıştır. Son fotoğrafında, elleri bağlanmış cesetler, çamurun içinde yüzüstü

biçimde yatmaktadır. "Kimse benden cesetlerin yakın çekimlerini almamı istemedi ama ben yine de bunu yaptım" der Li. "Çok ama çok yaklaşmam gerekliydi. O kadar yakın ki kanın ve akan beynin o tuhaf kokusunu duyabiliyordum."

Li bu dönem içerisinde Kültürel Devrim'i desteklemiş olsa da, bu kasvetli resimlerinde en ufak bir övgü yoktur. (Yazılarında, o günden sonra aylar boyunca, sürekli olarak kustuğunu belirtmiştir.) Bugün bile, idam edilen o mahkumları hakkında konuşurken sesi kısılmakta ve ölenlerin ruhlarından onun peşini bırakmalarını dilemektedir.

Günümüzde Çin, Batı'da hayranlık, kuşku ve korkuya sebep olan ekonomik ve siyasi bir dinamodur. Ancak Kültürel Devrim sırasında Çin'in dünyadaki en ıssız ve en yoksul ülkelerden biri olduğunu hatırlamak güç olabilir: Birleşmiş Milletler tarafından yasaklı ve Birleşik Devletler tarafından ambargolu olmanın yanında, iki süpergüç ile şiddetli bir soğuk savaş yaşamaktaydı. Sadece Çin'in karşılaştığı boyutlarda –ve belki de yalnızca Rusya ve Hindistan'da görülebilecek– yoksulluk ve toplumsal sorunlar, gerek Malraux gerekse Li'nin dönemlerinde böylesine aşırı çözümlere sebep olmuştur.

Gerçekten de uzun yıllar, hatta belki de yüzyıllar boyunca, Çin'in yoksulluğu sempatik çevreler tarafından bile hayret ve tiksintiyle karşılanmıştır. Malraux'un *Fatihler*'inin suçluluk duygusuyla kıvranan anlatıcısı şöyle demektedir:

"Avrupa'daki hiçbir şey bu kitlelerin sefaletine, evrensel bir kuduzun kasıp kavurduğu, sevgiden ve hatta nefretten bile yoksun boş, sönük gözlerle bakan hayvanların çilesine yaklaşamaz. Onlara baktıkça, kendi içimde de benzer yabanilikte, onlardan biri olmadığımdan ötürü duyduğum utanç, korku ve aşağılık bir sevinç ile beslenen bir kınama hissi doğuyor. Acıma duygusu ise ancak o sıska kolların, paçavraların, yeşilimsi derilerinin üstündeki avuç kadar yara kabuklarının ve boşluğa bakan, neredeyse insanlıktan çıkmış gözlerden uzaklaştığım zaman kabarıyor."

Belki kurgudur. Ancak 1941 yılında Japonya'yla savaşan Çin'den bildiren Martha Gellhorn da benzer düşünceler aktarmıştır:

Çinli olmanın katışıksız bir felaket olduğunu, orada doğmanın ve yaşamanın bir insanın başına gelebilecek en kötü şey olduğunu hissettim. Hepsine acıyorum ve hiçbirine kabul edilesi bir gelecek gör-

mediğim gibi, çağlardır süregelen bu sefalet, pislik ve umutsuzluktan kaçmak için can atıyordum.

Li'nin konusu Çin'in yoksulluğu değildir ancak ülkenin tüyler ürpertici geride kalmışlığı ile yüzleşmeksizin bu fotoğraflara bakmak imkansızdır. Kitlelerin önünde sürünmeye zorlanan, hırpani ceketleri, buruşuk pantolonları ve kirli çizmeleriyle sözde varlıklı köylüler, başka herhangi bir yerde yoksul kabul edilebilirdi. Nadir bir natürmort fotoğrafında Li, "servetini saklamak" ile suçlanan bir adamın aleyhinde sıralanan delilleri fotoğraflamıştır: biri kayışsız olmak üzere üç saat; iki broş; ve üç sahte deriden yapılmış çanta. "Mal sahibi malikânesi" olarak tabir edilen bir konutta ise, topraktan bir zemin, tamamlanmamış bir çatı ve tek bir ampul görülmektedir. Tarım çalışmalarını gösteren fotoğraflar ise korkunçtur; köylüler kimi zaman kurak, kimi zaman ise buz tutmuş ancak daima kasvetli tarlalarda kol gücüyle çalışır – bunlar 1960'lı yıllarda gerçekleşmektedir! Oldukça kederli bir fotoğrafta, hamile bir kadın donmuş toprağı çapalamaktadır. Çin'in kentlerindeki yaşam şüphesiz taşradakinden daha iyi olsa da, Batı'nın kent sakinleri ve hatta Sovyetler'in büyük bir kısmı için halen akıl almaz bir durumdadır. Li, sahibi lüks düşkünlüğüyle suçlanmış olan apartman dairesi için şunları söylemektedir: "Isıtma, doğalgaz veya lağım tesisatı yoktu ve herkes, tahtadan duvarlar ile yerdeki bir delikten ibaret olan derme çatma ortak bir tuvaleti paylaşırdı." Li'nin kitabı, belki de kasıtsız olarak, Çin'in neden acil modernleşme, teknolojinin sihri ve ileriye dönük büyük adımlar hayallerine bu denli düşkün olduğunu açıklamaktadır.

Bir devrim, dönüşüm vaatleri ve sefalete son verme çabaları sırasında yol açtığı acıların ışığında değerlendirilmelidir. Ancak, bir devrimin günahlarına odaklanarak, içinden doğduğu büyük sancıları unutmak oldukça kolaydır. Devrimler güçtür, ancak onlar zaten nazik topraklarda doğmaz; devrimler çarpıcıdır, aynı onlara sebep olan koşullar gibi. Çin için belki de diğer tüm örneklerden daha geçerli olan bu durum, halen adı pek duyulmamış Amerikalı fotoğrafçı Jack Birns'ın çektiği resimler ile betimlenmiştir. Li gibi, onun de zamanlaması iyidir: Birns, Milliyetçiler ile Komünistler arasındaki ateşli çarpışmanın son yıllarında kendini Devrim öncesi Çin'inde bulmuştur. Yine Li gibi, Birns de genç ve hırslıydı. İkinci Dünya Savaşı'nın ardından *Life* için serbest

fotoğrafçı olarak çalışmış, 1947 yılında ise dergi tarafından Çin'e yollanmıştır. Deneyimsizliğine ve tek kelime Çince bilmemesine rağmen Birns, bu dönemi "açlık çektiği ve çok çalıştığı" bir evre olarak ifade etmiştir. "Bizleri kamçılayan, ayrıcalıklı bir haber ve civardaki tüm diğer medya rekabetini, dahası kendilerine dergi içinde yer arayan *Life* çalışanlarını aşmamızı sağlayacak bir 'atlama haber' yakalama imkanıydı. Acemiydim ve bu da benim büyük sanşımdı." Birns bu dönemde yirmisekiz yaşındadır.

Birns'ün negatifleri de, Li'ninkiler gibi, uzun yıllar boyunca karanlıkta kalmıştır. Birns'ün durumunda yarım asır süren bu dönem bir haber fotoğrafçısı için fazlasıyla uzun olsa da, bu fotoğraflar gerek resmettikleri akıl almaz yoksulluk ve Milliyetçi vahşetten ötürü ateşli bir anti-Komünist ve Chiang Kai-shek taraftarı olan *Life*'ın yayıncısı Henry Luce'yi memnun etmemiş; gerekse milyonlarca sıradan Çinlinin gündelik yaşamı Birns'ün editörlerine yeterince ilgi çekici görünmemiştir.

Birns, Life'ın fotoğraflarını reddetmesinden pek de memnun olmasa da, umutlu bir izlenim vermektedir:

"Life editörleri, geri çevirdikleri hikayelerime dair bir yorumda bulunmadı. Ancak bu gündelik yaşam sahneleri haber niteliği taşımıyordu. Fotoğraflarımın yayınlanmamasından bıkmıştım, fakat Rockefeller'daki manzara, benim Şangay'daki bakışımdan farklıydı. Sonuçta, bunun onların dergisi olduğunun farkına vardım. Fotoğraf çekmek bana, seçip seçmemek ise onlara kalmıştı."

2003 yılında, Birns'ün fotoğrafları Şangay Görevi: Devrim Arifesinde Fotoğraflar adı altında yayınlanmıştır. Şangay, Çin'in en kozmopolit olduğu kadar aynı zamanda en militan kentidir. İnsanlığın Kaderi'ndeki işçi ayaklanması bu kentte başlamış ve şehir Kültürel Devrim sırasında aşırı solculuğun beşiği olmuştur. Betimledikleri kent kadar hareketli bu fotoğraflarda Birns, Şangay'ın canlı enerjisini; bisikletli insanlarla dolu sokaklarını; Batılı arabaları ve pedallı taksileri; tüccarları, dilencileri ve yayaları; sigara ve sabun reklamı yapan reklam panolarını; ve Çin ile Batı kültürlerinin zinde birlikteliğini –veya çatışmasını– görürüz. 1949 yılındaki devrimin öncesindeki kültürel kayma, siyasal şiddet ve ürkütücü derecedeki yoksulluğu belgeleyen Birns'ün fotoğrafları Li'nin fotoğraflarının birer önceli ve İnsanlığın Kaderi'nin adeta hareketli birer dipnotudur.

Devrim öncesi Çin'deki geniş ekonomik uçurumdan etkilenmek için

bir Marksist olmaya gerek yoktur; bazı koşullarda durum o kadar vahimdir ki, görsel bir takım klişelerle bile sonuçlanabilir. Birns'ün kimi fotoğrafları neredeyse aşırı kolaydır: iyi giyimli, Batılı bir kadın küçük köpeğini gezdirirken onu takip eden, paçavralara sarılı Çinli bir çocuk; Lana Turner'ın resmedildiği bir ilan panosunun yanından geçen, kürk mantolu Çinli bir kadın; kendisini görmezden gelen bir pedallı taksinin yanında koşturan bir dilenci. Ancak diğer fotoğraflar daha tekil ve daha aydınlatıcıdır. Adeta Charles Dickens'ın kaleminden çıkmış bir sahnede, Birns sözde pamuk hırsızlarının kaderini göstermektedir. Yukarıdan çekilmiş ilk karede, pamuk yüklü bir kamyonun peşinden koşan bir kadın ve çocuk yığını görülmektedir. Kendilerine az da olsa para getireceği umuduyla, bir tutam da olsa pamuk kapmayı ummaktalardır. Daha sonra zemin seviyesine inen Birns, tıknaz orta yaşlı bir kadını dövmekte olan bir polisi fotoğraflar. Son fotoğrafta ise, yakalanmış olan bir başka hırsız ile kızı, bodur bir polis memuru tarafından sürüklenmektedir. Kadının yüzü kayıtsız, ifadesiz ve kararmışken, kızının yüzü ise korkuyla doludur. Kızın parmakları, eskimiş terliklerinin arasından görülmektedir. Burada Barthes'in vurgusu, en sefil haliyle görülmektedir. Anne ve kızı adeta avlanmış hayvanlar gibi bir iple birbirilerine bağlanmıştır.

Mao'nun ordusu kenti kuşattıkça, Komünistler bir takım grevler düzenlemiştir. Birns'ün sertleşmekte olan sınıf mücadelesine yaptığı bu vurgu, onu Luce'un gözünde yüceltmiş olamaz. Fotoğraflarından birinde, bir polis aracının arkasında oturan ve kanlı başlarını birer havluyla örten üç pamuk işçisi görülmektedir. Neredeyse zifiri karanlık bir arka planda çekilmiş bir gece fotoğrafında ise, kıvırcık saçlı bir tekstil işçisi vardır. İki polis memuru üstünü ararken kollarını havaya kaldırmış bu kadının elleri kireç gibi bembeyazdır. Ardından kadının arkasındaki bir başka grevcinin beyaz ellerini görürüz; bu ürkütücü boşluk adeta gerçeküstü bir rüyayı çağrıştırır. Dans salonlarındaki garsonlar bile grevdedir: Birns, ellerinde beyaz bayraklarla bu öfkeli kalabalığı, artan lisans ücretlerinden dolayı belediye ofisini bastıkları sırada fotoğraflamıştır.

En azından kimileri için gündelik yaşam daima kasvetli değildi. Gülümseyen bir çift ve sırıtan oğulları tarafından işletilen, tahta fırçalar, sicim ve benzeri şeyler satan bir ev eşyası dükkanının fotoğrafıyla karşılaşırız. Kimisi cam kabinlerde, kimisi ise tavandan sarkan bu

nesneler bizlere sıradan şeylerin güzelliğini hatırlatır. Birns, yuvarlak çerçeveli gözlükleri ve incecik boz renkli sakalıyla fotoğraf stüdyosunun önünde oturan ihtiyar bir esnafı ve sokağın kenarında yılan ve ilaç satan, müstakbel müşterilerinin şüpheyle baktığı bir satıcıyı fotoğraflamıştır. Toy Amerikalı müşterilerinin yanındaki konsomatrisleri görürüz; müşterilerden bir tanesi kızlardan birini kalçasından kavramıştır. Bir başka fotoğrafta, Çinli bir konsomatris kart falı bakmakta ve dudağından sarkan bir sigara tüttürmektedir. Fotoğrafın başlığından da okuduğumuz üzere, yaklaşmakta olan savaş yüzünden işler kesattır.

Buna rağmen gündelik yaşamın geneli korkunçtur. Birns, ağzında sigarasıyla, fütursuzca bisikletinin sepetinden bir şey çıkaran şapkalı bir adamın fotoğrafını çekmiştir. Bu ince, uzun şey bir çocuk cesedidir – çocuğun kaburgaları acı verici biçimde görünmekte ve başı ise arkaya sarkmaktadır. Paçavralar ile kaplı yumru biçimler sokakları kaplamaktadır; bunlar evsiz insanlardır. Başına sarılı siyah bir eşarpla yaşlı, bodur bir kadın Pukou tren istasyonunun dışında oturmaktadır. Elinde hasır bir süpürgeyle, iki büklüm biçimde platformu süpüren bu kadın, Birns'ün dediğine göre "birkaç pirinç tanesi veya birazcık kömür" aramaktadır. Hemen arkasında görülen platformun ve rayların uzayıp giden görüntüsü ise, onun elde edemeyeceği gelecekle adeta alay etmektedir. Bir diğer fotoğrafta ise neredeyse yıkılacakmış gibi görünen, saman çatılı evlerden oluşan bir gecekondu mahallesi görülmektedir. Ancak bir anda gelen bir hapşırık: varoşun ortasında, elyaftan siyah bir kaban giymiş zarif bir kadın, bembeyaz bir gömleğin önünde gururla çamaşırlarını asmaktadır. Yüzünde bir tebessümün izleri bile görülmektedir.

Birns'ün o dönemlerde Amerikalıların pek de görmediği ve iç savaşın vahşetini yansıtan fotoğraflar, artık Li'nin fotoğraflarının doğrudan önceli olarak görülebilir; kimi durumlarda ikonografi neredeyse birebir benzerdir. 1949 Mayıs'ına ait bir seride Birns, bir kamyonet kasasında kalabalıklarla dolu sokaklarda dolaştırılan karaborsacı ve Komünistleri göstermektedir. Yakından baktığımızda ise yarım düzine kadar temiz giyimli ve beyaz miğferli polis memuru arasında, bir Komünist mahkum görürüz. Adeta Kültürel Devrim'in bir habercisi gibi, mahkumun elleri arkasından bağlanmış ve üzerine suçlarının yazıldığı uzun, beyaz bir kalasa bağlanmıştır. Bir sonraki karede ise mahkum başından vurulmuştur – Birns'e göre infaz silahı otomatik bir Colt'tur; merminin kuvveti mahkumun saçlarını savurur. Ardından gelen kare-



FOTOĞRAF 4.2

Songjiang, Çin, 1948: Ulusalcı kuvvetler tarafından idam edilecek olan Komünist tutsakları gösteren bu fotoğraf, Time dergisinden Jack Birns tarafından çekilmiştir. Ancak Time dergisi, komünizm karşıtı sert tutumuna rağmen bu fotoğrafı yayınlamamıştır. Bunlar, André Malraux'un 1933 yılında Çin Devrimi üzerine kaleme aldığı İnsanın Kaderi adlı yapıtında bahsettiği, açlık, sefalet ve hastalığa mahkum adamlardır.

Fotoğraf: Jack Birns / Time & Life Pictures / Getty Images.

de ise ikinci bir Komünistin, bu kez bir tüfekle idam edilişini görürüz. Birns, mermi vurduğu anda mahkumun suratındaki acıyı yakalayacak kadar yakındır. Ön planda ise ilk mahkumun kana bulanmış cesedine eğilen bir polis memuru, geriye vuracak bir şey kalmamış olsa da silahıyla aşağıya doğru nişan almaktadır.

Birns, 1948 Şubat'ında Songjiang'da bundan çok daha korkunç (ve yayınlanmamış) bir seri daha fotoğraflamıştır. Cesetleri bağlanmış ve deşilmiş bir düzine kadar Komünist gerillanın adeta karaya vurmuş çöp yığınları gibi nehir kıyısına atıldığı bir fotoğraf görürüz. Ardından gelen resimde ise üniformalı bir Milliyetçi asker, bir ipin ucunda Komünist bir hücre liderinin kesik başını sallarken ötede görülen vahşi köpekler ise cesetlere atılmak için beklemektedir. Bir diğer resimde, tuğla bir duvarın üzerine konulmuş kesik bir kafa, muhtemelen köylülere yönelik bir uyarı olarak göze çarpmaktadır. Öldürülen liderin kanlı cesedi duvarın önünde bir yığın halinde dururken, "kasvetli" olarak ifade edilen küçük bir kalabalık olayı izlemek için toplanmıştır. Li gibi Birns de bu tür sahneleri şöyle anlatmaktadır: "Yalnızca öfke ve tiksinti değil, bulantı da hissediyordum."

En unutulmaz bulduğum fotoğraf ise, bu serinin en başında yer alan resimdir. Aşırı bir şiddet içermeyen bu fotoğrafta, yakalanmalarının ardından ve kaçınılmaz ölümlerinden önce bir araya getirilmiş altı Komünist partizan görmekteyiz. Mahkumlardan biri çömelmekte, biri bağdaş kurmakta, dördü ise ayakta durmaktadır; pantolonunu sıyıran bir başka adam ise, yarılmış dizini gösterirken kolunu arkadaşına dolamıştır. Hırpani elyaf ceketler giymiş bu adamların başları ve ayakları çıplaktır. Korkudan veya soğuktan –veya belki de her ikisinden ötürü– kollarını bedenlerine sarmışlardır. Geniş, yassı ve kemikli yüzleri yine de sarkık görünmektedir. Çaresizlikleri ve yenilgileri onları şaşırtmasa da, sersemletmiştir. Hiçbir şey istemeyen bu adamlar, istediklerinden de azını beklemektedir. Bunlar gerçek anlamda Kyo Gisors'un insanlarıdır; köle işçiliğinin, hastalığın ve kıtlığın pençesindeki bu adamlar, devrimin azat edeceği ezilmişlerin dayanışmasını betimler. Bu mağlup resim, İnsanlığın Kaderi'nin kapağını süsleyebilirmiş.

Birns'ün en dehşet verici fotoğrafı hiç de kanlı değildir. Çift sayfada gördüğümüz söz konusu bu fotoğrafta, ergeninden yetişkinine onbeş kadın, bir avluda durmaktadır. Arkalarında ise beyaz harflerle boyalı tuğla bir duvar görülmektedir. Beşer kişilik üç sıraya dizilmiş kadınlar, tuhaf bir koroyu anımsatır. Hepsi aynı boydadır; başları açık ve saçları da aynı kaba biçimde kesilmiştir. Hepsinin üzerinde kalın, elyaflı, çift katlı paltolar ve işçi botları, bazılarında ise eldivenler vardır. Kolları yanlarda, bacakları ise dik biçimdeki bu kadınlar hazırolda durmaktadır. Onları ne bir araya getirmiş olabilir; ne işle meşgul olabilirler? Ön

planda görülen gözlüklü ve kürk kasketli asker, üniformalı bir asker ise astlarını tuhaf bir tebessümle teftiş etmektedir. Bu sırada, ön sırada utangaçça sırıtarak yere bakan kıza bakıyormuş gibi görünmektedir. Kadınların askeri düzende dizilmesinden üniforma ve saçlarının tektipliğine ve asık suratlı ifadelerine kadar her şeyiyle bu fotoğraf oldukça meşumdur. Gördüğüm anda korkunun sancılarını hissetmiştim. Birns'ün notu, çok şey anlatmasa da, hissettiğim dehşeti haklı çıkarmıştır: "Milliyetçi bir subay, Komünistlerin "keyif hatunu" olarak kullandığı söylenen kadınlara muhafızlık yapıyor. Mukden, Ocak 1948.' Bu fotoğrafa bakmak, bir endişe imtihanıydı; ne kadar bakarsanız, o kadar kan dondurucu hale geliyordu.

Birns'ün kitabı, şehir Komünistlerin eline geçmeden bir ay kadar önce Şangay'dan kaçmaya çalışan bir ailenin fotoğrafıyla son ermektedir. Bir anne ve üç çocuğu bir at arabasının arkasında oturmaktadır: döşekleri, yakacakları, bir sepet, bir sandalye ve tahta bir masadan oluşan eşyaları adeta yaşamlarındaki dengesizliği ifade edercesine salkım saçak etrafa saçılmıştır. Araba, yüzünü göremediğimiz bir adam tarafından ittirilmektedir. Ancak yüzünü gördüğümüz aile üyeleri, geleceklerine yani ileriye bakmak yerine, geriye yani Birns'e doğru bakmaktadır.

Çatık kaşlı, endişeli, genç ve güzel anne adeta mülteci bir Meryem Ana'ya benzemektedir. Bağdaş kurmuş halde oturan genç kadın, onu koruyacakmışçasına bir battaniyeye sarılmıştır. Başka bir yer ve zamanda sevimli olarak kabul edilebilecek çocuklar ise objektife bakmaktadır. Kıyafetleri yırtık olsa da, hallerinde sefil bir ifade yoktur; korkusuz ve tetikte görünmektelerdir. En büyükleri olduğunu tahmin ettiğimiz altı yaşlarında kız çocuğu, saçlarını iki atkuyruğu biçiminde bağlamış ve hırpani bir elbise giymiştir. Kaşlarını hafifçe kaldırarak, merakla bizlere bakmaktadır. O ve kardeşleri Kültürel Devrim hareketine hazırdır.

Kültürel Devrim, bir ideolojinin rayından çıktığında – özellikle bir ideoloji ve beraberinde gelen silahların fazlasıyla genç insanların eline geçtiğinde neler olabileceğini göstermiştir. Bir sonraki bölümde, bu durumun çok daha tehlikeli olan karşıtını; gençler tarafından icra edilen ve ideoloji, düşünce ve politik değişimden tamamen kopuk şiddetin ne olduğunu göreceğiz.



Fotoğraf 5.1

Murray Town Sakatlar Kampı, Sierra Leone, 2000: Memuna Mansarah ve babası, yoksul Freetown kasabasında Candace Scharsu tarafından fotoğraflanmıştır. Binlerce Sierra Leone sakini, ülkenin onbir yıl süren iç savaşı sırasında çoğunlukla çocuk askerler tarafından kasıtlı olarak sakatlanmıştır.

Fotoğraf © Candace Scharsu

5
Sierra Leone

Kederin ve Acımanın Ötesinde

Vanity Fair dergisi gerek okurlarına gerekse takip etmeyenlere, ünlülere dair aklı bir karış havada röportajları ve Annie Leibovitz'in çektiği hülyalı fotoğraflarıyla bilinir. Ancak derginin farklı yazılar ve farklı fotoğraflarla da bilinir. 2000 yılının Ağustos sayısında Sebastian Junger'in kaleme aldığı "Sierra Leone Dehşeti" adlı uzunca bir makale yayınlayan dergi, korkunç derecede kanlı bir iç savaşın ön saflarını sayfalarına taşımıştır. Editörlerin, "asilerin deliliğini körükleyen soğukkanlı pazarlıklara dair yeni deliller" sunma vaadi sansasyon hevesi tüylerimi ürpertse de, bu iddianın doğruluğunu reddetmek güçtür. Yazıya eşlik eden fotoğraflar ise, daha önceleri Yugoslavya savaşlarını izlemiş ve ilk kez 1998 yılında Sierra Leone'ye gitmiş olan Hollandalı fotoğrafçı Teun Voeten tarafından çekilmişti.

Voeten'in fotoğraflarından bir tanesi, adının Memuna Mansarah olduğunu öğrendiğimiz bir kızın tam sayfa portresidir. O dönem üç yaşındaki bu kız, Freetown'daki bir mülteci kampında yaşamaktadır. Memuna'nın dolgun yanakları, kısa kıvırcık saçları ve iri, canlı siyah gözleri vardır. Koyu siyah teniyle çok güzel bir biçimde tezat oluşturan, fırfırlı, kolsuz beyaz bir elbise giymektedir. Minicik sol eliyle iri bir somun ekmeği kavramış olan Memuna'nın sağ kolu, Devrimci Birleşik Cephe (RUF) üyesi yurttaşları tarafından koparılmıştır. Tombul, sevimli bir kolun olması gerektiği yerde artık kısa ve korkunç bir eklem vardır.

Memuna'nın ifadesini kestirmek pek de kolay değildir. Bazen gülümsediğini, daha doğrusu eğlenmektense, eğlenmeyi düşündüğünü hissediyorum. Kimi zamanlar, reddedilemez albenisine rağmen yaşının çok ilerisinde bir biçimde bizimle paylaşmak istediği ancak bizim kabul etmeyeceğimiz bir tür bilgiye sahipmiş gibi görünüyor. Kimi

zamanlar ise yüzündeki ifade siteme daha yakın; adeta bu dünyayı yaratanların bundan iyisini yapabilmesi gerektiğini söylercesine bakıyor. Şüphesiz, Memuna'nın bir öyküsü vardır ve umarım bir gün bunu anlatabilir; ancak bu hikayeye bilmeden bile Voeten'in fotoğrafları affedilmez şeylerin belgesi niteliğindedir. Memuna'ya uygulanan ve sonuçlarına yaşamının sonuna dek katlanması gereken bu şiddeti haklı çıkaracak ne bir siyasi amaç, ne bir eylem ne de koşul mümkündür. Memuna'nın ebediyen yaralı bedeni onun ithamıdır.

Çok kez Memuna'nın fotoğrafına bakmama, hakkında düşünmeme, arkadaşlarıma anlatmama ve sonunda üzerine yazı yazmama rağmen, bu tür şeyleri nasıl yapacağımı ve daha da önemlisi nasıl doğru biçimde yapacağımı bilemiyorum. Bu fotoğrafa dair düşünce ve hislerim aradan geçen zaman ile değişse de, Memuna karşısındaki çaresizliğimin getirdiği ıssızlık hissi giderek daha kaçınılmaz hale geliyor. Siyasi filozof Judith Shklar, *Sıradan Günahlar* adlı kitabının "İlk Önce Gaddarlık" adlı bir bölümünde fotoğrafın bende oluşturduğu bazı sorunları ifade etmektedir:

"Bu kurbanlar için en iyisini kim düşünebilir ki? Herkes kurban olabileceği için, bu insanlar tüm insanlığın bir örneği olabilir. Kurbanlık bizlerin başına gelir; bu bir nitelik değildir... Hepimiz koşullarımızın kurbanı mıyız? Hepimiz kurbanlar halinde bölünüp, her an zulme maruz kalabilir miyiz? Ve hepimiz, müşterek zulmümüzün ebedi dramının kimi kısımlarını değiştiremez miyiz?"

Bu tür sorular kurbanları aştığı gibi, en derin ilkelerimize de meydan okumaktadır. Shklar'ın tespit ettiği üzere, "sorumluluğumuz, tarihimiz, bireysel hürriyetimiz, kamusal özgürlüğümüz ve her türlü zihinsel eğilim, kurbanlar hakkında düşünmeye başladığımız an yakamıza yapışır. Bu durumun temel sebebi, çağımızın büyük katliamları sayesindedir."

Ancak Memuna'ya baktığımızda, Shklar'ın sorularını cevaplamaktansa onlardan kaçındığımızı görmekteyiz. Bunun sebebi, Memuma'nın henüz üç yaşında oluşu ve dolayısıyla da katışıksız anlamda kurbanlığa dünyadaki herkesten daha yakın oluşudur. Çocuklar bizlerde mutlak bir koruma talebi oluşturur ki, bu da normal şartlarda neredeyse hiçbir şey üzerinde fikir birliğine varamayan çevrelerin, –

Çeçen ayrılıkçılar, Iraklı intihar bombacıları ve/ya Taliban gibi– çocuk ölümüne sebep olan siyasi gruplara karşı birleşik bir biçimde kınama göstermelerinin sebebidir. Memuna, koşulların bir kurbanıdır ancak kendisi mağduriyete yol açmaz; içinde bulunduğu gaddarlık dramı kesinlikle karşılıklı değildir. Fotoğrafının yalnızca acılı değil, aynı zamanda şaşırtıcı olmasının ve sömürülen çocuk fotoğraflarının üzerinde düşünülmesi en kolay olduğu kadar en zor fotoğraflar olmasının sebebi de budur.

Memuna'nın fotoğrafını ilk gördüğümde dehşet, nefret ve öfke duymuştum (ki hala da bu duyguları hissederim.) Dehşet ve nefret neredeyse fiziksel tepkilerdi ancak öfke, çok daha karmaşık ve farklı evrelerde ortaya kendini göstermişti. İlk başta Memuna'yı ve onun gibi binlercesini sakatlayan o sahte devrimcilere yönelmişti. Ancak aynı biçimde Teun Voegen'a, Sebastian Junger'a ve Vanity Fair editörlerine de kızgındım. Memuna'nın işkencecilerine duyduğum öfke, Memuna için duyduğum bir acımaya dönüşürken, bu acıma hissi de kendimi aldatılmış ve hapsedilmiş hissetmeme yol açmıştı. Daha sonra ise, artık kendime acıma hissine dönüşmüş bu duyguya karşı olan hoşnutsuzluğum, bu fotoğrafa yönelik tepkimin odağı haline geldi: Memuna'nın kendisi giderek kayboluyordu.

Neden sonra, John Berger'ın siyasi şiddet imgelerine bakıldığında hissedileceğini iddia ettiği biçimde davrandığımın farkına vardım. İzleyicinin "*dehşet hissi* kaybolmuş ve artık kendi ahlaki yetersizliği, onu en az savaştaki zulüm kadar çok korkutmaktadır." Vietnam Savaşı'na ait imgelere uygulandığı takdirde bu argümanı reddetsem de, bu konuda benim için daha akla yatkın gelmektedir. Berger, vahşet fotoğraflarının izleyicilerini, ötekinin acısı yerine kendi siyasi hürriyetiyle yüzleşmeye çağırır; Berger bu durumun, gelişmiş dünya içerisinde sosyalist bir devrimin oluşumuna zemin oluşturacağını düşünmüş veya en azından bunu ummuştur. Ancak Berger'in tespiti Memuna konusunda yerinde olsa da, siyasi öngörüsü hakkında o kadar da emin değilim; sonuçta siyasal yeniden doğuş çok da yakın gözükmüyor.) Böylece, Memuna'ya baktığımda düşünüyorum – kişinin kendini devrim ile acıma hissi arasında koyabileceği işe yarar bir yer var mıdır?

Acıma hissinin, ahlak felsefecileri arasında kötü bir şöhreti var-

dır. Shklar acımayı "genellikle kötü niyetli" olarak ifade eder. Hannah Arendt, Dostoyevski'nin Yüksek Yargıcı'nın insanlığı özgürlükten mahrum etme çabasının ardında garez değil acıma olduğunu öne sürer. Filozof ve insan hakları savunucusu Pascal Bruckner, söz konusu üçüncü dünya olduğunda, acımanın sömürünün diğer yüzü olduğunu iddia eder: "Acımada, sadizm ve ötekinin acısından duyulan görkemli bir haz vardır. *Uzaklardaki ötekiye dair tek imge olduğunda, acıma bir tür nefret halini alır.*" Primo Levi ise acıma ile şefkat arasında bir uçurum olduğunu bilir; Auschwitz'deki muhafızlarda gördüğü de budur: "İlkel ve içgüdüsel bir his olan acıma, imkan verildiği takdirde oldukça biçimde yetişir – özellikle de bizlere komutlar veren zorbaların ilkel zihinlerinde."

Çoğumuz, kendimize ait olan daha sıradan deneyimlerimiz dahilinde acımanın ne denli sınırlı olduğunu gördük. Acımanın nesnesi olmuş her birey, acımanın bir kişinin gücünün bir diğerinin zayıflığına yönelik yarattığı tepeden inme ilişkiden ötürü, bunun nasıl nefrete yol açtığını bilir; bu dengesiz ilişki kendini cömert bir erdemin çileden çıkarıcı kisvesi altında gösterebilir. Ayrıcalıklılar ile muhtaçlar arasındaki mesafeyi büyük bir kesinlikle koruyarak ve insanları nesneler ve özneler olarak ayırarak, acıma hissi son derece kolay bir biçimde gaddarlığın bir silahı haline gelebilir.

Ancak acıma hissine saldıran yazarlar, acımanın alternatifinin acımasızlıktan, kayıtsızlıktan veya bir başkasının acısını yoksaymaktan farklı bir şey olacağını düşünmüşlerdir. Arendt ise acımanın karşısına, ayrıklığı korumaktansa onu birleştiren merhameti konumlandırır. Çoğumuz –yine şahsi tecrübelerimize dayanarak– merhametin acımadan belirli ve daha aşkın olduğunu ve bir hiyerarşiden çok karşılıklı bir ilişki kurmayı amaçladığını biliriz. Merhamet, deneyim ve durumlarımızın eşit olduğunu öne sürmese de, ortak bir insanlık durumunu paylaştığımızı belirtir.

Arendt, merhamete "acının paylaşılması" adını vermiş, ancak ürkütücü biçimde merhametin "politik anlamda ilgisiz kalmak" olduğunu da eklemiştir. Arendt için siyasi ortam, rasyonel tartışmanın, münazaranın ve yargının yeri iken, merhamet ise içgüdüsel, duygusal ve tartışılmazdır. Merhametin siyasi olarak ilişkili olmasından öte siyasi anlamda merkezi konumda oluşu, Arendt'in zamanıyla bizim-

kinin arasındaki büyük farkın bir göstergesidir. Berlin Duvarı'nın yıkılmasından bu yana insani yardıma yönelik sorular, en ateşli siyasal tartışmaların kalbinde yer almış ve Sınır Tanımayan Doktorlar ve Oxfam gibi yardım kuruluşları yalnızca ilaç ve gıda desteği için değil, gerek ahlaki gerekse siyasi birer hakem olarak görülmeye başlanmıştır.

Arendt, bir histen çok, insanların "sömürenler ve ezilenler ile bir çıkar toplumu" yaratma amacıyla başvurduğu bir ilke olduğunu belirttiği dayanışmayı, acıma ve merhametin de üzerinde konumlandırmıştır. Dayanışma! Ne kadar yıpranmış bir ideal de olsa, insanlara esin vermeyi sürdürüyor. Dayanışma, kuvvetli insani bağların ulus, ırk ve sınıf farklarını ve tarih boyunca oluşan en derin yaraların bile iyileşebileceği umudunu taşır. Parçalanmaya karşı bütünlüğü; yalnızlığa karşı kardeşliği; terkedilmeye karşı desteği; zayıflığa karşı gücü savunur. Marx'tan bu yana dayanışma solun kutsal kasesi ve en ılımlı sosyal demokrattan en azılı komüniste kadar tüm kesimin vakur sorumluluğu olmuştur. Ancak yine de, yirminci yüzyılın ümitlerinin suya düştüğüne şahit olan bizler, yirmibirinci yüzyılın gergin başlangıcındayız. Bazılarımız dayanışmanın bulması veya yaratması zor bir şey olmasının ötesinde, görkemli bir söylem yerine kusurlu bir pratik içerisinde elde tutmanın ne denli zor olduğunu öğrendik.

Memuna Mansarah ile bir dayanışma yaratmak ne anlama gelir? Teun Voeten'in veya bir başkasının fotoğrafları bizlere yardımcı olabilir mi?

Memuna'ya bakışım, beni pek de hoş olmayan hislere ortak ediyor. Öfke ve onun sevimsiz kardeşi kınama, savaş, kıtlık ve yoksulluğun kurbanlarına bakan ayrıcalıklı dünya sakinleri arasında sıkça karşılaşılan tepkilerdir. Ancak öfke genellikle fotoğrafa, onu çeken kişiye veya kurbanların kendisine yöneltilir. Rosler ve Sekula gibi eleştirmenler sıklıkla, ayrıcalıklı olmanın ve röntgenciliğin getirdiği bir biçimde bu fotoğrafları izlememizi kınamışlardır. Bu eleştirmenler ıstırap, sömürü ve vahşet fotoğraflarının gösterdiklerinden hoşnut değillerdir.

Ancak bu imgelere yönelik olarak, kuvvetli bir karşı tepki de, bu fotoğrafların *göstermediklerine* yönelik bir öfkedir. Sontag ve Berger tarafından geliştirilmiş olan bu eleştirel gelenek, anlatım eksikliğinden ötürü

fotoğrafların neden-sonuç ilişkisinde mecburi olan siyasi ve ahlaki anlamdan yoksun olduğunu öne sürer. Bu eleştirmenler ıstırap, sömürü ve vahşet fotoğraflarının *gösteremediklerinden* hoşnut değillerdir.

Acı çeken çocukların fotoğrafları söz konusu olduğunda, yetersizliğe dair iki eleştirel gelenek, tepki ve itham kaynaşmaktadır. Çocuk fotoğrafları bizlere hem çok fazla hem de çok az şey göstermektedir.

Fotoğrafçılar insanlığın en lekesiz ve en doğal halini yansıtmak için daima çocuklara başvurmuştur. Çocuklar daima bir üst insanı ifade eder. Dünyaca ünlü ve sıkça eleştirilen 1955 tarihli "İnsanlığın Ailesi" adlı sergide çocuklar, insanlığın en yüreklendirici, en temiz ve aynı zamanda da en sıradan ve en ortak niteliklerini sembolize etmektedir.[1]

Tam anlamıyla da işte bu masumiyetten ötürü, özellikle de incinmiş, sömürülmüş veya hor görülmüş çocuklar, toplumsal düzenimize dair sorunları veya savaşın ne denli sadistçe olduğunu ifade etmenin en önemli aracılarıdır. Bu sebepten ötürü yaralı çocuklar, radikal hareketlere veya reformlara yakın belgesel fotoğrafçılarının gözdelerinden biri olmuşlardır. Lewis Hine'nın, dizginsiz kapitalizmin kalpsizliğini dile getiren fabrika işçisi çocukları gösterdiği, insanı halen ürküten ve halen sükuna boğan fotoğraflarına bakalım. Aynı şekilde, Yahudi Soykırımı'nın en ikonik fotoğraflarından birinin, Varşova varoşunda ellerini kaldırmış o oğlan olması veya Vietnam Savaşı'na dair en iyi bilinen fotoğrafta ise napalm saldırısından kaçan dokuz yaşındaki o çıplak kızın hatırlanması bir tesadüf değildir. Çocuklar savunmasız ve suçsuz –dolayısıyla da en saf kurbanlar– oldukları için, onların ıstırabının betimlenmesinde inanılmaz bir etki ortaya çıkar. Böyle olmalıdır da. Böylesine imgeler karşısında sarsılmak ve öfkelenmek bir naiflik ve duygusallık göstergesi değildir.

Öte yandan, çocuk fotoğrafları, politik *açıklayıcılık* noktasında diğer fotoğraflardan daha anlamlı değildir. Bu fotoğraflar bizlere masumların incinmesini gösterse de, bu yaraların nasıl meydana geldiğini, buna kimin sebep olduğunu veya nasıl olup da durduğunu açıklamaz. Yine de bu imgeler, adeta Povlov-vari bir biçimde içgüdüsel acıma ve öfke tepkilerini meydana çıkarır. Aslına bakılacak olursa, çocukların

[1] Ancak Sally Mann'in çıplak çocukları fotoğraflamasıyla ortaya çıkan büyük infialde de görüldüğü üzere, bu insanlık koşulunun temelinde aseksüel olması beklenir.

felaketi öylesine affedilmezdir ki, izleyicinin ilk dürtüsü bunu –ve bunun bizde oluşturduğu huzursuzluğu– durdurmak için elinden geleni yapmaktır. Bu fotoğrafları yayanlar da bundan haberdardır ve amaçladıkları tepki de budur. İşte acı çeken çocukların fotoğraflarındaki paradoks da buradadır: en iyiliksever ve en asil saflarımıza hitap eden bu imgeler, kaba biçimde basitleştirmenin, manipülasyonun ve propagandanın kusursuz araçlarıdır. David Rieff'in "despotlar ile yardım çalışanlarının ortak noktası, her ikisinin de çocuklarla poz vermesidir" ifadesinin sebebi de budur.

Çocuk fotoğrafları, bilinçli bir kanaate varmayı güçleştirmelerinden ötürü politik bir bilgelik yerine yavan çözümler ve düşüncesiz intikam beslemek için kusursuz birer araçtır. Birleşik Devletler'in 2003'te Irak'ı işgal edişi öncesinde, Iraklı dayanışma örgütlerinin New York sokaklarında dağıttığı el ilanlarını hatırlıyorum. Genellikle aç ve çığlıklar atan çocukların fotoğraflarıyla bezenmiş bu ilanlar, Irak'a yönelik ambargoların kalkması talebinde bulunuyordu. İnsani bağlamda bu resimler, Iraklı çocukların acısına bir son verilmesini istemektedir ki bu da tartışılabilir bir konu değildir. Ancak politik düzeyde ise işler daha karmaşıklaşmaktadır. Bu metin ve resimlerin ifade ettiği şey, ambargoların Iraklı çocukları kıtlığa sürüklediğiydi; dolayısıyla ambargoları desteklemek, çocuk katlini desteklemek anlamına geliyordu. Genç veya yaşlı olsun, Iraklıların yaşadıkları işkencenin sebebinin ambargolar değil, bu ambargolara neden Saddam rejimi olduğunu düşünmekteydim. Ancak Iraklı çocukların resimleri herhangi bir düşünme sürecini kapatarak, izleyicinin politik bir argüman oluşturmasını engellemek için tasarlanmıştı. Amaçlanan, ancak ambargoların kaldırılmasını desteklemek ile dindirilebilecek bir suçluluk hissi uyandırmaktı. Elimdeki ilanları bir çöp tenekesine fırlattım.

Çocuk kurbanların fotoğrafları bazen daha dikkatli biçimde de kullanılmıştır. 12 Kasım 1936'da Komünist gazete Daily Worker, "Nazi Bombası Yetmiş İspanyol Çocuğu Katletti" manşetli bir haber yayınlamış ve haberin beraberinde birkaç gencin cesedinin görüldüğü kanlı bir fotoğraf basmıştır. Gençlerden bir tanesinin gözünün yuvasından koptuğu görülmektedir. Ancak manşetin hemen altında, gazetenin okuyucularına borçlu olduğuna inandığı, "Bu Sayfayı Neden Bastık" başlıklı bir yazı da görülmektedir. "Faşizme karşı ve demokrasi adı-

na verdikleri mücadeleye hizmet etmediğinden ötürü" bu tür resimlerden kaçındıklarını ifade eden editörler, "İspanyol halkının faşizm tarafından içine atıldığı çatışmanın karanlık yüzünü yansıttıklarını" belirtmişlerdir. Resimlerin Worker okuyucularını harekete geçirmesi ve eşit ölçülerde öfke ve keder duymalarını sağlamasının amaçlandığı açıkça bellidir. Ancak bununla beraber, faşist savaşın en kritik unsurlarından birine de ışık tutulmuştur: savaşçılar ile siviller arasındaki sınırın kalkması. Adeta o el ilanları gibi bu fotoğraflar da partizan amaçlar doğrultusunda kullanılmış, ancak bu örnekte çarpıcı bir politik gerçeği saklamak yerine onu doğru bir biçimde ortaya çıkarmışlardır.

Memuna'nın resmi, aynı Daily Worker okurlarının o parçalanmış İspanyol çocuklarına baktıklarına hissettikleri şok, hüzün, öfke ve tiksinti hislerinin çağrıştırmaktadır. Ancak arada önemli bir fark vardır ki, bu da 1936 yılındaki Daily Worker okurlarının, günümüzdeki muadilleri gibi çaresizlik ve şaşkınlık hissetmemiş olmasıdır. Bizlerin aksine onlar ne yapılması gerektiği hakkında gayet iyi bir fikir sahibilerdir. Memuna'nın resmiyle hesaplaşmanın İspanyol çocuklarınkinden daha güç olmasının sebebi de budur. Memuna'nın içinde kaldığı çatışma son derece uzun ve çetindi, ancak bu çatışma –İspanya İç Savaşı'nın aksine– büyük ölçüde geleneksel politik amaç ve anlayışların dışında gerçekleşmiştir. Sierra Leone'deki savaşın hangi "büyük dava" uğruna verildiğini anlamak çok güçtür. Bu Memuna'nın İspanya'daki çocuklardan daha az acı çektiği veya yaşamının ötekilerden daha değersiz olduğu anlamına gelmez. Ancak Memuna'nın fotoğrafına bakarken, şok, nefret, öfke ve tiksinti *haricinde* bir tepki oluşturmanın son derece zor olacağı anlamına gelir. İşte tam da bu nedenle, Memuna'nın fotoğrafına bakmak etik bir sorun haline gelir. Onun fotoğrafı, zamanımızın o tuhaf yersizliğini betimler: dünyada olup bitenlere dair inanılmaz ölçülerde bilgi ve hislere sahip olmamıza rağmen, bu bilgi ve hislerin politik eylem anlamında hiçbir doğal karşılığı yoktur.

Memuna'ya bakmanın kafa karıştırıcı olmasının bir sebebi daha vardır. Bir çocuk-kurban olarak Memuna masumdur. Ancak İspanya'daki çocukların aksine, Memuna'nın saldırganlarının da çocuk olması son derece muhtemeldir.

Soğuk Savaş'ın sona erişi ve çift kutuplu dünyanın çöküşünden itibaren, savaşın tabiatında da bir şeyler değişmiştir: şiddet artık siyasi amaçlara o kadar da bağlı kalmamakta ve giderek daha nihilist ve daha "özerk" hale gelmektedir. Bu ifadenin doğruluğuna inansam da, daha yazmayı bitirmeden bunun ne kadar kolay biçimde yanlış anlaşılabilecek, boş bir genelleme olduğunun farkına vardım. Son derece doğal bir karşı argüman olarak, savaş daima acımasız ve kaotik olmuştur; savaş kimi zaman gerek kurbanları gerekse taraflarınca anlamsız görülmüştür. Savaş daima silahsız sivillerini hayatına malolmuş ve sadist dürtülerin başgöstermesine yol açmıştır. Günümüzün savaşları da öncellerinden pek de farklı değildir; bir anlamda, günümüzdekilerin daha iyi bile olduğu söylenebilir – en azından ikinci bir Auschwitz yaşanmamıştır.

Bunların hepsi doğrudur. Ancak yine savaşın tabiatında değişen bir şeyler vardır. İkinci Dünya Savaşı ve ardından gelen bağımsızlık savaşları (ki bunlar da en az onsekizinci yüzyıla uzanan devrim mücadelelerini de kapsar) gibi 1930'ları karakterize eden ideolojik temelli çatışmalar, kimi durumlarda sahip oldukları ideolojik varoluş nedenlerini yitirmişlerdir. Geleneksel savaşların yerini 1989'da umulduğu üzere barış değil, farklı bir tür çatışma olarak tabir edilebilecek dağılma savaşları almıştır. Bu tür çatışmalar emperyalist genişleme, ulusal bağımsızlık, sosyalist devrim ve hatta faşist karşıdevrimin bile ifadelerinden çok, kendini imhaya daha yakındır. Bu yeni savaşların çoğu ulusların kendi içlerinde patlak vermekte ve özellikle de kadın ve çocukları hedef alan "dehşet verici şiddet" unsurlarıyla göze çarpmaktalardır. Amaçları, her savaşçı gibi iktidar elde etmek olsa da, bu yeni savaşçılar bu amaca pek de alışılmamış biçimde; kendi toplumsal yapılarını yıkarak ve gelecek nesillerin patolojik olarak hasarlı olmasını sağlayarak erişmeyi hedeflemektelerdir. Söz konusu tarlalar yerine insanlar olsa da, bu durum, kelimenin tam anlamıyla bir toprak imhasıdır. Fransız filozof ve gazeteci Bernard-Hanri Lévy, bu savaş yılları üzerine şöyle demiştir: "İnsanlar intihar eder. Ülkeler neden etmesin ki?"

Bu tanıma tam olarak oturmayan bir takım çatışmalar da bulunmaktadır. Gerek İsrail-Filistin-Lübnan üçgeninde, gerekse Bosna verilen mücadelelerin tanımlanabilen ve kimi durumlarda elde bile edilebilmesi mümkün olan politik amaçları vardır. Ancak geçtiğimiz on

ilâ yirmi yıllık süreç içerisinde sonuçlanan savaşları ele aldığımızda, politik bir "neden" ile karşılaşmak güçtür. Burundi, Sierra Leone, Kolombiya, Liberya, Somali, Uganda ve Kongo gibi yerlerdeki savaşçıların erişebilecekleri bir platform, gerçekleştirmek istedikleri bir devlet biçimi, kurmak istedikleri bir kurum veya savundukları bir adalet görüşü yoktur. Özgürlük, eşitlik ve kardeşlik ilkeleri bu insanların yaşam amaçları arasında –şayet böyle amaçları varsa bile– yer almaz. Akıllara durgunluk derecede vahşi bu savaşların ömrü, politik amaçların *yokluğuna* bağlıdır. Sierra Leone'deki uzuv kesmeler, Kongo'daki kadın sünnetleri ve Uganda'daki çocuk kaçırma olayları, rasyonel hiçbir siyasi program içerisinde hatta gözünü para bürümüş bir çılgınlıkla bile açıklanamaz. Bu savaşların kimisi gerçekten çok uzun sürmüştür. İzlenilen yöntemlerin vahşiliği, bir dönem benimsenmiş olabilecek politik amaçların mevcut yokluğunu gizlemiştir. Geleneksel politik amaçları yadsımalarından ötürü bu savaşçılar ve liderleri, silahsızlandırılmaları ile sonuçlanacak bir barış yerine, savaştan kazanç sağlamakta veya sağladıklarına inanmaktalardır. İşte bu yeni yüzyılın başında, Marksist tarihçi Eric Hobsbawn, kendimizi "savaşan tarafların şiddet kullanma niyeti dışında hiçbir ortak nitelikleri, statüleri veya amaçları olmadığı" bir silahlı mücadeleler dünyasında bulduğumuzu ifade etmiştir.

Bu, söz konusu savaşların sebepsiz olduğu anlamına gelmez: her olayın bir sebebi vardır. Bu durum, savaşların incelenmemesi gerektiği anlamına da gelmez. Ancak sebepler ve analizler daima bu savaşların nasıl yol aldığını açıklayamaz. Açıklamaktan kastım, yoksulluk ve devletin çöküşünden Memuna'nın kolunu koparmaya veya Kongo'nun koltan rezervleri için savaşmaktan genç kızların vajinalarının oyulmasına kadarki uzamı kapsayamamaktır. Sınır Tanımayan Doktorlar'ın önde gelen aktivist ve kuramcılarından François Jean, 1991 gibi erken bir tarihte şöyle bir tespitte bulunmuştur: "Ellerinde Kalaşnikof taşıyan bu insanları zaptedecek hiçbir şey yok... Burada siyaset yok – en azından kolayca anlaşılacak ölçüde değil... Temsil ettiğimizi iddia ettiğimiz Aydınlanma değerleri burada belli belirsiz bile duyulmuyor."

Fotoğrafçılar bu çatışmaları belgelemekte, bu olayların akıl almaz niteliklerinden ötürü onları göz ardı edebilen gazetecilerden daha iyi bir iş çıkarmıştır. Örneğin James Nachtwey'in 1996 yılında, Afganistan'ın Sovyetlere karşı galip gelişinin on yıl ardından Kabil kentinde çektiği

fotoğraflara bakalım. Karşımıza çıkan, kendi sakinlerinin ellerinde ürkütücü ve harap bir hale düşmüş, taş çağından kalma bir kent; yabancı işgalcileri mağlup eder etmez kendini imha eden bir ulus göreceksiniz. Adeta canlı bir varlık gibi hayatta kalmak için mücadele vermesi gerekmişçesine, savaş da düşman kim olursa olsun daima sürmektedir. Kafirler öldükçe, yerlerine yenileri gelmektedir. Asıl ölümsüz olan savaşın kendisidir.

Aynı biçimde, Candace Scharsu'nun Freetown, Sierra Leone'deki Murray Town Sakatlar Kampı'ndaki fotoğraflarına da bakabiliriz. Kolu kesilmiş, ağlayan bir bebek ve başı ellerinin arasında, iki bacağı da dizlerinden itibaren kesilmiş obez bir kadının görüntüsü ile karşılaşırız. İşleyen kolu, derisi yüzüldükten sonra omzunun altından itibaren kesilmiş, yakışıklı bir berber olan Muhammed Bah'ı görürüz. Scharsu'nun anlattığına göre, girişimci bir ruha sahip olan Bah, kampta yeni bir dükkan açıp kesik koluyla havlu tutarak mesleğini yeniden öğrenmeyi hedeflemektedir. Perişan haldeki kollarını başına destek yapmış, on yaşındaki İbrahim'i görürüz. Kollarına benzin döküp ateşe veren asiler, İbrahim'in annesine tecavüz edip öldürmüş ve daha sonra babasının gırtlağını kesmişlerdir. Dört yaşında RUF tarafından kaçırılan, yedi yaşındaki Issa Sessay de fotoğraflar arasındadır. Profilden çekilen resminde, yüzü ve ağzındaki kabarcıklı yara izleri haricinde oldukça yakışıklı gözükmektedir; Issa savaşmayı reddettiği için yüzü ateşe tutulmuş ve yanağıyla dudakları eriyerek birbirine yapışmıştır. Çocuğun artık bir pençeden farksız eli de iş göremez haldedir. Sessay elinin fotoğraflanmasını istemez.

Ve Scharsu'nun objektifinde Memuna yeniden karşımızdadır. Kenarları dantelli, çiçek desenli güzel bir elbise giyen küçük kızın yüzünde bu defa hınzır bir gülümseme vardır. Sağlam kolundan destek alırken, hemen ardında oturan babasının bacağına dayanmaktadır. Belirgin elmacık kemikleri ve hafif bir bıyığı olan kuvvetli görünümlü bu adam, hüzünlü biçimde de olsa doğrudan kameraya bakmaktadır. Sağ kulağı koparılmış bu adamın sağ kolu da, aynı kızı gibi, kesiktir.

Savaştaki bu değişim dalgaları siyaset analistleri, insani yardım kuruluşları, gazeteciler ve fotoğrafçılar tarafından tespit edilmiştir. Gilles Peress, 1989 öncesinde "çatışmaların çok daha politik – Doğu'ya karşı

Batı, komünizme karşı kapitalizm ve sınıf mücadelesi gibi kökenlerde olduğuna" değinmiştir. Ancak günümüz savaşları artık ideolojiden çok duyguların ifadesidir; amaç düşmanı siyasi olarak yenmek değil, varoluşsal olarak "kökünü kazımaktır". İngiliz siyaset kuramcısı John Keane, bu savaşlara "yaban savaşlar" adını vermiştir; taraflar "insanların, mülkün, yapıların, tarihi mekanların ve tabiatın kendisinin yıkımı haricinde hiçbir kurala tâbi değillerdir."Keane'e göre bu tür savaşlar, "insan kişiliğinin ekolojisi" adını verdiği olguya kalıcı zarar vermekte ve başkalarıyla "dayanışma halinde eylemde bulunma imkanını" ortadan kaldırmaktadır.

Bu, bizim de onlarla dayanışma içinde olma ve hatta böyle bir şeyi hayal etme imkanımızı da ortadan kaldırır. Yeni çatışma bölgelerinden gelen haberlerden bir dizi olan Savaş, Şer ve Tarihin Sonu adlı çalışmasında Bernard-Henri Lévy, tanık olduğu vahşetle hesaplaşma çabasının ne denli güç olduğunu aktarır. Lévy, "eski refleksler" olarak ifade etiği unsurlarda huzur aramayı sürdürür: "İyi insanlar ve kötü adamlar kim? Aradaki sınır nerede?" Ancak sonrasında, "yeni ve bizim gözlerimizde neredeyse akıl almaz bir gerçeklik" ile karşı karşıya olduğunun farkına varır.

"İnançtan veya kanundan yoksun bu korkunç savaşlar Clausewitz'e olduğu kadar Hegel'e de yabancıdır ve kurbanları, artık yeni bir Aydınlanma Çağı, demokrasi ve insan haklarının zaferi veya emperyalizmin yenilgisine dair bir şey bile dile getiremeyecek kadar zayıf düştüğünden ötürü, bir kat daha lanetlidir."

Bunlar, "amaçsız, belirgin ideolojik çıkarlardan yoksun ve belleksiz" savaşlardır. Siyasetin, bu kadar çözümsüz görünmesine yol açan bu farklı yollarla nasıl sürdürülebileceğini kestirmek güçtür.

Bu tür savaşlara ve onlara bulaşanlara dair nasıl bir mecburiyetimiz vardır? Bizden ne talep ederler; bizler ne verebiliriz? Biz kimi destekleriz? Kimin tarafındayız? "Biri, bize hiçbir şey anlatmadıkları bahanesi altında, ellerindeki sessiz cinayetlerin lekesini silebilir mi?" diye sorar Lévy. Kolay –ve dürüst olmak gerekirse akıldışı da olmayan– cevap evettir. Ancak Lévy kuvvetli bir hayır yanıtında ısrarcıdır. Bizler, yaşadığımız çağın çatışmalarını seçemeyiz: anlayış veya ortak idealler anlamındaki eksikliğimiz, gelişmiş ve ayrıcalıklı dünyadaki bizlerin bu kur-

banların çaresizliğine uzanmaktan muaf kılmaz. Bunun sebeplerinden ilki pragmatik bir bireysel çıkar, diğeri ise etik bir özsaygıdır. Kaos bölgeleri, ne kadar uzak olurlarsa olsunlar, bizlerin emniyetini tehdit eder. Bu durum, dünyanın daha da küçüldüğünü gösteren 11 Eylül'den sonra daha belirgin bir hal almıştır. Aynı ölçüde, sıklıkla bağlılığımızı beyan ettiğimiz "evrensel insan hakları" pek de bir şey ifade etmediği gibi, yalnızca hayran olduğumuz kişileri veya tanıyıp anlayabildiğimiz kuvvetlerin kurbanlarını benimsediği takdirde hiçliğe doğru eriyip gidecektir.

Ancak bu da bir değişimdir. 1917'den bu yana –Rusya'da Bolşevikler, İspanya'da Kralcılar, Cezayir'de sömürge karşıtları, Vietnam ve Küba Komünistler, Macaristan ve Çekoslovakya'da anti-Stalinciler, Şili'de anti-faşistler, Nikaragua'da Sandinistacılar, Güney Afrika'da ayrım karşıtları ve Bosna'da demokratlar– siyasal eğilim, solcu enternasyonalizmin esasını oluşturmuştur. Romantizmi Malraux'un romanlarında, Gellhorn'un gazeteciliğinde ve Capa'nın fotoğraflarında görülmüş; mevcut duruma yönelik şaşkın bir tiksinti yerine olabileceklere dair umutlardan esinlenmiştir. Enternasyonal kesim, gücünü ve enerjisini yalnızca çaresiz kurbanlara yönelik korumacı bir endişeden değil, haklı amaçlar uğruna mücadele veren savaşçılar ile kurulan olumlu bağdaşmadan da almaktadır. Soğuk Savaş sonrası çatışmalarda bu tür bağlantılar –ve bu tür dayanışmalar– bulmak giderek güçleşmektedir. Bu gerçekten de artık elde etmemizin güç olduğu bir lükstür.

Bu denli idealist bağların yokluğunda, 1989 sonrası dönemin Batı entelektüelleri kitlesel ıstırap ve toplu katliamlara karşı duyarsız kalmıştır; belki de çağımızın yol gösterici ilkesi "Bağlantıyı Kes" olabilir. Filistinliler gibi Ortadoğu halkları veya tsunami ve depremler gibi doğal afetler halen bir şevk yaratsa da, Burundi'deki katliamlar, Somali'nin dağılışı, Cezayir'de gerçekleşen felaketler, Haiti'deki sürekli krizler veya Çad'da köleleştirilen çocuklar kimin umurunda ki? Lévy'nin kitabı ve Scharsu'nun fotoğrafları, içinde yaşadığımız distopya çağını tanımlayan kaçışları işaret etmektedir. Gerek filozof gerekse fotoğrafçı, Batı'yı miskinlik dolu bu geceden uyandırmayı amaçlasa da, ardından parıltılı bir gün ışığı vaat etmemektelerdir. Dünyadaki devasa boyutlardaki vahşet ve sefalet hakkında Lévy şöyle yazmıştır: "Kimse görmek ve duymak istemiyor. O halde onları görmeye zorlayacağız. Bakışın bir terörizmi olmak zorundadır."

Bakışı terörü; harika bir ifade. Yeni keşfedilen veya daha doğrusu, yeniden biçimlenen uluslararası kararlılıkları savunuyor; tutkulu heveslerin en kötülerin tekelinde kalmamasını talep ediyor. Ancak aynı zamanda bizlerin derin ve belki de geri döndürülemez düşkırıklıklarımızı da ifade ediyor.

Hiçbir şey, bu yeni savaşların çağrıştırdığı korkunç hayreti çocuk askerler kadar iyi betimleyemez. Yirmibirinci yüzyılın başında, çocukların Moloch adına kurban edildiği uluslar, hatta kıtalar varken, onların intikamını alacak bir adalet ilahı yoktur.

Afrika'nın çocuk savaşçılarına "asker" demek, Auschwitz'e bir gözaltı kampı demekten farksızdır; her ikisi de fiilen doğru olsa da, esas konuyu kaçırır. Her ne kadar çocuk askerler yeni bir icat olmasa da, yakın tarihteki iç savaşlara baktığımızda gerçekten olağandışı şeylerle karşılaşırız. Bu çağdaş çocuk asker olgusu, Afrika da dahil olmak üzere pek çok toplum ve direniş hareketinin benimsediği, gelecek neslin korunmasının en ciddi sorumluluk olduğu fikrini tamamen altüst eder. Durum artık bu değildir. Q. Sakamaki tarafından Liberya'da çekilmiş bir fotoğraf, nesiller arasındaki yeni toplumsal anlaşmayı betimler: Üniformalı bir asker, küçük bir çocuğa bir AK-47'yi nasıl kullanacağını öğretmektedir. Onbir yaşında olduğunu öğrendiğimiz çocuk ise, hevesle silahı kavrarken "öğretmeni" ise onu sabitlemeye çalışır.

1980'lerden itibaren yüzbinlerce çocuk savaşlara sürüklenmiştir; çoğu henüz ergen iken, bazıları ise on yaşından küçüktür. Kimileri evlerinden kaçırılırken, kimileri ise erzak, güvenlik veya kendi kayıplarının intikamını almak gibi kişisel sebeplerden ötürü "gönüllü" olarak savaşa gitmişlerdir. Kuvvetli uyuşturucular, dayak ve dehşetin etkisiyle sürüklenen bu çocuklar, kimi zaman kendi aile ve komşularına karşı sakatlama, tecavüz, cinayet ve kundaklama gibi pek çok korkunç eylemlere zorlanmıştır. Çocuk askerler, özellikle de toplu tecavüz, cinsel organ yaralama ve zoraki hamilelikle yüzleşen genç kızlar olarak aynı suçların kurbanları olarak da karşımıza çıkar. Candace Scharsu'nun Sierra Leone'de çektiği fotoğraflarda böyle bir kız ile karşılaşırız. Kız ismini vermeye ve yüzünü göstermeye yanaşmasa da, göğsüne kaşu fıstığının asidiyle damgalanmış olan "RUF" ibaresi açıkça görülmektedir. Fatmata Kamara adlı bir başka kız ise daha konuşkandır. Onüç

yaşındaki bu kız, RUF tarafından onbir yaşında kaçırılmıştır. Franco Pagetti'nin çektiği fotoğrafta, objektife bakarak çizgili gömleğini sıyırdığını görürüz. Küçük, genç vücudunun yanısıra, kaçmaya yeltenmenin cezası olan göğsündeki çirkin beyaz yaralar da gözümüze çarpar. Batı'nın sömürgecilik ve ırkçılık geçmişi dikkate alınınca, Afrika'ya yönelik olarak "barbarlık" ifadesini kullanmak tereddüde yol açabilir. Ancak çocukların asker veya seks kölesi olarak kullanılması, bu tereddüdü kısa ömürlü kılar.

Çocuklar tarafından veya çocuklara karşı olsun, bu vahşetin amacı savaşları kazanmak değildir. Kuşkusuz, bir çocuğun kardeşini öldürmek, komşusuna tecavüz etmek veya bir ihtiyarın dudaklarını kesmekle askeri bir üstünlük elde etmesi söz konusu değildir. Asıl amaç, bu çocukları herhangi bir ahlaki, ailevi ve toplumsal düzlemden koparmak; uyuşturucu ile onları sersemletmek, aşağılamak ve korkutmak; suçluluk, korku ve sapık bir minnettarlıkla onlara hükmeden komutanlarına bağlamak ve daha da önemlisi kurban olmalarına rağmen onları aynı zamanda birer zanlıya da çevirmektir. Kısacası buradaki amaç, insan etiğinin DNA'sını bozarak kurban ile işkenceci arasındaki ahlaki farkı bulandırmak ve onları Primo Levi'nin bahsettiği o gri alana sürüklemektir. Bu deneyin sapkın şeytaniliği kelimeler ile ifade edilemez.

Ancak bu yöntemin başarısı da şüphe götürmez. İyi olmak, genç insanların tabiatında olmayabilir ancak bu insanlar doğal olarak şekillendirilebildiği gibi, Kültürel Devrim'de de gördüğümüz üzere acı çektirmekten keyif alabilirler. Lévy, karşılaştığı bu çocuk askerlerin "tüm savaşçılar arasındaki en katı, en vahşi, en zalim ve en çılgınları" olduğunu gözlemlemiştir. Pek çok Sierra Leone sakininin de öğrendiği üzere, çocuksu masumiyet çocukça bir ahlaksızlığa dönüşebilmektedir. Kırkiki yaşındaki bir sekreter olan Adama, İnsan Hakları Derneği'ne yaptığı açıklamada, Freetown'daki mahallesine gelen çocuk askerler için şunları kaydetmiştir:

"Onlardan korkuyorduk. Yetişkinlerden bile daha acımasız ve katı yürekliydiler. Acımak nedir bilmedikleri gibi, iyi ile kötüyü de ayıramıyorlardı. Yaşça büyük olanlarına yalvardığınızda, belki sizleri bırakmaya ikna edebiliyordunuz ancak genç olanlar merhamet nedir bilmiyorlardı. O kadar uzun zamandır asiler arasın-

dalardı ki, asla bunu öğrenme şansları olmamıştı... Bu çocuk askerler tamamen korkunçtu. İnsan hayatına en ufak bir saygıları bile yoktu."

Ishmael Beah, *Uzun Bir Yolun Ardından* adlı anılarında tek derdi ebeveynlerinin sorunlu evliliği olan Shakespeare düşkünü bir çocuktan, aralıksız vahşet ve ölümün bir aracına dönüşmesini anlatmaktadır. (Beah'nın bu kitabı yazmasından, tekrar bir dönüşüm yaşadığını anlamaktayız) Burada asıl çarpıcı olan, –her ne kadar korkunç olsa da– uygulanan vahşet değil, o ve diğer çocukların bundan aldığı keyiftir. Benim için Beah'nın kitabındaki en aşağılık an, bir gırtlak kesme yarışmasını kazandığında duyduğu gururu anlatışıdır.

Beah, "sözde ordu" olarak bahsettiği Sierra Leone'nin hükümet kuvvetleri için savaşmıştı. Bu birliğin, kullandığı taktikler anlamında RUF'tan pek bir farkı yoktu. Aşağıda, onüç yaşındayken milislerinin bir grup isyancıyla karşılaşmasını anlatmaktadır:

"'Bunları vurmak mermi israfı olur' dedi teğmen. Bu yüzden ellerine birer kürek verip, silah zoruyla kendi mezarlarını kazmalarını emrettik. Kulübelerin altında oturup, esrar içerek onların yağmur altında toprağı kazmalarını izledik. Her yavaşladıklarında etrafa ateş edip, onları daha hızlı kazmaya zorluyorduk. Kazma işi bittiğinde, onları bağladık ve süngülerimizi bacaklarına sapladık. Kimileri çığlık atmaya başlamıştı. Bizler ise gülüp, sussunlar diye onları tekmeleye başladık. Adamların her birini kendi çukuruna yuvarlayıp, üstlerini ıslak çamurla kapattık. Hepsi korkmuştu ve biz üstlerine toprak attıkça, tırmanıp çıkmaya çalışıyorlardı. Ancak silahlarımızı üzerilerine çevirince uzanıp, soluk ve hüzünlü gözlerle bizleri izlemeye başladılar. Toprağın altında tüm güçleriyle kıvranıyorlardı. Yerin altında hava almaya çalışırken çıkardıkları sesleri duyabiliyordum. Sonunda pes ettiler ve biz de uzaklaştık. Askerlerden biri "En azından gömüldüler" dedi ve bizler de kahkahayı bastık."

Ancak Beah bir çıkış bulur. İki yıllık mücadelenin ardından, bir UNICEF kampına tahliye edilir ve New York'lu bir kadın tarafından evlat edinilerek özel bir okulda eğitim alır. Oberlin College'den mezun olduktan sonra, kitabı da en çok satanlar arasında yerini alır. Levi gibi o da kurtulanlardan biridir. Ancak Levi'nin aksine, Beah yalnız kendi kayıplarının değil, başkalarına karşı işlediği akıl almaz işkencelerin de yükünü sırtlamaktadır. O hem bir avcı, hem de av; hem zanlı hem

kurbandır. Hem büyük acılar çekmiş, hem de büyük acılar yaşatmıştır. New York'ta güvende olsa da, sıçrayan kan, yanan et, dağılmış bağırsaklar ve akan beyinler hala kabuslarına girmektedir.

