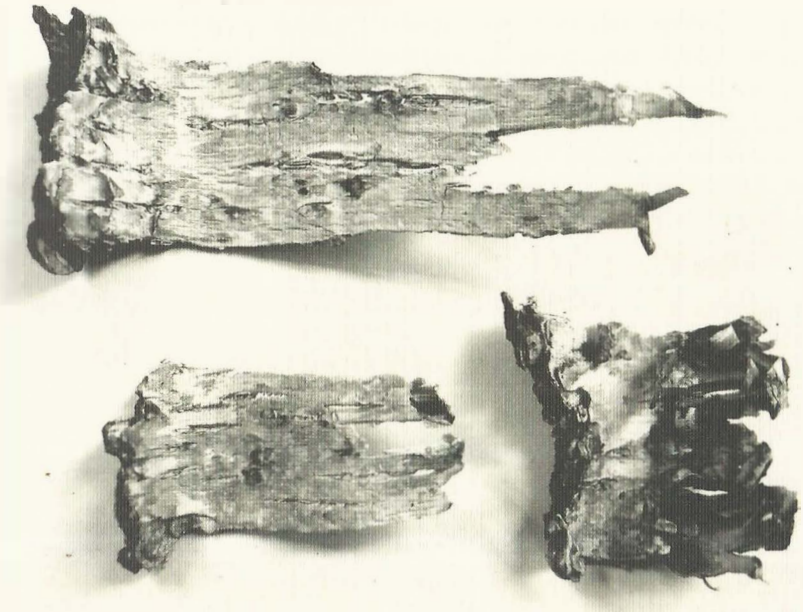
# KABUKLAR

•

## Georges Didi-Huberman



Fransızcadan Çeviren: **Elif Karakaya**

KABUKLAR • Georges Didi-Huberman

*Lemis Yayın* 9

*ISBN* 978-605-86729-8-7

*1. Baskı* 2018, İstanbul

*Écorces* © 2011, Les Éditions de Minuit

*Kabuklar* © 2017, Lemis Yayın

*Yayına Hazırlayan* Baran Bilir

*Fransızcadan Çeviren* Elif Karakaya

*Tüm Fotoğraflar* © Georges Didi-Huberman

*Baskı ve Cilt* Sena Ofset
2. Matbaacılar Sitesi 4NB 7-9-11
Topkapı/İstanbul
*tel* 0212 613 38 46
*sertifika no* 12064

www.lemisyayin.com

Acıbadem Mah. Ulusuluk Sok. 51/1 Kadıköy, İstanbul

*tel* 0216 326 96 27

*e-mail* iletisim@lemisyayin.com

*sertifika no* 25617

# KABUKLAR

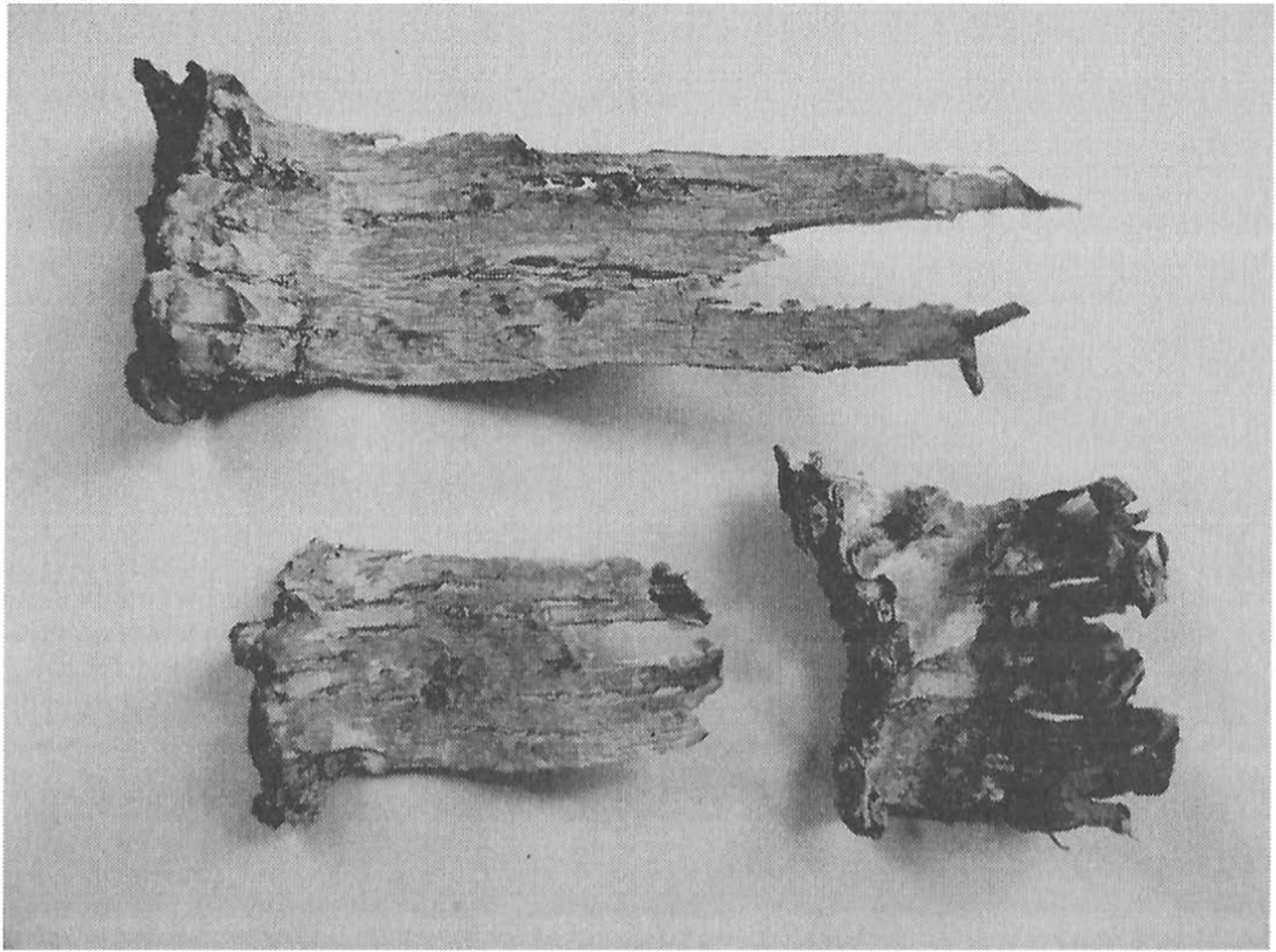
•

## Georges Didi-Huberman

Fransızcadan Çeviren: **Elif Karakaya**

“Her bedenin kendi yitirdiğini arayarak gezindiği barınak. Öyle geniş ki tüm arayışlar nafile. Öyle dar ki tüm kaçma girişimleri nafile. [...] Çok geçmeden her şey donup kalıyor. Belki de barınaktaki günlerinin sonu geliyor. Birkaç saniye sonra her şey yeniden başlıyor. Bu ışığın arayış halindeki gözlere etkisi. Aramayı bırakıp yere dikilen veya kimsenin olamayacağı uzak tavana doğru kaldırılan gözlere etkisi.”

Samuel Beckett, *Le Dépepleur*



Bir kâğıdın üzerine üç küçük kabuk parçası koydum. Baktım. Bakmak hiç yazılmamış bir şeyi okumama yardım eder belki diye düşünerek baktım. Üç küçük kabuk parçasına sanki alfabe öncesi bir yazının üç harfiymiş gibi baktım. Belki de yazılmayı bekleyen bir mektubun başıymış gibi, ama kime hitaben? Fark ettim ki, onları beyaz kâğıdın üzerine rasgele, kendi dilimin yazıldığı doğrultuda yerleştirmişim. Her "harf" soldan, kabukları ağacın gövdesinden koparmak için tırnaklarımı geçirdiğim yerden başlıyor. Sonra sanki uğursuz bir akıntı gibi, çatallanan bir yol gibi sağa doğru yayılıyor. Bu çizik çizik yayılış, vaktinden önce parçalanan kabuğun o dokusu.

Bunlar birkaç hafta önce Polonya'daki bir ağaçtan koparılan üç parça. Zamanın üç parçası. Benim zamanım da bu parçalarda: Bir parça hafıza, okumaya çalıştığım, yazılı olmayan şu şey; bir parça şimdiki zaman, orada, beyaz kâğıdın üzerinde, gözümün önünde; bir parça arzu, yazılmayı bekleyen bir mektup, ama kime hitaben?

Çoktan yıpranmış yüzeyleri gri, hatta neredeyse beyaz üç parça. Huş ağacının tipik özelliği. Yanmış bir kitabın kalıntıları gibi, kıvrımlar halinde tarazlanır. Öteki yüzeyi –bunu yazdığım sırada– hâlâ ten gibi pembeydi. Gövdeye öyle sıkı tutunuyordu ki. Tırnaklarıma direndi. Ağaçlar da tenlerine tutunur.

Muhtemelen bu üç kabuk parçasının iki tarafı da zaman geçtikçe grileşecek, neredeyse beyazlaşacak. Onları saklayacak mıyım, bir kenara mı koyacağım, unutacak mıyım? Eğer öyleyse, hangi zarfımın içinde? Kütüphanemin hangi rafında? Çocuğum ben öldükten sonra bu kalıntılara rastladığında ne düşünecek?



Birkenau'nun huş ağaçları. Auschwitz kampı idarecilerinin, bilindiği gibi, özellikle Avrupa'daki Yahudi halklarının imhasına tahsis etmek istediği yer, ismini bu ağaçlardan alır – *birken* "huş ağaçları", *birkenwald* "huş ormanı" demektir. *Birkenau* kelimesinin sonundaki *au* eki, huş ağaçlarının yetiştiği çayırı belirtir, dolayısıyla bu bir *yer* adıdır. Ama bunlar hakkında konuşurken bir arkadaşımın fark etmemi sağladığı gibi, bu –zaten– acının kendisini de ifade eden bir kelimedir. Almancada *au!* ünlemi, Fransızcadaki *aïe!* veya İspanyolcadaki *ay!* gibi, ıstırabın en dolaysız ifadesidir. Saplantılarımızla beceriksizce kuşatılan kelimelerin derin ve çoğunlukla korkunç müziği. Lehçede buraya *Brzezinka* derler.

Huşlar çorak, ıssız veya silisli topraklara özgü ağaçlardır. Onlara "öncü fideler" denir, çünkü yabani bir fundalık ormana dönüşmeye başladığında ilk yetişen ağaçlar genellikle onlardır. Bunlar, örneğin Rus edebiyatında olduğu gibi, gölgesinde sayısız aşk hikâyesinin, manzum ağıdın geçtiği çok romantik ağaçlardır. Birkenau'nun huş ağaçlarının (bunlar tam da fotoğraflarını çektiğim ağaçlar, zira ılıman ülkelerde otuz yıldan fazla yaşamayan huş ağacı burada, Polonya topraklarında yüz yıla kadar hatta daha uzun bir süre dayanır) gölgesinde *Sonderkommando* üyelerinin, yani cesetlerle ilgilenmekle yükümlü, kendileri de ölüme mahkûm bu Yahudi

tutsakların küllere gömdüğü, kısmen silinmiş birkaç elyazmasından başka tanığı olmayan binlerce dram gerçekleşti.

