John Berger

# Bir Fotoğrafı Anlamak

HAZIRLAYAN VE SUNUŞ: GEOFF DYER



metis

John Berger

# Bir Fotoğrafı Anlamak

JOHN BERGER 1926'da Londra'da doğdu. İngilizce yazan en etkili sanat eleştirmenlerinden biri olan Berger, ayrıca senaryo yazarı, romancı, belgesel yazarı ve ressam olarak da tanınıyor. 1940'ların sonunda Londra'da çeşitli galerilerde sergiler açtı. Bu dönemde Komünist Parti ile yakın ilişki kurdu, solkanat haftalık dergi *Tribune* için makaleler yazdı. 1948-55 yılları arasında resim öğretirken sanat eleştirmeni oldu ve 1951'den itibaren *New Statesman* için on yıl boyunca sanat eleştirileri yazdı. İlk romanı 1958'de yayımlanan *Zamanımızın Bir Ressamı*'dır. Romanı *G.* ile 1972 yılında Booker ödülünü almıştır. Metis'te birçok kitabını yayımladığımız John Berger, Türkiyeli okurlarını uzun yıllardır derinden etkilemeyi sürdürüyor.

GEOFF DYER 1958 İngiltere doğumlu. 1986'da John Berger'ın eserleri üzerine eleştirel bir inceleme olan *Ways of Telling*'i (Anlatma Biçimleri) yayımladı. *Otherwise Known As The Human Condition*'da (2011, Başka Bir Deyişle İnsanlık Hali) yirmi beş yıllık emeğinin ürünü olan, çok çeşitli konulardaki deneme ve incelemelerini bir araya topladı. Türkçede özellikle *Bir Hışımla* (1998; Everest 2015), *Venedik'te Aşk Varanasi'de Ölüm* (2009; Sel 2015), Zona (2012; Everest 2014) gibi kitaplarıyla tanınıyor.

Metis Yayınları
İpek Sokak 5, 34433 Beyoğlu, İstanbul
e-posta: info@metiskitap.com
www.metiskitap.com
Yayınevi Sertifika No: 10726

Bir Fotoğrafı Anlamak
John Berger

İngilizce Basımı:
Understanding a Photograph
Penguin Books, 2013

© John Berger, 2013

Hazırlayan ve Sunuş © Geoff Dyer, 2013
© Metis Yayınları, 2014

Çeviri Eser © Beril Eyüboğlu, Yurdanur Salman,
Müge Gürsoy Sökmen, Semih Sökmen, 2014

İlk Basım: Aralık 2015

Yayıma Hazırlayan: Özge Çelik
Kapak Tasarımı: Emine Bora

Kapak Fotoğrafı:
W. Eugene Smith, "Cennet Bahçesine Yürüyüş", 1946.

Dizgi ve Baskı Öncesi Hazırlık: Metis Yayıncılık Ltd.
Baskı ve Cilt: Yaylacık Matbaacılık Ltd.
Fatih Sanayi Sitesi No. 12/197 Topkapı, İstanbul
Matbaa Sertifika No: 11931

ISBN-13: 978-605-316-022-9

# John Berger

# Bir Fotoğrafı Anlamak

Hazırlayan ve Sunuş:

**Geoff Dyer**

Çeviren:

**Beril Eyüboğlu**

metis

## Yayıncının Notu

Bu kitaptaki yazılardan Geoff Dyer'ın Sunuş'u Özge Çelik tarafından; Bir Fotoğrafı Anlamak, Fotomontajın Siyasette Kullanımı, Öyküler, Köylülerin İsası, W. Eugene Smith, Eve Dönüş, Geçim Yolları, André Kertész, Metroda Dilenen Adam, Martine Franck, Jean Mohr, Gezegen Boyu Felaket, Tanıma, Cartier-Bresson'a Saygı, Burası ile Başka Bir Zaman Arasında, Marc Trivier, Jitka Hanzlová ve Ahlam Shibli başlıklı yazılar Beril Eyüboğlu tarafından Türkçeye çevrilmiştir.

Yurdanur Salman çevirisi olan Emperyalizmin Sureti ("'Che' Guevara") ve Fotoğrafın Kullanımları yazılarını; Müge Gürsoy Sökmen çevirisi olan Görünümler yazısı ile Semih Sökmen çevirisi Istırabın Fotoğrafları, Takım Elbise ve Fotoğraf, Paul Strand başlıklı yazıları ilk kez *O Ana Adanmış* (Metis, 1988) içinde yayımlamıştık. Berger'ın fotoğraf üzerine yazılarını bir araya getiren bu derlemenin kurgu ve bütünlüğünü koruyabilmek için bu kitapta tekrar yer veriyoruz.

## İçindekiler


Sunuş, Geoff Dyer ..... 11

Emperyalizmin Sureti ..... 21

Bir Fotoğrafı Anlamak ..... 35

Fotomontajın Siyasette Kullanımı ..... 41

Istırabın Fotoğrafları ..... 49

Takım Elbise ve Fotoğraf ..... 53

Paul Strand ..... 63

Fotoğrafın Kullanımları ..... 69

Görünümler ..... 81

Öyküler ..... 117

Köylülerin İsası, Markéta Luskačová: *Hacılar* ..... 125

W. Eugene Smith: Belgeselci Kirk Morris'in Smith Hakkındaki Filmine Yardımcı Olmak İçin Notlar ..... 129

Eve Dönüş, Chris Killip: *Suçüstü* ..... 137

Geçim Yolları, Nick Waplington: *Oturma Odası* ..... 149

André Kertész: *Okumaya Dair* ..... 155

Metroda Dilenen Adam, Henri Cartier-Bresson ..... 157

Martine Franck, *Bir Günden Öbürüne* için Faks Sunuşu ..... 163

Jean Mohr: Bir Portre Taslağı ..... 175

Gezegen Boyu Felaket, Sebastião Salgado ile Hasbıhal ..... 185

Tanıma, Moyra Peralta: *Neredeyse Görünmez* ..... 193
Cartier-Bresson'a Saygı ..... 197
Burası ile Başka Bir Zaman Arasında ..... 199
Marc Trivier: *Güzelim Benim* ..... 205
Jitka Hanzlová: *Orman* ..... 215
Ahlam Shibli: *İzsürücüler* ..... 221

Resim ve Fotoğraflar ..... 229

Kaynaklar ..... 231

**Beverly'ye**

# Sunuş

## Geoff Dyer

Fotoğrafçılığa ilgim, fotoğraf çekmemle veya fotoğraflara bakmamla değil, fotoğraflar üzerine okuduklarımla başladı. Bu konuda bana yol gösteren üç yazarın kimler olduğunu tahmin etmek zor değil: Roland Barthes, Susan Sontag ve John Berger. Diane Arbus'un tek bir fotoğrafını bile görmemişken, Sontag'ın Arbus üzerine yazdıklarını okudum (*On Photography*/*Fotoğraf Üzerine*'de hiç resim yoktur); ilk defa *Camera Lucida* ve *About Looking*/*Bakma Üzerine*'de gördüğüm birkaç röprodüksiyon haricindeki fotoğraflarını bilmeden, Barthes'ın André Kertész ve Berger'ın August Sander hakkında yazdıklarını okudum. (*Bakma Üzerine*'nin kapak fotoğrafının Garry Winogrand diye birine ait olması bana hiçbir şey ifade etmiyordu.)

Berger bu iki yazara da çok şey borçluydu. Sontag'a ithaf ettiği 1978 tarihli denemesi "Fotoğrafın Kullanımları"nda, bir sene önce yayımlanan *Fotoğraf Üzerine*'ye bir dizi "karşılık" veriyordu: "Düşüncelerin bazıları bana ait, ama hepsi Sontag'ın kitabını okuma deneyimi sırasında doğan düşünceler" (bu kitapta s. 69). Berger "Metnin Tadı" (1973) hakkında yazarken, Barthes'ı "bir yazar olarak benim gözümde, yaşayan tek edebiyat ve dil eleştirmeni veya teorisyeni" diyerek tanımlıyordu.[1]

Barthes, Sontag'ın *Fotoğraf Üzerine*'sini *Camera Lucida*'nın (1980) sonundaki kitap listesine almıştır – gerçi İngilizce edisyonda çıkarılmıştır bu. Sontag'ın Barthes okumaları da kendi düşüncelerini şekillendirmesinde derinden etkili olmuştur. Üçü de Walter Benjamin'den etkilenmiştir; Benjamin'in *Fotoğrafın Kısa Tarihi* (1931)

1. John Berger, *New Society*, 26 Şubat 1976, s. 445.

metni, bu sonraki üçlünün –farklı şekillerde, kendilerine has kestirimlerle– genişletmeye, ilerletmeye ve geliştirmeye çalıştığı bir haritanın bugüne kalan en eski parçası gibi okunur. Barthes'ın yazılarının çoğunda, Benjamin'in sık sık belirip kaybolan bir mevcudiyeti vardır. *Fotoğraf Üzerine*'nin sonundaki alıntılar –Sontag'ın besleyip büyüttüğü, taptığı, bunu yapmakla yükümlü olduğunu düşündüğü, muazzamlıkla yakın ilişkisiyle– "W. B.'ye" ithaf edilmiştir. *Görme Biçimleri*'nin ilk bölümünün sonunda Berger "bu denemedeki fikirlerin çoğu" Benjamin'in "Mekanik Yeniden Yaratma Çağında Sanat Yapıtı" denemesinden alınmıştır diye kabul eder.[2] (Tarih 1972'dir, yani Benjamin'in denemesinin mekanik olarak en çok yeniden üretilen ve gelmiş geçmiş en çok alıntılanan metinlerden biri haline gelmesinden önceye tekabül eder.)

Fotoğraf dördü için de bir özel ilgi alanıydı, uzmanlık alanı değil. Fotoğrafa bu mecranın küratörleri veya tarihçilerinin otoritesiyle değil de denemeci, yazar olarak yaklaşıyorlardı. Bu konudaki yazıları bilgi birikiminin ürününden ziyade bilginin veya kavrayışın nasıl edinildiği veya edinim sürecine girdiğinin aktif kayıtlarıydı.

Bu durum özellikle, 1982 tarihli *Anlatmanın Başka Bir Biçimi*'ne[3] kadar bir kitabının tamamını bu konuya ayırmamış olan Berger örneğinde gayet açıktır. Bir bakıma, içlerinde, kendini yetiştirmesi ve kariyeri en doğrudan fotoğrafçılığa çıkan kişi Berger'dır gerçi. Sontag bağımsız bir yazar olmadan önce gayet yerleşik bir yoldan gidip akademik çalışmalar yapmış, Barthes ise meslek hayatı boyunca hep akademide kalmıştır. Buna karşılık Berger'ın yaratıcılığa hasredilmiş hayatının kökeninde görsel sanatlar vardır. Tek bir fikirle kafayı bozup –"Çıplak kadınlar çizmek istiyorum. Bütün gün boyunca"[4]– okuldan ayrılmış ve Londra'daki Chelsea ve Central sanat okullarına başlamıştır. 1950'lerin başlarında sanat üzerine yazmaya başlamış, bu –putkırıcı, Marksist, çok takdir edilen, genelde alaya alınan– eleştirmenin yazıları düzenli olarak *New States-*

2. John Berger, *Görme Biçimleri*, çev. Y. Salman, İstanbul: Metis, 1986, s. 34.
3. John Berger, *Anlatmanın Başka Bir Biçimi*, çev. O. Akınhay, İstanbul: Agora, 2007.
4. John Berger, *Selected Essays*, Londra: Bloomsbury, 2001, s. 559.

*man*'da yayımlanmıştır. İlk romanı, *Zamanımızın Bir Ressamı* (1958) sanat dünyasına ve sol siyasete iyice dalmasının doğrudan bir sonucudur. 1960'ların ortalarında, faaliyet alanını sanat *ve* romanın ötesine doğru iyice genişletip kategori veya tür bakımından engel tanımayan bir yazar haline geldi. Mevcut tartışma bakımından oldukça önem taşıyan başka bir husus da bir fotoğrafçıyla, Jean Mohr ile ortak çalışmalar yapmaya başlaması. İlk kitapları, *Talihli Bir Adam* (1967) Walker Evans ve James Agee'nin Büyük Buhran' da kırsal kesimin sefaleti hakkındaki çığır açıcı çalışması *Let Us Now Praise Famous Men*'in (Büyük İnsanlara Hamdolsun, 1941) ötesine doğru önemli bir adımdı. (*Talihli Bir Adam*'ın altbaşlığı olan "Bir Köy Doktorunun Hikâyesi" muhtemelen W. Eugene Smith'in 1948'de *Life*'ta yayımlanan "Country Doctor" [Köy Doktoru] başlıklı müthiş foto-denemesine bir saygı duruşuydu.) Bunun arkasından göçmen emeğiyle ilgili çalışmaları *Yedinci Adam* (1975) geldi, ve son olarak da *Anlatmanın Başka Bir Biçimi*. Bu üç kitabın da önemli tarafı, bir taraftan içlerindeki fotoğrafların metni açıklamak için orada olmaması, diğer taraftan da metnin görüntüler için kapsamlı bir fotoğraf altı yazısı gibi tasarlanmış olmaması. Berger'a göre bir tür "totoloji"yi (bkz. bu kitapta s. 78, 110, 182) reddeden kelime ve görüntüler karşılıklı olarak ikisinin de birbirini iyileştirdiği bütünleşik bir ilişki içinde varolur. Tüm inceliğiyle yeni bir biçim yaratılmaktadır.

Mohr'la devam eden ilişkisinin yan etkilerinden biri, Berger'ın yıllar yılı Mohr'u çalışırken gözlemlemesinin yanı sıra, o çalışmanın konusu da olmuş olmasıdır. Kendini bir sanatçı olarak yetiştirerek edindiği donanıma bir fotoğrafçı olarak sahip değildir, bu deneyimin daha ziyade diğer tarafına, yani fotoğrafının çekilmesine gayet aşina hale gelmiştir. Yine bir arkadaşının –Henri Cartier-Bresson!– çektiği tek bir fotoğraf hariç, kitaplarında kullanılan bütün yazar fotoğraflarını nerdeyse hep Mohr çekmiştir; bu fotoğraflar Berger'ın arkadaşı Mohr tarafından hazırlanan görsel biyografisini meydana getirir. (Berger kitaptaki Mohr üzerine denemesinde buna karşılık vermeye, fotoğrafçının bir çizimini yapmaya giriştiğini yazıyor.) Berger'ın çizim hakkındaki yazıları çizmeyi bilen bi-

rinin yetkinliğiyle konuşur, fotoğraf hakkındaki yazıları ise çoğu zaman fotoğrafı çekilenlerin deneyimine, betimlenen hayatlarına yoğunlaşır. Barthes *Camera Lucida*'nın itici gücünü "filme *karşı*" fotoğraf[5] olarak açıklamıştır; Berger'ın fotoğraf üzerine yazıları fotoğrafın resim ve çizimle ilişkisine dayanır. Berger'ın yaşı ilerledikçe, önceki eğitimi –çizim– giderek önemini kaybetmek şöyle dursun, inceleme ve araştırma için daha güvenilir bir alet haline gelmiştir. (Bir ölçüde Spinoza'dan ilham alan 2011 tarihli kitabının adının *Bento'nun Eskiz Defteri* olması manidardır.) Berger "Güzelim Benim"in karakteristik pasajlarından birinde, Floransa'daki bir müzede Luca della Robbia'nın bir meleğinin porselen başıyla karşılaşmasını anlatır: "Yüzünün ifadesini daha iyi anlayabilmek için bir çizim yaptım" (bkz. s. 213). Fotoğrafın Berger'ı böylesine cezbetmesinin nedenlerinden biri de bu olabilir mi? Sadece görüntü üretiminin yepyeni bir biçimi olması değil, aynı zamanda çizimle açıklanmaya bağışık olması? Fotoğrafın çizimi yapıla*bilir* tabii; peki anlamı en iyi şekilde nasıl *çekilip çıkarılabilir*?

Barthes ve Berger'ın ortak amacı buydu işte: fotoğrafın –veya Alfred Stieglitz'in 1914'te ifade ettiği gibi "fotoğraf *fikri*"nin[6]– özünü ifade etmek. Bu amaç haliyle fotoğraf teorisini beslediyse de, Berger'ın metodu 1970 ve 80'lerde kültürel çalışmaları ele geçiren söylem ve göstergebilim çılgınlığına boyun eğmeyecek kadar şahsi, otodidaktın alışkanlıkları buna boyun eğmeyecek kadar yerleşik olmuştur hep. Dönemi temsil eden bir figürü alırsak, Victor Burgin'in Berger'dan öğreneceği çok şey vardır, Berger'ın Burgin'den öğrenecekleri ise nispeten daha azdır. Nihayetinde, fotoğraf üzerine en önemli denemelerini bünyesinde toplayan bir seçki olan *Bakma Üzerine* (1980) çıktığında, Berger son on yılının büyük bölümünü Fransa'da, Haute-Savoie'da geçirmişti. Fotoğraf üzerine – aslında hiç uygun olmasa da bu kelimeyi kullanmaktan daha iyi bir fikrim yok– araştırmaları, başka türlü bir bilgi ve kavrayış edinme

5. Roland Barthes, *The Grain of the Voice*, Londra: Jonathan Cape, 1985, s. 359.

6. Alfred Stieglitz, *Photographs and Writings*, Hazırlayan: Sarah Greenough, Washington, D. C.: National Gallery of Art / Bulfinch Press, 1999, s. 13.

gayretiyle beraber ilerledi: içlerinde yaşadığı ve *Into Their Labours* (Onların Emeklerine) üçlemesinde haklarında yazdığı köylüler konusunda bir bilgi ve kavrayış. Ama nihayetinde bu bilgi ve metotlar çok da belirgin değildi tabii. Lucie Cabrol veya Boris'in kurgusal hayatlarını –üçlemenin ilk iki kitabı olan *Domuz Toprak* (1979) ve *Bir Zamanlar Europa'da*'da (1987)– veya Paul Strand'in Bay Bennett fotoğrafları (s. 66) üzerine yazmak, D. H. Lawrence'ın "Düşünce" şiirinde methettiği türden bir dikkat ve özen gerektirir:

> Düşünce, gözlerini hayatın yüzüne dikmiş, okunabilen ne varsa okuyor,
> Düşünce, deneyim üzerine düşünüp taşınıyor, ve bir sonuca varıyor.
> Düşünce ne bir numara, ne idman, ne de hile hurda,
> Düşünce, kendini bütünüyle veren insanın bütünlüğü.[7]

Berger örneğinde, düşünme alışkanlığı, daha küçük bir oğlan çocuğuyken içgüdüsel olarak bulduğu bir şeyin devam ettirilen ve disipline sokulan versiyonu gibidir. *Buluştuğumuz Yer Burası*'da, annesi yazarın çocukken Londra'nın Croydon kesiminde bir tramvaydaki halini hatırlar: "Senin kadar ciddi birini de hiç görmedim, öyle koltuğunun ucuna oturmuş."[8] Oğlan nihayetinde bir "teorisyen" olup çıktıysa, Goethe'nin tanımladığı, Benjamin'in alıntıladığı (*Fotoğrafın Kısa Tarihi*), Berger'ın "Takım Elbise ve Fotoğraf"ta tekrar aktardığı metoda bağlı kalması sayesinde olmuştur bu: "Öyle incelikli bir deneysellik biçimi vardır ki, kendini nesnesiyle son derece içten bir biçimde özdeşleştirerek kuram haline gelir" (bkz. s. 54).

Berger'ı bireysel fotoğraflar konusunda böylesine müthiş bir uygulama eleştirmeni ve okuyucu yapan budur ("gözlerini hayatın yüzüne dikmiş, okunabilen ne varsa okuyor"), onları alametifarikası olan yoğun dikkatle sorgular – çoğu zaman da şefkatle (örneğin bkz. Kertész'in "Bir Kızıl Süvari Yola Çıkıyor"u hakkındaki analizi,

7. D. H. Lawrence, *Complete Poems*, Harmondsworth: Penguin, 1994, s. 673.
8. John Berger, *Buluştuğumuz Yer Burası*, çev. C. Çapan, G. Çapan, M. G. Sökmen, İstanbul: Metis, s. 17.

s. 93). Bu bakımdan fotoğraf üzerine yazıları, resim üzerine yazılarının ayırt edici özelliğini, görünür olanı sorgulamayı sürdürür. Sebastião Salgado ile hasbıhalinin hemen başlarında açıkladığı gibi: "Gördüklerimi kelimelere dökmeye çalışıyorum" (bkz. s. 185).

1960'ta Berger estetik ölçütlerini basit ve kendinden emin bir biçimde şöyle tanımlıyordu: "Bu eser insanların toplumsal haklarını öğrenmesini veya talep etmesini sağlıyor mu veya onları buna teşvik ediyor mu?"[9] Buna uygun olarak, fotoğraf üzerine yazıları en baştan –1967 tarihli Che Guevara denemesi "Emperyalizmin Sureti"nden– itibaren alenen ve kaçınılmaz olarak siyasiydi. (Sözgelimi 1972 tarihli "Istırabın Fotoğrafları"nda, siyasi *görünen* savaş ve açlık resimlerinin çoğu zaman, betimlenen ıstırap ile bu ıstırabı insanlık durumunun değişmez ve düpedüz kalıcı bir alanı haline getiren siyasi kararlar arasındaki bağları ortadan kaldırmaya hizmet ettiğini öne sürer.) Doğal olarak siyasi, belgesel fotoğrafçıların veya bir "mücadele" veren fotoğrafçıların çekimine kapılmıştır, ama ilgi alanı geniştir ve siyasi kavramı asla Hintli fotoğrafçı Raghubir Singh'in deyişiyle "konu olarak zillet"e[10] indirgenemez. "Takım Elbise ve Fotoğraf"ta, August Sander'in dansa giden üç köylü fotoğrafı, "*masa başı* iktidarı"nın (bkz. 59) idealleştirilmesi olarak ve Antonio Gramsci'nin hegemonya kavramının bir örneği olarak takım elbisenin tarihinin çıkış noktasıdır. (Benjamin'in "Sanat Yapıtı" denemesi bağlamında değindiğimiz gibi, Berger bunları da daha 1970'lerde yazar, yani Gore Vidal'ın Michael Foot'a "gençler, hatta Amerika, Gramsci okuyor"[11] demesinden neredeyse yirmi sene önce.) Teoriyi esas almayan fotoğrafçılardan Lee Friedlander bir keresinde fotoğraflarına tesadüfen ne kadar çok şeyin –kasten oraya almış olmadığı enformasyonun– girdiğini söylemiştir. Kuru bir alayla, "ne cömert mecra şu fotoğraf," der.[12] "Takım Elbise ve Fotoğraf", Friedlander'in görsel yoğunluğundan yoksun fotoğraflarda

9. John Berger, *Selected Essays*, s. 7.

10. Raghubir Singh, *River of Colour*, Londra: Phaidon, 1998, s. 12.

11. Gore Vidal, *The Last Empire*, New York: Doubleday, 2001, s. 304.

12. Peter Galassi, *Friedlander*, New York: Museum of Modern Art, 2005, s. 14.

bile keşfedilecek ve ortaya çıkarılacak ne kadar çok enformasyon olduğuna dair bir ders gibidir. Aynı zamanda örnek teşkil eder, en iyi denemelerin çoğunun aynı zamanda bizi betimlenen ânın, sık sık da fotoğrafın ötesine götüren –ve bazen geri getiren– bir yolculuk, epistemolojik bir yolculuk olduğunu hatırlatır. 2005'te Marc Trivier'nin bir sergisi için yazdığı "Burası ile Başka Bir Zaman Arasında"da fotoğraf meselesine sadece değinir, esasen eski ve sevilen bir saat hakkında, tik-tak seslerinin Berger'ın yaşadığı yerdeki mutfağa nasıl nefes verdiği hakkında bir hikâye anlatır gibidir. Saat bozulunca (sözsüz komedi filmlerini akla getiren bir sakarlıkla saati bozan da yazardır), Berger onu tamir ettirmeye karar verir. Ancak hiç beklemediği bir... Neyse, daha fazla anlatıp okuma zevkinizi kaçırmayalım; fakat hikâyenin sonunda edebi bir dönüşün yanı sıra bir tür bir araya gelme, Berger ile *Camera Lucida*'nın en güzel pasajlarından birinde şöyle yazan Barthes arasında zımni bir selamlaşma vardır:

> Zamanın sesi hiç üzücü gelmiyor bana: çan sesine, duvar veya kol saatlerinin sesine bayılıyorum – ve ilk fotoğrafik uygulamaların marangozluk ve kesinlik mekanizmalarıyla ilişkili olduğunu hatırlıyorum: Kısacası, fotoğraf makinesi görmenin saatiydi, ve belki, içimde çok eskilerden kalma biri fotoğraf mekanizmasında o canlı ahşap sesini duyuyor hâlâ.[13]

Romancı Barthes'ın ince bir minyatür şeklinde şöyle bir belirmesidir burada söz konusu olan. Bu arada, Berger'ın eleştiri yazıları, hatırı sayılır bir kurmaca külliyatının yaratımıyla el ele gider. Berger fotoğrafı inceleyip –hem fotoğrafın ortaya koyduğu hem de içinde gizli olan– hikâyelerini çıkardıkça, görüntüleri eleştirme ve sorgulama görevi yerini hikâye anlatma uğraşına bırakır. Üstelik daha da ileri gider; yine Berger'ın hatırlattığı gibi, "işte bunun içindir ki öykü anlatma ve metafizik arasındaki gidip gelme hiç durmaz".[14]

13. Roland Barthes, *Camera Lucida*, New York: Hill and Wang, 1981, s.15.

14. John Berger, *Ve Yüzlerimiz, Kalbim, Fotoğraflar Kadar Kısa Ömürlü*, çev. Z. Aracagök, İstanbul: Metis, 2007, s. 34.

Denemeler az çok kronolojik bir sıra izliyor. Berger'ın kitaplarından bölümlerin yanı sıra, sergiler için veya kataloglara sunuş veya sonsöz olarak yazılmış ama herhangi bir derlemede yer almamış metinler de var aralarında. Birkaç ufak tefek değişiklik yaptık, önceki yayıncıların birbirinden farklı normlar benimsemelerinden kaynaklanan ayrılıkları gidermeye çalıştık. Bütün eserler daha kapsamlı biçimde resimlendirildi. Belli bir eserin büyük, iyi kalite röprodüksiyonlarla dolu bir kitapta belirdiği zamanlara kıyasla elbette bir sorun bu. Ama Sontag'ın *Fotoğraf Üzerine*'sinin yayımlandığı zamanlara kıyasla pek de sorun değil artık, çünkü fotoğrafların çoğu çevrimiçi olarak rahatlıkla bulunabiliyor. Bunu söyledikten sonra, *Anlatmanın Başka Bir Biçimi*'nin ortak bir çalışma olarak tasarlandığını tekrar belirtmekte fayda var. İmgeler de kelimeler kadar önemlidir. Bu kitaba dahil edilen denemelerde ("Görünümler" ve "Öyküler") sadece Berger'ın sözleri var elimizde; bu bağlamda yol levhası işlevi görüyor ve sizi tekrar Mohr'un resimleriyle birleşecekleri kitaba doğru yönlendiriyorlar.

Geoff Dyer, *Iowa, Ağustos 2012*

# Bir Fotoğrafı Anlamak



## Emperyalizmin Sureti

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

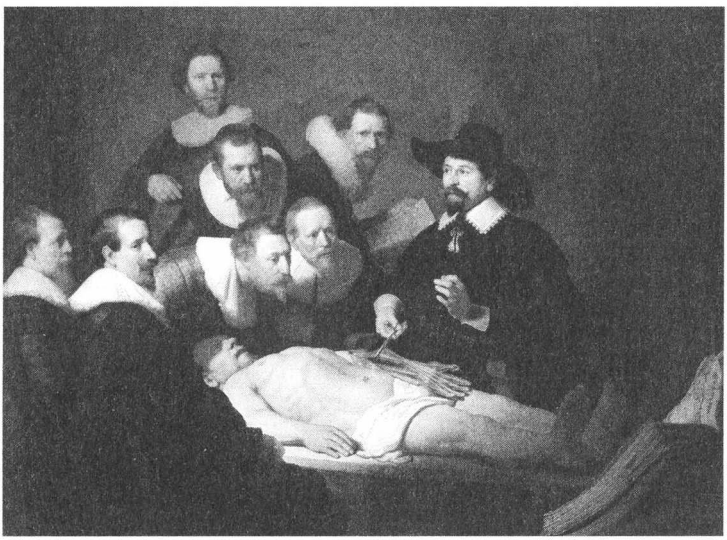
Önceki iki yıl içinde "Che" Guevara efsaneleşmişti. Nerede olduğunu kesin olarak kimse bilmiyordu. Kimsenin onu gördüğüne değgin tartışma götürmez bir kanıt da yoktu. Ama varlığı sürekli kabul ediliyor ve anımsatılıyordu. Guevara –"dünyada bir yerde"ki gerilla üssünden Havana'daki Üçkıta Dayanışma Örgütü'ne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

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

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

kestiler. Bu bize onların, öldürdükleri kişinin gerçekten Guevara olduğundan kuşkulandıklarını düşündürebilir. Aynı biçimde bundan hiç kuşku duymadıklarını ama cesetten korktuklarını da düşündürebilir. Ben ikincisine inanmaya yatkınım.

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



Guevera'nın bu fotoğrafıyla Rembrandt'ın *Dr. Nicolaes Tulp'un Anatomi Dersi* adlı tablosu arasında bir benzerlik var. Profesörün yerini kalıp gibi giyinmiş, burnunu mendiliyle örten albay almış. Onun solundaki iki kişi kadavrayı profesörün solunda, en yakınında duran iki doktor gibi, aynı yoğun ama duygusuz ilgiyle seyrediyorlar. Rembrandt'ın tablosunda daha çok sayıda figür olduğu doğru – tıpkı Vallegrande'deki ahırda da fotoğrafa girmeyen daha birçok kişinin bulunması gibi. Ama cesedin yukarıdan kendisine bakan ki-

şilerle ilişkisi açısından yerleştirilişi, cesetteki evrensel dinginlik havası – bunlar birbirine çok benziyor.

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

Fotoğraf, başka bir imgeyi de düşündürdü bana: Mantegna'nın şimdi Milano'da Brera'da bulunan *Ölü İsa* tablosu. Beden, gene aynı yükseklikten, ama bu kez yandan değil de ayaklardan görülmektedir. Eller aynı yere yerleştirilmiş, parmaklar aynı hareketle bükülmüştür. Bedenin alt kısmındaki örtü kırışmış, tıpkı Guevara'nın kanla ıslanmış, düğmeleri açık, haki pantolonu gibi duruyor. Baş, aynı açıyla yukarıya doğru kaldırılmış. Ağız, gene aynı ifadesizlikle kaymış. İsa'nın gözleri kapanmış, çünkü yanında yas tutan iki kişi var. Guevara'nın gözleri açık, çünkü yasını tutan yok: yalnızca elinde mendil tutan albay, bir ABD istihbarat ajanı, birkaç Bolivyalı asker ve gazeteciler. Gene, bu benzerlik bizi şaşırtmamalı. Suçlu ölüleri uzatıp sergilemenin pek de fazla yolu yok.

Ancak bu kez benzerlik, hareketlerdeki ya da işlevdeki benzerliğin de ötesine geçiyor. Akşam gazetesinin ilk sayfasında rastlantıyla bu fotoğrafı gördüğüm zaman duyduklarım, tarihsel imgelem gücümün yardımıyla, çağdaş bir Hıristiyan'ın Mantegna'nın resmine göstereceğini varsaydığım tepkiye çok yakındı. Bir fotoğrafın etkileme gücü görece kısa ömürlüdür. Şimdi fotoğrafa bakarken, ilk baktığım zamanki dağınık duygularımı yeniden toparlayabiliyorum ancak. Guevara İsa değildi. Milano'daki Mantegna resmine bir daha bakarsam, Guevara'nın cesedini göreceğim o tabloda. Ama bunun tek nedeni, çok az rastlanan bazı durumlarda bir insanın ölü-

mündeki trajedinin, onun tüm yaşamının anlamını tamamlaması ve örneklemesidir. Guevara konusunda ben bunun böyle olduğunun çok farkındayım; belli bazı ressamlar da İsa konusunda aynı şeyin farkındaydılar. Duygusal çakışmanın derecesi bu kadar.

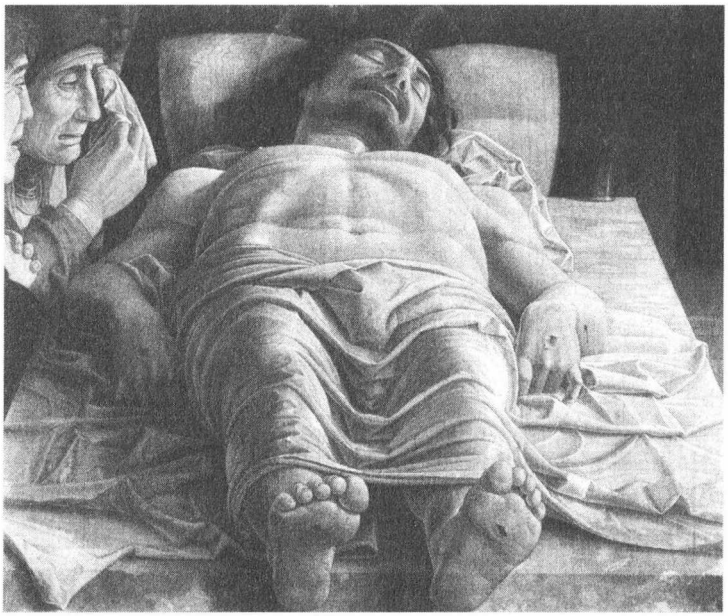
Guevara'nın ölümü üzerine yorum yapanlardan çoğunun yanılgısı, onun yalnızca askerlik becerisini ya da belli bir devrimci stratejiyi temsil ettiğini sanmak oldu. Bu nedenle onlar bir terslikten ya da yenilgiden söz ettiler. Ben Guevara'nın ölümünden doğan kaybın, Güney Amerika'daki devrimci hareket açısından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

Guevara'ya dünyanın içinde bulunduğu durum katlanılmaz geliyordu. Yenilerde böyle olmuştu bu. Önceleri de dünyanın üçte ikisinin içinde yaşadığı koşullar aşağı yukarı şimdikinin aynıydı. Sömürünün ve tutsaklığın derecesi aynı ölçüde büyüktü. Çekilen acılar da bu kadar yoğun ve yaygındı. Yıkım da aynı boyutlardaydı. Ama durum katlanılmaz değildi, çünkü bu koşullarla ilgili gerçek –bu koşullarda acı çeken insanlarca bile– tüm boyutlarıyla bilinmiyordu. Gerçekler, ilişkin oldukları koşullarda her zaman açık seçik görülmezler. Açığa çıkarlar – bazen de gecikerek. Bu gerçek de ulusal kurtuluş mücadeleleri ve savaşlarıyla açığa çıktı. Yeni açığa çıkan gerçeğin ışığında emperyalizmin anlamı değişti. Taleplerinin farklı olduğu görüldü. Önceleri emperyalizm ucuz hammadde, emek sömürüsü ve denetlenebilir bir dünya pazarı istiyordu. Bugünse hiçbir değeri olmayan bir insanlık istiyor.

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

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

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



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

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

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

edilmiş bir şehir gibi genel, kişiliksiz ve bozulmuş kıldığı bir bedenin küçük, özel ayrıntıları.

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

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

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

Ben bu fotoğrafı iki tabloyla karşılaştırdım, çünkü fotoğrafın

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

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

*Ekim 1967*

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

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

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

* Hâlâ yargı önünde; yargı verilmemiş. – ç.n.

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

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

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

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

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

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

Bugün, bir insanın kendi ölümünü bir hizmetkâr olarak efendisine gösterdiği sadakatin ölçüsü olarak önceden görmesi daha az olası.

2. Saint-Just, *Discours et Rapports*, Paris: Editions Sociales, 1957.
3. *A.g.y.*, s. 90.

Onun önceden görülen ölümü, daha büyük bir olasılıkla, Özgürlük sevgisinin ölçüsüdür: benimsediği özgürlük ilkesinin bir kanıtı.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Voinarovsky, darağacında kendi ölümünü –o sıralarda birçok başka Rus teröristi de tam onun anlattığı gibi ölmüştür– yaşlı bir adamın yatağında, huzur içinde ölmesi gibi görüyor. Bunu nasıl yapabiliyor? Ruhbilimsel açıklamalar yetersiz kalır burada. Rusya'daki dünyayı, tüm dünya gibi algılanabilecek ölçüde kapsayıcı olan bu dünyayı katlanılmaz bulduğu için. O, bu dünyayı, intihar eden biri gibi kişisel olarak katlanılmaz bulmaz; dünyayı bu haliyle katlanılmaz bulur. Onun önceden gördüğü ölümü, o güne dek yaşadığı her şeyin

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

7. Aktaran: Albert Camus, *The Rebel*, Harmondsworth: Penguin Books, 1963, s. 140; Türkçesi: *Başkaldıran İnsan*, çev. T. Yücel, İstanbul: Can, 2004.

"son derece doğal bir sonucu" olacaktır, çünkü onun önceden gördüğünün bundan daha az bir şey olması, "katlanılmaz"ı katlanılır bulması anlamına gelecektir.

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

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

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

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

Bu anlam, görülebilecek ya da hayal edilebilecek her türlü kişisel özelliği kapsayacaktır: saçının ayrılışı, morarmış yanağı, birazcık şişmiş alt dudağı, adı ve ona kimin seslendiğine bağlı olarak bu

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

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

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

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

Onun, önceden gördüğü ölümü artık ne bir hizmetkârın sadakatinin ölçüsüdür, ne de bir kahramanlık trajedisinin kaçınılmaz so-

nucudur. Ölüm iğnesinin deliği kapanmıştır – bu delikten geçirilebilecek hiçbir şey kalmamıştır; gelecek (bilinmeyen) bir tarihsel yargı bile. Aşkın bir çağrıda bulunmaması koşuluyla, kendisi için bilinebilir olan şeylerin en yüksek olası bilinciyle davranması koşuluyla, onun önceden gördüğü ölümü, ben ile dünya arasında şimdi artık var olabilecek eşitliğin ölçüsü olmuştur: Onun topyekûn kendini adamışlığının ve topyekûn bağımsızlığının ölçüsüdür bu.

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

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

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

*Ocak 1968*

8. E. "Che" Guevara, *Le Socialisme et l'homme*, Paris: Maspero, 1967, s. 113; Türkçesi: *Sosyalizm ve İnsan*, çev. N. R. Çobanoğlu, İstanbul: Yar, 1977.

# Bir Fotoğrafı Anlamak

Yüzyılı aşkın bir süredir fotoğrafçılar ve fotoğraf savunucuları fotoğrafın güzel sanatlar kategorisinde sayılmayı hak ettiği iddiasında. Bunu kabul ettirmek konusunda ne kadar başarılı olduklarını kestirmek kolay değil kuşkusuz. İnsanların büyük bir çoğunluğu fotoğraf çekse, bu işten zevk alsa, fotoğrafları kullanıp onlara değer verse de, fotoğrafçılığı sanattan saymaz. Benim de dahil olduğum fotoğraf savunucularının iddialarının biraz soyut/akademik kaldığını söylemeliyim.

Fotoğrafçılığın güzel sanatlardan biri değilmiş gibi değerlendirilmeyi hak ettiği bugün açık görünüyor. Fotoğrafçılık (ne türden bir faaliyet olursa olsun) Rönesans'tan beri düşündüğümüzün aksine, resim ve heykelden daha uzun ömürlü olacağa benziyor. Henüz sadece birkaç müzenin girişimiyle fotoğraf bölümlerinin açılmış olması ve az sayıda fotoğrafın kutsal bir tecrit altında korunması aslında iyi oldu; bu sayede insanlar fotoğrafların *erişilmez* olduğu zannına kapılmadı. (Müzeler, halkın ancak belirli saatlerde ziyaret edebildiği soylu malikânelerine benzer şekilde ziyaretçi kabul ediyor. Sınıfsal açıdan "soyluluk" değişik durumlar arz edebilir; ancak bir çalışma müzeye kabul edildiği andan itibaren, kitleleri dışlayıcı bir hayat tarzının *gizemine* bürünür.)

Daha açık konuşayım. Bildiğimiz kadarıyla resim ve heykel, üsluba ilişkin herhangi bir marazdan ya da profesyonelleri dehşete düşüren kültürel yozlaşma denen şeyden dolayı ölmüyor. Ölüyor çünkü, dünyanın şu halinde, değerli bir metaya dönüşmedikçe hiçbir sanat eseri yaşayamaz. Bu da resimle heykelin ölümü demek, zira bugün meta, daha önce hiç olmadığı kadar, tüm öteki değerlerle taban tabana zıt kaçınılmaz olarak. İnsanlar mala güven duyuyorsa da, aslında sadece malın sağladığı aldatıcı korumaya güveniyor. Güzel sanatların tüm ürünleri, içerikleri ne olursa olsun, izlemekte

olan kişinin hassasiyeti ne ölçüde olursa olsun, muhafazakâr âlemin özgüvenini pekiştirici bir dekor addedilmekten öteye geçemez.

Tabiatı gereği, nadir eşya değerine sahip olmadığı içindir ki, fotoğrafın ticari değeri ya pek azdır ya da hiç yoktur. Fotoğrafçılığın başlıca ilkesi, ortaya çıkan imgenin eşsiz olmayıp tam aksine sınırsızca çoğaltılabilir olmasıdır. Bu yüzden, yirminci yüzyılın tanımlamasıyla, fotoğraflar görülen şeylerin kayıt altına alınmasıdır. Kardiyogramlar ne kadar sanat eseri sayılırsa, fotoğraflar da o kadar sayılır diye düşünürsek, yanılsamaya kapılmaktan kurtuluruz. Hatamız, yaratma sürecinin kimi evrelerini hesaba katıp onları sanat sınıflandırması içinde değerlendirmiş olmamızdan kaynaklanmaktadır. Ancak mantıksal açıdan bakacak olursak bu, insan yapımı her şeyin sanat sayılması gerektiği sonucuna götürür bizi. Sanatı, toplumsal işlevinin ne yana evrildiğine göre sınıflandırmak daha yararlıdır. Meta olarak işlevine göre. Bu açıdan fotoğraflar, çoğunlukla sanat sınıflandırmasının dışında kalır.

Fotoğraflar belirli bir durumda hayata geçirilen insansal bir seçimin tanığıdır. Fotoğrafçının tanık olduğu belirli bir hadiseyi ya da gözüne çarpan belirli bir nesneyi kaydedilmeye değer bulduğuna ilişkin kararının sonucudur fotoğraf. Eğer, etrafta var olan her şeyin sürgit fotoğrafı çekilseydi, bunların her biri anlamsız olurdu. Bir fotoğraf ne hadisenin kendisini ne de görüş yeteneğini yüceltir. Fotoğraf zaten kaydettiği hadise üzerine bir iletidir. Bu iletinin aciliyeti olayın aciliyetine bütünüyle bağımlı değildir; ne var ki tam anlamıyla bağımsız da sayılmaz. En yalın olarak ileti, *Bunu görmenin kaydetmeye değer olduğuna karar verdim*, şeklinde deşifre edilebilir.

En unutulmaz fotoğraflar için olduğu kadar, sıradan şipşaklar için de geçerlidir bu. Birini ötekinden farklı kılan, fotoğrafçının iletisini açıklayış derecesidir; söz konusu fotoğrafın fotoğrafçının kararını şeffaf ve anlaşılabilir kılma derecesi. Böylece fotoğrafın pek anlaşılamayan paradoksuna sıra geldi. Fotoğraf, belirli bir hadisenin ışığı aracılığıyla yapılan otomatik bir kayıttır: Ancak kaydedilişini *açıklamak* için *söz konusu* hadiseyi kullanır. Fotoğrafçılık, gözlem sürecinin kendinin bilincine varmasını sağlama edimidir.

Fotoğrafçılığı sürekli güzel sanatlarla karşılaştırmaktan kaynaklanan kafa karışıklığından kurtulmamız gerekiyor. Fotoğraf hakkındaki elkitaplarının hemen hepsi kompozisyondan söz eder. İyi bir fotoğraf, kompozisyonu kusursuz olandır. Lakin bu değerlendirme fotoğrafik imgenin resmi taklit ettiği düşüncesinden kaynaklanır. Ressamlık bir düzenleme sanatıdır; dolayısıyla böyle bir düzenlemede bir tür tertip beklentisi makul sayılır. Resimde, biçimler arasındaki ilişki bir dereceye kadar ressamın amacıyla uyum içindedir. Oysa fotoğrafta durum böyle değildir. (Tabii, fotoğrafçının fotoğrafı çekmezden önce konusuyla ilgili her ayrıntıyı tertiplediği anlamsız stüdyo çalışmalarını saymazsak). Kompozisyon sözcüğünün derin, biçimlendirici içeriği fotoğraf için geçerli olamaz.

Fotoğrafın biçimsel düzenlenmesi hiçbir şey ifade etmez. Tasvir edilen hadiseler, izleyicinin fotoğrafı görmezden önceki bilgi birikimine bağlı olarak gizemli ya da izah edilebilirdir. O zaman fotoğrafa, fotoğraf olarak anlam katan nedir? Asgari iletisini –*Bunu görmenin kaydetmeye değer olduğuna karar verdim*– kapsayıcı ve heyecan verici kılan nedir?