Bizlerin onların fotoğraflarına bakarken tepkilerimiz de çocuk askerlerin kişilikleri gibi dağılmaktadır. Çocuk fahişeler gibi, burada da sezgilere ters düşen, doğadışı, ahlaksız ve eylem ile yaşın bağdaştıramadığı bir şeyler vardır.[2] Çocuk ne kadar küçükse, taşıdıkları silahların kaba ve devasa ebatları da o kadar korkunçlaşır. Bunların hiçbiri yerine oturmadığı gibi, anlamlı bir hale de gelmez. Bu resimlere bakmanın huzurlu bir yolu yoktur.

Kanıksaması yanlış olsa da, bu çocuk askerlerin kömür karası tenleri, heykelsi yüzleri ve zarif, kaslı vücutlarının güzel olduğu da bir gerçektir. Ancak bu bedenler acı içindedir – yorgun, hasta ve yaralılardır. Bu resimlere yalnızca bakmak bile ahlaki bir şüpheye yol açabilir; izleyici adım atacak güvenli bir yer bulamadan güzellik ile vahşet arasında gidip gelir. Sevecenlik de söz konusu değildir; bu çocuklar hem mahkum hem de avcıdır. Teon Voeten, özeleştirinin de ötesinde çocuk askerlerin fotojenik olduğuna değinir. "ellerinde kocaman silahlarla gezinen küçük siyah çocukla... Askercilik oynayan ufak hergeleler, kaybolan masumiyet... Mecazın bini bir para..."

Çocuk asker fotoğraflarının çoğunda bir hüzün hissedilir. Dev tüfekler, süngüler, fişeklikler, roketatarlar, paçavralar ve tuhaf kıyafetler; bunların hiçbiri bizleri bu savaşçıların gözlerindeki keder kuyularından alıkoyamaz. Bazen bu çocuklar –adeta Heinrich Jöst'ün fotoğraflarındaki Yahudiler gibi– insani bir varlık olarak kabul görebilmek için yalvarır. Sven Torfinn, Kongo'da böyle bir fotoğraf çekmiştir. İri kulakları ve kocaman silahıyla bir çocuk, bizlere bakarken, kafasını adeta af dilercesine hafifçe yana eğmektedir. Bir başka fotoğrafta ise çocuğun gözleri donuk ve ölüdür – o kadar çok şey görmüş ve öyle şeyler yapmıştır ki, artık gözlerindeki ışıltı da kaybolmuştur. Yine de diğer fotoğraflar basit ve korkutucudur; Adama ve onun kimi nicelerinin de

[2] Savaş ve çocuk fahişeliği kolay kolay birbirinden ayrılmaz. Per-Anders Pettersson'ın 2007 yılında çektiği bir fotoğrafta Esther Yandakwa adlı bir Kongolu bir kız görürüz; Parlak desenleri olan yeşil bir elbise giyen bu kız, sigarasını tüttürürken, daha büyük iki kız ise onun saçlarını bağlamaktadır. Resmin yanındaki metin, dokuz yaşındaki Esther'in bir fahişe olduğunu açıklar.

tanıklık edeceği üzere, o vicdansız ifadeler birer mecaz değildir. Chris de Bode'un çektiği bu tür bir fotoğraf adeta bir uyarı niteliğindedir; karşımızda Tanrı'nın Direnişi Ordusu'na mensup ondört yaşındaki Ugandalı bir çocuğun son derece keskin, yakın çekim bir fotoğrafı vardır. Ağzı sımsıkı kapalı, burun delikleri kabarmış, çeperleri sararmış ve sert bir bakışa sahip gözlerinin altına ise endişeli kırışıklıklar çökmüştür. Fotoğrafın taviz vermez katılığı –de Bode kadrajı çocuğun kafasının üst kısmını keserek düzenlemiştir– yaklaşan tehlikeyi, çocuğun bu baskı altında artık patlayacağı hissini aktarır. Bu portre her türlü empati hissini uzaklaştırır; bu yüz, bir "Çocukları Kurtarın" ilanında göreceğiniz bir sima değildir.

Bu türün en sık yayınlanan fotoğraflarının bazılarında, çocuklar adeta kameraya oynamakta ve yol açtıkları dehşet ve korkunun son derece farkında bir biçimde silahlarıyla oynamaktalardır. Bu durum özellikle de Voeten'in fotoğrafları için geçerlidir. Bunların Liberya'da çekilen bir tanesinde, henüz buluğ çağına ermemiş beş ağır silahlı asker, bir kamyonetin kasasında otururken, içlerinden biri sırıtarak Voeten'e el sallamaktadır. Adeta bir tatil fotoğrafındaymış gibi davranan bu çocuklar, 'bizlere baktığınızda, en ufak bir iyilik katmaksızın bizim dehşetimize ortak oluyorsunuz; eğer gözlerinizi kaparsanız, bizim dönüştüğümüz canavarlardan kendini sakınan korkak birer sofudan farkınız kalmıyor' dercesine izleyiciyle alay eder.

Kimi zaman bu savaşçılar herşey ile dalga geçermiş gibi görünüyor. Riccardo Gangale'nin terkedilmiş bir Kongo okulunda fotoğrafladığı iki ergen savaşçıyı ele alalım. (Çocukların arkasındaki karatahtada, "İyi fikir..." ile başlayan bir cümlenin kalıntılarını seçebiliyoruz.) Ahşap bir bankın üzerindeki bu sıska gençler, uzun bacaklarını tembelce yayarak oturmaktalardır. Aralarından biri kapüşonlu bir tişört, parlak mavi bir pantolon ve turuncu renkli terlikler giymektedir. Bir elinde AK-47 tüfeğini tutarken, diğer elinde de –tipik bir genç gibi– bir teypçalar tutmaktadır. Sarı ve mavi renklerde, üzerinde ise bir adamın yüzünün basılı olduğu bir tişört giyen bir diğer çocuk ise silahını kirli bacaklarının üzerinde, kucağına dayamıştır. Her ikisi de belli belirsiz bir gülümsemeyle objektife bakmaktalardır. Adeta "İşte geldiğimiz nokta bu" demektelerdir. Alışagelmiş okul resimlerinin kasvetli ve bir o kadar da gülünç bir parodisini fotoğraflayarak Gangale, uygar kurumlar

ve onların yüce değerlerinin bu çocukların yaşadıkları dünyada nasıl çürüyüp gittiğini göstermektedir.

Bu resimlerin çoğu, çocuk askerlerin ahlaksızlığını gösterirken burada bir paradoks kendini gösterir. Çocuklar korkunç biçimde zarar görse de, bir çocuğun hayali olan o sınırsız gücün tadına varmıştır. Ancak bu genç insanlar için bu yeraltı düşleri ölümcül biçimde gerçek hale gelmiştir; çocuklar tam olarak saklanmaları gereken o içgüdülere terkedilmiştir. Bu fotoğrafların bazıları işte bu sapkınlığı, çocukların yetişkin ve yaşlıları kontrol edip terör estirdiği toplumları ortaya koymaktadır. Giacomo Pirozzi'nin çektiği bir fotoğrafta görülen muska ve kolyelerle donanmış, elinde kocaman bir silah tutan küçük, sıska bir çocuk, kendisine endişe ve itaatkarlıkla bakan yetişkin bir adamın evraklarını incelemektedir. Bu çocukların katılığı ve görünürdeki özgüvenleri, bu sefil ve kaba halinde bile iktidarın sarhoş ediciliğini ve korkunç yaşamlarına rağmen bunca çocuğun neden yardım kuruluşları tarafından kurtarılmaya neden direndiğini açıklığa kavuşturur. Bir rehabilitasyon kampında fotoğraflanan Kongolu bir çocuk, bıçaklarına el koyan iki iriyarı adama öfkeden çarpılmış bir suratla bakmaktadır.

Ishmael Beah da kurtarılmaya direnmiştir. UNICEF kampına götürülürken hissettiği "köpüren öfkeyi" şöyle yazar: "Sivillerin bana ne yapacağımı söylemesi çileden çıkarıcıydı. Bizi kahvaltıya çağırırkenki sesleri bile beni öylesine öfkelendiriyordu ki... Birkaç gün öncesine dek, ölüm kalımlarına biz karar verebilirdik." Gaddarlık alışkanlıkları sürmektedir: Beah ve arkadaşları bir başka çocuğu belki de öldüresiye dövmüştür – "Ölü mü yoksa baygın mıydı, bilmiyordum. Umurumda da değildi." Beah'ı iyileştirmeye çalışan yardım gönüllüleri ve "UNICEF gömlekleri giyen ışıltılı o adamlar" Beah'nın nefretini kazanmıştı. Daha da önemli olan bir başka şey ise, Beah'nın en tiksindiği şey olan ve iyi niyetli yetişkinlerin sürekli olarak tekrarladığı cümleydi: "Bu senin suçun değil."

Elbette onların suçu değil. Birleşmiş Milletler'in Sierra Leone'de kurulan savaş suçları mahkemesinin, onbeş yaş altındakilerin ülkedeki iç savaş sırasındaki suçlardan muaf tutulması kararını desteklemesinin sebebi de budur. Ancak tabii ki bu meselenin sonu değildir. Halen çarpışmakta olan yüzbinlerce çocuk asker ve dünyanın en yoksul ülkele-

rinde, acil yardıma muhtaç durumda en azından bir nesil Afrikalı genç bulunmaktadır. Levi, "Hasar iyileşmez; yalnızca zaman boyunca uzar gider" demiştir. Ishmael Beah kaderinden kaçmıştır; ancak başka kaç çocuk bunu başarabilecek?

Uganda'da çekilmiş mutlu bir fotoğrafa bakıyorum; eski bir çocuk asker ailesine kavuşmuştur. Başını eğmiş çocuğun ifadesini görmek güç olsa da, annesinin yüzünde tartışılmaz biçimde ışıl ışıl bir gülümseme görülmektedir. Ancak bu çocuk askerlerin çoğu ailelerini gülümsetemeyeceklerdir; onlar yetimler ve kalıcı paryalardır. Çoğu tecavüz sonucu dünyaya gelen kızlar ise daima dışlanmış yabancılar olarak kalacaklardır. (Chris Sattlberger'in Angola'da çektiği bir fotoğraf, geleceğin ailesine dair karanlık bir öngörüde bulunur; tebessümüz iki ergen asker ve ağlayan bebekleriyle objektife bakmaktadır.) Bu eski savaşçıların çok azının bir eğitimi veya mesleği vardır; bazıları uyuşturucu



FOTOĞRAF 5.2

Makena, Sierra Leone, 2004: Görünüşte barış halinde olsa da, Sierra Leone harap bir durumdadır. Stuart Freedman bu fotoğrafta, ülkenin kasvetli "insani gelişim" mücadelesini yakalamıştır. Fotoğraftaki küçük çocuk babasının protez bacaklarına bakmaktadır.

Fotoğraf: Stuart Freedman/Panos Pictures.

bağımlısı veya kalıcı olarak sakattır. Kimileri ise çöplükleri veya mezarlıkları mesken tutmuştur.

Kimileri ise aklını yitirmiştir. Stuart Freedman'ın Angola'da çektiği bir fotoğrafta görülen çocuk asker, artık "gayrıresmi bir psikiyatrik merkez" denetimindedir. Boş, taştan bir odada sırtı bizlere dönük olarak oturan çocuk, bir makine parçasına zincirlenmiştir. Tim A. Hetherington'ın Çad'da çektiği bir fotoğrafta ise buluğ çağındaki bir asker, bir ortaçağ zindanına benzer taş bir hücrede tutulmaktadır. Yaralı görülen koluna rağmen, bizleri yakalayan şey yüzüdür. Gözleri, atıl almaz bir dehşetle bizlere bakmaktadır; "alev alev gözler" burada kelimenin tam anlamıyla gerçektir. Ancak bu yine de tuhaf biçimde aşina bakıştır. Bu çocuk, bir anlamda, 1948 yılında Chim tarafından ölümsüzleştirilen Tereska adlı Polonyalı küçük bir kızın kardeşidir. Bir toplama kampında büyümüş olan bu kızın benzer biçimde ürkmüş yüzü, ima ettiği o imkansız dehşetiyle birçok nesli kendine kilitlemiştir.

Sierra Leone'de onbir yıl boyunca süren savaş 2012 yılında son bulmuştur. Seçimler düzenlenip, RUF silahsızlandırılsa da, RUF'un lideri Foday Sankoh savaş suçlarından yargılanmayı beklerken ölmüştür. Yine de, eski Liberya başkanı ve Sankoh'un silah arkadaşı Charles Taylor'ın Lahey'de yargılanması bir nebze tatmin edicidir.

Ancak Sierra Leone halen büyük ölçüde, çabuk biçimde toparlanamayacak bir harabedir. Ülke savaşın öncesinde de dünyanın en korkunç yerlerinden biridir; Ulusal İstihbarat Konseyi Projesi dahilinde hazırlanan raporda, iç savaş "çoktan ölmüş bir cesedi kemiren bir kurtçuk" olarak ifade edilmiştir. Sierra Leone, 2007-2008 yılları arasında Birleşmiş Milletler insani gelişim endeksinde liste sonu olmuş ve Uluslararası Kriz Grubu tahminlerine göre, ülke on yıllar boyunca –bağış yapan ülkelerin önermekte sabırsız veya cimri olacağı türden– büyük ölçekli yardıma ihtiyacı olacaktır. Elimizdeki siyah-beyaz bir fotoğraf bu "insanı gelişimi" kısmen de olsa göstermektedir. Bu fotoğraf tam anlamıyla bir savaş fotoğrafı olmasa da, tam anlamıyla bir barış fotoğrafı da değildir. Stuart Freedman'ın bu karesinde, yalın bir odada tahta bir sandalyenin üzerine tünemiş küçük bir çocuk görülmektedir. Kasvetli olmasına rağmen tamamen virane de görünmeyen odada fazladan üç sandalye, ortalığa saçılmış bir çift terlik ve üzeri öte beri ile dolu bir masa vardır. Güneşle

ışıldayan kapı eşiğinde, hayal meyal görülen bir silüet vardır; ilk bakışta fotoğraf son derece dingin ve huzurlu görünür. Ancak çocuk gelen ziyaretçiyi umursamaz. Aklında bambaşka bir şey vardır; çıplak zeminde, odanın ortasında duran, babasına ait bir çift protez bacak.

Sierra Leone halkı birbirini katletmeye son vermemiş, verememiştir. Savaşı bitiren Nijerya yönetimindeki Batı Afrikalı birliklerin veya Birleşmiş Milletler kuvvetleri de değildi. Sonuç veren hamle, Sierra Leone'nin eski sömürgecisi İngiltere'nin 2000 yılında başlayarak iki yıl süren işgali olmuştur. Bu müdahale İngiltere'de –özellikle de karşılıksız iyilikseverlikten kaçınan muhafazakarlar ve yeni sömürgecilikten kaçınan solcular arasında– tartışmaya yol açmıştır. Ancak İngiliz birlikleri gerek Sankoh'u yakalamakta, gerekse asileri mağlup ederek, yönelitmez bir devlete bir nebze olsun güvenlik getirmişlerdir.

Memuna'yı düşünürken tüm bunları anımsamakta fayda vardır. Onun fotoğrafına bakarken biraz da olsun açıklık veya sezgiye sahip olabilmek için, fotoğrafın göstermediklerine de –öncesinde gelen seçimlere, tarihe, üretilenlere ve Memuna'nın dikkatimizi cezbeden imgesine bakmalıyız. Memuna'ya bakmak, onun bu hale nasıl geldiğine bakmaktır. Bu, Sierra Leone'nin, tüm dünyanın gözleri önünde gaddarlık nöbetine yakalanışını görmektir. Bu, sömürgeciliğin ve sonrasındaki yeni dünya düzeninin Afrika'ya ödettiği bedele ve halklarına ihanet eden pek çok sömürge sonrası devletin başarısızlığına bakmaktır. Bu, politikaya veya şiddetin "sömürge karşıtı bir silah" değil, nihilist bir son olduğu RUF gibi grupların *anti*politikasına ve bu sonu gelmez kanlı vahşete son vermeyi başaran İngilizlere dobra bir bakış atmaktır.

Böylesine unsurların bilinmesi, yetersiz de olsa, Memuna'yla dayanışma kurabilmek için bir başlangıç olabilir. Ancak korkarım bu Arendt'in dayanışma vizyonuna veya Berger'in devrimsel değişim umutlarına erişememektedir. Batı Afrika'ya akın eden uluslararası birlikler olmayacaktır; Paris, Londra, New York veya Beyrut sokaklarında Sierra Leone'li çocuklara destek talep eden protestolar yapılmayacaktır. Düşlediğim dayanışma Memuna'nın ve babasının kolunu iyileştirmeyecek veya kaybettikleri dünyayı onları geri sunamayacaktır. Ancak bu dayanışma, Memuna'yla olan dayanışmamızın onun sakatlığı ile sınırlı kalmamasını veya bu sakatlıktan iğrenmememizi de sağlar.

Memuna'yla dayanışma, onun sakatlığını, hepimizin bağlı olduğu ve – siyasi, mali ve etik olarak ilişkili olduğumuz– daha büyük bir gerçeklik içerisinde, ülkesinin içinde bulunduğu koşulları ve iyi bir gelecek için çektiği güçlükleri tatlı sözlerle gizlemeksizin konumlandırmaktır.

Ne kadar uzun ve dikkatli bakarsak bakalım, bu tür –taraflı ve utanç verici– bir dayanışma fotoğraf içerisinde gelişmemektedir. Bu, kadrajın dışındaki dünyaya olan ilişkimize bağlıdır. Memuna'nın silik tebessümünü anlamak için, bir dönüş umuduyla ondan uzaklaşmamız gerekir. Dürüst olmak gerekirse, böyleyken bile yaşadığı acıları dindirmek, adalet sunmak veya yapılan imkansız hataları telafi etmek mümkün değildir. Umudum, daha güçlü, daha bilge ve geçmişine dair dehşet verici bir acıma hissinden, şimdisine dair bir umarsızlıktan veya geleceğine dair cılız bir titremeden daha işe yarar bir şey sunabileceğimizdir.

Bu fotoğraflardaki vahşet şüphe götürmez ölçüdedir – yine de bunlar bile, gerek Batı gerekse İslam dünyasından gelen zanlıların elinden çıkan işkence ve infazları gösteren çağdaş bir dizi resmin yanında soluk kalırlar. Bu imgeler aynı anda hem çatışırken, hem de birbirilerini bütünlerler. Amaçları aynıdır: insanlar arasındaki dayanışma duygusunu hiçe saymak ve hatta tamamen yoketmek.



FOTOĞRAF 6.1

Rawalpindi, Pakistan, 2007: Resimdeki adam, kurbanları arasında Benazir Bhutto ve yaklaşık onbeş kişinin bulunduğu suikast bombası saldırının ardından feryat etmektedir. John Moore tarafından çekilen ve New York Times tarafından pek çok defa yayınlanan bu fotoğraf, betimlediği terörist vahşet ve sebep olduğu keder ile on yıllık bir süreci özetlemektedir.

Fotoğraf: John Moore/Getty Images.

6
Ebu Garib ve Cihad
Uygarlıkların Dansı

Her belgesel fotoğraf bir olayı kaydeder. Ancak Ebu Garib fotoğrafları başlı başına birer olaydır. Bu anlamda, daha önceki bölümlerde de değindiğimiz ve gaddarlığı yalnızca betimlemekle kalmayıp, onu yücelten aşağılayıcı fotoğraflar aynı dizisinde yer alırlar. Bu fotoğrafların belgelediği davranış kötüdür, ancak sebep oldukları o sersemletici etkinin kökeni gösterdikleri işkencecilerin su götürmez neşelerinden kaynaklanmaktadır. Uygarlık, insanların birbirilerini incitmeyecekleri umuduna dayalı değildir – şayet böyle olsaydı, dünyanın hiçbir yerinde bir uygarlığa rastlamak mümkün olmazdı. Ancak yine de uygarlık insanların utanç hissine ve gaddar eylemlerinin olası sonuçlarına yönelik korkularını varsaymaktadır. Utanç ve korku hisleri kaybolup, sadizm ve vurdumduymazlık egemen olduğunda ise tehdit altında olduğumuzu hissederiz. Benim ve sizin acınızın bir başkasının gurur ve neşe kaynağı olduğu bir dünyaya güvenmek kolay değildir.

Dünya üzerindeki milyarlarca insan artık Ebu Garib fotoğraflarını görmüştür; bu anlamda belki de dünyada en çok dolaşımda olan resimler olabilirler. 2004 yılının Nisan ayındaki ilk yayınlanışlarından günler, hatta belki de saatler sonra bu fotoğraflar uluslararası düzlemde gözler önüne serilmiştir. Doğu ve Batı'da sayısız dergi ve gazetede yayınlanmış; internet siteleri ve televizyon programlarına konu olmuş; pek çok işaret, ilan ve afişle karşımıza çıkmışlar ve milyonlarca e-posta içerisinde dağıtılmışlardır. Bir New York müzesinin modern duvarlarından Tahran›daki kadim, devasa duvarlara kadar tüm dünyada gösterilmişler ve Gazze'deki mezartaşlarının üzerine "İntikamımızı Alacağız" vaatleriyle asılmışlardır. Bu fotoğraflar tüm Arap dünyasında, çarşılarda satın alınabilmektedir. Bu imgeler, tüm fotoğraflar gibi, terörist örgütlerin videolarından, insan hakları örgütlerinin bağış kampanyalarının tanıtımına kadar pek çok farklı amaca hizmet edebil-

mektedir. Aslına bakılacak olursa, bu fotoğraflar her türlü propaganda amacıyla kullanılmıştır; internet üzerinde bir İsrail bayrağı üzerine yansıtılmış bir Ebu Garib "logosu" bulmak pek de güç değildir. Bu fotoğraflar küresel bir diyaloğun yanısıra küresel bir tiksinti ve öfke seline de yol açmışlardır.

Ebu Garib'e giden yol, Seymour Walsh, Mark Danner ve Jane Mayer gibi araştırmacı gazeteciler tarafından oldukça titiz biçimde belgelenmiştir; burada benim ilgimi çeken ise fotoğrafların kültürel açıdan ele alınışıdır. En başından beri bana basit, kârsız ve tuhaf görünen kültürel yönler vardır. Bu işkence fotoğrafları, sol çevrelerde özcü bir nefret nöbetine yol açmıştır; New York'ta gerçekleştirilen bir panelde, katılımcılardan biri Birleşik Devletler'in eşi benzeri görülmemiş ölçüde yozlaşmış bir yıkım aracı olduğunu ve bu fotoğrafların ise Amerika'nın gerçek yüzünü açığa çıkardığını belirtmiştir. Sağ görüşlü çevreler ise çaresiz bir ahlaki göreceliliğe bel bağlayarak, Arap ve İslam rejimlerinde geniş ölçüde başvurulan işkencenin Amerika'nın işlediği suçlardan farksız olduğuna değinmiştir. Bir *Wall Street Journal* köşeyazarı, öfkeyle şunu sormuştur: "Televizyon yedi gün, yirmidört saat boyunca Ebu Garib fotoğraflarını gösterebilirken, Saddam'ın işlediği insanlık suçlarına ellibeş dakika bile ayıramaz mı?"

Her iki tepki de çok daha derin ve güç anlamları gizlerken, diğer yandan ise gerek iyi gerekse kötülük doğrultusunda Amerikan ayrılıkçılığına dair düşünceleri gözetmişlerdir. Ancak benim görüşüme göre bu fotoğraflar ve yol açtıkları infial yalnızca Birleşik Devletlerin özünde İslam dünyasından çok daha barbar olduğunu teşhir etmekle kalmamış, bunun da ötesinde 11 Eylül'ün ardından hem Doğu'nun hem de Batı'nın vahşet eylemleri ve imgeleri üzerinden sürdürdüğü şeytani dansı da gözler önüne sermiştir. Tüm dünyanın gözleri önünde gökdelenleri parçalayan uçaklar; dehşet ve şaşkınlık yaratmayı amaçlayan füzeler ve bombalar; evinizdeki bilgisayarınızdan akan, Ortaçağ'dan kalma kelle uçurmalar; önce işkencecilerinin, sonra da dünyanın gözleri önünde eziyet edilen çıplak tutsaklar ve intihar saldırıları itinayla fotoğraflanarak hevesli izleyicilere sunulmuşlardır. Bu tür bir gaddarlık yalnızca imgeler veya eylemlerden ibaret değildir. Bunlar her ikisi de olabilmeleri için tasarlanmışlardır. Bunlar seyrin ve eylemin propagandalarıdır. Amaç karşılıklı nefret ve korku yaratmaktır; bizler

ölümün sembolleri ve gerçekliği üzerinden o nefret duyulan "ötekiye" bağlıyızdır.

Amerikan basınında, Amerikalı askerlerin Ebu Garib'deki Iraklı tutsaklara neden ve nasıl işkence ettikleri ve bu işkenceyi neden ve nasıl fotoğrafladıklarına yönelik iki yaklaşım bulunmaktadır. İlk açıklama politiktir: Ebu Garib suiistimalleri doğrudan Bush yönetiminin daha önce görülmemiş 11 Eylül sonrası siyasetinin bir sonucudur. Washington Post gazetesi Ebu Garib ile ilgili makalelerinden birine "Yoz Bir Kültür" başlığını vererek Başkan George W. Bush'un standart savaş kanunlarını ihlal edişine göndermede bulunmuştur.

İkinci analiz de yoz veya müsamahakâr olarak da ifade edilen bir kültürü suçlamaktadır. Bu görüşe göre suçlu, internet pornografisi, video oyunları, rap müziği ve kanlı televizyon ve sinema filmleri ile bezeli Amerikan pop kültürünün alelade vahşetiyle yaratılan ve gerçek şiddetin dehşetine bağışıklık göstermekle kalmayıp, bundan haz duyan zeka özürlü bir nesilde aranmalıdır. Ebu Garib fotoğraflarının yayınlanmasıyla birlikte bu tür kültürel distopyalar da hız kazanmıştır. New York Üniversitesi fahri profesörü Paul Vitz, *Washington Post*'a Ebu Garib fotoğraflarının, gençlerin pornografi ve Amerikan pop kültürüne tam anlamıyla gömülmelerinin kaçınılmaz sonucu olduğunu ifade etmiştir. Muhafazakar Miras Vakfı'nın sözcüsü Rebecca Hagelin ise *Los Angeles Times*'daki köşesinde, Ebu Garib'in bariz biçimde "zıvanadan çıkmış bir kültürün en son delili" olduğunu belirtmiştir. Medyada yer almakta olan "kültürel çürüme" olgusuna göndermede bulunan Hagelin, şöyle devam etmiştir: "Kültürel ahlaksızlık çukurunda o kadar uzun zamandır çırpınıyoruz ki, leş kokulu bir çamurla kaplandığımızı bile farkedemiyoruz."

New York Times yazarı Frank Rich, bu kültürel ilticacıları "gülünç" olarak addetmiş ve eklemiştir: "Kendini ahlaki birer önder ilan etmiş kimileri, Amerika'nın seçim yılındaki bu kültür savaşındaki yeni bir cephe olarak Ebu Garib'i ele almak gibi savunulmaz bir olguya sığınıyorlar." Ancak bu kültürel zehir görüşüne katılanlar yalnızca muhafazakarlar ve dindar sağ görüşlüler değildir. Susan Sontag, Ebu Garib'e dair en çok okunan ve en geniş çapta tartışılan ve Brezilya'dan Balkanlar'a pek çok yerde tekrar basılan bir New York Times Magazine kapak haberinde

ağırlıkla bu kültürel argümana eğilmektedir. "Resimlerin çoğu, işkence ile pornografinin birleştiği daha büyük bir bütünün parçası gibiydi. İnsan, Ebu Garib'deki mahkumlara karşı işlenen cinsel tacizin ne kadarının internette bulunan devasa pornografi repertuarından esinlenildiğini düşünüyor." Video oyunları ve bezgin ayinlere de göndermede bulunan Sontag ithamını şöyle sürdürmüştür: "Amerika, şiddet fantezilerinin ve pratiklerinin bir tür eğlence halini aldığı bir ülkeye dönüşmüştür... Bu fotoğraflarda betimlenen affedilmez vahşete yönelik egemen bir hayranlık kadar utanmazlığın da kültürünün göstergesidir."

Sontag asla eğlenceye dair bir yakınlık duymadığı gibi, bu denemede Frankfurt Ekolü eleştirmenlerinin kitle kültürünün cezbediciliği ve ihanetlerine dair ikazlarda bulunan o yaşlı ve sansürcü yankılarını duymak da mümkündür. "Bu eğlence anlayışı, ne yazık ki giderek "Amerika'nın gerçek tabiatı ve yüreği" haline gelmektedir."" şeklinde uyarır Sontag. "Amerika'da artmakta olan vahşete yönelik bu kabullenişi ölçmek son derece güçtür fakat bunun kanıtına her yerde rastlamak da mümkündür." Bu düşünüş biçimi, aralarında Marksist düşünür Slavoj Zizek'in de bulunduğu diğer kültür eleştirmenleri tarafından da süratle benimsenmiştir. "Birleşik Devletler ile tanışmış herkes, Ebu Garib fotoğraflarının altında yatan, Birleşik Devletler popüler kültürünün karanlık iç yüzünü de tanımıştır." diye yazan Zizek şöyle sürdürür: "Böylece Iraklı mahkumlar Amerikan kültürü ile tanışmışlardır... Aşağılanmış bu Irak askerlerini gösteren fotoğraflarda bizler "Amerikan değerlerine" dair bir fikir edinebiliyoruz.

Sontag'ın yazısı, tonunu sevmesem de argümanına katıldığım noktalar olmasından ötürü canımı sıkmıştı. Çünkü eşitlikçi içgüdülerin olduğunu umduğum şeylere rağmen, popüler kültürün büyük bir kısmı beni ya sersemletiyor ya da iğrendiriyordu; Sontag'ın da şüphelendiği gibi, koruyucu bir kalkanın ardında yaşıyor, keyfi biçimde popüler kültüre dalıp çıkarken kendimi çirkin, aptal ve aşırı ölçüde vahşi olandan sakınmaya çalışıyordum.

Yine de müsamahakar ve popüler olana saldıranlara da, sağda ve solda yer almalarına bakmaksızın kuşkuyla yaklaşıyorum. Bir yüzyılı aşkın zamandır kendilerini –Amerikan saygınlığıyla karıştırılmaması gereken– Amerikan ahlakının bekçileri bellemiş bu insanlar seri üretimdeki kültürel biçimlere karşı kampanyalarda bulunmuş, yalnızca

fotoğraf, film ve televizyon programlarıyla kalmayarak roman, piyes, çizgi roman ve müzik kayıtlarına bile saldırmışlardır. Ancak genellikle bu kendine münhasır gardiyanların muhalefet ettiği şey biçimin –özellikle de cinsel terkin ikna edici biçimde aktarıldığı pop müziğin- kendisi değil, onun eğitimsiz kitlelere erişebilirliği idi. Buna karşın, Amerika'nın en aklıselim kültür eleştirmenleri (Agee, Kael, Gilbert Seldes ve Greil Marcus gibi yazarlar) Amerikan kültürü ile –Amerikan özgürlüğü, içtenliği ve duygusallığından oluşan- Amerikan eğlencesinin nasıl içiçe geçtiğini anlamış olmaları kesinlikle bir kaza eseri değildir. Çabalar çoğu çöp olsa da, kimi zaman ilham ve haz verici yapıtlara ve hatta adeta birer deha ile bile sonuçlanabiliyordu. Kültürel muhafazakarların Amerika'ya yönelik yergilerinin, köktendinci Müslümanların Amerika'yı lanetleyişlerine benzerliği son derece çarpıcıdır. İran doğumlu yazar Rouzbeh Pirouz, radikal İslamcıların Batı kültürünü "yoz ve yıkıcı... ahlaksızlık, vahşet ve sadizm" ile bağdaştırdıkları gözleminde bulunuyor. Bana göre bu, Sontag ve Zizek'e son derece benzer görünüyor.

Ayrıca Amerikan popüler kültürü şiddeti yüceltse de, popüler kültür şiddetin olmazsa olmazı değildir. Yirminci yüzyıl ve yirmibirinci yüzyılın başında, internet pornografisi, vahşet filmleri veya video oyunlarının yardımı olmaksızın da akıllara durgunluk verecek şiddet biçimleri patlak verdi. Er Lynndie England'ın zihni ve yüreği Amerikan popüler kültürünün miskin pisliğiyle çürümüş de olabilir. Ancak Nicholas Berg'in idamını filme alan terörist lideri Abu Musab al-Zarqawi ve Pakistan, Irak ve Afganistan'da okul, cami ve hastaneleri memnuniyetle bombalayan intihar bombacılarının aklını ve zihnini çürüten çok daha farklı birşey olmalıydı. Lynndie England bizim dünyamızda bir parya iken, al-Zarqawi kendi dünyasında bir kahramandır.

Kısacası, sağda ve solda yer alsalar da, kültürel muhafazakarlar hata yapmaktalardır. Günümüzün en vicdansız, en bariz, en yüceltici ve en aşkla resimlenmiş vahşeti, Amerikan popüler kültürünün hedonizmine açıkça karşı olanlar tarafından üretilmektedir. Büyük Arap televizyonları haftanın her günü ve günün her saati bitmek bilmeyen şiddet dolu kayıtlar gösterirken, İslamcı web siteleri ise en dehşet verici idam ve intihar görüntülerini yayınlıyorlar. Bu siteler, küresel dayanışmanın harika bir örneği olarak Batı'daki benzerlerini andıran bir popülerlikle,

kanlı Cihat filmlerini ortaya çıkar çıkmaz dolaşıma sokuyorlar. (Berg'in öldürülmesinin ardından geçen birkaç ay içerisinde on milyonu aşkın kişi söz konusu videoyu indirmişti.) Savunduğum nokta, Ebu Garib fotoğraflarında da görüldüğü üzere "onlardan" aşağı kalır yanı olmayan "kendi" şiddetimizi savunmak değil, Ebu Garib gibi bir faciayı açıklamak için her daim hazır ve nazır bir öcü gibi görülen popüler kültüre yönelik kolay yoldan ithamlara daha temkinli yaklaşmaktır. Görülen o ki, Amerikan kültürel egemenliğinin dışında kalanlar –veya kalmak isteyenler- bile kameranın veya sadizmin hazlarından azade değiller.

Ancak Ebu Garib fotoğrafları her ne kadar Amerikan kültürünü ve Amerikan ruhunu teşhis etmekte yeterli olmasa da, bizlere kanunlar terkedildiğinde gaddarlığın nasıl kök saldığını hatırlatmaktalardır. Kendimizi ne ölçüde güvenilir görsek de, kanunlara ihtiyaç duymamızın sebebi budur. Fotoğraflar mide bulandırıcı olmakla birlikte, iğrenme hissi izleme eylemi sürdükçe –azalmaktansa- daha da artmaktadır. Ayrıntılara yeniden bir bakın: Mastürbasyona zorlanan zavallı bir avuç tutsağa; diz çökmüş, beli bükük, kolları başını kavramış biçimde, hırlayan bir köpeğin hışmına uğramış, dehşet içindeki çıplak bir adamın halini andıran o tuhaf çömelişe; kanlar içinde, çırılçıplak biçimde kanlı beton zeminde yatarken zorla tahrik edilen tutsağa; ve bir ıstırap (yada belki öfke) çığlığıyla yamulmuş o mahkumun yüzüne yeniden bakın. Birer seri halinde izlendikleri takdirde, resimlerin etkisi tek tek izlendikleri zamandan daha korkunç bir güce erişiyor. 2008 tarihli, Standard Operating Procedure (Standart Operasyon Prosedürü) adlı kitabında Philip Gourevitch, "böylesine yabanıl zindanlar asla bu denli çıplak biçimde görüntülenmemişti" diyor ve büyük ihtimalle de bu konuda haklı.

Ebu Garib fotoğraflarının çekilmiş olması kötü olsa da, dünyaya teşhir edilmeleri bir anlamda iyi olmuş olabilir. Peki tam olarak *neyi* ortaya çıkardılar? Gourevitch'in kitabına ve Errol Morris'in aynı adlı filmini teşvik eden de işte bu sorudur. (Gourevitch'in kitabı Morris'in röportajları üzerine kuruludur.) Kitap belirgin biçimde Sontag-vari bir bakış açısı almaktadır; bu gerçekten de Sontag'ın "Kesin anlamda, kimse fotoğraftan asla birşey anlamaz" iddiasını gerçekleştirmek adına girişilmiş en açık çabadır. *Standart Operasyon Prosedürleri*'nin amacı

fotografik delillerin son derece limitlerini göstermeyi amaçlarken, öte yandan bir başka şeyi açığa çıkarmaktadır.

Gourevitch hapishane fotoğraflarının yayınlanmasını "derin bir kamu hizmeti" olarak ifade etse de, yaratabilecekleri sansasyonun – yada fotoğrafların doğasının- onları "hikayenin tamamıymış gibi göstermeyi kolaylaştırdığından da endişe duymaktadır. Bu nedenle, her fotoğrafın ardındaki bireysel öyküyü aramaya koyulur ve pek şaşırtıcı olmayan bir biçimde, fotoğrafların tek başına birşey anlatamadıklarını farkeder. En dehşet verici fotoğraflardan bazıları görece daha az vahşi eylemleri gösterirken, en korkunç resimlerden bazıları ise yok denecek kadar az ilgi görmüştü; en vahşi işkencelerden bazıları fotoğraflanmamıştı bile. Ve en büyük suçlardan bazıları –özellikle de Manadel al-Jamadi adlı bir şüphelinin cinayeti- böbürlenen ve şakalar yapan genç askerlerin kan donduran görüntüleri karşısında adeta yok sayılmıştı.

Gourevitch, neredeyse anında birer ikon haline gelen iki fotoğraf üzerine yoğunlaşmıştır. Bunlardan ilki –Lynndie England'ın kendisini "bu savaşın afiş kızı" haline getirdiğinden yakındığı- England'ın boş gözlerle, pislik içinde ve çırılçıplak bir biçimde yerde yatan "Gus" lakaplı mahkuma baktığı fotoğraftır. Mahkumun bir kolu göğsünün üzerinde bükülmüş durumdayken, England onu boynuna bağlı bir köpek tasmasından tutmaktadır. Gourevitch'e göre Gus tecrit hücresinden normal bir hücreye alınıyordu; England Gus'ı sürüklemektense, sevgilisi ve düşmanı Onbaşı Charles Graner'ın fotoğrafını çekebilmesi için tutuyordu. (England ve Graner'in ilişkisi Gourevitch'in kitabında sıkça karşılaşılan ve suçlu bir hayranlık veren bir temadır) Gus "acı içinde kıvranıyor" gibi görünse de Gourevitch mahkumun içine atıldığı o "kalın kapılı, penceresiz, ışıksız, susuz, tuvaletsiz, bomboş betondan tecrit odasının" çok daha kötü olduğu konusunda oldukça ikna edici biçimde öne sürmüştür. Ancak bu iddiaya dair bir fotoğraf yoktur.

İkinci fotoğraf ise artık "Çuvallı Adam" olarak bilinen ve Ebu Garib fotoğrafları arasında en sık görülen ve en çok üretilenidir. Askerlerin "Gilligan" takma adını verdikleri, başında siyah bir çuval, üzerinde ise çarpık bir yelekmiş gibi görünen bir battaniye sarılı olan mahkum, kolları çarmıha gerilmiş İsa gibi iki yana açılmış biçimde bir kutunun üzerinde durmaktadır. Mahkum, Ebu Garib raporlarına göre yüklü elektrik kablolarına bağlıydı ve şayet hareket ederse çarpılabilirdi. Elbette

bu Amerikan askerlerinin Gilligan'a söyledikleriydi. Ancak bu boş bir tehditti: Gilligan asla fizikel bir tehlike içinde değildi –ancak elbette onun bunu bilmesine imkan yoktu. Sanıldığının aksine, yorucu bir gece mesaisi yerine onbeş dakika süren bu sahte elektrik işkencesi hakkında Uzman Sabrina Harman şöyle demektedir: "Çarpılmayacağını biliyordum. O yüzden çok da umurumda değildi... Gecenin sonunda bizlere gülüyordu, belki de onun direncini kıramayacağımızı biliyordu." Bu olaydan kısa süre sonra Gilligan'ın talihi dönmüş: Gourevitch'in yazdıklarına göre "Askeri Polis'in favori mahkumlarından biri haline gelmiş" ve "tesis hademesi gibi ayrıcalıklı bir konuma getirilmişti." Sabrina Harman şöyle diyor: "Çok ama çok komik bir adamdı. Eğer yanımızda birini eve götürebiliyor olsaydık, tercihim kesinlikle ondan yana olurdu." Birleşik Devletler'e dönüşünün ardından Harman, Gilligan'ın bir dövmesini yaptırmıştır. Dolayısıyla, Gilligan'ın durumu da, adeta Gus'inki gibi en azından resimlerde görüldüğü kadarıyla yargılandığı takdirde, belki de herşey göründüğü gibi ya da en azından fotoğraflarda görüldüğü gibi değildir.

O halde ne ölçüde farklıdır? *Shoah* gibi, *Standart Operasyon Prosedürleri* de tanık ifadelerine -ki bu durumda bu tanıklar hapishanede görevli askerlerdir- dayanmakta veya dayanıyor gibi görünmektedir.[1] Kitaptaki ana temalardan biri askerlerin, fotoğrafların kamuoyunda yarattığı tepkiye yönelik şaşkınlığı ve özellikle de *hangi* fotoğrafların böylesine bir öfkeye neden olduğuydu. England için o tasmalı fotoğraf "yalnızca bir resim" iken, işlenen diğer ayıplara kıyasla ne en acımasız, ne tehlikeli, ne de ıstırap verici olmadığı da doğrudur. Harman da "Cübbeli Adam" fotoğrafının uyandırdığı yankıdan bir hayli şaşkına dönmüş görünmektedir. Gourevitch şöyle yazmaktadır: "O'nun [Harman] anlayamadığı, -Ebu Garib'teki tüm o fotoğraflara rağmen- özellikle Gilligan'ın fotoğrafının kamuoyunda yarattığı etkiydi. 'Sanırım herkes, öyle olmadığı halde Gilligan'ın işkence gördüğünü düşünüyordu.' demişti. "Ortada gerçekten çok daha kötü fotoğraflar var. Gerçekten, onun başına kötü hiçbir şey gelmedi." Gourevitch'in bunları gösterme amacı, fotoğrafların gerçekte ne ölçüde yanıltıcı olduğunu;

[1] *Standart Operasyon Prosedürleri*'nin kaynakça ve notlar anlamındaki eksikliği içeriğindeki verinin büyük çoğunluğunun değerlendirilmesini güçleştirmektedir. Morris'in filminin "canlandırmalar" üzerine kurulu olması ise bu durumu daha da güçleştirmektedir.

objektiflerden uzaktaki daha büyük suçları yoksayarken, onların üzerine yürüttüğümüz yargıların doğru olmayabileceğini göstermektedir.

Gourevitch, fotoğrafın sınırlarına "boyun eğmeyi" reddettiğini yazmaktadır ki, hiç kuşkusuz bu duruş Claude Lanzmann'ın yürekten desteğini kazanabilirdi. Ancak aynı Lanzmann gibi, Gourevitch de bu sınırların dışına adım attığında yöneldiği yer en az fotoğrafların kendisi kadar taraflı ve kusurlu olan askerlerin ifadeleridir. Bizi gerçekten hayrete düşüren şey Ebu Garib'de gerçekte olanlar ile gösterilen arasındaki farktan çok, askerlerin gerek fiili veya ahlaki ifadelerinin sınırlarıdır – gerçekten de burada kötü birşeyler meydana gelmiştir. Bizi asıl şaşırtan, sıkkın hissizlikleri ve yılışık bahaneleridir. Gourevitch'in kitabını okuyup Morris'in filmini izledikten sonra, Martha Gellhorn'un 1945 yılında Almanya'da kaleme aldığı birşeyi anımsadım: "Tüm bir ulusun sorumluluklarını savdığını görmek aydınlatıcı bir gösteri değil."

Aslına bakılırsa askerlerin hiçbiri savacak bir sorumlulukları olduğunu düşünmemektedir. Harman, Gourevitch'in "neşeli hatıralar" olarak adlandırdığı, al-Jamadi'nin dövülmüş cesedi hakkında "Sanırım 'Bu adamın da bir ailesi var' diye düşünmüyorduk" diyor. "Ölü bir herif işte – bir cesedin yanında fotoğraf çektirmek havalı olurdu" diye de ekliyor. Askerlerin mahkumlara uyguladığı aşağılayıcı bir başka yöntem olan kadın çamaşırları giydirmek hakkında ise Çavuş Jeffery Frost şu açıklamayı yapıyor: "Tam anlamıyla o ince çamaşırlardan değildi ama normal bir don da değildi. Kıçın bir kısmını açıkta bırakıyordu ve erkeklerde pek de hoş durmuyordu." Bu ayinsel kaçamaklık, askeri istihbarat askeri Roman Krol'un da ifade ettiği biçimde devam etmişti: "Durum resimlerde çok daha kötü görünüyordu... Mahkumların çırılçıplak biçimde yerde ve birbirileri üzerinde sürünmesi son derece rahatsız ediciydi. Buna işkence diyemiyorum. Çok ama çok kötü bir aşağılanma durumu ancak hepsi bu... Her neyse işte, ben yoluma devam ettim." *Standart Operasyon Prosedürleri*'nin açığa çıkardığı şey fotoğrafların eksiksiz bir anlayış sunduğu değil, görgü tanıkları ve katılımcı ifadeleri de dahil olmak üzere tüm kaynakların eksik bir bakış açısı sunduğudur. "Yetersizlik günümüzde dünyayı algılayış ve ifade ediş biçimimizi tanımlamıyor mu?" diyor Georges Didi-Hubermann. "Farklı biçimde olsa da, dilin göstergeleri de imgelerle aynı ölçüde 'yetersiz' değil mi?" Bu sorular Auschwitz fotoğraflarına kuşkuyla yakla-

şan yöneltilmiş olsa da, aynı biçimde Ebu Garib fotoğraflarından şüphe duyanlara da sorulabilir.

Yine de Gourevitch de, Lanzmann ve Sontag gibi, fotoğrafları *eşsiz* biçimde eksik ve *eşsiz* biçimde yanıltıcı bulmaktadır. Gourevitch'in meslektaşı Errol Morris daha da ileri giderek, New York Times'daki "Zoom" adlı blogunda fotoğrafların hiç bir –belgesel– gerçeklik değeri taşımadığını iddia etmiştir. Morris'e göre dil haricinde bir gerçeklik yoktur:

> Bir fotoğrafın doğruluk ve yanlışlık durumu yalnızca fotoğrafa dair ifadeler üzerinden anlam kazanır. Doğruluk ve yanlışlık fotoğrafın kendisine değil, fotoğraf hakkında bulunduğumuz ifadelere riayet eder... Tek başına –bağlamdan ve başlıklardan yoksun– bir fotoğraf ne doğru ne de yanlıştır... Gerçeklik dünya ile dil arasındaki ilişki üzerinedir, dünya ile fotoğraf arasındakinde değil.

Ancak Gourevitch'in de itiraf ettiği üzere Ebu Garip fotoğrafları bu durumun tam da zıttını ispatlamaktadır: "Fotoğraflar olmaksızın skandal olmazdı." Ve bunun sebebi de insanların –kırk yıllık postmodern kuramın ve Photoshop ile geçen yirmi yıldan sonra bile– fotoğrafın gerçekleşmiş bir olayı kaydedebileceğini bilmesidir. Ebu Garib fotoğrafları kamuoyunu dehşete düşürmesinin ve hükümeti ürkütmesinin sebebi de *tam olarak* budur: fotoğrafların uydurulmasının, reddedilmesinin veya geçiştirilmesinin mümkün değildir ve pek çok biçimde yorumlanabilmelerine rağmen hiçbir anlam ifade etmezler. Bu görüntüler dünya üzerindeki milyonlarca insanda içgüdüsel ve derinden bir tiksinti hissi yarattılar: bu tepkiler bilinçli olmasalar da, tam anlamıyla yanlış da değillerdi. Amatörlerce çekilmiş olan Ebu Garib fotoğrafları, fotoğrafların bir gerçeğin birer belgesi olduğu izlenimini zayıflatmaktansa daha da güçlendirmiştir. İşkencelere dair hiçbir yazılı belge bu etkiyi yaratamazdı.

Gourevitch ve Morris'in "görsel delili" halen fotoğraflardan beklediğimiz bir şey. Sovyetlerin 1968'de Prag'ı işgalini (Prag Baharı[2]) fo-

[2] 1961 yılında Başbakan Alexander Dubcek tarafından yürürlüğe koyulan ve aralarında basın özgürlüğü ve serbest piyasa inisiyatifleri gibi hedeflerin bulunduğu reform girişimi. Dönemin Sovyet Devlet Başkanı Leonid Brezhnev'in emriyle hareket eden Varşova Paktı birliklerinin Çekoslovakya'yı işgal etmesi ile son bulmuştur. [ç.n.]



FOTOĞRAF 6.2

Prag, Çekoslovakya, 1968: Josef Koudelka, ilk olarak anonim olarak yayınladığı Sovyet işgali fotoğraflarını daha sonra Rusya'da sergileyerek ülkenin "özgürleştirilmesinin" Çekler için ne anlam ifade ettiğini göstermiştir. Resimdeki ağlayan kadın, elinde kanlı bir Çek bayrağı tutmaktadır.

Fotoğraf: Josef Koudelka/Magnum Photos

toğraflayan Çek fotoğrafçı Josef Koudelka'nın fotoğraflarını Rusya'ya götürmesinin sebebi de budur: bu fotoğraflar onun tarihi inkar edenlere karşı argümanı görevini görür. Yakın zamanda Aperture dergisine verdiği röportajda Koudelka şöyle demektedir:

"Bu fotoğraflar olanların birer kanıtıdır. Rusya'ya gittiğimde kimi zaman eski askerlerle karşılaşıyorum... Bana "Biz sizi kurtarmaya geldik..." diyorlar. Ben ise "Bence durum son derece farklıydı. İnsanların öldürüldüğünü gördüm" diyorum. "Hayır, Biz asla... Kesinlikle! Hayır!" diyorlar. 1968 Prag'ında çektiğim fotoğrafları gösteriyorum. "Beni dinle, bunlar benim resimlerim. Oradaydım ben." Ondan sonra bana inanmak zorundalar.

"Beni dinle, bunlar benim resimlerim": tüm hatalarına rağmen fotoğraflar biz onları dinlemesek bile yine de bize *konuşur*. Yanıltıcı, yalancı ve gizleyici olabilseler de, yine de görünen dünyayı kaydederler. Pek çok fotoğrafın ötesinde Ebu Garib fotoğrafları bunların çoğunu birden gerçekleştirmişlerdir. Fotoğraflar kopyalanmayı, dolaşımda olmayı ve seyredilmeyi sürdürecekler ve Birleşik Devletler Ordusu ülkeyi terkedip Irak Savaşı –veya onun Amerikan versiyonu–aşağılamayı, itham etmeyi, öfkelendirmeyi ve galeyana getirmeyi sürdüreceklerdir.

O halde Ebu Garib'in aynası olan İslam dünyasından durmaksızın akmayı sürdüren idam fotoğrafları nedir? Bunlar iki temel gruptan oluşmaktaydı: birincisi Lübnan, Irak, Afganistan, Kaşmir ve özellikle de işgal altındaki Filistin bölgelerindeki ölü ve yaralı Müslüman sivilleri gösteren fotoğraflar; diğeri ise intihar bombalı saldırılar, işkenceler ve kelle vurmalardan derlenmiş propaganda videolarıydı. İlk gruba dahil olan görüntüler Müslümanları dünyanın en büyük kurbanları olarak gösterirken, ikinci gruptakiler ise onları dünyanın en büyük savaşçıları olarak betimlemekteydi. Bu imgeleri dolaşımı da "derinlemesine bir kamu hizmeti sunuyor muydu?

Bunlar yeraltı görüntüleri değil; Batılılar her ne kadar bunları pornografik olarak adlandırsalar da, aslında tamamıyla kamusal alanda bulunmaktalardır. Kafaların, gözlerin patladığı, bedenlerin lime lime olduğu savaş belgeselleri Katar'lı Al-Jazeera TV, Dubai'li Al-Arabiya, Hamas'ın Al-Aqsa TV ve Hizbullah'ın Al-Manar gibi popüler televizyon kanallarında sürekli olarak yayınlanmaktadır. *New York Times*

köşe yazarı Thomas Friedman bu görsel katliamı "Arap dünyasının fon müziği" olarak ifade etmiştir. Yaralanmış, çığlık atan, sakat, ölmekte olan ve ölmüş bebek ve çocukların görüntülerine özellikle odaklanılmaktadır. *New York* dergisinin medya eleştirmeni Michael Wolff şöyle yazmaktadır: "Ortalama bir Al-Jazeera yayınının vahşet seviyesini doğru biçimde ifade etmek son derece zor. Kanınızı donduran bu vahşet adeta bir korku filmi boyutunda." Al-Jazeera'nın 2002 yılında Batı Şeridi'ndeki İsrail-Filistin çatışmasını Kahire'den ileten İran asıllı Amerikan gazeteci Azadeh Moaveni ise şöyle diyor:

"Sessizce akan film, akla gelebilecek her pozisyonda uzanmış [Filistinli] cesetleri gösteriyordu: kan göllerinde yatan, gözleri ölümlerinden hemen önceki anda donmuş, merdiven aralıklarında büzülmüş, raflarda istiflenmiş, çiçekli yorganlara sarılı, ceset torbalarına tıkılmış, kolları ve bacakları tuhaf açılarda dışarı taşan, toprak yolların kenarında beyaz torbalarda dizilmiş cesetler. O günün haberleri yeterince kana bulanmış değilse bile, arşivlenmiş kanlı görüntüler yayına veriliyor. Her yerdeler... Bu aralıksız vahşet kimi zaman en görmüş geçirmiş izleyici için bile fazla olabiliyor."

Geçtiğimiz on yıl içerisinde, özellikle de 11 Eylül'ün ardından ikinci bir tür imge ortaya çıktı: Ebu Garib'de çekilenler gibi, şiddet eylemlerinin kasten objektif *için* gösterildiği bir tür. Bu tür imgelerin, başta laik ve demokratik kesim ile kadınlar olmak üzere İslam dünyası dahilindeki yerel nüfusu korkutmak; Batılı izleyicileri ürkütmek; ve kendini Cihad davasına adamış taraftarları cesaretlendirmek gibi çeşitli işlevlere sahipti. Normal şartlarda gizli tutulan, idam gibi olaylar mümkün oldukça kamuya açık hale getiriliyordu. 2008 yılında Pakistan'da görev almış olan New Yorker muhabiri Steve Coll, şüpheli Şii'lerin idamları hakkında idamı hakkında şunları aktarmaktadır: "Siyah türbanlara sarılı militanlar, ellerinde mini kameralarla kurbanlarını yürütüp, bıçaklarla veya palalarla kafalarını kesiyordu. Taliban'ın propaganda kanadı bu dehşet verici videoları Pakistan'ın her köşesine yaymaktaydı." Bu vahşetin anlamı görünürlüktü; Kültürel Devrim dönemindeki ayinler gibi, bu acımasızlık da görülmek zorundaydı.

Kelle vurma videolarına gelince, onlar ise Doğu'da olduğu kadar Batı da tuhaf bir tür eğlence halini almıştı. 2004 yılında Müslüman

teröristler tarafından başı kesilen bir Japon gencinin videosu Tokyo kentinin doğusundaki bir rock konseri esnasında dev ekranlardan gösterildi. Kimi zaman müzik kliplerine dönüştürülen vahşet gösterileri, "bir ölüm ve vahşet süpermarketi" olarak tanımlanan Hollandalı web sitesi Ogrish gibi platformların yanısıra YouTube ve Google Video'da yüzlerce milyonu aşkın izlenme rekorlarını kırabiliyor. Doğu ve Batı, birbirilerine ortak bir tiksinti ile dolu, eşyaşamsal bir bakış ile kilitlenmiş durumdadır.

Yeni olan yalnızca bu görüntülerin yayımlanmasındaki rahatlık değil, aynı zamanda bu vahşet eylemleri ile onların belgelenmesi arasındaki ilişkidir ki bu ikisini birbirinden ayırmak da oldukça güçtür. Kimi terörist grupları, adeta Nazilerin de yaptığı gibi, –Irak ve İsrail'e yapılan saldırılar, özellikle Irak'taki intihar bombası eylemleri gibi– operasyonları sırasında düzenli biçimde kameramanlara da yer veriyor ve elde edilen görüntüler olaylar canlı olarak derhal yayınlanıyorlar. Londra'daki Financial Times'ın da belirttiği gibi, "fotoğraf ve film kullanımı daima propagandada merkezi birer rol oynasalar da aşırı İslamcılığın bu yeni türevinin ayırdecici özelliği, gösterilerinin internet üzerinde kaydedilerek yayınlanabileceği bir biçimde bir koreografiye tabi olmasıdır." Dünyanın en eşitlikçi mecrası aynı zamanda dünyanın en güçlü propaganda aracı haline gelerek, akıl almaz vahşet imgelerini yerkürenin dört bir köşesine yaymaktadır.

Cihad yanlılarınca üretilen kelle vurma, intihar bombalamaları ve idamlar geleneksel belgesel fotoğrafçılık yöntemlerinden çok farklı bir biçimde işlemektedir. Bunlar tanıklık biçimleri değil, savaş biçimleridir. Bu videolar "saf" belgelerdense reklama daha yakınlardır: örneğin Daniel Pearl'ün[3] idam kaseti, (muhtemelen Filistinli) ölü bebekler ve çocuklar, Ariel Şaron ve George Bush'un görüntüleri ile birlikte kurgulanmıştır. Videoyu izlemesinin ardından gazeteci Bruce Shapiro şöyle yazmıştır:

"Daniel Pearl cinayetinin kaydı, izlenmeden anlaşılamayacak ölçüde korkunç, mide bulandırıcı ve rahatsız edici bir video. Mesele yalnızca vahşet ve Pearl'ün onu tutsak edenlerin anti-Semitik yazınlarına yaptığı aşağılayıcı ve beyhude katkısının teşhiri de değil... Video prodüksiyonun kendisine de bakılması gerekiyor. Şahsen,

[3] *Daniel Pearl* (1963-2002): Pakistan'ın Karaçi bölgesinde militanlar tarafından kaçırılarak canlı yayında kafası kesilerek idam edilen Amerikalı gazeteci. Pearl'ün Yahudi asıllı oluşu, katillerinin cinayeti anti-Semitik bir propaganda olarak kullanmasına yol açmıştır. [ç.n.]

gazete manşetlerinden kesilip yapıştırılan o eski fidye mektuplarının kaba bir karşılığını bekliyordum. Bunun yerine ise, ölü bir muhabiri uzaktan yakından ilintili görüntülerin paranoyak bir montajıyla küresel bir Yahudi komplosu ve bir İslam fantezisinin merkezine koyulduğu bir görece temiz ve profesyonelce üretilmiş bir video ile karşılaştım. Söz konusu mantık Lyndon LaRouche gibi bir kült ikonuna, imgeler ise bir korku filmine ait."

Bu propagandanın durağan görüntüler yerine hareketli imgeler içeriyor olması, ölümcül gücünün anahtarıdır. Fotoğraflar bir anlamda fantezidir: zamana kaydetmelerine rağmen aynı zamanda onu dondururlar da. Düşünmek, kafa yormak ve temas etmemiz gereken de işte bu fantezidir ki bu durum vahşet fotoğraflarında daha da geçerlidir. Fotoğraflar şüphesiz bizleri kendi dünyalarına çekerler fakat durağanlıkları imge ile izleyici arasında bir boşluk yaratır. Ve bu da izleyicinin kendisiyle imge ve onun yaratıcısı arasına koyabileceği ve gerekirse onlara direnmesini sağlayacak bir boşluktur. Fotoğraflar, en iyi tabiriyle bizlere yabancılaşma olanağı verir.

Bu durum filmler ve videolarda daha güçtür; filmin hareketliliği ona donuk ve "ölü" bir fotoğrafın asla edinemeyeceği bir güç ve ivme kazandırır. Resim ve film arasında da benzer bir farklılık tespit eden Walter Benjamin, filmlerin sebep olduğu kısıtlanmış eleştiri kapasitesi hakkında şunları söylemiştir:

"Resim, izleyiciyi düşünmeye davet eder; resmin karşısında izleyici kendini tüm bağlarından ayırabilir. Bir film karesi karşısında bu mümkün değildir. Gözler bir sahneyi kavrayamadan görüntü değişir. Bu akış durdurulamaz. [Georges] Duhamel bu durum hakkında şunları belirtmiştir: "Artık düşünmek istediğim şeyi düşünemiyorum. Düşüncelerimin yerini hareketli görüntüler aldı. " Bu, filmin yarattığı şok etkisini ortaya koymaktadır ve her şok gibi bu da derin bir zihin ile yumuşatılabilir."

Kısacası, hareketli görüntüler bizleri, kimi zaman irademizin dışında, kendi akışlarına çekerler. (Kael filmleri "mutlak ve kuşatıcı" olarak ifade etmiştir.) Onlar, bizleri *teslim alma* anlamında eşsiz derece etkililerdir. Bu durum, izleyici filmin ilettiği mesaja yönelik kasıtlı olarak muhalefet ettiğinde bile geçerlidir. Washington DC'deki Yahudi Soykırımı müzesini ziyaret eden fotoğrafçı Danny Lyon, Hitler'in

bir filmini izlerken kapıldığı istemdışı cazibe konusunda şunları belirtmektedir:

"Elbette Almanca konuşuyordu ve şayet siz de benim gibi bu dille büyümüşseniz, Almanca son derece sıcak, rahatlatıcı bir dildir. Haykırıyor. "Parti Liderdir, Lider de Parti!" Şimdi ise herkes haykırıyor. Hitler'i seviyorlar. Sarı, örgülü saçlı kızlar onu seviyor. Çocuklar onu seviyor. Alman marşları her köşeden yayılmaya başlıyor. Ayağımla tempo tuttuğumu farkediyorum. Kendime hakim olamıyorum... Ben de Hitler'e sadakatimi ilan etmek istiyorum. Diğer herkes yapıyor. Nihayet, yüce bir Almanya'ya yüce bir önder!"

Bu kimsenin bir İslamcı idam kasetini izlerken iğrenmeyeceği veya Hitler'in bir filmine karşı koyamayacağı anlamına gelmiyor. Ancak izleyici karşısında akan harekete karşı mücadele ederek, kendi otoritesini sağlamlaştırmalı ve kendi bildiği ile yeniden bir bağ kurmalıdır. Bu çözülme sürecini durdurmalı ve kendi ayrıklığını savunarak "zihnini derinleştirmelidir."

John Berger bir keresinde Vietnam Savaşı fotoğraflarına bakmanın kişiyi güçlendirip güçlendirmeyeceğini sormuştu; sanırım böyle bir soru Cihad yanlısı reklamlar konusunda çok daha uygundur. Gerçekten de, Batı medyasında bu videoların izlenip izlenmemesi gerektiği hakkında ciddi bir tartışma sürüyor (Shapiro'nun Pearl'ün idamı hakkında kaleme aldığı yazısı "Lütfen Bakışlarınızı Çevirin" başlığı ile yayınlanmıştı). Kimilerine göre bu videoları izlemek, zanlıların barbarlığına katılmak ve Cihad yanlılarına boyun eğmek anlamına gelmekte: Nazi fotoğraflarında da olduğu gibi izlemek işbirliği yapmaktan farksızdır. Diğer bir kesime göre ise izlemek, *New Republic*'in "kötülüğün yapaylığı" olarak adlandırdığı şeye yönelik gerekli bir derstir.

İlgilimi çeken asıl nokta ise her iki tarafın da sıklıkla yaptığı ve uygar bir izleyicinin bu videolara yönelik yalnızca tek bir tepkisi olacağı varsayımıdır. Pearl'ün idamına yönelik yazısında *New Republic* "sonuçta 'emeği geçenlerin' adları aktıktan sonra zihinlerde kalan yalnızca tiksinti değil, bu tür Amerika düşmanlığına karşı en doğru ve en haklı cevabın Amerikan kuvveti olduğu inancıdır." *Boston Phoenix* yazarı Stephen Mindich ise Pearl'ün idam videosuna bağlantı verdiği internet makalesini benzer bir ifadeyle savunmaktadır: "Eğer dünyada

Yahudilere nefret beslemeyen herkesi canlandıracak ve bu akıl almaz cinayeti işleyenlere ve onların işbirlikçilerine karşı bir şey varsa, o da bu videoyu izlemektir."

İzleyicinin tepkisini dikte ettirmeye yönelik bu çaba bu videoyu izlemeye zorlayanların bile kapıldığı yoğun gerilimi yansıtmaktadır. Bu gerilim anlaşılır olsa da, bunu kontrol etme bariz bir sofuluk çabasını işaret ediyor. Sanırım genç yazarlar bu yasak vahşetin ve onun lekeli sonuçları hakkında daha dürüstler. İşte böyle bir genç yazar olan Becky Olsen şu gözlemde bulunuyor:

"Kimse bunu söyleyemiyor ancak David Pearl'ün idamı gibi bir olayı izlemek bir seviyede heyecan verici. Bir şekilde, görmemeniz gereken bir şeyi, belki de hiç varolmaması gereken – kendi odanızın emniyetinde daha izlenilmez hale gelen – bir şeyi izliyorsunuz ve bu yanınıza kâr kalıyor. İzleyici olarak Daniel Pearl cinayetini *risk olmaksızın, böyle bir kaydı üreten bir insanın yapması gerekenleri yapmaksızın izleyebilirsiniz. Siyasi bir idam sahasında olmak için siyasal inançlarınızın peşinden gitmeniz, hatta evinizi bile terketmeniz gerekmez. Zaten görevini yerine getirmiş olan kameranın arkasına gizlenip yalnızca izlemeniz yeterli olacaktır."*

Bir başka genç eleştirmen olan Charly Wilder için ise bu videoyu izlemek temelinde etik değildir çünkü siyasi bir direniş oluşturmaktansa bastırılmış arzulara seslenmektedir. "İtiraf etmesi rahatsız edici olabilir ancak bu grenli, karıncalı görüntüleri izlerken hissettiğimiz o negatif büyülenme, sapkın arzulara vicdani bir uyanıştan daha yakın. Pearl videosu vicdani altüst ediyor." Videoyu bir politik eğitim ve tanıklık etme biçimi olarak izlemek Wilder için "bir yanılgı ve kendini kandırma çabası", çünkü video "hakikat değil mazoşist bir şehvet tarafından beslenen bir hayranlığa" hitap ediyor.

O halde bu videolar pornografik olarak addedilerek gözardı mı edilmeli? Yasaklanmalı ve hatta Lanzmann'ın da önerdiği üzere imha mı edilmeli? Şahsen, her iki soruya da cevabım 'hayır' olacaktır. Bu ölüm filmlerini izlemek ahlakçı bir tutum yerine sorumlu ve dürüst yanıtlar ile devamında, oldukça küçültücü gerçekleri ortaya çıkaracak olsa da bu yanıtları mercek altına alma yetisini gerektirir. Kael'in de vurguladığı üzere çerçöp bizi sanata götürebilir; Ohlsen ve Wilder gibi genç yazarlar da kendilerini dünyanın en korkunç imgelerine maruz

bırakmakta ısrar ediyor ve kendi etik görüşlerini inşa ediyorlar. Onların bu cesaretine hayranlık duyuyor ve haklı çıkmalarını umuyorum.

Afganistan ve Irak'ın işgalinin en başından itibaren Bush hükümeti bu savaşlara dair imgeleri temizlemeye çalışmış olsa da, Ebu Garib fotoğraflarının teşhir olmasının ardından bu çaba son derece absürt bir proje biçimini almıştır. Amerikan bayrağına sarılı şehit tabutlarının fotoğraflarının, aile mahremiyetini ihlal ettiği gerekçesiyle yasaklanması da aynı anlamsızlıkta benzer bir durumdur. Böylesine hükümet hamleleriyle birlikte pek çok kesimin Amerikan basınını bu savaşların gerek Afgan ve Iraklıklara gerekse Amerikalılara ödettiği bu kanlı bedeli en azından görsel anlamda açıklığa kavuşturmaktan kaçınmakla itham etmesine yol açmıştır. Bu iddiada bir gerçeklik payı da mevcuttur – 2008 yılında *New York Times* "4,000 Amerikalının Ölümü ve bir Avuç Resim" adlı yazıda bu durumu itiraf etmiştir. Yazarlar şu ifadede bulunmaktadır:

"Eğer Vietnam Savaşı gazetecilere verilen açık erişim ile biliniyorsa –ki kimi eleştirmenlere göre bu savaşın geceler boyu kanlı haber bültenleriyle sürmesinden dolayı aşırı bir açıklık söz konusudur– Irak Savaşı tam tersi bir ucu işaret edebiliyor olurdu. Beş yılın ve dörtbin harekat zayiatının ardından araştırma ve görüşmeler yalnızca yarım düzine ölü Amerikan askerinin fotoğraflarıyla karşılaşıyoruz."

Ancak savaş ve terörün Iraklılar, Afganlar ve diğerlerine ödettiği bedele dair dramatik ve karanlık görüntülerin de belgelendiği bir gerçektir:[4] Tyler Hicks'in 2006 yılındaki İsrail-Lübnan arasındaki savaş sırasında Sur kentindeki kanlar içindeki iki çocuğa ait beş sütunluk fotoğrafı; Hadi Mizban tarafından belgelenen, Irak'ta bir araç bombasından sağ kurtulmuş, başı ve burnu bandajlarla kaplı bir adam; Max Becherer'in Kerkük'te bir hastanede muhtemelen kanamadan ölmüş bir araç bombası kurbanının parlak ve renkli fotoğrafı. Belki de en meşhuru Hicks'in 2001 yılında çektiği, yarı çıplak bir Taliban askerinin Kuzey İttifakı birlikleri tarafından idamını gösteren bir seridir – Kuzey İttifakı "bizim" tarafımızda savaşmakta olması ise durumu çok daha rahatsız edici kılmaktadır.

[4] Burada Birleşik Devletler medyasının standartlarını ve genel eğilimlerini belirleyen New York Times'a özellikle dikkat çekmek istiyorum.

Şahsen daha da önemlisi, bu görüntülerin şiddetin kendisine değil, John Moore'un çektiği Pakistanlı bir adamın fotoğrafında da görüldüğü üzere, onun yol açtığı kasvetli kederi ifade etmektedir. Kolları iki yana açılmış ve ağzı kederli bir ağıtla açılmış bu adam, ayakkabılar, savrulmuş cesetler, ters dönmüş bir bisiklet ve kömürleşmiş kalıntıların – 2007 yılında gerçekleşen bir intihar saldırısının ardından kalanların ortasında duruyor. Terörün yarattığı bu keder ve saf çaresizlik anı benim için 11 Eylül sonrasını tanımlayan bir imgedir.