Güzel bir haziran günü boyunca Birkenau'nun huş ağaçları arasında yürüdüm. Gökyüzü ağırlaşmıştı. Hava sıcaktı, tabiat çok canlıydı: Masum, cıvıl cıvıl, yaşama uğraşında ısrarcı. Ağaçların etrafında çılgına dönmüş arı sürüleri. Bazı Slav dillerinde huş kelimesi yeniden gelen baharla ilişkilendirilir, ağaçlarda yeniden dolaşmaya başlayan usareyi çağrıştırır. Rusya'da, haziran ayının başında, huş ağacının, bu millî ağacın verimliliği onuruna "yeşil hafta" kutlanır. Huş aynı zamanda Kelt takviminin ilk ağacıdır, onun bilgeliği simgelediği söylenir.

Arayış halindeki gözlerime bu ışığın ne gibi bir etkisi var? Aramayı bırakıp yere diktiğim veya ağaçların tepesine doğru kaldırdığım gözlerime ne gibi bir etkisi var?



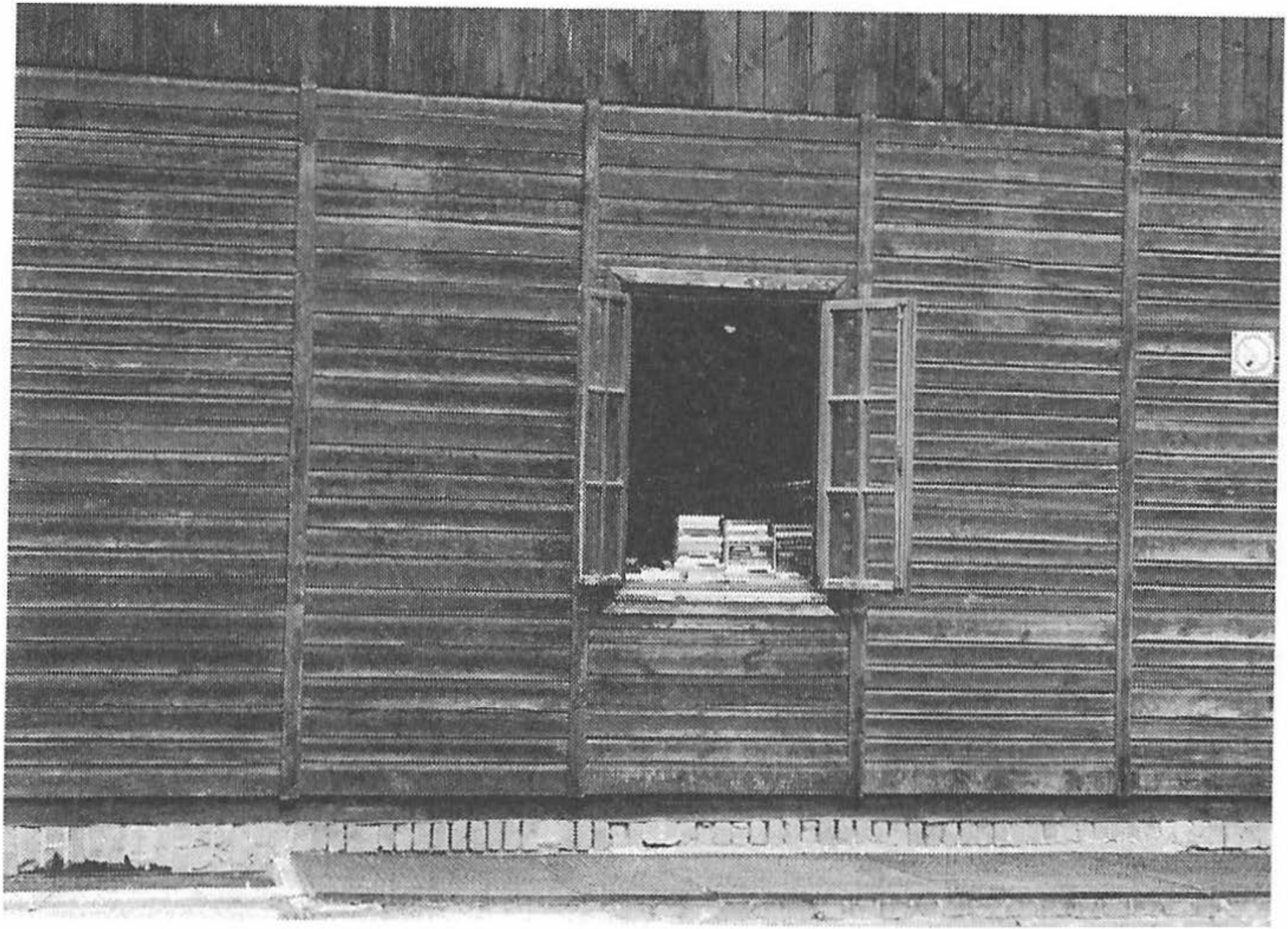
Antikçağda, daha sonra ortaçağda, huş ağaçlarının kabuğu yazı ve tasvirler için zemin olarak kullanılırdı. Ahşap, tuğla, çimento ve dikenli tellerin hâkim olduğu bu yerin ziyaretçilerini, üzerinde kurukafa işareti olan, beyaza boyalı bir tahta parçası karşılıyor. Siyah beyaz resim 1945'ten, yani bu uyarının artık bir şey ifade etmediği zamandan bu yana tıpkı bir huş ağacının kabuğu gibi pul pul olmuş. Ama hâlâ gayet okunaklı ve onunla birlikte onu geçersiz kılan zaman da okunuyor. Birkaç çivisi düştüğünden, yakın zamanda tabelayı modern bir yıldız vidayla onarmak zorunda kalmışlar.

Auschwitz-Birkenau kompleksine bir pazar sabahı çok erken, giriş henüz serbestken (düşününce ne tuhaf bir sıfat, ama hayatımıza her an anlam veren, mesela meşhur demir kapıda son derece belirgin harflerle yazılı *Arbeit macht frei* cümlesini okuduğumuzda kuşkuyla yaklaşmayı bilmemiz gereken bir sıfat bu), daha iyi bir ifadeyle, ziyareti bir rehber eşliğinde yapmanın henüz zorunlu olmadığı bir vakitte vardım. Metronunkilerle tamamen aynı, metalik turnikeler hâlâ açıktı. Yüzlerce kulaklık stantta asılıydı. "Engelli" koridoru hâlâ kapalıydı. Milli tabelalar (*Polski*, *Deutsch*, *Slovensky*...) hâlâ raflarda diziliydi. *Kino* salonu henüz boştu.

Orada burada başka tabelalar: Turnikeyi geçince duvarda görülen, doğru yönden sapmama ihtarında

bulunan veya yolun "serbest" olduğunu belirten, huş ağaçlarının yaprakları gibi yeşil bir ok. İnsan trafiğini yönlendirmek için her yerde öyle çok tabela var ki. Üzeri kırmızı bir yıldırımla çizilmiş *Vorsicht* ("Dikkat!") kelimesini ve onun yanındaki *Hochspannung-Lebensgefahr*, yani "Yüksek gerilim" ve "Yaşam tehlikesi" –burada ölüm tehlikesi demek isteniyor elbette– yazısını okuyorum. Ama bence, bu *Vorsicht* kelimesi bugün daha farklı tınlıyor: Daha ziyade görme duyumuzu (*sicht*) mekânın "önüne" (*vor*), zamanın "öncesine" (*vor*) yöneltmeye bir davet, hatta gördüklerimizin bir nedeni (*vor Hunger sterben*, yani "açlıktan ölmek" ifadesinde olduğu gibi). Kamplardaki "şey" [chose] üzerindeki etkisi hâlâ irdelenen o neden [cause] veya "ilk şey" (*Ursache*).

Dört bir yandan karşımıza çıkan daha birçok tabela: Lehçe, İngilizce ve İbranice olmak üzere üç dilde, beyaz renkle yazılmış metinlerin, siyah zemin üzerinde göze çarptığı steller. Veya "girilmez" tabelalarını andıran, daha bayağı işaretler: sessiz olunuz, mayoyla girilmez, sigara içilmez, yiyecek ve içecekle girilmez (üzeri kırmızı bir çarpıyla çizilmiş bir hamburger ve büyük bir bardak kola resmi), cep telefonunuzu kapatınız, radyonuzu kapalı tutunuz, kamp içinde valizle gezmeyiniz, bebek arabasıyla dolaşmayınız, blokların içinde flaşlı fotoğraf makinesi veya kamera kullanmayınız, köpeğinizi girişte bırakınız.



Auschwitz kampındaki bu baraka ticari bir standa dönüştürülmüş: Kılavuzlar, tanıklık kitapları, kasetler, Nazi toplama kampı sistemi üzerine eğitici eserler satılıyor. Görünüşe bakılırsa kamptaki bir gardiyan ile bir tutsağın aşkını anlatan çok bayağı bir çizgi roman bile satılıyor. Yani sevinmek için biraz erken. *Lager* (kamp) olarak Auschwitz –bu barbarlık yeri– bir kültür yerine –"Devlet Müzesi" olarak Auschwitz'e– dönüştürülmüş ve bu da isabetli olmuş. Bütün mesele bu barbarlık yerinin ne tür bir kültürün örneği haline geldiğini anlamakta.

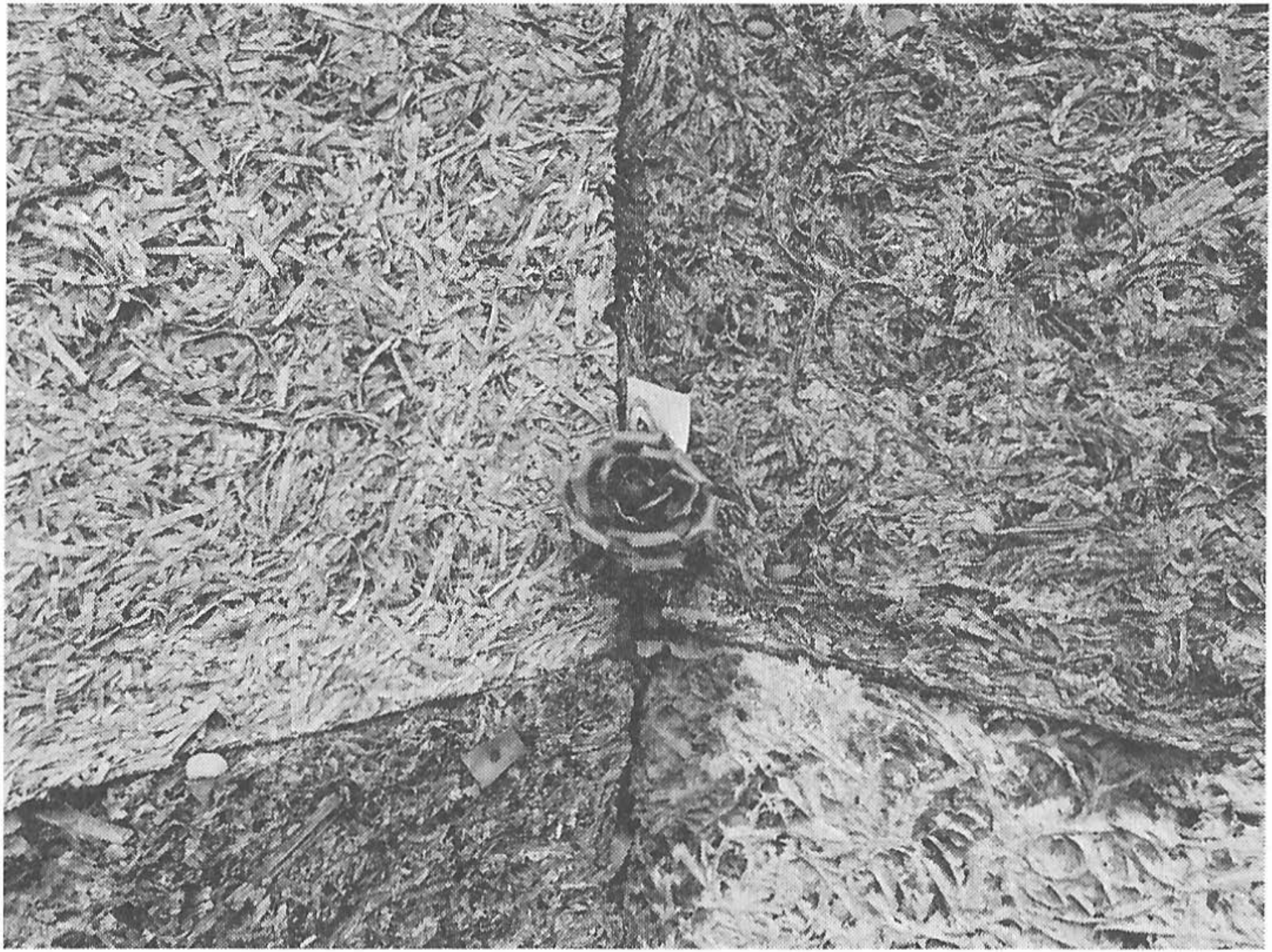
Bir kamp sıfatıyla Auschwitz'te, bir "barbarlık yeri" bağlamında bir hayat, bir hayatta kalma mücadelesi ile devlet müzesi sıfatıyla Auschwitz'te, bir "kültür yeri" bağlamında geriye kalmanın kültürel formları üzerine bir tartışma arasında hiçbir bağlantı yokmuş gibi görünüyor. Yine de bir bağlantı var. Barbarlık yeri –orada milyonlarca insanın hayatını hiçe saymak için uğraşan herkesin fiziksel ve tinsel enerjisiyle tasarlandığı, düzenlendiği ve desteklendiğinden– belli bir kültürle mümkün oldu: antropolojik ve felsefi bir kültürle (örneğin ırk), siyasi bir kültürle (örneğin milliyetçilik), hatta estetik bir kültürle (örneğin bir sanatın "aryan", bir diğerinin "dejenere" olabileceğini söylemeye imkân veren). Kültür, tarih pastası üzerindeki çilek değildir; tarihin –ne kadar "barbar" veya "ilkel" olsalar da– kararlar