Bir fotoğrafın hakiki içeriği görünmezdir, zira biçimle değil zamanla ilgili bir etkileşimden türer. Fotoğrafın resme olduğu kadar, müziğe de yakın olduğu iddia edilebilir. İnsansal bir seçime tanıklık ettiğini söylemiştim fotoğrafın. Bu seçim X ya da Y'yi fotoğraflamak arasında değil X ânını ya da Y ânını çekmek arasındadır. Herhangi bir fotoğrafta kaydedilen nesneler (en etkileyicisinden en sıradanına) aşağı yukarı aynı önem ve aynı inandırıcılığa sahiptir. Bize fark ettirilen, halihazırda var olma ve olmama kutuplarının yoğunluğudur, değişen budur. Bu iki kutup arasında fotoğrafçılık gerçek anlamını bulur. (Fotoğraf, en yaygın kullanımıyla, artık mevcut olmayandan bir yadigârdır.)

Fotoğraf görülmüş olanı kaydederken, daima ve doğası gereği, görünmeyene de işaret eder. Sürekliliği olan bir bütünün içinden aldığı bir ânı yalıtır, korumaya alır ve sunar. Bir resmin gücü onun içsel anıştırmalarına bağlıdır. Resmin sınırlı yüzeyinin ötesindeki doğal dünyaya gönderme, hiçbir zaman doğrudan değil, muadilleri aracılığıyladır. Bir başka deyişle, resim dünyayı yorumlar, onu ken-

di diline aktarır. Oysa fotoğrafın kendine özgü bir dili yoktur. Ayakizlerini ya da kardiyogramları okumayı öğrendiğimiz gibi öğreniriz fotoğraf okumayı. Fotoğrafın kullandığı dil, hadiselerin dilidir. Tüm kaynakları kendi dışındadır. Dolayısıyla süreklilik arz eder.

Bir film yönetmeni zamanı kendi seçimi doğrultusunda kullanır, tıpkı bir ressamın seçtiği çeşitli hadiseleri bir arada tasvir edişi gibi. Fotoğrafçı için aynı şey geçerli değildir. Fotoğrafçının başlıca kararı, tecrit etmek istediği âna dairdir. Ne var ki fotoğraf, eşsiz gücünü bu gözle görünür sınırlılıktan alır. *Gösterdiği şey gösterilmemiş olanı akla getirir.* Buradaki hakikati teslim etmek için herhangi bir fotoğrafa bakmak yeter. Mevcut olanla olmayan arasındaki yakın ilişki herhangi bir fotoğrafta hemen dikkati çeker: buz güneşi, keder trajediyi, tebessüm hazzı, beden aşkı, yarışı kazanan at katıldığı koşuyu vb. çağrıştırır.

Seçilip de kaydedilen anda genel olarak uygulanabilir bir hakikat payı varsa ve mevcut olanı gösterdiği kadar olmayanı da gösteriyorsa, o zaman o fotoğraf etkili olur. Bu hakikatin niteliği ve ayırıcı özellikleri büyük farklılıklar gösterir. Böyle farklılıklara bir ifade tarzında, edimde, yan yana duruşta, görsel bir belirsizlikte, gruplaşmada rastlanabilir. Bu hakikatin izleyiciden bağımsız olması mümkün değildir asla. Sevgilisinin *polifoto*'sunu* cebinde taşıyan adam için bile, "gayri şahsi" bir fotoğraftaki hakikat payı gene de izleyicinin zihnindeki genel sınıflandırmalara tabi olmak durumundadır.

Tüm bunlar, sanatın kadim ilkesi olan tekili evrensele dönüştürmeye yakın görünebilir. Oysa fotoğrafçılıkta inşalarla uğraşılmaz; dönüştürme de yoktur. Sadece karar, sadece odaklanma vardır. Bir fotoğrafın asgari iletisi, önceden düşündüğümüzden çok daha basit olabilir. *Bunu görmenin kaydetmeye değer olduğuna karar verdim*, diyecek yerde: *Bunun izlenmeye ne ölçüde değer olduğu, zaten onun tarafından içerildikleri için bile isteye göstermediklerimden anlaşılabilir*, şeklinde açıklanabilir.

* İng. *polyphoto*: Farklı pozlarda, özel bir makineyle çekilmiş 48 adet fotoğraf. – *ç.n.*

Her gün defalarca yaptığımız bir şeyi –bir fotoğrafa bakma deneyimini– neden karmaşık bir hale getiriyoruz? Genellikle, bu deneyimi ele alışımızdaki basitlik, savurganca ve kafa karıştırıcı olduğu için. Fotoğrafların sanat eseri sayıldığını, belirli bir gerçeğin kanıtı olduğunu, benzerlikler içerdiğini, haber unsuru olduğunu düşünürüz. Aslında her fotoğraf hakikate ilişkin bütünsel bir görüşü deneme, onaylama ve inşa etme aracıdır. Bu nedenle fotoğraf ideolojik mücadelede önemli bir rol oynar; kullanabileceğimiz ve bize karşı kullanılabilecek böyle bir silahı anlamamız bu yüzden gereklidir.

*Ekim 1968*


A-I-Z
ERSCHEINT WOCHENTLICH EINMAL • PREIS 30 PFG., Kc 1,60
30 GR., 30 SCHWEIZER RP. • V. h. b. • NEUER DEUTSCHER
VERLAG, BERLIN W 8 • JAHRGANG XI • NR. 42 • 16. 10. 1932
DER SINN DES
HITLERGRUSSES:
Motto:
MILLIONEN
STEHEN
HINTER MIR!
Kleiner Mann bittet um große Gaben

# Fotomontajın Siyasette Kullanımı

Asıl adı Helmut Herzfelde olan John Heartfield, 1891'de Berlin'de dünyaya geldi. Babası ünsüz bir şair, bir anarşist idi. Dinsel inançlara saygısızlıkta bulunduğu gerekçesiyle hapse atılma tehdidi yüzünden Almanya'yı terk eden baba, Avusturya'ya yerleşti. Helmut sekiz yaşındayken hem annesini hem de babasını kaybetti. Herzfelde ailesinin, eteklerindeki bir orman kulübesinde yaşadığı köyün muhtarı büyüttü Helmut'u. Ancak ilkokul eğitimi alabildi.

Gençliğinde, bir akrabasının kitapçı dükkânında çalıştığı sırada, Münih'teki bir sanat okuluna girmenin yolunu buldu. Çok geçmeden güzel sanatların çağa ayak uyduramadığı sonucuna vardı. Savaş sırasında doruğa çıkan Alman milliyetçiliğine tepki olarak bir İngiliz adı olan Heartfield'ı aldı. 1916'da erkek kardeşi Wieland'la muhalif bir sol dergi çıkarmaya başladı. George Grosz'la birlikte fotomontaj tekniğini icat etti. (Raoul Hausmann, aynı tarihte, başka bir yerde, bunu kendisinin icat etmiş olduğunu iddia eder.) 1918'de Alman Komünist Partisi'nin kurucu üyeleri arasında yer aldı. 1920'de Berlin Dada Fuarı'nın organizasyonunda kilit rol oynadı. 1924 yılına kadar film ve tiyatro çalışmalarında bulundu. Daha sonra Alman komünist yayın organlarında propaganda grafikeri olarak çalıştı. 1927-37 tarihleri arasında yaratıcı zekâsını ve yeteneğini gözler önüne seren fotomontaj posterleri ve karikatürleriyle uluslararası üne sahip oldu.

Savaştan sonra, 1968'de ölene değin, Doğu Berlin'de yaşadı; komünistlikten ödün vermedi hiç.

Hayatının ikinci bölümündeki çalışmalarını, gerek özgünlük gerekse coşku bakımından, 1927-37 arasındaki on yılda yarattıklarıyla kıyaslamak mümkün değildi.

Sovyetler Birliği dışındaki bir sanatçının devrimci yıllarını ve tüm hayal gücünü kitlesel siyasal mücadelenin hizmetine vakfetmiş

olması sıradışı bir örnektir.

Niteliği neydi bu işlerin? Ne gibi sonuçlar çıkarabiliriz onlardan? Önce genel bir nitelik.

Hearfield'ın, kaldırımda hareketsiz yatan, dayaktan komalık olmuş bir Yahudi'nin yanı başında ayakta duran bir Streicher* karikatürü var. Altında, *Bir Pan-Cermen* yazılı. Streicher, üzerinde Nazi üniforması, elleri arkada, gözleri ileriye odaklanmış, ayağının dibindekini ne reddeden ne de tasvip eden bir ifade var yüzünde. Kelimenin tam anlamıyla ve metaforik olarak aldırış etmediği bir durum. Ceketinde belli belirsiz kan ya da kir izleri seçiliyor. Onu töhmet altında bırakacak cinsten değil – başka bir ortamda hiç önemsenmeyecek türden. Üniformasını birazcık kirletmiş o kadar.

Heartfield'ın en çarpıcı eleştirel işlerinde her şeyin kirlendiği duygusu hâkimdir – ancak Streicher karikatüründe de görüldüğü gibi, bunun tam anlamıyla neden ve nasıl olduğunu açıklamak mümkün değildir. Grilik, fotoğraf baskısına egemen olan koyu tonlar, gri giysilerin kırışıkları, çizimlerdeki donmuş el kol hareketleri, solgun yüzlerdeki yarım gölgeler, sokak duvarlarının dokusu, sağlıkçıların kıyafetleri, siyah ipek şapkalar hep bu izlenimi verir. Ne tasvir ettikleri bir yana, imgeler bizatihi pespayedir zaten, ya da daha açık ifade etmek gerekirse, kendi pespayeliklerinden tiksinti duymaktadırlar.

Benzer tarzda fiziksel tiksinti, güncel amacına ulaştıktan sonra da ayakta kalabilmiş modern siyasi karikatürlerin hemen hemen tümünde göze çarpar. Böylesine bir tiksintinin hissedilmesi için bir Nazi Almanyası'nın varlığı gerekmez. Daumier'nin güçlü siyasi portre karikatürlerinde bu nitelik en berrak ve yalın şekliyle görülmektedir. Bu, modern siyasetin mayasına karşı duyulan evrensel tepkiyi temsil etmektedir. Ve bizler bunun nedenini anlamalıyız.

Kişisel siyasi iktidarları için halen nüfuz kazanmaya çalışanlardan sızan belirli bir çıkarcılığa karşı duyulan nefrettir bu. Tüm ik-

* Julius Streicher (12 Şubat 1885 - 16 Ekim 1946) İkinci Dünya Savaşı öncesi ileri gelen Nazilerden. Başlıca Nazi propaganda aygıtı *Der Stürmer* gazetesinin kurucusu ve yayın yönetmeni. – ç.n.

tidarların yozlaştırdığı yolundaki soyut ahlaki inancın onaylanması demek değildir bu alçaklık. Özgül bir tarihi ve siyasi olgudur. Böyle bir şey bir din devletinde (teokrasi) ya da güvenli bir feodal toplulukta meydana gelemezdi. Modern demokrasinin ilkelerinin nasıl gelişeceğini beklemeli, sonra da bu ilkelerle alay edercesine, onları hileyle istediği şekle sokmalıydı. Bu olgu, çağdaş burjuva siyaseti ve gelişmiş kapitalizmin tipik bir özelliğiydi ama kesinlikle sadece onlara has değildi. Bir siyasetçinin benimsediği gayelerle, bu gayelere ulaşmak için önceden kararlaştırdığı eylemler arasındaki uçurumdan besleniyordu aslında.

Şahsi düzenbazlık ya da riya gibi şeylerden de kaynaklanmaz bu olgu. Daha çok manipülatörün kendine güveninden, sözle eylem, soylu hassasiyetlerle sıradan uygulamalar arasındaki bariz çelişkilere karşı sergilediği umursamazlıktan kaynaklanır. Devletin gizli, anti-demokratik gücüne sırtını dayamanın verdiği güven duygusundan güç alır. Her seferinde, halkın karşısına çıkmazdan önce, sözlerinin sadece ona inanmaya hazır bir kitle için olduğunu bilir; inanmayacaklarla başa çıkmanın ise başka yolları vardır. Bu çıkarcılığa, bir sonraki siyasi parti yayınını izlerken dikkat edin.

Heartfield'ın en başarılı işlerinin belirgin özelliği nedir? Fotomontajı kullanmaktaki mahareti ve özgünlüğü elbette. Heartfield'ın ellerinde bu teknik ustalıklı olduğu kadar canlı bir politik eğitim aracına, daha kesin bir ifadeyle Marksist bir eğitim aracına dönüşür.

Makasıyla, hadiseleri ve nesneleri daha önce içinde bulundukları ortamdan kesip çıkarır. Sonra onları siyasi bir konuyu vurgulamak için yeni ve beklenmedik bir tarzda, süreklilik arz etmeyecek şekilde düzenler – örneğin parlamentoyu bir tabutun içine yerleştirir. Ancak bu kadarı bir çizimle hatta sözlü olarak bir sloganla da ifade edilebilirdi. Fotomontajın kendine mahsus üstünlüğü, kesilip çıkarılan her şeyin fotoğraf olarak özelliğini korumasıdır. Önce ilk baktığımız *şeyi*, ondan sonra simgeleri görürüz.

Bunlar yer değiştirdiği, her zamanki doğal süreklilik halleri kesintiye uğratıldığı ve artık umulmadık bir mesajın iletilmesinde kullanılmak üzere düzenlendiği içindir ki, bizler süreklilik arz eden

normal mesajın keyfiliğinin farkına varırız. Kendi saygın mekânlarında, ideolojik kılıflarına bürünmüş halde göze batmazken, aslında ne oldukları apansız açığa çıkar. Birdenbire bizatihi görünüşler, nasıl aldattıklarını gösterir bize.

Sıradan iki örnek (çok daha karmaşıkları da var): Hitler'in Nazi selamına karşılık verirkenki bir fotoğrafı (bir mitingde çekildiği anlaşılıyor ama biz kitleyi görmüyoruz). Hitler'in arkasında ondan daha iri ancak yüzü olmayan bir adam var ve bu adam Hitler'in havada duran eline bir deste banknot tutuşturuyor. 1932'deki bu karikatür, büyük sanayicilerin Hitler'i desteklediği ve finanse ettiği mesajını veriyor. Ancak alttan alta, Hitler'in karizmatik selamının benimsenen güncel anlamına şüphenin gölgesini düşürüyor.

Bundan bir ay sonraki bir karikatür: Batı Cephesi'nde bir bomba çukurunda, yukarıdan çekilmiş, çamurlar içinde yatan paramparça iki iskeletin fotoğrafı. Her şey dağılmış ancak kabaralı çizmeler hâlâ ayaklarında. Çamurlanmış olsalar da sapasağlamlar. Altında, "Bir daha mı?" yazıyor. İki ölü asker kendi aralarında, başka gençlerin şimdiden onların yerini almak için sırada olduğundan söz ediyor. Burada dikkat çekilmek istenen Almanların genellikle çizmeyle simgeleşen eril gücüdür.

İlerde fotomontajı, toplumsal ve siyasal eleştiri ve yorumlarda eğitim amacıyla kullanmak isteyecek olanlar, tekniğin *aldatmacayı açığa çıkaran* olanaklarını geliştirmelidirler mutlaka. Heartfield'ın dehası bu olanakları keşfetmesinde yatıyordu.

Fotomontaj, sadece simgesel olduğunda, kendi olanaklarını söze dayalı aldatmacayı artırmak için kullandığında güçsüzleşir. Heartfield'ın bazı işlerinin de bu zaaftan yakasını kurtaramadığı görülür. Derin siyasi çelişkilerin yansımasıdır bu zaaf.

1933'ten yıllar önce komünistlerin gerek Naziler gerekse Alman Sosyal Demokratlar ile ilgili siyasi değerlendirmeleri muğlak ve keyfi idi. 1928'de Buharin'in düşüşünden sonra, Stalin'in dayatmasıyla Komintern, tüm sosyal demokratları "sosyal faşist" olmakla suçladı – 1931'deki bir Heartfield karikatüründe Almanya Sosyal Demokrat Partisi (SPD) liderlerinden birinin suratı hırlayan bir kaplan olarak karşımıza çıkar. Moskova'nın, yerel düzeyde zaten çatış-

ma içinde olan unsurlara dayattığı bu keyfi plan ve basite indirgenmiş ahlaki kehanet, Alman komünistlerinin, büyük çoğunluğu işçi ya da potansiyel Nazi karşıtı olan dokuz milyon SPD seçmenini etkileme ya da birlikte çalışma fırsatına ket vurmuş oldu. Kim bilir belki de farklı bir stratejiyle Alman işçi sınıfının Hitler'in yükselişini önlemesi mümkün olabilirdi.

Heartfield, muhtemelen hiç kuşku duymadan parti çizgisini benimsemiştir. Ancak işleri içinde aydınlatıcı olanlarla, sıradan propaganda yapan ve ahlaki uyarılarda bulunanlar arasında belirgin bir ayrılık göze çarpar. Aydınlatıcı olanlar, Heartfield'ın trajik bir şekilde çok yakından aşina olduğu toplumsal ve tarihsel bir olgu olan Almanya'da Nazizmin yükselişini ele alır. Akıl öğreten ve uyarıda bulunanlarsa başka kaynaklardan intikal eden küresel genellemelerden ibarettir.

İki örnek daha; 1935'ten bir karikatür: Minnacık bir Goebbels *Kavgam*'ın üzerinde ayakta duruyor, eli bir şeyi kovarmış gibi havada, "Defolup gitsin bu soysuz insan müsveddeleri," diyor – Nürnberg'de yaptığı konuşmadan bir alıntı. Tepesindeyse, ateş etmeye hazır silahlarıyla heyula gibi ancak dingin duruşlu bir sıra Kızıl Ordu askeri onun bu hareketinin gülünç derecedeki zavallılığını gözler önüne seriyor. Bu türden bir karikatürün, sadık komünistler dışındaki herkes üzerindeki etkisi SSCB'nin Almanya için bir tehdit olduğu yolundaki Nazi yalanlarının teyidi olabilirdi. İdeolojik tezatlarda, hakikatten bariz biçimde farklı olarak, tez ile antitez arasında kâğıt inceliğinde bir ayrım vardır; bir tek refleks bile siyahı beyaza dönüştürebilir.

1 Mayıs 1937, Fransa'da Halk Cephesi'nin kutlandığı bir poster: Kızıl bayrak ve çiçekli kiraz dalları tutan bir kol; arka planda belli belirsiz bulutlar (?), deniz dalgaları (?), dağlar (?); Fransa milli marşı *Marseillaise*'den bir alıntı: "Liberté, liberté chérie, combats avec tes défenseurs!"* Bu postere ilişkin ne varsa, birazdan gösterileceği gibi siyaseten gerçekdışıdır.

Heartfield'ın dürüstlüğü konusunda ahlaki bir yargıda bulunma-

* Özgürlük, aziz özgürlük, seni savunanların safında savaş. – *ç.n.*

ya hakkımız var mı, doğrusu emin değilim. Hem içerden hem de dışardan yükselen tehditler ve korkunç ihanetlerin gölgesinde çalıştığı bu on yıl boyunca maruz kaldığı baskıları bilmemiz ve hissetmemiz gerekir. Lakin onun ve Mayakovski ya da Tatlin gibi sanatçıların sayesinde, daha önce netlikle görmemizin mümkün olmadığı bir mesele aydınlanmış oldu.

Taraftar sanatçılara ve propagandacılara, onları kendi özgün yaratıcı dürtülerini bastırmaya ya da çarpıtmaya ikna etmek için uygulanan temel manevi baskıyla alakalıdır bu. Yıldırmaktan ya da gözdağı vermekten değil, ahlaki ve siyasi iddialardan söz ediyorum; çoğu zaman sanatçı bu iddiaları kendi yaratıcı gücüne karşı öne sürer.

Manevi baskı, faydalı ve etkin olmakla ilgili sorularla belirginlik kazanır. Yeterince faydalı olabiliyor muyum? Yaptığım işler yeterince etkin mi? Bu sorular, bir sanat eserinin ya da propaganda çalışmasının (aradaki ayrımın hiç önemi yoktur burada) siyasi mücadelede bir *silah* olması gerektiği inancından kaynaklanmaktadır. Yaratıcı eserler toplumsal ve siyasal açıdan son derece etkili olabilir. Devrimci siyasetin içindeki sanatçılar çalışmalarının kitlesel mücadeleyle bütünleşmesini arzular. Ne var ki, işlerinin yaratacağı etki ne kendilerince ne de siyasi komiserlerce önceden kestirilemez. Bu yüzden hayal ürünü, yaratıcı eseri silahla mukayese etmek tehlikeli olduğu kadar zoraki bir metafordur.

Silahın etkililiği nicel ölçümlerle saptanabilir. Performansı yalıtılabilir ve tekrarlanabilir. Silaha bir durumla ilgili olarak başvurulur. Bir sanat eserinin etkililiği nicel olarak hesaplanamaz. Performansı ne yalıtılabilir ne de tekrarlanabilir. Mevcut şartlara bağlı olarak değişir. Kendi durumunu kendisi yaratır. Hayal ürünü bir eserin niteliği ile etkililiği arasında *öngörülebilir* nicel bir ilişki yoktur. Bu kısmen onun doğasından kaynaklanır, zira sonu gelmeyen ve ölçülemeyen birtakım öznel etkileşimlerin bulunduğu bir alanda var olmak durumundadır. Sanata kutsal bir değer atfetmek anlamına gelmez bu; sadece kendi güdülerine sadık kaldığı takdirde hayal gücünün durmadan ve kaçınılmaz olarak mevcut faydalılık kategorisini sorguladığını vurgulamaktır. Soruyu soran toplumsal

ben'in çok ilerisindedir hayal gücü. Soruyu onun şartlarında yanıtlamak için kendisini inkâr etmesi gerekir. Devrimci sanatçılar bu inkâr yoluyla ödün vermeye razı edildiler ve –John Heartfield vakasında belirttiğim gibi– beyhude yere yaptılar bunu.

Faydalı ya da faydasız olarak nitelenebilecek olanlar yalanlardır. Yalan söylenmemiş olanla kuşatılır. Faydalı mı faydasız mı olduğu neyin saklandığına göre ölçülebilir. Hakikat her zaman ilk önce açık alanda keşfedilir.

*Ekim 1969*

# Istırabın Fotoğrafları

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

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

Bugün gazetelerde Vietnam'dan hiç fotoğraf yok. Ancak ben bu sabahki haberlerle birlikte basılabilecek, Donald McCullin tarafından 1968'de Hue'da çekilmiş bir fotoğraf biliyorum.[1] Bu fotoğraf, kollarında bir çocukla çömelmiş yaşlı bir adamı göstermektedir; her ikisi de siyahbeyaz fotoğraflara özgü o siyah kanları dökerek ağır biçimde kan kaybetmektedir.

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

1. Bkz. Donald McCullin, *The Destruction Business*, Londra: Open Gate Books, 1972.

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

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

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

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

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

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

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

* Türkçede "deklanşör" kullanıyoruz. İngilizcedeyse hem fotoğraf makinesinde hem silahta tetik anlamına gelen *trigger* kullanılıyor. – *ç.n.*

şıyabilir. *Ve bu olduğu anda da okurun sarsılma duygusu bile dağılır*: Artık kendi ahlaki yetersizliği savaşta işlenen cinayetler kadar sarsıcı gelebilir okura. Ya bu yetersizlik duygusunu çok bildik bir duygu olduğu için omuz silkerek uzaklaştırır ya da bir tür kefaret ödemeye girişir – bunun en açık örneği OXFAM ya da UNICEF'e yapılan bağışlardır.

Her iki durumda da fotoğrafın gösterdiği âna neden olan savaş meselesi politik niteliğini iyice kaybetmiş olacaktır. Fotoğraf genel insanlık durumunun belgesi haline gelir. Hiç kimseyi suçlamaz, ama herkesi suçlar.

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

*Temmuz 1972*

## Takım Elbise ve Fotoğraf

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

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

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

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

Bir sosyalist ve Nazi aleyhtarı olan oğlu Erich, gönderildiği toplama kampında öldü. Baba Sander, arşivini şehir dışında saklamıştı. Arşivden bugüne kalanlar olağanüstü bir toplumsal ve insani belge oluşturur. Kendi ülkesinin insanlarının portrelerini çeken başka hiçbir fotoğrafçıda böyle şeffaf bir belgesellik yoktur.

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

Yazar [Sander] o muhteşem görevini, ırk kuramcıları ya da toplumsal araştırmacılar tarafından yönlendirilen bir biliminsanı olarak değil, ya-

yıncı ağzıyla söylersek, "yakın gözlem sonucu"nda üstlenmişti. Gerçekten önyargısız bir gözlemdir bu, cesur ve aynı zamanda incelikli; Goethe'nin şu sözlerindeki espriye çok yakın: "Öyle incelikli bir deneysellik biçimi vardır ki, kendini nesnesiyle son derece içten bir biçimde özdeşleştirerek kuram haline gelir." Nitekim Sander'in yapıtı Döblin gibi bir gözlemcinin bilimsel yönden titizlikle incelemesini ve şunları söylemesini hak edecek önemdedir: "Nasıl organ doğasını ve tarihini anlamamızı sağlayan bir karşılaştırmalı anatomi varsa, fotoğrafçı da burada, karşılaştırmalı bir fotoğrafçılık yaratarak, kendisini ayrıntı fotoğrafçısı olmanın ötesine geçiren bilimsel bir dayanak noktası kazanmıştır." Ekonomik koşulların bu olağanüstü külliyatın sonraki basımlarını engellemesi çok üzüntü verici olurdu... Sander'in yapıtı bir fotoğraf kitabı olmanın çok ötesindedir, bir eğitim atlasıdır.[1]

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

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

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

1. Walter Benjamin, "A Short History of Photography", *Screen*, c. 13, n. 1, 1972, s. 5-26; Türkçesi: *Fotoğrafın Kısa Tarihi* içinde, çev. O. Akınhay, İstanbul: Agora, 2012.



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



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

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

Bu, modadan ya da elbiselerinin yapıldığı kumaşın kalitesinden mi geliyor? Bu tür ayrıntılar gerçek hayatta ipucu verebilir. Küçük bir siyahbeyaz fotoğrafta bunlar pek de açık görülmez. Ancak bu

hareketsiz fotoğrafta takım elbiselerin, bunları giyenlerin toplumsal sınıfını saklamak bir yana, altını çizip vurgulamasındaki temel neden, belki de hayattakinden daha canlı biçimde ortaya çıkıyor.

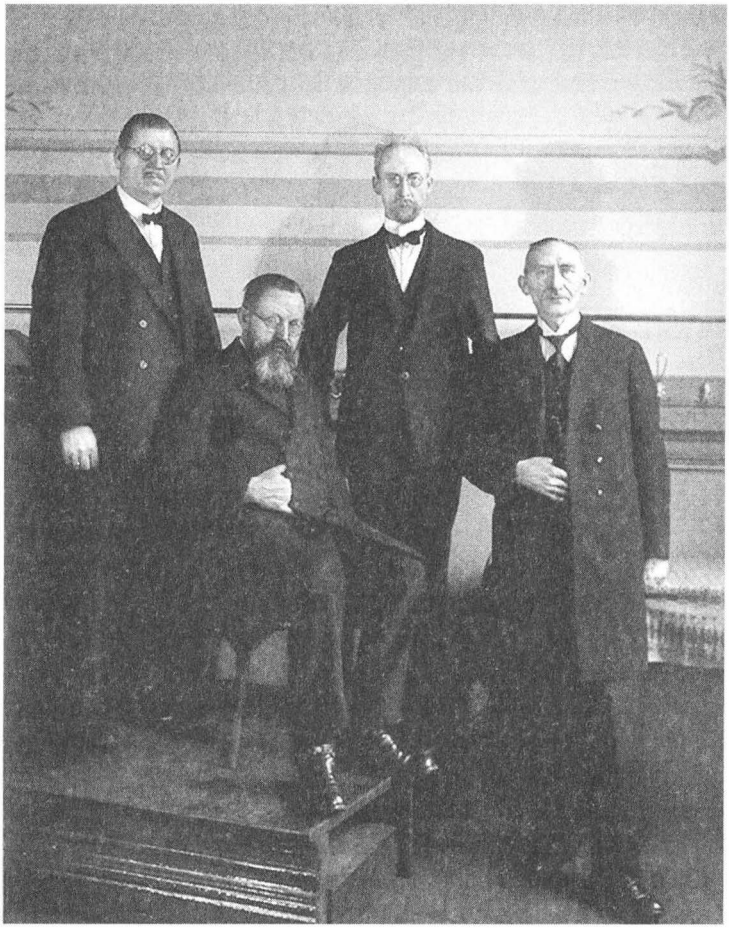
Üstlerindeki takım elbiseler şekillerini bozuyor. Bu elbiselerin içinde bedensel özürleri varmış gibi görünüyorlar. Giysilerde geçmişte kalmış bir stil, modaya tekrar sokulana kadar genellikle garip görünür. Gerçekten de modanın iktisadi mantığı eski moda şeylerin garip görünmesini sağlamakta yatar.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

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

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

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

Fotoğraftaki bütün şaşırtıcılığa karşın, yüzleri kapama deneyini yapmaya bile gerek yok. Burada takım elbise gerçekten de giyenlerin bedensel varlığını doğruluyor ve güçlendiriyor. Giysiler yüzlerle ve sakladıkları bedenlerin tarihiyle aynı mesajı taşıyorlar. Takım el-



bise, deneyim, toplumsal formasyon ve işlev birbirleriyle çakışıyor.

Şimdi dönüp yolda dansa giden üçlüye bakalım. Elleri çok kocaman, bedenleri çok ince, bacakları çok kısa görünüyor. (Bastonlarını sanki sürü güdüyormuş gibi tutuyorlar.) Sırf yüzlere bakma deneyini burada da tekrarlayabiliriz. Sonuç, orkestrayla yaptığımız deneyle tamamen aynı olacaktır. Yalnızca şapkaları üstlerine uymuş gibidir.

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

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

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

Bugün bildiğimiz haliyle takım elbise, on dokuzuncu yüzyılın son otuz yılında, Avrupa'da profesyonel bir yönetici sınıfın kıyafeti olarak ortaya çıktı. Neredeyse üniforma kadar kişiliksiz olan takım elbise, salt *masa başı* iktidarını yücelten ilk yönetici sınıf kıyafe-

tiydi. Yöneticinin ve toplantı masasının iktidarını. Asıl olarak takım elbise konuşma ve soyut hesaplama hareketleri için tasarlanmıştı. (Bu kıyafet ata binme, avlanma, dans etme ve düello için yapılmış önceki üst sınıf giysilerinden çok başkadır.)

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

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

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

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

Köylüler –daha farklı bir yolla da, kentli işçiler– takım elbiseye yönelmeye ikna edilmişlerdir. Reklamlarla. Fotoğraflarla. Yeni kitle iletişim araçlarıyla. Satıcılarla. Örneklerle. Yeni tip yolcu görüntüleriyle. Aynı zamanda da yerleşimdeki ve merkezi devlet örgüt-

lenmesindeki siyasal gelişmelerle. Örneğin 1900 yılında Fransa'daki bütün belediye başkanları büyük Uluslararası Sergi onuruna ilk defa Paris'te ziyafete çağrıldılar. Çoğu, kır komünlerinin köylü belediye başkanlarıydı. Yaklaşık 30 bin kişi geldi! Ve doğal olarak bu tören için büyük çoğunluğu takım elbise giydi.

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

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

*Mart 1979*

# Paul Strand

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

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

Erken dönemdeki çalışmalar daha çok New York'taki insanları ve yerleri konu alıyor. Bunların ilki, yarı âmâ bir dilenci kadını gösteriyor. Kadının gözlerinden biri donuk, diğeri keskin ve uyanık. Boynuna, üzerinde ÂMÂ yazan bir etiket asılmış. Bu, açıkça toplumsal mesaj taşıyan bir imgedir. Ancak bundan fazla bir şeydir de. Daha ileride, Strand'in insanları konu alan en iyi fotoğraflarında, onun bize görülebilir kanıtları da sunduğunu göreceğiz; yalnızca insanların varlığının değil, onların *yaşamlarının* da kanıtlarını. Bir düzeyde, bir yaşama değgin bu tür kanıtlar toplum üzerine bir yorumdur –Strand sürekli olarak sol politik konumda durmuştur– ancak başka bir düzeyde bu tür kanıtlar yaşanmış başka bir hayatın bütünlüğünü görsel yolla önermeye hizmet etmektedirler; bu hayatın içinden bakıldığında bizler birer görüntüden öte bir şey değilizdir. Beyaz bir etiket üzerine yazılmış, siyah Â-M-Â harflerinin, bu sözcüğü oluşturmaktan öte bir anlama gelmesi bundandır. Resim gözümüzün önünde kaldığı sürece, bu harfleri hiçbir şekilde okunacak bir şey olarak ele alamayız. Kitaptaki bu ilk imge bizi, görmenin kendisinin önemi üstünde düşünmeye zorlar.

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

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

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

Strand'in özlü olanı yakalamakta şaşmaz bir gözü vardır: Bu bir Meksika evinin eşiğinde de bulunabilir, siyah önlüklü, okullu bir İtalyan köylü kız çocuğunun hasır şapkasını elinde tutuşunda da. Bu tür fotoğraflar, özel olanın öyle derinlerine işler ki, o özel konunun damarlarında kan gibi akan kültür ve tarih ırmağını gösterir bi-

ze. Bu fotoğraflardaki imgeler, bir kez görüldüler mi kafamızda öyle yer ederler ki tanık olduğumuz ya da yaşadığımız gerçek bir olay, bunlardan birine sanki somut bir gerçekmişçesine atıfta bulunur. Ancak Strand'i bir fotoğrafçı olarak benzersiz kılan bu değildir.

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

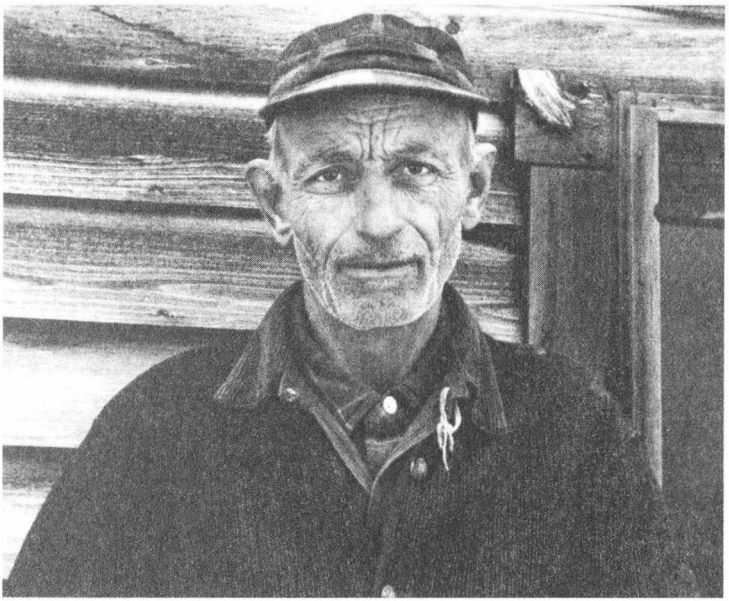
Uygulama açısından bu, onun bir resmi çekmeden önce ne istediğine karar verdiği, hiçbir zaman rastlantısal olanla oyalanmaya kalkışmadığı, ağır çalıştığı, bir resmi nadiren kesip düzenlediği, çoğu zaman hâlâ levha klişe tipi makine kullandığı ve insanlardan kendisine usulünce poz vermelerini istediği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

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

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

Strand'in en iyi fotoğrafları –aşırı yüklenmişlik ya da karmaşıklık anlamında değil, santimetrekare başına alışılmadık düzeyde faz-

la maddeyle dolu olmak anlamında– olağandışı yoğundur. Ve bu maddelerin tümü fotoğraf konusunun canlılığının özü haline gelir. New England'dan, Vermont'lu Bay Bennett'in ünlü portresini ele alalım. Ceketi, gömleği, birkaç günlük sakalı, arkadaki evin tahtaları, etrafını saran hava, bu imgede onun yaşamının yüzü halini almıştır; Bay Bennett'in gerçek yüz ifadesiyse bu yaşamın yoğunlaşmış ruhunu gösterir. Kaşlarını çatarak bizi dikkatle seyretmekte olan, fotoğrafın tümüdür.



Bir Meksikalı kadın duvara yaslanmış oturuyor. Başında ve omuzlarında yün bir şal, kucağında da kırık bir örme sepet var. Eteklığı yamalı, arkasındaki duvar dökülüyor. Resimdeki tek taze yüzey, kadının yüzüne ait. Bir kez daha, gözlerimizle okuduğumuz bu yüzeyler onun gündelik hayatının asıl aşındırıcı dokusunu oluşturur; bir kez daha, bu fotoğraf kadının varoluşunun panosu olur. İlk bakışta imge ciddi bir maddecilik taşır, ancak nasıl kadının bedeni giysilerini eskitiyor, sepetteki yük zamanla sepeti aşındırıyor, önünden

gelip geçenler duvarın yüzeyini sürtünüp çarparak yıpratıyorlarsa, insan resme baktıkça, kadının bir kadın olarak varoluşu (kendisi için varoluşu) imgenin maddeselliğini aşıp gelmeye başlar.

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

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

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

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

*Mart 1972*

# Fotoğrafın Kullanımları

## Susan Sontag için

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

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

Bununla birlikte fotoğrafın, görünümlere gönderme yapmada en baskın ve en "doğal" yol olması ancak yirminci yüzyılda ve iki dünya savaşı arasına rastlayan dönemde gerçekleşti. Fotoğraf, her şeyi en yakından gören tanık olarak dünyanın yerine o zaman geçti. Fotoğrafın gerçeğin doğrudan görülmesini sağlayan en saydam araç sayıldığı dönemdi bu: mecranın büyük tanıklık ustaları Paul Strand

* Yazarın bu adlandırmayı yanlış diye nitelendirmesinin nedeni *candid* sözcüğünün içten, dürüst, kusurları gizlemeyen vb. anlamlarına gelmesidir. – *ç.n.*

ve Walker Evans gibi kişilerin dönemi. Kapitalist ülkelerde, fotoğrafın en özgür olduğu andı bu: Fotoğraf güzel sanatların kısıtlılığından kurtulmuş, demokratik olarak kullanılabilecek kamusal bir mecra olmuştu.

Ne var ki bu durum çok kısa sürdü. Bu yeni mecranın "gerçeğe bu kadar sadık" oluşu, propaganda aracı olarak kasten kullanılmasını hızlandırdı. Fotoğrafı sistemli bir biçimde propaganda aracı olarak ilk kullananlar arasında Naziler vardı.

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

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

Fotoğraflar aracılığıyla dünya bir dizi bağıntısız, kendi başına var olabilen parçacığa dönüştü; tarih de geçmişiyle, şimdisiyle bir dizi kısa öyküye ve çeşitli olaylara dönüştü. Fotoğraf makinesi, gerçekliği atomik, evrilip çevrilebilir ve mat bir duruma getirir. Bu, dünyanın birbiriyle bağıntılılığı ve sürekliliği yadsınarak, ama her âna bir gizem niteliği katacak biçimde görülmesi demektir.

İlk kitle iletişim dergisi ABD'de 1936'da çıktı. *Life*'ın yayın yaşamına başlamasında en azından iki kehanet vardı; bu iki kehanet, savaştan sonraki televizyon çağında bütünüyle gerçekleşecekti. Bu yeni resimli derginin finansmanı satışlardan değil, bastığı reklamlardan sağlanıyordu. İçindeki resimlerden üçte biri tanıtıma ayrıl-

mıştı. İkinci kehanet de derginin adıydı. Burada bir belirsizlik vardı. *Life* (yaşam), derginin içindeki resimlerin yaşamla ilgili olduğu anlamına gelebilir. Gene de bu ad çok daha fazlasını vadeder gibidir: bu resimlerin yaşamın *kendisi* olduğunu. Birinci sayıda yayımlanan ilk resim, derginin adındaki bu belirsizlikle oynar. Yeni doğmuş bir bebek vardır resimde. Resmin altındaki yazı şudur: "Yaşam başlıyor..."

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

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

Öbür görsel imgelerden farklı olarak fotoğraf, konusunun icra edilmesi, taklit edilmesi ya da yorumlanması değil, o konunun gerçek bir izidir. Ne denli doğalcı olursa olsun, hiçbir yağlıboya resim ya da skeç, konusuna fotoğrafın olduğu ölçüde *ait* değildir.

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

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

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

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

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

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

hayattan alınmış bir andaçtır.

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

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

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

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

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

Bellek, bir tür kurtarılma edimini akla getirir. Anımsanan şey hiçlikten kurtarılmış demektir. Unutulan şeyse terk edilmiştir. Tüm

olaylar, doğaüstü bir göz tarafından ânında, zamanın dışından görülürse, anımsamayla unutma arasındaki ayrım bir yargı edimine, adaletin yerine getirilmesine dönüştürülmüş olur; böylelikle tanınma *anımsanma*'ya, suçlama da *unutulma*'ya benzer bir şey olur. İnsanın uzun, acı zaman deneyiminden süzülen bu tür bir önsezi, değişik biçimlerde her kültürde ve her dinde, en açık biçimde de Hıristiyanlıkta görülür.

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

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

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

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

sinik olmamıştır; çünkü fotoğraf makinesi, unutulsun diye kaydeder.

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

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

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

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

Fotoğrafın özel ve genel kullanımları arasında gözettiğim ayrıma dönmemiz gerekecek. Fotoğrafın özel kullanımında, kaydedi-

len ânın bağlamı korunduğu için fotoğraf kesintisiz bir süreklilik içinde yaşamayı sürdürebilir. (Duvarınızda Peter'ın bir fotoğrafı asılıysa, Peter'ın sizin için ne anlam taşıdığını unutmanız pek olası değildir.) Genel fotoğrafsa bunun tersine, bağlamından koparılmıştır, ölü bir nesne olmuştur, ölü olmasından dolayı da rasgele kullanılmaya açıktır.

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

Susan Sontag şunları yazıyor:

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

Fotoğraflar geçmişin yadigârları, olup bitenlerin izleridir. Yaşayanlar o geçmişi benimserlerse, geçmiş insanların kendi tarihlerini yaratma sürecinin bütünleyici bir parçası olursa, o zaman bütün fotoğraflar yeniden canlı bir bağlama kavuşacaktır; hapsolmuş anlar olmaktan çıkıp zaman içinde var olmaya devam edeceklerdir. Fotoğrafın, henüz toplumsal ve siyasal olarak ulaşılamamış insan bel-

leğinin kehaneti olması mümkündür. Böyle bir bellek, geçmişten gelen her türlü imgeyi ne denli trajik, ne denli suçluluk dolu olursa olsun kendi sürekliliği içinde kucaklayacaktır. Fotoğrafın özel ve genel kullanımları arasındaki ayrım aşılacaktır. İnsan Ailesi var olmaya başlayacaktır.

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

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

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



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

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



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



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

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

> Yaşanan ânı bu şekilde öne çıkarmalısınız yalnızca
> Ve saklamamalısınız onu neyin arasından çıkardığınızı
> Katın oyununuza o peşpeşe tekrarlanışı,
> O seçilenin üzerindeki çalışmanızı,
> Gösterin böylece olayların akışını
> Çalışmanızın gidişiyle içiçe,
> Ve seyircinizin bu Şimdi'yi
> Çok yönlü yaşamasını sağlayın böylece
> Önce'den gelip uzanarak Sonra'ya
> Ve bazı başka şeyleri de duyarak yanısıra,
> O yalnızca tiyatronuzda değil,
> Dünyada da oturuyor aynı zamanda.[1]

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

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

Anımsanan şeye karşı hiçbir zaman tek bir yaklaşım söz konusu olamaz. Anımsanan şey bir çizginin sonundaki noktaya benzemez. Sayısız yaklaşım ya da uyarıcı, anımsanan şeye doğru yönelerek onun üstünde toplanır. Sözcüklerin, karşılaştırmaların, işaretlerin de basılı bir fotoğraf için benzer biçimde bir bağlam yaratması gerekir; başka deyişle bunlar çok çeşitli yaklaşımları belirlemeli ve

1. Bertolt Brecht, "Geçmişin ve Şimdinin Birarada Canlandırılması", *Tiyatro Şiirleri*, çev. Kerem Çalışkan, İstanbul: Metis, 1987, s. 26.

açık bırakmalıdır. Fotoğrafın çevresinde, ışınımlı bir dizge oluşturulmalıdır ki o fotoğraf aynı anda hem kişisel, hem siyasal, hem ekonomik, hem dramatik, hem güncel, hem de tarihsel açıdan görülebilsin.

*Ağustos 1978*

# Görünümler

## Fotoğrafın Belirsizliği

Fotoğrafın –önceden görülemeyen sonuçlar taşıyan– garip bir icat olmasına yol açan özellik, temel hammaddelerinin ışık ve zaman olmasıdır.

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



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

Burada anlam uydurma oyunu oynayabiliriz. Son Binici. (Gülümsemesi nostaljik bir anlam kazanıyor.) Çiftlikleri Ateşe Veren Adam. (Gülümsemesi kötücül oluyor.) Üç Bin Kilometrelik Yolculuktan Önce. (Gülümsemesi biraz endişeli oluyor.) Üç Bin Kilometrelik Yolculuktan Sonra. (Gülümsemesi alçakgönüllü oluyor.)...

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

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

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

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

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

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

Ancak, eğer bu adamı hiç tanımıyorsanız, yalnızca ilk mesajı düşünürsünüz; bu fotoğraftaki mesaj ise öyle belirsizdir ki, olay kişiye bir şey ifade etmez. Fotoğrafın gösterdiği, insanın uyduracağı herhangi bir öyküye uyarlanabilir.