Tüm bu imgelerin yeterli olup olmadığını ve diğer Amerikalıların onları nasıl gördüğünü (eğer görüyorlarsa) bilmiyorum – zaten hangi miktar yeterli kabul edilebilir ki? Ancak en temel soru ne kendi başına iyi veya kötü olmayan kanlı görüntülere ne de "zevk" meselesine dair. Asıl soru bu imgelerin neden gösterildiği ve hangi bağlamda tartışılabilecekleri. Brecht ve Frankfurt eleştirmenlerinin de seksen yıl kadar önce ortaya attığı – ve endişe ettikleri– sorun da tam olarak budur: bu tür fotoğrafların dağıtıldığı, eleştirildiği ve anlaşıldığı bir sivil arena mevcut mudur?

Buradaki kritik etken estetik hamlık değil niyettir – daha çok kan daha fazla dürüstlük anlamına gelmez. Laik-feminist Devrimci Afgan Kadınları Birliği'nin (RAWA) internet sitesinde düzenli olarak köktendinciler tarafından dövülmüş veya öldürülmüş kadınların; zoraki evliliklerden kaçmak için kendini yakanların; A.B.D. bombaları tarafından yaralanan ve kör kalan çocukların veya Taliban'ın halk önünde yaptığı idamların fotoğrafları yayınlanmaktadır. RAWA sitesinde şu ifadede bulunmaktadır: "Bu tür bir içeriği yayınladığımız için özür dileriz fakat Afganistan'daki yaşamın gerçeği budur." Resimler ve videolar, onları açık biçimde şiddete dayalı tahrik unsurlarının dışında bir bağlama koyacak biçimde konumlanmıştır. Burada amaç farkındalık, empati, tepki ve siyasi destek yaratmaktır. Taliban idamları kutlama amacıyla yayınlarken , RAWA ise onları kınama amacıyla yayınlamaktadır.

Orta Doğu'daki en özgür ve belki de en mücadeleci basını olan İsrail basını, Filistinli intihar bombacılarının kurbanlarının fotoğraflarını yayınlamaktan geniş ölçüde kaçınmaktadır. Ancak bu durum ne hassaslıkla ne de merhametlilikle karıştırılmalıdır. Kanımca, İsrail'de bu tür imgelerin halkı eğitme anlamında bir rol oynayamayacağına veya siyasi söylemi ilerletemeyeceğine dair genel bir kanı bulunmakta; tam

tersine bu imgeler ancak denetlenemez bir intikam arzusunu körüklemekten başka hiçbir şey yapamayacaktır.

Uzun zamandır süregelen bir başka tabu da İsraillilerin "kan üstünde dans etmek" olarak ifade ettiği bir eğilimdir. 2004 yılında Ebu Garib fotoğraflarının yayınlanmasının ardından İsrail'de havaya uçurulmuş bir İsrail tankının etrafında kutlama yapan Filistinlilerin kan donduran görüntülerinin yayınlanıp yayınlanmaması hakkında ateşli bir tartışma ortaya çıktı. Paramparça olmuş altı askerin kömürleşmiş parçaları daha sonra keyifle sergilendi. *Haaretz* şöyle bildiriyor:

"Yılın başlarında İsrail'in Hamas liderlerine düzenlediği suikastlardan ötürü intikama susamış Gazzeliler, Zeytun mahallesine akın ederek parçalanmış zırhlı araçtan geri kalan parçaları ve ölen altı askerin kesilmiş başlarını gururla teşhir ediyorlar. Filistinli televizyonların yanısıra Arap dünyasındaki diğer kanallarda kalabalığın tepkisini son derece ayrıntılı biçimde gösterirken, coşkulu bir kişinin ise kopmuş bir gövde parçasını hatıra olarak evindeki buzdolabında sakladığı da yansıtıldı... Askerlerin ölümüne dair haberlerin açığa çıkmasının ardından İsrail'in ana haber kanalları militanların patlama sahasında kanlı gövde parçalarını teşhir edişini gösterirken, İsrailli izleyiciler için bu sahneleri buzlayarak sansürledi."

Arap basınında 2008-9 yıllarında gerçekleşen ve Gazze nüfusuna son derece pahalıya patlayan İsrail-Hamas çatışması belki de görülmüş en kanlı görüntülere yol açmıştır; Filistinli gazete Al-Ayyam birinci sayfasına kimileri başsız görünen, kanlı "çocuk" şehitlerin fotoğraflarına yer vermiştir. Ancak gerek kağıt üzerinde gerekse ekranda olsun bu görüntüler mağduriyetin ıstırabını kınamaktansa, adeta ona selamda bulunuyorlar: bunların birilerinin siyasi düşüncesini derinleştirdiğini düşünmek pek de mümkün değil. Tunus asıllı yazar Abdülvahap Meddeb'in de "kanlı, parçalanmış ve kimi zaman acıyla kasılmış, kimi zaman ise kaskatı donmuş yüzleri fütursuzca yakın çekimde resimleyen (başta El Cezire olmak üzere) Arap televizyonları tarafından körüklenen bu dehşeti" kınamaktandır. "Bu imgeler Arap bakış açısını kışkırtmaya yönelik hastalıklı bir editoryal mantık çerçevesinde birbirini izlemektedir... Medyada bu denli bir duygusallığa riayet etmek politik ve stratejik analizden kaçınmaktadır."

Bir başka bağlam ve bir başka mekanda, ölüm imgelerin bu histe-

rik akışı faşist olarak nitelendirilebilirdi. Bunun yerine ise Amerikan basının suskunluğu kimi Batılıları Arap medyasının vahşet sevdasını romantize etmesine yol açmıştır; Wolff'a göre Amerikan gazetecileri El Cezire'ye "abayı yakmış" durumdadır. Ancak Arap basının serkeş ölüm ve cehennem döngüsü, Amerikan basınının aşırı titizliğinden daha az doğru ve daha az yanıltıcı değildir. Aslında her iki kutup da izleyicileri için tehlikeli düşler üretmektedir. Amerikan basını bizleri verdiğimiz bu savaşların bedenî gerçekliğinden aşırı bir derecede korumaya çalışırken (ki savaşın kendisi en nihaî anlamda bedenî bir gerçektir), Arap basını ise tam tersine izleyicilerini Frankfurt eleştirmenlerinin korktuğu o korkunç ve kanlı vahşet yağmuruna tutuyor: bu durumda "imge-fikir" Kracauer'ın uyardığı üzere, gerçekten de düşünceyi uzaklaştırıyor. Her iki yaklaşım da, analitik yetilerin, tarihsel anlayışın ve siyasal olgunluğun gelişimini tam da en ihtiyaç duyuldukları dönemde engelliyor.

Sonuç olarak, görmemiz ve izlememiz gerekenin ne olduğu yalnızca politik değil aynı zamanda kişisel bir seçim halini alıyor. Kanımca her Amerikalı Ebu Garib fotoğraflarına bakmalı ve düşünmelidir: bu işkenceler Amerikalı liderlerin ilan ettiği Amerikalı bir savaş sırasında, bir Amerikan ordusu tarafından işlenmiştir. Bunları ciğerimizde hissetmedikçe bu imgelerin ne ifade ettiğini (yada ne ifade etmediğini) dikkatle düşünmeliyiz; onları yoksayma, reddetme veya inkâr etmek gibi bir seçeneğimiz yok. Kelle vurma videoları ve onlarla olan ilişkimiz ise biraz daha farklı: onları izleyip izlememek bir seçim meselesi. Mevcut siyasi durum hakkında en karamsar olanlarımız için bunu yapmak çok daha itici olacaktır; gazeteci Ron Rosenbaum, bu videoları asla izlemediğini yazarken "bunları izlemenin karamsar ruhundaki son iyimserlik kırıntılarına mâl olacağını" belirtmektedir. Ben de bu görüntülerden gayretli bir biçimde kaçınıyorum; ancak izlemenin politik olarak yanlış olduğunu düşündüğümden değil, yalnızca bünyemin bunu kaldıramayacağından ötürü.

Ayrıca Pearl'ün katilleri ve onların yandaşları bana bir şey öğrettiler. Bu kitap sürekli olarak içinde yaşadığımız dünyadaki vahşete bakmamız gerektiğini yineliyor; ancak bana nüfuz etmesine izin verebileceğim görsel gaddarlığın da bir sınırı var. Daniel Pearl'ü veya

onun gibi talihsiz insanların kafalarının bedenlerinden koparıldığını izlemek istemiyorum; İntihar bombacılarının Iraklıları, Afganları veya İsraillileri birer insandan birer et parçasına dönüştürmesini görmek istemiyorum. Bu karmaşık bir ahlak veya siyasal bir prensip değil, yalnızca bir kırılma. Bu, kendime "bu kadarı yeter" değil, "bu kadarı çok fazla" dediğim bir nokta.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM
İnsanlar



Fotoğraf 7.1

Aragon cephesi, İspanya, 1936: Robert Capa bu fotoğrafı İspanya İç Savaşı'nın ilk günlerinde çekmiştir; resimde görülen adamlar Marksist POUM milisleridir. Ateşli bir faşizm karşıtı olmasına rağmen bu savaşı şanlı bir maceradan çok, acı bir zorunluluk olarak görmüştür. Franco'nun zaferinin ardından Capa asla İspanya'ya dönmemiştir.

Fotoğraf: Robert Capa; © Cornell Capa/Magnum Photos.

7
Robert Capa

İyimser

Savaşta, ya birinden nefret etmeli ya da birini sevmelisin; bir duruşunuz olmalı. Aksi takdirde olan bitene dayanamazsın.
Robert Capa

Kimi zaman hüzünlendiğimde, Robert Capa'nın özellikle beğendiğim bir fotoğrafına bakarım. Buna bir savaş fotoğrafı deseniz bile, aslında savaşmak yerine danseden iki adam görülmektedir. Birer tulum ve beyaz gömlekler giyen bu adamlar, büyük ihtimalle yoksul köylü veya işçilerdir. Yüzü bize dönük olan bereli, bıyıklı ve gülümsemekte olanı, dansederken kollarını savurmaktadır. Hemen arkasında, bir yarım daire oluşturmuş olan yedi adamın yüzü ise keyifle aydınlanmıştır. Bu fotoğraf coşkun bir cömertlik yaymakta ve her iyi haber fotoğrafının yapması gerektiği gibi bizi kendine çekmenin yanısıra, bizleri kadrajın dışına çıkarak bu adamların yaşamları ve uğruna savaştıkları şeyleri öğrenmeye itmektedir.

Capa bu fotoğrafı 1936 Ağustos'unda, İspanyol İç Savaşı'nın iyimser ilk günlerinde, Aragon cephesinde çekmiştir. Fotoğraftakiler, Marksist olmakla birlikte aynı zamanda da Stalin karşıtı olan ve George Orwell'ın da birlikte savaştığı POUM üyeleridir. Capa bu savaşı etkileyici bir haber olarak aktarmıştır ki bu gerçekten de böyledir. Ancak bu haberleri aktarmasının bir sebebi de bir Yahudi, bir göçmen, bir solcu ve bir demokrat olmanın yanında, ateşli bir Cumhuriyet yanlısı ve faşizm karşıtıydı. Savaşın sonucunun, kenarda köşede kalmış olan yoksul ve gelişmemiş İspanya'nın sınırlarının ötesinde de büyük öneme sahip olacağının farkındaydı. Sonunda da haklı çıktı.

Mesleğin altın çağı olarak tabir edilen televizyon öncesi 1930'lardan 1950'lerin ortasına kadarki dönemde Robert Capa dünyanın ideal savaş fotoğrafçısıydı. Siyasal sadakati, dostluğu ve cesareti Capa'yı

yalnızca meşhur değil, ayrıca derinden sevilen biri haline getirmişti. 1938 yılında bir İngiliz dergisi olan *Picture Post*, Capa'nın sevgilisi Gerda Taro tarafından çekilmiş yakışıklı bir portre fotoğrafını yayınlamıştır. Capa'nın bir sahne kadraj ekranına bakarken çekilmiş bu profil fotoğrafının yanında şu ifade yer almaktaydı: "Hayatını fotoğrafa adamış ateşli bir demokrat". Gerek *Life* gibi merkezi Amerikan yayınları, gerek *Picture Post* gibi liberal dergiler, gerekse *Regards* ve *Ce Soir* gibi sol eğilimli Fransız yayınları olsun, Capa'nın çalışmalarını yayınlayıp daima onu gururla sahiplenmiştir. Onu "özel elçimiz" olarak tanıtmış, başarılarını kapaklarına taşımış ve sayfalarında, tartışmasız biçimde partizan fotoğraflarına yer vermiştir. Günümüz fotomuhabirlerinin aksine, Capa bir röntgenci, bir asalak veya bir pornocu olarak aşağılanmamıştır. 1954 yılında –henüz kırk yaşında– Vietnam'da hayatını kaybettiğinde dünyanın dört bir yanından taziyeler adeta yağmıştır.

Kendisini korkusuzca çatışmanın ortasına atışı Capa'nın uzmanlığıydı. Life, objektifini savaşın içine daha önce hiç görülmemiş bir derinlikle sokmasını takdir etmiş; Regards onu "gözüpek" olmakla övmüştür. Gazeteci Vincent Sheean dostunun fotoğraflarını hakkında şunları yazmıştır: "O resimlere baktıkça, bunları çekip de nasıl hala hayatta kaldığına şaşırmamak elde değil." Capa, izleyicilerini siperler, kum torbalarından barikatlar ve mermilerin vızıldadığı savaş alanları gibi yepyeni risk bölgelerine götürür. O, savaşla ve ölümle oldukça tanışıktır. Japon işgali sırasında Çin'de bulunmuş, 1944 kışında Müttefik kuvvetleri ile birlikte dondurucu Avrupa soğuğunda yol almış, 1945 yılında 17. Hava Bölüğü ile Almanya'ya paraşütle iniş yapmış ve Normandiya Çıkartması sırasında Omaha Plajı'na ayak basan ilk piyade bölüklerine eşlik etmiştir. Capa, İsrail'in bağımsızlığını ilan ettiği gün orada bulunmuş ve dolayısıyla ilk Arap-İsrail savaşına tanıklık etmiş ve oradaki savaşın bir Fransız projesinden bir Amerikan projesine dönüşmesinden on yıl önce Vietnam'ı fotoğraflamıştır. En meşhur fotoğrafı "Düş Asker", elinde tüfeğiyle bir Cumhuriyetçi askerin vurulma anını yakalamıştır; bu imge yirminci yüzyılda savaşın olduğu kadar savaş karşıtlığının da imgesine dönüşmüştür.

Yine de, Capa'nın yapıtlarının kalbinde bir paradoks vardır. O, temelde fiziksel ıstırap, acımasızlık ve ölüme odaklanmış bir savaş

muhabiridir. O aşina olduğumuz insan yıkımının o korkunç imgeleri Capa için yasaklı bölgedir ve fotoğrafları savaşın kendisine ait değildir.

Peki bunun yerine neyi göstermektedir? İspanya'da birçok Cumhuriyetçi milisin fotoğrafını çekmiştir. Kimi zaman dehşet verici ölçüde yaşlı, kimi zaman aynı ölçüde genç yüzleri ilk başta umut ve tebessümle aydınlanmış olsa da, aynı zamanda da bitkin, kırışıklı, içten, anlamlı, endişeli ve nihayetinde de buruktur. Capa'nın fotoğraflarına göre bu insanlar savaşı ışıltılı bir serüvenden çok ıstıraplı bir mecburiyet olarak görmektedir. Capa, gerek şehirde, gerekse taşrada göklere bakarak bombalardan kaçan dehşet içindeki sivilleri yansıtmıştır – İspanya yeni bir tür savaştır. Eşitlikçi toplumsal ilişkilerin bir sembolü olarak, gülerek çamaşır yıkayan iki kadın ve bir adam – İspanya yeni bir tür devrimdir; silahı hazırda, bir moda dergisi okuyan Barcelona'lı kadın bir milis; Madrid cephesinde, soğuktan korunmak için toplaşmış, satranç oynayan askerler; uluslararası müttefiklerin geri çekilmediği o ezici günde Barcelona'da balkonlarından sarkan güruhlar. Bizlere kolektif çiftlikler kurmuş köylüleri ve ne tür bir ordu kurmaları gerektiğine karar vermek için Açıkhava toplantıları düzenleyen askerleri gösterir. Capa bizleri yeni bir toplumun kuruluşunu ve onun nasıl alaşağı edildiğini gösterir. Korkuyu, kederi ve ardından gelen mağlubiyeti ve özellikle de kovulmuş, tökezlemiş, tamamıyla yoksun göçmenlerin utandırıcı, itham edici bir iktidara kavuşmasını betimler. Ancak nihilizmi ya da ahlaki çöküntüyü belgelemez: Martha Gellhorn'a göre İspanyollar, cumhuriyetlerinin çöküşüne rağmen "manevi olarak sağlam kalmışlardır ve Capa'nın onları sunduğu biçim de budur. Gerek sivil gerek asker olsun, Capa'nın objektifindekiler asla yabancı, dehşet verici ya da iğrenç değil, belirgin biçimde insanidir.

Capa ile çağdaş savaş fotoğrafçıları arasındaki farklar son derece belirgindir. Yaralı veya parçalanmış bedenlerin çarpıcı fotoğraflarının çeşit ve miktarı Capa'nın döneminden bu yana belirgin biçimde artmıştır. Ayrıca, vahşetin betimlenmesindeki bu yoğunlaşma, fotomuhabirliğin doğasında bir değişimi ifade etse de, savaşın, vahşetin ve siyasetin tabiatındaki değişime dair daha açıklayıcı bir durumdadır. Capa'nın fotoğraflarına bakmak, onun dünyası ile bizimki arasındaki mesafeyi farkettirir. Capa'nın yayınlanan ilk fotoğrafında, 1932 yılında Kopenhag'da ateşli biçimde "Rus Devrimi'nin Önemi" hakkında ko-

nuşan Leon Troçki'yi görürüz. Ancak Capa aynı zamanda kaçınılmaz biçimde de moderndir ve fotoğraflarında görülen esasi siyasal konular günümüzde bizlere de yansımaktadır.

Capa 1913 yılında Endre Friedmann adıyla Budapeşte'de, iyi durumda bir elbise dükkanı işleten laik Yahudi bir ailede dünyaya gelmiştir. Capa okulunda büyük bir başarı elde etmemiş olsa da, savaş arası döneminde Budapeşte başlı başına bir eğitimdir; politize olmuş ve etkileyici ölçüde bir okuryazar seviyesine sahip kent, çoğu kendi vatanından kaçmış olan ve Batı'nın modern kültürünü etkileyen sanatçılar, bilim insanları ve entelektüeller için canlı bir yuva görevi görmektedir. (İleriki yıllarında Capa "Yetenekli olmak yetmez, aynı zamanda Macar da olmalısınız" şeklinde bir yorumda bulunmuştur.) Entelektüel kesim, 1920'li ve 1930'lu yıllarda, özellikle de siyasi baskı ve Yahudi düşmanlığı arttıkça, Macaristan'ın temel ihraç ürünü haline gelmiştir.

Buluğ çağında Munkakör (İşçi Cemiyeti) adlı sosyalist ve avangard ressam, fotoğrafçı ve entelektüeller grubuna yönelen Capa, faşist eğilimli Miklós Horthy rejimine yönelik, kimi zaman şiddet içeren protestoların devamlı bir üyesi haline gelmiştir. Yine de siyasal bağlılığı kimi muzırlıkları içermez değildir; bir gösteri sırasında Capa, sırf güruhların herhangi bir şeyi bağırıp bağırmayacağını görmek için "Hurda demir! Hurda demir!" çığlıklarıyla bir kalabalığa önderlik etmiştir. Capa 1931 yılında gizli polis tarafından tutuklanmış, tartaklanarak hapse atılmış ve daha sonra ailesinin sürekli bir müşterisi olan polis komiserinin eşinin müdahalesi sayesinde, derhal Macaristan'ı terketmesi koşuluyla serbest bırakılmıştır. Böylece ülkeyi terkeden Capa, Berlin'e giderek şaşırtıcı biçimde Yahudilere Macar üniversitelerinden daha konuksever davranan liberal Deutsche Hochschule für Politik'te eğitim görmüştür. Gazetecilik bölümüne kayıt olan Capa, yaşamı boyunca fotoğrafçılığı bir sanat biçiminden çok gazeteciliğin bir biçimi olarak ele almıştır.

Capa açlıkla ilk kez Berlin'de yüzleşmiştir. Dünyadaki buhran Macaristan'ı sardıkça Friedmann'ların işi de iflasa uğramış ve oğullarına verdikleri destek de kesilmiştir. Acilen bir işe ihtiyaç duyan Capa, gazetecilikten fotoğrafçılığa geçiş yapmıştır. Daha sonraları bu kararı hakkında "[fotoğraf] geniş anlamda konuşulmayan bir dile sahip kimseler için gazeteciliğe en yakın şeydir" ifadesinde bulunmuştur. Hem

fotoğrafçılık kolay görünmektedir; o yeni, hafif makineler ile birlikte herkes bu işi yapabilirdi... öyle değil mi? Belki de öyle – belki de o kadar da iyi biçimde değil. Ancak Capa bu işi gerçekten iyi beceriyordu; tabiri caiz ise şu çarpıcı etkiye, anlatım gücüne, duygusal derinliğe ve aydınlatıcı ayrıntıya yönelik keskin bir gözü vardı. Bu estetikten çok etik bir yeterlilik meselesiydi; Capa dünyaya yönelik inanılmaz bir *dikkate* sahipti. Ancak Capa'nın fotoğrafları biçimsel olarak kusursuz veya yine biçimsel olarak cüretkar değildir (ilk örnek için James Nachtwey, ikincisi için ise Gilles Peress gösterilebilir).1950 yılında Paris'te verilen bir parti sırasında, o dönem genç bir Magnum fotoğrafçısı olan Eve Arnold, gazeteci Janet Flanner'a Capa'nın fotoğraflarının "iyi tasarlanmamış" olduğunu ifade etmiştir. Flanner ise Arnold'a acımayla dolu bir bakış atarak şöyle der: "Hayatım, tarih de iyi bir tasarım değildir zaten."

Capa'nm Berlin'e gelişi Weimar Cumhuriyeti'nin çöküş dönemine denk gelir. Kendisine ait olmayan, 1932 tarihli iki haber fotoğrafı bu dehşet verici çöküşün şiddet ve çelişkilerini gözler önüne sermektedir. Bulanık bir fotoğraf olan ilkinde, Berlin taşrasında, Komünistler ve Nazilerin yanısıra polisin de yer aldığı büyük, kaotik bir sokak savaşı görülmektedir. Kimilerine göre bu fotoğraf, Sosyal Demokratlar ile Komünistler arasındaki kanlı düşmanlığın, onları [Nazilere karşı] birleşmesini geciktirmesinden ötürü daha büyük bir trajedi olduğunu ifade etmek de mümkündür. Daha sessiz ancak çok daha ürkütücü diğer fotoğrafta ise dökülmekte olan bir Berlin konutu ve aralarında birkaç çocuk ve önünde bir bebek arabası bir adamın da bulunduğu bina sakinleridir. Kira grevindeki konut sakinlerinin yanında avlu duvarına yazılı olan sloganlarını da görürüz – "Önce Aş, Sonra Kira!" Aynı anda, bina sakinlerinin pencerelerinde dalgalanan bayraklar da gözümüze çarpar. Svastikalar ile orak-çekiçler yanyana dalgalanırken adeta birlikte yaşamın tuhaf bir parodisi ile karşılaşırız. Anlaşılan her iki taraf da kira grevini desteklemiştir.

Weimar modernizmin atölyesidir ve sosyal alışkanlıklar, cinsellik, entelektüel yaşam ve sanat alanında ortaya koyduğu yaratıcı patlama hakkında pek çok şey kaleme alınmıştır. Ancak daha az ölçüde ifade edilen bir nokta ise Weimar yıllarında Berlin'in gazetecilik ve basın fotoğrafçılığı için ne kadar mükemmel bir kent olduğudur. 1918 yılında

Almanya'daki basın sansürünün kalkmasıyla inanılmaz sayıda dergi, gazete ve bülten yayına girmiş, 1920'li yıllara gelindiğinde ise yalnızca Berlin'de yetmişdört günlük gazete ve elliye yakın haftalık yayın gibi etkileyici bir rakama ulaşılmıştır. Döneme ait bir fotoğraf, Berlin basınının zenginliğini ortaya koymaktadır: Potsdamer Platz'deki gazete bayileri adeta tombul bir burjuva hanımefendisinin üzerinden sarkan takılar gibi gazetelerle dolup taşmaktadır.

Fotoğraf, son modadan film yıldızlarına, toplumsal sorunlardan doğal afetlere ve siyasi çalkantılara kadar her konuyu kapsayan yeni gazeteciliğin kilit bir unsur haline gelmiştir. Daha önce de gördüğümüz üzere, bu yayınlara yönelik yoğun eleştiriler ortaya koyulmuştur. Weimar döneminin son yıllarında siyasal işlevsizliğinin, –çoğunun liberal eğilimlerde olmasına ve Yahudi editörlerce idare edilmesine rağmen– Yahudi düşmanlığının derinliğinin farkına varamadıkları; Kracauer'ın da değindiği üzere, okuyucuları ayırtsız bir imge kütlesiyle boğdukları ve anlamlı imgelerdense sansasyonel olanları tercih ettikleri doğrudur. 1932 yılında Berliner Illustrirte Zeitung'un başyazarı Kurt Korff, fotoğrafçısı James Abbe'den "Hitler'i bir sinagogdan çıkarken gösteren bir fotoğraf" çekmesini istemiştir.

Ancak resimli dergiler okuyucuya yeni görme biçimleri öğretmiş ve kitlelerin dünyasını daha geniş ve daha kozmopolit kılmıştır. Siyasi olaylar eskinin aksine tarihi olaylardan çok birer haber niteliğini almaya başlamıştır; 1919'daki Komünist ayaklanma ve benzeri felaket haberleri okuyuculara neredeyse gerçek zamanlı bir biçimde ulaştırılmıştır. Siyasetçiler de daha önce görülmemiş biçimlerde gösterilmeye başlamıştır: poz vermeksizin, açık ve kusurlu. Siyasal gösteriler, devrimler ve hatta idamlar; madenlerin, fabrikaların, varoşların, evsiz barınaklarının, uyuşturucu kliniklerinin ve ilerici okulların içindeki yaşam, artık pek uzak olmayan o ırak memleketlerdeki hayatlar ile birlikte belgelenmiştir. BIZ'den Korff ve Müncher Illustrierte Presse'den Stefan Lorant gibi öncü editörler foto-deneme adında yeni bir biçim geliştirmiş ve fotoğrafları izole birer biçimde izlemektense, film benzeri bir anlatım oluşturmuşlardır. (Buna uygun biçimde, bu tür serilerden birine "Gazetenin Büyüsü" adı verilmiştir) İşte bu yeni ve devasa basını beslemek amacıyla da fotoğraf ajansları belirmeye başlamıştır. Endre Friedmann'a ilk işini veren de işte bu ajansların en önemlileri arasında yer alan ve gerek Dadaistler gerekse Spartakistlere yakın bir

Macar göçmeni olan Simon Guttmann'ın kurduğu Dephot'tur. Kracauer ve Brecht'in aksine Guttmann fotoğrafı siyasi anlamda ilerici bir kuvvet olarak görmektedir; ona göre Dephot "kendini tüm ulus ve sınıf sınırlarını aşmaya adamış" ve "yeni ve alışılmışın dışında bir şeyler yapmak isteyen herkesin yanında yer almaya hazırdır."

Barbarlığın zaferi öncesindeki iki yıl boyunca Capa, kelimler ile imgelerin, radikal politika ile avangardın, muhabirler ile entelektüellerin özgürce kaynaştığı bu deneysel ve demokratik gazetecilik kültürü içerisinde yetişmiştir. (Capa ile "azgın muhabir" lakaplı Komünist gazeteci Egon Erwin Kisch, Walter Benjamin ile aynı kafelerin uğrak müşterileridir.) Weimar, László Moholy-Nagy ve Martin Munkácsi gibi fotoğrafçıların; Lorant, Korff ve Theodor Wolff gibi editörlerin ve Erich Salomon, Tim Gidal ve Alfred Eisenstaedt gibi öncü fotomuhabirlerin bulunduğu inanılmaz ölçüde verimli bir Macar diasporasına ev sahipliği yapmaktaydı. Hitler, gerek kuşkuculuğu ve yaratıcılığı, gerekse personel ve sahipleriyle fazlasıyla Yahudi bulduğu bu taşkın ve hayati basını ezmeye kararlıdır. 1933 yılının başından itibaren Berlin'li gazeteci ve fotoğrafçıların pek çoğu fişlenmiş bireyler haline gelmiş; aynı yılın Ağustos'unda ise Yahudi veya yabancı olarak tanımlanan fotoğrafçıların adları *Deutsche Nachrichten* adlı dergide yayınlanarak toplu tasfiyelere yol açmıştır. Basın camiası süratle dağılmış olsa da, Brecht'in de yazdığı gibi, göçmenlerin "pabuçtan sık ülke değiştirdiği" bir dönemde, camia üyelerinin çoğu Filistin, İngiltere veya Birleşik Devletler'e yerleşme imkanı bulabilmiştir. Ancak herkes aynı ölçüde şanslı değildir; Wolff Gestapo tarafından öldürülmüş, Salomon ve ailesi ise Auschwitz'de yaşamlarını yitirmiştir. O dönem ondokuz yaşında olan, halen Endre Friedmann adını taşıyan ve kasıtlı olarak tanınmayan Capa ise Viyana'ya kaçar. Burada faşizmin ivme kazandığını gördükten sonra, Yahudi düşmanlığının köpürmekte olduğu Budapeşte'ye döner; son olarak ise gerek bir erkek gerek ise bir fotoğrafçı olarak olgunluğa eriştiği Paris'e yerleşir.

Capa, Paris'te yaşamının en önemli kişileri haline gelecek olan üç kişiyle tanışır: Gerda Taro, David Szymin ve Henri Cartier-Bresson. Gerda Pohorylle adıyla dünyaya gelmiş olan, göçmen bir Alman-Yahudisi ve solcu bir eylemci olan Taro, yetişmekte olan bir fotoğrafçı olarak Capa'nın büyük aşkı ve iş ortağı olmuştur. Daha sonraları adını

David Seymour olarak değiştiren ancak Chim olarak tanınan Szymin, Capa ile benzer mücadeleleri belgeleyen ve Capa'nın daima ikisi arasında daha iyi olduğunu belirttiği Polonya Yahudisi bir entelektüeldir. Cartier-Bresson ise gerçeküstücülük ve sola eğilim göstermiş ve çoğunluk tarafından yüzyılın en büyük fotomuhabiri olarak kabul edilen bir Fransız burjuvasıdır. Taro'nun fotoğrafçılık kariyeri ve Capa'yla olan aşk hayatı kısa sürmüştür: 1937 yılının Temmuz ayında Brunete Muharebesi'nin ardından kazara bir Cumhuriyetçi tankının altında kalarak yirmialtı yaşında yaşamını yitirmiş, Capa ise ölümünün etkisini hayatı boyunca üzerinden atamamıştır. Chim ve Cartier-Bresson, George Rodger'ın da desteğiyle Capa ile birlikte 1947 yılında Magnum kooperatifini kurmuşlardır. Dokuz yıl sonra Chim, Süveyş Kanalı krizini takip ederken, Mısırlı bir askerin mitralyöz ateşiyle yaşamını yitirmiştir.

Ve Endre Friedmann Paris'te Robert Capa'ya dönüşür. Bu dönüşüm fikri, idare edecek parası olmasa da (parasız Macar fotoğrafçıları pek de nadir değildi; editörler ise Capa'nın fotoğraflarına pek de ilgi göstermiyordu) menajeri konumundaki Taro'dan gelmiştir. (Capa'nın Leica makinesi bu nedenle sık sık tefeci dükkanlarında rehin kalmıştır) Taro'nun Friedmann'ı Capa'ya dönüştürme fikri muhtemelen yönetmen Frank Capra'dan esinlenilmiştir. Taro, bu yolla olası alıcıları Capa'nın –yoksul, tanınmamış ve başarısız bir Macar yerine– zengin, meşhur ve "muhteşem derecede başarılı" bir Amerikalı olarak tanıtıp, fotoğraflarını onlara cömertçe sunduğuna ikna etmeyi amaçlar. Bu oyun ortaya çıktıktan sonra bile Capa ismi kullanmayı sürdürmüştür; Taro da kendi ismini değiştirmiş ve Paris'te yaşayan Japon bir ressamın kısa, keskin ve modern bir tınıya sahip ismini benimsemiştir. Capa asla zengin olamasa da –herşeyden önce kumar oynamayı seviyordu ve dostlarına karşı inanılmaz derecede cömertti– ancak meşhur, başarılı ve Amerikalı olmayı başardı. Takipçileri yaşamı boyunca Capa'nın kendi inşa ettiği kişiliğiyle, fotoğraflarının inatçı gerçekçiliği arasındaki çelişkiyle büyülenmiştir. 1947 yılında John Hersey şöyle yazacaktır; "Kendi kişiliğinin icadı için bunca çaba sarfeden Capa'nın gerçekliğe hapsolmuş insanlara yönelik derinden bir sempatisi vardır."

Paris yılları Capa'nın gelişiminde kilit rol oynamıştır. Dünyayı gören bir fotoğrafçı, değişime gönüllü politik bir birey ve derinden seven biri

olarak tesellisiz kaybın anlamını biliyordu. Ne Budapeşte, ne Berlin, ne New York ne de Madrid – Capa'nın Çobanyıldızı daima Paris olmuştur; Müttefik bölükleriyle birlikte paramparça bir Avrupa'yı arşınlarken herşeyden önce varmak istediği şey işgalden arınmış bir Paris'tir. Nihayetinde de, 25 Ağustos 1944'te İspanyol Cumhuriyetçileri'nden kalan bazı dostlarıyla birlikte bir tankın üzerinde vardığı yer de Paris olmuştur. O güne ait fotoğrafları basit olduğu kadar nadir bir tablo çizer. Özgürlüklerini yeniden kazanmış ve dolayısıyla da artık sürünmek zorunda olmayan bir halkın o taşkın sevinci. Yıllar sonra "[D]aha önce hiçbir zaman bu kadar insan bu kadar erkenden bu denli sevinmemişti," diye yazacaktır Capa. O güne dek çok şey görmüş, çok da katılaşmış olan Capa'nın vizörü o gün gözyaşlarıyla boğuklaşmıştır.

Eğer Capa 1930'ların Paris'inde ruh eşlerinin yanısıra, onu ileriki yıllarındaki savaşları ve kederi belgelerken ayakta tutacak bir başka şey daha bulduğunu düşünüyorum. Capa, ateşli bir Halk Cephesi taraftarıydı – özellikle de Alman faciasına tanık olduktan sonra– 1936 yılında Fransız cephesinin seçim zaferi ona ve Chim'e harika bir konu sunmuştu. Halen pek de tanınmayan Capa ve *Regards*'da kadrolu fotoğrafçı olan Chim, devasa sokak gösterilerinden işçi kahveleri ve münazaralarına, toplantılarından seçim sandıklarına, cenazelerinden grevlerine dek her yerdeydiler. Capa'nın özellikle sevimli bir fotoğrafında tertemiz giyinmiş beş genç kızın şatafatlı mağaza Galeries Lafayette'e karşı oturma eylemi görülmektedir.

Halk Cephesi'nde Capa'nın harekete olan eğilimi ve aydınlatıcı ayrıntılara yatkın o gözüyle o belirgin tarzını geliştirdiği görülmektedir. Paris'te, ileride İspanya'da da yer alacağı çatışmaların benzeri ve pek de sakin olmayan gösterilerin *içine* nasıl gireceğini öğrenmişti. (İzlemesi oldukça keyifli olan bu gösterilerde, katılımcılar ihtiyar Ayetullah veya intihar eden gençler yerine Zola, Voltaire, Diderot ve Gorki'nin portresini taşımaktadır.) Ve Capa'yı gazeteleri ve duvar afişlerini inceleyen, sokaklarda kol kola gezen, işgal altındaki fabrikalarda uyuyan ve daha önemlisi ateşli biçimde tartışan sıradan insanları belgelerken görürüz; adeta Paris'in tamamı konuşmaktadır. İşte bu resimler Capa'nın en sevdiği temaları ifade eder: demokrasinin ifadesi, kardeşliğin bütünlüğü ve yeni bir tür tarih yaratma çabası.

Elbette Fransız siyaseti de bir çocuk oyunu değildi; sol kanat Sovyetler Birliği üzerinde ayrılığa uğramış; başka bir dünyanın varlığı son derece yakınken; ve ulus Büyük Buhran'ın ardından bir krizden ötekine sürüklenirken, faşizm ve Yahudi düşmanlığı katlanarak güçlenmekteydi. Capa'nın 1936 baharında çektiği bir fotoğrafta, havalı bir şapkası ve bisikletiyle genç bir adamın sırttan çekilmiş pozunu görürüz. Adam durmuş, Komünist Parti'nin bir duvar afişini okumaktadır. Afişte, dişleri arasında bir bıçak sıkıştırmış biçimde gözlerini bizlere dikmiş olan Adolf Hitler'in karikatürünün üzerinde "Buna Karşı!" yazmaktadır.

Capa ve Chim iyimser olmakla birlikte ahmak olmayı göze alamayacak konumdaki iki yurtsuz Yahudidir. Her ikisi de faşizmin galip gelmesinin ne anlama geleceğinin farkındadırlar; gerçekten de sadece birkaç yıl içerisinde ikisi de ailelerini ve dostlarını faşizme kurban verecek ve o eski dünyaları yerle bir olacaktır. Ancak bu döneme ait fotoğraflar tehlikeden çok bir şevk hissi barındırmaktadır. Söylenen şarkıları, yere varan ayakları ve yükselmekte olan heyecan ve umudu hissetmek olasıdır; John Hersey daha sonraları Capa'nın Halk Cephesi için çektiği fotoğrafların "inanılmaz" olduğunu söylemiştir ve gerçekten de öylelerdir. Capa ve Chim güç zamanlarda yaşamış olsalar da Halk Cephesi onlara değerli ve günümüz fotomuhabirliğinde bulunmayan bir şey vermiştir: geleceğe dair inancın, dayanışma olarak siyasete ve en azından kısa bir süre için galibiyetin yaşanmış deneyimini.

Siyasi olasılığa dair bu yaşanmışlık tecrübesi Capa'nın yaşamını ebediyen değiştirmiştir. O'nun ilgisini en çok çeken de dünyayı daha özgür, daha hür, daha kendilerinin yapmaya çalışan insanların kabaca koyduğu kurallar uyarınca yürüyen siyasetti. Capa hiç de pasifist değildi; savaşın kimi zaman gerekliliğinin farkındaydı ve bu ne kadar erken idrak edilirse o kadar iyiydi. Ancak savaş ne bir amaç ne de bir kutlama sebebiydi; savaş, siyaset başarısızlığa uğrayınca gerçekleşen bir şeydi. Ancak bu savaşın Capa'ya dokunmadığı, ona meydan okumadığı ve hatta onu heyecanlandırmadığı anlamına gelmez; öyle ki Capa bir defasında "Bir savaş muhabiri için bir işgali kaçırmak, Sing Sing'de beş yılın ardından Lana Turner ile bir randevuyu reddetmek gibidir" demiştir. Capa kesinlikle savaş ile karşılık vermenin –ve bir şey uğruna savaşmanın gurur verebileceğine açıkça inanmaktaydı. Bu inanç İspanya ve Avrupa'nın diğer bölgelerinde, Çin'de ve İsrail'de çektiği

fotoğraflarda açıkça görülmektedir. Ancak Capa, James Nachtwey'in aksine asla bir savaş fotoğrafçısı olmak istediğini söyleyemeyebilirdi. Capa için özellikle de 1936 ile 1945 yılları arasında milyonlarca insan için hayatın bir gerçeği haline gelmiş olan savaşın belgelenmesi, tanık olunması ve teşhir edilmesi mecburidir. O'nu en kuvvetli biçimde iten ise insanların yaşadığı hayatlar ve kurdukları toplumlardı.

Örneğin Nachtwey'i ve hatta herhangi günümüzün hiçbir fotomuhabirini ölüm kamplarını fotoğraflama şansını es geçmesi hayal etmek imkansızdır – bu Capa'nın 1945 yılında yaptığı bir seçimdi. Hatıratı *Slightly Out of Focus*'ta Capa şöyle yazmıştır: "Ren Nehri'nden Oder Nehri'ne dek hiç fotoğraf çekmedim. Toplama kampları fotoğrafçı kaynıyordu ve çekilen her dehşet fotoğrafı olan bitenin etkisini eritiyordu." Ancak sanırım bu hikayenin tamamı değildi. Capa bir toplumsal gerçekçi veya bir zafer sevdalısı değildi ve ıstırap veya yenilgiyi ifade etmekten çekinmiyordu. Malraux gibi Capa da insanların kolayca ezilebildiği gerçeğinden asla kaçmamıştır. Ancak çalışmalarından görüldüğü üzere, mutlak derece aciz ve aşağılanmış, tanınmaz derecede işkence görmüş ve tam anlamıyla saf kurban haline getirilmiş, yaşayan ölüleri – Primo Levi'nin "yorgun, buruk ve yenik köleler" olarak anımsadıklarını fotoğraflamaktan kaçınmıştır. Capa'nın kampların dehşetini reddetmesi veya göz ardı etmiş olması söz konusu değildir – her şeyden önce, Macar bir Yahudi olarak bu imkansızdır; ancak insana dair her şeyin yadsındığı o kampları aklı almıyordu. "Klasik trajedide" der Irving Howe "insan yenilir; Soykırım'da ise insan imha edilir." Capa'nın aldığı yol nihilist bir boşluğun değil, trajik bir anlamın içerisindedir.

Capa'nın Normandiya Çıkartması'ndaki resimleri savaşın en meşhur fotoğrafları olsa da, en büyük hünerlerini ve en incelikli anlayışını gösterdiği resimler cephenin gerisinde çektirdikleridir. İtalyan cephesinde çektiği iki fotoğraf bunu en iyi biçimde ortaya koyar.

1 Ekim 1943'te Capa, Müttefik kuvvetleri ile birlikte, yerle bir olmuş Napoli'ye girmiştir. Bir gün sonra ise, Müttefiklerin varışından bir gün önce silahlı mücadeleye girişen yirmi gencin cenazesini fotoğraflamıştır. Cenaze bir okul binasında gerçekleşir. Çocukların lideri ise bir öğretmendir. Capa, yas tutan siyahlı kadınların yüzlerine odaklanmıştır ve fotoğrafın yoğunluğu öylesine kuvvetlidir ki adeta gerçekten o ce-

nazedeymişçesine sessizleştiğimizi hissederiz. Bu fotoğrafın en çarpıcı yanı ise kederi belirgin ve çeşitli biçimde aktarabilmesidir.

Ön planda arkada toplanmış saçları, duadan çok ıstırapla önlerinde kavuşmuş elleri ve acıyla çarpılmış yüzleri ile üç kadın görülmektedir. Kadınlardan biri kederi mutlak bir ıssızlık olarak gösterir; hıçkırarak ağlayan yüzü ve açılmış ağzı bir daha asla huzur bulamayacağının göstergesidir. Hemen yanında bulunan bir başka kadın ise muhtemelen oğlu olan birinin fotoğrafını tutmaktadır; ağzı geniş bir "O" biçiminde açılmış ağzı yalnızca felaketi değil, olan bitene karşı bir şaşkınlık da ortaya koyar. Onun da yanındaki bir diğer kadın ise ağlamamaktadır. Gözleri kısık, ağzı ise saf bir öfkeyle dolu bir sırıtışa dönüşmüştür. İşte burada, Napoli'nin Jean Améry'sini, bağışlamanın yalnızca bir imkansızlık değil, aynı zamanda bir günah olduğu ölümün intikam meleğini görürüz. Capa daha sonra şunları yazmıştır:

Okula girdiğimde, çiçeklerin ve ölülerin o hoş ve bulandırıcı kokusuyla karşılaştım. Odanın içinde kabaca yapılmış yirmi tabut vardı. Tabutlar, içlerinde yatmakta olan –Almanlar ile savaşacak ve öldürülecek; belki de çocuk tabutlarına tam olarak sığmayacak kadar büyümüş – çocukların kirli ayaklarını güçbela örten çiçeklerle örtülmüştü... İçerisinde doğduğum Avrupa topraklarına dönüşümü gerçek anlamda kutlayan da bu çocukların ayaklarıydı... Şapkamı çıkardım ve kameramı hazırladım. Objektifi o perişan kadınların yüzlerine doğrulttum... Bunlar benim en başarılı zafer fotoğraflarımdı.

Sicilya'da çekilmiş bir diğer fotoğraf ise savaşın ne uğruna verildiğinin görsel bir hatıratıdır. Dünya gündelik dürüstlüğü ve hürriyetin neye benzediğini unutmuş muydu? Muhtemelen ellilerinin ortasında bir çift, Cefalù'nun işgalden kurtuluşunun iki gün ardından kentin güneşli sokaklarında gezinmektedir. Kadın, iri omuzları ve geniş bağrı ile sevimli biçimde tombuldur. Beyaz yakalı puantiyeli bir elbise ve beyaz pabuçlar giymektedir. Özenle taranmış ve ortadan ayrılmış simsiyah saçları güneşte parıldamaktadır Yanında, daha ufak, ince ve daha şık giyimli eşi durmaktadır. Başında siyah kuşaklı hasır bir şapka, üzerinde ise itinayla iliklenmiş ceketi ve kravatıyla adeta kusursuzdur. Adamın sol kolu dirsekten bükülmüş ve yukarı dönük sol elinde ise narin ancak sıkı bir biçimde bir somun ekmeği adeta kıymetli bir mücevher

gibi tutmaktadır. Kadının sol kolu adamınkini taklit etmekte ve küçük, siyah kitabı kolunu örtmektedir. Çift dimdik durmakta ve doğrudan Capa'nın objektifine bakmaktalardır. Burada, faşizm ve savaşın getirdiği aşağılamaya rağmen, sessiz ancak kararlı bir gururla kendileri, dünyaları ve evrendeki yerlerini koruyabilmiş insanlara dair imgeyle karşı karşıyayızdır. O basit yürüyüşleri bir zafer yürüyüşünden daha etkileyicidir; onlarınki gündelik bir kahramanlıktır.

Capa'nın –adının aksine yeni bir İspanya'nın doğuşunu metheden– Ölümün Yapımı'nda (*Death in the Making*) kutladığı da budur. Kitap, Cumhuriyet için pek de iyi bir zaman olmayan 1938'de yayınlanmış olsa da, içerisindeki fotoğraflar Madrid'in düşüşü ve Uluslararası Tugay'ın ayrılışı öncesinde, 1936 ve 1937 yıllarında çekilmiştir. Ölümün Yapımı Capa'nın kitabı olsa da, aynı zamanda da bir grup çalışmasıdır; fotoğraflar Capa ve Taro (ve adı belirtilmese de Chim) tarafından çekilmiştir. Kısa metinler Capa, giriş metni savaşı İspanya'dan takip eden Chicago Tribune'dan Jay Allen tarafından kaleme alınmış, kitabın tasarımı ise Capa'nın dostu ve dönemin en tanınmış fotoğrafçılarından André Kertész tarafından yapılmıştır. Capa'nın ithaf metninde "İspanyol cephesinde bir yıl geçiren ve orada kalan Gerda Taro adına" yazmakta ve Taro'nun küçük resmi bulunmaktadır.

Eğer alışıldık bir foto muhaberat kitabı varsa, Ölümün Yapımı bu kitap değildir. Bu kitap yalnıca sorunu ifade etmek değil, aynı zamanda belirgin bir çözüm sunarak Avrupa ve Amerika'yı Cumhuriyetçi İspanya'ya etkin destek vermeye çağırmaktadır. Esas anlamda fotoğrafik bir deneme olan bu kitap aynı ölçüde ümit ve dehşet uyandırmak amacıyla tasarlanmıştır ve bu biçimde de yıkım ve yaratım, trajedi ile olasılık arasında görsel bir diyalog kurar. Herşeyden önce Ölümün Yapımı, acıma veya suçluluk ile değil, saygı ve dayanışma temelinde okuyucuları, İspanyol halkı ile onun davasına temas etmeyi –ve hatta ona bağlanmayı amaçlamaktadır.

Capa bunu birkaç yoldan denemiştir. Birincisi, portreler aracılığıyla, okuyuculara Cumhuriyetçi milisleri özgürlükleri uğruna savaşan bir yaşayan bir ordunun üyeleri olarak tanıtmıştır. Gerçek bir ön cephenin ya da gerçek sivillerin olmadığı ve tüm uygar kurumların taarruz altında olduğu "totaliter savaşın" anlamını göstermiştir. Madrid Üniversitesi'nin felsefe bölümünde yuvalanmış Cumhuriyetçi as-

kerlerin fotoğrafının sebebi budur. Üzerinden, "gökten yağan hünerli ölüm" olarak adlandırdığı ve o dönem için yeni bir savaş biçimi olan bombardıman pikelerini yıpranmış, acı içindeki sivil göstermiştir.

Ancak Capa aynı zamanda İspanya'yı hala işlevini koruyan ve kurtarılma ihtiyacının bir kurbanı değil, uğruna savaşmaya değecek bir dava olarak ortaya koymuştur. Yeni kolektiflerdeki toz toprak içinde mağrur yumruklarıyla yoksul çiftçileri ve okuryazarlık hamlesi dahilinde çocukların okul sıralarındaki yetişkin adamları ortaya koymuştur. Çok uzun zamandır aç olanlara ekmek dağıtılışını, ifade hürriyetini asla tatmamış olanlar arasındaki ateşli tartışmaları; çok uzun zaman boyunca bastırılmış kadınlardaki o yeni özgüveni göstermiştir.

Her şeyden önce Capa direnişi göstermiştir. O'nun için İspanya henüz düşmemişti. Gerek resim, gerekse yazılarda Asturya madencilerinin, Bask savaşçılarının, "İspanya'nın Potemkin"inde yol alan denizcilerin ve "geçit yok" diyen Madridli milislerin gücünü methetmektedir. Ölümün Yapımı, Cumhuriyetçilerin kurduğu (ve George Orwell'ın kesinkes karşı çıktığı) yeni profesyonel orduya yönelik bir övgü ile son bulur. Capa, İspanya'yı Avrupa'nın tökezleyen aksağı değil, Avrupa'nın geleceği olmasını istiyordu: "İspanya'da yeni bir ordu kuruldu. İspanya'da yeni bir ulus ise kurulmakta."

Capa, Ölümün Yapılışı'nı uluslararası bir müdahale umuduyla bitirmiştir: "Hariçten adeta cevap niteliğinde gelen titreşimler var," diye yazar. Bu, daha önce olduğu ve üç yıl boyunca giderek vahşileşen bir savaş boyunca sürekli olarak ihanete uğrayan bir umuttur; bu ihanet, Taro'nun da ölümüyle birlikte yaşamının en büyük düş kırıklığına dönüşmüştür. Cumhuriyet'in düşüşüne dek İspanya'da kalan Capa, bir daha asla ülkeye –Franco'nun ülkesine– adım atmamıştır. Pablo Neruda, "Hiçbir şey, zafer bile / Silemez o korkunç, kanlı yarayı" diye yazdığında, Capa için de yazmaktaydı.

Capa'nın döneminin siyaseti günümüzünkinden bir hayli uzak olsa da, fotoğrafları bizlere şaşırtıcı derecede güncel gelen siyasal ikilemleri anımsatır. Modern solun askeri müdahaleye yönelik adeta Pavlovvari kaçınması –Birleşik Devletler'in Taliban'ı devirmesinin ardından kültür eleştirmeni Ellen Willis'in deyişiyle "hoyrat pasifizmi"– Capa için tanınamaz bir unsur olurdu. O, savaşın daima korkunç olduğunun ya-

nısıra, her zaman kaçınılabilir olmadığının da farkındaydı.

Capa'nın, Birinci Dünya Savaşı'nın vahşetinden bitkin düşmüş sol nesli derinlemesine anti-militaristtir. Gerçekten de bir başka dünya savaşından kaçınmaya yönelik bu duruş, sol kanadın temel ilkeleri arasında yer almış ve onu sağ görüşün savunduğu şanlı militarizmden ayırt etmiştir. Bu yalnızca dönemin yazınında değil, resimlerinde de açıkça görülmektedir: Komünistlerin önderliğinde, Berlin'de gerçekleştirilen bir savaş karşıtı bir protestoyu gösteren 1929 tarihli bir fotoğrafta yüzlerinde gaz maskeleriyle aynı anda hem ölüm hem de karnaval havası veren altı protestocu görülmektedir. Chim'in bu döneme ait en çarpıcı fotoğraflarından birinde ise 1936 yılında Fransa'nın St. Cloud kasabasında düzenlenen bir barış mitinginde görülen son derece modern ve grafik anlamda kuvvetli bir dizi afiş gözümüze çarpmaktadır. Afişlerden birinde, çarmıha gerilmiş, başı eğik miğferli bir asker görülürken bir diğeri ise ısrarla "Savaş Deliliktir!" diye ısrar etmektedir. Üçüncü bir afişte ise çıplak ve kaslı göğsüyle, yapılı, devasa bir adam –adeta modern bir Samson– dizinde bir tüfek kırmaktadır. Üzerinde tek bir kelime yazmaktadır: "Silahsızlan!". Arkasında ise aralarında Japonya ve Birleşik Devletler'in de bulunduğu bir dizi ülkenin ulusal bayrakları dalgalanmaktadır.

Ancak Capa'nın döneminde sol, özellikle de sağ kanat kuvvetlerinin güç kazanması karşısında askeri güç kullanımı anlamında pasifist, tecritçi veya kuşkucu değildir; Capa'nın solu, faşizmi tanımlayan şiddetin yüceltilmesi ile silahlı kuvvetlerin haklı kullanımı arasında belirgin bir ayrım yapmıştır. Birinci Dünya Savaşı'nın ardından gelen döneme yeniden bir bakış atan Gellhorn, "Franco ile Almanlar arasında bir uzlaşma olmaksızın Avrupa'da barışın söz konusu olmayacağına inanıyorduk. Doğru fikre sahiptik, ancak Naziler geldi... 1936 yılına geldiğimizde artık bir pasifist olmayı bırakıp bir anti-faşist oldum," diye yazdığında aslında pek çok kişi adına konuşmaktaydı. Şüphesiz, İspanya'da iç savaşın başlamasıyla uluslararası bir askeri müdahale – veya en azından silah ambargosunun kaldırılmasını–talep eden taraf sol kanat olurken, tecrit yanlısı taraf ise sağ kanat olmuştur. Kuşkusuz, Capa gerek ahlaki gerekse stratejik sebeplerden ötürü bir askeri müdahale yanlısıdır; Gellhorn, Orwell, Malraux ve Sheean gibi gazeteciler gibi Capa da İspanya Cumhuriyeti düştüğü takdirde çok daha

korkunç bir savaşın kaçınılmaz olduğunun farkındadır. Capa'nın pek çok çağdaş "ilericinin" refleks niteliğindeki anti-militarizmi anlaması mümkün değildir.

Daha kişisel bir seviyede ise Capa vaktinin ve fotoğraflarının büyük kısmını İspanyol Cumhuriyetçileri, Çinli anti-emperyalistler, Amerikan erleri, Fransız direnişçileri ve İsrail askerleri gibi silahlı kuvvetlerin üyeleriyle harcamıştır. Fotoğraflarında görülen o rahat samimiyet, Capa'nın bu insanların yanında ne denli rahat hissettiğini göstermektedir. Bir meslektaşının da belirttiği üzere,"O [Capa] askerler ile dost olurdu – heyecan verici öyküleri ve daima belinde taşıdığı brendi matarasıyla– her yere giderdi." Capa derin bir biçimde savaşsız bir dünyanın özlemini çekiyordu; İkinci Dünya Savaşı'nın sonuçlanmasının ardından şöyle yazmıştır: "Bir savaş fotoğrafçısı olarak ömrümün sonuna dek işsiz kalmak istiyorum." Ancak öte yandan siyasal anlamda da bir gerçekçi olmakla birlikte iyi amaçlar uğruna savaşan iyi savaşçılara da hayranlık duymuştur. Capa'nın fotoğraflarına bakarken nasıl barış yanlısı ve zorbalık karşıtı olmaya dair o dikenli sorunla yüzleşmemek ve kimi zaman aynı anda ikisi birden olunmayacağını anlamamak elde değildir.

Capa'nın İspanya fotoğrafları izleyicilerini günümüzde ikonik, hatta belki de klişeleşmiş olduğu kadar radikal şekillerde yeni, huzursuz edici ve gergin biçimde savaşın kalbine sürüklemiştir. Fotoğrafları daha önce görülmemiş biçimde yakın, süratli ve derindir; Capa, savaşa tanıklık etmektense onun görsel bir katılımcısıdır. Ancak Capa gerçek öykülerin, en iyi fotoğrafların ve savaşın anlamının mermi yağmuru altında değil, cephenin gerisinde bulunacağını İspanya'da öğrenmiştir.

Capa'nın fotoğrafları dünyayı dolaşmış ve onu bir yıldız haline getirmiştir. Vahşete ve imgeye bulanmış günümüzde resimlerinin ahlaki ve siyasal etkisini hayal etmemiz son derece güçtür. Öte yandan, seri üretim ölüm ve seri üretim imgelerin doruğunda yaşayan Capa'nın izleyicileri için yeni bir tür savaşı anlatan yeni tür fotoğraflar izleyiciler üzerinde derin bir etki bırakmıştır. Medya tarihçisi Caroline Brothers şöyle yazmaktadır: "Yazarlardan politikacılara ve hatta Liverpool'daki işsizlere dek herkes İspanya hakkında bir taraf tutarken, iç savaş yaşandığı, inanıldığı ve temsil edildiği ölçüde daha önce görülmemiş aci-

liyete ulaşmıştır. O döneme kadarki ve belki de o dönemden bu yana gerçekleşmiş savaşlar arasında İspanya fotoğrafları yalnızca çatışmaya dair değil, ancak aynı zamanda çatışmanın içindedirler. Ve hiçbiri de tarafsız değildir."

Capa, görünürde sıradan ayrıntılara ve donuk anlara sembolik önem vermeye yönelik o belirgin yetisini İspanya'da edinmiştir. Fotoğrafları diğer fotoğrafçıların resimlerinden daha belirgin ve her nasılsa daha *doludur*. Bir fotoğrafında, belki de onları evlerinden etmiş bombalardan kaçmak için Madrid metrosuna sığınmış bir grup sivil görülmektedir. Huzursuz bir adam kollarında bir bebek tutar; bir kadın eğik başını elleriyle kapatır; battaniyelere sarılmış insanlar yere yayılmış, uyumaktadır. Arkalarında ise lüks otomobil reklamlarından, fuhşun yasaklanmasına kadar pek çok konuda, bu kederli ve bitkin insanların mevcut sefaletleri ve geçmiş umutlarıyla alay eden afişler görülmektedir.

1937 yılında Bilbao'da çekilmiş bir fotoğraf ise cana yakınlık ile dehşetin, gündelik olan ile alışılmamış olanın savaşta nasıl birlikte var olabileceğini göstermektedir. Fotoğrafta, kum torbalarının üzerinde otururken duydukları uyarı sireninin yeraltı sığınağına gitmeye değip değmeyeceğini bekleyen dört kadın ve bir çocuk görülmektedir. Kadınlar ellerinde örgüleri, başlarında ise sivri şapkalara dönüştürülmüş mendiller ile ayaklarını sallandırarak ve muhabbet ederek vakit geçirmektedir. Ancak savaş ilerledikçe bu denli içten anlar daha nadir hale gelir. Capa'nın bakımsız iki kadın mülteciyi içeren 1939 tarihli bir fotoğrafı –kadınlardan birinin gözyaşlarını silip, yalvaran elini uzatırken, diğerinin bir elinde ağlayan bir bebek, diğer elinde ise bebeğinin saçsız oyuncak bebeğini tutarken gösterirken– savaşın nasıl bir ıstırap kardeşliği yarattığını ortaya koyar.

Capa'nın fotoğraflarında bedensel yıkıma bile öznel bir anlam verilebilir. Capa insanların birlikte yaşamlarını kuracakları bir ortama ihtiyaç duyduklarının farkındadır; bu ortam yok edildiğinde ona bağlı olan toplumsal doku da ortadan kalkar. 1936 tarihli, Madrid'de bombalanmış bir daireyi gösteren fotoğrafının sebebi budur; zemini molozla kaplı dairenin tavanı dökülmektedir ve zamanında görkemli olan bir çalışma masasının çekmeceleri yağmalanmışçasına ortalığa saçılmıştır. Ancak odanın ayakta kalmayı başarmış olan duvarı, incelikli duvar kağıdı ve üzerine asılı gülümseyen bir aile portresiyle bizleri uygarlığın ne olduğunu anımsatır.

Söz konusu üsluba geldiğinde, Capa buna sahip olmadığında ısrarcıdır; İspanya'dayken, "Resimler zaten orada, sen de gidip onları çekersin," demiştir. Bu Capa'nın mütevazılığına yorulabileceği gibi, kasıtlı bir basitleştirme veya anti-entelektüel bir yaklaşım ya da bunların hepsi olabilir. Ancak bu aynı zamanda gündelik yaşamın yüksek derecede dram ve riskle dolu olduğu bir yerde süratle ve içgüdüsel biçimde çalışmanın keskin bir değerlendirilmesidir.

Burası Capa'nın iyi ile kötünün son derece bariz olduğunu hissettiği yerdir. O ve Taro savaşın patlak vermesinden üç hafta sonra İspanya'da gitmişlerdir ve savaşa yönelik duruşları açık biçimde partizandır. İspanya entelijensiyasının –tamamı olmasa da– büyük çoğunluğu, savaşa katılan tüm entelektüeller gibi, Franco karşıtıdır. (İspanya İç Savaşı tarih boyunca kaybedenler tarafından yazılan –ve fotoğraflanan– az sayıdaki olaydan biridir.) Partizanlığın kendisi için bir sorun değil, bir çözüm olduğu Capa, Gellhorn'a şöyle demiştir: "Savaşta, ya birinden nefret etmeli ya da birini sevmelisin; bir duruşunuz olmalı. Aksi takdirde olan bitene dayanamazsın." Politik bir duruş, vizyonu tıkanmaktansa, onun mümkün kılmış; siyaset bir engel değil, işinin amacı olmuştur.

İspanya, Capa'nın kalıbı olmuştur. Ardından belgelediği tüm savaşlar –gerek Çin'in Japonya ile mücadelesi, gerek Avrupa'nın Naziler ile çarpışması, gerekse İsrail'in Araplarla olan savaşı– İspanya'nın merceğinden, yani demokrasiyle faşizmin, özgürlük ile gaddarlığın ve adalet ile baskının çekişmesinden doğmuştur. Capa asla hangi tarafta yer aldığına dair bir şüphe duymamış ve Kore gibi vicdanına seslenmeyen çatışmaların dışında kalmayı tercih etmiştir. Bu durumun tek istisnası, belki de ironik bir biçimde, hakkında çok da kuvvetli hisleri olduğu muğlak olan Birinci Çinhindi Savaşı Savaşı'dır; kimi dostları Capa'nın bu savaşa gidişini şaşkınlıkla karşılamışken, gidiş sebepleri halen belirsizliğini korumaktadır. (Buradaki çalışmaları maddi olarak iyi kazanç getirmiştir ve Capa'nın da paraya ihtiyacı vardır; öte yandan McCarthy döneminin histerisi içerisinde pek de dost canlısı olmayan bir Dışişleri Bakanlığı ile karşı karşıya kalan Capa'nın komünizm karşıtı bir duruş sergilemesi gerektiği de ortaya atılmıştır.) Fransız Ordusu'na duyduğu derin saygı ve Fransızlara olan sevgisine rağmen, Capa'nın bu sömürgeci projeyi desteklemiş

olması pek de muhtemel değildir. Yine de 1954 yılında Capa, daha önceleri faşizm karşıtı bir öncü olduğu ölçüde bir "erken sömüre karşıtı" değildir. Buna rağmen Dien Bien Phu'nun düşmesinin hemen ardından Vietnam'a geldiğinde Vietnam'daki savaşın sona erdiğini düşünmektedir.

• • •

İkinci Dünya Savaşı'nın ardından İsrail'e akın eden Avrupa Yahudilerinin bitkin ancak idealist kalıntıları Capa'ya İspanya ve İspanyol Cumhuriyetçilerini anımsatmıştır; her iki tarafta da aynı dostluk hissi, aynı siyasi argümanlar, aynı düzensiz ordular, aynı derecede kısıtlı silah ve aynı derecede korkuya dayalı ihtimaller vardır. Dolayısıyla Capa'nın İsrail fotoğraflarının İspanya çekmiş olduklarını çağrıştırması, hatta yer yer taklit etmesi pek de şaşırtıcı değildir. Bir biyografına kalırsa, İsrail'in mücadelesi "Capa'nın en şahsi savaşıdır"; Capa bu yeni ulusa yerleşmeyi düşünmüş ve 1948 ile 1950 yılları arasında üç ziyarette bulunmuştur. (Yine 1948 yılında Tel Aviv sahilindeki Altalena muharebesinde hafif biçimde yaralanmasının ardından, "Bu tam anlamıyla nihai bir hakaret olur- Yahudilerin elinde ölmek!" şeklinde yakındığı da söylenmektedir.) Bu fotoğrafların bazıları, ülkenin en saygın sol kanat gazetecisi I. F. Stone'un 1948 yılında yayınlanan kitabı *This Is Israel* (İsrail Budur) adlı kitapta; diğerleri ise Capa'nın poker ortağı Irwin Shaw'un iki yıl sonra yayınladığı *Report on Israel* (İsrail Raporu) isimli kitabında yer almıştır. Özellikle Stone'un kitabı, İngiltere ve Birleşik Devletler'in [Stone'un] emperyalist ve anti-Siyonist olarak ifade ettiği politikalara yönelik olarak son derece eleştireldir. Bu durum, ilk günlerinde İsrail'e sol kanatta bir dava oluşunun kuvvetli bir göstergesidir.

Bu kitapların adı Yaşamın Yapımı da olabilirdi, çünkü gerek yazarlar gerekse fotoğrafçılar Yahudi halkının avlanan paryalardan kendi topraklarına sahip yurttaşlara dönüşümünü methetmektedir. Capa, İspanya'da olduğu gibi İsrail'de de demokratik ve kültürel kurumların inşasını, bir halk ordusunun, bedensel emeğin ve askeri kuvvetin oluşumunu kutlamaktadır. Belki de daha da önemlisi, Capa bir kez daha mağrur Sabralardan, bitkin ve vaktinden önce yaşlanmış kamp

kurbanlarına dek herkesin yüzünü aydınlatan o dirayetli umudu bulmuştur.[1]

Bir sürgün ve daimi bir gezgin olarak Capa İsrail'deki sayısız mültecinin çabalarını belgelemiş ve –dehşet içinde ölümden (veya ölümün ta kendisine) kaçmaktansa, yeni bir yaşamın umuduyla gelmiş olan– bu yeni ulusun göçmenlerine özel bir ilgi göstermiştir. Bir fotoğrafında, bir aktarma kampından yürümekte olan bir Türk çifti görürüz; çiçekli bir elbise giymiş, kalın bilekli ve etine dolgun esmer kadın yere bakarken, –takım elbisesi, yeleği, fötr şapkası ve güneş gözlüğüyle halen bir şekilde şıklığını koruyan– kocası ise bir heybeye koyduğu kıymetli gitarını tutarak Capa'ya bakmaktadır. Son derece tuhaf –ve daha cana yakın olsa da, Diane Arbus'unkileri anımsatan– bir başka fotoğrafta ise çiçekli elbisesi içinde sevimli bir kız çocuğunu, el ele tutuşmuş birbirine uyumsuz üç adamın ile yürürken görmekteyizdir. Adamlardan biri elinde bir baston ve yalınayak olmasına rağmen askeri bir üniforma giymektedir; bir diğerinin üzerinde baklava desenli bir kazak, başında da bir kasket vardır; üçüncüsü ise yırtık ve yamalı paçavralar giymektedir. Resmin metni bizlere burasının görme engelliler için kurulmuş bir köy olduğunu belirtir.

İspanya'da olduğu gibi, İsrail'de de Capa'nın fotoğraflarının özü bireye dayalı portrelerdedir; pek çoğu doğrudan yüze dönüktür ve kadrajdan taşar. Bu fotoğraftaki insanlar daima mutlu görünmeseler de, Capa'ya ve dolayısıyla da bizlere daima açıklardır. Ağarmış sakalı ve derinlemesine kırışıklı alnıyla o bandanalı ihtiyarın toplama kamplarında dokuz yıl geçirmiş ve yalnızca kırk yaşında bir adam olduğunu öğreniriz. Kel başı ve tel çerçeveli gözlükleriyle somurtkan ve ciddi bir beyefendi yanıbaşında açık bir çanta, etrafında sattığı nadide oyuncaklar, elinde ise bir fırıldakla yerde oturmaktadır. Genç, esmer bir Sabra –o küçük şapkası, hafif sakalı ve nazik gülümsemesiyle– Capa'nın Cumhuriyetçilerinden birinin adeta tıpatıp aynısıdır. Sarışın örgülerini işveli biçimde eğdiği başına dolamış genç bir kadın asker, üzerinde bir üniforma, boynunda kabartmalı bir kolye ve iri güneş gözlükleriyle Capa'ya adeta ışıldayan bir tebessüm bahşetmektedir.

[1] Capa, 1948 yılında Arapların elinde bulunan Kudüs'ü fotoğraflamak istemişse de, Yahudi otoriteleri tarafından engellenmiştir; tanınmış bir Yahudi olarak, ele geçirildiği takdirde öldürüleceğine kesin gözüyle bakılmıştır.



FOTOĞRAF 7.2

Gedera, İsrail, 1950: Capa, genç İsrail devletindeki göçmenlere özel bir ilgi göstermiştir. Resimde görülen göçmenler, görme engelliler için kurulmuş bir köyde yaşamaktalardır. Son derece başarılı bir savaş muhabiri olarak bilinse de, Capa sivil yaşama çok daha büyük bir ilgi göstermiştir; İsrail'de çektiği fotoğrafların çoğu İspanya'daki fotoğraflarını anımsatmaktadır.