ve eylemlerin tam ortasında biçim ve görünürlük kazandığı bir çatışma yeridir daima.



Bir kuş gelip yanıma konduğunda dikenli tellerin yanında yürüyordum. Yanı başımdaydı, ama diğer yandaydı. Muhtemelen, tel örgülere aldırış etmeyen bu hayvanın özgürlüğünden etkilenerek bir fotoğraf çektim, pek düşünmeden. 1944 Ekim'inin başında burada, Auschwitz'te ölen on iki yaşındaki Eva Bulová'nın 1942'de Theresienstadt kampında çizdiği kelebekleri hatırladım belki de. Ama bugün bu fotoğrafa bakarken, bambaşka bir şey fark ediyorum: Arka planda, kampın pastan ötürü çoktan kararmış ve öndeki dikenli tellerden farklı, kendine has bir "örgüsü" olan elektrikli telleri görülüyor. Bu öndekilerin rengi –açık gri– bana oraya yeni koyulduklarını düşündürüyor.

Bunu anlamak dahi yüreğimi sıkıştırıyor. Bu demek oluyor ki, bir "barbarlık yeri" (kamp) olarak Auschwitz, arkadaki dikenli telleri 1940'lı yıllarda yerleştirdi, öndekiler ise bir "kültür yeri" (müze) olarak Auschwitz tarafından çok daha yakın bir zamanda koyuldu. Hangi sebeple? Ziyaretçi akınını yönlendirmek amacıyla dikenli telleri "yöresel bir renk" olarak kullanmak için mi? Zamanla tahrip olan bir tel örgüyü "restore" etmek için mi? Bilmiyorum. Ama bana öyle geliyor ki, kuş tarih ve mekânın aynı parçasının çok farklı iki düzenlenişinin, fena halde ayrışmış iki zamansallığın arasında duruyordu. Kuş bilmeden barbarlık ile kültürün arasında duruyordu.



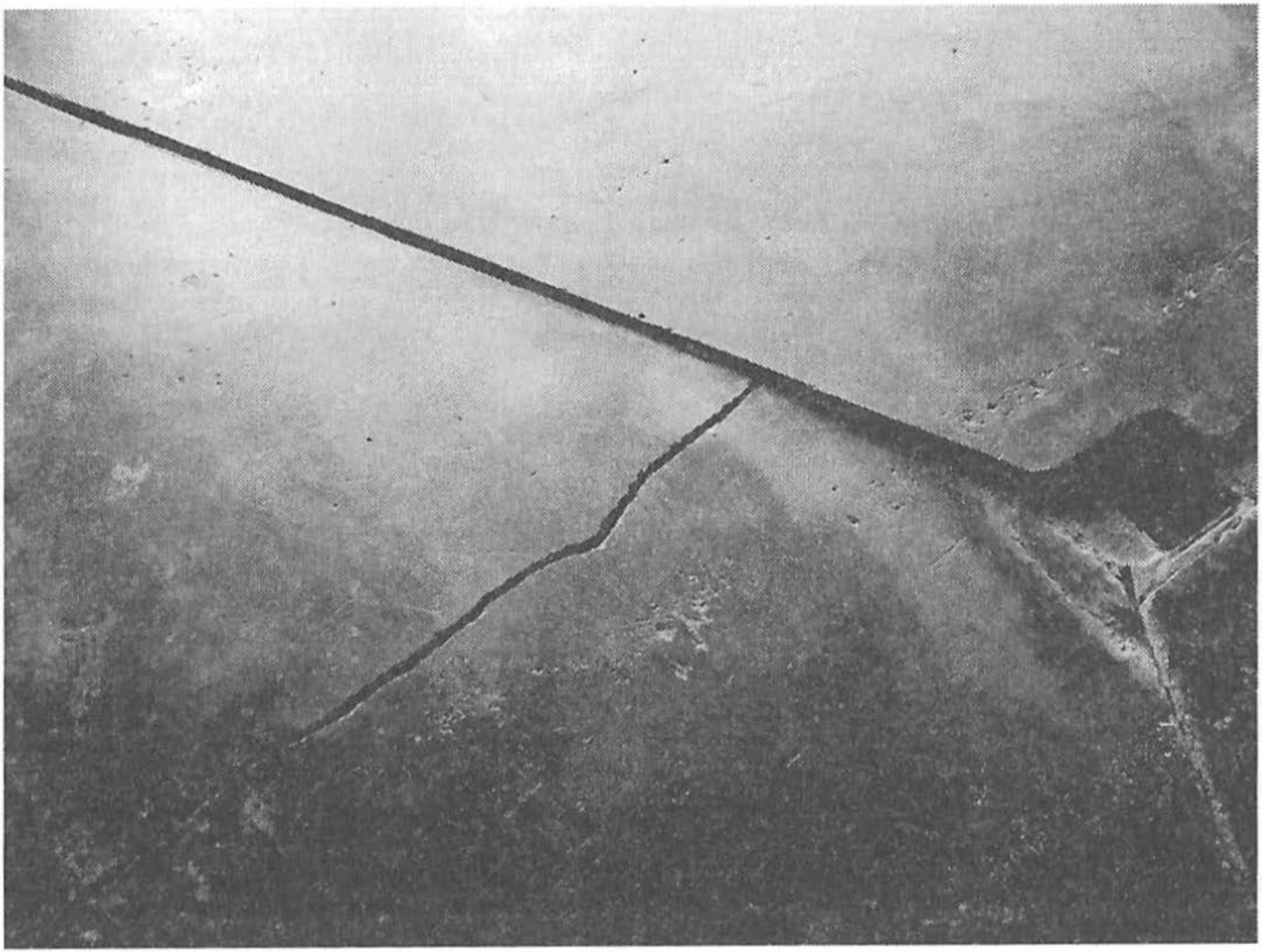
Auschwitz'deki meşhur "infaz duvarı", 10. ve 11. blokların arasında bulunuyor. 11. bloğun zemin katında, tutukluların infaz edilmeyi beklediği, bize "yeniden yapıldığı" söylenen odaların yanı sıra, Kattowitz Gestaposu'nun ceza mahkemesi olarak kullanılan küçük bir SS "hizmet salonu" vardı. Bodrum katında Stammlager veya "ana kamp" hapishanesinin hücreleri bulunuyordu. (*Stamm* kelimesi aslında ağaç gövdesi anlamına gelir, ayrıca bizdeki "Armut dibine düşer"* sözüne karşılık gelen *der Apfel fällt nicht weit vom Stamm* ifadesindeki gibi, bir şeyin özü veya şeceresi demektir.) Duvarların üzerinde ısıtma borularının kalıntıları görülüyordu hâlâ. Tutsakların hér şeyden –gıdadan, havadan, ışıktan– mahrum bir halde açlıktan ve susuzluktan öldüğü küçük zindanlar görülüyordu.

"Ölüm duvarı" da denilen "infaz duvarı" (Erschiessungswand) vaktiyle siyaha boyalıydı. Kurşunların sekmesini önleyen maddelerden, yani çimento, kum ve ahşap plakalardan yapılmıştı. Şimdi gördüğüm, kimilerinin beyaz bir çakıltaşı, kimilerinin bir cenaze çelengi, kimilerinin yapma bir gül, kimilerinin dinî bir imge bıraktığı duvar ise, sıvayla, alçıyla veya sıvı çimentoyla karıştırılmış gri lif öbeklerinden oluşuyordu. Bir yalıtım malzemesini veya bir tiyatro dekorunun duvarını andırıyordu. Nahoş bir his – zira

* Orijinal metinde geçen "Tel père tel fils" deyiminin bire bir çevirisi şudur: "Böyle babaya böyle evlat". Ama Almancası verilen *der Apfel fällt nicht weit vom Stamm* deyiminin Türkçedeki karşılığı "Armut dibine düşer"dir. (ç.n.)

burada hiçbir ibare beni gördüklerimin gerçekliği hakkında bilgilendirmiyor, Auschwitz'in duvarları her zaman doğruyu söylemiyor.

Kampın bloklarını (13'ten 21'e kadar) tam ben bu yerlerden geçtiğim sırada gerçekleşmekte olan Venedik Bienali'ndeki gibi "ulusal pavyonlara" dönüşmüş halde görmenin nahoşluğu. Duvarlar burada hiçbir yerde olmadığı kadar yalan söylüyor: Bir bloğun içi bir sergi alanı olarak baştan aşağı "yeniden tanzim edildiğinden" bloğun kendisini göremiyorum. Kocaman pedagojik çizelgeleri ve milliyetçi gösterişçiliğiyle Polonya pavyonu; sanki tarihsel mesajını ulaştırmak için dekoratif bir fanteziye ihtiyaç duymuş gibi, burgulu iç mimarisiyle İtalyan pavyonu; Annette Wieviorka imzasını taşıyan "senaryosuyla", "skenografisi" ve "grafikleriyle", duvarın üzerine çizilmiş yersiz gölge figürleriyle, Christian Boltanski'nin bir eserini taklit eden yerleştirmesiyle ve Claude Lanzmann'ın *Shoah* filminin posteriyle Fransız pavyonu. Annette Wieviorka'nın kitapları kütüphanelerde, Claude Lanzmann'ın filmi sinema salonlarında her zamankinden daha gerekli. Dünyanın her yerinde tüm kültür mekânları –kütüphaneler, sinema salonları, müzeler– Auschwitz'in hatırasını yaşatmaya katkıda bulunabilir, bunu söylemeye gerek yok. Ama Auschwitz'in hatırlamak amacıyla kurgusal bir mekân olarak tesis edilmesi için kendi yerinde unutulması mı gerekirdi?