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

İlk fotoğraflara mucize gözüyle bakılıyordu, çünkü bunlar mevcut olmayanların görünümünü başka her türlü görsel imge biçimine göre çok daha doğrudan sunuyorlardı. Nesnelerin görünüşünü saklıyor ve bu görünüşün taşınmasını sağlıyorlardı. Yalnızca teknik bir mucize değildir bu.

Görünümlere verdiğimiz tepki çok derindir; içgüdüsel ve atavistik öğeleri de içerir. Örneğin tek başlarına görünümler –bütün bilinçli değerlendirmeler bir yana– cinsel heyecan yaratabilirler. Örneğin, eyleme geçme itkisi –sadece girişim olarak kalsa bile– kırmızı renk tarafından kışkırtılabilir. Daha yaygın olarak, dünyanın görünüşü, onun *oradalığı*'nın mümkün olan en geniş sağlamasıdır; dolayısıyla dünyanın görünüşü, sürekli olarak Varlık duyumuzu besleyen bu oradalık'la bizim ilişkimizi önerir ve sağlamlaştırır.

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

Fotoğrafın belirsizliği fotoğraflanan olayın geçtiği anda yatmaz: burada fotoğrafın getirdiği tanıklık, her şeyi gözleriyle gören birinin tanıklığından daha az belirsizdir. Bir yarıştaki fotofinişe, fotoğ-

raf makinesinin kaydettiklerine bakılarak rahatlıkla karar verilebilir. Belirsizlik, fotoğrafın ikili mesajından ikincisine yol açan o süreksizlikten kaynaklanır. (Kaydedilen anla bakma ânı arasındaki uçurumdan.)

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

Hayatta da anlam, anlık değildir. Anlam, bağlantı kurulan şeyde keşfedilir; gelişim olmaksızın var olamaz. Bir öykü, bir açımlama yoksa, anlam da yoktur. Olgular, enformasyon kendi içlerinde anlam kuramazlar. Olgular bilgisayara girilip bir hesaplamanın faktörleri haline gelebilirler. Bununla birlikte bilgisayarlardan bir anlam çıkmaz; çünkü bir olaya bir anlam verdiğimizde bu anlam, yalnızca bilinene değil, bilinmeyene de bir yanıttır: Anlam ve gizem birbirinden ayrılamaz; her ikisi de zamanın geçişi olmaksızın var olamaz. Kesinlik anlık olabilir, kuşkuysa sürem gerektirir; anlam bu ikisinden doğar. Fotoğraflanan an, ancak bakan kişi ona kendisini aşan bir sürem okuyabilirse anlam kazanabilir. Bir fotoğrafı anlamlı bulduğumuzda, ona bir geçmiş ve gelecek atfediyoruz demektir.

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

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



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

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

Fotoğrafla sözcükler arasındaki ilişkide fotoğraf, yorumlama dilenir; sözcükler de genellikle bu yorumlamayı bağışlar fotoğrafa. Kanıt olarak yadsınmaz güçte, ama anlamca zayıf olan fotoğrafa, sözcükler tarafından bir anlam verilir. Kendi başlarına genelleme düzeyinde kalan sözcükler de, fotoğrafın yadsınamazlığıyla özgül bir sahicilik kazanırlar. Böylece ikisi birlikte çok güçlü olurlar; sanki ucu açık bir soru tümüyle yanıtlanmıştır.

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

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

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

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

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

Gene de imgeyle temsil ettiği şey arasındaki maddi ilişki (baskı kağıdının üzerindeki işaretlerle bu işaretlerin temsil ettiği ağaç arasındaki) anlık ve inşa edilmemiş bir ilişkidir aynı zamanda. Gerçekten de bir *iz* gibidir.

Fotoğrafçı ağacı, istediği görüntüyü, filmin çeşidini, odağı, filt-

reyi, pozlama süresini, baskı solüsyonunun kuvvetini, basılacak kâğıdın cinsini, baskının açıklığını ya da koyuluğunu, baskının çerçevesini –ve buna benzer başka şeyleri– seçer. Ancak karışmadığı –ve fotoğrafın temel niteliğini değiştirmeden karışamayacağı– nokta, ağaçtan gelen ışığın mercekten geçişiyle bunun filmin üzerinde bıraktığı izdir.

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

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

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

Çizimle fotoğraf arasındaki zamana ilişkin bu farklılıklar bizi iki iletişim aracı arasındaki en temel ayrıma götürüyor. Bir çizimi oluşturan sayısız yargı ve karar sistematiktir. Yani var olan bir dilde temellenirler. Bu dilin ve onun verili bir zamandaki özgül kullanımlarının öğretilmesi tarih içinde değişkenlik gösterir. Rönesans'ta us-

ta bir ressamın çırağı, Sung dönemindeki Çinli çıraktan farklı bir uygulama ve çizim grameri öğrenmiştir. Ancak her çizim, görünümleri yeniden yaratabilmek için bir dile başvurur.

Çizimin tersine fotoğraf, bir dile sahip değildir. Fotoğraf imgesi, ışığın yansımasıyla anlık olarak üretilir; imgenin figürasyonunun doğumuna yol açan şey, deneyim ya da bilinç *değildir*.

Fotoğraf üzerine yazarken Barthes "insanlığın tarihinde ilk kez *kodsuz bir mesajla* karşılaştığını" söylüyordu. "Bu nedenle fotoğraf büyük imgeler ailesinin en son (gelişmiş) safhası değildir; enformasyon ekonomisinde belirleyici bir mutasyona tekabül eder."[1] Bu mutasyon, fotoğrafların, kendilerine özgü bir dilleri olmadan enformasyon sunabilmeleridir.

Fotoğraflar, görünümlerden çeviri yapmazlar. Onlardan alıntı yaparlar.

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

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

Global bir yanlış bilgilendirme sistemi oluşturan fotoğraf imgeleriyle kuşatılmış durumdayız: Reklamcılık adıyla bilinen sistem, tüketiciye yönelik yalanlar yaymakta. Bu sistemde fotoğrafın rolü ifşa etmek. Yalan, fotoğraf makinesinin önünde inşa ediliyor. Bir

1. Roland Barthes, *Image-Music-Text*, Londra: Fontana, 1977, s. 45.

2. John Berger, *Görme Biçimleri*, çev. Y. Salman, İstanbul: Metis, 1986, s. 134, 141.

nesneler ve figürler "tablo"su bir araya getiriliyor. Bu "tablo", bir simgeler diline (ki bu daha önce başka yerde[2] de söylediğim gibi genellikle yağlıboya tabloların ikonografisinden alınmıştır), imalı bir anlatıma ve sıklıkla cinsel içerikli modellerle bir tür gösteriye başvurmaktadır. Sonra bu "tablo"nun fotoğrafı çekilir. Fotoğrafı çekilir, çünkü fotoğraf makinesi, ne kadar sahte olursa olsun herhangi bir görünümler dizisine sahicilik atfeder. Fotoğraf makinesi, bir yalanı alıntılamakta kullanıldığı zaman bile yalan söylemez. Böylece yalanın daha doğru *görünmesi* sağlanmış olur.

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

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

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

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

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

Margaret Bourke-White

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

Fotoğraflar bilimsel araştırmalarda kullanılır: tıpta, fizikte, meteorolojide, astronomide, biyolojide. Fotoğrafik enformasyon toplumsal ve siyasal denetim sistemlerinde –dosyalar, pasaportlar, askeri istihbarat– kullanılır. Başka fotoğraflar, medyada kitle iletişim aracı olarak kullanılırlar. Her üç bağlam da birbirinden farklıdır; bununla birlikte genellikle fotoğrafın doğruculuğunun –ya da bu doğrunun işleyiş biçiminin– her üçünde de aynı olduğu varsayılır.

Aslında fotoğraf bilimsel olarak kullanıldığı zaman, getirdiği sorgulama gerektirmeyen kanıt, bir sonuca varmakta işe yarar: Bu kanıt araştırmanın *kavramsal çerçevesi içinde* enformasyon sağlar. Eksik bir ayrıntıyı tamamlar. Fotoğraflar denetim sisteminde kullanıldıklarında, sundukları kanıt az çok, kimlik ve varlık oluşturmakla sınırlanır. Ancak fotoğraf bir iletişim aracı olarak kullanılır kullanılmaz, işin içine yaşanan deneyimin niteliği girer; o zaman da gerçek karmaşıklaşır.

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

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

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

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

Bununla birlikte pozitivist ütopyaya ulaşılamadı. Dünya da, mekanizması olduğuna inandıkları şeyin hâkimi olan uzmanlar tarafından, on dokuzuncu yüzyıla kıyasla daha az denetlenebilir durumda bugün.

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

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

Öznelliğin toplumsal işlevine de yer yoktur. Her tür öznelliğe ki-

şiye özgü bir şey gözüyle bakılır; öznelliğin toplumsal olarak izin verilen tek (sahte) biçimi, bireysel tüketicinin hülyasıdır.

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

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

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

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

Kamu fotoğrafçılığı, pozitivizmin umutlarının çocuğu olarak kalmıştır. Şimdi –bu umutlar öldüğü için– öksüz kalınca, tekelci kapitalizmin oportünizmi tarafından evlat edinilmiştir. Fotoğrafın doğasındaki belirsizliğin yadsınmasının, öznelliğin toplumsal işlevinin yadsınmasıyla yakından bağlantılı olması muhtemel gözüküyor.



## Fotoğrafın Popüler Kullanımı

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

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

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

Demek kadın az önce evinden çıkmış, az sonra da çocuğuyla yalnız başına tekrar eve dönecek. Ânın dramı giydikleri kıyafetlerin farklılığında dile geliyor. Adamınkiler yolculuk yapmak, açık ha-

vada uyumak ve savaşmak için; kadınınkiler evde kalmak için.

Fotoğrafın başlığı başka düşünceleri de akla getirebilir. Habsburg monarşisi önceki sonbahar düşmüştür. Kış, en yoğun yokluk (özellikle Budapeşte'deki yakıt sıkıntısı) ve ekonomik çözülme dönemlerinden biri olmuştur. İki ay önce, martta, sosyalist Konsey Cumhuriyeti ilan edilmiştir. Önce Rus, şimdi de Macar devrimi örneğinin bütün Doğu Avrupa ve Balkanlar'a yayılmasından korkan Paris'teki Batılı müttefikler yeni cumhuriyeti parçalamayı planlamaktadır. Daha şimdiden bir kuşatma söz konusudur. General Foch'un kendisi bizzat Romen ve Çek birlikleri tarafından yürütülecek bir askeri işgal tasarlamaktadır. 8 Haziran'da Clemenceau, telgrafla Béla Kun'a bir ültimatom göndererek, Macarların ülkenin doğudaki üçte bir topraklarını Romenlerin işgaline bırakarak askeri güçlerini geri çekmesini talep eder. Bundan sonraki altı hafta boyunca Macar Kızıl Ordusu direnmeye devam eder, ancak en sonunda direnci kırılır. Ağustos geldiğinde Budapeşte işgal edilir ve çok kısa bir süre sonra Horthy'nin idaresi altında Avrupa'nın ilk faşist rejimi kurulur.

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

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

Bu karşı koyuş, Dikkat! Çekiyorum! diyen fotoğrafçının yol açtığı bir özellik değildir. Sonuçta ortaya çıkan dural imge, akan bir ırmaktaki sabit, çakılı direk gibi bir şey değildir. Biliyoruz ki adam bir an sonra arkasını dönecek ve uzaklaşacak; adamın, kadının kol-

larındaki çocuğun babası olduğunu tahmin ediyoruz. Fotoğraflanan ânın anlamı, şimdiden dakikalara, haftalara, yıllara sahip çıkıyor.

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

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

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

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

Dev ağzı kent çapında bir giyotin getirin gözlerinizin önüne. O ağzın usulca indiğini, kentin bir kesimini, içinde ne varsa hepsiyle birlikte biçtiğini getirin – duvarlar, demiryolu hatları, arabalar, tezgâhlar, kiliseler, meyve sandıkları, ağaçlar, gök, kaldırımlar. İşte, savaşmaya kararlı herkesin birkaç metre önüne böyle bir bıçak ağzı inmiş. Herkes yalnız kendisinin görebildiği uçsuz bucaksız bir yarığın baş döndüren sarp kenarından birkaç metre beride buluyor kendini. Yarık, ete işlemiş derin bir

kesik gibi, o kadar su götürmez bir gerçek; neler olup bittiği apaçık ortada. Gelgelelim başlangıçta acı duyulmuyor.

Acı, kişinin kendi ölümünün büyük bir olasılıkla çok yaklaştığı düşüncesidir. Barikatları kuran erkeklerle kadınların aklına, ellerindeki işle kafalarındaki düşüncenin, büyük bir olasılıkla, kendilerince son kere işlendiği ve düşünüldüğü geliyor. Savunma hatları kurulurken, acı artıyor.

... Barikatların orada acı dindi. Değişim tamama erdi. Çatılardan, askerlerin yürüyüşe geçtiklerini bildiren bir haykırışla tamama erdi. Birdenbire, pişmanlık duyacak bir şey kalmıyor artık. Barikatlar, savunucularıyla onlara yaşamları süresince uygulanan şiddet arasında yükseliyor. Pişmanlık duyacak bir şey yok, çünkü şu anda kendilerine doğru ilerleyen ne varsa, geçmişlerinin tortusu. Barikatların beri yanında, gelecek başladı bile.[3]

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

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

Zaman ve tarihin bu birlikte gidişi Avrupa'da on dokuzuncu yüzyılda başladı; tarihsel değişim hızının artması ve bütün yerküreye yayılmasıyla daha eksiksiz ve yoğun bir hale geldi. Bütün popüler dinsel hareketler –Batı'nın maddeciliğine karşı tırmanan İslamcı

3. John Berger, *G.*, çev. T. Uyar, İstanbul: Metis, 2008, s. 87-88.

hareket gibi– zaman ve tarih arasındaki bu birlikteliğin getirdiği şiddete karşı direniş biçimleridir.

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

Bu tür anlar insan deneyimi içinde sürekli ortaya çıkar. Tek bir yaşam içinde sık değillerdir ama pek çok yaşamda görülürler. *Bütün* lirik ifade biçimlerinin (pop müzikten Heine ve Sappho'ya kadar) malzemesidirler. Bu tür anları tatmadan yaşamış kimse yoktur. İnsanları birbirlerinden ayıran fark, bunlara atfettikleri önemi oluşturan güvende yatar. Güven diyorum, çünkü inanıyorum ki, dışa vurulmuş olarak değilse de içsel olarak, kimse kendini bu anlara belli bir önem vermekten alıkoyamaz. Bunlar doruk anlarıdır ve imgelem/zaman ilişkisine içkindir.

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

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

mansıza doğru bakıyordu.

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

Tarihsel ilerleme ilkesi, kendisi dışında bütün diğer tarih görüşlerinin ortadan kaldırılmasının bu ilerlemenin parçası olduğunda ısrarlıydı. Batıl inançlar, yerleşik muhafazakârlık, ilahi yasalar denen şey, kadercilik, toplumsal teslimiyetçilik, kilise tarafından gözdağı vermekte başarıyla kullanılan Tanrı korkusu, hafızlama ve cehalet: Bütün bunlar temizlenmeli ve insanın kendi tarihini yapabileceği önermesiyle yer değiştirmeliydi. Doğrusu bu, tarihsel olabilirliğe dair böyle bir farkındalık olmaksızın toplumsal adaletin tümüyle gerçekleştirilmesinin mümkün olmayışı anlamında ve bu farkındalığın da getirilen tarihsel açıklamalara dayanması anlamında, ilerlemeyi gerçekten temsil etmişti – hâlâ da ediyor.

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

Bugün bireysel yaşamı çevreleyen her şey, bu yaşamın kendisinin kısa evrelerinden çok daha hızlı değişmektedir. Zamansız olan ortadan kaldırılmış ve tarihin kendisi kısa ömürlü bir hale gelmiştir. Tarihin artık ölmüşlere göstereceği bir saygı yoktur; ölmüşler yalnızca tarihin, içinden geçip gitmiş olduğu şeylerdir. (Batı'da son yüz yıl içinde dikilen anıtların sayısıyla ilgili karşılaştırmalı bir inceleme, son yirmi beş yılda ürkütücü bir düşüş olduğunu göstere-

cektir.) Artık doğruluğu genel kabul gören ve bir yaşamdan daha uzun süren hiçbir değer yoktur, çoğu değer yaşamdan daha kısa ömürlüdür. Dünya çapındaki enflasyon olgusu bu anlamda bir belirti gibidir: ekonomik istikrarsızlığın daha önce benzeri görülmemiş modern bir biçimi.

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

Gene de çok şükür, insanlar hiçbir zaman yalnızca tarihin pasif nesneleri değildir. Ve popüler kahramanlıktan öte, aynı zamanda popüler bir yaratıcılık vardır. Bütün bunlar söz konusu olduğunda bu türden bir yaratıcılık, deneyimi korumak, bir "zamansızlık" alanını yeniden yaratmak ve kalıcı olan üzerinde ısrarla durmak için ne mümkünse kullanır. Bu yüzden her biri kırılgan imgeler olan, çoğu kalbin üstünde taşınan ya da yatağın başucuna yerleştirilen yüz milyonlarca fotoğraf, tarihsel zamanın bu yıkıma hiçbir hakkı olmadığını anlatmak için kullanılır.

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

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

Kertész ne görmüştür?

*Yaz günlerinin ışığı.*

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

*Belli bir ağırlık içinde bekleyen adamlar.*

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

*Kadının ağlamanın yolunu kesen kaş çatışı.*

*Erkeğin alçakgönüllülüğü –bu, kulağından ve başını tutuş biçiminden okunabiliyor– çünkü o anda kadın erkekten daha güçlüdür.*

*Kadının, bedeninin duruşundan okunan kabullenişi.*

*Çocuk, babasının üniformasından şaşkınlığa düşmüş, olağandışı durumun farkında.*

*Kadının dışarı çıkmadan önce taranmış saçları, eski elbisesi.*

*Gardroplarının sınırlılığı.*

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

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

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

## Görünümlerin Bilmecesi

Hiç yazılmamış olanı okumak.

Hofmannsthal

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

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

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

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

Bunu söylemenin anlamı nedir?

Önce muhtemel bir yanlış anlamayı ortadan kaldırmaya çalışayım. Barthes son kitabında şöyle yazıyordu: "Bir dilin içine biraz girdiğim her defasında, bu dilin sisteminin bir tür indirgemecilik

ve onaylamama içinde var olduğunu ve bu yönde geliştiğini fark eder etmez, sessizce oradan çekilip başka yöne bakmışımdır."[4]

Merhum ustalarının tersine, Barthes'ın yapısalcı izlerleri kapalı sistemlere bayılırlar. Kertész'in fotoğrafını okurken benim, her biri toplumsal/kültürel birer inşa olan bir dizi göstergebilimsel sisteme dayanmış olduğumu söyleyeceklerdir: giysilerin, yüz ifadelerinin, gövde hareketlerinin, toplumsal tavırların, fotoğraf çerçevelemesinin vb. gösterge dili. Gerçekten de böyle göstergebilimsel sistemler mevcuttur ve bunlar imgelerin yaratılmasında da, okunmasında da sürekli kullanılmaktadır. Bununla birlikte bu sistemlerin toplamı, görünümlerde okunabilecek her şeyi ne tümüyle tüketebilir, ne de kapsayabilir. Barthes'ın kendisi de bu görüşteydi. Görünümlerin dile benzer bir şey oluşturmaları sorunu, yalnızca göstergebilimsel sistemlere atıfta bulunarak çözülemez.

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

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

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

4. Roland Barthes. *Camera Lucida: Fotoğraf Üzerine Düşünceler*, çev. R. Akçakaya, İstanbul: Altıkırkbeş, 1992.

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

On dokuzuncu yüzyılın ikinci yarısında, görünümlerin tutarlılığının neredeyse unutulduğu bir dönemde, tek bir kişi anlamını kavrayarak bu tür tutarlılığın üzerinde ısrarla durdu.

Nesneler birbirlerinin içine nüfuz ederler. Hiç kesmezler yaşamayı. Fark edilmeksizin etraflarına gizli yansımalar saçarlar.

Cézanne

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

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

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

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

Görsel deneyimimizi "okuyan" ve depolayanın, beynimizin sağ yarımküresi olduğunu biliyoruz. Bu anlamlı bir şeydir, çünkü görsel deneyimin yer aldığı bölgeler ve merkezler, sol yarımkürede sözel

deneyimimizi işleyen bölge ve merkezlerle yapısal olarak aynıdır. Görünümleri ele alan aygıtlarımız, sözel dili ele alan aygıtlarımızla aynıdır. Üstelik iletilmemiş durumda –yani yorumlanmadan ya da algılanmadan önce– görünümler (bellekte belli bir düzeyde depolanabilmek amacıyla) kendilerini sözler için kullanılan sisteme benzer referans sistemlerine bırakırlar. Bu da gene insanı, görünümlerde kodun bazı niteliklerinin bulunduğu kararını vermeye götürüyor.

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

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

Modern bilim mümkün hale geldi. Ancak, varlıkbilimsel herhangi bir işlevden yoksun bırakılan görünebilir nesne, felsefi olarak estetiğin alanına indirgendi. Estetik, duyusal algıları bireyin duygularını etkileyişi açısından inceleme bilimiydi. Böylece, görünümlerin okunması parçalı hale geldi; bunlara artık anlamlı bir bütün gözüyle bakılmaz oldu. Görünümler, anlamı salt kişisel olan olumsallığa indirgendiler.

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

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

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

> Görmenin bize öğrettiğini bire bir ele almalıyız; bu şu demektir: Güneş ve yıldızlarla görme yoluyla temasa geçtik, bir anda her yerdeyiz, hatta kendimizi başka bir yerde hayal etme gücümüz bile ... görme'den kaynaklanır ve ona borçlu olduğumuz araçları kullanır. Yalnızca görme edimi, farklı, birbirine "dışsal", yabancı varlıkların gene de mutlak biçimde *birlikte* olduklarını, "eşzamanlılık" olduklarını öğrenmemizi sağlar; psikologların çocuğun patlayıcıyla oynaması gibi uğraştıkları bir sorundur bu.[5]

Görülenin *kodlanmış bir mesajdan başka bir şey olmadığı*'nı zanneden dinsel ve büyüsel inançları yeniden eşelemeye gerek yok. Tarihdışı olan bu inançlar, gözün *ve* beynin tarihsel gelişmelerinin çakışmasını gözardı ediyorlardı. Hem görmenin, hem de organik hayatın ışığa dayalı olmaları tesadüfünü de gözardı ediyorlardı. Bununla birlikte, tarihsel açıklamalarımız ne olursa olsun, görünümlerin bilmecesi sürer. Felsefi olarak bu bilmeceden kaçınabiliriz. Ama *bakışlarımızı* kaçıramayız ondan.

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

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

5. Maurice Merleau-Ponty, *The Primacy of Perception*, Northwestern University Press, Evanston, Illinois, 1964, s. 187; Türkçesi: *Algının Önceliği*, çev. Y. Yıldırım, İstanbul: Kabalcı, 2006.

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

Nadia'nın, kalçadan kesilmiş bacağını hiç unutmayacağım. Asla! Yüzünü yoğuran ve sonsuza dek yüz çizgilerine sinmiş olan o acıyı da unutmayacağım. O gün Gazze'deki hastaneden çıktım, avucumda Nadia'ya vermek üzere getirmiş olduğum iki sterlini sessiz bir alayla tutuyordum. Yakıcı güneş sokakları kan rengine bürüyordu. Ve Gazze yepyeni bir yerdi Mustafa! Senle ben onu hiç böyle görmedik. Oturduğumuz Şaciya mahallesinin girişine dizilmiş taşlar bir anlam taşıyordu; sanki oraya bu anlamı açıklamak amacıyla, yalnızca bu nedenle konmuşlardı. İçinde yaşadığımız, iyi insanlarıyla yedi yıllık yenilgiyi paylaştığımız Gazze yepyeni bir şeydi. Bu bana salt bir başlangıç gibi göründü. Bunun neden salt bir başlangıç olduğunu düşündüğümü bilmiyorum. Eve dönerken geçtiğim anacaddenin yalnızca Safad'a giden uzun, upuzun bir yolun başı olduğunu tahayyül ettim. Bu Gazze'deki her şey, ağlamakla dindirilemeyecek bir mutsuzlukla sarsılıyordu. Bu bir meydan okuyuştu, daha da ötesi, kesilmiş bir bacağın geri talep edilmesi gibi bir şeydi.[6]

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

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

Bu ilişkiyi daha iyi açıklamanın bir yolu da, görünümlerin kendi içlerinde kehanetlere benzediklerini söylemektir. Tıpkı kehanetler

6. H. Kanafani, *Men in the Sun*, Londra: Heinemann Educational Books, 1978, s. 79; Türkçesi: *Güneşteki Adamlar*, çev. N. Yeğinobalı, İstanbul: Alan, 1986.

gibi onlar da temsil ettikleri tek tek görüngülerin ötesine geçer, ondan daha fazlasını ima ederler; bununla birlikte imaları, daha kapsayıcı bir okumayı tartışma götürmez hale getirmeye yetmez pek. Kehanet belirten bir önermenin kesin anlamı, onu dinleyenin istek ya da ihtiyaçlarına bağlıdır. Topluluk içinde bile olsa herkes, bir kehaneti yalnız başına dinler.

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

Vahiy, gördüğümüz şeyin bizi aşması, genel olarak varsayıldığı kadar ender değildir belki de. Doğası gereği vahiy kolaylıkla söze dökülemez. Kullanılan sözcükler estetik hayret ifadeleri olarak kalır! Bununla birlikte, sıklığı ne olursa olsun, vahiy beklentisi içinde oluşumuz, bence insanlara ilişkin bir değişmezdir. Bu beklentinin biçimi tarihsel olarak değişebilir, ama kendi içinde o, *insanın algılama kapasitesiyle görünümlerin tutarlılığı arasındaki ilişki*'nin bir unsurudur.

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

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

Nedir bu imkân?

Bir fotoğrafçının inşa edici tek bir tercihi, bakmakta olan bir başkasının sürekli ve daha rastlantısal olan tercihlerinden farklıdır. Her fotoğrafçı, fotoğrafın basitleştirdiğini bilir. Bu basitleştirme odak-

lama, tonlama, derinlik, çerçeveleme, birbirini iptal etme (fotoğraflanan şey değişmez), doku, renk, boyut, diğer duyular (bunların görüntü üzerindeki etkileri dışarıda bırakılmıştır) ve ışığın oyunlarıyla ilgilidir. Fotoğraf, görünümlerden alıntı yapar; ancak alıntı yaparken bu görünümleri basitleştirir. Bu basitleştirme onların okunabilirliklerini artırabilir. Her şey seçilen alıntının niteliğine bağlıdır.

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

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

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

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

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



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



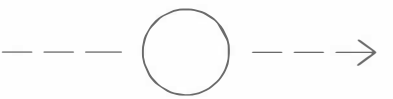
Okun hareketi, ancak seyircinin donmuş görünümlere tahmini bir geçmiş ve gelecek atfetmesi sayesinde varsayılabilir.

Yukarıda, fotoğrafın kesişini dik bir çizgiyle temsil ettim. Ancak bu kesişi bir olayın kesiti olarak düşünürsek, onu yandan değil de önden görülen bir çemberle temsil edebiliriz. O zaman şöyle bir çizim çıkar ortaya:



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

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



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



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

Görünümlerin, fikirleri "doğurmaları" nasıl mümkün olmaktadır? Belli bir andaki özgül tutarlılıkları yoluyla görünümler, bir dizi *denklik* eklemlerler; bu denklikler de bakanda geçmişteki bir deneyimin farkındalığını doğurur. Bu farkındalık bellekle örtük bir anlaşma düzeyinde kalabilir, ya da bilinçli hale gelir. Bilinçli hale geldiğinde bir fikir olarak formüle edilir.

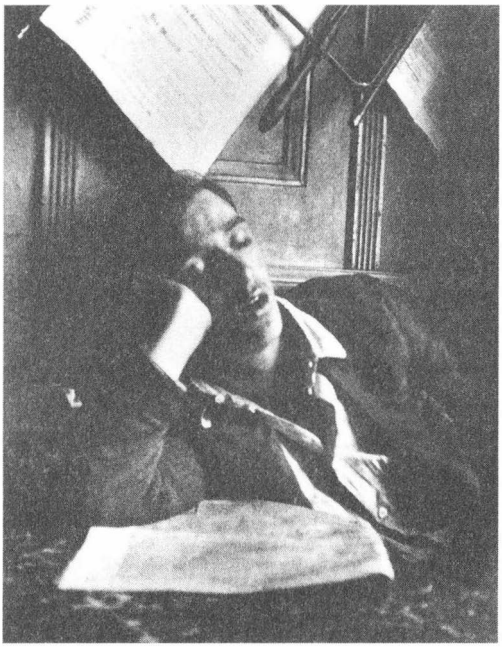
Anlatım kazanan bir fotoğraf böylece diyalektik olarak çalışır: kaydedilen olayın tikelliğini saklayıp korur ve bu tikel görünümlerin denkliklerinin genel bir fikir eklemlediği bir an'ı seçer.

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

> Her bilinçlilik kendini (1) evrensel olarak, sınırlı olan her şeyden soyutlama potansiyeli olarak, (2) sınırlı bir nesnesi, içeriği ve amacı olan bir tikel olarak tanır. Bununla birlikte bu anların her ikisi de yalnızca birer soyutlamadır; somut ve gerçek olan (her gerçek somuttur), tikelin, ama kendi üzerine düşünme yoluyla evrenselle eşitlenmiş olan tikelin, karşıtı olan evrenselliktir. Bu birlik, bireyselliktir.[7]

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

7. Georg W. F. Hegel, *Philosophy of Right*, Londra: Oxford University Press, 1975, s. 7; Türkçesi: *Tüze Felsefesi*, çev. A. Yardımlı, İstanbul: İdea, 2006.



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

Genel fikir, olaydan yola çıkmak ve onunla yüzleşmek. Bu fotoğraftaki fikir, okunabilirlikle ilgili. Daha doğrusu okunabilirlik/okunamazlık arasındaki farkla, ayrım çizgisiyle ilgili. Masadaki ve uyuyan figürün arkasındaki gazeteleri kaldırın; fotoğraf artık anlamlı olmaktan çıkar – bunların yerini alan şey bir başka fikri akla getirinceye dek, ya da akla getirmediği sürece.

Olay bir fikri akla getirir. Olayla yüz yüze gelen fikir de kendini aşmaya ve fikrin taşıdığı (Hegel'in soyutlama diye adlandırdığı) genellemeyi temsil etmeye iter onu. Belli bir genç adamı uyurken görürüz. Onu görünce de genel uyku fikrini kafamızda tartmaya baş-

larız. Ancak bu tartma süreci, bizi o tikel durumdan uzaklaştırmaz; tam tersine aklımızdaki süreç onun tarafından başlatılmıştır ve bundan sonra okuduğumuz her şey, bu tikele yöneliktir. Fotoğrafta kaydedilen *görünümler yoluyla* ve bunlar tarafından akla getirilen okunabilirlik/okunamazlık fikri *ile* düşünür, hisseder ya da hatırlarız.

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

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



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

Bu fotoğrafı akılda kalıcı kılan nedir? Neden içimizdeki anıları uyandırıyor? Birinci Dünya Savaşı'ndan önce doğmuş birer Macar çobanı olmayan bizlerde? Bu fotoğrafın akılda kalmasını sağlayan, birçok fotoğraf editörünün varsayacağı gibi, oğlanın ifadesiyle hareketlerinin mutlu ve şirin olması değildir. Fotoğraflardaki hareketler ve yüz ifadeleri, yalıtıldıklarında anlamsızlaşır ya da karikatüre dönüşürler. Ancak bu fotoğrafta yalıtılmış değildirler. Bir fikir içerir ve bu fikirle yüzleşirler.

Kuzunun görünen yanı –onun hemen bir kuzu olarak fark edilmesini sağlayan şey– postunun dokusudur: oğlanın okşamakta olduğu ve onu hayvanla bu şekilde oynamaya özendiren doku. Postun dokusuyla aynı anda dikkatimizi çeken –ya da fotoğrafın ısrarla dikkatimizi çekmesini sağladığı– şey, oğlanın üzerinde yuvarlandığı ve muhtemelen gömleğinin üstünden teninde hissettiği kuru otların dokusudur.

Bu olaydaki fikir, Kertész'in burada duyarlı olduğu fikir, do-

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

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

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

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

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



Özetleyelim. Fotoğraflar, görünümlerden alıntı yapar. Alıntının çıkarılması bir süreksizlik yaratır; bu süreksizlik de fotoğrafın anlamının belirsizliğine yansır. Fotoğrafa geçirilen bütün olaylar belirsizdir; bu belirsizlik, yalnızca olayla kişisel ilişkileri sayesinde bu eksik sürekliliği kendi yaşamlarıyla tamamlayan kişiler için ortadan kalkar. Çoğu zaman fotoğrafın belirsizliği, fotoğrafı çekilen olayları az çok doğru açıklayan sözcüklerin kullanılmasıyla genel okurdan gizlenir.

Anlatımcı fotoğraf –ki bu anlatımcılık anlam belirsizliğini içerirken buna bir "neden atfedebilir"– görünümlerden yapılan uzun bir alıntıdır: Buradaki uzunluğun ölçütü zaman değil, anlamın yaygınlaşmasıdır. Böyle bir yaygınlaşma fotoğrafın süreksizliğini avantaj haline getirerek elde edilir. Anlatı kesilir. (Uyuyan delikanlının neden tren beklediğini bilemeyiz, gerçekten de tren beklemekte olduğunu varsaysak bile.) Yine de aynı süreksizlik, bir dizi anlık görünümü koruyarak, bizim bunları baştan sona okuyabilmemize ve eşzamanlı bir tutarlılık bulabilmemize fırsat tanır. Öyle bir tutarlılıktır ki bu, fikirleri anlatmak yerine, aklımıza getirir. Görü-

nümler böyle bir tutarlılık yaratma yetisine sahiptirler, çünkü dile benzer bir şey kurarlar. Ben bundan yarı-dil olarak söz ettim.

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

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

*1982*

# Öyküler

Fotoğraflar görünümlerden alıntı yapıyorsa ve ifade, gücünü uzun alıntı diye adlandırdığımız şeyden alıyorsa eğer, o zaman tek bir fotoğrafla değil çok sayıda alıntının bir araya getirilmesiyle, bir grup ya da bir dizi fotoğrafla, iletişim sağlama imkânı doğabilir. Peki o halde, bu diziler nasıl kurgulanmalı? Hakikaten fotoğrafik bir anlatı tarzı düşünülebilir mi?

Halihazırda fotoğrafların seri halinde kullanıldığı yerleşik bir uygulamadan söz edebiliriz: foto-röportaj. Bu durumda anlatılan bir şey varsa da bu betimleyici ve yabancı bir bakış açısıyla anlatılmaktadır. Bir dergi, fotoğrafçı X'i fotoğraf çekmesi için Y kentine gönderir. Nitelikli fotoğrafların pek çoğu bu kategoriye dahildir. Ne var ki, sonuçta anlatılan öykü fotoğrafçının Y'de gördüklerinden ibarettir. Doğrudan doğruya Y'deki olayları yaşamış kişilerin deneyimleri hakkında bir şey yoktur. Onların deneyimlerinden söz edilecek olsaydı, başka olayların ve mekânların fotoğrafları gerekecekti, zira öznel deneyimler her zaman tamamlayıcı olur. Lakin bu türden resimleri koymak gazetecilik kurallarını çiğnemek anlamına gelir.

Foto-röportajlar, öykü anlatmaktan ziyade görgü tanıklığı yapar. İmgeler kaçınılmaz olarak kafa karıştıracağından, bunu önlemek için sözcüklere dayanmak zorundadırlar. Bildirgelerde belirsizlik kabul edilemez, öykülerdeyse kaçınılmazdır.

Fotoğrafçılığa özgü bir anlatı tarzı varsa eğer, bu sinemanınkine benzemez mi? Şaşırtıcı olan, fotoğrafların filmlerin tam da zıddı olmasıdır. Fotoğraflar geçmişe dönüktür ve böyle kabul edilir. Filmlerse geleceği de kapsar. Bir fotoğrafa bakarken aklınızdan, *orada ne vardı*, diye sormak geçer. Sinemadaysa, bundan sonra ne olacağını beklersiniz. Bu anlamda tüm film anlatıları bir bakıma *macera*dır: İleriye gider, bir yere varırlar. *Flashback* (geçmişe dönüş) te-

rimi, filmin ileri gitme konusundaki yaman sabırsızlığının kabulüdür.

Buna karşılık, fotoğrafa içkin bir anlatı tarzı varsa, anılarda ve düşünce yansımalarında olduğu gibi, (geçmişte) ne olduğunu araştıracaktır. Hafıza, her biri sonsuza dek ileri doğru hareket eden, geçmişe dönüşlerden oluşmaz. Hafıza farklı zamanların bir arada var olduğu bir alandır. Bu alan, onu yaratan ve yayan öznellik açısından sürekli ama zaman açısından süreksizdir.

Eski Yunanlılar, Hafıza'nın tüm ilham perilerinin anası olduğu inancındaydı, şiirin ise hafızayla sıkı bir ilişkisi vardı. O dönemde şiir, bir öykü anlatma şekli olduktan başka, görünür dünyanın kaydının tutulmasını sağlıyordu aynı zamanda; görsel ilişkiler yoluyla şiir, sürgit metaforlarla ifade edilirdi.

Cicero, hafıza sanatını icat ettiği için saygınlık kazanan şair Simonides'e ilişkin bir değerlendirmede bulunur:

> Simonides ya da bir başkası, en bütüncül resimlerin zihnimizde, duyular tarafından aktarılan şeyler yoluyla iz bıraktığını bilgece idrak etti; ancak duyularımızın en hassası görme duyusudur ve dolayısıyla kulaktan elde edilen duyumlar ya da yansımalar zihnimize aynı zamanda gözlerimiz aracılığıyla da ulaşırsa çok kolaylıkla hatırda kalır.

Fotoğraf çoğu anılardan daha yalın olup kapsama alanı daha sınırlıdır. Lakin fotoğrafın icadıyla, anılarla çok daha yakından bağlantılı yeni bir ifade şekli elde etmiş olduk. Fotoğrafın ilham perisi, Hafıza'nın kızlarından biri değil, bizzat Hafıza'nın kendisidir. Fotoğraf da, hatırlanan şey de, geçen zamana bağlı olmakla birlikte, aynı zamanda onun geçip gidişine karşı durur. Her ikisi de, ânı saklayıp korur ve bütün imgelerinin bir arada bulunacağı kendi eşzamanlılıklarını önerir. Her ikisi de hadiselerin birbiriyle bağlantılılığı tarafından uyarılır ve bu bağlantılılığı uyarır. Her ikisi de anlık ifşaatlar peşindedir, zira zamanın akışına karşı direnme yetisine sahip olduklarını ancak bu anlar doğrular.

*Anlatmanın Başka Bir Biçimi*'nde, "Eğer Her Seferinde–" başlığı altında dört değil, yüz elli imgeli bir dizi oluşturduk. Bu başlık dışında başkaca metne yer vermedik. İmgeleri belirsizlikten kurta-

ran sözcükler yok. Dizi çocukluğa dair bazı anılarla başlasa da, zamandizinsel bir düzenleme söz konusu değil. *Fotoroman* tarzında bir olay akışı da yok. Okura, deyim yerindeyse, belli bir yer de ayırmadık. Okur bu imgeler *arasında* kendince dolaşmakta özgürdür. İlk okuyuşta, herhangi bir sayfadan diğerine geçerken, Batı dillerindeki gibi soldan sağa doğru ilerlemeye meyledilebilir; ancak daha sonra, umuyoruz ki gerilim ya da açımlama duygusunu yitirmeden herhangi bir yöne gidilebilir. Gene de sıralamayı *bir öykü gibi* düzenledik. Bir şey anlatmayı amaçlıyor. Ne ifade eder böyle bir şey? Eğer fotoğrafik anlatı biçimi diye bir şey varsa, nedir bu?

Bu soruya cevap vermeye çalışırken, önce geleneksel öyküye bir bakalım.

*Köpek ormandan çıkıp geldi* yalın bir ifadedir. Bunu, *Adam kapıyı açık bıraktı* cümlesi izlerse bir anlatı beklentisi oluşur. İkinci cümlenin zaman kipi *Adam kapıyı açık bırakmıştı* şeklini alırsa, olasılık neredeyse bir vaade dönüşür. Her anlatı, hadiseler arasında belirtilmemiş ama varsayılan ilişkilerin bulunduğunu öngörür.

Geceleyin sırtüstü uzanıp gökyüzündeki sonsuz sayıda yıldızı seyredebilirsiniz; ama onlar hakkında öyküler anlatabilmek için, onları bağlayan görünmez çizgileri hesaba katmak, onları takımyıldızlar şeklinde tahayyül etmek gerekir.

Hiçbir öykü zeminle sürekli temas halindeki tekerlekli bir araba gibi değildir. Öyküler de hayvanlar ya da insanlar gibi yürür. Ve adımları sadece anlatılan hadiseler arasında değil, her bir cümle, kimi zaman da her bir sözcük arasındadır. Her adımı söylenmemiş bir şeye yönelen bir atılımdır.

Gerilim öyküleri modern zamanların icadıdır (Poe, 1809-49) dolayısıyla günümüzde gerilimin rolü, anlatının sonuna ilişkin heyecanlı bekleyiş, haddinden fazla abartılıyor olabilir. Oysa öyküdeki esas gerginlik bambaşka bir yerdedir. Varılacak sonun gizeminde değil, o sona ulaşılırken atılan adımlar arasındaki gizemdedir.

Öykülerin hepsinde fasılalar vardır; söylenmeyen şeylere dair, fasılaları neyin bağladığına dair zımni bir uzlaşıya dayanırlar. Bu durumda böyle bir uzlaşıyı kimin kiminle yaptığı sorusu ortaya çı-

kar. Anlatanla dinleyen, demek gelir insanın içinden. Ancak ne anlatan ne de dinleyen öykünün merkezindedir; onun çeperindedirler sadece. Öykü, kimlerin hakkında ise merkezde onlar vardır. Açıklanmayan bağlantılar, onların faaliyetleri, nitelikleri ve tepkileri arasında kurulmaktadır.

Aynı soru bir başka şekilde de sorulabilir. Zımni uzlaşı dinleyici tarafından kabul edildiği, öyküdeki fasılalar bir anlama kavuştuğu zaman, öykü öykü olarak yetke kazanır. Peki nerededir bu yetke? Kimdedir? Bir bakıma kimsede ve hiçbir yerde. Daha doğrusu öykü, karakterlerine, dinleyenlerin geçmiş deneyimlerine ve anlatanın sözcüklerine yetke kazandırır. Ve tüm bunların birlikte yetkesi öykünün akışını –öyküde neler olduğunu– anlatılmaya değer kılar veya bunun tam tersi olur.

Öyküdeki fasılalar ve altlarında yatan zımni uzlaşı, anlatıcıyı, dinleyiciyi ve öykünün kahramanını bir amalgamda kaynaştırır. Öykünün *düşünen öznesi* diye adlandırdığım bir amalgamda. Öykü bu özne adına gelişir, ona hitap eder ve onun sesiyle konuşur.

Eğer bunlar fuzuli derecede karmaşık görünüyorsa, bir anlığına çocukken anlatılan bir öyküyü hatırlayalım. Böyle bir deneyimin heyecanı ve teminatı tam da bu kaynaşmadan dolayı değil miydi? Sen dinliyordun. Öykünün içindeydin. Öyküyü anlatanın sözcüklerindeydin. Artık tek bir kişi değil, öykü sayesinde, *öyküye dahil herkestin*.

Bu çocukluk deneyiminin özünde, her yetkin öykünün gücü ve çekiciliği yatar. Bir öykü sadece bir duygudaşlık alıştırması değildir. Öykü kahramanları, anlatıcılar ve dinleyicilerin buluşma yeri de değildir. Anlatılan bir öykü bu üç unsuru kaynaştıran özgün bir süreçtir. Bu süreç içinde nihai olarak onları kaynaştıran ise herkesin üzerinde uzlaştığı fasılalar, sessiz bağlantılardır.

Bir kimsenin fotoğraflarla bir anlatı kurmaya çalıştığını farz edelim. *Fotoroman* tekniği bu durumda işe yaramaz; zira söz konusu durumda fotoğraf, sinema ya da tiyatro kurallarına göre kurgulanmış bir öyküyü yeniden oluşturmak için kullanılan bir araçtır. Karakterler oyuncu, dünya bir dekordur. Diyelim ki birisi, milyarlarca

fotoğraf arasından seçtiği birkaç fotoğrafı düzenleyip deneyimi yansıtmaya çalışıyor. Bir hayata ya da hayatlara içkin deneyimi. Eğer bu başarılabilirse, fotoğrafçılığa özgü bir anlatı biçiminin mümkün olabileceği gelir akla.

Bu düzenlemedeki fasılalar sözlü anlatıdakinden çok daha fazla göze çarpacaktır. Her imge bir sonrakinden az çok ayrı duracak; zaman, mekân ya da harekette süreklilik olabilse de, bu nadiren meydana gelecektir. İlk bakışta bir öykü yoktur. Ne var ki, yukarda göstermeye çalıştığım gibi, öykü anlatırken dinleyicinin "anlatıya dahil olmasını" ve onun düşünen öznesinin bir parçası haline gelmesini sağlayan, fasılalarla ilgili uzlaşıdır tam da. Anlatıcı, dinleyici (izleyici) ve öykü kahramanları arasındaki temel ilişki bir fotoğraf düzenlemesiyle de mümkün olabilir hâlâ. Bana kalırsa, burada değiştirilen birbirlerine göre rolleridir; ilişkileri ise esasen çok da farklı değildir.