Fotoğraf: Robert Capa; © Cornell Capa/Magnum Photos.

İsrail Raporu'nun son fotoğraflarından biri, gerek bedensel kuvvet gerekse siyasal benzerlikler açısından Capa'nın uzun zaman boyunca benimsediği tavırları özetler niteliktedir. Tüm vücudu kadraja alan bu fotoğrafta, toprağı çapalayan genç bir adamın profilden görünüşü vardır. Başı zarifçe tüm dikkatini verdiği çapasına eğilmiştir; bu zirai eme-

ğin onurlu ve cezbedici bir eylem olarak portresidir. Başında güneşten korunmak için küçük, beyaz bir kep üzerinde ise bir kot pantolon ile kolsuz, beyaz bir fanila olan gencin kaslı kolları ve omuzları gözümüze çarpar. Bu adam, öğreneceğimiz üzere, Fransız Direnişinin bir üyesidir; şimdi ise toprağı üzüm hasadına hazırlamaktadır.

Yine de burada en beğendiğim resim daha sıradan olmasının yanında, geleneksel anlamda savaş veya emek ile sarmalanmış bir güç idealine de hitap etmez. 1949 yılında çekilmiş bu fotoğrafta, Tel Aviv'de bir açık hava kafeteryasında oturan dört kadın görürüz (beşinci bir kadın ise kısmen kadrajın dışında kalmıştır). Yaşları otuzların sonu ile ellileri arasında seyretmektedir. Hepsinin kısa, siyah saçları özenli biçimde kıvrımlıdır; bir tanesinde ise küçük, inci küpeler görürüz. Her birinin tırnaklarında koyu renkli ojeler, kısa etekli elbiselerinde ise cıvıl cıvıl çiçekler ve şeritler vardır. Önlerindeki küçük masanın üzerinde bir bardak, bir paket sigara ve bir de güneş gözlüğü bulunmaktadır. Bu kadınların Avrupalı göçmenler olması muhtemeldir (İsrail yerlileri daha gündelik kıyafetleri tercih etmekteydi) ki bu da her birinin, büyük ihtimalle, anlatacağı dile gelmez öyküleri ve omuzlayacakları dayanılmaz kayıpları olduğu anlamına gelmektedir. Ancak sevimli, baharlık elbiseleri ile orada, o köşebaşında birbirilerinin sohbetiyle vakit geçirmektelerdir. Bu sahnenin o sıradanlığı ve rahat dostaneliği sessiz galibiyetinin anahtarıdır.

Özellikle İsrail ve İspanya'da çektikleri olmak üzere, Capa'nın resimleri, fotoğrafın bize anlatabilecekleri karşısında bizim ona daha sonradan edindiğimiz bilgiyle yaptığımız katkıya dair son derece sivri bir takım sorular ortaya koymaktadır. Brecht'ten postmodern döneme dek pek çok eleştirmen fotoğrafların, söz konusu özellikle de siyasi etik olduğunda, hiç bir doğal anlam taşımadığını öne sürmüştür. Sontag ise "Fotoğraflardan ahlaki ölçekte etkilenme ihtimalimizi belirleyen, anlamlı bir siyasi vicdanımızın oluşudur," şeklinde yazmıştır.

Bu kimi açıdan imkansız bir sorudur: dansçıyı danstan ayırmak, mesele fotoğraf olduğunda daha da güçleşir. Elbette Capa'nın portrelerinde kimin kim olduğu –dahası, kimin neyi, niçin yaptığı– kolayca ayrıştırılabilen bir unsur değildir. Örneğin, Capa'nın otobiyografisinde genç bir Direniş savaşçısının Paris'in işgalden kurtulduğu gün çe-

kilmiş bir fotoğrafı bulunmaktadır. Yüksek elmacık kemikleri, kuvvetli çenesi ve gür, siyah saçlarıyla bu yakışıklı adam hafifçe çatık kaşlarıyla uzakta bir yere bakmaktadır. Kararlı ve düşüncelidir; belki de görmemiş veya yapmamış olmayı dilediği pek çok şeyi anımsamaktadır. Yaşı, yüzünün biçimi ve hatta ifadesiyle bile aynı kitapta yer almakta olan bir başka genç adama çarpıcı biçimde benzerlik göstermektedir; aynı derecede yakışıklı, aynı yüz hatlarına sahip, aynı ciddiyette bir subay. Ancak bu defa ki Normandiya'da esir alınmış bir SS üyesidir. Capa'nın partizan ile Nazi askerine aynı hisleri beslemediğini rahatlıkla tahmin edebiliriz; öyle ki anılarında, Müttefik askerleriyle İtalya'nın güneyinde yol alırken "tüm Alman askerlerinin ya ölü ya da tutsak olduğunu" anladığında ruhunun nasıl "canlandığını" anımsamaktadır. Ancak bu genç Alman askerinin portresinde bu hisse dair pek bir ipucuna rastlayamayız; gençler adeta kardeşmiş gibi görünmektedir.

Sanırım Capa'nın İspanya fotoğrafları bu sorunun en iyi sınavıdır; bunlar O'nun en çok ilişkilendirildiği ve dünya çapında kitap ve sergilerde sürekli olarak sergilenen işlerdir. Bunlar Capa'nın en çarpıcı resimleridir; gerçekten de gördüğüm en sarsıcı fotoğraflar arasında yer alırlar. Bu amatör askerler arasında kırışıklı ihtiyarlardan pürüzsüz ciltleri ve çekingen tebessümleri ile olsa olsa buluğ çağında olan gençlere dek çeşitli insanlar vardır. Yüzlerinde ise boyun eğmeksizin bir tevazu, kinsiz bir kuvvet, zulümsüz bir kararlılık hissi vermektedir. Bunlar zor hayatlar yaşasalar da –İspanya Batı Avrupa'nın en yoksul ve en baskıcı ülkeleri arasında yer alır– katı veya öfkeli görünmeyen adamlardır. Her nasılsa, hem kendilerine *gömülü* olmakla birlikte dünyaya cömertçe açıklardır. Eğer kardeşliğin bir yüzü varsa, işte o da budur. Ancak bu adamların bana böyle görünmelerinin sebebi siyasi sadakatlerimin sabit ve tarihsel yargılarımın yerleşik olmasından mı kaynaklanıyor? Pejmürde kıyafetlerini, ilkel silahlarını ve doğaçlama teçhizatlarını alırsak, faşist askerler veya onların taraftarları daha farklı görünür mü?

Bir bakıma bu da cevapsızdır. İspanya İç Savaşı sırasında inanılmaz rakamlarda fotoğraf çekilmiştir –İspanya basının modern anlamda dahil olduğu ilk çatışmadır– ve genelleme yapmak beraberinde tekzibi de getirir. *Le Matin* gibi açık biçimde Franco taraftarı gazeteler de savaşı belgelemek amacıyla fotoğrafçılar tahsis etmişse de, en azından benim

bilgim dahilinde, bunlardan hiçbiri Capa'nın ve Chim (yada çağdaşlarından İspanyol fotoğraçı Agusti Centelles ile faşizm karşıtı Alman fotoğrafçılar Hans Namuth ve Georg Reisner) ile kıyaslanabilecek ölçüde iş üretememişlerdir. Elbette faşist tarafı destekleyen fotoğrafçılar, askerleri cesur, sadık, güçlü ve metin biçimde betimlemiştir; sonuçta onlar da bir dava uğruna savaşmaktadır. Orwell'in ta kendisi Alkazar'daki "müdafaa bölüklerinin –Franco yanlısı birlikler ve sivillere yönelik olarak– fotoğrafları Hükümet milislerine o denli benziyor ki, iki taraf yer değiştirse kimsenin haberi olmaz" demiştir.

Kimi zaman bu doğru olsa da, özellikle muharebeleri göstermeyen fotoğraflar söz konusu olduğunda kesinlikle geçerli değildir. Orwell'in izniyle, özellikle de Capa ve Chim'in Cumhuriyetçi askerleri konu alan fotoğraflarına baktığımızda, gerek konu, gerek kurgu, gerekse altmetin olarak faşizm taraftarı fotoğrafçıların çalışmalarına kıyasla çok bariz bir fark görülmektedir.

Capa'nın ikonografisinde Cumhuriyetçi bir asker –ne gaddar, ne de yiğit biçimde– asla bir kışkırtıcı değil, sevdiklerini savunmaya gelen sıradan bir işçi veya çiftçidir. Elbette bu insanlar da savaşmakta ve birilerini öldürmektedir ve Capa da onların bu yetisini över. Ancak fotoğrafları asla savaşmanın ve öldürmenin –veya, aynı ölçüde, ölmenin– insanoğlunun ulu amacı veya gurur kaynağı olduğunu ifade etmez; burada fetiş haline gelmiş silahlar veya ölüme düzülmüş methiyeler yoktur. ("Düşen Asker" bir şevkli bir tezahürat değil, bir protesto çığlığıdır). Capa'nın Cumhuriyetçileri bir dava uğruna ölmeye hazır olsalar da, aynı dava için yaşamayı tercih etmektelerdir; Malraux'un deyişiyle, bunlar savaşı sevmeksizin onu sürdüren insanlardır.

Capa'nın amacı, yabancıları faal ve hatta askeri anlamda Cumhuriyetçi İspanya'yı desteklemeye ikna etmektir. Bu ikna çabasının belirli bir yönü vardır; Capa, faşist imgelerin aksine, ordunun kudreti veya iradenin zaferi ile gözlerimizi kamaştırmak yerine "savaşı *yeniden* kişiselleştirmeyi" amaçlamıştır. O'nun okuyucularında bırakmayı umduğu izlenim, karşı konulamaz sayılar ve sofistike silahlar yerine belli bir tür ruhun kuvvetidir. Capa izleyicilerinin bireylerin yakalandığı sıradan gerçeklikleri –yaşamlarının güzelliğini, şerefli zorluğunu, haysiyetini ve her şeyden önce insani bağlarını– sezmesini sağlayarak İspanya'nın davasına katkıda bulunmayı arzulamıştır. Şüphesiz, faşist

askerler de, aynı Cumhuriyetçiler gibi, cepheye gitmeden önce bebeklerini öpmüştür; ancak bunu fotoğrafa dökmemiş veya dökmüşseler de –Chim'in 1938 tarihli *War in Spain* (İspanya'da Savaş) kitabın kapağında veya Capa'nın Ölümün Yapımı'nda yaptığı biçimde– yeterince ortaya koymamışlardır. Cephedeki insan ilişkilerinin hassaslığı Capa'nın esas motiflerinden biridir; 1938 yılında çektiği, kanlar içindeki yatan sargılı silah arkadaşının başucunda eğilmiş, elinde kağıt kalemiyle, dostunun ölmeden önceki son mektubunu kaleme alan battaniyelere sarınmış askerin fotoğrafının anlamı da budur. Capa'ya göre savaş doğal bir afet, destansı bir serüven veya kaçınılmaz bir kader değil, insani koşullar altında görselleştirilmesi gereken bir insan etkinliğidir.

Walter Benjamin'e göre faşist sanat gerek öznesine, gerekse izleyicisine bir çeşit "büyü yaparak ve böylece kendilerini anıtsal olarak göstermek yoluyla aklî ve bağımsız eylem yetisinden mahrum bırakır." Buna karşıt olarak, Capa'nın Cumhuriyetçi portreleri sıradan ancak eşsiz bireylerin özgürce bir araya geldiği bir orduyu gösterir – devasa ve kişiliksiz bir savaş makinesini değil. Dürüstçe, samimice ve savunmasızca Capa'ya bakan bu askerler yalnızca halk için savaşmazlar; onlar halkın *ta kendisidirler*. Öte yandan Franco yanlısı fotoğraflar tektipliğe, hiyerarşik ilişkilere ve Caroline Brothers'ın da değindiği üzere, Franco taraftarı isyancılar ile İspanya halkı arasındaki kopukluğa odaklıdır. Bunun yerine bu yayınlar babacan bir ideolojiye yönelmiştir. Ordu başı başına ayrı bir sınıftır; şüphe götürmeksizin halkın iyiliğinden sorumlu olup, bunun uğruna savaşmıştır ve sadece sivil nüfusun onayına ihtiyaç duymaktadır. Ayaklanma yanlısı propaganda aralıksız olarak askerlerinin niteliklerine odaklanırken, ulusun kalanıyla olan ilişkisine asla değinilmemiştir.

İster cephede, ister siviller arasında çekilmiş olsun, Capa'nın İspanya fotoğrafları doğallığa birer övgüdür; bu fotoğraflar her insan deneyiminin –savaş ve baskı altında bile– sürprizler ile dolu olduğunu ve bunun iyi bir şey olduğunu ifade etmektelerdir. (Yeniden Malraux'un aksırmalarına dönüyoruz.) Özellikle savaşın ilk ve umutlu günlerinde Capa'nın fotoğrafları adeta bulaşıcı bir enerji ile ışıldamaktadır. Örneğin, 1936 tarihinde çekilmiş, Madrid'de bir arabanın tepesindeki Cumhuriyetçi askerleri gösteren fotoğrafa bakalım. Karşımızda eklektik bir

grup vardır; kimileri üniformalı, kimileri ise değildir ve hepsinde tuhaf çeşitlerde başlıklar bulunmaktadır. Bu genç adamlar bir "kitle" olarak görülmekten hoşlanmamaktadır. Farklı açılarla araçtan sarkmakta, yumrukları yukarıda, tebessümleri geniş ve dost canlısı, ağızları ise naralarla, tezahüratlarla, şarkılarla ve fıkralarla açık. Kim onlara katılmak istemez ki? Bu ruh, cepheye giden milislerin görüldüğü 1936 tarihli fotoğraflarda daha da belirgindir. Bu fotoğraflardan, Capa'nın Barcelona'da çektiği birinde çarpıcı derecede güzel, neşe dolu iki esmer kadın yol almakta olan trenlere asılmaktadır (bu dönemki beklenti savaşın kısa süreceği yönündedir); bir başka trenin üzerine yazılmış slogan "Zorbalığa boyun eğmektense öleceğine bu kardeşçe harflerin üzerine ant iç." Anlaşılmaktadır ki, Cumhuriyetçiler özgürlükleriyle başkalarını çiğnemek değil, onu dünyayla paylaşmak istemektelerdir.

Capa'nın bu doğal fotoğraflarını Francis Malaga'nın –ancak bir Franco taraftarı tarafından çekilmiş olabilecek– sağ kollarını kaldırarak faşist selamı veren kalabalık bir kadın grubunu gösteren fotoğrafıyla kıyaslayalım. Kadınların yüzleri yalnızca kasvetli değil, aynı zamanda da gaddar, ağızları gergin, gözleri ise ihtiyatlıdır; kimileri başlarına siyah eşarplar sarmıştır. En ön sırada ise fırfırlı beyaz elbisesiyle, çatık kaşlı bir küçük bir kız çocuğu durmaktadır. O da selam durmakta olsa da, kolu gerçek faşist selamındakinin aksine, düz değil hafifçe eğridir. Hemen yanında ince, hüzünlü suratı ve yüksek elmacık kemikleri ve keskin biçimde ayrılmış saçlarıyla bir kadın durmaktadır. Üzerinde ise sıkıca iliklenmiş siyah bir ceket ile başından sarkıttığı siyah bir pelerin vardır. İspanyol bir Meryem Ana'ya benzemektedir; ancak bu sevgini değil, itaatin Meryem'idir. Tüyler ürpertici bir biçimde selam verirken dizleri üzerine çöker. Fotoğraf yalnızca Cumhuriyetçilere karşı kazanılmış bir zaferin kutlaması değil –Malaca kenti 1937 Temmuz'unda Franco'nun birliklerin tarafından alınmıştır– hürriyetin ta kendisine indirilmiş bir darbedir. Aslına bakılacak olursa, bu fotoğraf Sontag'ın da gözlemlediği gibi, faşist estetiğin adeta kusursuz bir örneğidir: "[Faşist estetik] denetim, boyun eğme, aşırı çaba, ve acıya dayanıklılık durumlarına odaklıdır; iki zıt durum olan özüne hayranlık ile köleliği destekler [...] Faşist sanat teslimiyeti yüceltir, akılsızlığı kutsar, ölümü göklere çıkarır." Capa daha az neyi umursayabilirdi ki?

Capa'nın İspanya fotoğraflarını diğerlerinden ayıran en önemli nokta, Cumhuriyetçi milis ve Uluslararası Tugay portrelerini aydınlatan, hassasiyet, tevazu, kararlılık ve hüznün o eşsiz, unutulmaz karışımıdır. Gerçekten de hiçbir faşist fotoğrafta rastlayamadığım bu ifade, adeta Cumhuriyetçi İspanya ile eşanlamlı hale gelmiştir. Orwell'in aksine, fotoğraflara bakıldığında karşıt taraflar arasındaki farkı görmek mümkündür; öylesine yer değiştirilebilmenin tersine, her biri eşsizdir.

Bu bir kaza eseri değildir. Solun kendi içerisindeki trajik çekişmelere rağmen, İspanyol İç Savaşı nadir bir sadakat ve ideal bir kardeşlik hissi yaratmıştır; ister savaşçı, ister izleyici olsun, İspanya'dakiler bunu asla unutamaz ve unutmak istemez. Ateşli bir Cumhuriyetçi olan ve savaşı tanıklık etmiş olan Octavio Paz İspanya'daki yüzlerde gördüğü ifadeleri "adeta 'öteki' olanın ve bir başka yalnızlığın, kapalı ve mekanik değil, açık ve aşkın keşfi" olarak tanımlamıştır; bu öyle bir ifadedir ki, Paz onu bir daha asla göremeyeceğini de ekler. Capa'nın tutkuyla ve sıklıkla yakaladığı ve tüm benliğiyle bütün dünyanın görmesini istediği ve ıstırap ile ihtimalin o tuhaf bileşimiyle bizleri bu resimlere çeken de işte bu ifadedir.

Yine de, yüzler bizlere her şeyi anlatmaz ve kimi zaman da oldukça yanıltıcı olabilirler. Suçlular masum, yalancılar dürüst, korkaklar cesur, kötü insanlar ise –özellikle bebeklerini öperken– iyiymiş gibi görünebilirler. Ancak her ne kadar görünüşler bizlere her şeyi anlatmasa da, en azından *bazı* şeyleri anlatmalılardır; aksi takdirde, kim neden bir fotoğrafa –yada dünyaya– bakmaya tenezzül etsin ki? Fotoğrafın bize sunduğu –ki bunu başka hiçbir sanat veya gazetecilik türünde görmeyiz– birincil görünüm ile onlara yüklediğimiz uzun vadeli, kimi zaman bilinçdışı çağrışımlar, altmetinler ve bilgi öbekleri *arasındaki* eşsiz biçimde kuvvetli bir diyalektiktir. En büyük mesele kadrajm içinde veya dışında ne olduğu değildir; belgesel fotoğrafın anlam ve kuvveti bu ikisi arasındaki ilişkide yatmaktadır.

Ancak bu ilişki ne çizgisel ne de basittir. Alfred Eisenstaedt'in 1933 yılında Cenevre'deki Milletler Cemiyeti toplantısında çektiği Joseph Goebbels fotoğrafını ele alalım. Goebbels açık havada bir sandalyede otururken, arkasında ise sevimli bir çimenliğin ilerisinde zarif beyaz bir bina görülmektedir. Ancak bu resim ne sevimli, ne de zariftir ve

en azından derin bir endişe hissi uyandırmaktadır. Sandalyesinin kollarını kavramış olan Goebbels'in gözlerini aşağıya çevirmiş arkasında bir yardımcısı, sağında ise eğilerek patronuna bir kağıt uzatan bir diğer hizmetkâr bulunmaktadır. Ufalmış ve tıkanmış Goebbels, haşin bir ifadeyle gözlerini -belki pek de tesadüf olmayacak biçimde bir Alman Yahudisi olan- Eisenstaedt'e dikmiştir. Bu fotoğrafın, bir izleyicinin de belirttiği üzere "eğitilmiş kötülüğün neye benzediğini" göstermekte olmasına şaşmamak gerek. Goebbels gerçekten de tekinsiz ve kasvetli görünmektedir.

Asıl çarpıcı bulduğum nokta ise, çekilmesinden bu yana seksen yıl geçen bu fotoğrafın -olması gerektiği üzere- Goebbels'in şerrini vücuda getirip, kötülüğü "tam anlamıyla" olduğu gibi ortaya koymaktansa, bizlere fotoğrafların ne denli yetersiz olduğunu göstermesidir. Söz konusu yüz ifadeleri olduğunda, nasıl bir somurtma, nasıl bir sırıtış, nasıl bir ters bakış Auschwitz ile sonuçlanacak bir felaketi ifade edebilir? İnsan yüzü o denli geniş bir mecra değildir ve ifade edemeyeceği insan eylemleri vardır. Goebbels'in portresi huzursuzluk verici ve tüyler ürperticidir ancak kendi başına, gaz odalarını yaratacak o delicesine nefreti ortaya koyamaz.

Ancak fotoğrafları, pek çok eleştirmenin yaptığı gibi, bizlere anlattıklarından fazlasını vermedikleri için aşağılamak da doğru değildir. Fotoğraflar bütünsel gerçekleri ifade edemezler ve bu anlamda radikal ölçüde kusurlulardır; fotoğraflar kimi zaman aynı insanlar gibi bizleri yanıltır ve kandırır. Böylesine kusurluluklar ve aldatmalar derinlemesine düş kırıklığı yaratır. Öte yandan hayattaki pek çok şey de düş kırıklığı yaratmaktadır; bu anlamda fotoğraflar sihirli olmaktan uzak ve hemen hemen her şeye benzerdir. Onları bu yetersizliklerinden dolayı cezalandırmak giderek daha verimsiz hale gelmektedir. Neden fotoğrafın eşsiz ve anında duygusallığı ile onun imlediği geniş ve karmaşık tarih arasında bir seçim yapmak zorunda kalalım? Niçin görünümler dünyasına olan naif bir inanç ile ona yönelik felç edici bir kuşku arasında karar vermek zorunda olalım? Her tür tanıklığı ve her çeşit belgeyi, bu biçimsizce tasarlanmış dünyamızı daha iyi biçimde kavramak amacıyla kullanmak hepsinden daha iyi olacaktır.

Capa'nın resimleri bizlere bu konuda yardımcı olabilir ki sürekli olarak onlara dönüşümüzün sebebi de budur. O'nun fotoğrafları yir-

minci yüzyılın bir askeri hümanizm anını kaydeder; bunu Capa'nın onları döneminde üretmiş olmasıyla ve bizlerin de günümüzde onlara kattıklarımız sayesinde başarırlar. Capa'nın fotoğrafları faşizm karşıtıdır, çünkü kusurlu, derinden yaralanmış bir insanlığı göstermekle birlikte, bu kusur ve yaraları hor görmeyip onurlandırırlar. Capa'nın fotoğrafları bizlere insanların acı çekişini gösterir ve bizleri bunun sebebini öğrenmeye kışkırtır. Bizlere daha adil bir dünya arzusunun kimi zaman başarılı olsa da, çoğu zaman yenilgiye uğrayacağını ancak asla abes veya anlamsız olmayacağını gösterirler.

Capa bizlere paramparça bir dünyadan sahneler sunmuşsa da, asla yıkımın doğal durumumuz olduğunu öne sürmemiştir. O, insanların nefret, korku ve ahmaklık yerine dostluk, umut ve akıl paydasında bir araya gelebileceğini bilmektedir; öyle ki kendisi buna şahit olmuştur. Resimleri siyasetin özgürlük ve dayanışmayı, bireysellik ile kardeşliği, eşsiz olan ile kolektifi kapsadığı o paha biçilmez dönemin belgesidir. Capa değişimin, özellikle de iyi türde değişimin tabandan oluştuğunu biliyordu – demokrasi gerçekten de sokaklardaydı ve doğal olarak da bu demokrasinin ve onu gerçekleştiren özgür halkın neye benzediğini göstermeyi arzuluyordu. O, imkanlarına –ve dahası, kendine– inanan bir tarihin yazarıydı.

Yıllar sonra böyle bir inanç ahmakça ve hatta affedilmez ölçüde romantik gelebilir. Ancak yalnızca Capa'nın yaşadığı ve bizim haberdar olmadığımız ve dolayısıyla yalnızca O'nun bilebileceği şeyler olması mümkündür; ne zaman fotoğraflarına baksam, bundan daha da emin oluyorum.

Avod, Güney Sudan, 1993: James Nachtwey's bedene dair çarpıcı fotoğrafları şaşkınlık, iğrenme ve siyasi karışıklık hisleri vermektedir. Nachtwey'in yapıtları biçimsel, siyasi ve ahlaki açılardan yoğun eleştiri almış ve eleştirmenlerinden kimisi Nachtwey'i olumsuz bir açıdan Capa'yla kıyaslamıştır.

FOTOĞRAF 8.1

[James Nachtwey Studio bu fotoğrafın kullanıma izin vermemiştir. Fotoğraf için Inferno adlı kitabın 174. sayfasına bakınız.]

8
James Nachtwey

Felaket Habercisi

Belki de sapkın olan tanrıların kendisidir.
James Nachtwey

Robert Capa'nın fotoğraflarında şiddet gerek siyasi gerekse ahlaki bir bağlam ile çevrilidir; bir ıstırap teşhir edilir ancak bu anlamsız bir ıstırap değildir. Bu anlamda Capa tüm yeniliklerine rağmen, dini saflık, cesaret, vatanseverlik, siyasi ilkeler ve fedakarlığı; masumların ve onları koruyanların katledilişinin temsil edildiği asırlık Batı geleneği içerisinde yer almıştır. James Nachtwey'in fotoğraflarında ise bedenin ıstırabının bu ideallerden nasıl koptuğunu görürüz. Nihilist veya kimilerinin ifade ettiği gibi pornografik olmasa da, Nachtwey'in resimleri son derece *zordur* ve betimledikleri şiddetin din, siyaset veya tarihi bir kurtuluştan neredeyse tamamen kopuk olması sebebiyle de yeni bir tür oluşturur.

Nachtwey'in fotoğraflarında Bosna veya Çeçenistan'daki bir keskin nişancı, Hırvatistan'da bir cenaze ve hatta Hindistan tarlalarında eziyet içinde çalışan dokunulmazların[1] görüntülerine rastlamak aslında bir bakıma ferahlatıcıdır. Bu resimlerdeki insanlar hüzünlü, korkmuş, bitkin –ve hatta katil bile– olabilir ancak en azından dik sırtlarında kıyafetleri, karınlarında az da olsa bir lokma yemek ve hatta çevrelerinde bir insan yüzü vardır. Bunlar Nachtwey'in fotoğraflarında görülen çoğu insana kıyasla oldukça fazladır; yerlerde kıvranıp, açlıktan ölürken elleriyle başlarını kavramış Sudanlı ve Somalililer; ya komşularının ellerinde parçalanarak ya da koleradan kuruyarak hayatlarını kaybeden Ruandalılar; yalnızlıktan aklını yitirmiş veya AIDS nedeniyle korkunç biçimde yaralarla kaplı yetim Rumen çocukları; ve her

[1] Hindistan kast sisteminde yalnızca lağımcı, çöpçü ve levazımatçı olarak çalışmasına izin verilen ve toplumsal sistemin en altında yer alan sınıf. [ç.n.]

çeşit iç savaş ve kıtlığın sersemlemiş, sakatlanmış ve neredeyse ölü çocuk kurbanları. Bunlar, çoğu zaman hayret verici derecede gaddar ve yabani biçimde iğrenç bir yoğunlukta betimlenen, Arendt'in "pislik" olarak ifade ettiği kimsesizler ve kurbanlardır. Nachtwey'in, siyasal açıklığın kayboluşuyla imgelerin –tesadüfen olmaksızın– ne denli aşırılaşabileceğini gösteren fotoğrafları aşırı bir duyarlılıkla şu soruyu sormaktadır: belgesel fotoğrafın –tanığın fotoğrafının– destekleyebileceği siyasi bir dava olmayınca ne olur? Peki ya öznesi nihilizm savaşları –Memuna'nın savaşları– olunca?

James Nachtwey pek çok yönden Robert Capa'nın veliahtıdır. Zamanımızın esaslı ve gözüpek savaş fotoğrafçısı Nachtwey'in fotoğrafları kitlelere erişebilmektedir. *Time* dergisi ile olan son derece değerli anlaşması ona inanılmaz bir tanınırlık ve alışılmadık bir özgürlük sağlamaktadır. Capa'nın kurucusu olduğu Magnum'un eski bir üyesi olarak, aralarında beş defa üst üste kazandığı Robert Capa Altın Madalyası da olmak üzere pek çok ödül sahibidir. Nachtwey'in ismi ve siması kamuoyunda pek bilinmese de, dünya görüşünün, veya en azından farkındalığının milyonların bilincine sızdığını söylemekte bir sakınca yoktur.

Öte yandan Capa ile Nachtwey'in fotoğrafları arasındaki fark daha keskin olamazdı. Hüzünlendiğim zamanlarda asla Nachtwey'in fotoğraflarına bakmam; aslında en iyi günlerimde onları son derece hırpalayıcı bulurum. O'nun konu aldığı insanlar çoğu zaman çeşitli şiddet biçimleri sonucunda sakat kalmış ve gerek tarihten, gerekse siyasetten kopuktur. Ruhlarının ise tek parça kaldığından şüphe duyuyorum. Bizlere insan bedeninin imha edilebileceği onca biçimi gösteren Nachtwey'in fotoğrafları, empatiden önce bir iğrenme hissi uyandırıyor. Çektiği kimi fotoğraflar beni sarssa, şaşırtsa ve duygulandırsa da, Nachtwey asla sevebileceğim bir fotoğraf çekmemiştir.

Capa ile Nachtwey'in kültürel hayal gücünde kapladıkları yerler de en az fotoğrafları kadar farklıdır. Aynı Capa gibi, Nachtwey de muhabirler ve fotoğrafçılar arasında yeteneği, cesareti ve şansından ötürü tanınmıştır. Ancak Capa bir yıldız ve –içki, aşk ve bahis sevdalısı– bir maceraperest iken Nachtwey ise neredeyse isimsiz bir çilecidir. Durum bununla da kalmaz; Nachtwey çalışmaları geniş bir eleştirmen kitlesi tarafından nefretle karşılanır. Capa "tutkulu bir demokrat" olarak se-

lamlanırken, Nachtwey ise bir "ölüm meleği" veya bir "keskin nişancı" olarak aşağılanır ve işleri ise "iğrenç" olarak tanımlanır. O adeta günümüz fotomuhabirliği hakkındaki sorunları çeken bir paratoner gibidir; sanırım bunun asıl sebebi resimlerinin modern savaşın doğası ve bizlerin onu izlemesinin ne anlama geldiği hakkında endişe verici soruları ortaya atmasıdır.

Pauline Kael, Bernardo Bertolucci'nin

'sunu izlerken "adeta yaşamından parçalar gördüğünü ve doğal olarak bunun hakkındaki hislerini çözemediğini" ifade etmiştir. Aklımda Nachtwey varken, bunları düşünürüm. O bizlere görmek istemediğimiz, ancak görmemiz gereken affedilmez suçları gösterirken, bunları sunduğu biçim ise belirtilen amacın altına oymaktadır. Capa'nınkilerin aksine Nachtwey'in resimleri sağlıksız, verimsiz ve doğrudan doğruya yanlış biçimlerde içimize yerleşir. Ancak yine de O'nu günümüzün vazgeçilmez birkaç fotoğrafçısından biri olarak kabul ediyorum. Nachtwey'in paradoksu çözülebilecek bir olgu değildir.

James Nachtwey, 1948 yılında, New York eyaletinin Syracuse kentinde dünyaya gelmiş ve Massachusetts'in Leominster kentinde büyümüştür. Çalkantılı 1960'larda Dartmouth Üniversitesi'nde sanat tarihi ve siyasal bilimler eğitimi alan Nachtwey, fotoğrafçı olma arzusunun ardında medeni haklara dair ve savaş karşıtı fotoğraflar (özellikle de Don McCullin ve Larry Burrows'ın Vietnam fotoğrafları) olduğunu belirtir. O'na göre Vietnam fotoğrafları "tarihi aktarmakla kalmamış, onu değiştirmiştir de."

Nachtwey mezuniyetinin ardından aralarında ticaret filosunda aşçılık ve kamyon şoförlüğünün de bulunduğu çeşitli işlerde çalışmıştır. Bir haber fotoğrafçısı olarak *Albuquerque Journal*'da çalıştığı ve balkabağı oyma yarışmaları gibi etkinlikleri resimlediği 1970'lerde kendi kendine fotoğrafçılığı öğretmiştir. (Kendi deyişiyle, iyi bir fotoğraf çekebilmek için on yıl hazırlanması gerekmiştir.) 1980 yılında New York'a taşınmış ve serbest çalışmalara başlamıştır; ilk "çatışması" Boston'daki okul otobüsü krizidir. 1981 yılında ise İrlanda Cumhuriyet Ordusu'nun açlık grevlerini aktarmak amacıyla Kuzey İrlanda'ya gitmiştir. 1986'da Magnum'a katılmış; bundan onbeş yıl sonra ise altı meslektaşı ile VII adlı yeni bir kolektif kurmuştur.

Salgado ile Peress gibi çağdaşları ve Capa gibi öncüllerinin aksine, Nachtwey'i büyüleyen ve O'na esin veren şey savaşın kendisidir. Son derece açık biçimde "Bir savaş fotoğrafçısı olabilmek için fotoğrafçı oldum. En başından beri amacım buydu," diyen Nachtwey, zamanda geri gidebildiği takdirde, "hayatta kalma ihtimalinin son derece düşük olduğu" Haçlı Saferlerini fotoğraflayabilmek istediğini belirtmiştir.

Bunun yanında, dünya üzerinde çekmekten çekindiği ve çekmiş olmaktan ise pişman olduğu bir fotoğraf olmadığını da ifade etmiştir ki, bu da çalışmalarının çoğunun neredeyse bakılamaz olduğu anlamına gelir. Fotoğraflarının çoğunu incelemek, hatta sadece bakabilmek için bile en az Nachtwey kadar katı –veya bir başka biçimde, bir o kadar hissiz– olmanız gerekir. Nachtwey'in resimleri ıstırabın uyandırdığı hüzün ile sakat bedenlerin yarattığı iğrenme, hor görme ve dehşet arasındaki ince çizgide yol almaktalardır. Bu durum savaşın kendisine değil, savaşın ardında kalan sivil enkazına odaklı fotoğraflarda özellikle geçerlidir.

Nachtwey'in insanlarına bir bakın: Aşağı yukarı sekiz yaşında bir Çeçen bomba kurbanı çıplak biçimde hastane yatağında yatmaktadır; çıplak göğsü, hafif göbeği, küçük penisi ve... baldırından kesilmiş bacaklarını görürüz.Bileğinizin kalınlığında bacakları, sıska ve simsiyah yüzünden fırlamış bembeyaz dişleriyle; kemikli, ya sinekler ya da yaralarla kaplı sırtıyla bir gıda merkezine doğru adeta bir hayvanmışçasına sürünen kıtlıktaki, çıplak Sudanlı bir adam, 1945 yılında afallamış Müttefik askerleri tarafından bulunan o yaşayan iskeletleri anımsatan ölçüde, parçalanmış insanlığa bir bakıştır. Nachtwey'in "gulag" olarak ifade ettiği Romanya yetimhanelerinden birindeki demirden yatağının parmaklıklarında bir bebek, yüzünde adeta ebediyen yankılanacak bir öfkeyle acı içinde bakarken, çıplak, aç ve tuhaf biçimlerde biçimsizleşmiş diğer çocuklar kirli şiltelerinde korku içinde titremektelerdir. Susan Sontag, *Başkalarının Acısına Bakmak*'ta "[Goya'nın] *Savaşın Felaketleri*'ndeki korkunç zalimlikler izleyicinin uyanmasını, afallamasını ve incinmesini de amaçlar" gözleminde bulunur; Nachtwey'in stratejisi de budur. Aradaki fark ise, ondokuzuncu yüzyıl ressamının aksine günümüzün fotomuhabiri daha önceden defalarca görsel taarruza uğramış ve endüstrileşmiş toplu katliam, nükleer silahlar ve soykırım gerçekliğiyle yaşayan bir kitleye hitap etmektedir.

Yukarıda bahsettiğimiz tüm fotoğraflar ve buna benzer yüzlerce fotoğraf Nachtwey'in 1999 yılında yayınladığı *Inferno* (Cehennem) adlı kitapta toplanmıştır. Otuz santimi aşkın kalınlığı ve beş kiloluk ağırlığıyla 480 sayfalık *Cehennem*, bir eleştirmen tarafından "kara levha" olarak ifade edilmiştir. Fotoğraflar kaliteli mat kağıt üzerine derin, zengin siyah-beyaz biçimde basılıdır; adeta bir mezar taşı gibi aynı anda hem hayranlık hem de dehşet verir. Pahalı olduğu ölçüde de (125$] amansız olan kitap, Nachtwey'in dünyanın en korkunç mekanlarındaki yolculuğunun görsel bir arşividir. Belki de en şaşırtıcı yönü ise, Batı'nın genel anlamda barışçıl ve refah içinde olduğuna inanılan, ancak Nachtwey'in "korkunç" olduğunda ısrarcı olduğu bir dönemde ortaya çıkmış olmasıdır; Eleştirmen Richard Lacayo'nun da ifade ettiği üzere *Cehennem* bizlere Soğuk Savaş sonrası dünyasında "tarih halen eksi usullerle, mayınlar ve bıçaklar ile inşa edilmektedir." Nachtwey uzun yıllar boyunca böyle resimler çekmiş ve göstermiş olsa da, kitabı –çoğu esas okuyucu kitlesi olması beklenen liberal yayıncılar tarafından– zehir zemberek bir eleştiri fırtınasının hedefi olmuştur. *Cehennem* halen Nachtwey'in en çok özdeşleştirildiği kitap olmayı sürdürmektedir.

Bu tepkilerin büyük bir kısmı hikaye yüzünden anlatıcıyı suçlamaktan kaynaklanır; kimse Nachtwey'in gösterdiklerini görmek istemez. *New Yorker*'dan Henry Allen, görmüş geçirmişlik ve kin karışımı bir ifadeyle, *Cehennem*'i bizleri "kaos", "imkansızlık" ve "dehşet verici bir umutsuzluk" bombardımanına tutmakla suçlamıştır; suçlaması "adeta Nachtwey'in dünyasındaki en taze koku ozonmuşçasına kozmik bir yanıklık hissi" olduğu yönündedir. *Village Voice*'dan Richard B. Woodward ise Nachtwey'in "gaddar tavrının" izleyicilerini bakmaya zorlayıp daha sonra da bundan ötürü "cezalandırdığını" ifade etmiştir. Woodward, Nachtwey'i "başımıza bir silah dayamak" ile itham etmiş ve şormuştur; "Minnet mi duymalıyız? Gözüne mi hayranlık duyalım?... Bu hayaletler ile yapılan bir yolculuğun ardından Oxfam'a bir çek yazmazsak onların korkunç yaşamlarına ortak mı olmuş sayılırız?"

Nachtwey'in kitabının korkunç olmasıda kasıtlıdır; amacının izleyicilerin gününü "harap" etmek olduğunu birden fazla defa belirtmiştir. Ayrıca, insanların birbirine yaptığı korkunç şeyleri değil, bunların görsel temsilinden incinen aşırı hassas eleştirmenlere sempati duymak oldukça güçtür. Ancak Nachtwey kendini bu tür saldırılara hazırlamış-

tır. Fotoğrafları hiçbir kaçış imkanı sunmaz; gösterilenlerin çözümüne dair bir ipucu, hatta bazen bir bağlamdan bile yoksunuzdur. Fakat yine de –en azından çoğu izleyici için– bir şekilde, afallatıcı biçimde güzellerdir.

Nachtwey biçimsel anlamda iz bırakıcı fotoğraflar üretmekle tanınsa da, biçimsel güç de sorunlarından biridir. Bu durum, özellikle de grotesk fotoğraflarında daha da geçerlidir. Sudan'ın Ayod köyündeki bir kıtlık kurbanının 1993 tarihli fotoğrafını ele alalım. Resimdeki kadın (kadın olup olmadığından tam anlamıyla emin değilim – göğüsleri yok ancak küçük küpeleri görünüyor) kırılacakmış kadar ince dirseğine dayanarak yere uzanmıştır ve öylesine zayıftır ki hala hayatta olması imkansız gibi görünür. Resim sade olsa da, aynı zamanda keskin ile yumuşak olan arasında da bir diyalogdur. Kadının karnı üzerinde krep benzeri katlanmış derisini; ters açılar yaratan kalça kemikleri ve dirseklerini; ve adeta ipekten bir kumaş gibi üzerinden dökülen çuvalı görürüz. Beyaz dişleri ve gözlerinin akları simsiyah teninden adeta fırlamaktadır. Kadrajın yukarısında, ceketli bir kol ve kadına uzanarak, üzerinde "Unicef" yazılı fiş uzatan siyah bir el görürüz; kadının ona güçbela uzanacak kadar takati vardır (kolları ise hala aynı konumdadır). Gözleri, çaresiz bir kuvvetle velinimeti bu adama kenetlenir. Kadının sıskalığı ve katışıksız çaresizliği eş ölçüde dehşet vericidir, fakat bu fotoğrafa bir tutam daha zulüm katan şey ise, adeta Tanrının insanı yarattığı o Michelangelo tablosunun bir parodisi oluşudur.

Bu ve benzeri fotoğrafların görsel incelikleri, Nachtwey'i (Salgado'ya benzer biçimde) kariyeri boyunca takip eden "felaket pornografisi" –ve kabul edilemez olanın estetikleştirilmesi ile biçimin içeriğe tercihi ithamlarına yol açmıştır. *New York Times*'da yazan Sarah Boxer, Nachtwey'i "korkunç bir sanatsallıkla" suçlamış ve *Cehennem*'in "şahane biçimde üretilmiş" kalitedeki imgelerinin "neredeyse grotesk" olduğunu eklemiştir. Woodward, Nachtwey'in özenle yapılanmış fotoğraflarını Capa'nın "darmadağın ve çoğu zaman bulanık resimleri" ile karşılaştırmış; Danimarkalı eleştirmen ve sanatçı Peder Jansson ise –Nachtwey ve Gilles Peress'i "kalpsiz fırsatçılar" olarak tanımlamasının ardından– şöyle yazmıştır; "İnsanların bedenen ve manen yaralı ve ölmekte olduğu bir savaş alanında nasıl olur da birilerinin kadraj veya

biçime kafa yorduğunu anlamakta güçlük çekiyorum." Bu eleştirmenler için Nachtwey'in estetik yetisi ahlaki bir eksiklik, öznelliği ise bir tür yozlaşmadır.

Nachtwey'in estetiği karmaşık olmanın yanısıra, eleştirmenlerinin ifade ettiğine kıyasla daha çelişiktir. Fotoğrafları çoğu zaman çabuk ve aşırı koşullar altında çekilmiş olsa da, asla aceleci değildir; eğri olmaları bile *kasıtlı* bir eğrilikten ötürüdür. (İnsanların başlarını kadrajdan çıkarmaktan hoşlanır.) Salgado'nun sabit ve merkezli fotoğraflarının aksine, Nachtwey'in resimlerinin çoğu çarpıcı, dramatik ve keskin geometrik konumlandırmalar içerir; O kadrajının dışında olup bitenlere ve izleyiciyi şoke eden ayrıntılara özel bir ilgi gösterir. Ancak kimi fotoğrafları ise beklenenin aksine tekinsiz bir sükunet barındırır. *Cehennem*'deki bazı resimler, özellikle de yas tutan aileler ve ölmekte olan çocuklarını kucaklamış anneleri gösterenler, Rönesans döneminin tablolarını ve dinsel ikonlarını anımsatır; adeta minimalist biçimde ifade edilmiş, yaşayan tablolardır. Nachtwey'in fotoğrafları sefalet ile sükûnetin, keskinlik ile mutlak kontrolün, korkunç bir içerik ile üslup sahibi biçimin tuhaf ve çarpıcı bileşimleridir; kısacası her biri görsel birer çelişkidir. Ancak kurgularının kusursuzluğu –ve sözde güzellikler– bizleri yanıltmamalıdır. Nachtwey'in fotoğrafları vahşidir ve bizlere taşıyabileceğimizden ağır bir yük bindirirler.

Ancak bu görmemiz gerekenden fazlası değildir. Nachtwey bir sadist değildir; imgeleri ıstıraptan övünç duymaz. Yine de fotoğraflarını nitelendiren güzellik –eğer bu kelime yapısal bir birlik ifade ediyorsa– huzursuz edicidir. Peki ahlaksız mıdır? Nachtwey'in vizyonunun şiirselliği, öznesinin acısına ait olan nesiri gözardı etmekte midir? Buna, en azından Nachtwey'in tüm çalışmalarını kapsayacak ölçüde, belirgin bir yanıt veremem. Ancak Nachtwey'i bir pornograf, bir röntgenci veya bir fırsatçı olarak nitelendirmek, yapıtlarının uyandırdığı çağdaş şiddetin inceliklerinden bir kaçıştır.

Elbette kimi zamanlar Nachtwey'in biçimsel etkisi diğer şeyi bastırmaktadır. 1999 yılında Kukës[2] kasabasında çektiği bir fotoğraf buna çarpıcı bir örnek oluşturur. Fotoğrafta, dikenli teller ardında birisinin kafası kazınmış olan iki adam görülür; ön planda ise tellerin arasından

[2] 1998-99 yıllarında Kosova Cumhuriyeti ile NATO destekli Kosova Özgürlük Ordusu arasında gerçekleşen çatışma sırasında Kosova'dan yarım milyona yakın mülteciye ev sahipliği yapan ve bu sebeple de Nobel Barış Ödülü'ne aday gösterilen ilk ve tek kasabadır [ç.n.].

birbirine kenetlenmiş bir çift el görürüz. Eller net iken, adamlar bulanıktır. Ancak gözünüze çarpan –gerçekten göze çarpan– ise dikenli telin dehşet verici ve baskıcı olmaktansa keskin ve ilginç görünen o yatay örgüsüdür. Bizler –ve Kosovalılar– gerçekten de bir toplama kampının üslupçu bir etüdüne ihtiyaç duymakta mıyız?

Nachtwey'in diğer resimleri bizden daha fazla şey talep etmeleriyle birlikte, daha çok şey de sunmaktalardır. 1992 yılında Somali'nin Baidoa kentinde çekilmiş, gömülmeye hazırlanan bir kıtlık kurbanının fotoğrafını ele alalım. Hem acımasız hem de hassas bu fotoğraf, Nachtwey'in öznesi olan ve ekoseli bir çarşaf üzerine uzanmış o çocuk cesedine yukarıdan bakacağı biçimde konumlanmıştır. Fotoğrafçının açısı bizleri açlığın bedene kazınan izlerini görmeye adeta zorlamaktadır. Çocuğun göğüs kafesi, çoğumuzun asla görmediği ve tabii koşullarda da görmeyeceği kemiklerden yapılmış bariz ve çirkin bir kabartma gibidir; penisi bir yana sarkmış, bacakları ise birer çıta gibi bükülmüştür. Bunun son derece kötü bir ölüm olduğu açıktır. Ancak yine de çocuk sevgiyle çevrelenmiştir; öyle ki, bir vatan olmaktan çıkmış bu ülkedeki zavallı bir kampta bile uygarlık tam olarak ölmemiştir. Kadrajın kenarlarında çocuğun başını kavramış bir çift el görürüz; bir diğer çift el ise nazikçe ayak bileklerini kavramıştır; kadrajın üst kısmında ise çömelmiş bir kadın ise bir kol ve bir bacak tutmaktadır. Belki de kimse bu çocuğu kurtaracak ölçüde çabuk, zengin veya güçlü değildi. Ancak o yine düzgün bir cenaze ile gömülecektir.

Nachtwey'in Kabil'de bir mezarlıkta, kardeşi için yas tutan Afgan bir kadını gösterdiği fotoğrafa da bakmalıyız. Kadının bedeni ve yüzü, ilkel mezartaşının bulunduğu çatlamış toprağa yayılmaktadır; başı öne eğilmiş, boğumlu eli ise mezara uzanmıştır. Bu fotoğraf, ülkeyi Batı'nın dikkatini çektiği 11 Eylül ertesi dönemde değil; Sovyetler sonrası Afganistan'ı kasıp kavuran iç savaşların tam ortasında, 1996 yılında çekilmiştir.

Bu fotoğrafta anlam ve görünüm sürekli olarak bir çatışma içindedir. Burkanın kendisi, onu giyeni bir maskenin ardına hapseden korkunç ve totaliter bir kıyafet olsa da kıyafetin dalgalanan katlarının güzelliği de yadsınamaz. Keder gaddar bir kuvvet olsa da, kadının duruşu erdemli bir tevazuyu anımsatır. Taşlı toprak ve dökülmekte olan mezartaşları, burasının sefalet ile şiddetin ölümcül biçimde bir-

birine bağlı olduğu bir ülke olduğunu ifade etmekte olsa da, bu fotoğrafta tuhaf bir huzur vardır. Kısacası, bu sahne hakkındaki her şeyin acı ve yıkım olduğunu *biliyor* olsak da, bunların tam tersi de mevcuttur. Bu resmin güzelliği, Boxer ve diğerlerinin ithamı doğrultusunda, Nachtwey'in soğuk ve katı bir estetik düşkünü olduğunu öne sürebilir. Ancak belki de, güzelliğin –ve onun daimi yandaşı trajedinin– sakin ve barışçıl Batı'nın tekelinde olmadığını söylemekte; toplumsal düzenin ayaklar altına alındığı yerlerde bile inatla, ısrarla ve isyankarca ortaya çıktığında ısrar etmelerdir. (Nachtwey, fotoğraftaki kadının Taliban tarafından öldürülen bir sivil olan kardeşi için yas tutan olduğunu belirtmiştir; fotoğrafı çekmesinin ardından kadın peçesini kaldırarak onu selamlamıştır.)

Nachtwey hakkındaki bir diğer eleştiri ise tartışılmaz biçimsel yetilerine değil, bu yetilerin *türü* ve bunları ne pahasına elde etti üzerine yoğunlaşır. Sontag'a göre, *Savaşın Felaketleri* "ahlaki hislerin ve kederin ifadesinin tarihçesinde bir dönüm noktasıdır; [...] Goya ile birlikte sanatta ıstıraba yönelik duyarlılıkta yeni bir standart edinilmiştir." Filozof J. M. Bernstein ise Goya'nın acıyı laikleştirdiğini savunmuştur: "Bir zamanlar yalnızca dinî bir açıdan ele alınabilen ağıt kavramı, Goya ile birdenbire yoğun bir insanlık olasılığı haline gelmiştir." Bernstein için olasılığa ve *açıklığa* dair –Malraux ve Capa'nın büyük önem verdiği insanî bir nitelik olan– bu his Nachtwey'in fotoğraflarında ise ne yazık ki eksiktir. (Nachtwey'in fotoğrafları şaşırtıcı ölçüde ayrıntı içeriyor olsa da, adeta onları kasten kadraja yerleştirmiş izlemini verir.)

Bernstein'ın görüşü, Nachtwey'in keskin kadrajlarının, fotoğrafladığı insanlar için birer hapishane olduğu ve gerek bizlerden, gerekse birbirilerinden tecrit edildikleri yönündedir. "Modernist biçimselliği, imgenin zamandan kopuşunun doğal ve kaçınılmaz olduğu bir durağanlık, bütünlük ve nihailik anı yaratır. Bunlar "doğurgan" anların tam tersidir; bunlar kusursuz yoksulluk anlarıdır." Fransız eleştirmen Pascal Convert bu görüşe katılmaktadır: Nachtwey'in "hatlara, kadrajlara, kesimlere ve simetri ile asimetri" kullanımına yaptığı vurgu, izleyici ile "otoriter" bir ilişki yaratır; Nachtwey'in fotoğrafları "eleştirel bir tarihsel okuma olasılığı" sunmak yerine "zaten yazılmış olan bir tarihe yaklaşmaktadır." Bernstein ve Convert için Nachtwey'in fotoğraflarındaki sorun, şaşmaz bir gerçekçilik değil, fotoğraflara bakan izleyici ile

acı çeken özne arasındaki kısıtlanmış ilişkidir. Bu açıdan, Nachtwey'in resimleri bir protesto çığlığından çok özgürlüğün bir reddidir.

Nachtwey'in fotoğrafları didaktiktir; izleyicilerine yönelik takındığı tutum, kimi zaman yoldan çıkan öğrencilerine değneğiyle dürten cüretkar ve ahlakçı bir öğretmeni andırır. (Dante'nin *Cehennem*'inin girişinden alıntıda bulunur: "Kayıp ruhları benimle bulacaksın") Nachtwey'in özellikle kuvvetli, kimi zaman mide bulandırıcı öznesi ve güçlü, heybetli kurgusu gerek çeşitli fikirlerin, gerekse hislerin ne oluşmasını ne de ayakta kalmasını güç kılmaktadır. Karşı konulmaz resimleri izleyiciyi ufak kılar. (Kimi zaman James Nachtwey'i fotoğrafın Richard Serra'sı olarak düşünürüm.) Bedenî acıyı inatçı biçimde betimleyen fotoğraflarının büyük değeri aynı zamanda sınırlarını oluşturur. Nachtwey'in hayranlık verici oldukları ölçüde de esneklikten yoksundur.

Böylece Bernstein ve Convert'in, Nachtwey'in affedilmez kusuru olarak gördüğü nihailik ve durağanlığını görebiliriz. Ancak ben bunu tersini savunuyorum. O modernist biçem ve o tamamlanmışlık hissi gerçekten de *oradadır*; ancak bunlar Nachtwey'in tasarısının çöküşünü değil, kuvvetini oluşturur. Sanal olanın –yani fotoğrafın– dünyasında Nachtwey bir düzen bulmakta ısrarlıdır. Kaosun ortasında birliğe işaret eder; nihilizmin ortasında biçimi keşfeder; parçalanmışlığın ortasında bağıntılar bulur; gaddarlığın içindeki zarafeti bulur. Nachtwey kimi zaman kendini yalnızca başkalarının sancılarını aktaran bir tanık –hatta bir hizmetkâr– olduğunu ifade eder. Ancak yaptığı bunun tam tersidir. Fotoğrafları, öznelerinin tecrübelerinin doğrudan bir aktarımından çok, onların dönüştürülmüş birer halidir; onları damıtır, yapılaştırır ve aktarmadan önce o yaşamların ve ölümlerin koşullarını *ahenkleştirir*. Auschwitz'de çürüyüp giderken Dante okuyan Primo Levi gibi, Nachtwey'in yapıya dair ısrarı, bizleri anarşinin yüreğine götürürken, bizlere daha akil ve farklı bir alternatifi anımsatır. Barbarlığa dair belgeleri, aynı zamanda uygarlığın da belgeleridir. Nachtwey acıyı biçimlendirir. Onu, elde edebileceğimiz umuduyla neredeyse tanınabilir bir biçime yoğurur; her bir ıstırabı bir insan kaderi, her kaderi ise bir insan olarak sunar. Bu boş veya sömürücü bir dürtü değil, yaşamı teyit eden bir eylemdir.

Fotoğraflarını biçimsel anlamda o denli keskinleştiren Nachtwey,

gerek Capa gerekse Robert Frank, Garry Winogrand ve William Klein gibi apolitik sokak fotoğrafçıların –"dağınık ve bulanık" – spontane estetiğini reddeder. Aynı zamanda belgesel fotoğrafın yaşamın kaosunu ve rastlantısallığını taklit etmesini isteyen ve bu taklitçiliği dürüstlük olarak anlayan eleştirmenlere de karşıdır. (Adorno ise, farklı bir bağlamda, bunu "katışıksız basitliğin dramı" olmakla eleştirmiştir.) Nachtwey'in estetiği yaşam ile onu ifade eden resimler arasındaki uçurumu bilinçli ve çekincesizce kabullenmektedir.

Ancak Nachtwey'in canını sıkan eleştirmenler, Capa ile Nachtwey'in arasındaki farkların yalnızca estetik boyutta kalmadığını söylemekte haklılardır. Gerek resimleri, gerekse duruşuyla Nachtwey Capa'dan daha az ilham vericidir.

Nachtwey'in şiddeti protesto ederken, kurbanları savunduğunu görmek kolaydır. David Rieff'in de ifade ettiği gibi Nachtwey "kum üzerinde sadece ıstırap üzerine kurulu bir çizgi çeker." Nachtwey'in (ve VII'deki meslektaşlarının) 2005 yılında Kongo Demokratik Cumhuriyeti hakkında yayınlanan *Forgotten War* (Unutulmuş Savaş) adlı kitaptaki fotoğrafları ele alabiliriz. Bu ülkenin en az altı Afrika ülkesinin ordularını ve yığınla milis kuvvetini içine çeken iç savaşı, "İkinci Dünya Savaşı'ndan bu yana gerçekleşmiş en ölümcül çatışma" olarak ifade edilmiştir; geçtiğimiz on yıl içerisinde 5.4 milyonu aşkın Kongolu yaşamını yitirirken, yüzlerce kadın ve genç kızın hayatı ise tecavüz yüzünden tamiri imkansız ölçüde yaralanmıştır. Nachtwey, anestezi olmaksızın cinsel organından ameliyat olan bir adamın acısını ve yetmiş yaşında bir tecavüz kurbanını gösterir. Bu fotoğrafları çektiği için Nachtwey'e ve *Unutulmuş Savaş*'ta işbirliğinde bulunan ve bu perişan ülkeyi yüz üstü bırakmayan Sınır Tanımayan Doktorlar'a minnettarım. Yine de *Unutulmuş Savaş*, Capa'nın Ölümün Yapımı'a kıt bir benzerlik taşımaktadır. Nachtwey'in Kongo fotoğraflarına baktıkça O'nun kimin karşısında veya kimi tarafında olduğunu söylemek zordur; Capa'nın aksine "Nachtwey'in davaları olmadığını" söyleyen Woodward haklıdır. Ancak bu Nachtwey'in eksikliklerinden çok Kongo hakkındadır. Burası yalnızca Nachtwey için değil, sizin ve benim için de, partizan olması zor bir yerdir.

Meselenin kalbi de budur. Nachtwey'in duruşu Capa'nınkine benzemez ve Nachtwey'in fotoğrafları Capa'nın resimlerini andırmaz çün-

kü Nachtwey'in dünyası Capa'nın dünyası değildir. Bu iyi insanların günümüzde Capa'nın zamanına kıyasla daha az olduğu anlamına gelmese de, iyi davaların –insani olanlara karşıt olarak siyasi olanların– daha seyrek olduğunu ifade eder. Nachtwey ve çağdaşlarının fotoğrafladıkları –ve fotoğraflamak durumunda oldukları– şey, geçtiğimiz yirmi yılın gördüğümüz dinî fanatikliğin "şehitliğini"; sivillere yönelik terörist saldırıların korkunçluğunu; kadınlara ve genç kızlara yönelik cinsel işkenceler gibi pek çok çatışmayı gibi tanımlayan vahşi bir nihilizmdir. Yüzyıl ortası Macarının aksine, 1989 sonrası Amerikalısının bir Halk Cephesi, bir genel grevi, İspanyol anarşistleri, Uluslararası Tugayları veya güneşin altında kolektif çiftlikler kuran Soykırım kurbanları yoktur. Robert Stone'un[3] André Malraux gibi yazması ne kadar mümkünse, James Nachtwey'in de Robert Capa gibi fotoğraf çekmesi o kadar olasıdır.

Capa, siyasal ve insani güdülerin kaynaştığı bir dönemde yaşamıştır; bizler ise bunların parçalandığı bir dönemde yaşamaktayız. Capa bir davaya sahip olunması gerektiğinde ısrar ederken, Nachtwey ise bu ısrarı kaldıramaz. O Çeçen gerillaları özden bir mücadelede bulunuyor olabilirler, ancak Beslan'da ise yüzlerce çocuğu kasıtlı olarak katletmişlerdir. Sierra Leone'deki o "devrimciler" okullar veya klinikler kurmadılar; uzmanlıkları tecavüz ve cinayetti. O cesur Kongolu milisler ve askerler küçücük bebeklerin vajinalarını koparıp, büyükannelerine tecavüz etmişlerdir; onların siyasi prensiplerini ve programlarını savunmak bir yana, keşfetmek bile yeterince güçtür. Amerika'nın Irak'ı işgali gibi bir şeye muhalefet etmek mümkün olduğunda bile, aynı amaçlara hizmet eden intihar bombacılarını en köktendinci ölüm timlerini savunabilmek de kolay değildir. Nachtwey'in fotoğrafları Capa'nın aldığı duruşu benimse(ye)mez, çünkü bu Nachtwey'in barbarlığı romantikleştirmesini gerektirecektir. O ise bunu reddeder.

Ayrıca Nachtwey'in fotoğraflarının Capa'ya benzer bir biçimde ucu açık ve iyimser bir geleceğe işaret ettiğinden de kuşkuluyum, çünkü Nachtwey –pek çoğumuz gibi– böyle bir geleceğin varlığından şüphelidir; Michael Ignatieff'in de yazdığı üzere, günümüzün liberal mil-

[3] Robert Stone (d. 1937): *Köpek Askerler*, *Ruhlar Geçidi* ve *Işığın Çocukları* kitaplarını kaleme almış, eserlerinde psikolojik derinlik, siyasi çekinceler ve kara mizah unsurları taşıyan Amerikalı gazeteci ve yazar.

liyetçiliği "insanoğlunun iyiye yönelik yetisine dair bir iyimserlikten çok, insanın kötülüğe yönelik potansiyeline yönelik bir korku üzerine kuruludur." Nachtwey'in kimi zaman insani ifadeleri ve gurur anlarını aradığı doğrudur; ancak insanların öldüğü ve dünyanın parçalandığı biçimlere daha sık odaklandığı doğrudur. Bu anlamda Nachtwey Capa'nın veliahtı değil, antitezi konumundadır. Capa, izleyicilerine dünyanın öğrenmek istediği haberleri getirirken, Nachtwey ise kapanmış bir kapıyı yumruklayan, istenmeyen bir habercidir. Nachtwey'in bunca eleştirmeni öfkelendirmesinin sebebi de budur; reddetmek için çırpındığımız bir adamın ailesini bizlere sunar.

Nachtwey çoğu zaman algılanışına dair sorunlarına, fotoğraflarını sunuş biçimini de ekler. *Cehennem*'de ve yayınlanmasının ardından gelen New York'taki sergisinde teşhir ettiği vahşete dair asgari ölçüde bilgi vermekteydi. Daha da kötüsü, bu bilgi fotoğraflardan bir hayli ayrıştırılmıştı. Dolayısıyla izleyiciler neye baktıkları konusunda son derece ufak bir bilgiye sahipti. Şayet bu kasıtlı anlamda güç olan sunum, Brechtvarî bir ifadeyse, başarısızlığa uğradığını söyleyebiliriz, çünkü Brecht'in aradığı o düşündürücü ve radikal anlamda yabancılaştırıcı etki yerine rahatsızlık ve akıl karışıklığı yaratmıştır.

Konu yalnızca tarz ile ilgili değildir. Nachtwey metinler ile resimleri ayırarak anlayış oluşturma ve eyleme teşvik etmeye –ve *Cehennem*'de ifade ettiği üzere "[öznelerinin] hislerini somut birer duruşa dönüştürmeye"– yönelik amacını da zedelemiştir. Bunun yerine, bilgiden yoksun izleyicinin o takatsiz bir yeis içinde boğulmasına yol açmıştır; bilginin yoksunluğunda, tüm kıtlık çekenler, tüm katliam kurbanları, tüm mağluplar, mağdur ve aşağılanmış insanlar aynı görünür. Daha da kötüsü, içinde bulundukları bu koşulların bir sebebinin de görülmemesidir – bu hayret ve umutsuzluktan, tiksinti ve nefrete yapılan oldukça kısa bir yolculuktur.

Belki Nachtwey, izleyicileri eklenti bir metin olmaksızın, yalnızca görsellere odaklandığında fotoğraflarının daha kuvvetli –yada "gerçek" değerlere daha yakın, soyut bir sanata daha yakın– olacağını düşünmüştür. Eğer durum buysa, kesinlikle yanlış bir karardır. Mark Rothko bir tabloya *Siyah Üzerine Açık Kırmızı* adını verdiğinde veya Cindy Sherman otoportre film karelerine İsimsiz dediğinde,

hayal gücümüzü kısıtlamaksızın izleyiciyi daha zengin, daha engin anlamlar keşfetmeye davet etmektelerdir. Fotomuhabirlik ise bunun tam tersi yönde bir meslektir; anlam –ahlaki, siyasi ve estetik olarak– belirginlik yoluyla *derinleşir*. Ancak neye baktığımızı bilirsek niçin ve nasıl sorunları ile ilgilenebiliriz. (O mültecilerin soykırımdan kaçanlar mı yoksa soykırımı kışkırtanlar mı olduğu önemlidir.) Bu tür bilgiler Nachtwey'in sunduğu acımasızlığın üstesinden gelmemizi sağlamaz ancak doğru soruları sormamıza yardımcı olabilir.

Nachtwey'in imgeyi belirgin bir bağlamdan ayırışı yeni veya eşsiz bir durum değildir; çoğu zaman en politik fotomuhabir bile metinden tamamen yoksun fotoğrafları tercih eder. (Benjamin'in kelimelerin fotoğraflara bağlam kazandırarak onları kurtaracağına yönelik umudu boşa çıkmış gibi görünmektedir.) Nachtwey yalnızca soyut ressamların değil, kitlelere yönelik resimli yayınlarında az miktarda metin kullanan öncü Weimar fotomuhabirlerin de geleneğinde çalışmaktadır. Bu durum, yıllar boyunca sansürler nedeniyle gelişememiş özellikle Almanlar olmak üzere okuyucu kitlelerine yaratıcı yorumlama –ve tehlikeli ölçüde cahilce yanlış okuma– anlamında yepyeni bir özgürlük getirmiştir. Benjamin'de endişe, Kracauer'da kınama, Brecht'te ise öfke uyandıran paradoks da işte budur.

• • •

Gazeteciler kimi zaman Nachtwey'e, fotoğraflarını anlamakta pek de yardımcı olmayan sorular sormuştur. Bir gazeteci hiç "mutlu" fotoğraflar çekip çekmediğini merak etmiş ("Çok sık değil"); bir diğeri ise bunca vahşetin karşısında işlevsel kalmayı nasıl sürdürdüğünü merak etmiştir ("Benim işim bir yere gidip, orada harap olmak değil"). Bununla birlikte, tekrar tekrar, fotoğrafladığı insanları kurtarmaya yönelik bir müdahalede bulunup bulunmadığı da sorulur; Nachtwey'in tanıklık ettiği yabani vahşet gerek görüştüğü kişiler, gerekse izleyicileri için derinlemesine rahatsız edicidir. Çoğu zaman, *nasıl olur da orada öylece durabilir?* diye merak ederler. Bu soru tüm diğer fotoğrafçılardan çok Nachtwey'e yönelik ve daha büyük bir öfke ile sorulur; O, Max Kozloff'un "işe yaramaz izleyici" için "klasik bir ahlaki zevksizlik" olarak ifade ettiği şeyi çağrıştırır. Adeta insanî yardıma dair en çekişme-

li tartışmalar resimlerin dünyasında gerçekleşmektedir. Nachtwey'in cevabı, kimi zaman (söz konusu linç gruplarıyla yüzleşmek veya kıtlık kurbanlarını yardım istasyonuna götürmek olduğunda) girişimde bulunduğunu belirtmek olmuştur. Ancak Capa gibi Nachtwey de bir yardım görevlisi, bir doktor, bir asker veya bir hayırsever değil bir gazeteci olduğunu ifade etmiştir. Istırabı fotoğraflamaktan ötürü "ahlaki bir acı çekip çekmediği" sorulduğunda ise cevabı sadece "Hayır" olmuştur.

Sanırım Nachtwey bir kurtarıcı olmayı veya iyiliğini acı ve suçluluk üzerinde ispatlamayı reddetmekte haklıdır. Yine de şiddet ve acıyı kaydetmek ahlaki olarak karmaşık bir iştir ve bazı fotoğraflar –özellikle de idam görüntüleri– bir müdahale için adeta yalvarmaktadır (her ne kadar böyle bir eylem hiç bir işe yaramayacak olsa da). Bu tür bir fotoğraf –belki de şimdiye dek gördüklerimin en gaddarcası– neredeyse yarım asır önce Don McCullin tarafından çekilmiştir. Belki de çocuk denilebilecek yaşta üç siyahi, yırtık kıyafetleri ve dövüldüklerine dair izlerle objektifin karşısında durmaktalardır. Biri doğrudan McCullin'e bakmakta ve bir diğeri gözlerini yere çevirmekteyken, üçüncüsünün başı kadrajın dışında kalmıştır. Arkalarında durmakta olan gözlüklü ve bereli üniformalı siyahi asker ise tüfeğini sağdaki gencin başına dayamıştır. Resmin başlığı kısaca şöyle yazmaktadır: "Kongolu askerler tutsakları suiistimal ediyor. Stanleyville, 1964." Nachtwey bizleri benzer resimlerde olmak isteyebileceğimizden daha yakına götürmüştür; 1996 yılında Afganistan'da çektiği üçlü infaz fotoğrafları bunu birer örneğidir. Sekiz sayfalık serinin son fotoğrafında, infaz edilen mahkumlardan biri kırılmış boynu bir ipte asılıyken, faltaşı gibi açılmış gözleriyle bizlere bakmaktadır.Nachtwey'in duygusallıktan yoksun oluşunda ortak bir noktada olsalar da, pek çok yetenekli ve kendini mesleğine adamış savaş fotoğrafçısı bu mesleğin ahlakını ve onlara ödettiği bedeli sorgulamıştır. McCullin, felaketle olan ilişkisinin bedelinin ve bu ilişkinin kendisi için taşıdığı karşı konulmaz cazibe hakkında şunları yazmıştır: "Açlık, sefalet ve ölümle kaynayan bir suyun üzerinde yürüyemezsiniz. O suyun içinden ilerlemelisiniz... Beni yok edebilecek denli ölçüde dehşete tanıklık ettiğime inandığım zamanlar oldu... Yine de, mesleğimi icra ettiğim süre boyunca yaşamın kendisi ile kafa kafaya bir çarpışmadan kaçınamam." Capa ise İkinci Dünya

Yer bilinmiyor, Afganistan, 1996: Nachtwey'in aşırı ölçüde şiddete olan yakınlığı genellikle müdahale etmesine yönelik taleplere sebep olsa da, Nachtwey –haklı olarak– bunları reddeder. Sekiz parçalık bir seriye ait olan yukarıdaki fotoğraf, Afganistan'da Taliban öncesindeki Burhanuddin Rabbani rejimi sırasında gerçekleşen üçlü bir infazı göstermektedir. İdam mahkumları koyun çalmak ve bir çobanı öldürmekle itham edilirken, binlerce kişi ise infazı izlemeye gelmiştir.