Birkenau'da her şey bambaşka. Burada duvarlardan geriye neredeyse bir şey kalmamış. Ama ölçek yalan söylemez ve size eşi görülmedik bir güçle – yıkımın ve terörün gücüyle– vurur. Zemin de yalan söylemez. Bugün Auschwitz bir müze olma gayesinde, Birkenau ise arkeolojik bir alandan ibaret. En azından, neredeyse her şeyin yok edildiği bu yerde, geriye kalanlara bakıldığında görülen bu. Örneğin, bu parçalanmış, tahrip edilmiş, delik deşik edilmiş, çatlamış zemine. Bu yarılmış, yaralanmış, açılmış zemine. Tarihin kırıp döktüğü, çatlattığı, haykırma isteği uyandıran bu zemine.

Böyle bir yer ziyaretçilerinin bir noktada kendi bakma eylemlerini sorgulamasını bekler. Zamanla anladım ki, vücut yapım –kısa boy, gözlük takmama rağmen miyop kalan gözler, temel bir korku– beni daha ziyade aşağıdaki şeylere bakmaya itiyor. Yere bakarak yürümek gibi bir huyum vardır. Muhtemelen çok eskiye dayanan –daha doğrusu çocukça– bir düşme korkusundan kalma bir şey olmalı. Ama bu ayrıca bir utanma eğiliminden de kaynaklanıyor olabilir, öyle ki karşıya bakmak –bunun gerçek bir cesaret gerektirdiğini hissediyordum– bana uzun süre, zorunlu olduğu kadar zor da gelmiştir. Bunun doğal bir sonucu olarak, görüş alanımı genişletmekten ziyade daraltmaya yönelik, belli belirsiz bir jestler bütünü ortaya çıktı. Şeyler karşısındaki bu genel çekingen-

liğimi, bu kaçma veya dikkat dağınıklığıma sığınma isteğini, aşağıdaki her şeyi –ilk görülen şeyleri, "burnumuzun dibindeki" şeyleri, sıradan şeyleri– gözlemleme vesilesine dönüştürdüm. Sanki görmek için öne eğilmek gördüklerime dair daha iyi düşünmemi sağlıyormuş gibi. Birkenau'da tarih karşısında duyduğum yılgınlık, başımı her zamankinden biraz daha fazla eğmeme neden oldu şüphesiz.

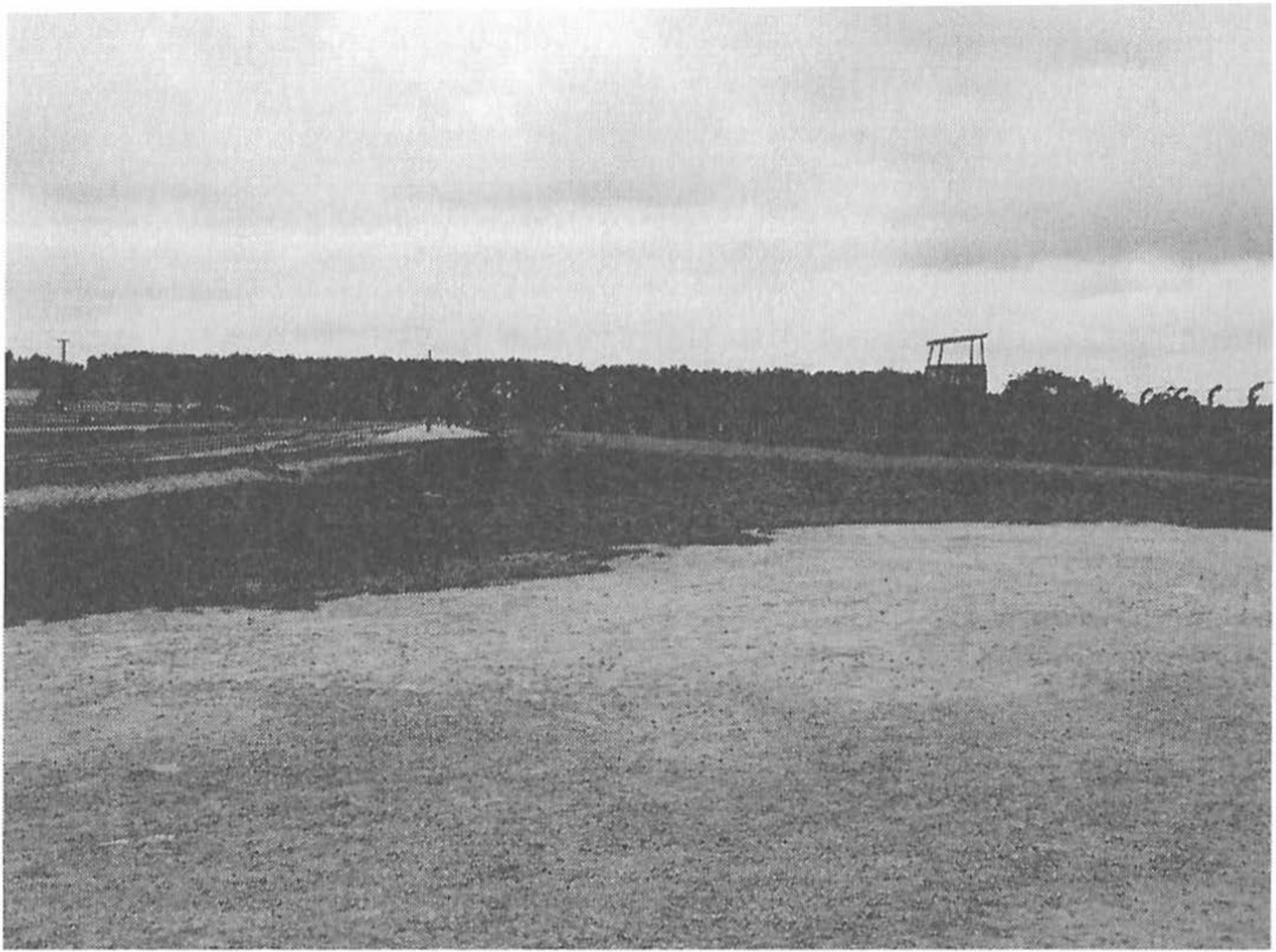


İşte böylece Birkenau'ya gittim. Diğer pek çokları –binlerce turist, binlerce seyyah veya kamptan sağ çıkan birkaç yüz kişi; bazen, bunlardan biri olup diğeri olduğunu sananlar– gibi, insanın insana yaptığı kötülüğün başkentini "ziyaret ediyorum". Bu ne anlama geliyor? Ve bunu neden yazmalı? Uzun süre bunun benim için imkânsız olduğuna inanmamış mıydım? Oysa Varşova uçağına, Krakow trenine, Auschwitz otobüsüne ve Birkenau servisine binmek ne kadar kolay. Shoah'ın ölüm kayıtları arasında Huberman soyadlı yaklaşık sekiz yüz kişi olsa da, ben Auschwitz-Birkenau'ya "geri dönme" durumunu yaşamıyorum, kamptan sağ çıkan Paula Biren'in Claude Lanzmann'ın kamerası önünde haklı olarak söylediği gibi: "Bunu istedim çok defa. Ama ne görecektim? Bununla nasıl yüzleşilebilir? [...] Buna geri dönmek nasıl mümkün olabilir?"

Bir zamanlar bir cehennem olan, ama o pazar sabahı son derece sessiz ve sakin olan bu yerin kapısından geçtim. Ana gözetleme kulesine çıktım. Seçme rampasına bakan pencerenin fotoğrafını çektim. Bana eşlik eden ve tatlı ısrarlarıyla bu yolculuğu yapmaya karar vermemi sağlayan arkadaşım Henri benim şöyle söylediğimi duymuş: "Bu tahayyül edilemez." Bunu söylemiştim muhakkak, herkes gibi. Ama eğer yazmaya, bakmaya, kadraja almaya, fotoğraf çekmeye, fotoğraflarımı düzenlemeye ve tüm

bunları düşünmeye devam etmek zorundaysam, tam da bu sözü tamamlanmamış kılmak için. Şöyle demek daha yerinde olurdu: "Bu tahayyül edilemez, o halde her şeye rağmen tahayyül etmeliyim." Biraz olsun betimlemek için, hiç değilse hakkında bildiğimiz kadarını.

Baktım, tahayyül edilemezdi ama aynı zamanda çok basitti. Seçme rampasını –karşı yoldaki küçük bir ziyaretçi grubuyla birlikte– fark ettiğimde, geçmişte kalan gerçeklikte (seçme trajedisi) tahayyül edilemez olanı, geçmişte kalan bir bakış açısında (SS muhafızlarının işlerin gidişatını aynı pencere önünde gözetlemesi) tahayyül edilemez olanla birlikte hissettim. Tahayyül edilemez olan, kurbanların, kendilerini bekleyen, yazgılarını tüketecek dakikaları zihinlerinde açıkça canlandırmalarının imkânsızlığı demekti. Veya SS muhafızlarının; yukarıdan ve uzaktan gözetledikleri bu adamların, kadınların, çocukların insanlığını tahayyül etmeyi reddedişi. Ama bugün, bu kâğıda bunları yazan ben bu çıkmaza girmemeliyim, bir tarih kitabıyla karşı karşıya olan veya Auschwitz bölgesinde bulunan herhangi biri tahayyülün bu çıkmazına, yalanlar ve hoyratlıklar yoluyla Nazi imha sisteminin en büyük stratejik güçlerinden biri haline gelmiş bu çıkmaza girmemelidir.