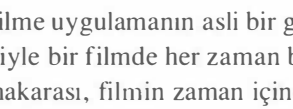
Fasılaların arkasında yatan (onları birbirine bağlayıp da sözü edilmeyen) varsayımlar daha kapsayıcı olduğu için, izleyici de (dinleyici) daha devingen olur. Anlatıcının varlığı daha az hissedilir, daha az iddialıdır; zira kendi sözcükleriyle konuşmaz; alıntılarla, seçmiş olduğu ve düzenlediği fotoğraflar aracılığıyla söyler sözünü. Kahramanımız (en azından öykümüzdeki kahraman) her yerde hazır ve nazırdır, dolayısıyla görünmez; yapılan her bağlantıda mevcuttur. Kahramanın *dünyayı*, fotoğrafların hakkında bilgi sağladığı dünyayı *nasıl giydiği, üstünde nasıl taşıdığıyla* tanımlandığını söyleyebiliriz. Giymezden önce, dünyanın dikişlerini tutturan, kahramanın deneyiminden başka bir şey değildir.

Rollerdeki bu değişime rağmen hâlâ *düşünen öznenin* kaynaşma, amalgam hali söz konusuysa eğer, bir anlatı biçiminden söz edilebilir. Anlatı türlerinin her biri düşünen öznesini farklı bir şekilde konumlandırır. Destanlarda kaderin, alınyazısının karşısına konur bu özne. On dokuzuncu yüzyıl romanında, kamusal hayatla özel hayatın örtüştüğü alanda yapılacak bireysel tercihlerin karşısına konur. (Roman fiilen seçim yapma şansı olmayanların hayatlarını anlatamazdı.) Fotoğrafik anlatı biçimi, hafızanın görevinin karşısına yerleştirir bu özneyi: sürekli olarak, dünyada yaşanan bir hayatı *kal-*

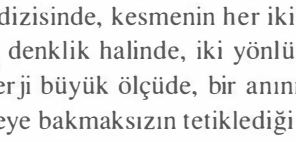
*dığı yerden devam ettirme görevinin.* Böyle bir biçim, olayları olgu olarak ele almaz – fotoğrafçılıktaysa bu daima benimsenen bir şeydir; fotoğrafçılık olayların özümlenmesi, derlenip toparlanması ve deneyime dönüştürülmesiyle ilgilidir.

Henüz deney aşamasındaki bu anlatı biçimi, montajı nasıl kullandığını kısaca açıklarsam daha da iyi anlaşılabilir. Bir şey anlatıyorsa eğer, bunu montajla yapmaktadır.

Eisenstein bir keresinde, "çekimler montajı"ndan söz etmiştir. Böyle demekle, filmdeki bir kesmeden önce gelen şeyin, ondan sonra gelecek olanı cezbedip çekeceğine (veya tersine) işaret ediyordu. Bu çekimden kaynaklanan enerji bir tezat, denklik, ihtilaf, tekerrür biçimini alabilirdi. Kesme, bu durumların her birinde güzel bir ifade şekli alarak, bir metafora dayanak oluşturur. Bu tür bir çekimler montajından doğan enerji şöyle gösterilebilir:



Ne var ki bu fikri filme uygulamanın asli bir güçlüğü vardır. Saniyede otuz iki karesiyle bir filmde her zaman bir üçüncü enerji rol oynar: O da film makarası, filmin zaman içindeki akışıdır. Sonuç olarak bir film montajındaki bu iki çekim hiçbir zaman eşit değildir. Şöyle ki:



Lakin bir fotoğraf dizisinde, kesmenin her iki yanında, çekimden kaynaklanan enerji denklik halinde, iki yönlü ve *karşılıklı* olarak kalır. Böyle bir enerji büyük ölçüde, bir anının ötekini hiyerarşi, kronoloji ya da süreye bakmaksızın tetiklediği uyarıcıya benzer.

Aslında, bir fotoğraf dizisinde çekimler montajının enerjisi tam da *dizi* kavramını yok eder – bu sözcüğü şimdiye kadar sırf kolaylık sağladığı için kullandım. Dizi, hafıza alanı gibi bir bir arada varoluş alanına dönüşmüştür.

Bu şekilde yerleştirilen fotoğraflar, yeniden canlı bir bağlam haline getirilir: Elbette çekildikleri özgün tarihsel an değildir bu –imkânsızdır böyle bir şey– ama bir deneyim bağlamıdır. Ve orada *muğlaklıkları sonunda gerçek olur*: Gösterdikleri şeyin düşünce tarafından sahiplenilmesine imkân sağlar bu. Donmuş olarak gösterdikleri dünya çözünmeye başlar. İçerdikleri malumata duygular sızar. Görünümler yaşanmış bir hayatın diline dönüşür.

*1982*



# Köylülerin İsası

## Markéta Luskačová: *Hacılar*

Markéta Luskačová'nın hacı fotoğraflarını, onları göremeyecek olan birine nasıl tasvir edeceğimi düşünmeye çalışıyorum. Bir bakıma boşuna bir çaba olduğu aşikâr, zira görünümler ve sözcükler birbirinden çok farklı konuşur; görsel hiçbir zaman tam anlamıyla sözele çevrilmeye izin vermez. Ne söylersem söyleyeyim, okur bu resimlerin bir tekini bile tahayyül edemeyecektir. Öte yandan, fotoğrafların önünde durup bakanların da onları görmekte zorlanmasına ne demeli? Böyle olmasının makul nedenleri var. Bunlar, tecrübeleri yüzyıllardan beri öteki sınıflarca pek ender anlaşılabilmiş olan köylülerin resimleri. Dahası, resimlerin konusu onların dini inançlarıyla ilgili deneyimleri; oysa günümüzde şehirlilerin büyük çoğunluğu –en azından bizim kıtamızda– herhangi bir dini inanca bağlı olmadan yaşama alışkanlığında. Ve nihayet, dindar azınlık için bile bu resimler taassup ya da sapkınlık olarak yorumlanabilir, zira papazlar ve kilise köylülere çok uzun bir zamandan beri öylesine zulmetmiştir ki, bu zulüm her iki tarafta da temel ilkelere ihanet edildiği yolunda süregiden bir şüpheciliğe neden olmuştur. Köylülerin İsası asla Papalığın İsası olmadı. O zaman bu fotoğrafları görmemiş olan birine ben onları nasıl tasvir edebilirim?

Markéta Luskačová'nın, daha önce başka hiçbir fotoğrafçıya nasip olmayan gizli bir görevi olduğuna inanmak eğilimindeyim. Onu çağıran Ölülerdi. Onlarla nasıl buluştuğunu bilemem. Ölüler elbette zamanın ötesinde yaşar ve hiç yaşlanmazlar. Öte yandan, habire yeni gelenler sayesinde, tarihte neler olduğundan da haberdardırlar. Kimi zaman onların bu geniş boyutlu farkındalığı, bir tür merakı ateşler ve daha da fazlasını bilmek isterler. İşte bu merak onların bir fotoğrafçı çağırmalarına yol açtı. Fotoğrafçıya kendilerinin, ya-

ni Ölülerin yüzyıldan, hatta çok daha uzun zamandan beri hayattakiler tarafından benzeri görülmemiş bir şekilde unutuldukları hissiyatında olduklarını anlattılar. Fotoğrafçının onların maksadını açık seçik anlaması gerekiyordu: Tek bir Ölü kimi zaman hemencecik, kimi zaman da uzun bir süre sonra unutulmaya mahkûmdu daima – yeni olan bu değildi. Görünen o ki şimdilerde muazzam sayıda, aslında sayısız Ölü topluluğu unutulur oldu; adeta hayattakiler kendi faniliklerinden, onları Ölülerle bağlantılandıran soydaşlıklarından utanıyorlardı veya düpedüz bir ihmalkârlık söz konusuydu. Bunu kanıtlamaya gerek yoktu, yeterince delil mevcuttu. Görmeyi arzuladıkları –fotoğrafçı hanımın yaşadığı anakaranın göbeğinde bir yerde hâlâ böylelerinin olduğu varsayılırsa– Ölüleri hâlâ hatırlayan birileriydi. Müteveffanın yakınları (zira yas tutmak geçicidir) ya da hastalık derecesinde ölümle haşır neşir olanlar (ki onların derdi Ölülerle değil ölümledir) değil, ancak olağan hayatlarını yaşarken ötelere, daha uzaklara bakıp da Ölüleri komşuları gibi algılayanlardı.

"Hayattakilerin *bizi* nasıl gördüğüne dair bir söyleşi yapmanı arzu ediyoruz," dediler fotoğrafçıya. "Başarabilir misin bunu?" Markéta Luskačová yanıt vermedi, zira henüz yirmilerinin başında olsa da, en uygun yanıtın karanlık odada fotoğraflar banyo edildikten sonra verilebileceğini biliyordu.

Markéta Luskačová çok geçmeden kendini Sumiac Köyü'nde buldu. İşine tam olarak başlamadan önce, her şeyin sürüp gittiği bu topraklardan çoktan ayrılmış olanları hatırlatmak için bazı fotoğraflar çekti: Bir kadınla at, biçilmiş bir çayırla hâlâ hafızalarda taze olana kadar geri giden patikalar. Belleği tarlasına ağır adımlarla, kolunu tıpkı bir viyolonselin yayını çeker gibi hareket ettirerek tohum eken bir adam. Aynı yatakta uyuyan üç çocuk.

Daha sonra eşi benzeri olmayan zorlu işi için kolları sıvadı. Fotoğraflarını çektiği insanlar ona güvenmekle kalmayıp kalplerini de açtı. Bu görevinin önkoşuluydu, zira Ölülerin hayattakilerin yaşamındaki mevcudiyetini uzaktan çekemezdi; böyle bir durumda teleskobik mercek işe yaramazdı. İşin aceleye de getirilmemesi gerekiyordu. Çünkü yakınlık boş zamana, hatta bir bakıma can sıkıntı-

sına sahip olmak demekti. Dahası proje sonsuzlukla dolu bir ânı ve görünmezi barındıran bir dizi görünümü yalıtmayı gerektiriyordu. İnsan gözü ve insan çehresi ruhun pencereleri olduğundan, karşılanması imkânsız talepler değildi bunlar.

Bazı resimleri –anlaşılabilir ve basit bir nedenden dolayı– başarısızdı. Bazen, fotoğrafı çekilen insanlar kamerasıyla orada bulunduğunu fark edince, ona duydukları sonsuz güvenden dolayı tanınmak derdine düşüyorlardı. Hemen bunun nasıl olabileceğini hayal ediyorlardı: *Şimdi çek bizi = Şu anda nasıl olduğumuzu görelim.*

Başkalarındaysa başarılı oldu; görevini yerine getirerek daha önce hiç kimsenin çekmediği türden fotoğraflar elde etti. Fotoğrafı çekilenleri olanca samimiyetleriyle görüyoruz; *orada değil onlar*; komşularıyla birlikte *bir başka yerdeler*: ölüler, doğmamış çocuklar ve namevcutlarla. Örneğin olağanüstü bir fotoğraf olan Uyuyan Adam, Rilke'nin bir şiirine eşlik edebilir.

> Sen, komşu Tanrı, uzun geceler bazan
> kapına vura vura uyandırıyorsam seni,
> solumanı seyrek duyduğumdan –
> bilirim: yalnızsın odanda.
> Sana bir şey gerekse, kimse yok,
> bir yudum su versin arandığında.
> Hep dinlerim. Yeter bir belirtin.
> Öyle yakınım sana.
> Aramızda bizim incecik bir duvar durur,
> o da nasılsa; çünkü yalnız:
> bir çağrı senin ya da benim ağzımdan –
> yerle bir olur
> sessiz sedasız.
>
> Bu duvar resimlerinle kurulmuş.[1]

Bu noktada durmak, Markéta Luskačová'nın büyük bir sadakatle yorumladığı köylülerin deneyimi açısından fazla kararlı, fazla "aşkın" bir davranış olurdu. Köylü, kendi aklının ketumluğu içinde ba-

1. R. M. Rilke, *Seçme Şiirler*, çev. T. Oflazoğlu, İstanbul: Cem, 1976, s. 33.

ğımsızdır ve bu bağımsızlığı taptıklarına yansıtır. *Hiçbir şey tamamen tasarlanmış değildir.*

Örneğin Sumiac'taki inşaat işçilerinin yemek yerkenki fotoğraflarına baktığımda, Italo Calvino'nun Verona civarındaki bir köyde kaydetmiş olduğu öykü geliyor aklıma:

Bir zamanlar çok sofu bir çiftçi varmış, ancak Aziz Yusuf'tan başkasına biat etmezmiş. Öldüğünde, Aziz Petrus cennete kabul edilmesine engel olmuş. "Hiç mazeret tanımam, demiş. Sen İsa'yı, Tanrı'yı ve Bakire Meryem'i unuttun." Bunun üzerine adam, "Buraya kadar geldiğime göre, bari Yusuf'a bir şey söyleyebilir miyim?" diye sormuş. O sırada Yusuf görünmüş ve çiftçiyi tanımış hemen. "Hoş geldin, buyursana," demiş. "Gelemem," diye sızlanmış çiftçi. "Petrus benim cennete girmemi yasakladı." Yusuf, Petrus'a doğru dönüp öfkeyle bağırmış, "Ya onu içeri alırsın, ya da ben karımla çocuğumu alıp cenneti kurmak için bir başka yere giderim."

*1985*

# W. Eugene Smith

## Belgeselci Kirk Morris'in Smith Hakkındaki Filmine Yardımcı Olmak İçin Notlar

Smith'in hayatıyla ilgili bir belgesel yapmak –artı, fotoğraflarını sıraya koymak– olanaksızdır, zira onun hayatındaki ve yapıtlarındaki gerçek dram *belirgin* değildir. Böyle bir yöntem örneğin Van Gogh için geçerli olabilirdi, zira hayatına inanılmaz ölçüde nüfuz etmemizi sağlayan mektupları bulunuyor. Buna karşılık Smith'in yazıları büyük çoğunlukla öfke patlamalarıdır. Bunun sonucu olarak yaşamöyküsü için hazır malzeme yoktur. Sinemacının o hikâyeyi uydurup yazması gerekmektedir; öte yandan, her sanatçı için vaki olduğu üzere, bu hikâyede şahsi unsurlar o derecede önemlidir ki, uydurmaların kurmaca tadında olması gerekir. Smith'in başından geçen olayları biliyor olsak da, hepsinin yorumlanması gerekir ve bu yorumlar ideal olarak onun yapıtlarını daha iyi kavramamızı sağlamalıdır.

### Nereden gelmişti bu adam?

Bu soru sırf coğrafi olmayıp aynı zamanda kültürel, toplumsal ve tarihseldir. Ülkülerini, korkularını, kendine has gururunu nereden öğrendi? ABD'nin orta bölgelerinden geldiğini biliyoruz. Aslına bakarsanız, o dönemin New York ya da Avrupa kökenli sanatçılarından ziyade bir demiryolu emekçisine, oduncuya ya da Woody Guthrie gibi bir folk şarkıcısına benziyordu. Arthur Miller ya da Thornton Wilder gibi birinin tam tersiydi. Smith'in imgelerinin çoğunun ardında bir iş türküsünün sertliği vardır: eril gücün erdemleri; zaferin ya da yenilginin gösterişsiz tecellisi. Onun gibi adamlar yüreklerinin derinliğinde bir mahcubiyet gizler. Bu da tipik Ortabatı kah-

ramanı imgesini pekiştirir. Bunu vurgulamamın nedeni, özellikle de hayatının ikinci yarısında, Smith'in fiziksel görünüşünün bu gerçeği maskeleme eğiliminde olmasıdır; mektuplarıysa asla *delil* olarak ele alınmamalıdır. Sözleri, kafasının içinde duyduğu tamamen anlaşılmaz şamataya denk düşecek bir gürültü yaratmakta kullanır. Smith kelimeleri kötüye kullanır ve güvenmez onlara. Bundan dolayı kelime oyunları yapar. Kelimeleri mat etmektir amacı. Benzer konuşmalara meyhanelerde rastlanır.

**Bu adamı kışkırtan neydi? Hangi ifrit bu enerjiyi aşılamıştı ona?**

Kendisini fotoğrafçılığa vakfetmiş olması. Sanatına. Lakin sanatı nasıl telakki ediyordu? Kelimelere, müziğe, kendi sanatına karşı tutumu esas itibarıyla dinseldi. Sanatı günahlardan arınma aracı olarak görüyordu. Ona göre müzik, sözcükler çileli iyilik arayışının beraberinde getirdiği şeylerdi. Kendi fotoğrafçılığı bu arayıştan ibaretti, onun arayışından.

Ayrıcalıklı bir kültüre ait olmak anlamında kültürlü bir adam değildi. Kendi yolunda giden biriydi. Doğası gereği görünür olmayan bir hakikatin peşindeydi. Bu hakikatin ortaya çıkması kendisine bağlıydı, sadece ona. Görüntülerinin izleyiciyi dönüştürmesini, bu sayede gündelik hayatın yalan, kibir ve yanılsamalarının ötesini görebilmesini sağlamasını istiyordu. İçkin hakikati aramakta gösterdiği bu derin arayış ruhundan dolayı, sanırım sanat tarihinin en *imanlı* fotoğrafçısıydı. Kelimenin hem İncil'de hem de fotoğrafçılıkta geçen anlamıyla bir kâhindi o.

Siyah ve beyazı kullanışındaki özgünlük meslek anlayışıyla yakından ilgiliydi. Siyahlıkla dünyayı kendine maleder – onu, ruhların güzellik ve kefaret arayışında olduğu karanlık, korkunç, ahlaki bir tiyatroya dönüştürür. (Bunun bir benzerine, ortaçağda karakterlerin erdem ve kötülük gibi ahlaki değerleri simgelediği oyunlarda rastlanabilir). Kimi zaman fotoğrafında sahnelediği dram, o andaki konunun muhtevasındadır. Savaş resimleri örneğin. Çoğu zamansa böyle değildir. Dram, Smith'in tasavvur gücünden kaynaklanır.

Sonra bu gücü muazzam, dramatik bir ağırlıkla önünde olana dayatır. Üç Falanjist'in uğursuz halleri gibi. Örneğin, Albert Schweitzer'ın çalışırkenki fotoğraflarındaki sağlamlık gibi. Onun fotoğrafları İncil'in dilindendir.

Siyah, Smith için ölümün gölgesi altındaki vadi idi. Işık, umuttu. Smith'in bazı fotoğraflarını her iki simgeyle ve bazı erken Flaman resimleriyle karşılaştırın. Işık ve gölgeden ziyade, ifadeleri (yüzlerin ifadesi) ve figürlerin arka planla ilişkisi açısından. En başarılı fotoğrafları bir müzeden çok kiliseye yakışır. Bir cemaate hitap etmeyi hayal eder.

**Kişiliğinin gelişmesindeki ilk etkiler nelerdir?**

Fotoğraflarının olmazsa olmaz bir unsuru olan ahlaki dram nasıl baş gösterdi? Kuşkusuz annesiyle başladı, ciddi bir şekilde ve sonuna değin. Bana kalırsa anne Gene'in başlangıcı ve sonuydu. Smith'in hayatındaki bütün öteki kadınlar oğlunun* yörüngesindeki gezegenlerdi.

Uhrevi bir sevgiyle yüklüydü ilişkileri: ne var ki kullandıkları dilin ve konuşma tarzlarının duygusal şantaj içerdiğinden kuşkulanıyorum. Smith'in (fotoğrafçılığı dışında) dünya ile ilişkilerinin çoğu aynı ilkeye dayalıdır – elbette yinelenen intihar tehditleri de dahil. Bu ilkeyi annesinden öğrenmişti. Annesi de kendince onun üzerinde denemişti. Şantaj araçları ahlakçı ve İncil'e değgindir: günah, dünyanın kötülüğü, ruhun günahtan arındırılması, gelecekteki adalet, ölüm.

Oğul ancak cezalandırıldığı zaman sevildiğine inanır; ceza ayrılmaz bir şekilde annenin sevgisi ve oğlu için beslediği umutlarla birlikte gelir. Oğul, hepimiz gibi sevilmek ister ve böylece, çoğu erkeğe kıyasla kendi kendisinin yön verdiği hayatı bir cezalar hikâyesine dönüşür. Mazoşist diye nitelendirmek ucuz ve kaba bir ba-

* "...were only planets round her sun (son)": Berger burada her ikisi de "san" olarak telaffuz edilen sun = güneş ve son = oğul ile bir kelime oyunu yapıyor. – *ç.n.*

sitleştirme olur. Zira annesinden sadece ceza alışkanlığını değil, aynı zamanda merhamet ilkesini ve dünyayı kurtarma sorumluluğunu da tevarüs etmiştir. (Ancak onun merhamet kapasitesi annesininkinden çok üstündü. Bazı bakımlardan annenin zalim bir kadın olduğu bile söylenebilir. Buna rağmen merhamet ilkesini ona aşılayanın annesi olduğunu düşünüyorum.)

### Dâhiyane fotoğrafçılığının sırrı nedir?

Smith'in fotoğraflarının sahiciliği onun nesnelliğinden değil seçiciliğinden gelir. Röportaj ve fotoğrafla hikâye anlatımının büyük ustaları arasında Smith belki de en öznel olanıdır. Ona göre görünüşler hakikati nadiren ifşa eder. Gene ona göre, geri kalan zaman yalanlardan ibarettir. O dönemde Pittsburgh, Smith için insanlık durumunu temsil ediyordu. Bir şehir olmanın ötesinde yeryüzündeki hayattı. Proje bu nedenle denetim altına alınamayacak şekilde büyüdü.[1]

Artık başlığımıza ve de Pietà imgesine dönebiliriz – ölü İsa annesinin kucağında. Bir şefkat ve yas imgesi. Acı çeken ya da ölü kurban figürü doğal olarak yatay. Şifacı ya da yastutan figür ise düşey. Bu ikili bir tür haç oluşturuyor ve bu noktada biz yalın ama şaşırtıcı bir olgunun farkına varıyoruz. Eugene Smith'in en ünlü elli fotoğrafında bu tema durmadan yinelenmektedir. Kimi zaman, düşey figürü belli belirsiz gösterip sadece yatay olana odaklanır. Kimi zaman her iki figür önden, kimi zaman da yanlamasına görünür. Ne var ki tekrar tekrar, acı çeken yatay bir figüre acıma duygusuyla dolu düşey bir figür tarafından bakıcılık yapıldığı, yasının tutulduğu,

1. Smith 1955'te Pittsburgh'a birkaç hafta geçireceği küçük çaplı bir iş için gelmişti. Sonuçta bir yıl kalıp kenti her yönüyle gösteren on binin üzerinde fotoğraf çekti. Sonra iki yıl daha kalarak elindeki muazzam malzemeyi inançlarına uygun ve içine sinecek şekilde düzene koymak, rötuşlamak ve basmak için çalıştı. 1959'a gelindiğinde basılmak üzere otuz sekiz sayfalık bir fotoğraf albümü hazırdı. Pittsburg projesiyle ilgili olarak daha etraflı bilgi için bkz. Sam Stephenson, *Dream Street: W. Eugene Smith's Pittsburg Project*, New York: Norton, 2001. – *İng. y.h.n.*



kucaklandığı aynı duygusal temayla karşılaşırız. Aşağıda bu olağanüstü fotoğrafların bir listesini bulacaksınız:

Saipan'da bir Amerikan askeri tarafından ölmek üzereyken bulunan bir çocuk, 8 Haziran 1944; yaralı Deniz Piyadesi'ne yardım, Saipan, 8 Temmuz 1944 (bu fotoğrafta düşey figür ona uzatılan su matarasınca temsil edilmekte); Leyte'de sahra hastanesi, Kasım 1944; Okinawa savaşında, can çekişen bir adam taşınırken; alnında bir yarık olan bebeği tedavi eden köy doktoru; Ebe Maude Callen'in hikâyesinde yer alan çok sayıda imge; İspanyol köyünde uyanış; Dr. Schweitzer'in hastanesinde ameliyat; annesinin Tomoko Uemura'yı yıkarkenki unutulmaz fotoğrafı (Tomoko'nun hayatı son bu-

lurken yaşadıklarının korkunç bir özeti adeta).

Smith yatay figürle özdeşleşir. Kendini İsa gibi görmek anlamına gelmez bu, haksız yere cezalandırılmış kurbanla özdeşleşmektir. Annesi gibi o da sanırım en çok yeryüzünde, özellikle metropollerde, Babil'in merhametsiz dünyasında olan bitene nefret duydu. Âdem'in Cennet'ten kovulma öyküsüne içtenlikle inanıyordu. Hayatının görevi bu dünyayı arşınlamak ve onun ender âlicenaplık anlarını yakalamak için tetikte olmak, Cennet'ten kovulmanın kefaretinin ödenmesini beklemekti. Bu gibi anları kaydetmek istemişti. Sadece kaydetmekle kalmayıp korkunç ihtişamları içinde göstermek. Bu ihtişamı göstermek için sahip olduğu araçlar siyah ve beyazdı. O anları dünyaya bir arınma şeklinde geri sunuyordu.

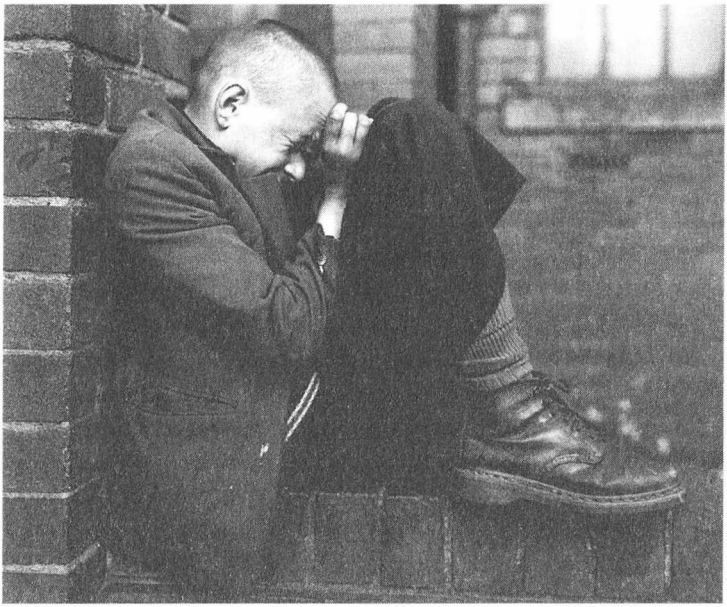
Yukarıda sözü edilenlerin ilginç bir teyidi, sırtları bize dönük, ışık içindeki bir ormana doğru yürüyen iki çocuğun büyüklerin dünyasını terk ettikleri o çok ünlü fotoğrafıdır. Kovulmayı geride bırakmışlar; Smith de bu resmi "Cennet Bahçesine Yürüyüş" olarak adlandırmış. Bu temayı, Masaccio'nun *Kovuluş*'u ile başlatıp Grünewald'ın *Diriliş*'i ile sonlandırarak, Rönesans resimlerinden bir montajla ele almak mümkün olabilirdi.

Bu bakış açısı onun yayın yönetmenleriyle süregiden kavgalarını belirlemiştir. Modern fotoğrafçıların kahramanı oldu; çünkü fotoğraflarının hileli, kaba ve aşırı duygusal bir şekilde kullanımına yılmadan karşı çıktı ki bu genel geçer bir uygulama olduğu için yüzde yüz haklıydı. Öte yandan, Smith'in yayın yönetmenlerinin yapmak istediklerine müdahalesine direnişinde daha derin, temel bir ilke vardır; zira o kimi resimlerinin kötüye kullanıldığını görmekle kalmadı, bir dünya görüşünün bütünüyle bir başka dünya görüşünün yerini aldığını gördü. Boş ve havai olanın ciddi ve ahlaki olanın yerine geçişini. Bir dergi kapağında Pietà.

Nihayet dehasının dayanağına geliyoruz. Annesinin dünyayı suçlayan karamsar tutumunu benimsemekle birlikte, yargılamakta ondan daha insaflıydı; zira gittiği her yerde, annesinden tevarüs ettiği sevgiyi aranması gereken bir ilkeye tahvil etti. Sevgi daima, başka şeylerin yanı sıra, merhamettir. Düşey figürün sevgisi. Yas tutanın ve şifacının sevgisi; sağ kalanın ölene sevgisi.

Böylece, çok fazla önyargıya sebep olacağı düşüncesiyle, baştan açıklamaktan geri durduğum ilk ve en gözle görülür soruya bir yanıt bulmuş olduk. Nasıl olur da Eugene Smith gibi marazi olarak benmerkezci ve çoğu zaman saplantılı şekilde bencil olan biri zamanımızın en duyarlı, en derin insani fotoğraflarını üretebildi? Benzer bir soru pek çok sanatçı hakkında sorulabilir. Ancak her seferinde cevabın özgül olması gerekir. Sadece bir tek Eugene Smith vardı ve onun yalnızca bir tek annesi vardı.

*1988*



## Eve Dönüş

### Chris Killip: *Suçüstü*
### (Sylvia Grant'le birlikte)

*Geçtiğimiz salı "Glorious Thirteenth"* günüydü – İş Bulma Kurumu günü. Kolay kolay iş bulamadığımız için ayağımızın pek kesilmediği yer. Utanç ve tabiyet mübadelesi yaptığımız yer. Kayıp küçük bir kız çocuğu gibi çıkıyorum bu yolculuğa, kafam hiç karışık değil. İki otobüs değiştiriyorum. Keşke bu otobüslerle dişçiye gidiyor olsaydım. Kırık hayaller mübadelesi. İtfaiye ve tren istasyonunun yakınında, uzun, dar, küçük, eski bir bina. Oraya numaralı günlerde, numaralı kartlarımızla ve numaralanmış ruhlarımızla gideriz ve benim kafam hiç karışmaz. Yeşil boyalı, dar ve uzundur; pencerelerinde demir parmaklıklar vardır. Upuzun kuyruklar hiç eksik olmaz. Ne yeşil baldırıkaralara ne de zarif krom gölgeliklere rastlanır. Sadece floresan ışıklar acımasızca miskinliğimize ışık tutar. Duvarlardan birini taleplerimizi ayrıntılı bir şekilde açıklayan posterler süsler: UB'ler, 567'ler, ABC'ler. Kafam karışmaz hiç. İlan edilmeyen tek sosyal yardım primi Ölüm Ödeneği – haklı olarak zaten orada olduğumuzu varsaymaktalar. Sadece çağrılmayı beklemek için o sandalyelerde oturmak. Ayağa kalkmak. Ne yapacağını bilememek, bir kalem bulmak, sonra seslerin o en tatlı ve uçucusunu çıkartmak, bir isim, usulca yazılan.*

*

Chris Killip, kitabı *In Flagrante*'deki (Suçüstü) fotoğraflara iki kısa metin eklemiş. Açıklayıcı notunda, bu "metafor hakkında bir kurmacadır," yazılı. Kurmaca, çünkü bana kalırsa, malumat değil, bir

* İngiltere, İskoçya ve İrlanda'da keklik avı mevsimi açılışı. – *ç.n.*

hikâye. Bir kazadan ziyade bir insanlık trajedisi üzerine. Metafor, zira her şeyden önce ve sonra, anlam bulmak için metafora başvururuz.

Ayrıca W. B. Yeats'ten çok yerinde ve yakıcı bir şiir eklemiş.[1] Yakıcı diyorum çünkü tüm fotoğraflar, bu sekiz dizenin sevecenliğiyle, sanki yüz sığırın dağlandığı gibi damgalanmış.

Sondaki konuşmamız evine dönmekte olan okura hitap ediyor.

*En parlak ve en mükemmel insani içgüdüler kuru, samimiyetsiz ve nizami bir çözülmeye tabi. Bu kasabanın başına gelen de bu. Her yerdeki kadar güçlü, cesur, incelikli, esnek içgüdüler vardı burada, ve belli bir yoğunluktaydılar. Artık sermaye, yetenek, enerji burayı terk etti, ediyor. Kasaba, çevresindeki tepelerin çok geçmeden üzerine yığılacağı bir kara deliği andırıyor.*

İşçi Partisi'nin yeni bir programı yok; Sosyal Demokrat Parti'yle Liberaller'in de birlikte hareket etme ihtimali bulunmuyor. Defterden silinmiş olan çocukluğun, gençliğin, erkekliğin, anneliğin ve yaşlılığın ümitsiz durumunu *Komünist Manifesto* bile ele almıyor.

*Kaymağı alınmış süt gibi ışığın genellikle zayıf olduğu bu yerde bile güneşin parladığı günler oluyor; öyle bir günde otobüste bir yolcu dönüp dokunuyor bana, elleri nasırlı, gülümsüyor. Ve o anda her şey gönüllü bir mirasa dönüşüyor. Dedem için de, babam için de, annem için de böyleydi bu.*

1. Sözü edilen şiir, "Cennetin Bezekli Dokumaları Olaydı Bende"dir:

Cennetin bezekli dokumalarından olaydı bende,
Gecenin, ışığın yarı aydınlığın
Altın, gümüş ışıklarla işli
Mavi, karanlık, kara dokumalarından bende olaydı,
Ayaklarının altına sererdim kumaşları;
Ama yoksulum ya, elimde avucumda düşlerim var yalnızca;
Düşlerimi serdim ayaklarının altına;
Hafifçe bas yere, hafifçecik, çünkü düşlerime basıyorsun bastığında.

"He Wishes for the Cloths of Heaven", çev. Mustafa Ziyalan. – *ç.n.*

Resimlerden biri hariç hepsi de İngiltere'nin Kuzey Doğusu'nda çekilmişti, Newcastle dolaylarında. Kömür ticareti bu bölgede on üçüncü yüzyılda başladı. On dokuzuncu yüzyılın başında George Stephenson dökümhanelerini Newcastle'da kurdu. İlk lokomotifler burada imal edildi. Tyne'dan kalkan gemiler dünyanın bütün limanlarında ünlendi. Rıhtımlardan kömür, demir ve çelik ihraç edildi. Bu faaliyetler meyanında kuşaktan kuşağa geçen ince zanaatler, cesaretin, onurun, mücadelenin, dayanışmanın özel türleri gelişti.

*Erkeklerin kırılgan gücüne saygım var; daha kolay parçalandıkları duygusunu taşıyorum. Kadınlar kırılgan olsa da esnektir. Bizler kolay kırılmayız her zaman, çatlar, parçalanırız. "Kadın porselen bir çay fincanı, erkek ise maşrapadan başka bir şey değil" benzetmesini duymuşluğunuz var mı? Yan yana gelince pek uygun değilmiş gibi duruyor ama her ikisi de içmek için kullanılıyor. Biri birine armağan.*

Günümüzde tersaneler suskun, madenlerin çoğu kapatıldı, fabrikalar tarumar oldu, yüksek fırınlar soğudu. Bu felaketin yeni teknolojiyle ya da sanayi-sonrası olarak bilinen durumla pek ilişkisi yok. Bilimin elektroniği keşfetmiş olmasından doğan bir tıkanıklık ya da kanama olduğu da söylenemez; olan şu ki burada yaşayanların sevdiği ne varsa artık lüzumsuz addediliyor.

Fotoğrafçılık çoğunlukla, belgeleme hevesiyle, toplumsal koşulları kayda geçirmek ve ortaya çıkarmak için kullanılır. Sergilerde ya da kitaplarda topluca yer alan bu türden çalışmalar görece ayrıcalıklı bir kesime, "öteki yarı"nın nasıl yaşadığını gösterir: lümpen proletarya, savaş alanlarındaki sıradan askerler, yoksul çiftçiler, mülteci dolu tekneler, işsizler, evsizler. Konu ne olursa olsun, amaç genellikle vicdan sahibi insanları, toplumsal koşulların iyileştirilmesi için uyarıp harekete geçirmektir. Bakın şu olanlara! Bunun devam etmesine razı olunur mu? Bazen de gelecek için daha parlak bir çağrıda bulunulur: İnsanlık Ailesi'nin zenginliğini akıldan çıkarmamalı, küresel mirasımızın değerini bilmeliyiz!

*In Flagrante* bu gelenekten değil. Chris Killip resmi çekilenlerin

daha iyi bir geleceğe kavuşma şansının bulunmadığının kesinlikle farkında. Onun fotoğraflarında görülen enkaz, kişileri kuşatan enkaz, şimdiden seçilmiş bir geleceğin parçası – ve bizim belirli siyasi sistemimizin yasalarına göre, demokratik olarak seçilmiş.

Bayan Thatcher'ın başbakanlığa ilk seçilişinden bu yana, resmi yoksulluk sınırının altına düşenlerin sayısı ikiye katlandı. Şu sırada sayıları 12 milyonu buldu. Bu verilere tezat olarak son dört yılda ülkedeki milyoner sayısı 7 binden 20 bine yükseldi. Kuzey Doğu'da bir yılda aç ve açıkta kalmaktan yaklaşık 1.500 kişi öldü. Kuzeyle Güney arasındaki utanç verici fark zenginlikle yoksulluktan değil, korunaklı yaşamla terk edilmişlikten dolayıdır.

*"Sevgi" sözcüğünü hatırlasana. Çoğu zaman buralarda dolanırdı. Çocukluğum boyunca burada, köşedeki dükkânda, otobüste, dondurmacıda, başka sözcüklerin başını çeken, rehberlik eden, ileriyi gösteren, harekete, yeni bir başlangıca ve sona işaret eden, daima çevremde dolanan bir sözcüktü. Ne zamandır kullanmaktan tedirginlik duyduğumuz bir sözcük oldu; çok sık kullanmamın onu hafife almak demek olduğu geldi kulağımıza. Ben öyle hissetmedim hiçbir zaman. Ağırlığı olan, güven veren, kesinlik ifade eden bir sözcüktü. Güvensizliğin yaygın, toplumsal ıstırapların derin olduğu hayatlara güven veren bir sözcük vardı. Evet, Luv (Sevgi).*

56. sayfada eski model bir yıkıntının fotoğrafı var; Kuzey Doğu'da çekilmemiş olan yegâne resim bu. Bir tür ihtişamı hissettiren romantik bir imge. Zamane yıkıntılarının niteliği çok farklı. Zayıf, yıpranmış, hurda, boş. Kullanılmayacak halde elektrik devreleri. Terk edilmiş alanlar. Kayıttan düşmüş bölgeler.

Bu bölgelerde toprak bile işe yaramaz durumdadır – bahçe toprağı, giriş basamakları, kaldırımlar, kaldırım taşları, yollar. Sanki bir zamanlar sevilen ne varsa şimdi kırılıp dökülmüş ve paramparça olmuş.

*O adamlar. Hiçbir zaman unutmayacağım o adamları, parmakları benimkilere benzemeyen, sigara içerken yanlarında durduğum için*

*bana şükran duyan, "herkese yeteneğine göre"nin en alt katmanında olanlar. Onlar hâlâ orada, Cedar Ward'da,* hayatım boyunca benimle birlikte olacaklar; çünkü birilerinin babası onlar; eğer değillerse benimki olabilirler. Babam isterdi böyle olmasını. "England Made Me"yi** unutun: Hastane ziyaretleri beni olgunlaştırdı ve öfkemi biledi.*

*Mesele doğa ve insan hakkında. Ben doğanın nasıl hesapsız kitapsız, nasıl acımasız olabildiğini gördüm. İnsanın nasıl hesaplı kitaplı, nasıl acımasız olduğunu öğrendim. İlk maaş kesintilerinin etkisinin görülmeye başladığı zamanlardı. Neyin haklı, neyin haksız olduğunun bilincindeydim. Mağdurların, maaş çizelgelerinin en alt sırasında yer almasının haksızlık olduğunun farkındaydım. Doğanın ne denli acımasız olduğunu bilsem de, en hızlı taşıtlara, sağlam temelli evlere sahip olanların sellerin ve depremlerin insafsız şiddetinden paçayı kurtarabildiklerini biliyordum.*

*Herkese eşit koşullarda güvence sağlanmasını talep etmeniz gerektiğini bilirim ben. Kâr paylarının ödenme zamanı çoktan geldi.*

Terk edilmişler, hayatlarını kazanmanın artık mümkün olmadığı ve herhangi bir gelecek düşüncesinin yeşermediği bölgelerde dünyaya gelmiş olanlardır. Başka yerlerdeki korunanlarsa, geleceğin sadece kâr güdüsüyle devam edeceğine inananlardır. Oysa ki, kâr güdüsü daima ahlakçı bir kisveye bürünür. Örneğin, kuzey kentlerden birinin Ticaret Odası Başkanı, "Bir şeyi ne pahasına olursa olsun isteyen ve isteyemeyen ya da oralı bile olmayan insanlar vardır,"[2] diye buyurmuştu. Sonuncular tabii ki söz konusu bölgelerde yaşayanlardır.

*Bir elinde naylon torbası öbüründe bastonuyla oldukça yaşlı bir adam gördüm. Ben inen merdivendeydim, yukarı çıkan ise bermutat*

* Cedar Ward: Britanya'da bu adla anılan hastaneler. – *ç.n.*

** "Beni İngiltere Yaptı." 1933'te yayımlanmış olan bir Graham Green romanı. – *ç.n.*

2. Akt. Ian Jack, *Before the Oil Ran Out*, Londra: Secker & Warburg, 1987.

*çalışmıyordu. Hayatta değişmeyen bir gerçek varsa, o da yukarı çıkan merdivenin bozuk, alışveriş çantanızın da dolu olmasıdır. Sonu gelmeyen basamakları ağır ağır tırmanıyordu. Gözle görülür bir sakatlığı olsa ya da bebek arabası ve alışveriş torbalarıyla cebelleşen bir anne olsaydı etraftan haklı bir ilgi görebilirdi. Oysa o sabırla çabalayan küçük, yorgun, kimsenin tanımadığı bir adamdı. Muhtemelen vergilerini ödemiş, ülkesi için savaşmış bir yaşlı adam yalnızca. Dillerden düşmeyen şu harikulade bireysellik. Bahsettiğim şahıs, basamakların sonuna eriştiğinde, bireysel bacakları bu özel kavramın gelişmesine olanak vermeyecek kadar yorgun olacak. Ne var ki, eğer kudreti, parası, hatta sadece bir arabası olsaydı, bireyselliği gelişebilirdi. İktidar sahibi siyasetçilerin bu sözcükle ne ifade etmek istediklerini anlamıyorum. Çevreden, hastanelerden, işsizlik kuyruklarından tanıdığım pek çok insan şimdilerde bireysel dizleri üzerinde yürüyor, bireysel başları eğik ve bireysel onurgalarını güçlendirecek enerjiden yoksunlar.*

Gökyüzüne, kitaptaki her fotoğrafın ötesinde, bu yeni bireyselliğin kör kayıtsızlığı yansımakta. Tarih kesinlikle bu kayıtsızlığı affetmeyecektir. Bu esnada, onun dehşet verici ışığı altında başka bir şey görünür oldu.

İngiltere'nin ve İskoçya'nın kuzeyinde ilk fabrikalar ve maden ocakları tesis edildiği, dikenli teller icat edilmeden ilk proletaryanın demir kapılardan dalgalar halinde geçerek tarih sahnesine çıktığı, bundan kısa bir süre sonra Engels ve Henry Mayhew'un öncü yolculuklarında korkunç keşiflerde bulunduğu tarihte, "emekçi sınıflar" dünyası kanunsuzlar âlemi olarak görülüyordu. Orada yaşayanlar insanlık seviyesine yükselmemiş, itkileri "hayvani", akıbetleri belirsiz yaratıklardı. Öte yandan, adı ağza alınmayacak günahların müsebbibi olarak da biliniyorlardı!

Bu kanunsuzlar âlemini anlatmak için kullanılan terimlerin çoğu, elde edilen kârla yeni sanayii kurmak için ilk sermayeyi sağlayan köle ticaretini haklı göstermek için kullanılan dilden farksızdı.

Günümüzde, Yeni Sağ'ın kuramcıları üstü çizilenleri aynı mantıkla küçümsemekte. Sıfatlar değişmiş olabilir ama kendilerinin se-

bebiyet verdiği sefaletin, "sefillerin" ahlaki düşkünlüğünün sonucu olduğu ilkesi hâlâ yürürlükte.

Bunun düpedüz yalan olduğu bariz ve aşikâr hale gelmiştir. Bu ilk eşitlik *kazanılmıştı*. Güvenlik sağlamıyor, hakları güvence altına almıyor. Sadece günümüzde terk edilmiş bölgelerde yaşayanların temelde başkalarından hiçbir farklarının olmadığını teslim ediyor.

*Ölülerin, henüz doğmamışların, iskeletlerin, ceninlerin nerede yaşadıklarını ya da yattıklarını bilmezken, ölüleri ekseriya başka zamanlardan dürüstlükle söz edildiğinde, yaşayan gözlerdeki ifadelerde yakalıyorum. Ya da bazen bir cümlecikte. Otobüste kulağıma çalınan bir cümle: müphem, kararlı ve nazik; birisine söylenmiş birkaç sözcük. Kendi kendime düşünüyorum: Yüzyıllardan beri insanlar bu üslupta konuşuyor. Pek çok yer konukseverliğini bir cümlecikle ifade eder; sanki birkaç sözcüktür zamanı ve hayatı idame ettiren. Ve ne zaman söylense ya da işitilseler, sağaltıcı bir etkiyle güzellik yeniden hayat bulur. Ve arkama dönüp şöyle demek isterim: "İşittiniz mi bunu? İçinizi ısıtıp sıcak bir yuvada olduğunuzu hissettirerek hayatı haklı göstermiyor mu?"*

Yaşlıca bir adam çöpleri karıştırıyor.