FOTOĞRAF 8.2

[James Nachtwey Studio bu fotoğrafın kullanıma izin vermemiştir. Fotoğraf için *Civil Wars, Portfolio Bibliothek der Fotographie No.6*'nın 74-75. sayfalarına bakınız.]

Savaşı sırasında İngiltere'deyken, hafif yaralı bir pilotun öfkeyle [fotoğraflanmaktan ötürü] suiistimale uğradığını bağırmasının ardından fotoğraf makinesini nasıl indirdiğini anlatır. Capa'nın o an ile ilgili hisleri şöyledir: "Londra'ya giden o trendeyken kendimden ve mesleğimden tiksiniyordum. Böylesine fotoğraflar ancak levazımatçıların işiydi ve ben ise böyle biri olmak istemiyordum." Ancak daha sonra konu üzerinde biraz daha düşünür: "Ertesi gün, konu hakkında kendimi daha iyi hissettim. Tıraş olurken, aynı anda hem bir muhabir olup, hem de bir narin bir ruha tutunmanın imkansızlığı üzerine kendi kendime bir sohbete giriştim... Savaşın gerçek yüzünü göstermek için gerekenler ölü ve yaralılarının fotoğraflarıydı ve işi sulugözlülüğe vurmadan o son filmi aldığım için sevinçliydim."

Bu konuya yönelik en ilginç yaklaşım, iki Güney Afrikalı fotomuhabir olan Greg Marinovich ve João Silva'nın yayınladıkları *The Bang-Bang Club* adlı kitapta karşımıza çıkar. (Silva bu günlerde *New York Times* için Irak ve Afganistan'ı fotoğraflarken, Pulitzer Ödüllü Marinovich ise Güney Afrika'ya dair çarpıcı görüntüler üretmeyi sürdürmektedir. Marinovich ve Silva –"kulüp" arkadaşları Kevin Carter ve Ken

Oosterbeck ile birlikte– acemiliklerini Nelson Mandela'nın beraatı ile ülkenin ilk demokratik seçimleri arasındaki fırtınalı dönemde, Afrika Ulusal Kongresi (ANC) ile Inkatha Özgürlük Partisi destekçilerinin siyahi mahallelerdeki çetin çatışmaları sırasında yapmışlardır. Kitabın yazarları, oluşum halindeki tarihi kaydetme arzusu, mutsuz aşk ilişkilerinden kaçış, rekabet duygusu, ırkçı rejim düşmanlığı ve eyleme geçme güdüsü gibi onları motive eden baş döndürücü sayıdaki etkenleri tek tek saymıştır. Bu insanların bu mahallelere bir çekim hissetmelerinin sebebinin buraların eşsizliği, dönemselliği ve içinde olanların dünya tarihindeki yerinden ötürü veya bu mekanların verdiği heyecan ve "manşetlik fotoğraflar" olduğu söylenebilir – her iki ifade de doğrudur.

Hepsi beyaz olan bu dört adama, Güney Afrika basını tarafından "bang-bang paparazzi" lakabı takılmıştır; kitabın adı da aynı anda hem çarpıcı, hem de öz eleştireldir. Gerek Marinovih, gerekse Silva işlerini sever ve haklı olarak, onu yapmaya değer bulurlar. Öte yandan, kendi halklarının şiddetinden beslendiklerinin farkındalardır ve günün birinde bir bedel ödemeleri gerektiğinden de korkarlar. Ve gerçekten de o bedel bir gün ödenir: 1994 seçimlerinden sadece birkaç gün önce, fotoğrafladıkları mahallelerden birinde çıkan silahlı çatışmada Marinovich ağır yaralanırken, Oosterbeck ise yaşamını yitirir; Carter, aynı yılın Temmuz ayında, Pulitzer Ödülü almasından yalnızca üç ay sonra intihar eder. (Güney Afrikalılar yabancı fotoğrafçıları naif birer züppe olarak görse de, Nachtwey'i kulübün fahri bir üyesi olarak kabul ederler. Kitabın kimi kısımlarında da karşımıza çıkan Nachtwey, o meşum çatışma sırasında Marinovich ve Oosterbeck'in yanındadır; saçlarını yalayıp geçen bir merminin meşhur bir fotoğrafı bile bulunmaktadır.)

The Bang-Bang Club çarpıcı ve ayakları yere basan bir serüven öyküsüdür, fakat esas konusu insani güdüler, gazetecilik ödevi ve fotoğrafçılık mesleğinin talepleri arasındaki ebedi gerilimdir. Kitabın girişinde Marinovich, kariyerinin başlarında, Afrika Ulusal Kongresi destekçisi olduğundan şüphe edilen birinin İnkatha yanlısı Zulular tarafından linç edilişine tanık oluşunu anlatır. "Zulular ve ben, adeta ürkmüş bir avın peşindeki bir sürü gibi peşinden koşturduk. Birkaç adımdan sonra devrildi... Kulaklarım, deriye işleyen çeliğin o kaygan, adeta fısıldayan sesine, adamın kafatasını parçalayan ağır sopaların

tok sesine kesildi. Bunlar daha hiç duymadığım sesler olsa da, mide bulandırıcı bir his vermişlerdi." Marinovich linçi durdurmaz; cinayet gerçekleşir ve mesleği devam eder: "O katiller çemberinin bir parçasıydım. Bir kol mesafesinden geniş açılı lensle çekim yapıyordum. Çok yakındı. Dehşet içindeydim. Bedenimin içinde, bunun gerçek olamayacağını haykırıyordum. Ancak temkinli bir biçimde ışık ayarını kontrol ettim... Taze kanın o kokusunun ne denli farkındaysam, bir fotoğrafçı olarak ne yaptığımın da o ölçüde farkındaydım." Dokuz aylık bir bebeğin "yumuşak kafatasına gömülen bir bıçakla derinlemesine yarılmış kafasına" rastlayan Marinovich şöyle yazmıştır: "O sabah fotoğrafını çektiğim tüm o yürek burkan, kanlı sahneler arasında, o bebek cesedi saldırının delice gaddarlığını yansıtabilecek yegane kareydi... Ama ışık rezaletti."

Irkçı rejime yönelik geniş çaplı mücadele elbette haklı bir davaydı, ancak bu genç adamların belgelediği gayrıresmi savaş anarşik, sadist ve şereften yoksundu – ancak kitabın yazarlarının asla nihilizm veya ırkçılığa dayanmadığını da belirtmekte yarar vardır. Yine de savaşan tarafların acımasızlığı dehşet vericidir ve bir kez daha baskıcı siyasi sistemlerin kurbanlarını insanlıktan çıkardığının kanıtı olarak karşımıza çıkar. Bir gün Thokoza kasabasından geçen Silva, genç bir kadını kovalayan bir grup kadına rastlar.

Bu güruh başından yaralanmış genç kadın kısa sürede ardından yakalar ve ellerinde her ne varsa, parçalarcasına vurmaya başlarlar. Toprak kaldırımda yatan kadının acı dolu feryatları, kalabalığın muzaffer ulumaları arasında kolayca boğulmaktadır. João korkmuş ve afallamıştır. Bu hayal ettiği türde biçimde bir savaş fotoğrafçılığı değildir– bu fazlasıyla tuhaftır, fakat yine de olan biteni kare kare görüntüler... Neden sonra, kadrajın sağında bir adam belirir ve kadınlara bakarak küçümseyici bir biçimde genişçe sırıtır. João içgüdüsel biçimde deklanşöre basar.

Ve işte karşımızda o resim vardır; ışıltılı, hatta keyifli bir tebessümüyle yakışıklı bir adam ardında ise işlerini görmekte olan cani kadınlar.

Basın mensupları ve beyaz insanlar olan fotoğrafçılar özneleri karşısında ayrıcalıklı bir konuma sahiptir. Bu ayrıcalık onları felce uğratmaz, fakat giderek bu ayrıcalığın farkına varırlar. 1994 yılının başların-

da Abdül Şerif isimli bir meslektaşları Kathlehong kasabasındaki bir görev sırasında yaşamını yitirir. Yazarlar Şerif'in ölümünden ötürü yas tutsa da, ertesi ay kasabaya döndüklerinde kederleri oldukça katı bir biçimde burkulur: "Olan biteni görebilmek bir barakada durduk. Burada, emektar bir ANC savaşçısı olan Distance ile tanıştık... Sessiz bir gündü ve birimiz lafı Abdül'den açtı. Distane bize baktı ve şöyle dedi: 'Arkadaşınız Abdül'ün ölümüne hiç de üzülmedim. Sizlerden birinin ölmesi iyi oldu. Bu kişisel bir durum değil, ama artık bizim gün be gün neyle karşılaştığımızı hissedebiliyorsunuz."

Sonunda, kitabın yazarları soğukkanlı bir analizde bulunmaktadır: "Fotoğrafını çektiğimiz insanların acılarını bizzat yaşamadık, fakat bu acıların sorumlu da değiliz – bizler yalnızca bunlara tanık olduk." Yaptıkları iş, belgeledikleri mücadele gibi, gerekli ve haklıydı. Fakat bu onların ne masum, ne de özgeci olduğu anlamına geliyordu. Ve o dört Güney Afrikalıdan her birinin –belki de utançla– arkadaşları James Nachtwey'e katılacakları üzere "asla kendinizi keskin nişancı ateşine maruz bıraktığınız andaki kadar özgür olamazsınız."

Şans eseri –yada en azından kendine has o talihinden ötürü– Nachtwey 11 Eylül 2001 tarihindeki terörist saldırıları gerçekleşirken makinesiyle birlikte olay yerindedir. Sürekli olarak hareket halindeki birinden beklenmeyecek biçimde, o gün New York'tadır ve Manhattan'ın merkezindeki evi Dünya Ticaret Merkezi'ne o kadar yakındır ki, saldırıyı görmeden önce onu hissetmiştir. Yalnızca birkaç dakika içerisinde sokaktadır ve güney kulesi "buharlaşırken" fotoğrafını çekmek için tam da zamanında olay yerine varmıştır. (Nachtwey, ikinci kule vurulur vurulmaz Usame bin Ladin'i düşündüğünü ifade etmektedir.) O günü dair en dikkate değer fotoğraflardan bazılarını çekmiştir. Bunlardan biri bir felaket manzarasıdır. Gri tonlarda, Sıfır Noktasını gösteren geniş açılı bir çekim – açı öylesine geniştir ki, adeta tüm kent yok edilmiş gibi görünür. Bir diğer fotoğraf ise kurum, toz ve bir tür sıvıya bulanmış felaketzedelerin enkazdan kaçışını gösterir; ön planda bir kadın ile bir yardım görevlisi el ele görülmektedir.

O günden beri Nachtwey, Amerikan savaşları ve bunların Cihat yanlısı benzerlerinin çarpıştığı Pakistan, Afganistan ve Irak gibi pek çok çetin ortamda bulunmuş ve pek de şaşırtıcı olmayan bir biçimde,

bizleri savaşın gerek savaşçılar, gerekse sivillere ödettiği bedeli huzursuz edici ölçüde yakınlıktan aktarmıştır. Bu çeşitli çatışmaların birbiriyle olan bağıntıları göz önüne alınırsa, ifade ettiği siyasi konum ise, çoğu solcu ve kimi liberaller arasında nadir ve eski usuldür. Ancak bu konum, faşizme karşı mücadelenin döneminin birleştirici öyküsü olduğu Capa tarafından gayet paylaşılabilirdi.

Sözler ve imgeler anlamında bu görüş en iyi biçimde Nachtwey'in fotoğraf kolektifi VII'in 2003 yılında yayınladığı 416 sayfalık kitapta ifade edilmektedir. Açılış sayfasının ortasında, küçücük harflerle, "A.B.D., Afganistan, Irak" kelimeleri görünür; bir sonraki sayfada ise kalın harflerle SAVAŞ kelimesi yazılıdır. Kitap, Nachtwey'in 11 Eylül'de çektiği bir fotoğrafın basılı olduğu bir çift sayfa ile başlar. Bir zamanlar Dünya Ticaret Merkezi o, şimdi ise felaketin Sıfır Noktası olan bu tüyler ürpertici, dumanlı enkaz alanı, halen ayakta kalmış olan bir duvarın siyah kesitiyle çevrelenmiştir; enkazın tam ortasında dalgalanan Amerikan bayrağı aynı anda hem mağrur, hem de ıssızdır. Yazarlar, kitabın açılışını bu yolla yaparak 11 Eylül'ün münferit bir terörist saldırısı değil, Amerika'ya yönelik bir savaş ilanı olduğunu vurgulamıştır.

Çoğu kişi İslam ile Batı arasında küresel boyutlarda bir savaş fikrini reddetse de, Nachtwey bu kitle içerisinde yer alıyormuş gibi görünmez. Tam tersine, 11 Eylül, yirmi yıl boyunca Lübnan, Afganistan, İsrail ve Çeçenistan'daki çalışmalarını yeni bir bağlamda –hatta *tek* bir bağlamda– netleştirmiştir. Nachtwey, *Savaş*'ta önceki yapıtları için şunları söylemektedir: "O dönem, farklı hikayeleri fotoğrafladığımı düşünürdüm. 11 Eylül'de ise tarih kristalleşti ve aslında yirmi yıldır aynı hikayenin farklı safhalarını, İslam ve Batı gibi iki farklı değer sisteminin çatışmasını resimlediğimin farkına vardım." Pek de şaşırtıcı olmayacak bir biçimde, Nachtwey bu tutumundan ötürü "anti-hümanist" ve "Manici"[4] bir tavır takınmakla –kanımca yanlış yere– suçlanmıştır.

Orta Doğu ve Güneydoğu Asya'da devam eden *Savaş*, haber fotoğrafçılarının geleneksel siyah-beyazını göz ardı ederek, itinayla dokunmuş kilimler, adeta doğaüstü mavilikteki Irak semaları, Pakistanlı er-

[4] Milattan sonra 2. yüzyıl civarında İran dolaylarında doğmuş bir inanışın takipçisi. Mani inancının temel iddiası, maneviyat ve iyiliği temsil eden ışık ile maddiyat ve kötülüğü temsil eden karanlık arasında süren kozmik bir mücadele olduğudur. Yukarıdaki metindeki bağlamı, iki karşıt unsurun bulunduğu durumlarda tarafları net ve aşırı genelleyici biçimde ayıran kişilere yönelik negatif bir eleştiridir. [ç.n.]

keklerin göz kamaştırıcı beyaz kıyafetleri ve kıpkırmızı Şii bayrakları ile son derece renkli bir görüntü oluşturur. *Cehennem*'de son derece baskın olan o bedensel acı ve katışıksız mağduriyet hissi burada karşımıza çıkmaz. Bunlar, kıtlık ve soykırımdan farklı biçimde, gerçekten de savaş fotoğraflarıdır.

Ancak farklılık hoşluk anlamına gelmez. Bağdat'ta bir hastanenin morgunda çekilmiş dehşet verici bir fotoğrafta, Nachtwey bizlere bir zamanlar bir insan olan, bir kömür yığınını göstermektedir. Söz konusu kurban, Birleşik Devletler'in bombalarıyla "lime lime" olmuştur. Biri adeta ayakta kalabilmek için yere doğru eğilmiş, öteki ise bileğiyle gözlerini örtmüş iki aile üyesi naaşı teslim almak için gelmişken, maske ve plastik eldivenler giymiş üçüncü bir adam ise yanıbaşlarında dikilmektedir. Siyah-beyaz olarak çekilmiş bir diğer fotoğrafta ise Afganistan'ın Kunduz kentinde Kuzey İttifakı kuvvetleri tarafından ölümcül biçimde yaralanmış Taliban askerini görürüz. Sıska, çıplak ayakları pantolonundan sıyrılmış, kana bulanmış zemine yan yatmış adamın başının altında çiçekli bir battaniye vardır. Nakışlı kasketi düşmüş, yüzü acıyla çarpılmış, ağzı ise alabildiğine açılmıştır. Kadrajın sağında, kendisine doğrultulmuş bir tüfek görülür. Fakat bu gereksiz gibidir; fotoğrafın metnine bakılacak olursa, bu asker zaten kanamadan ölmek üzeredir.

Capa gibi Nachtwey de savaş sırasında hareketin *içine* nasıl girileceğini bilir. *Savaş*'ta yer alan fotoğrafları kimi zaman olağanüstü biçimde de olsa, anlaşılır ölçüde agresiftir; *Cehennem*'de gördüğümüz sükunet büyük ölçüde kaybolmuştur. Bağdat'ta objektifini gülümseyen bir Amerikan Deniz Piyadesi tarafından yakalanmış Iraklı bir yağmacının ter içindeki yüzüne yapıştırmıştır; asker Iraklı'nın gözlerini siyah, deri bir eldiven ile örtmektedir. (Salgado asla böyle bir fotoğraf çekmezdi.) Bir diğer resimde, vücudu kaldırıma dümdüz yayılmış, burnu kanlı bir Iraklıyı zapteden bir asker görülür. Iraklının kolları arkadan bağlanmıştır; bir tüfek namlusu ve askerin postalı omurgasına bastırırken, mahkumun ağzı hayret ve acıyla açılmıştır. Fotoğrafın ön planında ise bariz bir Nachtwey dokunuşu vardır: Iraklının çorap ve spor ayakkabılı protez bacağı boğuşma sırasında yere düşmüştür.

Capa'nın aksine Nachtwey'in fotoğrafları çatışmanın birden fazla tarafını kaydeder. Birleşik Devletler'in işgalinin arifesinde, İsrail bay-

raklarını ateşe veren, gülümseyen Saddam fotoğraflarını ve tüfeklerini kaldıran Baas yanlıları ile birliktedir. Pakistan'ın Kuzeybatı Sınır Eyaleti'ndeki Charsadda'da parlak beyaz cübbeler ve kızıl bayraklarla dolu, öfkeli ve devasa bir Amerika karşıtı mitingin ortasındadır. Sonraları, Bağdat'ta bir binaya baskın düzenleyen Deniz Piyadeleri'nin arama kurtarma görevine katılır; ağır teçhizatlar altında ezilen ve devasa silahlar kuşanmış askerler hem azametli, hem de avare görünmektedir.

Buradaki en meşum fotoğraf ne bir siyasi mitinge, ne bir çatışmaya, ne de ölüme dairdir. Bir boyama kitabı kadar renkli bu çift sayfa resim, 2003 yılının Nisan ayında Irak'ın Kerbela bölgesindeki bir Şii dini merasimi konu alır. Ön planda görülen –biri haykırarak devasa bir bıçağı havada savuran, bir diğeri ise eline ilk adamın başını üstünde tutan– üç adam, merasime önderlik etmektedir. Arkalarında, kabarık ve narin bulutlarla kaplı, güneşli bir gökyüzü görülür. Adamlar bembeyaz giyinmişseler de, parlak ve hatta adeta yağlı bir biçimde kana bulamışlardır; ondört yüzyıl önce "şehit düşen" İmam Hüseyin'in şerefine başlarını yarmış ve göğüslerini dövmüşlerdir. Nachtwey bu adamları yakın çekimle ve alttan siluet olacak biçimde resmetmiştir. Bu denli korkunç görünmeseler, kahramanca bile görünebilirlermiş. *Savaş*'taki bir deneme, radikal İslam'ın "dini deliliğe olan şevkini" ifade etmektedir (bunun Peress'in *Teleks İran*'ında da belirgin bir tema olduğunu göreceğiz). Kana dayalı bu mazoşist ihtişamın ortasındayken başkalarının acısına dair nasıl bir merhamet olabilir? Geçmişe ait yenilgilerin ebediyen deşilmesi ile hoşgörülü bir gelecek umudu mümkün müdür? Bu fotoğrafa baktıkça demokrasi, modernlik, uzlaşma ve insan hakların hakkında konuşmak yalnızca uzak değil, gülünç bir eylem gibi görünüyor.

Nachtwey mizah anlayışıyla tanınan biri değildir ve savaş da komik değildir. Yine de, karanlık bir abeslikte de olsa, oldukça gülünç bulduğum bir fotoğraf vardır. 2002 Temmuz'unda Kabil'de bir fotoğraf stüdyosunda çekilmiş olan bu resimde poz vermekte olan iki kadın görürüz. Boyalı bir keten bezin önünde duran kadınların karşısında ise iki projektör lambası durmaktadır. Stüdyo duvarındaki afişte ise derin dekolteli, göz makyajı ve ruj sürmüş, siyah gözlü bir esmer güzeli vardır – belki bir şarkıcı ya da bir aktris. Parlak ışıklara, stüdyoya, fotoğrafçıya, Nachtwey'e ve bizlere bakarak dimdik duran kadınların

gözlerinde ise bir gurur vardır. Her ikisi de kendilerini gizleyen, işlemeli mavi burkalar giymektedir; gözlerini örten ızgaralardan bir kirpik dahi çıkmaz. Feodal Afganistan'ın postmodern bir espri yaratacağı kimin aklına gelirdi? Ancak yine işte burada, bireysel dışavurumun o büyük belgesi olan portre, bir yüz olmaksızın yeniden yaratılmıştır.

Nachtwey, çatışma bölgelerinde onu gözeten koruyucu bir meleği olduğunu ifade etmiştir; aksi takdirde nasıl olur da böylesine yoğun bir dalıp neredeyse hiç yarasız kurtulabilirdi ki? (Şu an Capa ve Chim'in görev başında öldükleri yaşı geçmiştir.) Ancak Irak'tayken o koruyucu meleği izne çıkar.

Nachtwey, Irak'a gitme fikrinden son derece ürkmüş ve savaş çıkmamasını dilemiştir. Ancak savaş çıkmış, O da yola düşmüştür. Savaşın ilk yılı olan 2003'ün sonlarına doğru, *Time* dergisi muhabiri Michael Weisskopf ve iki Amerikan askeriyle birlikte Bağdat'tan geçmektedir. Bir el bombası pencerelerinden içeri düşer; Weisskopf çabucak bombayı dışarı geri fırlatır ancak bomba infilak eder ve elini parçalar;. İki asker ile birlikte Nachtwey de her iki bacağından ve karnından yaralanır. Pek çok askeri hastaneye gönderilen ve bir çok ameliyat geçiren Nachtwey 2006 yılına dek Irak'a dönmez ki, bu dünyanın en ünlü fotoğrafçısının dünyanın en ünlü savaşından uzak kalması için son derece uzun bir zamandır.

Yaralanma ve iyileşme süreci ile bu iyileşme sürecinde O'na yardımcı olanlara duyduğu bariz hayranlık duygusu, 2007 yılında New York'un Greenwich kasabasında açtığı "Feda" (The Sacrifice) adlı mütevazı serginin esin kaynağı olmuştur. Serginin adı kısmen gerek Amerika'da, gerekse Bağdat'ta ağır yaralanan Amerikalı ve Iraklıları sağlığına kavuşturmak ya da en azından hayatta tutmaya gayret eden askeri doktor ve hemşirelere ithafta bulunur. Ancak "Feda", çoğu eklemlerini yitirmiş olan ancak dirayet ve cesaretleriyle Nachtwey'i derinden etkilemiş askerlerin kendisine de atıfta bulunmaktadır. Onları o alışılmış, bilinçli dikkatinin yanısıra –Capa'ya yakın bir biçimde– dostluk hissini andıran bir biçimde resmeder. "Birlikleri destekleyin" sloganı savaş karşıtları arasında bile kendine yer bulan bir slogan olmuşsa da, gönülden bir bağlılıktan çok bir halkla ilişkiler hamlesini

çağrıştırır.[5] Nachtwey için durum farklıdır: bizlere bedenleri ve acılarıyla mücadele eden ve yaralı da olsa onurlu benlikleriyle tanışan bu genç insanları gösterir. Eğer Lynndie England'ın bön ve aptal sadizmi Amerikan ordusunun uluslararası siması haline gelmişse, Nachtwey bizlere tamamen farklı bir başka yüzünü gösterir.

Nachtwey'in, yol kenarındaki bir bomba nedeniyle hala postallı ayakları lime lime olmuş, ezilmiş ve dağılmış askerin fotoğrafı gibi hastane resimleri samimi bir acımasızlığa sahiptir. Ameliyathanedeki yaralı bir askerin bacağındaki yaradan fışkıran şelale benzeri kan yağmurunu gösteren resim gibi diğer resimler ise biraz daha mesafelidir (Şii din adamlarının kendi kendilerine yarattıkları kan şelaleleri bunun tuhaf bir yankısı gibidir). Bunlar güç resimlerdir ve bu askerlerin yaşamlarını yitirdiği bilgisi ise onları daha da güçleştirir; oturduğu yerden savaşın şanını övenler bu fotoğraflara yakından bakmalıdır. Yine de bunlar, *Cehennem*'de bolca bulunan anlatılmaz zulmün imgeleri değildir – ülkesi için savaşmayı seçen bir asker, canını kurtarmaya çalışan çaresiz ve silahsız bir sivilden farklıdır. Nachtwey'in "Feda" fotoğrafları hüzün, hayranlık, öfke veya gurur hisleri uyandırır; savaşa yönelik desteğe veya itiraza teşvik edebilir. Ancak katıksız, afallamış bir tiksinti yaratacağı kuşkuludur.

Biri hariç. "Tâli Hasar" isimli bu fotoğrafta, Hasan adlı ondört yaşında bir çocuk görürüz. Sırt üstü yatsa da, bizlere dönüktür. Sıska göğsü bandajlarla kaplıdır; gözleri kapalı, bacakları ise kaskatı biçimde ayrıktır. Her tarafta tüpler akıp durur. Onu dikkatle yatağından kaldıran iki Amerikalı erkek hemşire tarafından tedavi edilmektedir. Fotoğraf metnine göre, Hassan Bağdat'taki bir pazar yerindeki bir intihar bombasının hediyesi bir "şarapnel ile deşilmiştir." Hasan savaşmayı seçmiş bir adam değil, terör fanatikleri tarafından sürüklenmiş bir çocuktur. Acısı, askerlerin dayanmak zorunda olandan daha büyük değildir ama bizleri farklı bir biçimde yaralar; bu fedakarlık değil kasaplıktır.

Nachtwey'in erken dönem işleri ve fotoğraflarındaki aşırı dram hissi, belgelediği krizi ve ıstırap ile şiddetin temel doğasını özetleyecek

[5] Gazeteci George Packer Irak Savaşı'nın Amerikan sinemasında, Amerikan askerlerini "SS üniforması giyebilecek ölçüde psikopat" biçimde betimleyen bir dizi film yarattığını belirtmiştir.

tek bir ikonik imge aradığı izlenimi verir. Bu da fotoğraflarına dramatik bir etkinin yanısıra kimi zaman da bir büyüklük hissi katmıştır. Nachtwey giderek o kusursuz anı yansıtacak yegane temsili imgeye yönelik ilgisini yitirerek, bir tür fotoğraflı deneme anlamında geçmiş ile gelecek arasındaki ilişkiye yönelmiştir. (Capa da aynen bu biçimde gelişmiştir.) *Cehennem, Savaş* ve özellikle de 2003'te yayınlanan *Rethink: Cause and Consequences of September* 11 (Yeniden Düşünmek: 11 Eylül'ün Sebep ve Sonuçları) adlı kitabı bu biçimin fayda ve kısıtlamalarını göstermektedir.

Yeniden Düşünme, Taliban'ın alaşağı edilmesiyle Saddam'ın iktidardan düşüşü arasındaki dönemde –daha doğrusu 11 Eylül ile Irak'ın işgali arasındaki o tanımsız, aceleli zamanda toplanmıştır. Şu sıralar işlevini yitirmiş tüm olanaklar ve umutlar, o dönem son derece revaçtadır. Bu kışkırtıcı, kimi zaman ise düpedüz ürkütücü kitap, George Bush'tan Noam Chomsky'ye varan katılımcıdan elde edilen görüşler, denemeler ve diğer tür belgelerin yanısıra, VII fotoğrafçıları tarafından çekilmiş yüzlerce huzursuz edici fotoğraftan oluşmaktadır. Değişen ölçülerde öfkeli, bilinçli, çaresiz ve soğuktur; analizleri ise tekinsiz öngörülerden gülünç yanlışlıklara dek çeşitlenir.

Kitabın tam ortasında ise 1992'den 2001 yılına kadarki çalışmalarının altmış sayfalık dökümüyle Nachtwey'in kendi fotoğraflarının bulunduğu "Allah Tutkusu" adlı bölüm vardır. Bunu tam olarak cehennemin içinden olmasa bile yine de zamanımızın en aşırı, en acımasız ve bazen de en zorlu çatışmalarının –yada "tutkularının"– içinden bir yolculuktur. Nachtwey, ikinci ayaklanma esnasında Batı Şeridi'ndeki maskeli adamların arasında; Endonezya'daki hükümet karşıtı göstericilerin yanında; iç savaş sırasında Bosna'daki askerlerin, yas tutanların ve cesetlerin; veya Pakistan'ın eroin bağımlılarının ortasındadır. 1996-2000 yıllarına ait fotoğrafları, sakatlanmış mayın kurbanları ve silah kuşanmış duacılar ile Kabil kentinin adeta bir başka hayaletli harabelerini gösterir. Çeçenistan'da bombardıman altındaki Grozni'den kaçan, birbirine sokulmuş iki ihtiyar kadın görürüz; Kaşmir'de, tüfekli Hindistan askeri, ürkek bir otobüs şoförünün üzerinde evrak ve silah aramaktayken, Somali'de ise insan iskeletlerinden oluşan bir yığına tanıklık ederiz.

Bu resimler 11 Eylül'ü "yeniden düşünmemizi" sağlar mı? Bir anlamda, elbette sağlar. 11 Eylül, sözde kapanmış bir geçmişi tekrar

değerlendirmemizi sağlayan, istenmeyen bir tarih dersidir. Bizlere modernitenin geri sarılışının milyonlarca insan için son derece gerçek olduğunu ve onca münferit savaşın, eylemin ve olayın aslında o kadar da ayrık olmadığını öğretir. 11 Eylül, olumsuz küreselleşmenin en büyük habercisi ve gelişmiş laik dünyanın yurttaşları ile iflas etmiş modernitenin halkları arasında hiç bir ayrım derecesi[6] olmadığının uyarısıdır. Bu durum, öfkeli Pakistanlı bir mollanın, sefalet içindeki Afgan köylüsünün ve yetim bir Suudi öğrenicinin dünyasının bizim de dünyamız olduğu iddiasıyla New Yorklulara –ve dünyadaki milyonlarca diğer insana– tokat gibi çarpar. Uluslararası Kriz Grubu başkanı Gareth Evans *Yeniden Düşünmek*'teki yazısında, "[K]endi güvenliklerini doğrudan ve süratli biçimde etkileyecek kararların Hindukuş Dağları'nda alınabildiği ihtimali New York, Londra veya Brüksel sakinleri için dehşet verici olmuştur," der. Michael Ignatieff ise durumu daha da basit biçimde ele almıştır: 11 Eylül'de "terör [...] mesafeleri çökertti." Tuhaf biçimde, bir bağlantı da olan bu çöküş Nachtwey'in fotoğraflarında canlı bir biçimde varlık göstermektedir. O, fotoğraflarının bir araya getirilmiş izole birer çekim değil, coğrafya, siyaset ve tarihin bileşik süreci olarak algılamamızda ısrar eder.

Ancak bağlantılar bulmak kritik ayrımların gözden kaçması anlamına da gelebilir. Müslümanların içinde bulunduğu her savaş İslam'a *dair* olmak zorunda değildir. Nachtwey'in Bosna fotoğraflarının –hiçbir açıklama olmaksızın– burada ne işi var? O savaştaki Müslümanlar, İslami bir devlet kurmak için değil, laik ve çokkültürlü bir ülkeyi savunmak için savaşıyordu. Aynı şekilde, 1998 yılındaki Suharto karşıtı eylemciler de Şeriat adına değil, baskıcı ve yozlaşmış bir askeri diktatörlüğe karşı mücadele veriyordu. Şu sıralar otuzuncu yılına girmekte olan Somali'deki savaşların pek çok sebebi vardır ve İslam bunlardan yalnızca bir tanesidir.

Nachtwey'in 11 Eylül sonrası çalışmalarındaki esas başarısı bölünmeyi reddedişidir. *Savaş* ve *Yeniden Düşünmek*'te özellikle Ortadoğu ile Güneydoğu Asya'daki vahşet kasırgalarının su götürmez biçimde

[6] Bu ifade, Macar şair ve yazar Frigyes Karinthy'nin ortaya attığı "Ayrımın Altı Derecesi" kuramına bir göndermedir. Bu kurama göre, dünyadaki herkes ve her şey, tanışıklık ve ilişkiler yoluyla birbirinden altı veya daha az adımda bağıntılıdır. Linfield burada söz konusu uygarlıkların birbiri ile doğrudan ilintili ve hatta belki aynı şey olduğu önermesinde bulunmaktadır. [ç.n.]

–gerek birbirilerine, gerekse bizlere– bağıntılı olduğunda ısrarcıdır. Nachtwey'in 11 Eykül sonrası çalışmalarındaki esas başarısızlığı ise önemli ayrımları atlaması ve halen belirli estetik soyutlamalardaki ısrarıdır. Bizleri İslami dünyanın içerisindeki, gerek Batı'ya karşı, gerekse kendi içindeki yüzleşmelere göz kamaştırıcı bir fırtınaya çekse de, bu tutkuların dramatik ve hatta heyecan verici görselliğinden ötesinde fazla bir şey sunmaz. Yapıtları her türlü belgeyle çevrelenmiş olsa da, Nachtwey onlar hakkında asgari ölçüde bilgi vermekte ısrar eder (fotoğrafların metinleri sinir bozucu derecede kısadır). Bize fazlasıyla şey sunsa da, yoksun kalır; gözlerimizi kamaştırsa da kendimizi kaybolmuş hissederiz.

James Nachtwey bir bilmece olmayı sürdürmektedir. Belki de öyle kalmalıdır. Üzerimize yığdığı eziyetlerle başetmek mümkün olmadığı gibi, onlardan kaçınmak da imkansızdır. Bu "dehşetengiz gaddarlığı" sunabileceği doğru biçimi bulamaz, çünkü bunun doğru bir biçimi yoktur. Tanık olduğu suçların, felaketlerin ve savaşların geri dönüşü yoktur, fakat bunları göstermek yanlış ya da gereksiz değildir. Hünerleri ve hataları kimi zaman öfkelendiricidir, ancak bizleri yakından bakmaya ve en azından daha iyi biçimde yenilmeye zorlamaktadır. Onları neredeyse kesinlikle istemiyor olsak da, James Nachtwey'in fotoğraflarına işte böyle ihtiyaç duyuyoruz.



FOTOĞRAF 9.1

Tahran, İran, 1979: Gilles Peress, parçalanan, çöken ve gittikçe köktendinci bir biçim alan İran Devrimi'ni ilk günlerinde belgelemiştir. Peress'in keskin ve afallatıcı fotoğrafları, onun da bu dönemde hissettiği akıl karışıklığını yansıtır; bu resimler günümüzde büyük övgü toplasa da, döneminde pek de ilgi görmemiştir. Fotoğraftakiler, Şah'ın gizli polisi SAVAK tarafından işkence gören ve yaralıların katıldığı bir gösterideki insanlardır.

Fotoğraf: Gilles Peress/Magnum.

9
Gilles Peress

Kuşkucu

Çok ama çok büyük hızla gerçekleşen tarihin sürati ile çok, ama çok yavaş gerçekleşen gelişim arasında bir gerilim içindeyiz.
Gilles Peress

Şaşırtıcı derecede akılcı fotoğraflarıyla bilinen Gilles Peress, James Nachtwey'in neredeyse birebir çağdaşıdır. 1946 yılında dünyaya gelen Peress, 1970 yılında fotoğraf çekmeye başlamış, ertesi yıl ise Magnum'a katılmıştır. O da 1960'ların siyasal çalkantılarından derinlemesine etkilenmiştir – Peress'in durumunda bu çalkantılar, Fransa'daki 68 Mayıs'ının devrimci –veya devrimci görünen– hareketleridir. Ancak Nachtwey'in aksine Peress bir fotoğrafçı olma yolunda, bu veya bir başka dönemin fotoğraflarından etkilenmemiş; fotoğrafa konusunda kendisini etkileyen isimler sorulduğunda ise, "Hiçbiri" cevabını vermiştir. Peress'i cezbeden şey başta Jean-Luc Godard'ınkiler olmak üzere, sinema filmleriydi. Ayrıca, yine Nachtwey'e benzer biçimde –İran, Ruanda, Kuzey İrlanda, Bosna, Kosova ve Irak gibi– dünyanın en çetin çatışmalarından bazılarını fotoğraflamış olsa da, Peress kendini bir savaş fotoğrafçısı olarak görmediği gibi fotoğrafın dünyayı değiştirmeye dair gücünden de pek bahsetmez.

1966-1968 yılları arasında Paris'teki seçkin Institut d'Etudes Politiques'te (Siyasal Bilimler Enstitüsü) dönemin solcu ikonları Michel Foucault ve Etienne Balibar ile birlikte siyaset bilimi ve felsefe eğitimi almıştır. Peress bu dönemi: "psikanaliz, Marksizm, sosyoloji, etnoloji, felsefe, epistemoloji ve dilbilimin birbirinden beslendiği", verimli ve heyecan verici bir dönem olarak ifade eder. Ancak solun 1968 Mayıs'ın-

daki yenilgisinin ardından Fransız Marksistleri, postmodernistler ve post-yapısalcılar giderek daha anlaşılmaz bir dilde konuşup, yazmaya başlamışlardır. "O açıklayıcı ve otorite karşıtı ruh, yenilginin ardından çık daha kısıtlı bir alana taşınmıştı," şeklinde bir gözlemde bulunan eleştirmen Morris Dickstein, şöyle sürdürür: "Artık sokaklarda mağlup olan yüzleşme stratejileri yazıda başarıya ulaşıyordu." Gerçeklik –öze ait içsel gerçeklik ve tarihe dair harici gerçeklik– "dil hakkında dilin, metin hakkındaki metnin hayali göndermelerine" dönüşmüştür. Ve bu durum her yerden çok Paris için geçerlidir.

Tüm bunların Peress için yaşamını değiştiren etkileri vardır. "Dil, gerçeklikten kopmaya başladı," demektedir. "1971 yılına geldiğimizde dil artık delilik noktasında varan bir ivmeye erişmişti." Siyasi dil giderek entelektüel bir hastalık haline gelmiş ve gerçekliği değiştirecek bir araç olmaktansa, onunla ilişki kurmanın yerine geçen bir unsur haline gelmiştir. Buna cevaben Peress de kelimelerin dünyasından kaçarak imgelerin dünyasına sığınmıştır. Robert Capa bir gazeteci olmasına yetecek dil yetisi olmadığından fotoğrafçı olurken, Peress ise artık dile *inanmadığı* için fotoğrafçı olmuştur.

Peress için fotoğraf dünya hakkında düşünmenin bir yoludur. Fotoğrafları gördüklerinin bir belgesi değil, bunlara yönelik ve bunlar hakkında birer argümandır. Peress'in felsefe geçmişi ve eleştirel sorgulamaya olan saygısı fotoğraflarına yansır ve hatta onları tanımlar. David Rieff'in de ifade ettiği gibi, "Peress'in fotoğrafları duyumsallık kadar zihin içinde birer egzersizdir. Resimlerine baktığınızda, koşullar gerektiğinde fotoğraf makinesini bir kenara bırakıp yazmaya veya film çekmeye de girişebilmesi son derece olası görünür." Çözümlenmeleri güç olsa da, Peress'in fotoğrafları asla bir gerçeklik yoksunluğu hakkında değildir. Ele aldığı konu daha karmaşıktır: gerçeklikte bir anlam bulmak, bunu aktarmak ve hepsinden de önce gerçeklikten bir anlam yaratmak. Ve bunlar güç, hatta imkansız şeyler olduğundan Peress'in fotoğrafları başarısızlığa dair olurlar. Bu bireylerin bir eksikliğinden değil, insan olmanın koşulunun kaçınılması imkansız ve dayanılması mecburi bir yönüdür. Peress için fotoğraf çekmek, "kendinden şüphenin metodolojisine" adım atmaktır.

Nachtwey'in kontrol hissi dayanılmaz olanın kavranabileceği ve hatta anlanabileceğini duygusunu verirken, Peress son derece farklı bir

şey sunar. Görünürde dizginlerinden boşanmış bu imgeler bizleri gözlemlediği tarihin inşasına dair şaşkınlığına gömer; Peress tam olarak ne olduğunu bilmediği bir şeyin tanığıdır. Bir dedektif gibi bedenlerin kimin tarafından, nasıl ve nereye tarafından gömüldüğünü keşfetmeye çalışır; bir tarihçi gibi siyasi çalkantıların ardındaki güçleri anlamaya çabalar; bir filozof gibi şiddet ve gaddarlığın nedenlerini çözmeyi umar. Yine de, tarihi hatırlamanın onun tekerrürünü önleyeceği o geleneksel irfanı da reddeder. Peress, "tarihin laneti" adını verdiği kaçılması güç bir kabusa gömülüdür: "Hatırlarsanız, atalarınızın imgelerini yeniden yaşamaya ve yinelemeye; hatırlamazsanız ise ikiyüzlülüklerini tekrarlamaya mahkumsunuzdur."

Peress, Fransa'nın Neuilly kentinde dünyaya gelmiştir. Annesi Amerikalı, babası ise İkinci Dünya Savaşı'nda bir kolunu kaybetmiş bir Fransız Yahudisidir. Savaş sonrası Fransa'sında büyüyen her çocuk gibi Peress'e de savaş ve onun ahlaki sonuçları hakkında çok az şey öğretilmişti. Ancak yine de izlenimsel bir dizi imgeyi anımsar: "Kesik kolu ve çektiği acıyla, morfin bağımlılığını, [...] Alman işgalini, ve toplama kamplarını tarif eden babamı hatırlıyorum." Bitmemiş, parçalanmış –ve bütünüyle Avrupai, hiç de Amerikalı olmayan– bir travmanın tarihi Peress'de ve yapıtlarında gezinir. Aynı durum, savaşın kendisinden gizlenen yönleri için de geçerlidir: "Sanki Yahudilerin İsviçre'ye tatile veya akvaryumdaki balıkların ölmeyip cennete gitmiş gibi," şeklinde aktarır bir röportajda. "Gerçeklik ile gerçekten hesaplaşılmamıştı." 1999 yılında Uluslararası Fotoğraf Merkezi'nde sergilenmek üzere sekiz sanatçının Amerikan Yahudi Birleşik Dağıtım Komisyonu[1] arşivlerindeki fotoğraflar üzerine temelli karma sergisine katılan Peress, "Babamın Bana Asla Anlatmadığı Birkaç Şey" adlı, fotoğraf, evrak ve Yahudi karşıtı propagandadan oluşan bir "dehşet albümü" yaratmıştır.

Tarihin içine bu gömülme aradan geçen yıllar içerisinde daha da derinleşir. Peress yabancı savaşları ve krizleri ani birer patlama olarak değil, yavaş yavaş zehirlenen karmaşık siyasi süreçler olarak resmeder. Böylece, 2007 yılında Musée Picasso'daki "1937 Guernica 2007" sergisinin küratörlüğünü üstlenir. Picasso'nun etüdleri, İspanyol İç

[1] American Jewish Joint Distribution Committee (JDC): 1914 yılında New York'ta kurulan ve yetmişi aşkın ülkede faaliyet gösteren Yahudi yardım kurumu. [ç.n.]

Savaşı'ndan fotoğraflar, Brecht'in *War Primer* (Savaşın El Kitabı) adlı eseri ve Peress'in Ruanda ve Bosna fotoğraflarından oluşan çalışma, yirminci yüzyılın başarıları ve ıstıraplarının bir örgüsüdür. Peress için şimdi, çözümlenmemiş geçmiştir ve fotoğrafları da bu bastırılmış geçmişin hesabını nasıl sorduğunu gösterir.

1930'lara dayanan işbirliği, yatıştırma[2] ve duyarsızlığa dair sorular Peress'in dünya görüşünde kilit rol oynar. 1990'larda Ruanda, Bosna ve Kosova'ya yönelik müdahalenin ateşli bir yanlısı olan Peress, Batı'nın kayıtsızlığından ise endişe duymuş ve bir yazısında duruma şöyle değinmiştir: "Biz Avrupalılar kendi geçmişimizin kusmuğunda yüzüyor ve müdahalecilikten kaçınmak adına sorumluluklarımız ile yüzleşmeyi reddediyoruz. İspanya, Polonya, Çekoslovakya ve Varşova varoşlarının hortlakları etrafımızda süzülüp, "Bizleri hatırlıyor musunuz?' diye sorduğu bir zaman bükülmesi içinde tutsak kalmış durumdayız." Peress'in yapıtlarında derin ve iflah olmaz bir melankolinin yanısıra, sol yanlısı fotoğrafların tanımlayıcı niteliği olan kurusıkı cesaret gösterilerinin de reddi mevcuttur. 1971 yılında ürettiği ilk fotoğraf projesi proleter kuvvetinin hevesli bir kutlaması değil, bir Fransız köyünde yenilgiye uğramış bir madenci grevinin ağırbaşlı bir incelemesidir. "Tüm o süreçte 1960'ların sonundaki o siyasi dil kulaklarımdaydı," diye hatırlar Peress. "Böylece, ilk projem kocaman bir işçi sınıfı mağlubiyetiydi."

Kendini topluma adamış pek çok fotoğrafçının ve çeşitli insani yardım veya insan hakları kuruluşunun aksine, Peress yapıtlarının esas amacının siyasi değişim olduğunu reddeder. Fotoğrafın "gerçekliği[m] ile ilişkimi anlamakta bir araç ve vasıta" olduğunda ısrarcıdır. "Birinci amacım, bir birey olarak olan bitene dair bir fikir edinmektir." Yine de Peress'in yapıtlarında özbenciliğe rastlamadığımız gibi, fotoğraflarının kişisellikten öteye gittiği de açıktır. Gerçekten de fotoğrafın içe dönüklüğüne ve "dünyanın hiçbir kesin tanımı olmadığı inancı üzerine kurulu ve dünya ile yüzleşemeyen postmodernist bünyeye" saldırır: "Eğer dünyaya bakmayacaksanız, onu değiştiremezsiniz de."

Seçim kampanyalarından balerinlere her şeyin fotoğrafını çekmiş

[2] İkinci Dünya Savaşı öncesi Birleşik Krallık Başbakanı Neville Chamberlain'in Adolf Hitler'i SSCB'ye yönlendirme amacıyla yürüttüğü Yatıştırma Politikası'na (Appeasement Policy) bir göndermedir. [ç.n.]

olsa da, Peress'in en tanınmış fotoğrafları İran, Balkanlar ve Ruanda'da çektikleridir. Ne kadar reddederse reddetsin, bunlar –kolaylıkla sınıflandırılamasalar da– son derece siyasi çalışmalardır. Daima mevcut olan şey ise Soğuk Savaş sonrası dünyanın hizipçiliği, fanatizmi ve gaddarlığının o çürük tarihini aktarma arzusunun aciliyetidir. (Bir keresinde bir serisinin adını "Kardeşinden Nefret Et" koymayı bile düşünmüştür.) Peress, siyasal anlamda belli bir kararlığa sahip biridir; bu da projelerinin seçimini etkisini gösterir. Güçlü ve bariz bir görsel tarzı olmasında rağmen Peress gerek siyasi, gerekse estetik bir ideoloğun da zıttıdır ki, bu da tanıklık ettiği tarihin fotoğraf çekim biçimini değiştirdiği anlamına gelir.

Peress'in kınadığı "postmodernizmin dünyayla yüzleşememesi" büyük oranda bu kitabın birinci bölümünde bahsettiğimiz eleştirmenlerin benimsediği duruşa benzerlik göstermektedir. Onlar yalnızca fotoğrafın gerçeği doğru biçimde betimleyemeyeceğini öne sürmekle kalmamış, bazıları aslında betimlenecek bir gerçeklik bile olmadığını iddia etmişler ve fotoğrafın imgeden bağımsız var olan bir dünya betimleyişini alaya almışlardır. Örneğin Allan Sekula, fotoğraf gerçekliği kavramının "son derece inatçı bir tür burjuva folkloru" olduğunu ifade etmiştir. Şayet önceki neslin fotoğrafçı ve yazarları fotoğrafın nesnelliğine dair naif bir görüşe sahipse –ki örneğin James Agee, objektifin "mutlak ve katıksız gerçekten başka bir şey kaydedemeyeceğini" ifade etmiştir–, postmodernistler ise fotoğrafın nesnelliği yönünde aynı abartılı görüşleri savunmaktadırlar. Jean Baudrillard'ın 1980'lerin başında öne sürdüğü "gerçek, ilişki ve nesnel amaçlar varlıklarını yitirmiştir" ifadesi, gerçeklik karşıtı duruşun yalınlaştırılmış olsa da etkin bir halidir.

Postmodernistler ve post-yapısalcılar kendilerini Walter Benjamin'in varisleri olarak görseler de, Benjamin'in diyalektik hayal gücünü asla kavrayamamışlardır; fotoğraf aynı anda nesnel *ve* öznel; bulunmuş *ve* yapılmış; ölü *ve* canlı; gizleyici *ve* açıktır. Onlar, fotoğrafın –bir roman, bir şiir, bir gazete makalesi veya bir tablo gibi– görece ayrıcalıklı bir birey tarafından yaratılsa da, yine de insani bir bağlantıyı ve daha adil bir dünya vizyonu taşıyabileceğini görememiştir.

Ancak Peress bunu görür. Dehası, postmodernistlerin başarama-

dığını –bir zamanlar gerçeklik olarak bilinen, burjuva folklorunun o inatçı parçasına, fotoğrafın nesnelliğine dair bir eleştiri getirebilmeyi– başarmıştır. O, postmodern kuşkuculuğu benimsese de, mecrayı gözden düşürmek yerine fotoğrafa dair olasılıkları *büyütmek* için kullanır. Peress modern fotoğrafçılara özgü ve onlar tarafından bir hayli değer biçilen o yabancılaşmış duyarlılığı, kendi haricindeki dünya ile olan tutkulu bir bağlılık ile birleştirmiştir. İyi bir psikanalist gibi kendi gerçekliğin akışkan, çatışmalı ve belirsiz olduğunu bilir. Ancak iyi bir psikanalist, farklı bakış açılarının gerçekliği bozmaktansa onu karmaşıklaştırdığının da farkındadır. Peress'in fotoğrafları kimi erken dönem fotoğrafçı ve eleştirmenlerin benimsediği saydam ve müspet gerçekçiliği reddetse de, çoğu postmodernsitlerin üzerinde ısrar ettiği ahlaki, siyasi veya epistemolojik göreliliğe de yanaşmaz. Baudrillard'ın öne sürdüğü dünyada yaşamayan Peress, Capa gibi, insanoğlunun gerçekliğin tutsağı olduğunu bilir.

Peress'e göre fotoğraf değişen ve yaşayan demokratik bir süreçtir; O'nun için fotoğraf, "yarısı izleyicide gizli olan" açık bir belgedir. İzleyici fotoğrafı tamamlamak için onun ifade ettiklerine dalmalı ve ona derin bir sezgi katmalıdır."; fotoğraf, "benim dilimin bittiği ve sizinkinin başladığı andır," der. Peress için her imgenin dört yaratıcısı vardır: fotoğrafçı, objektif, izleyici ve gerçeklik. Ancak Peress'e göre "en baskın ses" gerçekliğe aittir – aslına bakılacak olursa gerçeklik "bir intikam ile" konuşur.

İmgeler, tarih, gerçekliğin azmi ve onu anlamının güçlüğüne dair tüm bu fikirler Peress'in dikkate değer siyasi ve dışavurumsal bir belge olan *Telex Iran: In the Name of Revolution* (Teleks İran: Devrim Adına) adlı kitabında gerçekleştirilmiştir.

İlk olarak 1983 yılında yayınlanan *Teleks İran*, daha önce gördüğüm hiçbir fotomuhabirlik kitabına benzemez. Alışılmamış derecede büyük ebatta sayfa boyutlarına basılmış resimler karmakarışık ve tuhaftır; her biri adeta sayfalardan taşan ve insanlarla dolu bu resimlerde çok fazla hareket ve çok fazla çelişki vardır. Bu belki de tüm o titrekliği, gerilimi ve baş döndürücülüğü ile şiddetli bir siyasi olaya en yakından tanık oluşumuzdur. Henri Cartier-Bresson'un iyi fotomuhabirliğin esası olarak tanımladığı o anı yakalamanın aksine, Peress'in İran

fotoğrafları fotoğraf mecrasının tamamlanmamış doğasını kabullenir. Kitap, izleyiciye alışılmışın dışında bir uyarıyla açılır: 1979'un Aralık ayı ile 1980'in Ocak ayı arasındaki beş haftalık süreç içerisinde çekilen bu fotoğraflar ne İran'ın bütün bir resmi, ne de bu dönemin nihai bir kaydıdır." Peress için tarih ve onu kaydeden fotoğraf, cevaplanmamış bir dizi sorudur.

İran ziyareti, Devrim Muhafızlarının Birleşik Devletler konsolosluğunu ele geçirişine denk gelmiş olsa da, Peress bu olağanüstü heyecandan çok çöken, parçalanan ve kendine ihanet eden bu devrim ile ilgilenmeyi tercih etmiştir. (Ryszard Kapuściński'nin 1982 tarihli kitabı *Shah of Shahs* (Şahların Şahı) da aynı süreci yansıtmasından ötürü *Teleks İran* ile birlikte okunabilir.) Peress'in çarpıcı fakat kalabalık fotoğrafları keskin, çarpıcı ve tuhaf biçimde kadrajlanmıştır. Otobüs veya dükkan pencerelerinden çekilmiş kimileri, bunların yaşamın doğrudan ve "doğal" birer aktarımı değil, *gerçekten* birer imge olduklarını bizlere hatırlatır; Nachtwey'in serinkanlı ve daha mesafeli duruşunun aksine, Peress gördüğümüz her şeyin kendi objektifi ve kendi duyarlılığının süzgecinden geçtiğini asla unutturmaz. Bizlere öfkeli protesto gösterilerini ve coşkulu cenazeleri , peçeli ve temkinli kadınları, uyuşturucu bağımlılarını, dilencileri, dumanlı çay ocaklarını, ışıltılı camileri, kasvetli mezarlıkları ve her köşede karşımıza çıkan silahları gösterir. Bunlar bir çöküşün, hem kafası karışmış ve kafası karışık imgelerdir.

Peress sol eğilimli olsa da, *Teleks İran* John Reed'in[3] objektifinden çekilmemiştir. Resimlerde devrimci bir atılıma veya bir üçüncü dünya dayanışmasına dair izler bulunmaz. Fotoğraflar adeta, sağ ve özellikle de sol eğilimdeki düşmanlarını bir bir avlayan İranlı militanların paranoyasını yansıtır. Bu fotoğrafları o geleneksel, coşkun devrim retoriğinden öylesine yoksundur ki, Peress "dolaylı olarak herhangi bir ahlaki duruş edinmekten kaçınmak" ile suçlanmıştır. Bu ifade, bu imgelerin son derece yanlış bir okumasıdır. Bu fotoğraflarda ölüm kol gezmektedir – Barthes'ın bahsettiği o mecazi ölüm değil, idam mangaları, toplu infazlar, intikam cinayetlerinin getirdiği gerçek ölüm. Bu, özgürlük, gelişim ve kadınların özgürleşmesi gibi o geleneksel devrim

[3] John Silas Reed (1887-1920): Bolşevik Devrimi'ni ilk elden aktardığı *Dünyayı Sarsan On Gün* adlı kitabın yazarı, Amerikalı sosyalist gazeteci. Reed'in kitabı tarafsız bir aktarım olarak ifade edilse de, partizan bir yaklaşımı olduğu da düşünüldüğünden ötürü tereddütle karşılanmıştır. Reed, Kremlin Duvarı Mezarlığı'nda gömülü olan az sayıda Amerikalıdan da biridir.

ideallerinin de mollalarının ayakları altında ölümüdür. Peress'in ele aldığı konu, devrim ile özgürlük arasındaki farktır.

Bir şehitlik tarikatı, dindar zorbaların hükümdarlığı, köktendinci serseriler ve dini ıstırabın deliliği gibi dünya siyasetini giderek etkisi altına alan eğilimler ilk kez 1979 yılında Peress tarafından gözlemlenmiştir. O'nun İran'ına ait imgeleri –ne yazık ki– aradan geçen zamanla daha derin, daha yoğun ve daha *gerçek* bir hal almıştır. Bizlerin mutasyon geçiren siyasal bir olay olarak gördüğü şey –dünyanın alenen modernite öncesi bir rejim arayan ilk devrimi– dünya çapında milyonlarca insanın egemen siyasal rejimi halini gelmiştir.

Kitabın ilk bölümlerinde karşımıza çıkan, Tahran'da bir lunaparkta bir fotoğraf, İran halkının içinde bulunduğu ve devrimin de dini inancın kesinlikleriyle çözmeyi amaçladığı çetin çelişkileri gözler önüne sermektedir. Daha şimdiden kara çarşaflara bürünmüş küçücük bir kız yüzünde hafif bir tebessümle objektife bakmaktadır. Ardında heybetle yükselen duvar resminde ise boynuzları, pençeli elleri ve kuyruğuyla tam bir peri masalı canavarı görülmektedir. Mücevherlerle bezeli, geniş bir göğse ve güçlü baldırlara sahip bu yaratık, üzerindeki kısa etek haricinde çıplaktır. Dilini şehvetli bir biçimde uzatırken, pençesindeki –bir bikini üstü ve saydam, uzun etekli küçük bir kadın olan– kurbanını kavrar. Kadrajın solunda görünen bir erkek eli küçük kıza uzanırken, sağ kenarda ise bir otomobilin köşesi görünür.

Peress'in alışılmamış, çoğu zaman da ürküten kadrajları izleyicinin nereye bakacağını ve kendisine ne gösterildiğini –daha da önemlisi görülecek en önemli şeyin ne olduğunu– bilmesini güçleştirir. Bu resimler, haber fotoğraflarının tam tersidir: düz olmaktansa katmanlıdırlar ve zaman ile konsantrasyon gerektirirler. Bir diğer fotoğrafta ise Peress, Tebriz'de gerçekleşen bir protesto gösterisini adeta bir parçalar mozaiği olarak betimler. Ön planda görülen iki protestocunun yüzleri burunlarından aşağısı kesilecek –ve ağızları gözükmeyecek– biçimde kadraja alınmışken, bir mollanın portre fotoğrafı ise ağzından yukarı kesilecek –ve gözleri görünmeyecek– biçimde çekilmiştir; bu fotoğraf, eskisinde olduğu gibi, bu yeni İran'da da halkın konuşamadığını, liderlerin ise göremediğini ifade etmektedir. Arka planda ise aynı anda hem rahat, hem de tehditkâr görünen iki genç adam, yüksek bir tuğla duvarın üzerinden, megafonlar ve silahlarla kuşanmış yoldaşlarını seyretmektedir.

Peress'in görsel veri ile tıka basa dolu olan fotoğraflarında, kadrajın bir kenarında belki de bir son dakika fikriymiş görünen bir şey genellikle en çarpıcı olandır. Burada Barthes'ın vurgusu ile tekrar tekrar karşılaşırız. Buna benzer bir başka fotoğrafta sokaktaki orta yaşlı bir adamın neredeyse bulanık bir yakın çekimini görürüz; başındaki fötr şapkası ve yüzündeki mutsuz ifadeyle yontulmuş taştan bir boğa heykelinin önünde durmaktadır. Resmin en sağında, derme çatma ve eğri bir ahşap kulübe görünür. Kulübenin parmaklıklarından ise beklenmedik biçimde, siyah güneş gözlükleriyle bir turisti andıran Yaser Arafat'ın bir fotoğrafı bizlere bakmaktadır.

Kadınların fotoğrafları ise oldukça dolaylıdır; bir çoğu devrimin, korunaklı kadınlığı erkeklerin şiddet arenasına bağladığı izleminin verir. Tebriz'deki siyasi bir protesto eyleminde, üstten çekilmiş bir grup genç kadın görürüz. Ufacık ve nedense yalnız görünürler. (Uzak bir mesafede olsalar da, çarşaflarının altında Amerikan tarzı spor ayakkabılar giydiklerini görebiliriz.) Ön planda –ki Peress'e bu öylesine yakındır ki, bulanık biçimde çıkmıştır– bir silah kavramış bir adamın elini ve kolunu görebiliriz; acaba o bu kadınların muhafızı mı yoksa gardiyanı mıdır? Bir diğer resimde ise, karşımızda taştan basamaklarda oturan bir grup genç kız vardır; o kasvetli kara çarşafları ile adeta bir fok balığı sürüsünü andırırlar. Ancak o da ne? Fotoğrafın ön planında bir kadın, çiçeklerle bezeli açık renkli bir çarşaf giymektedir. Onca siyahın arasında bu –kadının mahzun kara gözleriyle Peress'e bakışı gibi– bir günah gibidir.

Devrimin acısı, kimi zaman bastırılmış, kimi zaman kaynar derecede olsa da, adeta elle tutulur derecededir. Şah rejiminin kendini tebaası üzerinde sindirilmez ve ebedi bir biçimde bastırışını görürüz. Çılgın bir kolaja benzer karanlık ve yamuk bir fotoğrafta, elinde pürüzsüz bir protez bacak tutan bir adam ve yanında, kolunun olması gereken yerde çirkin bir yumru görülen türbanlı, çıplak göğüslü bir başka biri vardır. Bunlar, Şah'ın sadist gizli polisi Savak'ın kurbanlarıdır. Sakatlıkları, Memuna'nınkine benzer biçimde, kelimelerden daha anlamlı bir ifadede, bedenleri ise çok daha kuvvetli bir iddiada bulunuyor.

Cenazeler ve mezarlıklar, devrimcilerin olduğu kadar Peress'in de başlıca mekanıdır. Thanatos[4] bu devrimin itici gücüdür ve her ce-

[4] Antik Yunan mitolojisinde ölüm tanrısı.

naze de duygusal bir arınma, dini bir ayin, siyasi bir protesto ve bir intikamın beşiğidir. İranlı entelektüel Gholam-Hossein Sa'edi, "İslam cumhuriyetinde ölüm her derdin devasıdır" demektedir. Fotoğraflardan biri, Tebriz'de bir "şehit" cenazesini gösterir. Sakallı bir grup genç adam –ve sakal bırakamayacak denli genç– sloganlar atarak yumruklarını kaldırmışlardır; elinde megafonlu, beyaz sarıklı bir molla onlara öncülük eder; yas tutanlardan bazıları kendini dansa kaptırmıştır. Bu fotoğrafın enerjisi bir kez daha Capa'yı anımsatır – bir cenazeyi izlemez, adeta o cenazede bulunursunuz. Devrim adaletinin çarkları ve Kapuściński'nin "ölüm çemberi" adını verdiği şey Peress'in ziyareti sırasında tüm süratiyle dönmektedir. Fotoğraflarından birinde Peress, katliamlardaki rollerinden ötürü yargılanan iki Savak ajanının davasını gösterir. Adeta aynadan yansıtılmışçasına, her ikisi de başını eğmekte ve burunlarının ucunu çimdiklemektedir. Yorgunluktan mı? Endişeden mi? Yoksa acıdan mı? Arkalarında ise, –işkence kurbanı– düzgün görünümlü genç adamlardan kurulu kaskatı bir duvardan oluşan jüriyi görürüz. Dava, bugün bile en az Şah dönemindeki korkunçluğunu koruyan Evin hapishanesinde görülmektedir.

Teleks İran, yine Tebriz'de gerçekleşen Humeyni yanlısı bir gösterinin çarpıcı, ve çift sayfalık panoramik bir fotoğrafla kapanır. Haremlik-selamlık olarak ayrılmış bir kalabalık içerisinde, yükselmiş yumruklardan ve sayısız yüzden oluşan bir denizin içerisinde serpiştirilmiş Ayetullah fotoğraflarını görürüz. Her göstericinin yüzü ufacık olsa da, resmin toplam etkisi hayret verici ölçüde kuvvetlidir. Devrim'in getirdiği baskı ve adaletsizliği bilmeme rağmen bu fotoğrafı heyecan verici bulmaktan ve bu hissimden ötürü dehşete kapılmaktan kendimi alamıyorum.

Peress'in onbir yıl sonra yayınladığı ikinci kitabı *Bosna'ya Elveda*'yı kendi özgü bir niteliktedir. Polonyalı şair Adam Zagajewski'nin "hiçliğe yol alan mülteciler" hakkında ve Bosna savaşının sebep olduğu "sakat dünya" hakkında olduğu ifade etmiştir. Bu kitabın kalbinde gizli bir diyalektik vardır: Peress bizlere bir toplumun parçalanışını göstererek, katliamdan önce var olmuş insani bağları –ve yurttaşları– görünür ya da en azından hayal edilebilir kılmaktadır. Yalnızca dağılmış bireylerin değil, içinde barındıkları o canlı, ahenkli dünyanın da kaybını

hissederiz; bu anlamda *Bosna'ya Elveda*, Capa'nın Ölümün Yapımı'na Nachtwey'in Balkanlardaki çağdaş çalışmalarından daha yakındır. Peress'in insanları birbirilerinin ölülerini taşımaya yardım etmekte, birbirilerinin yaralarını sarmakta, birbirilerinin çocuklarını eğitmekte, birbirilerinin toprağını işlemekte, birbirilerinin cenazesini gömmekte ve birbirilerinin kaderine ortaklık etmektedir.

Peress'in başlık olarak seçtiği elveda, pek çok şeye gönderme yapmaktadır: bu, ailelerini, evlerini, vatanlarını ve yaşamlarını yitiren Bosnalı Müslümanlara; etnik saflık uğruna paramparça edilmiş çokkültürlü bir ulusa; insan haklarına dair sözlerini eyleme dönüştüremeyen Batılı demokrasilerinin güvenilirliğine bir elvedadır. "Bu silbaştan Münih gibi," diye yakınır Peress kitabının kapanışında. "Hiçbir şey yapmayanlar bizleriz... Orada bir yerlerde, tarihimizin bataklıklarından çıkıp gelen şeytani bir canavar var. Ruhlarımız kana bulanmıştır. Kendimi bıkkın, yalnız ve ürkmüş hissediyorum."

Bu fotoğrafların çarpıcılığının bir parçası da, bitmiş bir tarihi değil, sürmekte olan güncel bir olayı belgelemeleridir. (Adaletsiz bir biçimde de olsa savaşı bitiren Dayton Antlaşması, Peress'in kitabının yayınlanmasının birkaç yıl ardından, 1995'te imzalanacaktır.) Bunlar şimdinin fotoğraflarıdır; onları zamanında görenler, vahşeti durdurmakta geç kalmamışlardı. Bu durum, bu resimlere bir aciliyet duygusu katmakta ve izleyiciye de bir utanç hissi vermektedir.

Peress'in İran'daki çalışmalarını görenler için Bosna fotoğrafları oldukça tanıdıktır: burada da kimi zaman çatlamış, kimi zaman mermilerle delinmiş pencerelerin içinden çekilmiş fotoğraflar, afallatıcı miktarda bilgi taşıyan resimler; sarsıcı ve merkezden sapmış kadrajlar karşımıza çıkar. Peress bu yeni savaş biçimini (ki bu imha savaşları adını vermiştir) aktarabilecek yeni bir tür tarz arayışında Nachtwey'in oldukça ilerisindedir. Ancak *Bosna'ya Elveda*, *Teleks İran*'a kıyasla çok daha kederli bir kitaptır. İranlılar kendi tarihlerini inşa ederken, Bosnalılar ise kendi tarihlerini yitirmektelerdir.

Elveda, bir haritayı gösteren iki eli gösteren çift sayfa bir fotoğraf ile açılır (ne yazık ki fotoğrafın bir metni yoktur). Eller –veda eden, yalvaran, kenetlenen, dua eden, taşıyan, *bağlayan* eller– tüm kitap boyunca odak noktasıdır. Bunlar, özellikle de kitabın sonlarına doğru, kopuşa dair son derece kasvetli fotoğraflar olsa da Peress'in ele aldığı

asıl konu tüm dünyanın geride bıraktığı insanların mutlak ıssızlığıdır. Bunun anlamı da, fotoğrafların öznesi "onlar" olduğu kadar –yaptıklarımız ve yapamadıklarımızdan ötürü– "bizler" de olduğumuzdur. Fotoğraflardan birinde, kollarında kundakta uyuyan bir bebek taşıyan, köylü kıyafetleri giymiş ve işlemeli beyaz eşarplı genç bir kadın; ardında ise sazdan bir kulübe ve ağaçlı bir yol görülmektedir. Bu resim, duygusal ve hatta kitsch bile sayılabilecek derecede pastoraldir. Ancak asıl dikkatimizi çeken ise kadının –bilmek ya da belki bilmek istemeyeceğimiz– bir şey duymuşçasına ağzını ve burnunu kapatan diğer elidir.

Gerda Taro'nun Valencia'da çektiklerine benzer bir dizi morg fotoğrafı ilk başta donuk bir dehşet, ardından ise hüzün hissi yaratır. Bu resimlerden ilki ölümün o soğuk nihailiğine dair bir çalışmadır: kirli beyaz bir lavabo, bir lamba, bir ayna ve üzerinde birkaç damla kan bulunan beyaz fayanslı bir duvar görürüz. Beyaz kefene sarılı bir ceset –yalnızca ayakları görülecek biçimde– siyah döşeğin üzerinde yatmaktadır. Bu fotoğrafın yarattığı buz kesen durağanlık, ardından gelen ve sıralanmış bir dizi ceset karşısında başını eğip ağlayan yetişkin bir adamın resmiyle adeta patlarcasına bozulur. Adam önce bir cesede bakar; ardından üzerine biraz daha eğilir ve geri döner. Ancak ne görmek, ne de körlük onu kederden kurtaramaz. Bir başka fotoğraf serisi ise mermer üzerinde yatan bir dizi ceset görülmektedir. Halen takım elbisesi ve kravatıyla bir adam gözleri kapalı biçimde uzanmıştır. Ölümü çok daha şiddetli olmuşa benzeyen bir diğeri ise bizlere bakmayı sürdürür. Üçüncü bir fotoğrafta ise yüzü örtülmüş ancak neredeyse çırılçıplak –gizlenmesi gerek cinsel organlar değil gözlerdir– bir ceset ile bir diğerinin etiketlenmiş çıplak ayakları görünür. Dördüncü bir fotoğraf ise bir cesedin yüzü yerine hala sağlam olan pabuçlarını gösterir.