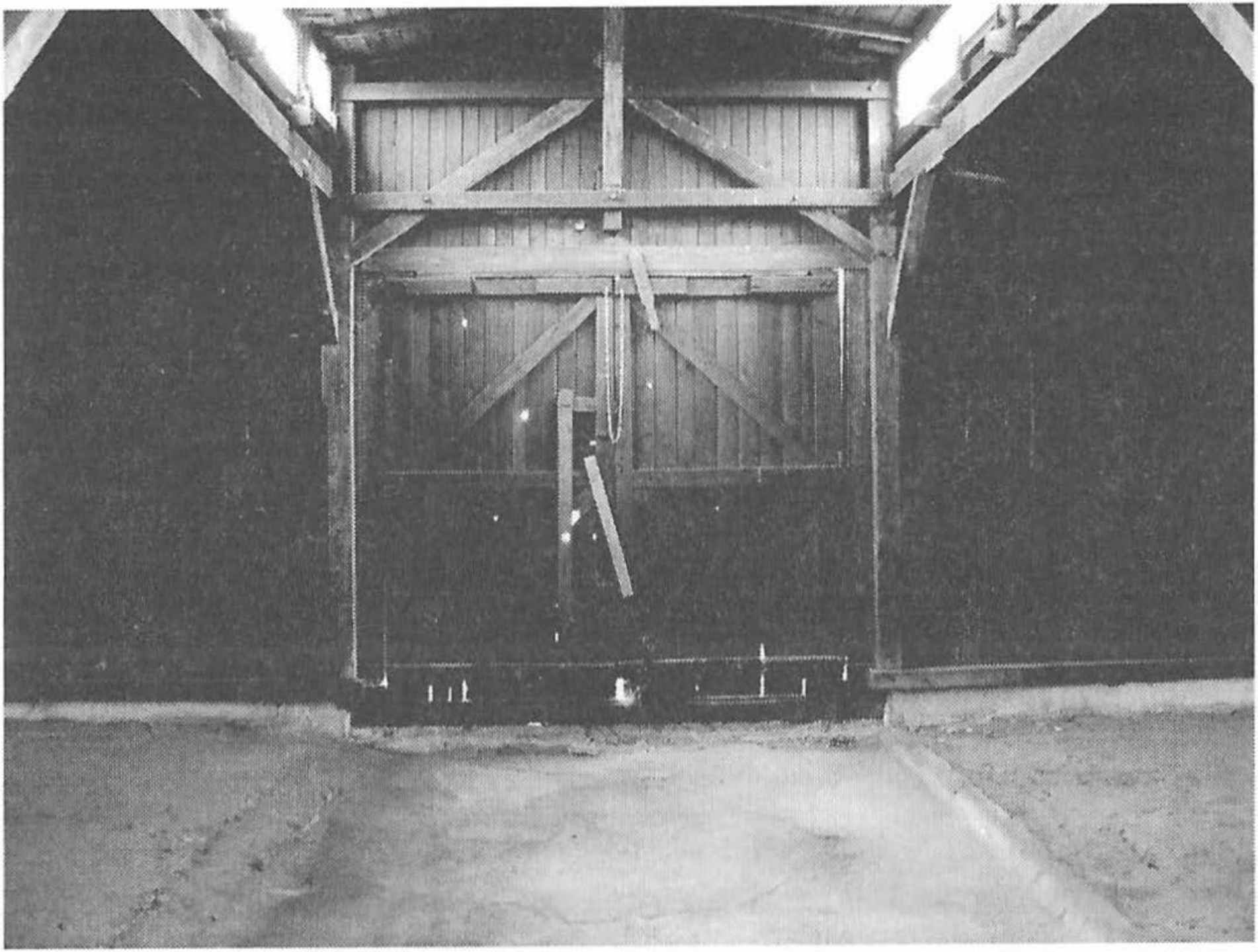
O andan itibaren, neredeyse her şeyin fotoğrafını çektim körlemesine. Bunun nedeni öncelikle bir tür aciliyetin beni buna itmesiydi. Ayrıca bu yeri iyi kadrajlı bir dizi manzara fotoğrafına dönüştürmek istemiyordum. Son olarak, gökteki bulutların, yoğunluğunu veya en azından kurşuniliğinin yoğunluğunu âdeta pekiştirdiği bu keskin öğle ışığı dijital makinemin küçük ekranında ne olduğunu kontrol etmeme engel olduğundan, düzgün bir kadraj benim için teknik olarak neredeyse imkânsızdı.

Ama Birkenau'da ufuk nedir ki? Tüm umutları kırmak için tasarlanmış bu yerde ufuk nedir? Ufuk, öncelikle gözetleme kulesinin hâkim olduğu, bu ıssız –bugün ıssız olan, ama bir zamanlar dehşete düşürülmüş bir halkın sesiyle uğuldayan– toprak parçalarıdır. Ayrıca, ormandaki ağaçların tepelerinin oluşturduğu çizgidir. O halde insan, bakışlarını kampın elektrikli tel örgülerinin ötesine, olabildiğince uzağa yöneltmeye çalışmalıdır: Oraya, Fransızcada dendiği gibi, tabiatın "haklarını geri aldığı" ve bu kampta böyle etkin biçimde inkâr edilen insan haklarının belki de hâlâ bulunduğu yere. Ama burada ufuk, her şeyden önce, insan boyu yüksekliğinde, nerede durulursa durulsun yaşam kadar görüşü de hapseden, yaklaşık yirmi sıra dikenli telin yatay çizgileridir.

Bütün mekân dikenli tellerle karalanmış, çentiklenmiş, yarılmış, çizilmiş, tırmalanmış. Diken diken

yatay çizgiler, görüş alanını karelere bölen optik bir alette olduğu gibi yön bulmak için değil, her şeyden el çekmek için koyulmuş. Demek ki bu, her türlü yönelmenin ve yönünü şaşırmanın ötesinde bir ufuk. Uzaklara doğru açılacakken amansız dikenli tellere çarptığımız yalancı bir ufuk. Teoride hukuki bir mekân olan ve sınırları opak duvarlarla çekilen bir hapishanenin aksine, görünüşte dışarıya "açık" olan Birkenau kampı, hukuku inkâr ettiği ölçüde dışarıya kapalı.

Neredeyse her şeyin, özellikle de –Kızıl Ordu askerlerinin 27 Ocak'ta bölgeye varışından hemen önce, 20 ile 22 Ocak 1945 günleri arasında SS'ler tarafından dinamitle patlatılan– krematoryumların yok edilmiş halde olduğu bugün Birkenau'daki ufuk; hâlâ ayakta duran ahşap barakalar, tel örgülerin direkleri ve yıkılan her şeyin kalıntıları arasında yer alıyor. İşte bundan dolayı zemin bu yerin ziyaretçileri için bu kadar önem taşıyor. Bir arkeolog gözüyle bakmak lazım. Bu bitki örtüsünde büyük bir insanlık yıkımı yatıyor; bu dikdörtgen temellerde ve tuğla yığınlarında gaz odalarının dehşeti yatıyor; bu sapkın toponimide ("Kanada", "Meksiko"), sanki bir madde gibi, dönüştürülmesi gereken bir tortu gibi görülen insanlığın rasyonel bir biçimde düzenlenişinin çılgınca mantığı yatıyor; bu dingin bataklıklarda, katledilmiş sayısız kişinin külleri yatıyor.



Deyim yerindeyse hâlâ el değmemiş barakaların içine girdim. Aynı anda hem uçsuz bucaksız hem de sınırlanmış mekânlar. Şimdi artık orada acı çeken, inleyen, ölen veya sağ kalan kimse yokken, bu insanlık durumundan önceki bir hal sarsıcı geliyor: Yapılış biçimini, bunun basitliğini, korkunç sefaletini, ahırvari mantığını kastediyorum. Zemin, tuvaletler, su kanalları ve bacalar için tuğla ve çimento kullanılmıştı. Geriye kalan her şey ahşaptı: kirişler, tahtalar – hepsi bu. Kerevetlerin aşınmış doğramaları. Bölme duvarlarının, kırsal Polonya yapılarına özgü kara ceviz boyası. Kapıların kapanma sistemi.

Bunları fotoğraflamak, ister istemez, dehşet verici perspektiflere sahip imgeler üretmek demek: Mesela tuvaletlerin üstünkörü açılmış deliklerinin peş peşe bitimsizce uzandığı geniş binalar. Claude Lanzmann'ın *Shoah*'ta, hiçbir yapının kalmadığı infaz alanlarının "yok-yerler"ini filme alırken kullandığı panoramik açılar ve geniş planlar yerine Alain Resnais'nin *Gece ve Sis* filminde başvurduğu kaydırmalı çekimin neden böyle bir mekâna en uygun sinematografik form olduğu anlaşılıyor. Dahası, kaydırmalı çekim ray gerektirir ve bu nedenle demiryolu tertibatıyla, Raul Hilberg'in ortaya koyduğu gibi, Yahudilerin Avrupa'dan Birkenau'nun bu ölümcül "rampasına" taşınması söz konusu olduğundan "Nihai Çözüm" için zorunlu olan bu tertibatla akrabadır.

Sadece –sanki hareketsiz plan gibi, tüm bu manzaraların "dur" ihtarı gibi görünen– kapısının fotoğrafını çektiğim bu insan ahırı, bu baraka her şeyiyle devasa bir büyükbaş hayvan vagonu değil miydi? Durakta durmuş, daha da kötüsünün olmasını bekleyen bu son vagon, cehennemvari bir hayatın mekânı değil miydi?



Burada perspektif hiçbir yerde olmadığı kadar dehşet verici. Bu, ya kıyafetleri çıkarılıp Zyklon B ile dezenfekte edilecek, dövme yapılacak vs. olan "elverişliler" için *Zentralsauna*'ya, veya doğrudan yine Zyklon B'ye, bu defa ölümcül dozda maruz bırakılacak "elverişsizler" için IV ve V numaralı krematoryumlara giden, Nazi memurlar tarafından *Lagerstrasse A* adı verilen "kamp yolu"ydu. *Hauptstrasse* veya "anayol" adı verilen bir diğer yol, yeni gelen "elverişsizleri" II ve III numaralı büyük krematoryumlara götürüyordu.

Bir Nazi memur, yeni gelen Macar Yahudi kafilesinin ve özellikle doğrudan ölüme gönderilen "elverişsizlerin" (kadınların, çocukların, yaşlıların) *Judenrampe*'deki "seçme" sonrası fotoğraflarını çekmek için 1944 Mayıs'ı ve Haziran'ı arasında bu yol üzerinde mevzilenmişti. 2011 Haziran'ının bu huzurlu pazar gününde yol boş. Ufukta tek bir turist yok. Kampın demiryolu bölgesinden gaz odaları bölgesine giden çakıllı bir yol bu. Makinemi gelişigüzel doğrultarak ve basit bir parmak hareketiyle yakaladığım görüntü, bütün bayağılığına rağmen, bir fotoğraftan *çok şey umulduğunda* söylenebilecek ("evet, işte bu!") veya artık *hiçbir şey umulmadığında* söylenebilecek ("hayır, bu değil, çünkü bu tahayyül edilemez.") her şeyden çok daha karmaşık ve yanıltıcı aslında.

Bu alternatiflerin yanlış ikilemini ortadan kaldırmak için arkeolojik bir bakış açısı yeterli. Evet, işte burada, evet, hâlâ zamana karşı koyuyor: İşte bu patika, bu yol, işte dikenli tellerle donatılmış bu iki sıra beton direk. İşte burası tarihimizin yeri. Ama bu yer artık trajedisinin faillerinden azade. Tarihin ateşi söndü. Krematoryumların dumanıyla birlikte uçup gitti, ölülerin külleriyle birlikte gömüldü. Bu, artık tahayyül edilecek bir şey yok çünkü görecek hiçbir şey yok veya pek az şey var, mı demek oluyor? Kesinlikle hayır. Şeylere arkeolojik bir bakış açısından bakmak, şu an gördüklerimizi, geriye kalanları, yok olduğunu bildiklerimizle kıyaslamaktır.

Hakikat kelimelerle değil (her kelime yalan söyleyebilir, her kelime herhangi bir şey ve onun zıddı anlamına gelebilir) cümlelerle söylenir. Benim "kamp yolu" fotoğrafım henüz zavallı bir kelime sadece. O halde, bir cümle içinde yer almayı bekliyor. Burada cümle benim bütün anlatım, birbirinden ayrı olmayan kelime ve imgelerin anlatısı. Ama tek bir kelime nasıl değiştireceğimizi, *sınayacağımızı* bilmemiz gereken bağlamlarda –farklı bağlamlar, farklı cümleler, montajlarda– kullanılarak anlam kazanır ancak. Örneğin, bu yolu tek başına arşınladıktan sonra, 1944 Mayıs'ı veya Haziran'ının bir gününde buradan geçmiş olanların yüzlerini incelemeye dayalı montaj: Nazi memurun bakmaksızın fotoğrafla-

rını çektiği ama bugün dehşet verici *Auschwitz Albümü*'nün sayfalarından bize bakan yüzler – alelade ve dehşetengiz, aynı zamanda öylesine basit ve baş döndürücü.