Deniz kabarıyor ve kıyıya vuran ıvır zıvırı alıp götürüyor.

Çocuklar tiner koklayıp bir çıkış yolu buluyor.

Burada artık yirmi beşinci yıl evlilik armağanları olmayacak.

Eyersiz atların sırtında başka bir yüzyıldan gelen erkekli kadınlı gezginler bir zamanlar onları geçmişe bağlayan harabeye bakıyorlar. Onlar eski, modası geçmiş şeylerin uzmanıdır.

*

Bu son anlarda insanlar sevişiyor, çocuklar doğuyor, nineler çörek yapıyor, aileler deniz kıyısına gidiyor. Hepsi de olanların farkında: Geleceğe adım atıyorlar.

*Bir oğlan avcundaki kurbağaya dikkatle bakıyor. İnceliyor onu.*

Ne diyor bakalım?

*Elimdesin. Gökyüzünün altında çizmelerim toprağa basıyor. Ortada senle ben varız yalnızca. Canımın istediği zaman seni salıverirmi ya da günlerce alıkoyabilirim. Evde bir kutu var. Seni yatağın altına koyarsam gürültü yapar mısın, ıslatır ya da kutuyu yerinden oynatır mısın? Ben senin üzerinde olacağım. Araba kapılarının gürültüsü, banyodan gelen sesler ve döşeme tahtalarının gıcırtısı dinince, sana merhaba demek için yataktan aşağı sarkacağım. Birlikte olabilirdik ama sorun da çıkabilirdi kuşkusuz. Ötekinin yüzünden, kızkardeşimin. Her an ciyaklayabilir. Dorothy'ye benzemez o. Dot'la birlikte eve uzun yoldan gideriz. Senin zıplayışını görecek olsa, "Amma da yükseğe sıçrıyor," der. Filmlerde gördüğüm, geceleri uluyan köpekler gibi ulumayı beceriyor Dot. Esaslı kızdır. En çok da ne yapacağını kestiremezken insanı şaşırtmasına bayılırım. Senin gibi başkalarını da yakalamışlığım var. Bir keresinde anneannem kirpimi fırça sanmıştı. Gözleri iyi görmüyor ya! Bütün o sürünen nevalelerim, kibrit kutusu arabalarımla falan kalbine zarar veriyormuşum! Büyükler her şeyden o kadar uzakta oluyorlar ki; boyları uzun olduğundan göremiyorlar. Ama sen öyle değilsin. Capcanlı, hareketlisin. Öldüğünde bile yerinde duramayacağın belli.*

İlk resimle son resim önce oturan, sonra kaldırımda yatan bir kadını gösteriyor.

*Yerde yatıyor kadın. Belki başka yerlerde, temkinli ince bir umutsuzlukla yataklarına bir sıcak su şişesi alanlar vardır, bir korunağın*

*ayrıcalığından yararlananlar, belki başka tepelerde bir kovuk bulsan kaldırım taşlarında yatmaktan daha az rahatsızdır.*

*Genellikle çok güzel olan yıldızlı gökyüzünün ışığına da, tanınınca kısılan farlara da, gece ağaçların arasında parıldayan altın yaldızlı lambaların ışıklarına da, sureti karşısındakinin gözünün bebeğinde parıldayana da benzemiyorsun sen; yalnızsın, bir yabancının elindeki fotoğraf makinesinde ağırlamıyorsun ve arkanı dönüp gidiyorsun, zira bile isteye ölen günler olduğunu biliyorsun.*

*Bizimki nazik, kırılgan bir bağlılık, ben seyreden, sen teşhir edilensin. Hayatın cürümlerinden, cürümlerden azade olamayacak bir birliktelik. Seninle yatamayacak, lakin yanına uzandığında uyku tutmayacak bir sevgi. Böyle bir sevginin üstesinden gelemeyeceği o kadar çok şey var ki. Ama yoksulluğunu artıran, umutlarını dumura uğratan kaşarlanmış, kasıtlı, sürüncemede bırakılmış yasalara karşı çıkabilir; kendine gelmekte güçlük çektiğin mahremiyetindaki çatlağı onarabilir.*

Kadının adını bilmiyorum. Uyurken düşlerinde işitiyor onu.

*Gözlerini kapattığında gördüklerinin çoğunu içermese de, rüya denen uçuk kaçık şeylerde hep bir ad vardır. Ancak tombul, mağrur bir şekilde göğse bastırılana verilen bir ad. Şimdi paltosunun içinde kendine sakladığı sıcak ve kuytu aralık kadar yakın. Başka birinin telaffuz ettiği ad yüceltici olabilir. Bir başkasınınki yaralayıcı. Kimi zamansa kayıp bir eşyadır ad.*

Aynı kaldırımda bir adam, tuğla duvara tebeşirle çiziktirilmiş sözcükleri okuyor: GERÇEK AŞK. Rüzgâr çöpleri kaldırıma yığıyor. Yağmur tebeşiri yıkayacak. Yine de, her ruha hâkim olan anlam arama çabası bizatihi zamana içkin; öte yandan bu mücadelede hiçbir şey tekrarlanmaz. Her şey biriciktir, ve bir yerde kökü kazınamaz. Bunu kanıtlayacak durumda değilim. Ancak, bu kitabın çoğu kahramanıyla paylaştığımı düşündüğüm bir inanç meselesi bu.

Bir adam uçsuz bucaksız bir arazide, zehir gibi esen rüzgâra rağmen yürüyor. Arkasında motorsuz, kiralık bir römork var. Ev taşı-

mak için mi? Nasıl ve nereye? İrade gücüyle ilerliyor adam, başı öne eğik, aklı alıp getireceği şeyde.

*Teyzem ölüm döşeğindeyken hepimiz çevresinde toplanmıştık. Mücadeleyi bırakmıştı artık. Yaşamak için hiçbir nedeni yoktu ve olmayacaktı. Bir hastane yatağında senelerce, gecelerce yatmak, loş ışıkta başkalarının öksürüğünü ve iniltisini dinlemek...*

*"Ahh," dedi fısıltıyla. "Bu kez gitmek istiyorum artık."*

*Belki konuşmamalıydım ama tutamadım kendimi.*

*"Acayipsin vesselam, May Teyze. Gidecek yerin yok ki! Neden kalıp merakını gidermek için olacakları izlemiyorsun?"*

*"Niye?" dedi.*

*"Yarın Reagan düğmeye basabilir ve sen o anı kaçırmış olursun. Patlamayla gidecek yerde sızlanmayla gitmiş olursun!"*

*Gülümsedi. "Haklısın," deyip uykuya daldı.*

*Ölümün kıyısında yaşar çoğu zaman; genellikle umutsuz olsa da müthiştir. Cesaretin ne olduğunu onu tanımadan bilemezsiniz.*

Sanırım, 32. sayfadaki eğreti rüzgâr siperi konmadan önce dikilen sebzeler Brüksel lahanası. Isı donma noktasının altına inince başka tüm bitkilerin gelişmesi dursa da, büyümeye devam eden bir sebze bu. Filizleri –20 dereceye dayanabiliyor. Geniş, damarlı yaprakları, hassas parmaklı kocaman eller gibi karın altında kemerler oluşturur. Bunların sağladığı hava ceplerinde gelişen tomurcuklar, küçük yuvarlak başçıklara dönüşür. Ayrıca her birinin koruyucu yaprakları vardır. Öldürücü soğuk birinci, ya da ikinci tabakayı etkilese de, bu tabakaların altındaki yeşil yüreğe zarar vermesi mümkün değildir. Bu yüzyılın kışında çocuklar, kadınlar, erkekler birbirlerini hayal gücü, şiddet, öfke, şaşkınlık ve yaratıcılıklarıyla korudular. Yeşil yürek onların sevme yetenekleridir: umursamazlık ilkesini reddedişleri.

*Günlerden cumartesi, cumartesi telaşıyla yoğun; dar zamana sığdırılması gereken alışverişler, pazartesiden cumaya tüketilmek üzere paketlenmiş hazır yiyecekler, Andrew için yeni bir çift pabuç, bir*

*yerde 10p indirimde olan bir başka yerde 15p indirimli, paracetamol. Smith's'te içinde eski fotoğraflar olan bir kitap buldum. Kuzey'de, otuzlardaki bir başka iktisadi bunalım dönemine ait fotoğraflar.*

*Kaçınılmaz olan siyahbeyaz klişelerde gene kaçınılmaz olarak sokaklar vardı, yağlanmış makinelerin ardında bol önlüklü kadınlar, çoraplarını çeken pasaklı çocuklar, kayışlarla sağlama alınmış bavullarıyla bir haftalık ücretsiz izne çıkan mütebessim insanlar. Gülümseyen, yürüyen, dinleyen, dikilmiş duran başkaları. Ceketler, gömlekler, kıyafetlerin hiçbiri ötekine uymuyor ama hepsi de bir bekleyiş içindekilerin üniforması. Örselenmiş, ezik insanlar bunlar; giysileri, çorapları, yüzleri aşırı sıkıştırılmış yay gibi. Kendini kasmaktan, saldırılara karşı tetikte olmaktan bitap. Geri basmak söz konusu değil, sadece yorgunluk.*

*Annem benimle kitaba bakarken gözüm ona ilişti, yaş içindeydi gözleri. O hareketli cumartesi gününde herkes itişip kakışır ve ayağına basılandan özür diler, tezgâhın madeni kenarı kalçanı ezerken, gözyaşları.*

*"Olacak şey değil," dedi. "Baştan sona berbattı her şey. Her zaman çok kötü davranıldı herkese, daima ve kötülük hâlâ berdevam!"*

*Yanında duran kızıydım ben onun. Benzerlik boşuna değildi. Dişlerimi fırçalamayı, başkalarına "lütfen" ve "teşekkür ederim" demeyi öğrendiğim gibi, hâlâ öğreniyordum ondan. Bazı halis duygular annemin Smith's'teki gözyaşları gibidir, Latince* ex tempore *– beklenmedik, zamandışı.*

*1988*

## Geçim Yolları

### Nick Waplington: *Oturma Odası*

Nick Waplington'un *Living Room* (Oturma Odası) fotoğraflarının dikkate değer yanı, mahrem olanı kendine özgü bir tarzda alenileştirmekteki başarısıdır. Şahsen tanımadığımız iki ailenin özel hayatlarına girdiğimiz kuşkusuna kapılmadan (ya da heyecanlanmadan) bakabiliyoruz bu fotoğraflara. Nice fotoğraf, salt bir kitapta, gazetede ya da TV'de yayımlanmalarıyla mahremiyeti ihlal eder. Öte yandan, çoğu düğün fotoğrafında olduğu gibi, birçok fotoğraf mahrem olanı resmileştirerek içeriğini boşaltır.

Besbelli Nick (fotoğraflar ona ilk ismiyle hitap etme isteği uyandırıyor bende) fotoğraflarını çektiği dostlarını yakından tanıyor ve seviyor. Bu da onu dikkate almayışlarından anlaşılıyor. Sanırım bazen fotoğraf çektiğinin farkına varsalar da (gene mi resim!) bu onun tebessüm ettiğini fark etmeleri gibidir; dolayısıyla mutlu olduğu düşüncesiyle işine karışma ihtiyacı hissetmezler.

Başka zamanlardaysa onu unutur giderler. Nick zaten oradadır, her cumartesi gibi doğal. Cumartesi iş de yok, iş aramak da. İzin günü. Keyfetme günü. TV'de futbol maçlarını izleme günü. Devre arası muhabbet kuşlarını kafesten salıverme günü. Nick'in ortaya çıktığı gün.

Çok belirgin olmasa da, dikkatle incelediğinizde, Nick'in bu fotoğrafları oldukça uzun bir zaman dilimi içinde çektiğini keşfedersiniz. Oturma odasındaki duvardan duvara kırmızımtrak halı değiştirilmiş. Öteki evin mutfağının arka kapısının solunda tuğladan örme açık bir dolap vardı. Jeff onun yerine oturup istenirse yemek bile yenebilecek bir tezgâh yerleştirmiş.

Yakından tanıdıkça küçük evler büyüyüp gelişir, alışkanlıklar edinir, sürprizler yaratır, kaygılara neden olur, değişir – çocuklar-

daki gibi ani değişiklikler değildir bunlar, daha ziyade kendi kendilerine gelişirler. Benzer şekilde Nick'in fotoğrafları da ânı yakalamanın peşinde değildir. Daha çok kişisel tecrübeye dayalı olup zamanı durmadan dönüştürür, birbirleri hakkında yorumlarda bulunurlar. Canlıdırlar. Ve her fotoğrafta her zaman, hiç kimseninkine benzemeyen tarzda, gördüğü o şey vardır.

Haz. Haz arayışı değil. Gösteriş değil. Esriklik değil. Moda değil. Masumiyet değil. Ancak dağınık, üst üste, gürültülü, şakacı, kederli, ısrarlı bir cumartesi günü evde olmanın işçi sınıfı hazzı. İdealleştiren bir haz değil; zira kendi üzerine düşünen bir haz değil bu. İçin için hıçkırışlar, bitkinlik ve ay sonunda ödenmesi gereken faturalar da dahil ona. Okşamalar, pataklamalar, gıdıklamalar, koyun koyuna yatmalar; sözlüklerde bağlılık, şefkat diye adlandırılan, aslında teselli ve onay için bedenin bedene sunduğu –doktorlar, din adamları ve İş Bulma Kurumu ne derse desin– gözlerin ruhun penceresi olduğu bilgisi.

Britanya'da (tıpkı ABD'de olduğu gibi) o yıllarda çekilmiş fotoğraflarda merhametsiz sınıfın açgözlülüğü yüzünden milyonlarca başkalarının hayatlarının nasıl yoksullaştığını izleyebilirsiniz. Bu kitapta da buna bağlı yoksullaşmanın işaretlerini göreceksiniz – ancak fotoğraflar sefalet simgeleri olmayıp daha ziyade bir kubbeye resmedilmiş oyunlar gibi.

Elektrik süpürgesiyle saçlarını havaya dik! Aslanı besle! Su sıçrat! Terliği ye! Canım cicim! Uçur! Dondurma. Çığlık çığlığa! *Lollapaloosa*!* Oyun kubbeleri. Karanlıkta küstahça ve ihtişamla parıldayan paylaşmacı oyunlar. Tenimin teninden doğan kutsal sevişme hazzı.

Bir sanatçının bakış açısı hiçbir zaman sadece gördükleriyle sınırlı değildir – nasıl gördüğü eşit derecede önemlidir. Waplington, sadece nasıl kayıt düşüleceğini değil, seçmiş olduğu temanın imgelerini de keşfetmek zorundaydı. Temasına uygun haz imgeleri yaratması gerekiyordu.

İşte bu yüzden kubbeler geliyor aklıma. Nick'in fotoğrafları, ba-

* Her yıl düzenlenen bir müzik festivali. – ç.*n.*

rok tavan resimleriyle, özellikle de Peter Paul Rubens'inkilerle kapı komşusu. Olağanüstü bir renk, duruş, hareket, çerçeveleme, kompozisyon benzeşmesi var; hepsinin ötesinde figürlerin birbirleriyle kurduğu uzamsal ilişki – mutfaktaki üç kıza ve komşuya, kızını başaşağı tutan babaya ya da divanda sigara içen amcaya bak, mucizeler yaratan elektrik süpürgesine. Peter Paul'un resmettiği, birbirine dokunan, kıvrılıp bükülen, hareket eden *putto*'lar, erkekler, kadınları bulabilirdim bunlarda. Bazen neredeyse onların tıpatıp aynısı olabilirlerdi. Cumartesi öğleden sonraları "spit" oynardık hep birlikte.

Ne var ki bu sadece bir sanat tarihi oyunu olarak kalacak, zira eşleştirme aslında pek de önemli değil. Nick fotoğraflarını çektiği sırada Peter Paul'u aklından geçirmiyordu ve resmin Flaman prensiyle Nottinghamlı bu velet arasında ortak pek az şey vardı. Ortaklaştıkları başlıca nokta hazzı yüceltmekte gösterdikleri deha ve barok coşkuydu.

Nick'in 6 x 9'luk bir fotoğraf makinesi kullanmayı ilk ne zaman düşündüğünü bilmiyorum. Ama barok bu fikre dahildi çoktan. 6 x 9, panoramik topografik çalışmalar için tasarlanmış bir kameradır. Küçük iç mekânlarda ve yakın plan çekimlerde, mekân büyür, geniş bir manzara, hatta gökkubbe görünümü alır. Bu ise barok ilkesine çok yakındır. Barok, semavi bağlılığın toprağın yerini almasını, insan figürlerinin gökyüzünde toprakta olduğu kadar rahat yaşamasını ister.

Nick gökkubbeyi on altıncı yüzyıldaki gibi değerlendirmiyor elbette; Nottingham'da dostları var onun. Lakin bu dostların hazzının gücünü ifade edebilmek için barok tarzın görsel dinamiğine ihtiyacı vardı. Ve elindeki kameranın yardımıyla onu yeniden devreye sokmayı başardı.

Herhangi bir devingen imge, sıkıcı bir terimle kompozisyon dediğimiz şeyle başlar – çerçeve nasıl doldurulur, sadece şekillerle değil, hareketlerle ve bu hareketlerin algımızı nasıl çeldiğiyle. Örneğin, kızların mutfak zemininde babalarını doyurduğu fotoğrafı Nick mahsus ters basmış (kızların üçü de sanki solakmış gibi) böylece sol taraftaki kız (sağ tarafta olsa asla yapamayacağı gibi) bizi

elimizden tutup sol ayağıyla resme sokuyor.

Örneğin, uçan resmi çekerken Nick yere yatmış; aksi halde hiç irtifa olmazdı ve bej tavanın altın rengine dönüşmesi imkânsızdı.

Oturma odasında örneğin, anne sedirde oturmuş, küçük kız bu arada dudağının kenarını yalıyor; eğer Nick odaya dalmamış olsaydı sihirli bir hale yerine sıradan bir cumartesi görüntüsü olacaktı.

Ne var ki sonuçta, Waplington'ın bakış açısının özgünlüğü ve dokunaklılığı onun fotoğraf makinesi seçimini ve kompozisyondaki maharetini aşmaktadır. Onun çerçevenin dışında kalanlardan haberdar olmasını kast ediyorum. Kitabının sayfalarını çevirirken, görünmeyenleri de izleriz. Fotoğrafçılığın paradoksu büyük fotoğrafçıların hepsinin bizi görünmeze doğru yönlendirmesidir. Görünmez olanın pek çok bölümü ve ruh hali vardır.

*Oturma Odası* aslında Nottingham'da yaşayan iki ailenin hayat hikâyesidir. Onları daha çok cumartesileri görsek de, haftanın öteki günlerinde neler yaptıklarını tahmin ederiz. Onları, tarihte tahayyül ederiz; bugün onlara yine pislik muamelesi yapmaya çalışan tarihte; hepsinin çocukluğunu tahayyül ederiz; sonra da yaşlanmasını hepsinin. Resimlerin her biri gösterdiklerini bir arada tutar; kime verildiyse sonsuza kadar süren aile adları gibi. Elsie Teyze daima Elsie Teyze'dir. Baba hep Baba, büyükbaba olduğunda bile. Küçüklük resmine bakarken bile annemiz daima Anne'dir.

Şipşak resimlerin zıddı olan bu fotoğraflar dövmeler gibi bir ömür boyu dayanır, oysa sadece kısacık anları gösterirler. Sebebini Nick'in yoğun şefkatiyle meydana gelmiş olmalarında aramak gerekir, her birinden hayat fışkırır.

Sence insanlar bize bakacak mı, Baba? Bana sorma.

Evet bakacaklar. Çok uzun bir zaman boyunca. Henüz hiçbirimiz doğmadan dünyaya gelmiş olan Walt Whitman bunun nedenini biliyordu:

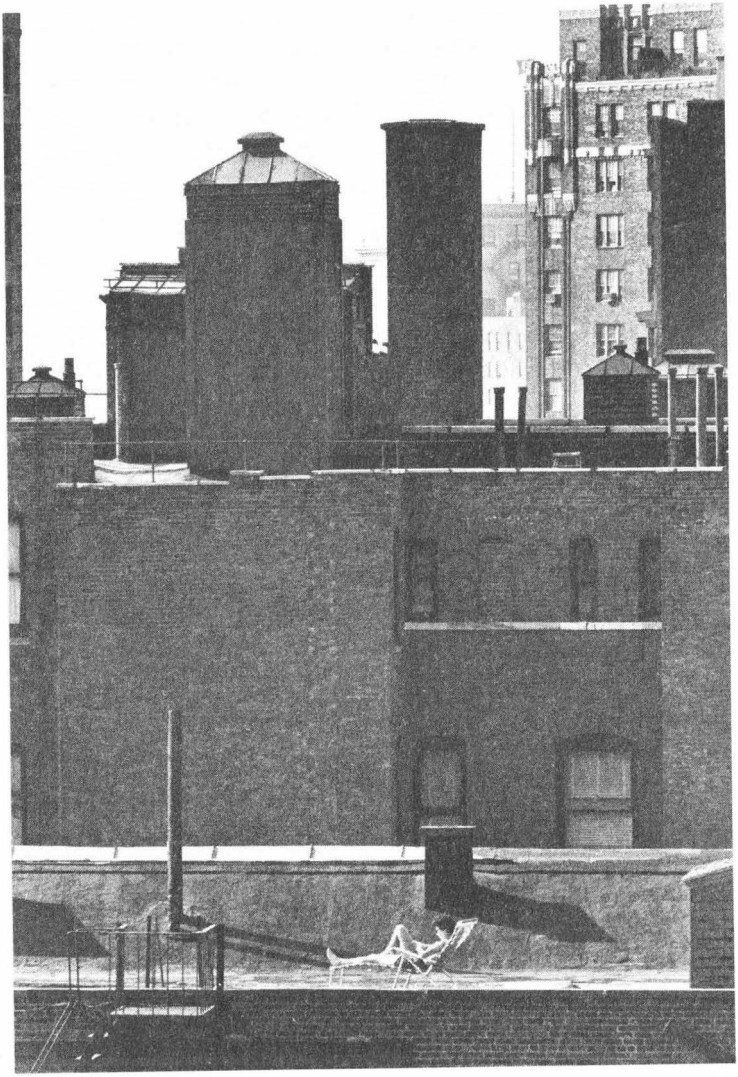
> Hem ruhun şairiyim hem de bedenin,
> Cennet tatları benimle, benimle cehennem azapları,
> İlkini katarım kendime, çoğaltırım kendimde,
> yeni bir dile çeviririm ikincisini.

Kadının da şairiyim tıpkı erkeğin şairi olduğum gibi,
Derim ki kadın olmak da görkemli erkek olmak denli,
Daha derim ki yoktur insan anasından görkemlisi.*

Hayatın anlamı burada işte. 1991'in ilk haftalarında bu satırları yazarken biliyorum ki, bombalar şehirlerin üzerine yağarken un ufak olan tam da bu. İster Nottingham, ister Bağdat, ister New York olsun.

*1991*

* "Song of Myself", çev. Mustafa Ziyalan. – *ç.n.*



# André Kertész: *Okumaya Dair*

Kertész'in *On Reading* (Okumaya Dair) adlı kitabında yer alan altmış fotoğrafın her biri, belirli bir portre ile yarıda kesilmiş, bizim hiçbir zaman bilemeyeceğimiz, belirli bir hikâyeden oluşur. Bereket versin, imgelerin hiçbirini sözcüklerle tarif etmek mümkün değildir. Görünümlerin kendi dili vardır.

Yine de, kitabın sayfalarını çevirirken ve birbirini izleyen imgelere bakarken daha önce hiç farkına varmadığım ve tasvir edebileceğimi sandığım bir şey öğrendim.

Bir gazete ya da kitap okurken genellikle onu ellerimizle tutarız. Bu arada okuduğumuz şey ister bir haber, ister şiir ya da felsefi bir metin olsun dikkatimizi ve hayal gücümüzün bir bölümünü kapıp başka bir yere götürür.

Kitap okuyan çocuk soluk soluğa yeni bir maceraya atılır; yaşlı adam hatıralara dalar. Ama her ikisi de bir yolculuğa çıkmıştır.

TEHLİKE ya da ÇIKIŞ gibi basit bir sözcüğü okumak bile bir yerden hareket etmeyi ima eder: O anda bir tehlike sezer ya da çıkış işaretini izlediğimizi hayal ederiz.

Sözcükler cümlelere dönüşüp, cümleler sayfaları doldurup da sayfalar bir hikâye anlatmaya başlayınca yerinden hareket bir seyahate evrilir; sayfalar bir taşıt, bir tür ulaşım aracı olur. Buna rağmen okurken sayfaları elimizde sabit bir şekilde tutmaya devam ederiz. Dolayısıyla seyahatle elimizi tutuşumuz arasında bir gerilim meydana gelir. İnsanlar uçmayı başarmazdan çok önce bu seyahat tıpkı uçmak gibiydi. Homeros'u ilk okuyanlar Troya'ya uçmuştu.

Kertész de art arda sıraladığı fotoğraflarıyla şimdi bize bunu hatırlatıyor. Okurların ellerinde tuttukları sayfalarla havalandıklarını ya da biraz önce havadan yere indiklerini görüyoruz.

*Missile* sözcüğünün çifte anlamı (hem füze hem de mektup) açığa çıkarıyor bu durumu. Kitaptaki altmış fotoğraftan, yaklaşık on

ikisinin iniş pistlerini andıran balkonlarda, binaların çatılarında okuyan insanları göstermesi tesadüf değil.

Maamafih, aynı şey dört direkli karyolasında okuyan yaşlı kadın, bir banka uzanmış vestiyer görevlisi ya da bekleme odasındaki –sadece dizlerini gördüğümüz– çocuklar için de geçerli.

Hepsi de, sanki yerle anlık bir temasları varmış ya da yer çekimine karşı geliyormuş, hatta belki de bunu başarmışçasına tutuyorlar sayfaları.

Okuma ediminin uçuculuğu!

Kendimiz okurken de bunu hissederiz. Daha önce farkına varmayıp Kertész'in resimlerinden öğrendiğim, bu uçuculuğun okumakta olan bir kimsenin hareketlerinde ve bedeninde gözlenebileceği. Bu içgörüden dolayı, bir kez daha Macar fotoğrafçıya minnet borcumuz var.

*1996*

## Metroda Dilenen Adam
### Henry Cartier-Bresson

Bu sadece bir zaman meselesi, diyor.

Onu seyrediyorum. Seksen altısında ama çok daha genç görünüyor, sanki geçen zamanla özel bir sözleşmesi varmış gibi. Delici gözleri soluk bir mavi. Arada sırada seğiriyor, bir kokunun ayırdına varmaya çalışan köpeğin burnunun seğirmesi gibi. Nezakette kusur ettiğiniz hissine kapılmadan gözlerine bakmak kolay değil. Gözleri faltaşı gibi açık – masumiyetten değil, gözlemcilik iptilasından. Gözler ruhun penceresiyse eğer, onunkilerin ne camı var ne de perdesi. O pencere çerçevesinin önündeyken, keskin nazarlarından kaçmanız mümkün değil.

Monet de, Renoir da manzarayı işte bu pencereden resmettiler, diyor. Vaktiyle alt katta oturan Victor Chocquet ile ahbaptılar.

Chocquet, Cézanne'ın portresini yaptığı kibar, ince yüzlü, sakallı adam mı, diye soruyorum.

Ta kendisi, diyor. Cézanne Chocquet'nin çok sayıda portresini yaptı. Bak, Monet'nin Palais Royal resminin bir röprodüksiyonu. Kulenin tepesinin kubbeye neredeyse değdiğini görüyor musun, teğetten daha yakın, değil mi? Pencereden bak! Tıpkısı. Tam da bu noktada çalışmış... Fotoğrafçılık ilgimi çekmiyor artık.

Bir hayvan olarak dünyaya gelseydi, sanırım tavşan olurdu; her an fırlamaya hazır. Kaçmak için ya da oyunbazlıkla değil, canı öyle istediğinden. Kulak yerine, onu her şeyden haberdar eden gözleri var. Hayattan kâm alan gözleri.

Fotoğrafçılıkta beni ilgilendiren yegâne şey hedef, hedefe odaklanmak.

Bir nişancı gibi mi?

Zen Budistlerin okçulukla ilgili risalesini biliyor musun? '43'te Georges Braque vermişti bana.

Maalesef.

Bir varoluş şekli, açıklık meselesi, diğerkâmlık.

Kör nişan aldığın oluyor mu?

Hayır, geometri var işin içinde. Yerini bir milim değiştir, geometri değişir derhal.

Geometri dediğin estetik mi?

Katiyen! Bir kuramın tartışılması sırasında matematikçilerin ve fizikçilerin Kesinlik dediği şey. Kesinlikle ele alındığında hakikate ulaşmak daha kolaydır.

Ya geometri?

Geometri, Altın Oran'dan dolayı bahis konusudur. Ama hesaplamanın yararı yoktur. Cézanne'ın dediği gibi, "Düşünmeye başlayınca her şey kaybolur". Bir fotoğrafta dikkate alınması gereken onun bütünlüğü ve yalınlığıdır.

Masanın üzerindeki, elini uzatınca erişebileceği küçük fotoğraf makinesi dikkatimi çekiyor.

Yeniden resim, daha doğrusu çizim yapabilmek için fotoğraf çekmekten yirmi yıl önce vazgeçtim, diyor. Oysa insanlar hâlâ bana fotoğrafçılıkla ilgili sorular soruyor. Bundan kısa bir süre önce, "bir fotoğrafçı olarak meslekte yaratıcılık ödülü" teklif edildi bana. Böyle bir meslek olduğunu düşünmediğimi söyledim. Fotoğrafçılık deklanşöre dokunmak, doğru anda parmağını bastırmaktır.

Ellerini burnunun önünde tutup pozu komikleştirerek taklit ediyor. Gülerken bir yandan da Zen Budistlerin şaka ve espriyle öğretme geleneği, uzun uzadıya düşünmeyi gerektiren şeyleri reddetmesi geliyor aklıma.

Kaybedilmiş bir şey yok, diyor; gördüğün ne varsa zaten hepsi daima seninle.

Hiç pilot olmak istedin mi?

Şimdi gülme sırası onda, zira tahminim doğru.

Le Bourget'de konuşlanmış olan Hava Kuvvetleri'nde askerliğimi yapıyordum. Çok uzakta değil, Paris dolaylarında, aile fabrikamız vardı. Tanınmış Cartier-Bresson tekstil fabrikası. Dolayısıyla herkes biliyordu benim bir burjuva çocuğu olduğumu. Çalı süpürgesiyle hangarları süpürmekle görevlendirildim. Sonra bir form

doldurmam istendi. Subay olmak ister miydim? Hayır. Akademik başarılarım var mıydı? Hiç olmadı, diye yazdım. Zira lise olgunluk sınavını geçememiştim. Askerlik görevine ilişkin ilk izlenimlerim nelerdi? Jean Cocteau'dan iki satırla yanıtladım;

> çok fazla zahmete değmez
> gökyüzü hepimizin...

Bunun pilot olmayı ne çok istediğimi açıkladığını düşünmüştüm.

Huzuruna çağrıldığım komutan, yumurtladığım herzelerin anlamını sordu. Şair Jean Cocteau'dan bir alıntı olduğunu söyledim. Ne Cocteau'su diye haykırdı. Eğer ayağımı denk almazsam, disiplin cezasıyla Afrika'ya gönderileceğimi söyledi. Sonunda Le Bourget'de bir ceza mangasına teslim edildim.

Fotoğraf makinesini eline alınış bana bakıyor – daha doğrusu konuşurken özel bir halem varmışçasına etrafımda dolanıyor.

Terhis olduktan sonra Fildişi Sahili'ne gittim, orada hayatımı avlanarak kazandım. Bir madenci gibi kafama taktığım fenerle geceleri avlanıyordum. İkimizden, Afrikalı rehberimle benden başka kimse olmuyordu. Derken karasu hummasıyla yatağa düştüm. Ölümle burun burunaydım, ama şifalı otları kullanmakta bir büyücü doktor kadar usta olan avcı biraderim sayesinde hayatım kurtuldu. Daha önce çok kendini beğenmiş olduğu için bir beyaz kadını zehirlemişti. Oysa beni kurtardı. Hayata dönmemi sağladı.

Bana bu hikâyeyi anlatırken, kayıp gezginleri yeniden hayata kavuşturan göçebeler ve avcılar hakkında okuduğum başka hikâyeler geliyor aklıma. Kurtulduktan sonra hiçbiri aynı insan değildi artık, kaderleri efsanevi bir şekilde değişmişti. Sonraki yıl Cartier-Bresson ilk Leica'sına sahip olmuş, on yıl içinde şöhrete erişmişti.

Geometri, diyor şimdi, hali hazırda orada bulunandan gelir, eğer görebilecek durumdaysanız verilir size.

Bana doğrultmuş olduğu fotoğraf makinesini bir şey çekmeden yerine bırakıyor.

Sana bir şey sormak istiyorum, diyorum. Lütfen biraz sabır göster.

Ben mi? Elimde değil, ben sabırsız biriyim.

Fotoğraf çekme ânı, diyerek ısrarı sürdürüyorum, senin dediğin gibi "karar ânı" ne hesaplanabilir, ne tahmin edilebilir, ne de önceden düşünülebilir. Tamam da, bir anda da kaybolabilir, değil mi?

Elbette, derken gülümsüyor. Sonsuza dek.

O zaman saliselik nihai kararı belirleyen nedir?

Ben çizimden söz etmekten yanayım. Bir tür meditasyon benim için çizim. Çizgileri uç uca, parça parça birbirine eklerken nasıl sonuçlanacağından emin olamazsın hiç. Çizim bütüne doğru giderken, hiçbir zaman sona ermeyen bir yolculuktur...

Anladım da, diyorum, fotoğraf çekmek tam tersi bunun. Parçaların ne olduğunu hiç bilmeden bütünün ânı geldiğinde hissediyorsun! Sormak istediğim şu: Hislerinin olağanüstü duyarlı olmasından, bir tür altıncı histen mi kaynaklanıyor bu sezgi?

Üçüncü göz, diye yanıtlıyor.

Yoksa önündeki şeyden gelen bir mesaj mı?

Masallardaki tavşanlar gibi kıkırdayarak bir şeye göz atmak için hop öte yana geçiyor. Elinde bir fotokopiyle geri geliyor.

İşte yanıtım – Einstein'dan.

Alıntıyı kendi el yazısıyla kopyalamış. Okuyorum. Einstein'ın 1944 Ekimi'nde fizikçi Max Born'un karısına yazmış olduğu bir mektuptan. "Canlı olan her şeyle öyle bir dayanışma duygusu içindeyim ki, birey nerede başlamış, nerede son bulmuş artık önemli değil benim için..."

Bu bir yanıt! diyorum. Ama bambaşka bir şey düşünüyorum. El yazısı kurcalıyor aklımı. İri, okunaklı, açık, yuvarlak, sürekli ve şaşırtıcı.

Vizörden bakınca, ne görürsen çıplaktır, diyor.

El yazısı çok şaşırtıcı, çünkü anaç, bundan daha anaç olamaz. Avcılık yapmış, dünyanın en itibarlı fotoğraf ajansını kurmuş, üç kez Alman savaş esir kamplarından kaçmayı başarmış, başına buyruk bir anarşist ve Budist olan bu güçlü adamın yüreğinin bir yanı ana yüreği.

Fotoğraflarıyla sağlamasını yap bunun, diyorum kendi kendime. Melon şapkalı adamlarla, mezbaha işçileriyle, sevgililerle, sarhoşlarla, muhacirlerle, hayat kadınlarıyla, hâkimlerle, piknikçilerle,

hayvanlarla ve kıtaların her birindeki çocuklarla, hepsinin ötesinde çocuklarla sağlamasını yap.

Duygusallığa ve hayallere kapılmadan sevebilmenin ancak annelere mahsus olduğu sonucuna varıyorum. Belki de karar ânıyla ilgili içgüdüsü, bir annenin evladıyla ilgili içgüdüsü gibi acil ve sezgisel. Öte yandan bunun içgüdü mü yoksa mesaj mı olduğunu kim bilebilir?

Anaç ya da değil, elbette her şey yürekle açıklanamaz. Disiplini ve gözün ısrarcı bir şekilde eğitilmesi gerektiğini unutmamalıyız. Profesyonel bir ressam olan çok sevdiği amcasının bir resmini gösteriyor bana; Louis henüz yirmi beş yaşındayken Birinci Dünya Savaşı sırasında Flandra'da öldürülmüş. Babasının ve büyükbabasının yaptığı karakalem resimleri de inceliyoruz. Hasbelkader bulundukları yerlerden topografik manzaralar. Kuşaktan kuşağa geçen bir aile geleneği; büyük bir dikkatle incelenen dallar ve sabırla çizilen yapraklar. Nakış işler gibi ama eril bir karakalemle.

Henri 19 yaşındayken Kübizmin ustalarından André Lhote'un atölyesinde çalıştı. Orada açılar, duvarlar ve eğimlere ilişkin bilgi sahibi oldu.

Bazı çizimlerin, natürmortlarından bazıları ve Paris manzaraların bana Alberto Giacometti'yi hatırlatıyor, diyorum ona. Bir etkilenmeden ziyade bir şeyi paylaşıyorsunuz adeta. Çizimlerinizde ikiniz de bir masayla iskemlenin arasına ya da bir duvarla otomobilin arasına bir tür sıkışmışlığı paylaşıyorsunuz. Fiziksel olarak seni kastetmiyorum tabii ki. Öte yana, arkaya kayıveren senin görme gücün–

Alberto! diyerek sözümü kesiyor. Onun gibi bir adam bu cehennemi hayata rağmen, yaşamanın değerini idrak ettiriyor insana. Doğru, kayarak geçiyoruz biz...

Fotoğraf makinesini eline aldı yeniden, çevremde gezdiriyor gözlerini. Bu kez basıyor deklanşöre.

Kayarak geçmek, evet, diyor. Tesadüfleri düşün bir; sonu yok tesadüflerin. Belki de onların sayesinde temeldeki bir düzene ucundan göz atabiliyoruz... Dünya artık çekilmez bir hal aldı; on dokuzuncu yüzyıldan beter. On dokuzuncu yüzyıl sanırım yaklaşık

1955'te son buldu. Eskiden umut vardı...

Seke seke uzaklaşıyor gene.

Keşiş Pierre'in yakınlarda çektiği bir fotoğrafına bakıyoruz birlikte. Evsizler için mücadele eden, Fransız halkının herkesten çok sevdiği bu şayanı dikkat adamın şefkatini, öfkesini ve tanrısallığını gösteren bir resim bu. Fotoğrafçıyla papaz aşağı yukarı aynı yaşlarda olmalı. Yorulmak nedir bilmeyen yaşlı bir adamın portresini çeken bir yaşlı adam. Keşişin annesi Pierre'i bugün görebilseydi eğer, sanırım tıpkı bu fotoğraftaki gibi görecekti.

Nihayet ayrılık zamanının geldiğini söylüyorum.

Herkes bana yeni projelerimin neler olduğunu soruyor, diyor gülümseyerek. Ne diyeceğim ki onlara? Sevişmek bu gece. Öğle üzeri bir resim daha yapmak. Hayret etmek!

Beşinci kattan asansörle aşağı iniyorum. Şu sırada yeni bir resme başlamış olmalı.

Metronun yarıdan fazlası dolu bir vagonunda oturacak yer buluyorum. Vagonun gerisinde, kırk yaşlarında bir adam, elinden tuttuğu ve kapalı gözleriyle kendisini takip eden engelli karısı hakkında kısa bir konuşma yapıyor. Evlerinden çıkarıldıklarını ve herhangi bir yardım kurumuna başvururlarsa büyük olasılıkla birbirlerinden ayrı yaşamak zorunda kalacaklarını söylüyor.

Adam, engelli bir kadını sevmenin nasıl bir şey olduğunu bilemezsiniz, diyor. Çoğu zaman seviyorum onu. En azından sizin karınızı ya da kocanızı sevdiğiniz kadar.

Yolculardan bazısı para veriyor. Adam her birine, Duyarlılığınız için teşekkür ederim, diyor.

Bu sahne sürerken bir an için kapıya göz atıyorum; *Leica*'sıyla orada olacağını hayal ederek. Hareketim ani, düşünmeksizin.

Bir zamanlar anaç el yazısıyla şöyle yazmıştı: Fotoğrafçılık *durmaksızın* bakmaktan kaynaklanan içten gelen bir dürtüdür, ânı ve sonsuzluğu yakalar.

*1996*

## Martine Franck

### *Bir Günden Öbürüne* için Faks Sunuşu



Faks: 16:43

03 / 03 / 98

*Martine,*

Neden sondan başlamıyoruz? Bir hikâye ancak sonu bilinince hikâyeye benzer. Âdem'le Havva Cennet'ten kovulmazdan önce değil, ancak kovulduktan sonra bir hikâye oldular. Sindrella'nın ise cam pabucunu kaybetmesi gerekiyordu.

Hiç akıldan çıkmayan bir kitap seninki –aslında birbirinden farklı röportajlardan meydana gelmiş olsa da– sayfaları çevirirken aynı

hikâyenin devamıymış izlenimi uyandırıyor. Kitap, İrlanda'nın Atlantik kıyısında yer alan Donegal'in kuzeybatısındaki Tory Adası'nda çekilmiş sekiz fotoğrafla son buluyor.

O denli çıplak bir yer ki, tek bir ağaç bile yok. Karada daha ileri gitme imkânı sınırlı; Avrupa'nın batı kıyısındaki benzer yerler gibi, Hebridler gibi örneğin. Land's End. Breton'da Finistére. Galiçya'da Finisterre. Sözcüğün tam anlamıyla dünyanın sonu. Sana o topraklara ilişkin bir şeyler sormak istiyorum şimdi. En çarpıcı çocukluk izlenimlerin neler? Ya da kendini en çok güvende hissettiğin yerler? Nereye gömülmek isterdin?

*John*

Faks: 11:10

05 / 03 / 98

*John*,

Şu anda Manş Tüneli'nde, tam anlamıyla tarafsız bölgedeyim: gözlerimi yumup da imgelerin, sözcüklerin yüzeye çıkmasını sağlamaya benzer bir durum.

Bende iz bırakan görüntüleri soruyorsun. En eski anılarımda çöl var: devasa, vahşi, dimdik kaktüsler, kayalar, kum, kurumuş ırmak yatakları – ara sıra göz alıcı renkleriyle şaşırtan minicik çiçeklerin dışında, adeta her şey tek renk. Erkek kardeşimin astımı yüzünden birkaç ay boyunca Arizona'da yaşadık. Kaçak bir atın sırtına yapışmış giderken bu manzaranın fazlasıyla farkındaydım. Kayaların ya da dikenli bitkilerin üzerine düşmek işten bile değildi. Kaybolmuştum; nereye gittiğimi bilmiyordum; sırtındakini atıp ahırına gitmek isteyen azgın bir atın tutsağıydım. Bu korkunç olayı garip bir şekilde ilk yalanımla ilişkilendiriyorum. Gittiğim gündüz okulu çölün kıyısındaydı ve her gün ikindi vakti çöle bakan, geniş, ahşap bir balkonda dinlenirdik. Okulun şişko müdiresi *siesta* için bize birer kitap verirdi. Ben Fransızca olsun, dedim. Kadın büyük bir şaşkınlıkla bana bakıp, "Fransızca okuyabiliyor musun?" diye sordu. Ben bozuntuya vermeden, "Elbette!" diye yanıtladım. Ne var ki az sonra foyam meydana çıktı, kitabı baş aşağı tutmuştum!

Nerede gömüleceğimi hiçbir zaman aklıma getirmek istemem. Ama mademki sordun, yakılmak istiyorum sanırım, güzel bir ağacın altına serpsinler küllerimi, toprağa yeniden karışma düşüncesi hoşuma gidiyor – ama rica ederim, henüz değil!

*Martine*

Faks: 16:47

06 / 03 / 98

*Martine,*

Kaçak at ve –senin anlattığın gibi– ilk yalan. Her ikisi de bir sıçrayış, ileriye doğru bir atılımla ilintili değil mi? (Sonradan Fransızca okumayı öğrenecektin; çocukların yalanları da çoğu zaman bunun gibi küçük kehanetler içermez mi?) Nedense bir aradaki bu iki hikâye bana senin Puşkin Müzesi'nde çektiğin, bir tablonun adını okuyan küçük kızın fotoğrafını anımsattı. O resimde de bir başka kaçak hayvan vardı! Bu bir rastlantıdan çok daha fazlası; zira senin resimlerinin pek çoğu öngörüleri ve atılımları imler. Ivry'de, fotoğraf çekmezden önce seninle şakalaşan yaşlı kadın doğru zaman kipini kullanıyor. *Future immediate*, yakın gelecek. Demek istediğimi anlıyor musun? Elbette istisnalar olacaktır. Ama çoğu zaman bu sıçrayış, Donegal'daki duvarın üzerindeki veletler, Paris'teki hokkabaz gibi fizikseldir, veya dans etmek için sahneye çıkmayı *bekleyen küçük fareler* ve bilgeliğe *erişmeyi* öğrenmeye çalışan Tulku'lar gibi ruhsaldır.