Ve ardından, daha önce görmüş olsak veya gördüğümüzü düşünsek de dehşete düşüren o vahşet gelir. Peress bizlere hastane yataklarında yatan, bombalarla parçalanmış, şaşkın ve kanlı çocukları gösterir. Bir tanesinin bir kolu kesilmiş ve yüzü mahvolmuştur (ağzına korkunç bir şey olmuştur); adeta Sierra Leone'deki çocuklar gibi, bizleri felaketine bakmaya kışkırtır. Peress bizleri her iki kolunu da kaybetmiş bir çocuğun görüntüsünden, kollarının olması gereken yerlerdeki yumrukların kanlı dikişlerinden; elleri olmayan çocuklardan; bacaklarını yitirmiş adamlardan veya baldırının olması gereken yerdeki iri, kanlı kratere

bakan o kadından sakınmaz – neden sakınsın ki? Peress "Savaş budur", der adeta; şan, şeref veya iktidar düşleri değil, yalnızca çirkin, biçimsiz ve acı içindeki insan bedeninin tanıdık gerçekliği vardır.

1996 ve 1997 yıllarında Bosna'ya geri dönen Peress, Srebrenitsa ve Vukovar'deki toplu mezarların açılması sırasında doktorlar ve adli tıp ekipleriyle birlikte çalışmıştır. Bu çalışmalar, İnsan Hakları İçin Doktorlar Birliği eski başkanı Eric Stover'ın kaleme aldığı düşüneli bir metin ile birlikte *The Graves* (Mezarlar) adlı kitapta bir araya getirilmiştir. Peress'in fotoğrafları bizleri kurbanların zavallı kederine bir kez daha yaklaştırırken, adlı tip ekiplerinin itinalı çalışmasını da belgelemektedir. Bizleri yalnızca katledilmiş insanların müstehcenliğine değil, cesetlerinin parçalanışına ve öylece atılmış oluşundaki nefrete de yakınlaştırır. Ancak bu fotoğraflar Peress'in –bir insan hakları yayınının "korkutucu ve görkemli bir gerçekçilik" olarak ifade ettiği– başlıca niteliklerini taşımakta olsa da, belirgin anlamda farklılardır da. İçinde yer aldıkları kitaba benzer biçimde, Peress'in yapıtları oldukça sıkışık, daha doğrudan ve öncekilerden daha az ölçüde dışavurumcudur; bu fotoğraflar *Teleks İran*'ın yabanıllığı ve karmaşasından yoksundur. Adeta Peress'in O'nu Tahran'da kendine çeken stilistik, epistemolojik ve hatta siyasi sorulara ayıracak vakti yoktur (ya da en azından daha vakti vardır): O'nu harekete geçiren acillik hissi daha farklıdır. Peress'in kendisi de bu değişimi kabul etmiştir. 1997 yılında "Daha çok bir polis fotoğrafçısı gibi çalışıyorum. İşlerim daha gerçeğe dayalı... Artık 'iyi fotoğrafa' o kadar da kafa yormuyorum. Tarih adına delil topluyorum." Şeklinde yazmaktadır.

Ve yeniden Balkanlar'a dönüyoruz: 1999 yılının Temmuz ayında *New Yorker*, Peress ve Philip Gourevitch'in, NATO bombardımanın Miloseviç'in elini zorlamasının ardından harap olmuş yuvalarına dönen Kosovalı mültecilerin toplu dönüşünü belgeleyen "Exile and Return" (Sürgün ve Dönüş) adlı çalışmasını yayınlamıştır. Peress'in çektiği fotoğraflardan biri tam anlamıyla insanın kanını donduracak niteliktedir: işkence için kullanılan bir elektrikli testere ve eğlence için kullanılan iskambil kartları ile tekilayı görürüz. Ancak Xerxe'de çekilmiş bir diğer fotoğraf, öncesindeki yalnızlık dolu korkunç anlardan ötürü, beni çok daha derinden etkilemiştir. Peress, yapraklarla örtülü bir parça toprak üzerinde yatmakta olan infaz edilmiş bir adamın ayaklarını gösterir. Öl-

dürülmeden önce pantolonu muntazam bir biçimde bacaklarının üzerinde katlanmış, –düzgün biçimde katlanmış çoraplarının içinde katlı olarak konduğu– deri bağcıklı ayakkabıları ise yanıbaşında durmaktadır. Bu hareketin dokunaklı mütevazılığı –ve dehşetin ortasındaki o bayağı *aklilik*– belki de buradaki en kötü şeylerdir.

Peress, soykırımın tüm süratiyle sürdüğü 1994 Nisan'ında Ruanda'ya gitmiştir. Temmuz ayında dek orada bulunduğu süre içerisinde, işledikleri suçlardan ötürü devasa güruhlar halinde Tanzanya ve –o dönemki adı Zaire olan– Kongo'ya kaçan Hutuları belgelemiştir. Bu sürecin sonunda ortaya çıkan *The Silence* (Sessizlik) adlı kitap, "Günah", "Araf" ve "Yargı" olmak üzere üç bölüme ayrılmıştır. Estetik açıdan bu fotoğraflar son derece Peress-varidir. Tüm bu yığılmış resimler O'na ait olmalıdır. Ancak pek çok diğer yönden *Sessizlik*, -gördüklerinin daha önce görülmüş hiçbir şeye benzememesinden ötürü– Peress'in daha önce yaptığı hiçbir şeye benzememektedir. Ruanda fotoğrafları ardı arkası kesilmez bir biçimde vahşi, ümitsiz ve iticidir; kolay duygusal tanımları ve muntazam siyasi ifadeleri reddetmekte ve eski çalışmalarına kıyasla Peress'in görsel biçimini daha az çağrıştırırlar.

İran ve Bosna hakkındaki öncüllerinin iri ebatlarının aksine, *Sessizlik* ufak ve mütevazıdır. Peress adeta Ruanda'daki dehşeti yaymaktansa, onu zapt etmeyi amaçlamaktadır. Eğer *Teleks İran* yeni ve yabancı bir politik dünyanın oluşumuna tanıklık ediyor ve *Bosna'ya Elveda* ise tanıdık bir dünyanın ölümünü betimliyorsa, *Sessizlik* ise dünyanın sonunu gösterir. Bu, sınır tanımaz bir nefreti –o yüce ve seçkin yetimiz– dilin bu nefreti ifade etme ve dolayısıyla da onu ehlileştirmedeki acizliği hakkındadır. Bu kitap başka bir tür sessizliğin –uluslararası kamuoyunun gerek kurbanların çığlıklarına, gerekse cellatların haz dolu şarkılarına yönelik sağırlığının– tanığıdır.

Sessizlik'teki fotoğraf metinlerinin neredeyse toptan yokluğu, okuyucularına sayfalarının ötesine –Gourevitch'in *We Wish to Inform You That We Will Be Killed with Our Families* (Sizlere Yarın Ailelerimiz ile Birlikte Katledileceğimizi Bildirmek İsteriz) ve Jean Hatzfeld'in kan donduran *Machete Season* (Keser Mevsimi) gibi iflah olmaz soykırım yazarlarının çalışmalarına –erişmeleri için adeta yalvarır. Ancak metin eksikliğine rağmen Peress siyasi amaçlarını önceden belli eder, çün-

kü *Sessizlik* açılışını bir kurban ile değil, bir katille yapar. Orta yaşlı bir adam yere çömelmektedir; çizgili bir gömlek ile siyah bir pantolon giyer ve ayakları çıplaktır; yüzü derin çizgilerle çevrili ve kolları çaprazlamasına birer omzunu kavramaktadır. Derin bir hiçliğe benzeyen gözleri yere çevriliyken, kaşları ise çatıktır. Kitap, aynı adamın üç dakika sonra çekilen bir fotoğrafıyla kapanır. Adam, körüklenmiş bir nefretle Peress'i süzmektedir. Peress, "O bana nasıl bakıyorsa, ben de ona öyle bakıyordum" şeklinde yazar.

Peress, bu katilin fotoğrafı ve bunun kitaba verdiği çerçeveden ötürü eleştirilere maruz kalmıştır. Bunlar vicdanlı resimler değildir – ve öyle olmaları da amaçlanmamıştır; fotoğraf ile öznesi arasında kesinlikle olumlu bir ben-siz[5] ilişkisi söz konusu değildir. Bir eleştirmen bu resimlerin "'yabancı bedenlerin' başkalığını sorgulamak yerine, onların onanmasına" hizmet etmesinden ötürü "sorunlu ve rahatsız edici" olarak ifade etmiştir. Bir diğer eleştirmen ise şu itirazda bulunmuştur: "Objektifin görüşü, kendisinin ahlakın doğru kanadında olduğu görüşüyle suçlamakta ve yargılamaktadır. Böyle bir insanın sempatik bir yanı olmadığını ifade etmeye gerek olmasa da, yalnızca itham edilmiş fakat hüküm giymemiş birinin yine de hakları bulunmaktadır."

Açılış fotoğrafına yönelik bu eleştirilerin gözden kaçırdığı nokta da tam olarak Peress'in kitabının esas amacıdır. O, *Sessizlik*'e kurbanlara yönelik bir acıma veya hayret hissi ile başlamak yerine (buna ileride yeteri kadar zaman olacaktır), bizleri Hannah Arendt'in *Eichmann Kudüs'te* adlı kitabında yaptığına benzer biçimde çok daha zor bir şeye zorlar: suçları onları bizlerin normal anlayış sınırlarımızın dışına savurmuş insanlara nasıl bakarız? Peress bizleri yalnızca suçla değil, suçluyla da yüzleşmeye ve sadece kurban ile değil, zanlıyla da karşılaşmaya zorlamaktadır. O, bizlere bu kitapta belgeleyeceği felaketlerin bilinçli insan emeğinin sonucu olduğunu hatırlatır. Bizlere bu katili göstererek Peress kitabının gerçek yazarını gösterir.

Sessizlik'in açılışında, satırlar, bıçaklar ve zirai bir halkın basit gereçleri gibi sıradan olana dair birkaç resim de bulunmaktadır. Ancak bu il-

[5] Yazar burada Martin Buber'in *Ich un Du* adlı yapıtında belirttiği varoluşsal ilişki biçimine (I-Thou) gönderme yapmaktadır. Bu ilişki biçiminde, belirli bir kümenin geneline yönelik olumlu düşünceler, söz konusu kümenin içerisindeki birimler ile ilişkiye girildiği öne sürülmektedir. [ç.n.]

kel ve banal gereçlerin olağandışı amaçlar uğruna kullanıldığını biliriz. Sıradan olanın ne kadar kolayca ölümcül olabildiğini gördüğümüzde, adeta taşra yaşamının yıllanmış aletlerinde o denli güzellik bulan Agee ve Walker Evans'ın dünyası korkunç bir biçimde tersine çevrilir.

Bu ilk fotoğraflar haşin olsalar da, ardından gelecek olanlar ile kıyasla sakin ve zararsızlardır. Kitabın ilk bölümü "Günah", ölüm şenliklerinin ardında kalanları belgeler. Bir insan bedenine neler yapılabilir? Görünüşe göre pek çok şey. *Sessizlik*, bizleri insanoğlunun kaç biçimde parçalanabildiğini, ezilebildiğini ve doğranabildiğini gösteren bir ölüm lügatıdır. Peress, elleri hala toprağı eşelermiş gibi görünen şişkin, çürümüş ceset yığınlarını, koruyamadıkları insanların cesetleriyle dolu birer mezarlığa dönmüş kilise ve okulları ve sağ kalmış olsa da süratle yaşlanmış, afallamış çocukları da gösterir.

"Günah" bölümünün retoriği, katliamın boyutlarını gösteren resimler (tüm bir halkı imha etmesinden ötürü soykırım büyüktür) ile bireysel acı ve ölümü gösteren resimleri (kurbanları birer birer öldüğü için soykırım aynı zamanda küçüktür) bir arada kullanır. Tamamı çift sayfa olan fotoğraflardan birinde, Peress kadrajın sınırlarına dek uzanan bir ceset yığınını gösterir. Ön planda bir ayakkabı ile rastgele bir ayak görürüz; yanında ise neredeyse çıplak, kemikli bir ceset vardır; ellerden biri içe doğru kıvrılmış, göğsünün ortasında kocaman bir delik oyulmuş, karın kısmı tamamen yarılmıştır. Sanırım kurbanın bağırsakları deşilmiştir. Ancak sonunda nihai aşağılama görülür: paçavraya dönmüş, bir zamanlar beyaz renkli iç çamaşırı cesedin bel hizasından aşağı çekilmiştir. Bu cesedin etrafında pek çok dahası yatmaktadır; kimilerinin halen bir yüzü varken, diğerleri ise çıplak birer kafatası kalacak derecede çürümüştür. Bir tanesinin eli, bir zamanlar yüzü olan kısmın üzerini örtmektedir. Kurban adeta kendi cinayetini ya da bir sevdiğinin ölümünü görmeye dayanamamış ve ölümünde bile kendini korumaya çalışmaktadır. Sağda solda enkaz yığınları görülüyor olsa da, esas çöp bu bedenlerin kendisidir.

Nereye bakmanız gerektiği hakkında hiçbir seçenek sunmamalarından ötürü, bireylerin fotoğrafları gruplardan daha kötüdür; bu fotoğraflar gaddarca da olsa, haklı biçimde tüm kaçış stratejilerinin önünü keser. Bir tanesinde, parçalanmış bir domuzun yanında, halen giyinik biçimde yatan bir kadın cesedi görülür. Açılmış kolları ve bacakları

tecavüze uğradığının ipucudur (soykırım beraberinde devasa boyutlarda bir tecavüz dalgasını da getirmiş, çoğu genç kız ve kadın katledilmeden önce toplu tecavüze uğramıştır). Kaşları çatık, gözleri ise kapalıdır. Ancak ağzı açıktır: alt dişlerini ve sarkan dilini görürüz.

"Araf" bölümü, 1994 yılının yaz mevsiminde Ruanda Vatansever Cephesi'nin gelişiyle soykırımın hız kesmesiyle sınırın ötesindeki mülteci kamplarına sığınan Hutuları takip eder. Bir fotoğrafta, itaatkar biçimde sıraya dizilmiş bir hırpani grup görülür. Erkekler bol ceketler ve pantolonlar giyerken, kadınlardan kimileri ise çiçekli etekler veya eşarplar takmaktadır. Önlerindeki sazlarla kaplı alanda ise bir çocuk yatmaktadır. Yana yatmış biçimde bizlere dönüktür ve ayakları çıplaktır; bir eli sıska baldırını kavramaktadır. Bu çocuk belki uyuyordur, belki hastadır, belki de ölüdür ancak kesin olan bir şey varsa o da yalnız olduğudur. Bir diğer fotoğraf ise bir mülteci merkezindeki dört yaş civarındaki bir kız çocuğunu gösterir; çevresinde ise kasvetli, çimento bir duvarın karşısında oturan başka çocuklar vardır. Küçüklüğüne rağmen, adeta cesaretle dimdik ayakta durmaktadır – grupta ayakta duran tek çocuktur. Üzerinde "kıyafet" adına yalnızca bileğindeki beyaz kimlik kartı vardır. Bunun haricinde çarpıcı ve savunmasız bir biçimde çıplaktır. Apaçık görünen cinsel organının üzerindeki şişkin karnı gözümüze çarpar. Elleri dua edercesine önünde kavuşmuş, yanakları ise gözyaşları ile lekelenmiştir.

"Yargı" adlı son bölüm, 1994 yılının Temmuz ayında milyonlarca Hutunun sığındığı Zaire'nin Goma kentindeki sefalet içindeki mülteci kamplarını betimlemektedir. Fotoğraflardaki insanların çoğu hasta görünmekte ve güçlükle ayakta durabilmektedir: kolera kampı kasıp kavurmuştur. Yüzleri kasvetli ve serttir; çocuklar bile gülümsemez. Fotoğraflardan birinde bir adam, ağzı hafifçe açık, gözleri is yarı kapalı – ölümün kıyısında– bir başka adamı sürüklemektedir. Hemen yanlarında kendine bol gelen bir ceket giymiş bir erkek çocuğu durmaktadır; yanındaki yarı-cesedi kabullenmeyi reddedercesine, kayıtsızca ileri bakmaktadır. Diğer fotoğraflar ise yerlerde kıvranarak ölen insanları gösterir: koleradan ölmek gerçekten korkunçtur. "Yargı", ceset yığınlarının Nazi ölüm kamplarını anımsatan bir biçimde, buldozerlerle toplu mezarlara yığılışını gösteren birkaç fotoğrafla biter.

Bu bölüme "Yargı" adını vermekle Peress, masum sivillere dair bir insanı yardım krizini belgelemediğini açıkça ortaya koymakta-

dır. Tam tersine bu başlık, bölüm içerisinde görülen mültecilerin –en azından bazılarının– çektikleri acıyı hakettiğini ima eder. Aslına bakılırsa, kampların tutuklama ve yargıdan kaçan toplu katliam zanlıları ile olduğu da düşünülürse, bu ifade yerindedir. Daha da kötüsü, bu kamplar, Hutu milislerinin yeni –ve bu defa kesin– bir soykırım için yenilenme ve yeniden silahlanma amacıyla kullanılmaktadır. Ve dünya soykırımı önlemek veya durdurmaya yönelik hiçbir şey yapmamış olsa da, mültecilere yardım etmek için süratle harekete geçmiştir. Gourevitch şöyle yazmaktadır: "Kampları ziyaret etmeyi neredeyse imkansız kılan, insanoğlunun tarihindeki belki de en büyük kaçak suçlu güruhunun yüzlerce uluslararası yardımseveri açıkça sömürüsünün o gösterisiydi." Ruanda'dan çıkarılacak bir ders de, insanları büyük bir suçun ardından giydirip beslemek, bunu o insanlar birbirini katletmeden önce yapmaktan daha tatmin edici olduğudur.

Sessizlik bizlere dur durak vermeksizin bedensel lekeleniş sunar. Bu boğukluk ve tıkanıklık hissi veren kitap kendimizi aptal gibi hissettiren, katışıksız bir tür gaddarlığa da tanıklık eder. Burada tanıdık, insani bir dünya veya tek bir şefkat anına rastlamak mümkün değildir. *Sessizlik* bizlere, bakması zor veya nasıl bakılması gerektiğini bilmesi güç, acımasız bir dünya gösterir. Peress kitabı bir araya getirirken "sürekli kusacağı hissi yaşadığını" ifade etmiştir.

Böyle bir kitabı beğenmenin ne anlama gelebileceğini tam olarak bilmesem de, onu *beğenmeyen* birilerinin olduğuna eminim. Bir eleştirmen kitap hakkında, "aşırı ve amansız... çok fazla şeye maruz bırakılıyoruz," demiştir. Öte yandan, neyin yeterli olacağını da merak ediyorum. Bir diğer yazarın eleştirisi ise Peress'in, Batı'da oluşmuş olan Afrika'nın "siyaset öncesi şekilsiz bir kaos" olduğu fikrine yatırım yaptığıdır. Ancak Peress'in burada yaptığı, İran'da da olduğu gibi, bu kaos *deneyimini* –kurbanlarını deneyimini– aktarmaktır. Bu resimlerin de uyandırdığı izlenim budur: bana kalırsa şekilsiz kaos son derecede uygundur.

Soykırım sırasında veya sonrasında Ruanda'da bulunanların çoğu, bunun kavramsal altyapılarını nasıl çökerttiğini ifade etmiştir. "Bizimki keder, korku ve akıl almazlığın getirdiği bir suskunluktu," diyor kötü şeylere hiç de yabancı olmayan ünlü İrlandalı savaş muhabiri Fergal

Keane. "Ruanda'da, daha önce yaşadığımız ölüm ve çatışma kavramlarının yanında birer hiç olduğu bir yere adım attık... Bugüne dek bunun nasıl bir şey olduğunu etmeye yetecek kelimeleri bulamıyorum." Peress de dünya görüşündeki çatlamaya değinmiştir. "Tüm gençliğim Rousseauvarî –insanoğlunun özünde iyi olduğunu kabul eden– düşünceler üzerine kurulmuştu," der 1997'de. "Ancak Ruanda ile birlikte, bir tür fifti-fifti anlayışı türedi: insan yarı iyi, yarı kötüydü." Bir diğer düşünce bunun hemen ardından gelir: "Belki de Tanrı da fifti-fiftidir."

O halde Peress'in Ruanda fotoğraflarını tanımlamak için kullandığı –günah, araf ve yargı gibi– dini altyapıyı nasıl anlamalıyız? Kanımca Peress, Nachtwey'e benzer bir biçimde, tanık olduğu nihilizme bir ölçüde biçim vermeye çalışmaktadır. Bu gerçek olması neredeyse imkansız imgelere kadim, anlaşılır ve ahlaki bir kefaret verecek bir ölçüde anlatı vermeye çabalar. Bu çaba elbette başarısızlıkla sonuçlanır: nasıl Lubyanka'da, Sobibor'da veya Tuol Seng'de kurtuluş yoksa, Kigali'de de kurtuluş yoktur. Kaygı verici bir diğer nokta ise, laik Aydınlanma akımının bir meyvesi olan Peress'in kitlesel katliamı ifade etmek için dinsel bir altyapıya başvurmuş olmasıdır.

Yine de son bölümün başlığı bu nedenle ironiyle okunmalıdır. Koleradan ölüm ıstırap doludur, fakat soykırım yapmış kimseler için bu uygun bir ceza değildir, çünkü soykırım yapmış olanlar için uygun ceza diye bir şey yoktur. Kolera salgını kimi zaman suçluları, kimi zaman ise masumları vurmuştur, ancak her iki durumda da bu insanoğlunun değil, tabiatın bir eylemidir. Salgın, mikroplar yoluyla yayılmış ve kurbanlarını rastgele seçmiştir; yargılayan, suçlayan ve hatta nefret edebilen bir insan kapasitesinden söz edilemez.

Ancak belki de Peress'in anlamının yattığı yer de burasıdır: Peress, asla "yargı" ile "adalet" kavramlarının eş olduğunu iddia etmemiştir –ve sanırım asla da etmeyecektir. Ve bu ikincisinin yokluğunda sessizlik çöker.

• • •

Peress 1999 yılında, "Çok ama çok büyük hızla gerçekleşen tarihin sürati ile çok, ama çok yavaş gerçekleşen gelişim arasında bir gerilim içindeyiz" diye yazmıştır. 11 Eylül 2001 sabahı tarih süratle yol alırken, gelişim o zamandan beri halen buna ayak uydurabilmiş değildir. Sa-

nırım Peress'in, fotoğrafın demokratik olasılıklarına dair vizyonu yine de bu felaketin içerisinde gerçekleşmiştir. 11 Eylül, dolaylı ve beklenmedik olsa da, Peress'in yapıtlarının için tanımlayıcı bir andır. Gösterdiği şey ise, fotoğrafın dünyadaki yerine dair sorduğu soruların estetik değil, demokratik –dolayısıyla da politik– cevapları olduğudur.

11 Eylül'ün bir hafta ardından Peress ve üç arkadaşı –küratör Alice Rose George, fotoğraf profesörü Charles Traub ve yazar Michael Shulan– Manhattan'ın Soho mahallesindeki bir dükkanda bir sergi açmışlardır. Amaçları, günümüzde kısaca "9/11" olarak ifade ettiğimiz bu olaya dair farklı deneyimler içeren imgeleri bulmak ve göstermektir. Bunun anlamı ise yalnızca –onca farklı açıdan ve onca insan tarafından çekilmiş, uçakların binaları çarpışını ve ardından gelen yangınları gösteren nefes kesici fotoğraflar ile– saldırıları değil onları çevreleyen her şeyi belgelemektir. Bunun anlamı, o günün tanıklarının korkmuş, dehşete düşmüş ve ıstıraplı tepkilerini ifade etmektir. (Saldırılar sürerken, çevredekiler adeta korku ve şaşkınlığın evrensel ifadesiymiş gibi, gırtlakları kavramakta veya ellerini kalpleri üzerinde kavuşturmaktalardır.) Bunun anlamı, her yerde karşımıza çıkan, perişan görünümlü ve – "bel altında kalp dövmesi" – mahrem ayrıntıları ortaya çıkaran "kayıp aranıyor" afişleri; yorgun fakat usanmak bilmez kurtarma ekipleri; Brooklyn Köprüsü üzerinden adeta göç eden yüzbinlerce işçidir. (Peress'in havadan çektiği bir fotoğrafta bu yolculuk son derece çarpıcı biçimde görülmektedir.) Bunun anlamı, ancak savaş bölgeleri veya bilim kurgu filmleri ile kıyaslanabilecek boyutta, çarpık bir enkazı göstermek; içten bir kedere ortak yabancılar ile o enkazın etrafında oluşan anma törenleri; evrensel sevgiden, acımasızca savaşa dek geniş bir yelpazede his ve çözümler ifade eden duvar yazılarıdır. Bu tür bir fotoğrafta gördüğümüz genç bir kadının beyaz fanilasının üzerinde, kalın siyah harfler ile "PAY BACK" (Ödeşme) yazılıdır; bir başka resimde ise, kül ile kaplı bir arabanın arka camındaki "Cehenneme Hoşgeldiniz" yazısı göze çarpar.

11 Eylül'ü belgelemek, yalnızca binalar, kaldırımlar ve sokak levhaları değil, yaşayan, nefes alan ve tüm bu dramın içerisinde son derece savunmasız bir oyuncu olan şehrin kendisini de belgelemek anlamına gelir. Bunun anlamı ise bu afallamış ve incinmiş olsa da birlik içindeki şehir sakinlerini, tüm ömrünü New York'ta geçirmiş bizlerin asla tec-

rübe etmediği bir biçimde betimlemektir. (Tüm olan bitenlerin yanısıra New York, insanların kaldırım kenarlarında televizyon ve radyoların başına üşüştüğü bir üçüncü dünya kenti haline gelmiştir.) New Yorkluların bireysel kimlikleri, mekanın kendisiyle asla böylesine samimi ve hassasça kenetlenmemişti: gerek kentin kendisi, gerekse bizler yaralı, korkmuş, korkusuz, öfkeli ve gururluyduk. Kentin beden politikası bir mecaz olmaktan çıkmıştı.

Peress ve dostları, açtıkları sergiye, E. B. White'ın nükleer savaşın ansızlığıyla New York'un savunmasızlığına değindiği 1949 tarihli denemesine ithafen "Here Is New York" (Burası New York) adını vermişlerdir. White'a göre," faniliğin gözdağı", artık "göklerdeki jetlerin sesinde" duyulabiliyordu." Organizatörler, yalnızca profesyoneller değil, 9/11 ile birlikte şehrin krizi ve ardından gelen o yabancı günlerin birer belgeselcisine *dönüştürdüğü* amatörlerden, "kim olursa olsun herkesten" fotoğraf edinmek için açık bir çağrıda bulunmuşlardır.

Burası New York, yıllar boyu belgesel fotoğrafın suiistimalci, röntgenci ve yabancılaştırıcı niteliklerinden dem vuran eleştirel argonun bir reddiydi. Tam tersine, Michael Shulan'ın sergi kataloğunda da yazdığı gibi, "doğasındaki demokrasi ve sonsuz biçimde çoğaltılabilmesinden ötürü fotoğraf 11 Eylül'de olanları ifade etmek için kusursuz bir mecradır... New York sakinleri için bu bir haber değildir: bu başa çıkılması imkansız bir karabasandır. Peşimizi bırakmayan tüm o imgeler ile baş edebilmek için önce tüm bu imgeleri medyadan geri almak gerektiğini düşündük." Beş bini aşkın fotoğraf sergiye adeta yağmış ve bunlar isimsiz biçimde sergilenmiştir (Magnum'un yıldız fotoğrafçılarının resimleri, isimsiz amatörlerle bir arada yer almıştır. Kendi deneyimlerimizi gerçek kılan bu fotoğraflar, başkalarının da tecrübelerini görmemizi sağlar; fotoğraflar kolektif bir bağlam içerisindeki bireysel anlayışın da başlangıcıdır. 11 Eylül'ün birkaç hafta ertesinde *Burası New York* sergisini ziyaret ettiğimi hatırlıyorum ve en çok aklımda kalan ise resimlerden çok, o ortamın hissiydi. Serginin aynı anda hem yaşam dolu, hem de yoksun atmosferi daha önce gördüğüm hiçbir müze veya galeriye benzemiyordu. Bizler yalnızca izleyici değil, aynı zamanda kaşiflerizdir de; ve bu keşif eylemi diğerlerinin varlığıyla örgün ve buna bağlıdır.

11 Eylül yalnızca politik olarak değil, görsel olarak da alışılmadık bir eylemdir. Çoğu yanarak kül olduğu için cesetlerden eser yoktur:

Sıfır Noktası, bedenlerin bulunmadığı bir toplu mezardır. (Bu anlamda 11 Eylül teröristleri, Nazilerin ateşle arzuladıkları ancak başaramadıkları bir şeyi gerçekleştirerek ölülerin mutlak imhasını gerçekleştirmişlerdir.) Bu olayın ceset yığınları gibi alışılmış felaket imgelerinden yoksun olmasının nedeni de budur; yaralı ve kanlı insanların resimleri de oldukça az sayıdadır. *Burası New York*'un sergi kataloğundaki resimlerden birinde parçalanmış, kanlı bir bacak ve ayak görülmektedir; bu imgenin verdiği dehşet, yalnızca içerdiği şiddetten değil, nadirliğinden de kaynaklanır.

Bunun anlamı, çoğu 11 Eylül fotoğrafının görgü tanıklarını, yıkılan binalardan kaçanları ve yardım ekiplerini gösterdiği anlamına gelir. Bu durumun tek –ve son derece tartışmalı– bir istisnası vardır: kulelerdeki yangınlardan kaçmak için kendilerini boşluğa atanların resimleri. Kanımca bunlar, kurbanların deneyimlerini kendi zihnimizde kurabilmemiz anlamında, tüm felaketin en kuvvetli fotoğrafları ve en az sayıda üretilip, en az görülen imgeler olmalarıyla gerçekten de kınanan fotoğraflardır.

Farklı kimselerin farklı açılardan çektiği sayısız fotoğraf bulunmaktadır. *Burası New York,* dikey çift sayfa halinde böyle bir fotoğraf barındırmaktadır. Resim, gökyüzüne karşı silueti vuran, boşlukta yuvarlanan dört beden: bir ölüm akrobasisi. *New York Times* da 12 Eylül tarihinde Associated Press fotoğrafçısı Richard Drew'ın benzer bir resmini yayınlamıştır. Bu tür fotoğraflar dünyanın dört bir yanında yayınlanmış olsa da, anlamadığım bir sebepten dolayı, bu ülkede ölülere hakaret ettiği gerekçesiyle yerilir. Bu resimler, gazeteci Tom Junod'un da dediği gibi "aynı anda hem ikonik, hem de yasaklıdır." Ancak Drew'un *Times*'daki fotoğrafını görene dek –ki bu tecrübe dehşet dolu bir darbe ve yükselen bir panik hali yaratan bir farkındalıktı– binada mahsur kalanların canlı canlı yanmak ile ölümlerine atlamak arasında seçim yapmak zorunda kalmak zorunda kaldığının farkına vardım. O zamana dek kendimi kurbanların son dakikalarını ve hatta son saatlerini düşünmeye zorlamamış; o ana dek o yanan binalarla hiçbir ilgisi olmayan, ancak tamamen o yanan insanlara dair o gerçek dehşet uyuşukluğumu delip geçtiğini hissetmemiştim. Junod, "En huzursuz günümüzün en rahatsız edici yönlerini görme arzusu, binalardan atlayanların tecrübesi felaketin merkezi bir ögesi değil de, unutulması

gereken bir gösteriymiş gibi röntgenciliğe yorulmuştu," şeklinde yerinde bir saptamada bulunur. Tabu kelimesi aşırı derecede kullanılsa da, yanlış yere hor görülen, haksız yere gizlenen bu fotoğrafların durumunu kesin bir biçimde ifade eder.

11 Eylül ve hemen ardından gelen günler içerisinde New York ırksal olarak, en azından benim ömrüm boyunca göründüğünden çok daha bütünleşmiş görünmekteydi. Bizim gibi yurt içinde büyümüş olan ve kentin –çoğu zaman vahşi, ara sıra ise coşku verici, genellikle suçlu ve güvenilir biçimde ikiyüzlü– bu ırksal dramının bilincinde olanlar için bu son derece hoş karşılanan bir rahatlıktı. Adeta Art Spiegelmann'ın, Hasidik bir adamla siyahi bir kadının tutkuyla öpüştüğü o *New Yorker* kapağı gerçekleşmişti; ancak birliktelik aşktan değil, şiddetten doğmuştu. *Burası New York*'taki kimi fotoğraflar bu –geçici olarak– değişmiş olan ırk dinamiğine gönderme yapmaktadır. Bu fotoğraflardan birinde, saçları benzer biçimde kısa kesilmiş genç, siyahi bir çift bir park bankında oturmaktadır; elini bir tutan kadın ağlamaktayken, adam ise elini korurcasına kadının başını kavramıştır. Hemen yanlarında, Asyalı genç bir kadın, siyahi kadına doğru eğilirken, önündeki kaldırımda diz çöken beyaz bir adam ise adeta yalvararak bir tür teselli ararcasına kadının elini tutmaktadır.

11 Eylül, kısa bir süreliğine olsa da sınıf algılarını da değiştirmiştir. İtfaiyeciler ve polisler yeni kahramanlara dönüşürken, fotoğrafların çoğu ise onların enkaz altında sağ kalanları bulmaya yönelik inanılmaz güçlükteki, fakat nihayetinde beyhude çabalarını belgeler. Bunun da ötesinde, bu olay kentin ticari yaşamına ve onun takdirine yönelik gizli olmasına rağmen yine de belirgin bir tavır değişikliği getirmiştir. *Burası New York*'ta şehrin vitrinleri, panoları ve otobüs duraklarını süsleyen reklam afişleri, ne Walker Evans dönemine varan fotoğraflarda olduğu gibi ironik görünür, ne de postmodern yapıtlarda görüldüğü üzere tüketim toplumunun alaycı birer eleştirisi olarak okunur. Tam tersine, buradaki her vitrin adeta –kapitalizme değil, bizlere ait– birer yenilgidir. Rastlantı eseri Peress tarafından çekilen bir fotoğrafta, uyanmasını umduğumuz cansız bir dosta benzer bir kahve ve poğaça arabası görürüz; muhtemelen yalan da olsa "gurme çörek" ve "gurme kruvasan" sattığını ilan eden ışıltılı, kalabalık kahve dükkanları bir anda bir neşe kaynağı haline gelmiş; akıllara

durgunluk verici derecede pahalı mağazaları artık kapalı, tüyler ürpertici Broadway ise ifade edilemez biçimde hüzünlüdür. 11 Eylül'ün ardından Marksistler bile kentin o katı, gösterişli kapitalist dünyasının yeniden canlanmasını arzulamıştır.

864 sayfalık kitabından da anlaşılacağı üzere, *Burası New York* fark gözetmez bir teşhirdir. Gücü de buradan gelir. Organizatörler, ancak mümkün oldukça çok şeyi dahil ederek kendimizi ve birbirimizi görmemiz ve de tüm deneyimlerimizi sorgulayarak onları teyit edebileceğimizin farkındadır. İmgelerdeki sohbet, yurttaşlar arasındaki görsel bir diyalog ve hüzün üzerine inşa edilmiş Whitmanvari vizyonuyla bu dikkate değer bir belgedir. Shulan, serginin organizatörlerinin fotoğrafların "kendi adına gerek birbiriyle, gerekse izleyiciler ile konuşabileceğini" umduklarını ifade etmiştir; projenin kendisi "bu bilgeliğin hepimizin kolektif vizyonu içerisinde yattığı" fikri üzerine kuruludur. Bir kitap ve özellikle de bir sergi olarak *Burası New York* bu demokratik idealin halen yaşadığı inancını –feci kayıplara rağmen, belki de feci kayıpların ortasında– haklı çıkarır. Bu sessizliğin tam tersidir.

11 Eylül'ün ardından Irak, İsrail ve Afganistan'da görev yapmış olsa da Peress bir savaş fotoğrafçısı eskisine kıyasla daha öte değildir. Ruanda'ya dönüşünün ardından ise "Artık biçime dair her şeyi bırakıp, mümkün oldukça basit olmaya çalıştım," demiştir. 2005 yılında Irak'ta *New York Times Magazine* için çektiği bir fotoğraf, Saddam sonrası savaşın görsel bir özeti gibidir. Peress'in Sünni ayaklanmasını betimleyen fotoğrafında Iraklı komandolar, mermilerle taranmış bir duvarın üzerindeki bulanık gölgeler olarak görülmektedir.

Peress dikkatini kendi memleketine de çevirmiş ve 2008 yılının yaz ve sonbaharı boyunca ekonomik sistemin çöküşünün ardından Wall Street'i belgelemiştir. Ancak hiçbir şey, ekonomik bunalımın yüreğinde ülkenin içerisinde Obama ile McCain arasındaki başkanlık seçimi kadar zor değildi. Peress, Obama'nın galibiyetinin birkaç hafta ardından şöyle demiştir: "Özel Kuvvetler ile Irak'ta görev yapmak, Ohio'nun endüstri ve tüketim sonrası topraklarında olmaktan çok daha kolaydı. Birleşik Devletler'in mevcut ekonomik zemini son derece zorlu bir mücadeleydi. Gerçekliği yorumlayışımızı değiştirecek bir dili nasıl inşa edebiliriz ki? Bu güç bir işti."

Seçimin öncesindeki haftalarda Peress Ohio taşrasında gezerek, internete aktardığı, temel anlamda sabit görsellerden oluşan bir dizi video çekmiştir. "A Sleep of Reason" (Aklın Uykusu) adlı bir videoda Peress kendini Cleveland'da bulur – ya da kendi deyişiyle "*Sanırım* Cleveland'dayım. Nerede olduğumu bilemiyorum." Afallayışı, en azından bir izleyiciye de olsa, yıllar önce İran'a yaptığı yolculuğu anımsatır: Peress bir kez daha yabancı ve karmaşa dolu topraklarda yol almaktadır. Ancak Cleveland'da enerji, öfke ve devrimin yerine kasvetli, ürkütücü bir yalnızlığın içindeki boş sokaklar, boş sokaklar ve boş fabrikalar vardır. "Buralarda in cin top oynuyor," der Peress bir telefon görüşmesinde. "Burası adeta bir atom bombası yemiş gibi." (Aynı sıralarda yakınmak için eşini de arayarak, "Tanrının unuttuğu bu lanet yerde kayboldum," demişse de, eşi pek de halden anlar gibi değildir.)



Fotoğraf 9.2

Xerxe, Kosova, 1999: Peress, Yugoslavya'nın parçalanışı ve bunu izleyen savaşları belgelemek için pek çok kez Balkanlar'a dönmüştür; bu resim *New Yorker* serilerinden birinde yer alan, bir infaz mahkumunun hem çarpıcı hem de narin bir fotoğrafıdır. Peress'in belirgin görsel üslubu hem yırtıcı hem de içten olmakla birlikte, esas ilgi gösterdiği nokta ise vahşi felaketlerin insani sonuçlarıdır.

Fotoğraf: Gilles Peress/Magnum Photos.

Daha sonraları kente geri dönen Peress yaşam belirtileri aramıştır. İlk olarak deniz ürünleri pazarında çalışan dört siyahi Amerikalıyla karşılaşır: "Ne yaparsan yap, ama asla hapse girme," der bir tanesi. Daha sonra ise –üstlerine tam oturmayan siyah ceketleri, siyah papyonları ve beyaz gömlekleriyle– otopark valesi olarak çalışan üç utangaç delikanlıyla karşılaşır. Anlaşılan odur ki, ikisi Iraklı, bir diğeri ise Saraybosnalı bir Sırp'tır. Cleveland'ın o terkedilmiş çölünde bile tarih peşinizi bırakmaz.

Peress için, hepimizin içinde yaşadığı –ve özellikle de internet tarafından tanımlanan– yeni medya sahnesi gerek fotoğrafçılar, gerekse izleyiciler için her türlü olasılığı mümkün kılar. Bu Andy Grundberg'in daha önceleri değindiği ve yeni teknolojilerin "sapkın bir tür faşizm" yaratacağını ifade ettiği korkusunun yanlış olduğu anlamına gelmese de, bunun ne kaçınılmaz, ne de yegane sonuç olmayacağını ifade eder. Peress, interneti "postmodern sonrası" olarak ifade ettiği dönemin potansiyel bir otorite karşıtı aracı olarak hayal etmiştir. "Görsel dilin fotoğrafçılar ile kitleler arasındaki diyalog ile belirlendiği bir döneme adım atıyoruz," der. "Bu, imgelerin yalnızca demokratik olarak üretilmesiyle kalmayarak, imgelerin demokratik olarak *yorumlanışı* anlamına da gelir." İzleyici artık edilgen ve minnettar bir talebe, fotoğrafçı ise hangi anların yaşayıp hangilerinin öleceğine karar veren, her şeyi bilen ve her şeyi gören bir öğretmen değildir: Peress'e göre, "Artık tepeden inme, tek sesli imgeleriyle otoritenin bir sesi yoktur." O halde, "imgelerin yaratıcısı olarak Nietzschevari bir yarı tanrı fikrine" elveda diyebiliriz; "gerçekliğin yeniden tanımlanmasında derin bir tevazu ve mütevazılığa ihtiyacımız var."

İster Kigali, ister Cleveland olsun, Peress'i harekete geçiren de bu tanım ve arayıştır; Capa gibi O da tarihin her türlü koşulda, her türlü yerdeki her türlü birey tarafından yaratıldığının farkındadır. Video ile yaptığı deneylere rağmen Peress için fotoğraf "halen gerçeklik ve dünyadaki yerimiz hakkındaki fikirlerimizi düzenleyebildiğimiz bir ortamdır. Gerçekliğin yüzeyini nasıl çözebiliriz ki?"

Bu soru fotoğrafın ömrü boyunca sürekli olarak boy göstermiş; Benjamin ve Brecht'e dek pek çok nesilden düşünürü ürkütmüş, öfkelendirmiş ve esinlendirmiştir. Ancak hayret verici imgeler ve hayret verici şiddetle dolu bir yüzyılın ardından Peress hiçbir cevap öne sürmez.

Bunun yerine yalnızca belgesel fotoğrafçılarının değil, gazetecilerin, yönetmenlerin ve insan hakları savunucularına da yönelik, paylaştığımız bu yaralı dünyayı paylaşan her bireye daha farklı ve daha basit bir soru sorar. "Görünmeyeni nasıl görünür kılarsınız?"

Teşekkürler

Fotoğraf hakkında yazmaya on yıl kadar önce başladım ve editörlerim teşvik etmeseydi muhtemelen devam etmezdim. Özellikle *Dissent*'ten Michael Walzer ve Mark Levinson'a; *Boston* Review'dan Josh Cohen ve Deb Chasman'a; İtalya'dan Contrasto Yayıncılık'tan Alessandra Mauro ve özlemle andığım *Los Angeles Times Book Review*'dan Steve Wasserman'a teşekkür borçluyum. Her yazar böyle editörler arzular. Bu kitabın bazı bölümleri bu editörlerin yayınlarından alınmış kısa denemeler ile başlamaktadır.

Bu kitabı daha iyi kılmamı sağlayan ve bunu nasıl yapacağımı gösteren, Chicago Üniversitesi Yayınları'ndaki editörüm Alan Thomas'a; harika bir göze sahip ve her şeyi bulmasını bilen fotoğraf editörü Anthony (Abu Elsa) Burton'a ve muhteşem çalışmaları için Kate Frentzel ve Levi Stahl'a çok şey borçluyum.

New York Üniversitesi'nden, çalışmalarımı daima desteklemiş olan eski dekan George Downs'a ve bu kitabı ortaya çıkarmamı mümkün kılan Humanities' Initiative'den Jane Tylus ve Asya Berger'e en derin teşekkürlerimi iletmek istiyorum. Araştırma görevlilerim ve son derece yetkin birer gazeteci olan Hailey Eber ve Frieda Klotz'un yanısıra, öğretmesi inanılmaz derecede keyifli olan ve bana gelecek hakkında umut aşılayan Kültürel İletişim ve Eleştiri programındaki yetenekli, zeki ve eğlenceli öğrencilerime teşekkür ediyorum.

New York Üniversitesi'ndeki dostlarım ve meslektaşlarım bu kitabın bölümlerini okuyarak değerli yorumlarda bulundular. (Kitabın tüm kusurları elbette şahsıma aittir.) Kiku Adatto, Jay Bernstein, Craig Calhoun, Shimon Dotan, Dennis Lim, Jed Perl ve Lawrence Weschler'in yanısıra, değerli bir arkadaş olmakla birlikte keskin bir göze sahip bir editör olan Ann Martin'e özel bir teşekkür sunmak istiyorum.

Uluslararası Fotoğraf Merkezi'nden küratör Kristin Lubben ve yayıncı David Appel, pek çok soruma yanıt vermekle kalmayıp, bulunması güç belgelere erişim sağlamıştır.

Dilbilgisi hatalarımın birer günaha vardığını öğreten annem

Trudy'ye ve tarihe daima uzun bir süreç olarak bakmayı öğreten babam Jordan'a minnetlerimi sunmak istiyorum.

Ve nihayet, bu kitap Jay Bernstein'e –tüm nedenleri kendisi biliyor– ve merhum dostum, yazar, feminist Ellen Willis'e ithaf edilmiştir.

Notlar

Önsöz

Sayfa 10: "varolanın acımasız aydınlığı": James Agee ve Walker Evans, *Let Us Now Praise Famous Men* (Boston: Houghton Mifflin, 1960), 11. Agee şöyle devam etmektedir, "İşte bu nedenle fotoğraf makinesi benim için silahsız ve yardımsız bir bilincin yanısıra, çağımızın en merkezi cihazıdır ve onun yanlış kullanımından ötürü duyduğum öfkenin sebebi de budur."

1. Bölüm

Sayfa 17: "tutku, aklı yepyeni safhalara çıkarır": Charles Baudelaire, "The Salon of 1846", *Baudelaire: Selected Writings on Art and Artists*, Çeviri: P. E. Charvet (Middlesex: Penguin, 1972), 51.

Sayfa 17: "kendini tüm duygulardan arındıran": Charles Baudelaire, "The Salon of 1846", 50.

Sayfa 17: "hazzı [...] dönüştürmeyi" Robert Hughes, *The Shock of the New* (Londra: Thames and Hudson, 1980), 7.

Sayfa 17: "harici tutarlılık [...] gerçek duyguya": Margaret Fuller, " A Short Essay on Critics", *The Writings of Margaret Fuller*, Editör: Mason Wade (New York: Viking, 1941), 227.

Sayfa 17: "bilgece sevmek": Fuller, "A Short Essay on Critics", 229.

Sayfa 18: "amatör" [...] farkına varmak": James Agee, *Agee on Film* (New York: Perigee, 1983), 1:22-23.

Sayfa 18: "bir bağımlıya dönüştürmek": Susie Linfield, "Interview with Arlene Croce", *Dance Ink* 7, no. 1 (İlkbahar 1996): 19. Croce'nin bahsettiği performans, başrollerinde Maria Tallchief, Diana Adams ve Jacques d'Amboise'ın rol aldığı *Agon*'un galasıdır.

Sayfa 18: "Söyleyebileceğim tek şey [...]": Linfield, "Interview with Arlene Croce", 19.

Sayfa 18: "eleştiri, eleştirmenden [...] talep ediyordu": Randall Jarrell, "The Age of Criticism" (1952), *No Other Book: Selected Essays*, Editör: Brad Leithauser (New York: Harper Collins, 1999), 294.

Sayfa 18: "içgüdüsel tepkilerinin farkına varmak": Alfred Kazin, "The Function of Criticism Today", *Contemporaries* (Boston: Little, Brown and Company, 1962), 500.

Sayfa 19: "çıkar toplulukları": Kazin, "The Function of Criticism Today", 494-95.

Sayfa 19: "şatafatlı", "indirgemeci": Susan Sontag, *On Photography* (New York: Anchor, 1990), 3, 4, 7, 11, 14, 21.

Sayfa 19: "cazibe", "şiddet": Sontag, *On Photography*, 6, 7, 7, 7.

Sayfa 19: "yüceltilmiş cinayet": Sontag, *On Photography*, 14-15.

Sayfa 19: "en direnilmez biçimi": Sontag, *On Photography*, 24.

Sayfa 19: "Kamera tecavüz etmez": Sontag, *On Photography*, 13.

Sayfa 19: "Fotoğrafın *punctumu*": Roland Barthes, *Camera Lucida*, Çeviri: Richard Howard (New York: Hill and Wang, 1981), 27; italikler orijinale aittir.

Sayfa 20: "Ölüm tellalları": Barthes, *Camera Lucida*, 107.

Sayfa 20: "hiçbir şey öğretmediği": Barthes, *Camera Lucida*, 107.

Sayfa 20: "insani dünyasını tamamen gerçeklikten çıkardığını": Barthes, *Camera Lucida*, 118.

Sayfa 20: "Fotoğrafa ilk ilgi duymam": John Berger, Berger ve Jean Mohr, *Another Way of Telling* (New York: Vintage, 1995), 83.

Sayfa 20: "tarih karşıtlığı": Berger, *Another Way of Seeing*, 105.

Sayfa 20: "yüz milyonlarca fotoğraf" : Berger, *Another Way of Seeing*, 108.

Sayfa 20: "McCullin'in en tipik fotoğrafları": John Berger, "Photographs of Agony", *Selected Essays*, Editör: Geoff Dyer (New York: Pantheon, 2001), 280. McCullin, James Nachtwey'in başlıca ilham kaynaklarından biridir. Ayrıntılı bilgi için bkz. Sekizinci Bölüm.

Sayfa 20: "Gerçekte bu anlar, normal zamandan tamamen kopuktur": Berger, "Photograph of Agony", 280-81; italikler orijinale aittir.

Sayfa 21: "görünümlerin işlevlerinden ayrıldığı bir fizyon": Berger, "Uses of Photography", Berger, *Selected Essays*, 288.

Sayfa 21: "bizleri şoke etmesi amaçlanan fotoğrafların çoğunun hiç bir etkisi bulunmadığı" Roland Barthes, "Shock-Photos", *The Eiffel Tower and Other Mythologies*. Çeviri: Richard Howard (New York: Hill and Wang, 1979), 71.

Sayfa 21: "aşırı kurgulu": Barthes, "Shock-Photos", 71.

Sayfa 21: "ahlaki hisler [...] tarih ile iç içeydi." Sontag, *On Photography*, 17.

Sayfa 21: "Fotoğraflanmış vahşetin çarpıcılığı": Sontag, *On Photography*, 20-21. Sontag buradaki fikirlerini *Başkalarının Acısına Bakmak* adlı kitabında yeniden ele almış –ve kısmen geri çekmiş olsa da– konu hakkmdaki esas ifadeleri çok daha büyük bir etki yaratmıştır.

Sayfa 21: "ilkel, çocukça ve agresif": Allan Sekula, "The Traffic in Photographs",

Photography Against the Grain: Essays and Photo Works 1973-1983 (Halifax: Press of Nova Scotia College of Art and Design, 1984), 101.

Sayfa 21: "özgünlük iddiaları": Douglas Crimp, "The Photographic Activity of Postmodernism", *October* 15 (Kış 1980): 98.

Sayfa 22: "kendi doğruculuğunu [...] kullanmak: Crimp, "The Photographic Activity of Postmodernşsm", 99.

Sayfa 22: "sözde özerk ve bütünleşik öz": Crimp, "The Photographic Activity of Postmodernism", 99.

Sayfa 22: "kopuk bir dizi": Crimp, "The Photographic Activity of Postmodernism", 99.

Sayfa 22: "fotoğrafın orjinallik, öznel ifade veya biçimsel tekillik konularına dair gülünçlüğü": Rosalind Krauss, "A Note on Photography and the Simulacral", *The Critical Image: Essays on Contemporary Photography*. Editör: Carol Squiers (Seattle: Bay Press, 1990), 22.

Sayfa 22: "orijinal ile kopya arasındaki farkın altını oymak": Krauss, "Note on Photography and the Simulacral", 22.

Sayfa 22: "sanatçıyı kabullenmeyi reddediş" Krauss, "Note on Photography and the Simulacral", 22. Krauss burada özellikle Cindy Sherman'a göndermede bulunmaktadır..

Sayfa 22: "yapıbozumcu bir proje" Krauss, "Note on Photography and the Simulacral", 24.

Sayfa 22: "çifte mahkumiyet": Abigail Solomon-Godeau, "Who is Speaking Thus? Some Questions about Documentary Photography", *Photography at the Dock* (Minneapolis: University of Minneapolis Press, 1991), 176.

Sayfa 23: "imgenin rejimi": Solomon-Godeau, "Who is Speaking Thus?", 176.

Sayfa 23: "devletin nihai işlevi": John Tagg, "The Currency of the Photograph", *Thinking Photography*. Editör: Victor Burgin (London: Palgrave, 1982), 122-23.

Sayfa 23: "üretim aracı": Tagg, "The Currency of Photography", 123.

Sayfa 23: "emperyalizm [...] emperyalist bir duyarlılık yaratmaktadır": Martha Rossşer, "In, Around and Afterthought (On Documentary Photography)", *The Contest of Meaning: Critical Histories of Photography*. Editör: Richard Burton (Cambridge: MIT Press, 1992), 321.

Sayfa 23: "imge evreninin tükendiği": Andy Grundberg, *Crisis of the Real: Writings on Photography since 1974* (New York: Aperture, 1999), 9.

Sayfa 23: "üsluba dayalı yeniliklerin [...] bir dünyada": Fredric Jameson, "Postmodernism and Consumer Society", *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture*. Editör: Hal Foster (Seattle: Bay Press, 1983), 115-16.

Sayfa 23: "*yeniden üretmek*": Richard Prince, *Why I Go to the Movies Alone* (New York: Tanam Press, 1983), 63; italikler orijinale aittir.

Sayfa 23: "daha ileri bir empati ve sezgi": Bkz. John Szarkowski, *Looking at Photographs:100 Photographs from the Collection of the Museum of Modern Art* (Milano: Idea Editions, 1980).

Sayfa 23: "liberal belgeselin [...] yatıştırıcılığı": Rosler, "In, Around and Afterthoughts", 306.

Sayfa 24: "insani değerler"... "hakikat": Allan Sekula, "On the Invention of Photographic Meaning", Burgin, *Thinking Photography*, 108.

Sayfa 24: "düşman": Sekula, "On the Invention of Photographic Meaning", 108.

Sayfa 24: "köklü sefaletin bir tablosu": Carol Squiers, "Class Struggle: The Invention of Paparazzi Photography and the Death of Diana, Princess of Wales", *OverExposed: Essays on Contemporary Photography* (New York: New Press, 1999), 272.

Sayfa 24: "sefil, çaresiz ve ruhsuz": Rosler, "In, Around and Afterthoughts", 306.

Sayfa 24: "soytarıya dönmüş kurbanlar": Rosler, "In, Around and Afterthoughts", 307.

Sayfa 24: "tuzu kuruların evcil hayvanı": Rosler, "In, Around and Afterthoughts", 325.

Postmodernist fotoğraf eleştirmenlerinin büyük bir kısmı kadındır: Fotoğraflar (ve filmler) feminist eleştirmenler tarafından "erkek bakışını" vücuda getirmekle suçlanmıştır. Bkz. Laura Mulvey'in "Visual Pleasure and Narrative Cinema" adlı yapıtı (Mulvey, *Visual and Other Pleasures* [Bloomington: Indiana University Press: 1989]) Bu bakışın nesneleştirmek yerine aydınlatışının olduğu iyi bir karşı örneği için ise, bkz. John Berger, "The Hals Mystery", *Selected Essays*.

Sayfa 24: "Estetik bağnazlık": Mary McCarthy, "Introduction", *Mary McCarthy's Theatre Chronicles, 1937-1962* (New York: Noonday Press, 1963), xii-xiii.

Sayfa 25: "bütünlük, anlam ve kimlik": Burgin, "Looking at Photographs", 147.

Sayfa 25: "özgür olduğumuz inancı" Burgin, "Looking at Photographs", 148.

Sayfa 25: "narsist tanımlama" ve "röntgencilik": Burgin, "Looking at Photographs", 148.

Sayfa 25: "yıpratıcı, yorumsal ironi": W. J. T. Mitchell, *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation* (Chicago Press, 1995), 369.

Sayfa 25: "dönüşlü eleştirel ikon kırıcılığı" W. J. T. Mitchell, *What Do Pictures Want? The Lives and Loves of Images* (Chicago: University of Chicago Press, 2005), 26.

Sayfa 25: "günümüzde gözden düşmüş gerçeklik": Nicholas Mirzoeff, "Invisible Again: Rwanda and Representation after Genocide", *African Arts* 38, no. 3 (Sonbahar 2005): 89.

Sayfa 26: "İyi bir film sizleri o bezgin ürkekliğinizden [...] çıkarabilir": Pauline Kael, "Trash, Art, and the Movies", *Going Steady* (New York: Warner Books 1979), 106-7.

Sayfa 27: "daha özgür değil daha kısıtlı yanıt ": Kael, "Trash, Art, and the Movies", 154. Altmışlı yılların başında *Against Interpretation*'da "sanatın erotizmi" bir taraftarı olarak adını duyuran Susan Sontag'ın sanatın ve eleştirin geneline yönelik böylesine bir yaklaşımı reddetmesi söz konusu değildir. 1979 yılında *Rolling Stone*'a verdiği bir röportajda şöyle belirtmektedir: "En eski mücadelelerimden biri düşünce ve duygu arasındaki ayrıma karşı olmuştur [...] ki bu [ayrım] entelektüellik karşıtı her görüşün temelini oluşturur: yürek ve akıl, düşünmek ve hissetmek, hayal ve yargı... Düşünmek de bir hissetme biçimi, hissetmek de bir düşünme biçimidir." Söz konusu durum, ilerideki bölümlerde de göreceğimiz üzere, konu fotoğrafa gelince Sontag'ın bu yargısından vazgeçmesi olmuştur.

Sayfa 27: "hakikat hissi" ve "kişisel gerçek": Jarrell, "The Age of Criticism", 294. "Hakikat hissi" ifadesi esas olarak T. S. Eliot'a aittir.

Sayfa 27: "düşünme ve hissetmenin birliği": Kazin, "The Function of Criticism Today", 500.

Sayfa 27: "gerçek cumhuriyetçi üslup": Miriam Horn, "Image Makers", *U.S. News & World Report*, 6 Ekim 1997, 60.

Sayfa 27: "fotoğrafçılığın kendisini bir sembol haline getirmek": Ariella Azoulay, *The Civil Contract of Photography*. Çeviri: Rela Mazali ve Ruvik Danieli (New York: Zone Books, 2008), 519.

Sayfa 28: "Bu içler acısı dönem": Charles Baudelaire, "The Salon of 1859", Baudelaire, *Selected Writings*, 295.

Sayfa 28: "Rezil toplumumuz": Baudelaire, "The Salon of 1859", 295.

Sayfa 28: "Şiir ve ilerleme": Baudelaire, "The Salon of 1859", 296-97.

Sayfa 28: "Bırakın doğabilimcinin kitaplığını süslesin": Baudelaire, "The Salon of 1859", 297.

Sayfa 28: "resmi tahtından edecek": Gustave Flaubert, *Bouvard and Pécuchet*. Çeviri: Mark Polizzotti (Illinois State University: Dalkey Archives Press, 2005), 316.

Sayfa 29: "yabanıl sürüp sürüştürme": George Bernard Shaw, "On the London Exhibitions" (1901), *Photography in Print: Writings from 1816 to the Present*. Editör: Vicki Goldberg (Alberquerque: University of New Mexico Press, 1981), 224.

Sayfa 29: "Eski oyun bitti artık": Shaw, "On the London Exhibitions", 231.

Sayfa 29: "İsa'nın tüm resimlerini takas edebilirim": Bu ifade, Philip Jones Griffiths tarafından George Bernard Shaw'a atfedilmiştir. Bkz. "Presence of Mind: The Photographs of Philip Jones Griffiths", *Aperture*, no. 190 (İlkbahar 2008): 60.

Sayfa 29: "yoksullar bile [...]": Jane Walsh Caryle, alıntı, Helmut Gernsheim ve Alison Gernsheim, *The History of Photography: From the Camera Obscura to the Beginning of the Modern Era* (New York: McGnaw-Hill, 1969), 239.

Sayfa 29: "Daguerreotype tekniği müdahaleye gerek duymaz": Dominique François Arago, "Report", *Classic Essays on Photography*. Editör: Alan Trachtenberg (New Haven: Leete's Island Books, 1980), 19.

Sayfa 29: "gerektirdiği az miktarda emek": Louis Daguerre, "Daguerreotype", Trachtenberg, *Classic Essays on Photography*, 13.

Sayfa 31: "yeni görüş biçimleri": Walter Benjamin, "Little History of Photography", Benjamin, *Selected Writings*, vol. 2, 1927-1934. Editör: Michael W. Jennings, çeviri: Rodney Livingstone ve diğerleri (Cambridge, MA: Belknap/Harvard), 519.

Sayfa 31: "sanat yapıtları üzerinde denetim elde edebileceği": Benjamin, "Little History of Photography", 523.

Sayfa 31: "Mekanik çoğaltım, sanat eserini [...] azat etmiştir": Walter Benjamin, "The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction", *Illuminations*. Editör: Hannah Arendt, çeviri: Harry Zohn (New York: Schocken, 1969), 224.

Sayfa 31: "makyajı gerçeklikten ayıran": Benjamin, "Little History of Photography", 518.

Sayfa 31: "[...] arındıran": Benjamin, "Little History of Photography", 518.

Sayfa 31: "sihir değeri": Benjamin: "Little History of Photography", 510.

Sayfa 32: "izleticinin karşı konulmaz bir dürtüye kapılması": Benjamin: "Little History of Photography", 510.

Sayfa 32: "bir çorba tenekesine [...] önem bahşedilebilen": Benjamin, "Little History of Photography", 526.

Sayfa 32: "insan sefaletini bir tüketim nesnesine": Benjamin, "The Author as Producer", Burgin, *Thinking Photography*"

Sayfa 32: "yeni bir gerçeklik açığa çıkmaktadır": Benjamin, *The Arcades Project*" alıntı, David Levi Strauss, *Between the Eyes: Essays on Photography and Politics* (New York: Aperture, 2003), 170.

Sayfa 32: "fotoğrafın kişi değil kişiden eksileceklerin bütünü olduğu": Siegfried Kracauer, "Photography", *The Mass Ornament*. Çeviri: Thomas Y. Levin (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1995), 57.

Sayfa 32: "Tarihin kendini sunabilmesi için [...]": Kracauer, "Photography", 52.

Sayfa 32: "Bir fotoğrafta, kişinin tarihçesi [...]": Kracauer, "Photography", 51.

Sayfa 33: "Fotoğraf!": Johanne Molzahn, "Okumayı Bırak! Bak!", *The Weimar Republic Sourcebook*, editör: Anton Kaes, Martin Jay ve Edward Dimendberg (Berkeley: University of California Press, 1994), 648.

Sayfa 33: "Fotoğraf selleri [...] yıkıp geçer": Kracauer, "Photography", 58.

Sayfa 33: "Tabiata dolanıp kalmış bir bilinç": Kracauer, "Photography", 61-62; italikler orijinale aittir.

Sayfa 33: "küçük aptal yürekler": Kracauer, "The Little Shopgirls Go to the Movies", Kracauer, *Mass Ornament*, 300.

Sayfa 34: "*tarihin büyük kumarı*": Kracauer, "Photography", 61; italikler orijinale aittir. Kracauer'ın savaş sonrası New York'unun ılımlı atmosferinde kaleme aldığı 1960 tarihli, *Theory of Film* (Film Kuramı) adlı kitabı sinema ve fotoğraf hakkında daha yumuşak –ve daha sınırlı– bir görüş sunmaktadır.

Sayfa 34: "Fotomuhabirlik alanındaki inanılmaz gelişmeler": Douglas Kahn, *John Heartfield: Art of Mass Media* (New York: Tanam Press, 1985), 64.

Sayfa 34: "Gerçeğin yansıması, ilk kez gerçeğe dair bu denli az şeyi göstermektedir": Brecht, Benjamin, "Little History of Photography", 526. Brecht ile hiçbir şey basit değildir. 1955 yılında Doğu Almanya'da yayınlanan *Kriegsfibel* (Savaş Alfabesi) adlı kitabı, onbeş yl öncesinde üzerinde çalışmaya başladığı kitlesel pazara yönelik fotoğraflardan oluşan bir toplamadır.

Sayfa 34: "gösteriye [...] büyük katkıda bulunmuş": Allan Sekula, "Dismantling Modernism, Reinventing Documentary (Notes on the Politics of Representation)", Sekula, *Photography Against the Grain*, 57.

Sayfa 36: "Yalnızca başım ağrıdığında duygulara sahibim": Martin Esslin, *Brecht: A Choice of Evils* (Londra: Methuen, 1984), 209.

Sayfa 36: "bir kalp yerine, duyarlı bir elektrik bilgisayarı tercih ederdi": Martin Esslin, *Brecht: The Man and His Work* (Garden City: Anchor Books, 1971), 257.

Sayfa 36: "İşte burada, asla güvenemeyeceğiniz biri var": Bertolt Brecht, "Of Poor B. B.", *Poems: 1913-1956*, editör: John Willet ve Ralph Manheim (Londra: Methuen, 1979), 107.

Sayfa 36: "Biliriz ki [...]": Brecht, "To Those Born Later", Brecht, *Poems: 1913-1956*, 320.

Sayfa 36: "Berlin sokaklarına": Kracauer, "Cult of Distraction", Kracauer, *Mass Ornament*, 327.

Sayfa 37: "dinamitli fotoğraflar": Adolf Behne, Grosz ve Heartfield, *Grosz/Heartfield: The Artist as Social Critic* (Minneapolis: University of Minnesota, 1980), 39.

Sayfa 37: "burjuvazinin ellerinde": Kahn, *John Heartfield*, 64.

Sayfa 38: "*homojen kozmopolit kitle* oluşturduğunu": Kracauer, "Cult of Distraction", Kracauer, *Mass Ornament*, 325; italikler orijinale aittir.

Sayfa 38: "muhteşem bir yersizlikle, [...] amaçları olduğunu gösterir": Max Kozloff, "Terror and Photography", *Parnassus: Poetry in Review* 26, no. 2 (2002): 41.

Sayfa 39: "Muhammed Jaber Hassan'ın akrabaları": Editör: Marcel Saba, *Witness Iraq: A War Journal, February-April 2003* (New York: powerHouse Cultural Entertainment, 2003), sayfalar numaralandırılmamıştır.

Sayfa 41: "Ulumak, böğürmek ve ağlamak": Thomas Keenan, "'Where are Human Rights?..' Reading a Communiqué from Iraq", *Nongovernmental Politics*, editör: Michel Feher ve diğerleri (New York: Zone Books, 2007), 65.

Sayfa 41: "mağduriyet, dayanışmanın en büyük katildir": Kanan Makiya, *Cruelty and Silence: War, Tyranny, Uprising and, the Arab World* (New York: W. W. Norton, 1993), 259.

Sayfa 41: "Al Hussein arkadaşlarıyla teneffüste": "Iraq from Within: Photographs of Iraqi Citizens", *Daylight* (Yaz 2004): 42.

Sayfa 43: "dünyanın *oradalığı*": Berger, *Another Way of Telling*, 87; italikler orijinale aittir.

Sayfa 44: "parçalamak", "yankı": W. J. T. Mitchell, *What Do Pictures Want?*, 9.

2. Bölüm

Sayfa 47: "[...] bir uygarlık belgesi yoktur": Walter Benjamin, "On the Concept of History", Benjamin, *Illuminations*, 256.

Sayfa 48: "kanlı bir gösteri": Samuel Moyn, "Spectacular Wrongs", *Nation*, 13 Ekim 2008, 34.

Sayfa 48: "özgürlük, mülkiyet, güvenlik ve zorbalığa direniş" Declaration of Human Rights of Man and Citizen, 1789", Lynn Hunt, *Inventing Human Rights: A History* (New York: W. W. Norton, 2007), 221. Elbette "insan hakları" teriminin tam olarak ne anlama geldiği ve mülkün bir hak mı yoksa Marx'ın ifade ettiği üzere insan haklarına bir engel mi olduğu hakkında uzun soluklu bir tartışma söz konusudur.

Sayfa 48: "emin olabiliyoruz": Hunt, *Inventing Human Rights*, 26.

Sayfa 48: "yirminci yüzyıl insanı": Hannah Arendt, *The Origins of Totalitarianism* (Cleveland: Meridian Books, 1962 [1951]), 298.

Sayfa 48: "bir potansiyel göstermiştir": Arendt, *Origins of Totalitarianism*, 298.

Sayfa 49: "İnsan hakları [...] bir beyan olmaktan çok [...]" Michael Ignatieff, *Human Rights as Politics and Idolatry* (Princeton: Princeton University Press, 2001), 65.

Sayfa 49: "İnsan hakları fikrini yeniden inşa etmeyi amaçlayan Evrensel Beyanname": Ignatieff, *Human Rights as Politics and Idolatry*, 80.

Sayfa 49: "Pek çok kişi, [...] anlamakta güçlük çekmektedir": Richard Rorty, "Human Rights, Rationality, and Sentimentality", *Human Rights: The Oxford Amnesty*

Lectures 1993, editör: Stephen Shute and Susan Hurley (New York: Basic Books, 1993), 125.

Sayfa 49: "Ötekini tanımak konusundaki beceriksizliğimiz": Theodor W. Adorno, "Education after Auschwitz", *Can One Live after Auschwitz*, editör: Rolf Tiedemann, çeviri: Rodney Livingstone ve diğerleri (Stanford: Stanford University Press, 2003), 30.

Sayfa 50: "Sürekli olarak büyüyen bir insan kitlesinin akıl almaz durumu": Hannah Arendt, *Origins of Totalitarianism*, 269.

Sayfa 50: "bu insanlar yurtlarını terkedince": Arendt, *Origins of Totalitarianism*, 300.

Sayfa 52: "Açlık, [...] insana benzer": Eduardo Galeano, "Salgado, 17 Times", *An Uncertain Grace*, Sebastião Salgado (New York, Aperture, 1990), 7.

Sayfa 52: "esas gerçeklik alanı": Elaine Scarry, *The Body in Pain: The Making and Unmaking of the World* (New York: Oxford University Press, 1985), 121.

Sayfa 52: "Bedende anımsanan": Scarry, *The Body in Pain*, 152.