Bir süre yürümeli. *Lagerstrasse A*'nın sonunda yeni bir tel örgü kapıdan geçiliyor. Sonra, sola dönerek *Ringstrasse*'ye kadar uzanan *Lagerstrasse B*'ye sapmalı – burası öylesine boş ki, ama yer isimleri bir şehirde olduğumuza delalet ediyor, koca bir hayaletler şehrinde. *Birkenwald*, veya huş ormanı işte burada başlıyor. Beyaz gövdelerin o kırılgan güzelliğiyle ve onların bir müzik partisyonunun kalıntılarını andıran benekleriyle, yeşil bir dinginlik içinde (kışın bundan çok farklı olmalı) karşımıza çıkıyor. Fotoğraflarımın bazılarında ağaçtan başka bir şey görünmüyor, sanki bakışlarım dikenli tellerin ötesinde soluk almaya ihtiyaç duymuş gibi. Ama dikenli teller hâlâ orada – beton direkleri ve elektrik kablolarıyla. Tüm bunlar, etraftaki ağaç gövdelerinin görsel gücü nedeniyle son derece gözden uzak, ama bu sıradan ormanın içinde organize edilmiş bir katliama delalet ettikleri için de bir o kadar mevcuttu.

IV ve V numaralı krematoryumlara çok yakınız. Nazi fotoğrafçı tarafından *Auschwitz Albümü*'nün "elverişsizler" bölümü altında toplanan fotoğraflarda, ağaçların arasında, çimenlerin üzerine oturmuş, gruplara ayrılmış onlarca kadın ve çocuk görülüyor; dikkatsiz bir bakış bunu kalabalık bir piknik sahnesi sanabilir. (Aslında yemek yemiyorlar, bekliyorlar ve eli ağzında görülenlerin bu jesti SS'in korkutucu objektifi karşısında duydukları endişeden ileri geliyor.)

Fotoğrafların bazılarında, arka planda elektrikli tellerin direkleri görülüyor. Ama ağaçların gövdeleri zaten dev bir hapishanenin parmaklıkları veya daha ziyade, kuşatıcı bir ağın ilmekleri gibi.



V numaralı krematoryum alanı huş ormanının içinde bir açıklık oluşturuyor. İnşaat 1942 Kasım'ında başladı ve 5 Nisan 1943'te, SS'ler orada ilk defa, gazla kitlesel imha gerçekleştirdi. Bugün ziyaretçiler sadece aşağı yukarı Sovyetlerin 1945 Ocak'ında gördüğünü görebiliyor: Sadece bir yıkıntı, önünde bizi girmekten alıkoyan küçük bir "girilmez" tabelası bulunan bir moloz yığını.

Rusların belki de, -başlangıçta bira endüstrisi veya tahılların kavrulması için araç gereç tedarikinde uzmanlaşmış- saygıdeğer firma Topf und Söhne tarafından -diğer pek çok şeyle birlikte- üretilen ölü yakma fırınlarının kalıntılarını gün yüzüne çıkarma düşüncesiyle, bu enkazı kaldırmaya çalıştığı biliniyor. Ama bu fırınların içine patlayıcılar yerleştirildiğinden, biçimsiz tuğla ve demir yığınlarından başka bir şey kalmamış. Molozların önüne yerleştirilmiş bir tabela, kampın yapım servisi *Bauleitung* memurlarının 1945'te vakit bulamadıkları için tüm planlarını yakamadıkları binanın tam biçimine dair bir fikir veriyor.

1944 Ağustos'unda bir *Sonderkommando* üyesinin, bir gazla imha operasyonunun uygulanma ânının bugün tek görsel delili olan dört fotoğrafı -tüm arkadaşlarının yardımıyla- çektiği yer burası. Bizzat mahkûmlar tarafından üretilmiş ve "*Sonder-*

*kommando*'ların elyazmaları" gibi Birkenau'nun kapalı dünyasının –mekânın amansız kuşatmasının ve zamanın amansız yazgısının– ötesine iletilmesi niyetlenilmiş deliller. Bu belgelerin istisnai özelliği Auschwitz-Birkenau Devlet Müzesi küratörlerini yıkıntının tam karşısına, fotoğrafları gösteren ve çekildikleri koşulları özetleyen üç stel koymaya itmiş.

Bu fotoğraflar üzerine bir eser (bir deneme, onlara yakından bakmak, onların fenomenolojisini betimlemek, tarihsel içeriğini konumlandırmak, düşüncemiz için sarsıcı değerini anlamak üzere bir girişim) kaleme almamdan bu yana on yılı aşkın zaman geçti. Bu kolay olmadı. Bu tür görüntülerle yüzleşmekten kaynaklanan içsel güçlükler, onlara böyle bir önem atfetmeye dair bir polemikle karşı karşıya kalmaktan kaynaklanan dışsal güçlükler vardı. Bu güçlükler bana özgü değil: Bunlar bence tarihî bir olayın aktarılması ve müzeleştirilmesine ilişkin önemli –anıtsal, toplumsal, felsefi, politik– amaçları olan her "kültürel" kararın beraberinde gelir.

Huş ormanındaki bu açıklık özetle şu haldeydi: Bir yanda yemyeşil, büyüleyici bir orman, öte yanda her türlü insan hakkının hiçe sayıldığı, binlerce kişinin katledildiği Birkenau'nun V numaralı krematoryumundan kalan büyük bir tuğla ve demir yığını. İkisinin arasında üç fotoğraf "steli" duruyor, birkaç

adım ötede dört başka siyah stelle tamamlanan, yaygın bir deyişle, "hafıza mekânları": Üzerlerine dört dilde ve beyaz harflerle kazınmış "hatıra", "kurbanlar", "soykırım", "küller" kelimeleri ve "huzur içinde yatıyorlar" ifadesi seçiliyor. Burada ayrıca oradan geçen seyyahlar tarafından zarif bir biçimde bırakılmış kırmızı güller ve Yahudi geleneğine ait küçük cenaze taşları görülüyor.

Bu fotoğrafları zaten bilen biri olarak, onların "hafıza mekânları" statüsüne erişmeleri için bu steller üzerinde maruz kaldıkları işlem yüzünden elbette sarsılmıştım. Burada kılı kırk yaran bir "uzman" gibi konuşmak istemiyorum, ki öyle değilim. Sadece, aklıma herkesin aklına gelebilecek şu soru geldi: Aktarmak için basitleştirmek mi gerekir? Eğitmek için güzelleştirmek mi gerekir? Soruyu şöyle daha da radikalleştirebiliriz: Hakikati söylemek için yalan söylemek mi gerekir? Peki bu sorulara olumlu cevap vermeyi kim üstlenebilir? Eğer doğru hatırlıyorsam, Berlin'de bulunan Katledilen Avrupalı Yahudiler Anıtı'nın bodrum katındaki belgeler titiz bir doğruluk anlayışıyla sunulmuştu: Sürgündekilerin mektuplarının fotoğrafı çekilmişti, suretleri çıkarılmış ve tercümeleri yapılmıştı, böylece ziyaretçiler onların bütün maddi gerçekliğine bütün duygusal gücüyle birlikte erişebiliyordu. (Zira mektuplar sarsıcıydı ve bizi duygulandırma kapasiteleri filolojik bir titizlikle azalmazdı, hatta artardı.)

Buradaysa, aksine, tüm diğer tarih kitaplarında veya "hafıza müzelerinde" olduğu gibi, *Sonderkommando*'nun fotoğrafları, var olmalarını mümkün kılan koşullar bile hiçe sayılarak, basitleştirilmişti. Her şeyden önce, günümüze ulaşan dört fotoğraftan üçü söz konusu ediliyor ve gösteriliyor. Bu görünmez kılınan dördüncü fotoğrafın diğer üçüne ne zararı vardı? Birkenau'nun kaçak fotoğrafçısının özellikle krematoryumun dışında –yani hâlâ mevcut olan gözetleme kulesinden sadece birkaç metre ötede– kadınların gaz odasına doğru umutsuzca ilerleyişini çekmeye karar verdiği an içinde bulunduğu son derece tehlikeli koşulları biliyoruz.

Stellerde bulunmayan fotoğraf bu ilerleyişi kaydetme *girişiminden* ibaretti: Kadrajı ayarlamanın, yani makineyi sakladığı kovanın içinden çıkarmanın ve gözünü vizöre koymanın imkânsızlığından ötürü, *Sonderkommando* üyesi objektifi elinden geldiğince ağaçlara doğru çevirmişti körlemesine. Elbette bunun ortaya nasıl bir görüntü çıkaracağını bilmiyordu. Biz bugün bu fotoğrafta huş ormanındaki ağaçları seçebiliyoruz: Yalnızca ağaçları, onların gökyüzüne doğru atılan dallarını ve 1944 yılındaki bu Ağustos gününün şiddetli ışığını.

Ona bakmaya rıza gösteren bizler için bu "ıskalamış", "soyut" veya "yönünü şaşırmış" fotoğraf, önemini koruyan bir şeye tanıklık ediyor: Tehlikenin

kendisine, Birkenau'da ne olup bittiğini *görmenin hayati tehlikesine* tanıklık ediyor. Acil duruma, ve tarihin bu belirli ânına tanıklık etmenin neredeyse imkânsızlığına tanıklık ediyor. "Hafıza mekânının" düzenleyicisi için bu fotoğraf gereksiz çünkü hedeflediği göndergeden [référent] yoksun: Bu fotoğrafta kimse görünmüyor. Ama tanıklığın gerçekleşmesi için açıkça görünür –veya okunaklı– bir gerçeklik mi gerekir?

Kalan üç fotoğrafa gelince, hemen fark ediyorum ki, kadrajları, tanıklık ettikleri gerçekliği daha "okunaklı" kılacak şekilde değiştirilmişti: Gaz odasına doğru yol alan kadınların görüntüsü burada, huş ormanının daha büyük bir yer kapladığı orijinal fotoğraftan alınmış bir "yakın çekimden" ibaretti. Bedenlerin açık havada yakılmasını gösteren görüntüler kendilerini mümkün kılan şeyin, yani kaçak fotoğrafçının makinesini çıkarıp kadrajı ayarlayabilmesini sağlayan verev açının ve gaz odasının alacakaranlığının bile silineceği biçimde "düzeltilmişti". Kaçak fotoğrafçının *görebilmek için saklanması* gerekiyordu ve tuhaf biçimde, anıt pedagojisinin bize burada unutturmak istediği de buydu.



Gözlerimi gökyüzüne doğru kaldırdım. Göğün kurşuni, külrengi olduğu bu haziran öğleden sonrasında keskin ışığın darbelerini hissediyordum. Başımın üzerinde huş ağaçlarının dalları. Körlemesine bir iki fotoğraf çektim, nedenini pek bilmeden –bu sırada herhangi bir çalışma, argüman, anlatı projem yoktu– ama şimdi açıkça görüyorum ki bu görüntüler *Birkenwald*'in ağaçlarına sessiz bir soru yöneltiyor. Doğrudan, burada büyümeye devam eden huş ağaçlarına, düşününce, buranın yegâne sağ kalanlarına sorulan bir soru. Benim fotoğrafımı Birkenau'nun kaçak fotoğrafçısınınkiyle kıyaslayarak huş ağaçlarının gövdelerinin 1944 Ağustos'unda olduğundan çok daha kalın, çok daha sağlam olduğunu saptıyorum.

Hafıza ayrıntılı biçimde hatırlama yetimizi harekete geçirmekle kalmaz. Bu tarihin önemli tanıkları –David Szmulewski, Zalmen Gradowski, Lejb Langfus, Zalmen Lewental, Yakov Gabbay veya Filip Müller– bize tasvirler kadar duygular, beyan edilmiş gerçekler kadar düşünülmemiş, uçucu izlenimler de aktarmıştır. Onların üsluplarının bizim için önem taşıması, dillerinin bizi altüst etmesi bundandır. Birkenau'nun kaçak fotoğrafçısının, –gölgenin ışıkla, tanınamaz olanın tanınabilir olanla çekiştiği– bir görsel süreklilik sağlamak, umutsuz tanıklığına bir *biçim* vermek amacıyla aldığı acele kararların bizim için önem taşıması ve bizi altüst etmesi gibi.