Fotoğrafların hepsi de böyle değil. Paul Strand'in portresi mesela. Onu tanıdığını bilmiyordum. Ulu bir çınardı o, haksız mıyım? Resimleri *historic present*'a aitti, tarihin günümüzdeki tezahürüydü. Sen de öyle düşünmüyor musun? Bazen adeta suyun önünü kesen barajlara benziyordu. Seninkilerse ileri atılıyor. Fotoğrafçı olmayı istemiş miydin öteden beri? Akrobat falan olmayı hiç aklından geçirmedin mi? Beklenti terimini zihnimde dolandırıp duruyorum. Çocukların ve oyuncuların sürekli oynadıkları şey.

*John*

Faks: 11:40

07 / 03 / 98

*John*,

Yok, hayır, akrobat olmaya heveslenmedim hiçbir zaman. Ama gençliğimde kayak yarışlarından çok zevk alırdım, çocukken de suya atlamaktan. Babam birçok marifetinin yanı sıra tanınmış bir kaptandı. Altı metre sınıfındaki yelkenlisiyle iki olimpiyatta yarıştı. Yazları ve Paskalya tatillerini çoğu zaman teknede geçirirdik. Ne var ki ben deniz korkumu hiçbir zaman yenemedim ya da bir başka deyişle, bu denli güvenilmez "elementler"e saygı duyamadım. Bu kitap için çektiğim son fotoğraftaki Tory kayalıklarında patlayan o dev dalga, ödümü koparmıştı; bir yandan iyice yaklaşmaya çalışıyor ama beklenmedik bir dalgadan, kayalarda ayağımın kaymasından ve bacağımın kırılıp da kimsenin beni bulamayacağı bir yere savrulmaktan çok korkuyordum. Kendi kendime ne aptalca bir ölüm diye söylendim durdum!

Büyükbabam kuzenlerimden ikisinin fotoğrafını çekerken Ostend'deki setten düşüp öldü. Mercekten bakarken böyle bir şeyin başına gelmesi işten bile değildir; kısa bir an için çerçeve dışında gözün hiçbir şeyi görmez. En uygun çerçeveyi yakalamak içinse, sürekli ileri geri ya da yana doğru hareket edersin. Film kamerası çekim sırasında çoğu zaman yönlendirilir, tutulur; fotoğraf çekerken nadiren olur böyle bir şey. Bu yıl tam da büyükbabamın öldüğü yaştayım.

Fotoğraf benim için can simidi oldu. Öylesine sıkılgandım ki, insanlarla konuşmakta zorlanıyordum. Elimdeki fotoğraf makinesi bana bir işlev kazandırdı, bir yerde bulunma nedeni, bir tanık ama fail değil.

Bir fotoğraf ille de yalan değildir, ancak gerçek olduğu da söylenemez. Daha çok geçici, öznel bir izlenim gibidir. Fotoğrafçılıkta en sevdiğim şey hiç öngörülemeyen, beklenmeyen o andır; beklenmedik bir şeyi yakalamak için her saniye tetikte olmak gerekir.

*Martine*

Not: Paris'e döndüm.

Faks: 16:45

07 / 03 / 98

*Martine,*

Aynı şeyi söylüyoruz ikimiz de. Sen, "Beklenmedik bir şeyi yakalamak için her saniye tetikte olmak gerekir," diyorsun. Ben de *gelecek zaman* ve beklentiler diyorum. Bu sana özgü çok belirli bir şey. Pek çok fotoğrafçı için geçerli değil. Örneğin Markéta Luskačová, Edward Weston, Sebastião Salgado, Walker Evans. Henry [Cartier-Bresson] ise bunlardan farklı gene de. Onun "karar ânı", bütün zamanın tertiplendiği gökten adeta zembille inmişçesine seçilir veya görülür. Ama sen beklenmedik bir şeyin olması için beklemektesin. Azıcık Tom Sawyer ya da Huck var içinde senin! Köln' deki Karnaval resmine bak! Kitaptaki ilk on iki resme ya da –resmin konusunun çocuklar olması önemli değil– Cabourg'daki yaşlı kadınların olağanüstü fotoğrafına bak. Bebeğe tüm dikkatlerini vermiş olan üç kadına bak ayrı ayrı – şeytani bir beklenti seziliyor. Tory'de, bebeğiyle çektiğin küçük kız, kendi portren değil mi? İtiraf et! (Hiç kendi resmini çektin mi? Eğer varsa bana fakslar mısın?) Lili Brik bir hınzırlık peşinde. Muhteşem kompozisyon, işi şimdiden kısmen kotardığını gösteriyor!

Yaşlandıkça insanın sıkılganlığı azalır mı? Sıkılganlık garip bir şey. Ürkeklikle aynı değil. Sıkılganlıkta bir nebze merak var, değil mi? *Gözüpeklik* giriyor işin içine. Paradoks burada. Sıkılganlar maceraperest oluyor.

Belki de korkuyu yenmek hiçbir zaman mümkün değil. Ama –herkesin tahayyülünün aksine– korkunun panzehri sürat. Sen yelken açarak, kayak yaparak, ben motosikletimle. Muhtemelen sinir sisteminin atavizmi ile açıklanabilir bu durum. Korku koşmak demek! Bir imgenin sürati akla getirmesi hayli gizemli bir iş. Örneğin bana göre, Tory'ye bakan sarp kayalıklar üzerinde hareketsiz duran iki martı fotoğrafın, benzer şekilde bir sonraki sayfada yer alan çıplak çiftin kumsaldaki fotoğrafı. Süratlerine diyecek yok!

Süratten söz ederken beklentileri ve hazır olma durumunu konuşuyoruz gene.

Budist Rahipler konusu nasıl gidiyor? Senin açından herhangi bir projeden farksız mı, yoksa özel bir anlamı var mı?

*John*

Faks: 10:05

08 / 03 / 98

*John*,

İşte bir rastlantı daha: Sen bana küçük rahipleri soruyorsun, bense bugün Çin yönetimine karşı Tibet Ayaklanması'nı (10 Mart 1959) anma gösterilerinde fotoğraf çekmeye gidiyorum. Hatırlıyorum, yıllar önce Susan Meiselas'ın Latin Amerika Direnişi'ne Shakespear'den fırlama bir ulak gibi hizmet ettiğini, şimdi de Kürtler'le dayanıştığını söylemiştin. Ben de Tibet davasına hiç değilse bir kum taneciği kadar katkım olmasını diliyorum. Budizme atıfta bulunmadan Tibetlilerin derdini anlatabilir misin? Kültürlerinin tamamı buna dayalı. Benim birkaç yıldır fotoğraflarını çektiğim bu genç Lamalar da günün birinde –ümit ediyorum ki sadece sürgünde değil kendi ülkelerinde– Tibetlilerin ruhani önderleri olacak. Bizim Orta Çağlarımız gibi, kültürleri manastırlarda korunmuş ve oradan yayılmış. Rekabetçi spor eğitimi hariç, hayatları, İngiliz yatılı okullarına benzer tarzda. Spartalılar gibi disiplinliler, "üniforma" giyiyorlar ve aldıkları ayrıcalıklı eğitim onlara seçkin bir konum sağlıyor. Lakin İngiltere'dekinden çok daha derin bir sevgiyle yetiştiriliyorlar. Rahipler bir anne gibi şefkatli olabiliyor. Annem küçükken Mark Twain'i vermişti okuyayım diye. Conan Doyle, Sherlock Holmes ve Hitchcock'a hâlâ bayılırım; böylece dönüp dolaşıp hayatın esrarına geldik; bizi durmadan şaşırtan, hazırlıksız yakalayan hakikatin umulmadık yanı. Sanırım aslında fotoğraf çekmekten bu yüzden hiç bıkmıyorum.

Hep sen bana sorular sorup duruyorsun. Ben de sana bir soru sorabilir miyim?

Mutlu musun?

*Martine*

Faks:15:34

11 / 03 / 98

*Martine,*

Mutlu muyum? Mutluluğun bir *hal* olduğuna inanmıyorum aslında. Mutsuzluk olabilir ama mutluluk, doğası gereği, anlıktır. O an birkaç saniye sürebilir, bir dakika, bir saat, bir gün ve bir gece, ancak bir hafta böyle gitmesinin mümkün olabileceğini düşünmüyorum hiç. Mutsuzluk ekseriya uzun bir roman gibidir. Mutluluk fotoğrafa benzer daha çok! Ve senin dediğinle yakından ilintilidir: hayret hissi.

Hayatımın ikinci yarısının birinciden daha mutlu olduğunu düşünüyorum – böyle anları daha sık yaşadım. Belki ender oldukları zaman daha yoğundular. (Hafıza fotoğrafçılık gibi bir dolu oyun oynuyor.) Emin değilim. İzlenimim o ki, gençken mutluluk anları ıstıraba yakın bir noktaya itilirdi, şimdiyse bir sığınak gibiler adeta.

Bu yaşlılık mı, yoksa içinde yaşadığımız zamanlar mı? Mutluluk da Karanlık Çağlar'da niteliğini değiştiriyor, şu bizim Karanlık Çağımızda. Kimi anlarda hayret edebilmekten mutluyum. Senin Cibuti'deki ağacının karşısında duyduğum hayret gibi!

Sorunu –bir başka yoldan– Arjantinli bir şairin dizeleriyle yanıtlamak istiyorum –ah, onun bir portresini çekmeliydin! Meksika'da yaşıyor– Juan Gelman.

*Aldatılanlar*

umut hüsrana uğratır bizi çoğu zaman
keder asla.
o nedenle bazıları
bildik keder, bilinmeyenden
evladır der.
umudun bir yanılsama olduğuna inanırlar.
Keder yolunu şaşırtır onların.[1]

1. "The Deluded", *Unthinkable Tenderness: Selected Poems* içinde, İng. çev. Joan Lindgren, Berkeley: University of California Press, 1997 – *İng. y.h.n.*

Öğleden sonra kar yağmaya başladı. Omuzlarını örtmüş, görüyorum. Neredesin?

*John*

Faks: 21:58

14 / 03 / 98

*John,*

"Les petits frères des Pauvres"un (Yoksulların Küçük Biraderleri) düzenlediği bir sergiye katılmak için Barcelona'daydım. Yıllar önce onların yaşlılarla ilişkilerini konu alan bir kitap hazırlamıştım. O kitaptaki fotoğraflardan bazıları Barcelona'daki sergideydi; ayrıca "yoksulluk ve dışlanma" konulu bir de grup sergisi vardı. Sergi gerçeküstü bir mekânda düzenlenmişti – Katedral'in yanı başındaki muhteşem bir ortaçağ sarayında, duvarlarda azizlerin ve şehitlerin Gotik tasvirleriyle *Mater Dolorosa*'nın heykelleri arasına karışmış zamane "şehitlerinin" fotoğrafları: yoksullar, insan yerine konmayanlar, cankiler, AIDS kurbanları. Halk buradaki ironiyi görecek mi, merak ediyorum.

Barcelona bir fotoğrafçı için cennet; sokakları öylesine canlı ki, restorasyon geçirmemiş, turistlerin henüz tadını bozmadığı eski kentte kaybolabilirsin. Romanesk freskoların bulunduğu Katalan müzesi insanın aklını başından alıyor. Giotto'dan çok daha önce yaşamış bu portre ressamları olağanüstü yetenekli ve biz adlarını bile bilmiyoruz.

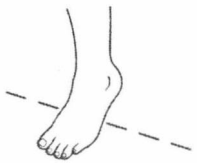
*Martine*

Faks: 11:20

16 / 03 / 98

*Martine,*

Dün gece, senin çektiğin bir resmi belirgin bir şekilde *senin* yapanın ne olduğunu düşünürken bir şey geldi aklıma.



Bu çizim sana bir şey ifade ediyor mu? Neye atıfta bulunduğunu anladın mı?

*John*

Faks: 13:56

16 / 03 / 98

*John,*

Çizimin bana bir patikada usulca ilerleyen –görülmek ya da duyulmak istemeyen– birini düşündürdü.

Aslında ben de hep ayakparmaklarımın ezilmesinden korkarım. Özellikle fotoğraf çekerken nadiren yalınayak yürür, sandalet bile giymekten çekinirim. Bir fotoğrafçıya, çevik davranabilmesi için rahat ve sağlam ayakkabılar gerekir.

*Martine*

Faks: 16:31

16 / 03 / 98

*Martine,*

Kuşkusuz o izlenimi veriyor olsa da, çizim bir patikada usulca ilerleyen birini göstermeyi amaçlamıyordu – kötü bir çizim! Bir çizgiyi

aşmayı göstermekti maksadım –kesik bir çizgi belki de– bir sınırı aşmak.

Fotoğraflarını birbiri ardı sıra izledikçe bu sınır duygusuna kapılıyorum –bir ânın sınırı– Tulku'nun yanındaki rahibin kafasına konmuş güvercin fotoğrafında olduğu gibi; bir deneyim sınırı, Chagall'ın portresindeki gibi; idrakin sınırı, Ariane Mnouchkine atölyesinde bir yaz gecesi rüyasını hayal ederken olduğu gibi; Donegal'in çeşitli fotoğraflarındaki, kıtanın sınırı duygusu. Hep bir sınırı geçme ya da geçmeye niyetlenme...

*Öteki tarafta aynısı değil.* Evet, sanırım bu çalışmandan edindiğim izlenimi ancak bu cümleyle özetleyebilirim.

*John*

Faks: 19:14

16 / 03 / 98

*John,*

Sözlerin bende o kadar çok imge canlandırdı ki, ama ikimizde aynı şeyleri uyandırdığından emin değilim. "Öteki tarafta aynısı değil," diyorsun. Neyin öteki tarafında? Fotoğraf makinesinin mi?

Fotoğraf makinesi başlı başına bir sınırdır, öyle ki özneye yaklaşmak için durmadan onu yıkmaya çalışırsın. Bunu yaparken hududu aşarsın; bir gözüpeklik, öteye geçme, kabalaşma, görünmez olma isteği vardır.

Öteki tarafa bir anlığına kendini unutup başkalarına açık olarak, yani fotoğrafçı olduğun takdirde geçebilirsin ancak; ben aynı zamanda iki ayrı dünyadayım. Fotoğraf çekerken neler hisettiğimi ancak bu sözlerle ifade edebilirim – gerisi bilinçdışının evrenine aittir.

Ne zamandır arayıp durduğum sözcük *ihlal* idi.

*Martine*

Faks: 22:15

16 / 03 / 98

*Martine,*

Evet, *ihlal*.

İlk anlamı, yasal bir sınırı geçmek, önemli. Senin de benim de hayranlık duyduğumuz fotoğrafların çoğunda yıkıcı bir eğilim var. (Ancak Tanrı biliyor ya fotoğraflar dünyada, bir hafta içinde milyonlarca kez, serbest ticaret ve neoliberalizmden başka bir şey olmayan yeni dünya düzenini kafalara kakmak için kullanılıyor.)

Öte yandan ihlal sözcüğünün bir de jeolojik anlamı var. Bir jeolojik tabaka zarar verecek şekilde öbürünün üzerine binince – özellikle de işin içine deniz girince söz konusu. İşte gene Dünyanın Sonu'na, Finistère'e, insanın bilinmeze dalmak için *tüneyebileceği* hudut çizgisine geldik.

*John*

*1998*



# Jean Mohr: Bir Portre Taslağı

## *Dünyanın Kıyısında*'ya[1] Sunuş

Otuz beş yılı aşkın dostluğumuz boyunca Jean benim bir sürü fotoğrafımı çekti. Bazen beni çok iyi tanımayan birileri hayat hikâyemi yazmam için ısrarda bulunur. Hikâyecilerin romancılardan bariz farkını görmeyen birine, hikâyecilerin neden hayat hikâyelerine pek ilgi duymadığını açıklamak zordur. Her neyse, hikâye şimdi kahkahalar, jestler, kırışıklar, çizgiler, yorgunluklar, tebessümler, yüz buruşturmalar ve öfkeyle yazılmış, Jean'ın çektiği, kimbilir kaç sarı kutuyu dolduran, sayısız fotoğrafımda mevcut. Tabii bunların çoğu ben hiç farkına varmadan çekildi; zira Jean'ı, kırık burnunun önüne tuttuğu kamerasıyla görmeye o kadar alışkınım ki, nereye baktığını artık sormuyorum bile.

Birkaç hafta önce bu durumu tersine çevirmeye karar verdim. Bana poz verir misin? diye sordum. Fotoğraf makinemi alabilir miyim? dedi. Elbette, dedim.

Bunun üzerine, onu resmetmeye çalışırken, birkaç saat poz verdi bana Jean. Bundan yaklaşık beş yıl önce de yapmıştım resmini – ancak unutmuştum o çizimi; şu sıralar yeniden bakmak da istemedim.

Stüdyoda müzik dinledik (Jean babası gibi Mahler, Schubert, Berg sever. Müzik bitince yetmiş yaşında olma hissiyatını konuştuk, kimini kaybettiğimiz eski dostları andık, eski aşklardan söz ettik. Tüm bu süre boyunca, müzik dinlerken, sohbet ederken ya da aradaki sessizliklerde, kendisinden çok şey öğrendiğim ve daha ön-

1. Cenevre yakınlarındaki dağlar yerlilerce "Dünyanın Kıyısı" (The Edge of the World) olarak bilinir. Mohr 1996'da, önemli bir ameliyattan sonra orada istirahat ediyordu. – *İng. y.h.n.*

ce görmediğim pek çok yere birlikte gittiğim bu adamın yüzünü okumaya çalışıyordum.

Büyük Ingres kâğıtlara karakalemle, hemen hemen gerçek boyutlarda çiziyordum. Hepsi de kötü üç çizim yaptım, ama belki de giderek düzeliyordu. Başlangıçta yapabildiğin yegâne şey yüzün kabaca bir haritasını çizmektir. Üç buçuk harita.

Sonunda Jean'ın gitme vakti geldi. Sürücü koltuğuna yerleşti; bir pilot gibi pistten ayrılmadan sol elinin iki parmağını havaya kaldırarak, birlikte olmak çok hoştu, dedi ve gazladı.

Geri dönüp bir tabaka kâğıt daha aldım ve çizim masasının başına geçtim. Doğal olarak Jean'a bakmıyordum artık, çünkü orada yoktu. Yerdeki çizimleri inceliyor ve unutmaya çalışıyordum.

Yakından tanıdığın birinin portresini yapmaya çalışırken, unutmalı, tamamen unutmalısın, ta ki gördüğün şey seni şaşırtana dek. Hakikaten de, her canlı portrenin özünde, samimi bir ilişkiden kaynaklanan mutlak bir sürpriz bulunur. Yanlış anlaşılacağımdan emin olsam da bu riski göze alıyor ve diyorum ki: Portre yapmak sevişmeye benzer.

Tekrar tekrar denedikten sonra çizim belirmeye başladı. Orada bir köpekle bir çocuk görüyorum, her ikisi de ben yaşlarda bir adamın yüzüne yerleşmiş. Her ikisinin de bakışlarında naiflikten eser yok. (Naiflikse aradığınız, Başarılı Erkeklere yönelmeniz gerekir.) Burada naiflerce yanlışlıkla naiflik olarak nitelendirilen şey – şaşırma alışkanlığıdır; zira çocuk için de, köpek için de dünya şaşırtıcıdır. Çoğunlukla endişe verici, nadiren mucizevi bir şekilde, daima şaşırtıcıdır. Jean'ın hayatı boyunca çektiği fotoğraflar, şaşırmaktan kaynaklanan bir tetikte olma halidir.

Jean'ı çoğu zaman köpeklerle gördüm; bir köpeğin efendisi rolündeyse, nadiren. Sesini yükseltip de sertçe bağırdığında kuşkusuz köpek ona itaat eder. Ama bu sıradışı bir durumdur. Daha çok köpekle birlikte köpek sesleri çıkartır, dik durup efendilik taslayacak yerde neredeyse iki büklüm köpeğin seviyesindedir. Kitaplarından birinin başlığı "Köpek ve Fotoğrafçısı"dır. Söz konusu köpek bir Acem tazısıydı ve adı Amir'di.

Jean'la ilgili daha başka anılarım da var; resmi bir akşam yemeğindeyken ya da bir oturma odasında kahvelerimizi yudumlarken, pencereden gözüne bir kedi, belki de yabancı birinin köpeği iliştiğinde, apansız hayvan ya da kuş sesleri çıkarmaya başlar. Yüzü tamamen ifadesiz, ağzı hafiften çarpılmışsa da kıpırtısız, aşırı soluk mavi gözleri çok uzaklara, neredeyse dünyanın sonuna odaklanmış. Hele orada çocuklar varsa, sevinçten çıldırır, hemen onu taklide başlarlar. Büyüklerse tedirgindir.

Bunun dışında Jean çoğu zaman son derecede resmidir. Babasını örnek aldığını hissedersin; çok kültürlü bir Alman biliminsanı, ödünsüz bir Nazi muhalifi olan baba, 1930'ların sonunda, İsviçre'ye yerleşmek üzere Almanya'yı terk etmiş.

Annesini tanımış, babasının kütüphanesinin bir kısmını görmüştüm, ancak baba ben Jean'la tanışmazdan önce vefat etmişti. Buna rağmen babasının canlı bir imgesine sahibim. Jean'ın ona duyduğu hayranlıktan belki de. Hafif kamburuna rağmen kendini dik tutuşuyla gözümün önünde. Işığa karşı yarı örtük mavi gözlerini görüyor, kontrollü, sakin sesini duyabiliyorum.

Altı kardeşten babasına en çok benzeyen Jean'dı sanırım. Öte yandan babasından daha istikrarsız bir hayatı oldu. İstikrarsızlık bu durumda zamanla ilgili: Babasının düşünceleri ve duyguları onyılları ya da yarım yüzyılı kapsarken, Jean dakikalar ya da saliseler içinde düşünüp hissediyordu. Bu tarihsel farklılık Jean'ın sonunda fotoğrafçılıkta karar kılmasıyla sonuçlandı.

Pilot da olabilirdi. Benden, ikili bir portrede Jean'a eşlik edecek bir yazar adı vermem istense, Antoine de Saint-Exupéry, derdim. (Böyle söylememe rağmen, yazar hakkında konuştuğumuzu hiç hatırlamıyorum; sanırım Jean, Exupéry'yi kuşatan esrar perdesinden dolayı konuya kuşkuyla yaklaşırdı.) Oysa ben her ikisini de insanları seven ama yolları daha da çok seven basiretli, ayrıksı gezginler olarak görüyorum.

Alpler'de yaşadığım dağ köyündeki büyük ailelerden hemen hepsi Mohr'un fotoğraflarından oluşan zengin bir koleksiyona sahiptir. Bazen içlerinden biri çerçevelenmiş olarak şöminenin üzerine

asılmıştır; geri kalanlar muhafaza edildikleri bir kutudan anıları tazelemek için çıkarılır zaman zaman. Genellikle bir düğünde, bir toplantıda ya da dansta köylülerin isteği üzerine çekilmiş fotoğraflardır.

Artık köydeki gençlerin hepsinin renkli filmleri, fotoğraf makineleri ve videoları var. Oysa Jean'ın köye ilk gelişinde, fotoğraf hâlâ nadirattandı ve fotoğrafçı bir çeşit müfettiş ya da kuşku duyulan bir devlet casusu olarak algılanırdı.

Köylülerin Jean'ı kolayca benimsemesi, çok geçmeden ondan fotoğraf çekmesini istemeleri (birkaç şişe kaçak *eau de vie* karşılığında), her zaman omzundan sarkan siyah çantası, az buçuk yabancı aksanı ve dağlara olan garip tutkusuyla (çobanlar bu tutkuyu köylülerden daha iyi bilir) dünyanın sonundan çıkıp gelmiş olan bu adamın, bir müfettişten farklı olarak her an apaçık bir şekilde ve şaşılacak derecede dikkatli olması yüzündendi; köylülerin kendileri de korunmasız hayatlar yaşadığından daima her şeyi dikkatle gözlemeleri gerekiyordu. Sonraları, Jean'ın çekip de onlara verdiği fotoğrafların kendi aralarında bir tür bağ kurduğunu fark ettiler – tıpkı bildikleri türkülerin ezgilerini hep beraber mırıldanır gibi. Fotoğraflar kimi isimlerin siyahbeyaz yeniden vücut buluşu oldu: Théophile, Marius, Jeanne, César, Angeline, Marie, Basil.

Geçen gece rüyamda Jean'ı gördüm. İkimiz bir arabadaydık; arabayı o kullanıyordu. Bir uçak pilotundan beklenebileceği gibi kararlı ve çok iyi bir sürücüydü. Belirli bir anda frene bastı, tenha bir yolda durduk. Etrafımız dağlarla çevriliydi.

"Il faut tirer les photos," dedi. Fransızcada *tirer les photos* fotoğrafları banyo etmek anlamına gelir, ama kelimenin ilk anlamıyla çekmek de demektir. Her iki kapıyı da açtık. Jean dışarı çıkıp kaputu kaldırdı. Yapışkan bir kâğıtla kaplı büyük boy üç fotoğraf çıkardı. Hepsi de dikdörtgen şeklinde olup içlerinden biri dar ve uzundu. Görür görmez uzun resmin ön cama uyacak boyutta olduğunu fark ettim. Öbür ikisi de arabanın yan camlarına uygundu.

İtinayla ve usul usul yapışkan kâğıdı çekip çıkardım. Meydana üç manzara fotoğrafı çıktı. Tam anlamıyla tasvir edemesem de çok

güzeldiler. Siyahbeyaz oldukları halde, bir süre sonra gün batımında renk değiştireceklerini biliyordum – tıpkı beyaz dağ karlarında olduğu gibi. Her resimde, bir tür jeolojik saçak altında bir şeyin kısmen saklandığını görebiliyorsun, sanki çatının saçakları altına sığınmış biri gibi.

Fotoğrafları ön cama ve yan camlara yerleştiriyorum. Öngördüğüm gibi mükemmelen oturuyorlar yerlerine. Kapıları kapıyoruz, Jean kontağı açıyor. Arabayı her zamanki gibi kararlılıkla sürüyor. Kör sürüş mü bu, yoksa bir tür önseziyle mi hareket ediyor, bilmiyorum, ama içim rahat ve kendimi güvende hissediyorum. Ve sonra uyandım.

Meslektaşları içinde bile Jean çok seyahat eden bir fotoğrafçıdır. Beş anakarada birçok ülkeye, dünyanın pek çok köşesine gitti. Öncelikle fotoğraf çekmek değil, görmek için. Resimleri asla bir arayış içinde olduğu hissini vermez; daha çok oradan tesadüfen geçtiğini akla getirir. Tuhaf bir şekilde rastlantısal, arızi bir duygu uyandırır bu imgeler. Bir tür kayıtsızlık. Ne var ki, şefkatli bir kayıtsızlık. İnsanın bu fotoğrafların özel bir sahiciliği olduğuna inanması tam da bu yüzdendir.

Jean da, ben de Eugene Smith'e büyük hayranlık duyarız. Ne var ki o, bir röportaja başladığı zaman, kafasına koyduğu şeyi bulmak için yola çıkardı; genellikle de hep aynı şeyi arıyordu – bir Pietà. Edward Weston uyumun bir tezahürünün peşindeydi; Walker Evans ise tahammül gücünün. Ben Jean'ın hiçbir şey aramadığı inancındayım. Bulduğu bir şey onun aradığı şeydir. Bu da nadiren olmayıp, ona bakan bir başkasının dahil olmasıdır işin içine!

Ne var ki, bu teklifsizliğin umursamazlıkla alakası yoktur hiç. Sürprizlere açık olmanın basit bir önkoşuludur. Esas itibariyle Jean Mohr'u hiçbir şey şaşırtmaz – öyle çok görmüş ve gözlemlemiş biridir ki. Ama fiiliyatta gözüne ilişen her şey onu şaşırtır; çünkü çelimsiz ya da güçlü, her şey emsalsizdir onun için.

İşte en namlı gezgin hikâyelerinin sırrı: tanıdık ile acayip, sıradan ile bilinmez, mutat ile alınyazısı arasındaki fısıltılar. Jean'ın hikâyeleri hiçbir şeyi ve hiç kimseyi gözden kaçırmaz ve asla yargı-

lamaz: Çoğu zaman kalpleri kanatır ve hiç mübalağa etmezler.

Ben elbette hayat boyu ürettikleriyle ilgili bir genellemede bulunuyorum. Jean'ın arşivinde yarım milyondan fazla fotoğraf var; bense bu fotoğrafların hiç kuşku bırakmayacak şekilde onun olduğunu kanıtlayan niteliğini tarif etmeye çalışıyorum. İçlerinden biri bana gösterildiğinde hemen tanıyabileceğimi iddia etmiyorum. Ama bir düzine kadar gösterilse, tereddütsüz Jean! derdim. Onları kendine özgü sürprizli niteliğinden, kendiliğinden, asla özellikle aranıp bulunmuş olmayan şaşırtıcılığından tanırdım.

Jean'ın nasıl fotoğrafçı olduğunun hikâyesi bunu açıklamaya yardımcı olur belki. Cartier-Bresson ve Salgado gibi o da tesadüfen fotoğrafçı oldu. Hayatını fotoğrafçılık yaparak geçireceğini düşünmemişti hiç.

Cenevre Üniversitesi'nde iktisat eğitimi alırken, ressam olmayı hayal ediyordu. 1949'da, Batı Şeria ve Ürdün'deki Filistinli mültecilere yardım amacıyla gönüllü olarak Uluslararası Kızıl Haç heyetine katıldı. (Bundan otuz yıl sonra Edward Said'le birlikte Filistin mücadelesi ve trajedisi hakkında bir kitap hazırlayacaktı.) Kızıl Haç'ta görevliyken Doğu Alman malı bir fotoğraf makinesi satın aldı. Niyeti onu kardeşlerinden birine armağan etmekti. Derken onu kullanmaya başladı. Tanık olduğu hayatlara ilişkin –çoğu zaman acı veren, bazen çaresiz, ara sıra ışıltılı– beklenmedik ve tuhaf olayların ayrıntısını unutmamak için fotoğraf çekmeye başladı.

1951'de Avrupa'ya döndü ve Paris'te resim çalışmaya başladı. Ressam arkadaşlarına gösterdiği Filistin fotoğrafları çok çarpıcı bulundu ve büyük ilgi gördü.

Portre çekmeyi denemeye karar verdiyse de, fotoğraf makinesine el atmadan önce kız kardeşlerinin resmini yapmak istedi; onlarsa gönülsüzdü. Çizimlere göz atıp Jean'a, ne yaptığını sanıyorsun, fotoğrafçı değil misin sen, diye kafa tuttular.

Sonuçta, yavaş yavaş Jean'ın gözleri siyahbeyaza, saliselere, karanlık odaya alıştı. Sürekli çevresine bakınma, her zaman tetikte olma alışkanlık haline geldi. Ve bir şeytan doğmuş oldu.

1955'te para kazanmak için bazı tanıdıklarıyla kırsal kesimin havadan fotoğraflarını çekmek ve baskıları çiftçilere ve toprak sahip-

lerine satmak üzere işe koyuldu. Fotoğraflar siyahbeyaz olup sonradan bir kız arkadaşı tarafından renklendiriliyordu. Jean tek kanatlı küçük bir uçakta, oldukça dar bir alanda çok hızlı çalışıyordu. Ne var ki işler iyi gitmedi ve para suyunu çekti. Yaptığı işin karşılığı olarak ona bir agrandisör ve iki Leica verildi. Profesyonelliğe adım atışı böyle oldu.

Cenevre merkezli olarak, Birleşmiş Milletler'in değişik kolları –özellikle de Dünya Sağlık Örgütü ve Mülteciler Yüksek Komiserliği için– çalışmaya başladı. Görevi uluslararası proje ve programların fotoğraflarını çekmekti. Hiçbir zaman basın ya da savaş fotoğrafçısı olmamakla birlikte BM'nin basına verdiği fotoğrafları gazetelerde kullanıldı.

Bu özel serbest fotoğrafçı statüsü –ki yirmi beş yıldan uzun sürdü– ona kendi bildiği gibi çalışma olanağı verdi. Durmadan çok uzak yerlere gidiyordu ve yol masrafları karşılanıyordu. Dahası görevdeyken, basın fotoğrafçılarının çoğunun maruz kaldığı zaman baskısı olmuyordu üzerinde. Seyahatleri görece telaşsızdı.

Netice itibarıyla, onu görevlendiren örgüte teslim ettiği röportajın dışında, kendisi için de binlerce fotoğraf çekebiliyordu. Bu fotoğrafların bir amacı yoktu, yani önceden tasarlanmış bir düşünceyi kanıtlamak ya da açıklamak amacı gütmüyordu. Onu şaşırtan ya da irkilten anların rasgele, arızi, kuralsız kişisel kayıtlarıydı.

Jean'ın işleri olmakta olana derinden bağlıdır; ancak aynı zamanda *bir başka yere* de işaret eder. Konu izleyiciye aşina olsa da, imge bir tür sürpriz barındırır. Bu yanıyla çok çarpıcıdır, zira fotoğraflarında bildik hilelere yer yoktur.

Fotoğraflarındaki şaşırtıcılık, gözlemin özelliğinden hasıl olur: bir çocukla köpeğin çok tecrübeli ve cesur bir yolcuya eşlik etmiş olmalarından doğan hayret dolu gözlemin.

Hakiki sanatçılardan çoğunda gözlendiği gibi, Jean'da da tevazu ile gurur arasındaki ilişki oldukça girifttir. Ya da kim bilir belki de benim sandığımdan daha basit olabilir. Mütevazı insanlarla beraberken tevazuda sınır tanımaz. Kibirlilere karşıysa kafa tutmakta üstüne yoktur. Ne var ki her ikimiz de ölçüyü kaçırmamayı, itidali

önemseriz. Bunca yıl birlikte çalışıp üretmeyi başarmamızın nedeni bununla açıklanabilir. Onun kadar mütevazı olmayan ben diyebilirim ki, *Talihli Bir Adam*, *Yedinci Adam* ve *Anlatmanın Başka Bir Biçimi* gibi örnek üç kitapta görüldüğü üzere, anlatıdaki metinle imgeler arasındaki konuşmaları bir kitap formatında mümkün olabilecek ölçüde genişletmeyi becerdik.

Walker Evans'la James Agee'nin olağanüstü başarılı çalışması *Let Us Now Praise Famous Men*'den (Büyük İnsanlara Hamdolsun) esinlenerek başladık işe. Çalışmamız bittikten sonra değerlendirilmesi başkalarına ait olsa da, yaptığımız iş oldukça geniş bir alanı kapsadı ve dünyanın başka fotoğrafçı ve yazarlarının hazırladığı kitaplar üzerindeki hatırı sayılır etkisini görmek mümkün oldu.

İtidal gibi ortak bir duygumuz olduğunu söylemiştim. Benimkinin nereden kaynaklandığını bilemem. Belki Jean biliyordur. Genellikle bir projeye ya da tasarıma başlarkenki abartma huyum yüzünden yaşadığım tekrar tekrar düzeltme sürecinden kaynaklanıyor olabilir. Bir tür pervasızlık sonucu oluşan bir şey yani.

Jean'ın itidal duygusunun kaynağı başka. Hayata karşı edindiği bu duruş, belki de babasından miras olup klasiktir. Aşırılığın tehlikelerinin kesinlikle farkındadır. Buna karşılık içinde hem oğlan çocuğunu, hem köpeği barındırır. Belki de onu tam da bu zıtlıktan dolayı seviyorum. Her halükârda bu zıtlığın yarattığı ıstırap yüzünden dirençli ve metin oldu; itidal duygusu bu metanet ve dirençten doğdu.

Akıp giden sayfalar yaratabilmek için ortak bir itidal duygusuna ihtiyacımız vardı. Bir kitabın biri imgeler, öteki metin olan iki ayak üzerinde ilerlemesi gerekir. Her ikisi de diğerinin hızına ayak uydurmak zorundadır. Her ikisi de ötekinin yapmış olduğu bir şeyi tekrarlamaktan kaçınmalıdır. İmgelerle metin birlikte kullanıldığında akıcılığı çoğu zaman engelleyen totoloji, yani aynı şeyin iki kere usandırıcı tekrarıdır, bir kez sözcüklerle bir kez de resimle.

Bunu bertaraf etmek ve hikâyeyi birlikte, ahenk içinde yürütebilmek için itidal duygusu elzemdir. Bu belki de –farklı bir düzeyde– uzun süre dayanan (uzun süre yürütülen?) dostlukların tümü için geçerlidir.

*Dünyanın Kıyısı.* Böyle bir yerin, böylesine *başka bir yerin* Jean'ın görüş yeteneği ve yapıtlarına ne kadar içkin olduğunu anlatmaya çalıştım. Başka tarzda da ifade edebilirim: Jean her zaman yabancı topraklardadır, ya da Jean daima yabancıdır. Öte yandan tüm göçebeler gibi, konuğun nasıl davranması gerektiğini, ev sahibinin nasıl buyur edeceğini bilir. İşin paradoksal tarafı, Jean orada, Dünyanın Kıyısında, hem konuk hem evsahibi olup rahatı yerindedir. Beni ayrıcalıklı ve şanslı kılan dostluğunu işte orada sundu bana.

*1999*



# Gezegen Boyu Felaket

## Sebastião Salgado ile Hasbıhal

Sebastião Salgado. Brezilya vatandaşı. Onu gören, başka bir yüzyılda dünyaya gelmiş olsaydı bir kâşif, usta bir denizci olurdu diye düşünür. Günümüzdeki mesleği fotoğrafçılık. İktisat eğitimi almış, ancak günün birinde fotoğraflar istatistikler kadar hatta daha bile aydınlatıcı olamaz mı, diye sormuş kendine.

John Berger. Britanya vatandaşı. Mesleği yazarlık. Ressam olarak yetişti. Gördüklerimi kelimelere dökmeye çalışıyorum.

Salgado'nun son kitabı *Migrations* (Göçler) hakkında konuşmak üzere bizim evin mutfağında buluştuk. Altı yılda kırk üç ülke gezmişti. Gittiği her yerde insanlar hareket halinde, bir şekilde hayatlarını kazanabilecekleri, çocuklarını doyurabilecekleri bir yer bulma telaşındaydı. Bu altı yıl boyunca –sonradan fotoğrafçı olan– iktisatçı, küreselleşmenin yüzünün fotoğraflarını çekti.

Sohbetten sonra yürüyüşe çıktık; bizim oradaki dağdan inmekte olan bir dağcı Salgado'nun fotoğraf makinesini görünce, "İkinizin resmini çekmemi ister misiniz?" diye sordu.

Bundan sonraki bölümlerde ne konuştuysak hiç dokunmadan, olduğu gibi nakledeceğim.

SEBASTIÃO SALGADO:

Kimi zaman bir günde on bin insanın öldüğünü gördüm. On bin insanın öldüğünü görmek hiç kolay değil. Çok acı. Sağlığı yerinde on bin kişi, açlıktan ölmüyordu, onları kurtarmanın yolunu bilemediğimiz için ölüyorlardı.

Bu, günümüzde birbirinden çok farklı yerlerde meydana geliyor. Kendi kendime bazı fabrikalarda üretilen televizyon sayısı, üretilen otomobil sayısı, bankaların elde ettiği kâr miktarı ile şu anda bu şekilde ölen insanlar arasında bir münasebet yok mudur diye soruyorum... Bu hikâye, bu kitap, bu fotoğraflar küreselleşmenin fotoğrafları, bunlar küreselleşen insanlar.

JOHN BERGER:

Küreselleşme çeşitli anlamlar içeriyor. Bir yanda ticaret söz konusu, mallar on altıncı yüzyıldan beri el değiştiriyor ve şimdi de yerkürenin dört bir yanında, gittikçe yükselen bir tempoyla fikirler ve haberler dolaşımda. Küreselleşme aynı zamanda bir dünya görüşü; insanlık hakkında kanaatler ve insanın neden yeryüzünde bulunduğuna dair düşünceler.

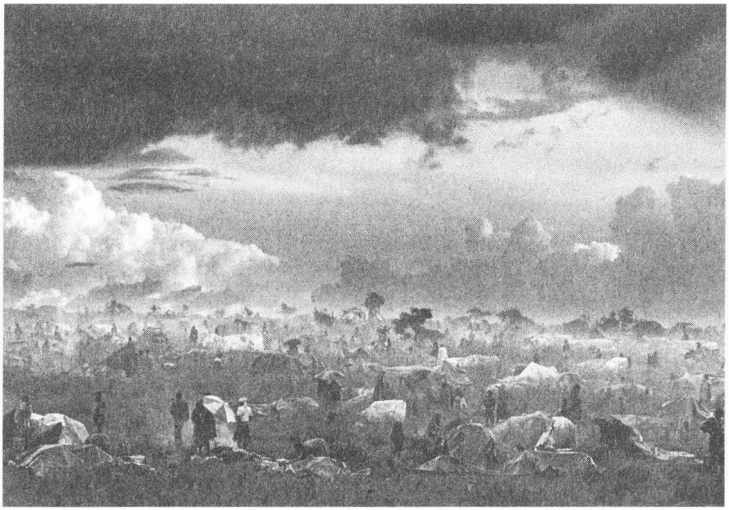
Yeryüzündeki her beş kişiden biri bu düzenden yararlanıyor. Beşte dördü ise farklı derecelerde bu yeni, gereksiz sefaletten nasibini alıyor.

Şimdilerde küreselleşme dediğimiz ekonomik düzenin fanatikliğinin bir kısmı bağnazlıktan kaynaklanıyor. Ve bağnazlık her zaman olduğu gibi bu düzenden başka bir seçenek olmadığı numarasına yatıyor. Tabii bu düpedüz yalan, kesinlikle doğru değil; ancak tüm insanlık tarihinin karşısında söyleniyor bu yalan.

SEBASTIÃO SALGADO

Afrika'daki bu olağanüstü durum, göçmen sayısının günden güne artması, ülkelerin giderek parçalanıp dağılması bu yeni ekonomik düzen yüzünden ve insanların üretimine karşılık, ürettikleri mallar karşılığında, ellerine ne geçtiğiyle ilgili. Bu ürünlerin kıymeti Fildişi Sahili'nde, Liberya'da ya da Brezilya'da saptanmıyor; ticaret şirketlerince *Londra'da* saptanıyor, *New York'ta* saptanıyor. Ve onları üreten bu insanların hayati ihtiyaçları dikkate alınmıyor. O zaman ne oluyor? Çoğalan bu nüfusa düşen pay her seferinde biraz daha azalıyor. Bütün bu hikâyelerin temelindeki sorun ekonomik bir sorun.

Çok zaman önce Ruanda'da tanıdım ben bu insanları. Ruanda'ya ilk kez 1971'de, çay plantasyonlarında çalışmak üzere ik-



tisatçı olarak gittim. O tarihte çay plantasyonlarında çok dengeli bir hayat vardı. Ruanda az gelişmiş bir ülke değildi, yoksul bir ülke değildi; gelişmekte olan bir ülkeydi. Yakın geçmişte aynı çay plantasyonuna tekrar gittiğimde her şey yanmıştı, her şey berhava olmuştu. Bu insanların onca çabası, alın teri boşa gitmişti. Yollara düşmüştü insanlar, ölüm yoluna. O âna kadar, bu fotoğrafları çekene kadar evrimin olumlu bir süreç olduğuna inanıyordum. Ondan beri soruyorum kendime: Nedir evrim? Evrim herhangi bir şeye doğru olabilir, her tarafa yönelebilir, ölüme doğru olumsuz bir tarzda yol alabilir; nihai noktaya, en canavarca sona doğru gidebilir ve biz ona da alışırız.

JOHN BERGER:

Tuhaf bir şekilde, tüm bu fotoğraflarda, insan senin bakış açının pozitif olduğunu, sanki "evet" dediğini hissediyor; gördüklerini onayladığın anlamında değil ama var olan için, "evet, işte budur" dediğini. Elbette bu "evet"in izleyen insanlara "hayır" dedirteceğini umuyorsun. Ama bu "hayır" ancak insan "ben bununla yaşamak zorundayım," dedikten sonra gelebilir. Ve bu dünyayla

yaşamak her şeyden önce onu kavramakla mümkün. Bu dünyayla yaşamanın zıddı umursamazlık, sırt çevirmektir.

Umut etmenin püf noktası, umudun en karanlık anlarda belirmesidir; karanlıkta bir alev gibidir. İman ya da ahdetmek gibi değildir.

SEBASTIÃO SALGADO:

Senin dediğin gibi, benim için hayli umut var burada. Fotoğraflarını çektiğim tüm bu göçmenlerin hayatları istikrarlıydı bir zamanlar. Şimdiyse bir dönüşüm sürecindeler ve yanlarında ancak bir katre umut var. Bu umutla yeniden istikrarlı bir hayat kurma çabasındalar.

Eğer bu fotoğraflara bakan insan sadece merhamet duyarsa, son derecede başarısız olduğumu düşüneceğim. İnsanların bir çözüm bulabileceğimizi kavramasını istiyorum. Fotoğrafı çekilen insanların pek azı içine düştüğü bu durumdan sorumlu. Çoğu, binlerce insanla birlikte neden yollara düştüğünü anlamıyor. Evleri bombalandı, yakıldı, yerle bir edildi ve yollara düştüler ama nedenini anlayamıyorlar. Bunun sebebi kendileri değil, başka şeyler. Bu başka şeyler arasında bir seçim yapmamız gerekiyor.

JOHN BERGER:

Bu kitaptaki tüm anları toplayabilseydin eğer...

SEBASTIÃO SALGADO:

Büyük ihtimalle burada topu topu bir saniye söz konusu! Bu da benim açımdan fotoğrafçılığın büyüsü, zira bu bir saniyede gezegenimizde bugün ne olup bittiğini mükemmelen anlayacağını sanıyorum.

JOHN BERGER:

Bu fotoğraf?