Sayfa 53: "ruhu, zihni, bilinci": Jean Améry, "Torture", *At the Mind's Limits: Contemplations by a Survivor on Auschwitz and Its Realities*, çeviri: Sidney Rosenfeld ve Stella P. Rosenfeld (New York: Schocken, 1986), 22.

Sayfa 53: "İnsan bedeninin işgali": Kanan Makiya, *Cruelty and Silence*, 22.

Sayfa 54: "İkincil olanın imgesi": Arthur Kleinman ve Joan Kleinman, "The Appeal of Experience; The Dismay of Images: Cultural Appropriations of Suffering in Our Times", *Social Suffering*, editör: Arthur Kleinman, Veena Das ve Margaret Lock (Berkeley: University of California Press, 1997), 7.

Sayfa 54: "'doğrudan' temsilin pornografisi": Allan Sekula, "Dismantling Modernism, Reinventing Documentary (Notes on the Politics of Representation)", Sekula, *Photography Against the Grain*, 62.

Sayfa 54: "Görsel olan, temelinde pornografiktir": Fredric Jameson, *Signatures of the Visible* (Londra: Routledge, 1992), 1; italikler orijinale aittir.

Sayfa 54: "tecavüzü betimleyen her imge": Susan Sontag, *Regarding the Pain of Others* (New York: Farrar, Strauss and Giroux, 2003) 95.

Sayfa 54: "[...] bir şey [...] teşhir ettiği" için "toplumsal pornografi": Jörgen Lissner, "Merchant of Misery", *New Internationalist* 100 (Haziran 1981).

Sayfa 55: "Pornografi" terimi artık o denli geniş ve çeşitli biçimde kullanılmaktadır": Carolyn J. Dean, *The Fragility of Empathy after the Holocaust* (Ithaca: Cornell University Press, 2004), 20, 38.

Sayfa 55: "küreselleşme oyununun kaybedenleri": David Rieff, "Migrations", *Rolling Stone*, 25 Mayıs 2000, 44.

Sayfa 56: "duygusal röntgenci": Flavia Costa, "Beautiful Misery", *Journal of Latin American Cultural Studies* 12, no. 2 (2003): 215.

Sayfa 56: "utanç verici": Stanley Cohen, *States of Denial: Knowing about Atrocities and Suffering* (Cambridge, MA: Polity Press, 2001), 299.

Sayfa 56: "kitsch", "hakaret edici": Ingrid Sischy, "Good Intentions", *New Yorker*, 9 Eylül 1991, 94, 91, 92, 93.

Sayfa 56: "Salgado, [...] fazlasıyla meşguldür": Sischy, "Good Intentions", 92, 95.

Sayfa 57: "şöhret tarikatına suç ortağı olmak": Sontag, *Regarding the Pain of Others*, 79.

Sayfa 57: "sefaletin anlamsız evrenselliği": Luc Sante ve Jim Lewis, "The Book Club: *Regarding the Pain of Others*", *Slate*, 25 Eylül 2003.

Sayfa 57: "Böylesine eli kanlı bir uyuşukluğun işlenmesi": Sante ve Lewis, "The Book Club"

Sayfa 57: "[...] bir felaket fotoğrafının iyi, güzel ve düzgün kurgulanmış bir fotoğraf olmaması gerektiğini düşünüyorum": Sante ve Lewis, "The Book Club"

Sayfa 58: "Kurbanlar, [...] sanat yapıtlarına dönüştürülmüştür": Adorno, "Commitment", Adorno, *Can One Live after Auschwitz?*, 252.

Sayfa 59: "Fotoğraf, [...] en doğrudan biçim olabilir": Barbie Zelizer, *Remembering to Forget: Holocaust Memory through the Camera's Eye* (Chicago: University of Chicago Press, 1998), 212.

Sayfa 59: "imge bombardımanı": Mark Reinhardt, Holly Edwards, Erina Duganne, *Beautiful Suffering* (Chicago: university of Chicago Press, 2007), 65.

Sayfa 60: "büyüyen bilincimiz": Mary Kaldor, "Gaza: The 'New War'", *opendemocracy.net*, 18 Şubat 2009.

Sayfa 60: "neden umursayayım?": Rorty, *On Human Rights*, 133.

Sayfa 60: "rehberlik edici ışığın [...] bir ateşböceği": Martha Gellhorn, *The Face of War* (New York: Atlantic Monthly Press, 1988), 2.

Sayfa 61: "Kigali, Kabil, Pekin ve Johannesburg hapishanelerinde meydana gelen olaylar": Michael Ignatieff, "Is Nothing Sacred? The Ethics of Television", *The Warrior's Honor: Ethnic War and Modern Conscience* (New York: Henry Holt, 1997), 22.

Sayfa 61: "insanlık suçu": Sharon Sliwinski, "The Childhood of Human Rights", *Journal of Visual Culture* 5, no. 3 (2006): 334; Adam Hochschild, *King Leopold's Gohst* (New York: Mariner, 1999), 112. Bahsettiğim iki Kogo fotoğrafı Sliwinski'nin makalesinde bulunabilir.

Sayfa 63: "Kodak felaketi": Mark Twain, *King Leopold's Soliloquy* (New York: International Publishers, 1994), 73.

Sayfa 63: "işgüzar Amerikan misyonerlerin [...] iftiraları": Twain, *King Leopold's Soliloquy*, 73.

Sayfa 63: "Hepsi birden yerle bir oldu": Twain, *King Leopold's Soliloquy*, 73.

Sayfa 63: "rüşvete bağlayamayacağı tek tanık": Twain, *King Leopold's Soliloquy*, 73-74.

Sayfa 63: "*bakmak istemeyiz*": Twain, *King Leopold's Soliloquy*, 75; italikler orijinale aittir.

Sayfa 63: "*titreyip, diğer tarafa bakmak*": Twain, *King Leopold's Soliloquy*, 75; italikler orijinale aittir.

Sayfa 63: "Müdafaam budur benim!": Twain, *King Leopold's Soliloquy*, 76.

Sayfa 64: "görmeyi yeğlemiş": Rony Brauman, "From Philanthropy to Humanitarianism", *South Atlantic Quarterly* 103, no. 2/3 (İlkbahar/Yaz 2004): 407.

Sayfa 66: "linç fotoğrafları": Bkz. James Allen ve diğerleri, *Without Sanctuary: Lynching Photography in America* (Santa Fe: Twin Palms, 2000).

Sayfa 66: "Saddam Hüseyin'in Baas yanlıları": Bkz. Iraq Memory Foundation, www.iraqmemory.org/EN/.

Sayfa 66: "Sierra Leone'nin Devrimci Birleşik Cephe üyeleri": Bkz. Sebastian Junger, "Terror Recorded", *Vanity Fair*, Ekim 2000.

Sayfa 66: "şehrin en büyük olayı": Ryszard Kapuscinki, *The Shadow of the Sun* (New York: Vintage, 2002), 248.

Sayfa 66: "Akrepler, [...] infaz edişlerini filme almış": Bkz. Justine McCarthy, "Fight for Justice", *Le Monde Diplomatique*, Ocak 2009, 10.

Sayfa 69: "hürriyetine düşkün olmak": David Chandler, "Pathology of Terror in Pol Pot's Cambodia", Chris Riley ve Douglas Niven, *Killing Fields* (Santa Fe: Twin Palms, 1996), 104.

Sayfa 72: "ıstırabın sesini duyurmak": Theodor W. Adorno, *Negative Dialectics*, çeviri: E. B. Ashton (Londra: Routledge & Kegan Paul, 1973), 17-18.

Sayfa 72: "Bu kitaptaki fotoğraflara bakmak": Chandler, *Killing Fields*, 107-8.

Sayfa 73: "varoluşçuluğun rahat atmosferi": Adorno, Commitment", Adorno, *Can One Live after Auschwitz?* 253. Auschwitz'den dört fotoğraf üzerine yazdığı kitabında Georges Did-Huberman da benzer bir noktaya değinmektedir: "Her ne kadar bir *ahbaplık* içerisinde olsalar da, kurban ile celladının *ayrılmaz* veya birbiriyle değiştirilebilir olduğunu iddia etmemizi sağlayacak hiçbir ipucu yoktur." (Georges Didi-Huberman, *Images in Spite of All*, çeviri: Shane B. Lillis [Chicago: University of Chicago Press, 2008], 154; italikler orijinale aittir.) Didi-Hubermann'ın görüşlerinin bir sonraki bölümde tartışacağım.

Sayfa 73: "adalet talebi": Burada, hukuki tazminatın imkansız olmadığı ifade edilmektedir. 2009 yılının ilkbaharında S-21'in kumandanı Kaing Guek Eav mahkeme karşısına çıkarıldı.

Sayfa 73: "Doğru yeri ve doğru ışığı bulursam": Delia Falconer, *The Service of Clouds* (New York: Farrar, Straus and Giroux, 1997), 316.

Sayfa 74: "en büyük devlet adamları": Peter Howe, *Shooting Under Fire: The World of the War Photographer* (New York: Artisan, 2002), 186.

Sayfa 74: "tarihsel sorumluluğumuz": Ariella Azoulay, *The Civil Contract of Photography*, 122.

Sayfa 29: "denetimsiz imge hürriyeti": Andy Grundberg, "Point and Shoot", *American Scholar* 74, no. 1 (Kış 2005): 109.

kolay ve masrafsız: Mecradaki bu açılım, imge ile izleyici arasında daha katılımcı ve daha az hiyerarşik bir ilişkiye imkan sunabilir. "Üretici, konu ve okuyucu arasındaki güç ilişkisi evirilecektir" diyen fotoğraf kuramcısı Fred Ritchin şöyle devam eder; "tek bir sese dayalı çizgisel anlatım kapanın elinde kalacaktır." Daha geniş bilgi için, *After Photography* (New York: W. W. Norton, 2009), özellikle sf. 109. Gilles Peress de 9. bölümde benzer görüşler ortaya koymaktadır.

Sayfa 75: "gerçekçi sinema devrimi": *Washington Times*, "Iran's Twitter Revolution", 16 Haziran 2009. Daha yakın tarihlerde, hareketin kendisini internete ve sosyal ağ sitelerine olan bağımlılığı üzerinden eleştirmiştir. Bkz. Robert F. Worth, "Opposition in Iran Meets a Crossraods on Strategy", *New York Times*, 15 Şubat 2010, A4.

3. Bölüm

Sayfa 79: "yaşayan bir şeyin ölü imgesi": Roland Barthes, *Camera Lucida*, 79.

Sayfa 79: "Ölüm üreten bir imge": Barthes, *Camera Lucida*, 92.

Sayfa 79: "gelecekteki ölüm": Barthes, *Camera Lucida*, 96.

Sayfa 79: "felaket": Barthes, *Camera Lucida*, 96.

Sayfa 79: "fotoğrafın zaten ölmüş olduğu": Barthes, *Camera Lucida*, 79.

Stalin ve Pol Pot'un hapishanelerinde: Bu türün birden fazla farklı örneği vardır; aralarında en tanınmışı ise Ron Haviv tarafından Bosna'da çekilmiş olan ve Sırp idam mangası önünde yaşamı için yalvaran bir adamın fotoğrafıdır. Don McCullin'in Kongo'da çektiği infaz-öncesi fotoğraflar için 6. bölüme bakınız.

Sayfa 80: "Ölümün Bekleme Odası": Jean Améry: "In the Waiting Room of Death", Améry, *Radical Humanism: Selected Essays*, editör ve çevirmen: Sidney Rosenfield ve Stella P. Rosenfeld (Bloomington: Indiana University Press, 1984), 21.

Sayfa 81: "ırksal olarak kusursuz": Janina Struk, *Photographing the Holocaust: Interpretations of the Evidence* (Londra: I. B. Tauris, 2004), 24.

Sayfa 81: "Alman yüreği" ve "Alman ruhu": Struk, *Photographing the Holocaust*, 23.

Sayfa 82: "yalnızca kısa şortlarla [...] bulunan siviller": Joe. J. Heydecker, *The Warsaw Ghetto: A Photoraphic Record 1941-1944* (Londra: I. B. Tauris, 1990), 23.

Sayfa 82: "ölüleri keyifle fotoğrafladığını": Ulrich Keller; ed, *The Warsaw Ghetoo ,n Photographs* (New York: Dover Publications, Inc, 1984), x.

Sayfa 82: "imge salgını": Georges Did-Huberman, *Images in Spite of All*, 23-24.

Sayfa 83: "Sniatyn– Yahudilere işkence": Struk, *Photographing the Holocaust*, 2.

Sayfa 83: "Naziler kurbanlarını aşağılamak ve rencide etmek için fotoğraflamıştır": Struk, *Photographing the Holocaust*, 215.

Sayfa 84: "seçimleri yoktu": Struk, *Photographing the Holocaust*, 216.

Sayfa 84: "Ne yazık ki, bu Nazi imgelerinde yapılan suiistimale kutsal bir direniş unsuru oluşturacak bir şey bulma varsayımı mümkün değildir": Ulrich Koch, *Spectral Evidence: The Photography of Trauma* (Cambridge, MA: MIT Press, 2002), 138. Baer'in Nazi fotoğraflarına yönelik okuması, Koch'un savlarının etkili bir reddidir.

Sayfa 85: "en sık görülen figürleri [...] Yahudilerdir": Raul Hilberg, *Sources of Holocaust Research: An Analysis* (Chicago: Ivan R. Dee, 2001), 16.

Sayfa 86: "imha edildiği": Heydecker, *The Warsaw Ghetto*, 8. The Stroop Report, gettoları yok eden Nazi birliklerinin vurdumduymaz tavrını övüyor olmasından ötürü rahatsız edici olsa da, hayranlık verici bir yapıttır.

Sayfa 88: "'ticaret' fikrinin saçmalığı" Baer, *Spectral Evidence*, 160, 162. Genewein'in kimi kareleri Baer'in kitabında da kullanılmıştır.

Sayfa 89: "hiçbir modele uymayan": Primo Levi, *The Drowned and the Saved*, çeviri: Raymond Rosenthal (New York: Vintage, 1989), 38.

Sayfa 93: "ölüme doğru bir hareket": Mendel Grossman, *With a Camera in the Ghetto*, kapanış yazısı: Arieh Ben-Menahem (Tel Aviv: Ghetto Fighters' House and Hakibbutz Hamechaud Publishing House, 1970), sayfası numarası bulunmamaktadır.

Sayfa 94: "Eşim ve akrabalarımın huzursuz olmasını istemedim": Günther Schwarberg, *In the Ghetto of Warsaw: Heinrich Jöst's Photographs* (Göttingen: Steidl, 2001), sayfa numarası bulunmamaktadır.

Sayfa 94: "Tuhaf biçimde, yoksul giyimli insanlar hakkında bunu düşünmüyordum" Schwarberg, *In the Ghetto of Warsaw*, 41.

Sayfa 95: "yardım beklercesine baktığını": Schwarberg, *In the Ghetto of Warsaw*, 62.

Sayfa 95: "ilginç plastik eldivenler": Schwarberg, *In the Ghetto of Warsaw*, 122.

Sayfa 95: "Kendime, bu insanların hangilerinin hayatta kaldığını soruyorum": Schwarberg, *In the Ghetto of Warsaw*, 65.

Sayfa 95: ""Bu insanlar neyi bekliyor?": Schwarberg, *In the Ghetto of Warsaw*, 72.

Sayfa 95: "Bunları kim almak ister ki?": Schwarberg, *In the Ghetto of Warsaw*, 80.

Sayfa 95: "Kim böyle bir şeyin fotoğrafını çeker ki?": Schwarberg, *In the Ghetto of Warsaw*, 109.

Sayfa 95: "Tanrım, nasıl bir dünya bu?": Schwarberg, *In the Ghetto of Warsaw*, sayfa numarası bulunmamaktadır.

Sayfa 96: "yüzlerindeki ifadeden açıkça anlaşıldığı üzere": Baer, *Spectral Evidence*, 146.

Sayfa 96: "Bu adam aynı notaları üst üste çalıp durdu": Schwarberg, *In the Ghetto of Warsaw*, 25.

Sayfa 97: "Her an oracıkta yığılıp ölecekmiş gibi görünüyordu": Schwarberg, *In the Ghetto of Warsaw*, 16.

Sayfa 97: "mağrur insan ruhunu": Edmund Wilson, *To the Finland Station* (New York: Noonday Press,1990), 352.

Sayfa 98: "Böylesine bir ülkede yaşamaya devam edemem": Heydecker, *The Warsaw Ghetto*, 9.

Sayfa 98: "özgürlüğü soluyabilen": Heydecker, *The Warsaw Ghetto*, 9.

Sayfa 98: "yurtdışına kaçırılmıştır": Heydecker, *The Warsaw Ghetto*, 9.

Sayfa 98: "Bunu açıklamakta güçlük çekiyorum": Heydecker, *The Warsaw Ghetto*, 11.

Sayfa 99: "Varşova'da Yahudilerin gaz odalarına yollanması: Heydecker, *The Warsaw Ghetto*, 26.

Sayfa 99: "Doğu'da gerçekleşenler artık hiçbir biçimde gizli değildi": Heydecker, *The Warsaw Ghetto*, 23-24.

Sayfa 99: "Varoşun sokaklarında yürürken": Heydecker, *The Warsaw Ghetto*, 18-19.

Sayfa 100: "Suçluyum.": Heydecker, *The Warsaw Ghetto*, 13.

Sayfa 100: "bir haksızlık": Theodor Adorno, "Commitment", Adorno, *Can One Live after Auschwitz?*, 252. Bu fikir hakkında ayrıntılı bilgi için bkz. İkinci Bölüm.

Sayfa 101: "saldırgan bir öfke seli": Bruno Chauoat, "In the Image of Auschwitz", *diacritics*, 36, no.1 (İlkbahar 2006): 86.

Sayfa 101: "röntgencilik, putperestlik": Chauoat, In the Image of Auschwitz", 87.

Sayfa 102: "Acil. 6x9'luk iki metal film makarası yollayın": Did-Huberman, *Images in Spite of All*, 16-17.

Sayfa 102: "aşırı ölçüde bir işbirliği": Levi, *The Drowned and the Saved*, 50.

Sayfa 102: "Nasyonel Sosyalizm'in en şeytani suçu": Levi, *The Drowned and the Saved*, 53.

Sayfa 102: "meslektaşlar": Levi, *The Drowned and the Saved*, 54.

Sayfa 103: "imkansızlığını kafaya koymuş bir dünyadan kaçırılmıştır": Didi-Huberman, *Images in Spite of All*, 3.

Sayfa 103: "Onlar, [...] *"hakikat anlarıdır"*: Didi-Huberman, *Images in Spite of All*, 31; italikler orijinale aittir.

Sayfa 104: "Auschwitz gerçekliğini eğrilten": Didi-Huberman, *Images in Spite of All*, 55.

Sayfa 104: "bir sessizliği doldurmak": Didi-Huberman, *Images in Spite of All*, 55.

Sayfa 104: "kalıcılaştırmak" ve "yoketmeyi sürdürmek": Didi-Huberman, *Images in Spite of All*, 72.

Sayfa 104: "izlerin kayboluşu": Marc Chevrie ve Hervé Le Roux, "Site and Speech: An Interview with Claude Lanzmann about *Shoah*", *Claude Lanzmann's Shoah: Key Essays*, editör: Stuart Liebman (New York: Oxford University Press, 2007), 39.

Sayfa 104: "arşiv imgelerinin absürt tarikatı": Didi-Huberman, *Images in Spite of All*, 93.

Sayfa 105: "propaganda imgeleri": Chevrie ve Le Roux, "Site and Speech", 40.

Sayfa 105: "bir insanın bunu izleyebileceğini düşünmüyorum": Claude Lanzmann, "Seminar with Claude Lanzmann, 11 April 1990", *Yale French Studies*, no. 79 (1991): 99.

Sayfa 106: "mutlak gerçeklik", "bir nevi memleket": Jorge Semprun, *Literature or Life*, çeviri: Linda Coverdale (New York: Viking, 1997), 181.

Sayfa 106: "O kış gününe dek": Semprun, *Literature or Life*, 199.

Sayfa 106: "aniden": Semprun, *Literature or Life*, 199-200.

Sayfa 106: "Auschwitz'in ardından şiir yazmak barbarlıktır": Theodor W. Adorno, "Cultural Criticism and Society", Adorno, *Prisms*, çeviri: Samuel Weber ve Shierry Weber (Londra: Neville Spearman, 1967), 34.

Sayfa 108: "[...]son anlarınızın tüm dünyaya teşhir edilmesini ister miydiniz, bir düşünün?": Struk, *Photographing the Holocaust*, 215-16.

Sayfa 108: "Bu resme kolay kolay bakamıyorum": Inga Clendinnen, *Reading the Holocaust* (Cambridge: Cambridge University Press, 1999), 10.

Sayfa 108: "Eğer yaşasaydı, şimdi ihtiyar bir kadın olacaktı": Clendinnen, *Reading the Holocaust*, 10.

Sayfa 108: "güçlendiren sevginin işareti ve sembolüdür": Israel Gutman ve Bella Gutterman, ed.; *The Auschwitz Album: The Story of a Transport* (Kudüs: Yad Vashem, 2002), 9.

Sayfa 109: "bütünsel bir hayali ilişki": Clendinnen, *Reading the Holocaust*, 3.

Sayfa 109: "Huzursuz öyküler": alıntı, Geoffrey Hartman; Alan Adelson ve Robert Lapides, ed; *Lodz Ghetto: Inside a Community Under Siege* (New york: Viking, 1989), 512.

Sayfa 109: ""insanlık dışı olan hiçbir şey insanın ötesinde değildir": Semprun, *Literature or Life*, 163.

Sayfa 110: "hiçlik kuyuları": Hannah Arendt, *Eichmann in Jerusalem: A Report on the Banality of Evil* (New York: Penguin, 1994), 232.

Sayfa 110: "Hataya düşmemeli": Zbigniew Herbert, "Mr. Cogito on the Need of Precision", *The Disappeared*, Laurel Reuter (Milano: Edizioni Charta, 2006), 9. Beni bu şiirle tanıştırdığı için Lawrence Weschler'e teşekkür ediyorum.

Sayfa 111: "belgeselin antitezi": Susan Sontag, *Regarding the Pain of Others*, 123.

Sayfa 111: "düşünselliği ve kuvveti açısından örnek teşkil ettiği": Sontag, *Regarding the Pain of Others*, 123.

Sayfa 111: "Atmosfer sıcaktı": Sontag, *Regarding the Pain of Others*, 124.

Sayfa 111: "Askerlerin dönüp bizlerle konuşacağını düşleyebiliriz": Sontag, *Regarding the Pain of Others*, 125-6.

Sayfa 112: "Bunun gerçekleştiğini bir düşünün": Primo Levi, *Survival in Auschwitz*, çeviri: Stuart Woolf (New York: Touchstone, 1996), 11.

4. Bölüm

Sayfa 115: "yükselen bir şarkı": Li Zhensheng, *Red-Color News Soldier* (New York: Phaidon, 2003), 19.

Sayfa 115: "'negatif' negatifler": Li Zhensheng, *Red-Color News Soldier*, 2004.

Sayfa 117: "korkunç bir facia": Simon Leys, "After the Massacres", *New York Review of Books* 36, no. 15 (12 Ekim 1989).

Sayfa 117: "devasa, vahşi ve trajik bir çalkantı": Jonathan D. Spence, "China's Great Terror", *New York Review of Books* 53, no. 14 (21 Eylül 2006).

Sayfa 117: "tımarhane": Steven I. Levine, "Mao and the Cultural Revolution in China: Commentaries on 'Mao's Last Revolution' and a Reply by the Authors", *Journal of Cold War Studies* 10, no. 2 (İlkbahar 2008): 105.

Sayfa 117: "on yıl süren büyük bir felaket": Lucian Pye, "Reassessing the Cultural Revolution", *China Quarterly*, no. 108 (Aralık 1987).

Sayfa 117: "radikal demokrasiye yönelik bir adanmışlıktan": Craig Calhoun ve Jeffrey N. Wasserstrom, "The Cultural Revolution and the Democracy Movement of 1989: Complexity in Historical Connections", *The Chinese Cultural Revolution Reconsidered: Beyond Purge and Holocaust*, editör: Kam-yee Law (New York: Palgrave, 2003), 251.

Sayfa 118: "cennetin gölgesinde ulu bir kargaşa": Yafeng Xia, "Mao and the Cultural Revolution in China: Commentaries on 'Mao's Last Revolution' and a Reply by the Authors", *Journal of Cold War Studies* 10, no. 2 (İlkbahar 2008): 109.

Sayfa 119: "iktidar, bilgi veya servet sahibi olmak": Li Zhensheng, *Red-Color News Soldier*, 74.

Sayfa 119: "[...]ucu bucağı yoktur": Li Zhensheng, *Red-Color News Soldier*, 74.

Sayfa 119: "[...] birbirinden ayırmak imkansız hale gelmiştir": Li Zhensheng, *Red-Color News Soldier*, 74.

Sayfa 120: "Kazıyın kafasını": Li Zhensheng, *Red-Color News Soldier*, 110.

Sayfa 120: "Budist yazıtların canı cehenneme!": Li Zhensheng, *Red-Color News Soldier*, 110.

Kültürel Devrim'in öğrenim düşmanlığı üzerine: Leon Troçki'nin biyografisinin yazarı Isaac Deutscher şöyle yazmaktadır: "Sofokles, Euripides ve Eshilos, bir "kültürel devrim" ile fırlatılıp atılamayacak, kalıcı değerler yaratmışlardır."... Ancak yabaniler, ya da küçük burjuvalar, pişmemiş aşırı radikaller, veya çömez bürokratlar geçmişin büyük düşünürleri ve sanatçılarının yapıtlarından devasa ateşler yakarlar. Maocular... ahlaki bir *harakiri* işliyorlar. Deutscher'ın entelektüellik karşıtı Maoculuğa yönelik eleştirisi için, bkz. *The Cultural Revolution in China* (Nottingham: Bertrand Russell Peace Foundation, 1969), özellikle s. 17.

Sayfa 120: "yedi hakiki mango": Li Zhensheng, *Red-Color News Soldier*, 227.

Sayfa 121: "tüm yüreğimle": Anna F. Thurston, *Enemies of the People* (New York: Alfred A. Knopf, 1987), 297.

Sayfa 121: "bu kadar çok Çinli böylesine olağandışı davranabilir": Lynn White, "Mao and the Cultural Revolution in China: Commentaries on 'Mao's Last Revolution and a Reply by the Authors", *Journal of Cold War Studies* 10, no. 2 (İlkbahar 2008): 100.

Sayfa 122: "erdemcilik": Lucian Pye, *The Tragedy of the Cultural Revolution* (Urbana: University of Illinois, 1991), 7.

Sayfa 122: "Fransız İhtilali, [...] ilk örneğidir": Barrington Moore Jr. *Moral Purity and Persecution in History* (Princeton: Princeton University Press, 2000), 131. Çin Komünist Partisi'nin pek çok üyesi (Mao hariç) 1920'li yıllarda Paris'te yaşamıştır; eski kuşak Maocular bilinçle bir biçimde kendilerini Fransa'nın devrimci gelenekleri ile özdeşleştirmişlerdir.

Romantik fikirlere rağmen, Malraux'un İnsanlığın Kaderi'nin 1990 tarihli baskısındaki "Yazar Hakkında" kısmında [Malraux'nun] "1923 ve 1927 yılları arasında Çin'deki devrimci faaliyetlere katıldığı" yönünde asılsız bir iddia bulunmaktadır.

Sayfa 123: "hayalgücünden daha fazla faydalandığı bir kitap yazmadığı"Jean Lacouture, *André Malraux*, çeviri: Alan Sheridan (New York: Pantheon, 1975), 146.

Sayfa 123: "iplik tezgahları": André Malraux, *Man's Fate* (New York: Vintage, 1990), 18. Her Marksist hareket gibi, Çin Komünizmi de başlangıçta kent proletaryasına odaklanmıştır.

Sayfa 124: "yaşamının bir anlama sahip olduğu": Malraux, *Man's Fate*, 65.

Sayfa 124: "böyle bir eziyeti onaması": Malraux, *Man's Fate*, 297-98.

Sayfa 125: "Hissettiği duygu": Malraux, *Man's Fate*, 98.

Sayfa 125: "tahammül edilmez", Malraux, *Man's Fate*, 98.

Sayfa 126: "Ölüme rağmen": Malraux, *Man's Fate*, 71.

Sayfa 126: "küçük bir olasılık kıvılcımı": Walter Benjamin, "Little History of Photography", Benjamin, *Selected Writings*, 2:510. Bu konu hakkında daha fazlası için, bkz. Birinci Bölüm.

Sayfa 127: "gökyüzüne bakıp": Li Zhensheng, *Red-Color News Soldier*, 139.

Sayfa 128: "Kimse benden cesetlerin yakın çekimlerini almamı istemedi": Li Zhensheng, *Red-Color News Soldier*, 140.

Sayfa 128: "Avrupa'daki hiçbir şey bu kitlelerin sefaletine [...] yaklaşamaz": André Malraux, *The Conquerors*, çeiri: Stephen Becker (New York: Holt, Rinehart and Winston, 1928), 155.

Sayfa 128: "Çinli olmanın katışıksız bir felaket olduğunu[...] hissettim": Martha Gellhorn, *The Face of War*, 70. Gellhorn'un –pek çok kısmı Komünist hükümet tarafından benimsenecek olan– Çin programı temiz içme suyu, lağım tahliyesi, devlet destekli doğum kontrolü, tarım reformu, genel sağlık hizmeti ve okul inşaatlarını kapsamaktaydı.

Sayfa 129: "servetini saklamak": Li Zhensheng, *Red-Color News Soldier*, 114.

Sayfa 129: "Mal sahibi malikânesi": Li Zhensheng, *Red-Color News Soldier*, 53.

Sayfa 129: "Isıtma, doğalgaz veya lağım tesisatı yoktu": Li Zhensheng, *Red-Color News Soldier*, 204.

Sayfa 130: "Life editörleri, geri çevirdikleri hikayelerime dair bir yorumda bulunmadı": Jack Birns, *Assignment Shanghai: Photographs on the Eve of Revolution* (Berkeley: University of California Press, 2003), ix.

Sayfa 132: "birkaç pirinç tanesi": Birns, *Assignment Shanghai*, 109. Yazar Simon Leys 1972 yılındaki Çin ziyaretini şöyle aktarmaktadır: "[Bir Kanton lokantasında]

masaların altındaki yemek kırıntılarını gözleyen ve bunları itinayla heybesine dolduran ihtiyar kadını görmemle afallamıştım." Kültürel Devrim dönemindeki yoksulluk hakkında daha fazla bilgi için bkz. Simon Leys, *Chinese Shadows* (New York: Viking, 1977), özellikle s. 38. Ateşli bir Mao karşıtı olan Belçikalı sinolog olan Leys, Kültürel Devrim'i destekleyen sol eğilimli Batı entelektüellerini sert biçimde kınamıştır.

Sayfa 134: "kasvetli": Birns, *Assignment Shanghai*, 61.

Sayfa 134: "Yalnızca öfke ve tiksinti değil, bulantı da hissediyordum": Birns, *Assignment Shanghai*, xi.

Sayfa 135: "Milliyetçi bir subay, [...] kadınlara muhafızlık yapıyor": Birns, *Assignment Shanghai*, 46.

5. Bölüm

Sayfa 136: "soğukkanlı pazarlıklara dair yeni deliller": Sebastian Junger, "The Terror of Sierra Leone", *Vanity Fair*, no. 480 (August 2000); 110.

Sayfa 138: "Bu kurbanlar için en iyisini kim düşünebilir ki?": Judith N. Shklar, *Ordinary Vices* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1984), 17.

Sayfa 138: "sorumluluğumuz": Judith N. Shklar, *Ordinary Vices*, 17.

Çocukları katleden siyasi gruplar: Örneğin, 2008 yılında *New York* Times'da yayınlanmış olan bir makalede, Taliban'ın Host Vilayeti'ndekibir okulun yakınlarında yapılan bir intihar saldırısını gururla üstlenişini görebiliriz (Adam B. Killick, "Bomb Kills 16 Afghans; 13 Are Children", *New York Times*, 29 Aralık 2008, A8). Anand Gopal'm bildirdiği üzere Taliban çocukları çocukları infaz da etmektedir, "Many in Afghanistan Oppose Obama's Troop Buildup Plans", *Christian Science Monitor*, 2 Mart 2009, ayrıca bkz. Kristen L. Rouse, "The Chidlren of Asadabad", *New York Times*, 17 Mart 2009, A27. Irak'taki kimi Cihat yanlısı gruplar kasten çocuklara saldırmaktadır; bkz. Marc Santora'nın bildirdiği, Kerbela'da hacca giden kadın ve çocukları hedef kadın intihar bombacısı ("Suicide Bomber Kills 35 in an Attack on Shhite Pilgrims in Iraq", *New York Times*, 14 Şubat, 2009, A6). İlgili bir okur, pek çok örnek daha bulabilir.

Sayfa 139: "şok hissi ortadan kalkar": Berger, *Selected Essays*, 281; italikler orijinale aittir.

Sayfa 140: "genellikle kötü niyetli": Shklar, *Ordinary Vices*, 9.

Sayfa 140: "Acımada sadizm vardır": Pascal Bruckner, *The Tears of the White Man: Compassion as Contempt*, çeviri: William R. Beer (New York: Free Press, 1986), 79-80; italikler orijinale aittir.

Sayfa 140: "İlkel ve içgüdüsel bir his olan acıma": Levi, *Survival in Auschwitz*, 99.

Sayfa 140: "acının paylaşılması": Hannah Arendt, *On Revolution* (New York: Penguin, 1990), 85.

Sayfa 140: "politik anlamda ilgisiz kalmak": Arendt, *On Revolution*, 85.

Sayfa 141: "bir çıkar toplumu": Arendt, *On Revolution*, 88.

Sayfa 143: "despotlar ile yardım çalışanlarının ortak noktası": Bu ifade Sınır Tanımayan doktorlar'dan Rony Brauman'a ithaf edilmiştir, bkz. David Rieff, *A Bed for the Night: Humanitarianism in Crisis* (New York: Simon & Schuster, 2002), 25.

Sayfa 145: "dehşet verici şiddet": Mary Kaldor, "How to Free Hostages: War, Negotiation, or Law-Enforcement?", *opendemocracy.net*, 29 Ağustos 2007.

Sayfa 145: "İnsanlar intihar eder": Bernard-Henri Lévy, *War, Evil, and the End of History*, çeviri: Charlotte Mandell (London: Duckworth, 2004), 69.

Sayfa 146: "savaşan tarafların [...] hiçbir ortak nitelikleri [...] olmadığı": Eric Hobsbawm, "War and Peace", *Guardian*, 23 Şubat 2002.

Sayfa 146: "zaptedecek hiçbir şey yok": François Jean, *From Ethiopia to Chechenya: Reflections on Humanitarian Action*, 1988-1999, editör: Kevin P. Q. Phelan, çeviri: Richard Sawnson (Doctors Without Borders, tarihsiz)), 50.

Sayfa 148: "çatışmaların çok daha politik olduğu": David Tuller, "Through a Lens Darkly", *San Francisco Chronicle*, 20 Nisan 1997, 3.

Sayfa 148: "kökünü kazımak": Tuller, "Through a Lens Darkly"

Sayfa 148: "[...] yıkımı haricinde": John Keane, *Reflections on Violence* (Londra: Verso, 1996), 137.

Sayfa 148: "insan kişiliğinin ekolojisi": Keane, *Reflections on Violence*, 156.

Sayfa 148: "dayanışma halinde eylemde bulunma imkanını": Keane, *Reflections on Violence*, 157.

Sayfa 148: "eski refleksler": Lévy, *War, Evil, and the End of History*, 6.

Sayfa 148: "yeni ve bizim gözlerimizde neredeyse akıl almaz bir gerçeklik": Lévy, *War, Evil, and the End of History*, 6.

Sayfa 148: "korkunç savaşlar": Lévy, *War, Evil, and the End of History*, 6.

Sayfa 148: "amaçsız": Lévy, *War, Evil, and the End of History*, 4.

Sayfa 148: "Biri, bize hiçbir şey anlatmadıkları bahanesi altında [...]":Lévy, *War, Evil, and the End of History*, 6.

Sayfa 149: "Kimse görmek [...] istemiyor": Lévy, *War, Evil, and the End of History*, 310.

Sayfa 149: "onları görmeye zorlayacağız": Lévy, *War, Evil, and the End of History*, 311. Arendt gibi, Lévy de unutulmuş "kara deliklerden" bahsetmektedir.

gerçekten olağandışı şeyler: Çocuk askerler Nepal, Sri Lanka, Myanmar, Kolombiya, Yemen ve Filipinler'de de kullanılmış ve Irak, Filistin, Afganistan, Lübnan ve Sri Lanka'da ise intihar bombacısı olarak alınmışlardır.

Sayfa 151: "tüm savaşçılar arasındaki en katı, en vahşi, en zalim ve en çılgınları": Lévy, *War, Evil, and the End of History*, 202.

Sayfa 151: "Onlardan korkuyorduk": Human Rights Watch, "Sierra Leone: Getting Away with Murder, Mutilation, Rape: New Testimony from Sierra Leone", *World Report* 11 (1999).

Sayfa 152: "sözde ordu": Ishmael Beah, *A Long Way Gone: Memoirs of a Boy Soldier* (New York: Farrar, Straus and Giroux, 2007), 133.

Sayfa 152: "mermi israfı olur": Ishmael Beah, *A Long Way Gone: Memoirs of a Boy Soldier*, 151.

Sayfa 152: "Çocuk askerler fotojeniktir": Teun Voeten, *How de Body?*, trans. Roz Vatter-Buck (New York: St. Martin's Press, 2002), 14.

Sayfa 155: "köpüren öfkeyi": Beah, *A Long Way Gone*, 130.

Sayfa 155: "öfkelendiriyordu": Beah, *A Long Way Gone*, 138.

Sayfa 155: "baygın mıydı, bilmiyordum": Beah, *A Long Way Gone*, 135.

Sayfa 155: "ışıltılı adamlar": Beah, *A Long Way Gone*, 131.

Sayfa 155: "Bu senin suçun değil": Beah, *A Long Way Gone*, 145.

Sayfa 156: "Hasar iyileşmez": Levi, *The Drowned and the Saved*, 24.

Sayfa 157: "gayrıresmi bir psikiyatrik merkez": Stuart Freedman, www.panos.co.uk, SFE00755ANG.

Sayfa 157: "kurtçuk": National Intelligence Council Project, "Case Study: Intervention in Sierra Leone", www.cissm.umd.edu/papers/files/sera_leone.pdf.

6. Bölüm

Sayfa 161: "İntikamımızı Alacağız": alıntı, "Inconvenient Evidence: Iraqi Prison Photographs from Abu Ghraib", International Center of Photography, New York City, 17 Eylül-28 Kasım 2004; bkz. Sarah Boxer, "Torture Incarnate, and Propped on a Pedestal", *New York Times*, 13 Haziran 2004.

tüm Arap dünyasında: Philip Carter, "The Road to Abu Ghraib", *Washington Monthly*, Kasım 2004.

Sayfa 162: "Televizyon yedi gün, yirmidört saat boyunca Ebu Garib fotoğraflarını gösterebilirken": Daniel Henninger, "Wonder Land: Want a Different Abu Ghraib Story? Try This One", *Wall Street Journal*, 14 Mayıs 2004, A12.

Sayfa 163: "zıvanadan çıkmış bir kültürün en son delili": Rebecca Hagelin, "Down the Sewer to Abu Ghraib", *Los Angeles Times*, 26 Mayıs 2004, B11.

Sayfa 163: "kültürel çürüme", "o kadar uzun zamandır çırpınıyoruz ki": Hagelin, "Down the Sewer".

Sayfa 163: "gülünç": Frank Rich, "It Was the Porn that Made Do It", *New York Times*, 30 Mayıs 2004, böl. 2, 1.

Sayfa 163: "Kendini ahlaki birer önder ilan etmiş kimileri": Rich, , "It Was the Porn that Made Do It".

Sayfa 164: "Resimlerin çoğu, işkence ile pornografinin birleştiği": Susan Sontag, "Regarding the Torture of Others", *New York Times Magazine*, 23 Mayıs 2004, 27.

Sayfa 164: "Amerika, şiddet fantezilerinin ve pratiklerinin bir tür eğlence halini aldığı bir ülkeye dönüşmüştür": Sontag, "Regarding the Torture of Others", 28-29.

Sayfa 164: "eğlence anlayışı": Sontag, "Regarding the Torture of Others", 28.

Sayfa 164: "[...]Amerikan kültürü ile tanışmışlardır": Slavoj Zizek, "Between Two Deaths", *London Review of Books*, 3 Haziran 2004.

Sayfa 165: "yoz ve yıkıcı": Rouzbeh Pirouz, "Empire's Mockery", *opendemocracy.net*, 11 Ekim 2004, www.opendemocracy.net/democracy -abu_ghraib_2151.jsp.

Sayfa 166: "on milyonu aşkın kişi": Olga Craig, "The New Tricoteuses", *Telegraph*, 17 Ekim 2004.

Sayfa 166: "böylesine yabanıl zindanlar görüntülenmemişti": Philip Gourevitch ve Errol Morris, *Standard Operating Procedure* (New York: Penguin Press, 2008), 262.

Sayfa 166: "Kesin anlamda, kimse fotoğraftan asla bir şey anlamaz": Sontag, *On Photography*, 23.

Sayfa 167: "derin bir kamu hizmeti": Gourevitch, *Standard Operating Procedure*, 264.

Sayfa 167: "hikayenin tamamıymış gibi göstermeyi kolaylaştırdığı": Gourevitch, *Standard Operating Procedure*, 264.

Sayfa 167: "bu savaşın afiş kızı": Gourevitch, *Standard Operating Procedure*, 277..

Sayfa 167: "acı içinde kıvranıyor": Gourevitch, *Standard Operating Procedure*, 139.

Sayfa 167: "kalın kapılı, penceresiz, ışıksız": Gourevitch, *Standard Operating Procedure*, 139.

Sayfa 168: "Çarpılmayacağını biliyordum": Gourevitch, *Standard Operating Procedure*, 177.

Sayfa 168: "Askeri Polis'in favori mahkumlarından biri haline gelmiş": Gourevitch, *Standard Operating Procedure*, 181.

Sayfa 168: "yalnızca bir resim": Gourevitch, *Standard Operating Procedure*, 139.

Sayfa 169: "boyun eğmeyi": Gourevitch, *Standard Operating Procedure*, 283.

Sayfa 169: "Tüm bir ulusun sorumluluklarını savdığını görmek": Martha Gellhorn, "Das Deutches Volk", Gellhorn, *The Face of War*, 163.

Sayfa 169: "Sanırım [...] düşünmüyorduk": Gourevitch, *Standard Operating Procedure*, 178.

Sayfa 169: "neşeli hatıralar": Gourevitch, *Standard Operating Procedure*, 178.

Sayfa 169: "Ölü bir herif işte": Gourevitch, *Standard Operating Procedure*, 178.

Sayfa 169: "Durum resimlerde çok daha kötü görünüyordu": Gourevitch, *Standard Operating Procedure*, 97-98.

Sayfa 169: "Yetersizlik günümüzde dünyayı algılayış ve ifade ediş biçimimizi tanımlamıyor mu?": Did-Huberman, *Images in Spite of All: Four Photographs from Auschwitz*, 69.

Sayfa 170: "doğruluk ve yanlışlık durumu": Errol Morris, "Liar, Liar, Pants on Fire", *New York Times*, 10 Temmuz 2007.

Sayfa 170: "Fotoğraflar olmaksızın skandal olmazdı": Gourevitch, *Standard Operating Procedure*, 264.

Sayfa 170: "görsel delil": Gourevitch, *Standard Operating Procedure*, 261; Gourevitch'in de belirttiği üzere, ifadenin aslı *Othello*'dandır.

Sayfa 172: "Bu fotoğraflar olanların birer kanıtıdır": Josef Koudelka, éInvasion 68: Prague, Interview with Melissa Harris", *Aperture*, no. 192 (Sonbahar 2008): 25.

Sayfa 173: "Arap dünyasının fon müziği": Thomas L. Friedman, "Talking Turkey with Syria, *New York Times*, 26 Temmuz 2006, A17.

Yaralanmış, çığlık atan, sakat: Bkz. Michael Rubin, "Iran Against the Arabs", *Wall Street Journal*, 19 Temmuz 2006; Eric Calderwood, "The Violence Network", *boston.com*, 18 Ocak 2009; Michael Wolff, "Al Jazeera's Edge", *New York*, 21 Nisan 2003; Azadeh Moaveni, "How Images of Death Became Must-See TV", *Time*, 29 Nisan 2002.

Sayfa 173: "doğru biçimde ifade etmek son derece zor": Wolff, "Al Jazeera's Edge".

Sayfa 29: "Sessizce akan film": Moaveni, "How Images of Death Became Must-See TV".

Sayfa 173: "Siyah türbanlara sarılı militanlar": Steve Coll, "Letter from Pakistan: Time Bomb", *New Yorker*, 28 Ocak 2008, 49.

Sayfa 174: Müslüman teröristler tarafından başı kesilen bir Japon gencinin videosu: Agence France-Presse, "Outrage as Iraq Hostage Beheading Shown at Japanese Rock Concert" 28 Aralık 2004.

Sayfa 174: "bir ölüm ve vahşet süpermarketi": James Harkin, "Shock and Gore", *Financial Times*, 13 Ocak 2006.

Sayfa 174: [...] yanısıra YouTube: Coco McPherson, "War on the Web", *Rolling Stone*, 2 Kasım 2006, 37-38.

Sayfa 174: Kimi terörist grupları: Karby Leggett, "Kidnappings Spur Israeli Offensive inside Lebanon", *Wall Street Journal*, 13 Temmuz 2006, A1.

Sayfa 174: "fotoğraf ve film kullanımı daima propagandada merkezi birer rol oynasalar da": Harkin, "Shock and Gore".

Sayfa 174: "Daniel Pearl cinayetinin kaydı, izlenmeden anlaşılamayacak ölçüde korkunç, mide bulandırıcı ve rahatsız edici bir video": Bruce Shapiro, "By All Means Look Away", *Salon*, 13 June 2002.

Sayfa 175: "Resim, izleyiciyi düşünmeye davet eder": Walter Benjamin, "The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction", Benjamin, *Illuminations* ,238.

Sayfa 175: "mutlak ve kuşatıcı": Pauline Kael, "Trash, Art, and the Movies", Kael, *Going Steady*, 201.

Sayfa 176: "Almanca konuşuyordu": Danny Lyon, "'Such Damnable Ghastliness': A Visit to the Unites States Holocaust Memorial Museum", *Aperture*, no. 164 (Yaz 2001): 37; italikler orijinale aittir.

Sayfa 176: "kötülüğün yapaylığı": The Face of Evil", *New Republic*, 24 Haziran 2002, Vol. 226, Sayı: 24:8.

Sayfa 176: "zihinlerde kalan": *New Republic*, "The Face of Evil", 8.

Sayfa 176: "Eğer dünyada [...] herkesi canlandıracak": *Boston Phoenix*, "Editorial Freedom to Choose", 6-13 Haziran 2002.

Sayfa 177: "Kimse bunu söyleyemiyor": Becky Olsen, "Ethical Voyeurism", Aralık 2007, yayınlanmamış makale.

Sayfa 177: "İtiraf etmesi rahatsız edici olabilir": Charly Wilder, "The Masochistic Voyeur", Aralık 2007, yayınlanmamış makale.

Sayfa 177: "bir yanılgı ve kendini kandırma çabası": Wilder, "The Masochistic Voyeur".

Sayfa 177: "hakikat değil mazoşist bir şehvet tarafından beslenen bir hayranlık": Wilder, "The Masochistic Voyeur".

Sayfa 178: "Eğer Vietnam Savaşı [...] biliniyorsa": Michael Kamber ve Tim Arango,"4,000 U. S. Deaths, and a Handful of Images", *New York Times*, 26 Temmuz 2008.

Sayfa 179: "özür dileriz": Revolutionary Association of the Women of Afghanistan, www.rawa.org/gallery.html

Sayfa 180:İsrail basını [...] kaçınmaktadır: Bkz. Bruce Hoffman, "Aftermath", *Atlantic Monthly*, Ocak/Şubat 2004, 41-43.

Sayfa 180: "kan üstünde dans etmek": Bradley Burston, "Mideast Horrors: What We're Shown, and Why", *Haaretz*, 13 Mayıs 2004.

Sayfa 180: "intikama susamış Gazzeliler": Burston, "Mideast Horrors"

Sayfa 180: "Arap televizyonları tarafından körüklenen bu dehşeti": Abdelwahab Meddeb, "The Pornography of Horror" *signandsignt.com*, 14 Ocak 2009; ilk olarak *Frankfurter Rundschau*'da yayınlanmıştır, 9 Ocak 2009 ve *Le Monde*, 12 Ocak 2009.

Sayfa 181: "abayı yakmış": Wolff, "Al Jazeera's Edge"

Sayfa 181: "izlemenin [...] mâl olacağı": Ron Rosenbaum, "Errol Morris Has a Very Blue Line: Curse Darkness", *New York Observer*, 24 Mayıs 2004, 1.

7. Bölüm

George Orwell'ın da birlikte savaştığı: Bu dönemde çekilen bir fotoğrafta bir tür üniforma giymiş olan Orwell, POUM'un Lenin Mangası ile birlikte poz vermektedir.

Sayfa 188: "ateşli bir demokrat": Richard Whelan, *This is War! Robert Capa at Work* (New York: International Center of Photography, 2007), 162.

Sayfa 188: "özel elçimiz": Whelan, *This is War!*, 43.

Sayfa 188: "gözüpek": Robert Capa, *Heart of Spain: Robert Capa's Photographs of the Spanish Civil War* (New York: Aperture, 1999), 35.

Sayfa 188: "O resimlere baktıkça": Vincent Sheean, *Not Peace But a Sword* (New York: Doubleday, Doran & Company), 332.

savaşın olduğu kadar savaş karşıtlığının da imgesine dönüşmüştür: Son yıllarda bu fotoğrafın koşulları –ve hatta hakikiliği– hakkında bitmek tükenmek bilmeyen tartışmalar yapılmakta olsa da bunlar fotoğrafın yankılanan kuvvetini azaltmamaktadır. Konu hakkında farklı görüşler için, bkz. Philip Knightley, *The First Casualty* (New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1975), 209-12; Richard Whelan, "Robert Capa's Falling Soldier: A Detective Story", *Aperture*, no .166 (İlkbahar 2002): 48-55; Larry Rohter, "New Doubts Raised over Famous War Photo", *New York Times*, 18 Ağustos 2009, C1.

Sayfa 189: "manevi olarak sağlam": Martha Gellhorn, "The Undefeated", Capa, *Heart of Spain*, 165.

Sayfa 190: "Yetenekli olmak yetmez": Alex Kershaw, *Blood and Champagne: The Life and Times of Robert Capa* (Cambridge, MA: Da Capo Press, 2004), 5.

Sayfa 190: "Hurda demir! Hurda demir!": Richard Whelan, *Robert Capa: A Biography* (New York: Alfred A. Knopf, 1985), 18.

Sayfa 190: "gazeteciliğe en yakın şey": Whelan, *Robert Capa: A Biography*, 30.

Sayfa 191: "iyi tasarlanmamış": Kershaw, *Blood and Champagne*, 226; bkz. Russell Miller, *Magnum: Fifty Years at the Front Line of History* (New York: Grove Press, 1997), 83.

Sayfa 192: "Hitler'i bir sinagogdan çıkarken gösteren bir fotoğraf": Bodo von Dewitz ve Brooks Johnson; ed, *Shooting Stalin: The "Wonderful" Years of Photographer James Abbe* (Göttingen: Steidl, 2004), 8.

Sayfa 193: "sınırlarını aşmaya adamış": Whelan, *This is War!*, 40.

Sayfa 193: "pabuçtan sık ülke değiştirdiği", Brecht, "To Those Born Later", Brecht, *Poems 1913-1956*, 320.

Sayfa 194: "muhteşem derecede başarılı": Whelan, *This is War*, 40.

Sayfa 194: "icadı için bunca çaba sarfeden Capa'nın": John Hersey, "The Man Who Invented Himself", 47; *The Magazine of the Year* (Eylül 1947): 77.

Sayfa 195: "insan bu kadar [...] bu denli sevinmemişti": Robert Capa, *Slightly Out of Focus* (New York: Modern Library, 1999), 179.

Sayfa 196: "inanılmaz": Hersey, "The Man Who Invented Himself", 70.

Sayfa 196: "Bir savaş muhabiri için bir işgali kaçırmak": Capa, *Slightly Out of Focus*, 19.

Sayfa 197: "Ren Nehri'nden Oder Nehri'ne dek hiç fotoğraf çekmedim": Capa, *Slightly Out of Focus*, 226.

Sayfa 197: "yorgun, buruk ve yenik köleler": Levi, *Survival in Auschwitz*, 150.

Sayfa 197: "Klasik trajedide insan yenilir": Irving Howe, "Writing and the Holocaust", *Writing and the Holocaust*, editör: Berel Lang (New York: Holmes & Meier, 1988), 190.

Sayfa 198: "Okula girdiğimde": Capa, *Slightly Out of Focus*, 103.

Sayfa 199: "Gerda Taro adına": Robert Capa, *Death in the Making* (New York: Covici-Friede, 1938), sayfa numarası bulunmamaktadır.

Sayfa 199: "totaliter savaşın": Capa, *Death in the Making*, sayfa numarası bulunmamaktadır.

Sayfa 200: "gökten yağan hünerli ölüm": Capa, *Death in the Making*, sayfa numarası bulunmamaktadır.

Sayfa 200: "İspanya'da yeni bir ordu kuruldu": Capa, *Death in the Making*, sayfa numarası bulunmamaktadır.

Sayfa 200: "Hariçten adeta cevap niteliğinde gelen titreşimler var": Capa, *Death in the Making*, sayfa numarası bulunmamaktadır.

Sayfa 200: "Hiçbir şey, zafer bile / Silemez o korkunç, kanlı yarayı": Pablo Neruda, *Tercera Residencia (1935-1945)* (Bogotá: Editorial La Oveja Negra, 1982), 46-47.

Sayfa 200: "hoyrat pasifizmi": Ellen Willis, "Why I'm Not for Peace", *Radical Society*, 29, no. 1 (Nisan 2002): 15.

Sayfa 201: "barışın söz konusu olmayacağına inanıyorduk":Gellhorn, *The Face of War*, 13-14.

Sayfa 202: "askerler ile dost olurdu": Whelan, *Robert Capa: A Biography*, 264.

Sayfa 202: "Bir savaş fotoğrafçısı olarak [...] işsiz kalmak istiyorum": Robert Capa, *Images of War* (New York: Grossman, 1964), 153.

Sayfa 202: "Yazarlardan politikacılara [...] dek herkes": Brothers, *War and Photography*, 2; italikler orijinale aittir.

Sayfa 204: "Resimler zaten orada, sen de gidip onları çekersin": Capa, *Heart of Spain*, 32.

Sayfa 204: "Savaşta, ya birinden nefret etmeli ya da birini sevmelisin; bir duruşunuz olmalı": Whelan, *Robert Capa: A Biography*, 275.

Capa'nın komünizm karşıtı bir duruş sergilemesi gerektiği: Capa'nın sebeplerine dair tartışmalar için, bkz. *Robert Capa: The Definitive Collection* (New York: Phaidon, 2004), 12; Irwin Shaw, "Talking About Photography", *Vogue*, Nisan 1982, 145.

Sayfa 205: "Capa'nın en şahsi savaşı": Kershaw, *Blood and Champagne*, 202.

Sayfa 205: "Bu tam anlamıyla nihai bir hakaret olur- Yahudilerin elinde ölmek": Shaw, "Talking About Photography", 145.

Sayfa 208: "ihtimalimizi belirleyen": Sontag, *On Photography*, 19.

Sayfa 209: "canlandığını": Capa, *Slightly out of Focus*, 122.

Sayfa 209: "tüm Alman askerlerinin ya ölü ya da tutsak olduğunu": *Slightly out of Focus*, 122.

Sayfa 210: Alkazar'daki "müdafaa bölüklerinin fotoğrafları": George Orwell, "Review", *An Age Like This: The Collected Essays, Journalism and Letters of George Orwell*, editör: Sonia Orwell ve Ian Angus (Boston: David R. Godine, 2000), 1:288.

Sayfa 210: "savaşı *yeniden* kişiselleştirmeyi": Whelan, *Heart of Spain*, 34; italikler orijinale aittir.

Sayfa 211: "büyü yaparak": Jürgen Habermas, Philip Brewster and Carl Howard Buchner, "Consciousness-Raising or Redemptive Criticism: The Contemporaenity of Walter Benjamin", *New German Critique*, no. 17 (İlkbahar 1979): 35.

Sayfa 212: "Franco taraftarı isyancılar ile İspanya halkı arasındaki kopukluk": Brothers, *War and Photography*, 59.

Sayfa 212: "boyun eğmektense öleceğine bu kardeşçe harflerin üzerine ant iç": Whelan, *Heart of Spain*, 57, 176.

Sayfa 212: "denetim, boyun eğme, aşırı çaba, ve acıya dayanıklılık durumları": Susan Sontag, "Fascinating Fascism", *Under Siege of Saturn* (New York: Picador, 2002), 91.

Sayfa 213: "adeta 'öteki' olanın [...] keşfi": Octavio Paz; Whelan, *Heart of Spain*, 13.

Sayfa 214: "eğitilmiş kötülüğün neye benzediğini": Bu ifade *amazon.com*'daki bir yorumdan alınmıştır.

8. Bölüm

Sayfa 217: "*Belki de sapkın olan tanrıların kendisidir*": Douglas Cruickshank, "James Nachtwey's 'Inferno'", *Salon*, 10 Nisan 2000.

isimsiz bir çilecidir: 2001 yılında Nachtwey üzerine çekilen ve Christian Frei tarafından yönetilen, *War Photographer* (Savaş Fotoğrafçısı) adlı bir belgesel, bu görüşü desteklemektedir.

Sayfa 219: "ölüm meleği": Richard B. Woodward, "To Hell and Back", *Village Voice*, 6 Haziran 2000.

Sayfa 219: "keskin nişancı": Henry Allen, "Seasons in Hell", *New Yorker*, 12 Haziran 2000, 106.

Sayfa 219: "iğrenç": Peder Jansson, "Photography's Dissidents: Documentarism vs. Visual Art? The Aesthetic Transformation of the Documentary Photograph", *Katalog* (Spring 2001): 43.

Sayfa 219: "adeta yaşamından parçalar gördüğünü": Pauline Kael, *For Keeps* (New York: Plume, 1996), 456.

Sayfa 219: "tarihi aktarmakla kalmamış": Steve Appleford, "The Eyes of Perpetual War", *LA Weekly*, 22 Kasım 2002, 37.

Sayfa 220: "Bir savaş fotoğrafçısı olabilmek için fotoğrafçı oldum": Elizabeth Farnsworth, "Interview with James Nachtwey", *NewsHour with Jim Lehner*, PBS, 16 Mayıs 2000. www.pbs.org/newshour/gergen/jan-juneoo/nachtwey_5-16.html: Nachtwey bu ifadeyi yinelemiştir, Ann Gerhart, "War's Unblinking Eyewitness"i *Washington Post*, 11 Nisan 2000, ve Alexander Linklater, "The Last Witness", Herald (Glasgow), 29 Ocak 2000, 32.

Sayfa 220: "hayatta kalma ihtimalinin son derece düşük": Cal Fussman, "What I've Learned", *Esquire*, Ekim 2005, 206.

Sayfa 220: "gulag": Cruickshank, "James Nachtwey's 'Inferno'", *Salon*.

Sayfa 220: "korkunç zalimlikler": Sontag, *Regarding the Pain of Others*, 44.

Sayfa 220: "kara levha": David Friend, "The Black Slab (An Appreciation of James Nachtwey's Inferno)", *Digital Journalism*, no. 0007 www.digitaljournalist.org/issue0007/friend.htm.

Sayfa 221: "korkunç": Appleford, "The Eyes of Perpetual War".

Sayfa 221: "tarihi inşa edilmektedir": Richard Lacayo, "Prints of Darkness", *Time*, 3 Nisan 2000.

Sayfa 221: "kaos", "imkansızlık", "dehşet verici bir umutsuzluk": Allen, "Seasons in Hell", 106.

Sayfa 221: "kozmik bir yanıklık": Allen, "Seasons in Hell", 106.

Sayfa 221: "gaddar tavrının" izleyicilerini [...] "cezalandırdığını": Woodward, "To Hell and Back".

Sayfa 221: "başımıza bir silah dayamak": Woodward, "To Hell and Back".

Sayfa 221: "Minnet mi duymalıyız?": Woodward, "To Hell and Back".

Sayfa 221: "harap": Gerhart, "War's Unblinking Witness".

Sayfa 222: "korkunç bir sanatsallıkla": Sarah Boxer, "Photography Review: The Chillingly Fine Line between Ecstacy and Grief", *New York Times*, 9 Haziran 2000, 27.

Sayfa 222: "darmadağın ve çoğu zaman bulanık resimleri": Woodward, "To Hell and Back"

Sayfa 222: "kalpsiz fırsatçılar": Jansson, "Photography's Dissidents", 44.

Sayfa 223: "anlamakta güçlük çekiyorum": Jansson, "Photography's Dissidents", 44.

Sayfa 225: "bir dönüm noktasıdır": Sontag, *Regarding the Pain of Others*, 44-45.

Sayfa 225: "Bir zamanlar yalnızca dinî bir açıdan ele alınabilen ağıt kavramı": J. M. Bernstein, "Dismembered and Re-membered Bodies", yayınlanmamış makale.

Sayfa 225: "Modernist biçimselliği": Bernstein, "Dismembered and Re-membered Bodies".

Sayfa 225: "hatlara, kadrajlara, kesimlere": Convert, "James Nachtwey: Bibliotheque Nationale", *Art Press*, no. 286. (Ocak 2003).

Sayfa 225: "otoriter": Convert, "James Nachtwey"; Bu eleştiride, vahşet imgelerinde bizleri ahlaki özgürlüğümüzden mahrum bırakan bir şeyler olduğunu ifade eden Roland Barthes'dan tınılar vardır. Konu hakkında daha fazlası için, bkz. Birinci Bölüm.

Sayfa 225: "eleştirel bir tarihsel okuma olasılığı": Convert, "James Nachtwey"

Sayfa 226: "Kayıp ruhları benimle bulacaksın": James Nachtwey, *Inferno*, (New York: Phaidon, 1999), sayfa numarası bulunmamaktadır.

Sayfa 227: "katışıksız basitliğin dramı": Theodor W. Adorno, "Commitment", Adorno, *Can One Live after Auschwitz?* 251.

Sayfa 227: "kum üzerinde bir çizgi": David Rieff, "The Quality of Mercy", *Los Angeles Times Book Review*, 19 Mart 2000, 1.

Sayfa 227: "en ölümcül çatışma": Amy Goodman, "The Invisible War", *Truthdig*, 23 Ocak 2008.

Sayfa 227: " Nachtwey'in davaları olmadığı": Woodward, "To Hell and Back".

Sayfa 229: "bir iyimserlikten çok": Michael Ignatieff, *The Warrior's Honor: Ethnic War and the Modern Conscience* (New York: Henry Holt, 1997), 18.

Sayfa 229: "hislerini somut birer duruşa dönüştürmeye": Nachtwey, *Inferno*, 469.

Sayfa 230: "Çok sık değil": Peter Aspden, "Perspectives: Focusing on the Lost People", *Financial Times*, 29 Ocak 2003.

Sayfa 230: "Benim işim bir yere gidip, orada harap olmak değil": Cruickshank, "James Nachtwey's 'Inferno'". Kırk yılı aşkın süredir Magnum üyesi olan Philip Jones Griffiths de benzer bir ifadede bulunmuştur: "Duygusallaşan bir fotoğrafçı, kan görünce bayılan bir cerrah kadar işe yaramazdır." (William Messer, "Presence of Mind: The Photographs of Philip Jones Griffiths", *Aperture*, no. 190 [İlkbahar 2008]: 64.)

Sayfa 230: "klasik bir ahlaki zevksizlik": Kozloff, "Terror and Photography", 37.

Sayfa 231: "ahlaki bir acı çekip çekmediği", "Hayır": Linklater, "The Last Witness".

Sayfa 231: "Kongolu askerler tutsakları suiistimal ediyor": Don McCullin, *Hearts of Darkness* (New York: Alfred A. Knopf, 1981), 63.

Sayfa 231: "Açlık, sefalet ve ölümle kaynayan bir suyun üzerinde yürüyemezsiniz": Don McCullin, *Unreasonable Behaviour: An Autobiography* (New York: Alfred A. Knopf, 1992), 218.

Sayfa 232: "Londra'ya giden o trendeyken kendimden ve mesleğimden tiksiniyordum": Capa, *Images of War*, 62.

Sayfa 233: "manşetlik fotoğraflar": Greg Marinovich ve João Silva, *The Bang-Bang Club: Snapshots from a Hidden War* (New York: Basic Books, 2000), 38.

Sayfa 233: "Zulular ve ben, [...] koşturduk": Marinovich ve Silva, *The Bang-Bang Club*, 15.

Sayfa 234: "O katiller çemberinin bir parçasıydım": Marinovich ve Silva, *The Bang-Bang Club*, 16.

Sayfa 234: "yarılmış kafasına [...] Ama ışık rezaletti": Marinovich ve Silva, *The Bang-Bang Club*, 44-45.

Sayfa 234: "bir grup kadın": Marinovich ve Silva, *The Bang-Bang Club*, 44-45.

Sayfa 235: "bir barakada durduk": Marinovich ve Silva, *The Bang-Bang Club*, 128-29.

Sayfa 235: "acılarını bizzat yaşamadık": Marinovich ve Silva, *The Bang-Bang Club*, 224.

Sayfa 235: "asla kendinizi keskin nişancı ateşine maruz bıraktığınız andaki kadar özgür olamazsınız." Gerhart, "War's Unblinking Witness"

Sayfa 235: "buharlaşırken": James Nachtwey, "Day One", VII, *War* (New York: De.Mo, 2003), 17.

Amerika'ya yönelik bir savaş ilanı: 2008 yılında, Alman sanatçı Hans-Peter Feldmann tarafından Uluslararası Fotoğraf Merkezi'nde gerçekleştirilen "9/12 Front PAge 2001" adlı bir enstalasyon projesi, bunun El Kaide saldırılarının dünya çapındaki genel algısı olduğunu göstermiştir.

Sayfa 236: "O dönem, farklı hikayeleri fotoğrafladığımı düşünürdüm.": Nachtwey, "Day One", 19.

Sayfa 236: "anti-hümanist" ve "Manici": Bruno Chalifour, "From Inferno to War: A Few Considerations on James Nachtwey, VII, and War Photography", *Afterimages* 32, no. 6 (May 2004).

Sayfa 237: "lime lime": Nachtwey, *War*, 318-19.

Sayfa 238: "dini deliliğe olan şevk": John Stanmeyer, "Thought", VII. *War*, 129.

Sayfa 239: New York'un Greenwich kasabasında küçük bir galeri: Fotoğrafların bir kısmı *National Geographic*'de yayınlanmıştır; bkz. "Military Medicine", www.national geographic.com/2006/12/iraq-medicine/nachtwey-photography

Sayfa 240: "şarapnel ile deşilmiştir": Neil Shea ve James Nachtwey, "Iraq War Medicine", *National Geographic*, Aralık 2006, resim 9.

Sayfa 242: "dehşet verici": Gareth Evans, "Confronting the Challenge of Terrorism: International Relations After 9/11", *Rethink: Causes and Consequences of September 11*, editör: Giorgio Baravalle (Millbrook, NY: de.Mo, 2003), 85.

Sayfa 242: ""terör [...] mesafeleri çökertti": Michael Ignatieff, "The American Empire: The Burden", Baravalle, *Rethink*,389.

9. Bölüm

Sayfa 245: "Hiçbiri": Harry Kreisler, "Images, Reality, and the Curse of History: Conversation with Gilles Peress, Magnum Photographer", 10 Nisan 1997, www.globetrotter.berkeley.edu/Peress/peress-cono-html.

Sayfa 245: "birbirinde beslendiği": Carole Kismaric, "Gilles Peress", *Bomb 59* (İlkbahar 1997).

Sayfa 246: "açıklayıcı ve otorite karşıtı ruh": Morris Dickstein, *Double Agent: The Critic and Society* (New York: Oxford University Press, 1992), 4.

Sayfa 246: "hayali göndermeler": Dickstein, *Double Agent*, 4.

Sayfa 246: "Dil, gerçeklikten kopmaya başladı": Kismaric, "Gilles Peress".

Sayfa 246: "entelektüel bir hastalık": Kismaric, "Gilles Peress"

Sayfa 246: "Peress'in fotoğrafları [...] birer egzersizdir": Rieff, "The Quality of Mercy", 2.

Sayfa 246: "kendinden şüphenin metodolojisi": "Students Chat with Gilles Peress", 18 Mart 1998, www.globetrotter.berkeley.edu/Berkeley/peress-chat1.html.

Sayfa 247: "tarihin laneti": *To the Rescue: Eight Artists in an Archive* (New York: American Jewish Joint Distribution Committee, 1999), 65.

Sayfa 247: "babamı hatırlıyorum": *To the Rescue*, 64.

Sayfa 247: "Sanki Yahudiler İsviçre'ye tatile gibi": Tuller, "Through a Lens Darkly".

Sayfa 247: "dehşet albümü": *To the Rescue*, 68.

Sayfa 247: "Babamın Bana Asla Anlatmadığı Birkaç Şey": Eleştirmen Eleanor Heartney *Art in America*'da şu yorumda bulunmuştur: "Ancak Gilles Peress arşivleri adeta bir tarihçi gibi kullanarak, olayları biçimlendiren kuvvetleri aydınlatacak bir temsil oluşturabilir.", Eleanor Heartney, "Between Horror and Hope", *Art in America* 87, no. 11 (November 1999): 75.

Sayfa 248: "Biz Avrupalılar kendi geçmişimizin kusmuğunda yüzüyoruz.": *To the Rescue*, 65.

Sayfa 248: "o siyasi dil kulaklarımdaydı": Kriesler, "Images, Reality, and the Curse of History."

Sayfa 248: "anlamakta bir araç ve vasıta": Kriesler, "Images, Reality, and the Curse of History."

Sayfa 249: "postmodenizmin dünyayla yüzleşememesi": Kriesler, "Images, Reality, and the Curse of History."