Uzun süre boyunca, yasak levhasını fark etmeden, V numaralı krematoryumun sessiz yıkıntıları arasında, "açık havadaki" (bu yere içkin zalimliğin, hapsetmenin ve öldürmenin yol açtığı paradoksu çağrıştırdığı için kullanır kullanmaz pişman olduğum bir deyim) bu harabede yürüdüm. Gökyüzü ağırdı, hafif bir rüzgâr esiyordu. Açık seçik görülen temelleri ve birkaç sıra tuğla kalıntısı, önümdeki manzara âdeta ters-yüz olmuşçasına, bunca insanın hayatının söndüğü bu binanın tavanını ve duvarlarını tahayyül etmemi sağlıyordu. Tel örgülerin ötesinde sakin sakin uzanan orman tam karşıdan görünüyordu.

Aslında çektiğim fotoğrafın açısı Birkenau'nun kaçak fotoğrafçısınınkinden çok farklı değil. (Auschwitz Müzesi'nde muhafaza edilen kontakt baskının yönünün kaybolan negatife göre ters olup olmadığıyla ilgili daha önce başka bir yerde ayrıntılı olarak incelemeye çalıştığım yön sorununu bir kenara bırakıyorum.) Benim fotoğrafımın dikdörtgen formatı, görüş alanını huş ağaçlarının dallarında keserken, *Sonderkommando* üyesinin kullandığı makinenin kare formatı, aynı ağaçların üzerinde bir parça gökyüzünün görünmesine izin veriyordu.

Claude Lanzmann'ın herhangi bir metafizik argümandan veya düpedüz, her zaman haklı çıkmak, haklı çıkmış olmak isteyen birinin kötü niyetinden

kaynaklanıyor olabilecek hiddetli ve ısrarlı inkârlarına rağmen, bu moloz yığınının ve temel hatlarının ortasında, krematoryumların yapı planlarının analizine ve bu olaydan sağ çıkan tek kişi sıfatıyla 1987'de Jean-Claude Pressac'ın kılı kırk yaran sorularını yanıtlayan David Szmulewski'nin önemli tanıklığına dayandırdığım korkunç gerçek görülüyordu. RAF [Royal Air Force] tarafından 23 Ağustos 1944'te çekilen ama henüz çok kısa bir süre önce gün yüzüne çıkan hava fotoğraflarının yansıttığı korkunç bir gerçek, yeni bir görüşü destekler niteliktedir. Buna göre, *Sonderkommando*, bedenlerin karşı tepede yakılışını gösteren iki fotoğrafı bir gaz odasından çekmişti: Szmulewski'nin doğruladığı gibi, odanın –bugün sadece parçalanmış eşiği görülen– kapısı havalandırma için kuzeye doğru açılmıştı.

Neden böyle bir önerme bunca itiraza, öfkeye ve tartışmalı çıkarımlara yol açtı? Cevap şüphesiz, İkinci Dünya Savaşı sırasında Avrupa Yahudilerinin maruz kaldığı büyük katliamla ilgili günümüzde kabul edilen söylemlerde "gaz odası" ifadesinin ilişkilendirildiği farklı kullanım değerlerinde yatıyor. Bir Shoah metafizikçisi için, "gaz odası" bir dramın ve gizemin kalbi anlamına geliyor: Deyim yerindeyse, radikal görünmezliğiyle Kutsalların Kutsalı'nın boş merkezini andıran, *tanıktan yoksunluğun* yeri.

Aksine, bir kelimenin, maddiliğiyle ilişkilendirdiğimizde alabileceği korkunç mânâdan korkmadan, gaz odasının bir *Sonderkommando* üyesi için neredeyse gündelik bir "işyeri", *tanıklık işinin* cehennemvari yeri olduğunu söylememiz gerekir. (Bu tanık, mucizevi bir biçimde sağ kalmış olabilir, Filip Müller gibi; veya diğer herkes gibi ölmüş, ama ölmeden önce, içinde bulunduğu durumun anlatısını günümüze ulaştırmayı başarmış olabilir, Zalmen Gradowski gibi.) Kaçak fotoğrafçının jesti neticede kahramanca olduğu kadar basitti de: SS'lerin her gün onu yeni katledilmiş kurbanların cesetlerini dışarı çıkarmaya zorladığı gaz odasında mevzilenerek, muhafızların dikkatinden kaçan birkaç nadir saniye boyunca, *zorunlu görevini,* bir cehennem kölesinin görevini, hakiki bir *direniş görevine* dönüştürmüştü.

Bugün kitlesel katliamların korkunçluğunu beceriksizce ölçmeye çalışan bizler için gaz odası her şeyden önce "Nihai Çözüm"ün *mutlak* merkezi anlamına geliyor. Ama böyle bir sürecin –daima maddi, önemsiz, dolaylı– gerçek koşulları asla mutlak değildir; öyle ki, gaz odası herkes için "*seçmelerin*", SS'lerin kararlarının ve genel olarak, aynı amansız ölüm ufkunda her kaderin çok az da olsa farklılık gösterdiği, yön değiştirdiği sayısız koşulun göreli –acımasızca göreli– ağı içinde *mevcuttu*. Birkenau'nun kaçak fotoğrafçısının gaz odasının eşiğini

kendi tanıklık eyleminin anlık sığınağı ve eğik çerçevesi olarak kullanan jesti, kendi ölüm vazifesinin bir bakma vazifesine doğru hafifçe yön değiştirmesi olarak anlaşılamaz mı?



Kuzeye doğru, tel örgülerin yanına kadar gitmeye cesaret ettim. Burada Birkenau'nun bu bölgesini çeviren sınırın köşesinde, kaçak fotoğraf çekme operasyonu sırasında şüphesiz *Sonderkommando* üyelerinin tüm endişelerinin kaynağı olan gözetleme kulesi görülüyor. Orada, elektrikli tel örgülerin yanında, kaçak fotoğrafçının –yaptıkları işi tam anlamıyla belgelediği– mesai arkadaşları, gazla henüz öldürülmüş kurbanların cesetlerini, RAF'ın hava fotoğraflarında da çok net görülen yoğun bir dumanın yükseldiği, açık havadaki büyük alevlerin içine atıyordu.

Bunker I ve II'de katledilen Yahudi kurbanların bedenlerinin 1942 sonbaharına kadar gömüldüğü biliniyor. Heinrich Himmler, 17 ve 18 Temmuz 1942'de Auschwitz'i ziyareti sırasında Bunker II'deki bir gaz operasyonuna ve cesetlerin gömülmesine yardım etti. Ancak SS'ler çürüyen cesetlerin yeraltı sularını kirletmesinden korkuyordu, zira bu, Birkenau'da yüz bin kişiyi daha tutsak etme tasarısıyla ilgili yeni lojistik sorunlar demekti. Bu nedenle Himmler, SS albayı Paul Blobel'in uygulamaya koyduğu modele göre bedenlerin Chelmno'da büyük alevler içinde yakılmasını emretti. 1942'de Eylül ayının sonundan Kasım ayının sonuna kadar, elli bin beden açık havada, huş ormanı bölgesinde böyle yakıldı. Filip Müller, Macar Yahudilerinin imhasına yönelik büyük

operasyon için 1944 baharında V numaralı krematoryumun karşısında yeni ölü yakma çukurları kazıldığını itinayla nakleder.

O zamandan sonra çukurlar tepeleme dolar. Kampın tel örgülerinin yakınında gördüklerim, insan yağı toplamak için olukların eklendiği kırk elli metre boyunda, sekiz metre eninde ve iki metre derinliğindeki bu korkunç düzeneklerden *önce* toprağın muhtemelen nasıl olduğuna dair ipucu veriyor. "Mutlak olarak" söylenecek olursa, tüm bunlardan geriye görecek hiçbir şey kalmadı artık. Ama bu tarihin bugün benim dahil olduğum *sonrası*, *işlemeye*, gecikmeli olarak, "göreli olarak" işlemeye devam etti. Tuhaf biçimde ölü yakma çukurlarının tam üzerinde açan beyaz çiçekleri yürek sızısıyla fark ettiğimde bunu anlıyorum.

Vaktiyle Georges Bataille "Çiçeklerin Dili" başlıklı güzel bir yazı kaleme almıştı. Bu yazıda Bataille, çiçeklerin cinsellikle, her şeyin solmasıyla, köklerin çürümesiyle ilişkisini görmezden gelmek istediğimizde onlara atfettiğimiz iç açıcı değeri altüst ediyor. Burada paradoks daha da acımasız. Çünkü neticede, burada yetişen kır çiçeklerinin bolluğu, bu Polonya topraklarında gerçekleştirilen insanlık kıyımının tam karşıtı.



O halde şunu asla söyleyemeyiz: Görecek hiçbir şey yok, görecek hiçbir şey kalmadı. Gördüklerimizden şüphe edebilmek için, hâlâ görmeyi, her şeye rağmen görmeyi bilmemiz gerekir. Yıkıma rağmen, her şeyin silinmesine rağmen. Bir arkeolog gözüyle bakmayı bilmemiz gerekir. Ve işte böyle bir bakış, böyle bir sorgulama sayesinde, şeyler saklı mekânlarından ve mazilerinden bize bakmaya başlar. Bugün Birkenau'da yürümek, bu "hafıza mekânının" tarihçileri tarafından ihtiyatla düzenlenmiş –ibarelerin, açıklamaların yerleştirildiği, yani belgelenmiş– huzurlu bir peyzajda dolaşmak demek. Bu mekânın sahne olduğu korkunç hikâye, mazide kalmış bir hikâye olduğundan, insan ilk bakışta gördüğüne, yani ölümün burayı terk ettiğine, ölülerin artık burada olmadığına inanmak istiyor.

Ama yavaş yavaş, bunun tam tersinin söz konusu olduğu fark ediliyor. Varlıkların yok edilmesi onların başka bir yere gittiği anlamına gelmez. Onlar buradalar, tam da burada: Burada kır çiçeklerinde, burada huş ağaçlarının usaresinde, burada binlerce ölünün küllerinin yattığı bu küçük gölde. Göl, bakışlarımızın her saniye tetikte olmasını gerektiren durgun su. Suyun yüzeyine seyyahlar tarafından bırakılan güller hâlâ yüzüyor ve çürümeye başlamışlar. Ben suyun kenarına yaklaştığımda her yerden kurbağalar sıçrıyor. Dipte küller var. Şunu anlamalıyız:

Burada dünyanın en büyük mezarlığında, herkesin ayrı ayrı ve topluca katli için tasarlanmış aygıtların kalıntılarından başka "anıtı" olmayan bir mezarlıkta yürüyoruz.

Bu paradoksal "Devlet Müzesi"nin "küratörleri" beklenmedik ve çözümü zor bir güçlükle karşı karşıya kalmıştı: IV ve V numaralı krematoryumların etrafındaki bölgede, huş ormanının sınırında, toprak kitlesel kıyımın izlerini sürekli yeniden ortaya çıkarıyordu. Özellikle yağmurun yıkamasıyla, parçalanmış kemikler ve kafatası parçaları yeniden yüzeye çıkıyordu; öyle ki, mekânın sorumluları, hâlâ diplerden gelen bir ısrarla karşılaşan, hâlâ büyük ölüm vazifesini yerine getiren bu yüzeyi yeniden örtebilmek için oraya toprak ilave etmek zorunda hissetmişlerdi.