SEBASTIÃO SALGADO:

Öğretmendi bu adam, derin, çok derin bir bunalımdaydı; onun

derdinden anlayacak bir kul yoktu. Ne kaybettiklerini sadece kendi insanları bilebilirdi.

JOHN BERGER:

Bu bana, Fransız filozof Simone Weil'i ve onun kırklarda yazmış olduğu bir şeyi düşündürdü. Senin söylediklerinin bir tür özeti adeta: "Felakete uğrayanlara görüntülerin ancak iki şekilde faydası olabilir. Bir, bu felaketin gerçekliğini gösterecek hikâyeyi ortaya çıkarmak. İki, dış koşulların kabuğuna nüfuz edip de hiçbir zaman duyulmayan feryadı dillendirecek sözcükleri bulmak: 'Neden bana bu kötülüğü yapıyorlar?'"

SEBASTIÃO SALGADO:

İstatistiklerden çok söz ediyoruz da, gerçek duygulardan söz etmiyoruz. Bir yıl önce Kosova'dayken tam da bunu fark ettim. Savaş sırasında bir hayli istatistiksel bilgi sahibi olduk. Kosova'yı bombalayan uçakların sayısını, Sırbistan'a taarruzda bulunan pilotların sayısını öğrendik. Ancak kimse hakiki insanlardan, bu felaketi yaşayanlardan bahsetmedi.

Kosova sınırından Arnavutluk'a geçerken mülteciler insanların kendilerine kucak açacağını, onları ülkelerine davet edeceklerini, Fransa'ya, Almanya'ya, ABD'ye çağıracaklarını umuyordu. Yanılmışlardı, kimse beklemiyordu onları. Büyük bir savaşa kalkışmış, onların adına milyarlarca dolar harcamış ama onlar için hiçbir şey yapmamıştık.

JOHN BERGER:

Hadiseleri bu fotoğraflarda görüldüğü gibi kabul edersek, büyük bir felaketle karşı karşıyayız demektir. Felaketle karşılaşınca ise, insanlar bunu kabullenmek ve var güçleriyle karşı çıkmak durumundadır. Bu karşı çıkış hiçbir şeyi değiştirmeyecek olsa da. Daha çok gökyüzüne yakarırlar. Senin resimlerinin çoğunda gökyüzü çok etkileyici. Felaketler karşısında duyarsız izleyicilerse bu resimlere bakıp, " Ah ne kadar da güzel bir manzara, ne güzel bir kompozisyon, o anı nasıl da yakalamış," diyeceklerdir. Ne var ki bu estetikle ilgili bir mesele değil. Kimi durumlarda gök-

yüzü yakarışların yegâne merciidir. Kim dinler bunları gökyüzünde? Belki Tanrı. Belki ölüler. Hatta belki de tarih.

SEBASTIÃO SALGADO:

Onlar gezegen boyu bir felaketin göbeğinde yaşıyor.

İnsanlar sana, kameranın objektifine, mikrofona konuşacakmış gibi yaklaşıyor. O zaman ciddi bir sorumluluk üstleniyorsun, onların hikâyelerini anlatmak zorundasın; bu onların fotoğraflarını göstermen gerektiği anlamına geliyor. Bu fotoğraflara bakanlarda vicdan azabı yaratmak istemem; zira bunlara bakanların büyük çoğunluğunun doğru düzgün bir evi ve işi var, sağlıkları yerinde. Ve bunlara sahip olmakta haklılar. Asıl olması gereken tüm gezegenin bunlara sahip olması.

JOHN BERGER:

Çocukların bu portreleri nasıl ortaya çıktı?

SEBASTIÃO SALGADO:

Mozambik'te, yersiz yurtsuz nüfusun barındığı büyük bir kampta çalışıyordum. Kampta çocuklar çoğunluğuktaydı, zira Mozambik'te ailesini kaybetmiş 350 bin çocuk var. Bu çocuklar fotoğraflarının çekilmesi için yaygara koparıyordu; zaten çocuklar fotoğrafa böyle girer, doğaldır, normaldir bu. O sırada aklıma bir şey geldi. "Çocuklar," dedim, "hepinizin birer fotoğrafını çekeceğim, ondan sonra sakin durur, çalışmama mani olmazsınız artık."

Çocuklar objektifin önüne oturmak için gruptan ayrılır ayrılmaz birer şahsiyet oldular. Birey oldular. Masumdular, saftılar, ama gözlerinden neler yaşadıklarını okumak mümkündü; hayatlarının nasıl olduğunu.

JOHN BERGER:

Orada durup takdim ettiler kendilerini: "İşte buradayım, bu benim."

SEBASTIÃO SALGADO:

"Varım ben."

JOHN BERGER:

Burada başka bir şey de oluyor, değil mi? Fotoğraf makinesine baktıkları için dünyaya baktıklarının farkındalar. Ve dünyaya bir soru yöneltiyorlar: "Oradaki, nesin sen?" ya da "Orada başka bir şey var mı?"

Onların sorularından hareketle kendimize üç soru sorabiliriz:

1. Dünyayı algılayışımızı ve tepkide bulunuşumuzu belirleyen önceliklerimiz değişebilir mi?

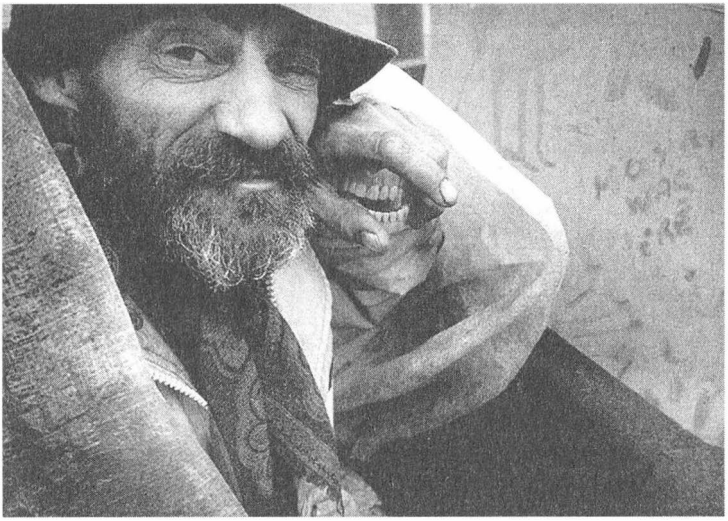
2. Umut hayalinin gerçek taşıyıcısı bu çocuklar, beş kıtadan bize bakıyor – kimlerin umudunu temsil ediyor onlar?

3. Kimin kime daha çok ihtiyacı var? Onların mı bize, bizim mi onlara?

SEBASTIÃO SALGADO:

Belki de film yapmak yanlış bir yol. Bir afiş sergisi düzenlemek de doğru olmayabilir belki. Ama ben neyin doğru olduğunu bütün samimiyetimle bilmek istiyorum. Çünkü doğruysa eğer, hemen kolları sıvayıp işe girişmem gerektiğine inanıyorum. İnanıyorum ki, içinde bulunduğumuz zamanlarda insanları kışkırtarak bir tartışma açmak, bir fikir hareketi yaratmak, sorular sormak gibi sorumluluklarımız var. Herkesin katılacağı ve sorumluluğunu yükleneceği bir tartışma. Tür olarak hayatta kalmak istiyorsak eğer, doğru dürüst bir yön bulmalıyız kendimize, başka bir yol seçmeliyiz. Çünkü bu resimlerde gördüklerim bana doğru yolda olmadığımızı gösteriyor. Seçtiğimiz bu yol doğru yol değil.

*2001*



## Tanıma

### Moyra Peralta: *Neredeyse Görünmez*

Bir insanı tanımak için senin de onun tarafından tanınıyor olman gerekir. İnsanlar arasında tek taraflı, tek yönlü bilgi diye bir şey yoktur. Moyra Peralta fotoğrafını çektiği insanları tanır. Onun fotoğraflarına bakan bizlerse bir mübadeleye tanıklık ederiz. Kulak kabartır, gözlerimizle, iki ya da daha fazla sesin birbiriyle konuştuğunu işitiriz. Sesler bizlerin orada bulunmamıza izin veriyor. Evinizdeymiş gibi davranın, teklifinde bulunuyor. Oysa bu teklif şaşırtıcı, hatta tedirgin edici, zira evsizlerin fotoğrafları bunlar.

Fotoğraflar yakın çekim ama fotoğraf dilinde değil, insani anlamda. Ne var ki bu fotoğrafların konusu genellikle gündelik hayatta sanki görünmez olan, orada değilmiş gibi davranılan, umursanmayan, insan yerine konmayan kadınlarla erkekler. Onlardan biriyle sokakta karşılaştığımızda gözlerimizi kaçırma eğiliminde oluruz. Kimi kentlerde yetkililer güya kamu düzeni adına, evsizlerin kentin en işlek yerlerinde dolaşmasını yasaklamıştır. *Nearly Invisible*'ın (Neredeyse Görünmez) sayfalarını çevirirken, dışlananların, adeta görünmez olmaları gerekirmiş gibi muamele görmekten mustarip olanların, yakın çekim portreleriyle karşılaşırız.

Bundan birkaç yıl önce evsizler hakkında bir öykü yazıyordum. Bu öyküde altmış yaşında bir adam dışlanmalarının nedenlerinden birini köpeğiyle paylaşır: toplumun öteki kesiminin onları görmemesi gerekliliği.

Dünyadan siliniyoruz, dünyanın yüzünden değil, o yüzü çoktan kaybettik, dünyanın kıçından. Biz onların hatasıyız, Kral, dinle beni! Hata, Kral, düşmandan daha çok nefret çeker. Hata, düşman gibi teslim alına-

maz. Hatayı yenemezsin. Hata ya vardır ya yoktur, eğer varsa üzerinin örtülmesi gerekir. Biz onların hatasıyız, Kral. Asla unutma bunu.[1]

Bu kitapta kayda geçirilen yoksulluk, daha önce var olmayan yeni türden bir yoksulluk. Geceleyin açlıktan ölmek, bağırsaklarında dolaşan açlık sancıları, zihnini uyuşturmak için alkollü ne bulursan içmek – yoksulluğun her çeşidi için değişmez olan budur. Öte yandan, yoksulluğun yaşandığı bağlam önemlidir ve söz konusu acıya katkıda bulunabilir.

Yirminci yüzyılın ortalarına kadar, dünya çapında yoksulluk kıtlıkla bağlantılıydı; günümüzdeki yeni yoksulluksa aşırı üretim ve giderek artan haddinden fazla tüketimle bağlantılı. Dünya nüfusunun beşte dördü her geçen gün daha da yoksullaşıyor. Yoksullarla varsıllar arasındaki uçurum tarihte görülmedik kadar derinleşti. Kitaptaki yakın çekimlerdeki kenara itilmiş kadınlarla erkekler, nispi anlamda, küresel çoğunluğu temsil etmekte. Bir kez içine düşünce –ya da böyle dünyaya gelince– bu yeni yoksulluğun ucu bucağı yok.

Neden? Serbest pazara ve sürekli artan kâr elde etme hırsına dayanan (zira aksi halde sistem çöker) yeni iktisadi düzen, –kendi kendilerini tüketinceye kadar– olağanüstü enerjiye sahip ve geleceğe dair hiçbir öngörüsü olmayan bir uluslararası seçkinler grubu tarafından yönetilmekte ve yönlendirilmekte. Saati saatine, günü gününe yaşıyor bu seçkinler. Gelecek için azami tahminleri –hiçbir zaman kesin olmasa da– beş yılı geçmez.

İçinde bulunduğumuz barbarlık –belki bu da tüm öteki barbarlıklara benziyordur– sadece kısa vadeli hesaplar yapar, hemen elde edilecek kazançlar (ya da kayıplar), şu andaki, buradaki menfaat. (Gelecek kuşaklar hiç bu denli ihmal edilmemişti.) Hiçbir şey anlık olanın önüne geçemez.

Kapı dışarı edilen evsizlerin sokakta yaşamaktan başka çareleri yok; zira tek kutuplu dünya iktisadı –eşi benzeri olmayan verimliliği ve iş hacmi ile– şu sırada, zaman hesaplarını (ve spekülasyon-

1. John Berger, *Kral: Bir Sokak Hikâyesi*, çev. M. G. Sökmen, İstanbul: Metis, 2. basım, 2009, s. 168.

larını) bir garibanın zaman perspektifiyle yapan tüccarlar tarafından yönetiliyor, kendi kendine çaresizlikle şunu soran bir garibanın: Ertesi güne çıkabilecek miyim?

Bu merhametsiz ve devasa paradoks enine boyuna düşünmeyi gerektiriyor.

Moyra Peralta'nın, tanıdığı kimi insanların, on yılı aşkın bir zaman içinde çektiği fotoğraflarına dönelim yeniden. İçlerinden hiçbiri yeni iktisadi düzene karşı bir argümana –hatta ateşli bir argümana bile– indirgenemez. Fotoğrafını çektiği her insan biriciktir, her birinin günün her saatinde bir şekilde savunmak için mücadele ettiği kendi dünyası vardır.

Yakın çekim, istatistiklerin tam zıddıdır. Fotoğrafçının öznelerine karşı duyduğu sevgiyse, hayırseverliğin zıddı. Cömertlikten daha yoğun itkiler vardır. Her şeyden önemlisi tanımaktır. Tanımak. Bu sözcük iddiasız görünür, yoksul tınlar. Aslında belki de olması gereken böylesidir.

Tanımayı, filozof Simone Weil'in (1903-43) yarısı kadar bile kavramış birini bilmiyorum. Onun yazdıkları, dayanılmaz insani çelişkilerin ayyuka çıktığı yirminci yüzyılda yazılabilirdi ancak.

> Hakikatle derin keder arasında doğal bir uyum vardır, zira her ikisi de huzurumuzda ebediyen suskunluğa mahkûm, dilsiz yakarıcılardır.
>
> Tarladan havuç çalmakla suçlanan işsiz güçsüz biri, nasıl koltuğuna kurulmuş yargıç sürgit veciz sözler, sorular ve yorumlarla onu suçlarken ağzını açıp bir çift laf edemezse, hakikat de görüşleri ustaca yönlendirmekle meşgul bir zihnin huzurunda öylece durur.[2]

Komşunu sevmek basitçe şunu sorabilmektir: Bir derdin var mı? Acının varlığından haberdar olmak; bir istatistik olarak değil, "imkânları kıt olanlar" denilen bir toplumsal kategoriye örnek olarak acının değil de, günün birinde, tıpkı bizim gibi birinin başına gelen ve onu düşüren, başka hiçbir şeye benzemeyen bir işaret olarak acının varlığından. Bunu

2. "Human Personality", *Simone Weil: An Anthology*, Londra: Virago, 1986. – *İng. y.h.n.*

fark etmek o insanı tanıyarak bakmak ve ilgi göstermek için yeterli, aynı zamanda zorunludur.[3]

Moyra Peralta'yı izleyerek, karşımıza çıkan yakın çekimlere dikkatimizi verelim. Dayanıklılıkları, zekâları, dirençleri ve kederleriyle hayrette bırakacaklar bizi.

*2001*

3. Simone Weil, "Reflections on the Right Use of School Studies with a View to the Love of God", *Waiting on God*, Londra: Fontana, 1983. – *İng. y.h.n.*

## Cartier-Bresson'a Saygı

Fransa'da, her demiryolu kavşağında, üzerinde, "Dikkat! Trenin arkasından ikinci bir tren çıkabilir" yazan ciddi bir uyarı işareti vardır. Hangi olayın fotoğrafını çekiyor olursa olsun, Cartier-Bresson mutlaka bu ikinci treni görür ve genellikle kadrajına almayı başarırdı. Bunu bilinçli olarak yaptığını sanmıyorum. Bu ona bahşedilmiş bir armağandı; o da varlığının derinliklerinde armağanların elden ele aktarılması gerektiğine inanıyordu. İlk bakışta görünmeyenin fotoğrafını çekti. Fotoğraflarında belirdiklerinde ise, *fazlasıyla görünür*'düler.

Dün ikinci treni yakaladı. Doksan beş yaşında, olanca çevikliğiyle ona atlayıverdi. İlham perisiyle buluştu. Bundan altı yıl önce ilham konusunda şöyle yazmıştı: "Kâr arayışının ağırlığıyla çökmekte olan, bilim-tekniğin ve İktidar hırsının doymak bilmez canavar düdüklerinin, keza küreselleşmenin ve yeni kölelik modellerinin istila ettiği bir dünyada – dostluk ve aşk, tüm bunların ötesinde, varlığını sürdürüyor." Tıpkı objektif kapağı olmayan bir mercek gibi açık olan kendi el yazısıyla.

Saçmalama! dediğini duyar gibiyim şimdi. Çizimlerime baksana, ikinci bir tren yok ki onlarda!

Bazı çizimlerinin tıpkıbasımlarına bakıyorum bunun üzerine. Çizimler nasıl da değişiyor, bir ölümün ardından sadece yirmi dört saat geçmiş olsa bile. Geçici olmaktan çıkıyor, kesin bir hal alıyorlar. Son yıllarında fotoğrafçılığın kendisini artık resim kadar ilgilendirmediğini tekrar eder dururdu. Çizim –ya da onun yaptığı gibisi– görme duyusundan çok dokunmayla ilgili; nesnelerin tözüne ve enerjisine dokunmakla, sonsuzluk ya da ikinci treni düşünmeden hayatın muammasına dokunmakla ilgili. Resim yapmak mahrem bir edimdir. Yine de Cartier-Bresson, ikinci treni görenlerle de, gör-

meyenlerle de bir dayanışma edimi olduğunu çok iyi bilerek, resme geri döndü.

Bu daha iyi, diyor.

Ya kabrine bir kitabe? Evet, 1963'te Meksika'da çektiği bir fotoğraf. Tenha bir sokakta, neredeyse kendi boyunda, huzurlu bir yüz ifadesi olan güzel bir kadının çerçevelenmiş *daguerreotype** portresini taşıyan küçük bir kız. Her ikisi de yüksek bir çitin arkasında kaybolmak üzere. Görünürlüğün son saniyeleri ama kadının sükûnetinin ya da kızın gayretkeşliğinin değil.

*2004*

* Gümüşlü levha üzerine çekilmiş eski tarz fotoğraf. – *ç.n.*

# Burası ile Başka Bir Zaman Arasında

## Marc Trivier

Oğlum Yves on üç yaşındayken bir saat resmi yapmıştı. On dokuzuncu yüzyılın sonlarında Connecticut'ta, Ansonia'da imal edilmiş bir saatti bu. Kurmak için kapağını açtığınızda içindeki etikette, "Bu saatler ve kronometreler gemilerde, istimbotlarda, lokomotiflerde ve hanelerde kullanılmak için özel olarak imal edilmiştir," yazısı görülürdü. Saatin küçük kapağındaki cama etrafında arılar uçuşan eski tarz bir arı kovanı resmi hakkedilmişti. Yunan kökenli, geleneksel bir figür olan arı kovanı doğal zaman akışının simgesidir. Saat, Beverly'nin babası Howe Bancroft'tan bize mirastı.

Howe 1985'te ölünce, aşağıdaki dizeleri yazmıştım onun için.

Tanıyorum seni
cehaletimden
doğan boşluğu,
çekinerek,
alıntılarla dolduruşundan

Tanıyorum seni
yarı mütebessim ketumluğun
yamalı dirseklerinde sakladığın
gururunun
mekânından

Tanıyorum seni ölümden bir önceki anda
kelimelerin ağıdında bulduğun
Tanrının
mekânından

Tanıyorum seni
kızından dolayı
ve burası ile başka bir zaman arasındaki
kelimelerin
mekânından

Saat mutfağımızdaki ocağın üzerindeki rafta durur. Ocağın yanında ayak uçlarımda yükselip de, kollarımı başımın üzerinden yukarıya kaldırınca ancak erişebilirim ona. İki buçuk günde bir, yani altmış saatte bir kurulması gerekir. Eskiden çalardı ama ne zamandır mekanizması bozuk. Pirinç sarkacındaki ağırlık iyi ayarlandığında zamanı doğru gösterir.

Bazen onu kurmayı unuturum. Ancak durduğunda, vaktimizin çoğunu geçirdiğimiz mutfaktaki alışılmadık sessizlik dikkatimi çeker. Ayaklarımın ucunda yükselip kapağını açar, ocağın üzerinde saatin sağında duran anahtarla mekanizmayı kurarım. Sonra işaret parmağımla sarkaca soldan (asla sağdan değil) hafifçe dokununca tik-taklar başlar ve şaşmaz bir biçimde, sessizlik boyunca mutfağın adeta soluğunu tuttuğu ve yeniden normal şekilde soluk almaya başladığı hissine kapılırım.

Beşeri zamanın nasıl geçtiğinin farkında olması gerekir bir odanın. Aksi takdirde ruhunu kaybetme riski vardır. Daha doğrusu sessizliğinin ruhsuzlaşma tehlikesi doğar. Başımın üzerindeki saate uzanma ritüelim, sessizliğe içsin diye bir tas su koymak gibidir. Susuz kalan sessizlikler mahvedicidir.

Bir gün onu kurarken bir anlık dikkatsizliğim, aklımdan geçenin başıma gelmesine sebep oldu. Saat devrilip kollarımın arasından sıyrıldı, hızını engellemiş olsam da asfalt zemine düştü. Asfalt, çünkü ocağın çevresinde ahşap döşeme tahtası çok tehlikeli olurdu.

Kapağı menteşelerinden çıkmış, mekanizması da zarar görmüştü. Onarılması için bir saatçiye götürmek gerekiyordu. Komşu köyde bildiğim bir saatçi vardı.

Karanlık bir dükkân, tezgâhın arkasında sebze ayıklayan yaşlı bir kadın. Pek fazla çeşidi olmayan nikâh yüzükleri. Haçlı birkaç gümüş kolye. Kuvars çalar saatler. Tezgâhın sonunda saatçinin tenha atölyesine açılan bir kapı. Tezgâhın üzerinde minik, hassas alet-

leri ve büyüteçleri görebiliyorum.

Erkek kardeşim bakar ona, diyor kadın. Kocam artık çalışamıyor – gözleri görmez oldu. Gözleri mahveden bir meslek bu. Bir ay sonra gelirsiniz.

Birkaç gün sonra telefon edip tamir edilir mi, edilmez mi öğrensem, diyorum.

Telefona cevap vermeyiz, diyor. Ama unutmam, merak etmeyin – bir ay sonra gelin.

Mutfak saat olmayınca değişti. (Gaz ocağının üstündeki fırının üstünde duran elektrikli dijital saati kullanabilirdik zamanı belirlemek için.) Mutfak eskisi kadar derin soluk almasa da hayatta kalmayı başardı. Kış çok şiddetliydi. Her gün ispinozlar, bazı mavi baştankaralar ve bir de ardıç kuşu pencere kenarına gelip ayçiçeği çekirdeklerini gagalıyordu. Bir tür kuş zamanı tik-takı ama bizimkinden çok daha hızlı.

Saatçinin köyüne ikinci kez gittiğimde gözlerime inanamadım. Dükkânın yerinde yeller esiyordu! Ne tabelası, ne vitrini, ne nikâh yüzükleri. Binanın tüm kepenkleri kapalıydı. Kapı zilini çaldım. Kapının ardı tamamen sessizliğe bürünmüştü.

Komşu dükkânlardan birine, bir eczaneye girdim sormak için. Beyaz önlüklü, işinde son derece titiz olduğu izlenimi veren bir adam, saatçinin ailesiyle birlikte, bir hafta önce tüm eşyasını bir kamyonete yükleyerek buradan ayrıldığını söyledi.

Nereye peki?

Hiçbir fikri yoktu.

Ebe hanıma sorun isterseniz, dedi. Kuzeni olduğu için bilmesi ihtimal dahilinde; öte yandan hiç oralı da olmayabilir.

İçimde teslimiyete dair bir duygunun kıpırtısını hissettim; artık zamanı göstermeyen saatlerin yüzü gibi hani.

Marc, senin fotoğrafların, fotoğrafı çekilmeyen bir dünyanın, zamanın olmadığı bir eve benzeyeceğini öne sürüyor! Bu fotoğraflar, fotoğraf makineleriyle zaman parçalarının bir bakıma birbirini tamamladığı iddiasında.

En başından beri fotoğrafçılık zaman hakkında kışkırtıcı yorum-

lara yol açtı. Her fotoğrafa içkin o özlem. Hareketi ansızın durmuş zaman. Belirleyici an. Geride bırakılan iz. Fotofiniş. Bu gibi düşünceler çok konuşulup tartışıldı.

Lakin senin öne sürdüğün –daha doğrusu üzerinde oynanmamış siyahbeyaz fotoğraflarının öne sürdüğü– sanırım daha farklı bir şey. Fotoğrafçılık ve ampirisizm birlikte gelişti – her ikisi de maddeci, dünyevi, pragmatik. Oysa sen metafizik bir yaklaşımı savunuyorsun. Tam savunmak değil de, metafizik bir soruyla işin içine sızıyorsun.

Derdin o anla değil, geçmiş ve gelecekle. Ve garip bir soru soruyorsun: Geçmiş ve gelecek donarsa (donduğunda) ne olur? Bu *şimdiki zamanı* etkiler mi? Öyleyse nasıl?

Roland Barthes fotoğrafla ölüm arasındaki gizli anlaşmayı keskin bir dille ifade etti; her ikisi de zamanı durdurur, her ikisi de öldürücü bir darbe indirir. Senin sorun başka türlü. Geçmiş ve gelecek donar da, şimdiki zaman sonsuza dek sürerse ne olur? Saatsiz bir mutfağın sessizliğinde neler yaşanır?

Portrelerinin hemen hepsinde poz verenler bu sorunun cevabını arıyor. Kesintisiz, alışılmış beşeri zaman az önce orayı terk etmiş ve çıktığı kapıya gözlerini dikmiş olan insanlar ya kutluyorlar o ânı ya da geri dönüp gelmesini bekliyorlar.

İki istisna görüyorum – biri, kuş zamanını dinleyen Jean Genet, öteki aynı şeyi hayatında pek çok kez yaşamış olan ressam Bram van Velde, öyle ki yine tekrarlandığında Spinoza'yı hatırlıyor.

Diğer poz verenlerin her biri belirgin bir biçimde sadece kendileri. Her hayatın *şimdisi* biricik. Ama geçmişin ve geleceğin tutuklanması herkes için söz konusu. Hepsi de bu tutuklamanın ardından gelen sessizliği dinliyor.

Bazen bu portrelerden birini mezbahada çekilmiş bir fotoğrafla üst üste koyuyorsun. Sarsıcı olsa da keyfi bir davranış değil bu. Fotoğrafı çekilen hayvanların geçmişi ve geleceği tek bir darbeyle son bulmak üzere; zamanda tutuklanmaları nazari değil, fiziksel ve nihai olacak. Sorulara yer yok. Ama mezbahadaki imgeler aklımıza kurban kavramını getirir; geçmişle gelecek hakkında düşünmeye başlar başlamaz, kurban kavramının hayatta kalma kavramından

ayrı düşünülemeyeceği ortaya çıkar. (Mezbahaların şaşırtıcı yanlarından biri de süreklilik hissi uyandırmalarıdır.)

Senin mezbaha fotoğraflarını yerleştirme tarzın bana bazı Rönesans ressamlarının, portresi yapılan kişinin izniyle, resimlerinde masa ya da rafa konmuş bir kuru kafaya yer vermesini hatırlattı.

Bunları yazarken Ansonia'da imal edilmiş olan saatin tik-taklarını dinliyorum. Aradan iki ay geçmişti ki bir gün saatçinin karısı telefon etti. Saatiniz tamir edildi, dedi. Bu kadar uzun zaman almasının nedeni değiştirilmesi gereken küçük bir parçayı bulamamış olmamız. Evde bulunduğunuz zamanı söylerseniz erkek kardeşim onu size teslim edecek.

Adam geldi, ona kahve ikram ettim. Birlikte saati ocağın üzerine yerleştirip kurduk. Tik-takları sayesinde mutfak derin bir nefes aldı. Parasını ödedim. Bir hayli yüklü bir para.

Hayatımda hiç buna benzer bir saat görmedim, dedi adam. Bir fotoğrafını çekmeme izin verir misiniz?

Rica ederim, buyrun, dedim.

Fotoğraf makinesini almak için arabasına gitti. Ben de masanın başında oturup zamanın geçişini yeniden dinlemeye koyuldum.

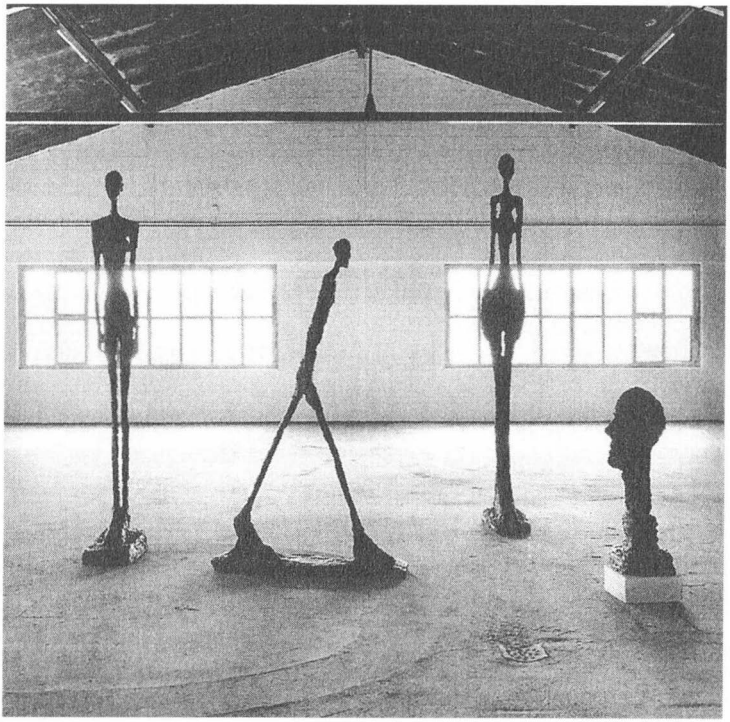
Son kitabına *Paradise Lost* (Kayıp Cennet) adını vermişsin. Kapakta arabanın dikiz aynasından yansıdığı izlenimi veren bir fotoğraf var – geride bırakılan bir imge. Bir meyve bahçesi ve iki kişinin upuzun gölgeleri. Cennet, geçmiş de, gelecek de var olmazdan önceydi. Onları durdurmak söz konusu değildi, zira daha hiçbir şey başlamamıştı.

Bunu kavrayınca, senin bir fotoğrafçı olarak vizyonunun başlangıç noktasının, imkânsız geri dönüş kavramı olduğunu görüyorum. Bizi insan yapan, ne isek o yapan, geçmişle geleceğin farkında olmamızdır. Dolayısıyla artık cennete uygun değiliz. Aslına bakarsan artık orada hiç kimse olmayacak. Bir Arap özdeyişine göre, insanların olmadığı cennete ayak basmaya değmez.

Geçmişle geleceğe el koymak anlık da olsa sonsuzluğa adım atmaktır. Sonsuzluğun zıddı geçicilik değil, unutulmuşluktur.

Tamir edilen saatin çaldığını duydum az önce, ilk defa.

*2005*



## Marc Trivier: *Güzelim Benim*

Marc Trivier'nin çektiği Giacometti heykellerinin fotoğrafları, ilk bakışta algılandıkları gibi değil. Bu fotoğrafların, heykellerin nitelikli bir sanat katalogunda yer alan "röprodüksiyonlar"ına benzer yanı yok. Kayıt tutmuyorlar, bir işbirliği içindeler. Fotoğrafçı heykellerin karşısına geçecek yerde, kendisini ve kamerasıyla sabretme yeteneğini heykellerin yanına koyuyor. Sonra hepsi birlikte dönüp tek sıra halinde ilerliyor. Önden giden heykelleri, çoğu zaman onların ayak izlerine basarak, arkadan gelen fotoğraflar izliyor.

Belki bu sözcükler de kervana katılabilir.

Aklıma iki hikâye geliyor. Birincisi Trivier, ikincisi Giacometti ile ilgili. Mark fotoğrafları çekerken her birine uygun yeri ve ışığı bulmak için boyuna yerlerini değiştiriyordu. Her seferinde, sadece 60 cm boyundaki *Annette*'i (bkz. s. 208) yanında taşıyor, sıkı sıkı göğsüne bastırıyordu. Heykelden ayrılamadığını şaşırarak fark etmişti.

Günün birinde birisi Alberto'ya sordu: "Heykellerinin nihayet stüdyodan ayrılma vakti geldiğinde nereye gitmeliler sence, müzeye mi?" "Yok, hayır," dedi Alberto, "Onları toprağa gömün ki, yaşayanlarla ölüler arasında bir köprü kurabilsinler."

Tek bir bacağı gösteren fotoğraftaki ışık, kapalı yüzme havuzlarındaki ışık gibi. Ben yüzmeyi Eastbourne'da, babamla gittiğim böyle bir havuzda öğrendim. Beyaz fayans kaplı duvarda bir can yeleği asılıydı. Üzerinde Eastbourne Belediye Meclisi yazıyordu. Okumayı kolay öğrendim sanıyorum; aynı sene yüzmeye de başladım – 1931.

1945'ten sonra Giacometti'nin insan (ve bir kediyle köpek) heykelleri inceldikçe inceldi, öyle ki gözden kaybolma raddesine gel-

dikleri düşünüldü. Trivier onları öyle görmüyor; bir varış noktasındalar ona göre, henüz ortaya çıkmışlar. *Annette* çıkageliyor tam da Trivier onu düşünürken. *Annette* çektiği dikkatin *tamamen kendisi*. Bu işin esasında arzuyla ilgili bir yan var ama bundan söz etmek için henüz erken.

*Annette* ısrarcı. Ayrılmamıza kolay kolay izin vermiyor. Bize bakmıyor. Bunu bizim hayal etmemiz gerekiyor. Kısmen bu yüzden kalıyoruz orada.

Sıradakilerin arasında Katrin gözüme ilişiyor. Onun bir fotoğrafı. Öldükten sonra çalışma masamın duvarına tutturduğum fotoğraf.

Aktris Katrin Cartlidge. Oynadığı ya da oynayacağı oyunlar ya da filmlerdeki rollerini tartışırdık çoğu zaman. Her performansında bundan önceki yüz değişik hayatından birini canlandırdığı duygusuna kapılırdım. Onun birbirinden farklı yüz hayatı, birbirinden farklı yüz somut yaraya aşina olduğu anlamına geliyordu. Bana gönderdiği SMS'lerin sonuna kendi adı yerine Wing (Kanat) yazardı. Aramızdaki bir şakayla ilgiliydi bu.

Ani vefatından yaklaşık iki ay sonra, onu zihnimde canlandırdığımda, sanki dünyadan elini eteğini çekiyormuş ya da çoktan çekmiş gibi hissettim. (Bunun tedricen mi, yoksa aniden mi olduğunu bilemesem de, sanki ikincisiydi). Daha az mevcut değildi de mevcut oluş tarzı değişmişti. Eskiden günden güne değişen belli bir mekân ya da bağlam içinde yer alırdı. Bir pazaryerinde, ormanda bir patikada, trende uyurken, bir kafede yüksek sesle benim bir yazımı okurken. Bir merdiven başında gülme krizine tutulmuşken ya da. Şimdiyse aynı anda birçok yerde bulunuyor gibiydi. Yok, bundan da ötesi: aynı anda benim tahayyül bile edemeyeceğim pek çok yerde, bir yığın hayatın içindeydi sanki. Tahayyül edemeyişim, bendeki hayal gücü yoksunluğundan çok, o denli yüce gönüllü olamayışımdandı. Varlığı eskisi kadar kesindi ama sınırsızlaşmıştı artık. Onun *burada*'sı her yer olmuştu.

Katrin araya giriyor:

Tatlım! İyi hoş da, tam öyle değil. Benim nerede olduğuma ilişkin, *burada* diyecek bir konumda değilsin sen!

*Orada* mı demeliyim?

Daha uygun olur, Tatlım, yahut durmaksızın *burada* ve *burada* ve *burada* ve *burada* ve *burada* ve *burada* diyebilirsin!

Tıpkı bir kurbağa gibi!

Kahkahalar. Ardından usul usul konuşmalar. (Sık duyulan kahkahaları çoğu zaman sessizlikle son bulurdu.)

*Yahut* sözcüğü bir seçimi ima eder, ne var ki ben artık seçecek durumda değilim, John. *Yahut* sözcüğünü *ve* ile değiştirdim ve çok hoşlandım bundan. *Annette* de ben de sana *ve* sözcüğünü düşündürmüyor muyuz?

*Ve*, ne bir ilişki ne de bir bağlaçtır, tüm ilişkilerin altında yatar, onların akışıdır, sınırlarının dışına taşıp Varlık diye düşünülenin ötesine, Tek yahut Hep'in ötesine geçmelerine imkân sağlayan şeydir.

Bunlar benim sözcüklerim değil, Gilles Deleuze'ün. Ortak iş yapmaktan ve çokseslilikten hoşlanırdı o.

*Annette* ile Katrin arasındaki benzerlik çok çarpıcı. Başlarını tutuşları, boyunlarının gövdeleriyle birleştiği yerdeki çukurlar, çenelerinin kıvrımı, yüzleriyle bedenleri arasındaki doğrudan akım, cereyan – hepsi aynı. Lakin benzerlikleri daha derin bir kaynaktan geliyor. Tunç heykelde olsun, siyahbeyaz fotoğrafta olsun, her ikisi de ne var ne yok geride bırakmış, kendilerinden başka hiçbir şey getirmemişler. Ortak yanları indirgenemezlikleri.

Giacometti'nin ideali indirgenemezlik idi. Figürleri orada işte; hava, ışık ve kullanım her şeyle birlikte dağılıp gittikten sonra geriye ne kaldıysa onlarla yapılmış. İskelete benziyorlar, öyle mi? Tam tersi. Onların derdi, anatominin asla sınıflandıramadığı ve tanımlayamadığı ile ilgilidir. Bir bedenin derinliklerinde bir arayüzün, fizikselle metafizikselin paylaştığı bir derinin varlığını gösterirler.

Sanat tarihinde, portrelerin hemen hepsi ilk önce toplumsal cinsiyete, sınıfa ve portresi yapılan kişinin sosyal çevresine göndermede bulunur, daha sonra poz veren kişinin dikkat çekici özelliklerine yer verilir. Goya'nın elinden çıkan Doña Cobos de Porcel'in



portresinde o ilk önce bir kadın, aristokrat, Birinci İspanyol İç Savaşı sırasında bir kanun kaçağı ve nihayet, her daim özellikle kendisine zarar verebilecek şeylere kapılmasıyla Isabel'dir. Giacometti'nin büstlerinin her biri adeta indirgenemez bir benliği temsil eder; erkek ya da kadın, yaşlı ya da genç, filozof ya da bir gangsterin aftosu olması ancak ondan sonra gelir. Portrelerinin her biri tunca nakşedilmiş bir mühür gibidir.

*Annette.*

Stoacı filozoflardan söz ederken Deleuze şunu yazmıştı:

> Fiziksel şeylerin derinliğiyle metafizik olayların yüzeyi arasında kesin bir tamamlayıcılık vardır.

Gilles'in söz ettiği Stoacı filozoflardan hooop, belediye yüzme havuzuna! Ama Eastbourne'dakine değil, bir Paris banliyösü olan –

kötü şöhretli cezaevinin yer aldığı– Fresnes'dekine.

Havuza her yaştaki insan gider. Babalar oğullarını götürür. Küçümsenmeyecek sayıda müdavim ise tek başına gider. Arada selamlaşırlar. Bazen yedi, bazen yetmiş yüzücü vardır. Haftanın hangi günü olduğuna, saate ve mevsimlere bağlı olarak bu sayı değişir. Çocukların babalarına seslenmesi dışında kelimeler gereksizdir.

Yüzücülerin hemen hepsi, gözlerini klordan korumak için camları koyu renkli sualtı gözlükleri takar. Bone giymek dazlaklar için bile zorunludur. Herkes olanca dikkatini yüzmeye verir; kimileri dalar. Kimileriyse suya girmek için basamaklardan yararlanır. Sağlığını korumak, kilo vermek, kalbini çalıştırmak, suyun tadını çıkarmak ya da bir topluluk içinde kendine mahsus bir mahremiyetin keyfine varmak için yüzer insanlar! Bazen aralarından mahalli bir şampiyon olma hevesine kapılan bir yüzücü çıkar. Herkes yan yana yüzer, kadın erkek her yüzücü, işaretlenmemiş dar kanalda kendi yolunda defalarca gidip gelir.

Dışarı çıktığınızda, eğer benim gibi gözlüksüz yüzdüyseniz, hâlâ havuzda yüzenlerin ve dışarı çıkmış olup da duş alan ya da saçını kurutanların çevresini hafif bir buğunun sardığını görürsünüz. Gözleriniz yandığı içindir bu ama ben düşünceyle ilgili olduğuna inanmak eğilimindeyim. Düşünmenin sadece açıklık getirmeye yaradığını kabul etmedim hiçbir zaman; bir boşluğu da doldurur. Düşüncenin kendine özgü anlaşılmazlığı vardır.

Fresnes'deki yüzme havuzunda yürüyen ya da dikilip duran figürleri izlediğimde, bana Marc'ın fotoğraflarında gördüğüm Giacometti'nin ayaktaki ya da yürür durumdaki figürleri kadar bulanık görünüyorlar.

Duşun altında uzun boylu genç bir adam uzun bacaklarını sabunluyor. Orta yaşlı bir kadın havuzun kenarına tutunmuş, sanki kitap okuyormuş gibi büyük bir dikkatle, köprücük kemiklerine kadar yükselen suya bakıyor. Ben yaşlarda bir adam, geçmişine doğru ağır ağır kulaç atıyor. Havuzun kenarında yürüyen on bir yaşlarında bir kız daha şimdiden kalçalarının kıymetinin farkında.

Cinsel cazibenin sergileneceği bir yer değil burası, mekân buna izin vermiyor. Bir dolu Arzu'nun kol gezdiği bir yer olsa da, cinsel

arzu başka yerde.

Az önce betimlediğim genç adamın, tıknazca kadının, yetmişliğin, on bir yaşındakinin özel hayatlarına döndüklerinde candan bağlı oldukları birileri tarafından içtenlikle karşılandıklarını hayal ediyorum.

Güzelim benim.

Cinsel arzu karşılıklı olduğunda iki kişinin başının altından çıkan bir komplodur; kimi koşullarda dünyayı belirleyen tüm öteki komplolara meydan okuyan bir komplo. İki kişinin gizli ittifakıdır bu.

Maksat karşı tarafa, dünyanın acılarından onu esirgeyecek bir erteleme sunmaktır. Mutluluk olmasa da, bedenin acıdan olağanüstü etkilenmesine karşı fiziksel bir erteleme.

Arzuların tümü iştah kadar merhamet de içerir. Görece oranları ne olursa olsun, bu ikisi sıkıca bağlıdır birbirine. Arzunun hiç yara almadan tasavvur edilebilmesi mümkün değildir.

Bu dünyada yaralanmamış birileri varsa eğer arzudan nasiplerini almamışlar demektir.

İnsan bedeni olağanüstü yeteneklerle donatılmıştır, zarafet, cilve, vakar ve daha sayılamayacak kadar çok yetenekle; öte yandan doğası gereği insan, hiçbir hayvan bedeniyle kıyas kabul etmeyecek kadar trajik bir konumdadır. (Hiçbir hayvan çıplak doğmaz). Arzu, arzulanan bedeni trajik kaderinden koruma gayretindedir, dahası bunu başarabileceğine inanır.

Komplo, birlikte, bedenin tevarüs edeceği dinmek bilmez acıyı geçici olarak uzak tutacak ve koruma sağlayacak bir yer, bir mahal, bir muafiyet yaratmak içindir.

*Mahal* ötekinin bedeninin içindedir. Komplo, birbirinin içine kaynaşıp ayırt edilemez olmaktır. Arzu, zulaları değiş tokuş hareketidir. (Bunu rahme geri dönüş isteğine indirgemek küçümsemek demektir.)

Bir bacağa bir sevgilinin eliyle dokunmak! Uyarmak için mi, yoksa sakinleştirmek için mi fark etmez. Dokunuş uyluk, kaval ve kamış kemiklerinden daha öteye geçmek, bacağın en derinine ulaş-

mak ister; sevgilinin umuduysa, dokunuşun izini sürmek ve orada alıkoymaktır onu. Giacometti'nin Eastbourne yüzme havuzundaki bacağı (başka şeylerin yanı sıra) Arzu'dur.

Arzuda diğerkâmlık yoktur. Başından itibaren işin içinde iki beden vardır ve eğer ulaşılabilirse muafiyet her ikisini de içine alır. Bu muafiyet kısa süreli olmak zorunda olsa da vaat doludur. Böylece kısa ömürlülüğe pabuç bırakmaz – ne de kısalıkla bağlantılı ıstırap tehditlerine.

Üçüncü bir kişi tarafından gözlendiğinde, kısa bir parantezdir arzu; bizzat tecrübe edildiğindeyse kendiliğinden var olan bereket dünyasına adım atmaktır. Bolluk genellikle bir birikim olarak algılanır. Arzuysa onu lüzumsuz şeylerden arınma olarak açıklar: sessizliğin, karanlığın bolluğu.

Altın Post efsanesi geliyor aklıma. (Çocukları kurban olmaktan kurtarmıştır.) Saklı tutulduğu yerde asılı duruyor post, kıvırcık, kusursuz, kimsenin eli değmemiş ona. Marc *Annette*'i göğsüne bastırınca Altın Post oldu *Annette*. Fotoğraftaki siluetine bakınca anlarsınız.