Sayfa 249: "son derece inatçı bir tür burjuva folkloru": Allan Sekula, "On the Invention of Photographic Meaning", Sekula, *Photography Against the Grain*, 5.

Sayfa 249: "mutlak ve katıksız gerçekten başka bir şey kaydedemeyeceğini": James Agee ve Walker Evans, *LEt Us Now Praise Famous Men* (Boston: Houghton Mifflin, 1960), 234.

Sayfa 249: "gerçek, ilişki ve nesnel amaçlar": Jean Baudrillard, *Simulations*, çeviri: Paul Foss, Paul Patton ve Philip Beitchman (New York: Semiotext(e), 1983, 6).

Sayfa 250: "yarısı izleyicide gizli olan": Kriesler, "Images, Reality, and the Curse of History."

Sayfa 250: "benim dilimin bittiği an": Kriesler, "Images, Reality, and the Curse of History."

Sayfa 250: "en baskın ses": Kismaric, "Gilles Peress"

Sayfa 250: "bir intikam ile": *To the Rescue*, 67.

Sayfa 251: "beş haftalık süreç içerisinde çekilen bu fotoğraflar": Gilles Peress, *Telex Iran: In the Name of the Revolution*, deneme: Gholam-Hussein Sa'edi (Zürih: Scalo, 1997), sayfa numarası bulunmamaktadır.

Sayfa 251: "dolaylı olarak herhangi bir ahlaki duruş edinmekten kaçınmak": Grundberg, *Crisis of the Real*, 194.

Sayfa 252: bir mollanın portre fotoğrafı: Fotoğraftaki molla, Devrin'in ilk günlerinde son derece popüler olan demokrasi yanlısı molla Muhammed Kazım Şeriatmedari'dir. Şeriatmedari daha sonra Ayetullah Humeyni tarafından yakalanmış ve işkence gördükten sonra da öldürülmüştür.

Sayfa 254: "ölüm çemberi": Kapuscinksi, *Shah of Shahs*, 12.

Sayfa 254: "hiçliğe yol alan mülteciler... sakat dünya": Adam Zagazewski, "Try to Praise the Mutilated World", *New Yorker*, 24 Eylül 2001.

Sayfa 255: "Bu silbaştan Münih gibi": Gilles Peress, *Farewell to Bosnia*, (Zürih: Scalo, 1994), sayfa numarası bulunmamaktadır.

Sayfa 257: "korkutucu ve görkemli bir gerçekçilik": Richard Pierre Claude, "Book Review: The Graves: Srebrenica and Vukovar", *Human Rights Quarterly* 21, no. 2 (1999): 540.

Sayfa 257: "Daha çok bir polis fotoğrafçısı gibi çalışıyorum": Gilles Peress, "I Don't Care That Much Anymore about "Good Photography"", *U. S. News and World Report*, 6 Ekim 1997.

Sayfa 259: "O bana nasıl bakıyorsa, ben de ona öyle bakıyordum": Peress, *The Silence* (New York: Scalo, 1995), sayfa numarası bulunmamaktadır.

Sayfa 259: "sorunlu ve rahatsız edici": Mark Durden, "Eye-to-Eye", *Art History* 23, no. 1 (Mart 2000): 129.

Sayfa 259: "Objektifin görüşü, kendisinin ahlakın doğru kanadında olduğu görüşüyle": Mirzoeff, "Invisible Again", 88.

toplu tecavüz: Ayrıntılı bilgi için, bkz. Jonathan Torgovnik, *Intended Consequences: Rwandan Children Born of Rape* (New York: Aperture, 2009).

Sayfa 262: "Kampları ziyaret etmeyi neredeyse imkansız kılan": Philip Gourevitch, *We Wish to Inform You That Tomorrow We Will Be Killed with Our Families: Stories from Rwanda* (New York: Farrar, Straus and Giroux, 1998), 267.

Sayfa 262: "sürekli kusacağı hissi yaşadığını": Kreisler, "Images, Reality, and the Curse of History".

Sayfa 262: "aşırı ve amansız": Durden, "Eye-to-Eye", 129.

Sayfa 262: "siyaset öncesi şekilsiz bir kaos": Mirzoeff, "Invisible Again", 88.

Sayfa 262: "Bizimki keder, korku ve akıl almazlığın getirdiği bir suskunluktu": Fergal Keane, "Spiritual Damage", *Guardian*, 27 Ekim 1995.

Sayfa 263: "Tüm gençliğim Rousseauvarî düşünceler üzerine kurulmuştu": Kreisler, "Images, Reality, and the Curse of History".

Sayfa 263: "bir tür fifti-fifti anlayışı": Kreisler, "Images, Reality, and the Curse of History".

Sayfa 263: "hızla gerçekleşen tarihin sürati": *To the Rescue*, 66.

Sayfa 264: "bel altında kalp dövmesi": Eugene Richards ve Janine Altongy, *Stepping through the Ashes* (New York: Aperture, 2002), sayfa numarası belirtilmemiştir.

Sayfa 265: "faniliğin gözdağı": Alice Rose George, Gilles Peress, Michael Shulan ve Charles Traub, *Here Is New York* (Zürih: Scalo, 2002), 10.

Sayfa 265: "kusursuz bir mecradır": George ve diğerleri, *Here Is New York*, 8-9.

Sayfa 266: "hem ikonik, hem de yasaklıdır": Tom Junod, "The Falling Man", *Esquire*, Eylül 2003.

Sayfa 266: "en rahatsız edici yönlerini görme arzusu": Junod, "The Falling Man".

Sayfa 268: "kendi adına [...] konuşabileceğini": George ve diğerleri, *This Is New York*, 9.

Sayfa 268: "bu bilgeliğin [...] içerisinde yattığı": George ve diğerleri, *This Is New York*, 9.

Sayfa 268: "Artık biçime dair her şeyi bırakıp": Yazarın Gilles Peress ile konuşmasından, 20 Kasım 2008.

Sayfa 268: "Özel Kuvvetler ile Irak'ta görev yapmak, [...] çok daha kolaydı": Yazarın Gilles Peress ile konuşmasından, 20 Kasım 2008.

Sayfa 269: "*Sanırım* Cleveland'dayım": Gilles Peress, "A Sleep of Reason", www.inmotion.magnumphotos.com/essay/sleep-of-reason.

Sayfa 270: "sapkın bir tür faşizm": Grundberg, "Point and Shoot", 109. Ayrıntılı bilgi için, bkz. İkinci Bölüm.

Sayfa 270: "postmodern sonrası": Yazarın Gilles Peress ile konuşmasından, 20 Kasım 2008.

Sayfa 270: "bir döneme adım atıyoruz": Yazarın Gilles Peress ile konuşmasından, 20 Kasım 2008.

Sayfa 270: "Artık otoritenin bir sesi yoktur": Yazarın Gilles Peress ile konuşmasından, 20 Kasım 2008.

Sayfa 270: "imgelerin yaratıcısı olarak Nietzschevari bir yarı tanrı fikri": Yazarın Gilles Peress ile konuşmasından, 20 Kasım 2008.

Sayfa 270: "halen[...] fikirlerimizi düzenleyebildiğimiz bir ortamdır": Yazarın Gilles Peress ile konuşmasından, 20 Kasım 2008.

Kaynakça

Abdul-Ahad, et al. *Unembedded: Four Independent Photojournalists on the War in Iraq.* White River Junction: Chelsea Green, 2005.

Abrahams, Fred, ve Eric Stover. *A Village Destroyed, May 14, 1999: War Crimes in Kosovo.* Fotoğraflar: Gilles Peress . Berkeley: University of California Press, 2001.

Adatto, Kiku. *Picture Perfect: Life in the Age of the Photo Op.* Princeton: Princeton University Press, 2008.

Adelson, Alan, ve Robert Lapides; ed. *Lodz Ghetto: Inside a Community Under Siege.* New York: Viking. 1989.

Adorno, Theodor W. *Can One Live After Auschwitz?* Editör: Rolf Tiedemann. Çeviri: Rodney Livingstone et al. Stanford University Press, 2003.

Adorno, Theodor W. "Cultural Criticism and Society." Adorno, *Prisms*, 17-34. Çeviri: Samuel Weber ve Shierry Weber. Londra: Neville Sperman, 1967.

Adorno, Theodor W. *Negative Dialectics.* Çeviri: E. B. Ashton. Londra: Routledge & Kegan Paul, 1973.

Agee, James. *Agee on Film.* Vol.1. New York: Perigee, 1983.

Agee, James, ve Walker Evans. *Let Us Now Praise Famous Men.* Boston: Houghton Miffli, 1960.

Améry, Jean. *At the Mind's Limits: Contemplations by a Survivor on Auschwitz and its Realities.* Çeviri: Sidney Rosenfeld and Stella P. Rosenfeld. New York: Schocken Books, 1986.

Améry, Jean. *Radical Humanism: Selected Essays.* Düzenleme ve çeviri: Sidney Rosenfeld ve Stella P. Rosenfeld. Bloomington: Indiana University Press, 1984.

Apenszlak, Jacob; ed. *The Black Book of Polish Jewry: An Account of the Martyrdom of Polish Jewry under the Nazi Occupation.* New York: Roy Publishers, 1943.

Appleford, Steve. "The Eyes of Perpetual War" *LA Weekly*, November 20, 2002, 1.

Arad, Yitzhak; ed. *The Pictorial History of the Holocaust.* New York: Macmillan, 1990.

Arendt, Hannah. *Eichmann in Jerusalem: A Report on the Banality of Evil.* New York: Penguin, 1994.

Arendt, Hannah. *On Revolution.* New York: Penguin, 1990.

Arendt, Hannah. *The Origins of Totalitarianism.* Cleveland: Meridian Books, 1962.

Aspden, Peter. "Perspectives: Focusing on the Lost People. Lunch with the FT: Photographer James Nachtwey." *Financial Times*, 29 Ocak 2000, 3.

Azoulay, Ariella. *The Civil Contract of Photography*. Çeviri: Rela Mazali ve Ruvik Danieli. New York: Zone Books, 2008.

Baer, Ulrich. *Spectral Evidence: The Photography of Trauma*. Cambridge, MA: MIT Press, 2002.

Balsells, David, Jordi Berrio ve Josep Rigol. *La Guerra Civil Espanyola: Fotografs per la Historia*. Barselona: Museum Nacional d'Art de Catalunya, 2002.

Baravalle, Giorgio; ed. *Rethink: Cause and Consequences of September 11*. Millbrook, NY: de.Mo, 2003.

Barthes, Roland. *Camera Lucida*. Çeviri: Richard Howard. New York: Hill and Wang, 1981.

Barthes, Roland. *The Eiffel Tower and Other Mythologies*. Çeviri: Richard Howard. New York: Hill and Wang, 1979.

Baudelaire, *Charles. Baudelaire: Selected Writings on Art and Artists*. Çeviri: P.E Charvet. Middlesex: Penguin, 1972.

Baudrillard, Jean. *Simulations*. Çeviri: Paul Foss, Paul Patton, ve Philip Beitchman. New York: Semiotexte(e),1983.

Beah, Ishmael. *A Long Way Gone: Memories of Boy Soldiers*. New York: Farrar, Straus and Giroux, 2007.

Benjamin, Walter. *Illuminations*. Editör: Hannah Arendt. Çeviri: Harry Zohn. New York: Schocken, 1969.

Benjamin, Walter. *Selected Writings*. Vol. 2, 1927-1934. Editör: Michael W. Jennings, Howard Eiland, and Gary Smith. Çeviri: Rodney Livingstone et al. Cambridge, MA: Belknap/Harvard, 1999.

Berger, John. *About Looking*. New York: Vintage, 1991.

Berger, John. *Selected Essays*. Editör: Geoff Dyer. New York: Pantheon, 2001.

Berger, John ve Jean Mohr. *Another Way of Telling*. New York: Vintage, 1995.

Bernstein, J.M. "Dismembered and Re-membered Bodies." Yayınlanmamış makale.

Birns, Jack. *Assignment Shanghai: Photographs on the Eve of the Revolution*. Berkeley: University of California, 2003.

Bolton, Richard; ed. *The Contest of Meaning: Critical Histories of Photography*. Cambridge, MA: MIT Press, 1992.

Bondi, Inge. *Chim: The Photographs of David Seymour*. New York: Bullfinch Press, 1996.

Boston, Phoenix. "Freedom to Choose." 6-13 Haziran 2002.

Boxer, Sarah. "Photography Review: The Chillingly Fine Line Between Ecstasy and Grief." New York Times, 9 Haziran 2000, E27.

Boxer, Sarah. "Torture Incarnate and Propped on a Pedestal". *New York Times*, 13 Haziran 2004, 14.

Brauman, Rony."From Philanthrophy of Humanitarianism." *South Atlantic Quarterly* 103, no.2/3 (İlkbahar/Yaz 2004): 397-417.

Brecht, Bertolt. *Poems*: 1913-1956. Editör: John Willett. Londra: Libris, 1998.

Brothers, Caroline. *War and Photography: A Cultural History*. Londra: Routledge, 1997.

Bruckner, Pascal. *The Tears of the White Man: Compassion as Contempt*. Çeviri: Williams R. Beer. New York: Free Press, 1986.

Burgin, Victor; ed. *Thinking Photography*. Londra: Palgrave, 1982.

Burston, Bradley. "The Gaza War as Reality Television." *Haaretz*, 26 Ocak 2009.

Burston, Bradley. "Mideast Horrors: What We're Shown and Why." *Haaretz*, 13 Mayıs 2004.

Calderwood , Eric. "The Violence Network." *boston*.com, 18 Ocak 2009.

Capa, Cornell; ed. *David Seymour—"Chim.* "New York: Grossman Publishers, 1974.

Capa, Robert. *Death in the Making*. Fotoğraflar: Robert Capa, Gerda Taro. New York: Covici-Friede, 1938.

Capa, Robert. *Heart of Spain: Robert Capa's Photographs of the Spanish Civil War*. New York: *Aperture*, 1999.

Capa, Robert. *Images of War*. New York: Grossman, 1964.

Capa, Robert. *Slightly Out of Focus*. New York: Modern Library, 1999.

Capa, Robert ve David Seymour "Chim." *Front Populaire*. Metin: Georgette Elgey. Paris: Chene/Magnum, 1976.

Capa, Robert ve David Seymour "Chim" ve Georges Soria. *Les Grandes Photos de la Guerre d'Espagne*. Paris: Edition Jannink, 1980.

Carter, Philip. "The Road to Abu Ghraib" *Washington Monthly*, Kasım 2004, 20.

Centelles, Agusti. *Centelles: Las Vidas de un Fotografo 1009-1985*. Barselona: Lunwerg, 2006.

Centelles, Agusti. *Fotoperiodista*. Barcelona: Fundacio Caix de Catalunya, 1988.

Chalifour, Bruno. "From Inferno to War: A Few Considerations on James Nachtwey, VII and War Photography." *Afterimage* 32, no. 6 (Mayıs/Haziran 2004): 4-5.

Chaouat, Bruno. "In the Image of Auschwitz." *diacritics* 36, no. 1 (İlkbahar 2006): 86-96.

Claude, Richard Pierre "Book Review: The Graves: Srebrenica and Vukovar." *Human Rights Quarterly* 21, no. 2 (1999): 538-40.

Clendinnen, Inga. *Reading the Holocaust*. Cambridge: Cambridge University Press, 1999.

Cohen, Stanley. *States of Denial: Knowing about Atrocities and Suffering*. Cambridge: Polity Press, 2001.

Coll, Steve. "Letter from Pakistan: Time Bomb." *New Yorker*, 28 Ocak 2008, 45-57.

Convert, Pascal. " James Nachtwey: Bibliotheque Nationale." *Art Press*, no. 286 (Ocak 2003): 83-84.

Costa, Flavia. "Beautiful Misery." *Journal of Latin American Cultural Studies* 12, no. 2 (2003): 215-27.

Cott, Jonathan. "The Rolling Stone Interview: Susan Sontag." *Rolling Stone*, 4 Ekim 1979.

Craig, Olga. "The New Tricoteuses" *Telegraph* (Londra), 17 Ekim 2004.

Crimp, Douglas. "The Photographic Activity of Postmodernism." *October* 15 (Kış 1980): 91-101.

Cruickshank, Douglas. " James Nachtwey's 'Inferno'". *Salon.com*, 10 Nisan 2000.

Daylight. "Iraq from Within: Photographs by Iraqi Citizen" (Yaz 2004): 36-49.

Dean, Carolyn J. *The Fragility of Empathy After the Holocaust*. Ithaca: Cornell University Press, 2004.

Deutscher, Isaac. *The Cultural Revolution in China*. Nottingham: Bertrand Russell Peace Foundation, 1969.

Dickstein, Morris. *Double Agent: The Critic and Society*. New York: Oxford University Press, 1992.

Didi-Huberman, Georges. *Images in Spite of All: Four Photographs from Auschwitz*. Çeviri: Stane B. Lillis. Chicago: University of Chicago Press, 2008.

Durden, Mark. "Eye-to-Eye." *Art History* 23, no. 1 (Mart 2000): 124-29.

Esslin, Martin. *Brecht: A Choice of Evils*. London: Methuen,1984.

Esslin, Martin. *Brecht: The Man and His Work*. Garden City: Anchor Books, 1971

Falconer, Delia. *The Service of Clouds*. New York: Farrar, Straus and Giroux, 1997.

Fransworth, Elizabeth. "Interview with James Nachtwey." *News Hour with Jim Lehrer*. PBS, 16 Mayıs 2000.

Foster, Hal; ed. *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture*. Seattle: Bay Press, 1983.

Friedman, Thomas L. "Talking Turkey with Syria." New York Times, 26 Temmuz 2006, A17.

Friend, David. "The Black Slab (An Appreciation of James Nachtwey's Inferno)." *Digital Journalist*, no. 0007.

Fuller, Margaret. *The Writings of Margaret Fuller*. Editör: Mason Wade. New York: Viking, 1941.

Fussman, Cal "What I've Learned." *Esquire*, Ekim 2005, 206.

Gao, Yuan. *Born Red: A Chronicle of the Cultural Revolution*. Stanford: Stanford University Press, 1987.

Gellehorn, Martha. *The Face of War*. New York: Atlantic Monthly Press, 1988

George, Alice Rose, Gilles Peress, Michael Shulan ve Charles Traub. *Here is New York: A Democracy of Photographs*. Zürih: Scalo, 2002.

Gertart, Ann "War's Unblinking Eyewitness." *Washington Post*, 11 Nisan 2000, C1.

Gernstei, Helmut ve Alison Gernsheim. *The History of Photography: From the Camera Obscura to the Beginning of the Modern Era*. New York: McGraw-Hill, 1969.

Goldberg, Vicki; ed. *Photography in Print: Writings from 1816 to the Present*. Albuquerque: University of the New Mexico Press, 1981.

Goodman, Amy. "The Invisible War", *Truthdig*, 23 Ocak 2008.

Gourevitch, Philip. *We Wish to Inform You That Tomorrow We Will Be Killed with Our Families: Stories from Rwanda*. New York: Farrar, Straus and Giroux, 1998.

Gourevitch, Philip ve Errol Morris. *Standard Operating Procedure*. New York: Penguin Press, 2008.

Griffiths, Philip Jones. *Vietnam Inc*. New York: Phaidon, 2001.

Grossman, Mendel. *With a Camera in the Ghetto*. Tel Aviv: Ghetto Fighters' House and Hakibbutz Hameuchaud Publishing House, 1970.

Grosz, George ve John Heartfield. *Grosz/Heartfield: The Artist as Social Critic*. Minneapolis: University of Minnesota, 1980.

Grundberg, Andy. *Crisis of the Real: Writings on Photography since 1974*. New York: *Aperture*, 1999.

Grundberg, Andy. "Point and Shoot." *American Scholar* 74, no. 1 (Kış 2005): 105-9.

Gutman, Israel ve Bella Gutterman; eds. *The Auschwitz Album: The Story of a Transport*. Jerusalem: Yad Vashem, 2002.

Habermas, Jürgen, Philip Brewster ve Carl Howard Buchner. "Consciousness-Raising or Redemptive Criticism: The Contemporaneity of Walter Benjamin." *New German Critique*, no. 17 (İlkbahar 1979): 30-59.

Hagelin, Rebecca. "Down the Sewer to Abu Ghraib." *Los Angeles Times*, 26 Mayıs 2004, B11.

Hamburg Institute for Social Research; ed. *The German Army and Genocide: Crimes against War Prisoners, Jews and Other Civilians in the East, 1939-1944*. New York: New Press, 1999.

Harkin, James. "Shock and Gore." *Financial Times*, 13 Ocak 2006, 22.

Hatzfeld, Jean. *Machete Season: The Killers in Rwanda Speak*. Çeviri: Linda Coverdale. New York: Farrar, Straus and Giroux, 2005.

Heartfield, John. *Photomontages of the Nazi Period*. New York: Universe Books, 1977.

Heartney, Elenaor. "Between Horror and Hope." *Art in America* 87, no. 11 (Kasım 1999): 75-79.

Henninger, Daniel. "Wonder Land: Want a Different Abu Ghraib Story? Try This One." *Wall Street Journal*, 14 Mayıs 2004, A12.

Hersey, John. "The Man Who Invented Himself." *47: The Magazine of the Year* (Eylül 1947): 68-77.

Heydecker, Joe J. *The Warsaw Ghetto: A Photographic Record 1941-1944*. London: I. B. Tauris & Co. Ltd., 1990.

Hicks, Tyler, John F. Burns ve Ian Fisher. *Histories Are Mirrors: The Path of Conflict Through Afghanistan and Iraq*. New York: Umbrage Editions, 2004.

Hilberg, Raul. *Sources of Holocaust Research: An Analysis*. Chicago: Ivan R. Dee, 2001.

Hobsbawm, Eric. "War and Peace." *Guardian*, 23 Şubat 2002.

Hochschild, Adam. *King Leopold's Ghost*. New York: Mariner, 1999.

Horn, Miriam. "Image Makers." *U.S . News & World Report*, 6 Ekim 1997, 60.

Howe, Irving. "Writing and the Holocaust." *In Writing and the Holocaust*, 175-99. Editör: Berel Lang. New York: Holmes & Meier, 1988.

Howe, Peter. *Shooting Under Fire: The World of the War Photographer*. New York: Artisan, 2002.

Hughes, Holly Stuart. "Lessons of Rwanda." *Photo District News* 24, no. 6 (Haziran 2004): 42-45.

Hughes, Robert. *The Shock of the New*. London: Thames and Hudson, 1980.

Human Rights Watch. " Sierra Leone: Getting Away with Murder, Mutilation, Rape: New Testimony from Sierra Leone." *World Report* 11 (1999).

Hunt, Lynn. *Inventing Human Rights: A History*. New York: W. W. Norton, 2007

Ignatieff, Michael. *Human Rights as Politics and Idolatry*. Princeton University Press, 2001.

Ignatieff, Michael. *The Warrior's Honor: Ethnic War and the Modern Conscience*. New York: Henry Holt, 1997.

"Inconvenient Evidence: Iraqi Prison Photographs from Abu Ghraib." International Center of Photography sergisi , New York, 17 Eylül-28 Kasım 2004.

International Crisis Group. "Liberia and Sierra Leone: Rebuilding Failed States." *Africa Report*, 8 Aralık 2004.

Israel, 50 Years: As Seen by Magnum Photographers. New York: *Aperture*, 1998.

" James Nachtwey: Testimony." International Center of Photography sergisi, New York, 23 Mayıs – 23 Temmuz 2000.

Jameson, Fredric. *Signatures of the Visible.* Londra: Routledge, 1992.

Jansson, Peder. "Photography's Dissidents: Documentarism vs. Visual Art? The Aesthetic Transformation of the Documentary Photograph." *Katalog,* (İlkbahar 2001): 42-26.

Jarrell, Randall. *No Other Book: Selected Essays.* Editör: Brad Leithauser. New York: Harper Collins, 1999.

Jean, François. *From Ethiopia to Chechnya: Reflection on Humanitarian Action, 1988-1999.* Editör: Kevin P. Q. Phelan. Çeviri: Richard Swanson. Doctors Without Borders, tarihsiz.

Junger, Sebastian. "The Terror of Sierra Leone." *Vanity Fair*, no. 480 (Ağustos 2000).

Junger, Sebastian. "Terror Recorded." *Vanity Fair*. no. 482 (Ekim 2000).

Junod, Tom. "the Falling Man." *Esquire*, Eylül 2003.

Kael, Pauline. *For Keeps*. New York: Plume, 1996.

Kael, Pauline. *Going Steady*. New York: Warner Books, 1979.

Kaes, Anton, Martin Jay ve Edward Dimendberg; ed. *The Weimar Republic Sourcebook*. Berkeley: University of California Press, 1994.

Kahn, Douglas. *John Heartfield: Art and Mass Media.* New York: Tanam Press 1985.

Kahn, Leora; ed. *Child Soldiers*. Brooklyn: powerHouse Books, 2008.

Kaldor, Mary. "Gaza: The 'New War'". *opendemocracy.net*, 18 Şubat 2009.

Kaldor, Mary. "How to Free Hostages: War, Negotiation, or Law-Enforcement?" *opendemocracy.net*, 29 Ağustos 2007.

Kamber, Michael ve Tim Arango."4,000 U.S. Death and A Handful of Images." *New York Times*, 26 Temmuz 2008, A1.

Kapuscinksi, Ryszard. *The Shadow of the Sun*. New York: Vintage, 2002.

Kapuściński, Ryszard. *Shah of Shahs*. Çeviri: William R. Brand and Katarzyna ve Mroczkowska-Brand. New York: Vintage, 1992.

Kazin, Alfred. *Contemporaries*. Boston: Little, Brown and Company, 1962.

Keane, Fergal. "Spiritual Damage." *Guardian*, 27 Ekim 1995.

Keane, John. *Reflections on Violence*. Londra: Verso, 1996.

Keenan, Thomas. "'Where Are Human Rights...?' Reading a Communiqué from Iraq.", *Nongovernmental Politics*, Editör: Michel Feher et al. New York: Zone Books, 2007.

Keller, Ulrich; ed. *The Warsaw Ghetto in Photographs: 206 Views Made in 1941*. New York: Dover Publications, Inc., 1984

Kershaw, Alex. *Blood and Champagne: The Life and Times of Robert Capa*. Cambridge, MA: Da Capo Press, 2002.

King, David. *Ordinary Citizens: The Victims of Stalin*. Londra: Francis Boutle Publishers, 2003.

Kismaric, Carole. " Gilles Peress." *Bomb 59* (İlkbahar 1977)

Kleinman, Arthur ve Joan Kleinman. "The Appeal of Experience; The Dismay of Images: Cultural Appropriations of Suffering in Our Times.", *Social Suffering*, Editör: Arthur Kleinman, Veena Das ve Margaret Lock, 1-23. Berkeley: University of California Press, 1997.

Knightley, Philip. *The First Casualty: From the Crimea to Vietnam: The War Correspondent as Hero, Propagandist and Myth–Maker*. New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1975.

Koudelka, Josef. *Invasion 68: Prague*. New York: *Aperture*, 2008.

Koudelka, Josef. "Invasion 68: Prague, Interview with Melissa Harris." *Aperture*, no. 192 (Sonbahar 2008): 22-31.

Kozloff, Max. "Terror and Photography". *Parnassus: Poetry in Review* 26, no. 2 (2002)

Kracauer, Siegfried. *The Mass Ornament*. Çeviri: Thomas Y. Levin. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1955.

Kracauer, Siegfried. *Theory of Film: The Redemption of Physical Reality*. Önsöz: Miriam Bratu Hansen. Princeton: Princeton University Press,1997.

Kreisler, Harry. "Images, Reality and the Curse of History: Conversation with Gilles Peress, Magnum Photographer." 10 Nisan 1997. http.//globetrotter.berkeley.edu/Peress/peress-cono.html.

Lacayo, Richard. "Prints of Darkness." *Time*, 2 Nisan 2000, 82.

Lacouture, Jean. *André Malraux*. Çeviri: Alan Sheridan. New York: Pantheon, 1975

Lanzmann, Claude. "Seminar with Claude Lanzmann, 11 April 1990". *Yale French Studies*, no. 79 (1991): 82-99.

Lanzmann, Claude. *Shoah: An Oral History of the Holocaust: The Complete Text of the Film*. New York: Pantheon, 1985.

Law, Kam-yee; ed. *The Chinese Cultural Revolution Reconsidered: Beyond Purge and Holocaust*. New York: Palgrave, 2003.

Law, Kam-yee. *League of Fighters for Freedom and Democracy. We Have Not Forgotten, 1939-1945*. Varşova: Polonia Publishing House, 1961.

Leggeth, Karby. "Images War Rages in Mideast." *Wall Street Journal*, 3 Ağustos 2006, A4

Leggeth, Karby. "Kidnappings Spur Israeli Offensive inside Lebanon." *Wall Street Journal*, 13 Temmuz 2006, 1.

Levi, Primo. *The Drowned and The Saved*. Çeviri: Raymond Rosenthal. New York: Vintage, 1989.

Levi, Primo. *Survival in Auschwitz*. Çeviri: Stuart Woolf. New York: Touchstone, 1996.

Levine, Steven I. "Mao and the Cultural Revolution in China: Commentaries on 'Mao's Last Revolution' and A Reply by the Authors." *Journal of Cold War Studies* 10. no. 2 (İlkbahar 2008).

Levy, Bernard-Henri. *War, Evil and the End of History*. Çeviri: Charlotte Mandell. London: Duckworth, 2004.

Leys, Simon. "After the Massacres." *New York Review of Books* 36, no. 15 (12 Ekim 1989).

Leys, Simon. *Chinese Shadows*. New York: Viking, 1977.

Liebman, Stuart; ed. *Claude Lanzmann's 'Shoah': Key Essays*. New York: Oxford University Press, 2007.

Linfield, Susie. "Interview with Arlene Croce". *Ink* 7, no. 1(İlkbahar 1996).

Linklater, Alexander. "The Last Withness." *Herald* (Glasgow), 29 Ocak 2000, 32.

Liss, Andrea. *Trespassing Through Shadows: Memory, Photography and The Holocaust*. Minneapolis: University of Minneasota Press, 1998.

Lissner, Jorgen. "Merchants of Misery." *New Internationalist* 100 (Haziran 1981).

Li Zhensheng. *Red-Color News Soldier* .New York: Phaidon, 2003.

Lyon, Danny "'Such Damnable Ghastliness': A Visit to the United States Holocaust Memorial Museum." *Aperture*, no.164 (Yaz 2001): 34-43

Makiya, Kanan. *Cruelty and Silence: War, Tyranny, Uprising and The Arab World*. New York: W.W. Norton, 1993

Malraux, André. *The Conquerors*. Çeviri: Stephen Becker. New York: Holt, Rinehart and Winston 1928.

Malraux, André. *Man's Fate*. New York: Vintage, 1990.

Malraux, André. "Mao and the Cultural Revolution in China: Commentaries on Mao's Last Revolution and A Reply by the Authors." *Journal of Cold War Studies* 10, no. 2 (İlkbahar 2008): 97-130.

Margalit, Avishai. *The Decent Society*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1996.

Marinovich, Greg and Joao Silva. *The Bang-Bang Club: Snapshots From A Hidden War*. New York: Basis Books, 2000.

McCarthy, Justine. "Fight for Justice". *Le Monde Diplomathique*, Ocak 2009, 10.

McCarthy, Mary. *Mary McCarthy's Theatre Chronicles, 1937-1962*. New York: Noonday Press, 1963.

McCullin, Don. *Hearts of Darkness*. New York: Alfred A. Knopf, 1992.

McPherson, Coco. "War on the Web." *Rolling Stone*, 2 Kasım 2006, 37-38.

Meddeb, Abdelwahab. "The Pornography of Horror." *signansight.com*, 14 Ocak 2009. (İlk olarak) *Frankfurter Rundschau*, 9 Ocak 2009 ve *Le Monde*, 12 Ocak 2009.

Messer, William. "Presence of Mind: The Photographs of Philip Jones Griffiths." *Aperture*, no.190 (İlkbahar 2008): 56-67.

Miller, Russell. *Magnum: Fifty Years at the Front Line of History*. New York: Grove Press, 1997.

Mirzoeff, Nicholas. "Invisible Again: Rwanda and Representation after Genocide." *African Arts* 38,no.3 (Autumn 2005): 36.

Mitchell, W. J. T. *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*. Chicago: University of Chicago Press, 1995.

Mitchell, W. J. T. *What Do Pictures Want? The Lives and Loves of Images*. Chicago: University of Chicago Press, 2005.

Moaveni, Azdeh. "How Images of Death Became Must-See TV." *Time*, 29 Nisan 2002.

Moore, Barrington, Jr. Moral *Purity and Persecution in History*. Princeton: Princeton University Press, 2000.

Morning Edition (NPR). "Hamas Launches Television Network." 7 Eylül 2008.

Morris, Errol. "Liar, Liar, Pants on Fire." *New York Times*, 10 Temmuz 2007. htpp://morris.blogs.nytimes.com/2007/07/10pictures-are-supposted-to-be-worth-a-thousand-words/.

Moss, Michael and Souad Mekhennet. "An Internet Jihad Aims at U.S. Viewers." *New York Times*, 15 Ekim 2007.

Moyn, Samuel. "Spectacular Wrongs." *Nations*, 13 Ekim 2008; 30-36.

Murphy, Caryle. "Grappling With the Morals on Display at Abu Ghraib." *Washington Post*, 29 Mayıs 2004, B9.

Nachtwey, James. *Civil Wars. Portfolio: Bibliothek der Fotografie* No. 6. Hamburg: Stern Gruner + Jahr, tarihsiz.

Nachtwey, James. "Ground Level: Photographs of James Nachtwey." Sergi kataloğu. Boston: Massachusetts College of Art, 1997.

Nachtwey, James. *Inferno*. Londra: Phaidon, 1999.

Namuth, Hans and Georg Reisner. *Spanisches Tagebuch 1936*. Berlin: Nishen, Verlag in Kreuzzberg, 1986.

National Intelligence Council Project. "Case Study: Intervention in Sierra Leone." htpp://www.cissm.umd.edu/papers/files/sera_leone.pdf.

New Republic. "The Face of Evil." 24 Haziran 2002, 8.

"9/12 Front Page 2001." International Center Of Photography sergisi, New York, 18 Ocak - 4 Mayıs, 2008.

Ohlsen, Becky. "Ethical Voyeurism." Yayınlanmamış makale.

Orwell, George. "Review." *In An Age Like This: The Collected Essays, Journalism and Letters of George Orwell*, Derleyen: Sonia Orwell ve Ian Angus, 1: 287-88. Boston: David R. Godine, 2000.

Paar, Martin ve Timothy Prus; eds. *Lodz Ghetto Album: Photographs By Henryk Ross*. London: Boot/Archive of Modern Conflict, 2004.

Packer, George. "Over Here: Iraq the Place vs. Iraq the Abstraction." *World Affairs* (Kış 2008).

Palmer, Torsten ve Hendrik Neubauer. *The Weimar Republic Through the Lens of the Press*. Köln: Könemann, 2000.

Panzer, Mary. "Picturing the Iraq War Veterans." *Aperture*, no. 191 (Yaz 2008): 76-81.

Peress, Gilles. *Farewell to Bosnia*. Zürih: Scalo, 1994.

Peress, Gilles. "I Don't Care That Much Anymore About 'Good Photography'" *U.S. News and World Report*, 6 Ekim 1997, 66.

Peress, Gilles. "Iraq's Army of the Night." *New York Times*, 1 Mayıs 2001. htpp://www.nytimes.com/packages/html/magazine/20050501_COMM_AUDIOSS/index.html.

Peress, Gilles. *The Silence*. New York: Scalo, 1995.

Peress, Gilles. "A Sleep of Reason." http://inmotion.magnumphotos.com/essay/sleep-of-reason

Peress, Gilles. *Telex Iran: In the Name of Revolution*. Deneme: Gholam-Hossein Sa'edi. Zürih: Scalo, 1997.

Peress, Gillles ve Philip Gourevitch. "Exile and Return." *New Yorker*, 19 Temmuz 1999.

Peress, Gilles ve Eric Stover. *The Graves: Srebrenica and Vukovar*. Zürih: Scalo, 1998.

Pirouz, Rouzbeh. "Empire's Mockery." *opendemocracy.net*, 11 Ekim 2004.

Prades, Eduard Pons ve Agusti Centelles Ossó. *Años de meurte y de esperanza, Tomo 1*. Barcelona: Editorial Blume, 1979.

Prince, Richard. *Why I Go to the Movies Alone*. New York: Tanam Press, 1983.

Pye, Lucian. "Reassessing the Cultural Revolution." *China Quarterly*, no. 108 (Aralık 1986): 597-612.

Pye, Lucian. The Tragedy of the Cultural Revolution. Urbana: University of Illinois, 1991.

Quétel, Claude. *Robert Capa: L'Oeil du 6 Juin 1944*. Paris: Gallimard, 2004.

Reinhardt, Mark, Holly Edwards ve Erina Duganne, ed; *Beautiful Suffering: Photography and the Traffic in Pain*. Chicago: University of Chicago Press, 2007.

Rich, Frank. "It Was the Porn That Made Them Do It." *New York Times*, 30 Mayıs, 2004, böl. 2,1.

Richard, Eugene ve Janine Altongy. *Stepping Through the Ashes*. New York: *Aperture*, 2002.

Rieff, David. *A Bed for the Night: Humanitarianism in Crisis*. New York: Simon & Schuster, 2002.

Rieff, David. "Migrations." Rolling Stone, 25 Mayıs 2000, 44.

Rieff, David. "The Quality of Mercy." *Los Angeles Times Book Review*, 19 Mart 2000, 1.

Riley, Chris ve Douglas Niven. *The Killing Fields*. Santa Fe: Twin Palms, 1996.

Ritchin, Fred. *After Photography*. New York: W. W. Norton, 2009.

Rohter Larry. "New Doubts Raised Over Famous War Photo." *New York Times*, 18 Ağustos 2009, C1.

Rorty, Richard. "Human Rights, Rationality and Sentimentality.", *On Human Rights: The Oxford Amnesty Lectures 1993*, Derleyen: Stephen Shute ve Susan Hurley. New York: Basic Books, 1993.

Rosenhaum, Ron. "Errol Morris Has a Very Blue Line: Curse Darkness." *New York Observer*, 24 Mayıs 2004, 1.

Rousseau, Jean-Jacques. *The Social Contract*. Derleyen: Charles M. Sherover. New York: New American Library, 1974.

Rubin, Michael. "Iran Against the Arabs." *Wall Street Journal*, 19 Temmuz 2006, A12.

Saba, Marcel; ed. *Witness Iraq: A War Journal, February-April 2003*. New York: powerHouse Cultural Entertainment 2003.

Salgado, Sebastião. *Terra*. Sao Paulo: Companhia das Letras, 1997

Salgado, Sebastião. *An Uncertain Grace*. Eduardo Galeano ve Fred Ritchin'den denemeler. New York: *Aperture*, 1990.

Salgado, Sebastião. *Workers: An Archaelogy of the Industrial Age*. New York: *Aperture*, 1993.

Sante, Luc ve Jim Lewis. "The Book Club: *Regarding the Pain of Others*." *Slate*, 26 Şubat 2003. http://www.slate.com/id/2079000/.

Scarry, Elaine. *The Body in Pain: The Making and Unmaking of the World.* New York: Oxford University Press, 1985

Scharf, Rafael F.; ed. *In the Warsaw Ghetto: Summer 1941.* New York: Aperture, 1993.

Schoenhals, Michael; ed. *China's Cultural Revolution, 1966-1969: Not a Dinner Party.* New York: M. E. Sharpe, 1996.

Schwarberg, Günther. *In the Ghetto of Warsaw: Heinrich Jöst's Photographs.* Göttingen, Almanya: Steidl, 2001.

Sekula, Allan. *Photography Against the Grain: Essays and Photo Works 1973-1983.* Halifax: Press of the Nova Scotia College of Art and Design, 1984.

Semprun, Jorge. *Literature or Life.* Çeviri: Linda Coverdale. New York: Viking 1997.

Shane, Scott. "The Struggle for Iraq: The Internet." *New York Times,* 9 Haziran 2006.

Shapiro, Bruce. "By All Means Look Away." *Salon,* Haziran 2002. http://dir.salon.com/story/news/feature/2002/06/13/pearl_video/print.html.

Shaw, Irwin. "Talking About Photography." *Vogue,* Nisan 1982, 145-46.

Shaw, Irwin ve Robert Capa. *Report on Israel.* New York: Simon and Schuster, 1950.

Shea, Neil ve James Nachtwey. "Iraq War Medicine." *National Geographic,* Aralık 2006.

Sheean, Vincent. *Not Peace But a Sword.* New York: Doubleday, Doran & Company, 1939.

Shklar, Jurith N. *Ordinary Vices.* Cambridge, MA: Harvard University Press, 1984.

Sischy, Ingrid. "Good Intentions" *New Yorker,* 9 Eylül 1991, 89-95.

Sliwinski, Sharon. "The Childhood of Human Rights: The Kodak on the Congo." *Journal of Visual Culture* 5, no. 3 (2006): 333-63

Solé i Sabaté, Josep M. ve Joan Villarroya. *Guerra I Propaganda: Fotografies del Comissariat de Propaganda de la Generalitat de Catalunya (1936-1939).* Barselona: Viena Edicions, 2005.

Solomon, Jay ve Mariam Fam. "Air Battle: Lebanese New Network Al-Manar Draws Fire as Arm of Hezbollah." *Wall Street Journal,* 28 Temmuz 2006.

Solomon-Godeau, Abigail. *Photography at the Dock: Essays on Photographic History, Institutions and Practices.* Minneapolis: University of Minnesota Press, 2003.

Sontag, Susan. *Against Interpretation and Other Essays.* New York: Farrar, Straus and Giroux, 1966.

Sontag, Susan. *On Photography.* New York: Anchor Books/Doubleday, 1990.

Sontag, Susan. *Regarding the Pain of Others.* New York: Farrar, Straus and Giroux, 2003.

Sontag, Susan. "Regarding the Pain of Others." *New York Magazine,* 23 Mayıs 2004, 24-30.

Sontag, Susan. *Under the Sign of Saturn*. New York: Picador, 1980.

Spence, Jonathan D. "China's Great Terror." *New York Review of Books*, 21 Eylül 2006.

Squiers, Carol; ed. *The Critical Image: Essays on Contemporary Photography*. Seattle: Bay Press, 1990.

Squiers, Carol; ed. *OverExposed: Essays on Contemporary Photography*. New York: New Press, 1999.

Stallabrass, Julian. "Sebastião Salgado and Fine Art Photojournalism." *New Left Review* 1, no. 223 (Mayıs-Haziran 1997): 131-60.

Stanley, Sarah. "War in Iraq: The Coordinates of A Conflict; An Exhibition of Photographs by VII; A Second Opinion" *Afterimage* (Mayıs/Haziran 2004).

Stone, I.F. *This Is Israel*. Fotoğraflar: Robert Capa, Jerry Cooke ve Tim Gidal, New York: Boni and Gear, 1948.

Straus, David Levi. *Between the Eyes: Essays on Photographs and Politics*. New York: *Aperture*, 2003.

Stroop, Jürgen. *The Stroop Report: The Jewish Quarter Is No More!* Çeviri: Sybil Milton. New York: Pantheon, 1979.

Struk, Janina. *Photographing the Holocaust :Interpretation of the Evidence*. Londra: I. B. Tauris & Co. Ltd. 2004.

"Students Chat with Gilles Peress." 18 Mart 1998. http://globetrotter.berkeley.edu/Peress/peress-chat1.html

Suri, Jeremi. *Power and Protest: Global Revolution and the Rise of Détente*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 2003.

Szarkowski, John. *Looking at Photographs: 100 Pictures from the Collection of the Museum of Modern Art*. Milano: Idea Editions, 1980.

Temple, Michael, James S. Williams ve Michael Witt; ed. *For Ever Godard*. London: Black Dog Publishing, 2007.

Thurston, Anne F. *Enemies of the People*. New York: Alfred A. Knopf, 1987.

Torgovnik, Jonathan. *Intended Consequences: Rwandan Children Born of Rape*. New York: *Aperture*, 2009.

To the Rescue: Eight Artists in an Archive. New York: American Jewish Joint Distribution Committee, 1999.

Trachtenberg, Alan; ed. *Classic Essays on Photography*. New Haven: Leete's Island Books, 1980.

Tuller, David. "Through A Lens Darkly." *San Francisco Chronicle*, 20 Nisan 1997, 3.

Twain, Mark. *King Leopold's Soliloquy*. New York: International Publishers, 1994.

VII. *Democratic Republic of the Congo: Forgotten War*. Millbrook, NY: de.Mo, 2005

VII. *War*. Millbrook, NY: de.Mo, 2003.

Voeten, Teun. *How de Body?* Çeviri: Roz Vatter-Buck. New York: St. Martin's Press, 2002.

Von Dewitz, Bodo ve Brooks Johnson; ed. *Shooting Stalin: The "Wonderful" Years of Photographer James Abbe*. Köln: Museum Ludwig, 2004.

War in Spain: Barbarity and Civilisation: A Document. Barselona, 1938.

Washington Times. "Iran's Twitter Revolution," 16 Haziran 2009.

Watts, Michael ve Iain Boal. "Working-Class Heroes: E. P. Thompson and Sebastião Salgado." *Transition*, no. 68 (1995): 90-115.

We Shall No Forgive! The Horrors of the German Invasion in Documents and Photographs. Moskova: Foreign Languages Publishing House (Iskra Revolutsii Printshop No.7), 1942

Whelan, Richard. *Robert Capa: A Biography*. New York: Knopf, 1985.

Whelan, Richard. *Robert Capa: The Definitive Collection*. New York: Phaidon, 2004.

Whelan, Richard. "Robert Capa's Falling Soldier: A Detective Story." *Aperture*, no.166 (İlkbahar 2002): 48-55.

Whelan, Richard. *This Is War! Robert Capa at Work*. New York: International Center of Photography, 2007.

Wilder, Charly. "The Masochistic Voyeur." Yayınlanmamış makale.

Willis, Ellen. "Why I'm Not For Peace." *Radical Society* 29, no.1 (Nisan 2002): 13-20.

Wilson, Edmund. *To the Finland Station*. New York: Noonday Press, 1990.

Wolff, Michael. "Al Jazeera's Edge." *New York*. 21 Nisan 2003.

Woodward, Richard B. "To Hell and Back." *Village Voice*, 6 Haziran 2000.

The Yellow Spot: The Outlawing of Half A Million Human Beings. New York: Knight Publications, 1936.

Zelizer, Barbie. *Remembering to Forget: Holocaust Memory Through the Camera's Eye*. Chicago: University of Chicago Press, 1998.

Žižek, Slavoj. "Between Two Deaths." *London Review of Books*, 3 Haziran 2004.

Dizin

11 Eylül 149, 162, 163, 173, 179, 224, 235, 236, 241, 242, 263, 264, 265, 266, 267, 268
1937 Guernica 2007 247
[Georges] Duhamel 175

A

Abbas 24, 52
Abbe, James 192, 300
Adorno, Theodor 49, 288
Affetmeyeceğiz! 85
Afrika Ulusal Kongresi (ANC) 233
Agee, James 10, 17, 249, 275, 306
Agusti Centelles 210
Akrepler 66, 285
Al-Aqsa TV 172
Al-Arabiya 172
Al-Ayyam 180
Al-Jazeera TV 172
Allen, Henry 221, 302
Allen, Jay 199
Al-Manar 172
al-Zarqawi 165
Al-Zarqawi, Abu Musab 165
Amerikan basını 181
Amerikan popüler kültürü 165
Amerikan Yahudi Birleşik Dağıtım Komisyonu 247
Améry, Jean 11, 53, 80, 198, 283, 286
Anglo-Belçikalı Hindistan Kauçuk Şirketi 62
Arago, Dominique François 29, 280
Arbeiter-Fotoğrafen 37
Arbus, Diane 206
Arendt, Hannah 11, 48, 103, 140, 259, 280, 282, 283, 290, 294
Arnold, Eve 191
Atget, Eugène 31
Auschwitz Album 290
Auschwitz'de Hayatta Kalmak (Levi) 112
Auschwitz hakkında 103
Azoulay, Ariella 27, 74, 279, 286

B

Babel, Isaac 68
Balanchine 18
Balibar, Etienne 245
Baudelaire 17, 27, 28, 29, 44, 275, 279
Baudrillard, Jean 249, 306
Beah, Ishmael 152, 155, 156, 295
belgesel fotoğrafçılık 174
Benjamin, Walter 12, 21, 30, 47, 126, 175, 193, 211, 249, 280, 282, 292, 298, 301
Ben-Menahem, Arieh 93
Berger, John 276
Berliner Illustrirte Zeitung 192
Bernard-Hanri Lévy 145
Bernstein, J. M. 225, 303
Bertolt Brecht 12, 30, 281
Bertolucci, Bernardo 219
Bhutto, Benazir 160
Biafralı çocuklar 63
Biebow, Hans 87
Birleşik Devletler 24, 29, 37, 66, 115, 128, 143, 162, 164, 168, 172, 178, 193, 200, 201, 205, 237, 251, 268
Birns, Jack 129, 133, 292
Bizler Unutmadık, 1939-1945 88
Boxer, Sarah 222, 295, 303
Brauman, Rony 64, 285, 294
Brothers, Caroline 202, 211
Bruckner, Pascal 140, 293
Buchenwald 105, 106
Burası New York 265, 266, 267, 268
Burgin, Victor 25, 277
Burrows, Larry 219
Burundi 146, 149
Bush 163, 174, 178, 241

C

Cahiers du Cinema 101
Calhoun, Craig 117, 273, 291
Capa, Robert 7, 13, 33, 37, 51, 81, 149, 186, 187, 188, 189, 190, 191, 193, 194, 195, 196, 197, 198, 199, 200, 201, 202, 203, 204, 205, 206, 207, 208, 209, 210, 211, 212, 213, 214, 215, 216, 217, 218, 219, 220, 222, 225, 227, 228, 229, 231, 232, 236, 237, 239, 241, 246, 250, 254, 255, 270, 299, 300, 301, 304
Carlyle, Jane Welsh 29
Carolyn J. Dean 55, 283
Carter, Kevin 232
Cartier-Bresson 193, 194, 250
Cartier-Bresson, Henri 193, 250
Cehennem 221, 222, 223, 226, 229, 237, 240, 241
Chandler, David 72, 285
Chelmno 91, 104
Chen Lei 114, 120
Chiang Kai-shek 130
Chris de Bode 154
Chukwuemeka Odumegwu Ojukwu 64
Çin 7, 12, 52, 114, 115, 117, 118, 121, 123, 124, 125, 126, 127, 128, 129, 130, 133, 188, 196, 204, 291, 292
Çin Kültürel Devrimi 52
Clendinnen, Inga 108, 289
çocuk askerler 12, 136, 150, 151, 152
Coll, Steve 173, 297
Convert, Pascal 225
Crimp, Douglas 22, 277
Croce, Arlene 10, 18, 275

D

Daguerre, Louis 27, 280
Danner, Mark 162
Darfur 60
Daylight 41, 42, 282
Delay, Jerome 39
Demotix 75
Denby, Edwin 10
"deneyüstücüler" 107
Deutsche Hochschule für Politik 190
Deutscher, Isaac 291
Devrimci Afgan Kadınları Birliği 179
Devrimci Birleşik Cephe, Sierra Leone 66, 137, 285
Dhiya, Ahmed 41, 42, 43
Dickstein, Morris 246, 305
Didi-Huberman, Georges 101, 285
Dien Bien Phu 205
Dobrodeev, Georgy Vladimirovich 68
Doe, Samuel 66
Drew, Richard 266
Dybenko-Sedyakina 68
Dyer, Geoff 25, 276

E

Eastlake, Lady Elizabeth 29
Ebu Garib fotoğrafları 12, 161, 166, 167, 170, 172
Egon Erwin Kisch 193
Eisenstaedt, Alfred 81, 193, 213
El Kaide 75, 305
England, Lynndie 165, 167, 240
enternasyonalizm 61
Ermanox 81
evrensel kardeşlik fikri 49

F

Falconer, Delia 73, 286
Faşist estetik 212
faşist sanat 211
Flanner, Janet 191
Flaubert, Gustave 279
Fotoğraf Makinesiyle Varoşta (Grossman) 93
Foucault, Michel 245
Frankfurt Ekolü 164
Frankfurter Zeitung 32
Freedman, Stuart 156, 157, 295
Friedman, Thomas 173
Frost, Jeffery 169
Fuller, Margaret 17, 275

G

Galeano, Eduardo 52, 283
Gangale, Riccardo 154

Garanger, Marc 51
Gellhorn, Martha 60, 128, 169, 189, 284, 292, 297, 299
Genewein, Walter 87, 88
Grundberg, Andy 23, 74, 270, 277, 286

H

Haaretz 180, 299
Hagelin, Rebecca 163, 296
Halk Cephesi 195, 196, 228
Harman, Sabrina 168
Hassan, Muhammed Jaber 39, 40, 282
Hatzfeld, Jean 258
Haviv, Ron 52, 286
Heartfield, John 34, 281
Heartney, Eleanor 306
Herbert, Zbigniew 110, 290
Hersey, John 194, 196, 300
Hetherington, Tim A. 157
Heydecker 81, 98, 99, 100, 287, 288
Heydecker, Joe J. 81, 287
Hicks, Tyler 52, 178
Hilberg, Raul 85, 287
Hine, Lewis 142
Hitler 67, 84, 98, 110, 175, 176, 192, 193, 196, 248, 300
Hitler, Adolf 84, 196, 248
Hobsbawn, Eric 146
Hochschild, Adam 61, 284
Horthy, Miklós 190
Howe, Irving 197, 300
hümanist devrimciler 116
Human Rights Watch 295
Hunt, Lynn 48, 282
Hüseyin, Saddam 66, 285

I

Ignatieff, Michael 49, 61, 228, 242, 282, 284, 304, 305
Illustrierter Beobachter 81
Inkatha Özgürlük Partisi 233
İnsan Hakları 7, 47, 48, 61, 151, 257
İnsan Hakları Beyannamesi 48
insan hakları hareketi 49
internet 10, 16, 74, 75, 161, 162, 163, 165, 174, 176, 179, 270
intihar saldırıları; sonrası; Rawalpindi, Pakistan, 2007 160
Irak Tanığı: Bir Savaş Güncesi, Şubat-Nisan 2003 39
İran 16, 24, 52, 75, 165, 173, 236, 238, 244, 245, 249, 250, 251, 252, 254, 255, 257, 258, 262, 269
işkence 53, 54, 61, 66, 68, 69, 70, 71, 73, 75, 83, 112, 118, 119, 122, 125, 159, 162, 163, 164, 168, 169, 197, 244, 254, 257, 287, 296, 307
İspanya'da Savaş (Chim) 211
İspanya İç Savaşı 144, 186, 204, 209
İsrail 12, 35, 88, 89, 92, 145, 162, 173, 174, 178, 179, 180, 188, 196, 202, 204, 205, 206, 207, 208, 236, 237, 268, 298
İsrail basını 179, 298

J

Jaar, Alfredo 59
Jameson, Fredric 23, 54, 277, 283
Jansson, Peder 222, 302
Jantzen, Ulrik 46, 52
Jarrell, Randall 275
Jöst, Heinrich 78, 79, 94, 153, 287
Junger, Sebastian 137, 139, 285, 293

K

Kael, Pauline 10, 17, 24, 26, 219, 279, 298, 302
Kaldor, Mary 60, 284, 294
Kamara, Fatmata 150
Kamplardan Anılar 100, 101
Kazin, Alfred 18, 27, 275
Keane, John 148, 294
Keenan, Thomas 40, 282
Kertész, André 199
King, David 67
Kızıl Haber Neferi (Li Zhensheng) 115
Kızıl Kimerler 11, 70
Kızıl Muhafızlar 117, 118, 119
Kleinman, Arthur 283
Kleinman, Joan 283

Klein, William 227
Koch, Gertrud 84, 100
Kolombiya 146, 295
Kongo 10, 51, 61, 62, 63, 146, 153, 154, 227, 258, 286
Korff, Kurt 192
Koudelka, Josef 51, 171, 172, 297
Kozloff, Max 25, 38, 230, 281
Kracauer, Siegfried 12, 30, 32, 33, 34, 36, 38, 53, 74, 79, 81, 181, 192, 193, 230, 280, 281
Kral Leopold 61, 63, 64
Krauss, Rosalind 22, 277
Krol, Roman 169
Küçük Kızıl Kitap 121
Kuzey İttifakı birlikleri 178

L

Lacayo, Richard 221, 303
Lanzmann, Claude 84, 104, 169, 289
Leica 81, 194
Le Matin 209
Levi, Primo 11, 87, 89, 102, 112, 140, 151, 197, 226, 287, 290
Lewis, Jim 57, 284
Leys, Simon 290, 292, 293
Liberya 10, 146, 150, 154, 157
Li Fanwu 119
Life 129, 130, 133, 188, 289, 290, 292, 299
Lissner, Jorgen 54
Little History of Photography 280, 281, 292
Li Zhensheng 52, 114, 115, 290, 291, 292
Lorant, Stefan 192
Lubyanka hapishanesi 65, 67, 110
Luce, Henry 130
Lyon, ,Danny 51, 175, 298

M

Magubane, Peter 51
Makiya, Kanan 41, 53, 282, 283
Malraux, André 116, 123, 133, 228, 292
Manadel al-Jamadi 167
Mandela, Nelson 233
Mandelstam, Osip 67
Mann, Sally 142
Mao 116, 117, 118, 119, 120, 123, 126, 127, 131, 290, 291, 293
Marcus, Greil 10, 165
Marx, Karl 48
McCarthy, Mary 24, 278
McCullin, Don 20, 24, 51, 219, 231, 286, 304
McKibbin, Vasily Vasilievich 67
Meddeb, Abdülvahap 180
Meiselas, Susan 24
Mekanik Üretim Çağında Sanat Yapıtı 31
Mitchell, J. T. 25, 44, 278, 282
Mizban, Hadi 178
Moaveni, Azadeh 173, 297
Moholy-Nagy, László 193
Molzahn, Johannes 33
Moore, John 160, 179
Moore, Jr, Barrington 122, 291
Morris, Errol 166, 170, 296, 297, 299
Moyn, Samuel 47, 282
Mulvey, Laura 278
Müncher Illustrierte Presse 192
Munkácsi, Martin 193
Munkakör (İşçi Cemiyeti) 190
Murray Town Sakatlar Kampı 136, 147

N

Nachtwey 7, 13, 52, 55, 74, 95, 146, 191, 197, 216, 217, 218, 219, 220, 221, 222, 223, 224, 225, 226, 227, 228, 229, 230, 231, 232, 233, 235, 236, 237, 238, 239, 240, 241, 242, 243, 245, 246, 251, 255, 263, 276, 302, 303, 304, 305
Nachtwey, James 7, 13, 52, 55, 74, 95, 146, 191, 197, 216, 217, 218, 219, 226, 228, 232, 235, 243, 245, 276, 302, 303, 304, 305
Namuth, Hans 210
Nazi fotoğrafları 86
Nazi ölüm kampları 11
Neruda, Pablo 200, 301
Nixon, Richard 117

O

Ogrish 174
Ölüm Tarlaları 69, 71, 72
Ölümün Yapımı 199, 200, 211, 227, 255
Oosterbeck, Ken 232
Orwell, George 85, 187, 200, 299, 301
Ouyang Xiang 119
Oxfam 141, 221

P

Packer, George 240
Pagetti, Franco 151
Pagnoux, Elisabeth 104
Paris'te Son Tango 219
Partisan Review 24
Paz, Octavio 213, 302
Pearl, Daniel 174, 177, 181, 298
Peress, Gilles 7, 13, 24, 52, 57, 75, 147, 191, 220, 222, 238, 244, 245, 246, 247, 248, 249, 250, 251, 252, 253, 254, 255, 256, 257, 258, 259, 260, 261, 262, 263, 264, 265, 267, 268, 269, 270, 286, 305, 306, 307, 308, 316
Photofreund 81
PhotoVoice 75
Pirouz, Rouzbeh 165, 296
Pirozzi, Giacomo 155
PixelPress 75
Polonya Yahudiliğinin Kara Kitabı 9, 13, 85, 97
Pol Pot 66, 69, 70, 80, 285, 286
pornografi 54, 55, 163, 164, 283
postmodernistler 21, 38, 246, 249
postyapısalcılık 22
POUM 186, 187, 299
Prince, Richard 23, 278

R

Reisner, Georg 210
Richards, Eugene 24, 308
Rich, Frank 163, 296
Rieff, David 55, 143, 227, 246, 283, 294, 304
Riis, Jacob 51, 62
Ritchin, Fred 286
Rodger, George 194
Rorty, Richard 49, 60, 282, 284
Rosenbaum, Ron 181, 299
Rosler, Martha 23, 24, 25, 141, 278
Ross, Henryk 89, 90, 91, 92, 93, 95
Ross, Stefania 89
Rothko, Mark 229
Rothko, Mark, Siyah Üzerine Açık Kırmızı 229
Rousseau, Jean-Jacques 59, 60, 263
Ruanda soykırımı 217, 248, 258, 261, 262, 263
Ruanda Vatansever Cephesi 261

S

Saedi, Gholan-Hossein 254, 307
Sakamaki, Q. 150
Salgado, Sebastião 52, 55, 56, 57, 220, 222, 223, 237, 283, 284
Salomon, Erich 193
Sankoh, Foday 157, 158
Sante, Luc 57, 284
Santora, Marc 293
Saramago, José 56
Sarı Nokta: Almanya'daki Yahudi Kıyımı (isimsiz) 85
Sartre, Jean Paul 104
Sattlberger, Chris 156
SAVAK 244
Savaş Alfabesi (Brecht) 281
Scarry, Elaine 52, 283
Scharsu, Candace 136, 147, 149, 150
Schoenberg, Arnold 58
Schwarberg, Günther 94, 287, 288
şefkat 140, 262
Sekula, Allan 21, 23, 25, 34, 43, 54, 141, 249, 276, 278, 281, 283, 306
Seldes, Gilbert 165
Semprun, Jorge 105, 106, 107, 109, 111, 112, 289, 290
Şerif, Abdül 235
Sessay, Issa 147
Sessizlik (Peress) 258, 259, 260, 262
Seymour, David (Chim) 51, 194

Shalev, Avner 108, 109
Shalyto 69
Shapiro, Bruce 174, 176, 298
Shaw, George Bernard 28, 29
Shaw, Irwin 205, 301
Sheean, Vincent 188, 201, 299
Shimkevich, Emilya Markovna 68
Shi Shouyun 127
Shklar 138, 140, 293
Shoah 72, 84, 94, 104, 105, 107, 168, 289
Shulan 264, 265, 268, 308
Sierakowiak, Dawid 87
Sierra Leone 7, 10, 12, 62, 66, 136, 137, 144, 146, 147, 150, 151, 152, 155, 156, 157, 158, 228, 256, 285, 293, 295
Silva, João 52, 232, 233, 234, 304, 305
Sischy, Ingrid 56, 57, 284
Sınır Tanımayan Doktorlar 57, 61, 64, 141, 146, 227
Slate 57
Sliwinski, Sharon 61, 284
Sniatyn 83, 91
Sobibor 37, 82, 104, 263
Solnit, Rebecca 25
Solomon-Godeau, Abigail 22, 277
Somali 10, 146, 149, 224, 241, 242
Sonderkommandos 101, 102
Songjiang 133, 134
Sontag, Susan 10, 19, 20, 21, 22, 30, 34, 53, 54, 57, 59, 60, 111, 112, 141, 163, 164, 165, 166, 170, 208, 212, 220, 225, 276, 279, 283, 284, 290, 296, 301, 302, 303
Soykırımın Resimli Tarihi 88
Soykırım reddiyecileri 101, 106, 107, 109
Spartakistler 192
Spiegelmann, Art 267
Squiers 277, 278
Stern 88
Stone, I. F. *İsrail Budur* 205
Stone, Robert 205, 228, 279, 283, 298
Stover, Eric 257
Strand, Paul 23
Strauss, David Levi 25, 280, 283
Stroop, Jürgen 86, 287
Stroop Raporu 86
Struk, Janina, *Yahudi Soykırımını Fotoğraflamak: Delilin Yorumlanması* 83
Szarkowski, John 23, 278

T

Tagg, John 23, 277
Tahran, İran, 2009, demokrasi yanlısı göstericiler 16
Taliban 74, 75, 120, 139, 173, 178, 179, 200, 225, 232, 237, 241, 293
Taro, Gerda 51, 188, 193, 199, 256, 300
tasfiye davaları 118
Taylor, Charles 157
Teleks İran 238, 250, 251, 254, 255, 257, 258
Devrim Adına 250
Temps Modernes, Les 101, 104
"Tereska" (Chim) 157
The Bang-Bang Club 232, 233, 304, 305
Thurston, Anne F. 121, 291
Tiananmen Meydanı 117, 127
Torfinn, Sven 153
Traub, Charles 264, 308
Treblinka 37, 99, 104
Troçki, Leon 190, 291
Tuol Sleng hapishanesi 69
Twain, Mark, *Kral Leopold'un Monologu* 63
"Twitter Devrimi" 75
Tynan, Kenneth 10, 17

U

Uganda 10, 146, 156
Uluslararası Af Örgütü 57, 61

V

Vanity Fair dergisi 137, 139, 285, 293
Varşova gettosu 78
Varşova'nın Özgürlük ve Demokrasi Savaşçıları Birliği 88
Vashem, Yad 78, 88, 97, 108, 290
Vietnam Savaşı 20, 21, 139, 142, 176, 178, 298
VII 219, 227, 236, 241, 305
Vislyak, Yan Iosifovich 68
Vitz, Paul 163
Voeten, Teun 137, 138, 141, 153, 154, 295

W

Wall, Jeff, "Ölü Askerler Konuşur (Moqor Mevkiinde Kızıl Ordu Devriyesine Yapılan Pusu Sonrası Bir Fotoğraf, Kış 1986) 111
Wang Yongzeng 127
Wasserstrom, Jeffrey N. 117, 291
Weimar Cumhuriyeti 33, 191
Weisskopf, Michael 239
White, E. B. 265, 291, 293
Wilder, Charly 24, 177, 298
Willis, Ellen 200, 274, 301
Wilson, Edmund 17, 97, 288
Winogrand, Garry 227
Wolff, Michael 173, 181, 297, 299
Wolff, Theodor 193
Woodward, Richard, B. 221, 222, 227, 302, 303, 304
Wu Bingyan 127

Y

Yahudi Müzesi 88
Yahudi Soykırımı 9, 41, 48, 49, 50, 59, 81, 83, 84, 109, 142, 175
Yahudi Soykırımı fotoğrafları 59, 84
Yeniden Düşünmek: 11 Eylül'ün Sebep ve Sonuçları 241
YouTube 174, 298

Z

Zagajewski, Adam 254
Zakharova, Ekaterina Alexeevna 65, 68
Zheltikov, Alexei Grigorievich 69
Zhongyi, Ren 119
Zinoviev, Grigory 67, 68
Zizek, Slavoj 164, 165, 296
Zylberberg, Michael 82

Acımasız Aydınlık'ta Susie Linfield konularını sömüren politik şiddet fotoğrafları ve izleyicilerinin röntgenci eğilimleriyle tatmin olduğu düşüncesine meydan okuyor. Bunun yerine tutkulu bir şekilde görüntülere bakarak –ve içinde insanları görmeyi öğrenerek– bizi şiddetin modern tarihine bağlıyor ve insanın acımasızlık kapasitesini araştırarak gerekli olan etik ve politik harekete bağlıyor. Walter Benjamin'den ve Bertolt Brecht'ten Susan Sontag'a ve postmodernistlere kadar gelen eleştirmenlerle boğuşarak –ve Holocaust, Çin Kültür Devrimi, ve yakın dönemdeki terörist eylemler gibi olayların fotoğraflarını analiz ederek– Linfield fotojurnalizm ve yükselen insan hakları idealleri arasındaki karmaşık bağlantıyı keşfe çıkıyor. Kitabın sonuç bölümünde Robert Capa, James Natchway ve Gilles Peress'in vazgeçilmez işlerini inceliyor ve fotoğrafın modern savaşın artan nihilistik yörüngesini nasıl cevaplaması gerektiği sorusunu soruyor.

"*Acımasız Aydınlık*'ta fotojurnalizmin ahlaki konularla ilgili süregelen güçlü utanmaz özrü güzel bir şekilde dahil edilmiş. . . Linfield, fotoğrafçıları azizlere dönüştürmeden ya da işlerini kutsal ikonlara çevirmeden onurlarını vererek fotojurnalizme bir savunma teklif ediyor."
JED PERL, *New Republic*

"Linfield'in entelektüel keskinliği ve şiddetli yoğunluğu belki uzağa bakmak ya da sadece bakmanın bir seçenek olmadığı konusunda bizi ikna edebilir. Şiddet dünyasında mantıklı olmak zorundayız. Linfield, James Agee'nin "varolanın acımasız aydınlığı" diye tanımladığı şeye "bakmamız, içine bakmamız" gerektiğini iddia ediyor. Maliyeti ne olusa olsun"
SEAN O'HAGAN, *Guardian*

"*Acımasız Aydınlık* ahlaki tanıklık ve empatik sıçramalar için bir tez: kameranın her iki tarafındakiler için hayatların –kederli yaşamların– özetinin kitabı. Linfield için eleştiri yüksek bir çağrı. Onun bakışında ve tartışmasında vicdanını dinleyen bir çekicilik var. Bir eleştiri çalışması olarak Acımasız Aydınlık derin bir ayrım. Eminim kendi alanında tarihinin bir parçası olacak."
ALEX DANCHEV, *Times Edebiyat Eki*

Eleştiri Dalınında Ulusal Kitap Eleştirmenleri Ödülü Finalisti, 2010

Susie Linfield, Village Voice, American Film ve Washington Post'ta editör olarak çalıştı ve Los Angeles Times Book Review, New York Times, Bookforum, Village Voice, New Republic, Washington Post, Dissent ve Nation'ın da aralarında bulunduğu yayınlarda çok farklı alanlarda yazılar yazdı. Kültürel Haberler ve Eleştiri programını yönettiği New York Üniversitesinde gazetecilik bölümünde doçent olarak görev yapmaktadır.

Kitap ve kapak tasarımı: Savaş Çekiç
Kapak Fotoğrafı: Kızıl Khmer Rejiminde
Tuol Sleng işkence merkezinde idam edilmeden önce
fotoğraflanan kimliği bilinmeyen çocuk tutuklu.
Tarihi ve fotoğrafçısı bilinmiyor.

ISBN: 978-605-4363-12-4
9 786054 363124