Ayrılmadan önce V numaralı krematoryumun zemininin fotoğrafını çektim. Beton hâlâ son derece sertti ama çatlamış, yer yer kırılmıştı. Yosunlar veya likenler bu yeri ele geçirmişti. Canice girişimlerinin "kanıtlarını" ortadan kaldırmak için binayı havaya uçuran Nazilerin aklına zemini yok etmek gelmemişti. Hiçbir şey beton bir zemine başka bir beton zemin kadar benzemez. Ama bilindiği gibi arkeolog başka bir şey söyler: Zemin, sağ kaldığı sürece bizimle konuşur ve tarafsız, mânâsız, önemsiz görüldüğü sürece sağ kalır. Tam da bu nedenle dikkatimizi hak eder. O, tarihin kabuğu gibidir.

Biliyorum ki bazı Nazi kamp alanlarında –özellikle Buchenwald'dekinde– zemini incelemek, kazı yapmak, tarihin kalıntılarını gün yüzüne çıkarmak için profesyonel arkeologların uzmanlığına başvuruldu. Birkenau'da, hiçbir barakanın kalmadığı Kanada II bölgesinin zemini, Jean-François Forges'un yakın tarihli kitabı *Guide historique d'Auschwitz*'te [Auschwitz'in Tarihsel Rehberi] yazdığı gibi, "hâlâ SS kurbanlarının zavallı servetini sızdırıyor": servis takımı, tabaklar, kalaylı veya emaye kaplar, bardak veya şişe parçaları.

"Kazı ve Hafıza" başlıklı harika, kısa bir metinde Walter Benjamin, Freud'un izinden giderek, arkeoloğun faaliyetinin, maddi tekniği bir tarafa, hafı-

zamızın faaliyetine has bir şeyi aydınlatabileceğine dikkat çeker. "Her kim kendi gömülü geçmişine ulaşmak isterse, kazı yapan biri gibi davranmalıdır. Aynı meseleye tekrar tekrar dönmekten, onu toprağı eşeler gibi eşelemekten, toprağın krallığını altüst eder gibi altüst etmekten korkmamalıdır." Kayıp zamanı böyle eşeleyip ortaya çıkararak, "önceki bağlamından kopmuş ve bize artık bir koleksiyoncunun galerisindeki torsolar, sade giysiler üzerindeki mücevherler gibi görünen imgeler" bulur.

Bu en az iki anlama geliyor. Birincisi, hafıza sanatı, gün yüzüne çıkarılan, açıkça görülebilen nesnelerin bir envanterine indirgenemez. İkincisi, arkeoloji sadece geçmişi araştırmak için kullanılan bir teknik değil, ayrıca ve özellikle bugünü anlamak için bir anamnezdir. İşte bu nedenle, diyor Benjamin, hafıza sanatı "epik ve rapsodik" bir sanattır: "Hakiki hafıza, tam mânâsıyla epik ve rapsodik bir biçimde, aynı zamanda hatırlayanın imgesini de vermelidir, tıpkı iyi bir arkeolojik raporun sadece bulgulara ulaşılan katmanları değil, öncesinde hangi katmanların aşıldığını da belirtmesi gerektiği gibi." Nitekim, bu zemine bakarak, sakladığı her şeyi ortaya çıkardığımı iddia etmiyorum. Sadece, ona ulaşıncaya dek –ve onun tam da buraya, benim şimdiki zamanımın devinimine, endişesine katılabilmesi için– aşmam gereken zaman katmanlarını sorguluyorum.



Kabuğun bana ağaç hakkında söylediği. Ağacın bana orman hakkında söylediği. Ormanın, huş ormanının bana Birkenau hakkında söylediği. Bu imge elbette diğerleri gibi neredeyse önemsiz. Çok küçük, yüzeysel bir şey: fotoğraf filmi, çökelen gümüş tuzları, somutlaşan pikseller. Her zaman tamamen yüzeyde ve aracı yüzeylerin aracılığıyla. Şeylerin yalnızca yüzeyine tanık olmaya yarayan teknik yüzeyler. Bu bana derinler hakkında ne söyler, derinlerde neye erişir? Şunu iyi biliyorum ki imgelerin çoğu neticesiz kalır. Benden önce binlerce turist ellerinde fotoğraf makineleriyle Birkenau'ya geldi ve belki de daha önce bin defa objektiflerini tam olarak benim doğrulttuğum yere doğrulttu. Herkesin albümü kendine, denebilir. Bu imgeler genellikle, rüyadaki imgeler gibi, yalnızca onlara değer verenlerin kendi hafızasında yoğun ve anlamlı şahsi hazineler haline gelir.

Ama her imge müşterek neticelerden yoksun değildir. Birkenau'daki *Sonderkommando*'nunkiler gibi, sadece şahsi hatıra ve süs eşyaları değil kolektif eylemler olan imgeler de vardır. Etraftaki şeylerin özünü dönüştüren yüzeyler vardır. Saf ide filozofları, Kutsalların Kutsalı'nın mistikleri yüzeyin, şeylerin gerçek özünü *gizleyen* bir maskeden, bir yalandan ibaret olduğunu düşünür. Kısaca, öze karşı görünüş veya töze karşı suret. Aksine, yüzeylerin ötesinde olduğu ilan edilen tözün metafizik bir aldatmacadan

ibaret olduğu düşünülebilir. Yüzeyin şeylerden *döküldüğü* düşünülebilir: Doğrudan onlardan geldiği, onlardan koptuğu, böylece onlardan ileri geldiği. Ve karşımıza çıkmak, gözümüze çarpmak için onlardan koptuğu – tıpkı ağaç kabuğu parçaları gibi. Eğer birkaç parçayı toplamak için eğilmeye razı olursak.

Kabuk gövdeden daha az hakiki değildir. Hatta ağacın kendini kabuk aracılığıyla ifade ettiği bile söylenebilir. Her halükârda, bize kendini sunar. Sadece görünüşüyle değil, hayaliyle de görünür. Kabuk eğri büğrü, süreksiz, pürüzlüdür. Kâh ağaca tutunur, kâh ondan kopar ve elimize düşer. O, şeylerin kendisinden gelen katışıklıktır. O, her şeyin katışıklığı –zorunsuzluğu [contingence], çeşitliliği, bolluğu, göreliliği– demektir. Geçici bir görünüş ve kalıcı bir kayıt arasında bir yerde durur. Yahut tam olarak, kendi hayat kararlarımızın, maruz kaldığımız veya üstlendiğimiz deneyimlerimizin kaydedilmiş görünüşü, kalıcı geçiciliği demektir.

Birkenau'ya ne yapmaya gittim? "Buna geri dönmek" neden? Çocukluğumdan beri şekillenen bir bilgiyle açıkça yönlendirilsem de kararsızca yürüdüğümü hatırlıyorum. Herhangi bir planım olmaksızın huş ormanından geçtim, ne var ki kaçınılmaz bir yöne doğru yürüyordum. Bu sırada dalgalı, sarsılmış bir ruh halindeydim; bütünüyle buradaki şiddetin hük-

mü altında olsam da tahmin ettiğim kadar etkilenmemiştim. Bu pazar gününün yaz mevsimine özgü havasını, mekânın kestirilemeyen boyutlarını, gökyüzünün ağırlığını hissettim. Sessiz tanıkları sorgularcasına ağaçlara baktım. Zavallı, zalim çiçeklere çok fazla kızmamaya çalıştım. Yürürken bu yeri aile tarihime yeniden kaydettim. Burada ölen büyükanne ve büyükbabam, dolayısıyla tüm anlatma imkânlarını yitiren annem, ben daha idrak edemeyecek yaştayken Polonya'yı seven ablam, tarihle bu tür bir yüzleşmeye henüz hazır olmadığını sandığım kuzenim. O esnada Avrupa'nın diğer ucunda ölmek üzere olan Polonyalı Yahudi arkadaşımı düşündüm.

Hem gözlerimin kamaşmaması hem de kendimi kaybetmemek için ben de herkes gibi yaptım: Rasgele birkaç fotoğraf çektim. Neredeyse rasgele, diyelim. Eve döndüğümde kendimi şu kabuk parçalarının, boyalı ahşap tabelanın, hediyelik eşya dükkânının, dikenli teller arasındaki kuşun, yapay infaz duvarının, ölümün ve geçen zamanın uğraşlarıyla çatlayan son derece gerçek zeminin, gözetleme kulesinin penceresinin, cehennemin habercisi boş arazinin, iki elektrikli tel örgü arasındaki toprak yolun, barakanın kapısının, huş ormanındaki birkaç ağaç gövdesinin ve yükseklere uzanan dalların, V numaralı krematoryumun karşısındaki kır çiçeği dizisinin, insan külleriyle dolu gölün karşısında buldum. Birkaç

imge – böyle bir tarih için hiçbir şey. Ama bunlar, bir ağaç gövdesi için birkaç kabuk parçası neyse benim hafızam için de o: ten, hatta et parçaları.

Etimologlar Fransızcadaki *écorce* [kabuk] kelimesinin "deri örtüsü" anlamına gelen Latince *scortea*'nın ortaçağdaki haline dayandığını söyler. Sanki bir imgenin, eğer bir kabuk gibi düşünülürse, hem bir örtü –bir takı, bir peçe– hem de bir deri, yani yaşam bahşedilmiş, acıya tepki veren ve ölüme mahkûm bir yüzey olduğunu aşikâr kılmak için. Klasik Latince önemli bir ayrım yapar: Bir değil iki kabuk vardır. Öncelikle üstderi veya *cortex* vardır. Bu, ağacın dışarıyla doğrudan temas halindeki kısmıdır; ilk olarak kesilen, soyulan [décortiquer] odur. Bu kelimenin – Sanskritteki *krtih* ve *krttih* kelimelerinde bulunan– Hint-Avrupa kökeni, hem deri hem de onu yaralayan veya kaldıran bıçak anlamına gelir. Bu bağlamda, *écorce* gövdenin dokunulmaya, çizilmeye, kesilmeye, ayrılmaya en açık olan, mukaddem kısmıdır.

Kabuğun gövdeye tutunduğu kısım –bir bakıma altderi– için ise Latinler, ilkinin tam olarak öteki yüzüne karşılık gelen ikinci bir kelime icat etti: Yazı malzemesi olmaya *cortex*'ten daha elverişli kısmı karşılayan *liber* kelimesini. Böylece doğal olarak adını, hatıralarımızı parça parça kaydetmek için bunca gerekli olan şeylere verdi: Yüzeylerden olu-

şan, ağaçlardan elde edilen selülozdan yapılan ve üzerinde kelimeler ile imgelerin buluştuğu şeylere. Düşüncemizden dökülen ve kitap [livre] adını verdiğimiz şeylere. Derimizi yüzmemizle [écorchement] dökülen şeylere, bir araya getirilip düzenlenen imgeler ile metinlerin kabuklarına.

(Temmuz 2011)

"O halde şunu asla söyleyemeyiz: Görecek hiçbir şey yok, görecek hiçbir şey kalmadı. Gördüklerimizden şüphe edebilmek için, hâlâ görmeyi, her şeye rağmen görmeyi bilmemiz gerekir. Yıkıma rağmen, her şeyin silinmesine rağmen. Bir arkeolog gözüyle bakmayı bilmemiz gerekir. Ve işte böyle bir bakış, böyle bir sorgulama sayesinde, şeyler saklı mekânlarından ve mazilerinden bize bakmaya başlar."



ISBN 978-605-86729-8-7