*

Andrey Platonov'un bir gazete fotoğrafından portresini çizmiştim. Belki de kendi sözleri ilham vermişti bana bu çizim için. Rusça yazdığı için bana tercüme edilmesi gereken sözleri. Gece yarısından sonraki ilk saatlerde fısıltıyla konuşulan bir Rusça. 1899'da Voronej'de dünyaya geldi, 1951'de Moskova'da öldü. Çizimin alt tarafına bir tren bileti yapıştırıp üzerine hikâyelerinden birinden bir cümle yazdım: "Çok uzaklara gitti uzunca bir zaman için – belki de sonsuza değin."

Andrey de sıraya katıldı az önce; Katrin'in peşi sıra yürürken ona bir şeyler anlatıyor.

*Can* adlı kitabında, Özbekistan'da Aral Denizi yakınlarındaki (ıssız) bir tuz çölünde hayatlarını sürdürmek zorunda kalan bir grup göçebenin öyküsünü anlatır. Her şeylerini –yaşamak için gerekli ne varsa, mallarını, sürülerini, gelecek hayallerini ve tüm ümitlerini– kaybetmiş insanları.

Platonov bu kitabı 1935'te yazmıştı; ancak ilk kez 1960'larda, ölümünden sonra yayımlanabildi. Andrey Platonov, yoksulluk da dahil olmak üzere paylaşımcı, gezgin bir şairdi. Paylaşmak insana hakikat duygusunu yeniden kazandırır, demişti bir defasında. Katrin'e neler anlattığını işitemiyorum. Hayattaki en büyük kaybedenlerin sevildiklerini bilmeyenler olduklarına inanıyordu, onların bu cehaletlerinde yeryüzündeki her şeyden daha kutsal bir yan vardı.

Hikâyenin ortalarında, merhametsiz kış saldırıya geçmezden önceki bir gece, kahramanımız bir kadınla erkeğin çıplak kulübelerinde fısıltılarını işitir.

"Beş para etmeyiz ikimiz de," dedi kadın, "sen zayıfsın, kuvvetin az, benimse göğüslerim kuruyor, kemiklerim sızlıyor içimde..."

"Artıklarını da severim ben." dedi kocası.

Ve hepten kesildi sesleri; yegâne mutluluklarını elleriyle tutabilmek için kucaklaşmış olmalıydılar.[1]

Artıklarını da severim ben.

Bu birkaç sözcüğün taşıdığı ciddiyet, *Annette*'in duruşuyla kıyaslanacak ölçüdedir.

Kısa bir zaman önce Floransa'daydım. Duomo'ya kar yağıyordu. Köprülerin altından akan Arno yıllanmış bir kafatası rengindeydi. Şehir, kışın bir karargâh kasabası kadar soğuktu. Hava koşulları ve Toskana yamaçlarında yetişen ürünler, büyük İtalyan şehirleri içinde Floransa'nın eski zamanlardan beri en haşin ve en az tahammüllü olduğu gerçeğini gizler genelde.

Bir an geldi, buzlu sokakları terk edip Bargelo Müzesi'ne sığındım ve orada Luca della Robbia'nın renkli porselenden genç bir aziz –yoksa bir melek miydi?– tasviri ile karşılaştım. Altmışlarındayken yapmıştı onu. Sadece üç renkle çalışmış. Saçlar toprak rengi bir sarı, tüniğin yakası kuzukulağı yeşili, tünikle kep ise benzersiz della Robbia mavisi. Tenine gelince, porselen beyazı. Della Ro-

1. Andrey Platonov, *Can*, çev. Günay Ç. Kızılırmak, İstanbul: Metis, 3. basım, 2015, s. 54.

bia mavisini nasıl betimlemeli? Ege Denizi ile Meryem Ana'nın giysisinin bir karışımı, bir bellek vaadi, müziğin mavisi o. Renklerin hayatla bir alakası yok ama melek canlı gibi.

Luca'nın gençliğinde yaptığı tunç heykeller Donatello'nunkilerle eş değerdeydi. Daha sonra şehri olduğundan daha masum göstermeye yarayan renkli büstler, rölyefler ve madalyonlar üreten aile atölyesinde çalıştı; *Cantoria* (Şarkı Söyleyenler Galerisi) müzisyenler, şarkıcılar ve dans edenlerin yer aldığı bir dizi hayranlık uyandırıcı rölyeften oluşur. Müziğin hem çalanları hem dinleyenleri büyüleme gücünü bedenlerin hareketleriyle böylesine başarıyla tasvir eden başka bir sanat eseri bilmiyorum. Ona bakınca Elvis, Jim Morrison, Miles, Bird, Ferré ya da Piotr'un daha o zaman, erken Rönesans döneminde, bronz rölyeflerde hayat bulduklarını düşünebilirsiniz.

Luca da sıraya katıldı ve Andrei ona babasının demiryollarında makinistlik yaptığını, kendisinin de mühendis olmazdan önce DemiryollarıTeknik Okulu'nda öğrenim gördüğünü anlatıyor.

Luca della Robbia ressam Masaccio'nun tam anlamıyla çağdaşıydı. Masaccio yirmi dokuzunda öldü, Luca ise seksen iki yaşına kadar yaşadı. Masaccio'nun, Bargelo Müzesi'ne yürüyerek on dakika mesafedeki, Santa Maria del Carmine Kilisesi'ndeki Adem ile Havva freski, insan bedeninin doğası gereği ne denli trajik olduğunu en anlamlı bir şekilde ifade eder.

Luca şimdi Katrin'le konuşuyor; gözleri yeşil Katrin'in.

Güzeldi melek. Onun varlığıyla ilgileniyorum ben; sanat yaratma çabasının sonucuyla değil. Yüzünün ifadesini daha iyi anlayabilmek için bir çizim yaptım. O ifadeyi yakalamaya çalışırken bambaşka bir şeyin farkına vardım.

Yüz ifadesi, onun da size baktığını doğruluyor. Güzellik burada, bakmaktan zevk aldığınız şey değil, size kimin bakmasını istediğinizle ilgili! Güzellik baktığınız şeyin varlığı tarafından tanınmak ve ona dahil edilmek umudu.

Bu birisi tarafından bakılma ve tanınma umudu sadece fettan Floransalıların portreleri önünde vuku bulmaz. Otuz bin yıl önce karanlık bir mağaranın duvarına çizilmiş bir aslan da, profilinin za-

rafeti bir yana, dünyasına davet eder sizi. Belki de aynı şey insan elinden çıkmamış olan güzellikler için de geçerlidir; bir günbatımı, bir bitki, bir hayvan, bir dağ gibi. Bunlardan herhangi biri, meleğin yüz ifadesinin adeta yaptığı gibi, o umuda cevap verdiği zaman güzeldir.

*Annette*'in bakmasını belkiyoruz.

Okumayı bırak. Fotoğrafı bul. Annette'in bedeni dosdoğru bize bakıyor.

Giacometti ile Trivier *Güzelim Benim*'de görüş alanına girmekle kavuşmanın aynı hissi vereceği bir deneyim alanı arayışında. Ya da başka bir deyişle, her ikisi de bir varoluş durumuna değil, paylaşılan bir oluşum ânına tanıklık ediyor. Her ikisi de arkalarında, ileriye doğru değil bir şeye doğru atılmış bir adım bırakıyor. Bacaklarla, bakarak, sözle, dinleyerek, yalnızlıkla atılmış bir adım.

Geçen hafta torunum Mélina yürümeyi öğrendi.

Böylesi bir deneyim alanı her gün sayısız kez yaşanıyor. Fresnes'de ve Floransa'da. Ama her deneyim başka bir ad taşıyor, alanın kendisiyse adlandırılmıyor.

Güzelim benim.

*2004*

## Jitka Hanzlová: *Orman*

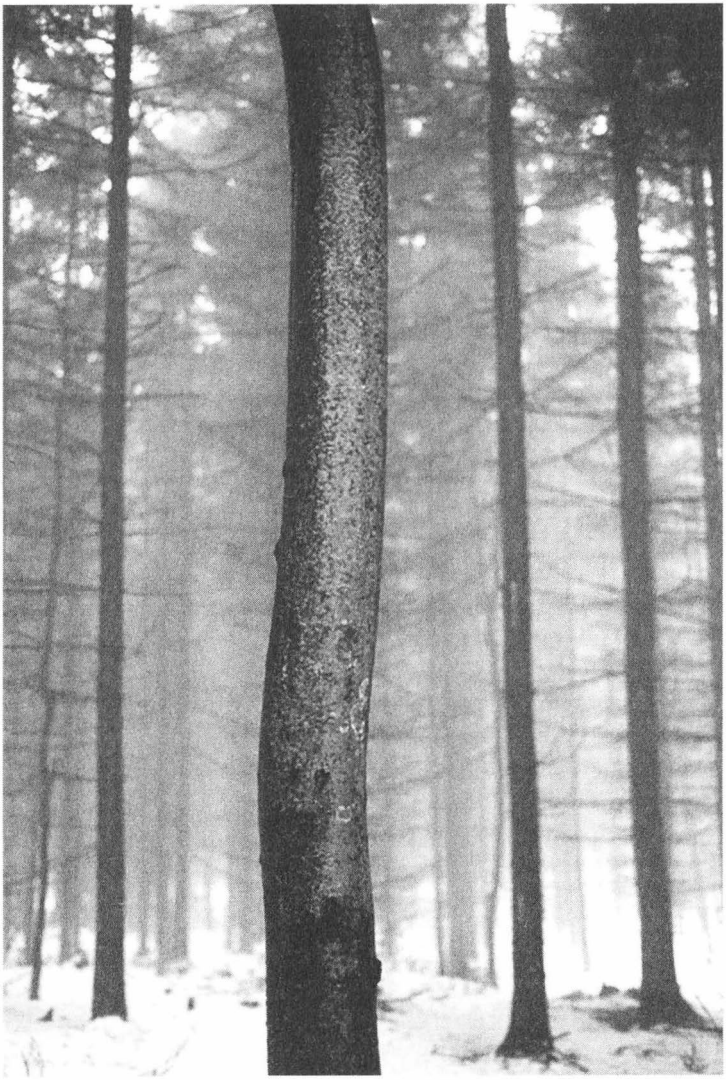
Geleceği görmek için geriye gidiyorum.
Jitka Hanzlová

Söz konusu orman çok uzaklarda, Karpat Dağları yakınlarında, çocukluğunun geçtiği küçük bir Çek kasabasının civarında. Bu resimler bir başka ormana ait de olabilirdi ama Jitka için imkânsız böyle bir şey. Yıllar boyunca hep geri gitmiş oralara; yalnız başına. Yalnız olmadığı zamanlar, fotoğraf çekmemiş.

Doğa fotoğraflarının çoğunun moda fotoğraflarından farkı yoktur. Onları hafife aldığım sanılmasın; keyif içinde geçirilen zamanlara dair olup o anları kayda geçirdikleri için böyle söylüyorum. Dağların doruklarının, çağlayanların, çayırların, göllerin, güz vakti kayın ağaçlarının öylece durup mahzun bir ifadeyle fotoğraf makinesi karşısında poz vermeleri istenir. Neden olmasın? Havalimanlarında uzun saatler geçirdikten sonra nihayet varmanın verdiği keyfin nişanesidir onlar. Doğanın evsahipliği.

Jitka'nın resimlerinde hüsnükabul yoktur. İçerden çekilmiştir hepsi de. Ormanın kuytulukları, elin eldiveni içten görmesi gibi.

"Ormanarası"ndan söz eder Jitka; zira köyünde olduğu gibi iki orman birleşmektedir aynı vadide. Lakin bu "ara" genel anlamda bütün ormanlara aittir, zira tam da bundan ibarettir ormanlar: Ağaçlarının arasında, ağaç altlarındaki sık çalılıkların ve açıklıkların arasında, güneş enerjisinden bir günlük ömrü olan böceklere kadar, tüm yaşam döngüleri ve birbirinden farklı zaman kıstasları arasında var olanlardır. Orman aynı zamanda, derinliklerine dalanlarla, bir ağacın arkasında ya da bir çalının içinde bekleyen, adı sanı bilinmeyen ve eşlik eden bir şey arasındaki buluşma yeridir. Elle tutulamayan ama ulaşılabilir uzaklıktaki bir şey. Ne sessiz ne de işitilebilir. Bu eşlik eden şeyin varlığını hisseden sadece ziyaretçiler değil-



dir, yazılı olmayan işaretleri okuyabilen avcılar ve ormancılar da kesinlikle farkındadır onun.

Sabahleyin erkenden, orman henüz uyanırken ağaçlık tepelere tırmandım. Orada durup rüzgârı, kuşların telaşsız seslerini ve hayran olduğum sessizliği içime çektim. Ve daha sonra tüm dikkatimi resme verince, çevremdeki sessizliği duymaz oldum. Bir filmdeki gibi başka bir âlemdeydim sanki. Orman hareketlenmeye başlamıştı ve kameranın vizöründen baktığımda korktuğumu hissettim. Belki bu sadece kadrajdan ve akşamın sessizliğinden dolayıydı. Sanki kuşlarla cırcır böcekleri ötmekten vazgeçmiş, rüzgâr kesilivermişti vadide. Hiç ama hiçbir şey duyulmuyordu. Ne kuşlar, ne rüzgâr, ne insanlar, ne de cırcır böcekleri. Havanın kararmasından ve bu acayip sessizlikten tüylerim diken diken oldu... Korkunun kaynağını bilemiyordum, ama derinlerden geliyordu. Bunu ilk kez böylesine şiddetle hissettim, ama bu son olmayacaktı. Kaçtım! Korkumun temelinde ne vardı? Neden? Ne hayvanlardan ne de ormandan korkarım. Güvenli bir yerdir orası.

Tarih boyunca ve tarih öncesinde sığınma ve gizlenme imkânı sağlamış olan ormanlar aynı zamanda içinde gezen birinin tamamen kaybolabileceği yerlerdir. Adeta derinliklerinde ne kadar çok şeyin gizlendiğinin mecburen farkına varmamıza yol açarlar.

Beylik laftır, fotoğraflar zamanın akışını durdurur ya da kesintiye uğratır, derler. Öyledir, ama birbirinden farklı binlerce şekilde. Cartier-Bresson'un "kritik an"ı, Atget'nin yavaşlayıp durağanlaşan ânı yakalamasından da, Thomas Struth'un zamanı merasimli bir şekilde durdurmasından da çok farklıdır. Jitka'nın orman fotoğraflarında şaşırtıcı olan –başka konulardaki fotoğrafları öyle değil– hiçbir şeyi kesintiye uğratmadıkları izlenimi vermeleridir!

Yerçekimi olmayan bir alanda ağırlık da yoktur; Jitka'nın söz konusu resimleri de zaman açısından ağırlıksızmış gibi duruyor. Sanki *zamanlararası*, belirsiz bir zamanda çekilmiş gibiler.

Ormanda, elle tutulur olmayıp da erişilebilir bir mesafede bulunan şey, bir tür zamansızlığın mevcudiyeti olabilir. Ne doğaötesi yorumların soyut zamansızlığı ne de döngüsel, mevsimlik tekrarların eğretilemeli zamansızlığı. Ormanlar zaman içinde varolur ve,

Tanrı biliyor ya, tarihe tabidir; ne var ki çoğu günümüzde gözü dönmüş bir kâr tutkusuyla akıl almaz şekilde yok ediliyorlar.

Bununla birlikte ormanın sayısız zaman ölçeği içinde kendine yer bulamayan ve bu ölçekler arasında vuku bulan "olaylar" vardır. Ne türden olaylar, diye sorabilirsiniz. Bunlardan bazıları Jitka'nın fotoğraflarında görülür. Fotoğraflarda tanınabilir her şeyi listeledikten sonra adı konulmamış kalan şeylerdir bunlar.

Eski Yunanlılar bu gibi olaylara *dryad*, orman perisi diyordu. Bergamolu oduncu arkadaşlarım ormandan apayrı bir "diyar", bağımsız bir "âlem"miş gibi söz ediyor. Wilfredo Lam, hayali orman resimlerinde bu türden olayları canlandırmıştı. Ancak bir şeyi açıkça belirtmemiz gerek. Fantaziler değil konumuz. Jitka ormanın sessizliğini dile getiriyor. Böyle bir sessizliğin tam zıddı müziktir. Müzikte olagelen her şey o müziğin kesintisiz zaman ölçeği içinde yer alır. Ormanın sessizliğinde ise bazı olaylar bu şekilde yerleştirilemez ve zaman içinde bir yere konamaz. Hal böyle olunca, izleyicinin imgelemini allak bullak ettikleri gibi kışkırtırlar da: Zira başka bir canlının zamanda süreklilik deneyimine benzerler. Oluşumlarını da, varlıklarını da hisseder ancak yüz yüze gelemeyiz bir türlü, zira onların oluşumu bize göre geçmiş, şimdiki zaman ve gelecek arasında bir yerde meydana geliyordur.

Filozof Heidegger'e göre, orman tüm gerçekliğin metaforuydu – filozofun göreviyse *Weg*'i, oduncuların izlediği patikayı bulmaktı. Heidegger "uzaklıklarla yakınlık kurmak"tan söz ederken, inanıyorum ki bu benim tanımlamaya çalıştığım orman olgusuna kendi yaklaşımını ortaya koyuyordu. Tıpkı Jitka'nın da aynı şeyi kendince ifade edişi gibi. "Geleceği görmek için geriye gidiyorum." Her ikisi de kum saatini tersine çeviriyor.

İleri sürdüğüm şeyin ne ifade ettiğini kavramak için, on sekizinci yüzyılda Avrupa'da başlayan ve modern kapitalizmin pozitivist ve doğrusal mantığıyla çok yakından bağlantılı olan zaman kavramının reddedilmesi gereklidir: tek doğrultulu, düzenli, soyut ve geri dönüşü olmayan tek bir zaman kavramının her şeyi taşıdığı anlayışının reddedilmesi. Öteki kültürlerin tümü, çeşitli zamanların bir

şekilde zamansızlıkla kuşatılarak bir arada olabileceğini öngörüyordu.

Dönüp tekrar tarihe ait olan ormanlara bakalım. Jitka'nınkinde çoğu zaman bir bekleyiş sezilir, ancak bekleyen nedir? Ayrıca beklemek, yerinde bir sözcük müdür? Sabır? Sabreden nedir? Bir orman hadisesi. Ne adını koyabildiğimiz, ne betimleyebildiğimiz, ne de yerini bilebildiğimiz, ancak hiç kuşkusuz orada olan bir hadise.

Ormanda, kesişen patikalarla –kuşların, böceklerin, memelilerin, sporların, tohumların, sürüngenlerin, eğreltiotlarının, likenlerin, solucanların, ağaçların vb. patikalarıyla– kesişen enerjilerin karmaşıklığı emsalsizdir; belki de deniz yataklarındaki bazı bölgelerde de buna benzer bir karmaşıklık vardır, lakin insan oralarda henüz taze bir işgalcidir, oysa tüm sezgisel yetileriyle ormandan gelmiştir. İnsan, en az iki zaman ölçeğinde yaşayan yegâne canlıdır: bedeninin biyolojik zaman ölçeği ve bilincinin zaman ölçeğinde. (Ona altıncı hissi bahşeden budur belki de.) Ormanda faal olup da kesişen bu enerjilerin her birinin kendine özgü bir zaman ölçeği vardır. Karıncadan meşe ağacına. Fotosentez sürecinden mayalanma sürecine. Zamanların, enerjilerin ve değiştokuşun bu anlaşılması güç yığınağında direngen tabiatlı hadiselere de rastlanır, herhangi bir zaman ölçeğine uymayan, dolayısıyla (geçici olarak?) *arada* beklemekte olan "hadiseler". İşte Jitka'nın fotoğrafladıkları bunlar.

Jitka'nın orman resimlerine uzun uzadıya bakınca, modern zaman hapishanesinden kurtulmanın imkân dahilinde olduğu giderek açıklık kazanır. Orman perileri el ediyor. Siz de aralarına karışabilirsiniz – ama eşliksiz.

*2005*



## Ahlam Shibli: *İzsürücüler*

Öncelikle basit, yalın olmak ile basitleştirmek arasındaki ayrıma bir bakalım. İlki, bir şeyin özüne inmek, indirgemekle alakalı. Ötekiyse –basitleştirmek– çoğunlukla bir iktidar savaşı sırasında çevrilen dolapların bir parçası. Basitleştirmek kendi menfaatinden başkasını düşünmeyenlerin işidir. Siyasi önderlerin çoğu her şeyi basitleştirirken, güç sahibi olmayanlar olup bitenlere basitçe tepki gösterir. İkisi arasında çoğu zaman derin bir uçurum vardır.

Şimdi hiç basitleştirmeden Ahlam Shibli'nin fotoğraflarına bakalım. Resimler, sundukları birçok şeyin yanı sıra verdikleri siyaset dersiyle de örnek oluşturuyor. Ama buna daha sonra geleceğiz. Shibli ardışık resimlerini *Trackers* (İzsürücüler) olarak adlandırıyor; bunu açıklamakta fayda var.

Günümüzde İsrail devletinde resmi kimlik sahibi oldukları halde ikinci sınıf vatandaş muamelesi gören bir milyon Filistinli yaşıyor. Basında onlardan İsrailli Arap diye bahsediliyor. Asla Filistinli denmiyor. İsrailli Araplar arasında Bedevi aileler de bulunuyor.

Bu ailelerden az sayıda erkek –yılda yüz kişiden daha az– İsrail Ordusu'na gönüllü yazılıyor. Belli bir eğitimden geçtikten sonra izsürücü olarak bilinen askeri keşif kollarında görevlendiriliyorlar. Ordu tamamen "İsrailli Araplar"dan oluşan bu izsürücülerden tehlikeli keşif çalışmalarında yararlanıyor. Komutanlık bir direniş ihtimali karşısında, arazinin kara mayınlarından temizlenmesi, keskin nişancıların ve muhtemel pusuların bertaraf edilmesi için önden onları gönderiyor. İzsürücüler başlangıçta yirmi-otuz kişilik gruplar halinde eğitiliyor. Eğitim sona erince grup dağıtılıyor ve izsürücüler birbirinden ayrı olarak İsrail Savunma Kuvvetleri IDF'nin emrine veriliyor.

Bir izsürücü üç yıllık hizmetten sonra, profesyonel askerlik için başvuruda bulunabiliyor. Profesyonellerin ücreti çok daha tatmin-

kâr. IDF Komutanlığı pek azını profesyonel olarak kabul ediyor. Profesyonel izsürücüler, yerel âdet ve alışkanlıklara aşina oldukları ve tahminlerde bulunabildikleri için İsrailli askerlere kıyasla avantajlı.

Ahlam Shibli'nin resimleri ketum, kaçamaklı ve kalıcı. Genel bilgi vermeyi asgari düzeyde tutarken, önemli ya da önemsiz hiçbir olay nakletmiyor. Resimlerin her biri sanki bir hadisenin hemen ardından çekilmiş gibi. Shibli atik davranamadığı için değil, onu asıl ilgilendiren *duygulanım* olduğu için. Kendi başlarına olaylar –en azından bu projede– onun ilgisini çekmiyor; asıl ilgilendiği şey olayların insanların hayatını nasıl etkilediği. Bu yüzden beklemeyi göze alabiliyor.

İzsürücülerin askeri eğitimini, izne çıkanları, asker mezarlarının yer aldığı bir kabristanı, Kuran'a el basarak IDF'ye sadakat yemini etmelerini, duvarlarında aile fotoğrafları olan bir evin içini, izsürücülerin profesyonel askerlik sayesinde kazandıkları paralarla ağır aksak inşa edilen evleri izliyor Shibli. Farklı mekânların her biri ister istemez bir soruyu akla getiriyor. Bu adamlar için evi kuran nedir? Ya da daha incelikli bir soru: Kendilerini nereye ve neye ait hissediyorlar?

Fotoğraflarda hiçbir zaman o fotoğraf çekilmezden hemen önce neler olduğunu bize anlatacak biri olmuyor. Yapabileceğimiz yegâne şey resimde mevcut olanlara bakıp tahminlerde bulunmak ve Shibli gibi beklemek. Dizinin tamamına (seksen beş fotoğraf) bakıldığında topluca bir fikir edinmek mümkün. Bir bütün oluşturacak şekilde birbirleriyle bağlantılılar. Ancak bu bütün ne ifade ediyor?

Bir Bedevi için ev meselesi ve bir evin kuruluşuyla ilgili her şey bir halat gibi iç içe buruludur. Bedeviler geleneksel olarak göçebe topluluklardır. Bundan iki-üç kuşak önce, özellikle Sınai'de, pek çok Bedevi aile yerleşik düzene geçti; lakin yerleştikleri topraklar başkalarına ait olduğundan toprak üzerindeki hakları asgari düzeydeydi. Belki de uzak geçmişe ait, atalardan kalma hatıraların etkisiyle ortaya kafa karıştıran bir durum çıkmıştı: Göçerler için ev bir adres değildi; beraberlerinde ne taşıyorlarsa oydu ev.

Ya izsürücüler ne taşıyor?

Ahlam Shibli ruhun derinliklerini araştırıyor. Bununla birlikte duygusallıktan uzak duruyor ve asla bir itiraf peşinde değil. Bir kenarda bekleyip sabırla izliyor. Shibli'nin hikâye anlatıcısı olduğu söylenebilir, ama onun kendine seçtiği rolü basite indirgemek olur bu. (Fotoğrafla hikâye anlatan André Kertész gibi büyük ustalar var örneğin.) Bana sorulacak olsa falcı derdim ona. Yoğun bir dikkatle gözlemleyip alametleri okuyarak tahminlerde bulunuyor ve tıpkı bir falcı gibi kesin olduğu kadar belirsizlikler de içeren kehanetini açıklıyor; iskambil falı açarcasına ihtimalleri önünüze serse de, hiçbir tercihte bulunmuyor.

Fotoğraflardan üçüne bakalım. Birincide üç izsürücü korunaklı bir yerde dinleniyor; içlerinden biri duvara bir şeyler yazıyor. İkinci resimde kafasına bir örtü çekmiş, gündüz vakti uyuyan bir adam var. Üçüncüsündeyse bir izsürücünün, evinin duvarındaki eski bir Filistin haritasının yanında, IDF askeri üniformasıyla çekilmiş kendi çerçevelediği fotoğrafları görülüyor.

Farklı şekillerde ifade edilmiş olsalar da, kimlik ve aidiyet konusunda her birinde aynı ikilem gözleniyor.

Ne taşıyorlar?

Göçebe Bedevi aşiretleri, çete savaşlarındaki maharetlerine rağmen üstünlük sağlayamayacaklarını fark ettikleri durumlarda işgal kuvvetlerine –Mısırlı, Türk ya da Britanyalı olsun– yüzyıllardan bu yana hizmet sundular geleneksel olarak. Ancak bunu yapmaktaki maksatları, çetelerinin dağıtılmamasını sağlamak, böylece girmesi neredeyse imkânsız olan kendi topraklarında bağımsız, rakipsiz yaşamayı sürdürebilmekti. Varlıklarını sürdürebilmelerini sağlayan ve çoğu zaman başarılı olan kurnazca bir taktikti bu.

Günümüzde İsrailli Bedevilerin içinde bulunduğu koşullar çok değişti. Topraklarından kovuldular ve hayatlarını sürdürebilecekleri maddi imkânlardan yoksun bırakıldılar. Öz toprakları olan Necef Çölü'nde işgalci kanun kaçağı muamelesine maruz kalıyorlar, ürünlerine IDF helikopterlerinden bitkileri zehirleyen ilaçlar püskürtülüyor.

Bunun ne anlama geldiğini bütünüyle kavrayabilmek için genel olarak Filistin'deki durumun vahametini dikkate almamız gerekir. İsrail-Filistin ihtilafı yaklaşık altmış yıldır sürüyor, dünyanın en uzun işgali olan Filistin'in askeri işgali nerdeyse kırk yıldır sürüyor. Bu işgalin nelere mal olduğunu burada tekrarlamak fuzuli; zira bu durum uluslararası topluluk tarafından tescil edildi ve kınandı. Filistinliler'in iktisadi durumu ve gündelik hayatı mahvolmuş durumda. Yasadışı İsrail yerleşimleri her hafta Filistin topraklarına tecavüze ve işgale berdevam. Yasadışı Duvar amansızca ilerliyor, ülkeden geri kalan toprakları gelecek "Bantustanlar"a bölüyor. İşgal altındaki Doğu Kudüs, parçalanarak bir Arap gettosuna dönüştürülüyor.

Süregiden bu ihtilafın –zira Filistinliler hâlâ direnişlerini sürdürüyor– gözden kaçan yanı, orantısızlığı; gerek silah, gerekse savunma güçleri arasındaki eşitsizlik. IDF helikopterlerden güdümlü füzelere, gözetleme kameralarından bilgisayarla izleme yöntemlerine, modern teknolojinin sağladığı tüm araçlarla silahlanmış durumda. Filistinlilerin ise hafif silahları, ev yapımı patlayıcıları, birkaç havan topu, intihar şehitleri ve taşları var. Yegâne üstünlükleri, savundukları şeyin adilliğine olan yılmaz inançları. Karşılarında, İsrail devleti birkaç Bedevi izsürücüyü silah altına almanın yanı sıra dünyanın megagücü ABD'nin koşulsuz desteğine sahip.

Kaynaklar ve silahlar arasındaki bu eşitsizlik, yirminci yüzyılın ortalarında sömürgelerde baş gösteren kurtuluş savaşlarını hatırlatıyor; izsürücülerin ikilemini anlamaya niyetliysek eğer, yapılacak en doğru iş bu mücadelelerin uzak görüşlü kâhini Frantz Fanon'un yazılarına başvurmak. *Siyah Deri Beyaz Maske* Fanon'un şu sözleriyle son buluyor: "Bu incelemeyi noktalamadan önce, isterdik ki bizimle birlikte herkes evrensel bilincin açı boyutunu kavramış olsun."[1] (Ahlam Shibli, *İzsürücüler*'i anlatırken çoğu zaman Frantz Fanon'a atıfta bulunuyor.)

Cezayir'de çalışan Martinikli psikiyatri uzmanı Frantz Fanon,

1. Frantz Fanon, *Siyah Deri Beyaz Maske*, çev. C. Koytak,İstanbul: Versus, 2009, s. 261.

sömürge tahakkümünün, işgalci güçlerle yerli halk arasındaki imkân eşitsizliğinin, silahlılarla silahsızların her karşılaşmasında hissedilen derin nefretin bir isyana yol açma ihtimalinin yanı sıra, insanın benlik duygusunu koruyan sadakatler açısından da ne denli yaralayıcı olabileceğini aydınlatan açıklamalarda bulundu. Ve bu durumun en sık ve en yaralayıcı biçimiyle yoksulun yoksulu, en mağdur ve en çok ezilenlerin başına geldiğini vurguladı.

Daha açıklayıcı olmak için bir imgeden yararlanabiliriz. Bunun tam zıddı olan megalomaniyi, kendini olduğundan çok daha büyük görme hastalığını tasavvur edelim. Megaloman için bir başka kimseyle her karşılaşma, kendi azametini yansıtan bir aynadır. Benlik duygusunu yitirmiş olan sömürgeleştirilen için ise her karşılaşma, kendini lekelenmiş bir cellabi içinde gördüğü aynadır. Bu aynaların her ikisi de ötekinin gerçek kimliğini gizler. Öyle ki, lekeli cellabiyle bir ilişkisi olmadığını kanıtlama çabası içindeki sömürgeleştirilen, kendine zulmedenin üniformasını giymeyi ya da bayrağını taşımayı hayal eder. Düşmanının değil, kendisine zulmedenin.

Filistin halkının en mağdur kesimi olan Bedeviler, göçebe hayatın sağladığı özgürlüğü ve ondan kaynaklanan gururu büyük ölçüde yitirmiş bulunuyorlar. Böylece Fanon'un öngördüğü gibi ikiye bölünüp parçalanıyor ve zalimin maskesini takıyorlar. Birçoğu adını değiştiriyor; Ahmedler José, Muhammedler Moshe oluyor. Ne ki izsürücüler bunu yapmakla öz bedenlerine, lekeli cellabinin sahte imgesiyle kara çalınan soylu bedenlerine kavuşamıyor.

Örtüyü kafasına çekip uyuyan adam ne düşlüyor? Kimse bir başkasının ne düşlediğini tahmin edemez. *Lakin kendi düşünü tahmin edebilmesi de pek mümkün görünmüyor.*

İzsürücüler muhtemelen buna benzer bir şey taşıyor.

Ahlam Shibli'nin fotoğraflarında İsrail-Filistin ihtilafıyla ilgili doğrudan bir siyasi yoruma rastlanmaz; sloganculıktan uzak durur. Ancak günümüzün küresel bağlamında yaptığı işlerin siyasal önemi olduğuna ya da --daha önce dediğim gibi– örnek teşkil ettiğine inanıyorum. Açıklamaya çalışacağım bunu.

Ahlam Shibli de Bedevi bir aileden geliyor. Küçük bir kızken

Celile'de keçi güdermiş. Daha sonra, üniversiteyi bitirince fotoğrafçı olmuş, uluslararası üne sahip bir fotoğrafçı.

Çok zaman önce, bu fotoğraflarda gösterdiği izsürücülere tam karşıt bir hayati seçim yaptı. Filistin davasının haklılığına inanıyor; yasadışı İsrail İşgali'ne bir yurtsever ve fotoğrafçı olarak karşı çıkıyor. Filistinlilerin çoğu gibi, ona göre de izsürücüler vatan haini sayılabilir. Filistin halkına zulmeden bir orduya katılıp, bu orduya karşı fiilen direnenleri yakalamak ve öldürmek için tuzağa düşürüyorlar. Vatan hainleri... Bazı koşullarda onlara buna göre davranmak yerinde olur.

Buna rağmen Ahlam Shibli bu basitleştirici yaftanın altındakini araştırma, öteki tarafa geçme ihtiyacı duyuyor. Kendisi de Bedevi olduğundan mı? Belki de, ama bu safiyane bir soru. Önemli olan sonuç. Kendisi de Bedevi olduğu için, yaftanın altında bulunanı araştırması ve keşfetmesi, aradığı şeyi bulması mümkün oldu. Bu fotoğraflarla bir soru sordu: İzsürücü olmaya karar veren bu insanlar nasıl bir bedel ödüyor? Ardından bu soruya verilen şaşırtıcı cevapları karanlık odasında çalışırken buldu. Sonra da bunları herkesle paylaştı.

Bu nasıl siyasi oluyor peki? Walter Benjamin, yirminci yüzyılın ortasında, "Bugün içinde bulunduğumuz olağanüstü hal istisna değil kuraldır. Bu kavrayışa uygun bir tarih mefhumu geliştirmeliyiz," diye yazmıştır.

Böyle bir tarih mefhumu bağlamında her basitleştirmenin, her yaftanın iktidar sahiplerinin işine yaradığını görmemiz gerekir; iktidardakilerin gücü arttıkça basitleştirmelere olan ihtiyaçları da artacaktır. Öte yandan bu kör gücün zulmünü çekenlerin ya da ona karşı savaşanların çıkarlarına şimdi ve uzun vadede hizmet etmek, ancak çeşitliliği, farklılığı ve karmaşıklığı kavramak ve kabul etmekle mümkün olabilecektir.

Bu fotoğraflar bu türden bir kavrayış ve kabule bir katkıdır.

Frantz Fanon'u bir kez daha alıntılayarak bitirmek istiyorum:

Hayır, kimseye yetişmek istemiyoruz. Yapmak istediğimiz şey şudur: Gece gündüz, her an her dakika insanın, her insanın yanında yürümek.

Kervanın saflarını sıklaştırmak gerekir; çünkü kervanın arası açılırsa her öbek ancak önündekini görür, insanlar artık birbirlerini tanıyamayacakları kadar, gitgide daha az karşılaşacakları, birbirleriyle gitgide daha az konuşacakları kadar birbirlerinden ayrı düşerler.[2]

*2007*

2. Frantz Fanon, *Yeryüzünün Lanetlileri*, İstanbul: Versus, çev. Şen Süer, s. 306-7.

# Resim ve Fotoğraflar

s. 20 Bolivya ordusu subayları ve gazeteciler Che Guevara'nın cesedine bakıyor; Ekim 1967.
s. 22 Dr. Nicolaes Tulp'un *Anatomi Dersi*, Rembrandt, 1632.
s. 25 Ölü İsa'ya Ağıt, Andrea Mantegna, 1480.
s. 40 *Der Sinn des Hitlergrusses* (Hitler selamının anlamı), Ekim 1932.
s. 55 Dansa Giden Köylüler, August Sander, Westerwald, 1914.
s. 56 Köy Bandosu, August Sander, Westerwald, 1913.
s. 58 Protestan Misyonerler, August Sander, Köln, 1931.
s. 66 Bay Bennett'in Portresi, Paul Strand, Vermont, 1944.
s. 77 Istırap (Sevdiklerini arayış), Dmitri Baltermants, Kerch Yarımadası, Ocak 1942.
s. 81 Atlı adam. (Hakkında bilgi yok)
s. 85 Kitap yakan Nazi askerleri ve öğrenciler, Opernplatz, Berlin, 10 Mayıs 1933.
s. 93 Bir Kızıl Süvari Yola Çıkıyor, André Kertész, Budapeşte, Haziran 1919.
s. 111 Uyuyan delikanlı, André Kertész, Budapeşte, 25 Mayıs 1912.
s. 113 Arkadaşlar, André Kertész, Estzergom, 3 Eylül 1917.
s. 115 Sevgililer, André Kertész, Budapeşte, 15 Mayıs 1915.
s. 124 Uyuyan Hacı, Markéta Luskacova, Levoča, Slovakya, 1968.
s. 133 Bir Amerikan askerinin Saipan Dağı'da bulduğu ağır yaralı bir bebek, W. Eugene Smith, Haziran 1944.
s. 136 Duvar dibindeki genç, Chris Killip, Jarrow, Tyneside, 1976.
s. 154 İsimsiz. (Çatıda güneşlenen kitap okuyan kadın), André Kertész, 1964.
s. 163 Calvados, Martine Franck, Cabourg, 1985.
s. 174 Jean Mohr, John Berger'in taslağı.
s. 184 Sebastião Salgado ve John Berger.
s. 187 Ruandalı Tutsi ve Hutu mülteciler için Tanzanya'da kurulan Benako kampında ilk gün, Sebastião Salgado, 1994.

s. 192 "Gizli Hakikat" / *Nearly Invisible*, Moyra Peralta, 2001.
s. 204 İsimsiz, Marc Trivier, 1989.
s. 208 *Annette*, Marc Trivier, Basel, 1989.
s. 216 "Orman" serisinden, isimsiz, Jitka Hanzlová, 2000-2005.
s. 220 İsimsiz (*İzsürücüler* no. 57), Ahlam Shibli, Beit Gubrin İsrail askeri üssü, 2005.

# Kaynaklar

"Emperyalizmin Sureti": John Berger, *The Moment of Cubism*, Londra: Weidenfeld & Nicolson, 1969. İlk defa 26 Ekim 1967 ve 18 Ocak 1968'de *New Society*'de yayımlanmıştır; John Berger, *Selected Essays and Articles: The Look of Things*, Harmondsworth: Penguin, 1972 ve *Selected Essays*, Londra: Bloomsbury, 2001 içinde yeniden basımı yapılmıştır; Türkçesi: " 'Che' Guevara", *O Ana Adanmış* içinde, hazırlayanlar: Yurdanur Salman ve Müge Gürsoy Sökmen, İstanbul: Metis, 1988.

"Bir Fotoğrafı Anlamak" ve "Fotomontajın Siyasette Kullanımı": *The Look of Things*. İlk defa, sırasıyla, 17 Ekim 1968 ve 23 Ekim 1969'da *New Society*'de yayımlanmışlardır; her iki yazı daha sonra *Selected Essays*'de yeniden basılmıştır.

"Istırabın Fotoğrafları", "Takım Elbise ve Fotoğraf", "Paul Strand" ve "Fotoğrafın Kullanımları": John Berger, *About Looking*, Londra: Writers and Readers, 1980. İlk defa, sırasıyla, 27 Temmuz 1972, 22 Mart 1979, 30 Mart 1972 ile 17 ve 24 Ağustos 1978'de (iki kısım halinde, küçük farklılıklarla) *New Society*'de yayımlanmışlardır; *Selected Essays*'de hepsi yeniden basılmıştır; Türkçeleri ilk kez *O Ana Adanmış*, İstanbul: Metis, 1988 içinde yer almıştır.

"Görünümler" ve "Öyküler": John Berger, *Another Way of Telling*, Londra: Writers and Readers, 1982; "Görünümler"in Türkçesi ilk kez *O Ana Adanmış*, İstanbul: Metis, 1988 içinde yer almıştır.

"Köylülerin İsası": John Berger, *Keeping a Rendezvous*, Londra: Granta, 1992. İlk defa Markéta Luskacová'nın *Hacılar* sergisinin kataloğunda yayımlamıştır, Londra: Arts Council, 1985.

"W. Eugene Smith": 1988 dolaylarında yazılmış ve daha önce hiçbir yerde yayımlanmamıştır.

"Eve Dönüş": Chris Killip'in *In Flagrante*'si (Suçüstü) için yazdığı sonsöz, Londra: Seeker & Warburg, 1988.

"Geçim Yolları": Nick Waplington'ın *Living Room* (Oturma Odası) sergisinin kataloğundan, New York: Aperture, 1991.

"André Kertész": İlk defa 1996'da Almanca çevirisiyle *Die Weltwoche*'de yer almıştır. İngilizce orjinali daha önce hiçbir yerde yayımlanmamıştır.

"Metroda Dilenen Adam": John Berger, *Photocopies*, Londra: Bloomsbury, 1996; Türkçesi daha önce *Fotokopiler*, çev. Cevat Çapan, İstanbul: Metis, 1999 içinde yayımlanmıştır.

"Martine Franck": "Sunuş", Martine Franck, *One Day to the Next*, Londra: Thames & Hudson, 1998 içinde yayımlanmıştır.

"Jean Mohr: Bir Portre Taslağı": "Sunuş", Jean Mohr, *At the Edge of the World*, Londra: Reaktion, 1999 içinde yayımlanmıştır.

"Gezegen Boyu Felaket": Yönetmenliğini Paul Carlin'in yaptığı *The Spectre of Hope* / Umut Hayaleti filminden, Icarus Films, 2001. Metnin bir bölümü 18 Mayıs 2001'de *Guardian*'da yayımlanmıştır.

"Tanıma": "Sunuş", Moyra Peralta, *Nearly Invisible*, Londra: Inside Eye, 2001 içinde yayımlanmıştır.

"Cartier-Bresson'a Saygı": "John Berger pays tribute to his good friend" (Berger eski dostuna hürmetlerini sunuyor) başlığıyla 8 Ağustos 2004'te *Observer*'da yayımlanmıştır.

"Burası ile Başka Bir Zaman Arasında": Marc Trivier'nin 2005'te yapılması planlanan bir fotoğraf sergisi için yazılmış, daha önce hiçbir yerde yayımlanmamıştır.

"Marc Trivier: *Güzelim Benim*": Marc Trivier, *My Beautiful*, Nord-Pas-de Calais: Centre Régional de la Photographie, 2004 içinde yayımlanmıştır.

"Jitka Hanzlová: *Orman*" ve "Ahlam Shibli: *İzsürücüler*": John Berger, *Hold Everything Dear*, Londra: Verso, 2007. "Jitka Hanzlová: Orman" ilk defa fotoğrafçının aynı adı taşıyan kitabında yayımlanmıştır, Gottin-

gen: Steidl, 2005. "Ahlam Shibli: *İzsürücüler*" de yine aynı şekilde ilk defa Shibli'nin Adam Szymczyk tarafından yayına hazırlanan kitabında yer almıştır, Köln: Verlag der Buchhandlung Walther König, 2007. Her iki yazı Türkçede ilk kez "Dikkatle Bakınca - İki Kadın Fotoğrafçı" başlığı altında *Kıymetini Bil Herşeyin*, çev. Beril Eyüboğlu, İstanbul: Metis, 2009 içinde yer almıştır.

## John Berger

# Bir Fotoğrafı Anlamak

John Berger'ın yazılarını okumaktan neden bu kadar zevk alıyoruz? Birincisi, Berger düşünmeye büyük bir dikkat yöneltiyor. Düşünce onun için asla bir jest ya da entelektüel egzersiz değil. Küçük bir çocukken sahip olduğu içgüdüsel merakı hayatı boyunca sürdürüyor. Baktığı nesneyle içtenlik ve şefkatle özdeşleşmesinden gelen, bizleri de içine çeken bir hakikat var yazılarında. İkincisi, yalın bir biçimde tanımladığı o estetik ölçüt: "Bu eser insanların toplumsal haklarını öğrenmelerine katkıda bulunuyor mu, onları haklarını talep etmeye teşvik ediyor mu?" Ve bir de: İnceleme Berger için hiçbir zaman sadece bir eleştiri ve sorgulamadan ibaret değil, bize her zaman fotoğrafa dair görünür ya da görünmez bir hikâye de anlatıyor. Aynı zamanda bir hikâye anlatıcısı o.

Geoff Dyer'ın hazırladığı, fotoğraf konusuna odaklanmış bu derlemede Berger'ın önceki kitaplarından bölümlerin yanı sıra, sergi ve kataloglar için yazılmış ama herhangi bir kitabında yer almamış metinler okuyacaksınız.




Metis Sanatlar ve İnsan
ISBN-13: 978-605-316-022-9

Metis Yayınları
www.metiskitap.com